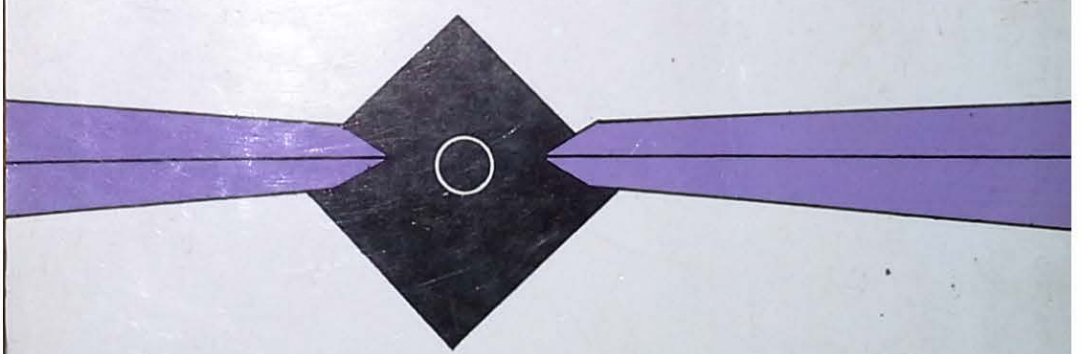
محمد عزّام

فضاء النص الروائي

مقاربة بنيوية تكوينية
في أدب نبيل سليمان



فضاء النص الروائي

١

• فضاء النص الروائي
(مقاربة بنيوية تكوينية في أدب نبيل سليمان)
• تأليف: محمد عزّام
• جميع الحقوق محفوظة
• الطبعة الأولى 1996
• الناشر : دار الحوار للنشر والتوزيع
اللاذقية ص ب 1018 ـ هاتف 422339 ـ سورية.

المقدمة

تهيمن على معظم الأبحاث النقدية الروائية الدراساتُ المضمونية والسوسيولوجية، وتطغى عليها الانطباعات الشخصية، والأحكام الذاتية، وتكتفي بتلخيص مضمون الرواية، في محاولة لتأكيد أحكام القيمة المستمدة من العرض السريع للمضمون. ومع أن هذه (النقود) قد أدّت دورها، في مرحلة أولى، حين ركّزت على (المضمون) وحده، بيد أنها لم تعد اليوم كافية، لأنها أهملت (الشكل) الذي أصبح المعبّر عن المضمون، بل هو المضمون نفسه.

وينطلق هذا البحث من الاستفادة من الإنجازات الألسنية في تحليل الخطاب الروائي، ويتوخّى الوضوح النظري، من أجل معالجة تقنية الأسلوب الذي تقدم فيه الروايات مادتها الحكائية، مستفيداً من الدراسات البنيوية والأبحاث الألسنية في تحليل النص الروائي، باعتباره بنية دلالية منتجة في إطار بنية سوسيونصية، وبوضع النص في سياق بنيته الثقافية والاجتماعية والتاريخية التي أبدع فيها، يمكن الكشف عن خصوصيته، من خلال استخلاص رؤياته، وأصواته، وشخصياته المهيمنة.

وتطمح هذه الدراسة إلى تحليل (النّصّ)، باعتباره بنية دلالية، وهي تعتمد المقولات البنيوية. لكنها لا تتوقف عند اعتبار النص (بنية مغلقة)، بل هو (بنية مفتوحة) على الحقول الدلالية، والثقافية، والايديولوجية،

والاجتماعية،... إلخ. ومن هنا نزوعها إلى تجاوز الدراسات السوسيولوجية التي تقف عند حدود المؤثرات، إلى التفاعل النصي والتناصّ.

إن تبني منهج للقراءة يحلل (بنيات) العمل الأدبي: الداخلية والخارجية، ويكشف عن الربط الجدلي بينهما، من أجل الوصول إلى (الحقيقية) هو الهدف الذي نسعى إليه. وعلى الخصوص، في مرحلة سيادة المناهج التقليدية. وإن اختيار المناهج الشكلانية والشكلية، كاختيار وحيد لقراءة النص، لا يقل خطورةً عن تبني المناهج السائدة. ومن هنا جاءت محاولة تبني (المنهج البنيوي التكويني)، كمقاربة تربط بين داخل النص وخارجه، مستفيدة من المناهج النقدية الجديدة، ومتجاوزة إياها إلى تفسير البنيات الخارجية في المجتمع. ذلك أن اختراق البنية الثقافية والايديولوجية والاجتماعية لفضاء النص الأدبي يعني وضعه في سياقه التاريخي وربطه بالبنيات الاجتماعية التي أسهمت في إبداعه. وبذلك يتمّ تجاوز النزعة الذرية في تحليل النص الأدبي، ما دام النص نتاج ظروف اجتماعية خارجة عن إرادة المبدع، وما دامت هنالك علاقة بين الفكر والواقع. وبهذا ينفتح النص الأدبي على مستويات أعلى من الوعي والإدراك، ويتحول إلى (رؤية) للعالم، ذات دلالة اجتماعية، تنظم فضاءه. ومع اعتبار المبدع واضعاً للصياغة الفنية المناسبة للوعي الجماعي الذي يعتمل في ضمير مجتمعه. ومن هنا - أيضاً - تتأكد مقولة ميشيل بوتور: «ليس الروائي هو الذي يصنع الرواية، بل الرواية هي التي تصنع نفسها بنفسها».

هكذا يعكس الروائي الواقع الاجتماعي في تماسكه وتناقضاته وظاهره، لا انعكاساً بسيطاً ومباشرة، بل تعبيراً عن الطموحات التي ينزع إليها وعي الجماعة التي يتحدث الأديب باسمها.

ومن هنا يربط غولدمان الوعيَ الجماعي الكائن بالوعي الجماعي الممكن، ويعتبر النتاج الإبداعي ليس فقط من صنع مبدعه، ولكنه موجود في فكر الجماعة التي يعيش المبدع بينها. ومن هنا استجابة الجمهور لما يكتبه الكاتب، لأنه إنما يقدم (الصورة الفنية) للفكر الجماعي، أو (الصياغة الجمالية) لهذا الوعي.

• • •

وقد تم اختيار روايات الأديب نبيل سليمان كموضوع رئيسي للدرس، وهي إحدى عشرة رواية، تعالج جميعاً تاريخ سورية الحديث والمعاصر، منذ العهد العثماني حتى اليوم.

لقد غطى نبيل سليمان بإنتاجه الروائي قرابة ثلاثة أرباع القرن العشرين. وكان الطابع العام لهذا الإنتاج: التاريخية، والاجتماعية. ومن هنا كانت رغبتنا في تطبيق (المنهج البنيوي التكويني) على هذا الإنتاج الذي يعيد تصوير مراحل تاريخية حديثة، كما يصور فترات اجتماعية معاصرة، يعيد فيها الحق لأصحابه البسطاء العاديين الذين أهملهم التاريخ الرسمي، فجاء الفن الروائي ليصور بطولاتهم المنسية.

وحرصاً على توفير الإضاءة النظرية التي نراها ضرورية لعملنا، وللمشهد النقدي العربي المعاصر لجأنا في الباب الأول إلى عرض سريع (لمناهج تحليل الخطاب الروائي): من شكلية، وشكلانية، وبنيوية... وفي الباب الثاني عرضنا (بنية النّص الروائي) في قراءة داخلية للنص الروائي، فتتبعنا أبرز المحاور في فنية الرواية: الحداثة، والتبئير، والبطل، والفضاء الروائي، والسرد الزمني... أما في الباب الثالث فقد عالجنا (الفضاء السوسيولوجي للرواية) في مشروع قراءة خارجية للمتن الروائي، فعرضنا لسوسيولوجيا الرواية، وفضائها الثقافي، والايديولوجي، والاجتماعي،

والتاريخي. مطبقين المقولات التي انتهينا إليها، على نتاج الروائي نبيل سليمان، وبخاصة في الباب الثالث، وبأقلّ في الباب الثاني هادفين إلى وضع هذا النتاج الروائي في سياقه الزماني والمكاني، وفي سياقه الروائي العربي.

محمد عزام

الباب الأول

مناهج تحليل النص الروائي

إذا كانت المناهج النقدية المتداولة تستعير مفاهيمها وأدواتها من حقول معرفية خارجية، كالتاريخ، وعلم النفس، وعلم الاجتماع... ، وتسقط منجزات هذه العلوم على النص الأدبي، بشكل تعسفي، مما يجعل حضور هذه العلوم، في التحليل الأدبي، أكثر من حضور النص الأدبي ذاته، إذا كان ذلك، فإن المناهج الداخلية للتحليل الأدبي جاءت بديلاً للتحليلات الخارجية، وتجاوزاً لها في آن، وثورة جذرية تسد حاجة ماسة في النقد الأدبي. والمناهج البنيوية حين تبحث عن (بنيات) النص الأدبي، و (أنساقه)، و (علاقاته)، و (نظامه)، و (قوانين) تبنينه، فإنها - بهذا - تختلف عن المناهج النقدية التقليدية التي كانت توظف النص وتستخدمه لأغراضها النفسية والاجتماعية والتاريخية...

وسنعالج في هذا الباب الفصول التالية:

1- تحليل الخطاب الروائي.
2- التحليل الشكلاني للرواية.
3- التحليل البنيوي الشكلي للرواية.
4- التحليل البنيوي التكويني للرواية.

الفصل الأول
تحليل النص الروائي

1- تعريف النص الأدبي:

(النص) عالم دلالات وبنيات يتم إنتاجها من خلال ذات النص. كما تتجلّى من خلال الكاتب والقارىء. فالكاتب ينتج نصّه ضمن بنيات نصية أخرى كبرى (سوسيو - نصية). والقارىء يتلقّى النص ضمن بنيات كبرى (سوسيولوجية). وبذلك يجعل النص منفتحاً على دلالات أعمق وأكبر، حين يُستنبط من البنيات، ويحوّل القراءة إلى نوع من التأويل.

لكن تعريف النص يختلف من باحث إلى آخر، ومن مدرسة إلى أخرى، وذلك حسب اهتمامات كل باحث ومدرسة:

فرولان بارت، رائد المنهج البنيوي يرى أن النص عملية إنتاج، وهو متحرك دوماً، ولو كان مكتوباً مثبتاً، لأنه لا يكف عن التفاعل والتقاطع مع أعمال أدبية أخرى، وهو قوة متحولة تمارس التأجيل الدائم، واختلاف الدلالة. لأنه ليس متمركزاً ولا مغلقاً. فالنص مفتوح ينتجه القارىء في عملية مشاركة، وهذه المشاركة تعني اندماج النص والقارىء في عملية دلالية، ذلك أن ممارسة القراءة إنما هي إسهام في التأليف.

وجوليا كريستيفا j.kristiva ترى أن النص أكثر من مجرد قول أو

خطاب، لأنه موضوع لعدد من الممارسات السيميولوجية التي يعتدّ بها على أساس أنها ظاهرة عبر لغوية. إنه يعيد توزيع نظام اللغة، بكشف العلاقة بين الكلمات التواصلية، مشيراً إلى بيانات مباشرة، تربطها بأنماط مختلفة من الأقوال السابقة والمتزامنة معها. والنص عملية إنتاجية تتعلق باللغة التي يتموقع فيها، كما تتعلق بالتناص، حيث تتقاطع في فضاء النص أقوال عديدة، تسميها كريستيفا (وحدة إيديولوجية). يمكن قراءتها مجسدة في مستويات مختلفة، مما يجعلها تشكل سياقه التاريخي والاجتماعي[1].

ويؤكد هذا التعريف (السيميولوجي) ديريدا، ولوثمان. أما ديريدا فيرى أن النص (نسيج لقيمات)، أي تداخلات. وهو لعبة منفتحة ومنغلقة في آن. ومن المستحيل توضيح مولده، لأنه لا يملك أباً واحداً، ولا جذراً واحدة، بل هو نسق من الآباء والجذور[2].

وأما الباحث السيميولوجي الروسي لوثمان LOTHMAN فيرى أن النص يتمثل في علاقات محددة، تختلف عن الأبنية القائمة خارج النص. وأن النص إذا كان أدبياً فإن التعبير فيه يتمّ من خلال علاقات اللغة التي هي التجسيد المادي للنص. والتنظيم الداخلي يحيل (النص) إلى مستوى متراكب في (كلّ) بنيوي. وظهور (البنية) شرط لتكوين النص.

2- مناهج تحليل البنية السطحية:

يبدأ التحليل النّصي من (البنية الكبرى) المتحققة بالفعل. وتتم هذه (البنية) بدرجة قصوى من الانسجام والتماسك. والتماسك ذو طبيعة دلالية، ويتميز بخاصية خطية، ويتصل بالعلاقات بين الوحدات التعبيرية المتجاورة داخل المتتالية النصية.

ثم ينتقل الباحث إلى الخطوة الثانية وهي: تحليل (العلاقة) بين

الوحدات في المتتاليات النّصية. والمتتاليات هي مجموعة الجمل التي تتميز فيما بينها بتحقيق شروط الترابط. هكذا يمكن إطلاق تسمية (البنيات الكبرى) على الوحدات البنيوية الشاملة للنص، و (البنيات الصغرى) على بنيات المتتاليات.

إن الأبنية الكبرى ذات طابع شمولي. وهي ذات صبغة دلالية. وهي تمثيل تجريدي للدلالة الشاملة للنص. وتحديدها يتم عندما يختار القارىء عناصر مهمة من النص. وهذه العناصر تتباين باختلاف القراء واختلاف معارفهم واهتماماتهم.. وهكذا يمكن أن تتغير البنية الكبرى من قارىء إلى آخر. لأنها ترتبط بالموضوع (الكلّي) للنص، في حين تتحدّد (البنيات الصغرى) على أسس دلالية، وكذلك ترتكز (العلاقات) التي تقوم بين الجمل والعبارات في المتتاليات النصية على الدلالات.

وبما أن (النص) هو البنية السطحية الأكثر إدراكاً ومعاينة، فإن (البنية) عند الألسني، هي متوالية من (الجمل) المترابطة فيما بينها، تشكل استمراراً وانسجاماً على صعيد تلك المتوالية. كما تدخل، ضمن النص، جوانب فيزيقية، من مثل: تقسيم النص إلى فصول، وصفحات، وفقرات. وهكذا يبدو (النص) خطاباً لغوياً ينجزه كاتب ضمني لقارىء ضمني. وهذا القارىء يثير انتباهه توالي الجمل، وترابطها، على مستوى البنية السطحية لتحصيل المعنى، ومن خلال فعل الإثارة هذا يتحقق المظهر (الإبداعي) للنص، ومدى انسجامه أيضاً. ومن هنا يأخذ تحليل النص، في اعتباره، تجربة القارىء حيال هذه البنية السطحية.

لقد اعتبرت (الجملة)، في التحليل اللساني، أكبر وحدة قابلة للوصف النحوي، وهي تتضمن وحدات أخرى يطالها الوصف اللساني، (كالكلمة) التي تتضمن بدورها (المورفيمات). وفي الوقت الذي يصرّ فيه بعض اللسانيين على الوقوف عند حدود (الجملة)

كوحدة كبرى، وعدم تجاوزها (بلومفيلد، شومسكي)، فإن آخرين يؤكدون حتمية تجاوز هذا الحد (هاريس). وهم يسمون الوحدة التي تتجاوز (الجملة) بتسميات مختلفة، منها: النص، والخطاب، والملفوظ... رغم أن كلاً من هذه التسميات يحمل دلالات ومعاني متعددة. وهكذا تصبح وحدات الخطاب، من الأكبر إلى الأصغر: النص فالجملة، فالكلمة، فالمورفيم.

ومعالجة (النّص)، كبنية سطحية، تكون من خلال التركيز على (بنية الإبلاغ)، و (الانسجام)، و (إيقاع) الكلام، ونبره، ولعبة السواد والبياض، وتوزيع الأسطر في الصفحة، هي الخطوة الأولى في تحليل النص الروائي. ولا بد أن تتلوها خطوة ثانية هي معالجة مفهوم (التّناصّ) كما تبلور في الكتابات الفرنسية منذ جوليا كريستيفا.

وإذا كانت اللسانيات ترى أن أعلى (وحدة) يمكنها التعامل معها هي (الجملة). فإن (الخطاب) و (النص) هو جملة كبيرة، تعامل كما الجملة، دراسة وتحليلاً. وتهتم بدراسته حقول معرفية عديدة، تستمد مقوماتها وأدواتها ومفاهيمها مما يتحقق باستمرار في مجالات البحث اللساني.

° ° °

وفي تحليل (السرد) كنتاج لساني، يختزل جيرار جينيت G.Genette ثلاث مقولات مستقاة من نحو الفعل، ويراها صالحة لتحليل (الخطاب السردي)، وهي: الزمن، والصيغة، والصوت. ويميز ثلاثة أنواع من الخطاب، هي:

1- الخطاب المسرود، وفيه تتحدث الشخصية عن أعمالها أو أفكارها.

2- الخطاب المنقول، وفيه يترك الراوي الكلام للشخصيات.

3- الخطاب غير المباشر.

ويركز جينيت على (الملفوظ)، و (مضمونه)، من أجل إقامة (نظرية) للسرد. مبيناً ثلاثة استعمالات للسرد هي: (القص) كمضمون سردي، و (السرد) كفعل سردي منتج، و (السرد) كدالّ، أو كنصّ سردي. ويرى أن (السرد) بمعنى الخطاب، ينبغي أن يكون وحده موضوع الدراسة التحليلية، لأن القصة والسرد لا يمكن أن يوجدا إلاّ في علاقة مع (الحكي).

هكذا تكتفي مناهج التحليل النصي بالوقوف عند البنيات السطحية والعميقة للنص الأدبي، جاعلة النص مغلقاً، ومكتفية بالوقوف عند (وصف) بنيات النص الأدبي. وبيان علاقات عناصره ولغته، ومعتبرة النص (جسداً) لغوياً فحسب، دون أن يكون له امتدادات خارجية في العالم، أو داخلية في النفس البشرية. وتتجلى هذه المناهج في التحليل الألسني، والأسلوبي، والبنيوي.

بيد أن مناهج آخرى ترى أن (النّص) ليس عالماً مغلقاً، بل هو (بنية مفتوحة) على العالم، وعلى المحيط الذي أنبته، ويتمثل ذلك في المناهج الوظيفية، والظاهراتية، والسيميائية، والبنيوية التكوينية...

° ° °

3- مناهج تحليل البنية العميقة:

أما التحليل الوظيفي (أو التوزيعي) فيعتبر (النص) وحدة كبرى، متجاوزاً (الجملة) كوحدة كبرى. وقد طبّق هاريس، في التحليل الوظيفي للنص، الأدوات نفسها التي يحلل بها (الجملة)، منطلقاً من مسألتين: توسيع حدود الوصف اللساني إلى ما هو خارج الجملة في النص، وتوسيع حدود النص إلى ما هو خارج النص، حيث أوضح العلاقة بين اللغة والثقافة والمجتمع.

وقد عرّف هاريس (النّص) بأنه متتالية من (الجمل)، تكون مجموعة منغلقة، يمكن من خلالها معاينة بنية مسلسلة من العناصر، بوساطة المنهجية التوزيعية، وبشكل يبقي التحليل في مجال لساني محض. وعلى ذلك فإنه يرى أن (العناصر) لا تلتقي ببعضها بعضاً بشكل اعتباطي، وإنما هي تعبّر عن (نظام) معين، يكشف عن (بنية) النّص، وذلك من خلال المحور الأفقي، حيث يتم (التوازي) بين متتاليات (الجملة)، والمحور العمودي، حيث يتم بحث متتاليات النص[3].

كما يمثل هاليداي M.HALLIDAY الاتجاه الوظيفي، فيعرّف (النّص) بأنه (وحدة) لغوية (ذات دلالة). وفي تحليله النص يركّز على (الوحدة). و (الانسجام) في النص، ثم على (الدلالة) كوظيفة أساسية للنص. ويحددها في ثلاثة أنواع:

1- الوظيفة التجريبية، حيث تبرز في مضمون الاستعمال، وتتعلق بتمثيل التجربة التي يعيشها المتكلم في سياق ثقافي واجتماعي معين.

2- الوظيفة التواصلية، وتتصل بالبعد الاجتماعي لوظائف اللغة. وفيها يتم تحديد زاوية المتكلم، ووضعه، ورمزية قوله، في علاقته مع المخاطب.

3- الوظيفة النصية، وتتضمن الأصول التي تتركب منها اللغة لإبداع النص كوحدة دلالية[4].

وفي كتابه (اللغة كسيميولوجيا اجتماعية- 1979) يعمّق هاليداي تحليله للنص، فيتجاوز عنصر (الانسجام) الأسلوبي في البنية الألسنية، إلى بحث الدلالة السيميولوجية، معتبراً النص بنية لسانية للتفاعل الاجتماعي الذي يتحقق في سياق معيّن. والسياق يتشكل من ثلاثة عناصر دلالية واجتماعية هي: المجال، والعلاقة، والمنحى. فالمجال هو الوظيفة الدلالية للنص، من خلال الهدف الذي يرمي المتكلم إلى تبليغه.

والعلاقة تقوم بين المتكلم والسامع، والمنحى قناة بلاغية تستعمل للتواصل.

كما يمثل بنفنست الاتجاه الوظيفي في التحليل اللسني، فيرى أن (الجملة) هي أصغر (وحدة) في (الخطاب)، وأنها تتضمن (علاقات) لسانية تواصلية، وبالتالي فهي وحدة الخطاب الذي ينبغي تحليله انطلاقاً منها.

وفي تعريفه (للملفوظ) يرى بنفنست أنه الموضوع اللغوي المنجز والمنغلق والمستقل عن الذات التي أنجزته. أما (التلفظ) فهو الفعل الذاتي في استعمال اللغة، أو هو الفعل الحيوي في إنتاج القص. وهو موضوع الدراسة، وليس الملفوظ.

هكذا يرى بنفنست أن (الخطاب) ما هو إلاّ (الملفوظ) منظوراً إليه من وجهة آليات وعمليات تواصلية. وإن (الملفوظ) ما هو إلاّ (التلفظ) الذي يفترض متكلماً يهدف التأثير على سامع، بطريقة ما.

° ° °

وأما المنهج الظاهراتي في تحليل الأدب فلعل بول ريكورP.RICOEUR أبرز من أرسى دعائمه، حين ميّز بين الشرح والتأويل. فالشرح - عنده - يتصل باللسانيات وبغيرها من العلوم. والتأويل - عنده - ابتعد عن بعده الذاتي. ومن هنا محاولة ريكور في إقامة (نظرية للنص) انطلاقاً من (الهرمينوطيقا) النقدية. متمثلة في ممارسة التحليل من خلال التركيز على تفسير العلاقات الداخلية للنص الأدبي، وتحليل بنياته[5].

° ° °

ولما كان التحليل البنيوي يقف عند هذه الحدود لا يتعداها، فقد كان لا بد من مفهوم جديد للتأويل، يتجاوز الجانب السكوني للنص

إلى قصده الحقيقي، من خلال تأويله، وذلك عن طريق وضعه في علاقة مع النصوص السابقة له والمعاصرة إياه (التناص). وفي إطار علاقته بالبنيات الايديولوجية التي غذّته. وبهذا يتجاوز التحليل النصي، والبنيوي، عنق الزجاجة، إلى العالم.

* * *

وأما المنهج السيميائي في التحليل الأدبي فقد كانت جوليا كريستيفا J.KRISTEVA من أبرز دعاته، وقد عرّفت (النص)، في كتابها (السيميولوجيا) 1969، بأنه «جهاز عبر لساني، يعيد توزيع اللسان، عن طريق ربطه بالكلام التواصلي، هادفاً إلى الإخبار المباشر». ثم تجاوزت هذا التعريف (الشكلي) للنص، حين اعتبرت النص (بنية دالة) منتجة في مجتمع وعصر معينين. ومن هنا كان تركيزها على (السيميولوجيا) كعلم جديد يتعامل مع النص، واهتمامها (بالتّناص) كوظيفة إيديولوجية تتمظهر مادياً على مختلف مستويات بنية النص، ودراستها للبنية السوسيولوجية للنص، وربطها بأيديولوجيا العصر الذي أنتجها.

وفي كتابها (النص الروائي: مقاربة سيميولوجية لبنية خطابية تحويلية) 1976، طبّقت كريستيفا منهجها السيميولوجي على الخطاب الروائي، فجزأته إلى وحداته الدلالالية الرمزية، وتعاملت مع هذه الوحدات كدوالّ تدخل في علاقة مع بعضها بعضاً لتكوين (كلّيّة) النص، منطلقة من (الوحدات) الدلالية الرمزية، ومستعينة بالمنهج التحويلي الذي يقضي بعدم النظر إلى النص الروائي كوحدات يمكن قراءتها فقط بطريقة تتابعية. ولكن أيضاً كوحدات تدخل في علاقة مع بعضها بعضاً، بحيث لا يمكن دراسة (وحدة) إلاّ في علاقتها مع (مجموع) النص.

وهكذا تعامل (السيميولوجيا) النص على أنه (دليل منفتح)، ومتعدد الدلالات. وهذا التحليل الدلالي (السيميولوجي) ينطلق من اللسانيات، باعتبار النص ينتج من خلال اللغة. ثم يتجاوز إلى (الدلالة)، وباعتبار النص ليس مظهراً لسانياً فحسب، بل و (دلالة) ذات معنى. وهكذا يتكامل التحليلان: الأفقي (التحليل الألسني، والأسلوبي، والبنيوي)، والعمودي (التحليل الوظيفي، والظاهراتي، والسيميولوجي، والبنيوي التكويني)، من أجل قراءة كاملة للنّص: أفقية، وعمقية.

الفصل الثاني
التحليل الشكلاني للرواية

1- نشأة المدرسة الشكلانية:

نشأت (الشكلانية) الروسية من جهود تجمعين أدبيين هما: حلقة موسكو اللسانية التي تكونت سنة 1915. وكان جاكوبسون أبرز أعضائها. وحلقة سان بطرسبورغ (لينينغراد). ويطلق عليها اسم (أوبایاز) .opoiaz وكان معظم أعضائها من طلبة الجامعات. وما جمع بين هاتين الحلقتين هو الاهتمام باللسانيات. والحماسة للشعر الجديد، وخصوصاً الشعر المستقبلي.

لقد كانت (الشكلانية) هي الكلمة القدحية التي نعتها بها خصومها في روسيا بين عامي 1915 و 1930 من أمثال تروتسكي، ولوناتشارسكي، وغيرهما من النقاد الايديولوجيين. وقد توقفت هذه المدرسة لأسباب ايديولوجية وعقائدية، إذ صدر في عام 1932 قرار جدانوف الذي يقضي بحلّ كافة الجماعات الأدبية. ولم تأخذ هذه المدرسة حقّها من التقدير. وتُعرف بشكل جيد، في أوربا وأمريكا، إلاّ بعد نشر كتابين هامين هما: (الشكلية الروسية) 1955 لفكتور أرليش، وكتاب (نظرية الأدب) 1964 الذي يضم نصوصاً للشكلانيين الروس جمعها وترجمها تودوروف.

* * *

2- نظرية المنهج الشكلاني:

جاءت المدرسة (الشكلانية) رداً على الذاتية والرمزية، كما جاءت معارضة للنقد الواقعي والايديولوجي الذي كان سائداً آنذاك. وقد ضمّت عدداً من الباحثين والنقاد أمثال: شكلوفسكي، وجاكوبسون، وايخنباوم، وتوماشفسكي، وتينيانوف، وبروب، وفينوغرادوف، وغيرهم، ممن توقدت الروح الطليعية في جوانحهم، واعتمدوا الموقف العلمي معياراً فنياً، وتمثّل دورهم في الدرس الروائي، في البحث عن أنساق السرد، زمنياً وتزامنياً، كما اهتموا بالأنساق البنيوية في الحكاية، انطلاقاً من إقامة تماثل بين أنساق تركيب المبنى الحكائي، والأنساق الأسلوبية في الاستعمال اللغوي. واسترشدوا بمبدأين اثنين، أولهما: هو أن موضوع علم الأدب ليس الأدب، بل الأدبية، أي ما يجعل النص أدبياً. ومن هنا اهتمامهم بالنصّ الأدبي وحده، دون مرجعه النفسي والاجتماعي والتاريخي. وثانيهما يتعلق بمفهوم الشكل، فقد رفضوا النظرية النقدية التقليدية التي تجعل للنص الأدبي شكلاً ومضموناً، وقالوا إن الخطاب الأدبي يتميز ببروز (شكله).

° ° °

3- من أعلام النقد الشكلاني:

وفي هذا الصدد يرى شكلوفسكي (1893 - 1984) v. chklovski أن (الأنساق) تستهلك، وتتجدد باستمرار. وأن الفن يجاهد في أن يجعل رؤيتنا للأشياء جديدة. وهذا هو ما نسميه (نسق الأفراد). ومع ذلك فإن كل جيل روائي يحاول أن يجدد لكي لا يتحول إلى (نمط) متكرر، ويعمل على رفض (طريقة الرؤية) لدى الآباء. وهذا التطوّر يسميه (حركة الفرس)، حيث لا يتم الانتقال في خط مستقيم.

أما توماشفسكي tomachevski (1890 - 1959) فقد ميّز بين

(المبنى) الحكائي، و(المتن) الحكائي. فجعل (المبنى) الحكائي مؤلفاً من مجموع الأحداث، مع مراعاة نظام ظهورها، وما يتبعها من معلومات تعيّنها لنا، وجعل (المتن) الحكائي مجموع الأحداث المتصلة فيما بينها، والتي يقع إخبارنا بها خلال العمل[6].

كما عالج موضوع (الحوافز) MOTIFS معالجة جذرية، حين رأى أن كلاً من القصة والرواية والملحمة يعدّ (ثيمة) THEME وهذه (الثيمة) تتألف من وحدات كبرى، تتألف بدورها من وحدات (ثيمية) صغرى قابلة للتجزىء. وهذه الوحدات الصغيرة هي (الجمل) التي يتألف منها (السرد)، وهي (الحوافز). وكل (جملة) تتضمّن (حافزاً) خاصاً بها. وهذه الحوافز بعضها حر، وبعضها مشترك. فالحوافز (الحرة) هي الجمل التي يمكن الاستغناء عنها، وإبعادها من النص، دون إخلال بالتتابع الزمني والسببي للأحداث. وأما الحوافز (المشتركة) فهي التي لا يمكن الاستغناء عنها.

كما يميز توماشفسكي بين نوعين آخرين من الحوافز هما: الحوافز (الدينامية) التي تغيّر الأوضاع في السرد، والحوافز (الساكنة) التي يقتصر دورها على التمهيد للحوافز الدينامية. فحافز ظهور المسدس مثلاً هو حافز لعملية القتل. والحوافز (الحرة) التي يمكن إبعادها من النص دون أن يتأثر، كلها ساكنة، بخلاف الحوافز (المشتركة) فهي دينامية. وإن إدراج أي حافز جديد في القصة ينبغي أن يكون مسوّغاً بالنسبة للقارىء والقصة. وهذا التسويغ يدعى (التحفيز) .motivation وهو ثلاثة أنواع: التحفيز التأليفي وعلاقته أساسية بما في القصة، والتحفيز الواقعي ويعني معقولية الإيهام بأن الحدث محتمل الوقوع، والتحفيز الجمالي ويعني أن تكون الحوافز المقحمة منسجمة مع البناء الفني للرواية.

ويرى توماشفسكي أن كل فترة أدبية تتميّز بنظام خاص من

الأساليب، وأن الطريقة الأدبية عندما تصبح ميكانيكية فإنها تفقد وظيفتها وتموت. ومثلها الأنواع الأدبية التي تولد، ثم تتطوّر، وتنحلّ. وأن الأنواع الأدبية الرفيعة قد استبدلت بأنواع سوقية.

ويضع توماشفسكي كشفاً بعناصر الفن السردي، (فللسرد) أساليب عديدة، منها: التأخير، والإضافة، والتهميش، والتكرار، والقلب الزمني، والتقديم... إلخ و(للراوي) أنواع، فهو إما أن يقوم بفعل القص، أو أن يكون شاهداً عليه، أو طرفاً ثالثاً يعلم عن طريق الآخرين. وتبعاً لذلك تتميز القصة الذاتية عن القصة الموضوعية.

وأما (الحبكة) فهي مجموع البواعث التي تميز الفعل، ويفضي تطورها إلى نهاية الصراع، أي إلى خلق صراعات جديدة. ومثلها (العقدة) التي تتشكل من مجموع البواعث التي تنتهك حرمة الحالة الابتدائية أو التغيرات التي تدخلها تلك البواعث.

وأما (البطل) فيلعب دور السلك الناقل، ويقوم بتصنيف البواعث الخاصة. ويكون عمودها. وهو يتمتع بخصائص نستطيع التعرف إليه من خلالها.

وأما (العلاقات) المتبادلة بين الشخوص فتشكل الموقف situation الذي يريد الأبطال توجيهه، كل حسب رأيه. وقد تغيرت البواعث من هذه البواعث، أو تعدل فيها، إذا ما كانت البواعث دينامية...

وفي مقالته (حول نظرية النثر) 1925 تحدث ايخنباوم ekhhenbaum - (1886 - 1959) عن العلاقة بين السرد الأدبي، والسرد الشفوي، ورأى أن روايات القرن التاسع عشر الأوروبية قد تميزت باستعمال الوصف، وبالصور الشخصية السيكولوجية، وبالحوار. وإذا كان الحوار مقبولاً في الدراما، فإنه ليس كذلك في الرواية، بالإضافة إلى أن تقنية الرواية عنصر أساسي. وهي تستدعي أن تكون

الرواية لحظة إضعاف، وليس لحظة تقوية، بخلاف القصة القصيرة، ذلك أن نقطة الأوج في الرواية ينبغي أن يتبعها نوع من الانحدار، بينما تنتهي القصة القصيرة في القمة التي تمّ بلوغها.

أما فلاديمير بروب v. propp (1895 - 1970) فهو أشهرهم، وقد وضع كتابه (مورفولوجيا الحكايات الشعبية الروسية) 1929. منطلقاً فيه من ضرورة دراسة الحكاية، اعتماداً على بنائها الداخلي، وليس على التصنيفات (الموضوعاتية) أو (التاريخية). وقد توصّل إلى أن في الحكاية عناصر ثابتة، وأخرى متغيرة. فالثابتة هي أفعال الشخصيات، وسماها (الوظائف). والمتغيرة هي أسماء وأوصاف هذه الشخصيات.

وأما رومان جاكوبسون r. jakobson (1895 - 1983) المولود في موسكو، فهو مؤسس (حلقة موسكو) اللغوية 15 - 1920 التي اندمجت في (الاوبوياز)، وشكلت (الحركة الشكلانية). وقد لجأ إلى أمريكا، أثناء الحرب العالمية الثانية، واكتسب الجنسية الأمريكية. واشتغل بتدريس اللسانيات في جامعة هارفارد.

وقد أكد جاكوبسون على وظيفة اللغة في خلق القواعد الشكلانية، ورأى أن التحليل الأدبي ينبغي أن يتضمن البحث عن (الوحدات ذات الدلالة)، والبحث عن (العلاقات) الترابطية في النص الأدبي. وقد لخص مبدأ الشكلانيين بعبارة واحدة هي : «إن موضوع علم الأدب ليس الأدب، بل الأدبية»، أي العناصر التي تجعل الأثر الأدبي أدبياً، أو المميزات التي يكون بها الأثر الأدبي أدبياً. كما استطاع أن يكتشف مفهوم (القيمة المهيمنة)، باعتبارها عنصراً بؤرياً للأثر الأدبي، يحكم، ويحدّد، ويغيّر العناصر الأخرى، ويضمن تلاحم بنية النص الأدبي.

وأما تينيانوف (1894 - 1943) فقد رفض التحليل الأدبي المعتمد

على سيكولوجية المؤلف وعلاقاته مع بيئته وحياته وطبقته الاجتماعية.. إلخ، لأن إقامة مثل هذه العلاقات هي من شأن التاريخ الذي يضطلع بوصف العلاقات القائمة بين عناصر منظومة معينة. أما التطور فهو تغيير للنظم. وهذا التغيير يعطي العناصر الشكلية وظيفة جدية. وكل تيار أدبي يقوم بالبحث عن نقاط معينة، خلال فترة ما، يستند إلى ما سبقه من نظم. ودراسة التاريخ الأدبي هي اعتبار هذا التاريخ بمثابة نظم أو سلسلة متعالقة مع سلاسل أو نظم أخرى. وهذه الدراسة ينبغي أن تنطلق من الوظيفة البنائية إلى الوظيفة الأدبية، ومنها إلى الوظيفة الكلامية. ويرى تينيانوف أن كل نظام تزامني (سكوني) يتضمن ماضيه ومستقبله، أي أنه يتضمن التعابير القديمة والجديدة في آن.

الفصل الثالث

التحليل البنيوي للرواية

1- المنهج البنيوي في النقد الأدبي:

ظهرت البنيوية، أول الأمر، كمنهج علمي تحليلي في حقل الألسنية، أتاحت للغة فرصة الدخول إلى الميدان العلمي التجريبي، قبل أن تصبح منهجاً عاماً تستخدمه العلوم الإنسانية، ومنها النقد الأدبي.

والتحليل البنيوي للأدب يعتبر النص (بنية ذات دلالة)، فيحصر موضوع دراسته في تحليل النص وحده، مستبعداً عنصرين أسهما كثيراً في الابتعاد عن (أدبية) الأدب، هما: المبدع، والظرف الاجتماعي. وهذا يعني أن البنيوية تقوم على مبدأ (المثولية) الذي يقتصر على دراسة النص، بمعزل عن أية مؤثرات كانت تستهلك الأبحاث النقدية والتقليدية، من مثل الأبحاث السوسيولوجية، والسيكولوجية، والبيوغرافية، والتاريخية... الخ. كما أنه لا يُعنى بأغراض الكاتب أو قصده، ونجاحه أو إخفاقه في توصيل (رسالته). وإنما يهتم بالأثر الأدبي كنصّ قائم بذاته، فيركز على (النص) وحده، دون أية افتراضات سابقة. ويبحث في مستوياته، وعلاقاته، ونظامه، وأنساقه، وبنيته، ولغته. ومن هنا ابتعاد النقد البنيوي عن أحكام القيمة على العمل الأدبي، واكتفاؤه بالوصف. وبعد وصف (البنية السطحية) للعمل الأدبي، يبحث النقد البنيوي عن (البنية العميقة = الخفية) للعمل الأدبي. وهي مجموعة (العلاقات) التي تجعل من العمل الأدبي عملاً أدبياً. أي (أدبية) الأدب،

دون المضي في شرح هذه العلاقات، أو تفسير النص في ضوء واقعه الاجتماعي أو النفسي، ذلك أن الأدب، عند البنيويين، مستقل عن ظروفه الاجتماعية والنفسية، ولا علاقة له بالحياة أو بالمجتمع، لأنه (بنية) لغوية مستقلة، أو (نظام) من الدلالات والرموز التي تعيش داخل النص وحده.

كما يتجاهل النقد البنيوي (المعنى) في الأدب، فالقصة، مثلاً عنده، هي مجموعة من (الجمل)، يمكن أن تدرس حسب مستويات: صوتية، وتركيبية، ودلالية... إلخ، والرواية، عنده، هي (الوظائف) التي تعبّر عن أعمال الأبطال. وهي ثابتة رغم تعدد الأشخاص، ولذلك ينبغي تحديد هذه الوظائف قبل الانتقال إلى الإشارات الواردة في النص، من مثل: الزمان، والمكان، والعوامل.

وحين يُعنى النقد البنيوي بالكشف عن (العلاقات) المتشابكة بين عناصر العمل الأدبي، فذلك لأن هذه (العلاقات) هي عين الحقيقة. فما العالم سوى مجموعة من الحقائق، وما الحقائق سوى علاقات راهنة. وهكذا لا يبحث التحليل البنيوي للأدب عن (محتوى) العمل الأدبي، ولا عن (شكله)، وإنما يبحث عن (بنيته) التي تختفي وراء الظاهر، وعن (العلاقات) بين أجزائه، وبينها وبين (الكلّ). رغم أن هذه (البنية) مجرد فرض، وأنها مرتبطة بالوظيفة. وليس من بنى ثابتة، أو مركزية. فهي تصوّر تجريدي من خلق الذهن، و(نموذج) عقلي يقيمه المحلل، ليفهم على ضوئه، النص المدروس.

أما (عناصر) هذه البنية فينبغي كشفها من خلال الأنساق اللغوية التي تشكل مجموع هذه البنية. وتتمثل هذه العناصر في العلاقات، والرمز، والصورة، والإيقاع، والتواتر، والغموض، والتناصّ... إلخ. في تحليل الرواية، على ضوء المنهج البنيوي، ينبغي أولاً أن نحدد (بنية)

النص الروائي، ثم نعالج وظائف اللغة. قبل أن نصل إلى شرح النحو السردي، فالفعلي.

لقد عزل النقد الجديد النص الأدبي عن مؤلفه، وعن العالم الذي يرجع إليه، فلم يعد أمامه سوى (النص)، فأعمل مبضعه في تفكيكه، وتشريحه. وأولى خطوات التفكيك هي البحث عن (البنية). والعمل الأدبي يحتوي عشرات البنى، بل ومئاتها. فهنالك البنى الصوتية، والنحوية، والأسلوبية، والدلالية..إلخ. وحين تقسم الرواية إلى فصول فإن هذه الفصول هي بعض بنيتها. إلاّ أنه ليس لكل بنية وظيفة. بينما المطلوب هو البحث عن البنية التي لها وظيفة في العمل الفني. ولكن الباحث لا يمكن أن يتبيّن، بداية، وظيفة البنية إلاّ بعد اكتشافها، وبالتالي فإن لجوءه إلى المستوى اللفظي، من أجل اكتشاف البنية، يبدو مسوّغاً، فعن طريق تقصّي الألفاظ ذات الجذر المشترك، والتي تدور في حقل واحد، يمكن أن يُظهر بنيات القصة أو الرواية... إلخ. وهكذا فإن البحث عن البنية يبدأ بالبحث عن الوحدات المعجمية...

ولقد أصبحت دراسة جاكوبسون لوظائف اللغة مرجعاً أساسياً في دراسة النص الأدبي، حيث يحدّد جاكوبسون اللغة بأنها «أداة اتصال» بين مرسِل، ومرسل إليه، عبر رسالة. فالمرسِل يوجّه رسالته، والمستقبل يتلقّاها فيفك رموزها. والرسالة لكي تصل فإنه يلزمها: سياق تحيل إليه، ورمز code تشكّله اللغة المشتركة بين المرسِل والمرسل إليه، واتصال contact أو قناة تحويل هي وسيلة لإقامة الرابط بين المرسل والمستقبل (وهي الأصوات في الاتصال الشفوي، والحروف في الاتصال الكتابي).

أما الوظائف الست للغة، كما صنّفها جاكوبسون فتتجلّى في: الوظيفة الانفعالية أو الانطباعية التأثرية، والوظيفة الإفهامية أو الندائية،

والوظيفة الشعرية أو الإنشائية، والوظيفة الانتباهية أو الاتصالية، والوظيفة المرجعية أو الدلالية أو الإحالية، والوظيفة فوق اللغوية أو المعجمية. وهذه الوظائف للغة موجودة في كلّ كلام. وهي وظائف رتبوية مترابطة، تخضع كل وظيفة منها لغيرها، ودرجات ظهورها متفاوتة في أنماط الكلام المختلفة، فقد تطغى وظيفة معينة في كلام ما، وتطغى غيرها في كلام آخر: ففي الكلام العادي مثلاً تهمين الوظيفة الإفهامية، وفي الكلام الأدبي تهمين الوظيفة الإنشائية، وفي الكلام العاطفي تهمين الوظيفة الانفعالية[7]...

هكذا يظهر النقد البنيوي نقداً (عملياً) محايداً، حين يخلّص النقد من أهواء الناقد وانطباعاته، ومعتقداته الخاصة، كما يخلّص النص من ظروفه الاجتماعية والنفسية. ويسبغ الصفة العلمية على النقد، حين يستعمل الألفاظ الدقيقة المحددة في الوصف، مبتعداً عن الألفاظ العامة الفضفاضة، والاصطلاحات الانطباعية والتأثرية. وهو لا يتخذ من هذه (العلمية) صنماً يقدسه، لأن المهم هو ألا تغيب عن الرؤية أصالة الموضوع الأدبي. كما أنه عندما يحطم سحر العمل الفني، حين ينظر إليه بطريقة مشابهة لطريقة الفيزيائي الذي يتصدّى لتحليل بنية المادة، فإنه يكون بذلك قد أعطى الأدب والنقد دقة الحقيقة العلمية...

بيد أن هذه المقاربة البنيوية الشكلية تكتفي بتحليل أجزاء البنية في مستوياتها: السطحية والتحتية (الأعمق)، دون أن تتجاوزها إلى استنباط الدلالات الكامنة وراء هذه الأنساق والعناصر كما تفعل المناهج السيميائية، والجذرية، والبنيوية التكوينية... إلخ. ومن هنا قصور المنهج البنيوي الشكلي عن إقامة حوار بين النص والعالم، أو جدل بين الفني والإيديولوجي أو الاجتماعي أو النفسي.

• • •

2- التحليل البنيوي للرواية:

بدت المناهج التقليدية طرقاً مسدودة أمام الكشوفات التي توصلت إليها السرديات المعاصرة، وخاصة في فرعيها الرئيسيين: السرديات اللسانية التي تُعنى بدراسة الخطاب السردي في مستواه البنيوي. والعلاقات التي تربط الراوي بالمتن الحكائي. وقد استفاد هذا التيار من البحوث اللسانية المعاصرة، ويمثله: رولان بارت، وجيرار جينيت، وتودوروف.. والتيار الثاني هو السرديات السيميائية، ويُعنى بالدلالات، متجاوزاً المستوى اللساني المباشر، إلى البنى العميقة التي تتحكم بالنص. ويمثله فلاديمير بروب، وكلود بريمون، وغريماس...

وقد أكدت البنيوية (وصف) العمل الأدبي، بدلاً من الاهتمام بالأحكام المعيارية. وانطلق بارت، رائد النقد البنيوي، من ضرورة إيجاد نظرية تمكن من وصف وتحليل الرواية، معتمداً الألسنية نموذجاً أساسياً في هذا المجال، ومحدداً (الجملة) هدفاً، باعتبارها «أصغر مقطع يمكنه أن يمثل الخطاب بشكل تام»[8]. فما الرواية سوى (جملة) كبيرة تحتوي أهم مميزات الفعل. وتتجه اللسانيات نحو دراسة هذه (الجملة الكبيرة)، ذلك أن فهم الرواية، وتحليلها، لا يكون بمتابعة تسلسل الخبر فحسب، بل وأيضاً - حسب بارت - في بيان طبقات الرواية، وفي إسقاط الترابطات الأفقية (للخيط) السردي على محور عمودي ضمنياً. فقراءة رواية ما لا تكون فقط بالانتقال من كلمة إلى أخرى، بل بالانتقال من مستوى إلى آخر...

وقد بدأ التحليل البنيوي للسرد منذ أواسط الستينات، مع ظهور العدد الثامن من مجلة (تواصلات) 1966 الخاص بالتحليل البنيوي، والذي يَعدّ المنطلق الأساسي الذي استندت إليه كل الدراسات التالية، والتي حققت تطورات هامة في هذا المجال.

وفي هذا الصدد نجد دراسة تودوروف T. todorov عن (مقولات السرد). وفيها يتحدث عن صيغ السرد، رابطاً إياها بجهاته، وزمنه. فالجهات أو الرؤيات تتعلق بالطريقة التي يتم من خلالها إدراك القصة من قبل الراوي. وفي كتابه (أبجديات الديكاميرون) وضع تودوروف ثلاثة مظاهر يتصف بها النص الروائي هي: (المعنوي) الذي يعبّر، و(النحوي) الذي يركّب وحدات الكلام، و (البلاغي) الذي يقدّم العبارات..

لقد جاء تودوروف بعد الشكلانيين الروس، وانطلق من أعمالهم، مطوّراً إياها في الوقت نفسه، فأظهر أن لكل (سرد) أدبي مظهرين متكاملين هما: (القصة)، و (الخطاب). (فالقصة) تعني الأحداث في ترابطها وتسلسلها وعلاقاتها بين الفعل والفاعل. أما (الخطاب) فيظهر من خلال وجود الراوية الذي يقوم بتقديم القصة إلى القارىء الذي يتلقى السرد. وما يهم الباحث هو الطريقة التي بوساطتها يجعلنا الراوي نتعرّف على الأحداث.

وفي كتابه (البويطيقا) يعود تودوروف ليطور المنطلقات التي تحدّث عنها في (مقولات الحكي الأدبي)، مستفيداً من التطوير الذي أضفاه جيرار جينيت على تحليل الخطاب الروائي، وواضعاً تصوراً متكاملاً ينطلق من تحديد النص الأدبي، من خلال ثلاثة جوانب هي: الجانب الدلالي، والجانب التركيبي، والجانب اللفظي.

ويقترح تودوروف جرداً يسمح بتكوين شبكة وصفية تشمل ثلاثة وجوه للنص الأدبي، وهي تشكل - بالتالي - مستويات نقد النص الأدبي:

1- المستوى اللفظي، الذي يدرس الثوابت التي تتم وفقاً لها دراسة

الأحداث والوقائع الخاصة بالتجربة، من وجهة نظر أسلوبية، وزمنية (تحليل وترتيب الأحداث ودوامها، وتواترها)، وكذلك من وجهة نظر المؤلف، وهي رؤيته الذاتية، والموضوعية، الأحادية، أو المتعددة، الثابتة، أو المتحولة... في العمل الأدبي. ويبرز تضمن هذا المستوى لمقولات الصيغة، والزمن، والصوت، والرؤيا...

2- المستوى التركيبي: الذي يدرس العلاقات التي تقوم بين الوحدات الصغرى في النص، كما نجد في دراسة بروب المشهورة للحكايات الشعبية الروسية. كما يدرس مقولات البنيات والتركيب السردي، والنظام الفضائي...

3- المستوى الدلالي، الذي يدرس الثيمات، والرموز، والاستعارات، ويطرح مسألة العلاقة بين النص والواقع...

— 2 —

في تحليل النحو السردي يمكن معالجة مستويين، والتحليل وفقهما:

1- الأعمال والوظائف، كما فعل بروب، وبريمون، وبارت.

2- نظام الفاعلين، كما فعل غريماس، وتودوروف، وهامون، وتوماشفسكي.

وأول من قام بالتحليل السردي، حسب الوظائف، هو فلاديمير بروب في كتابه (مورفولوجية الحكايات الخرافية الروسية) 1929، وفيه يحدد (الوحدة) الحكائية غير القابلة للتفكيك بأنها (الوظيفة). والوظيفة هي عمل شخص محدد من وجهة نظر معناه في مجرى الحبكة. والوظائف هي العناصر الثابتة الدائمة في الحكاية، مهما تبدل الأشخاص، أو تبدلت الوظائف. وما النص الروائي سوى سلسلة من (الوظائف).

وقد عرّف بروب (التحليل المورفولوجي) بأنه: «وصف للحكايات

وفقاً لأجزاء محتواها، وعلاقة هذه الأجزاء بعضها ببعض، ثم علاقتها بالمجموع». ولكي يحقق بروب هذا الغرض، فقد اكتشفت (الوحدة) الأساسية في الحكايات، وسماها (الوحدة الوظيفية)، وهي فعل من أفعال أشخاص الحكاية، بغض النظر عن اختلاف شكل هذه الشخوص من حكاية إلى أخرى. وهذه الوحدات الوظيفية تعدّ، من وجهة نظر بروب، المحتوى الأساسي للحكايات. ومن واجب الباحث أن يستخلصها أولاً، لأنها العناصر الثابتة في الحكايات الشعبية، بغض النظر عن اختلاف طبيعة الشخوص، والوسيلة التي تنفذ بها.

وقد اهتدى بروب، من خلال دراسته للحكايات الروسية دراسة استقصائية، إلى عدد الوحدات الوظيفية التي تتحكم في جميع الحكايات الروسية، وهي إحدى وثلاثون وظيفة. لا ترد جميعها في كل حكاية، وإنما ما يرد منها في كل حكاية لا يخرج عن حدود هذه الوظائف.

وهذه الوظائف هي: الابتعاد، المنع، الانتهاك (خرق المنع)، التحري (الاستفهام)، الإخبار، الخداع، الخضوع (التواطؤ القسري)، الإساءة (الإثم)، التكليف (الوساطة)، قرار البطل، الذهاب، الاختبار (إخضاع البطل للتجربة)، ردّ فعل البطل على الاختبار، تلقي الشيء السحري، الانتقال في المكان، الصراع، العلامة، الانتصار، الإصلاح (تعويض النقص أو الإساءة)، عودة البطل، مطاردة المهاجم للبطل، النجدة المقدمة للبطل، الوصول المتستر للبطل، المزاعم الكاذبة للبطل المزيف، المهام الصعبة المفروضة على البطل، المهام المنجزة، التعرّف على البطل، اكتشاف البطل الزائف، تغيير هيئة البطل، عقاب البطل الزائف (أو المهاجم)، عقاب البطل الزائف، مكافأة البطل.

ثم يحدد بروب (دوائر العمل السبع) حيث تتجمع عدة وظائف

بصورة منطقية وفقاً للدوائر التي تتطابق مع الشخصيات التي تنجز هذه الوظائف، وهي:

1- دائرة موضوع الالتماس، وهو الشيء الجاري البحث عنه. ويمكن أن يكون كنزاً، أو أميرة، أو سوى ذلك (الوظيفة 25 و 31).

2- دائرة الموكل، وهو الذي يرسل البطل في مهمة البحث (الوظيفة 9).

3- دائرة البطل الذي يمضي باحثاً (الوظيفة 10 و 11). وعليه أن يتغلب على اختبارات الواهب (الوظيفة 12 و 13 و 14)، ويصلح الإثم (الوظيفة 18 ، 19)، وتتم مكافأته (الوظيفة 31).

4- المهاجم، ويقترف الإثم (الوظيفة 8)، فيصارع البطل (الوظيفة 16)، ويطارده (الوظيفة 21).

5- الواهب: يخضع البطل والبطل الزائف لاختبارات (الوظيفة 12)، قبل أن يسلمه المساعد (الشيء السحري) (الوظيفة 14).

6- المساعد، هو الشي الذي يسلمه الواهب للبطل، فيساعده على الانتقال السريع (الوظيفة 15)، وعلى النصر (الوظيفة 18)، وعلى إصلاح الإثم (الوظيفة 19)، وعلى التخلص من المهاجم (الوظيفة 21)، وعلى إنجاز مهمته الصعبة (الوظيفة 26).

7- البطل الزائف، وهو يتابع مسعى موازياً لمسعى البطل، ولكن ردّ فعله سلبي (الوظيفة 13)، ويتميّز بادعاءاته الكاذبة (الوظيفة 24).

— 3 —

أما أشهر من عالج (الوظائف) وطوّرها، في التحليل البنيوي للقصة، فهو رولان بارت (1915- 1980) R.BARTHES الذي ينطلق، في تحليله البنيوي للقصة، من لغة السرد، ثم يحلل الوظائف، فالأعمال، فالإنشاء، فنظام السرد.

أما (لغة السرد) فتعتبر (الجملة) هي الوحدة الأخيرة في الألسنية،

وهي موضع الاهتمام، والقسم الأصغر الذي يمثل النص بأسره. وبما أن السرد (جملة) كبيرة، فإن الألسنية توفر للتحليل البنيوي للسرد مفهوماً خاصاً يكمن في تنظيمه الذاتي، لأنها تلتفت إلى ما هو جوهري في كل نسق معني، وتسمح في الوقت نفسه، بإعلان كيفية ألا يكون السرد مجرد تلاحق عبارات، وتسهم، وبالتالي، في تصنيف الأعداد الهائلة للعناصر التي تدخل في تركيب السرد. ويمكن للباحث أن يحلل (الجملة)، ألسنياً، عبر المستويات: الصوتية، والنحوية، والسياقية.. إلخ.

وأما (الوظائف) فلها دلالات متفاوتة. ولما كان النسق تراكباً (لوحدات) معروفة الأصناف، وجب تقطيع السرد، وتعيين أقسام الخطاب الإنشائي التي يمكن توزيعها على عدد صغير من الأصناف الشكلية.

وحين يعتمد بارت (الوظائف) وحدات تكّون كل أشكال السرد، فإنه لا يحصر (الوظيفة) في (الجملة)، فقد تكون (الوظيفة) في (كلمة) واحدة من الجملة، كما في كلمة (أربعة) مثلاً حين يستعملها الكاتب ليشير، في الرواية، إلى عدد أجهزة الهاتف إلى جانب البطل، لتدل على مستواه الاجتماعي.

وتأخذ (الوظائف) مكانها ضمن مجموع (العلاقات). وموقعها في (السرد) هو الذي يحدد دورها فيه. فإذا لم تقم (الوظيفة) بدورها، فمعنى ذلك أن هناك خللاً في التأليف.والفن - عند بارت - هو نسق خالص، وليس هناك أبداً وحدة ضائعة فيه.

وفهم الرواية لا يكون بمتابعة تسلسل الخبر فحسب، بل وفي تبيان (طبقاتها) أيضاً. وكذلك في إسقاط ترابطات (الخيط) السردي الأفقي، على محور عمودي ضمناً، فقراءة رواية ما لا تكون فقط بالانتقال من كلمة إلى كلمة أخرى، بل بالانتقال من مستوى إلى آخر. ويميز بارت ثلاثة مستويات في التحليل البنيوي للرواية، هي:

1- مستوى الوظائف، كما لدى بريمون، وبروب في (مورفولوجيا الحكايات الشعبية).

2- مستوى العوامل، كما هو لدى غريماس في (السيميولوجيا البنيوية).

3- المستوى السردي، كما هو لدى تودوروف الذي يهتم بالأفعال.

ففي (مستوى الوظائف) يقسم بارت (الوظائف) إلى نوعين: وظائف توزيعية، ووظائف تكاملية أو اندماجية (أو قرائن). فالوظائف التوزيعية تتوافق مع وظائف بروب، وهي وظائف (التحفيز) التي أشار إليها توماشفسكي. وأما الوظائف التكاملية (أو القرائن) فلا تتطلب علاقات فيما بينها، لأنها لا تحيل إلى فعل لاحق، بل إلى مفهوم ضروري بالنسبة للقصة. وهذه الوحدات تطغى في أنماط السرد الأكثر تعقيداً، كما في الروايات السيكولوجية، بينما تطغى الوحدات التوزيعية في الأنماط الحكائية البسيطة كالحكايات الشعبية.

وفي المستوى الثاني (مستوى العوامل) يركز بارت على دراسة الأفعال (= العوامل).

وفي المستوى الثالث (السردي) يرى بارت أن هنالك تواصلاً سردياً بين (المرسل)، و (المتقبل)، من خلال (الرسالة) التي تتضمن إشارات خاصة يتفق عليها الطرفان.

وأما (الإنشاء) فهو - عند بارت - عمل الكاتب، ووظيفة السرد الأساسية عنده رهن بتواصل آخر، فمن جهة ثمة واهب للسرد، ومن جهة أخرى ثمة منتفع من السرد. والكل يعلم أن الضميرين: (أنا، وأنت)، في لغة التواصل الألسنية مفترضان، ولهذا لا سرد دون منشىء، ودون مستمع أو قارىء. فمن هو واهب السرد؟. إنه المؤلف، أو الشخصية الروائية، أو الضمير الكلي اللاشخصي، وكلها يراها بارت

(كائنات من ورق).

والسرد، أو نظام رموز المنشىء، كما اللغة، لا يعرف إلا نسقين من العلاقات: شخصياً، وغير شخصي. وغالباً ما يوجدان معاً، كما في الجملة التالية: « عيناه (شخصي)، الرماديتان (غير شخصي)، حدّقتا (شخصي)، بالمنظر المعروف (غير شخصي) ». وتتسم الرواية بأنها مزيج من هذين النسقين، لأنها تحشد علامات شخصية، وغير شخصية.

والمؤلف هو من يحسن ضبط نظام الرموز الذي يتولى استخدامه، ويشرك المستمعين فيه. ويكون المستوى الإنشائي فيه بارزاً.

— 4 —

أما تحليل الخطاب الروائي على أساس العوامل (أو نظام الفاعلين)، فيتجلّى لدى غريماس، وتودوروف، وهامون (في شعرية السرد)، وتوماشفسكي (ضمن نظرية الأدب).

ولعل غريماس A. greimas أول من أشار إليه، واقترح تصنيف الشخصيات حسب أفعالها، وسمّاها (العوامل). واعتبر التحليل الوصفي والتحليل الوظيفي متكاملين، وقد نبّه، في كتابه (السيمياء البنيوية) 1966 إلى الخطأ الذي يقع فيه بعض النقاد الذين يجعلون نموذج بروب للحكاية منهجاً لتحليل الرواية، لأن الرواية شكل أشد تعقيداً من الحكاية. رغم أن هذا المنهج كان فتحاً جديداً - آنذاك - في تحليل الحكاية. وقد استفادت منه الرواية في كشف علاقاتها التركيبية.

والواقع أن تحليل غريماس البنيوي للرواية، والذي يعتمد على (العوامل) إنما يعني (الأشخاص)، لا ككائنات نفسية تتمتع بمزايا خلقية، وإنما كمشاركين لهم مكانتهم ومواقعهم داخل القصة. وهذا يعني أن

النظر إليهم إنما يتّم كوظيفة نحوية. فتحديد الشخص بالعمل الذي يقوم به إنما ينبع من مفهوم نحوي. إذ ليس هناك، في النحو، من فعل دون فاعل، أو فاعل دون فعل، وكما أن الفاعل النحوي، على مستوى الجملة، هو الذي يقوم بالفعل، فكذلك الفاعل الفني هو الشخصية على مستوى القصة. والرواية - عند غريماس - هي مجموعة من الأفعال تقوم بها الشخصيات (= العوامل)، يصل عددها إلى ستة، وهي:

1- العامل الذات.
2- العامل الموضوع.
3- العامل المرسِل.
4- العامل المرسل إليه.
5- العامل المعاكس.
6- العامل المساعد.

وهذا الشكل يمكن تطبيقه في جميع مجالات الحياة، لأنه البنية الأساسية لعالم المعنى، مهما تنوعت هذه البنية وتعددت، من مجتمع إلى آخر. فعلى صعيد الفلسفة المثالية مثلاً تتوزع هذه العوامل تبعاً لعلاقاتها بمفهوم التوق أو الرغبة إلى:

1- العامل الذات = الفيلسوف.
2- العامل الموضوع = العالم.
3- العامل المرسِل = الله.
4- العامل المرسل إليه = الإنسانية.
5- العامل المعاكس = المادة.
6- العامل المساعد = الروح[9].

الفصل الرابع
التحليل البنيوي التكويني للرواية

يقول رولان بارت إن الأدب ليس سوى لغة معبّرة، أي نظام من العلاقات. ووجوده ليس في رسالته، بل في نظامه. ولذلك لا يكون النقد إعادة لبناء رسالة الأثر الفني، بل إعادة لبناء نظامه، والناقد - بذلك - كالعالم الألسني الذي لا يهمه تفسير معنى الجملة، بل إقامة بنيتها الشكلية التي تسمح لهذا المعنى بالانتقال...

و (المنهج البنيوي) عندما يكتفي باكتشاف وتحليل بنيات العمل الأدبي، وأنساقه، ومستوياته، وعلاقاته، فإنه يعزل النص عن واقعه، ومبدعه، ومن هنا كان مسوّغ الاهتمام بمشروع اختراق البنيات الثقافية والاجتماعية والتاريخية للنص الأدبي، من أجل إقامة نوع من التوازن بين (المنهج الشكلي)، و (المنهج الاجتماعي)، واعتبار الأدب نبتة نمت وازدهرت في وسط بيئي احتضنها ورعاها، فلها عليه واجب الرعاية، وله عليها حق التعبير الصادق عنه.

1- المنهج البنيوي التكويني (التوليدي) في النقد الأدبي:

يرتبط الفن الروائي عضوياً بالوسط الاجتماعي، لأنه يعيش فيه، ويتصل بشرائحه، ويصدر عن وعيه. ولكنه - في الوقت نفسه - يخضع لقواعد (البنية) المتميزة فيه. ومن تطابق البنية الفنية والمكونات الموضوعية، ينشأ مشروع المنهج النقدي الذي يعتبر المبدع مجرد واضع للصياغة الفنية المناسبة للوعي الجماعي الذي يعتمل في ضمير الجماعة

التي ينتمي إليها، أو الطبقة التي يعبّر عنها. فالإبداع مرتهن - إذن - بالبنية الفكرية للجماعية التي يعيش بين ظهرانيها.

و (المنهج البنيوي التكويني) اتجاه نقدي يرى أن (المنهج البنيوي الشكلي) قد وصل بالنقد إلى الطريق المسدود، حين اقتصر على النص وحده، دون أن يربطه بظروفه الاجتماعية، فجاء المنهج البنيوي التكويني ليردف الدراسة النصية للأدب بدراسة الوسط الاجتماعي الذي أبدعه .

وأولى خطوات هذا المنهج هي البدء بقراءة ألسنية للنص، وذلك عن طريق تفكيك بنياته إلى وحداتها الصغرى الدّالة، وذلك باكتشاف (البنية السطحية) للنص، وبيان بنيات الزمان والمكان فيه. ثم تركيب هذه الأجزاء للخروج منها بتصور عن (البنية العميقة) للنص، أو (رؤية) العالم كما تجسدت في الممارسة الألسنية للنص...

والخطوة الثانية هي إدماج هذه البنيات الجزئية للوحدات الدالة في بنية أكثر اتساعاً. وتفكيك هذه البنية الأشمل، أيضاً، للعثور على دلالتها الشاملة. وبهذا ننتقل من (النص الماثل) إلى (النص الغائب)، ذلك أن النص الماثل ليس ذرة مغلقة على نفسها، بل هو نتاج اجتماعي تاريخي، يعبّر عن طموحات فئة اجتماعية أو طبقة اجتماعية. وبذلك تصبح قراءة النص الأدبي كشفاً لبنياته المتعددة، ثم إدماجها في البنية الاجتماعية لبيئة المبدع وعصره.

وهكذا تبحث البنيوية التكوينية في أربع بنيات للنص: البنية الداخلية للنص، والبنية الثقافية (أو الايديولوجية)، والبنية الاجتماعية، ثم البنية التاريخية. وهذه البنيات متكاملة ومتفاعلة فيما بينها. فإذا كانت القراءة الداخلية للنص تقدم لنا خطوة نحو فهم القوانين المتحكمة في البنية الداخلية، فإن هذا الفهم بحاجة إلى تفسير. وهذا ما ينبغي التماسه في البنية التالية: الثقافية. غير أن هذا التفسير يظل مجرداً، إذا لم يتحول إلى

فهم، فيصبح بدوره بحاجة إلى تفسير، مما يستدعي مقاربة البنية الثالثة (الاجتماعية)، وهكذا.

2- منهج غولدمان في التحليل البنيوي التكويني:

لعل لوسيان غولدمان (1913- 1970) هو الذي أرسى دعائم المنهج البنيوي التكويني، حين اعتمد بعض مقولات أستاذه جورج لوكاش، وطوّرها، فشغل النقد الأوربي، كما فعل رولان بارت في النقد العالمي. وكتابه (الإله الخفي: دراسة في الرؤية المأساوية في خواطر باسكال ومسرح راسين- 1956) أثار ضجة كبرى، إذ كان أول عمل رائد في النقد الفرنسي الحديث، وقد نال به مؤلفه درجة الدكتوراه في الآداب. درس فيه (الرؤية المأساوية) في خواطر باسكال، ومسرح راسين، وسعى إلى الإحاطة (بالبنيات) التصورية للنصوص المدروسة، واستخلاص (الكليّات) العقلية والاجتماعية، وتوصّل إلى أن (خواطر) باسكال، ومآسي راسين، ليستا سوى تعبير عن الوضعية المأساوية التي عاشتها نبالة مثقفة موزعة بين أصولها وارتباطاتها البورجوازية. وهي تعبير يتجلّى في رفض العالم لدى الجانسينية[10].

ويستخدم غولدمان، في تحليله، مفهوم هذه الرؤية المعبّر عن استحالة تطبيق حياة مقبولة في هذا العالم. ويثبت بأن رفض العالم من قبل الجماعة الجانسينية موجود أيضاً لدى (نبلاء الرداء) الذين خيّب العالم أملهم، ورأوا في انهيارهم انهياراً للعالم كله، فتبنّوا موقفاً جانسينياً تجلّى في الانسحاب من العالم.

ويقسم غولدمان نتاج راسين إلى ثلاث مجموعات: مسرحيات أولى يرفض فيها البطل كل تسوية مع العالم، ويبقى فيها الإله صامتاً ومتفرّجاً. ومسرحيات ثانية يعبّر فيها راسين عن محاولات الصلح مع العالم. ومسرحيات ثالثة تحاول الصلح مع الكنيسة.

والواقع أن دراسة غولدمان لراسين هي أفضل ما يوضح منهجه البنيوي التكويني، حيث يكتشف في مسرح راسين (بنية) معينة من المقولات تتكرر، هي: الإله، والإنسان، والعالم. ويكتشف (رؤية) خاصة للعام، هي رؤية بشر ضائعين في عالم خالٍ من القيمة. ومع أن هؤلاء البشر يتقبلون هذا العالم بوصفه العالم الوحيد الممكن، إلاّ أنهم لا يكفّون عن الوقوف ضد هذا العالم، ليسوّغوا لأنفسهم، باسم قيمة مطلقة غائبة عن الأنظار. وقد عثر غولدمان على أساس هذه الرؤية لدى الجماعة الدينية التي عرفت في فرنسا باسم (الجانسينية)، وفسّر الجانسينية على أنها نتيجة إزاحة مجموعة اجتماعية في فرنسا، في القرن السابع عشر، هي (نبلاء الرداء)، وموظفي البلاط الذين اعتمدوا اقتصادياً على الملك، ثم تضاءلت قوتهم، مع تزايد الحكم المطلق، وأصبح موقفهم متناقضاً. فهم بحاجة إلى (التاج)، وإلى معارضته سياسياً في آن. وهكذا رفضوا العالم، ولجأوا إلى الجانسينية، رغبة منهم في الانصراف عن كل حلم بالتغيير التاريخي.

وقد اهتم غولدمان بدراسة (بنية) النص الأدبي دراسة تكشف عن الدرجة التي يجسّد بها النص بنية الفكر (أو رؤية العالم) عند طبقة أو مجموعة اجتماعية ينتمي إليها الكاتب. والكاتب العظيم - عنده - هو المتميز الذي ينقل، فنياً، رؤية العالم عند الطبقة أو المجموعة التي ينتمي إليها، ويصوغها بطريقة واضحة، وإن لم تكن واعية. ولذلك يطلق غولدمان على منهجه النقدي هذا اسم (البنيوية التكوينية أو التوليدية)، (بنيوية) لأن اهتمامه ببنية المقولات التي تكشف عن رؤية خاصة للعالم يفوق اهتمامه بمضمون هذه الرؤية نفسها، و (توليدية)، لأنه يركز على الكيفية التي تتولد بها هذه الأبنية العقلية على المستوى التاريخي، أي يركز على العلاقة بين رؤية العالم والأوضاع التاريخية التي تولّدها.

وإذا كانت الفرويدية تعتمد على تحليل اللاوعي عند الفرد، فإن البنيوية التكوينية ترتكز إلى الجماعة أو الطبقة. والقاسم المشترك بينهما هو أن السلوك الفردي والجماعي هو جزء من (بنية ذات دلالة).

ومع أن العمل الأدبي يدين للمجتمع، كما ترى البنيوية التكوينية، فإن هذا لا يعني انعدام دينه للمبدع الذي ينشىء بنية عقلية مستقلة تنضح من وعي الجماعة، وتخضع لرؤيا الفنان الخاصة ضمن الدائرة الاجتماعية. ولكن تجربة الفرد الواحد أقصر وأضيق من أن تخلق البنية العقلية التي هي ليست سوى نتيجة نشاط مشترك لعدد كبير من الأفراد، يجدون أنفسهم في موقف مماثل.

ويرى غولدمان أن النص الأدبي يستمد معناه و (بنيته الدلالية) من (رؤية العالم) التي يعبّر عنها، وإننا لا نستطيع أن نفهم (البنية الدلالية) إلاّ إذا ربطناها ببنى أوسع: كالبنى الذهنية، ورؤى الطبقات الاجتماعية للعالم، والبنية الاجتماعية الاقتصادية التي تفرزها حقبة تاريخية معينة...

وعندما نكتشف العلاقة بين العمل الأدبي ورؤية العالم، ينبغي دراسة علاقة هذه الرؤية بالطبقات الاجتماعية التي عبّر عنها، لأن العمل الأدبي ليس إلاّ شكلاً من أشكال الحياة الاجتماعية، ولا يمكن فهمه إلاّ إذا وضعناه في إطاره العام: الاجتماعي، والتاريخي. هكذا يتخلّص الباحث الأدبي، حسب غولدمان، من مقولات التأثر والتاثير التي انتشرت في النقد الأدبي التقليدي، على يد ممثلي الأدب المقارن القدماء، أمثال فان تيغم وغيره.

وقد استعمل غولدمان (البنية الدلالية) في فهم شمولية الظاهرة الاجتماعية التي يعبّر عنها أحد المبدعين. والمقصود بها المعنى الداخلي لهذه البنية، والذي ينمّ عن وعي جماعي معين، « ولا تكون البنية

الدلالية حاضرة في فكر جميع أفراد المجموعة البشرية، لأنها لا تتحقق إلاّ بشكل استثنائي، عن طريق الفكر العلمي، أو الفلسفي، أو عن طريق العمل الاجتماعي، أو العمل الفني، الذي يقوم به أفراد متميزون أمثال كانط، ونابليون، وراسين»[11].

ولا تتحقق هذه البنية إلاّ في ظروف خاصة، فلو أتى نابليون بونابرت مثلاً في حقبة أخرى من تاريخ فرنسا لما تأتى له أن يصبح رمزاً أساسياً من رموز الثورة الفرنسية البورجوازية، بالرغم من مزاياه وإمكانياته الشخصية. ويرى غولدمان أن التطابق الممكن بين الإمكانيات الإنسانية الفردية وبين الوضع التاريخي هي ما نسميه (العبقرية).

إن بناء (الرؤية) التراجيدية تحت تأثير إيديولوجية مجموعة (الجانسينية) في (بور رويال) هو بمثابة استجابة وظيفية دالة (لنبلاء الرداء) تجاه موقف تاريخي محدد. وقد كان على راسين الفرد المرتبط بهذه المجموعة وإيديولوجيتها أن يواجه عدداً من المشكلات العملية والأخلاقية، مواجة أنتجت، في النهاية، عملاً شكلته رؤية تراجيدية، صيغت بدرجة راقية من التلاحم. ومع ذلك فإنه لا يمكن شرح تولّد العمل الأدبي عند راسين، أو دلالته بمجرد الاقتصار على ربط العمل بسيرة راسين الفرد، أو بسيكولوجيته الخاصة.

وهذا يعني أن غولدمان يحاول ربط الأثر الأدبي بالجماعة، بدلاً من ربطه بالفرد المبدع وحده، كما كانت تفعل الدراسات النفسية التقليدية. ويحاول بيان أن الأثر الأدبي لا يعكس البناء الاجتماعي، أو يعبّر عن شخصية الكاتب فحسب، وإنما هو يبدو كواقعة لها دلالتها الموضوعية التي تتمثل في وجود وحدة بين الفرد والمجتمع، تتم بطريقة جدلية. وهكذا يربط غولدمان الوعي الفردي بالوعي الجماعي، في وحدة كاملة، ويرى أنه لا يوجد سوى وعي كلي لجماعة معينة من

الأفراد، وأنه لا يمكن فهم وعي الفرد إلاّ بوساطة فهم الوعي الكلّي للجماعة التي ينتمي إليها.

ويمكن تحديد منهج غولدمان في النقد البنيوي التكويني في النقاط التالية:

1- دراسة ما هو جوهري في النص، وذلك عن طريق عزل بعض العناصر (الجزئية) من السياق، وجعلها كلّيات مستقلة.

2- إدخال (العناصر) الجزئية في (الكلّ)، علماً بأننا لا نستطيع الوصول إلى كلية لا تكون هي نفسها عنصراً أو جزءاً، فجزئيات العالم مرتبطة ببعضها بعضاً، ومتداخلة بحيث يبدو من المستحيل معرفة واحدة منها دون معرفة الأخرى، أو دون معرفة الكلّ.

3- دمج العمل الأدبي في (الحياة الشخصية لمبدعه).

4- إلقاء الأضواء على (خلفية النّص) الاجتماعية، وذلك بدراسة مفهوم (العالم) عند الجماعة التي ينتمي إليها الكاتب، والتساؤل عن الأسباب الاجتماعية والفردية التي أدّت إلى هذه الرؤية كظاهرة فكرية عبّر عنها العمل الأدبي في زمان ومكان محدّدين. وهذه الرؤية هي ظاهرة من ظواهر الوعي الجمالي الذي يبلغ ذروة وضوحه في نتاج المبدع.

إن ما يميز سوسيولوجيا الآداب عند غولدمان عن كل شكل آخر من السوسيولوجيا هو التأكيد على أن (الفرد) في الإبداع الأدبي ليس وحده المبدع، وإنما (الوعي الجماعي) أيضاً. ويستبعد غولدمان اتجاهين رئيسيين في سوسيولوجيا الآداب هما:

اتجاه يُعنى بالنشر والتوزيع واستقبال الأعمال الأدبية، وصداها لدى القراء، ويمثله في فرنسا روبير اسكاريت ومعاونوه، ممن تجمعوا حول (معهد الأدب والتقنيات الفنية للجماهير) التابع لجامعة بوردو. والاتجاه

الثاني يُعنى بدراسة بعض النواحي الجزئية للنصوص الأدبية المعتبرة كمؤثرات وتعبيرات للوعي الجماعي وشمولاته، ويمثله ليولوينتال، أستاذ علم الاجتماع في جامعة بركلي، والذي درس النتاج الأدبي لمجموعات مهنية واجتماعية، ونقل الاهتمام من الفرد المدروس حسب مهنته، إلى السنوات الأولى من طفولته، كما درس مضمون الوعي الجماعي في أعمال عدد من المؤلفين المختلفي الجنسيات. ورغم جدوى هذين الاتجاهين، فإن الأجدى هو سوسيولوجيا الأدب التي تعدّ العمل الأدبي ناتجاً اجتماعياً، بقدر ما هو إبداع فردي، وهو ما تجرّد له غولدمان.

وإذ يؤكد غولدمان هذا الاتجاه الثالث من السوسيولوجيا، فإنه يميز - أيضاً - بينه وبين الاتجاه التقليدي في الدراسات الاجتماعية، والذي يحاول أن يضع علاقة وثيقة بين مضمون الوعي الجماعي للمجتمع ككل، وبين مضمون العمل الأدبي. ويمتد هذا الاتجاه منذ مدام دي ستايل، إلى تين، وعدد كبير من الدراسات الماركسية التقليدية. ورغم أن فائدة أبحاث هذا الاتجاه تبدو - أيضاً - مؤكدة، فإنها محدودة، أمام الإضافة التي يمثلها لوكاش وتلميذه غولدمان الذي طوّر أبحاث أستاذه، وشق طريقاً جديداً في سوسيولوجيا الآداب. وتطورت معه الدراسات الأدبية فلم يعد العمل الأدبي مجرد انعكاس للوعي الجماعي وحده، ولم تعد العلاقة الأساسية على مستوى المضمون وحده، وإنما على مستوى التماثل البنياني، وبهذا أصبحت الأعمال الأدبية تطويراً للنزعات الممكنة للوعي.

3- المفاهيم الأساسية لسوسيولوجيا الآداب عند غولدمان:

ضد كل سوسيولوجيا للآداب تجعل من الإبداع الأدبي ظاهرة اقتصادية، أو انعكاساً لوعي جمعي، تقوم السوسيولوجيا البنيوية التكوينية التي أعطاها غولدمان صياغتها النظرية، وتطبيقاتها العملية، على المفاهيم التالية:

أ - مفهوم (البنية الدّالة) الذي يشكل إحدى الركائز الهامة في هذا المنهج. ولكي يفهم الباحث العمل الذي ينوي دراسته عليه أولاً أن يكشف عن (بنيته) الدّالة على (كليته)، ثم يكتشف (الدلالة) الموضوعية للأثر، وذلك بوضع الأثر في سياقه التاريخي والاجتماعي، والنظر إليه من خلال مفهومي (الكليّة) و (التماسك). وقد يدمج الباحث هذا الأثر، موضوع الدراسة، في مجموعة أكبر هي آثار الكاتب. وقد يدمج آثار الكاتب في مجموعة أكبر هي آثار معاصريه في الفترة ذاتها. وبهذا ينتقل المنهج التكويني من الأثر الأدبي إلى الجماعة، ومن المبدع إلى الإبداع.

و(التماسك) لا يعني الترابط المنطقي، كما أنه غير تفسير الأثر من خلال تركيبه الباطني كما في النقد (التيمي) theme, وإنما هو الرباط ذو الدلالة بين (الأجزاء)، و (الكلّ)، كما أن (البنية الدالة) تفترض وحدة الأجزاء ضمن (الكلّية)، و(العلاقة) الداخلية بين العناصر، والانتقال من (رؤية) سكونية إلى رؤية دينامية، رغم أن قلة من المبدعين هم وحدهم الذين يحملون (رؤية) عالم الجماعة في ضمائرهم، وفي أشكال إبداعهم.

ب - مفهوم (رؤية العالم) يشكل مع (البنية الدّالة) وحدة متكاملة. فإذا كانت (البنية الدالة) هي التي تشرح النص الأدبي وتفسره، فإن (رؤية العالم) هي التي تفهمه وتدركه وتضعه في إطاره الاجتماعي المتميز. يقول غولدمان: «إذا أردت أن أشرح خاطرة لباسكال، يجب عليّ الرجوع إلى جميع خواطره وفهمها، كما ينبغي عليّ أن أشرح نشأتها. وعندها أضطر إلى الرجوع إلى الحركة الجانسينية، وأستطيع أن أفهم الجانسينية بربطها بطبقة (نبلاء الرداء)، وهكذا...»[12].

وهكذا ينبغي على الباحث في سوسيولوجيا الآداب أن يقوم

بعمليتين متكاملتين: أولهما: اكتشاف المقومات الأساسية التي تعطي العمل الفني وحدته، أي بنيته الدلالية. وهذه تقوم على دراسة العناصر التي تؤلف هذا العمل، بحيث يكون الاقتصار على دراسة زاوية منه فحسب لا تكفي، لأنها لا تعطي فكرة شمولية عنه. وثانيهما: إقامة صلة مستمرة بين (البنية الدلالية) و (رؤية العالم). وفق منظور الطبقة الاجتماعية التي تفرزها حقبة تاريخية معينة.

إن مؤلفات أي أديب أو مفكر ليست سوى تعبير عن نظرة موحدة وكلّية إلى العالم. ولن نفهم هذه المؤلفات حق الفهم إلاّ إذا تمكنا من إدراك بنية المجموع، وفهم كل مؤلف على أنه (جزء) من (كلّ). ولكن هذه (الرؤيات) إلى العالم لا تظهر بصفة مباغتة، وإنما تستلزم تضافر عدد كبير من الجهود الاجتماعية والتاريخية التي غالباً ما تمتد عبر أجيال عديدة. ومن هنا كان عدد هذه الرؤيات إلى العالم محدوداً. فهناك عدد معين من النظرات النموذجية إلى العالم: الرؤية العقلانية، والتجريبية، والجدلية، والحدسية، والمأساوية... إلخ.

ورغم أن غولدمان قد اقتبس مفهوم (رؤية العالم) من لوكاش، فإنه طوّره بحيث أصبح يعني عنده أن العمل الأدبي الفردي لا يمكن شرحه من خلال الفرد وحده، وإنما لابد من النظر إلى الإطار الذي كتب فيه.

جـ - وفي (الرؤية المأساوية) يستعرض غولدمان هذه الرؤية عند باسكال وراسين وكانط. ويرى أنها تتميز بمعرفة نظرية للعالم، وبرفض قوى للعالم، لأنه غير مرضٍ أو غير مقنع، إذ يفتقر إلى مبدأ سام، وإلى إعجاب فعلي بالعلم، لأنه يفضي إلى المعرفة، ورفض له لأنه لا يستطيع أن يوجّه الإنسان أخلاقياً. ويرى غولدمان أن هذه الرؤية المأساوية هي وسط بين نزعتين متطرفتين هما: النزعة العقلانية الفردية التي تجلّت لدى ديكارت، والنزعة الجدلية التي تبلورت لدى هيغل وماركس.

وترتكز الرؤية المأساوية إلى ثلاثة أقانيم: الله، والإنسان، والعالم. فالله خفي لا يدركه إلاّ المختارون، وهو حاضر غائب، خفي ظاهر. والإنسان يجمع بين النقيضين: العالم (الحيوان، والشقاء)، والله (الملاك، والعظمة). ولذا لا ينبغي للإنسان إلاّ أن يرتد عن مشاركته في العالم، إلى الدخول في كنف الله الخفي. ولن يتم هذا الارتداد نتيجة يقينٍ عقلي، بل حدسٍ قلبي.

وقد اكتشف غولدمان (الرؤية المأساوية) من دراسته لتاريخ ملوك فرنسا بعد عصر النهضة، حيث لجأوا إلى المجالس النيابية المرتكزة على الطبقة البورجوازية الصاعدة، ليخففوا من نفوذ الأشراف الإقطاعيين والطبقة الارستقراطية. وقد قدمت البورجوازية مجموعة من الضباط والإداريين الذين لعبوا دوراً أساسياً مهيمناً، فكوفئوا على ذلك، واعتبروا (نبلاء الرداء). مقابل (نبلاء البلاط) من فلول الارستقراطية المحتضرة. ولكن الردة الرجعية للملوك الذين رغبوا في عودة الحكم المطلق أبعدت (نبلاء الرداء) عن المشاركة في الحياة الاجتماعية والسياسية، مما دفع بهؤلاء إلى البحث عن ملجأ إيديولوجي، فوجدوه في (الجانسينية) التي كان مركزها دير (بور رويال) في باريس، والتي ظهرت كأيديولوجية تؤكد استحالة تحقيق حياة سعيدة في هذا العالم المبني على الغدر والنكران. وبما أن أتباع هذا المذهب كانوا نزيهين أخلاقياً، فإنهم رفضوا الانتهازية، وآثروا الابتعاد عن الحياة السياسية. وخيبة الأمل هذه التي تعرضت لها هذه الطبقة أدّت إلى تشكيل الإيديولوجيا الجانسينية الرافضة لقيم العالم، والمتوجهة نحو الله، مما يترك الإنسان في قلق دائم، ويطور عنده الحس بتفاقم المأساة.

وقد تجلت هذه الرؤية المأساوية لنبلاء الرداء في (خواطر) باسكال، ومسرح راسين. ففي مسرح راسين يمكن تمييز ثلاثة اتجاهات: اتجاه رفض

العالم والاتجاه نحو الله، واتجاه الحياة في العالم والتلوث فيه حيث تكون نهايتهم مأساوية، واتجاه الوهم الذي يجعل البطل المأساوي يؤمن بأنه يستطيع أن يفرض فكره على العالم. ولكنه ينتهي إلى خيبة الأمل.

د - الوعي والواقع الاجتماعي: يرى غولدمان أن الرواية تشكل العمل الأدبي الذي يعكس الحياة اليومية في مجتمع يطبعه نظام السوق، وأن الشكل الروائي يظهر لنا نقلاً للحياة اليومية للمجتمع الفردي الذي يسيطر عليه نظام السوق إلى المستوى الأدبي. فهناك تناسب بين الشكل الروائي والعلاقات اليومية التي تربط البشر بالثروات.

وفي عالم يسوده الكمّ على حساب الكيف، وتحلّ فيه القيم المتبادلة محل القيم الاستعمالية، يبرز دور قلّة من (الإشكاليين) الذين يحاولون أن يستغنوا عن الوسائط، وهم يقدّرون الأشياء بقيمتها الحقيقة، لا بقيم تبادلية شاملة هي المال الذي هو معبود المجتمع المادي، ولذلك فإنهم يظلون على هامش المجتمع. فإذا أنتجوا أدباً روائياً كان البطل، صورتهم، يحاول أن يبحث عن قيم أصيلة في عالم منحط. ولهذا فإن الفنان الحق في العالم الرأسمالي هو إنسان معارض للقيم التي تسود مجتمعه، وناقد، وإشكالي، وما روايته سوى انتقاد يثبت استحالة قيام نمو أصيل للشخصية. وهذا ما يفسر العداء الذي تناصبه البورجوازية لمثل هذا الفن، وترويجها للفن السطحي، المتكلف، الساذج...

هـ - الوعي الممكن: العمل الأدبي، عند غولدمان، ليس مجرد انعكاس لوعي فعلي حقيقي، بل انعكاس لوعي ممكن، ذلك أن كل فئة اجتماعية تبني وعيها وبنياتها الذهنية وفق ممارساتها الاقتصادية والاجتماعية والسياسية داخل المجتمع في كليته. وليس هناك وجود للوعي الجمعي خارج وعي الأفراد. ويتلقى الفرد تأثيرات جماعية لا ينتمي إليها في واقعه الاجتماعي. وهكذا فلا وجود للوعي الجمعي إلاّ

كحقيقة ممكنة، وكإمكانية داخل وعي كل فرد من الجماعة. والوعي الممكن قد يجد تعبيره الفعلي من خلال تأثيرات فكرية أو أعمال خيالية لبعض المبدعين. وهكذا فضدّ سوسيولوجيا الآداب التي تجعل اهتمامها ينصبّ على المحتوى، وعلى انعكاس الوعي الجمعي. تقوم سوسيولوجيا جديدة، مغايرة، تهتم بالبنيات، وبالوعي الممكن.

تلك هي المفاهيم الأساسية لسوسيولوجيا الآداب عند غولدمان الذي أعطاها شكلها النظري النهائي، وطبّقها منهجاً نقدياً بنيوياً تكوينياً في دراسة الآثار الأدبية والفكرية لراسين، وباسكال، وكانط، ومالرو، وسارتر...إلخ. رافضاً كل نزعة ذرية تريد أن تفهم الأعمال الأدبية بالوقوف عند جزئياتها، ومحاولاً إدراك المجتمع في (كلّيته)، ورابطاً ما هو اقتصادي بما هو سياسي، بل وحتى بما هو أدبي وفني، ومكتشفاً العلاقات الوظيفية بين المؤسسات الاجتماعية والأعمال الأدبية، ومتبنياً مفهوم (الكلّية) الذي يرى أن التجربة المجتمعية والتاريخية في كليتها تتكون وتتكشف عن ذاتها من خلال الممارسة الاجتماعية. و(الكلية) عنده هي مجموع الوقائع التي نعرفها، والأحداث التي ننتجها، وليست (كلاً) متعالياً عن المجتمع والتاريخ كما كانت لدى هيغل مثلاً.

هوامش الباب الأول:

1- جوليا كريستيفا / نص الرواية ص 16
2- سارة كوفمان وزميلها / مدخل إلى فلسفة جاك دريدا - تعريب: ادريس كثير وزميله. الدار البيضاء 1991 ص 83 .
3- مرشان / مقالات في اللغة 1978 ص 118 .
4- هاليداي ورقية حسن / الانسجام في الانجليزية - لندن 1976 .
5- بول ريكور / من النّص إلى العمل - سوى 1986 .
6- مجموعة - نظرية المنهج الشكلي: نصوص الشكلانيين الروس - تر: ابراهيم الخطيب - مؤسسة الأبحاث - بيروت 1982 ص 180 .
7- محمد عزام - الأسلوبية منهجاً نقدياً - وزارة الثقافة - دمشق 1989 - ص 117 .
8- MARTENET: "Reflexiom sur la phrase"
in languge and Socity. copenhague. 1961. P : 113
9- محمد عزام - الأسلوبية منهجاً نقدياً ، ص 207
10- الجانسينية مذهب ديني مسيحي يقوم على فكر اللاهوتي الهولندي جانسينوس (1585 - 1638) الذي سعى إلى إحياء مذهب القديس اوغسطين حول العفو الإلهي والقدر.
11- بيير زيما - غولدمان ص 43 .
12- غولدمان - الإبداع الثقافي في المجتمع الحديث - ص 52 ط الفرنسية.

الباب الثاني

بنية النص الروائي
«نحو قراءة داخلية للنص الروائي»

في قراءتنا الداخلية للخطاب الروائي نرصد (البنيات) الأساسية فيه، من أجل معالجتها، لكونها الخطوة الأولى في التحليل، والكشف الأولي عن القوانين الملازمة للبنية الفنية المتميزة في الخطاب الروائي. ونحن هنا نهتم لا بتحليل الرواية، بل بتحليل الخطاب الروائي الذي هو الطريقة التي تقدم بها المادة الحكائية في الرواية. ولذا فإننا لا نهتم بالمتن الحكائي، قدر اهتمامنا بمكونات الخطاب الروائي، من تبئير (وجهة نظر)، وفضاء روائي (بنية المكان)، وشخصية، وبطل، وضمائر، وتقنية للسرد الزمني... إلخ.

وسنعالج في هذا الباب الفصول التالية:

1- الرواية والحداثة.
2- وجهة النظر: المنظور الروائي.
3- الفضاء الروائي: بنية المكان في النص الروائي.
4- بنية الزمان في النص الروائي.

الفصل الأول
الرواية والحداثة

لعل الرواية بدأت (بالأساطير) التي صاغت حياة الآلهة. ثم تلتها مرحلة (الملاحم) التي صورت حياة الأبطال والعظماء من الشجعان والفرسان، قبل أن تنتقل إلى مرحلة (الحكايات) التي عملت على تصوير حياة العامة من أبناء الشعب.

ولعل تاريخ الرواية الحقيقي يبدأ في العصر الحديث، مع ظهور الطبقة الوسطى (البورجوازية)، في القرن التاسع عشر. ومن هنا اعتبار الرواية (ملحمة بورجوازية)، أي إنها الفن المعبّر عن هذه الطبقة، حيث برز عمالقة الرواية العظام، في الأدب الفرنسي والروسي والإنكليزي، بدءاً بستاندال وزولا وفلوبير وبلزاك، وانتهاء بغوركي ودستويفسكي وتولستوي، وديكنز وهنري جيمس، ممن أبدعوا الرواية التقليدية الشامخة التي ماتزال قدوة تحتذى في الإبداع الروائي.

1- رواية تيار الوعي:

لعل ثورة التجديد الأولى في حياة الرواية التقليدية بدأت في نهاية القرن التاسع عشر، واستمرت حتى النصف الأول من القرن العشرين، حين تم اكتشاف (اللاوعي). فانتقل محور الرواية من (الخارج) إلى (الداخل)، وبعد أن كان الطابع الأساسي للرواية هو تسلسل الأحداث، وتفاعل (البطل) مع هذه الأحداث، أصبح اكتشاف العقل الباطن هو مثار اهتمام الإنسان، لأنه المحرك الأساسي لفكره وسلوكه.

والواقع إن (رواية اللاوعي) تختلف عن (الرواية النفسية) التي كتبها دستويفسكي في أنها تجاهلت تماماً العالم الخارجي، واعتبرت الحياة الباطنية للإنسان هي كل شيء، وهي معزولة عن العالم الخارجي.

وخير مثال لرواية (تيار الوعي) رواية (أشجار الغار المقطوعة) لجاردان jardin وهي تصوير ما يدور في رأس فتى وفتاة عاشقين، جالسين حول مائدة مطعم.

ثم جاء مارسيل بروست فبلغ الذروة في روايته (البحث عن الزمن الضائع) التي تدور على لسان المتكلم (مارسيل) الشديد الشبه ببروست نفسه، وإن لم تكن سيرة ذاتية. وهي تدور في مستويات عديدة في وقت واحد. ويؤدي (مارسيل) دوره كراوية بطريقة مزدوجة: فهو مارسيل الذي نتابع حياته منذ بدايتها، وهو مارسيل الراوية الذي بلغ منتصف العمر والذي يدرك نفس المشاعر، وما كان لها من أثر عليه...

وتبدأ الرواية بالطفل (مارسيل) الذي اعتاد أن يغادر باريس، مع والديه، بانتظام، لقضاء العطلة في المدينة الريفية الصغيرة (كومبراي). وهناك كان يتمشى كل يوم في أحد طريقين: اتجاه (آل سوان)، واتجاه (آل جرمانت). ولهذين الطريقين معنى رمزي في حياته: فالأول يمثل حياة الطبقة الوسطى الغنية المثقفة التي ينتمي إليها. والثاني يمثل الطبقة الارستقراطية التي كانت تزدري البورجوازية، ولكنها خضعت لها فيما بعد.

و (البطل) حساس، ورقيق المشاعر، يكثر من أحلام اليقظة، ورصد ظواهر الحياة الاجتماعية في باريس أواخر القرن التاسع عشر، وأوائل القرن العشرين. ونتابعه حتى يصل إلى كهولته، كما نتابع أفكاره وخواطره التي تدور حول الحب والأدب والموسيقى والطبقات الاجتماعية. ونرى شخصياته التي تبلغ المائتين، كيف تتأثر بالأحداث العارضة التي تغيّر مجرى حياتها.

ثم جاء جميس جويس فوضع روايته (اوليس)، وهي رواية المليون كلمة. وقد كتبها في أربع سنوات، خلال الحرب العالمية الثانية، ليصور فيها حياة شاب ايرلندي اسمه (ستيفن ديدالوس)، في دبلن، خلال أربع وعشرين ساعة. وهي ملحمة نفسية وروحية تدور حول السيرة الباطنية لهذا (البطل)، في علاقاته مع اليهودي ليوبولد بلوم وزوجته.

ولعل أبرز مقومات (رواية تيار الوعي) تتمثل في:[1]

1- المونولوج الداخلي المباشر، وفيه يغيب المؤلف، وعلامات الترقيم. ويتم الحديث فيه بضميري المفرد والغائب.

2- المونولوج الداخلي غير المباشر، وفيه يحضر المؤلف عبر الوصف والتعليق والتدخل. ويقوم الحكي فيه بضمير المتكلم.

3- وصف الوعي، وهو أسلوب تقليدي، موضوعه الوعي والحياة الذهنية للشخصيات.

4- مناجاة النفس، وفيه يجري التعامل مع طبقة الوعي الأقرب إلى السطح. وهي تتيح تصوير الشخصية من الداخل والخارج.

5- التداعي الحر، وتنظمه الذاكرة والخيال والحواس.

6- المونتاج السينمائي، وتتوالى فيه الصور، واللقطات، والقطع، والارتداد...

7- الوسائل الميكانيكية كألوان الطباعة، وعلامات الترقيم، والأقواس التي تحوّل اتجاه الرواية وزمانها ومكانها. وقد أكثر منها فوكنر في روايته (الصخب والعنف).

• • •

والسؤال الذي يطرح نفسه الآن: هل استطاعت رواية (تيار الوعي) الانكليزية أن تجد لها أنصاراً من الروائيين العرب، كتبوا على غرارها؟.

إن مسألة التأثر والتأثير لا شك فيها، وهي تحتاج إلى دراسة تفصيلية

خاصة. فلقد تأثرت الرواية السورية مثلاً بالأدب الوجودي في الخمسينات، وتجلى ذلك في نتاج غادة السمان، ووليد إخلاصي وغيرهما، وتأثرت بالأدب الواقعي الاشتراكي في الستينات، وتجلّى ذلك لدى حنا مينة، وعادل أبي شنب، وغيرهما. ويؤكد الروائيون السوريون، بشهاداتهم الشخصية، هذه المؤثرات الأجنبية، فيقول حيدر حيدر مثلاً: « الأدب الفرنسي، والإيرلندي، واليوناني، والروسي، في الرواية والشعر، هو مركز اهتمامي الأكبر »[2]. ويقول عبد النبي حجازي: « إنني أحاول أن أتمثل الثقافة العالمية، والأدب العالمي، من خلال تمركز على التراث، بغاية صبغ إنتاجي بصبغة قومية منفتحة، مضمونها واقعي اشتراكي »[3]. ويؤكد ذلك وليد إخلاصي فيقول: «أستطيع حصر المؤثرات في النقاط التالية: الرواية الغربية المصنوعة بإتقان حضاري يذكرني بإتقان الفنان العربي القديم في صنع الأرابسك. من الأمثلة الكلاسيكية: أعمال دستويفسكي. ومن الأمثلة الحديثة: أعمال لورنس داريل»[4].

ولدى تقرّي النتاج الروائي العربي نجد بعض محاولات التحديث ظاهرة، ولعل أشهرها: محاكاة رواية (تيار الوعي) الإنكليزية عند جويس، و (الرواية الجديدة) أو الرواية (الشيئية) عند فرسانها الفرنسيين، ورواية (الرمز والأسطورة) عند كافكا وجويس... إلخ، رغم أن هذه الاتجاهات الحداثية كثيراً ما لا تظهر بصورة سافرة، بل هي تظهر على استحياء، أو بسمات وملامح ضعيفة أو خجلى.

ويؤكد نبيل سليمان التأثر برواية (تيار الوعي) بقوله: (أَرْجَحُ القولِ في التلاقح الروائي العربي مع تيار الوعي هو أنه ابتدأ بالتركيز على هذه الوسائل الميكانيكية بالدرجة الأولى، قبل أن يتنامى استعمال وصف الوعي، ومناجاة النفس، والمونتاج، في مرحلة تالية... وأخيراً قبل أن تتفاعل سائر العناصر معاً، وينمو التداعي الحر، والمونولوج، والوسائل

الميكانيكية الأخرى التي يعدّ همفري في جملتها: استخدام عناوين الصحف والإعلانات، والمقالات الصحافية، ونشرات الأخبار، وزّج بعض الشخصيات السياسية المعاصرة في الحدث.»[5].

وقد حاول نبيل سليمان (تيار الوعي) في مقاطع عديدة من رواياته، وليس في رواية بأجمعها، كما في مقطع رواية (السجن) حيث ينطلق البطل في مونولوج داخلي يقول فيه: «الطريق إلى قمة جبل المرام لن يقطعه سجن. كل الذين تحت يصعدون. كان يحسب أنهم انتهوا من أمره إذ نقلوه من القبو إلى سالول أبو ريحه. وأسعده الوهم في الليلة الأولى...» ص(63).

وفي مقطع من روايته (هزائم مبكرة) يسترجع البطل بعض أحداث حياته: «زغردت أمي لنبأ الوظيفة. أم قاسم لم تفتح فمها. لا شك أنها ستلحق بأبي قريباً إن ظلت تذوي كذلك. منّيت النفس بالأيام الثلاثة القادمة. سوف أشبع من القرية وأودعها على هواي. ليست وحدها في ربيعها. ولا اللاذقية. أنا أيضاً في ربيعي. ولكن أي ربيع هذا؟ لماذا لا يهدأ الدوار في رأسي حتى يعود أقوى؟» ص(190).

وإذا كانت الترجمات قد ساعدت على انتشار هذه المدرسة الروائية، فإن ترجمة مفاهيم علم النفس عامة، وترجمة فرويد، ورايش خاصة، قد ساعدا - أيضاً - في ذلك. ومع ذلك فإن عدد الروايات المكتوبة وفق تقنية هذه المدرسة قليلة جداً إذا ما قيست بعدد الروايات التقليدية. ولعل أبرز من حاكاها في الأدب الروائي: حيدر حيدر، وهاني الراهب، وغادة السمان...

إن رواية حيدر حيدر (الزمن الموحش) 1973 تشير إلى تأثرها بجويس في روايته (صورة الفنان شاباً)، إذ اعتمد كاتبها على الذاكرة، وجعل موضوعها سنوات الشباب التي قضاها الراوية في دمشق. ثم عاد

إلى الماضي الأبعد في سنوات الطفولة والصبا في القرية. وسرد أحداثاً صغيرة مثيرة للاهتمام، في استبطان داخلي بعيد عن وصف الحياة الخارجية، وإنجاز على مستويات عديدة: مستوى الذكريات، ومستوى زمن السرد، ومستوى الطفولة والصبا... ومع ذلك فإن حيدر حيدر يرفض الانضواء تحت أية مدرسة أدبية، فيقول: «لست ميالاً إلى الالتصاق بأي من هذه «المفاهيم» الرائجة والمدرسية... لا تقاليد مميزة للرواية العربية، كما لا تقاليد بعد للإنسان الجديد»[6].

والروائي الثاني الذي حاول التحديث والتجريب في مضمار مدرسة (تيار الوعي) هو هاني الراهب، الذي أعلن منذ مطلع حياته الأدبية رغبته في التجديد الروائي، فقال: «لا أستطيع الزعم هنا بأني أعرف (الأسلوب الجديد)، فهو مثل الجنين في بطن الرواية التي أكتبها الآن. وهو يتلخص في ظاهرتين: الأولى تفتيت الحادثة إلى شعور ومواقف وشخصيات ومعانٍ. والثانية تقليص الحوار إلى درجة إعدامه»[7].

وحين ظهرت رواية هاني الراهب الثانية (شرخ في تاريخ طويل) 1970 كتب صدقي اسماعيل على غلافها: « تحقق شروط فن الرواية الجديدة كما نظر لها آلان روب غرييه. ترفض السرد، وترغم جميع الحواس على العمل، تتميز بشاعرية وكثافة متفردة، ولغة جيدة».

وفي روايته (ألف ليلة وليلتان) 1977 التي يتحدث فيها عن نكسة حزيران عام 1967 استخدم هاني الراهب تقنية روائية حديثة: التقطيع السينمائي، واللقطات، والمشاعر، ولعبة الضمائر، والملصقات، واختلاط الأزمنة، والمونولوج الداخلي المباشر، وغير المباشر. والإشارات الشعرية، واختلاط المستويات. كما يتجلّى فيها أثر (الرواية الجديدة) الفرنسية في التصوير الدقيق للأشياء، وتفتيت الحدث، واستخدام الإعلانات، والملصقات، ونشرات الأخبار، والتعليقات السياسية، والمقتطفات

الصحفية... إلخ. ولهذا يؤكد هاني الراهب: «إن اختلاط الأزمنة في الرواية مقصود به الإشارة إلى استمرار عالم ألف ليلة وليلة العربي خلال ألف سنة وسنة. وإن هذا الاستمرار بلغ ذروته عام 1967، عبر هزيمة حضارية أزاحت العرب عن طرف الزمن، ووضعتهم في الليلة الثانية بعد الألف». (ص 6).

2- الرواية الجديدة:

والثورة الثانية في تاريخ التجديد الروائي هي مدرسة (الرواية الجديدة). وقد جاءت رداً على (المدرسة التقليدية) من جهة، وعلى مدرسة (تيار الوعي) من جهة أخرى. حيث برز في فرنسا، بعد الحرب العالمية الثانية، شبان مشاكسون، وضعوا أصابع الديناميت تحت الكراسي الأكاديمية، وحاولوا نشر الغضن الذي يجلس عليه الأدباء «الكبار».

وإذا كانت فلسفة (الرواية التقليدية) تتمثل في أن الإنسان وحياته، بما فيها من أحداث وأزمان، هي مقياس الكون، وفلسفة رواية (تيار الوعي) تتمثل في اعتبار الذات هي مقياس الكون، فإن فلسفة (الرواية الجديدة) تتمثل في أن العالم الخارجي و (أشياءه) هو ما ينبغي أن يكون مادة للفن. فهذا العالم الخارجي له وجود مستقل عن وجود الإنسان. وبهذا أحلّ روّاد الرواية الجديدة (ناتالي ساروت، وميشيل بوتور، وجان ريكاردو، وكلود سيمون، وغيرهم) المكان محل الزمان، لأن وجود (المكان) أقوى وأرسخ.

ورغم أن (الرواية الجديدة) لم تستقبل، لدى ظهورها، بحرارة، لأنه ليس من السهل على القارىء العادي أن يتخلّى بسرعة عن الجماليات التقليدية التي عهدها، من أجل قيم فنية لم تثبت جدارتها وفعاليتها بعد. وعلى الخصوص حين تنبذ (الرواية الجديدة) الشخصيات والمعاني والأحداث والحبكة... إلخ. وتعتبر العمل الأدبي كالعالم الواقعي،

(شيئاً) موجوداً. وقيمته في (شكله) وفي (معناه). فيرى غرييه مثلاً أن الكلام عن (محتوى) رواية ما، كأنه شيء مستقل عن (شكلها) يؤدي إلى إلغاء الفن الروائي بأكمله، لأن الأثر الأدبي ليس علبة تحتوي شيئاً داخلها. ويذهب الأمر بغرييه إلى أن الكاتب ليس لديه (شيء) يقوله. ولكن لديه (طريقة) في القول. ومن هنا اختلاف جماليات (الرواية الجديدة) عن جماليات (الرواية التقليدية). وذلك في ظل الفلسفة (الظواهرية) التي فرضت فيها (الأشياء) نفسها على العالم، ولم يعد الإنسان قادراً على تفسير العالم فكيف بتغييره! لقد اكتفى المرء بأن يلاحظ ويصف ويلمس (الأشياء) بحواسه. ولم تعد معرفته بالعالم تتجاوز السطح.

وتتمثل رغبة غرييه في كتابة نصوص جديدة مختلفة عما كتبه سابقوه: «إن الثناء على كاتب شاب لكونه يكتب اليوم مثل ستاندال يتضمن نقصاً مزدوجاً في الأمانة والشرف. فشجاعة المرء في أن يكتب مثل ستاندال ليس فيها ما يثير الإعجاب. ومن ناحية أخرى فهذا أمر مستحيل تماماً. فلكي يكتب المؤلف مثل ستاندال يجب أن يعيش أولاً في عام 1830. إن كاتباً على درجة من المهارة بحيث ينتج صفحات كان من الممكن لستاندال أن يصهرها بإمضائه، لن تكون له قيمة». وتذهب الرغبة في التجديد بغرييه إلى القول إن على كل رواية أن يكون لها شكلها الخاص، وليس هناك من وصفة يمكن أن تحلّ محل هذه الفكرة، فالرواية تخلق قواعدها الخاصة بها.

و (الشخصية) التي كانت اسماً، ولقباً، ووراثة، ووظيفة اجتماعية، وطابعاً شخصياً، في الرواية التقليدية، أصبحت في (الرواية الجديدة) مجرد رقم، أو حرف، دون علامات شخصية فارقة. إنها شبح لا يمكن الإيمان به. ففوكنر مثلاً يسمّي عن عمد شخصين في روايته باسم

واحد. وكافكا يكتفي بذكر حرف (ك) للدلالة على بطله الذي هو بلا أسرة ولا وجه ولا ملكية، وذلك في روايته (القصر).

وعن (استعمال الضمائر) في الرواية تحدث بوتور عن أن الروايات غالباً ما تكتب بضميري المتكلم أو الغائب، فضمير المتكلم يجعل الحديث أكثر واقعية، بينما الحديث بضمير الغائب هو أبسط الصيغ الأساسية للرواية. فالرواية المكتوبة بصيغة ضمير الغائب هي رواية دون راو، وهي قصة مستقرة لا يتبدل كيانها، مهما كان الشخص الذي يرويها، والزمن الذي تروى فيه. وإن الوقت الذي تجري فيه حوادث القصة لا أهمية لعلاقته بالوقت الحاضر، لأنه ماض منقطع تماماً عن الحاضر.

أما في (الحوار الداخلي) فإن الراوي يقصّ ما يعرفه عن نفسه، في لحظة ما بالذات. فهو ضمير مغلق. وتبدو القراءة فيه وكأنها حلم يرفضه الواقع باستمرار، بينما القصة التي تستخدم ضمير المخاطب هي قصة تعليمية. وقد يتم تبادل الضمائر كما في صيغة الجمع عندما نحدّث شخصاً مهماً، أو صيغة الغائب كما فعل تشرشل عندما كتب مذكراته، وكما فعل يوليوس قيصر في كتابه (التعليقات)، فلو أنه استعمل صيغة المتكلم لكان قدّم لنا نفسه كشاهد عيان لما يرويه مع افتراض وجود شهود غيره لهم قيمتهم، ويمكنهم تصحيح أو إكمال ما يرونه. ولكنه باستعمال ضمير الغائب يعتبر هذا التبادل التاريخي أمراً مفروغاً منه، كما يعتبر الصورة التي يرسمها له نهائية. ولما كان الجميع يعلمون من هو هذا المتكلم الذي يتوارى وراء ضمير الغائب، فإنهم لن يكتفوا برفض هؤلاء الشهود فحسب، بل إنهم يمنعون ذلك منعاً باتاً.

أما (البطل الروائي) فيراه بوتور ممثلاً بشخصية (الوصولي) في روايات القرن الثامن عشر. وهو شخص يخرج من طبقة عامة الشعب أو

البورجوازيين، ويتسلق طبقات المجتمع، دون أن يتمكّن من بلوغ طبقة النبلاء. إنه يشق طريقه مثل «العظماء»، ويبلغ شهرتهم، في عصر لم يعد فيه النبيل يمثل (البطل) بعد أن زالت سلطة النبلاء. وفي روايات القرن التاسع عشر أصبح هذا (الوصولي) معلقاً بين طبقتي النبلاء والعامة. ورغم أنه يرغب في التشبث بالطبقة الأعلى، فإنها تظل تحتقر أصله الوضيع، بينما يرفض هو أن ينتمي إلى طبقته الدنيا التي خرج من رحمها. هكذا يدخل الحياة أبطال جدد، يشكلون طبقة جديدة، هي الطبقة البورجوازية، التي هي مزيج من طبقات دنيا «صاعدة»، وشرائح من طبقات عليا منهارة. وهكذا يظهر (البورجوازي النبيل) دلالة على قرن بأكمله. أما البطولة في القرن العشرين فلم تعد للإنسان، بل للأشياء.

ومن حيث (التقنية) فإنه يمكن إظهار ثلاثة أزمان في الرواية: زمن المغامرة، وزمن الكتابة، وزمن القراءة، فالزمن الأول قد يستغرق شهرين مثلاً، والزمن الثاني قد لا يتعدى اليومين، أما الزمن الثالث فقد لا يستغرق الساعتين.

وقد تحدث بوتور عن الكتاب (كمادة)، وعن العبارات المتحولة، والخطوط الأفقية والعمودية، والبناءات المتحركة، المغلقة والمفتوحة وعديمة الشكل. كما تحدث عن الهوامش، والرسوم، والأشكال، والفهارس، وكلها مما يندرج تحت عنوان (البنية السطحية للأدب).

هذا في ميدان التنظير النقدي للرواية الجديدة. أما في المجال الإبداعي فقد وضع آلان روب غرييه روايات تتضمن جميعها جرائم قتل! ففي روايته (المتلصص) يبيع ماتياس سلاسل الساعات في جزيرة، ويرى في أحد البيوت المنعزلة صورة فتاة صغيرة، قيل له إنها ترعى الغنم قرب الشاطىء الصخري. وهنا يتوقف السرد لنلتقي بماتياس مرة أخرى، وهو

يتذكر ما فعله خلال الساعة الماضية. وفي اليوم التالي يلتقي بصبي كان قد رآه يقتل الفتاة، ويلقي بجثتها عارية في البحر.

وفي روايته (الممحايات) يكلف غرييه بطله فالاس بالتحقيق في سلسلة من جرائم القتل. لكنه يقتل من قبل والده.

وفي روايته (الغيرة) يدفع غرييه بأبطاله إلى بلد استوائي، حيث يعيش الثلاثي: آن، وزوجها، وفرانك. فالزوج يرتاب بخيانة زوجته له مع فرانك، والروائي يصوّر هذه (الغيرة) بحياد تام، وكأنما هو (كاميرا) محايدة.

وفي روايته (المتاهة) يصور غرييه جندياً جريحاً هارباً، يصل إلى مدينة يغطي الثلج شوارعها، فيبحث فيها عن والد رفيقه الذي قتل في الحرب، ليسلمه رسالة. لكنه لم يحقق هدفه، لأنه يُقتل برصاص انطلق مصادفة من مدفع رشاش في ركن الشارع.

وفي روايته (بيت الدعارة) يدفع غرييه ببطله جونسون إلى الهرب من ماكاو في هونغ كونغ، لأنه متهم بقتل مانوريه...

والآن يحق لنا التساؤل: ما هو موقع الرواية العربية من هذا التحديث الروائي؟ وهل استطاعت الرواية الجديدة أن تجد لها أرضاً صغيرة في ذاكرة الروائيين، أو في ضمائر القراء؟

ليس من الضروري أن تسير الرواية العربية على خطى الرواية الغربية، لأن رواية الحداثة الغربية جاءت نتيجة تراكم تاريخي، وثمرة تطوّر موضوعي له خصوصيته، أما الرواية العربية فهي بنت ظروفها وبيئتها وحاجات مجتمعها التي تختلف عن حاجات المجتمعات الغربية. هكذا يمكن اعتماد ثلاثة محاور في التحديث الروائي: الواقع الذي يعطي الرواية خصوصيتها، والتأصيل الذي يعطيها هويتها ورسوخها، والتحديث الذي يمنحها رؤية وتقنية جديدتين.

وبالطبع فإن هذه المحاور الثلاثة متفاعلة ومؤثرة في بعضها بعضاً، وإن الاعتماد على واحد منها فحسب، يخلّ بشروط التحديث الروائي، فاعتماد الحداثة الغربية وحدها مثلاً يجعل الرواية منبتّة الجذور. وهذا لا يعني - بالطبع - إلغاء المثاقفة، أو إغلاق نوافذنا عن رياح ثقافات الشعوب والأمم، وبالمقابل فإن الالتفات إلى التراث وحده سيجعلنا نتقوقع على ذاتنا، في عزلة عن العالم. ومن هنا كان همّ تأسيس رواية عربية حديثة يجب أن يعتمد على واقع محلي، مضافاً إليه المؤثرات العالمية (المعاصرة)، والعربية (الأصالة). وبهذا تسقط جميع المحاولات التي تجاوزت هذه الأقانيم الثلاثة، ولم تأخذها بالحسبان.

ولقد سارت رواية الحداثة العربية، لا على طريق التحديث الغربي وحده، ولا على طريق العودة إلى الأصول وحدها، وإنما حاولت الجمع بين هذين المحورين في محاولة توفيقية بينهما وبين الواقع المحلي. ومن هنا افتراقها عن التحديث الغربي والتأصيل العربي، وإن كانت تحمل بعضاً من سماتهما. وهكذا جدّت اتجاهات حديثة في الرواية العربية، على غير مثال، وأهمها: الطليعية، والتجريبية، وغيرهما.

3- الرواية الطليعية:

تعني (الطليعية) استخدام تقنيات فنية جديدة، تتجاوز الجماليات السائدة والمعروفة. وهي تعني التجديد على نار هادئة، وليست كالتجريبية التي تعني التجديد الحازم أو الحاسم.

ومن الملاحظ أن الروائي العربي يتوق دوماً إلى التجديد والتجاوز. وأنه إذا كان بدأ تقليدياً، في مطلع هذا القرن، فإنه تجاوز تقليديته إلى الرومانسية، فالرمزية، فالواقعية، فالطليعية، والتجريب، حيث كتب حسب المذاهب الأدبية جميعاً، حتى انتهى إلى صنع المذاهب والاتجاهات الجديدة، حين عنت لديه الطليعية تقنية السينما، والتقطيع

إلى صور ولوحات مستقلة تتضامّ لتعطي انطباعاً موحداً، واستخدام المونولوج الداخلي، والفلاش باك في تصوير ماضي الأبطال، والشعرية، والإسقاط التاريخي، والنسبية أو النظر إلى الحادثة الواحدة من زوايا عديدة.. إلخ.

وتتجلّى هذه العناصر الفنية الطليعية في نتاج الروائيين العرب: جمال الغيطاني، ويوسف القعيد، وصنع الله ابراهيم، واميل حبيبي، وجبرا ابراهيم جبرا، والطاهر بن جلون، والطاهر وطّار، وعبد الرحمن منيف، والياس خوري، وغيرهم.

ولعل عبد الله العروي، ومحمد عز الدين التازي، من أبرز ممثلي الرواية التي استخدمت الشعرية. والمفكر العروي الذي أغنى الفكر العربي المعاصر بمساهماته في نقد الحياة العربية، أسهم أيضاً في الميدان الروائي برواياته: الغربة، واليتيم، والفريق. ماتحاً من معين تجربته الذاتية، ومعاناته المرّة، في مثاقفته مع الغرب الحضاري، وعلى أرض الوطن المتخلف، فصوّر انكسار الأحلام والرؤى الحضارية على أرض الواقع المعادي، من خلال تقنية روائية تتعامل مع قارئها بلغة روائية مرهفة، وشعرية.

وأما الرواية الطليعية التي استخدمت الإسقاط التاريخي فلعل جمال الغيطاني يأتي في مقدمة كتّابها. ولعل رواية (بدر زمانه) 1983 لمبارك ربيع تأتي في مقدمتها. وهي رواية تتحدث بمسارين: مسار معاصر يحكي قصة أسرة تتوالد وتتكاثر وتنطفىء بوساطة القمع. ومسار تاريخي مواز، يتحدث عن مملكة كان يحكمها الفساد، فعمل أهلها على الإصلاح، فسادها العدل والأمن. وكل من الروايتين منفصل عن الآخر في شخصياته وأحداثه ومشاعره وأفكاره. ولكن الجامع بينهما هو أن كلتيهما من إبداع خيال الكاتب. فالحوادث لم تؤخذ من التاريخ،

بل من إبداع الكاتب الذي تخيّل «حقيقة» تاريخية، وبالتالي فإن الرواية واحدة، وإن اتخذت مسارين متباينين. وهذه اللعبة الجديدة تظهر مقدرة الكاتب الفائقة في بناء العوالم الروائية.

وأما الرواية الطليعية التي تستخدم النسبية، أو النظر إلى الحدث الواحد من زوايا عديدة، حسب وجهة نظر كل شخصية روائية، فلعل أشهر من يمثلها لورنس داريل في رباعيته (الاسكندرية)، وفوكنر في (الصخب والعنف)، ونجيب محفوظ في روايته (ميرامار)، وفتحي غانم في روايته (الرجل الذي فقد ظله)، والميلودي شغموم في روايته (الأبله، والمنسيّة، وياسمين). والأخيرة تتألف من ثلاثة أقسام: هَلْ، ومَنْ، وأين؟ وكلها أسئلة تتناول حياة وتاريخ (المنسية)، تلك البلاد المتخلفة في العالم الثالث. وهذه الأقسام الثلاثة هي ثلاث وجهات نظر حول مسألة واحدة، هي رواية تاريخ تلك البلاد، حيث يشترك في الرواية ثلاثة رواة: الجد، والجدة، والحفيد. وكلّ يروي من وجهة نظره، عن تلك البلاد المنهوبة التي غزاها (الأبيض والشقراء)، وتحالف معهما (الأبله) الذي ألبسوه بذلة أوربية، وربطة عنق، وجعلوا له كرشاً مدوراً تفتح أمامه الطريق، ولا تشبع.

أما نبيل سليمان فقد استخدم أسلوب الرواية النسبية، أو تقديم الحدث من زوايا عديدة في روايته (ثلج الصيف)، حيث قسّم روايته إلى خمسة أيام، جعل إيناس، وغيث، وسكينة، وأبا علي، والعسكري نصر، وأم المنى، وعبد الهادي يتحدثون ويفعلون في اليوم الأول. وجعل الرقيب حمدان، وعيسى العبود، والأستاذ يونس، وفيرا، وجلال بك، والأستاذ منير، وغيث، والملازم رشيد، يفعلون ويتحدثون في اليوم الثاني. وجعل عبد الهادي والاستاذ يونس، وسكينة، وإيناس، والأستاذ منير، ونصر، وعيسى العبود، وأم المنى يروون في اليوم الثالث (وغاب

نهار آخر). أما في اليوم الرابع (قرب اليوم الأخير) فقد وصف فيه جلال بك، ونصر، وفيرا، والملازم رشيد، وإيناس، ومنير، والأستاذ يونس، وأبا علي، والرقيب حمدان.

ولعل اختياره للأيام الخمسة كان لأن حرب حزيران استمرات خمسة أيام فقط. وقد أهدى الكاتب روايته إلى (الخامس من حزيران 1967) . وقدّم لها بفصل يرويه الراوي، وختمها (بخاتمة مرحلية) يتحدث فيها الراوي أيضاً.

وإذا كانت رواية (رباعية الاسكندرية) للورنس داريل، ذات الأجزاء الأربعة، والتي يشكل كل جزء منها رواية مستقلة معنونة باسم إحدى شخصياتها، تتحدث كل شخصية فيها من وجهة نظرها حول الأحداث والأشخاص، فإن نجيب محفوظ اتبع الأسلوب نفسه في روايته (ميرامار)، ولكنه بدلاً من أن يجعلها أربعة أجزاء كداريل، جعلها رواية واحدة مقسمة حسب شخصياتها. وكل شخصية تتحدث من خلال وجهة نظرها. أما نبيل سليمان فقد خالف هذا الأسلوب، فقسّم روايته إلى خمسة أيام، وجمع في كل يوم أقوال وأفعال عدد كبير من الشخصيات. بحيث تتكرر هذه الشخصيات في الأيام كلها. وهذا ما جعله يبتعد عن أسلوب الرواية النسبية تفصيلاً، ويقترب منها شمولاً.

• • •

4- الرواية التجريبية:

التجريب اتجاه جديد في التقنية الروائية، اعتمده الأدباء المعاصرون من أجل تجاوز واقعهم الفني المستهلك، فقامت الرواية التجريبية على توظيف البناءات اللغوية، واستقلال تقنيات الشعور، واللا شعور، وانثيال الوعي، واللا وعي، والأحلام، والكوابيس، وخلخلة عنصري الزمان والمكان... إلخ.

ولعل مسوّغات التجريب هي الرغبة في تجاوز التقليدي الذي أملته مرحلة تاريخية معّينة، إلى الإبداع الذي يستلزم الإضافة، ولا يقف عند حدود الالتقاط الخارجي، أو الانتقاء النموذجي.

ووجوه التجريب والتجاوز عديدة: فهناك التجريب المغامر الذي يتجاهل كل ما سبقه من إبداع، كما يتجاهل علاقة المبدع بالقارىء. وهذا - بالطبع - تجريب مجاني، لا رصيد له ولا مستقبل، لأنه يعتبر الفن هذياناً وهلوسة.

وهناك التجريب المعتدل الذي يؤسس على إبداع سابق، ويحاول إيجاد صلة مع القارىء، تعتمد جماليات مشتركة بين المبدع والقارىء. وهو تجريب «معقول». ومسؤول...

إن بناء أدب مضاد للإبداع المتعارف عليه، عن طريق تدمير البنيات الشكلية للرواية، والعناصر الفنية، وتفجير اللغة، والخروج على الأنماط الروائية السائدة، وتجاوز الرؤية الواقعية، والوظيفة الميكانيكية للمخيلة إلى الوظيفة الابتكارية التي تشيد واقعاً جديداً هو الواقع الروائي، لا الواقع المشاد عن طريق النقل الآلي أو الانعكاس، هو ما يطمح إليه روائيو التجاوز والتجريب، حين يحاولون تأسيس رؤيا روائية جديدة، وتقنيات جديدة، ولغة جديدة، تتجاوز المألوف إلى المستقبلي المجهول، في مغامرة غير مضمونة النتائج، لأن القارىء العادي لم يعتد مثل هذا التجاوز الرؤيوي والفني، وهو لا يرغب في الجري وراء أحلام المبدع، بل يكتفي بالراحة على وسادة الجماليات المعهودة، دون أن يرهق نفسه في متابعة واقع متخيّل، أو فضاء جديد للنص الأدبي. ومن هنا انصراف الكثيرين عن مثل هذا الأدب الجديد الذي يقطع مع الماضي والحاضر، وينظر إلى المستقبل وحده، بعيون ملؤها الثقة والتفاؤل.

ولعل أشهر من يمثل هذا الاتجاه الروائي الجديد أحمد المديني، الذي

يرى أن الرواية هي فيض لغوي، وثراء لفظي، على حساب الفن القصصي المفقود، والشخصيات الغائبة، والبناء الروائي المفكك. والنص المقترح عنده يرغب في تجاوز العادي والمألوف.

ولكن النقد التقليدي ينظر إلى هذا التجاوز على أنه (لعبة شكلية)، أو نمذجة زخرفية. والواقع إن الجهد الإبداعي الجديد ينبغي أن يخلق نقده معه، كما يبدع أدبه، لذلك لن يسعفه سوى نقد جديد بمقولات الحداثة.

ورواية (زمن بين الولادة والحلم) لأحمد المديني خير من يمثل الرواية التجريبية في الأدب العربي المعاصر، ذلك أنها رواية مواجهة على مستوى الدلالة، ورواية إشكالية على مستوى الشكل، فمن حيث الدلالة تدور الرواية حول محوري الماضي والحاضر. وكلاهما مرفوض لدى الكاتب البطل. ذلك لأن الماضي - عنده - مليء بالقذارات والعهارات. وهو يرمز إليه بجدّ سقيم، ويرفضه جملة وتفصيلاً، من أجل تجاوزه، واستشراف آفاق مستقبل جدير بالإنسان. والحاضر - عنده - هو الواقع المدمر، والأرض الموات التي لا تحبل بغير العقم والبوار، حيث الاستغلال والفتك والدمار.

وقد رغب المديني في أن يوازي مضمونه الدلالي تقنية مواجهة أيضاً، ترفض الأطر المسبقة، والأساليب المستهلكة، وتحاول دمج الأجناس الأدبية جميعاً في «كتابة» مبدعة لا تفصل بين الروائي والقاص والشاعر.

وليس في روايته حدث على الإطلاق، وليس هناك شخصيات لتوصف بالتنامي أو الجمود. وإنما موقف جاهز،وشخصيات شعورية تتدفق فتملأ الساحة الشعورية والفكرية، رغبة في تجديد التقنية الروائية، حتى ليصل الأمر بالرواية التجريبية إلى مأزق اللاشكل وفقدان الهوية.

والاتجاه الثاني في التجريب الروائي اختطّه محمد عز الدين التازي، الذي يرغب في تأسيس (كتابة) روائية جديدة لا تقوم على الفراغ، أو تسقط في سديم الفضاءات، أو تنسلخ عن علاقات تركيبها ونواظمها الداخلية، وعن ارتباطها بالمجتمع والتاريخ، لأن في ذلك نسفاً للقانون الأساسي لبناء الرواية، وعلى الخصوص عندما يلجأ الكاتب إلى تجريد الواقع إلى فكر خالص غير قابل للتشخيص المادي، وبالمقابل فإنه يرفض الكتابة الروائية التي تكتفي بالنقل الانعكاسي أو الوصف الآلي. ذلك أن الرواية - عنده - ليست مجرد «مرآة تجوب الشوارع».

هكذا تسقط التجريبية المشحونة بالتجريد والهلوسات والشطحات المريضة التي ترغب في ستر الخواء الفكري بوساطة استحداث شكلي، كما تسقط الواقعية الساذجة، من أجل إبداع (كتابة) جديدة، تعمد إلى خلق رموز جديدة، داخل بنيات النص، كتابة إبداعية لا تقطع مع القارىء، في محاولة لحل المعادلة الصعبة التي لا تكون على حساب الفن.

وروايته (رحيل البحر) بلا أحداث، ولا لوحات، ولا حتى دلالة، وإنما انثيال لفظي، وتدفق لا شعوري، في ذهن البطل الذي يتحدث عن كل شيء في وقت واحد، في (مونولوج) واحد، متصل، ومستمر.

والواقع إن هذه (الكتابة) الجديدة ليست بلا جذور، وإنما هي أحدث ما توصل إليه التطور الكتابي في العالم الغربي المعاصر. فلقد مرّت المغامرة الروائية بمراحل بارزة في تطورها، منذ نشأتها التقليدية، وحتى إنجازات المذاهب الأدبية. ورغم أن هذه المذاهب الأدبية قد أحدثت تطويرات جزئية في التقنية الروائية، إلاّ أن الرواية ظلت - معها - تحمل هويتها، حتى جاء جيمس جويس ومارسيل بروست، فألغيا بعدي الزمان والمكان، ودمرّا الحواجز بين الرواية والشعر، ونزعا صمّام

الأمان عن اللاوعي، فتدفق المونولوج حرّاً، كالمهرة في المروج الخضراء، ثم استكمل فرسان (الرواية الجديدة) المغامرة الروائية، فأطلقوا آخر رصاصاتهم على جثة الرواية التقليدية، ورفعوا شعار (اللا رواية)، و (ضد الرواية)، و (الرواية الجديدة)، من أجل إفساح المجال أمام (الأشياء) كي تسفر عن ذاتها بحرية ميلو درامية، وحياد بارد، و (موضوعية) تامة. وهكذا تبدو مغامرة التجريب في الحقل الروائي ذات أبوة شرعية، يلتقي فيها التفاعل الحضاري بالمثاقفة الضرورية، والحداثة الغربية بالواقع المحلي[8].

الفصل الثاني
وجهة النظر: المنظور الروائي

إذا كان (الراوي) هو الشخص الذي يروي الحكاية، فإن (الرؤية) هي الطريقة التي اعتبر بها الراوي الأحداث عند تقديمها. ومن هنا تلازم هذين المصطلحين، وتداخلهما: فلا رؤية دون راو، ولا راو دون رؤية.

ويمكن تصنيف (الرؤية) في ثلاثة أنواع:

1- الرؤية الخارجية، وتتمثل في الروايات المكتوبة بصيغة الغائب.

2- الرؤية الداخلية، وتتمثل في الروايات المكتوبة بضمير المتكلم، والسيرة الذاتية.

3- الرؤية المتعددة، وتتمثل في الروايات التي تصور الصراع الفكري والحياتي. ذلك أن النص الروائي، مهما كان أحادي الرؤية، فإن رؤى أخرى لابد أن تتسلل إليه من خلال الحوارات المتبادلة بين الشخصيات المختلفة في رؤاها وأفكارها، أو من خلال الرؤية الفكرية للمؤلف، والتي قد تتعارض مع رؤى بعض شخصياته. هكذا تبدو تعددية الرؤى: الرؤى الداخلية، والرؤى الخارجية، والرؤى الوحيدة، والرؤى المتعددة. ويمكن اعتبار رواية دستويفسكي خير مثال على الرؤية المتعددة، لأنها عرفت السرد الذاتي والموضوعي. «ودستويفسكي هو خالق الرواية المتعددة الأصوات. لقد أوجد صنفاً جديداً بصورة جوهرية. ولهذا السبب بالذات فإن أعماله الإبداعية لا يمكن حشرها داخل أطر محددة من أي

نوع. وهي لا تذعن لأي من تلك القوالب الأدبية التي وجدت عبر التاريخ»[9].

وإذا كان (المنظور) مصطلحاً مستمداً من الفنون التشكيلية، فإنه نُقل إلى المجال الروائي، ليوظّف نقدياً، ويعبّر عن (رؤية) النفس المدركة للأشياء. إنه (وجة النظر) التي «تحكم مسألة المنهج، مسألة وضع الراوي من القصة، فهو يرويها كما يراها هو»[10].

و (الروائي) لا يتكلم بصوته، ولكنه يفوّض (راوياً) تخييلياً، يتوجه إلى قارىء تخييلي. وهذا (الراوي الثاني) هو (الأنا الثانية للكاتب). وقد يكون شخصية من شخصيات الرواية. ولكن المهم هو التميز بين الكاتب والراوي: (فالكاتب) هو خالق العالم التخييلي، وهو الذي يختار الأحداث والشخصيات والبدايات والنهايات، كما يختار (الراوي). ولكنه لا يظهر ظهوراً مباشراً في النص الروائي. أما (الراوي) فهو أسلوب صياغة، أو بنية القص، شأنه في ذلك شأن الشخصية والزمان والمكان. وهو أسلوب تقديم المادة القصصية. إنه قناع من الأقنعة العديدة التي يتستر وراءها الكاتب لتقديم عمله[11].

وقد أدّى التغير الذي طرأ على طبيعة (الراوي) إلى تطوّر واضح في تقنيات صياغة المادة القصصية في الرواية الحديثة. ومن نقاط التحول الهامة التي طرأت على بنية التوصيل القصصي اختفاء الكاتب، نتيجة موقف ينادي بنفي شخصية الراوي وعدم ظهوره في العمل الأدبي. وقد كان فلوبير أول من نادى بهذا المبدأ، حين قال: «ينبغي أن يكون الروائي في عمله، كالله في الكون: حاضر غائب».

والناقد الشكلاني الروسي توماشفسكي (1890 - 1957) هو أول من حدّد زاوية رؤية الراوي، وأسلوب السرد الذي يختاره لروايته، وذلك منذ عام 1923، فقد ميّز بين نوعين من السرد: السرد (الموضوعي)

الذي يكون فيه الكاتب مطّلعاً على كل شيء، حتى الأفكار السرية للأبطال، والسرد (الذاتي) الذي نتتبع فيه السرد من خلال رواية الراوي[12].

بينما يميز الناقد الروسي اوسبنسكي أربعة مستويات للمنظور الروائي هي:[13].

1- المستوى الإيديولوجي، ويمثل منظومة القيم العامة لرؤية العمل الأدبي. وقد قام الراوي، في الرواية الكلاسية والواقعية بالتعليق على الأحداث والشخصيات طبقاً للأيديولوجية السائدة. ولكن الروائيين المحدثين دعوا إلى إضعاف صوت الراوي، ونفي شخصيات الكاتب، فاسترت الايديولوجية، ولم تظهر بشكلها المباشر، بل من خلال الشخصيات، ومن خلال موقف القارىء نفسه، في تفاعله مع الأحداث والشخصيات.

وقد تتعدد الأصوات حين توجد عدة منظورات مستقلة داخل الرواية، ذلك أن سيطرة أحادية الراوي العالِم بكل شيء أصبحت غير محتملة، مع التطور الثقافي الهائل في عصرنا، وأصبحت النسبية المتشعبة في النص القصصي أكثر ملاءمة.

وهنا ينبغي أن نفرق بين الكاتب وعمله الفني، فننظر إلى العمل الفني ككائن له استقلاله عن مؤلفه. وينبغي أن ننسب المنظور الايديولوجي إلى العمل الفني، وليس إلى الكاتب. فقد يختار الكاتب أصواتاً مخالفة لصوته، وقناعات غير قناعاته. وقد يلجأ بعض الكتاب الواقعيين إلى التعبير عن إيديولوجيتهم من خلال حكم وأمثال يحشون بها رواياتهم، أو من خلال خطب طويلة مملة تجري على ألسنتهم، أو على ألسنة أبطالهم، وبالطبع فإن البناء الروائي لا يختل إذا ما حذفت منه هذه الحكم والخطب.

2- المستوى النفسي، وهو منظور ذاتي وموضوعي: ففي المنظور (الذاتي) يبني الكاتب أحداثه وشخصياته من خلال وعي شخصية ما. ولكن يخفي ما يخرج عن دائرة رؤية هذه الشخصية. وفي المنظور (الموضوعي) يستخدم معطيات إدراك منظور الراوي. حيث (الكاميرا) خارج الشخصيات، وهي تصوّر المنظور الكلي.

3- المستوى التعبيري.

4- مستوى الزمان والمكان.

ثم جاء بيرسي لوبوك، فميّز في كتابه (صنعة الرواية) بين (العرض) و (السرد)، فرأى أن في (العرض) يتحقق حكي القصة نفسها بنفسها، وأن في (السرد) راوياً عالماً بكل شيء[14]. ثم حدّد (وجهات النظر) في:

1- التقديم البانورامي، حيث نجد الراوي مطلق المعرفة.

2- التقديم المشهدي، حيث نجد الراوي غائباً، والأحداث تقدم مباشرة للمتلقي.

3- اللوحات، حيث تتركز الأحداث على ذهن الراوي، أو على إحدى الشخصيات.

أما فريدمان فقد قدّم تصنيفاً آخر، (لوجهات النظر) يمكن إجماله في ما يلي:

1- المعرفة المطلقة للراوي - المرسل، حيث يتدخل في كل شيء.

2- المعرفة المحايدة، حيث يتكلم الراوي بضمير الغائب، ولا يتدخل ضمناً. وتقدّم الأحداث من وجهة نظره، لا من وجهة نظر الشخصيات.

3- الأنا الشاهد، ونجده في روايات ضمير المتكلم، حيث الراوي مختلف عن الشخص. والأحداث تصل إلى القارىء عبر الراوي.

4- الأنا المشارك، حيث الراوي المتكلم هنا شخصية محورية.

5- المعرفة المتعددة، حيث نجد أكثر من راو. والقصة تقدم كما تحياها الشخصيات.

6- المعرفة الأحادية، حيث الحضور للراوي، ولكنه يركز على شخصية مركزية نرى القصة من خلالها.

7- النمط الدرامي، حيث تقدم أفعال الشخصيات وأقوالها. أما أفكارها وعواطفها فيمكن استنباطها من خلال أفعالها وأقوالها.

* * *

ولعل الناقد الفرنسي جان بويون أوضح من عالج هذا الموضوع، عندما اختزل (وجهات النظر) في كتابه (الزمن في الرواية) 1946، في ثلاث:

1- الرؤية مع، وهي رؤية الشخصية المركزية.

2- الرؤية من الخلف، من خلال التذكر والتداعي. والراوي هنا ليس خلف شخصياته، ولكنه فوقهم، كإله دائم الحضور.

3- الرؤية من الخارج، وذلك من خلال الوصف، أي السلوك كما هو ملحوظ مادياً..

وهذا التصنيف الواضح البسيط أغرى كثيراً من الباحثين على اتباعه، وتبنّيه، ثم الإضافة إليه، ففي الستينات وضع وين بوث w. Boot كتابه (بلاغة الرواية)، صنّف فيه (أنماط السرد)، من خلال (الضمير) الذي تروى به القصة، إلى نوعين:

1- الراوي المعروض، وهو كل شخصية تعرض نفسها، مهما بدت متخفية. ومنه الراوي الراصد (وهو المرآة التي تعكس الأحداث)، والراوي الشاهد (الذي يلاحظ)، والراوي المشارك (الذي يفعل وينفعل بالأحداث).

2- الراوي المعروض، وهو الذي يشتبه علينا، أو هو الكاتب الضمني. والكاتب الضمني هو الذات الثانية للكاتب، والمختفية وراء الكواليس.

ثم جاء تودوروف فاعتمد تصنيف بويون، مع إدخال بعض

التعديلات الطفيفة، وجعل تصنيفه - أيضاً - ثلاثياً، وهو:[15]

1- الراوي > الشخصية، حيث الراوي يعرف أكثر من الشخصية. (الرؤية من الخلف).

2- الراوي= الشخصية، حيث الراوي يعرف ما تعرفه الشخصيات. (الرؤية مع).

3- الراوي < الشخصية حيث الراوي يعلم أقل مما تعلمه الشخصيات. (الرؤية من الخارج).

* * *

ثم خطا جيرار جينيت بالبحث خطوة أعمق في (خطاب السرد). حيث نقض كل التصورات السابقة للسرد، وقدم مشروعه في تحليل الخطاب السردي، مستوحياً الألسنية البنيوية، ومستبعداً (رؤيات) بويون، و(وجهات نظر) تودوروف، من أجل تعويضهما ببديل اختباري مجرد هو (التبئير) الذي جعله ثلاثة أنواع:

1- التبئير الداخلي، وهو ثابت، ومتحول، ومتعدد.

2- التبئير الخارجي، وفيه لا يمكن التعرّف على دواخل الشخصية.

3- اللا تبئير، ونجده في السرد التقليدي.

* * *

في روايته (هزائم مبكرة) 1985 يتحدث نبيل سليمان من خلال مقولات: الأنا المشارك، والأنا الشاهد، والمعرفة المتعددة، والمعرفة الأحادية... إلخ. فقد وضع (الكاتب) مقدمة لروايته في إحدى عشرة صفحة أسماها (هوامش)، بيّن فيها أن صديقه (خليل) قد استشهد، وأنه كان قد أوصاه قبل استشهاده أن يكتب سيرة حياته، لتكون درساً لابنه نصري (وللاسم دلالته في الرغبة بمحو الهزائم المتلاحقة في حياة الأب)...

هكذا بدأ الكاتب لعبة الإيهام بالواقع، ليؤكد أنه لم يفعل شيئاً سوى تدوين الأحداث الحقيقية، وذكر أسماء الأشخاص الواقعيين. وهو عمل يخالف الفن، فإذا اكتفى الكاتب بمجريات الحياة، فقد جرّد الفن من متعته. إذ لابد من اصطفاء وتصعيد فني، كي يقبل القارىء على المتابعة بمتعة وشغف.

والحقيقة أن الروائي، كل روائي، يعتمد في أصل روايته، أشخاصاً وأحداثاً، من الواقع، وهكذا فعل نبيل سليمان (الروائي) الذي تحدث من خلال (أنا) البطل الذي التحق بخدمة العلم، فشهد الهزائم المتتابعة. كما تحدث من خلال (الكاتب) الذي أوصاه (البطل) بأن يروي قصته للأبناء، لتكون عظة لهم وعبرة: «عرفت هذا الرجل منذ حوالي ثلاثين سنة». (ص 3). إن (خليل) هو (نبيل)، ولكن بشكل جديد، كما يريده (الكاتب) ويهواه. إنه يستعيد ذكريات الطفولة والصبا والشباب، اللحظات الأكثر إسعاداً، والتي ما تزال حلاوتها تحت لسانه، واللحظات الأكثر شقاء والتي ما تزال مرارتها في فؤاده، فينشرها أمام قارئه. من خلال الاسترجاع (أو الفلاش باك)، ليعود فيواصل حديثه عن حاضره المترع بالهزائم. إن ضمير (المتكلم) هنا الذي يقصّ به (الراوي) ما هو إلاّ (الكاتب) الذي هو أكبر من (الشخصية) التي يتحدث بلسانها. ومن هنا رغبته في إخفاء هذا (السرّ)، وتفويضه (راوياً) تخييلياً، هو (الراوي) الثاني، أو (الأنا) الثانية للكاتب، بحيث لا يظهر (الراوي) ظهوراً مباشراً في النص الروائي، مكتفياً (ببديله) أو (قناعه).

إن مسألة (الكاتب/ الراوي) السيري لتستدعي بعض التأمل، ذلك أن (خيال) الروائي لابد أن يعتمد على أصل، قليل أو كثير، من الواقع، وعلى الخصوص من السيرة الذاتية للكاتب. ومن هنا

تداخلهما: الخيالي والسيري، والإبداعي والواقعي. وبالتالي صعوبة حصر كل منهما بدقة. وهذا ما يجعل الواقع والسيرة دوماً هما الأصل، والإبداع الذي يأتي تالياً إنما ينهل منهما، بهذا القدر أو ذاك. وهذا - أيضاً- ما يمكن تسميته (بالانزياح) التخييلي أو الروائي عن الواقعي أو السيري.

الفصل الثالث
البطل الروائي: الشخصية الروائية

1- ما هي الشخصية الروائية؟

هل هي (المضمون) السيكولوجي؟ أم هي الفعل الذي يُنسب إليهما؟ أم خلاصة التجارب المعاشة؟.

الواقع إن (الشخصية) الروائية هي محض خيال يبدعه المؤلف لغاية فنية محددة، وتخلط القراءة الساذجة بين (الشخصية التخييلية)، و(الشخصية الحية). في حين إن الشخصية التخييلية (كائن من ورق)، كما يرى بارت وتودوروف، وإنها ليست أكثر من قضية (لسانية). وبهذا فإن تودوروف يجردها من محتواها الدلالي، من أجل إبراز وظيفتها النحوية، حيث يجعلها (فاعلاً) في السرد، بخلاف التحليل البنيوي الذي يعتبر الشخصية (دليلاً) ذا وجهين: أحدهما (دالّ)، والآخر (مدلول). ولما كان القارىء هو الذي يحدد الشخصية الروائية من خلال أقوالها وأفعالها، فإن هذه (الشخصية) يمكن أن تتعدد، بتعدد القراء، ومستويات قراءتهم، واختلاف تحليلاتهم. ويتجلّى إسهام التحليل البنيوي في الاهتمام بالشخصية الروائية من حيث وظيفتها وأعمالها أكثر من اهتمامه بصفاتها الخارجية ومظاهرها السطحية.

لقد تطوّر مفهوم (البطولة) في الأدب والأساطير، عبر الزمن، بتأثير التطور البشري، فبعد أن كان (البطل الأسطوري) نصف إله في الأساطير القديمة، ظهر (البطل الملحمي) في عصور الملوك والعظماء،

وفي أدب الملاحم. أما في العصر الحديث فقد تعددت بطولة أشخاص الرواية، فهنالك البطل البورجوازي، والبورجوازي الصغير، والبروليتاري، ذلك أن كل مرحلة تاريخية، وكل طبقة في المرحلة ذاتها، أفرزت بطلها، فللبورجوازية بطلها المفضل الذي يحمل قيمها، ويجسّد سلوكها، وللطبقة العاملة بطلها الذي يعبّر عن آمالها. ومن هنا يمكن القول إن مفهوم البطولة يتطور تاريخياً، وطبقياً، حسب تطور المجتمعات في الأزمنة والأمكنة.

وإذا كانت (الشخصية) الروائية قد احتلت مكانة مرموقة في رواية القرن التاسع عشر، حيث كان لها وجودها المستقل عن الحدث، في العصر الذي صعدت فيه البورجوازية التي نادت بالسمات الشخصية، من مثل: الفردية، والتحرر، والانطلاق.. إلخ، فإن الأمور لم تستمر على هذا المنوال. فقد تخلخلت، من بعد، قيم المجتمع البورجوازي، وانعكس هذا على القيم الفنية في العمل الروائي، فأصبح (البطل) عند كافكاً مثلاً رمزاً، أو حرفاً (كما في روايته: القصر)، أو هو دون اسم، وغيّر بيكيت اسم بطله في الرواية نفسها، وسمّى فوكنر شخصين باسم واحد في رواية واحدة، وصرّح غرييه بأن العصر الحالي الآلي إنما هو عصر الشخص - الرقم، ولاحظ رولان بارت (موت البطل)، حيث أصبحت البطولة للمكان (بطولة الأشياء)، أو للزمان (في الرواية النهرية، كالدون الهادىء مثلاً)، أو للحيوان (كما في الصرصار لكافكا)...

وقد وجدتُ، في الرواية العربية المعاصرة، ثلاثة أنواع من الأبطال:

1- (البطل الإيجابي) الذي يعمل من أجل تغيير مجتمعه نحو الأفضل. وقد أفلس، مؤخراً مفهوم هذا البطل، بسبب الانهيارات على المستويات المحلية والعالمية.

2- (البطل السلبي) الذي يعمل من أجل تأييد السائد، واستغلال

الوضع إلى أقصى حدّ ممكن لصالحه. إنه (البطل الفهلوي)[16]. الذي يدوس القيم، و«يصعد» على أشلاء الضمائر، لتحقيق أطماعه وأنانيته.

3- (البطل الإشكالي)[17] الذي يؤمن بقيم إيجابية في عالم منحطّ. ولكنه لإيجابه كالبطل الإيجابي، ولا يلغ في فساد الواقع كما يفعل الفهلوي، وإنما هو يكتفي بالرغبة في الإصلاح، وينظر إلى «روما» وهي تحترق.

2- تصنيف الشخصية:

في تحليله لحكايات الخوارق الروسية انتهى بروب إلى تحديد ستة أصناف من الشخصيات، وذلك حسب أدوارها ووظائفها، وهي:

1- شخصية البطل.
2- البطل المزيف.
3- المساعد.
4- الآمر.
5- المانح.
6- المغتصب.

وهو يرى أن ما يتغيّر إنما هو أسماء هذه الشخصيات وأوصافها، أما أدوارها فتظل ثابتة[18].

• • •

أما غريماس فيسعى إلى إيجاد صلة بين أدوار الشخصية ووظائفها اللغوية، في علاقات عاملية، تشكل نماذج محددة. وهذه العوامل هي:

1- الذات / والموضوع.
2- المرسِل / والمرسل إليه.
3- المساعد / والمعاكس.

في حين يقترح فيليب هامون تصنيفاً للشخصية يأتي في مقدمة الأبحاث الهامة لسيميولوجية الشخصية، فقد نظر إلى الشخصية الروائية

من حيث دورها النصي، ووظيفتها في علاقاتها الشكلية، وصنّفها في ثلاث فئات:[19]

1- الشخصيات المرجعية، وتتضمن الشخصيات الرئيسية، والتاريخية، والأسطورية، والمجازية... وأغلبها ثابت السمات.

2- الشخصيات الواصلة، وتتضمن الشخصيات الناطقة باسم المؤلف، والمحاورين، والرواة، والشخصيات المرتجلة، والثرثارين... إلخ.

3- الشخصيات المتكررة، وهي ذات وظيفة تنظيمية في تقوية ذاكرة القارىء، من مثل الشخصيات المبشرة، والمؤولة، والمنذرة.. إلخ.

أما حسن بحراوي فقد جعل (تيبولوجية) الشخصية الروائية في الرواية المغربية ثلاثة أصناف، هي:[20]

1- نموذج الشخصية الجاذبة، وهي: الشيخ، والمناضل، والمرأة.

2- نموذج الشخصية المرهوبة الجانب، وهي: الأب، والإقطاعي، والمستعمر.

3- نموذج الشخصية ذات الكثافة السيكولوجية، وهي: اللقيط، والشاذ جنسياً، والشخصية المركبة.

3- اسم الشخصية:

(الاسم) هو الذي يحدد الشخصية، ويجعلها معروفة، ويختزل صفاتها. ولذلك لابد للشخصية من أن تحمل اسماً يميزها. والكاتب يسعى إلى أن تكون أسماء شخصياته معبّرة عن دور الشخصية ووظيفتها. فمن المناسب مثلاً أن يكون اسم الشخصية الخيّرة: فاضل، ومحمود، وحسن.. إلخ، ومن غير المناسب أن يكون اسم الشخصية الشريرة ذلك، إلا إذا أراد الكاتب المفارقة والتباين.

وقد يطلق الروائي على شخصياته ألقاباً، لا أسماء، من مثل: الأستاذ، والمغفل، والمسعود... إلخ، وقد يعيّن شخصياته بألفاظ القرابة،

من مثل: الجد، والعم، والحفيد،... إلخ، وقد ينسب شخصياته إلى موطنها، كالحلبي، والشامي، والمصري... إلخ، وقد يُطلق عليها صفات تميّزها، من مثل: السمين، والنحيف،.. إلخ.

وفي النصوص الروائية العربية نعثر على شخصيات تحمل أسماء ذات طابع تقليدي، وتنتمي إلى عالم الماضي، من مثل: خديجة، وهند... إلخ، كما نجد أسماء معاصرة، من مثل: ليلى، وسميرة... إلخ، وأسماء أجنبية من مثل: ماريا، ولينا... إلخ.

ولكن من الخطأ أن يشغل الناقد والقارىء نفسيهما بلعبة أسماء الشخصيات، والبحث عما يطابقها في المرجعية.

4- شخصيات مدارات الشرق:

يمكن تصنيف شخصيات (مدارات الشرق) لنبيل سليمان، حسب غريماس، إلى مايلي:

1- الذات/ الموضوع:

حيث الشخصيات العديدة التي تضطرم في الرواية. ففي (الأشرعة)، وهي الجزء الأول من رباعيته (مدارات الشرق)، يتعرف القارىء على شخصيات محورية، في رحلة البحث عن المصير (الموضوع).

2- المرسِل/ المرسل إليه:

وفي الرواية تندغم (الذات) في المرسِل، و(الموضوع) في المرسل إليه. وعلى هذا الأساس فإن الشخصيات الرئيسية والثانوية هي العامل المرسِل الذي يتحرك، مقابل مسيرة الحياة التي أصبحت موضوع الاستمرار.

3- العامل المساعد / المعاكس:

حيث يتمثل العامل المساعد في النصير، والمعاكس في النقيض. فالعامل المساعد مثلاً في رواية (الأشرعة) هم الجنود الذين يعودون من

الحرب إلى بناء حياتهم وحياة الفلاحين المظلومين، والعامل المعاكس هو الاستعمار العثماني، ومن بعده الاستعمار الفرنسي، ثم طبقة الإقطاعيين، والرأسماليين... إلخ، حيث يتصارع الخير والشر، وتشهد أماكن الأحداث ملاحم بطولية، ومآثر رائعة، كما تشهد مظالم عديدة، يندى لها جبين الإنسانية: تعرية النساء أمام أزواجهن، ومضاجعتهن من قبل آخرين، على مرأى من أزواجهن، في قصر عبود بك - حق الآغا في الليلة الأولى للعروس، يفتض الآغا بكارتها، وعريسها أمام الباب يرقب الكرابيج المعلّقة- مذابح الأرمن - حرق الفرنسيين لرجل في جبلة، لأنه كان قد قاتل مع عز الدين القسام- اغتيال أهالي قرية (مرجمين) على يد رجال السلطة. وفي (الزنبقلي) يقتل رستم آغا الفلاحين دون رادع، وقد اتهم رجلاً بسرقة كيس طحين، ليطعم الأفواه الجائعة لأولاده العشرة. وجمع الفلاحين ليتفرجوا على (الحرامي): أجبره على صعود الدرج على يديه وركبتيه، قبل أن يطلق عليه رصاصتين، ويطلب من الفلاحين أن يرموه في النهر، لأنه لا قبر له في أرضه.

كانت رصاصات (رستم آغا) تدوي في الآذان، وجثة (كامل الجقلة) تشخب بدمها. وامرأته فوقه. والدم يصبغ شعرها ووجهها وثيابها. والحارس ينهرها، وقد أحضر كيساً فارغاً كوّر الجثة فيه. وكبسها، فصار الكيس الأبيض قاني الحمرة. وانعجن الطحين بالدم. والناس في بيوتها محشورة. الذل والخوف والقهر يجعلهم بلا رؤوس.

صورة أخرى مضادة ومقابلة لصورة كامل الجقلة الذي انتهى في أعماق العاصي، ولحقت به زوجته، وتشرد أطفاله. إنها صورة تمرد (سفلو النجار) الذي نطح برأسه الكردي جدران قصر الآغا، وهزّ مملكة الزنبقلي. ولكن هل يترك الآغا مثل هذا التمرد يتحرك؟: «أقبل الآغا شاهراً العصا. هوت عصا الآغا فتحاشاها سفلو. جن الآغا وهو يهوي

بضربة ثانية. حمى الله سفلو، فلو وقعت عليه الضربة لقتلته. مرق سفلو من الضربة مثل الجني، وأمسك بالعصا. أمسك بذراع الآغا، ونتر العصا، ورماها بعيداً. اندفعت أصابع الآغا إلى جيوب قنبازه. فقدم سفلو صدره صائحاً:

- رصاصة واحدة تكفي.

كان رجال الآغا ينتشرون في أنحاء السور والزنبقلي. لكن سفلو مرق منهم كالجنّي. كيف اختفى. الله وحده يعلم. صحيح أن الآغا جلد ثمانية من رجاله تحت التوتة. وحرق بيت سفلو، وطرد امرأته، ووزع أولادها حيث الله وحده يعلم، وأذاق الفلاحين الويلات لشهور. ولكن سفلو كان قد لوى ذراعه وذراع الحارس» (الأشرعة ص 219).

وهذا التمرد الفردي أعقبه تمرد فردي آخر أشد عنفاً، من قبل (عزيز اللباد) الذي صرخ في وجه القوم:

« ما في الزنبقلي رصاصة واحدة؟ هاتوا فأساً يا أولاد الكلب حتى أقطع لكم رقبته، كم سنة يعيش بني آدم؟ ما في الزنبقلي رجل واحد يقدر عليه؟» (الأشرعة ص 287).

هذه المظالم تحدث كلها في الزنبقلي. وتصور قسوة الأغوات ووحشيتهم ولا إنسانيتهم: «عين حارس الآغا فاجرة ترغب في المرأة. زوج المرأة يسعى إلى التفاهم بالحسنى. فإذا بالآغا يصدر حكمه القاطع:

- أحضروا لي صاجاً كبيراً، وأوقدوا تحته. أريده أحمر مثل الجمر. يتصلّب الآخرون، وتتطاول أعناق الفلاحين، وتردد الشفاه الأدعية، والعيون تحملق في وجه الآغا والجسد المرمي بين قدميه. جرّد الرجل من ثيابه. احمرّ الصاج حتى أعشى عيني عزيز الذي صار في مقدمة الفلاحين. ولأن الرجل لا يستطيع أن ينفذ أمر الآغا، ويجلس على

الصاج، فقد كان على عدد من المسلحين أن يحملوه من يديه ورجليه ويتركوا ظهره يتقوّس، ثم يركزوه في الصاج. فيما عواء وحشي يخترق الجو، وتعوي النساء والأطفال وقلة من الرجال » (الأشرعة ص 287).

ولقد استقى الكاتب معلوماته عن هذه المظالم شفاهاً من المعمّرين الذين ما يزالون يحتفظون في قلوبهم بهذه المظالم الوحشية.

* * *

يؤمن نبيل سليمان بالمذهب القائل إن البطولة ليست لفرد واحد، وإنما هي للجماهير. وقد كتب رواياته التاريخية وفق هذا المبدأ. ففي (الأشرعة)، وهي الجزء الأول من رباعيته (مدارات الشرق) يتعرّف القارىء على شخصيات محورية وثانوية عديدة، نذكر منها بخاصة:

1- راغب الناصح، من الجولان.
2- ياسين الحلو، من الزنبقلي في جسر الشغور.
3- اسماعيل معلا، من كفر لالا، في مصياف.
4- عزيز اللباد، من قبية، في صافيتا.
5- فياض العقدة، من المشرفة، في حمص.

هؤلاء (الأبطال) الخمسة (الفرارية)، فروا من الجيش العثماني، والتحقوا بالجيش الميمم شمالاً، جيش الثورة العربية الكبرى. وبعد أن انتصرت الثورة رغب كل منهم في العودة إلى قريته، بعد أن انتهى الجهاد الأصغر، في محاربة العدو الخارجي، وجاء الجهاد الأكبر، في محاربة العدو الداخلي (الإقطاع، والبورجوازية)...

هكذا يعود كل منهم إلى قريته، ليبدأ فيها قصة جديدة: فيعود عزيز اللباد إلى قريته (قبية) التابعة لمنطقة صافيتا. ليشفي غليله من الآغا المسيحي ابن بشارة الذي كان قد وعد والده بتخليصه من الجندية، مقابل أرض الوالد. ورغم أنه لم يف بوعده، فقد سلب الأرض، ولم

يخلّص الابن من الجندية، وها هو الابن قد عاد اليوم ليأخذ حقه من ابن بشارة الذي قهقه:

« صدّقت أنك صرت ابن حكومة؟ أنت وسيدارتك مسمار في حذائي هذا.» (ص 37).

وعزيز اللباد شخصية سابقة لأوانها، ليست بأقل من الشخصيات الكبيرة التي قادت مرحلة تاريخية معينة، لو أنه كان سيداً ثرياً، ولكنه كان جندياً بسيطاً، اختار نصرة العدل والحق، بحكم منبته الطبقي، وانتمائه إلى الفقراء والمعدمين. فوقف إلى جانب الفلاحين المذلّين في قرية (مرجمين) التي أحرقها جيش السلطة الرجعية. وشارك الفلاحين نضالهم ضد الاحتلال الفرنسي في الساحل السوري. وعندما حطّ الزمان بأرملة فقيرة تعرضت للظلم والطغيان، تزوجها ليدفع عنها الظلم والعدوان. وحين يقف ضد الفرنسيين، ينفونه إلى الرقة.

ومثل هذه الشخصية القوية التي تتحدى الاستعمار والظروف الصعبة، والتي تعمل دوماً من أجل التغيير إلى الأفضل، دون أن تنحني لها هامة، أو تؤثر السلامة، تجابه قدرها كأبطال التراجيديا الاغريق، وتواجه ابن بشارة، وابن الدباس الذي تمتد ملكيته من سهل عكار إلى طرطوس فبحر صافيتا. كما تقاتل في الثورة الفلاحية في (مرجمين)، دون أن تهتم بخسارة. ويكفي عزيز أن يقف ضد الظلم والعدوان، وأنه يجابه الطغيان الفرنسي، فيقتل عبود بك الرشدة، عميل الفرنسيين، ويهرب إلى حلب، حيث يعمل في مصبنة، وفيها يتعرّف على (وليف كيروز) الشيوعي، فيتعلم منه دروساً في التنظيم النقابي والحزبي. وحين يداهم الفرنسيون المصبنة، ويعتقلون وليف، يفرّ عزيز إلى حمص.

ومثل هذه الشخصية الإيجابية في ذلك العهد المبكر ليست نادرة، ففي كل زمن كفايته، ولقد كان بإمكان عزيز اللباد أن يؤثر -

مثل غيره - السلامة، ويحني رأسه للمكاره. ولو أنه فعل ذلك لعاش كالكلب عند بشارة، أو كالرجل الأول عند ابن الدباس، أو لأصبح شاويشاً عند الحكومة، أو لنال من عبود بك الرشدة ما لم ينله أحد. ولكنه اختار معاكسة التيار، ومواجهة الطغيان: ابن بشارة، وابن الدباس، والسلطة الاستعمارية... وأن يكون المدافع عن الحق والعدل والكرامة، في كل زمان ومكان. ولقد خسر معارك كثيرة، أو بالأحرى كانت كل معاركه خاسرة، بسبب طغيان الشرّ على العالم. ولكنه يكفيه أنه رفع صوته ورأسه وعينيه وأصابعه في وجه الظلم، وأشار بكلتا يديه إلى الطغيان.

وفي حمص حيث اشتعلت الثورة، يوطد عزيز علاقته بالثوار. ويجري حوار بينه وبين نظمي بدير، نستشف منه موقف الكاتب، تجاه قضية إشكالية هي : أيهما يقود النضال الوطني في العهد الاستعماري: المدينة أم الريف؟

« قال نظمي بدير: - ثوراتنا فشلت لأنها بعيدة، لأنها ما قامت في المدن.

ردّ عزيز: - لا تؤاخذني يجوز معه الحق.

- لا يا عزيز. لا أنت ولا هو على حق. لو كان للثورات رؤوس غير تلك الرؤوس كانت النتيجة غير ما رأينا حتى اليوم.» (بنات نعش / ص 402).

إنها جدلية العلاقة بين المركز والأطراف، والمدن والأرياف. ورغم أن كلاً منهما يتنطع لقيادة النضال الوطني، فإنه من المعروف، تاريخياً، أن المدن والأرياف تقاومان الاحتلال بداية. وحينما تنتهك المدن، تشتعل الأرياف بالثورة، لكونها أبعد عن متناول يد مراكز الاستعمار الذي يحتمي بالمدن، ويحتشد فيها. فتصبح الأرياف ملجأ للثوار وللثورة

المسلحة، بينما تناضل المدن سياسياً عن طريق الأحزاب والمنظمات ورجالات الحكم.

والشخصية الثانية هي اسماعيل معلاّ (أبو عاطف) الذي يعود إلى قريته (كفر لالا) التي تسلّط عليها الإقطاعي ابن البزار الذي كان شاويشاً في الجيش التركي، فبلع الأخضر واليابس، واستطاع بقسوته وجبروته أن يستولي على الملكيات الصغيرة للفلاحين، ويصبح إقطاعياً كبيراً، يعمل الفلاحون لديه مرابعين بالأجرة. مما دفعهم إلى الاستنجاد بالشيخ منصور وإعطائه خمس محصولهم لمدة خمس سنين، مقابل حمايته لهم من شر ابن البزار.

يعود أبو عاطف إلى قريته هذه، فيجد أمه قد ماتت، وكذا ابنه (عاطف)، أثناء غيابه الذي دام عامين. وحين ينفجر في لعن المختار، والشيخ منصور، وكل من باع أرضه لابن البزار، يُطرد من القرية، فيلجأ إلى قرية (كفر حبوس) حيث يتزوج (فاطمة) التي مات زوجها، وفعل بها الأغوات مثلما فعلوا به. ولكنه هنا - أيضاً - يصطدم (بالوكيل)، ذنب الإقطاعي، فيغادر إلى قرية (كفريا)،ومنها إلى (الزيارة). وفي كل قرية يدخلها يصطدم بالإقطاع أو بأذنابه، حتى يلقى مصرعه برصاص الفرنسيين.

والشخصية الثالثة في الرواية هي (ياسين الحلو): رجل في الأربعين من عمره، عزب، يعود إلى قريته (الزنبقلي) التابعة لجسر الشغور. ويتردد بينهما وبين حلب والسفيرة. وفي طريق عودته تنثال خواطره وذكرياته في مشاهد من ماضيه، مما يثري بنية النص الروائي بمعلومات هامة عن الشخصية المناط بها الحديث. فياسين، في الأصل، من (تلدف) قرب حلب. وقد هجّرت عائلته إلى (دير عفان)، إثر صدام نشب بين الفلاحين والوكيل الذي توعدهم وهددهم. فهاجر إلى (الزنبقلي). ولكن الشر موجود في كل مكان، فرستم آغا يتربّع على عرش

(الزنبقلي) وقد قتل كامل الجقلة ووضع جثته في كيس طحين فارغ. ودفع بسفلو النجار إلى الجنون.

ومثل هذه الشخصية غير الصدامية، والتي تؤثر الرحيل إذا ما اشتدت الأزمة، لا يمكن أن تقف موقف العداء العلني للأقوى. مما جعلها تضع نفسها - أخيراً - في خدمة (الأمير دشاش).

والشخصية الرابعة هي (فياض العقدة) الذي يعود إلى قريته (المشرقة) التابعة لحمص، والتي تدفع (الخوّة) للبدو المحيطين بها. ويسترجع أيام ابراهيم باشا الذي كف البدو، في أيامه، عن الغزو، بينما ما يزال بدو (الحسنة) و (النعيم) يداهمون، بغتة، القرى المتناثرة. كما يسترجع ذكرى والده الذي قدم إلى المشرقة من جبل الحلو في واحدة من اندفاعات الفلاحين الذين ضاقوا بحواكيرهم المحدودة.

بيد أن والده كان قد قتل واحداً من البدو الذين هاجموا القرية، فلم يعد له مقام فيها. والبدو هم الدنادرة الذين كانوا قد تعاونوا مع الأتراك على سلب الفلاحين أراضيهم.

وعندما يصل فياض إلى قريته يجد أباه قد مات، وعمه قد استشهد، وعلق الأتراك رأسه على باب استانبول، فأصبحت هذه المثبطات دروساً جعلته يرضخ للفرنسيين، وينحاز إلى جانبهم، فيصبح وكيلاً لأراضي الخواجه ثابت، عميل الفرنسيين، مما يضطر الثوار إلى قتله.

وأما الشخصية الخامسة فهي (راغب الناصح) الذي يظل في الشام **باحثاً عن الملازم (تحسين شداد) الذي كان قد وعده بأن يسلّمه مخفر** (العال). ولكنه يكلف بالعمل في مخفر (عين فيت). وينتهي إلى خدمة الأمير دشاش، حيث بدأ نجمه يلمع.

إن انفصال كل شخصية عن بيئتها ومحيطها قد جعلها أكثر التصاقاً ببيئتها. وعندما تحاول الاتصال والعودة، تجابه بالعداء، فلا تملك

سوى المواجهة. لقد عاد كلٌ إلى قريته، ليحاول جاهداً إنقاذها مما تتردى فيه من بؤس وقهر، من قبل السلطات المحلية المتمثلة بالإقطاعيين في الريف، والبورجوازيين المستغلين في المدن.

هكذا يظهر الكاتب التضاد بين إقطاعيي الريف وفقرائه، وبورجوازيي المدينة وفقرائها. وبين محور ريفي يتمثل في العساكر الخمسة (الفرارية)، مقابل المحور المديني الذي يتمثل في (سليم أفندي البسمة) صاحب الدكان التي تعتبر بمثابة ارتباط بين العساكر الفرارية والباشا شكيم، و(عمر التكلي) الذي يعمل في خدمة سليم البسمة، و(هولو التكلي) الذي يعمل على القطار مع العم حاتم أبو راسين على تهريب (الفرارية)، و(الباشا شكيم) الذي كان من قيادات (الجمعية العربية الفتاة) التي تحالفت مع الحجازيين في إعلان الثورة العربية الكبرى عام 1916 . وهذا التضاد يظهر ليس فقط في الحياة الاجتماعية وحدها، بل وفي القيم والعادات والتقاليد: فإذا كان الريف هو الذي يدفع ثمن الاستقلال من دم أبنائه الذين كانوا، على مرّ التاريخ، حطب المعارك والحروب، فإن المدينة دوماً مع (الواقف)، فقد كانت مع الأتراك، ثم أصبحت مع الفرنسيين، وشاركت في تبديد الثورات التي انطلقت من الأرياف. وهذه - بالطبع - نظرية الأعمّ الأغلب، مع بعض الاستثناءات.

ويقدم النص معادلاً تخييلياً مجازياً للعائلات الإقطاعية، عبر التمويه الفني على أسمائها الفعلية التي كانت عليه في التاريخ الموثق. وهو يحاورها بطريقة ملتبسة، لكنها موحية بالتقارب في حروف الكنية وإيقاعها، حتى ليمكن الظن أن أسماء الرواية يمكن إحالتها إلى مرجع تاريخ الأنساب الموثق. فالدباس تقارب (العباس). والأكاسي تقارب (الأتاسي)، وبشارة =(سعادة)، وابن حكره هو الحراكي، والدنادرة هم (الدنادشة)[21]...

أما الشخصيات الثانوية فكثيرة جداً:

1- سليم أفندي، ممثل البورجوازية الوطنية.

2- نجوم الصوان، من مرجمين.

3- حاتم أبو راسين، من حمص، تزوج نجوم، ثم استشهد.

4- الأمير دشاش، ممثل الأمراء وشيوخ القبائل.

5- الباشا شكيم، ممثل طبقة سياسية مهترئة.

6- سفلو النجار الذي تحدى إرادة الإقطاعي رستم آغا.

7- وغيرهم من أولئك البسطاء: من فلاحين، ومرابعين، وصناع، ومكارين، وعربجية، وأجراء، وعصاة، ومهجّرين... وكل ذلك في تصوير لأدق تفاصيل (الحياة) الفلاحية، في نظام السخرة، والخدمة في بيوت الملاك، والعلاقات الاستغلالية بين الإقطاعيين والفلاحين، ورجال الدرك والضعفاء، والأغنياء والفقراء.

إن تصوير المجتمع الشامي بفلاحية وإقطاعيه وبورجوازيته الوطنية ومشايخ بدوه وعشائره وطوائفه يجعل من هذا الواقع نموذجاً للتعميم الفني، يمكن رصده في مشاهد وصفية، ولوحات سردية لا تنتهي.

* * *

تتابع رواية (بنات نعش)، وهي الجزء الثاني من رباعية نبيل سليمان (مدارات الشرق)، مصير الشخصيات، وتبدأ بطلقات (عزيز اللباد) على عبود بك الرشدة الذي قتل هيلانة، بعد أن عرّاها أمام الفرنسيين، فكان جزاؤه النفي إلى (الرقة). ويموت (اسماعيل معلا) مقاتلاً ضد الفرنسيين، في حين يتخاذل طرف آخر، فيرضخ للواقع المهين، وهكذا يتحول (فياض العقدة) إلى وكيل، ويموت مدافعاً عن الفرنسيين. وحين يبحث (ياسين الحلو) عن خلاصه الطبقي، يلتحق بالأمير دشاش، ليصبح واحداً من رجاله الذين يعتمد عليهم في تهريب السلاح والحشيش .

إن شخصيات الجزء الثاني من الرباعية نامية، ومتطورة، وهي لا تقف عند وضع معين، بل هي متحركة، فاعلة ومنفعلة بالأحداث وبالأشخاص، وهكذا تتوضح لنا معالم الجغرافيا البشرية للمنطقة، من خلال شخصياتها: (سليم أفندي) ممثل البورجوازية الوطنية، و(الباشا شكيم) ممثل الانتهازية، و (الأمير دشاش) ممثل طبقة الأمراء والإقطاعيين وزعماء القبائل. الباشا شكيم هو زوج ابنة أمير الحج، ومن مدللي العهد العثماني البائد. و من أصدقاء الانكليز. وشقيقته متزوجة من إنكليزي، وهو رئيس نادي الصداقة السورية الفرنسية، والمرشح لمنصب الوزارة، ولهذا يعدّ رمزاً لطبقة حاكمة في فترة معينة.

وأما الأمير دشاش فهو أمير عشيرة عنزة، حول حلب، وقد أكرمه الفرنسيون فخصصوا له ضابطاً مرافقاً، وطبيباً خاصاً، وجعلوا الكلّ في خدمته: العرب والأكراد والأرمن والمسيحيين والمسلمين والبدو والفلاحين، لأنه نصر فرنسا على (العقيدات)، وهكذا أصبح الأمير دشاش صاحب السلطة والقرار، وأصبحت (الرقة) عاصمة الصحراء في عهد السلطة البدوية التي استطاعت أن تلف بعباءتها الإقطاعيين والبورجوازيين والارستقراطيين، وأن تحتوي الشخصيات الراغبة في التغيير، فتجنّدها في خدمتها: ياسين الحلو، وراغب الناصح.. إلخ.

ومقابل هذه الشخصيات الذكورية، شخصيات أنثوية: جانيت الفرنسية، وخديجة التكلي، والست زهرة، ووردة، وأم عثمان، ونجوم... إن (جانيت) الفرنسية التي ترغب في دراسة التراث العربي، تقول لهاشم الساجي:

- أنا آسفة مسيو هشام. أنت لا شيء. (ص 574).

هشام الصحفي الذي قرر إصدار جريدة لأفق الشام الجديد، والحزبي الذي يعمل مع حزبه على تحقيق السيادة القومية، ووحدة البلاد السورية بحدودها الطبيعية، وضمان الحريات الشخصية، وحماية

الصناعة الوطنية، وتنمية الموارد الاقتصادية، وتدريب الشعب على الديموقراطية. هذا البرنامج السياسي الذي ما يزال (مشروعاً) منذ فجر (النهضة). وحتى عصر (الثورة)، والذي لم يجد له تطبيقاً فعلياً على أرض الواقع بعد. تراه جانيت (لاشيء)، لأنه ينسى تراثه العربي. وينسى (مشروعه) القومي والوطني، من أجل المتعة الجنسية التي يقضيها معها. ثم يسترسل في توظيف تراثه الجنسي، فيستحضر الأقوال والأمثال والشواهد، ليبهر جانيت بصورة الرجل الشرقي الفحل الذكر الذي لا يفكر إلاّ بنصفه الأسفل.

وإن (الست زهرة) تتشهى المستر بيجيت، والخواجه ثابت، وسليم أفندي، وذكوراً آخرين يشهرون قضبانهم، «وربما كان بينهم الباشا شكيم نفسه، أو عمر التكلي، أو آخرين ممن تعرف، وسواهم ممن لم تلقهم أو تسمع بأسمائهم. وكانت أصابعها تجهز على السروال الذي مزقته أصابع عمر، وتتخلق عضوه الذي رأت وهي مغمضة العينين تحته». (ص 106).

هكذا يتهم النص الروائي جميع نساء المدينة بالتهتك والعهر: سارة، مريانا، أم نور الدين، بينما يرى كل نساء الريف فاضلات، ولا همّ لهن غير العمل والبطولة. والمرأة الريفية تتمتع بقوة نادرة في الدفاع عن شرفها أمام البيك والآغا والوكيل: (فأم عثمان) تصمد أمام الكثير من المحاولات، وتحترم سنها وأمومتها، و(وردة) عندما تُرغم على التعرّي أمام الفرنسيين، تهرب، لتموت في بطولة تراجيدية، دفاعاً عن شرفها. و(نجوم الصوان) الصلبة، الشجاعة، ترتقي في النص إلى مستوى الرمز الوطني والتاريخي، لتمثل الوطن كله، إنها ابنة نظير الصوّان الذي يسترجع ذكرى عصيان جبل الحلو في وجه الدنادرة والأتراك (العثمانيين)، حيث يثور فلاحو قرية (مرجمين) ضد (ابن الفطيم) أحد

كبار الملاك، فترسل (الحكومة) حملة تأديبية، كان من بعض أعضائها: عزيز اللباد، وفياض العقدة، اللذان قاتلا ضد كتيبتهما، وقتلا قائدهما، دفاعاً عن الفلاحين، وحين لفظ فياض أنفاسه الأخيرة، اصطحب عزيز(نجوماً)، ليودعها لدى العم حاتم أبو راسين الذي ما لبث أن تزوجها، عندما يئس من ظهور فياض .

وتتلاعب الدلالات الرمزية في علاقة حاتم بنجوم، وتتبادل المواقع في ذهنه، بين(نجوم)، و(شما) الأرمنية التي احتزّ البدو رأسها. ولم ينقذه من قطع رأسه هو سوى ذكره (المطهّر)، ولكنه اليوم عاجز أمام (نجوم)، ومخصيّ. وعجزه هو تعبير مجازي عن إخفاق الأماني الوطنية وأحلام الاستقلال، إذ لم تفرح الشام بملكها سوى عامين. فخرجت من احتلال عثماني لتقع في احتلال فرنسي أشد وأقسى. وكأنما مصيرها الأبدي أن تقاتل المحتلين دوماً وأبداً. ولقد ترك (نجوم) مفتوحة الساقين، بلا سروال، وكأنما هي (الشام) تُغتصب، من جديد، من قبل الأجنبي، في الوقت الذي يعجز فيه الوطني عن مجامعتها. وينتهي بالعم حاتم الأمر إلى الاستشهاد ضد الفرنسيين الزاحفين إلى دمشق.

وتصير (نجوم) أرملة بعد قتل زوجها الأخير حاتم. فتبحث عن مصير إخوتها الذين فقدتهم إثر معركة (مرجمين)، حيث دمّرت الحكومة الفيصلية بيوت الفلاحين، وشرّدتهم. وهذا البحث ذو دلالة هامة، إذ أن جمع أوصال الشام الممزقة إلى دويلات، إنما هو تعبير مجازي عن لمّ الشتات الذي جابهت به البلاد غاصبيها.

كلهم يرغب (نجوم): من البيروقراطية (مأمور النفوس)، إلى البلشفية (نظمي بدير)، فالبورجوازية (الخواجا ثابت)، فالبدو (الأمير دشاش)، فالشعب (عزيز اللباد).. إلخ. و (نجوم) فرس جامحة. احتجزها الخواجا في قصره عندما طالبت باستعادة أختها (ترياق). ولم يستطع ترويضها

أو الوصول إليها، «همس سليم أفندي في أذنه متثائباً:

- كيف الفرس ؟

همس الخواجة:

- اسأل الأمير دشاش... نمرة. حاولت الفرار مراراً، تجرأت على الحراس وعلى ضيوف الخواجة». (ص 559).

(نجوم) المرأة هي الشام، وهي الوطن، وهي الرمز الذي يندغم بالأرض وبالوطن: «الأتراك رحلوا حقاً. لكنها لم تكد تنهض حتى باغتها الجميع. واحد يواري وجعها، والآخر وهو ينتعظ كلّما أدماها. وفيما كان الأتراك يرحلون، جاء الآخرون من أقصى الأرض... يسعون كي ينتزعوها من خد الدنيا، وهي شامتها». (ص 483 الأشرعة).

كما يعمل الرمز الشعبي عمله: ففي (حفلة صيد) الأمير دشاش المقامة بمناسبة انكسار الثورة الوطنية، يهاجم الوطنيون الحفل، ويلعلع الرصاص، فيقتلع عين الأمير دشاش، ويسقط عدد من القتلى من العبيد والضيوف السوريين والفرنسيين. وقد فرّ المهاجمون، دون أن يخلّفوا أثراً.

وهنا يلتقي (الشبح) بهشام الساجي الذي كان يقوم بمهمة تحقيق صحفي لمعرفة ما جرى في الحفل فيهمس في أذنه:

« - ماذا كتبت عن نافع الصوّان وجماعته؟

- ومن يكون هذا؟ ومن هي جماعته؟

- المهاجمون.

- ما ذكرهم لي أحد قبلك.

- ومن سيذكرهم لك؟ الأمير؟ عبيده؟ رحت إلى هنالك في الليل؟

- لا. رحت في النهار.

- جرّب إذن، أنا هناك من أول الربيع، كل ليلة في مثل هذا الوقت. يطلع عليك نداء. من قلب الأرض يطلع. لا، من كبد السماء، ينوح وينادي. هو صوت امرأة. لا تعرف إذا كانت تبكي أم تغني. ليلة الهجوم سمعته كما سمعه غيري. اسأل الناس هناك. كانت المرأة تنادي إخوتها المقتولين والضائعين». (ص 578).

5- شخصيات هزائم مبكرة:

شخصيات نبيل سليمان في روايته (هزائم مبكرة) تمتح من معين السيرة الذاتية، (فخليل) هو البطل الروائي، والراوي. وهو يتحدث بضمير المتكلم، فيروي أحداث حياته وحياة ما حوله. حيث يضطرب بين أماكن عديدة، تبعاً لوظيفة والده المساعد في الدرك، فينتقل بين المخافر والمحافظات. وهكذا ينتقل خليل من قريته (الدريكيش) إلى طرطوس ليتابع دراسته، ثم إلى اللاذقية لمتابعة دراسته الثانوية في مدرسة (الصناعة) حيث يستأجر فيها غرفة مع زميله يوسف، لدى أم محمود وابنتها مجيدة.

والرواية سيرة ذاتية للراوي، منذ بداية تعلمه، وحتى نيله شهادة الدراسة الثانوية الصناعية. ووصف لتنقله بين القرية والبلدة والمدينة، وللأحداث الهامة التي مرّ بها الوطن. إنها سيرة وطن من خلال سيرة مواطن: وحدة 1958، انفصال 1961، المظاهرات الطلابية التي اكتسحت الشوارع مطالبة بالوحدة وبالإصلاح.

أما والده المساعد في الدرك فانضباطي في عمله المسلكي. (ابن حكومة). ولذلك كان يحذّر ابنه خليل دوماً: «إياك يا بني والسياسة. لا تنخدع برفاق السوء. العين لا تقاوم المخرز. مَنْ يقدر على الحكومة؟ ألا تذكر كيف كنت لا أعود حتى الفجر أياماً كثيرة في طرطوس؟ الدريكيش؟ أنا أعرف أولاد المدارس وطيبتهم. أعرف الشباب وطيشهم. كم من أستاذ ودكتور ومحام جررته بيديّ هاتين من بيته مثل الكلب؟

من بين أكوام الحطب كنت أجرهم. بعد شهور قليلة ستتخرج وقد تصبح ابن حكومة. فكن ابنها المطيع منذ اليوم». (ص 155).

ولكن الابن (خليل) ضرب بهذه النصيحة عرض الحائط، فحمل دستور حزب البعث في قلبه، وآمن بأهدافه. وعندما حصل على (الثانوية) بدأ رحلة البحث عن وظيفة حكومية. فسافر إلى دمشق لتقديم مسابقة في وزارة الصناعة. وهناك نصحه أحدهم بألا يتعب نفسه، لأن الأسماء المطلوبة للتوظيف قد عُيّنت قبل أن تجري المسابقة. وفي ميناء اللاذقية وقّع (خليل) استمارة انتسابه إلى حزب البعث العربي الاشتراكي، بعد أن نفذ صبره. حيث لا يمكنه أن يظل متفرجاً، أو واقفاً على الحياد، ووطنه يحترق.

أما الشخصيات المساعدة فهي أصدقاء (خليل) في دراسته، وهم طلاب في مقتبل العمر، يضطربون في محيط الحياة، بحثاً عن مستقبل لائق:

(يوسف) صديق خليل، ورفيقه في الثانوية الصناعية. طالب في النهار، وعامل ورشة إصلاح السيارات في الليل. همّه أمران: العمل والسياسة اليسارية، وعدوه اثنان: الدراسة والنساء. وقد كان أبوه يسارياً، فسار يوسف على طريقه. وقد كان يسمّي حيّ البرانية (كوبا) الصغيرة، معللاً ذلك بأن الحي مزروع بالثوريين على غرار كاسترو وغيفارا...

(علي نصار) يدرس بالمراسلة في المعهد الدمشقي. يعيل أمه وأشقاءه بعد وفاة أبيه. يكسب القرش من أية جهة. يبيع المجلات وأوراق اليانصيب. متفائل دوماً، ويرغب في فتح دكان لتصليح الراديوات.

(طلال غانم) صديق خليل في الدراسة. والده شيخ من شيوخ القرى، يكتب الأحجبة للنساء، ويتلقى الزكاة من الأغنياء، انتسب إلى حزب البعث قبيل الوحدة.

(حسن) أخو خليل الأصغر سناً، عامل دهان في بيروت.

أما الشخصيات النسائية فمتعددة أيضاً، وقد تعرّف عليها خليل في كل مكان حلّ فيه: ففي طرطوس كانت (سعاد) جارته. وكان يحبها عن بعد. ولكن قريبها الثري العائد من الأرجنتين اشتراها، فطارت معه إلى بونس ايرس.

وفي طرطوس (أم قاسم) الزوجة الثانية لأبي خليل. ومشاعر خليل نحوها غائمة. إنها زوجة أبيه. والمفروض أن تكون ضده، أو أن يكون ضدها. ولكنها تخدمه،وتغسل ثيابه، وتشعر بشبابه. وهو - بالمقابل - يشتهيها. ومن الطريف أنها تدعى (أم قاسم) رغم أنها لم تكن قد ولدت. وقد بدأ يتعرف على الجنس عندما علمته كيف يفعل (ذلك). ثم تعرف إلى صديقاته في المدرسة المختلطة: (سميرة) التي تتقدم المظاهرات الطلابية، وتهتف بصوتها الرنان: في خريف 1956 هتفت ضد فرنسا وبريطانيا وإسرائيل. وفي خريف 1957 هتفت: من المحيط الهادر إلى الخليج الثائر، لبيك عبد الناصر.

وفي بيروت أخذه حسن إلى (سوق البنات). قاده في أحد الأزقة المتفرعة من ساحة البرج. واختار له واحدة. دفعته المرأة أمامها، وخُيِّلَ إليه أنها تهزأ به، وهي ترمي بسروالها، وتستلقي قائلة:

- أنت لم تفعل ذلك من قبل؟ تعال يا ولدي تعال. (ص 54).

إن رواية (هزائم مبكرة) تغطي فترة زمنية تمتد منذ أواسط الخمسينات، وحتى أواسط الستينات، على مدى أكثر من عشر سنوات. وخلاصة رؤية الكاتب فيها هي «إن الحكام هم الذين انهزموا. ونحن ندفع الثمن» (ص 7).

6- الضمائر في الرواية:

1- (أنا) الراوي/ الكاتب: يمكن القول إن عدة رواة يمكن أن يرووا الحدث أو السرد، فالكاتب الذي وضع اسمه تحت إهداء الكتاب هو

الراوي الأول. وهو الوحيد الذي يكشف هويته في مستهل القصة. ولكن ينبغي ألا نخلط بينه وبين الرواة الآخرين الذين هم أشخاص خياليون، أو (كائنات من ورق)، كما يقول عنهم رولان بارت، وإن تقمص الكاتب أحدهم، أو بعضهم.

والراوي الأول/ الكاتب يكشف منذ البدء عن هويته بتوقيع اسمه منذ الصفحة الأولى. ثم يتحدث بضمير المتكلم، رمزاً لحضوره الكلّي في الرواية. بينما يأخذ الراوي الثاني على عاتقه رواية القصة منذ البداية وحتى النهاية، بضمير المتكلم أيضاً. وقد يكون هنالك راو ثالث، ورابع... إلخ.

2- (أنا) الراوي الحاضر/ المتكلم: تكتب الرواية عادة بأحد ضميري المتكلم، أو الغائب. بالطبع فإن هناك فرقاً بين الضميرين، فضمير المتكلم يزيد في تشويق القارىء، باعتباره يقرأ قصة أحدهم، أو يطلّع على أسرار حياة شخص ما. يقول ميشيل بوتور في كتابه (بحوث في الرواية الجديدة): «إننا نستعمل صيغة المتكلم في كل مرة نحاول فيها أن نجعل من الوهم حقيقة وإثباتاً، كما فعل دانيال ديفو في كتابيه (روبنسون كروز)، و (مذكرات عام الطاعون). ولو كان الكاتب قد استعمل صيغة الغائب لكان جرّنا إلى طرح السؤال التالي: لماذا لا يعرف أحد غيره شيئاً عن هذا الأمر». (ص 56).

إن كتابة الرواية بضمير (الأنا) الحاضر هو الشكل الذي يتشخص فيه الراوي، وهو يسرد الأحداث عن طريق التلخيص، أو المشهد. ويقول أكثر مما يرى، عندما يتحدث عن نفسه، ويرى أكثر مما يقول عندما ينقل الأحداث التي يقوم بها. والقول والرؤية يتداخلان في قلب القصة، لأن الراوي الحاضر «يلبس» أحياناً أحداث قصة ثوب الموضوعية، كي يتمكن من روايتها بشكل أفضل. وهذا يحوّل الراوي الحاضر إلى راو غائب، وينقل صيغة المتكلم، إلى صيغة الغائب. وتتبدل (أنا) القائل بـ (هو) الرائي.

3- (أنا) الراوي الغائب: يمكن أن يمثل ضمير الغائب (بطل) الرواية، كما يمكن أن يمثل - أيضاً - شخص الكاتب، على اعتبار أن الروائي يبني شخوصه انطلاقاً من عناصر مأخوذة من حياته الخاصة، فأبطاله - بشكل ما - هم أقنعة يروي من ورائها قصة، ويحلم، من خلالها، بنفسه.

ويغلب (أنا) الراوي الغائب في القصص ذات الطابع الموضوعي، بحيث يختفي الراوي وراء الأحداث التي ينقلها عن أبطال قصته. ولكن اختفاء الراوي، في القصص ذات الصبغة الموضوعية، لا يعني غياب الراوي. فالراوي الأصيل هو حاضر دوماً في القصة. و(أنا) الراوي ليس نقيضاً لـ (هو) الراوي، فالفرق بين الاثنين فرق نوعي، لا كمّي. وتجمع بين تعبيريهما، في تجليهما الصاعد والهابط، سلسلة من الحالات المتوسطة.

وعلاقة الراوي بقصته تتجلّى في الموقف الذي يتخذه الراوي من مواد قصته، أو بالأحرى من أحداثها وأشخاصها، وعلاقات الاثنين معاً. ويمكن القول إن الراوي الغائب في القصص ذات الصفة الموضوعية يسعى لأن يكون عاكساً للأحداث والأفعال، وليس صانعاً لها. وهذا يكشف عن ابتعاده عن أحداث قصته من جهة، وإمساكه لها من الوراء من جهة ثانية.

4- ضمير المخاطب: هل تكتب الرواية بضمير المخاطب؟ ذلك نادر، لأن المخاطب هو الشخص الذي نروي له قصته الخاصة به، والتي لا يعرف عنها شيئاً. إنها قصة (تعليمية)، نجدها عند فولكنر في محاورات بعض أشخاصه الذين يروون للآخرين ما فعله هؤلاء أثناء طفولتهم، من حوادث نسوها هم أنفسهم. كما نجدها عند محققي ومفتشي الشرطة في استجواباتهم، فهم يجمعون عناصر القصة التي يرفض الفاعل أو الشاهد روايتها، فيواجهانهما بها. ومع ذلك فإن هذه الحوارات لا تشكل الرواية كاملة، وإنما هي مواقف ومشاهد منها، يُدلى بها.

5- تبادل الضمائر: وذلك حين نستعمل ضميراً مكان ضمير آخر، لنعوّض عن نقص في الشكل، كما يرى بوتور[22]، وهذا ما يحدث في لغة التهذيب واللياقة، فنستعمل ضمير الجمع للمخاطب، (أنتم) بدلاً من ضمير المخاطب المفرد (أنت). وكذلك الضمير (نحن) عندما يتحدث به عظيم، بدلاً من ضمير المتكلم المفرد (أنا). وكذا عندما يتحدث العظيم، عن نفسه مستعملاً ضمير الغائب (هو)، كما فعل يوليوس قيصر في كتابه (التعليقات) حيث بشير إلى نفسه بضمير الغائب. وكذلك فعل ونستون تشرشل عندما كتب مذكراته بصيغة الغائب. وهذا التبادل في الضمائر له معناه، فلو أنه استعمل صيغة المتكلم لكان قدّم لنا نفسه كشاهد عيان لما يرويه مع افتراض وجود شهود غيره لهم قيمتهم، ويمكنهم تصحيح أو إكمال ما يرويه. ولكنه باستعمال ضمير الغائب يعتبر هذا التبادل التاريخي أمراً مفروغاً منه، كما يعتبر أن الصورة التي رسمها له نهائية[23].

• • •

7- الضمائر في قيس ييكي:

هذه الرواية التي نشرها نبيل سليمان عام 1988 هي رواية شخصيات، أو بالأحرى ضمائر. لأن عدة رواة يروون فيها: (فالكاتب) الذي أهدى روايته إلى(وفيق، وايفون، وباسمة، والولد الفلسطيني) هو الراوي الأول. وهو الوحيد الذي يكشف عن هويته في مستهل الرواية، حين وضع اسمه (نبيل) تحت هذا الإهداء. وهنالك رواة آخرون هم أشخاص خياليون يتقمص فيهم الراوي دون أن يكون إياهم: (الراوي) الأول، أو خدعة الكاتب، وقد تستّر خلفه الكاتب لتتاح له حرية أكبر في التعبير عن المحرمات. وقد عبّر الراوي عن الكاتب بواقعية وصدق، في عمله كمدرّس وقارىء، وهي مهنة الكاتب الحقيقية، وفي علاقاته الجنسية بايفا وباسمة. والراوي الثاني هي (باسمة): «كلما استعدت ما

حدثتني به باسمة عن ايفا في الطائرة أو في الفندق، تضاعفت حيرتي في دقة مارَوَتْ.. حين نشبت الحرب كانت ماما تتفجر شباباً. كانت مغرمة بالشعر الطويل. تتباهى بقامتها الفارعة». (ص29 - 30). إن باسمة هي (زويا) ابنة (ايفا). وقد اختارت لنفسها اسم (باسمة)، لتكون أقرب إلى اسم الولد الفلسطيني (باسم) الذي اختارته. وقد نشأت في بيروت. ثم غادرتها مع المقاتلين الذين غادروها صيف 1982. وتزوجت فلسطينياً يدعى عبد القادر القلندري. و(القلندرية) جماعة من فقراء الصوفية تبيح السكر والحشيش، وتمنع الصوم والصلاة، ولا تتقيد بالواجبات الدينية والآداب الاجتماعية. وقد قضى زوجها (عبد القادر) إثر حادث على اوتوستراد المزة، فأودعت ابنها (باسم) لدى أهل زوجها في عمان. ثم غادرت إلى تونس يرافقها ابنها الثاني (قيس) الذي يبكي، لأنه لا يعرف مصيره.

والراوي الثالث هي (ايفا)، وهي الشخصية الرئيسية في الرواية. شابة بلجيكية، ماركسية المذهب، قاومت النازية في الحرب العالمية الثانية، وحين انتهت الحرب تزوجت دهاناً لم يشبع نهمها الجنسي، فتركته لتتزوج صديقه (جاك)، ثم لتترك هذا أيضاً، وتغادر أوربا إلى افريقيا، حيث تعمل سكرتيرة في السفارة بالكونغو، ثم تزور دول الخليج: عمان، والبحرين، والكويت، والشارقة، والدوحة، وتتعرف على أمراء البترول، وتغادر إلى بيروت، مع واحد منهم لتقضي معه أسبوعاً ممتعاً: «وايفا تلتقي بأول فلسطيني يحدثها عن قضيته.

تسأل الطفل: - أنت لبناني؟

يؤكد باسم: - أنا فلسطيني.

تسأل ايفا: - أنت لاجيء؟

يؤكد باسم: - أنا فلسطيني.

تسأل ايفا: - أين تعيش؟

يقول باسم: - في المخيم. ويشير إلى البحر» (ص 56).

ثم يعود الكاتب/ الراوي إلى تسجيل (ما أمكن تسجيله من اللقاء بايفا)، وإلى (هوامش) عن الرواية. تضيء حياة (ايفا) التي اضطربت في الحياة، واضطربت بها الحياة، في ثلاث قارات: أوربة، وافريقية، وآسية. وتزوجت كثيرين، والتقت بشبان معارضين، وانضمت إلى معسكرات الفدائيين، وتعرفت، أخيراً، على (مصطفى) العامل في سدّ الفرات في مدينة الثورة بالرقة، فقضى معها أوقاتاً ممتعة، قبل أن يلتقي بها الراوي فيضاجعها على فراش زوجته.

ثم انقطعت أخبارها في بيروت، فمضى الراوي في رحلة البحث عنها، دون جدوى. لقد اختفت، ولم تترك سوى ابنتها زويا (= باسمة).

هل هذه الشخصية العجيبة من واقع الحياة؟ هل هي من بنات الخيال؟ هل هي جاسوسة؟ شبقة جنسياً؟ مغامرة؟

ورغم أن (أنا) الراوي الأول/ الكاتب ترغب في أن تكون الأولى والأخيرة، إلاّ أن الرواية تثبت أن هناك رواة كثيرين يعكسون (حقيقة) هذه الرواية التي تنتمي إلى الأدب البيوغرافي أو السيري، حيث (أنا) الكاتب تتصدر الكلام، ولكننا نجد، بعد ذلك، أنها ليست أكثر من صفة جمالية توهم بأن (أنا) الكاتب هي (أنا) بطل القصة.

الفصل الرابع
بنية المكان في النص الروائي

1- الفضاء الروائي:

تنبثق أهمية دراسة (المكان) في الرواية من كونها مرشداً إلى نماذج أكثر دلالة على الحياة، وإسهاماً في تطوير الإبداع الروائي، ورغم هذه القيمة الكبرى للمكان في الرواية العربية، فإنه لم يحظ بالاهتمام اللازم من قبل الباحثين والنقاد، مع أن (المكان) يحتلّ حيزاً كبيراً وهاماً في الرواية العربية، ذلك أنه لا أحداث ولا شخصيات يمكن أن تلعب أدوارها في الفراغ، ودون مكان، ومن هنا تأتي أهمية المكان ليس كخلفية للأحداث فحسب، بل وكعنصر حكائي قائم بذاته، إلى جانب العناصر الفنية الأخرى المكونة للرواية، ولعل سبب الانصراف عن دراسة (المكان) هو انشغال الأبحاث النقدية بالمضامين الفكرية والاجتماعية والسياسية للرواية.

ولعل دراسة غالب هلسا للمكان في الرواية العربية[24] هي أولى الدراسات التي تناولت المكان باعتباره عنصراً حكائياً مهماً في الرواية. وقد تطرق الباحث إلى علاقة التاثير المتبادل بين المكان والسكان، وبيّن أن المكان ليس ساكناً، بل هو قابل للتغيير بفعل الزمان. وقد صنّف المكان في ثلاثة أنواع:

1- المكان المجازي، وهو المكان الذي نجده في رواية الأحداث المتتالية، حيث نجد المكان ساحة للأحداث، ومكملاً لها. وليس عنصراً مهماً في العمل الروائي، إنه سلبي، مستسلم، يخضع لأفعال الأشخاص.

2- المكان الهندسي، وهو المكان الذي تعرضه الرواية بدقة وحياد، من خلال أبعاده الخارجية.

3- المكان كتجربة معاشة داخل العمل الروائي، وهو قادر على إثارة ذكرى المكان عند المتلقي. ولعل المؤلف عندما استعاد ذكرياته عن المكان، جعل هذه الاستعادة، لدى المتلقي، نوعاً من ذكرى المكان الخاص به. وهذا المكان نادر الوجود في الرواية العربية. ولعل دراسة هلسا هي أول دراسة، بالعربية، نبّهت النقاد والباحثين إلى أهمية (المكان) في الإبداع الروائي العربي، رغم تأثرها بدراسة (جماليات المكان) لغاستون باشلار التي عرّبها هلسا نفسه[25].

ثم جاءت سيزا قاسم فدرست (المكان) كأحد فصول كتابها (بناء الرواية) 1985. واعتبرته مكاناً خيالياً، يُبنى وفق بناء تحتي، وبناء فوقي، مع إضافة علاقة الإنسان مع المكان الذي يعيش فيه.

كما درس حسن بحراوي المكان في كتابه (بنية الشكل الروائي) 1990 كأحد عناصر ثلاثة (هي: الزمان، والمكان، والشخصية) في الرواية، وأطلق عليه اسم (الفضاء الروائي)، وجعله عنصراً شكلياً فاعلاً في الرواية، لأنه يتميز بأهمية كبيرة في تأطير المادة الحكائية، وتنظيم الأحداث. وأوضح أن المكان يتشكل وفق بناءين: بناء فوقي يتم باختراق الأبطال له، وبناء تحتي يتشكل من خلال الانسجام مع طبائع الشخصيات والتأثير المتبادل بين المكان والسكان. والمنظور الذي تتخذه الشخصية الروائية هو الذي يحدد أبعاد المكان (الفضاء الروائي)، فحين تكون وجهة النظر متقطعة يأتي وصف المكان مجزءاً مفككاً، وحين تكون الرؤية متسعة يأتي وصف المكان موحداً وشمولياً. ومن هنا يبدو أن المكان يُعاش على عدة مستويات: من قبل الراوي بوصفه كائناً تخيلياً، ومن قبل الشخصيات الأخرى، ومن قبل القارىء الذي يقدّم بدوره وجهة نظر خاصة. وهكذا يصبح المكان شبكة

من العلاقات الرؤيات ووجهات النظر التي تتضامن لتشييد (الفضاء الروائي) الذي تجري فيه الأحداث.

وقد طبّق بحراوي هذه المعلومات النظرية عن المكان على بعض الروايات المغربية، معتمداً مبدأ (التقاطب) (وهو مصطلح يدل على التقابل بين متضادين). وقد طبقه يوري لوثمان في كتابه (بنية النص الفني)، وجعل (الفضاء الروائي) أداة في بناء النماذج الثقافية والاجتماعية: فالنماذج الاجتماعية مثلاً تتوضح عن طريق التقابل بين الطبقات (العليا) والطبقات (الدنيا)، والنماذج الدينية تتوضح عن طريق التقابل بين (اليمين) و (اليسار). وحين طبق لوثمان منهجه هذا على أشعار (تيوتشيف) وجد ثنائية (الأعلى) و (الأسفل)، وانتهى إلى أن (الأعلى) يرتبط عند هذا الشاعر بالاتساع والنزعة الروحية والحياة الحقة، وأن (الأسفل) يرتبط عنده بالضيق والنزعة المادية والموت. ودرس المكان وفق المحاور التالية:

1- أماكن الإقامة الاختيارية: فضاء البيوت.
2- أماكن الإقامة الإجبارية: فضاء السجن.
3- أماكن الانتقال العمومية: فضاء الأحياء الشعبية، والراقية.
4- أماكن الانتقال الخصوصية: فضاء المقاهي.

كما درس الحمداني حميد المكان الروائي في كتابه (بنية النص السردي) 1991، وصنّف (الفضاء الروائي) في ثلاثة أنواع:

1- الفضاء كحيّز جغرافي في الرواية، وكمكان يتحرك فيه أبطال الرواية. وعند ذكر أسماء الأماكن يثار خيال القارىء لاستدعاء ذكرياته المتعلقة بتلك الأماكن.

2- الفضاء كمنظور أو كرؤية، وهو الطريقة التي يستطيع بوساطتها الراوي أو الكاتب السيطرة على عمله السردي، وعلى أبطاله الذين يحركهم.

3- الفضاء كمكان تشغله الكتابة باعتبارها حروفاً تحتل حيزاً مكانياً من الصفحة الورقية، ويشمل ذلك طريقة تصميم الغلاف، وتنظيم الفصول، وحروف الطباعة، وتشكيل العناوين... إلخ[26]. فلهذه دلالاتها التي تزيد (الدلالة) عمقاً وثراء.

ولقد تحدثت جوليا كريستيفا عن الفضاء الجغرافي في الرواية، في كتابها (النص الروائي) 1976 وجعلته دليلاً على حضارة عصره، حيث تسود ثقافة معينة، أو رؤية خاصة للعالم، تسميها كريستيفا (ايديولوجيم) العصر. والايديولوجيم عندها هو الطابع الثقافي العام لعصر من العصور. ولذلك تنبغي دراسته في (تناصيّته)، أي في علاقته مع النصوص المتعددة لعصر ما، أو حقيقة تاريخية محددة.

ولدى تطبيقها هذه المقولة على النصوص الروائية وجدت أن الفضاء الجغرافي لعصر الروائي انطون دولاسال مثلاً De Lasale (1385 - 1460) هو بداية عصر النهضة الأوروبية، قبل اكتشاف الفضاء الخارجي، وقبل اكتشاف خفايا اللاشعور الإنساني. وهذا الفضاء يعتمد الثنائيات الضدية، حيث تتقابل فيه الأضداد: الأرض/ والسماء، الجنة/ والنار، الدير/ والخطيئة...

والواقع إننا لم نجد اليوم، دراسة تميز، بشكل دقيق، بين الفضاء والمكان. ولذلك يمكن اعتبار (الفضاء الروائي) هو مجموع الأمكنة المحددة جغرافياً، والتي هي مسرح الأحداث، وملعب الأبطال. هذا إذا لم نأخذ بالفضاء كمنظور، وبالفضاء كدلالة.

2- وصف المكان:

رغم أن الاهتمام (ببنية المكان) في النص الروائي حديث العهد، إلاّ أنه عوّض مؤخراً بأبحاث جادة، باعتبار (المكان) الروائي لا يمثل الخلفية التي تقع فيها الأحداث فحسب، بل الإطار الذي يحتويها، والعنصر

الفاعل في الشخصية الروائية والذي قد يدفع بالشخصية إلى الفعل، في علاقة جدلية بينه وبينها، فمن المعروف تأثير المكان في السكان، وتأثير السكان في المكان.

إن وصف (المكان) تقنية إنشائية تتناول وصف أشياء الواقع في مظهرها الحسي، وهي نوع من التصوير (الفوتوغرافي) لما تراه العين عند الأدباء الواقعيين الذين استقصوا تفاصيل الأمكنة والأشياء، ووصفوها بكل دقة، بخلاف روائيي التجديد الذين لم ينظروا إلى (الأشياء) على أنها حقيقة مستقلة عن الشخصية، وإنما هي صدى للشخصية والأحداث. ومن هنا الفرق بين الوصف (الفوتوغرافي) الذي يصوّر (الأشياء) كما هي، والوصف التعبيري الذي يصوّر (الأشياء) من خلال إحساس المرء بها.

وإذا كانت (الرواية التقليدية) قد أعطت (المكان) المحل الثاني من اهتمامها، فإن (الرواية الجديدة) قد أحلّت (المكان) محل (الشخصية) الروائية، واستعاضت عن وصف الشخصيات بالوصف الحيادي للمكان.

ولكن هل يمكن أن يقوم (المكان) بدور البطولة في (الرواية الجديدة)، وهل يمكن أن تحل (الأشياء) محل (الأشخاص) في الرواية؟.

إن الروائي حين يصف أمكنة حقيقية، فإنه يجعل القارىء (يثق) أكثر بالقصة، ونمثل على ذلك بأسماء روايات لنجيب محفوظ مثلاً: بين القصرين، قصر الشوق، السكرية، زقاق المدق، القاهرة 30، خان الخيلي، ميرامار، قشتمر، الكرنك...

هكذا يؤدي تحديد المكان دور الإيهام بالواقع، حين يصوّر أماكن واقعية. كما يخلق أمكنة متخيّلة تؤدي الدور نفسه، وتمارس تأثيرها على القارىء، بخلاف روايات التيارات النفسية، وروايات اللاشعور التي تقل فيها أهمية (المكان).

3- صفات الوصف:

يقوم الوصف على مبدأين متناقضين: الاستقصاء، والانتقاء، فبلزاك مثلاً كان من أنصار الاستقصاء، ولم يترك تفصيلاً في مشهد ما إلاّ ذكره، بخلاف ستاندال الذي كان يفضل الانتقاء، تاركاً للقارىء مجالاً للإيحاء.

والواقع إن الواقعيين قد استخدموا (المدونات) في أوصافهم، فلجأ فلوبير مثلاً إلى مراجع وكتب في علم النبات والتاريخ ليصف حديقة قرطاجة في روايته (سالامبو)، واستخدم زولا كلّ المصطلحات الفنية والعلمية في وصفه القاطرة في (الوحش البرّي). وفي وصفهم المدن والأحياء والبيوت والغرف والأثاث والطعام والشراب... إلخ، يعكسون القيم الاجتماعية التي يريد الكاتب التدليل عليها، ويعبّرون بهذا الوصف عن الطبقة الاجتماعية التي ينتمي الأشخاص إليها. ويصورون طباع الشخصيات وأمزجتها...

إن (البيت) مثلاً يصوغ الإنسان، ويركز الوجود داخل حدود تمنح الحماية. و (البيت) القديم يختلف عن (البيت) الجديد، وعن (المنزل)، و(الدار)، و(الحوش)... إلخ، فلكل من هذه التسميات دلالتها الخاصة، وإن كانت جميعاً تطلق على (بناء) واحد. و(بيوت) المدينة مثلاً تختلف عن (بيوت) الريف؟ ففي المدينة لا توجد (بيوت)، بل يعيش السكان في علب اسمنتية، أو صناديق مفروضة عليهم، وهم يبولون فوق بعضهم بعضاً ويتغوطون ويضاجعون في هذه الثقوب التقليدية المؤثثة بالصور، وذات الجدران الأربعة.

وإذا كان (القصر) لم يعد مكاناً للإلفة، كما يرى بودلير، فإن بيوت اليوم ليس لها جذور، فناطحات السحاب لا تمتلك أسراراً، وعمارات (المرايا) تفصح عما في داخلها، بل إن الناس قد بدأت (تفاخر) بعرض سلوكاتها المشينة.

وهكذا يبدو المكان عنصراً غير زائد في الرواية، بل هو متحكم في الوظيفة الرمزية والحكائية، ويتضمن معاني عديدة في العمل الروائي، ويدخل في علاقات متعددة مع المكونات الحكائية الأخرى كالسرد، والشخصيات، والأحداث.

4- الأشياء والأثاث:

يلعب الأثاث دوراً إيحائياً في الرواية. فكل قطعة أثاث في الغرفة مرتبط بذكرى في ذهن صاحبها، وهو يدل على سمة الشخصية. إن الأثاث هو التعبير عن الشخصية الروائية. وكذلك ترتيب (الأشياء) يعدّ نوعاً من وصف (الأشخاص)، و(دليلاً) على نفسيتهم.

والأثاث لا يدل على شخصية صاحبه فحسب، بل وعلى طبقته الاجتماعية أيضاً، فالأثاث الارستقراطي معروف في (موضة) المقاعد والكراسي والخزائن.. إلخ، وعن طريق الأثاث يمكن تأريخ الأسرة التي تملكه، ومن أي عصر هي. كما يمكن معرفة وضعها الاجتماعي، وسمات عصرها. وهكذا يبدو أن (للأشياء) تاريخاً، كما (للأشخاص) و (الطبقات).

وإذا كانت (الأشياء)، في الرواية التقليدية، تترك مكانها للمعاني: فالكرسي الخاوي دليل على الغياب أو الانتظار، واليد التي تربت على الكتف هي علامة الاستلطاف... إلخ، فإن هذه (الأشياء)، في الرواية الجديدة، بطريقة حضورها، دون أية عودة إلى عالم الدلالات الوظيفية أو الاجتماعية أو الخلقية. وعلى هذا فإن غرييه يؤكد أن الأشياء ستفقد أسرارها بالتدريج، وتتخلّى عن جوانيتها التي كانوا يسمونها (القلب الرومانسي للأشياء).

وقد تحدث ميشيل بوتور عن (فلسفة الأثاث) في كتابه (بحوث في الرواية الجديدة)، ورأى أن تنظيم الغرفة يمكن أن يكون عملاً رفيعاً بمستوى رسم اللوحة،وأن لكل غرض (وظيفته) المباشرة، ولكننا حين نظر إليه من الناحية (الفنية) فإن هذا الغرض يتعدّى وظيفته الأولى،

ويكتسب وظيفة أخرى غير التي صنع من أجلها، فإبريق الشاي المزوّق مثلاً، هو مجرد إبريق شاي، ولكنه إلى ذلك شيء آخر، فإذا جمعنا بين (الوظيفة) و (الفن) عرفنا أهمية الغرض الثاني الذي هو الفن، وضرورته، وهكذا الأمر في الرواية، فإذا شاء الروائي أن يصف منزلاً يرغب في أن يسكن فيه أشخاصاً أذكياء يتحلّون بالذوق، كان عليه أن يجعله نموذجياً، فيصور منزل أحد أصدقائه، مثلاً، قطعة قطعة، ويغير في ترتيب الأثاث. وهذا ما يفعله الروائي الواقعي، فجميع الأثاث الذي يصفه بلزاك مثلاً في منزل فوكيه في روايته (الأب غوريو) هو بقايا وأشلاء عفا عليها الزمن، وهي تشكل قصيدة بؤس.

5- المكان في (مدارات الشرق):

يؤكد غاستون باشلار أن المكان المسكون يتجاوز المكان الهندسي، وأن فاعلية المكان تتأكد من خلال الشخصيات بالأمكنة، في زمن محدد.

وفي رباعيته (مدارات الشرق) يصوّر نبيل سيلمان رحلة شخصياته في المكان: كل منهم يرحل من (قشلة) الحميدية في دمشق، إلى قريته، عائداً من الحرب، بعد أن انتصرت الثورة العربية الكبرى. ويتابعهم الراوي شخصيةً شخصية، في أماكنهم الجديدة. في الجزء الأول (الأشرعة) أفردت كل شخصية شراعها، لتسير باتجاه الهدف الذي ترغب الوصول إليه. وبهذا يصبح المكان عنصراً فاعلاً في الأحداث، وليس مجرد خلفية للأحداث.

وتتعدد الأمكنة في (مدارات الشرق)، من بلاد الشام إلى الحجاز، وتركيا. أما في بلاد الشام فمن الساحل السوري، والغوطة، ودمشق، وقاسيون، والجولان، وحماة ، وحمص، والرقة، وحلب، والبادية، ثم لبنان، وفلسطين..

وفي الجزء الثاني من رباعية (مدارات الشرق) يتابع الكاتب جولات

شخصياته في بلاد الشام، وتمتد المسافة المكانية أكثر، فيصل هؤلاء الأبطال إلى حيفا. حيث يعمل (هولو التكلي) في محطة قطاراتها. وفيها يحصل على معلومة جديدة هي وجود يهود في الحزب الشيوعي، فيتساءل: «ماذا يفعل اليهود بينكم؟ خوفي أن يكون حزبكم هذا ملغوماً». (ص 429).

أما مدينة حلب فقد كانت محطة تساهم في تطوّر الوعي لدى إحدى الشخصيات: (عزيز اللباد) الذي ينضم إلى التنظيم الشيوعي فيها، حيث يعمل في مصبنة مع الشيوعي (وليف كيروز). وكما كان هولو يرفض أن يكون اليهودي شيوعياً، فكذلك يرفض عزيز أن يكون الشيوعي العربي تابعاً لموسكو.

وأما مدينة دمشق ففيها تتحرك الشخصيات البورجوازية والهامة: (الباشا شكيم) الشخصية السياسية الوطنية المعتدلة الذي يتم ترشيحه إلى رئاسة مجلس الوزراء. من سماته الحذر والسّرية والاعتدال، فهو مع الجميع: المحافظين والمتطرفين، الشيوخ والشباب. وعلاقاته ودّية مع المستر بجيت زوج أخته لميعة المقيمة في لندن، ومع الحركة الوطنية، ومع الأمير دشاش والبدو، ومع أصوله الكردية الثرية.

و(سليم أفندي البسمة) الشخصية الشامية البارعة. ابن العائلة التجارية، انتقل من تجارة الحبوب إلى تجارة القنب. تخلى عن دكانه وتطلّع إلى الغوطة وإلى العالم الأرحب ليندمج في عالم رأس المال الذي أصبح عالمياً بدخول الفرنسيين، كما انتقل إلى ساحة عرنوس، حيّ الأكابر آنذاك. وهو وطني يرفض بيع الأراضي لليهود تحت اسم شركة فرنسية، ومدافع عن الصناعة الوطنية، ومعاد للفرنسيين المحتلين. لكنه يظل ابن طبقته: بورجوازياً، أو محدث نعمة، يتذبذب في قيمه بين التمسك والتخلّي.

و(عمر التكلي) المتعاون مع الفرنسيس. وشى بأخواله في المريجانة.

وأصبح مشرفاً على إدارة أملاك زهرة ابنة أمير الحج وزوجة الباشا شكيم. ثم صار قواداً للأمير (مدحل بن جهجاه)، حيث يعرّفه على صليحة. يتطلع إلى الفئات العليا، ولا يرعوي: يراود زهرة زوجة الباشا شكيم عن نفسها، فيستل عضوه أمامها، وحين تطرده يضاجع خادمتها الزنجية أم نور الدين، ثم يكمل بسارة العاهرة اليهودية. وينتهي طموحه المتطلع إلى أكثر من حدود سقفه الاجتماعي برصاص الوطنيين الذين اكتشفوا علاقته بالفرنسيين، فانتهى بالشلل والعجز.

* * *

6- المكان في (قيس يكي):

تعددت الأمكنة في هذه الرواية بين ثلاث قارات: أوربا، وافريقيا، وآسيا، حتى ليمكن القول إنها رواية (عالمية) الأماكن. فمن (حلب) حيث يسكن (الراوي) إلى (دمشق) حيث مخيم اليرموك، واوتوستراد المزة، والمطار. ومن (تونس) حيث قابس، وجربة، إلى (بيروت) حيث المخيمات. ومن (الجزيرة) السورية حيث عامودة، والدرباسية، وقبور البيض، والعضامية، إلى افريقيا، حيث الكونغو إلى آسيا حيث دول البترول... وتعدد الأمكنة هذا لم يكن خلفية للأحداث فحسب، بل ساعد في إظهار تشتت الشخصية، واضطرابها في العالم.

إن فقدان المكان يعني إفقاد الرواية خصوصيتها وأصالتها. والأدب (الكوزمو بوليتاني) هو الذي يفتقد الأصالة والخصوصية، وهو غير الأدب (العالمي) الذي يجد فيه الإنسان خصوصيته، ذلك أن المحلية هي الطريق إلى العالمية، والعالمية انعكاس للمحلية.

الفصل الخامس
بنية الزمان في النص الروائي

1- الزمن في الرواية:

الزمن عنصر أساسي في السرد الروائي. وهو محوري تترتب عليه عناصر التشويق والاستمرار، كما أنه نسبي يختلف من شخصية إلى أخرى. ومع ذلك فإنه ليس للزمن وجود مستقل في الرواية، وإنما هو يتخللها كلها.

ومع أن دراسة عنصر الزمن في الأدب قد بدأت في العشرينات من هذا القرن، مع الشكليين الروس، فإنها لم تؤخذ بعين الاعتبار إلاّ في الستينات من هذا القرن، مع تبنّي المنهج البنيوي في النقد الأدبي، حيث ظهرت محاولات جديدة لتحليل الزمن في الرواية، من أهمها دراسة رولان بارت للسرد الروائي في تحليله البنيوي للحكاية، ودراسة تودوروف عن (مقولات الحكي الأدبي) 1966 و(بويطيقا النثر) 1978 ودراسة بنفنست في (قضايا الألسنية العامة) 1966، ودراسة جيرار جينيت حول (الزمن في البحث عن الزمن الضائع) لبروست 1972... إلخ.

والواقع إن مفهوم (الزمن) في الرواية التقليدية يختلف عنه في (الرواية الجديدة) أو في ما بعدها. فإذا كان الزمن يعني، في الرواية التقليدية، الوقت الماضي، فإنه يعني في الرواية الجديدة مدة التلقي أو القراءة، ذلك أن هناك تماهياً بين زمن القصة المحكية (ليكن عامين مثلاً)، وزمن القص (ليكن يومين مثلاً)، وزمن القراءة (ليكن ساعتين مثلاً). وما تريد الرواية الجديدة التأكيد

عليه هو زمن القراءة الذي تجري فيه الأحداث مختزلة. وبهذا فهي تقطع الزمن عن زمنيته، وتمسكه عن أن يستمر. فغرييه مثلاً يرى أن الزمن قد أصبح، منذ بروست، وكافكا، هو الشخصية الرئيسية في الرواية المعاصرة، ولذلك فإنه لم يعد هناك من زمن إلاّ الحاضر: زمن الخطاب. أما ما قبل ذلك، أو ما بعده، فليس موجوداً. وميشال بوتور يقول بوجود ثلاثة أزمنة متداخلة في الخطاب الروائي هي: زمن المغامرة، وزمن الكتابة، وزمن القراءة. وبهذا يستطيع الكاتب أن يقدم لنا أحداث سنة، في قصة يكتبها في شهر، لنقرأها في ساعة. وقد ميّز جان ريكاردو بين زمن السرد (الحكي)، وزمن القصة (التخييل)، وحدّد في (زمن السرد): الحوار، والأسلوب غير المباشر، والتحليل السيكولوجي، والوصف... إلخ، وحدّد في الثاني العلاقة بينهما.

وميّز تودوروف[27] بين (زمن القصة)، و(زمن الخطاب)، ورأى أن (زمن الخطاب) خطّي، بينما (زمن القصة) متعدد الأبعاد، كما ميّز بين (زمن الكتابة)، و(زمن القراءة): فزمن الكتابة يصبح عنصراً أدبياً بمجرد دخوله القصة، أو حين يتحدث الراوي، أما زمن القراءة فليس كذلك إلاّ حين يكون الكاتب قاصاً. وإذا لم يحظ زمن القراءة بالاهتمام، فلأنه يفترض ضرورة تماهي الراوي مع القارىء، مع أن القراءة هي التي تعيد ترتيب زمن القصة المرتب، وزمن جمل النص غير المرتب، وهذه العملية تسمى (زمن النص) الذي يحوي زمن الكاتب، وزمن القارىء معاً.

أما بنفنست فقد لاحظ، في كتابه (قضايا اللسانيات العامة) وجود ثلاثة أنواع من الزمن:

1- الزمن الفيزيائي الطبيعي للعالم، وهو زمن خطّي، غير متناه. يقيسه الفرد حسب إحساساته، وحسب إيقاع حياته. (زمن ذاتي).

2- الزمن الحدثي، وهو زمن الأحداث الذي يغطي حياتنا كمتتالية

من الوقائع (زمن موضوعي).

3- الزمن اللساني، وهو مرتبط بالكلام. ومنبعه الحاضر. وهو - في الواقع - زمنان: زمن الخطاب، ويتميز بمستوى الحضور، وزمن الحكي، ويتميز بمستوى الانقضاء[28].

أما أسلوب استخدام الزمن في الرواية فقد صنّفه هارولد فاينريشh. weinrich في نوعين: الإخبار القبلي، والإخبار البعدي. أما الإخبار القبلي فهو عنده (الاستباق)، وهو تلخيص الأحداث المقبلة تلخيصاً سريعاً. ورغم أن هذه التقنية تدّمر التشويق، فإنها كثيراً ما تستخدم في بعض أنواع الرواية، من مثل المذكرات، والترجمة الذاتية، والقصص المروية بضمير المتكلم... وأما الإخبار البعدي فهو عنده (الاسترجاع)، وهو عودة الراوي إلى الماضي لإلقاء الضوء على أحداثه. وهذا يعني مستوى ثانياً من القص، فالسرد الذي كان يتحرك قد انقطع مؤقتاً، ليسترجع ماضيه، ثم يعوج إلى أحداث حاضره، وهذه التقنية الروائية، تقنية اعتماد الراوي على الذاكرة، من أجل عرض الاسترجاع، هي من التقنيات الحديثة في الرواية.

كما عرّف فاينريش مفاهيم روائية أخرى من مثل (الإبراز)، وهو إبراز شيء ما في الرواية، وذلك بوضع بعض المضامين في المستوى الأول، وتنحية مضامين أخرى إلى المستوى الثاني أو الخلفية. و(الدرجة الصفر في الكتابة)، وتعني عنده التقاء زمن النص، وزمن الحدث، في الدرجة الصفر - الحاضر.

• • •

2- أنواع الزمن:

قسّم الباحثون الزمن الروائي إلى ثلاثة أنواع: أزمنة خارجية، وأزمنة داخلية، وأزمنة تخييلية.

1- الأزمنة الخارجية، وتتمثل في زمن القص، وزمن الكتابة، وزمن القراءة، أما زمن القص فهو الزمن التاريخي في بيانه لعلاقة التخييل بالواقع. وأما زمن الكتابة فهو الظروف التي كتب فيها الروائي، والمرحلة الثقافية التي ينتمي إليها. وهنا يتداخل زمنان: زمن قبلي، في ذهن الكاتب، وزمن بعدي يكتبه الكاتب ويبنيه وهو يمارس عملية الكتابة. وأما زمن القراءة فهو زمن استقبال القارىء للعمل الفني، وهو الذي يعطي النص تفسيراته. والواقع إن فعل القراءة هو الذي يعيد بناء النص الروائي، ويرتب أحداثه وأشخاصه. ويختلف باختلاف ثقافات القراء، وباختلاف الزمن الذي يمارسون فيه القراءة، فمن المعلوم أن القارىء المثقف ثقافة فنية يستطيع أن يستنبط من الرواية الرمزية خاصة، ما لا يستطيع أن يستنبطه القارىء العادي.

ومن المعلوم أن استجابة القارىء تختلف من زمن إلى آخر، فقراءة قصيدة عميقة لن تكون مجدية على فراش النوم أو المرض، والشعر الرهيف الحساسية يصاب بالأذى حين نقرأه دفعاً للملل، كما نقرأ الخبر في جريدة يومية. ولهذا يقول الشاعر الكبير ت.س. إليوت: «إنني أتعب أكثر من عام حتى أنهي قصيدتي، ولا أقبل أن يقرأها القارىء وهو في الترام أو القطار، لقد كرّست عاماً من عمري لخلقها، فليكرّس ساعتين على الأقل لفهمها». كما تختلف استجابة القارىء من سن إلى آخر، فقد يؤثر الفتى قراءة الأشعار، ولكنه حين ينضج ينتقل إلى قراءة الفكر والفلسفة والعلوم...

2- الأزمنة الداخلية: وتتمثل في زمن النص، وهو الزمن الدلالي الخاص بالعالم التخييلي، ويتعلق بالفترة التي تجري فيها أحداث الرواية، حيث يقسم الكاتب أزمانه، ويوزعها حسب ما تمليه الشخصيات والأحداث، ثم يراقبها من بعد، أو يجريها كما يشاء، أو كما تشاء بعض الشخصيات أحياناً، تاركاً لمنطق الأحداث - أيضاً- نصيباً من

التسيير... وبالطبع فإن الزمن الداخلي يختلف من روائي إلى آخر.

يقول بروست: «إن الروائيين الذين يعدّون الأيام والسنين حمقى، فقد تكون الأيام متساوية بالنسبة إلى الساعة، ولكنها ليست كذلك عند البشر». وهذا يعني انشغال بروست بالزمن الداخلي، وانصرافه عن الزمن الخارجي.

3- الأزمنة التخييلية، وتتعلق بزمن الشخصيات في الرواية، حيث يمكن تقسيمه إلى أزمنة ثلاثة: الماضي والحاضر والمستقبل، فالماضي الروائي هو حاضر الكاتب. والحاضر هو أكثر الأزمنة وجوداً في العمل الروائي. وهو ينوس بين الماضي والمستقبل، في وحدات زمنية متتابعة، خاضعة لإيقاع خاص. واستخدام المستقبل قليل في العمل الروائي. وهذه الأزمنة الثلاثة يتم ترتيبها وفقاً لتسلسل منتظم...

• • •

3- تقنية الزمن الروائي في (مدارات الشرق):

وتتمثل في عناصر: التلخيص، والوقف، الحذف، والمشهد، والمفارقات الزمنية. فالتلخيص يتم فيه تلخيص الراوي للأحداث، دون الخوض في تفاصيلها... والوقف يتشكل من وقف الأحداث المتنامية إلى الأمام، للتأمل فيها... والحذف يتكون من إشارات محددة أو غير محددة للفترات الزمنية التي تستغرقها الأحداث في تناميها باتجاه المستقبل، أو في تراجعها نحو الماضي. والإشارات الزمنية منها الظاهر، ومنها الضمني والمفترض، حيث ينتقل الراوي من فترة زمنية إلى فترة زمنية أخرى، دون تحديد الوقت الذي استغرقته هذه الفترة. وأما المشهد فهو نقيض التلخيص. فإذا كان التلخيص إيجازاً ومروراً سريعاً على الأحداث، فإن المشهد يُعنى بالتفاصيل. والأحداث فيه أساسية، وإبرازها ذو صفة تأسيسية لمسار القصة.

ويشمل زمن (مدارات الشرق) المرحلة التاريخية الممتدة من عام 1918 حتى منتصف الخمسينات، والجزء الأول (الأشرعة) يبدأ من عام 1918 إلى عام 1920، والجزء الثاني (بنات نعش) يبدأ من عام 1920 إلى عام 1925، والجزء الثالث (التيجان) يبدأ من عام 1925 إلى عام 1935، والجزء الرابع (الشقائق) يبدأ من عام 1935 إلى عام 1955.

وتعكس هذه الرباعية الواقع الاجتماعي والسياسي المحدد بتاريخها لبلاد الشام وسورية. وقد اعتمد الروائي جملة من المصادر المتنوعة: الأحداث التاريخية، والمصادر المكتوبة، والوثائق، والشهادات الشفوية.... إلخ وعبّر عنها بتقنية تستخدم الزمن طولياً، أكثر مما تعتمد الاسترجاع الذي لم تنبذه، بل اعتمدته أحياناً.

لقد شهدت (مدارات الشرق) كيف تقطع جغرافية الجسد العربي إلى مزق وأشلاء، وكيف تُرسم الخرائط في اتفاقيات الدول المستعمرة، وتشطب الحدود. وفي هذه الرباعية تنتش ثم تنمو بذرة تيارات واتجاهات سياسية وفكرية عديدة: التيار القومي العربي عبر عصبة العمل القومي في الثلاثينات، وبذور الجمعيات والروابط الإسلامية التي ستغدو أحزاباً فيما بعد. وبذرة الحزب الشيوعي والفكر الماركسي في العشرينات. وهذه البذور هي التي رسمت وجه سورية الوطنية بعد الاستقلال.

وقد انعكست بذور أفكار هذه الأحزاب والجمعيات في تصرفات وممارسات الشخصيات الروائية: بديع الطارة (الشيوعي)، وعدي البسمة (من السلفيين)، وجهاد إدريس وزين العرب (من القوميين العرب البعثيين)، وفؤاد الباشا (من القوميين السوريين). هذا إذا لجأنا إلى التخصيص عدا التعميم حيث نجد هشام الساجي (مثقف النهضة الذي يمثل بدايات الفكر الاشتراكي الضعيف)، وراغب الناصح (الانتهازي)،

وابن الأكاشي، والأمير دشاش، ورستم آغا، وابن البزار، وعبود بك الرشدة، وبيت بشارة، وابن الدباس (وكلهم يمثل نموذج الاستبداد الشرقي الظالم، من خلال عمالتهم للأتراك والفرنسيين، واهتمامهم بمصالحهم الشخصية على حساب القضايا الوطنية والقومية). وحمادي الحسون (الصوفي الذي حارب الفرنسيين والإقطاعيين)، وعمر التكلي (انتهازي المدينة)، وحاتم أبو راسين (الذي يمثل الجيل الأول من الطبقة العاملة السورية الناشئة بسبب تنفيذ الامتيازات الأوروبية في البلدان الواقعة تحت سيطرة السلطنة العثمانية)، وهولو التكلي (الذي يمثل الجيل الثاني للطبقة العاملة في بلاد الشام).

وقد بيّنت الرواية كيف تهشمت (تيجان) الملوك، (وهو عنوان الجزء الثالث من الرواية)، وقارب الوضع (شقائق) النعمان الحمراء، (الشقائق: عنوان الجزء الرابع من الرواية)، حيث غرقت البلاد في بحار من الدم. (بينما يراه الروائي: شقائق الكلام). حتى قيض لها الاستقلال. وهكذا غطى الكاتب مساحة تاريخية تقارب الأربعين عاماً، في رواياته الأربع، حتى انتهى إلى منتصف الخمسينات من القرن العشرين. وهو عمل ضخم ومسؤول. ومن هنا كلمة نبيل سليمان: «إذا كانت الرواية تكتب نفسها، فإن مدارات الشرق قد كتبتني، بقدر أو بأكثر مما كتبتها» (نبيل سليمان - مشروع شهادة على القرن العشرين - ألقيت في النادي الإسباني السوري بمدريد في 14/ 11/ 1993).

وكان الكاتب قد انصرف إلى قراءة كل ما يتصل بتاريخ بلاد الشام، وهو يصرح أن أهم ما قرأه في هذا المجال مخطوطة كتاب (تاريخ الفلاحين) للدكتور عبد الله حنا بأجزائه الخمسة، فقد أفاد منها كثيراً، كما غرق في قراءة كثير من السير والدراسات، والصحف والكتب والمجلات، بالإضافة إلى الشهادات الشفوية لكثير من المعمّرين. (نبيل

سليمان - فن يشهد على فن - ملتقى الروائيين العرب الأول - حوار الحوار - اللاذقية 1993، ص 173- 14).

ولقد استكثر الكاتب، قبل عرضه أن تقدم رواية بألف ومائة صفحة، أو أن يقدّم جزء من رواية بهذا الحجم خاصة وأنها تنطوي على مفصل الدخول الفرنسي إلى سورية، وزوال الدولة العربية الأولى فيها. فظهرت (الأشرعة) في قرابة 500 ص، و(بيت نعش) في قرابة 600 ص، و (النيجان) في حوالي 700 ص، و(الشقائق) في حوالي 600 ص وهناك جزء خامس بعنوان (الطوري) يقع في حوالي مائتي صفحة. أعمل الكاتب إصداره لاعتبارات اجتماعية (نفس المصدر ص 174)، ولقي الكاتب ملحوظات وملاحظات من بعض الأصدقاء ونصحاً واستهجاناً مهذباً من قبل الآخرين، بسبب ضخامة حجم هذه الرباعية أو الخماسية الروائية، وخاصة بالنسبة للقارىء عربي، يضيع بالكاد مكاناً للقراءة في حياته هذا إذا لم يقطع لمن الرواية من لقمة أطفاله. كما يقول الكاتب نفسه.

• • •

4 - الزمن في (الشقائق)

تتداخل أزمنة عديدة في نص (الشقائق).

1- زمن الحكاية المرتبط بوقائع النص الروائي، وهو حرب عام 1921، حيث اشتركت فيها معظم الجيوش العربية إلى جانب الجيش الفرنسي ضد الوطنيين الخارجين عليه، فتمتد قرابة ساعتين (ص 58)، واستمر سنوات من هناك إلى هناك (ص 23)، فمنذ الفجر ونشبت مشاجرات حامية (ص 58).

2- زمن الكتابة المرتبط بالعوامل الخارجية المؤثرة في الروائي إنه زمن الحكي، حيث تتداخل فيه وقائع حياة الروائي مع وقائع حياة الراوي، فتشمل تفاصيل أيامه، وتنتج من معين تجربته الخاصة، ليصور عوالم

[illegible]: وطرت خمسة عشر عاماً إلى الوراء (ص 14)، ثم لو أن كل ساعة أمضيها بينهم تعد عاماً» (ص 165)...

و (السارد) هنا كائن تخيلي يتطابق مع (المؤلف) أحياناً، ويخرج به أحياناً أخرى في سرد يكسر خطية الرواية، حيث يعتمد على المونولوج، والفلاش، والرؤى، والقناص، والإشارات...

[illegible] رصد القراءة المرتبط بالعوامل الخارجية المؤثرة في قراءة النص الروائي، حيث يتم فيه إيقاع القارئ وإصاء عن الكاتب، وحيث يبحث المتلقي فيه عما قيل، وعما لم يقل عما هو مكتوب في السطور، وعما هو خلف السطور، ولذلك فإن قراءة (ثم حيات) هي قراءة ثانية، ومزيدة للنص الروائي، وهي بالتالي تجعل جسده يتطلع المتلقي إليه على أنه صيغة التأويل القارئ يحلم أن يكتب، يصبح ظاهراً جديداً.

هوامش الباب الثاني:

1- روبرت همفري/ تيار الوعي في الرواية الحديثة.
2- نبيل سليمان / الرواية السورية - وزارة الثقافة - دمشق 1982 ص 19 .
3- نفسه ص 20 .
4- نفسه ص 22 .
5- نفسه ص 41 .
6- نفسه ص 51 .
7- من مقابلة معه / مجلة المعرفة السورية / العدد- 42 آب 1965 .
8- محمد عزام - اتجاهات القصة المعاصرة في المغرب - اتحاد الكتّاب العرب - دمشق 1987 - الباب الخامس.
9- ميخائيل باختين - قضايا الفن الإبداعي عند دستويفسكي - تر: جميل نصيف - بغداد - ص 11 .
10- برسي لوبوك / صنعة الرواية 1954 .
11- سيزا قاسم - بناء الرواية ص 80 .
12- توماشفسكي - نظرية الأغراض - في كتاب: نظرية المنهج الشكلي: نصوص الشكلانيين الروس - تر: ابراهيم الخطيب - مؤسسة الأبحاث - بيروت 1982. ص 189.
13- B. uspenski: A poetics of composi ti on. p: 8
14- برسي لوبوك - صنعة الرواية - تر: عبد الستار جواد - بغداد 1981 .
15- تودوروف - الأدب والدلالة - لاروس 1966 . وتواصلات - العدد 8 عام 1966 .
16- محمد عزام - الفهلوي - بطل العصر في الرواية الحديثة - دار الأهالي - دمشق 1993 .
17- محمد عزام - البطل الإشكالي في الرواية العربية - دار الأهالي - دمشق 1992 .
18- V. propp: Morphologie du cante. Seuil- p 29
19- F. HAMON: pour un statut Semiologiaue du personnage: paris.

Seuil. 1977 p: 122

20- حسن بحراوي - بنية الشكل الروائي - ص 268.

21- عبد الرزاق عيد - الرواية والتاريخ: دراسة في مدارات الشرق - ص 29.

22- ميشال بوتور - بحوث في الرواية الجديدة - تر: فريد انطونيوس - عويدات- بيروت 1971 ص 70.

23- نفسه ص 72.

24- المكان في الرواية العربية - دار ابن هانئ - دمشق 1989. وانظر: الرواية العربية - واقع وآفاق - دار ابن رشد- بيروت 1981.

25- غاستون باشلار - جماليات المكان - تر: غالب هلسا - المؤسسة الجامعية، بيروت 1984. ط 2.

26- ميتران - النص الروائي - ص 192.

27- مقولات الحكي الأدبي - مجلة تواصلات - العدد 8 - عام 1966.

28- عبد الله ابراهيم - المتخيّل السردي - المركز الثقافي العربي - الدار البيضاء - بيروت ص 128.

الباب الثالث
الفضاء السوسيولوجي للرواية:
«نحو قراءة خارجية للنص الروائي»

في المرحلة الأولى لقراءتنا الداخلية للنص الروائي، عالجنا البنيات الأساسية (وجهة النظر، البطل والشخصية، المكان، والزمان... إلخ). ومع أهمية هذه المعالجة، وكونها الخطوة التي لابد منها، فإنها لا يمكن أن تكفي، وحدها، في تحليل الأدب، لأنها مجرد كشف أولي، عن القوانين الملازمة للبنية الفنية المتميزة في النص الروائي. ومن ثم فإن المطلوب هو تجاوزها إلى الخطوة التالية، والمتمثلة في الانتقال إلى بنية أوسع، ننتقل فيها من مرحلة الفهم إلى مرحلة التفسير.

وسنحاول، في هذا الباب، القيام بقراءة خارجية للمتن الروائي، نفسّر فيها البنيات الثقافية، والاجتماعية، والتاريخية. ولا شك أن مقاربة البنية الواحدة من هذه البنيات الثلاث، غير قادرة، وحدها، على تفسير النص، وإنما هي بحاجة إلى البنيات الخارجية، بالإضافة إلى البنيات الداخلية في النص الروائي، ليتم دمج الداخل بالخارج، في وحدة فنية لا ينفصم فيها الشكل عن المضمون، ولا الدليل عن الدلالة. وسنعالج في هذا الباب الفصول التالية:

1- سوسيولوجيا الرواية.

2- مشروع اختراق الفضاء الثقافي والايديولوجي للخطاب الروائي.
3- مشروع اختراق الفضاء الاجتماعي للخطاب الروائي.
4- مشروع اختراق الفضاء التاريخي للخطاب الروائي.

الفصل الأول
سوسيولوجيا الرواية.

1- التحليل الاجتماعي للأدب:

يتوقف الأدب، في التحليل الاجتماعي، على الأحوال الاقتصادية، والظروف الموضوعية للمجتمع. فلكل طريقة من طرق الإنتاج، أو أسلوب من أساليبه، علاقات طبقية تتولد من الوقائع الاجتماعية، وتولد أفكاراً وعواطف ترتبط بقيم أدبية وفنية تعبّر عن فكر ووجدان الفئة أو الطبقة التي ينتمي إليها الكاتب.

ولا تقتصر هذه النظرية على القول بأن الأدب يعكس فكر ووجدان الطبقة المسيطرة كما يعكس العلاقات الإنتاجية، ويتغير بتغيّرها، فحسب، وإنما هي تقرر - أيضاً- أن أدب كل مجتمع إنما يتطور بتطور الوضع الاجتماعي والاقتصادي لهذا المجتمع. ولذا فإن كل أدب هو أدب طبقي، لأنه (انعكاس)، بصورة مباشرة لفكر الطبقة التي ينتمي الكاتب إليها. فهو يستمد أفكاره من تلك العلاقات العملية التي تبنى عليها حالته الاجتماعية. وهذا يعني أن الوضع الاقتصادي العام هو الذي يحدّد الأفكار والقيم الأدبية والفنية.

ويجمع الباحثون على أن إرهاصات علم الاجتماع الأدبي بدأت مع (مدام دي ستايل) في كتابها (الأدب وعلاقته بالأنظمة الاجتماعية) 1800، حيث قارنت فيه بين أدب الشمال وأدب الجنوب، وبين الأدب الألماني والأدب الفرنسي.

ثم جاء الباحث الفرنسي هيبولت تين taine (1828 - 1893) فوضع كتابه (تاريخ الأدب الانجليزي) 1864 حاول فيه أن يكون علمياً، فأصرّ على تناول الجنس والبيئة والعصر هي الأقانيم الثلاثة التي تؤثر على المبدع، وبالتالي على نتاجه الإبداعي.

ثم جاءت المحاولات الماركسية إسهامات بارزة في دراسة الأدب، من وجهة النظر الاجتماعية، كما نجد لدى تشير نيفسكي، وبليخانوف، وماركس... إلخ.

وفي أربعينات هذا القرن ظهرت أبحاث ودراسات تعتبر خطوة حاسمة نحو تكوّن (علم الاجتماع الأدبي)، أسهم فيها باحثون من بلدان أوروبية مختلفة. ففي ألمانيا مثلاً ظهر تيار فكري باسم (علوم إنتاج الفكر)، كان من أشهر رواده:

ديلتاي Diltaye رائد مفهوم (رؤية العالم)، كما أسهمت مدرسة (فرانكفورت) في هذا المضمار عن طريق دراسات لوكاش، وأويرباخ، وادرنو...

وفي فرنسا ظهر اتجاه وضعي حاول إنجاز سوسيولوجيا أولية للأعمال الأدبية، وذلك بتبيان أن هذه الأعمال إنما هي انعكاس لمجتمعاتها. فقد حاول كوزين مثلاً أن يبيّن أن (غراند كيروزه) قد خضع لحتمية التحديد الاجتماعي في القرن السابع عشر، وأوضح تيسن في كتابه (لافونتين وحكاياته) أن هذه الحكايات هي رمز للمجتمع الذي عرفه لافوتين، فنقده عبر هذه الرموز والأمثال، كما مثلت بحوث لوفيفر، ولوكاش، وغولدمان، علامات هامة على هذه الطريق.

* * *

2- جورج لوكاش:

يعتبر المفكر والناقد الهنغاري جورج لوكاش (1885 - 1971)

G.lukacs من أبرز المنظرين الاجتماعيين الذين أرسوا قواعد (سوسيولوجيا الرواية)، فقد وضع القواعد المنهجية (للتحليل الاجتماعي للأدب)، واهتم بوظيفة الأدب الاجتماعية...

ويقوم منهج لوكاش النقدي على مفاهيم: (الانعكاس) الذي ينصّ على أن الأدب هو انعكاس لمجتمعه، و(تغريب) الكاتب في المجتمع الرأسمالي، وتحويله إلى متفرج، و(الشمولية) التي تعكس المشكلات الإيديولوجية والأخلاقية والعاطفية للمجتمع البورجوازي المطبوع بصراع الطبقات. ويرى لوكاش أنه لا يمكن فهم موضوع المعرفة خارج إطار (الشمولية) أو المحتوى الكلّي، كما أنه ليس للكل من معنى إلاّ في علاقته مع العناصر التي يتشكل منها. و (النمطية)، وهي المعيار الأساسي للجدارة الأدبية والاجتماعية، حيث (البطل الإيجابي)، والتفاؤل الاجتماعي، هي العناصر المهيمنة على الرواية ونقدها. وكذلك (التقدمية) التي تحضّ على الالتزام، وعلى دور الكاتب الواقعي وفعاليته في السيرورة الاجتماعية.

أما في تعريفه للرواية فينطلق لوكاش من تعريف هيغل للرواية بأنها (ملحمة بورجوازية). ويقوم بعملية تحقيب لها، وتحديد للمراحل الأساسية في تطورّها، شكلاً ومضموناً، فيرى أنها قد مرّت، في تاريخها، بمراحل خمس، هي:

1- طور الولادة في المجتمع البورجوازي، حيث ناضل كبار الروائيين (رابليه، سرفانتس مثلاً) ضد الاستعباد القروسطي للإنسان، وحيث كانت المثل العليا للمجتمع البورجوازي (كالحرية الفردية مثلاً) محاطة بهالة من السمو الأخاذ، لوهم له ما يسوّغه تاريخياً.

2- مرحلة اقتحام الواقع اليومي، حيث التطورات الفاصلة، وحيث تحولت البورجوازية إلى طبقة سائدة اقتصادياً، وحيث ظهرت أجرأ

المحاولات لخلق (البطل البورجوازي).

3- شعر الملكوت الحيواني الروحي، حيث ظهرت تناقضات المجتمع البورجوازي، وذلك قبل أن تدلف البروليتاريا إلى ميدان الصراع، كقوة مستقلة بذاتها.

4- المدرسة الطبيعية وانحلال الشكل الروائي، وهي مرحلة الأفول الايديولوجي للبورجوازية، وتنامي القوى البديلة.

5- منظورات الواقعية الاشتراكية، حيث تمّ بناء الكينونة الاجتماعية للبروليتاريا التي وقفت موقفاً مضاداً للبورجوازية...

هكذا تبدو الرواية، عند لوكاش، انعكاساً للواقع الاقتصادي والسياسي للمجتمع. وما من أحد ينكر أهمية التطور التاريخي العام للبورجوازية بالنسبةلفهم الإبداع الفكري والأدبي. ولكن أن نجعل هذا التطور هو التفسير الوحيد للأدب، فهذا تعسف لم يقل به حتى ماركس نفسه الذي يقول: «إن النظرية المادية التي تنظر إلى الناس بوصفهم نتاج الظروف والتربية... تنسى أن الناس هم الذين يغيّرون الظروف». كما أن منظومة العلاقات الحتمية بين الأدب والمجتمع، والتي قال بها لوكاش، تهدر الفروق الفردية الخاصة بين الأدباء الواقعيين المتعاصرين أنفسهم.

• • •

3- ميخائيل باختين:

جاء ميخائيل باختين M. BAKHTINE (1895 - 1975) بعد لوكاش، فأغنى (نظرية الرواية) بتفسير جديد اقتحم الثقافة الأوروبية. وقد أصدر كتابه (شعرية دستويفسكي) 1929 فنفي إلى سيبيريا سبع سنين، لأن دستويفسكي كان يعدّ - آنذاك - كاتباً بورجوازياً معادياً للثورة السوفيتية. ثم أصدر كتابه (جمالية الرواية ونظريتها) 1941،

وضع أطروحة دكتوراه عن الكاتب الفرنسي (رابليه). ولكنها لم تر النور إلاّ في عام 1965.

ويختلف منهج باختين في فهم النتاج الأدبي عن المنهج الماركسي (الأرثوذوكسي)، ذلك أنه كان ينشر مقالاته بأسماء مستعارة، ولم يفرج عن كتابه (شعرية دستويفسكي) إلاّ بعد موت ستالين وظهور بوادر الانفراج. وقد تصدّى لعلم الاجتماع الأدبي الساذج الذي كان يشيع في الثلاثينات، في الاتحاد السوفييتي، نظرية الانعكاس المباشر التي تربط بين العلة والمعلول بشكل آلي، وتجعل من الأدب تعبيراً اجتماعياً بحتاً، تنعدم فيه خصوصية الأدب، وفضح علم الاجتماع الأدبي المبتذل حين ركّز على فرادة الأديب وخصوصيته، كما خالف الشكليين الروس الذين اهتموا بـ(الشكل) الأدبي، واعتبروا (المضمون) محايداً، ففصلوا - بذلك- شكل الأدب عن مضمونه، ووقعوا في فخّ المثالية، فرأى باختين أن الايديولوجيا في الفن هي نظام دلالي، وتعبير اجتماعي مرتبط بما هو خارج الوعي الفردي، وأن الوعي الذاتي لا يمكن أن يتحقق إلاّ من خلال الوعي الجماعي.

وإذا كان هيغل يرى في كتابه (علم الجمال) أن الرواية تفريع ثانوي من الملحمة، وأن الفرق بينهما هو أن لغة الملحمة شعرية، ولغة الرواية نثرية، وأن الشكل الروائي هو تعبير عن الصعود البرجوازي بتمرده الرومانسي وسقوطه الحياتي، وأن لوكاش آمن بهذه الآراء، فإن باختين، على خلاف ذلك، يرى أن الرواية تمثل نوعاً أدبياً دونياً، لأنه يعبّر عن الطبقات الدنيا المسحوقة، من خلال المحاكاة الساخرة والاحتفالات الشعبية و(الكرنفالات). وقد درس باختين أعمال رابليه ودستويفسكي فاستخلص منها شكلين من أشكال الرواية هما: (الشكل الكرنفالي) المعتمد على الثقافة الشعبية التي تعطي الضحك أهمية كبرى، بينما يعدّ

مبتذلاً في الثقافة الرسمية. و(شكل الرواية المتعددة الأصوات)، الذي يعتمد الحوار بين الكاتب وشخوصه الغائبة والمخاطبة...

ويمكن القول إن الرواية هي النوع الأدبي الوحيد الذي لا يزال في طور التكوين، لأنه لم يكتمل بعد. وهو قابل - دوماً- للتجاوز والإضافة والتجديد، ذلك أن شكله لم يستقر بعد بصورة نهائية. وهو النوع الوحيد الذي يمكن استقباله دون صوت، أي بالقراءة، والذي لا يملك قوانين خاصة به. ومن هنا صعوبة وضع نظرية للرواية.

ويوجّه باختين انتقاداته إلى المناهج الميكانيكية في التعامل مع الأدب. وهو يرى ضرورة دمج الفن في العلاقات الاجتماعية، ولكن ليس على أساس أنه موازاة للحياة. وبهذا فقد تبين له، بعد دراسته لرواية تورغنيف، أن التحولات الاقتصادية قد أسقطت طبقة النبلاء التي أصبح أفرادها «أناساً زائدين عن الحاجة». واعتبر (الدليل) اللغوي ليس نتاجاً للوعي الفردي، وإنما هو نبت الحقل الاجتماعي. ومن هنا تقارب باختين مع مبادىء البنيوية التكوينية عند غولدمان الذي يرى أن (رؤية العالم) ليست من إبداع فردي، ولكن الجماعة هي التي تصوغها، نتيجة العلاقات الداخلية بينها، وصراعها مع الجماعات الأخرى، أو مع الطبيعة. كما يتقارب من البنيوية الشكلية، حين يتخذ النموذج اللساني معياراً أول لدراسة الفن الروائي، ولكنه يختلف عنها في أنه لا يعدّ اللغة (دليلاً) فارغاً من المحتوى الإيديولوجي، بل هو (الدليل) الذي يجسد الصراعات الإيديولوجية. ومن هنا فإنه لا يفصل الرواية، باعتبارها إيديولوجيا، عن البنية التحتية الاجتماعية والاقتصادية. وبالمقابل فإنه لا يلغي دور الفرد في عملية ابتكار الوعي. فالفرد- عنده - يؤسس ذاته، من خلال وجهات نظر الآخرين[1].

كما بلور باختين مفهوم الحوار (الديالوج)، واعتبره مبدأ أساسياً في

تحليل الرواية. فالنص الروائي ذو طبيعة حوارية، حيث تتصارع فيه الأصوات الأيديولوجية، وليس ثمة غلبة لأيديولوجية على أخرى. ولتعدد الأصوات هذا ثلاثة أشكال: التهجين، والعلاقة المتداخلة بين اللغات، والحوارات. أما التهجين فهو المزج بين لغتين مختلفتين داخل ملفوظ واحد، وأما العلاقة المتداخلة بين اللغات فهو تصارعها، باعتبار كل واحدة منها تمثل ايديولوجية معينة. وأما موقف الكاتب فهو الحياد التام، ذلك أن النص المتعدد الأصوات يعتبر جهازاً تعرض فيه الإيديولوجيات نفسها من خلال الحوار (الديالوج).

لقد ركّز باختين على تجاوز القطيعة بين (الشكلية) المجردة، والنزعة (الإيديولوجية)التي لا تقل عنها تجريداً. و(الشكل) و (المضمون) واحد في النثر الروائي الذي هو - أيضاً - ظاهرة اجتماعية. ولدى دراسته لدستويفسكي وجد باختين أن هذا الروائي أحدث ثورة كوبرنيكية في مجال الرواية، لأنه قدم شخصيات فردية، تنطلق من وضعها الاجتماعي، حاملة وعيها الخاص بها، ومحاورة وعياً اجتماعياً آخر، ومن هنا تعدد الأصوات الإيديولوجية في الرواية.

• • •

4- بيير زيما:

ثم جاء الناقد التشكوسلوفاكي الأصل بيير زيما P. ZIMA الذي تتلمذ على غولدمان، ووضع كتابه (رغبة الأسطورة: قراءة سوسيولوجية لمارسيل بروست) 1973، كمحاولة لوضع (سوسيولوجيا النص الأدبي) المتأثرة بغولدمان...

ثم وضع كتابه (من أجل سوسيولوجيا النص الأدبي) 1978 زاوج فيه بين سوسيولوجيا النص (حيث النص بنية مستقلة)، والسيميولوجيا (حيث النص بنية تواصلية). وبذلك يتضافر المظهران: الاستقلالي،

والتواصلي، من أجل التعبير عن القيم والمعايير الاجتماعية. وبهذا تسعى (سوسيولوجيا النص الأدبي) إلى تمثيل (البنيات النّصية) كبنيات لسانية واجتماعية.

وفي كتابه (الازدواجية الروائية: بروست، كافكا، موزيل) 1980 يعدّد زيما منطلقاته الجدلية: فالنص الروائي عنده يجب أن تكون له وظيفة ضمن الصراع الايديولوجي. وقد حدّد الوظيفة السوسيولسانية في عصر الكاتب بروست، وقبل عصره. ثم تحول إلى الحوارات التي تدور في الصالونات، باعتبارها (سوسيولهجة)، يمثل بها بروست. ثم تلمّس هذه الثقافات في رواية بروست (البحث عن الزمن الضائع).

وقد رأى زيما أن عصر بروست شهد ميلاد طبقة اجتماعية جديدة، بسبب تركيز رأس المال: طبقة بورجوازية غير منتجة، تملك الأسهم والسندات، وتعيش على هامش الإنتاج. وقد ملكت (الوقت الفارغ)، فاهتمت بالنقاش والاستهلاك. ثم دخل بعض أفرادها صالونات النبلاء الرأسماليين، فأحدث انقلاباً في لغتها، حيث أصبحت اللغة المتداولة في هذه الأوساط هي لغة أحوال السوق المالية.

وتداخل الطبقات هذا أتاح تداخلاً في القيم، وضع - بالتالي - ازدواجاً في الشخصية: فالفرد يتحول إلى نقيضه، حيث يصبح الفحل لوطياً، والمرأة الوفية عاهرة... وهكذا[2].

ومصطلح (سوسيولوجيا النص الروائي) يعني عنده تجاوز البحث في بنية النص الروائي إلى البحث - أيضاً- في العلاقات الاجتماعية، في محاولة لإثبات التماثل بين البنى الاجتماعية السائدة في فترة ما، والبنى اللغوية في النص الأدبي.

وعلى هذا فإن زيما يرى أن المنهج البنيوي التكويني كما بلوره غولدمان، يعتمد على حدس الناقد وذوقه، دون أن يحاول تطبيق

مقترحاته بوسائل محددة. كما يخشى زيما الحضور المكثف للعناصر الخارجية الاجتماعية والثقافية والاقتصادية في التحليل البنيوي التكويني، كما يخشى غياب النص الأدبي.

إن تفسير النصوص الروائية حسب منهج لوكاش، أي عن طريق مقابلتها مع الإيديولوجيات المناظرة لها، لا يمثل سوى إمكانية واحدة من التفسيرات الممكنة للنص، ولهذا مضى زيما ينتقد علم الاجتماع الأدبي الذي يمثله روبير اسكاربيت، ويحصر اهتمامه في العناصر الخارجية عن الأدب (الجمهور، والكاتب، والطبقة)، دون أن يعير المضمون التاريخي للنص أي اهتمام. كما مضى زيما ينتقد سوسيولوجيا (المضمون) التي تحيل على الأحداث والوقائع، وتتعامل مع الأدب كما يتعامل المؤرخ مع الوثائق التاريخية. وذلك من أجل إقامة تصور لسوسيولوجيا نصية قادرة على تجاوز الصراعات المحتدمة بين الاتجاهات الاجتماعية والشكلانية. وهذا التصور يقوم على النسق اللغوي الذي تلتقي فيه المصالح الاجتماعية. فالمشكلات الاجتماعية والاقتصادية تظهر في النص الأدبي على شكل قضايا لسانية تتجسد من خلال (التناصّ).

وهنا يقترب زيما من موقف باختين في التحليل الروائي.

° ° °

5- سعيد يقطين:

يحدّد الباحث المغربي سعيد يقطين في كتابه (انفتاح النص الروائي) 1989 النص، مستلهماً زيما وكريستيفا وغيرهما، بأنه: «بنية دلالية تنتجها ذات (فردية، أو جماعية)، ضمن بنية نصية منتجة، وفي إطار بنيات ثقافية واجتماعية محددة»، وهذا التعريف يتضمن عنصرين:

1 - العنصر البنيوي، ويتضمن ثلاث بنيات:

أ- بنية دلالية، حيث يستوعب النص دالاً ومدلولاً، ومن خلالهما يتضمن بنية صرفية، وأخرى نحوية. ويمكن تحليل كل من هذه البنيات الثلاث. ووصفها وتفسيرها، في تعالقها مع غيرها من البنيات الأخرى.

ب- بنية نصّية، حيث النصّ جماع بنيات داخلية يتكون منها: صرفية، نحوية، يتم إنتاجه ضمن بنية نصية كبرى، تتعدد فيها النصوص وتتقاطع، وتتداخل، وتتعارض...

جـ - بنية ثقافية واجتماعية: ينتجها النص. وهي التي تحدده بالمعنى للكلمة.

2- العنصر الإنتاجي: حيث العلاقات بين هذه البنيات علاقات فعل وتفاعل وصراع، أي علاقات إنتاجية. كما أن تحقق البنيات، عملياً، يتم من خلال أفعال إنتاجية تقوم بها الذات إزاء ذاتها، وإزاء الموضوع.

ومن خلال تضافر هذين العنصرين: البنيوي، والإنتاجي، في علاقة ذلك بالنص، نجدنا أمام (انفتاح) النص وديناميته، وتفاعله مع نصوص أخرى، وبنيات أخرى: ثقافية، واجتماعية... وبهذا التصور يتم تجاوز الوعي البنيوي، إلى الوعي البنيوي التكويني، في مجال (السوسيو - سرديات).

الفصل الثاني
مشروع اختراق الفضاء الثقافي/ الايديولوجي للنص الروائي.

1- الايديولوجيا والرواية:

الايديولوجيا هي مجموعة التصورات التي تعبّر عن مواقف محددة تجاه الإنسان والعالم، وهي العقيدة التي تتصل بقيم ثقافية واجتماعية وسياسية. ومن هنا تعدد الإيديولوجيات في المجتمع الواحد، باعتبارها تعبيراً عن القوى الاجتماعية المتباينة ومصالحها المتعارضة.

والأدب هو موقف من الحياة، وهذا (الموقف) هو (إيديولوجيا) الكاتب التي تؤثر في (رؤيته) وتفسيره للعلاقات بين الناس. ومن هنا (التزام) الأديب (بأيدلوجيا) محددة تؤثر في عمله الأدبي فكراً وفناً. هكذا تقتحم (الإيديولوجيا) النص الأدبي، باعتبارها مكوناته الأدبية، ذلك أنه لا يمكن بناء نص روائي دون استحضار هذه المادة الأولية في ذهن المبدع، وبالتالي في المتن الروائي.

وإذا كان الكاتب يأخذ عن مجتمعه المكونات الثقافية والأدبية والفنية.. إلخ، فإنه يأخذ - ضمناً - (إيديولوجية) هذا المجتمع، ليدخلها في نصّه الروائي. ومع أن الذات المبدعة لها هامش غير قليل من الإبداع الفردي، فإن المجتمع له الدور الأكبر في عملية الإبداع الفني. ولكن ما هي الإيديولوجيا في النص الروائي؟

هل هي الإيديولوجيا السياسية؟ أم هي إيديولوجيا رؤية العالم؟ أم هما الاثنتان معاً؟ إن وعي الذات عند البطل لا يمكنه إلاّ أن يحاور وعياً آخر. ومن هنا فإنه ينبغي البحث عن إيديولوجيا البطل الروائي، والإيديولوجيا المعارضة له، بالإضافة إلى إيديولوجيات أخرى قد يحملها أبطال ثانويون.

هل هذا يعني أن الرواية هي أيديولوجيا؟

نعم. في المحصلة الأخيرة. لأن الرواية، بعد أن تصوّر صراع الإيديولوجيات الاجتماعية، تتخذ لها (إيديولوجيا) معينة أو تتعاطف مع (إيديولوجيا) من هذه الإيديولوجيات. وبالطبع فإن هذا (التعاطف) يتبنّاه الكاتب، وليس البطل الروائي وحده، والذي ينطقه الروائي بما يريد. ومن هنا يمكن القول إن الرواية هي إيديولوجيا، باعتبارها تحمل وجهة نظر كاتبها، والمعبّر - في الوقت نفسه - عن إيديولوجيا شريحته، أو فئته الاجتماعية، أو طبقته.

إن صوت الكاتب (أو أيديولوجيته) يكونان موجودين ضمن الأصوات المتعددة المتعارضة منذ بداية الرواية، غير أن جميع هذه الأصوات تبدو متعادلة القيمة بحيث يكون من المتعذر تماماً تحديد الموقف الذي يتبناه الكاتب، ما دام الصراع الايديولوجي في شبه حياد تام. إن آراء الكاتب لا تشكل في البداية إلاّ طرفاً واحداً من حدود الصراع الإيديولوجي ولا ينتبه القارىء إلى مشروع الكاتب الايديولوجي إلاّ بعد أن يكون قد انتهى من قراءة العمل[3].

2- الحقل الإيديولوجي:

إذا كانت (الإيديولوجيا) هي مجموع الأفكار والمعتقدات وطرائق التفكير المميزة لفئة ما، أو طبقة، أو أمة. فإن هذا التحديد النظري العام قد يتغير في الممارسة، عندما يضفي عليه الطابع العملي معاني جديدة،

تظهر بوساطتها الإيديولوجيا وكأنها (اسطورة) الجيل التي تتغير في كل مرحلة زمنية.؟ هكذا يمكن تحقيب التاريخ الفكري لسورية من خلال روايات نبيل سليمان، في المراحل التالية:

1- مرحلة الحكم العثماني، حيث الإيديولوجيا الدينية هي السائدة وحيث بدايات التفتح القومي العربي، كأيديولوجيا معارضة. وإذا كانت الايديولوجيا الدينية هي الإيديولوجيا السلطوية، فإن الايديولوجيا القومية المعارضة هي أيديولوجيا الأمة العربية التي تبحث عن ذاتها وهويتها، وهي إيديولوجيا الثورة العربية الكبرى التي انطلقت من مكة، لتعيد للعرب حقهم المستلب. وقد صورت رواية نبيل سليمان (الأشرعة)، وهي الجزء الأول من رباعيته (مدارات الشرق) نهايات هذه المرحلة.

2- مرحلة الحكم الاستعماري الفرنسي، حيث تصارعت إيديولوجيات عديدة على الساحة السورية: الإيديولوجية العثمانية التي تتخذ الدين ستاراً / مقابل الايديولوجية القومية العربية التي خاب أملها في وعود (الحلفاء) فلم تكتمل فرحتها بالتحرير، ولم تعش الدولة العربية الفتية أكثر من عامين (1918 - 1920) إذ كشّر الاستعمار لها عن أنيابه، وجرّد لها جيوشه، حسب اتفاقية سايكس بيكو، فاحتلت فرنسا لبنان وسورية، ومقابل هاتين الايديولوجيتين المتعارضتين كانت هنالك أيديولوجيا ثالثة تنادي (بالوطنية) السورية، دفاعاً عن الذات في وجه الآخر. وقد تصارعت كل هذه الإيديولوجيات في بقية أجزاء مدارات الشرق.

3- مرحلة العهد الوطني، وفيها تنفست سورية الصعداء، وأزيح عن صدرها عبء الاستعمار البغيض، وخفقت في سمائها راية الحرية. فشعرت بنعمة الاستقلال، وشعر المواطن فيها بكرامته. وقد تتبع نبيل سليمان هذا العهد أيضاً، فكتب عن الأحداث الهامة فيه، من مثل: وحدة 1958 بين سورية ومصر، والانفصال عام 1961. فوضع في

تصويرها روايته (هزائم مبكرة). وثورة الثامن من آذار عام 1963 ،حيث وضع في تصويرها روايته (ينداح الطوفان)، ونكسة العرب عام 1967 التي صورها في روايته (ثلج الصيف)، وحرب تشرين عام 1973 التي وضع فيها روايتيه (المسلّة)، و (جرماتي)، كذلك حرب 1948 كما قدمتها (الشقائق) آخر أجزاء (مدارات الشرق).

وقد دخلت إلى ساح الصراع الإيديولوجي، مع مطلع القرن العشرين إيديولوجيا جديدة هي إيديولوجية (الاشتراكية)، التي كانت تتسم، في بداياتها بالضعف والتخاذل، لأن معظم معتنقيها من الأقليات العرقية، والمهمّشين، والمنبوذين، ولأنهم كانوا من (الشيوعيين)، والشيوعية آنذاك كانت تعني معاداة الدين، والخروج من القومية. ولم يقيّض لهذه الإيديولوجيا الانتشار إلاّ بعد أن اعتنقتها الفئات المثقفة من الشباب القومي العربي، وأصبحت هدفاً من أهداف الأحزاب الاجتماعية والقومية التي حلّت في مرحلة البناء الوطني، محل الأحزاب الوطنية التي انتهت إلى التقاعد.

ولعل ما زاد في عدد معتنقي هذه الأيديولوجية (الاشتراكية) هو أن الأحزاب القومية العربية عندما تبنّتها عنصراً ايديولوجياً لم تأخذها مباشرة عن (الشيوعية) أو (الأحزاب الماركسية)، وإنما حاولت أن تعطيها بعداً عربياً تراثياً، في محاولة للجمع بين (الأصالة) و (المعاصرة). فقالت (بالاشتراكية العربية). و(بالطريق العربي إلى الاشتراكية). وهذه السمة العربية جعلتها أقرب إلى النفوس، لأنها تستمد من الواقع، ومن الظروف والبيئة. ولعل هذا أحد أسباب الخلاف بين الأحزاب القومية الاشتراكية والأحزاب الشيوعية التي تريد أن تكون التبعية مطلقة لموسكو.

3- الواقعية الاشتراكية:

هذه الايديولوجية الاشتراكية التي دخلت سورية في نهاية

الأربعينات، مهدت لمذهب أدبي جديد هو (الواقعية)، نمت بذرته في الخمسينات، وكان عليه أن ينتظر حوالي عشر سنوات، أي حتى عقد الستينات ليتحول إلى (الواقعية الاشتراكية)، كمذهب أدبي يستمد من المؤثرات الأجنبية، والعربية. فمن المصادر الأجنبية استمدّ أصوله من الثقافة الفرنسية. ومن المصادر العربية استمد من الثقافة المصرية التي كانت - آنذاك - أبكر في المثاقفة مع الغرب.

والواقع أن مصطلح (الواقعية الاشتراكية)، جاء تتويجاً لممارسات عديدة، وتطويراً لمفهوم ربط الأدب بنظرية التغيير الاجتماعي. وقد دخل الأدب عام 1934 حين صادق عليه المؤتمر الأول للكتاب السوفييت، كمذهب أدبي ينبغي استيحاؤه. وقد لعب مكسيم غوركي دوراً كبيراً في شرح هذا المذهب، استناداً إلى التراث الأدبي، وإلى ممارسات الكتّاب الطليعيين قبل وبعد ثورة 1917، حيث حدثت تطورات هامة داخل الحقل السياسي والثقافي في الاتحاد السوفييتي، بعد زوال الستالينية والجدانوفية، وبدء مرحلة جديدة تعرف (بذوبان الجليد). وسرعان ما اكتسحت الساحة الأدبية مفاهيم (الأدب الملتزم)، و(البطل الإيجابي)، و(التفاؤل) ... إلخ، وغطت جميع الأجناس الأدبية.

ولعل الكتّاب المصريين هم أول الأدباء العرب الذين أدخلوا مفهوم (الواقعية) إلى أدبنا الحديث. وفي مقدمتهم: سلامة موسى، ولويس عوض، ومحمود أمين العالم، ومحمد مندور... إلخ. وقد كانوا أبرز الأصوات التي بادرت إلى الدعوة لفهم الواقع فهماً علمياً، والتوجه نحو المستقبل بدلاً من تقديس الماضي. ورغم أن كتاباتهم كانت تتسم بالشمولية، وأحكامهم كانت تعميمية، فإنها ذات نغمة تبشيرية. وعمّت مفاهيم (الأدب للشعب) (وهو اسم كتاب لسلامة موسى)، و(الأدب في سبيل الحياة) (وهو شعار الصفحة الأدبية التي كان يحررها لويس

عوض في جريدة الجمهورية المصرية). وكان كتاب (في الثقافة المصرية) لمحمود أمين العالم، وعبد العظيم أنيس، بمثابة (بيان) لهذا المذهب الأدبي الجديد.

يقول محمد مندور: «فتسمع مقابلات عجيبة بين روحية الشرق ومادية الغرب. كأن الغرب لا روح فيه، والشرق لا مادة به. والمشكلة الحقيقية ليست مشكلة ثقافة الشرق وثقافة الغرب، وإنما هي مشكلة الثقافة أو الجهل... هنالك ثقافة إنسانية موحدة نشأت في الشرق، ثم انتقلت إلى الغرب الذي احتضنها دون أن يستنكف من صدورها عن غيره. ثم نأتي اليوم - نحن الحمقى - فنحاول جدلاً عقيماً في وجوب استردادها منه أو رفضها. ومن عجب أن ترانا جميعاً آخذين في هذا الاسترداد بالفعل. ومع ذلك نجادل في هل نحن على حق أو باطل. إن كنا على باطل فلنتخل إذن عن جميع مظاهر الحياة المادية التي تحيطنا من جميع النواحي، فكلها غربية. بل لنتخلص من مدارسنا وجامعاتنا ومناهج بحثنا، ولنرجع إلى «الكتّاب» والحفظ عن ظهر قلب. ولنستمر في «العنقلة» ومناقشة الألفاظ كما عهدها الأزهر سابقاً»[4].

وقد كانت أصداء هذه الكتب والمعارك الأدبية بين التقليديين والمجددين، واللبراليين والملتزمين، تتردد في الثقافة السورية. ويتلقفها شبان يتطلعون إلى بناء مستقبل أفضل للإنسان. ومن هؤلاء الروائي والناقد نبيل سليمان الذي وضع بالاشتراك مع بو علي ياسين كتاب (الأدب والإيديولوجيا في سورية) 1974 إسهاماً في تجلية هذا المذهب الأدبي الجديد، ورغبة في تحديده وتجديده.

ولقد انصب اهتمام صاحبي (الأدب والأيديولوجيا في سورية) على مضمون الأعمال الأدبية، دون إغفال (شكلها)، لإدراكهما الارتباط بين الشكل والمضمون: «المضمون هو الذي يولد الشكل، وليس العكس -

والمضمون صفته الحركة والتغيّر»، وذلك بين نقطتين حرجتين في تاريخنا الحديث (1967 - 1973) من خلال الإيديولوجيا التي يبثّها. وقد وجدا أن أكثر الأدباء ينتمون إلى فئات بورجوازية صغيرة ومتوسطة. ولا عجب، فهذه الفئات تسيطر على الحركة الثقافية في سورية منذ أواخر الخمسينات، كما سيطرت، منذ ذلك الوقت على السياسة والاقتصاد. ومن هنا فإن القضية الوطنية قد برزت كأهمّ قضية في الأدب السوري خلال الفترة المعنيّة هنا.

وقد كان لهزيمة حزيران أثر بالغ في الفئات البورجوازية الصغيرة من الأدباء السوريين، إذ عبّرت عن فشل الطبقة التي يمثلونها على كافة الأصعدة. أما الذين تسلّحوا بالنظرة التاريخية العلمية وبالمادية الجدلية، وهم رسل الواقعية الاشتراكية فقد كان حزيران بالنسبة لهم مرتبطاً بظاهرتي التخلف والامبريالية. ومن هنا اعتبارها النقد مرتبطاً بنضج الحركة الفكرية عامة. وهذه مرتبطة بدورها بنضج الصراع الاجتماعي بمعناه الشامل، أي بجانبيه: الخارجي الوطني، والداخلي الطبقي، وكتابهما يمثل محاولة جادة في المنهجية (الواقعية الاشتراكية)، لأنه يحاول أن يقدم فهماً على أساس المصالح الطبقية.

وقد كان نبيل سليمان (المولود في اللاذقية عام 1945) واحداً من الشباب المؤمن بالفكر اليساري، بسبب ظروف عديدة اضطرته إلى هذا الإيمان: حاجته المادية، وحاجة القطاع الكبير من الشباب الفقير حوله، والحلم بمستقبل يؤمن للمرء الخبز والكرامة، والثقافة التي حصلها كطالب في كلية آداب جامعة دمشق (قسم اللغة العربية). ثم كمعلم، وكمدرّس لفترة طويلة في محافظات الرقة وحلب واللاذقية، قبل أن يتفرغ للكتابة وإدارة دار الحوار للنشر.

• • •

4- النّص الغائب:

يتألف النص الروائي من مستويات فنية متداخلة، ومن علاقات لغوية داخلية وخارجية تتحكم جميعها في بنيته ونسيجه. ومن هنا يمكن اعتبار (النص) شبكة تلتقي فيها نصوص غائبة عديدة، قديمة وحديثة ومعاصرة: عربية وأجنبية، ثقافية وأدبية وفنية واجتماعية وتاريخية، وذلك حسب المكونات الثقافية للروائي، والتي هي (ذاكرته) الشخصية التي كوّنت (وعيه) الأدبي و (رؤيته) الفنية. ومن هنا يصدق قول جوليا كريستيفا: «إن كل نص إنما هو امتصاص أو تحويل لنصوص عديدة»[5].

هكذا يبدو النص الأدبي استمراراً لنصوص أخرى، وانقطاعاً عنها في آن، لأنه إعادة قراءة وكتابة لها. ومن هنا حاجة هذه الأبعاد المتعددة في إبداع النص الأدبي إلى قراءات متعددة لفهم الأدبي وتفسيره، مما يجعل القراءة الأحادية وعياً أولياً ساذجاً للنص الأدبي، لا يقدر على كشف أسراره وخباياه. ذلك أن النص الأدبي هو (جامع) نصوص لا حصر لها، غائبة، وهي (ذاكرة) النص الماثل.

وتتجلى قوانين النص الغائب في : الاجترار، والامتصاص، والحوار، والتمثّل. وهي في الوقت نفسه مستويات وعي النص الغائب. وإذا كان الاجترار يعني استقبال النص الغائب على أنه نموذج سكوني قد لا يساهم في الإبداع الأدبي، فإن الامتصاص مرحلة أعلى في قراءة النص الغائب، لأنه يعني الفهم والاستيعاب والتحول والإسهام في تجديد النص، عن طريق إعادة صياغته، في ضوء الظروف الجديدة. وبهذا يحيا النص الغائب، ولا يموت. أما الحوار فهو أعلى مرحلة من قراءة النص الغائب، لأنه القراءة النقدية العلمية التي تدل على التمثل والتبادل والإبداع.

ويمكن تحديد النص الغائب في إبداع نبيل سليمان الروائي في ثلاثة مؤثرات:

1- الذاكرة الروائية الأجنبية، وهي غالباً ما تكون لدى نبيل سليمان أوربية (وخاصة الفرنسية)، وسوفييتية (اشتراكية). ذلك أن أدباءنا تشبعوا بالأدب الأوربي، كل حسب اختياره وما يصل إليه، بفضل الترجمات التي قامت بها مجلات (الأديب)، و(الآداب)، و(شعر)، و(حوار) في بيروت التي كانت منبر حرية الثقافة في الخمسينات والستينات.

والواقع إن الإحاطة بالثقافات الإنسانية أمر يبعث على الافتخار، لأنه يعني المثاقفة العالمية، والإطلاع على الثقافة المعاصرة. ومن هنا تقدير الجهود الكبيرة التي يبذلها الأدباء المعاصرون من أجل توسيع مداركهم الأدبية، وإغناء وعيهم الثقافي والأدبي.

ورغم أنه لا يمكن فصل المؤثرات العالمية عن المؤثرات العربية في أذهان أدبائنا وذاكراتهم، فإنه يمكن القول إن أدباءنا أطلعوا على كثير من الثقافات العربية العالمية القديمة والمعاصرة، واستوعبوا منها مااستوعبوا، وعلقت بذاكرتهم أشياء، ونسيت أشياء. ولكن المؤكد أن ما يبدعونه اليوم، ليس إلا نتاج هذا الاستيعاب والتمثل. وهذا لا يعني انعدام دور المبدع، بل يعني أن النص الأدبي أصبح شبكة تلتقي فيها جملة من النصوص الأدبية الأخرى، ولذلك فإن قراءته تعني استعادة ذاكرته الأدبية.

ولعل أكبر تيارين عالميين في الثقافة السورية كانا: المؤثرات الوجودية، والمؤثرات الاشتراكية، الأولى بدأت في الخمسينات، بفضل الترجمات التي نشرتها دار (الآداب)، وروّجت فيها كتب سارتر، وكامو، وسيمون دي بوفوار، ومفاهيم الأدب الوجودي، من مثل: السأم، والقلق، والملل، والغثيان، والغربة، والضياع... إلخ. والثانية بدأت في الستينات مع تصاعد المدّ الاشتراكي تطبيقاً عملياً في دولة الوحدة بين سورية ومصر، وجعل (الاشتراكية) واحدة من أهداف الأحزاب

القومية، كما ساعدت فيها كثيرة الترجمات عن الأدب الاشتراكي الذي يعتمد المادية التاريخية، والجدلية. ويصور البائسين، والضعفاء والمستغلين.

2- الذاكرة الروائية العربية، وهي تستمد من (الأصول) الأولى للقصص والحكايات العربية القديمة، تلك التي كانت لها لغتها، وحبكتها، وشخصياتها، وأحداثها، وإن لم تتطور لتصبح قصة فنية عربية حديثة، رغم شهرة العرب بالقص والسرد، وإعجازهم اللغوي المميز، وامتصاصهم من موروثهم الحكائي: ألف ليلة وليلة، والمقامات، والسير الشعبية، وقبل ذلك كله الموروث الأسطوري والخرافي للمنطقة العربية.

3- الذاكرة الروائية العربية الحديثة والمعاصرة. وفيها خرج الأدب العربي الحديث على السلفية البدائية في (قصص العرب)، و(بخلاء) الجاحظ، و(المقامات) التي كانت تستهدف غايات تعليمية، إلى قطيعة تامة مع هذا التراث، واتصال تام بالرواية الغربية الحديثة في تقنياتها الفنية التي شهدها القرن العشرون.

5- ينداح الطوفان:

نشر نبيل سليمان هذه الرواية عام 1970. أي بعد قيام ثورة - والرواية تسميّها انقلاباً -الثامن من آذار / مارس في سورية بسبع سنوات، ليصوّر فيها الصراع بين القوى الطبقية الجديدة التي تسلمت مقاليد الحكم من فلاحين فقراء، والقوى المنهارة من إقطاعيين وبورجوازيين، وذلك في قرية جبلية تعتمد في حياتها على زراعة التبغ وبيعه.

لقد جاءت الثورة لتنصر الفلاحين على أعدائهم الطبقيين: الإقطاعيين. ويمثل الفريق الأول أبو أحمد، وابنه أحمد، وبقية الفلاحين.. في حين يمثل الفريق المضاد: الإقطاعي علي بك، ووكيله أبو

اسكندر الذي تزوج (منيرة) ابنة الإقطاعي الكبير، والشيخ جوهر، وعلي بك...

وما يتوخّاه الكاتب هو أن الثورة ليست انقلاباً عسكرياً فحسب، بل هي ثورة اجتماعية، واقتصادية، وسياسية، وثقافية... إلخ. وإنها ينبغي أن تدخل النفوس والضمائر، كما دخلت الحقول والمعامل، لتغيّر الإنسان: «ما كان حتى الآن ليس ثورة حقاً. انقلاب عسكري - اهتزاز ضمير الفقراء. مظاهرات. تغييرات. أما الثورة فلا... لا تزال الرؤوس العفنة معششة في الزوايا لم تبترها أيدينا». (ص 242).

ورغم ذلك فإن الرواية لا تقول بأن التغيير سيتم بين يوم وليلة، بل لابد له من وقت. ووقت طويل. وإذا كانت الثورة قد تفجرت، فإن على الفلاحين أن يساعدوها في أن تأخذ مداها الكامل، فالإقطاع لا يمكن أن ينتهي بقرار فوقي، ذلك أن له في السلطة أصدقاءه، وأقرباءه. وله أخيراً أمواله التي يشتري بها الذمم والضمائر، من أجل أن يمدّ في عمره.

وإذا كان الكاتب قد هلل للثورة وباركها، فإنه - بالمقابل - قد قرع أجراس الخطر من بعض الظواهر السلبية التي يمكن أن تعيق تقدمها، وذلك من مثل الوقوع في إغراء الجنس، والمال: فالثوري (أحمد) الذي يمثل الجيل الجديد، المتعلم، اليساري المخلص لطبقته وقريته، يسقط في شباك الجنس، عندما تدعوه (منيرة)، ابنة الإقطاعي الكبير لمضاجعتها فيلبي مسرعاً، وحين يعترف لرفاقه بخطئه، وينقد نفسه أمامهم، يعيدونه بعد أن كانوا قد استبعدوه من مسيرتهم.

والمثال الثاني هو (عبد الحميد) الذي ترأس (الجمعية التعاونية) في القرية، وحوّلها من إنجاز جماهيري إلى مكسب شخصي له. وبدلاً من أن تكون (تعاونية)، فقد أصبحت (تحالفاً) انتهازياً - إقطاعياً.

هكذا تبدو الرواية تعبيراً واضحاً عن انعكاس الايديولوجيا في الأدب، والواقع الاجتماعي في أشمل معانيه: السياسية والثقافية والأدبية...

• • •

6- السجن:

هذه الرواية التي نشرها نبيل سليمان عام 1972 هي لوحة للنضال الايديولوجي، وصورة للقمع السياسي. ومثال بارز على إيديولوجيا الكاتب اليسارية التي صوّرت أحد المناضلين التقدميين في لحظات صموده. وقد أهداها إلى (الرفيق ن. خ. الذي استلهمت من أسطورة نضاله هذه الشارة على درب سيزيف).

والرواية هي رواية (بطل) واحد. أما الآخرون فليسوا سوى خلفية اجتماعية لتجربة البطل المحوري.وحتى البطل نفسه فهو شخصية ثابتة لا تتغير طوال فترة (السجن)، برغم التعذيب المتعدد الألوان، ورغم أن بعض الشخصيات قد غيّرت مواقفها: (فالرفيقان) عابد، وغنيم، لم يستطيعا احتمال مشاق التعذيب، فاعترفا، وانسحبا من المنظمة.

والرواية صراع بين السلطة وبين أفراد منظمة (تعمل لصالح الفقراء والمسحوقين) و(تهدف إلى الاشتراكية والعمل الجماعي التعاوني، وبناء مجتمع حديث خال من التفاوت الطبقي، وإنهاء الظلم والفساد، ونزع الملكية الخاصة والبورجوازية). إلاّ أن الكاتب لا يسميّها. وحين يُقبض على (وهب) أحد أفرادها، تجري الرواية كلها في تصوير تعذيبه: من حرمانه الطعام والشراب، إلى لسع جسده بالكهرباء، فتسليط الضوء الساطع جداً عليه، فتحطيم معنوياته باللواط به من قبل الحراس العتاة...

إن (وهب مختار) الشاب الريفي، ذا الأربعة والعشرين ربيعاً، يُقاد إلى السجن، بعد أن وشى به (رفيقه) عابد. وتعلله السلطة بالإفراج عنه إذا ما وقّع قبله، قرار انسحابه. وقد جرّه هذا الرفض إلى الضرب والتعذيب، بالدولاب، والكهرباء، وتعذيب أمه وأخته أمامه. ولكنه يظل صامداً، لأنه استطاع تحييد جسمه عن شعوره وعقله.

والرواية ذات فصول أربعة. وهي مروية بضمير (الأنا) الذي يصف الأحداث والأشخاص. وفي غرفة التحقيق يواجه المحقق، وهو ضابط شاب، يستعجل الشهرة والرتبة، بالتهمة الموجهة إليه، وهي أنه ليس (وهباً)، وإنما هو (ادوار) صاحب الصيت الذائع، والمسؤول عن (المنظمة). فينكر وهب التهمة، لأنه ليس الرجل المطلوب، وهنا يبدأ مسلسل التعذيب: «انتزعه أضخمهم جثة من الجدار، وقذف به في وسط الغرفة. لم يرتم. لقد كانت دفعة هائلة. عجب لذلك. إلاّ أن قبضة أخرى، أكثر هولاً، لم تفسح له. هرست خدّه الأيمن هرساً. وأحس أن تشويها فظيعاً لحق بسحنته. حاول أن يتلمس الناحية التي لا تزال سليمة، فسبقته إليها خبطة ثالثة...». (ص 10)

إنه (وهب) وليس (ادوار). ومع ذلك فإن المحقق يريد منه أن يخرج من اسمه وهويته وعمره ليصبح شخصاً آخر. إنه ليس (ادوار) المطلوب من قبل السلطة. بماذا يقسم له حتى يصدقه؟ أبوه عفيف المختار، وأمه نجمة، وقريته على بعد دقائق. ولكن المحقق يرفض تصديقه: «أدخلوا رجليه في الدولاب، ثم كوّروه جيداً، وحشروا رأسه... تناولوا جميعاً الخيزرانات وشرعوا يتسابقون إليه. كانت قدماه في البداية الفضليين. لكن جسمه بأجمعه صار يستهويهم، حتى رأسه استمال خيزراناتهم الملتهبة... وعندما أفاق بعد زمن لقي نفسه غارقاً في الماء». (ص 13).

تذكّر ما علّموه إياه في اجتماعات المنظمة: (لا تصرخ، لا تبكِ. فقط كزّ على أسنانك. كن محايداً). ويتتالى عليه المحققون: النقيب هاشم، الرائد عبد المنعم.... والمعذبون. جاؤا له (بالرفيق) غنيم، أحد قادة حزبه، ممن أسقطت شجاعتهم أقبية السجون، فانقلب إلى دمية بيد السلطة، تلوّح به أمام عيني كل معتقل جديد. هو ذا رفيقكم الأعلى قد ارعوى، فاقتفو أثره: «دع عنك ذلك يا وهب. أنت في زهرة شبابك الآن. انظر إليّ. لقد أضعت عمري وفتوتي فماذا جنيت ؟ وماذا جنيتم أنتم، وماذا جنت الناس والبلاد؟ الدروب مسدودة يا وهب. وهؤلاء وحوش حقاً». (ص 20).

ثم ينتقل التعذيب بالضرب إلى جلسات الكهرباء: «إذا به يقفز في الهواء ويتزلزل كيانه. لقد تخطى سقف الصالون. وانقذف إلى الفضاء الأعلى، ثم تأرجح بجنون حتى كاد أن يسقط إلى الدرك الأسفل من النار... وانتفض قلبه لأصبعي الرجل تمسكان بطرف الشريط من جديد، وتقربانه من القدمين الموثقتين. حاول أن يهرب، أو ينقلب على الأقل. فاكتشف أن الماء قد زيدت تحته، وأن ذلك هو الذي ضمن ناقلية ممتازة للكهرباء».(ص 23).

وتتعدد أساليب التعذيب: شظايا المصباح الزجاجي الذي تفجر فتوغلت في أنحاء جسمه، الصوت الرهيب الذي اخترق طبلتي أذنيه فمزقهما. هل أصبح أعمى، وأصم، فلم يعد يبصر أو يسمع ؟.

ثم انتقل التعذيب إلى اللواط به: قال له أحد الرجلين:

- انزع ثيابك. تعرّ كما جاءت بك العاهرة.

تردد في أن ينفذ. مدّ الرجل يده إلى السروال، ونزعه بجرة واحدة، ترنّح لها وهب، وحاول أن يستر عورته وأصابه البله... أراد أن يدفع عنه الوحش لكن العجز غلبه. لم يستطع أن يأتي حركة. تألم وأحس أنه

يعامل كحيوان...» (ص 39 - 40). نقلوه إلى (سالول أبو ريحة)، حيث يبول السجين ويتبرز في مكانه، وحيث ينعدم الهواء والضوء، وتنشر الظلمة والرائحة المقززة. أحضروا أخته (نجاح) ذات الستة عشر ربيعاً. أحضروا (سربوهي) التي عشقها دون أن يراها. سجنوهما. علّ عزيمته تلين. ولكن دون جدوى.

وفي سجنه يلتقي برفاق كان قد سمع عنهم، ولم يكن قد التقى بهم. أكدوا ثقته بنفسه، ومنحوه مزيداً من الشجاعة والصلابة. وكانوا ينقلون إليه الأخبار، ويعقدون الاجتماعات:

«قال وهب: - ثمة فساد كبير في كل مكان من هذا البلد.

قال الرائد ساخراً: - وهل أنت من سيغيّر هذا الفساد؟ أنت المشرد الضائع العاطل الفقير المنحوس». (ص 37).

وتنتهي الرواية بنقله من السجن إلى المستوصف. وفي الطريق ينظر إلى الحياة، من خلال القضبان الحديدية: إنها كما هي: أغنياء وفقراء، صغار وكبار. استصغر نفسه، ومنظمته. إن الحياة تمشي في حال وجوده، وفي حال عدم وجوده...

ويعترف الكاتب بأنه استمد قصته هذه من مناضل شيوعي عانى تجربة التخفّي والسجن والهرب. اسمه (نبيه خوري). وقد أهداه الكاتب روايته هذه: (الإهداء إلى ن. خ) وهو مهندس كان جاراً للكاتب في الرقة. وكان قد عاد من إحدى مدن الاتحاد السوفيتي. وعانى ما عانى أيام الوحدة السورية - المصرية، حيث كانت تجري مطاردة الشيوعيين. ولكنه اندغم في أفكار الكاتب. وغدا الكاتب نفسه ملاحقاً وسجيناً. وهو يكتب. ويتفجر بحلم الحرية.

وقد حكم الرقيب بمنع الرواية، فنشرها الكاتب في بيروت. واستقبلها «الرفاق» بحماسة كبيرة، كما يقول الكاتب. وعدّها

كثيرون فاتحة (أدب السجون). والتقى الكاتب بقراء لم يقرأوا من أدبه سوى هذه الرواية. وهذا دليل على فاعليتها في حقبة تاريخية محددة.

الفصل الثالث
مشروع اختراق الفضاء الاجتماعي للنص الروائي

لا شك أن الفن، في جميع مراحله، وثيق الصلة بالمجتمع الذي ولد فيه. ليس لأنه نوع من النشاط الاجتماعي فحسب، وإنما لأنه - أيضاً - يعكس طبيعة العلاقات السائدة في ذلك المجتمع، هكذا يعتبر العمل الأدبي تعبيراً عن فئة أو طبقة اجتماعية في مجتمع محدد تاريخياً، وهو يتضمن (رؤية) موحدة إلى العالم تنظم جميع معانيه.

وإذا كانت الرواية قد انحدرت من الملحمة، وعبّرت، بعد ذلك، عن الحياة الإقطاعية، وعن طموح الملوك والأمراء، فإن التغيير الذي طرأ على الرواية بدأ منذ القرن الخامس عشر، حيث تحولت الرواية من الشكل الشعري الذي كان يستمد من الملاحم، إلى الشكل النثري الذي يقرب الرواية من شكلها الواقعي.

ومع شروق عصر النهضة، وبداية القرن السادس عشر ظهرت الطباعة، وانتشرت الكتابة، فأثر هذا كله في تطور الفن الروائي، حين انتشرت عادة القراءة، ليس في الطبقة الغنية فحسب، بل وفي الطبقات الشعبية، وذلك عندما أتيحت ديموقراطية التعليم، وتغيرت نظرة الإنسان إلى الطبيعة والإنسان والعالم. وتمخّض الفكر الحديث عن طابع عقلاني تجريبي متحرر من الميتافيزيقا والأسطورة.

بيد أن التاريخ الحقيقي للرواية لا يبدأ إلاّ في القرن الثامن عشر،

حيث انهارت الطبقة الإقطاعية، ونشأت الطبقة البورجوازية التي وجدت في الرواية التعبير الأمثل عن مطامحها.

° ° °

1- البورجوازية الصغيرة:

ظهرت البورجوازية الصغيرة في أوربا، في القرن الثامن عشر حيث برزت فئات اجتماعية من صغار التجار، والصناع، ومن الخدم والفقراء، تبوأت مراكز مالية، وبالتالي سلطوية، وأخذت تشيع قيمها، من مثل الحرية، والفردية، والعدالة، والمساواة، والعواطف، والأنانية... إلخ، وعبّر مذهبها الأدبي (الرومانسية) عما تريده وتتطلع إليه، في الأجناس الأدبية جميعاً: ففي مجال الشعر استعذب الأنين والبكاء وذرف الدموع والوقوف على الأطلال الدارسة. وفي مجال الرواية ظهرت أنواع السيرة الذاتية، ورواية الشخصية، وأدب الاعترافات، ورواية الرسائل... إلخ. وفي مجال المسرح تجسدت العواطف الجياشة، والغرام اللاهب أمام المشاهدين، بعد أن كانت الكلاسية تحظر ذلك تمجيداً للرصانة والجلال.

ومع بلزاك استقرت التقاليد الفنية للرواية الواقعية التي انتقدت جوانب الحياة البورجوازية الرأسمالية، وركزت على العيوب، والمفاسد، والتناقضات الكامنة في قلب الحياة الاجتماعية. ولهذا كله سميت رواية القرن التاسع عشر برواية (الواقعية النقدية)، لكن عبقرية بلزاك وغيره من معاصريه عجزت عن أن ترسم قدرة الإنسان المقهور على المواجهة والصمود، ووقفت دون تصوير إمكانيات خروج الطبقات المحرومة من أزمتها، مما استدعى ظهور رواية (الواقعية الاشتراكية) في القرن العشرين، حيث حملت شعار تغيير الواقع، بدلاً من الاكتفاء بتصويره وتحليله. وبشّرت بمجتمع أفضل. وهكذا ولد مفهوم (البطل الإيجابي) الذي يتجاوز الواقع إلى ما هو متوقع.

ومع التطور التقني والآلي الذي حدث في القرن العشرين، والصناعة الاستهلاكية التي شيّأت كل شيء، وجعلته خاضعاً للتسويق والتسليع والاستهلاك، أصبح الفنان إنساناً منبوذاً عن مجتمعه وغير معترف به، وأصبح على الأقل إشكالياً أو هامشياً يتردّى في مهاوي العزلة والاغتراب، باعتباره حامل قيم إنسانية لم يعد لها وجود في عالم الواقع، ومن هنا ظهرت أشكال (لا معقولة) من التعبير الأدبي، من مثل (اللا رواية)، و (اللا شعر)، و (ضد المسرح). وصار (البطل الإشكالي) هو المعبر الحقيقي عن معاناة المثقفين الذين يحملون نار بروميثيوس الفادي ليقدموها للبشر.

إن الوعي المعرفي الذي حصله الإشكالي وتوصل إليه ليس بالأمر الهين. وإنه ليرغب في أن يمنحه للناس عن طيب خاطر، ولكنهم يرفضون هذه المنحة، ويعتبرونها (جنوناً)، بعد أن أصبحوا في وادٍ، والإشكالي في واد آخر. إنهم يعدّونه مجنوناً، أو مريضاً على الأقل، ولذلك يتحاشون الاقتراب منه، خوفاً من عدوى أفكاره (المريضة)، بعد أن يئسوا من أن يصوغوه على غراراهم، أو يجعلوه يتكيف أو يتأقلم مع قناعاتهم وواقعهم.

أما في وطننا العربي فقد ظهرت البورجوازية الصغيرة أيضاً، ولكن متأخرة عن البورجوازية الأوربية بأكثر من قرنين. وجاءت - أيضاً- متنافرة الأصول: فهي بقايا طبقات منهارة: إقطاعية ورأسمالية، أفلست أو لحقها التأميم، وهي شرائح من طبقات «صاعدة» من خدم المطاعم والمقاهي، ومن الطلاب والمثقفين والعسكريين والعمال والفلاحين، بحيث يشكل هذا الخليط غير المتجانس (طبقة) اجتماعية تعيش من بيع قوة عملها، قبل أن تمتلك آلة أو رأسمالاً تستغل به جهد الآخرين. ولذلك فهي لا تستحق اسم (طبقة)، رغم أنها الأكثر عدداً، والمحصورة بين مطرقة (الرأسمالية) و سندان (العمال).

هكذا لم تنشأ طبقة بورجوازية في الوطن العربي كما حدث في أوربا، بل إن طبقة التجار أصبحت هي الوريثة الشرعية لتلك البورجوازية التي تولدت في نطاق الهيمنة الامبريالية. لذلك لم تنشأ طبقة بورجوازية، وإنما نشأت طبقة هيجنة لا تملك رؤيا واضحة على تحقيق شخصية متزنة. وهذا يعود إلى العلاقات المشاعية والعشائرية والطائفية التي كانت سائدة، وإلى التدخل الإمبريالي الذي أوقف النمو البورجوازي، وجعله تابعاً له، لتسويق منتجاته في السوق المحلية، وتغذية مصانعه بالمواد الأولية الرخيصة الثمن. من أجل ذلك لم تقم طبقة بورجوازية عربية، لتؤدي مهماتها التاريخية، في المجالات الاجتماعية والوطنية والقومية، وإنما اتسمت البورجوازية العربية بالتلفيقية، منذ مطلع عصر النهضة وحتى اليوم.

أما في سورية فإن البحث الاجتماعي فيها ما يزال حديث العهد، والدراسات حول الطبقات غير موجودة، والتطور لم يصل إلى مرحلة ما يسمى بالفرز الطبقي، فما تزال الطبقات والفئات الاجتماعية متداخلة متشابكة، والعلاقات القديمة الإقطاعية والعشائرية تتفسخ، والعلاقات الجديدة لم تتبلور بالشكل المطلوب، والإنتاج الصغير الذي كان سائداً خلال الفترات السابقة لم يبتلعه الإنتاج الكبير كما كان عليه الحال إبان قيام الرأسمالية في أوربا، فالطبقات، في المجتمع السوري، ظلت عائمة، وغير محددة: فالإقطاعيون الذين يملكون الأراضي في القرى والأرياف هم - في الوقت نفسه - بورجوازيون يملكون المصانع والمعامل في المدن. والفلاحون الذين يمارسون العمل الزراعي في أراضيهم هم الذين يؤمون المدن بحثاً عن عمل قد يجدونه أو لا يجدونه، فيعودون إلى الأرياف في مواسم الحصاد والقطاف والجني... إلخ، فهم عمال وفلاحون في آن. وهكذا يصعب التفريق بين طبقتي الإقطاع

والبورجوازية، كما يصعب التمييز بين طبقتي العمال والفلاحين، لتداخلهما. وليس هذا الأمر خاصاً بالمجتمع السوري، بل إنه ينطبق على معظم البلدان العربية، والعالم النامي، على الرغم من وجود أقلية (صافية) تعمل في الزراعة، وأقلية (صافية) تعمل في المعامل وحدها.

ولعل البورجوازية الصغيرة، وحدها، هي التي ازدادت عدداً، وقويت سلطة بعد أن وثبت على المواقع، واجتازتها. فجاءت بأنساقها الفكرية التي تشيع قيمها، وتؤيد سيطرتها: من مثل «قيم»: الشطارة، والفهلوة، والأنانية، و«الصعود» ولو على جثث الأبرياء، إن فكرها خليط غير متجانس من الأفكار والآراء والنظريات المتناقضة. يجمع السلفية والمعاصرة، واليمين واليسار، والنظرية والتجريب. وتلعب الازدواجية دوراً أساسياً في بنياتها الفكرية، فهي تحاول التوفيق بين العلم والدين، و(الأصالة)، و(المعاصرة)، والثابت والمتحول... إلخ. وهذا ما يوقعها في مطب العجز والسقوط من جهة، وانتظار المعجزة التي ترغب في أن تلحقها بالطبقة (العليا).

ويمكن تحقيب تاريخ البورجوازية الصغيرة، في سورية، في ثلاث مراحل:

1- مرحلة الاستعمار الفرنسي الذي لم يعمّر طويلاً في سورية (1920 - 1946)، وهذه الفترة القصيرة لم تتح له أن يؤسس ثقافياً واجتماعياً واقتصادياً في المجتمع السوري، ولذلك عندما رحل سريعاً لم يخلّف آثاراً فكرية أو اجتماعية.

ولقد كانت البنيات الطبقية الموجودة آنذاك تتألف من الإقطاعيين في الريف، ويقابلهم الفلاحون الفقراء، ومن الرأسماليين في المدن، ويقابلهم العمال والحرفيون والصناع. ولعل هذه الطبقات الأربع كانت في بداية تكونها، لأن سورية كانت قد خرجت لتوها من

الحكم العثماني الذي كان يعتمد الأوتوقراطية والإقطاعية، ولم تتمتع بنعمة الاستقلال بموجب اتفاقية (سايكس بيكو) بين فرنسا وإنكلترة. أما البورجوازية الصغيرة فقد كانت ضعيفة محدودة العدد، لأن جلّها كان من أصحاب الحوانيت والمتاجر الصغيرة، ومن الموظفين الإداريين الذين كانوا قليلي العدد، لأن الجهاز الحكومي في بدايات تشكله. ومن رجال الدين الذين يعلّمون القراءة والكتابة ومبادىء الدين في (الكتاتيب).

2- وفي العهد الوطني (1947- 1958) تغير الوضع، فازدهرت الرأسمالية التي أصبحت (وكيلاً) للشركات الأجنبية في تسويق منتجاتها الصناعية في السوق المحلية، وتزويدها بالمواد الأولية الرخيصة الثمن لتشغيل عمالها ومعاملها. كما ازدهرت البورجوازية الصغيرة التي كان جلّها من موظفي الدوائر الحكومية التي توسعت بعد الاستقلال، واستلزمت أطراً للوزارات والمديريات، كما كانت بعض شرائحها من أصحاب المحلات والمتاجر التي دأبت تعمل على تسويق البضائع الأجنبية والوطنية.

3- في العهد الجديد: الوحدة السورية - المصرية (1958- 1961)، والانفصال (1961- 1963)، وثورة الثامن من آذار (1963) استقرت الأوضاع في خط قومي واشتراكي صاعد حتى نهاية الستينات. ثم بدأ العدّ التنازلي، حين عمّ الغلاء، وارتفعت الأسعار بشكل جنوني، ولم تعد الرواتب تكفي الموظفين والعمال، مما جعل الطبقة الوسطى تنمحي لصالح إحدى الطبقتين اللتين ازدادتا عدداً: البورجوازية الكبيرة، أو البروليتاريا. هكذا انعدمت البورجوازية الصغيرة أمام عملقة رؤوس الأموال، حيث ارتفعت الفيلات كالزرع الشيطاني، فحلّت محل الأشجار الخضراء، وامتدت إلى الريف المجاور حيث تطاولت في السماء، وانصبت فيها أموال الرفاه، ليزورها (البورجوازي النبيل) يوماً في الشهر، أو شهراً في السنة.

لقد أصبح المال هو القوة الوحيدة في العالم. به تُشاد الدول، وتُسقط الإمبراطوريات، وتُشترى الأجساد والضمائر. وتُحل المشاكل. ولذلك أصبح التجار هم الحكام الفعليون. وإذا قيل إن أعمدة القوة في المجتمع هي ثلاثة: الدولار، والبسطار، والمرأة، فإن المال يشتري العنصرين الآخرين، ويوظفهما لحسابه الخاص.

في ظل هذه الظروف الاقتصادية والاجتماعية الصعبة، ينبغي النظر إلى الأدباء، من خلال وضعهم الطبقي، ووظيفتهم الاجتماعية، وعلاقاتهم مع شرائحهم، وأوضاعهم المهنية، ومرتباتهم... إلخ

2- المسلّة:

هي الجزء الأول من ثنائية (حرب تشرين). وقد نشرها الكاتب في بيروت عام 1980، ودخلت إلى سورية بفضل الموزعين. واتهمت بالمروق الوطني! حيث تم استعداء السلطان السياسي على الكاتب. فردّ بأن تعرية الانتهازيين والوصوليين إذا كانت خيانة وطنية، فأكرمْ بها، ما دامت لصالح قيم الخير والإنسانية. والرواية تصوير لحياة مجموعات عسكرية، وحزبية، وشبابية، في حالتي الجد والهزل، والعمل والمجون، والسكر والجنس. ولا تكتفي الرواية بالوصف الظاهري، بل تستبطن الواقع السطحي إلى الأعماق الخبيئة: فالسادة، في كل العهود، يأكلون اللقمة، والفقراء تأكلهم الحرب. والضباط الكبار يتمتعون بالفيلات والقصور، والسيارات الفخمة، والصفقات الكبيرة مع التجار والمتعهدين والسماسرة، والعسكريون ينامون في الخيام، تحت نيران القصف المتواصل: «لقد فتح هذا العهد مدرسة واسعة الأبواب في الانتهازية والأخلاق البورجوازية المنحطة، والنفاق والتلوّن وبيع الضمائر والعمالة والارتزاق. واستعملت أحدث أساليب الاستعمار الجديد في سرقة شعارات الشعوب وتشويهها وبث اليأس في نفوس المواطنين، تشويه كل

ما هو وطني وثوري، لتبرير الاستسلام أمام الغزو الاستعماري الأمريكي الصهيوني» (ص 63).

وأما (الشخصيات) فعديدة، ومعظمها عسكري. وكثرتها المقصودة تأكيد على مقولة (واقعية) الرواية التي ليست البطولة فيها لفرد واحد، بل للجميع.؟ وهو ما تعبّر عنه إيديولوجيا الكاتب التي تؤمن بأن الجماهير هي صانعة التاريخ... إن الملازم جميل، والملازم منير، والضابط نبيل، والرائد عبد العزيز الموجه السياسي، والعسكري عمر الحشاش الفلسطيني الأصل، والعسكري عثمان، والعسكري فوزات أبو عسل العائد من موسكو بعد سبع سنين، والرقيب أبو بكر اليمني، والرقيب ممتاز، وعلي الحجل، والعريف إحسان. والملازم أول فهيم، وبدران العلو، والرائد كنو، والعقيد داغر، والعميد شريف، وحسن الطالب، ومالك، وعنتر، والرقيب الاحتياط هارون اليحياوي قائد الدبابة المجرب الذي اشترك في الحرب وخرج متصراً، وغيرهم كثير... هم الشخصيات الذكورية، بسبب وصف الحرب والمعارك.

أما الشخصيات الأنثوية فقليلة، ولعل (ماريا الحسون) هي الوحيدة التي تظهر في الرواية. وهي طالبة جامعية، فلسطينية وشيوعية. تقضي أيامها في (المنظمة)، وفي مضاجعة مصطفى باكير، وغيره، بالإضافة إلى (رائدة) زوجة (نبيل) بطل الرواية، وراويها. وهي زوجة مثقفة تعمل في أعمال عديدة، فتطرد منها، ثم تنتهي إلى الاعتقال!

3- جرماتي:

هي الجزء الثاني من ثنائية حرب تشرين التي وضعها نبيل سليمان. وقد وضع لها عنواناً فرعياً طويلاً هو (ملف البلاد التي سوف تعيش بعد الحرب). استلهمه من رواية المخرج محمد ملص (إعلانات عن مدينة كانت تعيش قبل الحرب). ونشرها في القاهرة، ومنعت في سورية

وفصل الكاتب من أجلها سنوات من اتحاد الكتّاب العرب بدمشق وقد صدرت أخيراً طبعتها الثانية في سورية هذا العام 1995.

كان الكاتب قد انهى خدمته الإلزامية عام 1975. بعد أن شهد حرب اكتوبر 1973، فوضع روايتيه: المسلّة، وجرماتي، كجزئين لرواية واحدة، يتعرّض فيهما لإحدى المحرمات: المؤسسة العسكرية، والتي يؤثر الكثير من الكتّاب السلامة بالابتعاد عنها. ولكن الكاتب غمس قلمه في صميم مشاهداته وذكرياته. وأدخل يده كلها في النار.

أما (جرماتي) فهي (الجولان) التي احتلت، ثم تحررت. فصوّرتها الرواية في حالتي احتلالها، وتحريرها، ورغبت أكثر في تصوير بنائها، بعد أن كان أهلها قد هجروها، إبان الاحتلال، ونزحوا إلى المدن الداخلية أو البلدان المجاورة، بحثاً عن العمل والخبز. وحين عادت الأرض، لم يعد إليها من أصحابها سوى الفقراء.

أما الذين انتفخت جيوبهم وكروشهم، ولمع الذهب في أصابعهم وأسنانهم، فلم يذكروا جرماتي: «يقسم ديوب أن واحداً فقط من أولاء لو فعل لأحيا جرماتي كما لم يحيها أحد من قبل». (ص 160).

وتبدأ الرواية بانسحاب القوات الاسرائيلية من (جرماتي)، وكان هاجسها الأساسي: كيف ستعيش هذه الأرض المستعادة؟ وكيف تتجاوز الدمار، وتبني نفسها من جديد. وكيف قاوم السكان الاحتلال؟ ومن تعاون معه؟ ومن هرب من وجهه؟، إنها رواية كشف وتعرية وقف الكاتب فيها إلى جانب فقراء جرماتي الذين اختلطت في ضمائرهم الدهشة بالفرح، لحظة رفع العلم الوطني في سماء القرية. ومضى يصور الصراع الذي نشب بين فقراء جرماتي الصامدين الذين يريدون إعمار بلدهم من منظورهم، وبين أغنيائهم الذين يريدون الإتجار بها، وتحويلها إلى سلعة تجارية، أو مزرعة للسكامنة، أو للأستاذ قبلان الذي حاول

بوساطة أدواته أن ينهب الأموال المخصصة من الدولة لإعمار جرماتي. واستبدل ببناء المدرسة إنشاء فندق سياحي، وبتعمير البيوت المدمرة بناء مدجنة، وحاول تضييق الخناق على مناوئيه، بالترغيب تارة، والترهيب أخرى.

لقد عاد الفقراء الذين كانوا قد غادروا، ونصبوا خيامهم أمام بيوتهم المدمرة، وبدأوا بترميمها قبل أن تبدأ الدولة ببناء مساكن جديدة لهم من الإسمنت والحديد بدل المساكن الطينية القديمة.

أما أموال إعادة الإعمار التي خصصتها الدولة فقد استغلها الانتهازيون لمصالحهم الخاصة: لقد ارتفعت عمارة (السكماني)، وفيلا الأستاذ قبلان، والمقصف السياحي. واستطاع (ناهض) أن يثري على حساب المشروع العام، فأقام مدجنة كبيرة يشرف عليها الأطباء البيطريون، لتلبية حاجة (المقصف) السياحي الذي تؤمه السيارات السوداء الفارهة من العاصمة، ليلاً ونهاراً. وتتعالى منه أصوات المطربين والمطربات، وتفوح منه روائح الخمرة والمسكرات. ولقد بدأ شبان تلك السيارات يتحرشون ببنات جرماتي، ويقذفون في وجوههن القطع النقدية الورقية من فئة الخمس مائة ليرة، مقابل قضاء ربع ساعة معهن.

وبدأت الوفود تزور المنطقة، وتتفرج على التدمير والتعمير: «جرماتي المحررة ترحب بكم. من هنا مرّ الأعداء. من هنا سوف تتفضلون لتقضوا ليلة حالمة - مشروع تعمير الأرض المحررة - المرحلة الأولى- أشهى المأكولات وأشهى المشروبات - في برنامجنا اليومي وصلة رائعة من الرقص الشرقي». (ص 171).

وهكذا تعاملت الرواية مع التأثيرات التالية لحرب تشرين، وليس مع وقائع الحرب ذاتها، إذ أصبحت الحرب مجرد خلفية للأحداث، أو سبباً لها.

وقد خلخل الاحتلال المجتمع الجرماتي، وانقسم السكان ثلاث فئات: فئة غادرت قريتها هرباً بنفسها، وفئة تعاونت مع الاحتلال، وفئة رفضت الاحتلال. لقد غادر السكماني القرية، رغم أنه إقطاعي غني، وكذلك فعل الشيخ عبد الستار إمام المسجد الذي يمثل السلطة الدينية، والبرزغل مختار القرية الذي يمثل السلطة الإدارية فيها. أما الذين تعاونوا مع المحتل فهم: (ديوب) الذي أصبح مختاراً، و (الشيخ محب) الذي أصبح إماماً للمسجد، و(يزو) صاحب الدكان. وأما الذين رفضوا الإحتلال فهم: (أبو سمية) الذي حاول قتل الرقيب الإسرائيلي إيليا، فأُعدم في مقر القيادة، وأصرت زوجته وابنته على النزوح من القرية بعد أن هدم المحتلون دارهم، و(زاهي) الذي أسهم في مقاومة الاحتلال، وكذلك (رافع)...

المعدَمون يرغبون في بناء (جرماتي) جديدة، خالية من التسلط والاستغلال، ويمثلهم الملازم المهندس (جبر) الذي أوفدته الحكومة لتعمير جرماتي. فبدأ ببناء المدرسة. مقابل الأغنياء: (قبلان، والسكماني، والبرزغل) الذين استطاعوا بما لديهم من نفوذ مالي وحكومي، نقله، وتبديله بمهندس آخر (ناهض) متعاون معهم. فأوقف مشروع التعمير الجماعي، وبدأ بتعمير المشاريع الخاصة: قصر السكماني وفيلا الأستاذ قبلان، وأرغم الجرمانيين على التنازل عن تعمير بيوتهم، لقاء مبالغ زهيدة مقتطعة من المبالغ الحقيقة المرصودة للإعمار.

وحين لملم الجانب الفقير أطرافه، وعاد (سلوم) من العمل في لبنان، وخرج (نايف) من السجن، وعاد (فضل)، و(عمر)... جوبهوا بعداء الطرف الآخر، مما جعلهم يتفرقون من جديد، بعد أن أخفقوا في الصدام، فانخرط (نايف) في العمل الفدائي بلبنان، واستشهد (عمر)، وازداد التسلط قوة حين تزوج قبلان (فاهية) ابنة (السكماني).

4- **المقبوسات:**

أفاد الكاتب من المراجع الكتابية والشفوية، وأدخلها في نسيج رواياته، بحيث جاءت منسجمة مع سياق النصوص، ولم يميزها الكاتب بعلامات تنصيص، كما أنه تصرّف بهذه المقبوسات، إضافة وتعديلاً، وتقديماً وتأخيراً، كما فعل هشام الساجي في (مدارات الشرق) حيث حوّل دستور (المملكة) السورية إلى نصوص (جمهورية) (بنات نعش 547)...

كما وظف كثيراً من الأمثال على ألسنة أبطاله، وفي حواراتهم، ومونولوجاتهم، فعرضها كما هي، كما في:

- ما حكّ جلدك مثل ظفرك - (الأشرعة 53)

- أول مرا مرمرة، وثاني مرا سكرة، وثالث مرة عنبرة. ورابع مرا ع المقبرة (بنات نعش 159).

- جبل مع جبل ما يلتقي. ابن آدم مع ابن آدم بيلتقي (الأشرعة 93)

وحوّرها أحياناً، كما في قوله:

- الغزالة الشاطرة بتغزل على دنب كلب.

- دنب الكلب أعوج ولو حطّوه بألف قالب (الأشرعة 46)

- شوف الزبون واعطه على شكلو (الأشرعة 149).

وقد استخدم الكاتب الأغاني والأهازيج والمحفوظات. من ذلك أغنية:

حنّ الحديد على حالي وأنت ما حنّيت
لو كنت تعلم بحالي يا ولد حنيت

(بنات نعش 424)

وهي أغنية معروفة، جاء بها على حالها، بينما حوّر غيرها، بما ينسجم مع الحدث الروائي، كما في الأغنية الحلبية التي مطلعها:

ماني يا حبيّب ماني

فقد حوّرها (وليف) إلى :

يا ويلي ويلي من جمال وأنور خلّو العالم سبع سنين تتمرمر

(بنات نعش 284).

كما وظف الهناهين والهلهولات الحلبية، كما في قوله:

إي ها دقت الطبول والزمر غنى لها

إي ها يا محلا عروستنا ويا مكوس دلالها

إي ها يا ست الحسن إجت من أكليلها

إي ها وعشرين من الصبايا شاقليلها ديلها.

(بنات نعش 295)

وهي من هلاهيل الحلبيين.

أما العادات والتقاليد فقد جاء بها ليضفي سمة تاريخية على رواياته، ومصداقية واقعية، كما في وصف العرس الجركسي (الأشرعة 262)، ورقصة الخنجر، ونذور النساء كي يحبلن (الأشرعة 313)، ووصف خميس المشايخ (الأشرعة 391)، وطقوس الحمّام (بنات نعش 104)، وعادات البدو في الغناء (الأشرعة 458)، ولعب الأطفال (بنات نعش 239)، وبلع الحوت للقمر (بنات نعش 315)... إلخ.

وأما توظيف الشعر فقد نال الحصة الكبرى، ففي (ثلج الصيف) ترتل إيناس لغيث الزابي مقاطع من قصيدة الشاعر التركي ناظم حكمت: (الثلج يتساقط في الظلام)، وتردد مقاطع من قصيدة (كفّوا عن ذلك) للشاعر اليوناني كوستاس أورانيس. وفي (المسلّة) يرسّم الروائي إحدى شخصياته شاعراً. إنه مصطفى باكير الذي يتساءل عمن

قال إن قصيدة الحرب لم تنشب في القلب إلا مع طلقات مدافع الاسرائيليين. ويتعجل الفرار بماريا من الأمسية الشعرية مؤكداً أن نصف ساعة من الشعر تكفي شعباً دهراً. وكذلك تستقبل (رائدة) الحرب بمقطع شعري تغنيه لزوجها (نبيل) الشخصية المحورية في الرواية، كما يقرأ نبيل مقطعاً لشاعر بولوني في ورقة عثر عليها مع طيار إسرائيلي. وفي (قيس يكي) مقاطع من شعر الشاعرة البلجيكية ايفون ستيرك. وهي بمعنى ما (ايفا) شخصية أساسية، وشاعرة في الرواية، كما أن الروائي صدّر هذه الرواية بمقطع للشاعر اليوناني يانيس رتيسوس...

وهكذا تبدو الرواية، كما يقول باختين، انفتاحاً على الأجناس الأدبية الأخرى، ومنها الشعر. وتظل للشعر فرادته الأسلوبية واللغوية، مما يخصب الرواية، ويجعلها شكلاً من أشكال التنوع الكلامي.

الفصل الرابع
مشروع اختراق الفضاء التاريخي للنص الروائي.

تقتضي دراسة الوقائع الإنسانية جهداً لإلقاء الضوء على العمليات التاريخية والسياسية والاجتماعية والاقتصادية، من أجل استخلاص أنواع التوازن بين فاعل الفعل (الأديب)، والموضوع الذي يتناوله (العالَم المحيط). والنقد البنيوي التكويني ينطلق من هذه الفرضية التي تقول إن كل سلوك إنساني هو محاولة لإعطاء جواب دلالي على موقف خاص ينزع إلى إيجاد (توازن) بين الأديب والعالم.

ومن هنا اهتمام هذا المنهج بدراسة الأثر كبنية أولى، ثم دمجه في بنيات أوسع (ثقافية، واجتماعية، وتاريخية) لوضعه في سياقه العام، وتبيان أثر هذا السياق وتفاعله مع الأثر الأدبي.

ا- اتجاهات الرواية السورية:

الرواية السورية جزء من الرواية العربية، وهي تخضع للمؤثرات الغربية، فيصيبها التحول والتطور والتجديد. وإذا كانت الرواية العربية قد أخذت، مؤخراً، باتجاهات الحداثة والتجريب، فإن الرواية السورية ليست بعيدة عن هذه الاتجاهات، رغم أن الصفة الغالبة عليها هي تأكيد العناصر الفنية، وتوفير المستلزمات التقنية، بالإضافة إلى أن معالجة التاريخ في الرواية يقتضي الكتابة وفق الأساليب المعروفة، لأن استعمال التقنيات الحديثة في الكتابة الروائية سيلغي الشخصيات، ويبتر الأحداث، وينبذ الزمان والمكان... إلخ.

ويمكن تصنيف الرواية السورية، بشكل عام، في الأنواع التالية:

1- رواية الشخصية: وتعتمد غالباً على (البطل) الذي يروي تجاربه ومغامراته بضمير المتكلم، أو يرويها الكاتب بضمير الغائب. وغالباً ما يوجد هذا النوع الروائي في الرواية الرومانسية والواقعية. ومثالها (الطروسي) في رواية (الشراع والعاصفة) لحنا مينة، و(المرسنلي) في رواية (الياطر) لحنا مينة، و (فياض) في رواية (الثلج يأتي من النافذة) لحنا مينة.

2- رواية السيرة الذاتية، وهي أقرب إلى رواية الشخصية، ولكنها تختلف عنها في أن البطل هو الراوي، وهو المتكلم. ومثالها رواية (ليلة واحدة) لكوليت خوري.

3- رواية المكان، حيث تقع أحداث الرواية في مكان واحد لا تتعداه، من مثل رواية (وداعاً يا أفاميا) لشكيب الجابري، أو أن يكون المكان (تيمة) theme في الإبداع الروائي، كتيمة (البحر)، في روايات حنا مينة، وتيمة (الصحراء) في روايات عبد السلام العجيلي، وثيمة (حلب) في روايات وليد إخلاصي.

4- رواية الزمان، وهي الرواية التاريخية التي يتناول فيها الروائي حقبة محددة من الزمن، فيصور أحداثها وأشخاصها، بما يمليه عليه خياله وتكوينه المعرفي والأدبي، كما نجد في روايات (لن تسقط المدينة)، و (حسن جبل) لفارس زرزور، و(الخيول)، و(حبيبتي ياحب التوت) لأحمد يوسف داوود، و(المصابيح الزرق) لحنا مينة، و(المرابي) لمحمد إبراهيم العلي، وجميع روايات نبيل سليمان.

* * *

2- الرواية التاريخية:

رغم البساطة الظاهرية للرواية التاريخية، فإنها رواية إشكالية، من

حيث كونها تاريخاً ولا تاريخاً، وواقعاً وخيالاً. فهل هي حقيقة تاريخ حقيقي؟ أم هي نوع زائف من التاريخ؟

لا شك أن (الرواية التاريخية) تعتمد أصلاً تاريخياً في الأحداث والشخصيات، ولكن مع شيء من التبديل والتحوير، وذلك وفق رؤية الكاتب لهذه الأحداث والشخصيات، وإلا ظلت تاريخاً فحسب. وإذن فالرواية التاريخية حسب، ادوين موير في كتابه (بناء الرواية)، «هي نوع زائف من التاريخ». وهذا يعني أن الروائي ليس مقيداً تماماً بالشخصيات والأحداث، وإنما يملك هامشاً، واسعاً أو ضيقاً، من الحرية، يعمل فيه خياله الإبداعي. وهذا ما قام به كتّاب الرواية التاريخية: ولتر سكوت، والكسندر دوماس، وجورجي زيدان، ومحمد سعيد العريان، ومحمد فريد ابو حديد، وغيرهم. أما الاتجاه الثاني الذي يلتزم، في كتابة الرواية التاريخية بالحقيقة التاريخية وحدها. فيصور الأحداث والشخصيات كما كانت عليه، فإنه لم يُقيّض له الاستمرار والازدهار.

ويعتبر الكسندر دوماس A. DUMAS مؤسس الرواية التاريخية في الأدب الفرنسي. وقد استطاع أن يسجل في رواياته جميع الأحداث التي جرت بين عامي 1844 و 1852 معتمداً في ذلك على الوثائق التاريخية. ولكنه متوخياً الصدق الفني، لا التاريخي. ومن هنا اعتبار الفن نوعاً مزيفاً من التاريخ، مع أنه يتوخّى المغزى، كما التاريخ. وبهذا يصبح الروائي أهم من المؤرخ، ذلك أن المؤرخ إذا كان ينشد الحقيقة، ويسترشد بالمصادر، ويجمع الأسباب، ويستنبط النتائج، فإن الروائي يصوّر الأحداث ويناقشها، لا كما هي، بل كما انطبعت في وجدانه. ذلك أنه يلتزم بموقف فكري لابد أن ينتصر له، في حين يتراءى المؤرخ كما لو كان محايداً[6].

والواقع إن الروائي يصبح مؤرخاً حين يعيد تصوير الأحداث ورسم

الشخصيات، وتصبح الرواية هي التاريخ غير الرسمي للبشر الذين لا تاريخ لهم. بشر القاع الاجتماعي المهمّشين والطامحين إلى مغادرة قاعهم. والروائي حين يصور. فإنما يكتب ملحمة الحياة اليومية التي تقذف بسائر المحرمات، من أجل إجراء عملية جرد ومواجهة. هكذا تخرج الكتابة من أسر التقليد والتبعية، لتشق طريقها الخاص، بجرأة وثقة كبيرتين. يقول جمال الغيطاني: «إن الفنان يسجل ما لا تذكره سطور المؤرخين. إنه ينفذ إلى اللا مرئي، اللا محسوس».

ويقول صنع الله ابراهيم: «المؤرخ الجيد هو الروائي»[7]، هكذا كان (بلزاك) المؤرخ (الحقيقي) لفرنسا، في رواياته. وكان (نجيب محفوظ) المؤرخ (الحقيقي) لمصر الحديثة في رواياته الشاملة. وكان (نبيل سليمان) المؤرخ (الحقيقي) لسورية الحديثة، في رباعيته، وفي رواياته جميعاً.

ولقد وضع (نبيل سليمان) موهبته الروائية في خدمة تاريخ أمته ووطنه، فتتبع الأحداث الهامة في حياة أمتنا العربية، وأعاد تصويرها، ولكن من وجهة نظر الجماهير الشعبية التي صنعت التاريخ الفعلي غير المكتوب. وبهذه الرؤية وضع رباعيته (مدارات الشرق)، ليصور فيها الحياة العامة، في بلاد الشام، منذ العهد العثماني، وحتى العصر الحديث. كما وضع روايته (ويندلح الطوفان) ليصور فيها انهيار طبقتي الإقطاع والرأسمالية، وروايته (ثلج الصيف) التي يصور فيها أثر نكسة الخامس من حزيران عام 1967 على ضمير الأمة العربية، و(المسلّة)، و(جرماتي) اللتين تصوران حرب تشرين عام 1973 ونتائجها على الصعد الاقتصادية والاجتماعية والنفسية... وهو في كل هذه الروايات لا يقدّم التاريخ، بل كتابة موازية للتاريخ. إنه يكتب تاريخ الذين لا تاريخ لهم: تاريخ الفقراء والمسحوقين، وتاريخ البشر الذين يحلمون بعالم أفضل.

ونبيل سليمان في رواياته كلها يستمد من الواقع الذي شهده أو قرأ

عنه. وتمتزج في رواياته السيرة الذاتية بالوثائقية. إنه يقول عن روايته (ينداح الطوفان) مثلاً: «فالقرية التي تقصّها الرواية هي قريتي. وبعض الأحداث الكبرى عشته أو عاشه بعض من كانوا حولي... من ناحية أخرى كنت أتقلب أثناء كتابة (ينداح الطوفان) بين نارين: الالتصاق الذاتي بمادة الرواية، والتخوّف من التبعات الشخصية لذلك. هكذا كنت أحياناً اقترب من السيرة الذاتية، ومن الوثائقية، وهذه الخشية لعبت دوراً في الابتعاد بدرجات متفاوتة عن السيرة الذاتية وعن الوثائقية. ولعلها مع ما ذكرت من خصوبة وحرارة المادة الروائية قد شكلت النواحي الأفضل في فنية الرواية. أما النواحي التي آذت فنية الرواية فهي بالدرجة الأولى ما كان يتسلل إليها في موضع أو آخر من مجادلات فكرية تبرر السياق الروائي أو تؤدي حرارة الرواية أو تكلف الشخصية فوق طاقتها، كما في حديث أحمد عن السلخ الطبقي والانسلاخ، وكما في أحاديث نايف وسلمان وأحمد، أو في تدخلات السارد (الروائي) في مطلع عدد من الفصول.

ومن الطريف اليوم أن وثائقية (ينداح الطوفان) التي تمثلت خاصة في المحافظة على الأسماء الأولى لبعض الشخصيات، وللقرى المحيطة بقريتي التي لم أذكر أسمها(!)، وبعض الأماكن الأخرى كالمدرسة والطريق، وبعض الأحداث كالانتخابات، وتكوين الجمعية التعاونية... ذلك كله قد جعلني أدفع ثمناً ما في السنوات الأولى التي أعقبت صدرو الرواية، إذ تعرضتُ وأسرتي لمضايقات ومشاحنات لا مجال للتفصيل فيها اليوم»[8].

3- التاريخ المنسي أو تاريخ ما أهمله التاريخ:

يمكن تحقيب التاريخ الذي وضع عنه نبيل سليمان رواياته في المراحل التالية:

1- مرحلة الجهاد ضد الحكم العثماني.
2- مرحلة الكفاح ضد الاستعمار الفرنسي.
3- مرحلة النضال من أجل الوحدة العربية.
4- عهد ثورة الثامن من آذار في سورية.
5- نكسة العرب في حرب حزيران 1967.
6- حرب تشرين عام 1973.

ومن الملاحظ أن الكاتب اختار أبرز الأحداث الهامة في حياة وطنه وأمته من تاريخها الحديث والمعاصر، فأعاد تركيب أحداث كل مرحلة زمنية، ولكن من وجهة نظره. وهي وجهة نظر التاريخ الشعبي، لا الرسمي، والشفوي لا المكتوب. ومن هنا يمكن القول إن النص الغائب في رواياته هو المرجع المشاهَد إذا كان الحدث قريباً، والمسموع إذا كان الحدث بعيداً في الزمن. ومع ذلك فإن من المفيد أن نمهّد لكل رواية من روايات نبيل سليمان بخلفيتها التاريخية التي بقدر ما حاولت استثمارها. فإنها حاولت الابتعاد عنها، باعتبارها التاريخ الرسمي المكتوب الذي تنبذه الرواية، من أجل التاريخ الحقيقي للناس العاديين.

• • •

4- الجهاد ضد الحكم العثماني: الأشرعة

من المعروف أن الدولة العثمانية بلغت أوج اتساعها وعظمتها، أواخر القرن السادس عشر، حيث سيطرت على الوطن العربي كله، عدا المغرب.

بيد أن موجة الفتوحات هذه توقفت فيما بعد، ثم بدأت سيطرة الدولة بالانحسار عن المناطق التي احتلتها، وبدأ الضعف يتسرب إلى كيانها. ويعود ذلك إلى أسباب داخلية أهمها: ضعف السلاطين، وفساد الجيش الإنكشاري، وفساد الإدارة، وسوء نظام جباية الضرائب، واتساع الدولة، وتعدد عناصرها. كما يعود إلى أسباب خارجية أهمها: أطماع

الدول الأوربية الفتية في تركة (الرجل المريض)، مما جعلها تساعد (الثورات القومية) التي رغبت في الانفصال عن جسم الدولة العثمانية.

لقد كان (السلطان) صاحب السلطة المطلقة، يتصرّف بالعباد والبلاد، وهو في قصره ذي الغرف التي عددها بعدد أيام السنة. تاركاً (للصدر الأعظم) تسيير أمور الدولة في (الباب العالي)، مقر الدوائر السياسية.

وقد كانت (الامبراطورية) مقسمة إلى (ولايات) تحكم حكماً عسكرياً. وكان كل والٍ يصل إلى الولاية عن طريق الرشوة. ولكل مركز ثمن يتقاضاه السلطان الذي يغيّر الولاة كل عام، كي لا يتمكنوا وتقوى شوكتهم، فينفصلوا عن الدولة. وكانت الدولة العثمانية تضم قوميات وشعوباً متعددة: الأتراك، والأرمن، والعرب، والشركس، والأكراد، والصرب، والبلغار، واليونان، والرومان، والألبان. وقد استطاعت قناصل الدول الكبرى الحصول على امتيازات للشعوب الغربية، منها: الإعفاء من الجندية، مما سهل لهم الالتفات إلى الأعمال الحرة، فأصبحوا يملكون رؤوس الأموال الكبيرة.

ولقد خلّف الاحتلال العثماني (1516 - 1917) في المجتمع العربي آثاراً سلبية عديدة، إذ حجب المجتمع العربي عن التحولات الأوربية الجديدة، وعن الحضارة العربية وما كانت قد حققته من تقدم. وفي الوقت الذي دخلت فيه أوربا عصر الرأسمالية، فإن الدولة العثمانية كانت ما تزال في مرحلة الإقطاع الذي يسيطر على الأرض، يرهق الفلاحين بالسخرة والضرائب والتجنيد. أما الصناعة فقد كانت تقليدية، يدوية، حرفية. وأما التجارة فمتدهورة، بسبب فقدان الأمن، وتحوّل طرق المواصلات البرية والبحرية.

وقد تمثّل الجهاد العربي ضد الحكم العثماني في مرحلتين: مرحلة

أولى تمرّد فيها بعض الولاة العرب، للانفصال بولاياتهم، كما فعل فخر الدين المعني، أمير الشوف في لبنان، فأخفقت حركته، وأعدم عام 1635 . وضاهر العمر حاكم صفد، الذي أخفقت حركته أيضاً عام 1775. والحركة الوهابية (1696 - 1767) التي ظهرت في نجد، وتمردت على السلطة العثمانية، واجتاحت الحجاز وحوران وجنوبي العراق. ومحمد علي في مصر، حيث تمرد على الحكم العثماني، واحتل فلسطين ولبنان وسورية، ووصل حدود العاصمة التركية. ولكن الدول الغربية تحالفت مع العثمانية ضده. فأوقفت زحفه.

وأما المرحلة الثانية فقد تحول فيها الجهاد إلى نضال شعبي، واتخذت فيها الحركة القومية العربية مسارين: أولهما ديني، ويمثله جمال الدين الأفغاني، وتلميذه محمد عبده، وعبد الرحمن الكواكبي. وقد طالب أصحاب هذا المسار بالإحياء الديني، واتباع سنة السلف الصالح، من أجل النهوض بالعرب والمسلمين. وثانيهما: سياسي، يطالب بالحركة الدستورية من خلال الجمعيات والأحزاب والنوادي التي تستّرت خلف قنعة أدبية، من مثل جمعية العربية الفتاة، والجمعية القحطانية، وجمعية العهد وغيرها. وكانت مطالبها تتمثل في استقلال سورية ولبنان متحدتين، والاعتراف باللغة العربية لغة رسمية في البلاد، وعدم استخدام الجنود العرب إلا ضمن حدود بلدانهم.

وكان جمال باشا (السفاح) قد أمر بمداهمة القنصليتين البريطانية والفرنسية في بيروت ودمشق، وحصل على وثائق سياسية فيها أسماء الزعماء العرب الذين اتصلوا بفرنسا، من أجل العمل على الاستقلال عن الدولة العثمانية. فطاردهم، وأعدم أحد عشر منهم في بيروت عام 1915. وفي العام التالي أعدم سبعة منهم في دمشق، وأربعة عشر في بيروت، منهم: عبد الحميد الزهراوي،

وشكري العسلي، وعبد الغني العريسي، والأمير عمر بن عبد القادر الجزائري، وسيف الدين الخطيب... إلخ.

وبعد مظالم جمال باشا السفاح، وإعدام الشهداء، لم يعد في الإمكان إرجاء الثورة، لإنقاذ ما تبقى من الوطنيين. وفي غمرة هذه الأحداث التقت المصالح العربية والإنكليزية. وفي 10 حزيران عام 1916 أطلق الشريف حسين من قصره بمكة، الرصاصة الأولى، نحو ثكنة الترك، إيذاناً بإعلان الثورة العربية الكبرى، وأبرق فيصل إلى آل البكري في دمشق، معلناً بدء الثورة، ليستعدوا. فزحفت الجيوش العربية، وحررت الحجاز، والعقبة، وفلسطين، والأردن وانضم إليها شيوخ جبل العرب وحوران وتمّ فتح دمشق، ورفع العلم العربي على دار الحكومة. وتألفت أول حكومة عربية مؤقتة برئاسة الأمير سعيد الجزائري.

ولكن الإنكليز الذين وثق بهم العرب، خانوا هذه الثقة، واتفقوا سراً مع الفرنسيين على اقتسام بلاد الشام، بموجب اتفاقية (سايكس بيكو).

• • •

وقد جاءت رباعية (مدارات الشرق)، رواية تكتب تاريخها الخاص الذي أغفله التاريخ. صحيح أن الروائي استند إلى بعض أحداث التاريخ الرسمي كخلفية لعمله الفني، ولكنه صحّح بعضها، وخالف بعضها الآخر، وأهمل ما رآه غير لائق، ورأى الماضي من خلال الحاضر، فآمن بأن ذلك الماضي البائس هو الذي صنع هذا الحاضر غير السعيد.

هكذا تشكل (مدارات الشرق) انعطافاً هاماً في الرواية السورية على أبواب التسعينات، باتجاه الهيمنة الكلية على حركة المجتمع من خلال الغوص عميقاً لاكتشاف التيارات الكبرى في بدايات هذا القرن، عبر السيطرة الفنية على حركات الجموع الشعبية، من خلال نماذج روائية عديدة ومتنوعة، حيّة ونشيطة وحاضرة بكامل إنسانيتها. لم تتمكن من

التخلص من الرومانسية الفلاحية الشعبوية الثورية التي عرفتها رواية السبعينات والثمانينات، عبر نماذج حيدر حيدر، وهاني الراهب[9].

إن وظيفة الرواية تتمثل في وظيفتين: فالأولى تشمل ما يمكن تسميته بإعادة إنتاج التاريخ، أي إعادة كتابته وصياغته. استناداً إلى ما يحتويه أولاً، واتباعاً بما يمكن استنتاجه من عملية التحليل والتركيب ثانياً. ثم إضاءته وغربلته وتنقيته من الشوائب، والعمل على ملاءمته لشروط الرواية ووعي الكاتب، من خلال علاقته بالتاريخ، كعنصر هام من عناصر تكوينه الفكري والثقافي. وتشمل الوظيفة الثانية ما نطلق عليه: عملية استنهاض الراهن وشحنه بمؤشرات ساكنة في أس هذا الراهن. وعلى الرواية والكاتب أن يضعا هذه المؤشرات في بؤرة أشبه بالمجال المغناطيسي، لبث ودفع التيار المناسب في أسلاكها وموصلاتها[10].

ولقد التفت بعض الأدباء السوريين، مؤخراً، إلى هذا الحقل الخصيب من المعاناة القومية، فكتبوا نصوصاً روائية تصوّر العرب في ظل الحكم العثماني، فنشر صدقي اسماعيل روايته (العصاة)، ووضع حنا مينا روايته (بقايا صور)، وفارس زرزور روايته (لن تسقط المدينة)، ونبيل سليمان روايته (الأشرعة)، وهي الجزء الأول من رباعيته (مدارت الشرق).

وتتألف (الأشرعة) من 32 فصلاً، و 484 صفحة، وأكثر من مائة وثلاثين ألف كلمة، وتبدأ بوصف جبل قاسيون، واسترجاع ذكرى قتل قابيل أخاه هابيل: «بين يدى قاسيون انفلش الحقل الذي قيل إن قابيل قد قتل فيه هابيل. وبين أكوان الخريف والحرب والمقام التركي - أو ما كان سوى ذلك أيضاً قبل هذا الصباح - تلامحت السراي والقصور، المحطات والكنائس، ولمعت صفحة فروع النهر، كما تكوكأت الأكواخ

والبيوت والأسواق والزواريب، وتناثرت - أعلى بقليل أو كثير - المآذن التي لا زال يترجع صداها الراجف في سمع قاسيون... واتل عليهما نبأ آدم بالحق، إذ قرّبا قرباناً، فتقبّل من أحدهما، ولم يتقبّل من الآخر، قال: لأقتلنّك. قال: إنما يتقبّل الله من المتقين». (ص 7)

هذا النص اللغوي الرفيع، الذي يبثّ سحره في النفوس، حتى ليستحيل السرد شعراً، وتصبح اللغة نثراً فنياً رفيع المستوى، ليست لغة معجمية بعيدة عن الحياة، ولا تزيينية تهوّم في دنيا الأحلام. إنها اللغة الرقيقة، الشفافة، الانسيابية. لغة الصور والمعاني والآمال.

والرواية تبدأ بالقتل الفردي (قتل قابيل أخاه هابيل)، وتنتهي بالقتل الجماعي (قتل المستعمر الغربي للمواطنين العرب)، تفتح ذراعيها للتحليق، من قمة جبل قاسيون، في دمشق، أقدم مدينة في التاريخ. وقد أفرد الكاتب (أشرعته) الحرة في كل الاتجاهات، من أجل تصوير (التاريخ الشعبي) لمرحلة كاملة نسيها المؤرخون الرسميون. التاريخ المنسي الذي أغفلته كتب التاريخ، الناس البسطاء المجهولين الذين عاشوا أواخر الحكم العثماني، وشهدوا رحيل الأتراك، ومنحوا مجد الحاكمين ببطولاتهم المنسية.

وتبدأ الرواية برحيل الأتراك، وإعلان الحكومة العربية في بلاد الشام، إثر هزيمة الأتراك في آخر معارك الحرب العالمية الأولى، وتنتهي باحتلال الفرنسيين لسورية. أي أنها تغطّي فترة تاريخية تمتد بين عامين 1918 و 1920. «الأتراك رحلوا حقاً، لكنها لم تكد تنهض حتى باغتها الجميع: واحد وهو يداري وجعها، والآخر وهو ينتعظ كلما أدماها، وفيما كان الأتراك يرحلون، جاء الآخرون من أقصى الأرض. وبدأ الفرنسيون يقذفون شهبهم، ويقصّون أطرافها وأوصالها، يسعون كي ينتزعوها من خدّ الدنيا، وهي شامتها الباقية». (ص 483).

وهي تتحدث عن تلك الفترة التاريخية الهامة من حياة سورية، من خلال سيرة أولئك الناس البسطاء، من فلاحين مرابعين، وصنّاع ومكارين، وعربجية، وأجراء، وعصاة، وثوار، ومهجّرين... إلخ. وتصوّر المجتمع الشامي، بمدنه وريفه، ومن خلال إقطاعييه، وبورجوازييه، وفلاحيه، وزعماء عشائره، وطوائفه. وقد تتبعت أدق تفاصل الحياة الفلاحية، ونظام السخرة، والمرابعة، واغتصاب الأرض والعرض... إلخ، في نمذجة للواقع، وتعميم فني، في مشاهد وصفية خلابة.

وهكذا يعود العساكر (الفرارية) الذين فرّوا من الجيش العثماني، والتحقوا بالجيش العربي الذاهب إلى الشمال، جيش الثورة العربية الكبرى التي انطلقت من الحجاز، تتحرر بلاد الشام من الأتراك، بمساعدة الإنكليز الذين خانوا العهود، بعد ذلك، ولما يمض أكثر من عامين على جلوس الأمير الحجازي فيصل على عرش الشام.

ويبدأ الراوي بتصوير العساكر الخمسة، وهم مستلقون على عشب (قشلة الحميدية) الجاف، بانتظار الإجازة الموعودة، ليعود كل منهم إلى قريته: راغب الناصح إلى عين فيت في الجولان، وياسين الحلو إلى الزنبقلي في جسر الشغور، وأبو عاطف معلا إلى كفر لالا في مصياف، وعزيز اللباد إلى قبية في صافيتا، وفياض العقدة إلى المشرقة في حمص. ويتابعهم الراوي شخصية شخصية، في أماكنهم الجديدة. وكل شخصية ترفع (شراعها) لتسير باتجاه هدفها الذي ترغب في الوصول إليه. وبهذا يصبح المكان عنصراً فاعلاً في الأحداث، وليس مجرد خلفية للأحداث.

وهكذا تنتهي المعارك الحربية، لتبدأ المواجهة الاجتماعية، حيث يتصدّى هؤلاء كأفراد عاديين، للقمع الواقع عليهم وعلى أمثالهم من فلاحي القرى والأرياف.

• • •

5- الكفاح ضد الاستعمار الفرنسي: بنات نعش:

في عام 1918 تم طرد الأتراك من سورية، وتشكلت حكومة برئاسة الأمير فيصل. ولكنها لم تدم أكثر من عامين، إذ نكث الإنكليز بوعودهم التي قطعوها للعرب، واتفقوا سراً، مع فرنسا على اقتسام بلاد الشام. وفي عام 1919 سحبت بريطانيا قواتها من سورية. وفي العام التالي احتلت فرنسا لبنان وسورية، بعد معارك عنيفة. وقسمت سورية إلى أربع دول هي: دولة حلب، ودمشق، واللاذقية، وجبل العرب.

وقد اشتعلت الثورات الوطنية في جميع أرجاء البلاد: في حوران، وجبل العرب، وجبل الزاوية، وجبال اللاذقية، والغوطة، وحلب... إلخ. ثم توّج هذا الكفاح المسلّح في الأرياف، بنضال سياسي وحزبي تمركز في المدن، وأخذ شكل مفاوضات، وإضرابات، ومظاهرات، واحتجاجات، وصدامات مع السلطة الاستعمارية التي رضخت أخيراً، فأجلت قواتها عن أرض الوطن في 17 نيسان عام 1946.

• • •

هذه الخلفية التاريخية ضرورية لفهم النصوص الروائية في الأدب السوري، حيث عالج بعض الأدباء السوريين موضوع المقاومة ضد الفرنسيين، فنشر فارس زرزور روايته (لن تسقط المدينة) 1969، وفيها يصور يوم ميسلون الذي دافع فيه الجيش السوري الصغير عن تراب الوطن. كما وضع فارس زرزور روايته (حسن جبل) 1969، يصوّر فيها أحد أبطال المقاومة الوطنية ضد المستعمر الفرنسي. ووضع سلامة عبيد روايته (أبو صابر) 1971 يصوّر فيها أحداث الثورة السورية الكبرى عام 1925. وتعرّض حنا مينة للكفاح الوطني في رواياته (المصابيح الزرق، وبقايا صور، والمستنقع، والشراع والعاصفة)، ونبيل سليمان (بنات نعش)... إلخ.

ورواية (بنات نعش) 1990 هي الجزء الثاني من رباعية (مدارات الشرق). و(بنات نعش) هي نجوم معروفة في السماء، تبكي أخاها: «بنات نعش ما زالت تبكي أخاها الذي قتل منذ الأزل، وراعه بعد قليل ألا يكون بكاؤهما كما ألف وهو طفل. كأنما هو بكاء لإخوة عديدين. وكأنما هو بكاء موشك على أن ينقطع ولن يطول إلى الأبد، أو أنه ليس حزناً فقط، بل بشارة أيضاً». (ص 579)

والرواية في ثلاثين فصلاً، و579 صفحة وأكثر من مائة وخمسين ألف كلمة، وتبدأ بالاحتلال الفرنسي لسورية، حيث انتهت سنتا الاستقلال الوهمي عن الأتراك في ظل سلطة الأمير الحجازي فيصل الذي كان الإنكليز يفتشون له عن عرش.. وتنتهي بنفي الأبطال إلى الرقة...

هل نقول إنها ملحمة[11] فلاحية عمالية تستعيد (بطولات) الناس العاديين المنسيين الذين أغفلهم التاريخ الرسمي، فجاءت لتعيد الحق إلى نصابه؟.

إن الترسيمة الذهنية على تحالف العمال والفلاحين، أدى بالنص ليصوغ رسالة ايديولوجية خلاصية ينيطها بهولو العامل وعزيز الفلاح. فتأتي الموروثات الثقافية لوسط منتج النص لتضفي هالة على دور عزيز الفلاح الذي ينتمي لأقلية كان تاريخها السياسي تاريخ اتصال مع الوعي القومي (العربي أو السوري). لكن منظور الكاتب المعاصر أدى إلى إنتاج وعي محايث بين المنظور الراهن للكاتب، والمنظور الماضي لعزيز الذي أراد السرد أن يرتقي به إلى مستوى الفعل الملحمي، دون أن تتوفر المرحلة المصورة على إمكانية إنتاج الفعل الملحمي، إلاّ إذا غامر النص باتجاه إطلاق ما كان يسميه لوكاش بالإمكانيات المجردة التي تفضي بالنص إلى نوع من التجريد والتذهين والمعادلات العقلية التي تبحث عن

مسوغاتها في الشرط التاريخي المحدد والمتعين والملوس. إن الترسيمة القائلة بوحدة العمال والفلاحين والمثقفين الثوريين كشعار بثّه القوى الوطنية والتقدمية السورية، لكنه أعيد إنتاجه وفق ما ترسب في الوعي الإيديولوجي والسياسي المشبع بالستالينية حول احتقار المثقف واتهامه بالجبن والتردد والتذبذب والتنظير (العلاك)، حيث يلقى هشام الساجي في مدارات الشرق نوعاً من الاحتقار قلّ نظيره في كل الأدبيات السياسية الماركسية الدوغمائية في ستالينيتها[12].

إن سمتين أساسيتين يمكن تلمسهما في هذه الرواية، وهما: الملحمية التي تتسم بها الأناشيد والأغاني الشعبية، والحكم الإنسانية المأخوذة من تجارب الناس وحياتهم. وقد نهلت الرواية من التراث الشعبي، واحتفت بالأمثال الشعبية والأغاني المعبّرة عن آمال الشعب وآلامه. والسمة الثانية هي الأسطورية التي تلفّ الجو الروائي الذي يزاوج بين الواقع والخيال، والممكن والمستحيل (الأرض الواقفة على قرني ثور، أو على صخرة بيضاء...).

وبالإضافة إلى ذلك فإن التصوير الروائي تناول حياة المجتمع السوري، آنذاك، بكافة ميادينها السياسية (إنشاء دولة لبنان، إنذار غورو، احتلال دمشق، المؤتمر السوري في دمشق، تنصيب فيصل ملكاً على سورية، اغتصاب لواء الاسكندرونة، وعد بلفور، اتفاقية سايكس بيكو، مؤتمر سان ريمو، لجنة كراين، الثورة العربية الكبرى المغدورة، إعدام الشهداء في دمشق، تعليق رؤوس الزعماء العرب على أبواب استامبول، غياب الشعب عن قضاياه، غياب الدور الفاعل للثورة العربية الكبرى). والاجتماعية (هجرة فلاحي جبل الحلو هرباً من غارات البدو، الواقع المنهار اجتماعياً ونفسياً واقتصادياً، والمسحوق من قبل الإقطاعيين والبورجوازيين، المواطنون العرب الجائعون والمقهورون والمضطهدون)،

والاقتصادية (بوادر التنظيم النقابي في معمل الصابون ضد الاستعمار الفرنسي، نشاط الصيارفة اليهود في بلاد الشام وشراؤهم الأراضي في فلسطين، بذور التنظيمات السياسية اللاحقة).

6- النضال من أجل الوحدة العربية: هزائم مبكرة:

في عام 1945 حصلت سورية على استقلالها الوطني، وارتفع العلم السوري في سمائها، وكان عليها، بعد ذلك أن تناضل على جبهتي الكفاح القومي والاجتماعي في آن، بعد أن توّج نضالها الوطني بالنصر.

ولكن الاستعمار لا يمكن أن يدع دولة وليدة تقوى، ولذلك تعرضت سورية للمؤامرات، وتعرضت مصر للعدوان الثلاثي عام 1956 ،والتقى القطران في مقاومة الأحلاف الاستعمارية، ثم تمّ إعلان الوحدة بينهما في شباط 1958، وانتخب جمال عبد الناصر رئيساً للجمهورية العربية المتحدة. وقد حددت دولة الوحدة أهدافها في أنها: «دولة تحمي ولا تهدّد، تصون ولا تبدّد، تشد أزر الصديق، تردّ كيد العدو، لا تتحزّب، ولا تتعصب، لا تنحرف، ولا تنحاز، تؤكد العدل والسلام».

وفي المجال الداخلي أصدرت دولة الوحدة قانون الإصلاح الزراعي، وأممّت المصارف، وأنشأت الاتحاد القومي كتنظيم سياسي يحلّ محل الأحزاب الملغاة. ولكن هذا (الاتحاد) ظل منظمة سلطوية لم تستطع أن تكوّن قاعدة شعبية، لهذا لم يستطع الدفاع عن الوحدة عندما سقطت.

لكن ضربة قاصمة وجهت للتجربة الوليدة قبل نضجها، فلم تعمّر دولة الوحدة أكثر من عامين، إذ عاجلها الانفصال عام 1961 بحركة مسلّحة، أسقطت أول وحدة عربية في تاريخ العرب المعاصر، وتألفت وزارة برئاسة مأمون الكزبري، وانتخب ناظم القدسي رئيساً للجمهورية العربية السورية. وعاد الصراع بين الطبقة الحاكمة التقليدية، والقوى التقدمية، وعلى الخصوص حين عمدت حكومة الانفصال إلى إلغاء

المكاسب الشعبية، وعدّلت قانون الإصلاح الزراعي، وألغت تأميم المصارف، وأعادت حرية التجارة والاستيراد...

وعلى الصعيد الأدبي نالت الوحدة السورية - المصرية حظاً من اهتمام عدد من الأدباء السوريين، فكتبوا عن هذا الأمل الذي أشع لحظة في ليل العرب، ثم خبا، فوضع عبد السلام العجيلي روايته (قلوب على الأسلاك)، وهاني الراهب (المهزومون) و(شرخ في تاريخ طويل)، وحنا مينة (الثلج يأتي من النافذة)، ونبيل سليمان (هزائم مبكرة)، ولكن كلٌّ من وجهة نظره.

ورواية نبيل سليمان (هزائم مبكرة) 1985 تغطي فترة زمنية تبدأ منذ عام 1956، وتستمر حوالي ثلاثين عاماً، تشهد الأمة العربية فيها (هزائم) عديدة: نكسة حزيران حيث عاد (البطل) مهزوماً قبل أن يطلق رصاصة واحدة. وكان قد أنهى دراسته الجامعية، والتحق بخدمة العلم في القنيطرة، وفي شتاء 1970 عاد (البطل) من إربد مهزوماً، بعد أن كان قد التحق بالفدائيين، وفي شتاء 1973 سرّح من الخدمة الاحتياطية، إنها سلسلة من الهزائم، تبدأ من نكبة 1948، ولا تنتهي بانفصال 1961.

وقد أصيب (البطل) في البقاع، وأسعف في شتورة، ونقل إلى دمشق، حيث لفظ أنفاسه الأخيرة، وأوصى (الكاتب) بأن يروي قصته للأبناء. فلم يخيّب الكاتب أمله، ووضع هذه الرواية.

والتساؤل الذي يطرح نفسه: هل هذه الرواية سيرة ذاتية لكاتبها، أو راويها على الأقل، باعتبارها تروى بضمير المتكلم، وأنها مما عاشه الكاتب فعلاً في حياته، مذ كان طالباً في الثانوية الصناعية باللاذقية، وحتى توظيفه في المرفأ؟

هل هي رواية تاريخية، لأنها تغطي مرحلة زمنية تمتد حوالي ثلاثين عاماً، منذ بدايات الحكم الوطني، وحتى مطالع الثمانينات، مروراً بعهود

الوحدة، والانفصال، ونكسة 67، وحرب 73...؟

هل هي رواية اجتماعية، باعتبارها تصف حياة الطلبة في دراستهم، وحركتهم، ووعيهم، وإضراباتهم المتوالية، وأفراحهم بالوحدة، وأتراحهم في انكسارها؟

هل هي رواية سياسية، لأنها تعبّر عن الحدث السياسي من خلال رؤيا (الراوي)، حيث يمكن معرفة وجهة نظر الكاتب في حدث ما، من خلال الشخصيات التي يحركها لتقوم بفعل ما؟

الواقع إن هذه الرواية هي كل هذه الأنواع الروائية. ولهذا يمكن تصنيفها بأنها (رواية شمولية). ولعل هذه الشمولية هي أحد أسباب نجاحها. ولكن أحد أسباب إخفاقها - بالمقابل- هو اكتفاؤها بالوصف الخارجي السريع الذي لم يتريّث للدخول إلى الأعماق النفسية، حيث الخواطر والأفكار والسمات الشعورية واللاشعورية. ولكن كثرة الأحداث والشخصيات وامتداد الفترة الزمنية التي عالجتها هي السبب في الرغبة بالإحاطة الشاملة.

وقد رصد الكاتب أحداثاً حقيقية في تلك الفترة الزمنية: زيارة عبد الناصر للاذقية، اتفاق البعثيين والناصريين، عداء الشيوعيين والقوميين السوريين للوحدة. استقالة صانعي الوحدة من البعثيين، لعدم رضاهم عن الممارسات الخاطئة التي ترتكب باسم الوحدة، تسريح عبد الناصر لأعداد كبيرة من الضباط السوريين، ونقل كثيرين منهم إلى وظائف مدنية، أو إلى الإقليم الجنوبي دون عمل هام يسند إليهم. زج الشيوعيين والقوميين في السجون. حل الأحزاب وإنشاء (الاتحاد القومي) كحزب شكلي فوقي يجمع المتناقضات، كل هذه المعلومات التاريخية الحقيقة جاء بها الكاتب في ثنايا روايته.

وسواء كانت هذه الرواية عملاً تخييلياً، أم سيرة ذاتية و تعتمد

الواقع أصلاً لها، فإن الذاتي فيها يندغم بالموضوعي، والانكسارات في الحياة القومية تنعكس على ضمائر المواطنين جميعاً، وبنسب متفاوتة، حسب وعي كلّ وحساسيته. مما يجعل السيرة سيرة ذات، من خلال سيرة وطن. وفيها تنطلق الأحداث في نسق زمني صاعد، منذ خمسينات هذا القرن، وحتى ثمانيناته. متوقفة عند أهم الأحداث القومية فحسب، كما تنطلق الرواية من حاضر (خليل)، في زمن صاعد، يستدعي بدوره الماضي. وهكذا يتناوب في الرواية زمنان: نسق زمني صاعد، وآخر هابط.

• • •

7- ثورة الثامن من آذار: ينداح الطوفان:

في عام 1963 تفجرت ثورة الثامن من آذار فأنهت حكم الانفصال. وتسلّمت القوى الوحدوية السلطة بقيادة حزب البعث العربي الاشتراكي الذي أعاد المكاسب الشعبية التي كانت في عهد الوحدة: فأعيد تأميم المصارف والمصانع، وعدّل قانون الإصلاح الزراعي، وأنشئت الجمعيات التعاونية الفلاحية...

وعن هذه الثورة نشر نبيل سليمان روايته الأولى (ينداح الطوفان) 1970، ليصوّر فيها الصراع بين الفلاحين والإقطاعيين، والمناضلين والانتهازيين، في محاولة لرصد الواقع الاجتماعي لقرية جبلية تعتمد في حياتها على زراعة التبغ وبيعه. وذلك من خلال ضمير المتكلم الغائب.

وتبدأ الرواية بتحديد موقع القرية ووصف واقعها، فهي قرية جبلية، يسكنها الفقر والأحلام. أبناؤها أميّون، يسيطر عليهم (أبو اسكندر) ذيل الإقطاعي (علي بك) المقيم في مزرعته الخاصة قرب جبلة.

هكذا يصبح (أبو اسكندر) هو إقطاعي القرية، لأنه زوج (منيرة) ابنة

الإقطاعي (علي بك) الشبقة جنسياً، ولأنه هو الذي يحدّد للفلاحين أسعار محاصيلهم من التبغ. وهكذا يجمع الكاتب (المحرمات) الثلاثة: الإقطاع (علي بك)، والجنس (منيرة)، والدين (الشيخ جوهر) في خط واحد يكرّس الرضوخ والطاعة.

وفي الطرف المقابل يقف فلاحو القرية، وعلى رأسهم (ابو أحمد) المتفوّق في زراعته، وابنه (أحمد) الذي يتميز بكونه طالباً في الابتدائية. وينشب الخلاف بين (أبو اسكندر)، و(أبو أحمد) لأن الأخير يكتشف تلاعب الأول بالوزن أثناء تسليم المحصول. وحين تجري عملية الانتخاب يشتري (علي بك) أصوات الناخبين من الفلاحين مقابل عشر ليرات للصوت الواحد، فيدخل المعركة إقطاعي جديد هو (بهجت بك)، ويدفع مائة ليرة للصوت الواحد، ويجعل من (عبد الحميد) سمسارد.

وهكذا يشتد التنافس بين الإقطاعيين: علي بك، وبهجت بك، وقد استفاد فلاحو القرية من هذه المنافسة، إذ ضمنوا الحصول على أموال الإقطاعيين، من أجل بناء مدرسة. وخبأوا الأموال عند (الشيخ جوهر)، الذي رغب في خدمة (علي بك)، فاتفق معه على ضمان أصوات الفلاحين دون دفع مبلغ عشر ليرات للصوت الواحد.

ولكن اللعبة انكشفت، يوم الانتخابات، فثار الفلاحون، وأجبروا الشيخ جوهر على تسليمهم المال المخبوء، فابتنوا المدرسة. وحققوا أول نصر على الإقطاع، كما استبعدوا (الشيخ جوهر) من القرية.

8- حرب حزيران 67 :ثلج الصيف:

في الخامس من حزيران عام 1967 منيت الأمة العربية بنكسة كبرى، حين جردت إسرائيل جيوشها، واحتلت مناطق جديدة من أربع دول عربية. إن حرب الأيام الستة أو الحرب الخاطفة التي شنتها إسرائيل على العرب قد تركت في القلوب والضمائر ما تركته نكبة 1948 من

ألم ويأس وإحباط، ونزوح وتشريد.

وقد صوّر هذه النكسة بعض الأدباء السوريين في أعمالهم: هاني الراهب في (ألف ليلة وليلتان)، وعبد النبي حجازي في (قارب الزمن الثقيل)، ونصر شمالي في (الأيام التالية)، وسلمى الحفار الكزبري في (البرتقال المرّ)، ونبيل سليمان في (ثلج الصيف).

لقد كان نبيل سليمان معنياً بأمر هذه الحرب، وبعد ست سنوات من نشوبها، نشر تعبيراً فنياً عنها، هو رواية (ثلج الصيف) 1973، ووضع لها في طبعتها الأولى فقط عنواناً فرعياً هو (ما كان من السلطة والمسافرين حين سقط الثلج في الصيف على وطني).

والحدث الرئيسي في الرواية هو سقوط الثلج بغزارة، حيث قطع طريق السفر بين المحافظات. وقد أعلنت الدولة أن آليات الجيش بدأت تزيل الثلج وتفتح الطريق، ولكن المسافرين فوجئوا بأن (الجرّافة) الموكول إليها مهمة إزالة الثلج قد تعطلت، مما جعل السيارات المسافرة على طريق دمشق - حلب تتوقف بسبب غزارة الثلج. ولم يبق أمام المسافرين إلاّ العمل على شق الطريق بأنفسهم.

والرمز واضح في الرواية: (فالثلج) هو حرب حزيران، و(الجرّافة) هي الجيش الذي هزم في هذه الحرب. و(الشخصيات) الأربع عشرة هي رمز لأربع عشرة دولة عربية، وإذا كانت صفات الشخصية هي التي تحدد موقعها من الأزمة: النقابي، والعامل، والفقير، والأستاذ، والعسكري... إلخ. فإن هؤلاء جميعاً يمثلون المجتمع العربي الذي يرمزون إليه.

فهنالك مثلاً (أبو علي) نقابي من طرطوس، أوفد إلى دمشق في مهمة نقابية، وهو الذي أوجد الحلّ للمسافرين، حين أشار عليهم بالاعتماد على أنفسهم في شق الطريق المنغلق بعد أن تعطلت (جرافة)

الجيش. و(الاستاذ يونس محمدية) وهو كهل أنيق، نظري، يتحول إلى مجرم، حين يقتل جلال بك الذي استأثر بسكينة فضاجعها. و(الرقيب الأول حمدان): قائد الجرافة العسكرية التي تشق الطريق. و(العسكري نصر آمنة). و(عبد الهادي)، و(جلال بك)، و(الاستاذ منير)، و(الملازم رشيد)، وغيرهم كثير.

أما الشخصيات النسائية فمتعددة أيضاً: (سكينة) الشبقة جنسياً، والتي تسمح لجلال بك بمضاجعتها. و(إيناس) صديقة سكينة: قصيدة رائعة تنتظر شاعراً عملياً. (فيرا كوهن) سائحة أمريكية تبيع جسدها لكل راغب. (أم المنى) عجوز لبنانية وقوادة فيرا...

ولا تضع الرواية اللوم كله على (جرافة) الجيش التي تعطلت: فقد حاول الرقيب (حمدان) قائد الجرافة إعلام القيادة بالأمر. فلم يلق استجابة. وحاول الملازم (رشيد) المساعدة فلم يفلح سوى في جلب الطعام للمسافرين، بوساطة الهيلوكوبتر. أما العامل النقابي فهو الذي أوجد الحلّ عندما طلب من المسافرين العمل على شق طريق بأنفسهم، ودون انتظار مساعدة في إصلاح الجرافة.

لكن ردود فعل المسافرين جاءت متباينة: ففي الوقت الذي هبّ فيه الفقير وغيره إلى العمل، اكتفى الآخرون بالنظر (البك، والأستاذ، وغيرهما). وانشغل (جلال بك) بملاحقة النساء، فقضى وطره من (فيرا)، ثم التفت إلى (سكينة). وكذلك فعل (الأستاذ) فلاحق (سكينة) التي لم تلتفت إليه. وحين وجدها تضاجع (جلال بك) ضربه على رأسه بحديدة، وافترسها ، متحولاً إلى قاتل، بدافع الشهوة الجنسية. وهكذا عرّت (أزمة الثلج) المسافرين، وكشفتهم على حقيقتهم.

و(فنياً) قسّم الكاتب روايته إلى أربعة أبواب، ووضع لكل باب عنواناً. وقسّمه إلى فصول يحمل كل فصل اسم شخصيات

الرواية ووجهة نظرها وسلوكها في الأزمة. هكذا اعتمد الكاتب في تقنيته الروائية شكلاً (تجريبياً) كتب على غراره نجيب محفوظ في (ميرامار)، وفتحي غانم في (الرجل الذي فقد ظله). وقبلهما لورنس داريل في (رباعية الاسكندرية)، حيث لا يتحدث (الراوي) العالم بكل شيء، بل (الحدث) هو الأساس، و(الشخصية) هي التي تنمّي الحدث وتطوّره، من وجهة نظرها الخاصة، كما تتحدث عن الشخصيات الأخرى، من وجهة نظرها، يوماً بيوم، وخلال الأيام الأربعة التي اقتضاها شق الطريق والنجاة. ففي كل يوم يعيد الكاتب رواية هذه الشخصيات جميعاً تجاه المستجد من الأحداث اليومية. وبهذا أغنى الكاتب تقنيته بهذا الأسلوب الروائي الجديد.

9- حرب تشرين 73 : المسلّة.

في حرب اكتوبر عام 1973 حاول العرب استعادة كرامتهم. وشارك الأدباء في تصوير هذه الحرب ونتائجها، فكتب عبد السلام العجيلي روايته (أزاهير تشرين المدماة)، ووضع أحمد يوسف داود (دمشق الجميلة)، ونبيل سليمان (المسلّة)، و(جرماتي)...

ورواية (المسلّة) 1980، هي الجزء الأول من ثنائية حرب تشرين. أما الجزء الثاني فهو رواية (جرماتي: أو ملف البلاد التي سوف تعيش بعد الحرب) 1977. ورواية (المسلة) قسمان، يضم الأول خمسة فصول وملحق، ويضم الثاني ثلاثة فصول وملحق ثم تلي خاتمة.

وتبدأ الرواية مع بداية حرب تشرين، حيث تنثال مشاعر (الراوي) أمام خيمته في الميدان: «إلى الجبهة ياتنابلة السلطان. إلى الجبهة ياطواويس آخر الزمان. لقد انتزعوني من بيتي انتزاعاً. تفو» (ص 9). هكذا تبدو الرواية نوعاً قريباً من السيرة الذاتية، وهي تصوير دقيق للمعارك الحربية اليومية بالدبابات وقصف الطيران. كما إنها (طبخة)

كبيرة من الآراء والشخصيات والأحزاب المتصارعة: «هذا يحشر في كل سطر ما قاله ماو، وذاك تروتسكي، وآخر يؤله لينين. ورابع محمد، وخامس عبد الناصر، وسادس غيفارا» (ص 67).

والجنس، لا الحب: أحد المحاور الثلاثة التي تقوم عليها الرواية: الحرب، والسياسة، والجنس. ويوليه الكاتب اهتماماً موازياً لاهتمامه بالسياسة وبالحرب، فيجعل المضاجعات كالطعام اليومي: «انحسر فستان ماريا عن فخذيها المنفرجين. وبانت قمة فرجها مضغوطة تحت القماش الماسي الناعم المشدود. لم أكن قد رأيت فخذيها أو ثيابها الداخلية على هذا النحو. اتسعت حدقتاي. ولكن صياح رائدة أخجلني:

- ضمي فخذيك أيتها الفاضلة. لئن خرج هارون من الحمام، ورأى هذا الخير كله، فلن تمنعه عنك قوى السماء والأرض مجتمعة». (ص 129).

والبطل نبيل (هو نفس اسم الكاتب) ضابط احتياطي استدعي للخدمة الاحتياطية، بسبب الحرب، وخلّف زوجته (رائدة)، وابنتهما (أروى). وهو (راوي) الرواية، تأملي أكثر منه عملي، قال عنه العقيد داغر: «إنه برغي لا ينفع. لكن المخارط سوف تظل تعمل فيه حتى تهذبه». (ص 188). وقد نقل بعد الحرب، من الجبهة، إلى معسكرات التدريب الجامعي، فخشي الحرج الذي يمكن أن يوقعه فيه لسانه، إذا ما أفلت منه، فحدّث الطلبة بالحقيقة التي تتناثر أطرافها على ألسنتهم.

وقد اشتركت زوجته (رائدة) في إحدى العمليات التي لم يوضحها الراوي فاعتقلت. وهرب زوجها!. ومثل هذه الخاتمة (الغائمة) غير مسوّغة فنياً. وقد رغب الكاتب في أن يجعلها (عائمة)، دون بيان: هل انتهت الحرب بالنصر أم بالهزيمة، رغم الأعلام الأمريكية التي تخفق

فوق المباني، والنجمة السداسية التي تلمع فوق المقرات. وقضية (السلام) التي تجأر بها الإذاعات.

وفي الرواية إشارات ثقافية، وتاريخية، وأغان موظفة، وأشعار مستعادة، فالبطل (نبيل) مثقف كبير، يذكر (حروب) شولوخوف، و(نجدة) تشرنكوف، و(أفاعي) كولردج، و(عندليب) كيتس، و(قبرة) شيللي، و(دبّ) فوكنر، و(نمر) بليك، و(ذئب) الشنفرى، و(حوت) ملفل، و(ايوان) ايسنين.

ومن الأغاني الموظفة أغنية:

واليوم قبل الفجر حسيّت مرعوبة
وشباب متل الورد ع الجيش مسحوبه

ومن الأشعار المستشهد بها قول زهير بن أبي سلمى، الشاعر الجاهلي الذي وقف حياته ضد الحرب وأهوالها. وقال:

ومالحرب إلا ما علمتم وذقتم وما هو عنها بالحديث المرجّم

ومن الإشارات التاريخية: القرامطة، والمرجئة، والنوبختي. ومن الإشارات الدينية: ترتيل الآيات القرآنية، والإنجيلية، والتلمودية. ومن الأمثال: جأرت الناقلة، ومن أراد اللبن فليخرج...

وإذا كان (العنوان) تتجلى فيه الجوانب الأساسية من الدلالات المركزية للنص الأدبي، فإن تحليل العنوان يساعد في فهم مضمون الرسالة، باعتباره عنصراً بنيوياً يقوم بوظيفة جمالية ودلالية. فقد يشير مثلاً إلى الشخصية المحورية كما في (دون كيشوت)، و(قيس يكي) مثلاً... أو إلى المكان الذي يشغل مساحة هامة في فضاء النص، كما في (جرماتي)، و(السجن)، مثلاً... أو يشير إلى أحداث تمثل مؤشراً يحدد الطابع الفكري للنص كما في (هزائم مبكرة)، و(مدارات الشرق)، أو يقوم بوظيفة رمزية كما في (ثلج الصيف)، و(المسلّة).

و(المسلة) هي ذلك البناء المخروطي الشكل، الذي كان يُقاوم على شكل مسلّة في الساحات، يسجل عليه الملوك انتصاراتهم، ويكون بمثابة سجل لتاريخهم ومعاركهم وقوانينهم. وقد رمز به الكاتب، من باب المفارقة، إلى التاريخ الوضيع، في العصر الحديث.

هوامش الباب الثالث:

1- ميخائيل باختين - جماليات نظرية السرد - ص 13
2- نقلاً عن لحمداني حميد - النقد الروائي والايديولوجيا - المركز الثقافي العربي - بيروت 1990 ص 91.
3- نفسه ص 36.
4- محمد مندور - كتابات لم تنشر - ص 74 - 75.
5- تودوروف - ديكرو- المعجم الموسوعي لعلوم اللغة - باريس 1972 ص 446.
6- محمد عزام - وعي العالم الروائي - اتحاد الكتاب العرب - دمشق 1990 - الفصل الثاني.
7- اليوم السابع 12/ 11/ 1984
8- نبيل سليمان- الكاتب والكتابة والتاريخ - الموقف الأدبي - العدد 129- 13- عام 1982، ص 154.
9- عبد الرزاق عيد - الرواية والتاريخ - دار الحوار- اللاذقية- 1992 ص 63.
10- محسن يوسف - نحو ملحمة روائية عربية - دار الحوار - اللاذقية 1992، ص 61.
11- نفسه.
12- عبد الرزاق عيد - الرواية والتاريخ، ص 62.

المصادر

أ- الروايات:

1- نبيل سليمان - بنداح الطوفان- الطبعة الأولى، دار الأجيال - دمشق 1970.
2- نبيل سليمان - السجن - دار الفارابي - ط ١ بيروت 1972.
3- نبيل سليمان - ثلج الصيف - دار الفارابي - بيروت 1973.
4- نبيل سليمان - جرماتي - دار الثقافة الجديدة - ط١، القاهرة 1977.
5- نبيل سليمان - المسلّة- دار الحقائق - ط ١ بيروت 1980.
6- نبيل سليمان - هزائم مبكرة - اتحاد الكتاب العرب - دمشق 1985.
7- نبيل سليمان - قيس يكي - دار الحوار ط ١ - اللاذقية - 1988.
8- نبيل سليمان - مدارات الشرق (الأشرعة) - ط,١ دار الحوار - اللاذقية 1990.
9- نبيل سليمان - مدارات الشرق- (بنات نعش) - ط ١ دار الحوار - اللاذقية 1990.
10- نبيل سليمان - مدارات الشرق- (التيجان) - ط ١ دار الحوار- اللاذقية- 1993.
11- نبيل سليمان - مدارات الشرق (الشقائق) - دار الحوار ط ١ - اللاذقية - 1993.

ب - الدراسات:

12- نبيل سليمان، وبو علي ياسين - الأدب والأيديولوجية في سورية - دار ابن خلدون - ط,١ بيروت 1974.
13 - نبيل سليمان - النسوية في الكتاب المدرسي السوري - وزراة الثقافة - دمشق 1978، وطبع طبعة ثانية بعنوان: ايديولوجية السلطة - دار الحوار - اللاذقية - 1988.
14- نبيل سليمان - بو علي ياسين - ومحمد كامل الخطيب - معارك ثقافية، ط ١ في سورية دار ابن رشد - بيروت 1979.
15- نبيل سليمان - النقد الأدبي في سورية- دار الفارابي - ط ١ بيروت 1979.
16- نبيل سليمان - الرواية السورية - وزارة الثقافة - دمشق 1982.
17- نبيل سليمان - مساهمة في نقد النقد الأدبي - دار الطليعة - بيروت 1983.

18- نبيل سليمان - وعي الذات والعالم - دار الحوار - اللاذقية 1985.
19- نبيل سليمان - أسئلة الواقعية والالتزام - دار الحوار - اللاذقية 1986.
20- نبيل سليمان مع آخرين - الرواية العربية بين الواقع والايديولوجية - دار الحوار - اللاذقية 1986.
21- نبيل سليمان - في الإبداع والنقد - دار الحوار- اللاذقية 1989.
22- نبيل سليمان مع آخرين - الماركسية والتراث العربي الإسلامي - دار الحداثة - بيروت 1982 ط 2.
23- نبيل سليمان - فتنة السرد والنقد - دار الحوار- اللاذقية 1994.

المراجع:

1- ادوين موير - بناء الرواية - الدار المصرية - د.ت.
2- ارنولد كيتل - مدخل إلى الرواية الانكليزية - تر: هاني الراهب - وزارة الثقافة - دمشق 1977.
3- آلان روب غرييه - نحو رواية جديدة - تر: مصطفى ابراهيم مصطفى - دار المعارف بمصر - د.ت.
4- البيريس - تاريخ الرواية الحديثة - تر: جورج سالم - عويدات - بيروت 1967.
5- إيان واط - نشوء الرواية - تر: عبد الكريم محفوض - وزارة الثقافة - دمشق 1991.
6- بيير زيما - سوسيولوجيا النص الأدبي - باريس 1978.
7- جيرار جينيت - أشكال I باريس 1966.
8- جورج لوكاش - الرواية التاريخية - تر: صالح جواد كاظم - دار الطليعة - بيروت 1978.
9- جورج لوكاش - الرواية كملحمة بورجوازية - تر: جورج طرابيشي - دار الطليعة - بيروت 1979.

10- جون هالبرين - نظرية الرواية - تر: محيي الدين صبحي - وزارة الثقافة - دمشق 1981.
11- غاستون باشلار - جماليات المكان - تر: غالب هلسا - المؤسسة الجامعية - بيروت 1984 ط 2.
12- غراهام هو - مقالة في النقد - تر: محيي الدين صبحي - جامعة دمشق 1973.
13- لوسيان غولدمان - مقدمات في سوسيولوجية الرواية - دار الحوار - اللاذقية 1993.
14- لوسيان غولدمان - الماركسية والعلوم الإنسانية - باريس 1970.
15- مارت روبير - رواية الأصول وأصول الرواية - تر: وجيه أسعد - اتحاد الكتاب العرب - دمشق 1987.
16- ميخائيل باختين - الخطاب الروائي - تر: محمد برادة - القاهرة 1987.
17- ميخائيل باختين - الملحمة والرواية - تر: جمال شحيد - معهد الإنماء العربي - بيروت 1982.
18- ميشيل بوتور - بحوث في الرواية الجديدة - تر: فريد انطونيوس - عويدات - بيروت 1971.
19- ميشيل زيرافا - الرواية وعلم الاجتماع - باريس 1967.
20- ميشيل زيرافا - ثورة الرواية - باريس 1972.
21- رولان بارت - مقالات نقدية - باريس 1964.
22- ت. تودوروف - نظرية الأدب - باريس 1965.
23- ت. تودوروف - مدخل إلى الأدب الخيالي - باريس 1970.

- الفهرس -

- المقدمة. 5

• الباب الأول:

مناهج تحليل النص الروائي: 9

- الفصل الأول: تحليل النص الروائي: 11

1- تعريف النص الأدبي. 11

2- مناهج تحليل البنية السطحية. 12

3- مناهج تحليل البنية العميقة. 15

- الفصل الثاني: التحليل الشكلاني للرواية: 21

1- نشأة المدرسة الشكلانية. 21

2- نظرية المنهج الشكلاني. 22

3- من أعلام النقد الشكلاني. 22

- الفصل الثالث: التحليل البنيوي للرواية: 27

1- المنهج البنيوي في النقد الأدبي. 27

2- المنهج البنيوي للرواية. 31

- الفصل الرابع: التحليل البنيوي التكويني للرواية: 41

1- المنهج البنيوي التكويني في النقد الأدبي. 41

2- منهج غولدمان في التحليل البنيوي التكويني. 43

3- المفاهيم الأساسية لسوسيولوجيا الآداب عند غولدمان. 48

• الباب الثاني:

بنية النص الروائي: نحو قراءة داخلية للنص الروائي: 55

- الفصل الأول: الرواية والحداثة: 57

1- رواية تيار الوعي. 57

2- الرواية الجديدة. 63

3- الرواية الطليعية. 68
4- الرواية التجريبية. 71
- **الفصل الثاني: وجهة النظر: المنظور الروائي.** 77
- **الفصل الثالث: البطل الروائي: الشخصية الروائية.** 85
1- ما هي الشخصية الروائية؟ 85
2- تصنيف الشخصية الروائية. 87
3- اسم الشخصية الروائية. 88
4- شخصيات مدارات الشرق. 89
5- شخصيات هزائم مبكرة. 103
6- الضمائر في الرواية. 105
7- الضمائر في قيس يبكي. 108
- **الفصل الرابع: بنية المكان في النص الروائي:** 111
1- الفضاء الروائي. 111
2- وصف المكان. 114
3- صفات الوصف. 116
4- الأشياء والأثاث. 117
5- المكان في مدارات الشرق. 118
6- المكان في قيس يبكي. 120
- **الفصل الخامس: بنية الزمان في النص الروائي:** 121
1- الزمن في الرواية. 121
2- أنواع الزمن الروائي. 123
3- تقنية الزمن الروائي في مدارات الشرق. 125
- **الباب الثالث:**

الفضاء السوسيولوجي للرواية، نحو قراءة خارجية للنص الروائي: 144
- **الفصل الأول: سوسيولوجيا الرواية:** 135
1- التحليل الاجتماعي للأدب. 135
2- جورج لوكاش. 136
3- ميخائيل باختين. 138
4- بيير زيما. 141
5- سعيد يقطين. 143

- **الفصل الثاني: مشروع اختراق الفضاء الثقافي / الايديولوجي للنص الروائي:** 145
1- الايديولوجيا والرواية. 145
2- الحقل الايديولوجي. 146
3- الواقعية الاشتراكية. 148
4- النص الغائب. 152
5- ينداح الطوفان. 154
6- السجن. 146
- **الفصل الثالث: مشروع اختراق الفضاء الاجتماعي للنص الروائي:** 161
1- البورجوازية الصغيرة. 162
2- المسلّة. 167
3- جرماني. 168
4- المقبوسات. 172
- **الفصل الرابع: مشروع اختراق الفضاء التاريخي للنص الروائي:** 175
1- اتجاهات الرواية السورية. 175
2- الرواية التاريخية. 176
3- التاريخ المنسي، أو تاريخ ما أهمله التاريخ. 179
4- الجهاد ضد الحكم العثماني - الأشرعة. 180
5- الكفاح ضد الاستعمار الفرنسي - بنات نعش. 187
6- النضال من أجل الوحدة العربية - هزائم مبكرة. 190
7- ثورة الثامن من آذار / مارس - ينداح الطوفان. 193
8- حرب حزيران 67 - ثلج الصيف. 194
9- حرب تشرين 73 - المسلة. 197
- **المصادر.** 202

- صدر للكاتب -

1- بنية الشعر الجديد / دار الرشاد الحديثة - الدار البيضاء 1976.
2- المسرح المغربي / اتحاد الكتاب العرب - دمشق 1978.
3- اتجاهات القصة المعاصرة في المغرب / اتحاد الكتاب العرب - دمشق 1978.
4- تاريخ الأدب العربي / وزارة التربية - دمشق 1989 (مشترك)
5- القراءة / وزارة التربية - دمشق 1989 (مشترك)
6- قضية الالتزام في الشعر العربي - دار طلاس - دمشق 1989.
7- الأسلوبية منهجاً نقدياً / وزارة الثقافة - دمشق 1989.
8- الأدب العربي وتأريخه / وزارة التربية - دمشق 1990 (مشترك)
9- وعي العالم الروائي / اتحاد الكتاب العرب - دمشق 1990.
10- البطل الإشكالي في الرواية العربية / دار الأهالي - دمشق 1992.
11- الفهلوي: بطل العصر في الرواية الحديثة - دار الأهالي - دمشق 1993.
12- مدخل إلى فلسفة العلوم: أبحاث في الابستيمولوجيا المعاصرة / دار طلاس - دمشق 1993.
13- التحليل الألسني للأدب / وزارة الثقافة - دمشق 1994.
14- الخيال العلمي في الأدب - دار طلاس - دمشق 1994.

مطبعة اليمامة

حمص - ☎٢٣١٢٨١/٢٣٥٣٥٦/٤٧٨٥٠٠ - ✉٣٧٥٩

من مؤلفات نبيل سليمان

في الرواية:

* ينداح الطوفان
* ثلج الصيف
* السجن
* جرماتي
* قيس يبكي
* مدارات الشرق

الأشرعة
بنات نعش
التيجان
الشقائق

* هزائم مبكرة
* أطياف العرش

في النقد:

* وعي الذات والعالم
* في الإبداع والنقد
* سيرة القارئ
* فتنة السرد والنقد
* مساهمة في نقد النقد الأدبي

الغـــلاف : ناظم حمـــدان

دار الحوار للنشر والتوزيع

سورية ـ اللاذقية ـ ص ب 1018 ـ هاتف 4 22339