تأثير وسائل الاتصال في الانتاج الفني

المتغيّر «الإتصالي» في الرّوايةِ العَربيّةِ الحَديثة

الدكتور محسن جاسم الموسوي

يبتدىء هذا الموضوع بفرضية خلاصتها ان وسائل (الاتصال الجماهيري)[1] أخذت تؤثر تأثيراً بيّناً في الكتابة العربية المعاصرة، منذ الخمسينات، وفي الرواية تحديداً، وان هذا التأثير اتخذ شكلي:

١- الأخذ من مواصفات هذه الوسائل، مضموناً وتقنية وأسلوباً.

٢- الارتداد عليها فكرياً وفنياً، نحو تأملية الفن، او جوهره، الذي يعطي بعضاً منه، دون أن يفقد امتيازه، أو دون أن يصبح مطمئناً، مريحاً، سهل التداول والمنال:

أي أن التأثير لا يخرج الا قليلاً عن دائرة الجدل السائد عالمياً، بين (الادب الخالص) و(ادب الارواء)[2]

وبرغم أن وسائل الاتصال الجماهيري أخذت تبلور آثارها العالمية في الادب، وتتأثر به، منذ تاريخ أسبق، الا أن واقع المجتمع العربي من جانب، والدورة التقليدية لحركية الاجناس الأدبية في ظل الركود أو غياب المرونة المدينية من جانب آخر، لم يتيحا ذلك عربياً. كما أن الصحافة العربية في مراحل نشأتها، وما بعدها لغاية الحرب الثانية، في الأقل، لا تعد (وسيلة اتصال جماهيري)، كما يذهب مغزى التعبير، من حيث الشيوع والانتشار، بين الجمهرة المتعلمة. كما أنها في حدود موضوع البحث، كانت منفتحة على المنقول والمترجم والمحرف والموضوع. من المسلسلات (الرومانسية) و(المثيرة)، بحيث لم تتغير كفة الموازنة بين هذا الاتجاه وبين الوعظي التعليمي الا عند العقود الأولى من القرن العشرين، لتميل هذه الكفة تدريجاً نحو الاتجاه التاريخي القومي والنزعات الواقعية بدءاً بالاصلاحية الاجتماعية في الرواية العربية[3] لكنها في هذا المجال، كما هو أمرها في عقود تالية، كانت موطدة لتنويعة السرد القصصي التقليدي، والحبكة الدرامية، وتقديم الشخوص، في (ديكور) أو موضوع، يمنح القارىء ضرباً من الاطمئنان، والاستقرار، في عالم تطرحه هذه الرواية على أنه منسجم، متناسق، لا تشكل المحن الشخصية فيه غير ارباكات صغيرة في مياه راكدة، وهو أمر تتيحه فنياً السيادة المطلقة للروائي، أي للسرد بتنويعيه الثالث والمتكلم، وهو السرد الذي يتوجه الى جمهور (اعتيادي)، همه الاطمئنان والتسلية، حيث تمنحه الرواية التقليدية، بتعبير البيريس، «حقيقة محولة الى ذهن وآلة»[4]. كما أن هذا السرد، وما يتضمنه من دعوى الروائي بامتلاك ناصية الحقيقة والوثيقة والتفصيل الذي يجعل صوته قريباً لصوت الصحافي:

وليس صدفة أن تعني التغيرات الطارئة على التعبير الموضوعي، بمواصفتيه السردية والوصفية، خلال العقود الأخيرة تحولاً آخر في الجنس الروائي، ليس معزولاً عن مجمل التغيرات المحلية. والعالمية. لكننا ازاء مهمة تبويب هذا البحث، لا بد أن نرضخ لبعض التعميمات دون أن تلغي هذه التداخل التاريخي في مراحل نمو الاجناس الأدبية أو تقهقرها، أو اشتباك مواصفاتها في النص الواحد، في بعض الاحيان.

١- فالدورة التقليدية في الرواية العربية، بدأت منذ حركة الترجمة والتحريف والنقل في نهاية القرن التاسع عشر، مروراً برواية (الطباع) عند، محمد حسين هيكل وغيره، وروايات التاريخ والوعظ، والرواية الاصلاحية الاجتماعية، أو النقدية، متوجةً بثلاثية محفوظ. ولعلها هذه الدورة التي شخصها محفوظ مصيبا بأنها تستقيم «في مجتمع مستقر واضح الملامح»[5] كما أنها هذه الدورة التي تنسجم مع طبيعة الصحافة انذاك، بصفتها تعبيراً آخر عن واقع المجتمع، حيث كانت محدودة التوزيع، والاهتمام، وأقل انفتاحاً على شبكات ضخ المعلومات، وتوزعها الايديولوجي او الاستهلاكي. كما أنها بحكم محدودية التعليم، بقيت موجهة لنخبة معينة، أكثر استقراراً وانسجاماً مع ذلك الواقع.

٢- ولعلها مرحلة ما بعد الخمسينات التي أوجدت قلقاً ما، وتوتراً، وحساً بالمخاض العسير الذي يمر به المجتمع كما أوجدت اهتماماً بوسائل الاتصال، لا سيما الاذاعة، التي لم يكن دورها اعتيادياً بعد ثورة (يوليو ١٩٥٢): وبقدر اهتمامات هذا الموضوع، فإن الرواية العربية قدمت في حالات منفردة عدداً من التساؤلات بشأن واقع المجتمع وافكاره، عند محفوظ، وبشأن طرائق الكتابة ذاتها، كما هو الأمر في رواية جبرا ابراهيم جبرا (صراخ في ليل طويل)، واعمال اخرى كانت توشي بنبض التغيير.

٣- بينما تأتي الكتابات اللاحقة أكثر تجريبية وقلقاً، وأكثر وعورة ومشاكسة: وحتى عندما يميل بعضها الى تبني (المهمة الهادفة)، ويلجأ الى مزاولة دور الصحافي الهادف، شأن اسماعيل فهد اسماعيل: في اغلب رواياته، وبخاصة (الشياح - دار الآداب ط ٢/١٩٧٨، فانه يتخلى عن الزخرفة وبليغ الكلام، أمام الاخبار، بدقته وسرعته المميزتين لصحافة اليوم، لكنه يفترق عنه في طرح التساؤل، الذي سيكون قاسماً مشتركاً في الاعمال التي ستخص بالذكر، في معرض

دراسة نتاجات العقود الأخيرة التي حملت نبض القلق المعاصر، واثارت اضطراباً ما، هو وحده الذي يومىء بانتهاء ذلك الحذر والرضا بالذات، مرضي الطبقات الوسطى السائدة، حتى قريباً، في الحياة العربية.

أسبقية الاجناس الأدبية

وعند البحث في أسبقية علاقات التأثير والتأثر بين وسائل الاتصال والرواية، لا بد من الاشارة بدءاً الى أن الذهن الابداعي كان يفصح عن نبوءات أخذت تتحقق حديثاً في واقعنا المعاش: فالبساط السحري والخاتم المسحور، وقنديل علاء الدين كانت التعبير الابداعي الاولي في شفافيته اللصيقة بالحدس والحلم، المتجاوزة للمكان والزمان. وحتى بعدما خلت الاعمال الواقعية من هذا الحدس وتلك الشفافية الشعرية، مركزة على (الديكور) و(رسم الشخوص) وزوايا النظرة، وحذف الاحداث الضعيفة، واستخدام البنى والدلالات، فإنها مهدت أيضاً لسينما اليوم، بلغتها البارعة، المعتمدة على طرائق (تقطيع) و(توليف) لم تكن غائبة في لغة الرواية.

وهكذا جاءت تجربة Hogg Smith عام ١٩٠٠ في تخليص آلة التصوير من جمودها، وتحريكها كعين بشرية، ذاتية أو موضوعية، لاحقة للكشوفات الابداعية في هذا المجال، بعدما كان السرد القصصي عالمياً قد شهد تجربتي أملي برونتي في (مرتفعات وذرنغ) وبراوننغ في (القصة - القصيدة)، المعنونة (الخاتم والكتاب)، وكذلك فلوبير في (مدام بوفاري)، حيث التنويع في زاوية القص والرؤية عند برونتي وبراوننغ، وانسحاب المؤلف، خارج الحدث، عند فلوبير، بينما جاءت يولسيس والامواج وغيرهما ضرباً من تلك الندرة الابداعية، التي نقطت تاريخ الثقافة، في حالات منفلتة عن دائرة التأثير والتأثر بين الاجناس الادبية ومتغيرات الحياة.

لكن هذه المتغيرات تفرض واقعاً تتداخل فيه العلاقة:

فالصحافة في ظهورها المحدود في البدء حفّزت ضمناً نشأة الرواية، بل ظاهرة رواية المجلات، تقترن بالصحافة، وتكاد تعم ثقافات العالم جميعاً: لكن هذه النشأة ليست كبيرة الأهمية عند الحديث عن وسائل الاتصال بسماتها الحالية، بعدما امتلكت السيادة الثقافية، كما حتمت تغيرات لاحقة في البنى الاجتماعية وخلخلة واضحة في البنى الفكرية[٦] بحيث لم تعد بصمات هذه الوسائل سهلة الرصد والتمييز في واقع اصطراع الثقافات في العالم:

وتعميماً، يصعب أن ندرس الرواية العربية المعاصرة بمعزل عن اتجاهات الرواية في العالم ما دامت المرونة الثقافية قائمة في مجال الترجمة والتوريد، والقراءة. كما يصعب الحديث عن اثار وسائل الاتصال دون وعي بالعام والخاص في هذا الميدان، أي بالسمة العالمية لتكنولوجيا الاتصال، وتبعاتها وشبكاتها ونتاجاتها. كما لا يمكن اهمال الظرف الثقافي المحلي في الوطن العربي، الذي قد يغري بالكتابة السهلة، أو يحول دون الكتابة التأملية أو ينمي بعكس ذلك اتجاهاتها الابرز ضد الثقافة الاستهلاكية.

فعلى الصعيد العام، تحوّل وسائل الاتصال عالمنا المعاصر الى (قرية كونية)، قد تتعدد أطرافها، لكنها تتعرض الى مؤثرات عديدة وثيقة الصلة بالجهة المالكة لتكنولوجيا الاتصال وصاحبة المصلحة في سيادة بعض قيمها: وتحديداً، تتجه طبيعة الذهن المتنفذ خلفها الى (الجمهور الواسع)، ليس حباً بهذا الجمهور، بقدر ما يعني ذلك تحقيقاً لنزعات اكثر استهلاكية، تيسر حركة التجارة والنمو المالي. وليس غريباً ان يتمركز اعتمادها الرئيس على توظيف الثقافة توظيفاً استهلاكياً، يسمح بمساحة صغيرة للأدب الخالص.

الموقف ازاء ثقافة الإرواء

ولهذا السبب، كان بعض الحريصين على هذا الادب يتنبهون الى (الاغراء) الشديد الذي تتقدم به الوسائل في ساحة الاختلاف الدائرة بين (الادب الكلاسي) بصفته وجهاً من وجوه الادب الخالص، مثلاً، وبين نقيضه (أدب الارواء) أو (الثقافة الجماهيرية)، حيث تشيع الوسائل النمط الأخير، وتحسم الصراع في هذا الميدان «بشيء أشبه بالاجماع في التصويت»، كما يقول أرنست فان دن هاغ Ernest van den Haag، لصالح «المتبقي» من الثقافة، الذي «يقدم لنا السلوى الخالية من معنى الذي يحول دون الملل»، ذلك المعني بتقديم السعادة الآنية: «وعندما تصبح غاية الفن هي عدد المسعدين ينتهي عندئذ بصفته فناً» ويصبح ضرباً من التسلية، كما يقول هو نفسه[٧].

أي أن العلاقة بين (الادبية) بصفتها نزعة خالصة، وبين وسائل الاتصال علاقة لقاء وافتراق، فوسائل الاتصال تعتاش على الابداع، وهي «لا تتجاهل الفن التصوري» كما يقول هوغارت نيابة عن خصوم هذه الوسائل، «بل يجب أن تعتاش عليه ما دام مصدر أغلب مادتها ومداخلها. لكنها يجب أن تبحث أيضاً عن استغلاله» فيدفعها واقع توجهها نحو جمهور «غير متمايز نسبياً في الطريقة والدخل والخلفية» الى أن تميل بشدة نحو الانماط والصياغات العامة بحيث «يقلص التفصيل الدقيق لوجود الفرد الى حالة مشكلات تهمنا جميعاً، عبر التعميم»، أي أنها تعتمد «المحايدة» اسلوباً، وتحول التجربة الى «سلسلة من اللقطات snapshot السريعة المتساوية بخلوها من الاهمية، كما هي متساوية في اثارتها». ولضمان الجمهور العام، يتم التأكيد على سبل الطرح، والتعامل، بما يعني اهمال المادة، وشيوع ثقافة استهلاكية بديلة، خالية من الجدل والتساؤل، تغازل الجمهور، لا تكتفي بإهمال القضايا الذهنية، بل «تخصي هذه، بحيث تصبح شيئاً على الجانب الآخر من الموقد، أنيقاً، عديم الفائدة، مجرد لعبة عائلية»: أما النتيجة في الطرح، فهي نزعة عامة لمجاراة الذوق العام بما يعني «تنميط الشخصية، تنميطاً يميز كافة الاعمال المنتجة أصلاً للاعلام الجماهيري»:

اي أن الاعمال المعدة لهذه الوسائل تكون مقطوعة العصب، غالباً، ذلك العصب المتمثل «بالتساؤل في سدى التجربة، ومعناها بكل ما يحشد الفنان من امكانات تصورية وذهنية». ومتى ما خلت النتاجات المعدة للاستهلاك من هذا العصب، أصبحت شيئاً «للعرض وليس للاستكشاف»: وهي في المحصلة معنية ازاء الفن بـ «أشكاله واساليبه وليس بمعانيه الممكنة وأهميته»[٨].

أي أننا ازاء قضيتين: سيادة هذه الوسائل في العالم المعاصر، وما يترتب على هذه السيادة في الوضع الادبي، وفي الرواية، بصفتها الجنس الأكثر استيعاباً لمبررات التوريد والافادة أو الارتداد.

فسيادة الوسائل تعني أمرين: اما ميل عدد من الكتاب لاعتمادها، بصفتها الأقدر على الانتشار، كأدوات للتغيير، كما يعتقد رشيد بوجدره[٩]، انه فاعل في عصر يراهن فيه على التكيف معه والافادة من مكتشفاته. لكنها تعني غربة الأدب، عند يوسف القعيد، حيث «نعيش في عصر هيمنة أجهزة الاعلام على حواس المواطن طوال اليوم، حتى إن القراءة أصبحت موقفاً واختياراً في مواجهة التليفزيون والاذاعة والسينما». بينما يتفق روائي وقاص آخر هو جمال غيطاني، في ان هذه الوسائل مشجعة دؤوبة للامكانات المتهافتة، بحكم ميلها الاستهلاكي، الذي يبعد عنها الأدباء الخلّص. أما يوسف أدريس فيقول معلقاً على مسرحيته البهلوان انها «تتناول مهزلة وسائل الاعلام في العالم العربي. فهي وسائل تضليل موجهة» وهو يرى أن الوطن لن يرى الخير «ما لم تصلح أجهزة غسل المخ أو صناعة المخ التي هي اجهزة الاعلام»[١٠].

النصوص الروائية: مواقف

وبكلمة أخرى، فإن الوعي المعلن بين الروائيين العرب بما كان البيريس يطرحه عن التناقضية الموجودة في العلاقة بين (الادب) و(الاعلام)[١١] يجعلنا مجبرين على دراسة هذه القضية بسماتها المختلفة، داخل النصوص الروائية، حيث تتضح في أكثر الروايات العصرية حساً بالتناقضية المذكورة أربعة جوانب، هي التالية:

١- الاعتراف داخل النص الروائي أيضاً بوطأة هذه الوسائل.
٢- وما يقود اليه ذلك من افادة أو توظيف أسلوبيين لها.
٣- أو ما يحفزه وضع وسائل الاتصال الراهن من يقظة ازاء المبالغة والاسراف الايديولوجي والاسلوبي فيها.
٤- وما يتمخض عن ذلك من ارتداد فني كلي، هو تعبير عن غربة الأدب في عالم اليوم.

انه هذا الاعتراف أو الحس المتزايد بوطأة وسائل الاتصال الذي يجعل موضوعة (الكتابة) والوعي في علاقة جدلية وثيقة، ملحة في ذهن عدد من الكتاب، الذين يبصرون (الوسائل) على أنها متغير حيوي، يقدر على قهر التخلف والانغلاق، بحكم ما يحتمه من (ايصال) تعجز سلطات القهر والتخلف والهيمنة الظالمة على الحد منه: وهكذا جاءت رواية ناجي التكريتي (أبو زيد القهرماني)[١٢] نصاً قصصياً رمزياً مكتوباً بنكهة جاحظية ساخرة، وتركيبة لغوية وسيطة، عن مملكة الحجر، المنغلقة على نفسها، والتي واقعها ظلام، وشعاراتها حجر: لا تتهدم وتحل فيها الشمس، الا بعدما دخلتها الكلمة المكتوبة، بصفتها أساسية في نشأة (وسائل الاتصال).

بينما كان أميل حبيبي يطرح القضية بوضوح بالغ في رائعته (الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النحس المتشائل):

أما والذين أنا في كنفهم فإن عصرنا هذا لهو من أعجب العصور، منذ عاد ونمود، الا اننا ألفنا هذه العجائب، فلو قام اسلافنا واستمعوا الى الراديو وشاهدوا التلفزيون، ورأوا طائرة الجامبو وهي تهبط في ليل المطار الدامس، تنش وتقصف لأشركونا[١٣].

ورغم ما يفصح عنه هذا النص من وضوح، لكنه ينطوي على مفارقة صريحة بين الماضي، متمثلاً بجاحظية التعبير، وبين واقعنا المعاصر، متمثلاً بتغيرات الاتصال، والتكنولوجيا: كما انه يشتمل ضمناً على تلك السخرية المبطنة، ازاء وضع «يتشائل» رغم الذبح الذي يتعرض له أناسه يومياً، بحيث تصبح الرواية شاهد ادانة، وصرخة الم مرير، خارج الاعتبارات الفكرية لالتزامات الكاتب:

الاجماع ضد التوظيف الاستهلاكي

لكنه الوعي بمخاطر التوظيف الاستهلاكي أو الدعائي الفج لوسائل الاتصال الذي أجمع عدد من الروائيين ضده: فهذا محفوظ في (حب تحت المطر) يفضح المخرج السينمائي الاستهلاكي، بينما كان جبرا ابراهيم جبرا في (البحث عن وليد مسعود) يطرح كاظم اسماعيل على انه الصحفي الذي يتفاوت حماسه سلباً وايجاباً ازاء قضية واحدة، مدللاً ليس على ضعف التزاماته واعتباراته الفكرية والاخلاقية، بل على (مشكلة) وسائل الاتصال في تعاملها اليومي مع الحياة. بينما كان رمزي رعد في (طواحين بيروت) لتوفيق يوسف عواد مثالاً للمبالغة الصحافية في المواقف، فهو يعتمد (التمرد) و(الرفض) وسيلة لبلوغ جمهور الشباب، بينما كان يعترف في حوار داخلي امام فراش موت روز ان الكلمات سلعته في هذه الحياة، معروضة هي الأخرى للايجار، في رواية تعاملت مع الوقائع والشخوص على أنها مجرد محطات مؤجرة، يربحها الزبون المراهن في لحظة ما[١٤].

ولم تكن رواية السؤال (بيروت: ابن رشد ١٩٧٩) لغالب هلسا أكثر من طرح ساخر للتوظيف الدعائي أو الذي يتوخى الاثارة لوسائل الاتصال، بحثاً عن بلوغ الجمهور الأوسع: فحيث يفاجأ الجمهور بجرائم شنيعة تنم عن عصابية جنسية، تحول الصحافة هذه الى مادة للاثارة والتعليق، دون بحث جاد عن المواصفات الموضوعية للوقائع.

لكن الحس بمخاطر التوظيف الاستهلاكي لوسائل الاتصال يتعدى هذا الروح الانتقادي، نحو استيعاب أدق للمتغيرات الفكرية - الفنية التي تضمنتها طبيعة هذه الوسائل: فالاشاعة واحدة من هذه، لها فعلها في الواقع، وهو فعل يطغى على حركة الشخوص، كما يطغى على الاجواء الكلية للرواية، ليمنحها مواصفات جديدة، لم تكن قائمة قبلاً: ولعله التوظيف الشفاف للاشاعة، المبتعد فناً، عن هذا الزمان والمكان في (الزيني بركات - ط٢ دار مأمون، ١٩٧٥) لجمال غيطاني الذي يلفت الانتباه عند تناول دور الإشاعة في حركية الأحداث: هنا ينسحب الغيطاني الى قاهرة المماليك، حيث يسود القهر، وحيث تعم الناس حالة توتر وترقب، متيحاً لنفسه عبر الافادة من تواريخ ابن أياس، أن ينوع في الاساليب ووجهات النظر، ناقلاً مستوى السرد القصصي الى ابعاد جديدة، تنبض بتناقض الموروث، في رؤية لا تفتعل المثالية، بل تبحث في الواقع آنذاك، لكنه ذلك البحث عن (الثوابت) التي تضع الانسان دائما

أمام التحديات. وعندما تكون سلطة المماليك وبعدها بني عثمان معنية ببقائها، لا بمصر ومواطنيها، معتمدة على (احابيل) شخوصها، من بصاصين وانتهازيين، يجيدون مهمة الحفاظ على أنفسهم اولاً. والسلطان الذي يرهبونه ثانياً: فإن الاجواء تداخلت في ذهن الكاتب، كما يذكر، بأجواء الستينات واجواء النكسة: فاهتم الروائي بحسبة القاهرة أيام المماليك (الزيني بركات) وبرئيس الشرطة السرية زكريا بن راضي[١٥].

ولعله الأخير الذي يبني شبكة الجواسيس المعنيين بالاشاعة وترويجها، وتصديرها من على المنابر، في تنظيم متقن، يبدو في ضوء واقع وسائل الاتصال المعاصر، ضرباً من الممارسة المتقنة لبث الاشاعة.

فعند احتدام المنافسة بين زكريا بن راضي وبين الزيني بركات، كان عيون الأول ومؤذنوه يعلنون من خلال غيرهم كيف ان (الفوانيس) رجس من عمل الشيطان، كما انهم كانوا يبتكرون مختلف السبل في بث الاخبار، وتوتير الاجواء، حتى تبدو اصوات سعيد الجهيني المكتوبة بشكل (حوارات داخلية) شروخاً للتنفيس في حيطان الكبت المحاصرة لروح الترقب بين الناس.

لكن التوظيف الشكلي لوسائل الاتصال ومتغيراتها لا يقتصر على سمات الوعي بهذه الوسائل وامكاناتها في عالم اليوم، بل إن سبل الاتصال المسموعة كونت حضورها هي الأخرى في البناء القصصي، بديلة في بعض الاحيان للحضور الشخصاني، في لعبة فنية مزدوجة، يبعث فيها الصوت المسجل على شريط حضوراً «غائباً» لشخص تتكامل اخباره وتفاصيل ماضيه عبر ما يثيره الشريط لدى الآخرين، بصفته محفزاً بنائياً، من انطباعات وعودة بالذاكرة الى وراء. هكذا كان (الكاسيت) الذي خلفه وليد مسعود، في رواية جبرا ابراهيم جبرا. اذ يبتدىء د.حسني جواد بديل الروائي في تجميع الخيوط بسلسلة من الاسترجاعات، يعلمنا بعد حين انها مثارة جراء ما عثر عليه في «مسجلة حمراء صغيرة من صنع ياباني وفيها كاسيته، لم ننتبه اليها أول الامر. وكانت هذه المسجلة ملقاة على أرضية السيارة».

وسرعان ما يصبح الشريط دافعاً للتأمل والجدل، ما دام يضفي بعضاً من غموض وليد على حياة صحبه. يقول حسين في الرواية التي تتوحد مع روايات جبرا ابراهيم جبرا الأخرى في جدلها الذهني بشأن مكانة الرواية في الكتابة المعاصرة «أدهشني الشريط عندما سمعته أول مرة، وبقي يدهشني، لسبب لا استطيع تحديده، شعرت أن وليد أراد تضليلنا جميعاً بهذا الشريط (الأخير). أم أنه اراد وللمرة الأخيرة ايضاً، ان يصارحنا جميعاً ويضع أوراقه على الطاولة؟ أين الوجه وأين القناع؟».

ومهما تكن طبيعة الرواية، الا أن الكاسيتة أدت دوراً مماثلاً لوسائل الاتصال المسموعة، فأثارت الهموم، وحفزت الهواجس، وحركت مختلف العواطف والآمال والفضائح[١٦].

لكنه ليس هذا الجانب الوصفي الذي يهم التنظير الأساس الذي يعتمده هذا البحث في جدل العلاقة بين وسائل الاتصال والرواية العربية المعاصرة، بل ذلك التداخل او الانفصام بينهما في النسيج الكلي للعمل الفني.

فبرغم تمهيد الرواية العالمية لأغلب النقلات الجارية في وسائل الاتصال، المرئية بخاصة، على أصعدة تعددية النظرة والسرد ورسم الشخوص والديكور، الا ان هذه الوسائل أخذت تضغط بشدة على الاجناس الأدبية فارضة بعض مواصفاتها على الكتابة[١٧]. وهكذا، ليس مبالغة ان نقول بوجود تأثيرات في الاسلوب والنظرة، كما هو الأمر في نزعات التوثيق والاخبار. فكيف تدرس رواية كالشياح لاسماعيل فهد. اسماعيل؟ انها تبني على الخبر، والتقرير الصحفي، جملة وتفصيلاً، بينما يعول عبد الرحمن منيف على وثائق وتقارير سياسية فعلية في (سباق المسافات..)، بغير أن تحول هذه الوثائقية دون ألق فني واضح[١٨] وحتى عندما تبدو اللغة الاستعارية قادرة على منافسة السيناتوغرافية، حتى في توليفها الرمزي، في رواية (شرخ في تاريخ طويل) لفاني الراهب، الا انها، كما تفصح هذه المقدمة، تنم عن مسعى واضح لالتقاط الصور، والاصوات، ضمن (نظرة) تتراوح بين الذاتية نزعةً والبانورامية رؤيةً، في سياق تأثر واضح بالسينما الجديدة، باختياراتها الدقيقة من كتلة الواقع:

> «الليل وسكون المدينة. يتقلب الليل على اسفلت الشارع، وتشحب أضواء المصابيح الموازية لغرفتي، ويعلو تنفس مسعود هادئاً قرب النافذة الاخرى من بعيد تتصاعد قرقعة اغلاق الحانوت الاخير، وينبثق زمور سيارة مسرعة، مسعود يكور اللحاف عند ساقية بخبطتين أو ثلاث. انه لم ينم منذ يومين - منذ رجعنا من الجنازة»[١٩].

فالفقرة الأولى هي التي تحتوي أكثر مما تقدر عليه السينما، أما لتكوين الكلي للتوطئة فهو عبارة عن افادة صريحة من حركة الكاميرا، حيث تحل محل عيني المتحدث في نظرة ذاتية، تتسع في البدء، في نطاق بانورامي، لتضيق تدريجياً، وتمهد لتسريب (الخبر) عن طبيعة المتحدث، ووضع صاحبه.

السرد الإخباري

لكنه التأثير الأوسع للسرد الاخباري الذي طغى على (أدبية) عدد كبير من الروايات: فاذا كان فن الاخبار الوسيط ممهداً جزلاً لفن الكتابة القصصية، فان اساليب الاخبار المعاصرة خاضعة لمواصفات التوصيل المختلفة، التي تجعل الغاية متحكمة أساسية بهذه الاساليب: وغالباً ما تصبح سيادتها في الفن القصصي انهاكاً مستمراً للأدب، ومستلباً لذلك العصب الذي تحدث عنه (هوغارت) في الكتابة.

فهؤلاء شخوص غالب هلسا في روايته (السؤال) يولعون بقراءة الصحف، المعنية بالتافه والمثير، تارة، وبـ(المشاجب) الدارجة في لغة السياسة اليومية عندما تنفصم هذه اللغة عن الواقع، تارة أخرى: وهكذا يصبح الأمر الاعتيادي مرتبطاً في ذهن صحافي (السؤال) بالقرارات السياسية والاقتصادية المحلية. أي أن الرواية سخرت من هذه (التعليبات)، ومن اللغة المضببة، ومن المفارقة بين الواقع، وبين التهويل الصحافي. كما أنها انتصرت لموقف الروائي ازاء القضايا

السياسية المحلية: لكنها وقعت فنياً في محنة الصحافة اليومية ذاتها، فسادت لغة التقرير الصحفي، في الحوارات، كما هي في طرائق السرد التقليدية، بينما بقيت الصفحات المعنية بالذهن العصابي هي وحدها الممتلكة للمواصفة (الادبية). واقترن الانفصام بين (السرد التقليدي) والنزعة الادبية بمفارقات قائمة داخل الرواية، بعضها أسلوبي، حيث المزج بين المأساة والملهاة في وصف الجرائم الجنسية، دون تبرير فني واضح، وبعضها فكري، حيث الانحياز المعلن للروائي يتوطد بمعاقبته الشخصية للذهن العصابي للسفاح، وهي معاقبة لا تبدو مبررة تماماً ما دام هذا الذهن معزولاً عن (التكوين الدكتاتوري) للسلطة السياسية، بحكم وضعه الصحي!![٣٠].

وتتبع (طواحين بيروت) لتوفيق يوسف عواد البناء التقليدي للرواية، لكنه التفصيل الذي يليق بالسينما، واللغة التي هي لغة (الصحافة الجديدة) اللذان يجعلان من هذه الرواية مناسبة في تقدير التأثير الفني - الفكري لوسائل الاتصال في الرواية العربية المعاصرة[٣١]: فهي تتخذ أيضاً من تقارير الصحافة مادتها الاساسية لخلق (ديكور) عام لرواية معنية أصلاً بمسيرة شابة هي تميمة منصور، قادمة اضطراراً من المهدية الى بيروت: حيث تصبح رحلة البحث هذه، رحلة من البراءة الى الرذيلة، تقود في النتيجة الى تعلم، لا يخلو من حس بالفاجعة التي كانت بانتظار الجنوب اللبناني.

ولأن رحلة البحث تصبح رحلة في الوعي الاجتماعي - السياسي، كانت الرواية تعول على احاديث فعلية لجريدة الاوريان، ومجلات محلية، وتعليقات لعدد من الكتاب، والشعراء. أي أن الرواية وظفت الوثيقة والتقرير الصحفي توظيفاً فعلياً بشفافية نبوءة ما قد يحل مستقبلاً، شأنها في ذلك شأن اجتهادات كاتب التقرير الصحفي الواسع الافق وتوقعاته.

ولعلها اللغة السردية الاعترافية في (الحرب في بر مصر) ليوسف القعيد التي تغري بمقارنتها بلغة الصحافة: حيث يصبح توصيل التفسير الشخصي للحدث شغل المتحدثين الشاغل. لكنها بسخريتها المبطنة في مداخلة المحقق بخاصة، بصفته بديل الراوي، تعري لغة الصحافة اليومية، عندما تصبح هذه اللغة عند بعض المؤسسات تكديساً فجاً لمختلف التعميمات الايديولوجية التي فقدت بريقها منذ زمن جراء الانفصام بينها وبين الواقع: فلأن الرواية تعتمد زمناً مرحلة التراجعات عن القرارات الاشتراكية وحرب تشرين ١٩٧٣، كان كاتبها شغوفاً بتعرية اللغة الايديولوجية، من خلال رصد المحقق لأقوال الرسميين، الذين يصادرون حق (مصري) في الحياة والشهادة، بدعوى أن (الكل يصبح واحداً)، وان اثارة مشكلة مصادرة هوية مصري وسرقة حقه في الاستشهاد من قبل العمدة وصحبه من شأنها ان (تلقي بظلال كئيبة على النصر)، بينما (البلاد كلها في حالة طوارىء) و (الرأي العام داخل البلاد وخارجها...) مشغول بأمر أهم.. الخ.

ولم تكن عملية توظيف اللغة الايديولوجية للاعلام ونحرها هي وحدها التي تدعونا الى اعتماد هذه الرواية في دراسة آثار وسائل الاتصال في الرواية العربية المعاصرة، بل ان انسحاب الروائي منها، كما يشير (الصديق) فيها يعني ضمناً فسح المجال أمام (التقرير) الذي يهم كاتب الضبط، أي القارىء في هذه الحالة، وهكذا يقول أحد المتحدثين، صديق مصري، «ليس لنا في هذه الرواية مؤلف يتولى كل هذه الأمور نيابة عنا..»، فكانت تعددية النظرة ضرباً من الرؤية المزدوجة، في الحوار الداخلي، الذي يتيح للمرء تبرير مواقفه، وهكذا نستمع للعمدة وبعده المتعهد، ومن ثم الخفير والد مصري، وصديقه الذي رافقه في الحرب والاستشهاد، والضابط والمحقق: واذا كان المحقق يواجه التزوير الايديولوجي في الاعلام الرسمي، فإنه لم يكن غافلاً لطبيعة ما يدور، بل جعل اهتمامه «رحلة بحث عن الاجابة»، وعندما يعجز عن الاجابة ازاء «جريمة لم يُخترع لها اسم بعد لأنها لم تحدث من قبل في عصر أو في أي بلد من بلاد العالم»، كما يصفها ضابط الخدمة الاجتماعية المرافق لجسد الشهيد، فإنه سيحول القضية الى «سؤال»:

«أطلقه يلف في ربوع بر مصر، باحثاً لنفسه عن الاجابة، وبعد أن يبدأ السؤال رحلته، سألاحقه بسؤال آخر: ترى هل يجد الاجابة؟»[٣٢]

فأمام طمس الاعلام الرسمي للحقيقة، وامام الهدر المقصود لحقوق المواطنة والشهادة، لم تعد القناعات الشخصية ميسورة، ولا بد أن تصبح الحقيقة لدى الكاتب سلسلة تساؤلات معلنة، تنحر في هذا الاعلام) وتمزق استار العبارة الجاهزة التي تخفي عفن (الانانية) و(الخدر البيروقراطي) أي أن دور الرواية يرتقي الى مهمة الادب، الذي تحدث عنه هوغارت قبلاً، والذي عصبه (التساؤل).

وحتى بغض النظر عن المواقف الايديولوجية أو سيادة المفردة الايديولوجية المضببة - في وسائل الاتصال الخاضعة لسلطان القهر والمكتبية المفرطة، فان (العصب) الثقافي يرتد فنياً على كل ما يعده تعميماً أو تبسيطاً للجوهر الانساني، داخل اللغة أو خارجها.

الأدب الخالص

وهكذا تبدو الأعمال الأدبية الخالصة في بعض الاحيان موقفاً ازاء الثقافة الاستهلاكية، نادرة ومنحوتة بتؤدة، وتأمل تنقط عن بعد تاريخ النتاجات الأدبية: ويتخذ ارتداد هذه الاعمال مواصفة الخلاص من:

١ - لغة الصحافة اليومية.
٢ - منطقية السرد القصصي
٣- مركزية الشخوص

والعودة الى عوالم تتأسس فنياً في ذات المتحدث، أو أخرى وسيطة، أو سرية، عبر طرائق بوح أو قص أو حوار أكثر عفوية، أو اظضراباً، أو قرباً الى (الموروث الخبري).

فإذ تميل لغة الصحافة الى التبسيط والتعميم، واعتماد الدارج في صياغات همها التوصيل عبر بنية الخبر والحدث فإن رواية شأن اللآلىء لعبدالله خليفة تنتزع ذاتها بعيداً عن وطأة التأثيرات الاتصالية نحو أدبية، أو شعرية، تضفي على العمل بهاء تحتاج اليه الرواية المعاصرة.

فشأن أغلب الحوارات الداخلية النثرية المتماسكة كانت زاوية

النظر في **اللآلىء** ذاتية، لكنها في صعودها وخفوتها الداخلي تتيح للقارىء أن يري المتحدث ويسمعه، في سره وعلنه، مختزلاً التهيؤات والآمال، التصريح والتلميح، في رواية تغلب عليها ايحائية (الحوار الداخلي). هكذا كان صاحب القارب المغني باللآلي والمرجان، يتمنى لو حاز على الملك كله، ومات صحبه جميعاً:

لو يفقدوا فجأة لغدا كل هذا اللؤلؤ لي. أسير نحو الأكواخ، الازقة، ألبس قناعاً حجرياً، أتصدق بكلماتي، دراهمي، على النساء والشيوخ والصغار، يطالعوني بحزن وذهول. هذا ما حدث. قتلوا جميعهم. كانت صاعقة نارية من السماء. استلقي ثانية وليس ثمة ما يخيف انها ظلمة تسبق الفجر. قتلوا جميعهم وهأنذا أنثر صدقاتي ومحبتي.

وكانت رحلته، التي تتكشف امامنا، من خلال رصده الذاتي، الذي تتداخل فيها الرؤى وشكاوي الآخرين، وقراءات في افكارهم، وهي الرحلة التي قادت الى تحطم سفينته على صخرة حيث (الوحش الضخري الذي ظهر من بين أدغال الموج وأجهز على السفينة السكرانة وأكل احشاءها بلذة ضارية...): فتحقق لذهنه الجشع ما اراد، لكنه وجد نفسه بعد ما خسر بعض بحارته على ساحل تحده صحراء يباب، ساروا فيها جميعاً، قبل أن يجدها البدو، قائدين اياهم ثانية الى حيث سفينة تستعد للاقلاع: وهي تلك الرحلة التي تصبح حوارات متصلة تذكر بيولسيس للشاعر تنسن، دون شموخ ذلك البحار العتيد، الملك المتصارع مع الزمن:

لكنها تداعيات ذهن المتحدث التي تصبح أبلغ من شريط الصور وأذكى، تتحول الى الماضي حيث ذكرى سياط الاب، الجلد القاسي والحنون في آن واحد، تلك السياط التي دفعته أن يعوض في حياته عما فاته قبلاً، وعما كان مصيراً باهتاً في عين الاب، فكان اصراره على الثراء والهيمنة والاستحواذ. فها هو يقودهم في الصحراء حيث الرمال والنسور والعطش وهول الموت، مصراً على المضي، لحين اكتشافه ضياع حزام اللؤلؤ، فصاح به داعياً للوقوف، بعدما رفض طلب آخرين قبلاً، وتسبب في موت الشيوخ بينهم صاح بهم أحدهم:

الا تخجل أيها الرجل؟

وكان ذهنه الذي ينقل مثل هذه الصيحات، ويعرض النظرات يعيش مستويات متباينة من البوح والاعتراف، فيها الحوار والتصريح، والنقد الذاتي:

نعم، يجب أن يحرقك الخجل. لو انك سرت وراء هذا المنخفض أو ألقيت نظرة خاطفة خلف ذاك التل لربما وجدت الرجل بين الحياة والموت.

لكنه دعا للتوقف الان فقط، بعدما رفض التفتيش عن البحار التائه، فيرد نصفه المادي:

لم الخجل؟ لو كان حزامي لما تذكرته بكل هذا الألم، ولكنه يخصكم. فيه تعبكم وعرقكم، فيه اللآلئ!.

لكنه اغواهم هذه المرة، عبر هذه الاكذوبة تخاطبه نفسه «تجمعوا حولك مذهولين، لم تعصف الريح بهم هكذا، أهو الفرح؟ أهي الدهشة؟ تلمسوا الرمال بنظراتهم، وقد غدت ذرات الرمل ثمينة عزيزة، وغدت الأرض الوحشية صديقاً أيضاً»[٢٣].

لكنه ليس الغوص في الذات، أو في ذوات الآخرين، من خلال ردود الافعال الذي يجعل **اللآلىء** عملاً أدبياً متجاوزاً، بل هو ذلك الانشداد الى الثوابت الكبيرة، حيث الصراع من أجل البقاء، وحيث الذهن الماكر الذي يستعيد قوة الثوابت الاتباعية في النزاع بين الخير والشر، فلم تكن شهامة (علي) البحار أو طموحات ناصر وطمعه مثار اهتمامنا بل الذهن نفسه، الذي يفرض وضعه على القارىء، دون أن يطمح هذا القارىء الى تمثله، بل الى متابعته ورصده: انها تشبه تلك الاعمال التي تخلو من بطولة مغرية بالتمثل، ولهذا تبقى صعبة على الشاشة، كما هو أمرها ازاء وسائل الاتصال المسموعة.

فالسرد الذي تطمح السينما الى تحويله شريطاً من الصور والحوارات، يتمزق في ذهن يبتدىء من الساحل، من محن البحارة وآمالهم، في لقطات سريعة، تهمل ما هو ضعيف، ليصبح مخزناً من التداخلات الداعية الى مستويات تعبير جديدة، مروية بمستويات متداخلة في هذا الضمير، مما يجعلها مالكة لتلك (الحساسية الأدبية)، المتفوقة على السينما التي كتب عنها البيريس في الاتجاهات الادبية.

ولم تكن رواية عبدالله خليفة وحيدة، لكنها كانت متميزة في هذا المجال: فهناك روايات أخرى، قصيرة غالباً، شأن **المقهى** الزجاجي لمحمد البساطي (ابن رشد ١٩٧٩) **وتفاح المجانين** ليحيى يخلف (دار الحقائق: ١٩٨٢): فالأولى تنقل (قصة غربه) مختلفة الى خانة (الحساسية) الادبية، بينما تطرح الثانية غربة الفلسطيني، وتثير التساؤل، معتمدة على (احداث) ذات مغزى، لكنها منتزعة ايضاً خارج الفعل السينمي أو (الدرامي)، لتكون من طراز الافعال أو السير المثيرة للقلق، المطروحة باختزال شديد، يبتعد عن تفصيلية السرد، ويتمرد على التبعية للحكاية.

كما يصعب أن تكون (البحث عن وليد مسعود) قابلة للاعداد للسينما، بحكم امتلاك (الشريط) نفسه لتلك الأدبية المتجاوزة لتفصيلية الحدث والسرد المنطقي: فالشريط يحمل تكثيفاً فنياً واختزالاً شديداً ليس لأحداث رئيسة في حياة المتحدث حسب، بل لأفكار وقراءات ايضاً، تداخلت مع بعضها في رؤية، هي ذلك التكوين الشخصاني لوليد مسعود، الذي حاولت بقية الرواية بناء حضوره الغائب.

الإجهاز على التمثل

لكنها تلك الرؤية الذاتية البحتة في الحلزون العنيد لرشيد بوجدرة (دار ابن رشد، ١٩٨١) التي تمنع (التمثل)، ذلك الرصيد الكبير لوسائل الاتصال المرئية[٢٤] في علاقتها بالجمهور: فالمتحدث يصبح رمزاً للسلطان (البيروقراطي) والقرار الفوقي، يعتد بنفسه لدرجة جازمة، لكنه يصبح تدريجياً عبارة عن (مرض) كبير، تجريد (مكتبي) ناطق، يتسربل ببدلة رجل، له مكتبه وطريقه: يكره الفرح والضجيج والتناسل، ويتمركز وجوده على مسلمات مطلقة ونهائية: ذاته هي مركز الكون، ودقته عماد ذاته، [فحياتي (كما يقول عن نفسه) لها قيمتها. لو كان لكل الناس دقتي. لما كانت

المدينة على هذه الحال من القذارة -]: وهي دقة تدفعه لارشفة كل ما يخص الجرذان والفئران، وتدوين كل شاردة مرتين، ورفض كل انفعال اذ «لا يجب ان يبرز من شخصيتي سوى غايتي الاجتماعية وحسب مدير مكتب ابادة جرذان المدينة». ولم تكن هذه التداعيات الحاضرة وحدها التي تحول دون (التمثل) في العلاقة مع القارىء، بل ذلك النحر المبطن لهذا الوجود (السيادي) برتابة مدروسة في اللغة، وتكرار مقصود لأغلب الحلقات الأساسية في مفاهيم الذهن الحلزوني وهو تكرار يجهز على عصب التوصيل اي العقلنة المنطقية في الارسال الى الجمهور. فعندما تنتابه حالة التعاطف والانفعال (عند النظر الى صورة امه مثلاً) تتدفق منه اعتباراته وامراضه الاساسية:

انها ملأى بالعتاب. آنئذ، يتدافع في داخلي سيل من الأفكار. أنغمر.

حركة دورانية متكررة. لاتني تعيدني الى نقطة الانطلاق. قناة الغاز.

الميناء. المضامين. خزانات الماء. المدينة. الجرذان. التحليل التركيبي.

أمثال أمي. المتكب. الجيب الواحد والعشرون. هملان المني ليلاً.

التقرير حول حملة النظافة. أسفنجة الخريف. الانطباعات. الحياةالقاسية. الصمت. الارشيف. المؤذن. معديات الأرمل الرئوية. باص الثامنة والنصف. التضخم المستورد، الاخلاص للدولة، الخ. إنني أكرر نفسي[٢٥].

أي أن الاعتراف الأخير يأتي تأكيداً لانطباعات سابقة تكونت في ذهن القارىء عن (حلزونية) افكاره واهتماماته العنيدة، والتي تصبح ضرباً صالحاً للتعليق، دون أن تقدر وسائل الاتصال على منافسة ادائها الكلي في تكوين التصور القصصي الرمزي الذي كان مرام كاتب الرواية.

خلوة العوالم القصية

وبمعزل عن اهتمامات بعض الكتاب وشعاراتهم المعلنة في التوظيف الاعلامي للأعمال الابداعية، فان كاتباً شأن الطاهر وطار في (عرس بغل) مثلاً يلوذ بخلوة في عوالم سرية تنأى برغم واقعيتها عن قهر الواقع وضغوطه: فالطالب الاشعري وقع أسير حياة أخرى، ولا تمتزج رؤية العالمين لديه الا تحت تأثير المخدر الذي يحيل الأمور الى وضع سحري «كل شيء الان سحري. كل شيء الان يحتمل الشك واليقين. كائن وغير كائن..». وفي كل خلوة تتعاقب عليه الحالات الاربع التي تقود الى التصوف، بتأثير المخدر، انطلاقا من خيار خاص بالحاج كَيان، ضد كل ما هو منظور وعقلاني، وبضمنه تحولات هذا العصر.

لكنها (الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد ابي النحس المتشائل) التي تحتكم الى ذاتها فناً: فهي **شأن ألف ليلة وليلة** تتكامل في حلقات، يبدو بعضها مستقلاً عن الآخر، لكنها تكتسب منطقيتها الداخلية في ضوء شخصية المتحدث، المتسائل نفسه: الذي يفضح ويسخر، متكئاً على الجاحظ في رسائله تارة، وعلى ڤولتير تارة أخرى، بلغة تتنوع بين التقرير والاخبار اليومي، في تقديم ما حل به، وما يحل بعرب الارض المحتلة، دون أن تبتعد في فقرات غالبة ايضاً عن فن الخبر في الموروث العربي[٢٦].

وتعيد رنة السخرية بموروثها ومعاصرتها سوية الى الفن القصصي ما أخذته منه وسائل الاتصال، بعدما ماتت الحكاية الوسيطة والمقامة على ايدي مخبري وسائل الاتصال المحدثين، والجمهور المستوعب: لكن (الوقائع الغريبة...) تعتمد هيكل (القضية الاطار) الوسيطة، حيث تحتوي رسائل (أبي النحس) المخاطرة والمغامرة والحدث الغامض والحب، والوقائع الفعلية في الارض المحتلة: وهي من الجانب الآخر تثير عصب التساؤل في الواقع الراهن، حيث يصبح (التشاؤل)، سمة الرضا والحذر ازاء واقع تعيس، يفترض أن يثير الانقلاب لا السكون، والرفض لا الخنوع، أي ان الرواية تفضح ما تسعى وسائل الاتصال للتستر عليه وطمسه، بقنواتها الخاضعة للقوى المضادة والمتواطئة.

ولعلها أمور مشابهة تلك التي تجعل من (الزيني بركات) لجمال غيطاني ارتداداً على (هيمنة) الوسائل المذكورة، فازاء الارهاب السياسي باستغلاله الواسع لوسائل الاتصال كان الانسحاب الى عصر وسيط نافذة حسنة الأداء الابداعي، فعادت المفردة الى أداء مهمتها بعدما أصابها العطب المعاصر جراء التعميم والاسراف، منسجمة مع مناخ اراد الكاتب الغوص في طقوسه وقتامته ورعبه، بعدما طالع ما كتبه (ابن أياس)، فجاءت الرواية انتقادية دون مباشرة، ومؤدية دون افتعال، وموضوعية جراء تعدد زوايا النظرة: وعندما يخلو الروائي لنفسه، منسحباً قليلاً الى الوراء، يتحقق الانسجام بين الرواية والاداة، دون انفصام أو تعثر. فهكذا تقرأ التالي في مثل هذا المقطع المأخوذ من مذكرات الرحالة في الرواية (ص١٦).

> أرى القاهرة رجلاً معصوب العينين، مطروحاً فوق ظهره، ينتظر قدراً خفياً، اشعر بانفاس الرجال داخل البيوت، تتقارب رؤوسهم الان، يتهامسون الان، يتهامسون بما سمعوه من أخبار، النداءات مجهولة. الوقت يمضي ولا يمضي. لا يمكنني الطلوع الى الطابق الاعلى لأرقب مواضع النجوم، ربما يقترب الفجر، غير أنني حتى الآن لم أسمع ديكاً واحداً يصيح.

فالعبارة تختزل بمفردات قليلة تأثير الاشاعة والخبر على الناس، بحيث يميل الشخوص الى الافول كلية، لدرجة ان المتحدث نفسه يتورع عن الظهور، والتيقن من الأمور. وعدا قدرة الكاتب على خلق الاجواء الخاصة التي تتيح له الانسحاب والاداء المؤثر في آن واحد، فان عباراته الوصفية مشحونة بمفردات دالة، وموظفة توظيفاً فعالاً، لتقدر على الايحاء، ناقلة الكلام المكتوب الى الحيز المسموع - المرئي، دون أن تفقده قيمته الأزلية في التأثير.

والرواية العربية المعاصرة في رحلة الانعتاق من التبعية لدورة الرواية العالمية، التقليدية منها والتجريبية، أخذت تتعامل مع القضايا الحيوية بجدٍ تتفاوت أساليبه، وبصدق حازم، يقدر وحده

على انقاذها من (السرية) الاعتيادية التي اعادت جلاً من الاعمال الى خانة (الحكايات المبسطة): ولعل طرائق التعامل مع المتغيرات المعاصرة في الحياة العربية، وبضمنها المتغير الاتصالي، تؤشر بعضاً من ذلك الجد، وبعضاً من ذلك الصدق، ومتى ما توطد روح كهذا، عند ذلك يتأكد التحول الذي أشرته بعض (الروايات) المطروحة في هذه المداخلة.

الهوامش

(١) التعبير أميركي في أصوله، وشيوعه. وهو يتناسب مع طبيعة التوظيف الواسع للصحافة والاذاعة والتلفزيون والسينما بقصد بلوغ الجمهور الواسع. يراجع حول الموضوع R.M. Alberes **الاتجاهات الادبية في القرن العشرين** (بيروت: عويدات، ١٩٦٥)، ترجمة جورج طرابيشي، ص١٩٨.

(٢) **الاتجاهات الادبية**، أيضا، ص٢١٢ - ٢١٣.

(٣) حول هذه الدورة في الرواية العربية، وكذلك عن علاقة الصحافة بنشوء الرواية، يراجع د.محسن طه بدر، **تطور الرواية العربية في مصر ١٨٧٠ - ١٩٣٨ (القاهرة = دار المعارف، ١٩٦٣)، الصفحات ٣٧ - ٣٨، ٤١، ٨٩ - ١١٨ - ١٢٢ وكذلك ابراهيم السعافين، تطور الرواية العربية الحديثة في بلاد الشام ١٨٧٠ - ١٩٦٧** (بغداد: ١٩٨٠)، ص٧٢ وما بعدها. وكذلك **الحياة الفكرية في المشرق العربي ١٨٩٠ - ١٩٣٩، اعداد مروان بحيري (بيروت: مركز دراسات الوحدة ١٩٨٣)**.

(٤) **تاريخ الرواية الحديثة** (بيروت: عويدات، ١٩٦٧)، ص٣٠٧.

(٥) مقابلة عبد الرحمن أبو عوف (الاصالة والاستقلال الفكري) **قضايا عربية** (العدد الخامس ١٩٧٧)، ص١٦٩.

(٦) حول هذا الموضوع، تراجع مقالة الكاتب (تكنولوجيا وسائل الاتصال واشكالاتها القيمية)، **قضايا عربية، العدد ٢ - ٤، ١٩٨٢**. وكذلك كلود جوليان، **انتحار الديمقراطيات (دمشق: الثقافة والارشاد، ١٩٧٥)**، ترجمة عيسى عصفور. علاوة على مقالتي ستورات هول وتيودور ادورنو عن الثقافة وصناعة الثقافة في Mass Communication and Society
تحرير James Curran
(لندن: Open Univ. ,1977).

(٧) تنظر دراسته «Reflections on Mass Culture» في مجلة Scholar American المجلد ٢٩، العدد ٢، ربيع ١٩٦٦.

(٨) ريشارد هوغارت في دراسته بالانكليزية (وسائل الاتصال في بريطانيا) في كتاب Pelican Guide to English Literature, the **Modren Age**
rpt. 1966 تحرير بورس فورد، الصفحات ٤٥٢ - ٤٥٤.
وكذلك البيرليس، **الاتجاهات الادبية في القرن العشرين**، ص١٧.

(٩) حوار ضياء خضير (حديث مع روائي جزائري) في (بحثاً عن الطريق - بغداد دار الرشيد: ١٩٨٣)، ص٢٥٢.

(١٠) مجلة **فصول**، المجلد الثاني، العدد الثاني ١٩٨٢)، ص٢٠٩، و٢٠٨ بالتعاقب. بالنسبة للقعيد والغيطاني، وكل العرب (١١ كانون الثاني ١٩٨٤).

(١١) البيريس، **الاتجاهات الادبية**، ص٢١٢ - ٢٢٠.

(١٢) (دار الاندلس ١٩٨٢)، تنظر مقالة الكاتب الحالي عنها (مكونات القصة الرمزية في «أبو زيد القهرماني») جريدة الجمهورية البغدادية (الاثنين ١٢ تموز ١٩٨٢)، ص٥.

(١٣) أميل حبيبي (بيروت: ابن خلدون ١٩٧٤) ص١٤.

(١٤) **طواحين بيروت** (بيروت: الآداب، (١١٥، ٢٦٦ - ٢٦٧.

(١٥) **فصول**، العدد نفسه، ص٢١٣، وكذلك رواية الزيني بركات (دار المأمون)، ص٩٨.

(١٦) **البحث عن وليد مسعود (بيروت: دار الآداب،) ١٨ - ١٩، ٣٤ - ٣٨ ١٩٧٨ بالتعاقب.**

(١٧) **يقول محفوظ في حوار أجراه أحمد محمد عطيه مثلاً (انما السينما تأثرت بها في أعمال كثيرة مثل استخدام الخيال البصري في الرواية. والخيال البصري هو أساس السينما. واعتقد ان ميرامار يظهر فيها التأثر بالخيال البصري لأني** أعتمد في رواياتي على المنظر وليس السرد).
نجيب محفوظ، **اتحدث اليكم** مجموعة حوارات (بيروت: دار العودة، ١٩٧٧)، ص٣٦.

(١٨) **سباق المسافات الطويلة: رحلة الى الشرق** (بيروت: المؤسسة العربية للدراسات، ١٩٧٩)، ص٥ وتنظر دراسة الكاتب الحالي عنها في **الثورة البغدادية**، عدد ١٥، ١٨ تشرين ثاني ١٩٧٩، (ص٥).

(١٩) **شرخ في تاريخ طويل** (بيروت: المؤسسة العربية ١٩٧٩)، ص٥.

(٢٠) **السؤال** (بيروت: ابن رشد ١٩٧٩).

(٢١) حول تفصيل الجو والسينما، ينظر البيريس، **تاريخ الرواية الحديثة**، ص٤٩. واخذ المتحيزون للسينما يتراجعون عن بعض الآراء بشأن المشترك والمختلف بين الرواية والسينما. فكما يرى احدهم، روب غريية مثلاً، فأنفكرة الـdecoupage اي اقامة زوايا النظر والمفاصل الزمنية وحركات الشخوص والأمور وغيرها في البنى الروائية تعود الى الرواية المكتوبة والمضلعة. أما الوصف. الروائي فليس له بديل.
ينظر Bruce Morrissette
في روايات الان روب غرييه النسخة الانكليزية، منشورات كورنيل، اثاكا: ١٩٧٥)، ص٤٣.
وكذلك البيريس، **تاريخ الرواية الحديثة**، الصفحات ٤٣، ٤٤، ٤٥ و٤٩ حول تأثير الصحافة على ديكنز، وبلزاك، وحول تنبؤ بلزاك بتفصيل الجو الذي يخص السينما.

(٢٢) **الحرب في بر مصر (بيروت: ابن رشد ١٩٧٨)، ص٨٢، ١٤٦، ١٥٢، ١٥٧ بالتعاقب.**

(٢٣) (بيروت: الفارابي ١٩٨٢)، ص٢٢، ٢٩، ٦٤.

(٢٣) عن التمثل، ينظر كلود جوليان في **انتحار الديمقراطيات، ص٢٧٢ - ٢٧٥، وكذلك اللغة السينمائية**، مارسيل مارتن، ترجمة سعد مكاوي (المؤسسة المصرية ١٩٦٤)، ص٢٩ - ٣١.

(٢٤) **الحلزون العنيد، ص٥٩.**

(٢٥) **تنظر رواية الحوادث الغريبة...، ص٤٩، ١٠١.**
أما بشأن الموروث الخبري في الأدب العربي فتراجع مقالة خلدون الشمعة (بورغيس وفن الخبر العربي)، مجلة **المعرفة (شباط ١٩٧٨)، لا سيما ص١٧٥ - ١٧٧.**