د. محمد برادة

# الرؤية للعالم في ثلاثة نماذج روائية:

## ثرثرة فوق النيل/الزمن الموحش/نجمة أغسطس

أ- تحديدات أولية:

١- في كل محاولة لإبراز الجديد الأدبي، تُطرح بحدّة مسألة المعايير الشكلية والمضمونية، ومسألة الحكم القيمي الذي يُفاضل بين القديم والجديد.. وفي العمق فإن المسألة تتعلق بالمنهجية التي يسلكها الدارس أو النّاقد لتحديد الإشكالية وتحليل عناصرها قبل أن يُصدر حكماً أو يُؤشر على اتجاه يستوعب الظاهرة الأدبية ويوحي بمفاتيح مسعفة على استيعابها. وإذا كان المجال لا يتسع لمثل هذه القضية المركزية، فإننا سنتناولها، جُزئياً، من خلال الجوانب التي تَمسُّ موضوعنا.

إن الرؤية للعالم[١] هو المصطلح الإجرائي الذي سأعتمده لمحاولة تحديد العلائق بين ثلاث روايات كتبت في فترة متميّزة وبين الرؤيات للعالم المتواجدة في المجتمعات العربية خلال الحقبة نفسها. لكن استعمال هذا المصطلح لا يعني عزله عن المنهج النّقدي الذي بلوره، وهو البنيوية التكوينية، وإنما هو اجتزاء لجأتُ إليه لأنني لا أتوفّر على الوقت الكافي لإنجاز التحليل في مجموع عناصره. يضاف إلى ذلك، أنني مُقتنع، من الناحية المنهجية، بفعالية المزاوجة بين الإطار العام للبنيوية التكوينية وبين المصطلحات الإجرائية المستخلصة من دراسات شاعرية الخطاب الروائي[٢]. إلاّ أننا نُولي الأسبقية للدّلالة على التحليل الألسُني لافتراضات وجود دلالة اجتماعية- إيديولوجية في كل إنتاج أدبي مهما كانت خصوصيته الشكلية والمضمونية.

٢- هناك تَحوُّط منهجي آخر لا بد من الإشارة إليه، وهو أننا لا نتوخّى من وراء الاهتمام أساساً باستخلاص الرؤيات للعالم، «اختزال» الأعمال الروائية إلى صِيَغ ومقولات ذهنية وفلسفية لإثبات التماثل القائم بين مجتمع الرواية ومجتمع الحياة، كما نُلاحظ ذلك في المناهج النقدية الوضعية أو الاجتماعية المادية المبسطة التي تحرص على تصنيف الأعمال ضمن تيارات نفسانية أو حضارية أو تاريخية أو علمية... إن مثل هذا المنهج الاختزالي كثيراً ما يؤدي إلى إطفاء الشعلة المضيئة داخل العمل الأدبي أو إلى إذابة الفكر النقدي الذي يَشِع من خلال البنيات التكوينية للرواية ومن علائق عناصرها التركيبية والمعمارية، ومن خلال الرؤية للعالم التي تكتسب داخل الرواية بالذات، معناها النّسبي كتساؤل صادر عن بنية مُتقطعة من بنية سوسيولوجية عامّة.

٣- ومن هذه الزاوية، فإن الرؤية للعالم مرتبطة أشد الارتباط بالشكل الذي يُنَسِّب المضمون، أي «يعزله عن الحدث اللاّحق لكي يتمَّ اكتماله و«كينونته-الهناك» المستقلة، وحضوره المكتفي بذاته..»[٣]، وبذلك تتشكل الرؤية للعالم داخل الرواية

(١) نستعمل مصطلح «الرؤية للعالم» Vision du monde، بالمعنى الذي حدّده لوسيان كولدمان: «هو مجموع التطلعات والأحاسيس والأفكار التي تؤلف بين أعضاء جماعة (وفي أغلب الأحيان طبقة اجتماعية) وتجعلهم في تعارض مع الفئات الأخرى» (الاله المستتر، ص ٢٦). وهو يعتمد على الرؤية للعالم ليتخذ منها كلية نسبية لها استقلال ذاتي، تسمح بتحديد إطار للبحث العلمي يوضح العلاقة بين الكليات الصغرى والكلية الاجتماعية الشاملة، على اعتبار أن الأعمال الأدبية والفكرية الهامة هي وحدها التي تنطوي على رؤية للعالم متصلة بإشكالية ملموسة.

٢) خاصة كما أنجزها ميخائيل باكتين في كتابه «شاعرية دوستويفسكي» (لوسوي ١٩٦٣) ثم في كتابه الهام: «الإستتيقا ونظرية الرواية» (غاليمار. باريس، ١٩٧٨). فقد استطاع باكتين، وهو معاصر للنقاد الشكلانيين الروس، أن يتجنب تجريديتهم التي تُلغي العمل الأدبي لحساب الأنساق الشكلية والبنيوية، كما تمكن من تجنب «الإيديولوجية» التي تقفز على مكوّنات النصوص..

٣) ميخائيل باكتين: الاستتيقا ونظرية الرواية، مرجع مذكور، ص ٧٢.

كتعبير عن إشكالية ملموسة على مستوى المتخيَّل، والواقع - الممكن - تحددها بنية متوفرة على شخصيات وأفعال وعلائق ولُغات.. فالاستقلالية الذاتية للرواية تستدعي الابتعاد عن حصر الجهد النقدي في تأكيد تماثل النَّص بالواقع، لكنها تبيح، في الآن نفسه، البحث عن علاقة الرواية برؤية ما للعالم قائمة في البنى السوسيولوجية، على اعتبار أن الرواية «هي الشكل النوعي للحظة تاريخية يُسائِل النظام (القائم) خلالها نفسه، ولكنه يستمر بعْدُ سائداً»[٤].

لا تستطيع، إذن، الرؤية للعالم في روايةٍ ما، أن تكون «مكتملة» أو كلية، إلاَّ أننا نستطيع أن نفترض نوعاً من الاكتمال في مجموع اعمال روائي لـه «تمثيلية» معينة في الحقل الأدبي والايديولوجي.. ولكني سأحاول - رغم ما يحف بذلك من صعوبات منهجية - أن أحلل ثلاث روايات لكتاب مختلفين من حيث الكتابة والرؤية والتركيب الفني، لأستخلص رؤياتهم ولأناقش إشكالية الرواية العربية الجديدة كما تتبدّى عبر هذه النماذج.

٤-إنّ اختياري لهذه النصوص الروائية الثلاثة، يفترض ضمنياً أنها تُحقق انزِياحاً عن رؤيات للعالم شكلت نسيج الإنتاج الروائي السابق أي من الثلاثينات إلى الستينات، وكانت تَندرج، شكلاً ومضموناً، في أُفق اجتماعي متصل بمرحلة معينة. من تَبرجُز المجتمعات العربية وتأثيرات المثاقفة واقتباس الواقعية الشكلية المسعفة على التقاط التجارب الفردية وعلى تصوير التبدلات المتسارعة في الفضاء والزمن من خلال السرد وتفريد الشخصيات والانتقال من الموضوعات التقليدية (الأساطير والتاريخ القديم والحكايات) إلى إدماج عناصر الواقع وعلائقه الاجتماعية في الحقل الدلالي للرواية العربية. إن تلك المرحلة التي يمكن أن نسميها مؤقتاً بـ«الواقعية البانورامية» كانت ملاحقة لاهثة لالتقاط جميع التغيرات الاجتماعية والنَّفسية الطارئة على حياة الطبقات المتوسطة والصغرى في المدن، بوعي ممزّق أو خاطىء أكثر منه وعياً نقدياً. وجزء كبير من هذا الإنتاج الروائي اتسم في مصر بالشهادة المتواطئة مع التبرجز الليبرالي المفتون بطرائق العيش الغربي[٥]. إلاّ أن غياب فئات وطبقات أساسية عن الرواية العربية في تلك المرحلة لا يستتبع تصنيفاً «طبقياً» للنصوص وأصحابها، لأن فاعلية النصوص الأدبية تتعدَّى الجمهور - المخاطَب افتراضاً ولا تتقيَّد بـ- «رسالة» إيديولوجية يتوخاها الكاتب. من ثَمَّ فإنَّ كثيراً من تلك الروايات، بما فيها السِّير الذاتية، لا تزال تقدم بنيات وإشكاليات عرفت امتدادات وتشابكات فيما بعد الستينات.

لقد عرفتْ البنيات السوسيو- ثقافية وتصنيفات القوى الاجتماعية العربية تحولاتٍ كمية ونوعية على جانب من الأهمية مُنذ أن عاشت تجربة الاستقلالات السياسية وتشييد المجتمعات القومية في سياق التجابه مع الامبريالية والصهيونية وقوى الرجعية والاستغلال، وما رافق ذلك من انتصارات جزئية وتعثرات متتالية كشفت عن استحالة تحقيق تجاوز إيجابي انطلاقاً من البنيات الاقتصادية - الاجتماعية الراهنة ومن القوى القيادية وإيديولوجياتها. وهذا المأزق الشامل أصبح يؤثر بعمق على صياغة الإشكاليات في النصوص الأدبية وبخاصة الروائية منها، لأنها قادرة على التقاط اليومي والآني عبر علائق الشخصيات ومن خلال الفضاء وتبدُّل اللحظات التاريخية في إيقاع سريع يبدو مُنحدراً، هابطاً إلى غير قرار.. ومن ثَمَّ فإنَّ الهاجس المشترك عند الروائيين الأساسيين، المنتمين إلى المرحلة الأولى[٦] أو الجدد، وهو تجاوز الحرص على تسجيل الواقع وتحولاته إلى التساؤل عن هشاشته ونبش خلاياه لاستجلاء القَرَّاضة التي تلتهم أسس البُنيان المجتمعي فتحيله إلى هيكل منخوب تسنده أرجل من طين. هذا ما يجعل الإنتاج الروائي للستينات يتميَّز بالبحث عن أشكال مغايرة لمرحلة الواقعية البانورامية: فالرؤيات للعالم تتعقد وتتنوع لأن الأشكال تعتمد عناصر تركيبية تتيح تعميق معمارية الرواية لجعلها أداة انتقادية كاشفة عن تعدد الرؤيات واللغات والمصالح داخل الطبقات المتعارضة وداخل المجتمع الكُلي[٧].

## ب- ثلاثة نماذج:

### ١- ثرثرة فوق النيل[٨]:

البنية الدالة الملتحمة: تحتل العوَّامة مكانة أساسية في بناء ثرثرة فوق النيل، لأنها الفضاء الذي يؤطر معظم حركة الرواية (١٥ فقرة من مجموع ١٨ فقرة). فهي بمثابة كَوْن جزيئي نطل عبره على الشخصيات وحواراتها والعلائق القائمة بينها ثم بينها وبين العالم الخارجي. غير أن أهمية العوامة، كبنية أساسية، راجعة إلى الدلالات الإضافية التي تُثيرها في النفس باعتبارها

---

٤) جاك لينهارد: قراءة سياسية للرواية - الغيرة لروب كرييه - (مينوي، باريس، ١٩٧٣) ص ١٨.

٥) مثل رواية «إلى اللقاء أيها الحب» لمحمود تيمور، ومعظم روايات يوسف الساعي وإحسان عبد القدوس وثروت أباظة.. فهي روايات «واقعية» تحيلنا على «مرجع» يستمد عناصره من حياة الفئات المتبرجزة ومن مشاكلها الخاصة، دون أن يضع موضع التساؤل سيرورة التحول وآفاقها.

٦) لعل نجيب محفوظ أحس من يمثل هذا التحوّل الشكلي والمضموني منذ الستينات.

٧) لا شك أن هناك تغيراً ملحوظاً في أشكال الرواية العربية المعاصرة ستشهد من وراء بصمات الرواية الجديدة والرواية «النسبية» كما أنجزها لورانس داريل في رباعية الإسكندرية (واستوحاها: فتحي غانم: الرجل الذي فقد ظله...) وتقنية تعدد وجهات النظر.. إلاّ أن المشكلة هي في درجه تمثل روائيينا للأسس الإستتيقية والإستمولوجية للأشكال الأدبية.. وأيضاً، في القدرة على التحرر من تلك الأشكال كأنها صادرة عن نقطة محورية. ولا شك أن نجاحات الرواية في أمريكا اللاتينية، تأكيد على أهمية استيحاء التراث والمعطيات النوعية للمجتمع وثقافته. ومن ثم أهمية النقاش حول الشكل يترابط مع المضمون.

٨) نجيب محفوظ أصدرها سنة ١٩٦٦. اعتمدت هنا على طبعة دار القلم، بيروت، ١٩٧٢.

بيتاً طافياً على شط النيل، يوحي بالخلوة والمتعة وبالهرب من اليومي المبتذل أو بما يُناقض المحرّمات. العوامة تغدو، من خلال السرد والوصف والحوارات، بنية استعارية تَتَنَاسل الرموز داخلها لتجعل منها صورة للأوعي في حالته المتوحشة الرافضة للقيود والتقاليد ومواضعات الأخلاق والعقل: «الفسق رذيلة في المجالس والمعاهد، ولكنه حرية في عوامتنا. والنساء تقاليد ووثائق في البيوت، ولكنهن مُراهقة وفتنة في عوامتنا. والقمر كوكب سيار خامد، ولكنه شعر في عوامتنا..» ص ٣٦.

في مقابل العوامة، هناك «الحجرة القاتمة» بالمصلحة التي يعمل بها أنيس زكي موظفاً. فهي نقيض للعوامة: كئيبة يعلوها الغبار، والموظفون يسترون شخصياتهم وراء ابتسامات النفاق والخديعة، والمدير الأصلع متجهم يحاسب على البسمة والنظرة الخارجتين عن حدود اللياقة. يغدو مقر العمل، في السياق مرادفاً لكبت الشخصية وقمعها وتشييئها، وتغدو الحجرة القاتمة مكاناً نقيضاً للعوامة (الكبت = الانطلاق).

تأتي الشخصيات، أو حواراتها تحديداً، عنصراً أساسياً في إضفاء الدلالة وامتداداتها على «ثرثرة فوق النيل». فالحيّز الذي يشغله الحوار من بين بقية العناصر التركيبية، كبير «راجح مِمَّا يطبع الرواية بخاصيّة معمارية بارزة، وهي «الحوارية» كغاية لا كوسيلة تُمهِّد للفعل الروائي وفي ذلك ما يُقرب «ثرثرة فوق النيل» من البناء الحواري الأساسي الذي درسه الناقد ميخائيل باكتين من خلال روايات دوستويفسكي[٩]، ثم استنتج منه خصائص نوعية تميز الرواية عن بقية الأجناس الأدبية. ما يؤيد هذا التشابه، كون الفعل في «ثرثرة» يظل غائباً أو يحدث بكيفية لا إرادية، وكأنما قصد المؤلف من ورائه، دفع «الحوار» إلى أقصى حدوده. فحادثة السيارة وضعت مجموع الشخصيات أمام امتحان «أخلاقي»، وكانت ردود الفعل مختلفة إلاّ أنها تنتهي إلى تغيير شيء. من ثمّ يصبح الحوار بين شخوص الرواية، وخاصة بين المحورين المتعارضين: أنيس زكي، وسمارة بهجت، حواراً يتغيَّا الكشف عن الذات والتواصل مع الآخرين ومع التاريخ والعالم الخارجي.. والحوار الداخلي لأنيس زكي جزء أساسي في هذه الحوارية. وكذلك مشروع المسرحية الذي حددت فيه سمارة الخطوط المميزة للشخصيات.. كلها وسائل فنية تجعل من شخصيات «ثرثرة فوق النيل» شخصيات تتكلم أساساً لأن الفعل لم تعد له دلالة حاسمة ولأن المجتمع الذي تنتمي إليه مشروخ ممزّق يغوص في التفتُّت والتبدُّد والعجز. إن الحوار في «ثرثرة» رغم توزُّعه على محورين متضادين: العبثية/وإرادة الحياة، يبدو سبراً لأغوار نمط إنساني واحد له قناعان: أنيس وسمارة المتنافران اللذان يتقاربان في نهاية الرواية إلى حدّ التعلق العاطفي، ويتماهى خطاباهما إلى حدّ التطابق:

«(سمارة): في أويقات الراحة من العمل يعترضني العبث كأنه وجع الأسنان» ص. ٢٢١.

هناك عنصر آخر يعمل على لحم حوارية «ثرثرة فوق النيل» وهو عنصر مزدوج يتخذ طابع «الضحك» أحياناً، وطابع السخرية «أحياناً أخرى». فالضحك يُتيح تقديم كلام المتحدثين في الرواية، وهو كلام يستمده الكاتب، كما هو الأمر في معظم الروايات، ممّا «قيل» ومما هو رائج على الألسنة: أي العناصر الأولية للخطاب الإيديولوجي المتصل بفترة ما. وتحوير هذا الكلام (أي صياغته في حوار) تستلزم تخصيصه وتنسيبه لكي لا يظل مجرد محاكاة حرفية، وليرتقي من مستوى اللهجة الخاصة إلى مستوى لغة من بين لغات اجتماعية متواجدة داخل المجتمع...

والسخرية تُفيد برؤيتها المزدوجة في أن تشير إلى الشيء كمثل أعلى، وإلى شرط تحققه في شكله الممكن، فتكون بذلك مسعفة على أن تحقق للرواية نوعاً من التعالي الذي يُسبغ الموضوعية على تَبَنِّيها»[١٠].

إن هذه البنية الدالة المركبة من بنيات جزئية: العوامة، الغرفة القاتمة، الحوارات، الضحك/السخرية، ثم تعدد اللغات (خاصة ما يتجلى في «التهجيس» القصدي الذي أقامه نجيب محفوظ بين لغة السرد والحوار من جهة، ولغة «التاريخ» والذكريات واللاّوعي من جهة أخرى)، لا تكتسب التحامها من معمارية مقفلة، بل هي تبدو أقرب ما تكون إلى بنية مفتوحة: تمتد من نقطة تحرك أحداث الرواية (لحظة انسطال أنيس وهو يحاور مديره) إلى ما بعد المشاجرة وانفراد سمارة وأنيس في حوار قابل لأن يمتد إلى ما لا نهاية. ما يحملنا على القول بأن بنية «ثرثرة فوق النيل» مفتوحة رغم فضاء العوامة المؤطر لها هو أن الفعل الروائي لا ينمو من داخلها، ولا يُغير علائق أو يُنهي بِنْياتٍ ليُعلن ميلاد تبنيُن جديد. ومن ثم فإن الشخصيات الروائية تسبح في سديم بلا جاذبية، قد تتلامس من حين لآخر لكنها لا تشتبك في صراع ينتهي بحذف بعضها. إلاّ أن التحام هذه البنْية الدَّالة يأتي من الرؤية للعالم التي تُعبر عنها العناصر التركيبية والمعمارية: وهي رؤية تساؤلية ثنائية تُحاول القبض على سر انطفاء ذلك «الباتوس» الملهب لحماس الإنسان، المغري بوهم السعادة والتغيير والتواصل مع الآخرين. هل العوامة - الإيروس هي المجتمع البديل عن علائق الكبت والحرمان وتحكيم العقل؟ هل الحشيش يخلق التوازن الذي هدمته المواضعات وأخلاق المؤسسات؟ إن الرؤية المتعددة العناصر التي توحي بها «ثرثرة فوق النيل» تَتَعالى بالحياة اليومية لطبقة معينة، وبحواراتها إلى مشارف فلسفية ونفسانية يصوغها وعي متأزم (أنيس زكي) ووعي قائم - سائد (سمارة بهجت) لكنهما يعجزان معاً عن تحقيق ذلك «الفعل الأخلاقي» المغير للأشياء. هل لأن البنيات الاجتماعية -

٩) تأعربة دوستويفسكي. مرجع مذكور، وخاصة الفصل: الحوار عند دوستويفسكي. ص ٣٢٤ وما بعدها.

١٠) جورج لوكاش: نظرية الرواية النسخة الفرنسية. كونتي. ١٩٦٣. ص ٨٩.

الروائية تحتم على الشخصيات- الطبقة أن تكون من « الركاب الهابطين »؟ وتكون الهزيمة نهاية لتبنين اهترأ وتداعت أركانه؟ أم أن الرؤية في « ثرثرة فون النيل » هي لحظة الهبوط إلى « ارض الغابة » للتقدم في حذر على « طريق لا نهاية له »؟.

إن اختيار رؤية من بين رؤيات ممكنة، يستدعي ربط « ثرثرة فوق النيل » بمجتمع مصر خلال نفس الحقبة، وعلى ضوء الوعي القائم، والوعي الممكن. وهذا ما سنعود إليه في القسم الخاص بمناقشة رؤيات الروايات الثلاث.

**٢- الزَّمنُ الموحش[١١]:**

في محاولة الإمساك بالبنيات الجزئية وبالعناصر التركيبية للزمن الموحش، يبدو السارد- المتكلم ودمشق- الفضاء، شخصيتيْن مؤشرتين على كَوْنٍ ممتد بلا حدود ومنتصب بلا أعمدة، والخطاب يتسربل بغلائل شعرية تنحو صوب التعبير عن « الجوهري » بلا وسائط أو بُنيان يحد انطلاقة العشق والبوح والحقد والتمرد الصادرة عن السارد- المتكلم. وبين السارد ودمشق تنتصب شخصيات: منى، سامر البدوي، راني، وائل الأسدي، هدى، مسرور، ديانا، أمينة وأيوب، وكلها شخصيات سائبة متحررة من قيود التركيب، يستدعيها السارد من حين لآخر ويقيم معها حواراً أو يُموضعها في خريطة دمشق- المدينة- التاريخ- الحلم. لكن شخصية « منى » تتميَّز عن بقية الشخصيات لتتخذ، ومنذ البدء، ملامح الرمز المتعدد الملامح: الثورة، والحب المتكامل، والتواصل، والانتصار على الصهيونية... بالمقابل تكون أمينة نموذجاً للمرأة المقهورة المحرومة مع زوجها، وتكون علاقتها مع السارد علاقة جنسية لاستحالة التواصل بغير الجسد، ويكون سامر البدوي الشاعر الناضج بالحياة المقتحم للواقع، ووائل الأسدي المثقف الذي تُحوله السلطة إلى جلاد يعذب من يدافعون عن القيم التي كان يؤمن بها ولم تعد عنده سوى أنغام موسيقية يستمع إليها وهو يمارس وظيفته التعذيبية. وشخصية راني الروائي الذي يحلم بانجاز رواية تفضح كل شيء، يرى أن التحرير يبدأ من الجنس وأن الأمة بحاجة إلى تحليل نفساني يعري عُقدها ومكبوتاتها.. ومسرور المناضل الفلسطيني يكتوي بجحيم العدو وبجحيم ديانا زوجته المعرضة عنه لأنه يجعل الاغتصاب أساس العلاقة بينهما... إلاّ أن شخصية السارد تظل هي المركز في هذه الدِّمشق الأزلية، وفي التاريخ العربي منذ البدء، وفي فلسطين المغتصبة ما تزال، الشاهدة على الهزائم. ومن ثَمَّ يَغْدُو الكلام- اللغة عنصراً محورياً في لحم الشخصيات والربط بينها وبين الفضاء والزَّمن اللاَّمُحدَّدَيْن.. وهذا الموقع التركيبي هو الذي يُحدّد طبيعة الكلام- اللغة في « الزمن الموحش »، فتأتي ذات وحدة وذات وحدانية مثلما هو الشأن في الأسلوب الشعري الصادر عن فردية مباشرة وقصدية تريد أن تُسمي الأشياء من خلال كلمات- صور، يكون محور الفعل فيها هو ما يحدث بين الكلمة والشيء، بين الكلمة والمادة الخام المسمّاة، لا من خلال اللغات المتعددة التي تخترق الشيء من جوانب متباينة ذات خيوط متشابكة. لذلك فإن تلك الشخصيات التي تعمر الزمن الموحش سرعان ما تتخامَد وراء الكلمات الجوهرية ليسود سياقٌ شعري يَسِمُ الرواية ببناءمعماري واضح: الحوار الداخلي لشخصية تريد أن تكون شاهدة على سقوط جيلها ومجتمعها، رافضة للتلوث، تبشر بالآتي وتستحيل ذاكرةً للمستقبل: « إنني أعتقد أن فكرتي في الرد عليها (على منى) يومذاك، كانت تتلخص بأن الإنسان اليقظ الذي يَجْتازُ ذاكرة وقادة لا تنطفىء، هو الذي يبقى في مواقع الخطر حفاظاً على حيوية التغيير.. »

ما يُدعم أيضاً « مونولوجية » « الزمن الموحش »، هو طبيعة الحوار، فهو لا يمهد لفعل، ولا يرسم نتوءات للطبائع، وإنما يُتابع أفكاراً ومقولات تجهد في تفسير مشاكل تُحاصر السارد أو المؤلف، فيستقر في كلام الآخرين من خلال الخطاب الاجتماعي أو الثقافي السائد، ليصوغه في حوار:

- « لكن إنسان الأرض معرض للاندثار. أقول لراني.

ويقول: أريد أن أحيا. هذا عصر النموذج.

- أنت لا تؤمن بالفدية؟

- أي سؤال غبي هذا. إنك تفكر كقائد سياسي أحياناً.

- لماذا لا تقول كجريح ومغتصب.

- هذه مرحلة تاريخية نحن مهزومون فيها لا محالة. كل ما فيها يُنبىء بذلك.

- هل توقن فعلاً بالهزيمة؟

- أيقنت أم لم تُوقن فالتاريخ يَقُول هذا... » ص. ١٢٥.

إن دمشق- الفضاء تُغني حيدر حيدر عن تخصيص الفضاءات التي تتواجد فيها شخصياته، وكأنما يحرص على أن يكسر ذلك الإطار الواقعي الذي طبع الروايات الأخرى.. إلاّ أن هذا الاختيار، يُعوِّض الفضاء الواقعي (الموجود خارج النص) بالمرجع العام: دمشق والتاريخ العربي والخطاب الإيديولوجي السائد على ألسنة الانتلجنسيا في مرحلة ما بعد الهزيمة.

من ثَمَّ يبدو ذلك الخطاب الإيديولوجي كلّي الحضور، ومن ثَمَّ تلك الكتابة المعتمدة على « استهلالات » متواترة بين الصفحة والأخرى، كأنما لتُلْغي مفعول الفقرات الحكائية:

« دمشق وليالِيها، حزني والوطن الجريح. ثم منى » ص ٤٢.

« في دمشق تبدو الأشياء حادة كحرف السكين. ثمة نذير تتوقعه يحدث في أية لحظة. وفي جميع النهارات والليالي نبتلع تلك السكين الواقفة في الحلق. السكين التي لا تسقط ولا تُنهينا.. » ص ٤٦.

(...) « ذات مساء داهمتني فكرة صياغة نظرية عن الإنسان العربي، سميتها بيني وبين نفسي التعويضية... » ص ٤٩.

١١) حيدر حيدر: الزمن الموحش، دار العودة، ١٩٧٣.

١٢) باكتين: الاستيتيقا ونظرية الرواية، م. م، ص ١٠١ وما بعدها.

(...) « الضوء الأحمر يعقبه ضوء أزرق ثم أصفر، تلك هي الثورة... » ص ٥٦.

يمكن أن نُحدِّد حرص الروائي على تكسير « الواقعية » بأنه نزوع إلى صياغة تجريدية تطمح في أن تستخرج من النسيج الاجتماعي- المتشابك المطوَّق للسارد ولشخصياته، مقولات ومفاهيم تُضيء الطريق أمام السارد- الثوري الرافض للاستسلام وللهزيمة..

إن بنية « الزمن الموحش » بنية سائبة لأنها لا تريد أن ترتكز على عناصر تكوينية تصبح مُلزمة في تحديد العلائق والصراعات داخل مجتمع الرواية، وموجِّهة في تعديد اللُّغات الاجتماعية والتفاعل مع الفضاء والزمان المباشرين.

لأنها تريد أن تكون رواية شعرية، رواية « كليَّة » تطرح كل القضايا والهموم والتجارب، ويختلط فيها البُعد الاجتماعي- السياسي بالبُعد الميتافيزيقي والثورة بالجنس، وخيانة الوطن بخيانة الزَّوجة...

ومن هذا المنظور، لا تكون الرؤية للعالم، في « الزمن الموحش، » جزءاً من اشكالية ملموسة يحيلنا عليها نص الرواية وانما هي تجريد كلي لـ « مشاكل » تعوق العرب عن الخروج من الزمن الميت، الزمن الأعمى، زمن الكلاب والسفلة »، « وزمن المقصلة ».. ورغم أن الروائي نجح في أن يلتقط مجموع حلقات الخطاب الإيديولوجي- الثقافي لمرحلة معينة، فإن الإسقاطات على الماضي تُفرغه من إمكانية الامتداد نحو المستقبل. هل هذا ما قصد إليه حيدر حيدر؟ أن يُشيد مهرجاناً متمرداً للكلمات والأساطير والأوهام والأحلام والمثل العليا المعطوبة، ليُرينا إياها على « منضدة العمليات في غرفة محشوة بالسكاكين ورائحة الكلوروفوم »؟ هل الرؤية- الهاجس هي الكلمات- الطقوس السابقة لإعلان موت الأب- التاريخ؟ وهل هي ذلك المناخ الجنائزي المتردّد في أكثر من صورة، ليقتلع من أوهامنا النظرة المغلفة بسكونية اليقين؟.

### ٣- نجمة أغسطس[١٣]:

تحيلنا بنية نجمة أغسطس إلى « خارج نص » مشتمل على عناصر « حقيقية » و « واقعية » وإلى « مرجع » منه تستمد إطارها الإيديولوجي أو الخطاب المفسِّر لـ « خارج النص ». فالرحلة إلى أسوان، وعمال السد وحياة الخبراء المصريين والروس، وممثلو السلطة، وأنواع العلائق القائمة من حول السد، هي العناصر التي تحيلنا عليها الرواية خارج النَّص[١٤]، وتتكىء عليها لتصنع مجتمع نجمة أغسطس، لكن إلى جانب هذه البنْية- الأم، هناك بِنْيات تركيبية مستمدة من مذكرات ميكيل أنجلو، ومن ذكريات السارد في السجن، وعن طفولته، ومن صفحات تاريخ مصر أيام رعمسيس- وهذه البِنْيات الإضافية هي « المرجع » الذي يُحدِّد نوعية الكلام الذي يَسُوقُه السارد في شكل تَذكَّرات أو استرجاع لصفحات من مذكرات أو ذكريات مختزنة من عهد الطفولة.. إن الحوار يوجد أساساً في القسم السردي- الوصفي للسد وعالمه، ووظيفتُه لا تكاد تعدو التَّعامل في الحياة اليومية أو نقل معلومات عن السفر والصنْدل والبيوت الجديدة.. أما الحوار، كعنصر تركيبي يحقق تعددية اللغات، وملموسيّة الشخصيات كأنماط اجتماعية ذات خطاب إيديولوجي، فإنه يظل كامناً في داخلية السارد، ولا يظهر إلاّ في شكل ذكريات أو فقرات من كتاب، يستعيض بها عن الحوار. هل غياب الحوار، بمعناه العميق (التركيبي والمذهبي) يعود إلى غياب « الفعل » في نجمة أغسطس؟ الفعل، باعتباره كاشفاً لحقيقة الشخصيات وباعتباره وساطة بين الناس وبين الطبيعة يصور في لحظات الفعل الروائي على غرار الضرورة التي تُحدد الأفعال في مُجْتمع الحياة؟ الفعل في الرواية، ولو أنه ناقص ومحاط بالتناقضات، فإنه يكشف نوعية الشخصيات ويمتحن مواقفها وخطاباتها الإيديولوجية.. من هذه الزاوية يبدو السارد- البطل في نجمة أغسطس عاجزاً عن الفعل، محاصراً، متفرجاً على ما يفعله الآخرون، ثم يَرتدُّ متذكراً « فعلَه » في ماضٍ قريب أو بعيد.

ما يزكي هذا الانطباع، هو أن القسط الكبير من الرواية القائم على السرد والوصف، لا يتمحور حول أفعال لشخصيات أساسية في الرواية، بل يدور حول فعل جماعي ينفذ قراراً اتخذته السلطة، ببناء سد أسوان. وهو فعل ستكون له عواقب ملموسة، إلاَّ أن البطل يعيش على هامشه، ويضعه موضع التساؤل والشك من خلال ذكرياته وتجربته للفعل في سياق آخر.. فينقلب إلى شاهد على فعل مندرج في تَبَنْيُن قيد الإنجاز داخل مصر.. ولو أنه ليس ضد بناء السد، فإن تجربته وذكرياته تقودانه إلى فضح هشاشة هذا الفعل. من ثَمَّ يغدو كلام السارد، عبر مرجعه التاريخي- الإيديولوجي، ممارسة نظرية ونقداً لمرحلة من حياة المجتمع على ضوء ما سجله التاريخ العام والتاريخ الشخصي للبطل.

إن البنية الدائرية لنجمة أغسطس تُناهضها وتُناقضها، عن قصد، الكتابة الشعرية أو الانفعالية المتراكبة على السرد الوصفي المكون للبِنْية الأساسية. وهذا بالذات ما يصلح أن يكون مفتاحاً لتحديد الرؤية للعالم في نجمة أغسطس. ذلك أن اللاّتطابق بين البنيـة الأساسيـة الصارمـة وبـين « التهجين »[١٥] المقصود من جانب الكاتب، عن طريق ايراده لمذكرات وتذكرات

---

١٣) صنع الله إبراهيم: نجمة أغسطس، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٧٤.

١٤) استفدنا من التحليل التفصيلي الجيد الذي كتبه الأستاذ بطرس الحلاق للرواية، بعنوان « الدائرة وتحلخلها في نجمة أغسطس » بمجلة الباحث، العدد الرابع، ١٩٧٩. لكننا لا نتفق معه في كل الانتقادات التي وجهها للكاتب.

١٥) ترجمة لمصطلح (Hybridisation) الذي استعمله باكتين. بمعنى محدد: خلط لغتين اجتماعيتين داخل مُعبِّر عنه واحد، فيتم داخل هذا المتلفَّظ به التقاء ضميرين لوعيين مفصولين بحقبة زمنية أو بفارق اجتماعي أو بهما معاً... » الاستتيقا ونظرية الرواية، م. م، ص ١٧٥، وما بعدها.

بعيـــــدة عن السيـــــاق الاوليّ، وعن طريـــــق صهر لُغـــات متباينـــة تركيبيـــاً ودلالـــة وتاريخـــاً، هو اختيار واعٍ لنَسق أُسلوبي يُؤشر على الموقف الاجتماعي- الايديولوجي المتميز للكاتب وسط تعدُّدية لغوية وكتابية موجودة في حقل الرواية العربية. فالرؤية للعالم، إلى جانب نقدها للسلطة ونتائجها القمعية، ونقد الحرمان الجنسي والتفكير الديني الغيبي، تُلامس إشكاليـة الكتابـة الروائية المطروحة في مجال النقد والممارسة: الاتجاه الواقعي، أي واقع؟ التسجيلية؟ أم الواقعية الرمزية؟ أم الموضوعية المقتبسة عن الرواية الجديدة؟ إلى آخر الموضوعات التي نُخمنها كلما أثير النقاش حول الرواية العربية الجديدة. لذلك أجد أن صنع الله إبراهيم يحاول أن يقدم إجابة عملية على إشكالية الكتابة الروائية من خلال تقسيم النص إلى جزء «يُشيد» أشياء الحياة أو مظاهرها اليومية، وجزء آخر يُتابع فيـه الكتابة كوسيلة يستعملها الإنسان لالتقاط المعاني والأفكار عبر تنقلات في الفضاء والزمان والتاريخ. إن ذات الكاتب مهما اتبعت معمارية هندسية صارمة، تظل موضوعية العالم الخارجي نسبية من خلال الذكريات والتجارب السابقة، والعلائق مع النصوص الغائبة...

**ج- مقارنة وفرضيات:**

لا ينتمي كتاب الروايات الثلاث إلى نفس الجيل أو إلى مدرسة أدبية واحدة، على فرض أن هناك مدارس في الرواية العربية[١٦]. لكن «المرجع» الذي تستمد منه الروايات مناخها وفضاءها وخطابها، هو مرجع متقارب وذو إشكالية مشتركة: بناء مجتمع عربي متقدم، تسوده العدالة والحرية وينتفي فيه القهر والكبت والاضطهاد. إن «الحاضر» يغمر الروايات كعلامة فاصلة بين: ماض يبدو فاقداً لقيمته ومعناه بسبب من تدهور الحاضر (ثرثرة فوق النيل/ الزمن الموحش)، ومستقبل مشكوك في تألُّقه نتيجة لاستمرار نفس البُنى المنهزمة أو ثبوت عجزها (في الروايات الثلاث).

غير أن تدقيق الرؤيات الثلاث للعالم مرتبط بمعرفة مدى تعبير كل واحدة منها عن «الوعي الممكن» للفئات أو الطبقة التي استمدتْ منها الروايات مادتها الخام. وباعتبار الوعي الممكن هو درجة الوعي لطبقة ما، لو لم توجد عوائق وانحرافات ناجمة عن الواقع التجريبي طمستْه وعوّضته بـ«الوعي القائم»، فإن ما عبّرت عنه الروايات الثلاث لا يقدم الوعي الممكن إلاّ مجزّءاً، أي من خلال آراء وأفكار تعبر عن وعي مثقفين في الطبقة المتوسطة والطبقة البورجوازية الصغيرة (ثرثرة، الزمن الموحش) أو يجعل الوعي الممكن للعمال (في نجمة أغسطس) غائباً في الحياة اليومية، وحاضراً في الخطاب الإيديولوجي المرموز له بشهدي عطية. إن الوعي القائم يبدومفصولاً عن الوعي الممكن لانعدام وجود بنيات تشخص هذا التفاعل.. وتظل العلاقة ممتدة عبر الخطاب لا الفعل (سمارة بهجت كوعي ممكن بالنسبة لطبقتها، إلاّ أنها تندمج في الوعي القائم..) ومنى- الرمز في الزمن الموحش، تظل فعلاً مُخْطئاً ومجرد بديل على لسان الشاعر. وفي نجمة أغسطس، ينقطع التواصل بين وعي العمال القائم، المستلَب والمحاط بالفكر الغيبي، وبين السارد- المثقف المؤمن بإيديولوجيا العمال، أي بما يمثل وعيهم الممكن.

إن هـذه الملاحظـة لا تعتـبر انتقاداً مقصوراً على هذه الروايات، بقدر ما هي طرح لقضية نظرية تتّصل بالرواية ككل: فالرواية تستمد مادتها من الحاضر، ومن الجدلية المجتمعية، ومن تبدلات الإنسان داخل صيرورة مفتوحة على المستقبل، وهي مشدودة إلى التقـاط التعـدد الاجتماعي من خـلال اللغـات والصراعـات والكلمات الساخرة، والانتهاكـات للمواضعـات المتعارف عليها.. فكيف تستطيع، في الآن نفسه، أن تتعدّى الوعي القائم إلى الوعي الممكن[١٧]؟

إن محاولة الإجابة على هذا السؤال، هي التي تضعنا أمام فعالية الأشكال الروائية: فمن جهة، لا يسمح تاريخ الرواية القصير، مقارنة مع عمر بقية الأجناس التعبيرية، باستخلاص أسس شكلية ثابتة للرواية. ومن جهة ثانية، فإن التحام الرواية بالجدلية المجتمعة وقدرتها على استيعاب بقية الأجناس كعناصر تركيبية، يُعطيانها إمكانات لامحدودة من حيث الشكل وتفريعاته. ويمثل التراث، القومي والإنساني، ذخيرة واسعة يمكن أن تتغذى منها أشكالنا الروائية. إلاّ أن المسألة لا تتعلق بابتكار شكل عربي للرواية، وإنما تتمثل في تنويع وتطوير الأشكال للنفاذ إلى أعماق واقع المجتمعات العربية من زاوية أساسية هي: الكشف عن الوعي الممكن المغيّب وراء الوعي القائم. لكن الأمر لا يتعلق بأن نجعل من الرواية سجلاً يردد الخطاب الإيديولوجي التبشيري.. بل إن تميّز الرواية كعمل له استقلاليته الذاتية، وكشكل يُنسّب المضامين ويشخصها في بنيات ورؤيات متصارعة، هو الذي يُتيح تصوير مرحلة الإنسان العربي باتجاه الكشف عن الوعي القائم وعن المعوّقات الحائلة دون نهوض وعي ممكن عند الطبقات الكادحة والمنتجة؛ ليكون التغيير عميقاً وشاملاً يحرر الإنسان العربي من

---

١٦) نقصد من هذه الملاحظة، أن سير الأدب ووظيفته الفعلية داخل المجتمعات العربية، لا تسمح بأن نفترض تعبير الاتجاهات الأدبية عن قوى اجتماعية- إيديولوجية متمايزة داخل مجال الصراع الاجتماعي. وذلك أن الاتجاهات السياسية، عندنا، لا تحرص على بلورة أدب مُعبّر عن إيديولوجياتها، ولو أن الأمر لا يتم بهذا التحديد المدقق. لذلك فإن المدارس الأدبية، تظل عندنا خلطاً من التصادي والتطلعات والاجتهادات الفردية. وهذا ليس بعداً، وإنما معاينة لتأثر المثاقفة ولمستوى التبلور الاجتماعي- الإيديولوجي.

١٧) سبق لماركس أن استعمل مصطلح الوعي الممكن في كتابه «العائلة المقدسة» عند تمييزه بين الوعي المفرد ووعي الطبقة. وقد عمق لوكاش المصطلح نفسه في كتابه «التاريخ والوعي الطبقي»، ثم اتخذ منه كولدمان مصطلحاً أساسا في منهجه البنوي التكويني وميّز بينه وبين الوعي القائم على هذا النحو: «الوعي القائم (الواقعي) هو نتيجة عوائق متعددة وانحرافات تُفرزها عناصر مختلفة من الواقع التجريبي وتجعلها معارضه مع ذلك الوعي الممكن وحائلة دون تحقّقه». (أنظر كتابه «العلوم الإنسانية والفلسفة»، ميدناسيون ١٩٦٦، ص ١٢٤).

الاستغلال والكبت والحرمان، ويعتقه من عبادة الشخصيات ووطأة المحرمات.

ومعنى ذلك، أن الواقعية الشكلية لا يمكن أن تكون هي الأفق الوحيد لاكتشاف الواقع.. فكل الأبواب الشكلية مشرعة أمام روائيينا، والنظرة إلى هذا الواقع هي التي تحدد الشكل وتبرر فعاليته.. إلاَّ أن انفتاح الأبواب، لا يعفي من التمثيل النظري لمكوِّنات الأشكال وإيديولوجياتها، ما دامت تراثاً مجسداً في إنتاج روائي. فالأمر إذن، يتعلق بتعميق علائقنا بالإنتاج الروائي الأجنبي حتى لا تظل علاقة سالبة قائمة على الاقتباس أو المحاكاة السطحية.. وهي علاقة لا ينبغي أن تُقصر على مركز واحد، فالأنماط الكثيرة للروايات الناجحة توجد في العالم كله[١٨]، وتنوع أشكالها ومضامينها هو الخطوة الأولى في إقناعنا بتلاحم العالمية بالنسبية، النسبية التي تعمم قضايا الإنسان المؤمن بالتغيير والعامل في سبيله. بذلك تكون الرواية شكلاً تعبيرياً لا يستوعب فقط إواليات الواقع القائم، بل ويستشرف الواقع الممكن من خلال تتبع صراع الطبقات المجسدة لقوى التغيير، ومن خلال تأصيل وعيها بالأرض والتاريخ والحرية.

ولعل أشكال هذه الروايات الثلاث تقدِّم لنا عناصر للتفكير في إمكانات تطوير الشكل الروائي العربي. فإن ما حاوله نجيب محفوظ في « ثرثرة فوق النيل »، هو تكسير الواقعية البانورامية، من خلال تكثير اللغات والمرايا والمزاوجة بين الحوار والحوار الداخلي وتحطيم السرد المتعاقب.. ورغم كل هذا التنويع، فإن بنية الرواية تبقى خاضعة لمعمارية قابلة للتحديد.

في حين أن « الزمن الموحش » ذهبت في تكسير إطار الواقعية إلى أبعد من ذلك فجاء الشكل مُنفلتاً من كل القيود، وأثر ذلك في المضمون والرؤيَّة، فاستحالت إلى خطاب مفتوح، قابل لأن يستقبل كل ما له علاقة بـ « أزمة » العرب والإنسان العربي.. لكن ذلك، أتاح لحيدر حيدر أن يحقق من خلال اللغة الشعرية الجميلة، ومن خلال الصور القوية، مستوى لا بأس به من العنف المخلخل للقارىء وللواقع الآسن.. وبذلك فإنه يقدم نموذجاً لاستغلال الرؤية الشعرية في صياغة الشكل الروائي...

أما نجمة أغسطس، فإنها، من خلال تكسيرها للإطار الواقعي، تعود بنا إلى واقعية موضوعية/ذاتية، ذات أسس وتقنية قابلة للتنظير. وقد تكون مُستمدة لبعض عناصرها من الرواية الجديدة، إلاَّ أنّها تتميّز بإضافة عنصر التضمين الذي هو في الآن نفسه تنسيب للزمن الموضوعي (ما يشاهد السارد جريانه)؛ فيكتسي زمن التذكر والسجل الثقافي والإيديولوجي، صفة زمنية متميّزة تتحدد طبيعتها داخل مجموع أجزاء النص المركَّب. وفي هذا الشكل ما يُتيح القبض على خصوصية العلاقة الموجودة بين الروائي- المثقف، وبين الواقع- المجتمع في الوعي المختلف (واختلاف الوعي بين المثقف والمجتمع لا يعني المفاضلة هنا، ولكنه إشارة إلى إشكالية سوسيو- ثقافية). وإذا كانت المرحلة التاريخية في مصر خلال كتابة نجمة أغسطس، تُفرز عوامل تُحيل المواطن، والمواطن المثقف الواعي، إلى مشاهد مُتفرج، عن طريق القمع والاستبعاد، فإنَّ اصطناع الرؤية الأحادية ذات المنظور المسطح يكون ذا فعالية في تشخيص علاقة موجودة داخل الواقع القائم.. ولا يمكن أن يحاسب عليها الروائي لأنها مستعملة عند اتجاه الرواية الجديدة ذات الإيديولوجيا المختلفة. ذلك أن كل نَصّ روائي يُعيد تحديد فعالية الشكل والمضمون، ويعيد تحديد علاقتها بالواقع- المرجع.

★ ★ ★

لعل الدراسة المفصلة لأهم الروايات العربية الجديدة[١٩]، تكشف عن تقاطعها مع الرؤيات للعالم الثلاث التي حاولنا تبيُّن ملامحها في كل من ثرثرة فوق النيل »، « والزمن الموحش »، « ونَجمة أغسطس »، باعتبار أن الرؤية تُؤشر على هيكل البناء وتنسج الإيقاع البارز في معمارية الرواية. على أن « الجدة » لا تعني دائماً التجاوز الإيجابي لمرحلة « الواقعية البانورامية » وإنما هي أساساً التموضع في أفق البحث عن مضامين وأشكال غافية لا تزال في رَحِم الواقع العربي المفتوح على مستقبل غني بالاحتمالات والعطاءات.


دار الآداب

تقدم

سلخ الجلد

مجموعة قصص لـ

الدكتور محمد برادة

صدر حديثا


١٨) يعتبر ازدهار الرواية في أمريكا اللاتينية أحسن نموذج يخلخل التسطرات الروائية التي اتخذت من البورجوازية الأوروبية مركزاً محورياً تُقاس عليه كل الإنتاجات.. وهو في الوقت نفسه، تأكيد لحيوية الرواية كجنس أدبي مرتبط بالحاضر وبالتحولات. ومرتبط بالعناصر التركيبية المنغرسة في الفضاء والزمن الخاصّين بكل مجتمع.

١٩) نفكر بالخصوص في: الأشجار واغتيال مرزوق (منيف)، الضحك (غالب هلسا)، لا تنبت جذور في السماء (يوسف حبشي الأشقر)، عن علاقات الدائرة (الياس خوري)، ألف ليلة وليلتان (هاني الراهب)، البحث عن ولبد مسعود (جبر إبراهيم جبرا)، رامة والتنين (ادوارد الخراط).