المحاضرة الأولى ـ التيار الرومانسي في الرواية العربية

مقدمة:

ارتبطت كل مدرسة أدبية بنظرية فلسفية ما، مع تباين كبير في درجة حضور الأجناس الأدبية في كل منها؛ فقد كانت المسرحية الجنس الأدبي الأكثر تعبيرا عن روح المدرسة الكلاسيكية، وكان الشعر أكثر الفنون المعبّرة عن روح المدرسة الرومانسية، بينما اتخذت المدرسة الواقعية من الرواية خير معبر عن روح هذه المدرسة.

ومن جانب آخر، وعند المقارنة بين وجود المدارس الأدبية في البلاد العربية وبين وجودها في البلاد الغربية، فإننا سنجد اختلافا كبيرا من حيث الفترات الزمنية التي ظهرت فيها هذه المدلرس في كل من الشرق والغرب؛ فقد ظهرت الرومانسية في الباد العربية في الوقت الذي كانت قد انتهت تقريبا في البلاد الأوربية، وعلى وجه التحديد فقد تزامن وجود الرومانسية العربية تاريخيا مع ظهور تيار الوعي في البلاد الغربية.

1 ـ نشأة الرومانسية الغربية:

الرومانسية وليدة عصر محدد المعالم، فقد اتصل ظهورها تاريخيا واجتماعيا بالمرحلة الثورية التي افتتحتها الثورة الفرنسية سنة 1789، حيث مثّلت إشارة البدء للتحرر من القيود في المجالات الاجتماعية والإيديولوجية والأخلاقية والقيم الجمالية أيضا. في هذا الجو العام ظهرت الرومانسية تحمل في أعماقها نزعة إلى التحرر والانطلاق وكسر القيود التي شملت الأشكال والمضامين على حد سواء، واتجهت إلى إنتاج أعمال أدبية تلبي احتياجات العصر ومطالب إنسان ما بعد الثورة الفرنسية.

لقد احتوت الرومانسية في جانبها الإيجابي ثورة على الكلاسيكية في الفن والأدب بسبب ما لها من أُطر شكلية ومضامين معبرة عن بقايا العقلية الإقطاعية. وهكذا رفضت الرومانسية كل قواعد المذهب الكلاسيكي القائمة على وضع مقاييس وقيم جمالية مستوحاة من كتابات **أرسطو** و**هوراس** وغيرهما من مفكري عصور الإغريق والرومان، فانطلقت في عالم الفن والأدب معبّرة عن القيم التي بدأت تحتل الصدارة في عصرها. ومن المفيد أن نشير إلى أن الاتجاه الرومانسي ينتشر عادة في المجتمع الذي يبدأ في زحزحة الأسس التي يقوم عليها بناؤه الاجتماعي كبعض العادات والتقاليد والمثل والقيم والشرائع التي تحجرت مع الزمن وصارت عائقا أمام تطور المجتمع وسعادة أفراده.

وقد شهد الثلث الأول من القرن التاسع عشر ظهور الطبقة البورجوازية ونموها على نطاق واسع، وهي طبقة جديدة على المجتمع الأوربي، حيث أخذت تزاحم طبقة النبلاء وأصحاب الأرض الذين يسيطرون على كل شيء ويتحكمون في كل أمر. وقد كان لهذه الطبقة مُثل عليا تختلف عما ألفته الطبقة الأرستقراطية، ومن أهم مظاهرها

اعتدادها بعصاميتها واعتمادها على نفسها في شق طريق جديد لها في الحياة، ولذا فإنها قد ضاقت بالمحافَظة التي اتصفت بها الأرستقراطية، وأثارها جمودها واعتبارها المجتمع ثابتا لا يتغير، فعملت على تحطيم كل القيود، وتغيير القوانين والعلاقات والقيم، وزلزلة المجنمع من أساسه، وتبديل معالمه.

وهكذا ارتبطت نشأة الاتجاه الرومانسي في الأدب والفن بالثورة الفرنسية ونمو الطبقة البورجوازية الأوربية، فالحركة الرومانسية التي بدأها **روسو** في فرنسا ونمت عند **وردزوورث** و**بيرون** و**شيلي** و**كيتس** حركة بورجوازية ثائرة تهدف إلى تحرر الأنا من جميع القيود المعروفة، فقد مجدت الذات وقاست الكون كله ـ لا المجتمع وحده ـ بمقياس الفرد، فهي التعبير الفني عن كفاح الطبقة المتوسطة لتطبيق النظام الفردي على كل وجه من وجوه.

وإذا كانت الكلاسيكية فيما مضى تهتم بالإنسان "النموذج" فإن الرومانسية قد أخذت تحتفل بالإنسان "الفرد"، واهتمت بإبراز فرديته وشخصيته والاختلاف الذي يميزه عن غيره. وبينما كان مطلوبا من الفنان الكلاسيكي أن يكبح جماح مخيلته فإن الرومانسي أصبح حرا في أن يطلق العنان لخياله وأن ينطلق وراء اللامحدود والمطلق، ومن المعروف أن الذهن الكلاسيكي منذ أفلاطون وأرسطو كان ينظر إلى الأدب باعتباره تقليدا للحياة وتمثيلا لأعمال البشر بقصد تصويرهم لا كما هم فعليا، بل كما هم مثاليا.

2 ـ نشأة الرومانسية العربية:

لقد وجد الرومانسيون العرب في الحركة الرومانسية الأوربية ما يناسب ظروفهم المحلية فانتفعوا بها، ولأمر ما تجاهل هؤلاء الأدباء الحركة الواقعية الأوربية التي كانت قائمة آنذاك واختاروا التيار الرومانسي، فظهر تيار الرواية التاريخية وكان من رواده **جرجي زيدان** الذي كتب "فتاة القيروان" و"فتاة غسان".... ثم تابعه على نحو أكثر تطورا **محمد فريد أبو حديد** في "زنوبيا ملكة تدمر" و" المهلهل" و"أبو الفوارس"... و**علي الجارم** في "هاتف من الأندلس" و" فارس بني حمدان".....

وظهر كذلك من تيارات الرومانسية تيار الرواية العاطفية، فقد وجد الروائيون العرب في بعض ألوان الحياة المعاصرة موضوعا صالحا للرواية كقصص الحب في الريف في سياق يجمع بين الخلفية الطبيعية وبين التناقض الاجتماعي بين طبقتي الأغنياء والفقراء وما ينتج عنها من اختلاف النظرة إلى البشر، فظهرت روايات **محمد عبد الحليم عبد الله**: شجرة اللبلاب، فصن الزيتون، شمس الخريف، بعد الغروب..... إضافة إلى روايات **يوسف السباعي**: إني راحلة، بين الأطلال، رُدّ قلبي... وهي المرحلة الأخيرة من التيار الرومانسي الذي كان قد بدأ في الانحسار منذ ظهور التيار الواقعي ممثلا في أعمال **نجيب محفوظ** و**عبد الحميد جودة السحار** و**عبد الرحمن**

الشرقاوي و**الطيب صالح وحنا مينة...** ثم **الطاهر وطار** و**صنع الله إبراهيم** و**إبراهيم نصر الله** ...

ومما يدل على أن الرومانسية ـ عندما ظهرت في أدبنا العربي ـ كانت دلالة على حاجة المجتمع وطبيعة التطور الذي وصل إليه أن حركة الترجمة إلى العربية قد التفتت في الأغلب إلى الأعمال الرومانسية في الرواية الأوربية، وفي الشعر كذلك، مع أن الرومانسية كانت قد انقضت في أوربا، وظهر بعد ذلك المذهب الواقعي على يد **بلزاك** و**فلوبير** و**تشيخوف** و**ديكنز**....

وقد سارت الرومانسية في الرواية العربية في مسارين هما: الرواية التاريخية والرواية العاطفية، وقد كانت الرواية التاريخية تعبيرا عن الإحساس بالذات القومية وتأكيد التاريخ باستلهامه في الرواية، سواء أكان فرعونيا أم عربيا أم إسلاميا. أما تيار الرواية العاطفية فقد تمثَّل في عدة أعمال روائية منها: "عودة الروح" و"عصفور من الشرق" **لتوفيق الحكيم**، و"أوديب" **لطه حسين** و"سارة" **للعقاد**.. واستمر هذا التيار عند **محمد عبد الحليم عبد الله** و**يوسف السباعي** في مثل الأعمال التي أشرنا إليها سابقا، إضافة إلى أعمال **إحسان عبد القدوس** ومنها: "النظارة السوداء" و"أين عمري".

3 ـ مبادئ الرومانسية:

ومن المهم الإشارة إلى أن الرومانسية تقف في وجه التقاليد والأعراف الاجتماعية، وتحترم العاطفة احتراما كبيرا، وتثني على حياة الإنسان الأولى عندما كان يعيش على الفطرة، ويسكن الأكواخ ولا يتعدى على غيره، ولا يفكر في السيطرة والتملك.

ومما تتميز به الرواية الرومانسية: نزوع شخصياتها إلى السلبية، وهو عيب يؤدي إلى إضعاف الصراع بين الإرادات المختلفة، فتجيء القصة فاترة لا حياة فيها، خالية من ذلك العنصر القوي الذي يثير القارئ ويهز عواطفه، وهي بهذه الصفة عاجزة عن أن تخلق فيه من التعاطف مع بعض شخصيات القصة ما يفتح وعيه الباطن لما يريد أن يلقيه السارد من إيحاءات.

إن الشخصية الرومانسية مستسلمة منكسرة ـ في معظمها ـ لا تدافع عن وجودها، فلا نلاحظ في تصرفاتها أية بوادر ثورة على ما تواجهه من ظلم اجتماعي، ولا نلمح أي تمرد على التقاليد التي تسيطر على نوعية خاصة من البشر الذين يعادون كل دعوة إلى التغيير وإلى تحقيق العدل واحترام إنسانية الإنسان.

ومن الملامح التي تميّز الرومانسية في الرواية العربية: الميل إلى وصف الطبيعة منذ ظهور " زينب" **لمحمد حسين هيكل** إلى أعمال **يوسف السباعي** و**محمد عبد**

الحليم عبد الله. والطبيعة هي المكان الذي يهرب إليه الرومانسي من شرور الحياة وقبحها، وهي العالم الذي يلتمس فيه الجمال والخير معا بعيدا عن الناس، مثلما يجد فيه الظهر والبراءة والنقاء، ولذلك يكثر الرومانسي من الحديث عن: شعاع الضحى، خضرة المزارع، زرقة السماء وموج البحر... من ذلك ما قاله البطل في " بعد الغروب":

أشهدي المساء، وأشهدي الطير، وأشهدي الشجر، وأشهدي الربيع. أشهدي الكون كله على حبنا؛ فقد لقينا في سبيله الكثير.

وفي بعض المواقف الإيجابية التي يتخذها الرومانسيون في الرواية العربية، كالنزوع إلى التحرر لانتصار العاطفة على الأعراف السائدة، يواجه الرومانسي جزءا أخلاقيا يأتي عن طريق الصدفة، كإصابة ليلى في "لقيطة" بمشرط يؤدي بها إلى الموت، وأحيانا يكون الجزاء قدريا كالجزاء الذي وقع لأحمد في "إني راحلة" من انفجار الزائدة الدودية وموته لأنه التقى بمن يحب بعد أن أصبحت ملكا لغيره بالزواج، وهذا الجزاء القدري يؤكد عدم وضوح الأفكار التي نادت بها الرومانسية عند الكثير من الروائيين العرب بسبب سيطرة النزعة الدينية على أدبهم.

4 ـ مقارنة تطبيقية بين روايتي"بعد الغروب" و" العمر لحظة":

في رواية " بعد الغروب" يقوم الفارق الاجتماعي فاصلا بين الفتاة الثرية "أميرة" والشاب الذي اضطرته ظروفه أن يعمل ناظرا للزراعة في إقطاعية أبيها "فريد بك" الأديب الأرمل، وقد كان من الطبيعي أن يلتقي الثري المثقف مع ناظر عزبته في شيء آخر غير الزراعة هو الأدب، وكان من الطبيعي أن تتبسط العلاقة بينهما إلى حد أن يقبل "فريد بك" مساعدة ناظر عزبته الأديب "عبد العزيز" على نشر قصصه في المجلات التي تربطه بمحرريها علاقات مودة. ولكن الثري الأديب لم يستطع أن يتفهم العلاقة التي قامت بين ابنته وبين "عبد العزيز"، أو لعله لم يشأ أن يتفهم هذه العلاقة لأمر كان يريده، وهو أن تتزوج ابنته من ابن أخيه المحامي"سامي" بدافع جمع شمل الأسرة، وقد اعتادت أميرة ألا تقول لوالدها كلمة اعتراض أو رفض، على الرغم من حسن معاملته إياها، وتلطفه معها في الحديث، فقد كان يعرف كيف يفعل ما يريد، والعقبة في نجاح قصة الحب لم تكن في أن أحد الرجلين المتنافسين على الفتاة أفضل من الآخر، ولكنها الرغبة في المحافظة على هيكل العائلة من الانهيار، غير أن هذه الزيجة قد فشلت، فطُلقت الفتاة وعاشت وحيدة حتى شيخوختها، بينما اجتهد "عبد العزيز" في مداواة جرحه بالسعي إلى امتلاك قطعة أرض كأقرانه من خريجي كلية الزراعة، فنجح في أن يكون حصاد عمره أربعين فَدّانا، فم انتقل إلى المدينة وعمل بالصحافة، وعرفه الناس من خلال قصصه المنشورة.

أما الرواية الثانية فهي "العمر لحظة"، وهي قصة عاطفية تدور أحداثها في ظروف الحرب العربية الإسرائيلية بعد هزيمة 1967 والاستعداد لحرب جديدة يندمج فيها الحب والجرب ويتداخلان؛ فقد ضاقت البطلة "نعمت" بحياتها المحاطة بالشائعات عن زوجها اللامع "رئيس التحرير"ومغامراته النسائية، فتركت الصحافة والتحقت بالخدمة العسكرية وتولت منصب "ضابط خدمة اجتماعية". وفي الجبهة تلتقي بالمقدم "محمود عبد الله" أحد الضباط الذين يقومون بدور بارز في عمليات العبور والانقضاض على العدو قبل الحرب الشاملة، وينشأ بينهما حوار عاطفي يعكس تعاسة كل منهما في حياته؛ هي مع زوجها و"محمود" مع زوجته المشاكسة، ويقف واقع كل منهما عائقا أمام تحول العلاقة إلى زواج، وفي الوقت نفسه لم تسمح "نعمت" لعاطفتها بأن تُنسيها واجبها الأدبي الأخلاقي في المحافظة على كيان هذه الأسرة. وهكذا اختارت أن تعود من الجبهة لتكون بعيدة عن محمود، ولما صار هذا البعد غير كاف، استقالت من عملها وعادت إلى الصحافة لتقطع محاولة الاتصال والتواصل للعلاقة، وفضلت أن تعذب نفسها بفراقه على أن تعذب نفسها بتحطيم أسرته.

وإذا كانت تقاليد الحياة الزوجية تأبى أن تجمع المرأةُ بين الزوج ومن تحب، فقد نجحت بطلة الرواية في أن تحب غير زوجها، وألا تندفع إلى حيث يلومها الناس، لأن تكون علاقتها عامة بين الناس، بعيدة عن الظنون والمؤامرات، واختارت مكانا لا يثير الشبهة؛ فعلى خط القتال لا مجال للعب والعبث. وقد جعلت الظروف الحرجة المحيطة بالبطلين في هذه الرواية من الحب وسيلة للتطهر، لا وسيلة للنجاة بالنفس بصرف النظر عما يحدث للآخرين، ولهذا فالشخصية في هذه الرواية أكثر نضجا من الشخصية في رواية "بعد الغروب"، وقد نجحت الشخصية في أن تجتاز المحنة، بينما انتهت نهاية حزينة في رواية "بعد الغروب".

المحاضرة الثانية ـ التيار الواقعي في الرواية العربية

توطئة:

شهد القرن التاسع عشر في أوربا حراكا فلسفيا تولدت عنه تيارات وفلسفات أسهمت في تكوين فكر جديد. ومن بين هذه الفلسفات، الفلسفة الواقعية التي كان لها أثر في ظهور الرواية الواقعية. وأهم أثر أحدثته الواقعية في الأدب توجيهه وجهة اجتماعية من ناحية، والدعوة إلى الاهتمام بمنهج الملاحظة والتجربة من ناحية أخرى، ولعل **سان سيمون** و**جوزيف برودون** من المفكرين الذين أسهموا في إظهار القيمة الاجتماعية

للأدب، بينما كان لفلسفة **أوجست كونت** و**جون ستيوارت ميل** أثر كبير في ظهور منهج الملاحظة والتجربة.

1 ـ الواقعية: المفهوم والتاريخ:

يُقْصَدُ بالأدب الواقعي ـ أحيانا ـ الأدب الذي يقوم على ملاحظة الواقع وتسجيله، والواقعية بهذا المعنى تتطابق مع نظرة **ستاندال** الذي يرى أن الرواية كالمرآة تتحرك في طريق طويل، وتعكس ما تراه، فتارة تعكس زرقة السماء، وتارة تعكس الوحل الذي يلتصق بقدمي السائر إثر سقوطه من مكان موحل. ويُقصَدُ بالأدب الواقعي أحيانا الأدب الذي يستقي مادته من حياة عامة الناس، مثلما يُقصَدُ به الأدب الموضوعي الذي لا يتعرض للنفس الفردية.

وقد مرت الواقعية منذ ظهورها على أيدي **ستاندال** Stendhal و**ديكنز** Dickens و**بلزاك** Balzac وغيرهم بعدة أطوار ، منها " الواقعية النقدية" التي كانت موقفا أدبيا ضد قيم المجتمع الرأسمالي بعد أن عجز عن التصالح مع الواقع الاجتماعي، وهكذا تميزت الرواية بأنها ذات مضمون اجتماعي.

ومن أطوار هذه المدرسة "الواقعية الاشتراكية" التي قامت على تبني قيم المجتمع الاشتراكي وأفكاره، فوافقت عليها ودافعت عنها على أساس أن هذا الاتجاه يحقق مصلحة البروليتاريا، وكان **مكسيم غوركي** أول من وضع صياغة الواقعية الاشتراكية في مقابل الواقعية النقدية.

والواقعية الاشتراكية أدب موجه لخدمة الأهداف الاجتماعية، حيث يسعى إلى تغليب مصالح الطبقة العاملة عن طريق الإيمان بالأهداف الاشتراكية، ولهذا السبب فهو يرفض التشاؤم واليأس الذي تميزت به الواقعية النقدية وشخصياتها المريضة، ومن هذا الباب أيضا هي أدب متفائل يبشر بالمستقبل.

أما المبدأ الذي تقوم عليه الواقعية الاشتراكية فهو مبدأ صراع الأضداد، حيث تؤمن بأن الطبقة العاملة هي التي ستنتصر في النهاية بعد أن ينتهي صراعها مع الرأسمالية، من أجل إقامة مجتمع لا طبقي يتحقق فيه الفردوس الأرضي، كما أن الواقعية الاشتراكية لا تغفل عن إمكانية قيام صراع داخلي يهدف إلى تصحيح مسار الاشتراكية مما يكون قد علق بها من أمراض برجوازية.

2 ـ الواقعية العربية:

لقد انتهى التطور بالواقعية في الرواية العربية إلى التيارين المذكورين سابقا. ومن الجدير بالذكر أن نشير إلى أن الواقعية النقدية لم تكن بالضرورة مقدمة لظهور الواقعية الاشتراكية في الأدب العربي؛ ففي الوقت الذي كتب فيه كُتّاب الواقعية النقدية

أعمالهم، كانت الروايات التي تنتمي إلى الواقعية الاشتراكية تجد من يعبّر عنها، وقد كانت المطابع تُخرج أعمالا تمثل كلا الاتجاهين في وقت واحد تقريبا.

والسؤال الذي يطرح نفسه:

ـ لماذا تعايشت الاتجاهات الأدبية في عصر واحد في أدبنا الروائي؟

لعل ذلك راجع إلى أن هذه المذاهب قد عرفها المثقفون خلال فترة النهضة الأدبية في العصر الحديث بعد الاتصال بالحضارة الغربية عن طريق الترجمة. وقد كانت الحياة الأدبية من النشاط بحيث تأخذ كل ما يصل إلى أيديها من الإنتاج الروائي، كما كان في هذه الحياة من الحيوية والقدرة ما يلبي احتياجات المثقفين وجمهرة القراء، حيث إن طبيعة التطور الذي وصل إليه المجتمع ـ المصري على وجه الخصوص ـ جعلته يجد في معطيات الحضارة الغربية ما يلبي احتياجاته النفسية والعقلية بعد النتائج التي أسفرت عتها ثورة عام 1919، ومنها تحرر المرأة، وخروجها إلى المدرسة للتعلم، ومشاركة الرجل عبء الحياة بالعمل.

ليست هناك أدلة قاطعة على تأثر روائي عربي برواية غربية، ذلك أن الأسباب المحلية كانت تسمح بوجود هذه الأعمال، ولكن العودة إلى حديث بعض الروائيين العرب قد يفسّر شيئا من أسباب التشابه بين روايات الأدب العربي والأدب الأوربي، فقد ذكر نجيب محفوظ ـ مثلا ـ أنه قرأ **فرجينيا وولف** ولكنه اختار الكتابة على طريقة **ديكنز** وكتّاب القرن التاسع عشر لأنهم كانوا يعبّرون عن بيئة تشبه البيئة التي اختارها ليعبّر عنها . في هذا الصدد تجدر الإشارة إلى حديث نجيب محفوظ نفسه عن أسباب التطور المرحلي في كتاباته الروائية، حيث بدأ رومانسيا ثم تحول إلى الواقعية وانتهى إلى الرمزية.

3 ـ الرواية السياسية:

تُعدّ الرواية السياسية طورا هاما من الأطوار التي مرت بها الواقعية، فقد أصبح الصراع بين الإنسان والسلطة الحاكمة قضية اجتماعية كبرى عالجها كُتّاب الرواية السياسية. ومن الواضح أن تبني قضية الطبقة العاملة هو أحد المبادئ التي نادى بها كُتّاب الواقعية الاشتراكية، فهي مؤثر أجنبي يرفض الرأسمالية ويعمل من أجل قيام المجتمع الاشتراكي وتحرير الطبقة العاملة من استعباد الطبقة الرأسمالية واستبداد السلطة، ولهذا اتخذ هذا الاتجاه وجهة سياسية.

وقد بدأ هذا الاتجاه يظهر في الرواية العربية مع بداية العقد الخامس من القرن العشرين، وكان رواد هذا الاتجاه كثيرون منهم: **عبد الرحمن الشرقاوي** في "الأرض" وما بعدها، و**حنا مينه** في "المصابيح الزرق" و"الشراع والعاصفة" و" الثلج يأتي من

النافذة"، ثم ظهر في السبعينات جيل جديد ينحو المنحى نفسه، منهم: صنع الله إبراهيم في " نجمة أغسطس" والطاهر وطار في "اللاز" و"عرس بغل"...

4 ـ نموذج تطبيقي "نجمة أغسطس":

نقف الآن بشكل تطبيقي مطول قليلا عند رواية "نجمة أغسطس"، حيث البطل الراوي يقدم حالة تتحدث عن عمل ضخم هو بناء السد العالي من طرف الدولة التي تتبنى المبادئ الاشتراكية، وعمال السد مثال واضح للطبقة العاملة لتنوع أعمالهم وكثافة أعدادهم. لكننا إذا نظرنا إلى الطرف الآخر، حيث مجتمع الخبراء الروس، فإننا سنجد اختلافا كبيرا؛ فالعمال المصريون يعملون في ظروف سيئة من الحرارة والخدمة الرديئة، على حين يتمتع الخبراء الروس بكل الرعاية في مساكن مكيفة، ومطاعم فاخرة بأجور زهيدة، إضافة إلى ظروف العمل المريحة. والحقوق التي يتكلم عنها راديو الحكومة لا وجود لها بين عمال السد، إلى درجة أن أصبحت الصورة في نظر العمال أن راديو الحكومة يكذب. ولتكتمل صورة الخداع التي يعانيها عمال السد، كانت الصحف تتكلم عن نظارات شمسية يرتديها عمال السد للوقاية من ضوء الشمس، وملابس مكيفة بطريقة خاصة لحماية العمال من حرارة الشمس، مع أنه لا وجود لها ،كما تصرّ نشرة الأخبار على أن درجة الحرارة في أسوان 38، في حين أنها في الواقع أكثر من 45 درجة.

إن البطل في هذه الرواية يقوم بتعرية مستمرة لإظهار التناقض بين ما تعلنه الأجهزة الرسمية وبين ماهو موجود بالفعل، في مسرح العمل بالسد العالي. ولإثبات ذلك لجأ إلى معادل تاريخي استلهمه من التاريخ الفرعوني؛ ففي الوقت الذي كان فيه العمال يبنون السد، كانت بعثة الأثريين الأوربيين تعمل في صمت لإنقاذ آثار النوبة التي ستتعرض للغرق بعد تحويل مجرى النيل. وفي معرض الحديث عن رمسيس الثاني يكشف البطل ـ حسب رأيه ـ عن نمط آخر من أنماط الكذب وهو بطولات رمسيس الثاني الوهمية وإنكاره لأسلافه ليبقى هو البطل الأوحد، وهي إشارة إلى الكذب المستمر الذي تقوم به أجهزة الإعلام، من خلال الحديث عن أشياء لا وجود لها في الواقع.

في "نجمة أغسطس" أقام الكاتب توازنا بين عالمين: العالم الواقعي، ويتمثل في بناء السد، وقد ذكرنا شيئا من إسقاطاته على حياة عمال السد، والواقع التاريخي الذي يستلهمه من التاريخ المصري القديم في عصر "رمسيس الثاني"، ثم لجأ إلى استخدام "التذكر" لإقامة توازن بين حال الراوي البطل وصحبه، وبين ما يتردد في وسائل الإعلام عن التبشير بالعدالة.

وقد كان مستوى "التذكر" وسيلة الكاتب لتكذيب ما تعلنه السلطة من شعارات عن الحرية والاشتراكية مثلما نجد في:" محطة قطار الجيزة حيث وضعوا المساجين

في سلسلة واحدة بانتظار القطار الذي سيحملهم إلى السجون في الصعيد". أما عن سبب هذا التذكر فقد كانت ناتجا عن تأمل الكاتب الفجوة المظلمة في الجبل والدرجات المؤدية إليها وسط الرمال، فأوحت إليه الظلمة بالسجن. أما السيارة الرمادية التي حملت الراوي وزميله إلى أسوان فقد أثارت في نفسه ذكريات المعتقل لتشابه السيارة مع سيارات الشرطة.

وتنقسم الرواية إلى ثلاثة أقسام، مثل كل قسم منها زاوية من زوايا الرؤية حول الموضوع نفسه؛ فإذا كان القسم الأول يتناول العلاقة بين البناء المادي العظيم، وبين تناقضات العاملين في إنشائه من مهندسين وفنيين وعمال مصريين، وخبراء روس، ومدى ما يربط بينهما، ويفرق أحيانا بين هموم كل طرف من الطرفين، فإن القسم الثالث كان يتناول العلاقة التاريخية بين عظمتين: الأولى عظمة التاريخ ممثلا في معابد رمسيس الثاني، والثاني عظمة التاريخ المعاصر. وهدف المؤلف لم يكن إبراز استمرار أعمال البناء وإنما الاجتهاد في نزع القشرة الخارجية الهشة وبيان زيف العظمة.

أما القسم الثاني وهو الأصغر حجما، فيعتمد على مزيج من إظهار الواقع القائم والذكريات الباطنة والثقافة الغنية، حشد فيه المؤلف الأحداث التاريخية في توازٍ مع الحدث الأصلي، وهكذا نكتشف معا أن المؤلف لم يكتب روايته للتعريف بالسد وإنما ليصور التناقضات التي مثلت وجه المجتمع المصري في الصراع القائم في تلك الفترة بين البناء والهدم في المجتمع.

المحاضرة الثالثة: تيار الوعي في الرواية العربية

تمثل رواية تيار الوعي أحد التيارات المتميزة في الرواية العالمية المعاصرة منذ ظهور أعمال الروائيين الذين استخدموا هذا الاتجاه الفني في رواياتهم، ومنهم دوروثي ريتشاردسون Dorothy Richardson في روايتها " الحج Pilgrimage"، و"فرجينيا وولف Virginia Woolf في روايتها "ليل ونهار Night and day" و" إلى الفنارة To The Lighthouse" ...، وجيمس جويس James Joyce في روايته "صورة الفنان شابا A Portrait of the artist as a young man" و"عوليس Ulysses"...، ومارسيل بروست Marcel Proust في روايته "البحث عن الزمن الضائع A la recherché du temps perdu"، ويمكن القول إن رواية تيار الوعي قد ظهرت بين عامي 1913 و1915 بظهور رواية "البحث عن الزمن الضائع" والجزء الأول من "الحج" و"صورة الفنان شابا".

وقد كانت هناك أوجه شبه بين أعمال أولئك الكتاب الذين لم يكن أي منهم يعرف الآخر عندما قدّم عمله لأول مرة، وهي أنهم حوّلوا اهتمامهم من العالم الخارجي إلى العالم الداخلي للشخصيات متأثرين في ذلك ـ على الأرجح ـ بعدة عوامل منها اكتشافات

فرويد Freud في علم النفس ونظريته المتعلقة باللاشعور، وظهور فلسفة جديدة في الفن تقوم على رفض نظرية المحاكاة والنظر إلى الفن باعتباره كيانا فنيا مستقلا بذاته. وقد انتقل هذا التيار إلى أدبنا العربي المعاصر بعد ظهور عدد من الدراسات التي تناولت بالتحليل أهم روايات "تيار الوعي" مترجمةً إلى العربية.

والدارسون يقسمون الرواية النفسية إلى اتجاهين: "الرواية الذهنية" و"رواية تيار الوعي". وتمثل الأولى مرحلة النشاط الذهني؛ أي مرحلة التفكير والكلام، في حين تمثل الثانية مرحلة ما قبل الكلام، ذلك أن النشاط الذهني يمثل الظاهر من الوعي، وهناك مناطق مجهولة ترقد تحت هذا السطح هي مجال رواية "تيار الوعي".

ويهتم كُتّاب رواية "تيار الوعي" باللحظة التي تكون فيها الشخصية في أوج وعيها بما يدور، أو بما كان يدور في داخلها، ولذلك فالشخصية المحورية تتميز بذكاء شديد، ووعي عميق بالحياة إلى درجة تُمكّنه من نقل هذا الوعي إلى القارئ، كما يمكّنها من التمييز بين مختلف درجات الشعور. أما الشخصيات ذات الذكاء المحدود فإنها لن تكون قادرة على الإشعاع أو نقل ما يدور في الذهن بعمق، وهذا لا يعني أن رواية "تيار الوعي" لا تختار من شخصياتها من يمثلون الوعي المحدود والذين لا يتمتعون بدرجات عالية من الذكاء، فضلا عن الحمقى، غير أن هذه الشخصيات كانت تبدو من خلال شخصيات واعية شديدة الذكاء، للتدليل على حدة التناقض بين هذين النموذجين من البشر.

والسمة الغالبة على روايات تيار الوعي توظيفها لتقنية المونولوج "الحوار الداخلي"، وقد حدث ذلك منذ أن بدأ كُتّاب الرواية في القرن التاسع عشر يظهرون اهتماما بتصوير الإنسان من الداخل، وكان الكُتاب في سبيل تفعيل هذا الإجراء يلتجئون إلى "نجوى النفس" للكشف عن بواطن الشخصية التي لا سبيل للآخرين إلى معرفتها. غير أن هذه النجوى قد أُستُخدمت في هذه الأعمال بطريقة تختلف عن "النجوى الفنية" المتّبعة في روايات تيار الوعي مثلما ظهرت في شكلها المكتمل، فقد كانت جزءا من السرد الروائي أو توضيحا لأمور لا يمكن إظهارها بطرائق السرد التقليدية.

ومن المفيد الإشارة إلى أن عددا من أعمال شكسبير Shakespear مثل "ماكبث" و"هاملت" قد تضمنت كثيرا من نماذج "نجوى النفس"، غير أن هذه النجوى تقفز إلى ذهن الشخصية بعد أن يكون انفعالها قد تبلور في أفكار منظمة، أما في رواية تيار الوعي فالمونولوج يقدّم حالة الإنسان قبل أن يصل إلى النتائج المنطقية المنظمة، إي إنه يقدّم انسياب الوعي وتدفقه قبل أن يكون قد توصل إلى قرارات وأفكار خاصة منظمة. في هذا الصدد تقول فرجينيا وولف: لنسجل الذرات وقت سقوطها على الذهن، بالترتيب الذي سقطت به.

ويفرق الناقد الأمريكي **روبرت همفري** بين نوعين من المونولوج الداخلي هما: " المونولوج الداخلي المباشر"، و" المونولوج الداخلي غير المباشر"، والفرق بينهما يكمن في أن الأول منهما لا يهتم بتدخل المؤلف، كما لا يفترض أن هناك سامعا، ويُقدَّمُ إلى القارئ بشكل مباشر دون أن يكون للمؤلف أي تدخل في عملية التداعي لأنه غائب غيابا تاما، فيما بعض الإشارات المحدودة من مثل : قال كذا، وفكر في كذا.... وأبرز من عُرِف بهذا الاتجاه **دوستويفسكي**.

ومن المهم جدا أن نشير إلى تأثر هذا الاتجاه بعدة فنون كالموسيقى، ويتمثل ذلك في سرعة الإيقاع الذي يوازي التداعي السريع للأفكار في الذهن. أما بالنسبة للتشابه مع الألحان فيتمثل ذلك في التغيير في الأمزجة، والإيحاء الذي ينجم عن طريق العناية بالجمل من حيث الشكل والصوت.

ويتجلى أثر الفن التشكيلي في رواية "تيار الوعي" في قدرته على تجميد اللحظة الآنية، أو الزمن، إضافة إلى امتزاج الألوان، فلا تبدو بوضوح إلا إذا تأملها المشاهد عن بعد ليتمكن من استيعاب العلاقة بين الألوان، مع أن ما يوصف في العمل الروائي قد يبدو تافها، غير أن المغزى العام يظهر واضحا بعد تأمل العمل الأدبي كله.

تيار الوعي في الرواية العربية ("اللص والكلاب" أنموذجا):

من المهم جدا أن نشير في البداية إلى أن تأثر الرواية العربية بهذا الاتجاه لا يتم دائما بصورة كاملة؛ فقد تتضمن الرواية فصولا تقليدية بعيدة عما نعرفه في رواية تيار الوعي، وقد لا تكون مظاهر التأثر متشابهة في كل الأعمال. ومن الملامح المشتركة في تلك الأعمال استخدام "المونولوج الداخلي المباشر" و"المونولوج الداخلي غير المباشر" وتقنية "الفلاش باك" والاستباق، بحيث بصعب على القارئ المتابعة المنطقية لما يقرأه.

وأول سمة مشتركة بين كُتّاب تيار الوعي في الروية العربية ثورتهم على القص. إن الرواية تبدأ من نقطة معينة، قد تكون قمة الانفعال، وقد تكون لحظة شديدة الهدوء في الظاهر، ثم يستخدم الكاتب وسائله في الرجوع إلى الزمن الماضي، والتقدم إلى الأمام، ويظل القارش في حالة انفعال حتى ينتهي من قراءة العمل، فيحاول أن يعيد ترتيبه في ذهنه إذا أراد أن يعرف " الحكاية" التي أصبحت غير موجودة، أو غير موجودة بالشكل التقليدي المألوف.

وقد تمثلت بداية هذا الاتجاه في "اللص والكلاب"، وهي أول رواية عربية اهتمت باستخدام قانون التداعي وتقنية تيار الوعي، على حين كانت "الشوارع الخلفية" لعبد الرحمن الشرقاوي تحاول تصوير ما يدور في الشعور بالمنطق التقليدي للكاتب. وقد تحدّث الشرقاوي في مقدمة روايته "الشوارع الخلفية" قائلا: "إن هذه الشوارع الخلفية كامنة في نفوسنا، هي عالم غريب بأسره، غريب عنا، يعيش فيه حلم صغير

جامح لم يتحقق، نزوة ارتكبناها في وقت ما، أحقاد مبهمة، أطماع، انفعالات مكبوتة أو أي شيء آخر لا نتبينه نحن ولكنه يحكم كثيرا من عواطفنا وتصرفاتنا دون أن ندري". لقد استطاع نجيب محفوظ أنيخرد من تصوير المجتمع والبيئة في أهماله السابقة، إلى الانتقال إلى العالم الداخلي للشخصيات، فلم يعد يهمّه إظهار الحكاية بشكلها التقليدي، وإنما تَركَّزَ اهتمامه على ما يجري داخل شخصياته؛ لقد حدثت الجريمة، وزُجَّ بالمتهم في السجن، وعاش أصحاب المصلحة الجديدة في سعادة واطمئنان، لكن السجين خرج طالبا ثأره. والسجن يحمل معان كثيرة، فعلى الرغم من أنه سجن عادي، إلا أن له دلالته النفسية: الكبت الذي ينتج الانفجار. وسعيد مهران يبحث ويعمل بعقله، ويخطط، وينفّذ، ويحزن، ويغضب، وينجح أحيانا، ويفشل غالبا، ولكنه لا يكفّ عن الاضطراب والتوتر. وفي كل مكان يذهب إليه يجد صديقا جديدا وعدوّا جديدا، ويدور الصراع داخله حادا، فلا يتمكن من السيطرة عليه مثلما لا يتمكن من السيطرة على نفسه، فيرتكب الأخطاء التي تنتهي به إلى السقوط.

ويستخدم المؤلف كل ما أمكنه من وسائل فنية لإظهار هذه الحالة، ومن هذه الوسائل "ابنته سناء". لقد كان إنكارها جارحا لأبوته لأنها كانت عامل البهجة الوحيد في تذكاراته، وقد استخدمها الكاتب أداة لربط الانفعالات المضطربة في شخصية البطل: وسناء إذا خطرت في النفس انجاب عنها الحر والغبار، والبغضاء والكدر.

غير أن إجفالها من أبيها ضغط على بقية أمل، وحركه في دائرة الألم، وزادت همومه هما جديدا، وقد أصبحت سناء لازمة تتكرر في الرواية مؤكدة تعاسة الوالد ويأسه. لقد ذكرها في ثمانية مواقف بالرواية منها:

1- عندما قصد الشيخ علي الجنيدي باحثا عن مخرج للكرب الذي يشعر به: قصدتك في ساعة أنكرتني فيها ابنتي.

2- وعندما فكّر في قتل نبوية وعليش: ولكن من يبقى لسناء؟

3- وعندما قصد منزل أستاذه السابق رؤوف علوان: وأنكرتني ابنتي وصرخت في وجهي.

4- وعندما كان يحلم بأنه يُجلد في السجن: ورأى سناء الصغيرة تنهال بالسوط على رؤوف علوان في بئر السلم.

ومن الوسائل التي استخدمها المؤلف، سرعة الإيقاع، والجمل الموجزة القاطعة الحادة. ومن المُلاحَظ استخدام كلمات موحية تؤدي إلى تداعي المعاني، فيتحرك الحدث بسرعة فائقة؛ فالخيانة تعلّم الحذر، والانتقام يتطلب الدهاء، والعمل الخارق للمألوف، ولهذا فهو يغوص كالسمكة، ويطير كالصقر، وينفذ كالرصاص.

يقول سعيد مهران:

1- والخيانة ذكرى كريهة بائدة.

2- استعن لكل ما أوتيت من دهاء.

3- ولتكن ضربتك قوية كصبرك الطويل وراء الجدران.

4- جاءكم من يغوص في الماء كالسمكة، ويطير في الهواء كالصقر، ويتسلق الجدران كالفأر، وينفذ من الأبواب كالرصاص.

5- ومن خلال هذا الكدر المنتشر لا يبتسم إلا وجهك يا سناء.

6- وعما قريب سأخبر مدى حظي من لقياك.

7- عندما أقطع هذا الشارع ذا البواكي العابسة.

8- أشهدأني أكرهك.

9- ولم يبق إلا الحواري التي تُحاك فيها المؤامرات.

هذا جزء من مونولوج "سعيد مهران" خلال مسيره إلى مواقع أعدائه، ونلاحظ أنه في كل عبارة، يحمل فكرا خاصا ينوء بحمله، ولذلك يتحرك ليخفف عن نفسه؛ فالعبارة رقم (1) تذكره بحبه المأساوي لنبوية، فيرتبط ذلك بالخيانة ذات الرائحة الكريهة. والعبارة رقم (2) تحذير داخلي من سقطة أخرى كسقطته السابقة التي أودت به إلى السجن بعد تآمر نبوية وعليش عليه، والعبارة رقم (3) تؤكد رغبته في الانتقام من الخونة بكل الوسائل والطرق، وقد عبّر عن هذا المعنى بالتشبيهات المتتالية المذكورة في العبارة رقم (5).

المحاضرة الرابعة: الأسلوب الدرامي في الرواية العربية ـ " يوم قتل الزعيم" أنموذجا

توطئة:

لقد أدى تتبع الملامح الأسلوبية المميزة للرواية العربية المعاصرة إلى رصد ثلاثة أساليب سردية رئيسية تعتمد على شكل التوافق بين العناصر الروائية التالية: الإيقاع، المادة، والرؤية. مع العلم بأن هذه العناصر الثلاثة حاضرة في أغلب المدونات السردية، غير أن نسبة حضور كل عنصر يختلف من رواية إلى أخرى، وهو الأمر الذي سنتخذه معيارا في تحديد الأسلوب السردي الغالب على هذه الرواية أو تلك.

ونتيجة لذلك تحددت ثلاثة أساليب رئيسية في السرد:

1ـ الأسلوب الدرامي: ويسيطر فيه الإيقاع بمستوياته الزمانية والمكانية المنتظمة، ثم يأتي بعده في الأهمية المنظور وبعده المادة.

2 ـ الأسلوب الغنائي: يتحدد هذا الأسلوب من خلال سيطرة المادة المقدمة في السرد، حيث تتسق الأجزاء فيها من خلال نمط أحادي يخلو من التوتر الناتج عن الصراع، ثم يأتي بعد ذلك المنظور فالإيقاع.

3 ـ الأسلوب السينمائي: يفرض فيه المنظور سيادته على ما سواه من ثنائيات، ويأتي بعده الإيقاع فالمادة.

أما الإيقاع فهو ناتج عن حركتي الزمان والمكان أساسا، كما أن المادة تتمثل في حجم الرواية؛ أي امتدادها الكتابي من ناحية، وطبيعة لغتها من ناحية ثانية، بينما تتحدد الرؤية من خلال عمل الراوي وكيفية توجيه المنظور.

تحليل الرواية:

المقاربة التي نريد أن نطل منها على التكوين الدرامي لهذه الرواية مقاربة تقنية تنبثق مكوناتها مما يظهر من عناصر مهيمنة في النص. وقد برز منها عنصر هام عند تحليل العنوان وهو "المفارقة". أما العنصر الثاني الذي يتعادل معه ويرد عليه فهو "الإيقاع" الذي يفرض وجوده على القارئ منذ بداية الرواية.

وإذا كان إيقاع الرواية يعني درجة سرعة أحداثها، فإن هذا يقتضي المقارنة بين طرفين حتى يمكننا أن نحكم بالسرعة. ومعنى هذا أن الإيقاع يتطلب المقارنة بين زمنين: زمن الحكاية وأحداثها كما تجري عادة في الحياة، وزمن قصها الذي تستغرقه في النص؛ أي المقارنة بين زمن الحكي وزمن السرد.

ويمكن الاعتماد على نموذج لقياس الإيقاع يعتمد على مدى سرعة عملية القص نفسها، بحيث نصل إلى سلم للإيقاع يتكون من خمس درجات هي: الحذف، الاختصار، المشهد، التباطؤ، التوقف.

1 ـ الحذف: يعمد من خلاله الروائي إلى حذف أحداث يُفترَضُ أنها من الضروري أن تقع بين الأحداث المذكورة.

2 ـ الاختصار: وفيه يتم اختزال أحداث كثيرة في سطور قليلة مع التركيز على ما يعني الكاتب بشكل مباشر.

3 ـ المشهد: وهو الذي يتعادل فيه الزمنان: زمن الحكاية وزمن القص.

4 ـ التباطؤ: وفيه يتم الانتقال التدريجي من السرد إلى الوصف، حيث يقوم الكاتب باستبطان الخواطر النفسية للشخصيات خلال صفحات كثيرة لا تتحرك فيها الوقائع الخارجية.

5 ـ التوقف: عندما يصل التباطؤ إلى ذروته يتوقف زمن الحكاية المروية، ويظل الكاتب يشغل صفحات كثيرة في الوصف والتعليق.

1ـ تعادل الإيقاع الدرامي:

ماذا نعني بالمصطلح الوارد في العنوان؟ إنه شكل إيقاعي يعتمد على النظر إلى الطريقة التي تتبادل الشخصيات السرد فيما بينها بشكل منظم دقيق، وهو ما يمثل الصرامة السردية للمؤلف. إنها رؤية تعتمد على رصد الأحداث والأشياء وحركة المجتمع في آن واحد، وهذا يعني أن المؤلف يتخلى عن وظيفة الراوي، وإذن، فهو لا يقول شيئا، بل يترك ذلك لشخصياته من خلال السرد والحوار المتبادل بينها.

أما فيما يتعلق برواية " يوم قتل الزعيم" فإنها ذات بعد ثلاثي يتأسس على كل من الجد محتشمي زايد وحفيده علوان فواز محتشمي وخطيبته رندة سليمان مبارك. في الجزء الأول من الرواية يتحدث الجد عن عالمه الخاص ومتغيرات حياته وعلاقته المميزة بحفيده، يلي ذلك حديث الحفيد عن عالمه الخاص كذلك، فيتحدث عن حبه وعن مشاكله الدنيوية المختلفة، ثم يأتي دور الخطيبة الصابرة المحتسبة لتتحدث عن حياتها الخاصة مثلما تحدث عنها كل من الجد والحفيد، وتعود الدورة من جديد إلى الجد ثم تنتقل إلى الحفيد فالخطيبة، لتستقر في النهاية عند الجد الذي يعقّب على الأحداث بطريقة موجزة، فيكون الإيقاع دائريا بهذا الشكل. وهكذا نجد أن الوحدات المكونة للقص تبلغ 22 وحدة موزعة كما يلي:

ـ محتشمي زايد: 8 وحدات تشغل 27 صفحة.

ـ علوان فواز محتشمي: 7 وحدات تشغل 28 صفحة.

ـ رندة سليمان مبارك: 7 وحدات تشغل 26 صفحة.

ومن جانب آخر، إذا ما أردنا أن نقارن بين درجتي الحضور فإننا سنجد أن الحوار قد استغرق 50 صفحة، في مقابل 30 صفحة للسرد، وإذا ما أخذنا في الاعتبار عدم تساوي الصفحات، حيث الصفحة المكتوبة بالحوار لا تتضمن العدد نفسه من الكلمات المكتوبة بالحوار، وصلنا إلى نتيجة التعادل بين الطرفين.

وإذا ما أردنا معرفة كيفية توزع صفحات الحوار وجدنا أن نصيب الجد منها حوالى 15 صفحة والحفيد 16 صفحة، أما رندة فكان نصيبها 20 صفحة، وهذه النتيجة الرقمية قد تشير إلى الرغبة في التخفيف من أثر تيار الوعي على الفتاة من خلال الاعتماد على مساحة حوار أكبر من الرجلين.

2ـ المفارقة:

قد يكون الدور الذي تؤديه المفارقة في تكوين شعرية السرد مماثلا للدور الذي تؤديه المجاز في تكوين شعرية القصيد بالنظر إلى أن كلا منهما يقول شيئا ويقصد شيئا آخر. ومن وجهة نظر وجودية يمكن القول إنها أسلوب متفوق غير عادي ينظر إلى الأساليب العادية نظرة فوقية، وتقترب المفارقة من دوائر الشعرية عندما تكون مرهفة، دقيقة وبعيدة عن المباشرة، فعلى سبيل المثال لا يستجيب المتلقي للتهكم المباشر الذي لا يثير في نفسه شيئا، وعلى العكس من ذلك، نجد أن الفكاهة الجميلة العذبة تفعل فعلها في نفس المتلقي، ومن أبرز النماذج الدالة على ذلك ما نجده في سيرة الفيلسوف الإيرلندي الساخر "جورج برنارد شو" الذي رد على سخرية إحدى السيدات المحسوبات على الطبقة الرفيعة حيث قالت له: لو كنت زوجي لقدمت لك كأسا من السم. فأجابها "شو" قائلا: ولو كنت زوجتي لشربته دون تردد.

وفي رواية " يوم قتل الزعيم" يتم تفعيل المفارقة بشكل واضح من خلال عدد من النماذج التي نختار منها ما يلي:

ـ يقول الجد في مفتتح الرواية: يجمعنا في الصباح المدمس وحده أو الطعمية. هما معا أهم من قنال السويس.سقياً لعهد البيض والجبن والبسطرمة والمربى، ذلك عهد بائد.

وهنا نلتقي بمفارقة الحياة الاقتصادية كما تتحقق في مستواها التعبيري؛ إذ نجد أننا أمام ثنائية تتقابل فيها مجموعة من العناصر: فالحاضر مرتبط بالانفتاح وإشارات الحاجة والفقر، في مقابل الماضي الذي يرتبط بما قبل الانفتاح وإشارات الرخاء واليسر، ويسمى مع ذلك بالعهد البائد، مما يقتضي تسمية العهد بالعهد السعيد.

ومن المفارقات السياسية نجد:

ـ تتدخل أم رندة كي توسّط جد علوان لينصحه بأن يبتعد عن طريق ابنتها ما دام لا يستطيع ماديا أن يتم زواجه بها. يُنهي علوان قراره إلى خطيبته في مكان التقائهما الأول، وهو ما يمثل مفارقة الأمكنة، ثم يعود إلى المنزل فيجد جده جالسا أمام التلفزيون يشاهد فيلما مجنونا، مشاكلا للانفتاح، فيسأله:

ـ ولمَ ترى ما لا تحب؟

ـ في القناة الأخرى خطبة.

فيقول له: الخطبة فُسِخت.

فالجد يهرب من الخطبة السياسية التي لا تتواصل معه لانقطاع العلاقة الوجدانية بين الزعيم الذي يلقيها وبين شعبه، في نفس الوقت الذي يُنهي إليه الحفيد نبأ فسخ الخطوبة لاستحالة استمرار الحب وضرورة انقطاعه. هنا، يقوم التشاكل اللفظي في الجناس بين الخطبتين بإبراز المفارقة الماثلة في اللفظ والموقف؛ إذ ينعكس انقطاع الحب في مستويين: الشخصي والقومي، ويتضح ارتباطهما السببي عبر هذا الجناس اللغوي العابر.

المحاضرة الخامسة: الأسلوب الغنائي في رواية " الآن هنا" لعبد الرحمن منيف

" الآن.. هنا" أو "شرق المتوسط مرة أخرى" عنوان رواية كبرى أنتجها عبد الرحمن منيف، وأعاد فيها إنتاج واقع عربي موجع في الجنوبية من شرق البحر الأبيض المتوسط، والعنوان له دلالته التي تدعونا إلى التوقف عندها؛ فهو صيغة مقلوبة لمصطلح حديث استخدمه الفيلسوف الفرنسي **جاك دريدا**، صاحب النظرية التفكيكية التي يشرح فيها نظريته في الكتابة باعتبارها التأجيل المستمر للمعنى. هذا المعنى يجبر اللغة على أن تكون مجموعة من النصوص التي لا يمكن تعريفها إلا بالنظر إلى نصوص أخرى، لأن الكتابة "مكان الغياب ونهاية ميتافيزيقا الحضور، وبالكتابة تنقطع الوشيجة الطبيعية بين الصوت والمعنى، ويتولد فحسب إنتاج "الآثار المتبادلة" للعلاقات

غير السلبية بالمعنى، والغياب المستمر لعالم آخر من هنا.. الآن"..هذا ما قاله دريدا، ومثلما نلاحظ فقد أخذ عبد الرحمن منيف التركيب اللغوي الأخير (هنا.. الآن) وقام بقلبه ليتحول إلى (الآن.. هنا)

وما قد يوحي به عنوان الرواية من قصد تحديد الزمان والمكان على عكس ذلك تماما؛ فهو يبني صيغة شديدة الإبهام لغياب المشار إليه، فالزمن غائم في النص، لا يحتكم إلى محطات تاريخية معروفة في السياق التاريخي من ممالك أو رئاسات أو حروب؛ فليس هناك عصر معين سوى أننا في هذا العصر العربي الذي يريد أن يكون حديثا، ولا يستطيع أن يختلف عن العصور الوسطى الأوربية بتسلطها وعنفها وسحق الإنسان فيها بدنيا وروحيا. هذه هي العلاقة الزمنية الوحيدة في النص، إلى جانب تاريخ الطبع الذي يمكن أن يتعدد، وتتفادى الرواية بمهارة أية إشارة محددة إلى معارك العرب الكبرى ـ الخاسرة بالطبع ـ في مواجهة القوى الأجنبية والعدو الصهيوني.

كما تتفادى الوقوف عند مرحلة الأحلام العربية المحبطة والثورات الإقليمية ومتغيرات العالم. إنها تنزلق بعيدا عن هذا التماسك التاريخي الحي بلباقة شديدة، وتُدير حوارات وخواطر تستغرق مئات الصفحات في السياسة العربية دون أن تُظهر خصومة أو حماسا أو لوعة تجاه التيارات والزعامات والأحداث، ودون أن تذكر اسم قطر عربي واحد بشكل صريح.

إن هذا التفادي المحكم الذي يطبّق تقيّة سياسية صارمة يضع الرواية زمنيا على أعتاب الأسطورة، ويكاد يخرجها من التاريخ، ويطبعها بطابع ملحمي غائم. أما "هنا" فهي لا تقل مراوغة ولا غيابا عن "الآن"؛ الوطنان المذكوران في الرواية كناية عن غيرهما هما "موران" و"عمورية"، ولا وجود لهما في الخارطة الجغرافية العربية المعاصرة، وعلينا أن نبني تصوراتنا عن المكان على مجرد الحدس الذي يشير إلى السعودية وسوريا.

أما المؤلف فينزع أسماء الأماكن والمدن ويخلعها من جذرها التاريخي. أمكنة وحيدة تحتفظ بأسمائها في الرواية: براغ وباريس. أما الأماكن العربية فتفقد ذاكرتها، باستثناء السجون، فهي التي تتحول في النص إلى آثار مخلدة، وهي الأماكن الغائبة المنسية في ذاكرة الأوطان، مع أن التاريخ الحقيقي يُصنع فيها، لا في الشوارع ووسائل الإعلام والمدن الطافحة بالكذب والتزييف. لكن تظل "هنا" على الرغم من ذلك كله بالغة الانحسار والمحدودية، وتظل مجازا أو كناية عن كل ما عداها، بحيث تصبح الأماكن الأخرى وكأنه لا وجود لها.

وإذن، فنحن أمام بنية لغوية " الآن.. هنا" تعمد إلى تثبيت الزمان بربطه في مساحة مكانية، وهو ما يسمى: تمكين الزمان. هذا التمكين تترتب عليه مجموعة من النتائج التي نستعرضها كالتالي:

أولا ما تسفر عنه من تضخيم اللحظة الراهنة في السرد، وإضفاء طابع الديمومة عليها، وهذه خاصية غنائية ينجم عنها إضعاف البنية الدرامية المتمثلة في الوعي الكبير بتتابع الزمان دون تثبيت أو تمكين؛ فالدراما تتجسد في الواقع حيث لا دوام للحظة الراهنة، أما الغناء فهو اختيار لمحة زمانية وتخليدها وتمكينها إلى الأبد، وهذا التخريج صيغة بديلة لما قاله موريس أبو ناضر: إذا كان السرد يطلق النص في الزمان فإن الوصف يوقف النص في المكان.

ومن المهم أن نقف عند أهم ما يبرز الشخصية الفكرية للكاتب:

1- هذه الرواية تقتطع شريحة خاصة من حياة شعوب الشرق الأوسط مركزة على المكونات الثقافية والاجتماعية، لكنها تهمل بقية الخيوط، لتبقي على خيط واحد هو السياسي المباشر، وتستهدف ذلك صراحة لا ضمنا، وتطرحه منذ الصفحة الأولى باعتباره قضية محورية للنص، فهي تدور حول التعذيب في السجون السياسية، وتؤكد أن السجن ليس فقط الجدران الأربعة، وليس الجلاد أو التعذيب. إنه بالدرجة الأولى خوف الإنسان ورعبه، حتى قبل أن يدخل السجن، وهذا بالضبط ما يريده الجلاد، وهو ما يجعل الإنسان سجينا دائما:

واقتناعي أننا نحن الذين خلقنا الجلادين، ونحن الذين سمحنا باستمرار السجون. لقد فعلنا ذلك من خلال تساهلنا وتنازلنا عن حقوقنا.. نفترض بعض الأحيان أننا ما دمنا خارج السجن فنحن أحرار، ونظل في هذا الوهم إلى أن يطبق الفخ على أقدامنا، وعندها نندم لأننا لم نفعل شيئا، ليس فقط لئلا ندخل السجن، وإنما لأننا لم نفعل ما يجب علينا فعله لكي لا يكون السجن أصلا.

2- أدرك الكاتب أن قرار الاستبعاد المتعمد للطبقات الغنية وإغراءاتها الشهية سيصيب قارئه بشيء من خيبة الأمل، وسيحمله بعيدا عما تعوّد عليه في هذا اللون من القص الذي يقدم في العادة مواقف كلية لنماذج الوعي الشامل بالحياة. وقد أشار المؤلف إلى ذلك مرتين في البداية:

إحداهما على لسان الراوي عندما يحكي ما حدث له في المستشفى بعد خروجه من السجن فيقول: في المستشفى تعرفت، ويجب ألا تتسرعوا وتذهب بكم الظنون بعيدا، فتفترضوا مثلا أني تعلقت بامرأة، وهي التي تسببت في موتي أو قتلي، إذ بعد أن هِمْتُ بها تخلّت عني... قد تتصورون مثل هذا الاحتمال، وكنت أتمناه، وقد يجنح بكم الخيال إلى تصور تلك المرأة، قد تفترضون أنها طبيبة أو ممرضة، كما يحصل عادة في الأفلام والروايات! وقد تكون مريضة في فترة النقاهة.. أو ربما تكون زائرة لإحدى المريضات، ولسبب ما وقعنا في ذلك الداء الذي يصيب جميع البشر؛ العشق..

أما المرة الثانية التي يراوده فيها هذا الهاجس ويستبعده لخطته السردية المسبقة فتأتي على لسان "طالع" الذي كان صديقه ومرآته التي وجدها في المستشفى وفقدها

فيه، إذ يقول له: يجب أن تحب، أن تعشق عشقا حقيقيا، لكي يعرفك التاريخ ليس فقط كسجين قديم بل وكعاشق كبير.

إن الحاسة الفنية كانت تغري الكاتب بوضع حفنة من الملح وقبضة من الزبدة على عجينته الروائية، لكنه قرر ـ مختارا ـ الاقتصار على الخبز السياسي المحترق. إنه يقدم صورة لعلاقات القوى المتصارعة، حيث الحق كله يقف في جهة، والقوة المادية كلها في جهة أخرى. ولأن الرواية تدور في سجون التعذيب واستجواباتها الطويلة، كانت السمة الغالبة التي تحكم إيقاعها السمة الدرامية بلا منازع، حيث تشقق بذرة الحياة وانفلاق الصبح بعذابه الأليم.

لكن ما يحدث في لب الرواية شبيه بما رأيناه في العنوان؛ ذلك أن وهم الدرامية يخفي تحته فراغا رهيبا، حيث لا يعتدل ميزان العدل لحظة واحدة، ويظل بين التأرجح والاستقرار، لأن الطرف المعادي لا يُسمح له بممارسة وجود متجذر في الواقع والتاريخ على الرغم من قوته المادية الطاغية.

3ـ تجمع الرواية بين الاقتصاد والتضاد معا، مثلما تتصف برتابة الإيقاع، وذلك ناجم عن الرغبة الشديدة في طرح القضية المركزية دون تقصير في توضيح هذا الطرح، وهذه القضية هي: التعذيب في السجون السياسية، حيث يتم تقديم كمّ هائل من المشاهد المطولة المتكررة لمظاهر هذا التعذيب دون إقامة فواصل لتجارب مختلفة في الكم والكيف، وبهذا الشكل كان توالي المشاهد الجحيمية سببا كبيرا للسقوط في الرتابة؛ لأن تجاور الأضداد في الفن ـ مثلما هو في الحياة ـ يُعدّ الوسيلة الوحيدة لإبراز حيوية التجربة الإنسانية، وهو ضرورة جمالية قبل أن يكون أمانة للواقع.

4ـ يقول الراوي/ البطل قبيل نهاية الرواية:" لا أريد أن أسليكم بأن أروي قصص السجن، فهي كثيرة وموجعة، وستبقى تتوالد وتتراكم ما دام السجن موجودا وما دام الجلاد. وأنتم تعرفون أن السجن كجهنم، لا يشبع. والجلاد لا يعرف التعب، إلى أن ينتهي. إلى أن يصبح هو ذاته ضحية، ثم يصبح بعد ذلك قصة تروى. ولا أريد أن أبتزكم لأستدر عواطف الشفقة؛ لأن هذه العاطفة، ثم الخوف الذي يليها، من الأسباب القوية التي جعلت السجن يستمر حتى الآن.

ولم يفعل الراوي في مئات الصفحات التي كتبها سوى هذا الذي يقول إنه لا يريده، فهو يمضي على الطريقة الغنائية حيث يقول شيئا ويعني شيئا آخر. وخلاصة عمله كله استعارة كبرى: السجن جهنم والجلاد ضحية.

المحاضرة الخامسة: الأسلوب السينمائي في رواية " وردية ليل"

1 ـ مفهوم القلم السينمائي:

تُعرفُ السينما بالفن السابع، فهي إذن آخر الفنون السبعة ظهورا، وقد جاءت بعد الفنون اللغوية والموسيقية والتشكيلية بآلاف السنين، وقد استفادت من تقنياتها الجمالية التي طورتها العلوم الحديثة، وفي الوقت الذي يستخدم فيه مبدع الفنون الأخرى أدوات مادية باعتبارها مفردات للغته الفنية: كلمة أو لونا أو صوتا، يقوم المؤلف السينمائي بتوظيف عناصر مادية ومعنوية وبشرية في تشكيل نصه، وبهذا الشكل تتم كتابة الفيلم بقلم يتكون من المناظر والممثلين والسيناريو والكاميرا وغيرها، وعندما يقوم بإعادة المشهد ويضبط الضوء والزوايا وملامح الممثل فإنه يماثل عمل الشاعر الذي يعدّل في مسوّداته؛ فيحذف كلمة قلِقة ليسجل عوضا عنها كلمة أكثر انسجاما. وإذن، فمفردات الفيلم (اللقطات) تتضمن تقنيات جمالية لا تتضمنها أية لغة أخرى، وهي لغة شديدة التركيب إذا قورنت باللغات الأخرى: الطبيعية أو الفنية.

2 ـ علاقة السينما بالرواية:

للشعر لغة ثانوية لاعتماده على اللغة الطبيعية فحسب لبناء رسالته الفنية، أما السينما فيمكن اعتبارها لغة ثالثة تستفيد من اللغة الطبيعية ومن الشعر والموسيقى والفنون التشكيلية ومن الطبيعة والفعل الإنساني بشكل عام، وبهذا التصور نفهم سر تعدد أبعادها، وهي نتاج مباشر للعلاقة بين العلم والفن؛ ذلك أن أباها المباشر هو

المسرح، أما أمها فالتكنولوجيا، وموقف الرواية مع السينما يكاد يطابق موقف الأم التي تتعلم من ابنتها. وإذا كانت الرواية تبني عالمها من خلال الكلمات فحسب، فإن السينما تبني عالمها من خلال مفردات متنوعة نتيجة استفادتها من فنون مختلفة. وإذا كنا في الرواية لا نستطيع أن نقرأ مشهدين في نفس الوقت فإن ذلك متاح في السينما، حيث يمكن سماع صوت الكلام البشري وصوت الموسيقى وزقزقة العصافير في نفس الوقت.

3 ـ نقاط الاختلاف بين السينما وبين الرواية:

من أهم نقاط ضعف السينما محدودية دورها في القدرة على وصف خلجات الروح وذبذبات المشاعر، وهو الأمر الذي يتعسر ظهوره في حركات الوجه ونبرة الصوت إلا بتضافر عوامل كثيرة يتعذر اجتماعها في أغلب الأحيان. وفي المقابل يجب أن نتذكر أن نسبة كبيرة من المادة اللغوية تعتمد على صيغ النفي، وهي أشكال لا يمكن ترجمتها بالصورة؛ فعلى سبيل المثال يمكن أن نقول: أنا لم أخرج في تلك الليلة، ولم أقابل أصدقائي، ولم أتناول عشاء في مطعم صاخب، ولم أر وجه من أحب، وإنما بقيت في حجرتي عاكفا على القراءة. وهكذا لا تستطيع الصورة السينمائية أن تلتقط وتمثل إلا الجملة الأخيرة مُغْفِلَةً كل الجمل المنفية الأخرى التي لا يمكن تقديمها إلا بحيل إيحائية عسيرة.

4 ـ أهم ملامح الأسلوب السينمائي في الرواية العربية:

يمكن إيجاز الملامح العامة للأسلوب السينمائي في الكتابات الروائية العربية فيما يلي:

ـ الاعتماد على الأشكال والألوان

ـ اختيار الأفعال ذات الدلالة المتحركة

ـ لا يقدم مشهدا تعجز الكاميرا عن التقاطه

ـ نقطة الرصد تظل دائما من الخارج

ولعل إيراد نماذج دالة على الحضور السينمائي من خلال العناصر المذكورة يوضح شيئا مما أردنا الإشارة إليه:

يقول الراوي في المشهد الأول من الرواية:

غادر العربة عند دار القضاء العالي، وعبر 26 يوليو ذا الاتجاهين، ومشى في الجانب الآخر.كان الوقت ليلا، واللمبات الملونة تحيط بالإعلان المعلق على مدخل

السينما الذي ازدحم برواد التاسعة، ومن هناك، كانت عيناها تبسمان من أجله حتى اقترب من ناحية المشرب المفتوح، والعامل الذي ينحني بسترته القصيرة البيضاء ، يسوي كتلة اللحم ويديرها أمام النار.

إن السمة المميزة لهذا المشهد اجتماع الرؤية بالسمع، وبوسعنا أيضا أن نضيف حاسة الشم، وبإضافة رائحة الشواء يمكن أن نقيم توازيا رمزيا بين كتلة اللحم وجسد الفتاة الذي أطلق إشعاعات لاجتذاب الرجل. وفي الوقت نفسه يتدخل الصوت في المشهد منتجا حوارا شديد الاقتصاد والدقة والتكثيف والسرعة:

ـ أهلا.

قالت: أهلا.

ـ على فين؟

ـ إنت اللي على فين؟

قال: أبدا.

ولعل الشيء المميز في هذا المقطع أنه يكاد يكون تسجيلا صوتيا لضجة الشارع القاهري، وتتركز حيويته في تفاهته وعاميته وتمثيله الصائب للحظة لقاء عابر غير مقصود.

سلطة المكان في الأسلوب السينمائي:

يعتمد التقسيم الجمالي للفنون ـ عند عدد من النقاد ـ على تصنيفها إلى فنون زمانية كالموسيقى والفنون اللغوية، ومكانية كالنحت والرسم والعمارة. هذا التقسيم يجعلنا ندرك أن السينما فن يكرّس المكان على الزمان؛ فهو يعتمد على الفضاء البصري وتحريك المشاهد على سطح منظور.

وتتميز لغة السينما بالمرونة الشديدة في استخدام قرب المنظور وبعده من لقطة إلى أخرى، وهو الأمر الذي قد نلاحظه في أحد الأفلام، حيث يبدأ بمشهد هائل لعدد كبير جدا من الحجارة المتحركة المتطايرة، ثم لا تلبث الكاميرا أن تبتعد، لنكتشف أن ذلك المشهد كان تصويرا شديد القرب لزوبعة رملية تحولت فيه ذرات التراب إلى قطع من الحجارة، وبهذه الطريقة تقدم السينما أحيانا آلاف البشر في منظر واحد، ويمكن لها أن تقترب إلى درجة التركيز على تفصيل صغير في وجه طفل.

وفي رواية "وردية ليل" يتم إخضاع البنية السردية لهذا المفهوم السينمائي، فهي تتحدث عن مجموعة من الشخصيات التي تجمعها دائرة عمل مشتركة، وعنوان الرواية دال على هذا الاشتراك، وتبدأ الأحداث من بؤرة واحدة هي سليمان في علاقته برفيقه

الشاب ورئيسيه العجوزين، ثم يتم الانتقال إلى التفريعات المتعلقة بما يقوم به كل واحد منهم عند تصنيف البرقيات وتجهيزها للتوزيع، وهو ترتيب فيه الشيء الكثير من توازن الإيقاع بين الشخصيات، كما أن فيه شيئا من حركية الأماكن والأزمنة دون تركيز التبئير على نقطة واحدة مثلما نجده في الأسلوب الغنائي، وبهذه الكيفية في رصد الأحدث خارجيا ورصد حركتها يتم إنتاج الدلالة الكلية لهذا النص الفني.