أسامة غنم

المتخيل في تحولاته الواقعية

قراءة في روايات إبراهيم سليمان ناصر

أسامة غنام

المتخيل في تحولات الواقعية

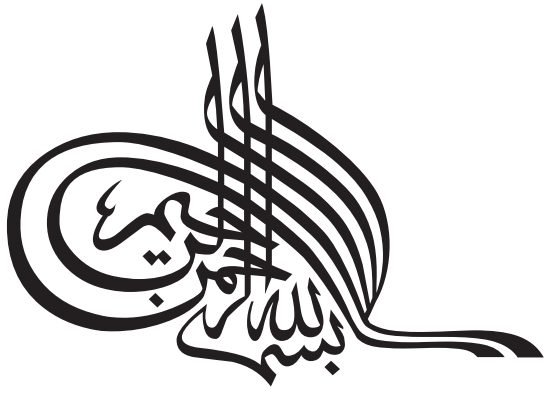
قراءة في روايات إبراهيم سليمان نادر

الطبعة الأولى
١٤٤٢هـ/ ٢٠٢٢م

دار الحكمة
طباعة - نشر - توزيع
للطباعة والنشر والتوزيع
١١ ش عبد الحي حجازي - مدينة نصر
تليفون: ٢٢٧٤٦٢٧٧ - ٠١٠٠٠١٣٥٤٠٦
www.dar-elhekma.com
info@dar-elhekma.com

٨٠٩,٩ أسامة غانم
أ س م ت المتخيّلُ في تحولاتهِ الواقعية: قراءة في روايات إبراهيم سليمان نادر/ أسامة غانم.- القاهرة: دار الحكمة للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ٢٠٢٢م.
٩٨، ٢٤سم.
تدمك: ٧-٣٦٨-٧٢٨-٩٧٧-٩٧٨
١- أدب - نقد. أ- العنوان

رقم الإيداع	2022/13567
I.S.B.N	978-977-728-368-7


بسم الله الرحمن الرحيم

مقدمة

ليس من عادتي أن أقوم بكتابة مقدمة لكتبي ، والسبب هو أن ما أردتُ أن أقوله فيها، قد قلته في متن الكتاب؛ لذا لا حاجة لي بها، وهذه وجهة نظري الشخصية البحتة، وليس هي إساءة لأي من يكتب المقدمة أو من يقوم بالتقديم لكتبه، فهذا شأن شخصي وله كل الحرية في ذلك.

ولكن للضرورة أحكام، بسبب تقسيم الكتاب إلى قسمين: فالقسم الأول احتوى على دراسات نقدية تطبيقية عن روايات الروائي إبراهيم سليمان نادر، أما القسم الثاني فاحتوى على دراستين جديرتين بالقراءة والاطلاع عليهما، حيث موضوع الدراسة الأولى حول «التجربة الجمالية والزمان في الرواية العربية»، وتناولت فيها الكثير من الروايات العربية، بالدراسة والتحليل وعلاقة الزمان بالإنسان وبالعالم وبالمكان، إن هذه العلاقة تتميز بعلاقة جدلية بين الأزمنة، وأطلقت على مفهوم باختين للزمن الروائي، حوارية – الأزمنة، وعملت على تطبيقه عند قراءة النصوص الروائية الحديثة، وعلى ضوء هذه العلاقة وضمن هذا السياق تعمل الجدلية – الزمنية على تكوين مفهومًا ثوريًّا للعالم.

أما موضوع الدراسة الثانية فكان حول «التجربة الجمالية والمكان في الرواية العربية»، وتناولت فيها الكثير من الروايات العربية كذلك، وسرت فيها على نفس المنهج والتقنيات التي سرت عليها في الدراسة الأولى.

هذا كله أصبح يشكل قاعدة متينة، برؤية شاملة لقراءة الدراسات التي كتبت عن الروائي إبراهيم سليمان نادر، لما في هذه الدراسات من الكثير من القواسم المشتركة بينهم، بل والتداخل العميق بينهم، كأن هذه الدراستان قد

كتبتا خصيصًا لتلك الدراسات، كإضافة وملحق وتتمة، وكما يؤكد باختين أن الرواية هي ناتج عن تداخل كل الأنواع والأشكال الأخرى فيها.

عليه، ومن هذا المنطلق الذي بينته للقارئ الكريم، قمت بنشر الدراستين مع الدراسات الأخرى على شكل قسمين متداخلين، مترابطين، منسجمين.

أسامة غانم

الباب الأول

دراسات نقدية تطبيقية عن روايات

الروائي إبراهيم سليمان نادر

السـرد المتحـــول
بين
الذاكرة والمتخيل

في رواية «الشهوان»[1] للروائي إبراهيم سليمان نادر، يكون الواقع أشد حضورًا من المتخيل، استنادًا على السيرة الذاتية المخضبة بالتجربة، التي هي احتلال مدينة الموصل من قبل برابرة العصر، داعش، المحملة بعقلية الردَّة، والمغمسة بظلامية القرون الوسطى والخارجة عن تعاليم الإسلام السمحة، وما فعله هذا العنصر الشيطاني بالمدينة من: قتل وتشريد وتهجير وتخريب ودمار شامل للمدينة، تحت ليل المؤامرة الدولية، والتنفيذ تم تحت خيمة المذهبية.

يتميز هذا الجنس السردي بأنه يتأسس على مركزية الأنا الساردة في النص، المعتمدة على «السيرة الذاتيّة التي تعتبر أبرز أشكال كتابة الأنا وأمتنها صلة بفنّ السرد»[2]، وانطلاقه يكون من التجربة الواقعية المتفاعلة مع المتخيل. فالسيرة الذاتية يعرفها «فيليب لوجون»: «السيرة الذاتية قصة ارتداديّة نثريّة يروي فيها شخص واقعي وجوده الخاصّ مركّزًا حديثه في حياته الفرديّة وبوجه خاصّ في تاريخ شخصيّته»[3]. فالرواية واقعة ما بين ذاتية السارد وتاريخية اللحظة الوجودية المرتمية في التداعيات والانثيالات وعلى تداعي الأفكار والخروج عن النظام والاستطرادات، والقص بضمير المتكلم المفرد، لذا فهي ستكون أقرب إلى التداعي الحر منها إلى الكتابة الملتزمة التي تنتمي إلى جنس أدبي معين، وإننا كلما أوغلنا في البحث عن الحدود الفاصلة بينهما، نزدد يقينًا من أن هذه الحدود واهية، أو لنقل إن هذا النوع من السرد متناسل من السرد الروائي، مما يعني انعدام الحدود بينهما، ولكنه مع ذلك لا يضبط له حدودًا ولا يجعل له قيودًا.

---

(١) إبراهيم سليمان نادر – رواية «الشهوان»، دار الحكمة للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ٢٠٢١م.

(٢) مجموعة من المؤلفين / إشراف: محمد القاضي – معجم السرديّات، الرابطة الدولية للناشرين المستقلين، بيروت – تونس، ٢٠١٠م، ص ٢٦٠.

(٣) المصدر السابق – ص ٢٦٠.

وفي هكذا نص يكون هنالك تساؤل ملح من قبل القارئ على ما يقرأه تلقائيًّا: لماذا؟ وما الأسباب التي تدفع إلى هكذا كتابة؟ يتضح لنا أن الدافع لهكذا كتابة تتمثل في أن لها أثرًا فوريًّا مباشرًا في الشكل الأدبي للعمل الذي ينشأ عنه، مقترن بداهة بالكشف عن حقيقة تاريخية واقعة، تتمثل في رغبة المرء في كشف المخبأ الذي يكتنفها، إن حاجة المرء إلى إيجاد خطاب سردي ينظم فيه جزء من تاريخه الشخصي مع جزء من تاريخ المدينة الذي واكب الجزء الشخصي، لهي حاجة ضرورية.

إن الواقع الذي مرت به مدينة الموصل يعتبر مفارقة سريالية ونحن في بدايات القرن الواحد وعشرين ميلادي، من حيث ما إرادة داعش، للعودة إلى القرن الأول الهجري، مستمدين أفكار ورؤى الخوارج التي تعتمد على منظار أحادي الجانب، واجتهادات متطرفة في مغالاة، والعمل على إلغاء الآخر المختلف في الطرح، أمام هذا التحدي أصبح الإنسان الموصلي يفعل أي شيء ضروري لحماية نفسه من هذه الأشياء الفظيعة؛ لذا التجأ إلى العقل المقاوم بدرجة لا تصدق يمكنها أن تخلق عوالم متخيلة متكاملة، لحمايته من الواقع، وتعميه عن الحقيقة، لأنه كلما كان الرعب أكثر وأعمق، كان الخيال أكبر من ناحية أخرى، عليه يمكن أن يكون الخيال أكثر واقعية أكثر مما نتصور بكثير. فالمشاهد الواقعية التي حصلت في المدينة أكثر فنتازيا من المشهد الاستهلالي لراوية (المسخ) لكافكا «عندما استيقظ جريجور سامسا في أحد الصباحات من كوابيس، وجد نفسه في سريره وقد تحول إلى حشرة عملاقة».

اللحظة التي يتقدّمُ فيها العقلُ بوصفهِ ذاتًا واعيةً تقفُ بإزاء الموضوع المرصود قصديًّا، وبعملية دمجٍ بين الذات والموضوع تتحققُ المعرفةُ بالصورةِ

المرصودة ظاهراتيًّا، وتظهرُ أبعادُها وتأثيرُها، ويقومُ الموضوعُ المرصودُ عادةً عند باشلار على ما يُمكن أن نُسميه بـ «الذاكرة المتخيّلة» ووعيها، حينما تكون الصورةُ المتخيّلةُ صدًى للذاكرة الماضية، ويشددُ باشلار في دراسته للصورة على «عدم تحطيم التضامن القائم بين الذاكرة والخيال»[1].

لقد قام إبراهيم سليمان نادر، بتقسيم الرواية إلى ست نوافذ، (نافذة إلى لغة الشمس، نافذة إلى همس الضفاف، نافذة إلى فضاء الضوء، نافذة همهمات الغزل، نافذة إلى عذوق الفلق، نافذة إلى رحيل الظل)، مع مفتتح أو استهلال أول وثاني أطلق عليهما «نوافذ ولكن»، فالأول عبارة عن اقتباس لجلال الدين الرومي، والثاني عن محلة الشهوان.

ففي الاقتباس نقرأ التالي: «لعل ثقبًا أصاب قلبك جعله الله لك عينًا تبصر بها الحقيقة – ص ٥». رؤية الحقيقة، هنا القلب يرى قبل العين المتوحد بالله، يرى الحقيقة، الحقيقة المقترنة بالحالة الروحية والحالة المادية، حيث يصبح هذا الثقب رؤية متسعة، كما يقول الشيخ النفري «كلما اتسعت الرؤية ضاقت العبارة»، أي أن هناك رؤية واسعة تضيق العبارة اللغوية بحملها ونقلها إلى الآخر، فالكلمة هنا تضيق وتتضاءل وتصبح إمكانية اللغة قاصرة للتعبير عنها.

إن الاستشهاد المأخوذ من المتصوف جلال الدين الرومي في بداية الرواية على شكل وصية موجهة، تكشف لنا أطروحات إبراهيم سليمان نادر الأساسية: أن الحقيقة دائمًا أمامنا لذا علينا أن لا نبحث عنها بعيدًا. إن الحقيقة هي إظهار المختفي، والمحتجب، والمقنع، إن الحقيقة هي عدم النسيان للذي حدث في حياتنا، ومن أجل المواجهة التاريخية ومن أجل الذكرى الدائمة، هذا هو المهم

(١) د. أحمد عويّز – الذاكرة والمتخيّل: نظرية التأويل عند غاستون باشلار، دار الرافدين، بيروت / لبنان، ٢٠١٧م، ص ٣٨.

جدًّا، في الحفاظ على ما تحفظه الذاكرة – التاريخية، وعدم الوقوع في تصديق الأكاذيب مستقبلًا.

هكذا أراد الروائي أن يظهر الوضع الذي مر به، ومرت به المدينة، مهما كانت الرؤية في قوتها واتساعها، تتوقف الكلمات ولا تستطيع التعبير عما يجري، بل تصمت من هول الذي جرى. فالمشهد يكون خارج المألوف، تكتنفه البشاعة المفترسة لكل براءة متواجدة في العالم، بل يصبح جريمة العصر غير المسبوقة في تاريخ الإنسانية. وهذا يذكرني برواية «للحب وقت وللموت وقت» لإريك ماريا ريمارك، التي تصور مشاهد الحرب وما تخلفه من دمار وفوضى ومآسي وويلات وأرامل وأيتام، فالرواية تجري أحداثها زمن الحرب العالمية الثانية عند عودة البطل أرنست جريبر من الجبهة الروسية إلى وطنه ألمانيا، وما قد حل بها من خراب أدى إلى تغير معالمها كليًّا، لقد استلهم ريمارك العنوان من سفر الجامعة من العهد القديم وهي وصايا سليمان الحكيم حيث جاء فيها: «لكل شيء زمان، ولكل أمر تحت السماوات وقت، للولادة وقت وللموت وقت، للغرس وقت وللقلع وقت، للقتل وقت وللشفاء وقت»، ونلاحظ مما جاء في الإصحاح المقتبس. أن كل عبارة تجمع بين نقائض ثنائية، بينما العنوان استلهم بشكل مبتكر وذكي عندما صيغ: للحب وقت وللموت وقت، فالحب نقيض الموت، وفي الرواية لا نرى شيئًا غير الموت، لذا عمد ريمارك إلى كلمة حب، حيث الحب نقيض الموت، بل يصبح الحب هو الحياة، ولكن رواية «الشهوان» استلهم عنوانها من أحد أحياء المدينة القديمة الواقع على الضفة اليمنى لنهر دجلة، أي أن العنوان أخذ من دلالية اسم مكان ولأن الموصل هي المدينة الوحيدة من كل مدن العراق التي دمرت واستبيحت، بمؤامرة دولية بزعامة أوباما، وأن الذين أوغلوا في ذبحها، هم المغسولة

عقولهم من أهل المدينة ونواحيها، ومع هذا يبقى البطل للأخير يؤمن بأن «المعجزة توجد باستمرار بجانب اليأس»[1]. فلا أمل مع اليأس. لأن الأمل هو مستقبل الإنسان الدائم «ارحلوا.. ارحلوا.. ستبقى (الشهوان) لي، ولن يجف دجلة، مدينتي هي العمق - ص ١٦٢»، والعمق هو الإنسان المحب للآخرين والمحب للأشياء الجميلة في العالم.

أما في «نوافذ.. ولكن»، فهي عبارة عن مفتتح (تقديم - تمهيد) للرواية، عن الحي المسمى (الشهوان) الواقع على ضفة نهر دجلة اليمنى من المدينة، وهو من أحياء الموصل العتيقة، التي يجعله الروائي نقطة المرتكز ونقطة الانطلاق، ومن خلاله نتطلع على بقية المدينة.

فالشهوان بالنسبة للراوي هو «قطر الندى.. نبع طفولتي.. وجع صباي.. وسفر قصائدي. (الشهوان) ذلك السفر الحبيب.. صهيله يسافر في هامتي. تسافر معه (الأكلاك والشباك). وزوارق الصيد المصنوعة من الصفيح الصدئ.. كلما دنوت من دجلة (نوافذ) ذكريات غضة تطل من بيوتات عتيقة وأزقة ضيقة، على مساماتها حكايا لا حصر لها، تسردها لي وجوه أعرفها وأخرى ربما نسيتها، أو نستني هي، ركام فوق ألم. أحجار تناثرت هنا وهناك.. ماذا فعل بك (الدواعش)؟ - ص ٧»، نحن أمام صرخة موجعة تلف الراوي والشهوان ودجلة، في صوت واحد، وفي جسد واحد، ولكن رغم كل النوافذ / الذكريات المحفورة على ذاكرة الراوي عن الآخرين والشهوان يبقى دجلة وحده يحكي ما حصل ويحصل لهذا الثلاثي المتوحد المتداخل بصوفية شفافة.

ونلاحظ أن قارئ الرواية يدخل في ظاهرة ملفتة حيث يختلط عليه الأمر

(١) إريك ماريا ريمارك - للحب وقت وللموت وقت (رواية)، ترجمة: سمير التنداوي، دار المعارف، القاهرة، ١٩٩٨م، ص ١٩٢.

من حيث صوت الراوي أو صوت البطل، والتفريق بينهما، إلا بصعوبة بالغة فإن «ما يجب الكشف عنه أو وصفه واستخلاصه، لا الواقع الحياتي المحدد الخاص بالبطل، لا صورته القوية، بل المحصلة النهائية لوعيه بالعالم ووعيه بذاته»[1]. رغم أن هنالك وعي آخر مغاير مساويًا لوعي البطل من حيث المنظور ووجهة النظر، ولذا وجب أن يحافظ وعي البطل داخل العمل الروائي على مسافة فاصلة بينه وبين الروائي، فإن البطل بالنسبة لإبراهيم سليمان نادر في رواية الشهوان موقف حواري قد جسده بمثابرة جدية والبطل «هو ذات للمخاطبة الحوارية الجدية بعمق والحقيقية، وليس مجرد بطل يجري تشخيصه بطريقة خطابية أو فرضية استثنائية»[2]. بينما الراوي هو «الواسطة بين العالم الممثّل والقارئ وبين القارئ والمؤلف الواقعي. يُعهد إليه المؤلف الواقعي بسرد الحكاية أساسًا، ويُهتدى إليه بالإجابة عن السؤال: من يتكلم؟»[3]، ولكن الراوي في رواية الشهوان هو راوٍ شخصي يسرد بضمير المتكلم.

يقع السرد الروائي في رواية «الشهوان» بين نمطين اثنين من أنماط الكلمة، حسب تعبير ووجهة نظر باختين وهما:

- الكلمة المباشرة والموجهة توجيهًا ملموسًا – الكلمة المسمّية، والمخبِرة، والمصورة والمعبرّة – التي تأخذ في حسابها الفهم الملموس والمباشر.
- أن الكلمة المباشرة والموجهة إلى ما هو ملموس تعرف نفسها فقط ومادتها الملموسة التي تحاول هذه الكلمة أن تكون مكافئة لها. مما يكون واضحًا

(١) م. ب. باختين –قضايا الفن الإبداعي عند دوستويفسكي، ترجمة: د جميل نصيف التكريتي، مراجعة: د. حياة شرارة، دار الشؤون الثقافية، بغداد / العراق، ١٩٨٦م، ص ٦٧.

(٢) المصدر السابق – ص ٨٩.

(٣) مجموعة من المؤلفين / أشرف: محمد القاضي – معجم السرديات، ص ١٦٣.

لمؤرخ الأدب ولكل قارئ واسع الاطلاع، لا يدخلان ضمن وظيفة الكلمة نفسها. وإذا ما دخلا فعلًا، أي إذا ما تضمنت الكلمة نفسها إشارة متعمدة إلى كلمة الآخرين فسنجد أمامنا من جديد كلمة من النمط الآخر[1].

ففي فصل «نافذة إلى لغة الشمس» وهو الفصل الأول، نشاهد الخراب وما حل بحي الشهوان: «انمحت صورة (الشهوان) كليًّا وحل الخراب والدمار.. ورحت أبحث عن ركام بيتنا العتيق، لم يبق منه سوى نافذة واحدة تطل على النهر – ص ١١»، منظر قد تجمدت إنسانية الإنسان، وقد غادرته الحياة، وحل محلها الخواء والصمت والفراغ، وعبثية الحروب ولا جدوها، وتفاهة العالم، متجمعة في وحشية المرء عندما يفقد إنسانيته بهكذا صور بشعة، هذا يدفع بالشخصية الروائية أن تخبرنا بأنها قد «عرفتُ اليوم أني ولدت من أرض الحجارة السوداء ذاتها. جئتُ من صحارى الأنبياء المطرودين نفسها – ص١٣».

ومن أجل إضافة صوت ثاني، يعمل على منح الحرية في توسع مديات السرد، وطرح وجهات نظر الآخرين، والقيام بموازنة الأصوات، قام إبراهيم سليمان نادر باختلاق الصوت الثاني على شكل نورسة، تتحاور مع الشخصية الرئيسة، هذا الصوت عمق ورسخ من حوارية – جدلية في فضاء وأجواء الرواية، وأبعد الرواية عن نمط الصوت الواحد، وعن الوقوع في خانة الرؤية الواحدة، من خلال صياغة وخلق النورسة المفكرة، التي تتمتع بوعي مساوٍ لوعي الآخر، بل تمتلك أشكال وعي متعدد، فهي «تمثال بلا ملامح، نورسةٌ قطنية وقفت على أسياخ نافذتك لتسرد حكاية الدمار والخراب – ص ١٤». إنها شهرزاد الحَكايا للرواية، التي تقص على لسانها ما جرى لحي الشهوان وللمدينة، وهذا ليس بغريب في استخدامه هذا الأسلوب كتقنية في السرد، وخير شاهد على

(١) م. ب. باختين – قضايا الفن الإبداعي، ص ٢٦٣ – ٢٦٤.

ذلك كتاب «كليلة ودمنة» لابن المقفع، فحكاياتهُ وأمثلته جعلها تدور على ألسنةِ الحيوانات من أجل إيصال المراد إيصاله للقارئ، وليس ذلك فحسب بل يعمد إلى التعامل مع النورسة كإنسانة «كانت حلوة وجميلة وناعمة.. واسعة الصدر قد لوحتها الشمس، وكانت دائمة تطلق ضفائر ريشها إلى الخلف، وتسير أمامي حافية القدمين، نحيفة الأصابع والأظفار.. دقيقة الساقين، لكنها صلبة – ص ١٣٨»، وبهذه الطريقة السردية «يمكن إفراغ كامل نطاق الأدوات التي تفيد في علاقة الترميز أو التمثيل، واعتبارها عملًا من أعمال الخيال»[١]. ولكن هنا يبرز لنا السؤال «أن نعرف بأية طريقة يندمج جزء من أحداث العالم في إطار التجربة الزمانية للشخصيات القصصية»[٢]. ذلك يتم عن طريق التنويعات الخيالية للسرد التي تقدم جواب هذا السؤال، فكل فكرة جوهرية تنكشف عن طريق هذه التنويعات الخيالية.

ففي هذا الوضع القلق والمتوتر، تتناسل الأسئلة، من بين تجاويف الخوف، وتتبعثر مع هبوب الريح، رغم أن الجواب يصبح لا مجدي أمام هكذا حالة شاذة وفانتازية:

- أين وصلنا؟ ص ٥٢.
- الكل بدأ يهرب، ولكن إلى أين؟ ص ٦١.
- لماذا نحن الضحية؟ ص ٦٢.
- هل لأننا أبناء الحقيقة التي تقاطعت مع زيفهم؟ ص ٦٢.
- من الغالب ومن المغلوب؟ ص٧٥.

(١) بول ريكور – الزمان والسرد: الزمان المروي، ج٣، ترجمة: سعيد الغانمي، راجعه عن الفرنسية: الدكتور جورج زيناتي، دار الكتاب الجديد المتحدة، طرابلس / ليبيا، ٢٠٠٦م، ص ١٩١.
(٢) المصدر السابق – ص ١٩١.

- من المنتصر ومن المهزوم؟ ص ٧٥.
- هل تأذنين لعاشقك الذي يمتطي دابة عرجاء ويشهر سيفًا خشبيًّا قديمًا، يحارب به شياطين الدمار؟ ص ٩٠.

نعم ففي كل الأسئلة نعثر على الأجوبة اللا مجدية، وبالذات السؤال الأخير محمل باللا مجدية والمضحك المبكي على شكل الاستهزاء الذاتي، يصل حدًّا لا يطاق عندما تصبح مواجهة الشر بدابة عرجاء وسيفًا خشبيًّا مهترئ وفلك ضال، يا لها من مبارزة دونكيشوتية خاسرة «لو بإمكاني أن أحمي مدينتي من هذا الطاعون! لو أمكنني أن أكون درعًا لها.. لكن يا للحسرة، لست سوى جرم يطوف مع نورسته في فلك ضال – ص ٨٨».

لقد حولت هذه الزمرة الضالة المدينة إلى كرنفال حسب المفهوم الباختيني في الأدب، لذا فقد قام إبراهيم سليمان نادر باستعارة الظاهرة الكرنفالية للاشتغال عليها في الرواية وهذا ما ندعوه بإسباغ الطابع الكرنفالي على الأدب، حيث ذلك جسّد الحالة بمنشور ثلاثي الأبعاد مُضخّم بانعكاسات ثلاثية للمتلقي لكي تكون الصورة مجسدة ومجسمة ومكبرة، لأنه «يعيش الناس فيه، يعيشون حسب قوانينه [قوانينهم]، طالما كانت هذه القوانين سارية المفعول، أعني أنهم يعيشون حياة كرنفالية. أما الحياة الكرنفالية، فإنها حياة خرجت من خطها الاعتيادي، إنها، في حدود معينة «حياة مقلوبة» و«عالم معكوس» فالقوانين، والمحظورات، والقيود التي تعمل على تحديد وتوجيه نظام الحياة الاعتيادية، أي الحياة خارج الكرنفال، كل ذلك يلغى في زمن الكرنفال»[1]، وليس ذلك فحسب فالكرنفال «يقرب، ويوحد ويربط، ويقرن المقدس بالمدنس، والسامي بالوضيع، والعظيم

(١) م.ب. باختين –قضايا الفن الإبداعي، ص ١٧٨.

بالتافه، والحكيم بالبليد... إلخ»[1]. هذا كله دفع بالمواطنين إلى أنهم «لم يعد الموت مخيفًا لأحد، يعبر الناس لحظات الخطر مثل أبطال تراجيديين من مأساة إغريقية مبكية – ص ٨٧».

بل يصل التشكيك المؤلم إلى خارج حدود المعقول والممكن، عندما يصل التشكيك إلى داخل الأنا، فمعنى هكذا حالة حصول تفاقم وعمق داخل الأنا مع خارج الأنا، حيث تكون على حدود الانقسام والتمزق:

- لا أستطيع التعريف بنفسي – ص ١٩.
- أنا من أكون؟ ص ٨٥.

إن التأكيد على الكينونة، وأن الرغبة والاجتهاد في الوجود اللذين يقودان، لتجد في تأويل العلامات الطريق الطويل لحدوث الوعي. فإن هذه العلاقة بين الرغبة في الوجود والرمزية لتعني أن الطريق القصير لحدس الذات بالذات طريق مغلق. وأن استملاك رغبتي في الوجود ليعد أمرًا مستحيلًا بوساطة الطريق القصير للوعي، ووحده الطريق الطويل لتأويل العلامات هو المفتوح،.. و«أسبقية» أنا أكون على أنا أفكر[2].

يعتبر المكان في الرواية عنصرًا مهمًّا في السرد الروائي ومن آليات اشتغاله، ولأن المكان في رواية «الشهوان»: نبع عين كبريت – قلعة باش طابيا العثمانية – جامع شيخ الشط – كنيسة مار يوسف – الجسر العتيق – الخاتونية – البدن ... إلخ، تجاوز بعده الواقعي ليتفاعل تفاعلًا بنيويًّا وجوديًّا في النص الروائي، فالمكان يكتسب أهمية كبيرة ليس لأنه عنصر من عناصرها الفنية أو لأنه المكان الذي تجري

(١) المصدر السابق – ص ١٨٠.

(٢) بول ريكور – صراع التأويلات: دراسات هيرمينوطيقية، ترجمة: د. منذر عياشي، دار الكتاب الجديد المتحدة، طرابلس / ليبيا، ٢٠٠٥م، ص ٣١٢.

فيه الأحداث وتتحرك الشخصيات فحسب، بل لأنه يتحول في بعض النصوص المتميزة إلى فضاء روائي محمل بكل العناصر الروائية، وذلك يتم عن طريق اللغة وتحولاتها في التخييل الروائي واشتغالاتها، حتى عندما يستعير الروائي المكان فإن ذلك لا يعني المكان الفعلي بقدر ما يعني المكان الروائي للقيام بإثارة مخيلة المتلقي وتحفيزها. ورغم استقلالية المكان عن الإنسان إلا أن الإنسان يرتبط وجوده به ارتباطًا وجوديًّا لا انفصال عنه، هذا جعل أن تنشأ علاقة جدلية متجذرة وعميقة بين الإنسان ومكانه، وهذا ما لاحظه المتلقي في رواية «الشهوان»، في نشوء هذه العلاقة بين الشخصية الرئيسة والمكان الرئيس الشهوان، لتصبح وتتحول إلى علاقة جدلية – حوارية بينهما:

«انمحت صورة (الشهوان) كليًّا وحل الخراب والدمار، ولحظة (حينا العتيق) الذي يعود من ألق الماضي إلى مرارة الخرائب – ص١١».

«كنتُ أسمع دوي الرصاص من خرائب البيوت والحجارة التي سدت منافذ الأزقة الضيقة في حي «الشهوان» حتى أصبح الولوج منها صعبًا – ص ٥٧».

قد يتساءل البعض من القراء، لماذا لم تعرض لنا الرواية بشاعة البشاعة فيما فعله الظلاميين؟، أقول لهم، من خلال الذاكرة الفوتوغرافية التاريخية والمتخيل السردي، كان الاشتغال على سردية النص الروائي، ولولا اشتغاله عليهما، لكان العمل يصبح مجرد كتابة يوميات مواطن وليس لها علاقة بالأدب، ولكن من خلال الذاكرة والمخيلة، استطاع إبراهيم سليمان نادر أن يرصد الكل من جهة: عالمهم، تجربتهم، خوفهم، قلقهم، آمالهم، همهم، تفكيرهم، موتهم، ففي هذا الاتجاه حقق رسم صور حقيقية – متخيلة للمدينة الشهيدة وللناس مع إدانة إنسانية تاريخية للظلاميين.

طفـــولة الدهشـــــة
في اكتشاف خارطة
مدينة الجسد والذات

تحفر رواية «عطش الحمائم» (الهيئة العامة لقصور الثقافة – ٢٠١٣م) لإبراهيم سليمان نادر عميقًا في الذاكرة التاريخية الفردية بعين طفل – رجل، كونها الوسيلة التي تصِلُنا بالماضي وتعيد حكاية هذا الماضي وربطها باللحظة الراهنة بغية إلقاء الضوء عليهما، وكشف العلاقات الحميمية لشخوص مسحوقة تحت ثقل عجزها الخاص، وبين رغبة الانفتاح على العالم، المتشكِّل من: الآخر، المدينة / الموصل، النهر/ دجلة، معانقًا أيضًا السير ذاتية والتخييل، وعليه يجب أن تكون قراءتنا للرواية قراءة نص ذاكرة، حسب تعبير الناقدة البريطانية كيت ميتشل، بمعنى أنها تشكل بفاعلية أفعال الذاكرة الثقافية بدلًا من كونها مجرد رواية أو بديلًا منافسًا لصيغة السرد التاريخي.

وتبقى الرواية إلى النهاية معتمدة وتستمد شخصياتها وأحداثها من الذاكرة السير ذاتية المتكئة على الوعي الذاتي المتفتح على وعي معرفي – ثقافي، واقعة ما بين التاريخ العام والفردي، والذاكرة المكانية، وهذا مما منح الرواية انسيابية التداخل ما بين الذاكرتين، والتلاحم في السرد، في صيغة الفعل الاسترجاعي للذاكرة، الموشومة بدهشة الطفولة، وشهقة الاكتشاف، متحولة إلى «مصدر أولي من مصادر المعرفة بالذات وبالعالم والنص السردي، ينطوي على أفقين: أفق التجربة، وهو أفق يتجه نحو الماضي، وأفق التوقع، وهو الأفق المستقبلي الذي يهرّب النص السردي، بمقتضى تقاليد النوع نفسه، أحلامه وتصوراته، ويوكل للمتلقي أو القارئ مهمة تأويلها»[1].

إن الابتداء بالكتابة عن ماضي الطفولة، هي كتابة ومفارقة عن الحاضر في الوقت نفسه، وإعادة تشكيل هذا الحاضر من خلال إيجاد «أشكال إبداعية مبتكرة

(١) الوجود والزمان والسرد: فلسفة بول ريكور « – ترجمة وتقديم: سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء / بيروت، ١٩٩٩، المقدمة ص ٣١.

للإيفاء بمتطلبات علاقتنا المتغيرة دومًا مع الماضي وموضوعاته المؤثرة في الحاضر البشري»[1]، وهذه العلاقة المتغيرة والمختلفة ما بين الماضي والحاضر ما يجعلها مدهشة لنا، بالإضافة إلى أن ذاكرة الراوي تبقى في حالة اندهاش واكتشاف عند مواجهة الحياة، وهذا ما نشاهده منذ السطور الأولى للرواية، حينما يضع الراوي العليم / الطفل نفسه في مواجهة دهشة اكتشف الجسد الأنثوي، وهو ابن العاشرة من عمره، ورؤيته لتفاصيل جسد أم علي العرافة، الممتلئة الأطراف، وفخذيها المنتفضان بالشهوة والغواية والإغراء، المرأة التي لا ترد للسائل طلب، وذلك لأنها تقطر شبقًا:

«كنت أقهقه حينها بعد أن كشفت فعلته الشنيعة، لقد شاهدته بأم عيني قبيل دقائق من خرم الباب، يعتلي المرأة (العرافة)، ويهتز فوقها مثل بندول الساعة. كانت المرأة تتأوه من تحته، الرواية ص ١٣».

إن البيوت الشرقية في الموصل، بيوت قديمة ذات فناء (حوش) واسع ومكشوف للشمس وللمطر وللريح، تكون متلاصقة الواحدة مع الأخرى بحائط واحد، مما يسهل عبور المرء وخاصة الأطفال على جميع الأسطح بكل سهولة، وتمنح هذه اللعبة المزدوجة الأطفال لذة الرؤية / الاكتشاف، بينما تمنح النسوة متعة استعراض أجسادهن المكشوفة عندما يسترق الأطفال النظر إليهن «مما يجعل النسوة الذاهلات، أكثر جوعًا إلى الشبق والنشوة، إلا أنه لذيذ وممتع، لذلك كن ينصرفن إلى الولاويل الكاذبة، الرواية ص ١٥».

ويبقى البطل اللا مسمى (إلى نهاية الرواية لم نعرف اسمه، وهذه دلالة رمزية مقصودة من قبل الروائي) ضائعًا، لاهثًا، بين صحراء الحلم

(١) الرواية المعاصرة: مقدّمة قصيرة جدًا – روبرت إيغلستون، ترجمة وتقديم: لطيفة الدليمي، دار المدى، بغداد، ٢٠١٧، ص١٥٠.

والتساؤلات المعلقة، في الأزمنة المفتوحة المتداخلة، وبالذات علاقته المشبوبة بالتيه مع العرافة، وفقدان بوصلته للوصول إلى الفنارات المضيئة «متى تعود إلى رشدك وتتذوق طعم شهدي الأبيض الذي يتمناه كل رجل – الرواية ص ٤٢»، يبقى معاندًا رغبته واشتهاءه لها، وهي في ملابسها الداخلية «التي لم يذكر لونها لكي تحفز مخيلة المتلقي»، ويبقى للأخير مفتتن ومرعوب من جسد المرأة، حيث يصل به الحال إلى أن يتصور بأن العرافة «ربما تتساءل هي مع نفسها الآن (من منا يسكن الآخر؟، من منا يروي عطش الآخر؟!) – الرواية ص ٤٣»، العطش هنا أخذ منحى آخر، ومعنى آخر، في استعارته للارتواء، حيث جاء هنا بمعنى حاجة الجسد / المرأة للجسد / الرجل للتفاعل والاندماج، مثل ليلى المتمردة «تمارس الحب مع من تريد وتهوى، مجرد إرواء عطش – الرواية ص ٣٩». فمعنى العطش هنا مجازي، ولكنه يكون قريب من معناه الواقعي، فالاثنين بينهما قاسم مشترك هو الماء، وهذا ما ذهب إليه الروائي في عنوان الرواية « طش الحمائم»، وباستطاعة المتلقي المُفلِّي للنص أن يستدل على المقصود بالحمائم، فالفصول الأربعة كانت تعني كما يلي: حمامة أولى = العرافة، حمامة ثانية = ليلى، حمامة ثالثة = سمية، حمامة سابقة = السيدة الثرية، وهن الشخصيات الرئيسة في الرواية المتكونة من عشرة فصول.

أما المرأة الأخرى التي حين يلمحها تجعله يكتشف أبجديات جديدة للعالم فهي سمية ابنة الحاج أحمد الحلواني، حلمه غير المكتمل، أو حبه الميتافيزيقي، الرابض في هواجسه الحلمية الليلية، رغم أنه أطلق عليها «الرغبة المستحيلة – الرواية ص ٥١»، أو الرغبة المقموعة. ونتيجة لهذا يحول الرسائل المدفونة فيها مشاعره المضطربة إلى الجريدة عوضًا عن إرسالها إلى سمية «وتبين لي أنها قد مضت في الطريق الذي يجب أن تسير عليه، فتحولت عشرات الرسائل تلك

إلى مشاريع حكايات كانت لى الجرأة في إرسالها إلى (الجريدة) ذاتها – الرواية ص ٥٣»، وبها يعلن لنفسه بأنه يومًا ما سيصبح قاصًّا مرموقًا، رغم رأي أستاذ اللغة العربية بأنه «عقيم وأجهل كيف تكون الكتابة الفنية – الرواية ص ٥٢». ولكن هذا الوهم يبقى ملتصقًا به ولا يغادره إلا بعد أن يخلف دبيب الشهوة المستعرة «أربعون عامًا وأنا أحث الخطى خلف وهم خاطف، مر بي وغادرني إلى الأبد. خلف دبيب الشهوة المستعرة التي هي الموت – الرواية ص ١٣٤».

ومن خلال صديقه فوزي نتعرف على السيدة الرابعة، السيدة الثرية كما يسميها الراوي، وحكاياتها مع عشاقها، أو مع الموعدين من نصيبها، فالنصيب هنا هو فرجها كما تسميه هي «– تعال وخذ نصيبك كما وعدتك، الرواية ص ٦١»، وبقدرة عجيبة تصبح السيدة الثرية ملكًا جنسيًّا لفوزي الغريب في فكره وفعله ودهاء مكائده مع منحه مبالغ مجزية مقابل ذلك: «اقتربت من الباب المسدود وأخذت أتلصص من ثقب الباب. كان الأحدب قد اعتلى السيدة وراح يهتز فوقها ومؤخرته المجعدة القبيحة ترتعش مثل فحل الماعز وتتراقص بصورة مضحكة كمن أصابته حمى مفاجئة، أو غثيان أو هلوسة. بقيت ألهث مع لهاثه، لكني لم أحتمل ما يجري، رفست باب الغرفة بعنف – الرواية ص ٦١».

تجادل الناقدة كاي ميتشيل **Kaye Mitchell** أن مجموعة من الموضوعات الجنسية المكشوفة (البورنوغرافية) ذات الأهمية البالغة للحبكة في الرواية يتّم إعادة استخدامها «كتاريخ للمتعة والبهجة الأنثوية عوضًا عن كونها وسيلة لتشيي النساء وحصرهنّ في زاوية ضيقة وإساءة التعامل معهنّ»[1].

(١) م. ن.ص ١٢٦.

ونحن نتساءل بدورنا، هل نساء إبراهيم سليمان نادر وقعن في خانة التشيى أم ماذا؟ رغم ما جاء على لسان البطل اللا مسمى: (ليلى...سمية... أم علي العرافة... السيدة الثرية). كلهن فروع لجذر آخر إلا «سمية» فجذرها له صلة بالعالم السماوي، وبقية الجذور ينخر أحيانًا فيها الدود – الرواية ص ٨١»، هذه الرؤية لمن تعود هل هي رؤية الروائي أم الراوي؟ سأترك معرفة ذلك للمتلقي!.

ونبدأ بالتعرف على جسد المدينة الملهمة للخيال، خيال الراوي العليم والمتلقي في آن واحد، فأول ما يفتتح به الرواية هو وصفه المكاني لحيه وبيته «على ربوة تطل على ضفاف نهر دجلة، كان يقع حينا العتيق. بيوت قديمة جدرانها من الجص والحجر – الرواية ص ٩»، بل يصل الحال به إلى أن يتغزل بقباب مسجد شيخ الشط وكنيسة مار يوسف السابحة في أشعة الشمس الغاربة وقت الغروب، ووصفه لسوق الطيور الموجود ضمن سوق الأربعاء وسط مدينة الموصل، وكلما نتوغل في قرائتنا نتوغل في جسد المدينة وأزقتها المتشعبة وأسواقها: سوق العطارين وسوق الشعارين وسوق النجارين، ويبقى مؤمن بأن «مدينتنا أجمل المدن»، المكحلة بذكريات آشورية ورومانية وأتابكية، وجدائل إسلامية، إنها الموصل الحدباء، إلى حد يصل به أن تكون هويته هي هوية الموصل الزاخرة بكل الذكريات الموجعة «منذ مدة وأنا أهرب من رؤية بعض الأمكنة والأزقة التي تواجهني بذاكرة حزينة. لقد هربت. لم أكن أريد رؤيتها كشجرة منخورة، ولا أريدها أن تعيدني إلى الوراء والأمام قبالتي. ستضعني في المفرق الصعب، وسأقارن وسأضيع، لأنني أخشى أن أكون بلا تراث... بلا هوية – الرواية ص ٨١».

أما علاقته الحميمية والعميقة بعمق ذكرياته والتي تكونت منذ أول لحظة عند نزوله للعالم، فهي نهر دجلة ومدى تلاحمه معه «كنت أحس أن النهر يجري في داخلي - الرواية ص ٨٠»، بل هما متلازمين، متداخلين، متحدين، لا يستطيع واحدهما أن يستغني عن الآخر، حتى ضفافه تصبح «رمزًا للحب وكتم الأسرار - ص ١٠٩»، حتى يصبح دجلة مقياسًا له «حين يكون قبالتي، أراه دائمًا إلهًا غريبًا ومجنونًا ومتجددًا، لهذا كنت أبارك يومي بالتأمل إليه، لقد أحببته بعمق كما أحببت سمية - الرواية ص ١١٥»، ويتعامل معه كصنو له، أي الند للند، وهو الوحيد الذي يشعره بالحياة، وأموره الشخصية «أنا الآن في حضرة النهر، والنهر وحده يمنح معنى لوجودي، ولن أجد بالتأكيد من يسمعني إلا هو وحده - الرواية ص ١٣٤»، وهو الذي يهرب إليه من نفسه.

إن الكاتب يحقق ذاته ويحقق وجهة نظره ليس فقط داخل السارد، وداخل خطابه ولغته، وإنما كذلك داخل موضوع المحكي، ومن وجهة نظر تختلف عن وجهة السارد. وراء محكي السارد، نقرأ محكيًا ثانيًا: هو محكي الكاتب الذي يسرد نفسه ما يحكيه السارد، والذي، بالإضافة إلى ذلك، يرجع إلى السارد نفسه»[١]، وفي رواية «عطش الحمائم»، يكونا المحكيين متواجدين، محكي السارد ومحكي الكاتب، بل وإن كل لحظة من المحكي تكون واعية واضحة على صعيدين: «صعيد السارد، وحسب منظوره الغيري، الدلالي والتعبيري، ثم على صعيد الكاتب الذي يعبر عن نفسه بطريقة منكسرة داخل ذلك المحكي»[٢]، بل أحيانًا يتداخل المحكيين، وبصعوبة نفرق بينهما:

(١) الخطاب الروائي - ميخائيل باختين، ترجمة وتقديم: د. محمد برادة، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ٢٠٠٩، ص ١٤٩.
(٢) م. ن. ص ١٤٩.

«يقع الحي الذي أقطن فيه على ربوة عالية تطل على نهر (دجلة) – الرواية ص ١٦».

«كل هذه الأمور كانت تشفع لي وأنا أمارس هوايتي المحببة إلى نفسي (تربية الحمائم) – الرواية ص ٢١».

«كنت أحس أن النهر يجري في داخلي – الرواية ص ٨٠».

«أشعر أنني منفي داخل نفسي، منفي داخل رغبتي، منفي داخل عشقي للمدينة والنهر والحي والزقاق – الرواية ص ١٨٥».

الأنا هنا تجعل المتلقي يضيع ما بين «أنا» الروائي و«أنا» السارد، فهل هي «أنا» متداخلة، مندمجة؟، أم هي أنا الروائي فقط؟، أو هي أنا السارد فقط؟ عندئذ يكون المتلقي هو صاحب الرأي الأخير شئنا أم أبينا، رغم تباين واختلاف وعمق المتراكمات المعرفية – الثقافية لكل متلقي.

ومما تتميز به الرواية هو كونها مليئة بالصور الحلمية المتخيلة في الحلم الليلي وفي حلم اليقظة، فالنوم «يفتحُ في الذات الحالمة نُزلًا على استقبال الأشباح، وفي كل صباح على الحالم أن يزيح كل تلك الخيالات، والظلال السيئة بمعونة التحليل النفسي، وطرد كل وحوش الظلام، أما تأملات اليقظة وما تُنتجه من صور تُحققُ الألفة فهي – كما يرى باشلار – لا تجلب إلا الراحة،حتى وإن امتزجت بالحزن، فإن ذلك الحزن هو حزنُ مريح «جذاب» يُعطي للذات وراحة الذات نوعًا من التكامل»[1].

(١) الذاكرة والمتخيل: نظرية التأويل عند غاستون باشلار – د. أحمد عويّز، دار الرافدين، بيروت، ٢٠١٧م، ص ٤٩.

وتغطي الرواية للبطل اللا مسمى فترة زمنية طويلة، لحد الخمسين عام، تكون على شكل تداخل الذكريات والأحلام في تطريز اليوميات الوجودية المتعاقبة لحياته.. إنها رواية سيرة إنسان، مقذوف في مدينة اسمها الموصل، تحتضن نهر اسمه دجلة يشطرها إلى شطرين أيمن وأيسر، ملتصق بها، وملتصقة به.

سُلطة السيـرة الذاتية
في بناء المتخيل السردي
رواية «نهر الأباطرة» أنموذجًا

في رواية «نهر الأباطرة» للروائي إبراهيم سليمان نادر «عمان: دار فضاءات، ٢٠١٦م»، يكون الواقع أشدّ حضورًا من المتخيل، أي البناء السردي يتشكل ويتمفصل، وينتشر على مديات صفحات الرواية، استنادًا على السيرة الذاتية المخضبة بالتخييل والتجربة، هنا يبرز لنا تساؤل مريب إلى أيّ مدى يمكن للذات المعتمدة على الواقع الوجودي أن تنجز تخييلها الذاتي، أو مدى تفاعل الذات مع التخييل، وعمق هذا التفاعل، وتأثيره، ذلك يتم عبْر صهر التجربة الواقعية في فضاءات المتخيّل، وهنا تكون مشاهدة جثة الغريق الملفوفة بالشباك، والعمل على أنسنة النهر، نتيجة الوعي بين التخييلي الفنّي والذاتي الواقعي، كحالة تثبيت وجود، وحالة فضح وإدانة، كل ذلك يأتي عن طريق تتداخل السيرة الذاتية في أحداث العمل المتخيّل.

وهكذا رواية تثير الحيرة في تصنيف إجناسية الرّواية، نتيجة المزج بين جنسي السيرة والرّواية، لأن العلاقة بين السيرة الذاتية والرواية، هي علاقة ملتبسة بين جنسين سرديين، فقد أسرد سيرتي، لكن ذلك السرد ليس بالضرورة رواية، إلا في حالة إضفاء التخييل على جزئيات مكرّسة في السيرة تتقبل شروط الاستمرار والاندماج في الكتابة، ويتميز هذا الجنس السردي بأنه يتأسس على مركزية الأنا الساردة في النصْ، وانطلاقه يكون من التجربة الواقعية المتفاعلة مع التخيّل، لكنه يتسم بميزة عالية ألا وهي التوجه إلى عالم الذات والداخل، ولقد أفرد باختين الكثير من الأبحاث في مجال السرديات وجماليات الخطاب الروائي لرواية السيرة الذاتية.

وهنالك الكثير من النصوص العربية التي تناولت التجربة الذاتية، منها رواية «تلك الرائحة» لصنع الله إبراهيم التي كشف فيها عمق الظلم والتسلط على المواطن والعمل على الغائه، ورواية «الخبز الحافي» لمحمد شكري، وهي

نص سيري يشبه نص صنع الله إبراهيم كثيرًا ويلتقي معه في المعاناة الإنسانية: القلق – الخوف – القمع – الاضطهاد، ولكنه يختلف معه من حيث الشخصية القامعة، فسلطة الحكومة في «تلك الرائحة» تتحول إلى سُلطة الأب المخيفة العنيفة في «الخبز الحافي»، ومن المفارقات الساخرة أن يتعلم محمد شكري القراءة والكتابة وهو في سن متأخرة حتى قرر أن يسجل تجربته، لكي يفضح فعل أبيه لا كشخص وإنما كمؤسسة تسلطية قمعية، بالرغم من الاختلاف الكبير بين مؤسسة الحكومة المالكة للشرطة والسجون والمعتقلات وإمكانيات اعتقال وحبس وقتل أي شخص في أية لحظة، ومؤسسة الأب، المصْوّرة هنا لخلخلة وهدم البنية التسلطية الذكورية في المجتمع العربي، وهذا ما عمل على أن يمنع النص من النشر والتعتيم عليه، إلى أن تُرجم ونشر في لغات أجنبية ولاقى اهتمامًا واسعًا لدي النقاد.

وتذكر الروائية السورية هيفاء البيطار المقيمة بباريس في تصريح خاص للجزيرة نت عن التداخل بين السيرة والرواية، إذ كانت أول رواية تكتبها «يوميات مطلقة» سيرة ذاتية عن معاناتها مع المحاكم الروحية المسيحية التي حكمت عليها بالهجر سبع سنوات قبل الحصول على الطلاق.

وكذلك هناك من النقاد من يتساءل، وتكون أسئلته مشروعة، وعميقة في بحثها، ورصينة في طرحها: «هل يكون الروائي باحثًا عن الاستسهال باعتبار أن مادته الروائية المستقاة من السيرة لن تحتاج إلى تحبيك وتخييل واشتغال؟ أم أنه يوسع من حدود الرواية ويفتح منافذ على حياته وعالمه من خلالها؟»[1].

(١) http://www.aljazeera.net/cultureandart/2017/10/6
رواية السيرة الذاتية جفاف المخيلة أم خداع القارئ.

تتكون رواية «نهر الأباطرة» من ثمانية فصول وتوطئة: الغريق – الكابوس – في نهر الأباطرة.. أفقدُ ظلّي – ذلك النهر الإمبراطوري – يسقط عاشق النهر – ضفاف العطشى لي.. ولكن؟ – نهرُ النسيان – لنهر الأباطرة أسردُ حكايتي.

من خلال مراجعة أسماء الفصول نعثر على كلمة «نهر» قد تكررت خمسة مرات في عناوين الفصول، مما يعطينا دلالة حفرية واضحة نتبينها من خلال السطور القادمة.

تبدأ الرواية من خلال إعلان الروائي إبراهيم سليمان نادر في التوطئة:

«ذات صباح فوجئ من رمى شباكه في النهر، بجثة غريق جرفها النهر فعلقت بالشباك. ثم كانت روايتي (نهر الأباطرة) – ص ٩ الرواية».

ونحن بدورنا نتساءل لماذا «نهر الأباطرة» أطلق على روايته بالذات؟

النهر هو نهر دجلة الذي يمر بمدينة الموصل، أو بمدينة نينوى، كما هو اسمها القديم، كلمة موصل هي من كلمة (أصل) وينشأ من ظرف مكان الفعل وصل. وكلمة «موصل» يعني مكان فيها يصل كل شيء التجارة والمعاشرة والبيع.

لا يعرف بالتحديد معنى تسمية نينوى، وهو اسم المدينة في زمن الآكديين غير أنه يرجح أن يكون له علاقة بالإلهة عشتار إله الخصوبة في بلاد الرافدين وكون اسمها القديم كان نينا. وفرضية أخرى تُرجع اسم المدينة إلى الآرامية حيث تعني كلمة نونا (נונא) السمك. ولا تزال المدينة بأكملها تعرف أحيانًا بنينوى (ܢܝܢܘܐ) أو آثور (ܐܬܘܪ) لدى السريان. يعود أول ذكر للتسمية الحديثة إلى كسينوفون، المؤرخ الإغريقي، في القرن الخامس قبل الميلاد حيث ذكر وجود مستوطنة صغيرة تحت اسم مبسيلا (باليونانية: **Μέπσιλα**). غير

أن كون هذه التسمية تعود لنفس المدينة الحديثة مشكوك به لأنها كانت تقع على الضفة الشرقية لنهر دجلة. يرجح من جهة أخرى أن تكون الكلمة ذات أصل عربي بمعنى «ما يوصل بين شيئين» لأنها وصلت بين الجزيرة والعراق، وقيل لأنها تصل بين نهري دجلة والفرات.

كما أن للمدينة عدة ألقاب تعرف بها؛ مثل أم الربيعين لاعتدال الطقس بها في الربيع والخريف، والحدباء لاحتداب دجلة لدى مروره بها أو لاحتداب منارة الجامع، و البيضاء، و الخضراء و الفيحاء وأخيرًا أم الرماح.

إذًا نستدل من خلال مما سبق ذكره على أن المدينة اقترنت بنهر دجلة، ودجلة/ النهر الذي حوله الروائي إلى البطل الرئيس في روايته، عندما قام بأنسنته:

* «(دجلة) يتثاءب ويتمطى – الرواية ص ١٣».
* «أربعون عامًا، وأنا أهدهدُ (دجلة) في عاطفتي وتداعياتي – الرواية ص ١٤».
* «النهر كائن عجيب، ممدد، من الشمال إلى الجنوب، فوقه رداء شفيف حتى لكأن للنهر روحًا تسكنه – الرواية ص ٢٠».
* «ها هو (النهر) يلعبُ معه مرة أخرى، ولا يكفُ عن الولوج والطنين في ذاكرته، ويضربه بقوة غاضبًا أو جارفًا ثيابه، يهدر – الرواية ص ٤٣».

ثم جعل التداخل فيما بينهما النهر الحقيقي / الماء / الغجري والنهر المجازي/ الرجل/ الراوي من المستحيل التفريق بينهما، وللدلالة على ذلك يطلق عليه «أنا الراوي والغجري معًا...! – الرواية ص ٧٧».

وأباطرة / جمع إمبراطور، وهو الملك، عليه يكون عنوان الرواية «نهر الملوك»، أو «غجري الملوك»، ولكن من هم ملوك دجلة؟

إن أبناء المدينة وخاصة الذين يسكنون على ضفافه: الميدان – القليعات – الكوازين – الشهوان – باب الشط، نشأت علاقة متينة وحميمية بينهم وبين النهر، بحيث أصبح النهر واحدًا منهم، بل حتى المواقع الأثرية كانت ملتصقة ومألوفة إليهم وجزء وجودي منهم: عين كبريت – باشطابيا – قلعة قرة سراي – جامع شيخ الشط،... ومن النهر.

«– جلب النهر جثة منتفخة، كان الموج يدفعها بقوة – الرواية ص ١٢».

هكذا، ومنذ البداية تبرز لنا جثة رجل غريق ملفوفة بالشباك، ولا أحد يتساءل من هذا الغريق؟ وكيف غرق؟ ولماذا غرق على ضفافهم؟ أسئلة كثيرة ولكن لا أحد تجرأ وفكر مجرد تفكير بهكذا أسئلة، وبهذا المسار السردي يتقاسم الراوي (= الذكريات والتداعيات والأحلام)، والنهر، وجثة الغريق، أحداث الرواية.

إن جمالية النص تكمن في فسح المجال للمتلقي لاستخدام مخيلته وتراكمات اللاوعي لديه، لأن القراءة في صميمها تفاعل حواري بين النص والمتلقي، «وكلّ محاولة لإرجاع نص متعدد المعنى إلى تفسير أحادي المعنى سيحكم عليها لا محالة بالفشل، ذلك أن تناقضات النص تجعل أي بحث عن بنية منسجمة لدي المؤلف بحثًا وهميًّا»[1]، إضافة إلى أن القراءة لحظة مواجهة واشتباك بين النص / الماضي والمتلقي / الحاضر، لأن المتلقي هو بالأساس كائن انساني – تاريخي له رؤيته

(١) مليكة دحا مينة – القارئ وتجربة النص – مجلة الخطاب، جامعة مولود معمري، تيزي وزو، الجزائر، العدد ٣ / ماي ٢٠٠٨.

الخاصة وتفاعله الخاص وموقفه المتميز تجاه النص، كل ذلك يحصل من خلال عملية الفهم التي تعمل على اكتشاف التعدد والاختلاف في النص.

صياد قرية «حليلة» بدلًا من أن تقع الأسماك في شباكه المنصوبة مساء البارحة وقع الغريق / الموت، والملفت أن زمن الغريق / الموت مفتوح، وزمن الرواية مفتوح أيضًا، بحيث لا يستطيع المتلقي الإمساك بأي زمن، فتغيب البداية والنهاية، ولكن بإمكانه البدء بالقراءة من أي فصل، لأن الرواية دائرية، مع سرد متداخل لا توجد فيه فواصل أبدًا، ولا يوجد تسلسل زمني فيه، ولا يوجد حدث أفقي، بل يوجد سرد متداخل يستند على الانثيالات والذكريات والتداعي الحر.

هناك مساحات في النص يتعمد المؤلف على عدم العمل على كشفها، وعدم تسليط الأضواء عليها، بل يترك ذلك للمتلقي لكي ينفذ من خلالها إلى روح العمل والتعمق فيه، حيث يقوم المتلقي بربط الأجزاء التي كانت غائبة ببعضها حال عثوره عليها، وبهذا «يتحول النص إلى القارئ، ويصبح هناك شعور يربط بينهما، ذلك أن النص في حاجة إلى من يخاطبه ويدخل معه في حلقة تواصلية»[1]، ومن يؤوله، يتم ذلك عبر تفاعل المتلقي مع النص، وهذا المتلقي هو المعول عليه في كشف المساحات المظلمة من النص، والمتمثل في الكشف عن الجانب الجمالي للنص، وذلك من خلال عملية جدلية – حوارية بينهما، ولكن مع خضوع النص لقصدية الروائي وثقافة المتلقي.

ومن خلال التذكرْ المتواصل للراوي نتعرف على كيفية مقتل أبيه، ولكن لا يبين الأسباب التي أدت إلى مقتله «طرقوا الباب بعنف علينا. ركض أبي إلى

(١) م. ن.

السطح وقفز إلى مياه النهر. انهمر عليه سيل من الرصاص وسط صراخ أمي. حاول أبي أن يطيل فترة غوصه تحت السطح، لكنه لم يتمكن. رفع رأسه ليلتقط جرعة أخرى منعشة من الهواء فأدركته رصاصة طائشة ونثرت دمه – ص ١٩ الرواية»، وكل ذلك يحدث وجثة الغريق المنتفخة لا زالت عالقة في الشبكة، ولا زال الراوي/ البطل الرئيس يتذكر، إي التذكر / الماضي «كيفية قُتْل الأب» و جثة الغريق / الموت الحاضر، وعليه فإننا يجب اللجوء إلى الاستعانة على تسمية الذوات عند كل ذات فاعلة تقوم بالتجربة، حيث ستكون المسألة أخيرًا «معرفة كيف أن «أنا – أنت» التخاطب تستطيع أن تظهر إلى الخارج بشكل «هو»، من دون أن تفقد القدرة على أن تسمي نفسها بنفسها وكيف أن الـ هو / هي الخاصة بالإحالة المحددة للهوية يمكن أن تستبطن داخل ذات فاعلة»[١].

وهذا ينسحب على طيف حبيبته خولة، هو / هي، وعلى المرأة التي ترمي بنفسها في النهر، الأرملة، بسبب لوعة اشتياقها إلى رجلٍ تتدفأ به، ولكن يتم إنقاذها من قبله، ويتم ذلك كله مع مزامنة بأن:

«– هناك غريق عالق بالشباك – الرواية ص ٣٠».

وهكذا تبقى الفصول ٢، ٣، ٤، ٥، تدور في فلك «الغريق.. والمرأة الأنثى» و«الأنثى الحنطية الجميلة»، وكلها تستند على التداعيات والأحلام والمخيلة:

«يحلم.. يحلم.. يحلم أنه فقد ظله في منتصف النهر، وأن حياته صارت حلمًا متواصلًا ليلًا، ولولا قمع النهارات وروح اليقظة لمحت هذه الأحلام فروق ليال ونهارات وبات يخشى على عقله من الانفلات اللامعقول – الرواية ص ٣٨».

(١) بول ريكور – الذات عينها كآخر، ترجمة وتقديم وتعليق: جورج زيناتي، المنظمة العربية للترجمة، بيروت – لبنان، ٢٠٠٥، ص ١٣٢ – ١٣٣.

وكما قلنا تبقى مشاهد الغريق والأنثى ورغباتها الجنسية والاستمتاع والتلذذ بالمضاجعة، وفي مخيلته ترتشف أنثى القهوة، وتمنحه جسدها:

«– سأرتدي لك فستاني (الشيفون) الأسود، أنت تشتهي الخيال والأنوثة، جسدي الليلة ملك لك.. الرواية ص ٤٤».

الرواية عبارة عن مستقطعات من ذاكرة، عاشت يومياتها الوجودية، مع تخيلاتها، وتداعياتها، وهي غير متسلسلة أو مترابطة، إنها تطرح بعشوائية، متزامنة مع زمن العثور على جثة الغريق، فالرواية مبنية جميعها على موضوعة الغريق والشخصية الروائية.

في الفصل السادس يختلف السرد عن الفصول السابقة، ويأخذ منحًى مغايرًا حيث تكون أنا / الراوي هي المتفردة، والمتواجدة وحدها فقط، وهي المتكلمة / المسموعة المعْبّرة بما هي عليها، بنرجسية عالية، وذاتية عميقة تقترن بالتاريخ وأحيانًا تكون بديلته، حينما يصرخ مكررًا جملة «أنا الراوي...!» عشرون مرة، إن «هوية الشخصية الروائية تُفهم عن طريق تحويل عملية صياغة الحبكة إليها هي، بعد أن كانت هذه العملية مطّبقة على الأحداث المحكية، وبهذا يمكننا أن نقول بأن الشخصية هي نفسها صيغت كحبكة»[1].

«– أنا الراوي..!

أسعى كمعظم دراويش العالم. أتسول لنفسي مكانًا أقفُ عليه في طوابير الجياع.

فقدت بعيري، وحملني السراب في تلك اللجة الحمراء، إلى حيث تستوي الحياة والأنوار والظلمة – الرواية ص ٧٠».

(١) م. ن، ص ٢٩٨.

إذًا لابد من وجود جدلية بين الهوية السردية وبين الهوية الذاتية، وذلك لأن الشخصية الروائية تتعامل في الوقت ذاته مع طرفين لا غنى عنهما وهما الهوية السردية / الخارج والهوية الذاتية / الداخل، وما بين الخارج والداخل سيظهر «كيف أن هوية الشخصية تبنى باتصال مع هوية الحبكة»[1].

لذا يقوم الروائي بتشظية الشخصية الروائية عندما يصيح «أنا الراوي..!» ثم في السطر الذي بعده يقول «أنا.. من أنا» ثم يعود ليؤكد «أنا التاريخ..»، إن هذه المتغيرات في الهوية الذاتية، وتوزعها على مسارات سردية، تبين بأن هوية الرواية هي التي تصنع هوية الشخصية.

أخيرًا يتكشف لنا السر الذي احتفظ به الراوي، إلى نهاية الرواية، لكي يقذفه بوجه المتلقي دفعة واحدة، ألا وهو أن الغريق تبين بأنه مقتول بطلقات نارية، وحالما نعرف ذلك، يبرز لنا ابن المقتول «علوان الأطرش» ليأخذ بثأره من قاتل أبيه، بعد كل تلك السنوات، ولكن من هو القاتل؟هنا صنع الروائي مفاجأة غير متوقعة، حيث يتحقق الكشف والعقاب في آن، رغم أن «العقاب أولًا يعد غير نقي. والعقوبة ليست بادئ ذي بدء سوء طريقة لإدامة العنف»[2]، عليه يقوم ابن علوان الأطرش بقتل قاتل أبيه، على اعتبار منطق العقاب أو الجزاء هو منطق التعادل «إن ثمن الخطيئة هو الموت»، أي قتل الشيخ عبدالله عبد الحليم.

(١) م. ن، ص ٢٩٥.
(٢) ؟؟؟؟

جماليات التخييل
والتقنية الكتابية

تعتمد رواية «أنثى من دخان»[١] للروائي إبراهيم سليمان نادر على الأخيلة الرومانسية – الأسطورية والتي بدورها تستلهم الأمكنة – الواقعية، ولكن في الوقت ذاته أيضًا، لا يكون اعتمادها على الحبكة والشخصيات والزمان والمكان، بل تذهب نحو نصْ من إنتاج وعي الروائي، ليس ملتزمًا بالنقاط الأربعة المارة الذكر، حيث يصبح النص مكتفيًا بذاته، ولقد شدد النقد على الفكرة القائلة باستقلالية الذات التي زعمت أنها تؤسس المعرفة بالوقوف خارج التاريخ، بحيث خلقت هنا «أزمة كبيرة في الفهم الرومانسي الحديث للذات بوصفها تتأسس على ذاتية متكاملة تسعى إلى تحقيق تماسك داخلي كامل وعلاقة مُرضية مع العالم الواقع خارج الذات»[٢]، وبما أن الوعي الذي خارج الذات هو وعي ذاتي، إذا هو ليس الواقع ذاته، عليه لذا يجب المحافظة داخل العمل ذاته على مسافة فاصلة بين السارد والروائي، لكي تقوم الرواية بتعرية كل كتابة تدّعي بأنها تمثيلًا حقيقيًّا للواقع، لأنه كلما ابتعدت الكتابة عن الواقع، التصقت أكثر إلى تمثيل نفسها، حيث يكون المتلقي على وعي تام أنه أمام متخيّل، لكن ذلك لا يعني أن الرواية تنفصل انفصالًا تامًّا عن الواقع، أي بمعنى أنها «لا تعني التنحي عن الواقع، بل هي محاولة لإيجاد مطابقة أكثر دقة بين الواقع الذي هو خيال، والخيال الذي هو الواقع»[٣]، أي كتابة تتأمل ذاتها.

---

(١) إبراهيم سليمان نادر، أنثى من دخان، دار الحكمة للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ٢٠٢١م.

(٢) باتريشيا ووه – ما بعد الحداثة، ترجمة: شعبان مكاوي، ضمن كتاب، القرن العشرين: المداخل التاريخية والفلسفية والنفسية، موسوعة كمبريدج في النقد الأدبي، المشروع القومي للترجمة – المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ٢٠٠٥م، ص ٤٢٦.

(٣) جورج شولز – صناعة الخرافة والواقع، ضمن كتاب، المرأة والخارطة «دراسات في نظرية الأدب والنقد الأدي»، مجموعة من النقاد والمفكرين، ترجمة: سهيل نجم، دار نينوى للنشر والتوزيع، دمشق/ سوريا، ٢٠٠١م، ص ٦١.

وعند اطلاعنا على عناوين الفصول الخمسة التي تُشكْل الرواية، سنلاحظ أن هنالك إيحاءات ومجازات تفتح باب التأويل على مصراعيه، بقصدية مقصودة، ما بين كلمة الكتابة وكلمة الأنثى:

الفصل الأول: يا أنثى الزمن العين التي تراكِ لا تصاب بالعمى.

الفصل الثاني: أنتِ أنثى يذوب بها النص ولا تذوب.

الفصل الثالث: لن يراكِ أحد، أخفيتكِ داخل لغتي.

الفصل الرابع: أنتِ الموجة التي تدفقت في كتابي، فأغرقتني.

الفصل الخامس: أريد يديكِ، لأحمل بهما قلبي.

أنثى / العين، أنثى / نص، هي / لغتي، موجة / كتاب، اليد / القلب.

نقرأ بمعنى آخر: أنثى – أنثى – هي – موجة – اليد، تقابلها المرادفات / العين (التي تقرأ) – النص (المكتوب) – اللغة (المكتوب بها النص) – الكتاب (الرواية) – القلب المتداخل مع اليد (الوسيلة للكتابة).

من خلال المقاربات والمتواليات، يتكَشَّف المعنى لدينا والذي أراد إخفاءه وتنحيته من الواجهة، ليكون هكذا الأنثى = الكتابة أو أنثى الكتابة، ولكن هنا علينا التوقف أمام عنوان الرواية المغري، المستفز، «أنثى من دخان» لماذا أنثى من دخان؟ هذا اللعب بالكلمات يجعلنا أن نرى ذلك من خلال استعمال الكلمة، لا سيما من طرف استعمالاتها الاستعارية، «وللاستعمال الاستعاري هنا، كما هو شأنه دائمًا، أسبقية منهجية. فلو أن كلمة ما طبقت على مجال لا تنتمي إليه أصلًا، فسوف ينبثق المعنى «الأصلي» الفعلي بوضوح تام. فاللغة قد أنجزت سلفًا التجريد، الذي هو بحد ذاته مهمة التحليل التصوري. والآن يحتاج التفكير فقط

إلى استعمال هذا الإنجاز المتقدم»[1]. وعند العودة إلى التوطئة التي نقرأ فيها ما يعزز ما ذهبنا إليه، آنفًا، أن الأنثى هي الكتابة:

من عطركِ كتبتُ آخر رواية

فالكتابة هي عشقي الوحيد.. «الرواية ص ٥».

وفي صفحة ستة عشر، يكرر الجملة السابقة حرفيًّا، ولكن بإضافة ضمير الغائب «هو» أمامها، لكي يمنح الجملة انتسابًا تعريفيًّا: «هو: الكتابة هي عشقي الوحيد – الرواية ص ١٦»، وليس ذلك فحسب، بل هنالك الكثير الكثير من الجمل التي تؤدي المعنى ذاته «أنتِ طفلة الحروف – الرواية ص ١٥»، «فأنتِ كتابي الذي لا ينتهي – الرواية ص ٢٣».

هنالك تأويلات عديدة في قراءة العنوان «أنثى من دخان»، هل هو حلم الأنثى الكاملة غير المملوكة لأحد أو الخاضعة لأحد؟، أو أنثى الحلم الذي ليس باستطاعة أحد أن يبلغه، لتكون كالدخان الذي لا أحد يستطيع الإمساك به، وحالما ينتشر في الجو يكون متلاشيًا، فإن العنوان يعتبر عتبة من العتبات النصية المهمة، والمدخل الرئيس لإضاءة النص، حيث تجعل المتلقي في حالة إثارة وبحث عن طريق التَخييل، مما يجعل المتلقي يشعر بجمالية التَخييل. «هي: لا يوجد في جُعبة سفري رجل، أنا يا سيدي أنثى من دخان.. هي رؤيا، كانت ثم اختفت – الرواية ص ١٣».

التَخييل هو «محاولة ضبط القوة عند المتلقي وتوجهها من طرف العقل الذي رسم مسبقًا حدود التخيل عند المبدع»[2]. فهو يتميز بجانب إبداعي، له

(١) هانز جورج غادامير – الحقيقة والمنهج: الخطوط الأساسية لتأويلية فلسفية، ترجمة: د حسن ناظم وعلي حاكم صالح، دار أويا للطباعة والنشر والتوزيع، طرابلس / ليبيا، ٢٠٠٧م، ص ١٧٣.

(٢) محمد الديهاجي – التخييل والشعرية العربية، مجلة الكلمة اللندنية، العدد ٧٣، مايو ٢٠١٣م.

القدرة على إنشاء صور وأفكار جديدة عن طريق التركيب بين عناصرها. فإننا نتمثل الصورة في أذهاننا لأنه لا توجد أشياء تقابلها في الواقع، فتقوم بعملية التشكيل والتركيب والحذف والإضافة لتصل إلى تكوين شيء جديد.

إن إبراهيم سليمان نادر يستعير، ويستلهم التاريخ، لكي يعيد إنتاجه بطريقة التخييل، بمعنى آخر استخدم التاريخ بمجال الروي – التخييلي للمشابهة والمقارنة وليس استخدامه كسردٍ تاريخي بحت، يقول هيدجر: «إن التاريخانية أي «مغامرة» الإنسان في التاريخ بما تقتضيه من «قرار» إنما هي متقدمة بالاعتبار على التاريخ، وأن لا قيام لتاريخ العالم ولا انتماءً تاريخيًّا للتاريخ إلا بها وعلى أساسها»[1]. وليس ذلك فحسب، فقد استطاع الروائي في إثارة التخييل لدي المتلقي عن طريق استعمال تقنيات مختلفة، أهمها الحوار – الوصف – السرد، أما الشخصيات فهي تقسم إلى قسمين، الشخصيات التاريخية المستلهمة من أسطورة «حصان طروادة»، هيلين – باريس – أخيل – الملك ميريام، تتداخل معها وتتوازى في اللحظة ذاتها شخصيات الحاضر المروي، التي أطلق عليها الراوي أسماء ضمير الغائب: هو – هي، وشخصية أخرى باسم ضمير المتكلم: أنا، ثم الفنان الموصلي وسونيا. هذا كله يدفع بالمتلقي إلى الالتباس بين الأصوات في الرواية، باستثناء هو، هي، أنا، لأن أصواتهم تكون على شكل حواريات، أما صوت الفنان الموصلي والراوي فيكون فيهما الإشكال والالتباس والتداخل، أحيانًا، ولكن يحتاج القارئ لإزالة هذا الالتباس إلى قراءة عميقة متأنية، مدققة للسرد الروائي، فاحصة ما بين الأسطر، كل هذا يجعلنا نستخلص بأن رواية «أنثى من دخان» تتكون من روايتين، بمعنى رواية داخل رواية، أي رواية تاريخية يستمد الروائي أحداثها وأبطالها من أسطورة

(١) د. محمد الشيخ – نقد الحداثة في فكر هيدجر، الشبكة العربية للأبحاث والنشر، بيروت / لبنان، ٢٠٠٨م، ص ١٩١.

«حصان طروادة» اليونانية، ورواية الفنان الموصلي وسونيا، عن طريق التفاعل والتداخل بالمخيلة بينهم، ومقارنة عشقهم وما جلبه عليهم من ويلات، فالتخييل هنا يشكل العمود الفقري للرواية:

أنا (العاشق الموصلي) المتيم الذي جاء يتسكع في محطة قطار «حيدر باشا» وأحيانًا بين أرصفة الموانئ والمراكب القديمة. «الرواية ص ٢٧».

على الضفة الغربية للبسفور، مقهى عثماني تحت جسر «الفاتح» المعلَّق، رومانسي الملامح والطباع في مقاعده ونباتاته الخضراء وأشجاره الصغيرة وشتلات زهوره المبعثرة. «الرواية ص٢٩».

فأنا (الموصلي العاشق) المعفّر برطوبة (الرافدين) أخلع نعليّ واقترب منك وأدنو إليها. «الرواية ص ٤٢».

عليه لا أعتقد بأن الروائي قد قام بالتخطيط لعمله وكيفية كتابته له، وأنه يعلم ما سيحصل وما سوف يدور ويحدث مسبقًا ودقيقًا ومحددًا، إنما يأتي لعالم الرواية محمل بشذرات متفرقة أولية وغامضة عما سوف يكتبه، تتشابك في ذهنه بفعل التخيل والكتابة، لتخضع بعد مرحلة الابتداء إلى علاقة جدلية بما سوف يشكله، رغم أن «الراوي بدوره شيء مخلوق لا يمكن أن يكون هو الكاتب، أي أن الراوي كتابة، أو صوت، أو ورق، في حين يكون الكاتب مبدع يخلق الراوي، والأحداث، والشخصيات، يمكننا إذن أن نستخلص بأن العلاقة بين الراوي والكاتب هي نفسها العلاقة بين الكاتب وعالمه المتخيل. إنهما يرتبطان من حيث كون الراوي تقنية روائية يتوسل بها الكاتب قصد بناء عالمه الروائي»[1].

(١) إدريس بلمليح، البنية الحكائية في رواية المعلم علي، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء/ المغرب،١٩٨٥م، ص ٣٥.

ومما زاد من جمالية الأمكنة / أزمير – جنة قلعة – إستانبول هو عندما قام إبراهيم سليمان نادر بأنسنة المدن، حيث منحها صفات بشرية وتعامل معها على هذا الأساس، مما أدى ذلك إلى أن تلتبس على المتلقي، من هو المخاطب: هل هي الحبيبة؟ أم هي المدينة؟:

(أزمير)..

أيتها البهية النقية البيضاء، التقية الزاهية، قديسة (بيزنطة) المكان والزمان، أميرة العشق والضباب والتيه والتمرد والانفلات والضياع. أزمير، عروس بحر إيجة، تخفت جمرة البقاء فيك يا أسطورة الحب والجمال، وسحر الرومان والإغريق، وتراتيل (الإلياذة والأوديسة). «الرواية ص ٩».

وكيف أزهدُ فيكِ وأنتِ أنا ؟ عذبة أنتِ. «الرواية ص ٩».

هذا السرد يأخذني إلى أن أستذكر أبيات الحلاج عندما يفيض به الشوق ويتفاقم الوجد في صرخته المدوية «أنا أنتَ وأنتَ أنا».

ونعثر كذلك على قطعة فنية غاية في الجمال، متداخلة،منسوجة المقاطع السردية، بإتقان مذهل، بين مدينة أزمير وسونيا والفنان وهيلين:

كانت (سونيا) ترتدي الملابس اليونانية القديمة التي أعادت إلى ذاكرتي (هيلين) وهي تنادي ريح (طروادة) السليبة، وجثة (باريز) وهي ملطخة بالدماء. منذ العبارات الأولى لتعارفنا، سحرني حديث (سونيا) الفاضح الغريب عن جسدها.

كانت أزمير مستلقية على رمال البحر وقد صنع سيفيرس منها شعرًا.. كما صنع جوليان غراك شعرًا من مدينة سرت.. ومن أسر أورسينا ومن البيت الريفي على ضفاف نهر زنتا. «الرواية ص ٥١».

في رواية «أنثى من دخان» طغت بنية المكان على الرواية، حيث لعب المكان دورًا في تأجيج الذكريات وإدامة الذاكرة – التاريخية بالديمومة، وأصبحت ندًّا قويًّا للشخصيات الروائية وموازية لهم، بينما فيها تكون الشخصية الروائية، مندمجة، ومرتبطة بالمكان، سواء أكان المكان خياليًّا أو واقعيًّا، مع كونه «عنصرًا جماليًّا متحركًا محسوسًا مؤثرًا في الأحداث والشخصيات»[1].

من حق المتلقي أن يتسأل من هي سونيا؟ بعد أن تاه بين ضمائر الغائب: هي – هو، ليكتشف أخيرًا من هما في لحظة زلة لسان متهور من قبلها:

هي: أنا رسامة يونانية إستانبولية، وأنتَ فنان (موصلي)، جئنا من بعيد لنصنع الحب على عشب الحدائق، لا رغبة لي سوى أن أنهي حياتي معك. «الرواية ص ٣٦».

إذا بهذا السرد الدلالي – الرمزي، اكتشف القارئ من «هي» التي تحمل ضمير الغائب «هي» وكذلك الذي يحمل ضمير الغائب «هو» بعد أن تبين من هما، هي – سونيا / هو – الفنان الموصلي.

من الاشتغالات التي تميزت بها رواية «أنثى من دخان»، الاشتغال على التناصِّ الشعري، ويعود أصل ظهور هذا المصطلح إلى الناقدة الفرنسية جوليا كريستيفا التي وضعت له تعريفًا مستقلًا. حيث أشارت إلى أن المؤلف عندما يكتب نصّه يبنيه على نصوص سابقة تمثلها وتختلط معها، وتتفاعل فيما بينها، لولادة نصٍّ مختلفٍ قد يلغي النصوص الأخرى، أي فالتناص ينفي فكرة وجود نصّ مستقل ومكتفٍ بذاته فلابد لكل نصّ أن يكون متداخل مع نصوص أخرى. ولكل نصّ دلالة حيث تلتقي هذه الدلالات في نصّ جديد

(١) نضال صالح – المكان في الرواية الفلسطينية، مجلة الهدف، العدد ١٤١، في ٤/ ٤/ ١٩٩٢م.

لخلق معنى جديد ودلالة جديدة في النصّ. ففي هذا الاتجاه تكون النصيّة «هي الشرط الذي يكون النصّ، طبقًا لها، نصًّا. فنص ما هو توليفة مركبة من العلامات. والدلالة ترتكز على الشفرات والبنى الناشئة من العلاقات القائمة بين العلامات كما هي متجلية ضمن تطوّر النصّ. وأن قراءة الشفرات والبنى رفقة دلالاتها توفر سياقًا يخص الصيغ والنماذج التأويلية. وتتضمن مثل هذه الصيغ، والنماذج منطقياتٍ أو أنماطًا نفسية، واجتماعية، وتاريخية، وسياسية، وأنماطًا أخرى من التعبير»[1].

لقد ضمن الروائي الكثير من الأشعار التي تدور في فلك الحب والغرام والعشق، والتي تمثل الثيمة الرئيسة للرواية «العشق مثل القصيدة. الرواية ص ١١» في نصه مستعارة من كبار شعراء العالم أمثال ناظم حكمت – اليوناني تاكيس باباتسونيس – اليوناني نيكو سكافادياس – التركي نديم غورسيل، جاءت هذه التضمينات منسجمة، متوافقة، منحت السرد جمالية إضافية، وبحق نستطيع أن نطلق على الرواية، رواية – قصيدة، وهنا سأقتطف بعضًا من أبيات ناظم حكمت:

بين السماء والأرض
أسافر منفردًا بين العشق والعشق
أكتب دون حروف، لعل الذي
في الحوار يفهم أني أشير إلى القمر بدمعة
فاقد الأمل لا يبكي

(١) ج. هيو سلفرمان – نصيّات: بين الهرمنيوطيقا والتفكيكية، ترجمة: حسن ناظم وعلي حاكم صالح، المركز الثقافي العربي، بيروت / لبنان، الدار البيضاء / المغرب، ٢٠٠٢م، ص ١١٧.

رغم البرد الشديد

لك دفء وحنين. «الرواية ص ٥٥».

أو يتناول الشعراء بطريقة مختلفة عن الأولى في تضمين نص شعري للشاعر، ألا وهي: يحكي عن الشاعر بأسلوب سردي شفاف:

تذكرت عند وصولي «أزمير» شعر «ريتوس». تذكرت حنينه العظيم الخالد، وارتجافته الأولى وطاقة فكره.

أدركت طريقين في شعره.. واحد يفضي إلى البحر، والآخر يلج إلى «ميدان الساعة» وأنا ضائع بينهما ومضيع. «الرواية ص ٥١».

وفي الفصل الخامس وهو الأخير، تتصاعد الأحداث إلى تخومها النهائية، وتتوضح الأمور جميعها للقارئ دفعة واحدة، بحيث تجعل القارئ لا يستطيع الإمساك بها في مرة واحدة، نقرأ عن شيطانه أو قرينه كما أطلق عليه هو هذا الاسم، وحواره معه على ما ارتكبه من أفعال مشينة يستحق عليها الإعدام. رغم محاولات قرينه المستميتة في الحفاظ عليه حتى يكون مرتاح البال عليه ولكن:

هو: أنت لم تعط لحياتك معنى. أنتَ ضعيف ومخدوع. «الرواية ص ١٠٧».

--: يهمني أن أحميك من هذه الشرور (الكتب – واللوحات – الموسيقى).

--: كنت أريدك أن تكون فاسقًا شرسًا، ماجنًا عنيفًا، فتحررني من عبودتي، ولكنك لم تفعل. «الرواية ص١١٢».

هذا الحوار ذكرني برواية المحاكمة لفرانس كافكا، وبجوزيف «ك» بطلها الذي يحاكم ولا يعرف ما هي تهمته، وعن ماذا تحاكمه السلطة القضائية للدولة،

فالروية تتسيدها الرمزية – الدلالية والعبث الوجودي، بداية من اسم البطل «ك» الذي ينادى به طيلة أحداث الرواية، وبقاءه منتظرًا طيلة الرواية لكي يمثل أمام المحكمة.. ولكنه يظل منتظرًا كل العمر ليصبح عجوزًا كليل النظر محدودب الظهر.. ليبين لنا كافكا أن الإنسان سجين حياته التي يعيشها رغمًا عنه.

فبطل إبراهيم سليمان نادر يحاكم ذاتيًّا من قبل الأنا العائدة له، أما بطل كافكا يحاكم من قبل أجهز الدولة، أي من قبل الآخر، الأول يعرف لوائح الاتهام أما الثاني لا يعرف ما هي تهمته، هذا يراد منه الاستمتاع بالحياة وممارسة لذائذ جسده والبحث «عن أوهام زائفة. الرواية ص ١٠٣»، وذاك يعيش الظلم والقهر وعبثية الإنسان وعدمية الحياة. بمعنى «أن حدث النصّ ليس حدثًا من إنشاء المؤلف، وليس معنّى لمعنى المؤلف. وكلّ من الحدث والمعنى في متناول التأويل أو التفسير.. فالتأويل إذن هو فعالية الفهم التي توفر المعنى لأن المعنى هنا هو ممارسة، وفعالية، وتفصل لحقل ما»[1].

ليس ذلك فحسب، بل المفاجأة عندما يصرح الراوي / المؤلف الضمني، بأن كل أحداث الرواية وكل أبطالها التاريخيين وأبطال الرواية الآخرين هم من نسيج التخييل «أروح في غيبوبة التخيل الجميل، وأمضي في إتمام الحكاية. أنصب نفسي بطلًا عاشقًا – الرواية ص ٩٩»، ثم يعترف جهرًا بأن هذه الكتابة اعتبرت عند الآخرين محض تلفيق وكذب «لم يصدقني أحد.. قالوا إن ذلك ليس سوى تخيلات وأوهام – الرواية ص ١٠٧». فهو لا يكتفي بهذا القدر بل يذهب أبعد من ذلك عندما يعلن لنا تصويره لمشهد الرواية، وكيف يعالجها كتابيًّا «أرفع قلمي، وأتأمل المشهد الساحر، مشهد سونيا وهي تبكي. أشطب على الأشكال بخطوط ناعمة – الرواية ص ١١٦»، إن منظور المؤلف المنقول

(١) م. ن، ص ٥٤.

إلى البطل هو ليس الوجود الفعلي للبطل نفسه وحسب «بل ومعه كل العالم الخارجي وظروف الحياة اليومية التي تحيط به والتي تدخل في مجرى وعيه الذاتي، إن كل ذلك لم يعد يحتفظ بوجوده المستقل عن البطل وعلى مستوى واحد معه داخل عالم المؤلف، ولهذا، ولا تلم يعد بإمكان هذه الأشياء أن تشكل بعد الآن عوامل سببية ونشوئية تتحكم بوجود البطل، ولا تستطيع أن تحمل داخل العمل الأدبي وظيفة محددة»[1].

وأخيرًا تنتهي الرواية بالمقطع الدلالي – الرمزي المتشظي بين الراوي، والفنان الموصلي، والمحال على المعنى المقصود المستمد من تناصية النصّ. «دعني أفيقُ من حُلمك الداكن، وكأنني لم أحلمُ من قبل.. تلك هي حكايتي – الرواية ص ١٢١».

(١) م. ب. باختين – قضايا الفن الإبداعي عند دوستويفسكي، ترجمة: الدكتور جميل نصيف التكريتي، مراجعة: الدكتورة حياة شرارة، دار الشؤون الثقافية، بغداد / العراق، ١٩٨٦، ص ٧٠.

الباب الثاني

التجربة الجمالية

والزمكانية في الرواية العربية

التجربة الجمالية والزمان
في الرواية العربية

قلة من النقاد تناولوا بالبحث والدراسة تجربة الزمن في الرواية العربية الحديثة والقصة الحديثة، لهذا تكون مهمة الباحث شاقة وصعبة عندما يحاول أن يتناول الزمن الروائي، كأن عليه الدخول إلى قبو مظلم منصوبة فيه مصائد ملونة، لا يعلم على أي لون يدوس، أو كأنه موجود وسط غرفة المرايا العاكسة لتضعه أمام مواجهة شاملة وحادة مع الأزمنة المتعددة.

بداية ليس من الممكن أبدًا عزل الكائن الإنساني - فكرًا وجسدًا - عن الزمكانية، لأن الإنسان - الزمان - المكان يشتركون بشمولية التعايش معًا والتوحد مع بعضهم، وعلينا أن نفهم أن صيرورة اللحظة لا تتكون إلا بوجود إنساني ومكاني رغم أن العلاقة الزمانية - الإنسانية أكثر صميمية وعمق والتحام - الذاكرة التي تؤسس لتاريخ شخصي أو جماعي - من المكانية - الإنسانية، فالإنسان أساسًا مخلوق زماني، وذلك لأنه، يتجدد كل لحظة»[1].

وإن الثورة الزمانية انبثقت في القرن العشرين مع نشوء وعي زمني في الرواية، فكان لهذا الوعي تأثيره، تحولاته، انعكاساته، عمقه في العمل الأدبي، وهذا بدوره أحدث ثورة فكرية في البنية الآنية، لأن الرواية كما يقول باختين «منهمكة في آنية الحاضر غير الشامل»[2]، وزمن الرواية هو مغامرة الرواية، وعلى القارئ أن يشترك بهذه المغامرة.

هنالك زمن مطلق - لا تاريخي - يكون خارج العقل والمنطق والواقع يتصف بصفة السكون والثبات، وزمن وجودي «ماضي - حاضر - مستقبل»

(١) أدونيس- الصوفية والسوريالية - دار الساقي، بيروت / لبنان، ١٩٩٥م، ص ٧٠.
ستيسي بيرتن - باختين والزمان السردي الحديث، ت: د. محمد درويش، مجلة الأقلام، العدد ٦، ١٩٩٩م، ص ٤٤.
(٢) أدونيس- الصوفية والسريالية، ص٧٢.

يكون متفاعلًا مع الإنسان والعالم، يمتلك تاريخًا صفته التحرك والتغير، عكس الزمن المطلق الذي «ليس في ذاته زمان، لذلك ليس له تاريخ»[١]، وهو يقع ضمن حدود الوهمية الزمانية الميتافيزيقية، الغيبية واستحالة الوصول إليه إلا عبر بوابات الخيال والحلم.

ودراسة الزمن يقودنا إلى حقيقة جوهرية بأن الزمن يشترك في تشكيل الحياة، وفي هذا يقول غاستون باشلار في كتابه «جدلية الزمن»: «للزمن عدة أبعاد، وللزمن كثافة وهو لا يبدو متصلًا، إلا في ظل كثافة معينة، بفضل تراكب عدة أزمنة مستقلة، عكسيًّا تكون بسيكلوجيا زمنية موحدة ناقصة بالضرورة، جدلية بالضرورة»[٢].

كما يشترك في تشكيل النص الأدبي، وهذا ما أشار إليه توماس مان حينما تحدث عن روايته «الجبل السحري»:

الزمن يمثل وسط السرد، مثلما هو وسط الحياة[٣].

وقبل الخوض في مسألة زمن الرواية، علينا توضيح نقطة في منتهى الأهمية، ألا وهي العلاقة الجدلية بين الأزمنة، ومفهوم باختين للزمن الروائي/ حوارية – الأزمنة، فزمن باختين «لا يستطيع إلا الدخول في علاقات حوارية وارتباطات مختلفة»[٤] وأن قراءة النصوص الروائية الحديثة في ضوء هذه العلاقة وضمن هذا السياق تعمل على إضاءة الكثير من جوانب العمل الأدبي، إذ لم يكن كله،

(١) شاكر النابلسي- مذهب للسيف ومذهب للحب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت / لبنان، ١٩٨٥م، ص ١٥٥.
(٢) ستيسي بيرتن – المصدر السابق، ص٣٥.
(٣) المصدر السابق، ص٤١.
(٤) مصباح أحمد الصمد – الرواية الفرنسية الجديدة، مجلة عالم الفكر – المجلد العشرين – العدد ٤ – الكويت، ١٩٩٠م، ص ١٩٠.

وتعمل على تفجير بواباته المغلقة، ولهذا يتصف زمن القراءة بطابع الجدلية – الحوارية، لأن هذا الزمن «لم يعد الوقت المخصص لقراءة الرواية فترة استرخاء، ولكنه أصبح وقتًا للتفاعل والتنقيب»[1]، وأصبح ممارسة ومشاركة فكرية، ويصبح تعدد الأزمنة خليطًا عند الكتابة، وإعادة تركيب عند القراءة حسب المفهوم الباختيني.

ويعتبر الزمن محكًّا لاختبار الديالكتيك التاريخي الحقيقي، وانطلاقًا من هذه الإستراتيجية، تكون الجدلية – الزمنية باستطاعتها أن تخلق مفهومًا حقيقيًّا ثوريًّا للعالم، تتم فيه إمكانية تغيير الواقع، واحتواء الكلية الزمانية ولأن «الجدلية التاريخية وحدها تخلق وضعًا جديدًا جذريًّا»[2]، لكن هذا لا ينفي أن «أحد السمات البارزة في عصرنا هي أن التاريخ يصنع نفسه بدون وعي ذاتي»[3]، لكون الإنسان داخل حدود الزمن، بينما يكون الزمن خارج حدود الإنسان.

يؤكد الناقد جيروم ستولنيتز: «إن التجربة الجمالية تحدث في الزمان، وخلال الزمان، مهما كان الموضوع»[4]، ولو لم تكن التجربة الجمالية زمانية لافتقرت إلى الحيوية والإثارة والتذوق، والبعد الزمني له علاقة حميمية وعميقة بالجمال، ويلعب الزمن الدور الكبير في عملية بناء التجربة الجمالية في العمل الأدبي أو الفني (ملحمة كلكامش– الأوديسا – المهاراباتا – معبد أثينا – المعابد البوذية – الأهرامات – تاج محل – جنائن بابل – رسومات بيكاسو) بمعنى أن

(١) جورج لوكاش– التاريخ والوعي الطبقي، ت: د. حنا الشاعر، دار الأندلس، ط٢، بيروت، ١٩٨٢م، ص ١٦٤.

(٢) جان بول سارتر – نقد العقل الجدلي – ت: د. عبد المنعم الحفني، المركز العربي للثقافة والعلوم بيروت، ص ٤٦.

(٣) شاكر النابلسي – المصدر السابق، ص١٨٠.

(٤) جورج لوكاش – المصدر السابق، ص١٢٣.

الجمالية جزء لا يتجزأ من تشظي الزمنية، مع تجسد زمكاني، وتاريخ الجمال يبين لنا هذا المنحى، ومدى اتساع علاقته بالجدلية الزمنية، فيكتب في ذلك جورج لوكاش: «إظهار الأساس التاريخي والاجتماعي الذي أعطى للجمالية، للوعي النسبي للفن، أهمية شاملة فلسفيًّا»[1].

وأن الزمن يشكل ذاته جماليًّا، في التفاعل مع الوعي الإنساني - التاريخي - الاجتماعي، لأن غاية الجمالية تأسيس المعنى «المعنى الجمالي» من أجل الوصول للحقيقة، ويشترك في ذلك الوعي الإنساني، وهذا المعنى يتحقق في القراءة (رواية - قصة - قصيدة) أو يتحقق من خلال المشاهدة للأعمال الفنية (نحت - رسم - بناء - زخرفة) وفي المعنى توجد جدلية ومنها تتشكل جدلية المعنى، وكلهما يعتمد على الرؤية البصرية والوعي، ليصبحا واقعًا عقلانيًّا إنسانيًّا، متجسدًا عينيًّا وأنطولوجيًّا، وهذا بدوره يكشف عن وجود الإنسان وفاعليته المتطورة في هذا الوجود، فالروائي أو الفنان يناضل ويعمل ضد الانزلاق أو الانحراف عن الجوهر الإنساني.

وهنا تكون التجربة الجمالية أو التجربة الزمانية متأصلة في الوعي المعرفي، ولكنها تحيل العمل الأدبي أو الفني بوصفه ظاهرة جمالية - زمانية إلى شيء ما خارجه، وهذا يعطيها تعددية في الرؤية الجمالية - الزمانية، التي تتكامل من خلال التداخل والتفاعل والجدل بين الوعي القصدي والزمن والجمال، وقصدية الوعي هنا تشكل المعنى الجمالي وتشكل وظيفته - التي هي الكشف عن العلاقة بين الوعي والحياة وإن كان هذا الوعي متأخر عن الحياة - كبنية مستقلة غير منفصلة، واقعة تحت وجهة نظر معينة وفي اللا محدودية، ومن هنا تنبثق زمنية المعنى الجمالية.

(١) ستيسي بيرتن - المصدر السابق، ص٢٥.

ويتصف الفن / الوعي والحياة عند باختين بالحوارية، بينما يعيد هيجل الصلة بين الفن والعمل الإنساني - بتعبير آخر الحياة - في علاقة جدلية، فتكون الأزمنة عندهما مفتوحة على كافة المجالات، وخاصة في العمل الأدبي يظهر ذلك جليًّا، فعند قراءة النص قراءة عميقة، يتكشف الضوء عن أساطير النص وبنيته، وبنية المعنى الجمالي الأدبي.

وقد وصف دوستويفسكي الجمالي - رغم أني لا أود أن أتناول مفاهيم الجمال المختلفة هنا - على لسان ميتيا كرامازوف في رواية (الأخوة كرامازوف) وصفًا إنسانيًّا رائعًا وعميقًا حينما قال:

«ليس الجمال شيئًا مخيفًا فحسب، ولكنه شيء غامض والشيطان يصارع الإله فيه وساحة المعركة هي القلب الإنساني».

إنه ثنائية مزدحمة بالخير والشر، بالجميل والقبيح، بالضوء والظلام، حسب مقولة دوستويفسكي، ولكن من العتمة والقباحة ينبلج النور والجمال بالضرورة، وإلا لساد الوجود الظلام والظلم، ولنبعث مخلوق نيتشه من كتابه الأسود، ليسود زمن قوانينه وشريعته البربرية الفاشية الحديثة، ولكن الجمال والزمان لا يظهران لنا إلا من خلال الإنسان الحقيقي، ولتبقى الرواية الجزء المضيء في العالم، والجزء المضيء في ذاكرة الإنسان.

ويرى باختين أن الأجناس الأدبية، ومنها الرواية، أشكال جمالية، فالأشكال الجمالية هي لحظات جمالية، وهذه اللحظات - الجمالية باقية فيها ما دامت الأشكال - الجمالية باقية، وتعطي للمتذوق الشعور بالجمال عبر العصور، ورغم أن اللحظة الجمالية تستحوذ على الصفة المستقبلية دائمًا، والرواية هي أساسًا نص مستقبلي لأن القراءة دومًا تحمل في طياتها لحظة تعمل على فتح بوابات الزمن الآتي، لذا

فان اللحظة – الحقيقية في الواقع، هي غير اللحظة – المتخيلة في الرواية، ولا يمكن أن تتطابق اللحظتان لأن «الزمن الأدبي ليس إلا عرفًا ولا تتطابق قوانينه مع قوانين الزمن في (الحياة الحقيقية)»[1] (فكتور شكلوفسكي)، وبعض النقاد العرب كالناقد غالي شكري، يعتبر الروائي حنا مينا، قد عمل على موازاة الزمن الروائي بالزمن الواقعي في رواياته – المصابيح الزرق – الشراع والعاصفة – الثلج يأتي من النافذة – واعتبر هذه الموازاة تشويه للشكل الفني لديه[2]، وأعتقد أن وجهة نظر الناقد غالي شكري، قد كانت ذاتية أكثر مما هي موضوعية، وهناك أعمال روائية كثيرة تستعير زمن الواقع، دون أن تؤثر على التقنية الفنية للنص الأدبي – رواية نجمة أغسطس للروائي صنع الله إبراهيم، ورواية وليمة لأعشاب البحر للروائي حيدر حيدر – ونحرص مع الناقد محمد برادة على القول بأن «الاستقلالية الذاتية للرواية تستدعي الابتعاد عن حصر الجهد النقدي في تأكيد تماثل النص بالواقع»[3]، ويبقى زمن الرواية غير زمن الواقع، ومهما حاول بعض النقاد أن ينظروا في تطابق الزمنين، فهذا غير ممكن أبدًا، لأن الرواية ليست صورة فوتوغرافية تعمل على تجميد اللحظة التاريخية الراهنة بآلة ميكانيكية عالية التقنية، بل الرواية «هي الشكل النوعي للحظة تاريخية يسائل النظام (القائم) خلالها نفسه، ولكنه يستمر بعدا سائدًا»[4] (جاك لينهارد).

ومن اختلاف المفاهيم ووجهات النظر هذه، ندلف إلى زمن السرد الروائي، ونقوم بالاطلاع على مفهومه وتعريفه، فلقد عرفه دكرو وتودوروف

(١) شاكر النابلسي – المصدر السابق، ص١٨٥.

(٢) د. محمد برادة – الرؤية للعالم في ثلاثة نماذج روائية، ص١٣١، ضمن كتاب (الرواية العربية: واقع وآفاق)، دار ابن رشد، بيروت، ١٩٨١م.

(٣) المصدر السابق، ص١٣١.

(٤) بول بيرون – السردية: حدود المفهوم، ت: د. عبد الله إبراهيم، مجلة الثقافة الأجنبية، العدد ٢/ ١٩٩٢م، ص٢٧.

عام ١٩٧٢م في «المعجم الموسوعي لعلوم اللغة» بأنه «نص مرجعي يجري تمثيله زمانيًّا»[١]، ومن هذا التعريف نستنتج بأنه يوجد زمن خارج زمن السرد، زمن يتعلق بعملية الكتابة أو بمغامرة الكتابة، ويتفاعل ويتحاور معه، وأن الزمنين يخضعان لعلاقة جدلية - حوارية، ولحظة الكتابة تكون ثرية بالمرجعية والمعرفية والثقافة، وهي بدورها تنقلها لزمن السرد، وتكون سلطة زمن الكتابة مهيمنة على سلطة زمن السرد، لحين انتهاء العملية الكتابية فتبدأ سلطة زمن السرد أو النص بالتحرر والاستقلال عن زمن الكتابة، والشروع برسم حدود صيرورتها، وبناء زمنها الخاص بها، وذهب رولان بارت عام ١٩٦٦م إلى أن «السرد متعال على التاريخ»[٢]، ومقالة بارت «موت المؤلف» تستند على هذا المفهوم، وتقوم على إلغاء زمن مغامرة الكتابة «اللغة ... هي التي تتكلم وليس المؤلف»[٣]، ولتفتح زمن النص على زمن القاري، ولتعلن عن تنحية المؤلف أو إبعاده قسرًا، أو حجزه في زنزانة اللغة، وليكون هو «الثمن الذي تتطلبه ولادة القراءة»[٤]، وليحل محله القارئ وزمنه، مع منح القارئ سلطة هائلة تجعله ملكًا على الأزمنة المتعددة وعلى النص، ومنتجًا للمعاني.

المؤلف - النص - القارئ، هذه هي المقومات الثلاث الأدبية، وبعد أن ألغى بارت ركنًا من المقومات الثلاث، ألا وهو المؤلف وزمنه، يأتي كرشنا رايان في مقالته «موت القارئ» عام ١٩٩٨م، متبنيًا وجهة نظر مغايرة تمامًا لبارت، بإلغائه ركنًا آخر هو القارئ وزمنه، معللًا ذلك لتفشي زمن الثقافة التجارية - الاستهلاكية، التي تخلق قارئًا سلبيًّا بدلًا من القارئ المشارك

(١) المصدر السابق، ص ٢٧.
(٢) رولان بارت - نقد وحقيقة - ت: د. منذر عياشي، ص١٧، مركز الإنماء الحضاري دمشق.
(٣) المصدر السابق، ص٢٥.
(٤) كرشنا رايان - موت القارئ، ت: د. زيد نعمان ماهر، ص ٨٤، مجلة الأقلام، العدد ٤، ١٩٩٩م.

المتفاعل، ويشمل الموت، القارئ «المتفتح الذهن، والمتنور الحساس، والقادر على التمييز»[1].

إن لكل مقومة من المقومات الثلاث التي تشترك في إنتاج الرواية زمنها الخاص والذي يمثلها افتراضيًّا، فالمؤلف / الماضي، النص / الحاضر، القارئ / المستقبل، وتكون هذه الأزمنة متداخلة - زمن الكتابة والنص والقراءة - مع بعضها البعض ويكون كل واحد منها مستقلًّا بذاته وبتوجهاته وبمواصفاته، بعيدًا عن وجهات النظر والسلطة الأيديولوجية الشمولية للروائي التقليدي الذي «يعرف ماضي وحاضر ومستقبل كل مغامرة»[2] - آلان روب غريبه، فما بين هذه الأزمنة المتعددة علاقة جدلية - حوارية متأثرة بالعوامل الاجتماعية - التاريخية - الاقتصادية - الثقافية، وأن الزمن ليس مغلقًا ولا دائريًّا، إنه بعدًا رابعًا يمتلك خاصية الحداثة.

وإشكالية الزمن في الرواية تبرز من خلال وجهات النظر المتعددة والتفسيرات المتباينة حوله، وكان البعض يربط الزمن باللسانيات، وخاصة تقسيماته الثلاثة، ويعتبروها تقليدية ميتافيزيقية إلى أن جاء «لاينس» ليقرر أن الزمن «لا يوجد في كل اللغات، وأن تلك التقابلات الثلاثة ليست زمنية محضة، وأن الاعتقاد بها سببه الاعتقاد الخاطئ بالتقسيم الطبيعي للزمن الواقعي الذي أسقط على اللغة»[3] وحاول أن يربط لحظة الحدث بلحظة التلفظ لإلغاء الماضي والمستقبل، أما بنفست فيقسم الزمن إلى زمن واقعي - لغوي وزمن لساني في كتابه «قضايا اللسانيات العامة» وجان ريكاردو في

(١) مصباح أحمد الصمد - المصدر السابق، ص١٨٨.

(٢) عبد الله إبراهيم - التركيب والدلالة في التخيل السردي، ص٣٣- ٣٥، مجلة الأديب المعاصر/ عدد ٤٢، ١٩٩٠م.

(٣) السابق نفسه.

كتابه «قضايا الرواية الحديثة» يقسمه إلى زمن السرد وزمن القصة ويعتبرهما متوازيين، ويأتي ميشل بوتور في «بحوث في الرواية الجديدة» ليقول بأن زمن الرواية هو زمن الكاتب وزمن الحكاية، ثم يخرج الناقد العربي سعيد يقطين مبلورًا وجهة نظر مستمدة ومستندة على آراء تمام حسان وجيرار جينيت، بأن الزمن الروائي ينقسم إلى ثلاثة أقسام هي: زمن القصة ويكون صرفي، زمن الخطاب ويكون نحوي، وزمن النص ويكون دلالي، ويقوم بتطبيق ذلك على رواية جمال الغيطاني «الزيني بركات»[١].

تشكل التقنية الزمنية أحد الأسس للبنية الروائية ومادتها، لأن عملية الكتابة تخيل مستمد من الواقع، وعملية القراءة واقع مستمد من التخيل، ويكتسب «الزمن السردي» فيها جمالية في ذاته مع إضافة معنى «عقلانيًّا نقديًّا ثوريًّا»[٢] له، من هذا ينبثق وعي جمالي – زمني داخل النص وخارجه وأحيانًا يتأخر تكون الوعي الزماني عن الحس (أو الوعي) الجمالي، عندئذ علينا القيام بمراجعة نقدية فورية لرؤيتنا عن العمل كله، وأن تكوُن الوعي الجمالي – الزماني يتكوَّن «داخل نطاق نمو قدرة الإنسان على الطبيعة»[٣]، وعلى ذاته وعلى الأشياء، ويتحقق ذلك عن طريق تزاوج الزمن مع «الشكل الجمالي دومًا هو شكل الوعي الذي سوف يلتقط»[٤].

ويتسم زمن الروائي بالخصوصية، وزمن النص بالإخبارية، وزمن القارئ بالتاريخية، ويكون القارئ محطة لاستقبال أزمنة الكتابة وأزمنة النص مشاركًا في مغامرة اكتشافه للنص.

---

(١) السابق نفسه.

(٢) هنري لوفيفر – علم الجمال، ت: محمد عيتاني، دار الحداثة، بيروت، ص ٢٤.

(٣) المصدر السابق، ص ٤٥.

(٤) المصدر السابق، ص١١٤.

أحيانًا يلجأ بعض كتاب الرواية إلى استخدام الرمز للدلالة عن الزمن والإشارة إليه، ويبتعدون عن استخدام الزمن بطريقة مباشرة لأن المباشرة تضعهم في صورة شكلية ضعيفة الصياغة، وتكون تجربة الإنسان الزمكانية غير تامة المعنى، ورؤية مبتورة، بينما الزمن الرمزي يمنح الرواية جمالية شفافة، مع جعل زمن الرواية غير متطابق ولا متماثل، لأن زمن الرواية يعني قراءة زمن السرد الذي تحتشد وتتفاعل فيه الجدلية - الحوارية المتضمنة التفسيرات المختلفة والأزمنة المختلفة التي تخلق السرد لأنها كما يقول باختين: «أولًا وقبل كل شيء في الوعي الخلاق عند الناس الذين يكتبون الروايات»[1].

لقد كتب الروائي دانييل ديفو عام ١٧١٩م رواية «روبنسون كروزو» وكان موضوع الرواية الرئيسي صراع الإنسان مع الطبيعة، صراع الإنسان مع الزمن، وتبرز الدلالات الرمزية عن الزمن في أشكال عديدة منها، تحطم السفينة في بداية الرواية، معناه تحقيق آنية النص عند انفصالها عن آنية الواقع، وتسود حالتان زمنيتان في آن واحد، حالة اللازمنية خارج ذات الشخصية الرئيسة والوحيدة، وحالة الزمنية داخل ذاته، لأنه ملقى وحيدًا ضد الطبيعة، ووحيدًا مع الزمن، فيكون منفصلًا عن الزمن خارج ذاته، ومتوحدًا مع الزمن داخل ذاته، ليصبحا زمنًا مطلق على الجزيرة المعزولة النائية المهجورة، وللدلالة على وجود الزمن في وعيه بكثافة عالية، ومحاولة بقاءه على صلة بهذه الكثافة، وللدلالة على وجود الزمن في وعيه بكثافة عالية، ومحاولة بقاءه على صلة بهذه الكثافة، هي صنعه لروزنامة خشبية مستطيلة يسجل عليها الزمن الذي في وعيه، ولإدامة وشحذ وعيه الزمني لئلا يفقده، أو ينفصل عنه وهذه الوضعية تخلق غرابة في الرؤية

(١) ستيسي بيرتن - المصدر السابق ص٣٨.

وواقعية في الوعي ولم «يكن بالإمكان الفصل بين الوعي والواقع الزمكاني»[1]، وتكون الغرابة – الزمنية في رواية «روبنسون كروزو» ضعيفة التوتر، غير حادة، بعكس الغرابة – الزمنية في روايات فرانز كافكا، فتكون عالية التوتر، حادة، تصدم، تدهش، تضع القارئ في حالة انبهار، يحول الواقع في العمل الدبي إلى خرافة، وليشعرك بأن العالم «الحسي، عالم الطبيعة والتاريخ، وقد نفي تمامًا ... وحتى النظام الزمني والمكاني تنفك عقده في بعض القصص»[2] ليكون نموذجًا شديد اللغز والغرابة.

أما الزمن عند عبد الرحمن منيف في «الشرق لمتوسط» فيكون مخيفًا، فحالما تغادر السفينة «اشيلوس» الميناء ورجب على ظهرها تتفجر اللحظة – المجمدة التي سقط فيها، لتزداد كثافة في وعيه، ولتنخر فيه عميقًا، وفيها يتعمق تواصله مع الزمن ومع العالم متجذرًا في ذاته، رغم «أنهم» في المعتقل حاولوا خصي تاريخه وأفكاره التي يؤمن بها، لكنهم لم يستطيعوا ذلك لأن زمنه كان قبل لحظة الانهيار، زمنًا إنسانيًا شموليًا بكل الصور الجميلة الشفافة، كان يعلم بأن العصر الآتي معه وله، ولكن حين ينهار، ينهار زمنه ويحس بموته ومعه يموت هو فعليًا، ويأتي موته عند العودة من الخارج طبيعيًا، لأنه كان امتدادًا لموت زمنه، ولأنه لم يستطع التكيف مع التبريرات المختلفة والأزمنة المتباينة، ويؤكد رجب وهو يستعرض تاريخ حياته، الصلة المتداخلة بين الذات والآخرين، ويرى أن زمنه الخاص وزمن الآخرين يتداخلان وهما لا ينفصلان ولا يتساويان، ولكنهما يتفاعلان، ولذا فان لحظة السقوط ما هي إلا لحظة «ميتة» تقع بين اللحظات المتوهجة في تاريخه وزمنه.

---

(١) بيتر سويغارت – الزمن في روايات وليم فوكز – ت: د. نجم عبد الله كاظم، ص ٩١، مجلة الأديب المعاصر، العدد ٤٢، ١٩٩٠م.

(٢) فيلهلهم امريش – الفن القصصي في القرن العشرين، ت :ناجي نجيب، مجلة فكر وفن، العدد ٢٣، ١٩٧٤م، ص ٣٩.

لقد قسم ميشيل بوتور كما مر بنا زمن الرواية إلى زمن الكاتب وزمن الحكاية «السرد» ليضيف زمنًا آخرًا إليهما هو زمن القراءة فيقول:

ما نكاد نتعرض إلى نطاق الرواية حتى يكون من واجبنا أن ننضد ثلاثة أزمنة على الأقل: زمن المغامرة وزمن الكتابة وزمن القراءة[١].

ويعني بوتور بزمن المغامرة «البعد الزمني للقصة»[٢] أو هو زمن السرد للرواية، أو الزمن الذي يتشكل بواسطة تعاقب السرد واللحظات الشعرية، ويسميه بول بيرون الزمن داخل النص، فزمن رواية «عودة الطائر إلى البحر» لحليم بركات، نكسة حزيران ١٩٦٧م، وزمن رواية «خمسة أصوات» لغائب طعمة فرمان، قبل ثورة ١٤ تموز ١٩٥٨م، ولكن في رواية «القربان» يكون: «زمن مؤول من أزمنة متداخلة»[٣]، لأن كل شخصية روائية تمثل فترة زمنية، وهذا ما نراه بدقة وعمق في رواية «أولاد حارتنا» لنجيب محفوظ، وأزمنة رواية «أولاد حارتنا» شكلت فسيفساء زمنية ملونة تأخذ الطابع الطولي لا المتداخل كما في رواية «القربان» أو زمن مؤول فقط كما في رواية «شرق المتوسط»، وهذا يقودنا إلى أنه يجب أن «ندرك جوهر كل زمن من الأزمنة الروائية أكثر من استخدامنا لأزمنة قواعد اللغة»[٤]، أما زمن رواية «موسم الهجرة إلى الشمال» للأديب الطيب صالح فقد تداخل الماضي بالحاضر حيث التقاء اللحظتين التاريخيتين تصادم الزمن الداخلي الذي يمور في ذات الشخصية الرئيسة مصطفى

(١) رولان بورنوف وريال اونيليه – عالم الرواية ت نهاد التكرلي، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ١٩٩١م، ص ١١٨.

(٢) المصدر السابق، ص١١٩.

(٣) أسامة غانم – جدلية الرمز المحتجب والواقع المكشوف، مجلة الرافد، الشارقة، العدد ٣٨، ٢٠٠٠م، ص ٣٨.

(٤) رولان بورنوف – المصدر السابق، ص ١٢١.

بنسائه الإنكليزيات اللواتي يمثلن بالنسبة إليه، زمن الاحتلال الإنكليزي لبلاده، فزمن مصطفى يعج بالإسقاطات التاريخية لبلده الذي هاجر منه إلى عقر زمنهم ولينتقم منه برجولته، ويتمثل ذلك بقتله لعشيقته الذي يعني تحطيمه لزمن السلطة الاستعمارية – الذكرى، فيعمل مصطفى بتفجير اللحظة الراهنة باللحظة الماضية، ومن خلال الزمن الثنائي يبني الروائي زمنًا متداخلًا، يبني لحظة دائمة في «موسم الهجرة إلى الشمال».

أما زمن الكتابة هو الفترة الذي يكتب فيه النص، أنه زمن الكاتب، ولا يمكن فصل الرواية عن العصر الذي تدون فيه، مهما كان موضوع الرواية، وأن العصر الذي كتبت فيه سيلقي عليها ظلاله، وتتلقح بزمن ذلك لعصر، لأن الموضوع الروائي في أية لحظة يتحدد ويتفق وشعورنا به، مع ذلك يخضع للتغير مع الزمن وطبقًا لفهم النص تدريجيًّا في حين يرى سارتر أن وعي القراءة ووعي الكتابة يشيران إلى ذاتيتين بعيدتين زمنيًّا واجتماعيًّا، إن رواية «عود الطائر إلى البحر» مرتبطة جذريًّا بزمن هزيمة حزيران، وهذا «التاريخ هو مدار الرواية التي يعتبرها بعضهم تحقيقًا لنبوءة (ستة أيام بالهزيمة)»[1]، إن رواية حليم بركات ترتبط بفترة زمنية متسلسلة مع بعضها البعض ببعد طولي، فهي تخرج من فترة لتدخل فترة أخرى – القمم الخضراء، ستة أيام، عودة الطائر إلى البحر، الرحيل بين السهم والوتر – وكلها تتشكل تحت جناح الزمان وشخصية المثقف العربي، وأنها «لا تقصد استعادة الزمن بل إلى تحريره»[2] على حد تعبير لورنس داريل.

وتحيلنا بنية زمن «نجمة أغسطس» إلى خارج زمن النص، المتشكل من بنية زمنين، يتم تزاوجهما داخل زمن النص، ليكونا زمن النص السردي، وهما

(١) محمد كامل الخطيب – الرواية والواقع، دار الحداثة، بيروت، ١٩٨١م، ص٦٥.
(٢) شاكر النابلسي – المصدر السابق، ص ١٧٩.

الزمن الحاضر - مرحلة بناء السد العالي - والزمن الغائب - تاريخ طفولته تاريخ رعمسيس، مذكرات مايكل أنجلو - وهناك روايات لا تمتلك زمنًا محددًا ولا تمتلك فترة زمنية واضحة، ولكنها تمتلك تاريخًا - إنسانيًّا، كرواية «شرق المتوسط» التي ترتبط بزمن الإرهاب والقتلة عبر العصور - يهوذا، ابن العلقمي، شارون - وتستمد الرواية زمنها الداخلي منه.

وفي رواية «وليمة لأعشاب البحر» تستفيد شخصيات حيدر حيدر من وعي كاتبها للزمن بحيث تنتقل عبر الأزمنة بسهولة، وتمتلك زمنًا محددًا، لأن حيدر حيدر «أرخ كروائي للحظة في تاريخ العراق والجزائر» إلياس خوري «القدس العربي ٩ آيار ٢٠٠٠م» وقام بتحويل اللحظة نصًّا ليعلن فيها أن الذاكرة مغمسة بالإرهاب والدم، والحاضر مغمس بالخيبة واليأس، إنها إشارة مضيئة لتاريخ منسي، إنها لحظة مواجهة حقيقية مع لحظة انكسارنا لتجعلنا نتساءل كما تساءل القاص الكبير محمود جنداري في قصته «زو - العصفور الصاعقة»، هل الإرهاب علامة؟ هل الكتابة علامة؟ وليعلن فيها كما فعل حيدر حيدر بأن «المائة سنة المقبلة فيها مجاعات وطواغيت وطاعون وطوفان / حرائق واغتيالات ونساء يحكمن بالخفية، واعتداءات وزنى بالمحارم وسرقات»[1]، وتشترك الروايات التي قمنا بتحليل زمنها جميعها بقاسم مشترك هو زمن إدانة للمرحلة الآنية، والملاحظ أن هذه الأبعاد منحت الروايات جميعًا بعدًا جماليًّا - زمانيًّا، لولاها لافتقرت إلى هذا البعد وإلى الانسجام.

إن التجربة الجمالية - الزمانية، والرؤية الأيديولوجية، ووجهات النظر المختلفة، غاية في الأهمية، في كل الروايات السابقة، فهي لا تشكل اهتمامات الكتابة بالسرد وموضوعاته فحسب، بل تشكل مداخل القراءة التي تؤدي إليها أيضًا.

(١) محمود جنداري - العصفور الصاعقة، ص١٥٥، مجلة الأقلام، العدد ١١ - ١٢، ١٩٨٨م.

إن زمن القراءة هو الفترة الزمنية الذي يقرأ فيه النص أو إعادة خلق النص ذاته، ويسمي هذه العملية الناقد بول بيرون بالزمن خارج النص، ويكون الفاعل فيه القارئ، ويخضع هذا الفاعل إلى العوامل التاريخية – الاجتماعية – الاقتصادية – الثقافية عند قراءته للنص، وأن «الاختلافات الفردية تمارس تأثيرها بحيث تخلق كل قراءة ديمومتها الخاصة»[1]، فإن قارئ «أولاد حارتنا» لا يرى في الرواية إلا دلالات وإشارات زمنية مبهمة، وتعاقب الأزمنة فيها، من خلال تعاقب الشخصيات الروائية، وتستند رؤية القارئ على مدى حدة موهبته الخلاقة، وذكاءه وثقافته ومرجعياته ورؤيته الخاصة، مع امتلاكه لرؤية تجاه النص، مع زمنه الخاص به، كذلك النص يمتلك رؤية تجاه الآخرين والعالم والأشياء مع زمنه الخاص به أيضًا، وتتشكل رؤية جدلية – حوارية عندما يتفاعل زمن القارئ بزمن السرد، وتكون مغايرة عنهما، وعلى هذا المنوال تتأسس علاقات جدلية – حوارية ثنائية: زمن النص – زمن الكتابة / زمن النص – زمن القراءة / زمن الكتابة – زمن القراءة، أو ثلاثية: زمن النص – زمن الكتابة – زمن القراءة، ولا يمكن تناول أحدهم دون التطرق إلى الآخر، أو التعرض له، فالعلاقة بينهم متينة، والتداخل قوي جدًّا، رغم أن لكل منهم كليته المستقلة عن الآخر، وصيرورته الخاصة، وتتسم هذه العلاقة بالتعقيد، بما فيها من محتويات: تسلسل زمني طولي – تداخل الأزمنة – لا محدودية الزمن – زمن مؤول – زمن تاريخي إنساني، ونتيجة الاختلاف في المعاني، ووجهات النظر من عصر إلى آخر، أن معنى الشعور يختلف عند الشخصية الروائية، وعند الكاتب وعند القارئ، كل حسب زمنه، لذا فإن معاني الزمن المتعددة يمكن أن تلعب دورها في نص واحد، وفي هذا الصدد

(١) رولان بورنوف وريال اونيليه – المصدر السابق، ص١٣٢.

يقول باختين «إن كل مدخل إلى منطقة المعاني لا يمكن أن يتحقق إلا من خلال بوابات الزمكان»[1].

إن الزمن يشترك في تشكيل الواقع، كما يشترك في تشكيل النص، وكذلك تشترك في تشكيل الحياة بالمقابل، لصياغة آراء ومفاهيم عند القارئ، وخلق رؤية نقدية عميقة عنده، تساعده في رؤية الزوايا المظلمة في الحياة، ومن خلال استجابته تتعزز عملية الجدل - الحوار الذي ينشأ ويتشكل في النص نفسه، وتكون وظيفة الرواية داخل المجتمع، هي إعطاء القارئ شكل لرؤية العالم، ولتحفظ لنا علاقة الفرد بالعالم.

لا يمكن إغفال العلاقة الوثيقة والمتداخلة بين الزمن والمكان في الرواية العربية المعاصرة، فإن علاقتهما تنشأ منذ اللحظة الأولى والكلمة الأولى عند كتابة الرواية، عندها تصبح مكانًا وزمنًا على الورق داخل الكتاب، وتحكم هذه العلاقة جدلية بالضرورة، وتعتبر «العامل الأساس في تحديد سياق الآثار الأدبية، من حيث اشتمالها على معنى إنساني»[2]، ومن خلال تفاعلهما تتوضح الرؤية ويتنامى العالم والأشياء في النص الروائي، وفي الواقع الإنساني، ويلازمنا الإحساس بهما باطنًا وخارجًا، وفي بعض الروايات تطغي بنية المكان على الرؤية، ويلعب المكان دورًا في تأجيج الذكريات وإدامة الذاكرة - التاريخية بالديمومة، وتكون ندًّا قويًّا للشخصيات الروائية وموازية لهم مثل رواية «حارة الطبلاوي» لجمال الغيطاني، ثلاثية نجيب محفوظ «بين القصرين - قصر الشوق - السكرية»، وثلاثية محمد ديب «الحريق- النول- الدار الكبيرة»، ورواية «القربان» لغائب طعمة فرمان، وأحيانًا يمنح المكان دلالة رمزية للزمان ولذاته، كما في رواية (ليون

(١) ستيسي بيرتن - المصدر السابق، ص٣٧.

(٢) د. صلاح فضل - نظرية البنائية، ص٣٢٦، دار الشؤون الثقافية، ط٣، بغداد، ١٩٨٧م.

الأفريقي) لأمين معلوف، ويعطي التداخل بين المكان والزمان، الرواية تناسقًا وانسجامًا وتكاملًا، لأن المكان إذا كان واقعيًّا أم خياليًّا، يبدو مرتبطًا بل مندمجًا وملتحمًا بالزمان، وهذا ما نشاهده في رواية «وليمة لأعشاب البحر» وليكون «قصدًا لتوحيدها بالقهر والهزيمة والضياع» إلياس خوري «القدس العربي ٩ آيار/ ٢٠٠٠م» وكذلك رواية «شرق المتوسط» لتتوحد بالقهر والإرهاب ومصادرة الآخرين وإلغاء زمنهم، رغم كون زمن الرواية مهشمًا، مغيبًا، ومكانها بلا ملامح، بلا هوية، فقط نعرف أن المكان / البلد يقع على البحر، ولكن السرد يشتمل على المكان والزمان المتحققين داخل النص، ومن خلال زمكانية الواقع، وفي بعض الروايات يتداخل الزمان والمكان عبر التداعيات والاسترجاع والاستذكار عند الشخصية، كما في رواية «نافذة بسعة الحلم» لعبد الخالق الركابي، فقد جعل زمن الرواية نهارًا واحدًا مقسمًا إلى الصباح - الظهيرة - المساء، والمكان سريره الذي يرقد عليه ولا يغادر إلا بالكاد، يماثله زمن آخر ومكان آخر في الذاكرة عبر التداعي للشخصية، وهما في حالة مجاورة وموازاة، وهما في اللحظة ذاتها يقوما بنسج النص الروائي، ويدلل ذلك على إمكانية أن «تترابط الأزمنة والأمكنة بوساطة النقاط الآنية المتداخلة بينهما، بحيث نحصل في النهاية على الزمان المكاني»[1].

وهذه العلاقة تقوم بتوسيع البنية الجدلية - الحوارية، ولتعد مدخلًا ظاهراتيًّا لها، لما فيها من وجهات نظر متباينة، وتفسيرات متعددة، ومنظورات مختلفة «تتشكل بموجبها السرديات»[2]، ولا يمكن القيام بدراسة البنية الزمنية

(١) د. علي عبد المعطي محمد - تيارات فلسفية معاصرة، ص٣٣٩، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، ١٩٨٤م.

(٢) ستيسي بيرتن - المصدر السابق، ص٣٥.

دون البنية المكانية «فلكي نستطيع دراسة الزمن في استمراريته، أي لكي نستطيع إظهار ثغراته من الضروري أن نطبقه على مسافة مكانية»[1].

وما يجسد هذا التلاحم في العلاقة الزمانية – المكانية في الرواية، هو جمالية هذه العلاقة التي تتسم بها، وبروزها بشكل ملفت للقارئ، فكلما كانت العلاقة أعمق كانت الصورة الجمالية أقوى وأكثر انسجامًا وتناسقًا، فإن «اللعب بالأزمنة داخل القصة عمل جمالي»[2]، بالإضافة إلى تطوير رؤية التاريخ الجمالي للطبيعة، وتغيرها أثناء التطور الذي يصيب الرؤية، فإن التاريخ الجمالي ما هو إلا ذاتية الإنسان الذي يخلق خلال نشاطه، وعمله ووعيه، وذلك يتحقق في أن الرواية تعمل على بعث الجمال الإنساني.

لذا تقع على الروائيين العرب مسؤولية جليلة وجسيمة في آن، تجاه الزمن العربي الآتي، والعمل على الخروج من الزمن – المأساة، بواسطة الزمن الروائي، الذي يحطم أغلال بروميثيوس لأن باستطاعة النص الروائي العربي أن «يحاور الأزمنة العربية المتداخلة»[3]، لأن هذه الأزمنة لا تتخذ معنى وحياة إلا بواسطة المستقبل، وعلينا أن ندع «الموتى يدفنون موتهم» وليعمل هذا النص الروائي على انتشال الأزمنة «العربية التي يجلدها التاريخ» «الطاهر بنجلون».

---

(١) مصباح أحمد الصمد – المصدر السابق، ص١٩٥.

(٢) موريس أبو ناصر – الألسنية والنقد الأدبي في النظرية والممارسة، ص٨٥، دار النهار للنشر، بيروت، ١٩٧٩ك.

(٣) إلياس خوري – الذاكرة المفقودة، ص ١٩٤، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ١٩٨٢م.

* نشرت هذة الدراسة في مجلة الرافد الشارقية، العدد ٦١، سبتمبر ٢٠٠٢م، ضمن ملف العدد الخاص / الرواية العربية.

التجربة الجمالية والمكان
في الرواية العربية

إن للتجربة الجمالية – المكانية، موقعها الخاص، وأثرها العميق، ومدلولاتها المتعددة في الرواية العربية الحديثة.

وبدءًا علينا تحديد مفهوم التجربة الجمالية، للعبور منها إلى المكان، الذي أدخلها في جسد ذاته، لاستخراج دلالة حلمية من صورة مكانية، فإن المكانية في الأدب تتصل بجوهر العمل الأدبي، وهي الصورة الفنية كما يقول عنها غالب هلسا، التي هي (وحدة العارف والتعرف والمعروف)[1]، بمعنى أن الفكر لا يمكن أن يكون غير الوعي بالوجود، والمكان جزء من الوجود، والرواية واحدة من ظواهر الوعي الاجتماعي، ولأن الرواية (مجال ظاهراتي بصورة ممتازة، فهي المكان الذي يمكن أن ندرس فيه بأية كيفية يظهر لنا الواقع وبأية كيفية يمكن أن يظهر فيها)[2]، ولأن التجربة الجمالية – المكانية توضح علاقة الفرد بالمجتمع، والفرد بالعالم في ظروف تاريخية، ولأنها واحدة من وسائل التعرف على العالم والتأثير عليه، فإن هذه التجربة لا تتم خارج حدود الحياة السوسيو – تاريخية.

وهذا يقودنا إلى البحث عن العلاقة الجمالية بالمكان، والوحدة الجوهرية بينهما، من خلال موقف جدلي – حواري، ضمن تحليل نصي سوسيولوجي، وحالما نعثر على هذه العلاقة ووحدتهما الجوهرية، ننطلق منها، ليؤسسا الخيال المكاني بين الروائي والقارئ، أي التقاء مخيلة الروائي في مخيلة القارئ، ولا يمكن تخيل رواية بلا مكان، بينما نستطيع تغييب الزمن أو تجميده في الرواية، فالزمن يفقد سلطته وهو لا يؤدي إلى أي تغيير في بعض الأحيان، ونحن في

(1) E.F. Carritt. Philosophies of Beauty. P.285- 1966.

(٢) نهاد التكرلي- الرواية الفرنسية، ج١، دار الشؤون الثقافية- سلسلة الموسوعة الصغيرة(١٦٦)، بغداد ١٩٨٥م. ص٥١.

رواية (أولاد حارتنا) و(شرق المتوسط) و(القربان) ندور في دائرة، ولا سلطة إلا لسلطة المكان الروائي، والمكان يترسخ فيها بشدة وعمق، وهي في الوقت ذاته، تتشكل من الوجود الحسي والوجود الفكري في الآثار الفنية فثمة (واقع هو أن الآثار الفنية القيمة حقًّا، و«الجميلة»، تبقى بعد زوال الظروف التي أدت إلى تلك الآثار الفنية)[1]، وهكذا كانت الرواية العربية تغوص في أعماق الحياة لتحمل هذه الأعماق إلى النور وإلى الشكل والحس الجمالي، وعند دراسة الشروط الاقتصادية – التاريخية – السوسيولوجية للآثار الفنية، ومنها الرواية، نستطيع معرفة صعوباتها في الزمن المعاصر، ولكن (الصعوبة تنحصر في أن نفهم كيف تستطيع هذه الآثار أن تمنحنا اليوم أيضًا انفعالات جمالية، وكيف يمكن أن تعتبر حتى اليوم، من بعض الوجوه، مقاييس ونماذج تحتذى، ولا يمكن مجارتها – ماركس).

حين نقرأ روايات مثل روايات نجيب محفوظ، ومحمد ديب، وعبد الرحمن منيف، وغائب طعمة فرمان، وحليم بركات ... نكتشف عبر الكلمات في باطنها ذواتنا الخفية، وهذا الاكتشاف يأتي عبر الذاكرة والمكان، لأن الذاكرة تحتفظ دائمًا بصور الأمكنة، لقد كتب بوريس باسترناك يقول: الإنسان بذاته أخرس، والصورة هي التي تتكلم، لأن من الواضح أن الصورة وحدها هي التي تستطيع أن تجاري الطبيعة[2].

وتكون الشخصية الروائية، مندمجة ومرتبطة بالمكان، سواء أكان المكان خياليًّا أم واقعيًّا، مع كونه (عنصرًا جماليًّا متحركًا محسوسًا مؤثرًا في الأحداث

(١) هنري لوفافر– علم الجمال ت محمد عيتاني، دار الحداثة، بيروت. ص٥٦.

(٢) غاستون باشلار – جماليات المكان – ت: غالب هلسا، دار الجاحظ للنشر، (كتاب الأقلام)، بغداد، ١٩٨٨م، ص ١٣٦.

والشخصيات)[1]، وهذا يظهر بأن الرواية العربية، تتميز بالشكل المكاني، أكثر مما تتميز بالشكل الزماني، والميل نحو المكانية، مما يدفع بالقارئ إلى تصور فوري للمكان.

وتتجلى أهمية المكان في كونه بعدًا مهمًّا في بنائه للسرد الروائي، وليؤسس معه السرد المكاني، وتأتي التجربة الجمالية لتدخل عليهما في علاقة تبادلية، لو قمنا بدراسة هذه العلاقة، لاكتشفنا معاني جديدة لاستبطان المكان والسرد، وأن المكان المتعددة يمكنان تلعب دورها في النص – الروائي:

كنت أراقب «زهرة» من مكمني، تروح وتجيئ في البيت، مكبوسة القامة إلى الأرض، يرتج نهداها، وتتكور كتفاها وتتأرجح ذراعاها البضتان، وكانت عملية المراقبة لا تبدأ إلا حين يخلو البيت من أهله، خوفًا من الفضيحة (ظلال على النافذة).

وهذا بدوره يضفي عليها رمزية كثيفة، ومن خلال السرد يعمل الروائي على إبراز جمالية الأمكنة العربية، ولو (استطعنا أن نصور هذه الأماكن بديناميتها، إذا تمكنا من إدخال التنقلات والتدخلات والأبعاد والسرعة التي تصل بينها، كم يصبح عملنا عظيمًا وعميقًا عند ذلك) ميشيل بيتور.

يجعل الروائي المكان أحيانًا، يطغي على العمل كله، فيكون المكان بالنسبة إليه، أحد شخصياته الرئيسة إلى حد أن الرواية نفسها يطلق عليها اسمه: خان الخليلي، زقاق المدق، حارة المواردي، ويترسخ في ذاكرة القارئ، وهذا يتوافق بما قاله موريس بلانشو، في انطباعية المكان في داخل الذاكرة وعلاقتها الجدلية – الحوارية فيما بينهما لتأسيس الذاكرة – المكانية:

(١) نضال صالح – المكان في الرواية الفلسطينية، مجلة الهدف، العدد ١٤١، في ٤/ ٤/ ١٩٩٣م.

بالنسبة لهذه الحجرة، المغمورة في ظلمة تامة، عرفت كل شيء، لقد دخلتها وحملتها في داخلي، وجعلتها تعيش حياة ليست بالحياة، بل أقوى من الحياة، والتي لا تستطيع قوة في الدنيا أن تزيلها[1].

وهذه الـ «أقوى» نلمسها في روايات نجيب محفوظ، الذي يرسم وجه القاهرة، يرسم روح المكان، أي يعمل على إطلاق عبقرية المكان كما يقول بيتور، من بين الحارات والأزقة والمقاهي والشوارع، بحيث يجعلنا نتلبس بمكانية الرواية وسحرها وروحها، مثل الروائي(كان جلوسي بمقهى الفيشاوي يوحي لي بالتفكير)[2]، وهذا ما شاهدناه في روايات غائب طعمة فرمان، التي تجعل القارئ يستشعر بالمكان يزحف عليه، يطوقه، أو يلقى فيه، لينفذ إلى مأساويته ولـ (ينهض تاريخيًّا من خلال محلة شعبية في النخلة والجيران)[3] أو لينهض سوسيو – ثقافيا من خلال رؤية خمسة أشخاص في خمسة أصوات.

والروائي مؤنس الرزاز يستعلن المكان في روايته الذاكرة المستباحة ليأخذ طابع الهجاء والسخرية المبطن، فالمدينة عند الرزاز تمثل كل المدن العربية، المدينة التي لا ملامح لها، إلا مع بعضها متداخلة، ويسقط القارئ في دائرة الإيحاء، فمدينة بيروت هي: عمان وبغداد والقاهرة ونابلس، ويشاركه في ذلك اليأس فركوح في مدنه الشبحية المسكونة بالموت: مطار بيروت مغلق، ام طريق البر، فحقول ألغام. «رواية قامات الزبد».

وبعض الروائيين يقذف بالقارئ في مدن لا محددة، وليمنحه متعة التخييل في تصوير مدينته، وتكون كل المدن تحت اسم مكان واسع (شرق المتوسط) فهو

---

(١) غاستون باشلار – جماليات المكان، ص٢٥١– ٢٥٢.

(٢) جمال الغيطاني (إعداد) – نجيب محفوظ يتذكر، ص٨٩، دار المسيرة، بيروت، ١٩٨٠م، ص٨٩.

(٣) ياسين النصير – الرواية والمكان، ص٢٠، وزارة الثقافة والإعلام، سلسلة الموسوعة الصغيرة (٥٧)، بغداد، ١٩٨٠م.

مكن مليئ بالإيحاء والرمز والخوف، فالمكان يتوزع في شرق المتوسط، في الزنزانات وأقبية التعذيب، إنه أية مدينة من الشرق المتوسط، من العالم العربي، كما يحدث ذلك في رواية «عو» لإبراهيم نصر الله التي تجري أحداثها في مكان لا محدد، ولكنه غير غائب، ومليئ بالكثافة المكانية بين المثقف والجلاد، بين المقموع والقامع، إنه يستوحي مكانًا من (العالم العربي الذي يواجه الكلمة بالرصاصة)[1].

والآخر قام بتقسيم روايته إلى مكانين: شرق وغرب، الشرق العربي والغرب الأوروبي، بمعنى مواجهة بين الحضارات، بين الثقافات، مواجهة حياة، مع نشوء الاغتراب وتعميقه كعصفور من الشرق لتوفيق الحكيم، وموسم الهجرة إلى الشمال للطيب صالح، والحي اللاتيني لسهيل إدريس، وقنديل أم هاشم ليحيى حقي. والآخر يربط حدث الرواية بالمكان، ومن خلالهما يشكل السرد الروائي، كرواية الرجع البعيد لفؤاد التكرلي، فتجري في مكانين مختلفين، هما: مدينة بعقوبة / حدوث المأساة - أجواء ريفية، ومدينة بغداد / محاولة الخروج من المأساة - أجواء مدينة، وذلك عندما يغتصب عدنان خالته منيرة، معناه اقتحامه عنوة للمكان / الجسد - الرحم، وتدنيسه (وأصبح الجسد الإنساني حيزًا مفهوميًّا يدل على المكان الفردي الذي لا يحق للآخرين الولوج إليه)[2]. أو إسقاط مأساة الحرب الأهلية على الإنسان وعلى المكان وما تفعله بهما، بمعنى ما تفعله هذه الحرب في داخل ذات الإنسان وداخل روح المكان، كما في رواية «حكاية زهرة» لحنان الشيخ، وتلتقي معها في هذا المجال ابتسام عبد الله في رواية «فجر نهار وحشي»، عندما تجعل مدينة الموصل فضاءً مكانيًّا للحرب الأهلية، ومصورتين انتشار رائحة الموت في المدينتين: بيروت والموصل.

---

(١) د. فيصل دراج - الرواية والمجتمع المدني - مجلة الهدف، العدد ١١٢٣ في ١/ ١٠/ ١٩٩٢م.

(٢) د. إبراهيم جنداري - الفضاء الروائي وإشكالياته، مجلة الأقلام العدد (٥)، أيلول - تشرين الأول/ ٢٠٠١م.

وتكتسب الأمكنة عند الروائي العربي قيمة خيالية تؤلد في القارئ إحساسًا أسطوريًّا وجماليًّا فنيًّا، وهذا ما فعله الروائي غالب هلسا[1]، في إحدى قصصه عندما نقل العالم وتناقضاته، وتمزقه، ورؤيته السوسيو - نفسية، إلى غرفة صغيرة فقيرة، تقع ضمن الغرف العديدة المؤجرة لأرملة شابة مع طفليها، ورسم الرؤية غير المنسجمة وغير المتوحدة، ما بين المكان الخارجي والمكان الداخلي، وانعكاساتها على بعضها، وفيه يقول هيجل إن الجمال الفني هو الحياة والروح للأشياء، وأن أفضل الأمكنة (هي التي تهم في إيضاح النمو المتكامل للشخصية)[2]، وكذلك تظهر في رواية السفينة لجبرا إبراهيم جبرا، عندما ينقل الروائي تناقضات الأشخاص والأحداث وصراعهم، وعلى الأخص البطل وديع عساف إلى داخل السفينة، فالمكان - الذاكرة «الخارجي بالنسبة للسفينة» هو الذي يحدد سير الأحداث التي تقع داخل السفينة ويطبعها بطابعه، والدلالة الرمزية لسفينة جبرا، إنها تحمل المدن الفلسطينية في دواخل أبطاله، وعلى درجة عالية، وعليه يؤسس جبرا اتصالًا إنسانيًّا مكانيًّا بين القدس والسفينة عبر الذاكرة، والواقع، أن القدس عند جبرا / وديع عساف:

أجمل مدينة في الدنيا على الإطلاق، بيوت كالقلاع تعلو وتنخفض مع الطرق الصاعدة النازلة كأنها جواهر منثورة على ثوب الله والجواهر تذكرني بزهور وديانها فأذكر الربيع أذكر التماع زرقة السماء بعد أمطار الربيع، والربيع في القدس كان هو الربيع «رواية السفينة».

فالقدس موشومة في ذاكرة وديع عساف وروحه وأينما يحل يترك الوشم آثاره على الأمكنة وعلى الشخصيات وليحفر عميقًا في الذاكرة العربية.

(١) منذ سنوات طويلة قرأت هذه القصة في مجلة الهلال المصرية، والآن لا أتذكر اسم القصة ولكن أتذكر تفاصيلها، وهي أول عمل أقرأه لغالب هلسا، ومنذ ذلك الحين بدأت بمتابعة أعماله.

(٢) ياسين النصير - الرواية والمكان، ص٧١.

وفي رواية العشاق لرشاد أبو شاور، تنطلق منها ومنذ البداية الروح الأسطورية لمدينة أريحا:

أريحا مدينة القمر، تنبت أشجارًا متوسطية واستوائية وجبلية وساحلية، مدينة جهنمية، غريبة خصبة، أريحا ليست مدينة، إنها تاريخ، في تربتها تمتزج الأساطير بالواقع الحي، أريحا مدينة الشمس.

وعند غسان كنفاني، تتجسد المدينة حيفا، بشكل إنساني مرهف الحس، في رواية «عائد إلى حيفا»، إلى حد يجعلك تشعر بأنها امرأة تستنجد بك، وشخصياته كقطع الشطرنج، لا يستطيعوا مغادرة مربعاتهم إلا إذا قتلوا.

وعلى ضوء ما تقدم فالبعد المكاني في الرواية العربية والعالمية، يتمحور في أرجاء شتى من الأمكنة: أبنية – جزر نائية – مدن – سفن – حارات – مقاهي – حمامات – شوارع – صحارى – عوامات – جوامع – كنائس – معابد – سجون – زنزانات...

فهذا راسكولينكوف يعيش على (العتبة: أن غرفته الضيقة هي بمثابة «القبر»)[1]، وروبنسون كروزو يعيش على حافة العالم، على جزيرة مهجورة منسية تمامًا، بينما أبطال رواية أرخبيل الجولاج لسولجنستين يعيشون في أرجاء البلاد، أي في كل الاتحاد السوفيتي السابق.

ويعتبر المكان من البنيات التكوينية للرواية، ومن خلالها تتكون بنية سوسيو – مكانية لذا يمتاز المكان في الرواية العربية ببنية طبقية – المكان نتعرف على الشخصيات، ففي روايات نجيب محفوظ، نعثر على شخصيات طبقية،

(١) م. باختين – قضايا الفن الإبداعي عند دستوفسكي – ت: د. جميل نصيف، مراجعة الدكتورة حياة شرارة، ص٢٥٠، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ١٩٨٦م.

نستدل عليهم من خلال الأمكنة، فالقاهرة القديمة، تمثل الفقر وفئاته: بائع الخضار، القهوجي، المكوجي، بائع الجرائد، الأم الكادحة، والقاهرة الجديدة، تمثل الغنى وفئاته: الضباط، المهندسون، الأطباء، التجار، النساء المثقفات، المومسات الراقيات، وهذا بدوره يقودنا إلى العثور على مكانين: مكان خارج النص الروائي، وهو المكان الواقعي، ومكان داخل النص الروائي، وهو المكان الخيالي، مكان تخييلي يتناسل من الذاكرة/ البصرية، ويتكون المكان داخل النص من مكانين أيضًا: مفتوح ومغلق، كلي وجزئي، فمثلا المفتوح / البلد، والمغلق/ المقهى، وعليه (كانت المقاهي في روايات نجيب محفوظ رمز مصر)[1].

وعند تزاوج المكان الواقعي - الخيالي، ينجبا مكانًا يحرر إنسانية الإنسان - رواية «جرماتي» نبيل سليمان - ومكانًا يقهر إنسانية الإنسان - رواية «نجمة أغسطس» صنع الله إبراهيم. وتعمل هذه الرواية الأخيرة على تشعير المكان - الواقع خارج النص مع المكان الخيال داخل النص، وباتحادهما تتشكل رواية نهلستية إنسانية، وعلاقة جدلية - حوارية بين المكانين، والمقطع المستعار للروائي إدوار الخرائط يدلل على هذا: السماء والبحر - مثلًا - عندي فيما أحس ليست ظواهر طبيعي بقدر ما هي رموز كلية ووقائع حسية في الوقت نفسه من خلال هذه العوامل التي تسهم في تشكيل العمل الفني[2].

وفي رواية جرماتي تتحقق طبقية المكان، والمكان المفتوح، وذلك عندما يحقق نبيل سليمان التناقض الطبقي داخل قرية جرماتي بين أهل القرية، وتفجير

(١) شاكر النابلسي - مذهب للسيف ومذهب للحب - ص١٤٧، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٨٥م.

(٢) إدوار الخراط - مفهومي للرواية، ص٣١١، (الرواية العربية: واقع وآفاق)، دار ابن رشد، بيروت، ١٩٨١م.

الوعي الطبقي لديهم، وبين أهل القرية والعدو الإسرائيلي، وفي ترميز قرية جرماتي للوطن العربي يحقق المكاني المفتوح.

وتتفتح بعض الأماكن بدلالات ذات معاني رمزية - تأويلية لأنه (نظامنا المكاني تتحد ملامحه وطبيعته من خلال تدرج يكمل حركة الشخص ونمو وعيه)[1] فالعوامة في ثرثرة فوق النيل، مكان مغلق يمتلك دلالة رمزية على هشاشة الشخصيات المتواجدة فيها، وانغلاقهم على ذواتهم، لأن الروائي تقصد في ذلك، عندما وضع العوامة فوق الماء/ النهر للإيحاء إلى القارئ بأن هي / هم بلا جذور، بلا أدنى ارتباط بالمجتمع ويطفون فوقه بعكس سفينة جبرا ذات الدلالة الرمزية على قوة الشخصيات المتواجدة فوقها، والتحامهم بالمكان المتواجد خارج السفينة فإنهم يمثلون روح المكان ذلك البعيد وإحساسهم به، لأن العنصر الروائي المتخيل يتأسس بوساطة الإشارات إلى المكان الروائي، وعلى هذا فإن جملة «لا شيء يعلو هامتي غير السماء - إلياس فركوح، قامات الزبد» تدل على صياغة مكانية داخل الرواية نفسها، وتداخل المكان المفتوح بالمكان المغلق، لأن (كلاهما يشتغل داخل بنية المكان / النص - الذاكرة، باستقلالية، اندماجية)[2]، وفي هذا يقول الروائي صنع الله إبراهيم، عندما كان سجينًا، وانعكاس ذلك على رواية «تلك الرائحة - ١٩٦٦م»:

ولا زلت أحتفظ بأرق المشاعر لتلك اللحظات التي كنت أنفرد فيها بنفسي إلى جوار سور السجن مشرفًا على مسطحات شاسعة من رمال الصحراء لأكتب فصولًا من رواية[3].

(١) إدوارد هال - حواريات المكان - ت: طاهر عبد مسلم، مجلة الثقافة الأجنبية، العدد ٣- ٤/ ١٩٩٧م.
(٢) أسامة غانم - سلطة المكان الجمالية في الذاكرة، مجلة عمان الثقافية، العدد٧٦، تشرين الثاني/ ٢٠٠١م.
(٣) صنع الله إبراهيم - تجربتي الروائية، ص٢٩٤ (الرواية العربية: واقع وآفاق)، دار ابن رشد، بيروت، ١٩٨١م.

ولهذا امتلكت الرواية خصوصية عالية في العلاقات بين الأمكنة وشخصياتها علاقة جدلية - حوارية فنية لولاها لكانت الرواية مجرد سيرة ذاتية - ولكنه في رواية «نجمة أغسطس»، يكشف لنا ازدواجية المكان المعادي «حسب المفهوم الذي حدده غالب هلسا» وخاصيته، وحدده بمسارين جسدي وفكري (أيديولوجي)، تمارسها قوة تمتلك المئذنة والسجن في الأول تكرس الخرافة وفي الثاني يعذب الجسد، ويتم ذلك عبر أيديولوجيتها القمعية فكرًا وجسدًا.

ويشترك المكان - الذاكرة، والمكان - المحسوس، في وحدة تشكيل المكان الخارج - الداخل، فالمكان المتشكل في داخل الذاكرة للشخصية الروائية والشخصية الواقعية، فعند الحديث - مثلًا - عن حديقة جميلة منسقة، هنا تبدأ فعالية التخييل في الذاكرة لإنتاج صور عنها (فالخيال هو مبدع الصور)[1]، وبهذا تكون الشخصية قد رسمت صورة عن الحديقة حسب الخيال، واعتمادًا على اللغة المحكية، مكونة صورة شعرية عنها، ولكن عندما تشاهد الشخصية الروائية والحقيقية، الحديقة فعليًّا دون حديث مسبق عنها، واعتمادًا على حاسة البصر يكون المكان متشكلًا خارج الذاكرة، بمعنى انتقال الصور الفعلية للمكان، إلى الذاكرة لتستقر فيها وتمتزج مع الخيال، والمكان الحديقة يحفر بشكل مادي في داخل الشخصية فالمكان يستخدم للتعبير عن نفسية الشخصية، وهذا يثبت بأن (الداخل والخارج نعايشهما بواسطة الخيال)[2]، فالخيال يتخيل ويغني نفسه دون توقف بالصور الجديدة)[3] فالمكان في داخل الذاكرة، والمكان المحسوس يشكلان منطقة مشتركة للذاكرة والصورة ويعملان على ديمومة جدلية بين

(١) غاستون باشلار- جمالية المكان، ص٣٦.
(٢) م. س، ص٢٣٩.
(٣) م. س، ص٣٧.

الخارج والداخل، وارتباط (الخيال بالذاكرة، كل منهما يعمق الآخر)[1]، والكشف عن حقيقة التجربة الجمالية - المكانية الكامنة في أنها تتوهج بالحياة من خلال هذه الجدلية في الأثر الفني الذي يفتح ثغرة في المظاهر نحو «حقيقة مجهولة» كما تقول ناتالي ساروت إلا أن المخيلة (ليست فقط ملكة تكوين الصور بل هي أساسًا القدرة على إدراك علاقات جديدة سواء كانت مرتبطة بالواقع الحسي أم علاقات مجردة)[2].

وقبل التطرق إلى تقسيمات المكان أود عرض مفهوم المكان، كما جاء في الموسوعة الفلسفية: شكلًا لوجود المادة يفيدنا كوسيلة قوية لدراسة الواقع.

فالمكان في الرواية يعبر (إذن عن نفسه من خلال أشكال معنية ومعاني متعددة)[3] وهو يخضع هنا لجدلية متطورة مع تفاعل حواري، ولو عرفنا أن مفهوم المكان الروائي عند ميخائيل باختين، هو حوارية الأمكنة، وهذه الرؤية تتغلغل في جميع أعماله كلها، لتعطي قراءة إستراتيجية مكانية فنية، تهتدي بروح المكان، لأنها تظهر لنا جماليته وضرورته في الرواية و(الأرضية التي تشد جزيئات العمل كله، فهو أن وضح وضح الزمن الروائي)[4].

لقد قسم الناقدان بورنوف واونيليه المكان إلى واقعي وخيالي، ويقترب الناقد ياسين النصير من تقسيماتهما كثيرًا إلى حد التطابق:

---

(١) م. س، ص٤٣.

(٢) غاستون باشلار- حدس اللحظة- تعريب رضا عزوز وعبد المنعم زمزم، ص٩٩، دار الشؤون الثقافية، بغداد، الدار التونسية للنشر، ١٩٨٦.

(٣) رولان بورنوف وريال اونيليه- عالم الرواية ت نهاد التكرلي، مراجعة فؤاد التكرلي ومحسن الموسوي، ص٩٦، دار الشؤون القافية، بغداد، ١٩٩١.

(٤) ياسين النصير- الرواية والمكان، ص٦.

١- المكان الواقعي: يبني تكويناته من الحياة الاجتماعية.

٢- المكان المفترض: ابن المخيلة البحت[١].

أما الناقد غالب هلسا فيقسمه إلى ثلاثة أقسام:

١- المكان المجازي: وجوده غير مؤكد بل هو أقرب إلى الافتراض.

٢- المكان الهندسي: يعرض من خلال وصف أبعاده بدقة هندسية وحياد.

٣- المكان كتجربة معاشة: المكان المعاش كتجربة داخل العمل الروائي والقادر على إثارة ذكرى المكان عند القارئ[٢].

أما الناقدان بول ورومير، يقسماه إلى قسمين، الأول يخضع لسلطته وهو أربعة أنواع:

١- عندي: وهو المكان الذي أمارس فيه سلطتي.

٢- عند الآخرين: ويشبه الأول ولكنني أخضع فيه لسلطة الغير.

٣- الأماكن العامة: حيث تمارس الدولة سلطتها، ويمثلها الشرطي.

٤- المكان اللا متناهي: وهي الأماكن الطبيعية الخالية من الناس، كالصحراء حيث تضعف السلطات.

والثاني: يخضع حسب علاقة الإنسان فيه:

١- أليف.

٢- معاد[٣].

---

(١) م. س، ص٢٧.

(٢) غالب هلسا - المكان في الرواية العربية - ص٢١٧، ٢٢٠، ٢٢٣، (الرواية العربية: واقع وآفاق)، دار ابن رشد، بيروت، ١٩٨١م.

(٣) د. إبراهيم جنداري - الفضاء وإشكالياته.

وهناك من يتناول المكان – المدينة كخيال لا متناهي، و(الخيال الذي يحمله كل منا في نفسه هو وحده القادر أن يزيل الممنوع – ارجون) أو تحويلها إلى أسطورة، كأنها مدينة النحاس في ألف ليلة وليلة، ولقد جمع الروائي إلياس خوري في روايته «أبواب المدينة» بين الخيال والواقع في صورة شعرية، فالفكر وحده يجمع بينهما، رغم الإحساس بأن النص مقطوع عن الواقع ومرتبط بالخيال، لكن القارئ لا يستطيع الإمساك بالمدينة، لأنه يجد نفسه وسطها، متشكلة منهما، وحاضرة في ذاكرته، وأنها تجمع بين حكايتين متداخلتين، مندمجتين، متوازيتين، حكاية رجل غريب (أنا – أنت – هم) بلا ذاكرة، دخل المدينة، ولم يستطع الخروج منها، وحكاية مدينة مغلقة، لا ذاكرة لها أيضًا، من يدخلها لا يخرج أبدًا، لأنه لا يصل أبوابها السبعة، لأنه سيكون إما ميتًا أو تائهًا (أنا أيضًا دخلت المدينة، لا أتذكر متى، ومذ ذاك استمرت، توغلت أبعد في شوارعها، وها أنا لم أغادرها بعد)[1]، وتلتقي مدينة إلياس خوري مع مدن إيتالو كالفينو في أن «المدن لا أسماء لها»[2]، وأنها متاهة (كانت الشوارع تقود إلى الشوارع والأزقة تنتهي إلى الأزقة – ص٧. أبواب المدينة)، وأنها تشكل بعدًا تكوينيًّا، وأن القص يتفكك، يتشظى فيهما، ليوصلك إلى مدينة مفتوحة، مدن تبنى في داخلنا، لنحملها معنا، إنها مدن خيالية لا مرئية، نطاردها في خيالنا، للعثور على جوهرها، رغم أنه قيل لنا إنها (غارت في العيون، وقيل إنها ذهبت إلى البحر، وقيل إنها اشتعلت في الغابة، ولكنها غابت ولم يعد البحث عنها ممكنًا – ص٧. أبواب المدينة)، فأصبح الإنسان والمدينة هما الوجود كله، ويكون هنا نص خوري وكالفينو «لغة لا تحمل أسرار المتخيل وحده، وإنما تحمل كذلك أسرار الذات»[3]، وأسرار المكان، لذا

(١) ايتالو كالفينو – مدن لا مرئية – ت: ياسين طه حافظ، ص١٣٠، دار المأمون، بغداد، ١٩٨٧م.
(٢) م.س، ص١٢٩.
(٣) أدونيس – الصوفية والسوريالية – ص١٨٥، دار الساقي، ط٢، بيروت، ١٩٩٥م.

وجب على الإنسان أن «يمتلك طاقات الخيال والعقل ويتصرف بها»[1]، لخوض غمار التجربة وما وراء التجربة.

وفي رواية وليمة لأعشاب البحر، تتجسد الزمكانية فيها، لأن الرواية تجعل (التجربة «الزمن التاريخي الحقيقي» قابلة للتطور من خلال الزمكان المتجسد في الشخصيات والأشكال واللغات)[2]، وهذا ما فعله حيدر حيدر عندما قام بمزاوجة الأمكنة بالشخصيات، مهدي جواد/ صحراء (ص١٢١)، وآسيا / العشب الأخضر (ص٧)، وهكذا: جواد - صحراء/ آسيا - العشب الأخضر، عندها يستلم القارئ، قراءات عديدة، ذات دلالات رمزية - استعارية، فحيدر جعل مهدي جواد يحمل في داخله مكانين دائمًا، مضيئًا، ومظلمًا، في موطنه العراق، وفي منفاه الجزائر، يحمل في داخله الليل والنهار، القمر والشمس، إنه الحياة، المرئية واللا مرئية، مع تجسيد شمولي إلى حد انبثاق رؤية صوفية مسربلة بالمطلق، وعند اتحاده بالبحر، أو فناءه فيه، عاريًا إلا من ذاته - العري معناه التجرد أو التطهير - ليغذي بجسده الأعشاب في نهاية الرواية، (الروح الحية التي تنمو كالعشب في جميع الفصول - ص٧٠)، إنها تضحية وفداء، واحتفاء بالحياة للخلاص على الطريقة الحلاجية، وإدامة الحياة بالموت، برومانسية شعرية صوفية (البحر هو الله - ص٤٠)، إنها حكاية إنسان وجد نفسه، في أتون التجربة، مكتوي بها، متوهج فيها، مثل الحلاج، وسيارتكوس، وماركس، وعند توحد المكان والزمان والتجربة يكتسب الوجود سلطة مطلقة، إننا أمام جدلية بين الإنسان والعالم، وأيهما سيحرر الآخر، بالطبع الإنسان، لكي يؤسس جدلية الإنسان بالزمكان.

---

(١) م.س، ص١٢٨.

(٢) ستيسي بيرتن- باختين والزمان السردي الحديث، ت د. محمد درويش، مجلة الأقلام، العدد السادسن ١٩٩.

* نشرت في مجلة الطليعة الادبية، بغداد-العدد الثالث / ٢٠٠٢.

الفهرس

الموضوع	الصفحة
مقدمة	٥
الباب الأول: دراسات نقدية تطبيقية عن روايات	
الروائي إبراهيم سليمان نادر	٧
السرد المتحول بين الذاكرة والمتخيل	٩
طفولة الدهشة في اكتشاف خارطة مدينة الجسد والذات	٢٣
سُلطة السيـــرة الذاتية في بناء المتخيل السردي	
رواية «نهر الأباطرة» أنموذجًا	٣٣
جماليات التخييل والتقنية الكتابية	٤٥
الباب الثاني: التجربة الجمالية والزمكانية في الرواية العربية	٥٩
التجربة الجمالية والزمان في الرواية العربية	٦١
التجربة الجمالية والمكان في الرواية العربية	٨١
الفهرس	٩٧

أسامة غنيم

إن جمالية النص تكمن في فسح المجال للمتلقي لاستخدام مخيلته وتراكمات اللاوعي لديه؛ لأن القراءة في صميمها تفاعل حواري بين النص والمتلقي، وكلّ محاولة لإرجاع نص متعدد المعنى إلى تفسير أحادي المعنى سيحكم عليها لا محالة بالفشل، ذلك أن تناقضات النص تجعل أي بحث عن بنية منسجمة لدي المؤلف بحثًا وهميًا، إضافة إلى أن القراءة لحظة مواجهة واشتباك بين النص / الماضي والمتلقي / الحاضر؛ لأن المتلقي هو بالأساس كائن إنساني – تاريخي له رؤيته الخاصة وتفاعله الخاص وموقفه المتميز تجاه النص، كل ذلك يحصل من خلال عملية الفهم التي تعمل على اكتشاف التعدد والاختلاف في النص.