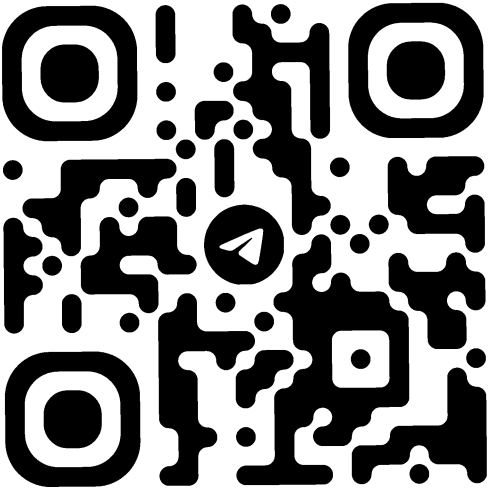
كيف تُكتب الرواية

واسيني الأعرج
رزان إبراهيم

مكتبة
t.me/soramnqraa



سجل في مكتبة
اضغط الصفحة
SCAN QR

كيف تُكتب الرواية

واسيني الأعرج
رزان إبراهيم

كيف تُكتب الرواية

الطبعة الأولى ٢٠٢٠

© حقوق الطبع محفوظة ٢٠٢٠

الأردن، عمان، شارع الملكة رانيا، عمارة البيجاوي (٦٩) ط ٥

هاتف: ٧٩٦٥٠٩٧٣٧ (٩٦٢+)

E.mail: info@daraljaidah.com

www.daraljaidah.com

الغلاف والإخراج الفني: عبدالهادي نافع البرغوثي

t.me/soramnqraa

يتحمل المؤلف كامل المسؤولية القانونية عن محتوي مصنفه ولا يعبر هذا المصنف عن رأي دائرة المكتبة الوطنية أو أي جهة حكومية أخرى.

رقم الإيداع لدى دائرة المكتبة الوطنية الأردنية (٢٠٢٠/٩/٣٧٤١)

ISPN:978-9923-756-09-6 (ردمك)

كيف تُكتب الرواية

واسيني الأعرج
رزان إبراهيم

مكتبة
t.me/soramnqraa

دار نشر عربية تعنى بالإصدارات الأدبية والفكرية والترجمات
www.daraljaidah.com | info@daraljaidah.com

كلمة الناشر

تسعى « دار الجيدة» إلى تحقيق مفهوم جديد لثنائيَّة الكتابة والنَّشر؛ مفهوم يتجاوز معيار الرَّقيب العربيّ الذي تَفوَّق على جوبلز، ويتجاوز المعيار السّائد لدى النّاشر العربيّ في نشر نصوص داجنة توفِّر الإشباع الوهمي للقرّاء الذين يعانون من وقت فراغ زائد، فتتحوّل المعرفة لديهم إلى تسلية.

وتطمح « دار الجيدة» إلى إحداث جراحة تجميلية في سوق النشر تَنعتِق من النشر الدعائي والاسترضاء النرجسي، والدخول إلى مساحة جديدة من الأفكار التنويريَّة الحيّة، والنصوص المليئة بالنضج والاكتمال، التي تواجه أسئلة الحياة فيما تتبنّاه من أعمال عربية وعالميّة.

كيف يمكن لك أن تكتب رواية بمهارة كبار الروائيين العرب والعالميين؟ هذا الكتاب يُعدُّ بمثابة القابلة التي تساعد على الولادة. وهو الأول في المكتبة العربية، الذي يمنحك الأدوات والتقنيات الإبداعية الروائية وقراءة سطوره تشبه عملية السباحة في مياه دافئة. فالتجربة المبثوثة فيه هي نتاج تجربة إبداعية امتزج فيها الفن بالحياة الأكاديمية للروائي الجزائري واسيني الأعرج، تتشارك معه فيها تجربة الدكتورة رزان إبراهيم الأكاديمية والإبداعية النقدية، فتغدو التجربتان «ميكروسكوب» ينير لك مساحات الكتابة الضيقة، ويكشف لك تفاصيل المهارات لتكون أكثر قرباً من إدراك الحرفة الروائية.

ستشـعر - عزيزي القارئ- بعد قراءة هذا الكتاب أن كتابة رواية لم تعد تلك المهمة المستحيلة التي لا يتقنها إلا النوابغ والمحترفون، إذا مـا تأملت جيداً كيف ترتبط أطـراف الحديث عن الفن الروائي بعيداً ع السّبات العقلي، وأسقطّت المقولات الواردة هنا على تجارب روائية كنت قرأتها أو ستقرأها.

وكتاب» كيف تكتب رواية» واحد من سلسلة ثلاثية، سيكون لفن الشـعر والقصة إصدار خاص بهما، انراقاً من تمثيـل الحياة الإبداعية التـي نهوى أن تكون في مسـار ثقافتنا، ونمط المبـدع الذي نتمنى أن نكونه مستقبلاً.

إنَّ بإمـكان أي مبدع موهوب أن يسترشـد بالمقاربات المطروحة في هذا الكتاب. ولا شـكّ أيضاً أن أصحاب التجارب التجارب المكرّسة سيفيدون منه في تعديل مسار كتابتهم الروائية. ويكفي هذا الكتاب أهميّـة أنه يثير في قارئه كوامـن الرغبة ويحفزه إلى صنع عوالم روائية بنكهة مختلفة موضوعاً وفنّاً.

إبراهيم خليل الجيدة

الرواية، الوطن البديل

الروايــة غواية حقيقيــة، لهذا يذهب نحوهــا الكثيرون، وإن غير مســلحين في بعض الأحيان. الرواية قوة تســحبنا نحوها حتى أصبحنا نتماهــى معها لدرجة أنها تحولت إلى وطن آخر، غير الوطن المســيج الــذي عهدناه والمحكوم بمجموعة مــن الضوابط التي علينا أن ننصاع لها إذا أردنا العيش اجتماعيا. لكن الإقامة في هذا الوطن البديل، وطن الرواية، ليســت أمرا هينا كما يتبدى للكثير من الكتاب الذين اختاروا السكن فيه. لهذا فإن هذا الوطن الورقي يمكن أن ينتفض ضدنا في أية لحظة من اللحظات ونصبح، بدل مواطنيه، ضحاياه ورماده.

نريد أن نكون ســعداء في هــذا الوطن اللغوي، حق مشروع، لكن لهذه الســعادة اشتراطات مسبقة، ليست مستحيلة ولا مرهقة، لكنها ضرورية. بالضبط، هذا ما دفعني أنا والدكتورة رزان إبراهيم، للتفكير مليا في هذه الاشــتراطات، من خلال خبرتــين متقاطعتين، خبرة الروائي والمشرف على عدد كبير من الورشات والخلوات الكتابية، وخبرة الناقد الروائيــة المنصتة عن قــرب لتحولات النص الــروائي العربي والعالمي. هــذا الكتاب هو خلاصة لهذه اللحظة المشــتركة التي تحكمها المعرفة والإبداع. لحظة تأملية في مواطنة الرواية والانتســاب إليها، لأن الأمر هنا ليس توريثا كما يحصــل في الأوطان العادية، فأنت تولد في أرض، من مســار سلالي معين، تنتسب لها تلقائيا ثقافيا ودينيا وحياتيا، سواء أكنــت أميا أو عالما، مثقفا أو جاهلا، مســالما أو طاغية، غنيا أو فقيرا، الأمر تحصيل حاصل ولكن مواطنة الرواية، أو الوطن البديل أمر آخر،

شـديد الصعوبة من حيث كونه بعيدا عن التوريث وآلية الانتسـاب، فهو أولا وأخيرا استحقاق. أي علينا أن نبذل جهودا حقيقية لكي نصبح فيه ومنه. وهذا الكتاب ليس كل شيء، لكنه دليل تقني وثقافي وقرائي للوصول إلى لحظة تخطي العتبات، والقفز داخل هذا البيت.

الكتابة اسـتمرار. ليسـت خطا مسـتقيما. صعود وهبوط/ يأس وفرح، لكنها أيضا إيمان بأن النجمة البعيدة يمكننا أن ندركها بالجهود المتراكمة والمفيدة. الكتابة ليسـت هدية توضع في كفك لكنها مقاومة ضـد كل ما يبعث على اليأس، ويغلق أبواب الحلم والأمل. في الكتابة، كما في بقية الفنون الأخرى، تسـاؤلات كثيرة لا تفضي دوما إلى أجوبة مقنعة، وسـحر خاص، لا ندرك مصدره بدقة إلا مع الزمن. ومع ذلك نسـتمر في الكتابـة حتى لو لم يسـمعنا الآخـرون، لأن في دواخلنا ما يرفض أن يستسـلم للسـهولة. هل نكتب لأننا نريد أن نعبِّر عما فينا من حرائق، وأن نوصل صوتا نشـعر بأن هناك، في مكان ما، من يهمه أمره؟ أم نكتب لأننا نريد أن نخرج من ظلمة الجماعة لنتفرد، ونصبح شـخصية خـارج دائرة العام؟ هـل نكتب لأننا نملك طاقـة ضافية لا نريدها أن تضيـع، وندرك بالقلب والحواس العميقة أن لها مسـتقرا في زاوية ما قد تكون اللغة مثلا، ونتقاسـمها بالقصد أو بالصدفة، مع مـن يريد ذلك؟ ربما نكتب أيضا لأننا بكل بسـاطة لا نريد أن نتلاشى في الآخرين. أسئلة تظل معلقة إلى أن نصل إلى إهمالها مع الوقت، أو تخزينهـا، وتصبح الكتابة في النهاية هي عنواننا الأوحد، وندخل فجأة في أسـئلة أخرى أشـد كثافة وعنفا أحيانا. مثـلا، كيف نصل إلى أعالي قمم الأولمب لنسرق النار المقدسـة؟ ما الـذي يميز كاتبا عن آخر؟ ما هي الآلية التي تجعل هذا يصل بسرعة البرق بموهبة متوسطة، وأخر

لا يصل أبدا، أو يصل ببطء؟ هل هو منطق الكتابة نفسها وآلياتها؟ الموضوعات؟ سلطان الإبداع وقانونه؟ كثرة الاعترافات الدولية والجوائز التي تنام على الحيطان، أو في الخزانات التي احتوت كل جهده على مدار عمر بكامله؟ أم شيء آخر يكاد يكون زئبقي الحركة، لا يمكن تأطيره بسهولة؟

ربما كانت الكتابة ذلك الشيء الآخر الذي لا يمكن لمسه ولا تسميته، ولا أعتقد أن شيئا ما يضاهيه بالنسبة للكاتب، لأنه هويته الأساسية. مثلما للعالِم هويته التي ترفعه إلى أعلى المقامات، وهي اكتشافاته واختراعاته ومنجزه العلمي، هوية الكاتب هي وطنه اللغوي. وطن بسعة الحلم، كلما وُضِعت له حدود وأسوار، وأسلاك شائكة، هدمها، وقطّعها، وعبرها، حاملا في جسده وذاكرته جراحات زمنه الكثيرة التي حتى عندما تنغلق، تترك وراءها الندوب ظاهرة. وطن الكتابة، ليس هو الوطن المشترك الذي يتقاسمه مع الجميع، لأن به تربة الأجداد ورفاتهم وحكاياتهم القديمة التي ما تزال تسري في الذاكرة الجمعية. هذا الوطن ملكية عامة ليس لأحد حق احتكارها وحرمان الآخرين منها، مهما كان مقامه أو رتبته. التربة للميت والحي. الأمر يتعلق ههنا بوطن آخر، لا يمكن أن نعثر عليه إلا عند واحد وحيد، هو من يشكله ويمنحه الحياة والاستمرارية حتى حينما يدق ناقوس الموت على أبوابه. حتى حينما ييأس ويحلم بإضرام النيران في كل شيء ورقي.

طبعا للوطن العام مكانة حية ومهمة في وجدان الكاتب، لكن مع الزمن والخبرة يغتني الوطن المادي، بوطن آخر، هو وطن الكتابة. الوطن الأوسع والأكثر شمولا. لا جدال في أن الكاتب في النهاية هو ابن هذه الأرض بمآسيها وإنسانيتها أيضا، فهو من يقوم بتشكيلها إبداعيا

وفنيا داخل مساحة الوطن اللغوي، ويختزل مسافاتها في ظل إعلام متحرك ونشيط، ووسائل اتصال حية تمنحه دفعا قويا لم يكن متوفرا من قبل. ولا غرابة لو قلت إن لمسة واحدة ترمي الكاتب في أية بقعة يشاء، ووفق ما يشاء. يحصل هذا على أرض ضاقت وصغرت حتى أصبح بالإمكان عبورها في دقائق فقط، لذلك فإن كل كاتب في عصرنا لم يعد ملكية ضيقة لتربة أو لحدود أو لجاذبية عرقية أو إثنية ضيقة، فهو صياغة كونية، أو فلنقل إنه عبارة عن صناعة ثقافية متعددة يتداخل فيها المحلي الخاص والضيق، بالعالمي المفتوح على الإنسان.

بناء على ما تقدم، فإن على الكاتب القادم صوب الرواية ألا ينغلق على نفسه، لأن الانغلاق رديف للموت، ولأن الكاتب المميز هو من يختار وسيلته التعبيرية الأقرب إلى تكوينه، وروحيته، ومساراته الثقافية، وذاكرته العابرة للثقافات باستمرار. وما من شك أن التجارب المعيشة تلعب دورا مهما في تحديد القيمة الفنية والهوية الإبداعية، أقصد بذلك التجارب المرة، والأفراح المقتولة، والخيبات الثقيلة، والمنافي الاختيارية أو الإجبارية بكل توتراتها وصعوباتها. في المنفي الإجباري مثلا، يجد الكاتب نفسه بين خوفين قاسيين: إما أن يدخل في دائرة الحزن ويموت في العزلة، كما حدث للكثيرين في الأزمات الدولية الكبرى كما في الحرب العالمية الثانية التي وضعت سيلا من الكتاب الكبار في أوروبا أمام خيار مغادرة أوطانهم، أو يدخل طريقا استثنائيا صعبا يمنحه فرصة تحويل قسوة المنافي إلى حياة موازية وغنية. وهنا يصبح وطن الكتابة أكثر من ضرورة، بل ويصبح الملجأ الكبير ضد رياح اليأس العاصفة، ذلك أن الروائي العميق محكوم عليه بالتفاؤل في عمق التراجيديا لأنه يرى ما لا يراه الآخرون، وإلا يكون الموت

البارد. لذلك فأينما وُجِد الكاتب، فالدائم فيه هو الإنسان وليس شيئا آخر، الإنسان الذي يرفض أن يموت أو يبتذل، الإنسان الذي يبني من خراب العالم مساحات أخرى غير مرئية، كما حدث مع سرفانتس. دون كيخوتي، في عز تيهه في قفر المجهول، على حمار مريض، روسينانتي، ظل فارسا على طريقته. لم يفعل شيئا سوى أنه وسّع قليلا من مساحة الضيق، فعاش ومات في وطن الرواية.

جدير بالذكر أن وعيا إيجابيا على النحو الذي وصفت يساعد الكاتب على صناعة مواطنة بمواصفات جديدة، مواطنة ملتصقة بأرضها الأولى، ولكنها تنتمي في الوقت نفسه، إلى مواطنة عالمية يشترك فيها مع الكثيرين خارج الجنسيات الضيقة: مواطنة الكتابة. ما الذي يجعلني اليوم بصفتي قارئا عربيا، في آخر الدنيا، قريبا بقوة من الروائي الأمريكي فولكنر، وروايات الياباني موراكامي؟ أو الإسباني كارلوس زافون؟ أو الصيني يان مويا؟ أو من ماركيز الأمريكي اللاتيني؟ أو من الإيطالي أمبيرتو إيكو؟ سوى أن هذا العالم قد أصبح صغيرا ومركبا أيضا، وشديد التعقيد. وهو ما يفضي إلى رؤية كل شيء بالكثير من التواضع والتبصر والتأمل، خارج يقينيات قاتلة. ولنذكر أننا نحن لا نساوي الشيء الكثير أمام هذا العالم المعقد الذي يتجاوزنا. لا نزن أكثر من أحرفنا ومدادنا وأوراقنا. عندما يقول قارئ أو قارئة، في نقطة ما من العالم، لكاتبه المفضل: يا سيدي لقد عبرتَ عما بداخلي، يزيد يقيني بأن الإنسان واحد، ووطن الكتابة أيضا واحد، على تعدديته الثقافية واللغوية. أن تسمع مثل هذا الكلام في مكان لا تعرفه، من شخص لا تعرفه، في مدينة لا تعرف موقعها على الخرائط، فهذا يعني أنك في دائرة الإنساني والمشترك، وليس العالمية التي هي صيغة سياسية

وإعلاميــة واختزالية. ولنذكــر أن حياتنا التي نعيشــها هي من يمنح الكتابة ســماتها الخاصة نفسها، التي تجعلها تفجر الحدود وتنتمي إلى وطن أوسع من الوطن القومي، وطن الكتابة.

تكبر أســئلتنا معنا أو نكبر معهــا، لكن المنتهى واحد: كيف نجعل من هذا الوطن الافتراضي وطنا حقيقيا في عمق الانشــغالات الإنسانية الوجودية الجوهرية والأكثر خطــورة؟ وكيف نجعل من الرواية رهانا أدبيا يستحق منا كل الاهتمام والدقة والجدارة؟

في النهاية، شكري الكبير للناشر، وللصديقة الناقدة الروائية، رزان إبراهيــم، لولاهما ما تحملت عناء إنجاز هذا الكتاب المشــترك، في عز كورونــا فيروس الذي سرق منا وجوهــا كثيرة، في زمن قياسي، وفي ظل ثقل المسؤوليات الأدبية والأكاديمية.

التجربة تستحق ما بذلناه من جهد مشترك.

أ.د واسيني الأعرج
روائي وأكاديمي.
جامعة السوربون. باريس.

النظام بوصفه نقيضا للفوضى

إن الدخـول إلى عالم الكتابة الإبداعيـة الروائية يقتضي قدرا كبيرا من المهارة والصبر والتفاني، وهو يحتاج قبل الجلوس ومباشرة الكتابة إلى إنشـاء مخطط يخضعـه صاحبه لمواضعات جنسـية، لها طبيعتها الخاصة على مسـتوى الشكل والموضوع والأسلوب. وأيما تفكير بكتابة الروايـة يقتضي تعيينا قبليا لعناصرها، مع الأخذ بعين الاعتبار أنها كما غيرهـا من الأجناس الأدبية، لها قواعدها التي يجب مراعاتها، وهنا لا بـد من التنويه أننا لا نطرح قواعد الروايـة باعتبارها قواعد معيارية تميـز الصواب من الخطـأ، وتلزم الكاتب أن يعمـل ضمن مواصفاتها الجاهـزة، وإلا نكون قد طالبنا الأديب بالتنازل عن سـمته الإبداعي، فالرواية شـأنها شـأن بقية الأجناس الأدبية ممارسـة متغيرة، تتحقق بطريقة متميزة في استخدام اللغة، وهي أي الرواية، على مدار تاريخها تعرضـت قواعدها لاختراقـات من نوع ما، لكن هـذا لا يعني هدما لما نراه وسـيلة تحفظ لهذا الجنس هويتـه الخاصة به، ولا يلغي بأي حال اهتماما بمعايير شـبه ملزمة، حتى بوجـود لعبة ذاتية حرة ترفع من شـأن النص، فما نحـن بصدده ليس جملة مـن القيود التي تمثل نقيضا للحرية، وإنما نحن بصدد الإحالة إلى نظام، يمثل نقيضا للفوضى، يسترشـد به كل من يجد في نفسـه موهبة كتابية تحتاج من يوجهها ويصقلها، ليخرج نصه الروائي بشـكل سـليم قادر عـلى إمتاع القراء واستقطابهم نحوه.

في هذا الكتاب سنسعى إلى الإجابة عن أسئلة متنوعة، من خلال محاور متداخلة تلتقي كلها في مصب سؤال الكتاب الكبير، وهو كيف تكتب الرواية؟ بما يعنيه هذا السؤال من أن الكتاب موجه لكل من هو معني بالاطلاع على كيفية الاشتغال على النص الروائي، ضمن مدارات تتعامل مع الرواية باعتبارها جنسا أدبيا فارقا مستقلا، له غاياته التي تلبي قراءة تتأسس على الفضول، وتغطي رغبة في الرؤية، والمعرفة، والإفراج عن بعض الأفكار المعقدة، ويكون بإمكانها مشاركة الناس حياتهم رغم المسافات، وتساهم في تطوير مهاراتهم وخبراتهم، بما يسمح بالقول إن الكتابة تمثل واحة راحة واسترخاء للكاتب والقارئ معا، لو نجحت في تقديم ما من شأنه التعويض عن جراح في الحياة، يحملها كاتب يقتطع قدرا من روحه، وفي ذهنه مشاركة العالم من حوله.

علما أن أيا من الغايات التي ذكرناها سابقا، لا يمكن تحقيقها ما لم يخضع الكاتب نصه لاشتراطات الأساليب الفنية التي تميز هذا الشكل الأدبي عن غيره من الأساليب اللغوية، وهو ما يقتضي جهدا واعيا كبيرا، يمكن صاحبه من الوصول إلى كتابة تتمتع بمستوى حقيقي لافت، من شأنها أن تغري جمهورا واعيا بالتفاعل عن طريق مراجعات بناءة قابلة للأخذ والرد. لذلك فإني والصديق العزيز د. واسيني الأعرج نتطلع في هذا الكتاب إلى رسم معالم رئيسية تكون مرجعا لمن يجد في نفسه موهبة حقيقية للكتابة، وأحب أن يسترشد بدليل يأخذ بيده، ويساعده في الخوض في رحلته الصعبة التي تتطلب ذهنا منفتحا واعيا.

وعليــه فإن الكتاب الموضوع بين يدي القــراء جرى إعداده وفقا للمحاور التالية:

- فكرة الرواية/ الولادة والمسار
- آليات التخييل الروائي
- كتابة البداية/ كتابة النهاية
- بناء الشخصيات واستقلاليتها
- غواية القارئ
- مواقع الرواة
- بنية الرواية
- البنية المكانية والزمانية في الكتابة الروائية
- في اللغة والأسلوب
- مكتبة الروائي

أ.د رزان إبراهيم
أستاذة نقد الرواية
جامعة البترا/ عمان الأردن

مكتبة
t.me/soramnqraa

المحور الأول

فكرة الرواية

الولادة والمسار

إن جزءا مهما من عملية التخطيط للرواية يتمحور حول موضوعها، الذي يبدأ بانشغال داخلي يباغت صاحبه، فتلح عليه الفكرة وتبدأ بالانكشاف شيئا فشيئا، إلى أن تتحول إلى ما يمكن أن نسميه (اللحظة الروائية). أما عن منبع هذه الفكرة، فقد يتم استنباطها من قصص حياتية خاصة بالكاتب نفسه، تلازمه وتشكل أقرب المنابع الكتابية إلى نفسه، بسبب التمركز الطبيعي حول الذات، كالتجارب العاطفية، والانكسارات الذاتية وغيرها. وهذا لا يقتضي تأملا كبيرا، إذ يكفي أن نقوم بجرد للروايات العالمية والعربية الأولى لكتابها، لنكتشف أن العنصر الذاتي كان حاسما في بدء الكتابة والدخول إلى المغامرة الروائية، إلا أنه لا يلبث أن يتضاءل، وتحل مكانه رغبة كبيرة في التخلص من هيمنة الذات على الكتابة، لأنها تحرمها من وجودها المستقل عن الأنا الكاتبة، إلا في حالة السيرة الذاتية. وقد يلتفت الكاتب الروائي الجديد إلى حادثة بسيطة وقعت في قريته أو مدينته وأحدثت ضجة كبيرة، فتجده بعد ملامسة بعدها التراجيدي قد عمد إلى استنباط رواية مؤثرة وناجحة. وقد تتوالد فكرة الرواية عن طريق قراءة قصص ماضية يكون الكاتب قد تأثر بها، أو من خلال قراءة الأخبار كما حصل مع نجيب محفوظ قبيل كتابته روايته الشهيرة (اللص والكلاب)[1]، إذ ينقل عنه وقتها شغفه بمتابعة أخبار السفاح»محمود أمين سليمان» الذي شغل الرأي العالمي المصري عدة شهور عام ١٩٦٠، فكان أن أثارته تفاصيل ما قرأه حوله، ليفاجئ العالم بمادة أدبية مستوحاة من أخبار هذا السفاح، مازجا فيها الواقعي بالمتخيل بكل مهارة واقتدار.

قد يستنبط الكاتب مادته الروائية عن طريق ما يقرأ من نصوص

---

١ نجيب محفوظ، اللص والكلاب، صدرت عام ١٩٦١.

تاريخية اخترقتها ذهنيا أسئلة كثيرة يجد الكاتب متعة خاصة في تقصيها ومتابعتهـا ومحاولة فهمها، أو عن طريق ما يشـاهد من أفلام روائية أعجبتـه تفاصيلها أو بعض لحظاتها، أو وثائقيـة، أو حتى عن طريق رواية تملكه شعور بعد قراءتها أن موضوعها لم يستنفذ، وأن جانبا منها ظل في الظل ويجد في نفسه القدرة والقابلية على إزالة الظل ومتابعتها أكثر والكشف عما خفي منها، ويمكنه أن يتحول إلى رواية. وقد يحصل أن ينجذب الكاتب لرواية خارج حدود العالم العربي، كما رواية أمبرتو إيكو الشهيرة «اسـم الوردة»[٢] على سبيل التمثيل لا الحصر، التي وإن وقعت أحداثها عام ١٣٢٧ داخل دير مسـيحي إيطالي منغلق، إلا أنها ظلت مفتوحة على العالم الخارجي كله في عصرنا الحديث، في مواضيع لافتة، تطرح صراعات خفية بين المنطق والنقل، أو العقل والخرافة، أو بـين نظرتين إلى الدين، إحداهما مغلقة، وأخرى منفتحة على العالم، بما يسمح بتشـكيل نص جديد مستوحى من عالم القرن الرابع عشر، غير بعيد عن مجتمع القرن الحادي والعشرين في العالم العربي، بما يكتنفه من تطرفات تصلح أن تكون موضوعا لرواية جديدة. الأمر ذاته ينطبق على رواية غارسيا ماركيز»مئة عام من العزلة»[٣] التي تمثل «ماكوندو» فيها -القرية الوهمية التي أنتجتها مخيلة ماركيز- بقعا كثيرة من بقاع العالم الثالث، وكذلك تمثل شخصياتها نماذج بشرية واقعية تحركها قوى تاريخيـة لا تفهمها، وهو ما يمكن للكاتب أن يسـتوحيه، وإن بملامح فنية وأسـلوبية خاصة به. علما أن نص ماركيز نفسه لا يخلو من تأثر بألـف ليلة وليلة، بـدءا من العنوان، وانتهـاء بالموضوعات الغرائبية

---

٢ أمبرتو إيكو، اسم الوردة، صدرت بالإيطالية عام ١٩٨٠.

٣ غابرييل غارسيا ماركيز، مئة عام من العزلة، كتبها ماركيز عام ١٩٦٥.

التي تجمعهما.

هــذا جانب، وهناك جانب آخر يتعلق بمرور شــخصيات في حياة الكاتــب، بملامح وخصوصيات تدفعه إلى صياغــة روايته بوحي منها، بعضها حقيقي، وبعضها الآخر شــخصيات روائية تفرض نفســها على كاتب كان قد افتتن بها، وصاحبه شعور بأن جانبا منها لم يشبع، وظل في الزاوية ينتظر من يحوله إلى نص روائي منفرد. نذكر في هذا السياق أهميــة أن يختار الكاتب عالما يرغب في قضاء الكثير من الوقت معه، وهو ما يســتلزم إعدادا وتحضيرا يمكنه من فهم الشــخصيات أكثر، بما يســمح له بالتمدد في عالمها على أوســع نقاط يمكنــه من قول المزيد عنهــا للجمهــور. عموما فــإن الكاتب حين يفكر بموضــوع الرواية أو فكرتها، فإنه سيأتي بأفكار هي جزء من حياته بالمعنى الواسع بما عاشه شــخصيا، أو عاشــه ناس في محيطه، لذلك فإنه مــن الطبيعي أن يأتي كاتــب بعمل روائي ينبثق مــن حدث واقعي حقيقي شــهده، أو أنه يعكس جزءا من شخصيته.

من هذا الباب يمكن تفسير ما قد يحدث لروائي معروف من تكرار ملح لصورة بعينها في أكثر من موضع كتابي له، وهو تكرار لا يأتي محض صدفة، وإنما يدخل من باب إســقاط لا وعي المؤلف، كما ثيمة الذنب عند كافكا التي كان يعبر فيها عن عقد ســببها علاقته غير السوية مع والــده والتي عبر عنها بعبارة» كتاباتي تدور دائما حولك». نجد هذا في الرسالة الطويلة(ص٤٧) التي وجهها إلى والده هرمان كافكا، في نوفمبر ١٩١٩، يشــكو فيها سطوته وأنانيته، ويحمله فيها فراقه وفض خطبته مع صديقته فيليكس باور. لم يكن بوســعه أن يواجهه بصراحة، ولكنه واجهه برسالة لم تصله أبدا، لأنه احتفظ بها ولم يبعثها. إلا أن الرسالة

طبعت لاحقا في شكل كتاب يحمل عنوان: رسالة إلى أبي التي يذكر فيها علاقة معقدة متشابكة مع والده، سببها قوة شخصية الوالد، وطغيان حضوره في العائلة، وهشاشة كافكا الذي ظل مدة طويلة وحيد العائلة كما عبر هو بنفسه عن ذلك مفترضا أنه لولا هذا لكان صديقا له: « لو قدر لي أن أكون بعيدا عن تأثيرك، لأصبحت إنسانا آخر بحسب ما يريده قلبك. حتما سأكون إنسانا ضعيفا، منشغلا، مترددا بحيرة، ولن أكون لا روبير كافكا، ولا كارل هيرمان، لكن المؤكد أني سأكون شخصا آخر ويمكننا وقتها أن ننسجم معا. وكنت سأكون سعيدا باكتسابك كصديق، كمسؤول عليّ، كعم، كجد، وربما (ولو مع الكثير من التردد) زوجا لأمي. ولكن كأب، كنتَ أقوى بالنسبة لي. أضف إلى ذلك أن أغلب إخوتي توفوا صغارا، في سن مبكر، وأخواتي لم يكنّ قد ولدن بعد، كان عليّ في المحصلة ، أن أتحمل صدمة أولى كنت ضعيفا أمام قوتها»[4]. إن كانت هذه الرسالة قد ألهمت كافكا الكثير، فبإمكانها أن تدفع كاتبا جديدا لاستخدامها مرجعا من شأنه إثارة سلسلة من الاندفاعات الأدبية، وعلى الأخص لو وجد في صورة والد كافكا شبيها في عائلته.

يمكننا القول إن تفكيرا بكتابة رواية، يدفع الكاتب كي يستخلص من ذاته، ومن تجربته الخاصة، وأنه قد يعرض صورا تكثف معطياته النفسية اللاواعية، لذلك لا شيء يمنع من القول إن في داخل النص ما يحيل لخارجه، فلكل كاتب أفكاره التي تهمه، وتسيطر عليه، ويبقى محتفظا بها في لا وعيه، بعضها ناجم عن تجربة عاشها في الطفولة تبقى تلاحقه طيلة حياته، ولا يكون قادرا على الخروج منها، لذلك

4 Lettre à mon père. Collection Folio, Paris 2002.

يبدو طبيعيا وقوع الروائي تحت وطأة مكونات شكلت حياته الفردية والجماعيــة، وغدت منبعا مهما من منابع كتابة تســمح له أن يمارس هواجسه التي تسيطر عليه، ليبقى المهم في نهاية المطاف الكيفية التي يصوغ بها الكاتب أفكاره، في ســياق روائي يبررهــا ويغنيها في الوقت نفسه.

تحضر في هذا السياق أسماء عالمية أبدعت قصصها الخاصة بوحي مــن ألمها، كما كان الحال مــع ميلتون في «الجنة المفقودة» التي كتبها بعد أن فقد زوجته وابنته وبصره، كما لا تغيب عنا الروائية البريطانية المعروفة فرجينيا وولف التي ارتبطت كتابتها بالآلام والمتاعب النفسية الصعبة، ولعلها المعاناة نفســها التي دفعت الشعراء الرومانسيين إلى تبجيل الحزن، وجعله شرطا أساســيا للحيــاة الأدبية. عموما فإن حالة من الوجع يمر بها الروائي، بإمكانه بدلا من الارتداد السلبي أن يحولها إلى قيمة فنية جمالية، لتصبح الرواية مظهرا ممكنا للتغلب على المحن والشــدائد، ولربما شكلا ناجحا من أشكال العلاج من الحالات العقلية والاكتئاب، بما يجعلها موازيا لعملية تنفيسية مكثفة، تبيح لنا الحديث عن معاناة تمنح البصيرة، بسبب علاقة متشابكة بين العاطفة والإدراك، وهي العلاقة التي تجعل الفنان أكثر انتباها وتوجها نحو التفاصيل.

وإذ يتحــرك الــروائي في كتابته ما بين مرجعيات واقعية إنســانية مألوفــة، وعوالم متخيلة اســتيهامية، فحري بنا التنويــه أنه لن ينجح لــو كتب بمنطــق المطابقة الحرفيــة، وأنه بالضرورة لا بــد أن يكتب وفي ذهنــه وضع القارئ قبالة تأمــلات حياتية وجودية، تجعله يرقب باهتمام شخصيات تنتقل من حالة إلى أخرى، تحركها أحداث تعمل في إطار شروط وقوانين قاســية، وهو ما يفضي إلى تأمل ما يمكن أن يطرأ

على صـيرورة الرواية في حال تبديل حدث بآخـر، وهي البدائل التي يجـب أن يبقيها حاضرة معه طيلة القـراءة، فما من روائي إلا ويكون محكومـا طيلة فترة الكتابة بصيغة (ماذا لـو)، على افتراض أن حادثة واحـدة كان بإمكانها أن تغير صيرورة رواية بأكملها، وأعتقد أن (ماذا لو) هي لعبة الروائي يديرها كما يشاء، ضمن خطة استراتيجية محكمة مدروسة تحذف وتضيف بحرية تامة.

نعـود للتذكير بـأن الرواية ابتـكار، وبأن هناك فرقـا جذريا بين الشخصيات في الحياة اليومية التي تحيل إلى إنسان بلحم ودم، وأخرى تحيل إلى إنسـان ورقي افتراضي، لذلك فـإن اللغة الأدبية تقتضي نزع الفكرة القائلة بأن الشـخصيات هي انعكاس أمـين للواقع، فهي أكبر من ذلك بكثير، ويمكن الحديث عنها باعتبارها كيانات مسـتقلة وحية بخصوصيـة تجعلها مقنعـة[٥]، لذلك فحقيقة النص تتشـكل بالضرورة ضمن مسـافة مع الواقع لا بد لمن يفكر بالكتابة أن يعقلها، فللرواية نواظمها الخاصة التي لا تنطبق على الحياة اليومية، لهذا تمتعنا الرواية حين تنقل من الواقع في إطار عملية انتقائية مصوغة بدقة عالية، تنهل مـن الحقيقي ولا ضـير في هذا، شريطة ألا تعيد إنتاجـه حرفيا، وإنما تعمل عليه وتنقله من الموضوعية إلى عامل التخييل الشـبيه بالواقع، ولكنه ليس الواقع المادي، ليصبح جزءا من نسـيج فني متكامل، أشبه ما يكـون بإعادة تركيب آلة ضخمة يتم تجميع قطعها بعناية، ليكون لهذه الآلة في النهاية وظيفتها النفعية والجمالية معا، شرط الأولى فيها تحقق الثانية، وهو ما يتم ضمن خطط واسـتراتيجيات يرسـمها عقل منظم يتخلص من زوائـد تنتقص من تلاحم النص، وتدخل القارئ في

٥ نعود لهذا الموضوع في محور قادم حول بناء الشخصيات.

متاهة تبعث على الملل في كثير من الأحيان.

ندلل على ما تقدم من خلال الروائي ماريو بارغاس يوسا في روايته «مايتا»[٦] التي يحضر فيها واحدا من شخصيات هذه الرواية، مما ترك له فسحة كي يشرح في ثنايا السرد عن كيفية كتابة رواية تتحدث عن شخصية حقيقية، فنجد في السرد ما يفيد بأنه يجمع المعلومات عن بطله ليعرف بعدها كيف يتخلق. أما شخصيته الأولى، فهو مناضل يدعى «إليخاندرو مايتا» بطل محاولة ثورية تم إحباطها عام ١٩٥٨، وما دفعه للكتابة عن هذه الشخصية رغم كونها مغموره، أنها من ذلك النمط الذي يحمل قوة درامية هائلة، تعد عاملا مهما في إيهام القارئ أن قصتها تكاد تكون الأكثر أهمية وإلحاحا، وهو شأن كل روائي يختار شخصية بعينها كي تكون موضوعا لنصه الروائي. أما عن كيفية اشتغاله على هذه الشخصية، فيقول إنه ينطلق من التاريخ، بمعنى أنه يجمع عنها أكبر قدر من المعلومات والآراء بالاستماع حتى إلى الشهادات والذكريات حول هذه الشخصية، لكنه لا يفعل هذا كي ينقلها كما هي، وإنما يضيف إلى المواد التي جمعها عنها جرعات وافرة من التخييل، ومن ثم يبني شيئا يكون رواية لا يمكن التعرف من خلالها على ما حدث فعلا، لدرجة أنه يصرح داخل الرواية عن أسلوب في العمل يبدأ باقتناص ما يكفي من معلومات يعيد إنتاجها بأسلوب فني ذكي، لذلك فإنه لا يكتب القصة الواقعية بالفعل، وإنما نسخة مختلفة تماما عن الواقع، بل ونجد في الرواية ما يفيد أنها تبتعد عن الواقع وتزيفه، أي أنها تبدع واقعا آخر أكثر غنى، متصلا بالواقع التاريخي في حياديته وروايته، ومنفصلا عنه بسبب ما أضافه الكاتب

---

٦ ماريو بارغاس يوسا، مايتا، ترجمة صالح العلماني، المدى للنشر. ٢٠٠٩.

إلى نصه. أمر من شأنه أن يؤمن للكاتب مساحة إبداعية جيدة يستطع أن يحرك داخلها موهبته وقدرته على الكتابة. حري بنا تذكير الكاتب أنه في المحصلة كاتب وليس مؤرخا، وأنه حتى وإن وضع على رأسه قبعة المؤرخ فإن الفعل مؤقت ومشروطا بلحظة الكتابة، ليعود إلى وظيفته المركزية بوصفه كاتبا أولا وأخيرا.

بإمكاننا التدليل على الكيفية التي تستند فيها الرواية على تجارب شخصية من خلال العديد من الأعمال الروائية المعروفة التي نهلت من تجربة ذاتية لشخصية الروائي التي تماهت وشخصية البطل، كما في رواية سحر خليفة»حبي الأول»[٧] التي دمجت فيها المكون الذاتي بالمتخيل، مع إشارات تحيل لتجربة الكاتبة الحياتية، وهو ما رأيناه بالمثل مع لطيفة الزيات التي تعرضت لتجربة سجن مريرة في الفترة الأخيرة من حكم السادات، فعادت وكتبت ما يمكن وضعه في إطار السيرة الروائية وأعطته عنوان «حملة تفتيش. أوراق شخصية»[٨] بأجزاء ثلاثة، وفيها نلاحظ تزاوجا لافتا بين تخييلي ومرجعي نقلت من خلالهما أثر السجن عليها وعلى صديقاتها المنتميات إلى أكثر من وجهة إيديولوجية، وكذلك نقلت فيها تجربتها الشخصية في الزواج والطلاق، مع إفراد حيز خاص لحادثة موت أخيها، ليكون الملاحظ في منجزها الروائي حرصها على أن تلتحم ذاتها الفردية بالذات الجمعية، في إطار أحداث سياسية عامة، عمدت فيها إلى استدعاء تجارب حياة ذاتية كانت مادتها الخام التي حولتها إلى صورة وشكل.

ما ذكرناه من أمثلة لا نقصد به أن دخول الكاتب إلى عالم الرواية

---

٧ سحر خليفة، حبي الأول، دار الآداب، بيروت، ٢٠١٠.

٨ لطيفة الزيات، حملة تفتيش. اوراق شخصية، دار الهلال، ١٩٩٢.

الفني التخييلي يعني أنه يرسم الواقع، وإنما يعني أنه يبتكر واقعه الخاص الذي لا ينحصر في الممكن، وإنما يسمح له بارتياد عالم اللاممكن، بكل ما يعنيه من أفعال اختراق، تتخلق معها أفكار قد تتوالد منها قصص الخيال العلمي التي يمتزج فيها الخيال والحدس والعواطف بمظاهر تكنولوجية متنوعة، ارتبط بعضها بسيناريوهات حول نهاية العالم، بسبب انهيارات بيئية تنذر بالخطر، في إطار نظرة تشاؤمية حول تأثير العلم في الحياة العامة. ومن هذا الباب أيضا يصبح بإمكان الكاتب استثمار أنماط تقنية تعزز فكرة إعادة سرد التاريخ من منظور جديد، يسمح بالعودة للزمن الماضي تارة، ويسمح تارة أخرى بالقفز إلى المستقبل لغايات تنبؤية تحمل طابعا تحذيريا مما سيكون عليه المستقبل، ليبقى أن التفكير بارتياد هذا الباب(الكتابة المستقبلية) يتطلب كاتبا يتمتع بنظرة ثاقبة قادرة على قراءة مجريات الواقع، ومن ثم مد الخيوط إلى مستقبل محتمل قد يقود أمة كاملة إلى الاندثار لو لم يتم تداركه.

عموما، فإننا حين نتطرق للموضوع الرئيسي لرواية ما، فنحن نقصد بذلك فكرتها المركزية التي لا تنفصل عن بقية الأفكار التي تنبثق عنها، إذ نفترض في كل رواية أن تحمل فكرة رئيسية واحدة، يمكن تلخيصها عند الضرورة بجملة واحدة تعبر عن ماهيتها. ويبدو من الأهمية بمكان ضرورة أن يبقي الكاتب فكرته قائمة في ذهنه طوال فترة الكتابة، منعا لأي ممرات ومسارات ومزالق تبعده عنها. هذا لا يعني مصادرة حق الكاتب في موضوعات أخرى فرعية تنبثق من فعل الكتابة نفسه، الذي ينظر إليه باعتباره عملية توليدية يلعب اللاشعور فيها دورا مهما، إلا أننا ننصح الكاتب بأن يحافظ على موضوعه على

مدار مشـاهد يحرص فيها حتى وإن تشـظت على إعادة لحمتها من جديـد، وننصحه كذلك بتأمل كل ما لا يتصل بموضوعه المركزي، ليقرر فيما إذا كان يجب عليه تضمينه أو حذفه.

على كل من يرتاد فعل الكتابة الروائية أن يتذكر بأن الرواية ليست كتابـا أخلاقيا أو درسـا يحب أن ينقله للقـارئ، لكن هذا لا يلغي أن الرواية كما غيرها من الفنون تحمل معنى وأثرا قيميا وإنسانيا واسعا، فهناك دون أدنى شك علاقة ديناميكية قوية بين الفعل الثقافي والقيمي المجتمعي دون السقوط في النزعة التبشيرية، وهو ما يسري على المنتج الفني بجميع أشـكاله، الذي بإمكانه أن يعزز تفكيرا مستقلا وإبداعا نقديا تصبح معه الرواية واحدة من وسـائل تدفع باتجاه ثقافة غنية إنسـانية مؤثرة بشـكل إيجابي في عمق الإنسان وجوهره. يحدث هذا حين نكتـب رواية تأخذنا إلى عوالم متخيلـة وتمكننا من فهم الكيفية التي يعيش بها الآخرون، ولربما نجد فيها ما يساعدنا على التعامل مع الاغتراب والقمع الذي نواجهه في حياتنا، وذلك عندما تطرح الأسـئلة الصعبة، فتوفر لنا اللوحة الأوسع لفهم القضايا التاريخية والاجتماعية والسياسية، مؤكدة-على سـبيل المثال- إنسانيتنا المشتركة ضد التمييز العرقـي والجنسي، بمعنى أن الرواية المكتوبـة باقتدار تعلمنا شرطية الإنسان في تعقدها وفي إمكاناتها اللامحدودة.

يبقى أن كتابة الرواية تتطلب من صاحبها بناء عالم من العواطف والأوصاف والتفاعلات والتجارب، كما تقتضي منه أن يزيح من رأسـه فكـرة أنه ملـزم بإعطاءالإجابـات والحلول المبـاشرة، فالمطلوب من الكاتب هو إعادة تركيب الأحداث والوقائع وفق منظور أدبي بإمكانه الاسـتعانة بوجهات نظر مختلفة، لكـن هذا لا ينفي اللعب على دور للرواية يؤهلها أن تكون مرجعا جماليا محملا بآفاق إنسـانية واسعة،

لذلــك فإن كتابة الرواية تقتضي إيمانا بالإمكانات القوية لمنجز يعطينا لمحات عن دواخلنا النفســية، ويمنح جمهوره سعة في الإدراك والاطلاع على تجارب وأحداث واسعة النطاق، مثل تغيير المناخ ومختلف القضايا السياســية، وعليه فإن رواية رفيعة المستوى يكتبها روائي متمكن من تقنياته الفنية، ســتمنح القارئ مساحة ســخية للتفكير بطرق جديدة تســمح لنا بالتواجد مع بعضنا البعض، فعموم الأدب كما يقول الناقد البريطاني تيري إيجلتون تتحول معه مدونة الأخلاق إلى أنماط معيشية تدربــك على كيفية التصرف، حتى وإن لم توضح ســبب التصرف. لكن وبغض النظر عن الفكرة، فإن ما يؤســس لنجــاح الرواية هو طريقة التعبير عنهــا وقدرتها على الحرية والتحرر مــن الضوابط الاجتماعية الضيقة التي تدفع بالكاتب، في أحســن الأحــوال، إلى إعادة إنتاج من هو متســيد ومهيمن، وليســت حتما هذه هي وظيفــة الرواية، لأن الفكــرة هي بنيــة متكررة تظهرها الرمــوز والأدوات الفنية، كما تعبر عنها الشــخصيات، من خلال مناقشاتها وسلوكياتها، بعيدا عن التعبير الصريح عنها الذي يجعل منها رواية أفكار، ورواية أطروحة[٩].

٩ وتســمى في المصطلــح الغــربي Roman à Thèse وهــي الروايــة التي تحصر مشروعها الأدبي وبينيتها في مناقشــة قضية فكرية تشــغل الراي العــام. وعلى الرغم من قيمة هذا النوع من الروايات إلا أنها تظل أطروحات فلســفية أكثر منها روايات بالمعنى الأدبي والتخييــلي. هنــاك روايات عالمية كثيرة تنتمي إلى هــذا الصنف مثل رواية فكتور هوجو: آخر يوم محكوم عليه بالإعدام Le dernier jour d›un condamné التي ناصر فيها أطروحة إلغاء عقوبة الإعدام التي كانت تشغله.

المحور الثاني

آليات التخييل الروائي

يشكل التخييل الروائي الحجر الأساس لأي عمل إبداعي، ولا يمكن لأي كان أن يكتب الرواية وفي ذهنه التخلي عن التخييل باسم الواقعية المباشرة، أو باسم التصوير الحيادي الذي يفترض توجها موضوعيا نحو الواقع. علما أننا نخطئ لو تبنينا القول بأن الخيال يشكل نقيضا للواقع، ولن تعدم مدارس نقدية سعت إلى حل تقابل ضدي مزعوم بين الخيال والواقع، وذلك عن طريق تأويل الخيال الأدبي على أنه أفق للحقيقة التاريخية، والعكس صحيح. ولعلنا لا نبالغ لو قلنا إن علاقة داخلية تربط الواقع مع الخيال تبقى هي المسؤول الأول عن تشكيل شخصية الأدب، لذلك، فحتى أكثر الروايات واقعية وارتباطا بالمجتمع لا تخرج عن التخييل، وإلا ستصبح أي شكل آخر إلا كونها رواية، فالرواية من حيث هي فن إبداعي لا يمكنها أن تتخلى عن هذه الخاصية التخييلية التي تحدد مفهومها في الحقل الأدبي كما أسلفنا، بل إن أكثر الواقعيات تشددا وارتباطا بالواقع الموضوعي والحقيقة المجردة، لم تستطع أن تتخلص من فعل التخييل.

لو أخذنا روائيا كبيرا مثل إميل زولا الذي تأثر بالعلوم التجريبية، وكان قد أصدر كتابه الرواية التجريبية عام ١٨٨٠، وعبر فيه عن انحيازه لرواية مجردة من كل الزوائد، وقريبة من العلم والحقيقة، نجده فيما بعد قد تراجع عن الكثير من مفاهيمه العلمية الجامدة التي حاول تطبيقها على الأدب، وعاد إلى المخيال، لا بوصفه وسيلة للهرب من الحياة، ولكن بصفته حجرا أساسيا لأية كتابة إبداعية. عموما فقد راهنت كل الواقعيات على التخييل للدفع بها أكثر إلى احتلال مساحات إبداعية وفنية أوسع، تسهل لها مهمة التطور والتمايز والخلق الابداعي، بما في ذلك الواقعية الأوروبية التي راهنت على رجل

المستقبل الذي ينتصر للعقل، خارج منظومة دينية أدانت استعمال العقل، بل وجعلته جريمة تستحق العقاب، لذلك ارتبطت الواقعية الأوروبية بفكرة الانعتاق من الظلم الإقطاعي والبرجوازي، وكذلك الظلم الذي وقع على المرأة، جاعلا إياها مجرد وسيلة لمتعة الرجل، ليصبح بإمكاننا القول إن هذه الواقعية نجحت في خلق متخيل روائي، انبثق من العناصر المكونة للفترة الإقطاعية، وهو ما عبرت عنه واقعية القرن التاسع عشر بقوة كبيرة على الرغم من تنوعاتها المختلفة.

معروف عن زولا أنه خلق في رواياته كلها نماذجه التخييلية المقاومة، وأعطاها من مادته الأدبية الكثير، حتى بدا كأنه يقوم بتصوير الواقع الموضوعي، معبرا عن حقائق شكلتها عناصر خارجية، كانت بحد ذاتها منبعا لعمليات تخييلية، جعلت من الرواية فعلا إبداعيا وليس تاريخيا، لذلك نجده قد كتب رواياته في عز الانتفاضات الشعبية ضد الاستغلال البرجوازي، خالقا نماذج حتى وإن شابهت بعض نماذج الواقع الموضوعي، إلا أنها لم تعد إنتاجا حرفيا للواقع، واقتربت مما يسميه النقاد l'effet du réel الإيهام بالحقيقة، بمعنى أننا نظنه حقيقة موضوعية بسبب مرجعه، لكنه في النهاية فعل تخييلي يستقي مادته من خلال واقعية تصف الواقع وتحلله، ليكون الواقع المادي مجرد مادة أولية يتم الاشتغال عليها، فتطرح ما يعتمل المجتمع من ظلم ونضال اعتمادا على المعاينة الموضوعية، وعلى الآليات الأدبية التي تجعل من النص الأدبي أدبا في نهاية المطاف، أو ما يسمى نقديا شعرية الرواية، حتى لا تنزلق نحو ترديد صور كأنها عملية نقل حرفية من المجتمع.

إن تأملا للمعمار التخييلي لروايات إميل زولا سيكشف أنه بني

كليا على مجتمع نهايات القرن التاسع عشر بكل عاداته وتقاليده وممارساته الاجتماعية المختلفة، دون أن يسمح للتخييل أن يكون أسيرا يقيده، الأمر الذي يجب أن يتنبه له أي كاتب روائي. في روايته الشهيرة «جيرمينال»[10]، صور إميل زولا أبعادا قربته من الواقع الموضوعي دون أن تجعله يغرق فيه، معتمدا في واقعيته على خلق النموذج المعبر الذي يستجيب لمعايير بناء شخصياته الواقعية، أي تلك التي تؤمن بضرورة فهم الواقع الاجتماعي الموضوعي وتتحرك من خلاله. فقد طور شخصية إيتيان لونتييه Étienne Lantier بطل رواية جيرمينال، حتى أصبحت معبرة عن فئة عمالية كبيرة، بكل ما فيها من صفات للشاب الحيوي الذي يرفض الظلم. علما أن بعدا تخييلا غنيا سيدفع باتجاه فرضية حتمية بأن زولا قد عايش هذه النماذج، أو اقترب منها، ليكون قادرا على عملية تحويلها من مادة أولية إلى أخرى أدبية، وهو ما نلمسه من خلال شخصية إيتيان لونتييه التي تعمق زولا داخليا فيها، مظهرا ما تحمله من مرتكزات قوية جعلت منه في النهاية شخصية قيادية، ظهرت أولى علاماتها الأولية في تلك اللحظة التي ضرب فيها مسؤوله بصفعة لأنه أهانه أمام العمال.

استكمالا للكيفية التي أظهر زولا فيها شخصيته، نعود للرواية حين يسافر إيتيان نحو الشمال بحثا عن عمل، فيجده في مناجم مونتسو de Montsou في ظروف صعبة شديدة القسوة، نراه وقد أقام عند عائلة ماهو Maheu، وهو من عمال المناجم الفقراء، فيحب إحدى بناته، كاترين Catherine التي ترفضه لأنها كانت عشيقة أحد عمال المناجم العنيف شافال Chaval الذي كان يعتدي عليها في كل وقت.

---

10 Emile Zola, Germinal. 1885.

مع الأزمة الاقتصادية تخفض الشركة رواتب العمال فيدفع، إيتيان لونتييه العمال إلى الانتفاضة ضد رأس المال الاستغلالي، لكن القمع البوليسي يوقف الانتفاضة، فيقتل الكثيرون ومنهم العامل ماهو الذي كان يقيم عنده. تتوالى الأحداث، إلى أن يفك الإضراب الذي لعب فيه لونتييه دورا مهما، ويعود الجميع إلى العمل لكن سوفارين Souvarine العامل الفوضوي سياسيا anarchiste، يفجر المنجم بمن فيه من العمال، وقد كان بينهم إيتيان، وكاترين وشافال، الذين يجد ثلاثتهم أنفسهم وقد غاصوا آلاف الأمتار تحت الأرض. في النهايات وبعد معركة طاحنة يقتل إيتيان، شافال، عشيق كاترين التي تموت بين ذراعي إيتيان قبل وصول الإنقاذ، ويواصل إيتيان نضاله من أجل التنظيم النقابي الذي يدرك بأن لا حل آخر إلا عن طريقه.

السؤال: لماذا حكينا هذا كله حول رواية زولا جرمينال؟

الإجابة أنا فعلنا هذا كي نقول إن رواية زولا هي مادة تخييلية، إذ لا وجود مادي تاريخي لها إلا فيها، حتى وإن كنا لا ننفي أنها صورة شبيهة لواقع مادي، أي أن فعل التخييل ظل مربوطا بواقع ثمانينيات القرن التاسع عشر، لكن العالم الذي دار داخله النص هو عالم تركيبي، أي أن الشخصيات المحورية مثل إيتيان لونتي، وكاترين، وسوفارين، وشافال وغيرها، لا يمكن أن توجد إلا داخل رواية أدبية اسمها جيرمينال، ففيها ولدت وفيها دفنت. ويمكن أن نقيس على ذلك بقية النصوص الأدبية الأخرى التي بنيت على مرجع اجتماعي موضوعي، التي شكلت عالما محكما لفترة القرن التاسع عشر. ولو سألنا عما يمكن أن يكون قد أعطى الانطباع بهذا الشبه الواقعي؟ فسنجيب بأنه الجهد الذي بذله الكاتب لخلق عالم تخييلي روائي مواز استطاع أن

يعبر من خلاله عن وضع اجتماعي استغلالي شديد الظلم، وربما يكون هذا الإيهام بالحقيقة هو ما يقود القارئ إلى تكوين انطباع عن أن ما رواه زولا قصة حقيقية وقعت في مجتمع القرن التاسع عشر، بينما هو ثمرة جهد تخييلي مصدره المجتمع وفعل التحويل الكتابي، الذي على الكاتب الجيد الانتباه له، بمعنى الخروج من واقعية مباشرة، لا تعدو كونها إعادة إنتاج بشكل مسطح ساذج.

إن نظرة سريعة إلى مساحات التخييل تقودنا للقول إنها موزعة على ثلاثة محاور: المحور الأول. المتعلق بالمكان الذي تدور فيه الأحداث، مناجم الشمال، وهو مكان حقيقي، مما يوهم بواقعية حرفية تزداد درجتها مع وصف زولا للمكان الذي جعله في ذهننا حقيقة موضوعية، أصبحنا معه قادرين على رؤيته ولمسه، حتى وإن لم نزر المكان أبدا، إلا أن جهد زولا كان كبيرا في تحويله إلى فضاء روائي حي ومتحرك.

أما المحور الثاني، فيرتبط بالشخصيات التي بناها زولا من مجتمع ثمانينيات القرن التاسع عشر، من خلال ما يمكن أن يفرزه مجتمع تلك الفترة من نماذج تخييلية، سواء الشخصيات الجشعة، الإجرامية، الأنانية، والخيرة. من هذا الباب، فإن إيتيان لونتييه، يشبه الآلاف من العمال الذين انتفضوا في مناجم الشمال ضد رأس المال الجشع الذي بنى راحته على عرقهم، لذلك لم يأت به شخصية مسطحة وجاهزة، ولكن شخصية تنمو بتنامي الأحداث والوقائع، ومؤثثة بجوهر إنساني كبير، كما حين أدخلها زولا في شبكة علائقية جديدة مع عائله ماهو وجعله يختبر عواطفه هناك بحبه لكاترين، في وقت صبغ على عدوه شافال كل صفات الاغتصاب والخيانة والجريمة، بما يدفع للتأكيد على

أن هذا العالم الروائي قد تأسس على واقع مر جعل منه زولا منطلقه الروائي ومساحته التخييلية. في المحور الثالث لعالم زولا التخييلي، تحضر فكرة النقابة التي تحولت إلى رهان، في وقت لم تكن التنظيمات النقابية قد ظهرت لتدافع عن حقوق العمال.

خلافا لهذه الرواية، تحضر رسالة زولا (إني أتهم) التي وجهها إلى رئيس الجمهورية مدينا المؤسسة السياسية والعسكرية، مدافعا عن الضابط دريفوس الذي اتهم بالخيانة العظمى والتخابر مع الألمان والنمساويين. تحضر لنقول إنها بحال من الأحوال لا يمكن أن تكون رواية أو عملا تخييليا، فقد كتبها زولا بغرض تناول قضية موضوعية تتعلق بوضعية شخص/ يهودي وقع عليه الظلم في ظل تسيد معاداة السامية في نهايات القرن التاسع عشر، لذلك تجدها وقد تضمنت عناصر دفاعية كفيلة بأن تظهره محاميا عتيدا، على العكس من "جيرمينال"، حيث تحولت العناصر الموضوعية إلى مدخل لعمل تخييلي بامتياز. وهو ما يؤكد أن طبيعة النص الإجناسية تحدد طبيعة التخييل والتدخل؛ وأن الرواية بغض النظر عن واقعيتها، فلن تخرج عن كونها عملا روائيا حيا.

الشيء نفسه قام به الكاتب الكبير بلزاك في نصوصه الروائية التي أعطاها تسمية جامعة لها "الكوميديا الإنسانية"، بعد أن قام بدراسة كاليدوسكوبية لمجتمعه، من كل جوانبه، ليصدق عليه أنه قام بعملية تأريخ أدبية للقرن التاسع عشر، فقد نقل لنا ليس فقط أنماط العصر المعاشة، ولكن أيضا مخياله، وقصصه، وصراعاته غير المرئية، عدا تلك التي تحكمها المصلحة المباشرة. الشيء نفسه يصدق على فلوبير في روايته المميزة «مدام بوفاري» التي حول فيها المرأة إلى موضوعة

نقاشية بناها تخييليا عبر قنوات متعددة أفرزت شخصية غنية، لم يكتف بتوصيف خارجي سطحي لها، تنجم عنه بالضرورة شخصية ميتة، لن ترضي الكاتب ولا القارئ، لذلك نقول إن رهان الروائي الكبير في نهاية الأمر هو بناء عالم متخيل كبير يحيط بالشخصية ويتحكم في حركتها.

ولكي يحقق فلوبير مبتغاه التخييلي، نجده قد اعتمد على العناصر التالية:

أولا: أدخل فلوبير القارئ في عنصر عيش إيما بوفاري، بتفاصيلها المبنية وفق متخيل مرسوم بعناية كي يحدد هويتها، فقد كانت ابنة الدير الذي عاشت فيه زمنا طويلا، وتزوجت من شارل بوفاري الذي لم يستطع أن يمنحها الحياة التي كانت تريدها، وكان أبعد ما يكون عن الطاقة الخلاقة، والوسيلة الحية لإخراج إيما بوفاري من دائرة اليأس، بما في ذلك إنجابها ابنتها بيرث، التي كانت تراها بشعة، وقامت بتسليمها لمربية فقيرة.

ثانيا: أدرج فلوبير في روايته عالما اشتهته إيما دائما بحثا عن سعادة مستحيلة، فكانت نهايتها التي خسرت فيها نقودها في شراء الألبسة الجديدة، والأقمشة الكثيرة عند التاجر السيد لهورو M. Lheureux. نراها وقد انصاعت لشهواتها الداخلية مع أكثر من عشيق، وحين تتراكم ديونها وتطلب المساعدة منهم، يتخلون عنها، لتجد نفسها وحيدة، لا خيار أمامها سوى الانتحار بالسم.

ثالثا: أدخل فلوبير القارئ مستعينا بالفعل التخييلي في عمق اليأس الذي تصاب به إيما، محولا إياها إلى حالة نموذجية لواقع ظالم، لكنها ليست الواقع هو نفسه.

من خلال ما تقدم رأينا الكيفية التي استعملت بها المدرسة الروائية الفرنسية وسيلة لكتابة التاريخ المجتمعي روائيا، دون الالتصاق بالواقع الحرفي، مما كان له دوره في خلق نماذج معبرة (مدام بوفاري، غافروش، إزميرالدا، أحدب نوتردام، الأب غوريو) وكلها شخصيات تاريخية بالمعنى الأدبي التخييلي، دون أن يكون لها وجود موضوعي حقيقي. وهو ما نجد له مثيلا في أعمال المدرسة الروسية الواقعية، كما في رواية آنا كارنينا لتولستوي، والإخوة كرامازوف لدويستوفسكي، ورواية كيف سقينا الفولاذ التي استمر نيقولاي أوستروفسكي في كتابتها زمنا طويلا، والتي التقط أغلب مشاهدها من الحرب الأهلية التي عايشها، لكن يبقى ما كتبه هو أدب روائي على الرغم من اعتماده الكبير على عناصر من سيرته الحياتية.

لمحبي العوالم الغرائبية فإن بإمكانهم ارتياد عالم من الكتابة المتحررة من دائرة العالم الموضوعي، كما رواية الواقعية السحرية التي ارتادها كتاب أمريكا اللاتينية بمخيال غني وقوي ومقنع، وكان منطلقهم فيها أن هناك في الأصل واقعين، أحدهما مرئي على طريقة الواقعية الأوروبية، والثاني غير مرئي، على طريقة الواقعية السحرية التي حررت واقعية الأشكال، وذهبت نحو واقعية السحر التي أدرجت كل العناصر الشعبية التي يمكن أن تدفع بالتخييل إلى أقصاه، وتمنح صاحبه فرصة تقديم رؤاه من خلال صور تحول دون وقوع الرواية في تسطيح ينتقص من قيمتها الأدبية. جدير بالذكر أن عالما عجائبيا يخرج عن المرجع ويذهب بعيدا في حرية التخييل على النحو الذي ذكرناه، يبقى رغم غرابته محكوما بعد تأويله بقوانين فنية عقلانية، يصبح معها ممكنا ومنطقيا كما يقول تودوروف. ولا ننسى في هذا

السياق نصوصا كبيرة جسدت هذه العجائبية مثل ألف ليلة وليلة، ورسالة الغفران، وأعمال نجيب محفوظ،، وصولا إلى أعمال موراكامي، وبول أوستر، ودافيد غروسمان، وغيرهم، ممن غادرت رواياتهم جاذبية الأرض وذهبت نحو التخييل، فازدادات قوة وبريقا، ربما لم يكن لهما التحقق لو أنهم اختاروا لرواياتهم التصاقا حرفيا باليومي.

مكتبة
t.me/soramnqraa

المحور الثالث

كتابة البداية

كتابة النهاية

اخترنا أن نضع البداية والنهاية في خانة واحدة، لسبب أساسي نراه وجيهـا، وهو أنهما اللحظتان المهمتان المحددتان لطبيعة قيام العلاقة مع القارئ وشكلها: كيف نبدأ عملا روائيا؟ وكيف نخرج منه تاركين أثرا مهما في قارئ ينتظر ويتابع ويسـجل ملاحظاته؟ كيف نربحه صديقا متابعـا من الناحية الروائية؟ أسـئلة تسـتحث الكاتب على أن يفتتح روايته على لحظة تشـد القارئ، وعلى أن ينهيها بخروج يقبله العقل، حتى ولو اصطدم مع أفق انتظار القارئ، ولو نجح الكاتب فيهما، فإنه على الأغلب سيضمن استمرارية القارئ ومتابعته لما يكتب.

١. احتمالات البداية

كلـما أقدمنا على مشروع روائي يـتراءى أمامنا عنصران جوهريان يشـكلان بنيتين أساسـيتين في أية كتابة إبداعية سردية؛ رواية، قصة، مسرح...كيف نبدأ مشروعا بشكل يشـد القارئ إليه لمواصلة القراءة حتـى النهاية، وندفع به إلى الأمام، بحيث لا يتوقف في اللحظة الأولى ولكن يذهب بالنص إلى نهايته؟

تتنوع آليات بداية القص وتختلف بين رواية وأخرى، وعلى الرغم مما يتبدى لنا من سهولتها، فإنها ليست أمرا بسيطا، بل معقدا بشكل كبير، بما يعني ضرورة أن يمنحها الكاتب الاهتمام الذي يستحقه، فأيما خلل، أو تسـاهل في التنظيم الدقيق لها، يمكن أن يؤدي بالمشروع كله إلى حالـة من الانهيار والضياع والتلاشي، لذلك فإن تأملا إبداعيا يقوم به الكاتب لحظة الشروع في الكتابة، يفرض عليه أسئلة من مثل، كيف أشد انتباه قارئ عادي غير معتاد علي؟ كيف أكسبه وأحوله إلى صديق يحـرص على متابعتـي؟ لأن القراء بطبيعتهم لا ينزلون من السـماء،

ولكن يولدون ويتأسسون عبر الزمن، وهو ما يحتاج إلى وقت ومثابرة يصنعان قراء أوفياء حريصين على كاتبهم كما حرصه هو عليهم.

ينشأ سؤال البداية من خلال مفارقات غريبة قليلا، تنبني على الإدهاش والحفاظ في الوقت نفسه على العقل والمنطق. يسبق السؤال دائما في حالة البدايات: كيف أكتب نصا يمثلني لأني أنا الكاتب؟ وفي الوقت نفسه، كيف أدهش القارئ منذ اللحظات الأولى الحاسمة كي لا أفقده؟ وكيف أجعل هذا القارئ يتبعني خطوة خطوة لدرجة أن يصبح من قرائي الأوفياء؟ أغلب الروايات العربية وحتى العالمية سواء الواقعية القديمة أو الواقعية الجديدة، تميل عموما نحو البدايات البسيطة العادية التي تقدم موضوعة الرواية منذ اللحظة الأولى ثم تدخل في عملية النسج القصصي، بما يدفع القارئ إلى الدخول عميقا في النص. على سبيل المثال نأخذ إحدى البدايات في واحدة من أعمال الكاتبة الفلسطينية سحر خليفة، نجدها فيها قد وضعت قارئها منذ السطور الأولى وجها لوجه أمام فضاءات من الحيرة والخيبة مع سؤال كبير: هل كان ربيع في رواية أرض وسماء صادقا وما يزال، في حبه للراوية العليمة؟ أم أنه يقول كلاما لا معنى له لامرأة لم تعد كما كانت بعد الهزائم المتعاقبة؟ نقرأ الآتي:"اتصل بي ربيع ليقول لي ما قاله بالأمس وأول أمس والماضي البعيد، إن حبه لم يفتر بعد، وإنه عاد إلى الحاضر كما في الماضي، ورسم لي قلبا على رمل، ووردة حمراء واسمي واسمه وصورة جميلة من ذاكرته أو ذاكرتي، حين كنا معا في العهد القديم، لكن العهد ولى ورحل ولم يبق لنا في هذا الحصار إلا العتاب والشيخوخة، والقلب الحزين. أأقول نعم وأصدقه وأنا ما اعتدت سوى النكبات؟ أول نكبة حين هجرنا. وثاني نكبة حين رحلنا

وتبعثرنا، وثالث نكبة حين هزمنا، هزمنا العرب وهزمنا اليهود، وهزمنا الزمن المتردي وحصار الوقت[11]». إنها حيلة الأسئلة التي تشكل دافعا أساسيا لمواصلة القراءة لاستكشاف هذا الرجل الغامض الذي عرفناه في روايتها حبي الأول، والآن لم نعد نعرف عنه سوى أنه حبيب الراوية العليمة، التي يمر عبرها الحكي، وأنه يريد استعادة قصة حب قتلتها الهزائم وانشغالات كبيرة أخرى. فهل ستصدقه بعد أن جاء يعرض عليها حبه من جديد؟ يتضح مما سبق أن الكاتبة حرصت على وضعنا أمام سلسلة من الأسئلة، الغاية منها شد انتباهنا كي نتابع، وكأننا أمام نهاية رواية شكلت بداية الحكي.

هناك بدايات من نوع آخر، يضعنا الكاتب فيها أمام حيرة حدث ملتبس، يدفع إلى أسئلة كبيرة، كأن نرى مثلا الشخصية الأساسية وقد أصرت على فعل شيء قد يكون فيه ضررها، فنجدها في البدايات وقد أبدت توجسا من عودة للوطن ينتظرها فيه ما ليس بالحسبان. تكبر الرواية من خلال هذا الحدث البسيط الذي يثير فضولنا لمتابعة محطات الرواية التي يقترحها علينا الكاتب. في رواية «القوقعة/ يوميات متلصص» لمصطفى خليفة، يجلس السارد مع صديقته سوزان في مطار أورلي الفرنسي، ويبدو من خلال حواره معها أنه مصمم على العودة إلى وطنه بعد نهاية دراسته، في وقت تظهر فيه سوزان مصرة على إقناعه بالبقاء. تضعنا هذه المقدمة أمام لحظة جنون العودة: ما بين قناعة قوية بضرورة العودة، وقناعة أخرى تبدي إصرارا على بقائه في باريس. يقول السارد: «سوزان أنا أحب بلدي، مدينتي، أحب

---

١١ سحر خليفة، أرض وسماء. دار الآداب، ٢٠١٣. ص ٧.

شـوارعها وزواياها، هذه ليست رومانسية فارغة إنه شعور أصيل[١٢]».
بما يدلل بوضوح ليس على وطنية الراوي وحسب، وإنما على حالة من الانشـداد الروحي إلى الأمكنة، وهي حالة عامة يتقاسـمها مع أغلبية الناس. لكن يبقى السـؤال: ما الذي يخفيه الراوي برغبته الشديدة في العـودة إلى وطنه؟ تلـك هي المفارقة التي تخـترق ذهن القارئ منذ البداية، هل سـيبادله وطنه درجة الحب نفسها؟ أم سيضعه في مرتبة العدو ويحاسـبه على الصغيرة والكبـيرة؟ لا يعلقنا الكاتب على هذه المفارقـة المحتملة طويلا، ففي الصفحة اللاحقة مباشرة يفسر المفارقة قائلا: « هـذه يوميات كتبت معظمها في السـجن الصحراوي. وكلمة (كتبت) في الجملة السـابقة ليست دقيقة، ففي السجن الصحراوي لا يوجـد أقلام ولا أوراق للكتابة. في هذا السـجن الضخم الذي يحتوي على سبع ساحات إضافة إلى الساحة صفر»[١٣]. عند هذه اللحظة تكون المفارقة قد اتضحت، ومن ثم نجد أنفسـنا واقعين في مدارات شخصية تكتب ذهنيا مذكراتها في السـجن، وهي التي عـادت إلى الوطن حبا فيـه. وكأن ذلك كله لم يكن إلا لحظة، الغرض منها هو تحضير القارئ لما سيأتي. علما أن الرواية تبدأ فعليا من بداية قص المذكرات في السجن الصحراوي مع التاريخ الذي حدده الراوي: ٢٠ نيسان.

هذه البداية حققت للرواية مدخلا مغريا وسلسا، ومعها يمكننا أن نتسـاءل: كيف وصل الراوي إلى هذا الوضع القاسي وإلى هذا السجن المخيف؟ من بعدها تنفتح الرواية -التي تدخل في نوع أدب السجون - على وسـعها لتقول الصعب بجرأة فائقة، في وقت كانت فيه الأفواه

---

١٢ مصطفى خليفة، القوقعة. دار الآداب ٢٠٠٨. ص٧.

١٣ القوقعة. ص٩.

مكممة وممنوعة من الحديث.

هناك أشكال كثيرة من البدايات التي تشد إليها القارئ، منها بدايات اعتدنا عليها في الروايات البوليسية، التي تنفتح عادة على جريمة قتل، تدخلنا في دوامة الأسئلة الكثيرة، وفي مقدمتها سؤال: من ارتكب هذه الجريمة ولماذا؟ والذي يرتبط بسؤال سبب الجريمة الذي يقود للمجرم. قد يقودنا الروائي في مسالك وهمية نظنها الحقيقة، فنعاود الكتابة والطريق. وقد تبدأ من مخطوطة مبهمة يحاول الراوي المعني بها فك شيفراتها المختلفة كما في حالة «اسم الوردة» لأمبرتو إيكو. وقد تنفتح الرواية على جملة افتتاحية، كما في رواية «موت صغير»[١٤] لمحمد علوان، التي تبدأ بكلمتي «طهر قلبك» التي أوصت بها فاطمة القرطبية الشيخ ابن عربي، وهي السيدة التي أحبته وربته وأحبها فكان لها ابنا وتلميذا، ومع هذه الجملة كانت بداية الرحلة الداخلية، التي امتد فيها البحث وامتد البحث عن أوتاد ابن عربي الذين يثبتون قلبه. يبقى أن تنوعا في الأمثلة يؤكد أن المطلوب من البدايات في كل الأحوال أن تكون غواياتها كثيرة ومهمة ومفيدة بالنسبة للقارئ، وأن يكون الجانب التخييلي فيها قادرا على أن يجعلنا نتصور ما يخفيه لنا الكاتب من قيم.

يبقى أن النسخة الأولى أو المسودة الأولى، أو حتى المخطط أو كما يسمى النص القبلي Le Pré-texte هي بمثابة مادة خام يرمي فيها الكاتب جميع العناصر التي يحتاجها كي ينشئ روايته، وأنها تكون مجرد دليل سردي أساسي لا يخلو من فوضى وزيادات متبعثرة هنا وهناك، يكون من مهام الكاتب في مرحلة لاحقة يرتب فيها العمل،

---

١٤ صدرت عام ٢٠١٦ عن دار الساقي.

اختيـار مكونات بعينها وتـرك أخرى. ولذلك فالكاتـب قد يؤجل في المسـودة بعـض البدايات التي يعود إليها لاحقـا، إذ لا وجود لخطط روائية أو مسودات مقدسة، فكل شيء قابل للتغيير الجزئي أو الجذري، وهو التغيير الذي يشكل دليلا قاطعا على أن النشاط السردي كبير لأن عامل اللاشعور يتحول إلى فاعلية يجب أن لا تصطدم بحائط المخطط المسـبق، بل من الـضروري أن تتحرر منه. صحيـح أن المخطط مهم، لكنه في اللحظة التي يتحول فيها إلى عائق لمسـارات الرواية الجديدة يجب أن يكسر وأن تخترقه عناصر جديدة.

٢. منطق النهايات

ما من شـك أن النهاية تشكل مصدر قلق كبير للروائيين، لأن أحدا منهـم لا يريد إنهاء قصة رائعة بنهايـة ضعيفة تخيب آمال قرائه به، لذلك لا مخاطرة في النهايات. ولعل السطر الأخير، أو الفقرة الأخيرة أو الصفحات الأخيرة، تكون أكثر أهمية من الرواية كلها، لأن آخر انطباع ستتركه الرواية في ذهن القارئ يكون من خلال هذه اللحظات الأخيرة التي تقفل الرواية نهائيا، لتصبح مجرد لحظة قراءة في ذاكرة القارئ.

بعد الانتهاء من البداية التي فتحت شـهية القارئ، يدخل الكاتب في غـمار عمليات القص، فيبادر إلى بناء الأحـداث الروائية من خلال حالات التعقد والتشـابك، ونسـج الحكاية والتحكم في خيوط حبكته التـي يبنيها بدقة ومنطق وروية، بحيث يصبح كل تحول مبررا لاحقا، فما الرواية سوى شبكة من العلاقات والأحداث التي تتداخل وتتفكك وتلتئم وفق مسـار عقلاني حتـى وإن بدت فنتازيـة أو خرافية. وما إن يصـل الـروائي إلى فكرة نهايـة الرواية وكيف سـتكون؟ فإنه يبدأ

بالبحث عن أفضل السبل للخروج بالرواية من خلال نهاية مقنعة، أي بالطريقة التي تجعل القارئ يقف أمامها بكثير من الدهشة بعد أن يكون قد اختبر احتمالات النهايات الممكنة ذهنيا من خلال فعل القراءة. علما أن هذه النهايات المحتملة تبقى واردة لا تتوقف إلا بالوصول إلى محطة النهاية، فمع كل جديد يطرأ على الوقائع وينميها، تتراءى للقارئ نهاية جديدة ممكنة، لذلك فالنهاية لا ينظر إليها باعتبارها تلك الضربة المنتظرة بسيف دموقليس القدرية التي تظل ماثلة إلى أن تنهي كل شيء، وإنما ينظر إليها باعتبارها تلك اللحظة التي تتفكك فيها كل العقد، وهو ما يحتاج عملا تحضيريا مسبقا، يقود النص باتجاه محطة أخيرة تقنع القارئ الذي يقبل بها قبولا منطقيا وعقليا، حتى وإن لم تلتق بالاحتمالات التي وضعها.

من هنا لا يوجد نظام موحد لنهاية الرواية، كما البداية طبعا، هناك وحسب استراتيجيات وخيارات مرتبطة بكل مبدع يجد نفسه واقفا قبالة مجموعة احتمالات ومداخل لصناعة نهاية مقنعة، لكن الذي لا يجب تخطيه هو أن كل نهاية يحكمها منطق وعناصر مرئية أو غير مرئية تؤدي إليها. هناك نماذج مضادة للنهايات الاعتيادية التي تأتي نتيجة لمسار سردي يجعلنا مشدودين للنص، وكثيرا ما تأتي في شكل نهايات غير محسومة تطرح أسئلة أكثر مما تجيب، حتى بوجود حلول، فإنها تتيح للقارئ التفكير بمآلات البطل من خلال ما تقدم من أفعال، وتترك له بعض الأبواب المفتوحة لتكهنات متروكة لتخيل، ما لم يحدث بعد. هنا نحن نتحدث عن نهاية إشكالية، تترك للقارئ فسحة تجميع العناصر المشتتة لبناء نهاية يستوحيها من خلال ما يتركه الكاتب من علامات تعمل بقصدية جعل القراء جزءا من برنامجها أو

مشروعها السردي العام، فتتركهم معلقين مع أسئلة الرواية، وتدفعهم كي يجتهدوا في إيجاد النهايات الذهنية التي تتناسب والحالة التي افترضها النص.

كما قلنا سابقا، فإن لكل روائي مساره الذي يختاره في وضع النهايات، لذلك فقد تجد من الروائيين من ينحو باتجاه تغيير المسارات الكلاسيكية للنهاية، فيسبق النهاية ويضعها في مقدمة السرد، بمعنى أنه يبدأ نصه من النهاية. نجد -على سبيل المثال- سميحة خريس في روايتها «بقعة عمياء»[١٥] قد اختارت البدء ببطلتها وهي تقدم نفسها ضحية الزواج الخطأ الذي دفعت ثمنه غاليا منذ ارتبطت بالرجل الكذبة، فتعود بنا للوراء واضعة القارئ وجها لوجه قبالة حقائق أوصلتها لنهاية كانت قد ابتدأت بها، وكذلك فعل كاتب ياسين في روايته نجمة التي بدأت بفرار لخضر من زنزانته ليلتحق بأصدقائه الذين كانوا يشربون الخمر، ويقترح عليهم صديقه مراد سكينه لشراء قنينة أخرى لأن لخضر لم يحتس شيئا: «وفر لخضر من زنزانته... فقال مراد مقترحا: اسمعوا، ما رأيكم لو بعنا سكيني؟[١٦]». وهي اللحظة نفسها التي تنتهي بها الرواية. السؤال ما سر هذه المجموعة من الأصدقاء المتجمعين وكأنهم كانوا ينتظرون مصطفى؟ من هنا يبدأ سؤال النهاية التي تخسر مكانها في نهاية الرواية وتتصدر صفحتها الأولى. ومع هذا النوع من النهايات، تصبح عملية الإقناع بالحدث السري الذي احتفظ به الكاتب للنهاية، غير واردة، ويكون على الكاتب شد قارئه عن طريق النظام القصصي الذي يطرحه، لأنه عرف النهاية

---

١٥ سميحة خريس، بقعة عمياء، الآن ناشرون وموزعون، عمان، ٢٠١٩

١٦ كاتب ياسين، نجمة. ترجمة محمد قويعة. ديوان المطبوعات الجامعية، ١٩٨٧ ص. ٧

وانتهى الأمر. أي من خلال السؤال: كيف وصل الكاتب إلى تلك النهاية؟ ويتغير أفق الانتظار من نهاية القصة التي لا تفضي بأي سر لأننا عرفناها، إلى بنية النص، مع سؤال: كيف يستطيع الكاتب أن يقودنا ويشحذ حواسنا لتتبع كل التفاصيل حتى نعرف كيف وصلنا إلى تلك النهاية دون غيرها؟ لتصبح العلاقة بعد سحب سر النهاية من الرواية بنائية فنية أدبية.

وقد يقترح علينا الروائي نهايات يتماهى فيها الروائي والسارد في علاقة رمزية تركيبية، كما في رواية الياس خوري التي تقول: إن الإنسان فينا لا يموت مهما كانت درجة التعذيب، وأن الذي مات رمزيا هو يالو الحرب الأهلية الذي مارس القتل والاغتصاب، وبقي يالو الآخر الذي نزل عن قنينته ولم يمت على الرغم من الآلام. وهو يالو الذي يكتشف نفسه في النهاية من خلال كتابة قصته واعترافاته، أو ما تخيله من قصص بطريقة فنية عالية: «أريد أن أكتب ولكنني ضائع... منذ التعذيب الذي تعرضت له، وأنا لا أستطيع التمييز بين البداية والنهاية[١٧]»

إضافة إلى ذلك فإن هناك نهايات تمارس خديعة تجاه القارئ، بمعنى أنها تضبط شبكة العلاقات النصية بشكل يقود النهاية نحو لحظة معينة يسير القارئ في ركبها ويستبقها ذهنيا قبل أن يكتشف أن ذلك لم يكن إلا لعبة فنية من الكاتب، فندخل فيما يسمى بالنهاية غير المتوقعة، أو غير المنتظرة بحسب البناء الذي اختاره الروائي. هنا لا بد من التحذير من التعامل مع هذا النوع المفاجئ من النهايات تحسبا من وقوع الكاتب في قرارات منفصلة عن كل منطق أو بناء

---

١٧ إلياس خوري، يالو، دار الآداب. ٢٠٠٢. ص ٢٩٩.

مسبق، فالنهايات بالضرورة لا تخرج من العدم دون وجود سوابق تبررها، وإن فعلت وخرجت عن المنطق (المنطق الروائي الداخلي) فإنها تحبط القارئ وتغضبه. وعليه نؤكد على الكاتب أن يبذل ما بوسعه كي يربط كل مقاطع روايته الفرعية مع بعضها البعض، ويعيد تركيب العلاقات من خلال تفاصيل جديدة تعزز قناعة القارئ بأن النهاية لا بد أن تكون محكومة بمنطق روائي يرضي القارئ حتى ولو كسرت أفق انتظاره.

قد تأتي النهايات سعيدة أو حزينة، لكن الرهان ليس على الحالة التي يختتم بها النص، وإنما فيما سيتبقى من الرواية في ذهنية القارئ في نهاية المطاف. ويستحسن حتى في النهايات السوداوية المتشائمة منح القارئ بقعة من نور تشعر القارئ ولو بقليل من أمل ينفي وجود ظلام في المطلق أو أمل في المطلق. فلو أخذنا «شرق المتوسط»[١٨] لعبد الرحمن منيف، لوجدنا أنها من ذلك النوع الذي ظل متروكا لبنية مفتوحة، فمصائر الأشخاص والحوادث السوداوية لم تقف عند نهايات محددة، بل بقيت مفتوحة تترك لخيال القارئ فرصة استكمالها وفقا لما يراه، حتى إن مصير رجب الشخصي وموته في نهاية الرواية لم يعن نهاية مغلقة تتسم بالتشاؤم، فرجب رغم أنه لم يستطع أن يفعل شيئا، إلا أنه تمكن من تكوين أشخاص آخرين هم امتداد له، وقد يكونون قادرين على تحقيق جزء من أحلامه في العدالة، وهو ما بشر به زوج أخت رجب، وعادل الطفل الصغير الذي قد يكمل طريق المستقبل. لكن نأخذ بعين الاعتبار أن رهانات الكاتب حتى في الحالات الأكثر مأساوية تظل خاضعة للمنطقي والمعقول. الأمر ذاته نجده في رواية

---

١٨ عبد الرحمن منيف، شرق المتوسط، دار الفارس، ١٩٧٢.

جـورج أورويل التي تنتهي نهاية مفجعة مع هزيمة ونسـتون وجوليا أمام الأخ الأكبر، إلا أنها تظل هزيمة مشروطة بنقد لاذع وسـاخر لبيغ بروذر الذي سـينتهي حتما إلى النهاية يوما ما على الرغم من سلطانه، أي أن الكاتب لا يبارك هذا، بل يمنحنا كل سبل المقاومة داخل النص، فالتجاوز عملية باقيـة في ضمائر الناس وعلاقاتهم وتكوينهم، والبطل كما عند عبد الرحمن منيف يمكن أن ينهار في لحظة ما، وقد يسـقط، ولكنه لا ينتهي، لأن هناك من يكمل الطريق دائما.

ولو شـاء الكاتب الذهاب باتجاه نهايات سـعيدة، فعليه التقيد برسـم العالم في نسـبيته، إذ لا وجود لعالم إيجابي بالمطلق على النحو الذي تطرحه قصص خرافية تنتهي بعبارة (عاشوا بتبات ونبات وخلفوا صبيـان ونبات) لم تعـد مقبولة في روايات تتأسـس أصلا على العقل والمنطـق، فتاريـخ الكتابة الروائية يؤكـد لنا أن عنـصر بقاء العمل وخلوده كثيرا ما يرتبط بمشـاهد معقدة لا تحل بسهولة، لأن التخلص مـن جذور عفنة تغلغلت في العمق من حياتنا لن يكون بالأمر الهين، لذلـك فإن قراء عـلى درجة من العمق سـينحازون للبدايات المغرية التي تسـحبهم نحو أعماق النص، وللنهايـات المحكمة والمبنية بغض النظر عن الشكل الذي اختاره لها الكاتب.

يبقى أن كل بداية هي تصور مسـبق لمسـار عموم الرواية، وكل نهايـة هي خاتمة لسلسـلة من العلاقـات المتضاربـة والمعقدة تصل إلى لحظة سـكينة يقوم بعدها القارئ بإتمـام النص من منطق النص ومتخيله أيضا. مع ضرورة التذكير بأن القارئ ليس شخصا عابرا ولكنه طاقة فعالة في النص.

المحور الرابع

بناء الشخصيات واستقلاليتها

عندما نقول إن الشخصية بناء، فهذا يعني أنها جهد مفكَّر فيه بشكل عميق وليست حالات شكلية طارئة. وأن تكون الشخصية مقنعة، فذاك مبتغى الكاتب الذي يتطلع إليه، ويبذل في سبيل تحقيقه جهدا كبيرا. والأمر لا يتعلق بشخصية يحبها الكاتب أو يكرهها، وإنما يرتبط بكيان مستقل، وجد ليعبر عن ذاته وليس عن ذات الكاتب. وبالتالي فإن إيجابية الشخصية أو سلبيتها بالمعنى الاجتماعي ليس مهما أبدا، وإنما المهم فيها معرفتها من الداخل، حتى وإن كانت مكروهة في ممارساتها. أمر تدلل عليه رواية «الرحيمات»[19] التي رفضتها إحدى دور النشر الصغيرة لأن صاحبها لم يتحمل شخصية ضابط المخابرات SS النازي ماكسيميليان آوو، المريضة بالدم والقتل، والتي صرح بأنه لم يكن قادرا على تحمل قسوتها. لكن الرواية نفسها استقبلتها بحماس دار نشر كبيرة (غاليمار) ونشرتها. فكان أن حققت نجاحات كثيرة، وفازت بأكبر جائزة فرنسية، وهي جائزة الغونكور، مدللة بفوزها على أن سلبية الشخصية في الرواية لا يمنع نجاحا تحققه بفضل قوة بنائها وقدرة الكاتب على فصلها عنه كلية، وهو ما حققه كاتب هذه الرواية حين وضع هذه الشخصية أمام القارئ إنسانا من لحم ودم تنتابها نوبات عنيفة تنتهي بالتقيؤ والإسهال المتكرر.

الشيء نفسه ينطبق على شخصية أبو الخيزران، في رواية «رجال في الشمس» لغسان كنفاني[20]. فعلى الرغم من أهمية الشخصيات الأخرى التي تريد الهجرة مثل أبو قيس، وأسعد، ومروان. لكن أبا الخيزران ظلت الشخصية المركزية في الرواية، فهو من يهرب الشخصيات الثلاثة

---

19 Jonathan Little, Les Bienveillantes, Gallimard 2006, Paris.

٢٠ رجال في الشمس، غسان كنفاني. ط١ دار أسامة مولاد، بيروت ١٩٦٣.

بسيارة التاجر الكويتي، ويخبئهم في الصهريج لتمريرهم بأمان عبر الحدود العراقية الكويتية، لكنه يغرق في حكاية قصة كاذبة يرويها -تعويضا عن فقدانه رجولته- لموظف الحدود عن الراقصة العراقية «كوكب» التي أحبت فحولته القوية، فيكون سببا في تأخره عليهم، ومن ثم اختناقهم وموتهم التراجيدي. هنا يضعنا الروائي باقتدار أمام شخصية جعلنا نكرهها وفي الوقت نفسه نتعاطف معها في بعض جوانبها الشخصية، مدللا على أن بناء الشخصية على قدر كبير من الأهمية، وعليه تنبني العلاقة البراغماتية مع القارئ، بما يدفع للتفكير بأن كتابة الرواية تقتضي من صاحبها الالتفات إلى الكيفية التي يستطيع من خلالها العمل على شخصيات قوية لا ينساها القارئ بمجرد الانتهاء من القراءة، ويضمن في الوقت نفسه تواصلا أكبر مع قراء تتراءى لهم الشخصيات بشرا حقيقيين.

ما إن يبدأ الكاتب في الاشتغال على كيفية إنشاء الشخصيات، فإنه بالضرورة سينهمك بكيفية البدء بها، ومن ثم رصد التحولات التي تمر بها، إلى أن يصل للنهاية المناسبة التي تقنع القارئ. علما أنه لا يمكن بحال من الأحوال تخيل رواية خالية من شخصيات تتشكل الرواية من خلالها، لأنها هي الفاعلة في الأحداث، أي التي تحركها وتنزع عنها السكونية. وهو ما يسمى اليوم في النقد الحديث بالفواعل. عموما لا بد من التفريق منذ البداية بين عنصرين مهمين، الشخصيات بوصفها كائنات متخيلة، أي لا وجود لها إلا داخل النص الروائي أو الإبداعي بشكل عام، كما هو الحال مع شخصيتي شهرزاد وشهريار في ألف ليلة وليلة اللتين ينبني النص عليهما كليا. وكذلك شخصية مدام بوفاري لفلوبير التي تتحرك الرواية من خلالها وإن لم تكن الشخصية الوحيدة

المهمة. وهي ما يسمى في الأدب بالشخصيات الورقية أي أن عالمها نصي وليس حقيقيا، وهو العالم الذي يضع الشخصية في أفق التخييل وليس الحقيقة المادية. ومع هذه الشخصيات يتحول الكاتب إلى»إله صغير» فهو من يبنيها ويعطيها الحياة ويحركها ضمن شرطيات تبرر أفعالها، وهو من يصاحبها في كل تفاصيلها دون أن يتحول إلى قامع لحريتها تحت أي ظرف من الظروف. على العكس من ذلك عندما نذكر كلمة شخص فهي تحيل إلى إنسان من لحم ودم، أو كائن حي معرض للموت. والفارق بينهما كما الفرق بين من يسكن كتابا له حقيقته الافتراضية التي لا تتعدى النص، وبين من يسكن الحياة بالمعنى المادي الذي يحكم حياته وتصرفاته، لتكون المسافة بينهما كما المسافة بين فعل التخييل والحقيقة الموضوعية.

جرت العادة أن تكون في الرواية شخصية أو شخصيتان رئيسيتان تصحبهما مجموعة من الشخصيات الثانوية، وقد يركن الكاتب إلى سرد القصة من وجهة نظر هذه الشخصية الرئيسية التي تدعمها شخصيات ثانوية من شأنها أن تكملها وتساعد على بلورة مكامنها المختلفة. إن كان للكائنات البشرية الحصة الأكبر، فإن من الكتاب من استخدم ما يطلق عليه اسم (حيوانات رامزة) كما في رواية يحيى بزغود «الجرذان»[٢١] التي تحكي عن جزيرة بشرية تتحول مخلوقاتها ليلا إلى جرذان تتخذ أشكال الحيوانات وطبائعها، إذ لا هم لها سوى النهب، بما يعكس رمزية أدبية تنحو باتجاه معالجة الكثير من قضايانا الإنسانية بتصوير عجائبي، ولا نعدم من الروائيين من يجعل من شخصياته مخلوقات أسطورية، أو حتى روبوتات، كل منها له دوره

٢١ من منشورات منتدى رحاب، وجدة المغرب، صدرت عام ٢٠٠٠.

في الرواية، ومن شأنه المساهمة في تطوير الشخصية وجعلها تنبض بالحياة.

نؤكد في هذا المحور المخصص للشخصيات، على ضرورة التوقي من شخصيات زائدة، فلو حدث ولاحظ الروائي أن إزالة شخصية من الشخصيات، أو حتى سمة من سماتها لا يحدث أثرا في بنية الرواية ومساراتها، فعليه آنئذ أن يعيد النظر فيما إذا كان بحاجة إليها في المقام الأول. من هذا الباب لا بد أن تكون لكل واحدة من شخصيات الكاتب قيمتها في مكانها الذي يحدده لها الروائي، حتى تلك التي تسمى عرفا «الشخصيات الثانوية» فإن لها وظيفتها التي يحددها صانعها، ويمكن استخدامها أو التعامل معها في سياق يسمح لها بالظهور على شكل قوى مساعدة للشخصية الرئيسية. في رواية نجيب محفوظ «أولاد حارتنا» على سبيل المثال، يحضر الجبلاوي ليكون له دوره المركزي المستمر، لكن من يزرع ديناميكية حقيقية فاعلة داخل الرواية ويعطيها الاستمرار والتطور في الأحداث وينمي الخط الدرامي للرواية ويمنحه المزيد من الحركة، هم أبناء الجبلاوي، إضافة إلى الفتوات التي تظهر في الرواية جزءا من مكونات الأحياء الشعبية، ومعها تتضح مآلات الهيمنة الفردية على المجتمعات، وهو ما يؤكد فكرتنا السابقة بأن تسمية الشخصيات الثانوية لا يعدو كونه نسبيا، يستخدم وحسب لأغراض تعليمية للتفريق بين شخصيات رئيسية تتمركز حولها أحداث الرواية، وأخرى ثانوية تشكل قوة مساندة للمسار الروائي. لذلك تجد الناقد الروسي فلاديمير بروب المختص في دراسة نظام الحكاية الشعبية، وكذلك الناقد الفرنسي غريماس، قد

استعملا مصطلح الفواعل Les actants، أي الشخصيات التي تقوم بالفعل الروائي وتحرك السرد وتخرجه من حالته الوصفية الجامدة، وفي هذا يتساوى الفاعل الذي يبرز كثيرا، مع الفواعل المساعدين أو الثانويين الذين يقل حضورهم قياسا بالفاعل المركزي، لكن هذا لا يلغي وظيفتهم الحية التي لا يمكن الاستغناء عنها روائيا، لأن جزءا كبيرا من الخط الدرامي للرواية يقوم عليه.

وإذ يختار الروائي شخصياته، فهو بحاجة إلى أن يختار لها أسماءها بحس سليم يتناسب مع الشخصية ومع منطق العصر، علما أن تسمية الشخصيات يمثل تحديا، ويستحق منحه بعض الوقت والتفكير. جدير بالذكر أن روائيا مبتدئا يستطيع من خلال قراءة روائيين بارعين اكتساب خبرة في كيفية صياغة الأسماء بنجاح، وهي القراءة التي يجب أن يكون قد عكف عليها مطولا قبل البدء بالكتابة، ومنها يعرف كيف تتجلى الشخصيات من خلال بنيانها ووظائفها، وإن لم يفعل الكاتب ذلك، فإنه يكون كمن يدخل عالما بلا سلاح، لذلك نؤكد مرارا على أهمية تأمل البنية النفسية والاجتماعية لشخصيات رسمها روائيون برعوا في مجالهم. يضاف إلى ذلك ضرورة القيام بإجراءات بحثية أولى حول الشخصيات بسمات ومفارقات لا يكون للكاتب خبرة مسبقة مباشرة عنها، وهو ما يوفر على صاحب النص تشتيت انتباهه فيما بعد للعثور على معلومات أثناء استغراقه في منتصف الفصل أو الجملة. وحتى لو كان الكاتب يعرف معلومات حول الموضوع المرتبط بإحدى شخصياته، فعليه التحقق من دقة معلوماته، كما حين تكون إحدى شخصياته مصابة بمرض نفسي أو جسدي معين، أو تكون الشخصية موسيقارا أو رساما، ولربما يحرص على مقابلتها لمعرفة

مكامنها الداخلية والخارجية أكثر.

تحضر إذن المكونات الثقافيــة المتنوعة في الكتابة الأدبية عموما، والروائية بشــكل خاص شرطا مهما من شروطها. لو افترضنا على سبيل المثــال أن واحدة من شــخصيات الكاتب مجنونة أو مريضة نفســيا، فــإن هذا يفــضي إلى ضرورة ذهابه مباشرة باتجاه دراســات وبحوث تعزز ما ينسبه لهذه الشــخصية، مما يشكل سندا صحيحا يحميه من الوقوع في تناقضات يســتاء منها القــارئ. ولعل ما حدث مع الكاتب الفرنكفوني المغربي ابن جلون في رواية «ليلة القدر» يشكل مثالا جيدا في هذا الصدد، ففي هذه الرواية فوجئ قراؤه وهم يقرؤون ما يورده فيها عن ركعات صلاة الجنازة، في وقت يعرف فيها الناس أن لا سجود وركوع فيها، وهو خطأ مصدره التسرع من كاتب كبير ومعروف اعتمد على ثقافة شــفوية، في وقت كان بإمكانه تجنيب نفسه مغبة الوقوع في الخطأ لو أنه اطلع مسبقا على الكيفية التي تقام فيها صلاة الجنازة، أو صــلاة الغائب التي تؤدى على شــخص مات في الخــارج أو بعيدا. لكننا في الوقت نفســه نحــذر من انخراط بحثــي في موضوع الرواية سيشــكل مزالق ومخاطر لكاتب تدفعه معرفته الثقافية إلى استعراض ما اكتســبه من معلومات، فيكون ذلك على حساب مشروعه الإبداعي التخييلي الذي سيفقد في هذه الحالة أبعادا جمالية، نفترض أنها تبقى الأهــم في الكتابة الإبداعيــة. ولعل يقظة وتنبها في إيــراد المعلومات تخص التواريخ والأشــخاص والأحداث تتعاظم أهميته على نحو أكبر في الرواية التاريخية التي تكون معرضة لفقدان مصداقيتها برمتها من أجل خطأ واحد، لذلك فإن كاتبا يختار شــخصية تاريخية للكتابة عنها يحمل مســؤولية تأملها معرفيا، ومتابعة مــا كتب عنها قبله، ذلك أن

المعرفة هي القماط الأول الذي توضع فيه الشخصية بدءا من لحظات الميلاد الأولى.

ما إن يبدأ الكاتب في رسم شخصياته حتى تتبادر إلى ذهنه أسئلة من مثل كيفية تقديم هذه الشخصيات، فقد يلجأ إلى وصف الشخصية على مستوى نفسي تاركا الجسدي، بينما يأتي آخر بخيار توصيف الشخصية من رأسها إلى أخمص قدميها. علما أنه غير مطلوب من الكاتب توصيف الشخصية على جميع المستويات، فله وحده أن يختار من حقول التوصيف ما يدلل على شخصياته وبالمقدار الذي يرتئيه، شريطة انسجام هذه التوصيفات مع ردود فعل هذه الشخصيات فرحا أو غضبا في مشاهد النزاعات أو الصراعات المختلفة داخل الرواية. ولو بادر الكاتب برسم ردة فعل غير متوقعة في لحظة آنية لواحدة من شخصياته، فيكون عليه إما أن يكشف ما يقف وراء هذه الردود، أو يكون بإمكانه أن يقدمها ببعض الغموض، شريطة عدم إغفال تسريب ما يكفي من معلومات متناثرة داخل النص الروائي، تعين القارئ على ملء ما يمكن تسميته بياضات أو فجوات أو خانات ناقصة.

في علاقة الروائي مع شخصياته، ينقسم الرأي ما بين فئة تشجع على التعامل معها بوصفها علامة فارغة تملؤها الرواية شيئا فشيئا، وتنأى بنفسها عن منح كل ما في جعبتها عنها دفعة واحدة، فتكون من ذلك النوع الذي يتحرك بحرية في المساحة الروائية، ويتطور مع تطور النص الروائي. وبين فئة أخرى تشجع على طرح الشخصية جاهزة منذ البداية، بكل تفاصيلها التي قد تساهم في خلق حالة من الألفة مع قارئ يراها قريبة منه، وربما تشبهه في عموم أوصافها. علما أننا ننصح بالحالة الأولى التي تجسدها على نحو خاص الرواية البوليسية

التـي تعتبر اليـوم واحدة من أهم الأنواع الكتابيـة، والتي تختار من الشـخصيات ما يستحسـن إبقاؤه غامضا إلى نهايـة الرواية، بما يضع القارئ في حالة مستمرة من تعديل توقعاته حول شخصية ما إن يضع صورة أولية عنها حتى يعود ويصحح من جديد.

تبقى كينونة الشخصية في الرواية علامات ينثرها الكاتب في أماكن مختلفة من الرواية وبأسـاليب مختلفة، من ذلك اسـتخدام السمات الجسـمانية غير المنفكة عن سمات المزاج أو الحالة النفسية، كما فعل هوجو حين استخدم دمامة كازيمودو بوجهه المشوه للتدليل على طبيعة نفسـية خاصة. وكما فعـل نجيب محفوظ في «القاهـرة الجديدة»[٢٢] فوصف الاشـتراكي علي طه بالآتي:»كان فتى جميلا ذا عينين خضراوين وشـعر ضارب إلى الصفرة، عريض المنكبين.. والواقع أنه لم يكن يخلو من تناقض، كان كثيرا ما يسـتهين بالملابس والمـأكل ونظام الطبقات، ولكنه كان يلبس فيتأنق، ويأكل لذيذ الطعام حتى يشبع، وينفق عن سعة..كان اجتماعيا، لا يصبر على التأمل طويل». بينما يصف محجوب الانتهازي على النحو الآتي:»كان..طويلا مخيفا، شـاحب الوجه، مفلفل الشـعر، جاحظ العينين، شـعرات حاجبه صاعدة إلى الأعلى، ذا نظرة قلقة متقلبـة، ولم يكن كصاحبيه، فليس فيه جمال، ولم يكن فيه قبح منفر، وكان يرى حياته مليئة بالمشاكل...». بما يؤكد أن مكونا جسديا يظهـره الـروائي يعكس ما يريد أن يحكيه عـن داخلها، لذلك تماهت دواخل شـخصيات نجيب محفوظ برمتهـا في الرواية الآنفة الذكر مع خارجها، فلاحظنا استعانته باللباس والمظهر الخارجي في إشارة منه إلى الأصل الاجتماعي والثقافي للشخصية.

---

٢٢ نجيب محفوظ، القاهرة الجديدة، صدرت عام ١٩٤٦.

لا يغفل الكاتب بالمثل دورا مهما تلعبه الطريقة التي تتحدث بها الشخصية وتتفاعل فيها مع الآخرين للتدليل عليها أيضا. في كل الأحوال يكون مطلوبا من الكاتب مراعاة اتساق الشخصية مع طبيعة اللغة التي تنطق بها، فللشخصيات المحافظة على سبيل المثال مفرداتها الخاصة، وللمستوى الثقافي للشخصية أثره في طريقة التعبير، ويستحسن أن يرافق حديث الشخصية نبرة صوتية، أو لغة جسدية، وسلوكيات هي بمثابة علامات خاصة تساعد القارئ على التمييز بين الشخصيات، وربما تعزيز ارتباط القارئ بتفاصيل دقيقة حول الشخصية. وهو ما قام به نجيب محفوظ الذي اختصت واقعيته بإبراز حال البورجوازيين الصغار، مظهرا أزماتهم الوجدانية وثوراتهم الفوضوية من خلال علاقة الشخصيات بمواقع تتجاور فيها الأحياء القديمة بأخرى جديدة، ومن خلال ما يبرزه من أنماط العيش ومستوى الثقافة الذي عبرت عنه الألبسة والأثاث، مع لغة بسيطة أعرضت عن مفاهيم البلاغة التقليدية وتطابقت مع المحتوى الاجتماعي لشخصياتها.**مكتبة سُر مَن قرأ**

والكاتب بالضرورة لن يغفل عن كينونة شخصياته العاطفية والأخلاقية، بل ويجعل من أمر حياتها الباطنية أولولية، بكل ما يتطلبه هذا الأمر من إحالة إلى أحاسيسها ورغباتها وأهوائها، بما يمنحها ثراء نفسيا يستعين عليه باستخدام تقنية المونولوج الداخلي أحيانا، لذلك فإنه يكون منتظرا من كاتب الرواية أن يجعل كل فعل للشخصية معللا سيكولوجيا، الأمر الذي يعزز المنطق القصصي في الرواية الذي يقوم على علاقات تربط النتائج بأسبابها بين القضايا المختلفة. ولربما

يعتمد الكاتب في شرح كينونة الشخصية على اسم يشكل إحدى الأدوات الأكثر فعالية في الإيهام بالواقع، وتجده في أحيان أخرى وقد حذف الاسم واستخدم ضمير المجهول في روايات قد تحيل إلى اضطراب الشخصية من خلال مشاهد تحاول الإبحار في داخل البطل القلق المتأزم باستخدام تيار الوعي الذي يهتم بتقديم المحتوى الذهني للشخصية، يعبر من خلاله عن الواقع حسب وروده في الذهن.

وإن كنا نعرف-كما أسلفنا سابقا- أن الشخصية الروائية تستعير عددا من خصائصها من العالم المرجعي للقارئ، وقد تكون مستمدة من خلال علاقة الشخصية بمؤلفها، فيبدو من الطبيعي آنئذ أن تتراوح الشخصيات المتخيلة، كما هو الحال في الشخصيات الحقيقية ما بين قوة إرادة أحيانا ولربما سذاجة في أحيان أخرى، مع سمات أخرى من شأنها خلق رابطة عاطفية بين الشخصية والقارئ، تختلف باختلاف القارئ الذي قد ينظر إليها بعين الإعجاب أو الشفقة أو الاحتقار. الأمر الذي يلعب الراوي دورا كبيرا فيه حين يوهمنا بواقعية الشخصية، وحين يقدم تفسيراته حولها مظهرا تناقضاتها وتحولاتها وعقدها الشخصية وتبدلاتها الفجائية، وهو ما جرت العادة على الاستعانة عليه من خلال إشارات لماضي الشخصيات عن طريق تقنية الفلاش باك أو الارتجاع التي تشكل أداة فنية تساعد على كشف خلفية الشخصية ومسارها الحياتي لتبرير كل ممارساتها المختلفة، فهي لم تصبح إجرامية أو هاربة هكذا، ولكن لأن حدثا ما وقع لن نتعرف عليه إلا من خلال تسليط الضوء على لحظات غامضة تساعد على فهم سلوكها، فتظهرها ضحية تستدعي التماس العذر لها، والتعاطف معها.

قد تكون للشخصية خصوصيتها التي تعكس حالة فردية، ولكن

الكاتب الماهر هو الذي يجعل من شـخصياته نموذجا سـيكولوجيا أو اجتماعيا، من خلال برنامج سردي مدروس حولها يتطرق فيه لعلاقاتها مع الشـخصيات الأخرى عبر صور اسـتثنائية وعلامات خاصة ينتظم المحكي حولها، بما في ذلك أمكنة ظهور هذه الشخصية في بداية الفصل أو نهايتـه، وربما كثافة هذا الظهور بكل ما تنجزه من أعمال أو تخفق في إنجازه. من هذا الباب يمكن للكاتب أن يجعل من شخصيته أنموذجا مدافعا عن قضية ما، مثل قضية الحق والحرية والعدالة، ولكنه يفعل هذا في إطار آفاق قيمية إنسانية عامة، بعيدا عن تعبيرات إيديولوجية يسخر لها شخصيات روائية يحولها إلى دمى يحركها ويحملها ما يريد أن يقوله، دون أن يترك مهمة تقديم النماذج لحركة الحدث نفسه.

جدير بالذكر أن تسـخير الشـخصيات لتمرير إيديولوجيا الكاتب على نحو فج مباشر، من شأنه تحويل الكاتب إلى داعية، بخطاب مباشر يخترق نصـا يعمل صاحبه على عدم انفلات المعنـى الذي يتطلع إلى إيصاله للقارئ، فتراه وقد لجأ إلى الإفهام بدلا من التلميح، وإلى التقرير والتصريح، مـما يفقد النص كثيرا من حرارته، ويدخله في دائرة كتابية مسـكونة بصوت مفـرط في الحضور يحرم القارئ مـن حقه في الفهم والتأويل، أما النماذج الشـخصية الروائية فتصبح مع كاتب متسـلط مجرد علامات لتمرير خطاب سياسي، والنتيجة أن الشخصيات سيقدر لها الانتهاء، فلا يعود لها وجود بمجرد انتهاء الحقبة السياسـية. نؤكد مرة أخرى أن الشـخصيات الناجحة هي تلك المعبرة عن التشـققات التي أحدثها المجتمع فيها، وليسـت تلك المعبرة عن مثالية الإنسـان، حتـى ولو انتصرت للحق، وليس من مهام الروائي الانتقام من مجتمع ظالم بالوسـيط الروائي، وإنما تكمن مهمتـه في الانتصار للحق بوصفه

قيمة متعالية تكبر بكبر الإنسان.

أمـا عن علاقة الشـخصيات بالـراوي، فبإمـكان الكاتب أن يضع الراوي على مسـتوى المعلومات نفسـه مع الشـخصية الرئيسية، وقد يقدم نفسه جامعا لرسائلها أو مخطوطات صدرت عنها، ولربما يختار أن يظهر بصفته ملاحظا يساهم في توكيد الرابط الانفعالي تجاه البطل من خلال أبنية جمالية تتفق أو لا تتفق مع المرجعية التقليدية للأخلاق والحيـاة الاجتماعيـة، ولكن درجة نجاحها أو إخفاقهـا تبقى مرتبطة بكيفيـة وضعها في النص. من هذا البـاب وبتأثير من إجراءات روائية بعينها ترتكز في أغلبها على توجيه التلقي العاطفي للشخصيات، يصبح بإمـكان الرواية أن تجرنـا للتعاطف حتى مع القاتـل، وهو ما يمكن حدوثـه بعيدا عن أصوات سـلطوية توجه القارئ تجاه شـخص دون آخر. هـذا لا يلغي -حتى بوجود تعددية صوتيـة تنقل وجهات نظر مختلفـة- أن هناك راوية بصـوت مختلف يتعالى على صوت الآخرين ناقلا صوت المؤلف نفسـه، يحدث هذا مع أنه أمر يتطلب الحذر، إذ يكـون مطلوبا من الروائي تنحية نفسـه قدر الإمكان بعيدا عن صوت أبطالـه، فلا يدمج صوته بصوت أي منهم توخيا لموضوعية مفترضة في عـالم روائي معقـد لا يجوز أن يحل فيه الكاتب مـكان أبطاله، بل إن قسـطا من نجـاح الكاتب يعتمد على غيابه النسـبي صوتا، وحضوره كاتبا، لأن تدخلات الكاتب في التحليل والتبرير والتفسـير يخسر النص عفويته وصدقه.

من هذا الباب يحضر السـؤال الإشـكالي التـالي: إلى أي حد يمكن للكاتب أن يحتجب عن نصه؟

يـورد باختين في كتابه «شـعرية دوستويفسـكي» عبـارة للروائي

الروسي تشيرنيشفسكي يقول فيها: «إنه لأمر صعب أن تكتب رواية بلا حب، وبلا وجه نسائي مهما كان نوعه، لكن الأصعب من هذا كله بكثير أن تكتب رواية محايدة».نحن بدورنا نسأل: من ذا الروائي الذي يستطيع أن يكتب رواية لا أثر فيها لعواطفه وميوله؟ من ذا الذي يكتب دون أن نعرف مع أي من شخصياته يتعاطف؟ من الذي يكتب دون أن نعرف من الذي يميل إليه ومن الذي ينفر منه؟

صحيح أن المسألة إشكالية، إذ الأصل أن لا يتعاطف الكاتب مع أية واحدة من شخصياته، على افتراض أننا داخل مسألة حيادية، وعليه لا يكون منتظرا من الكاتب أن ينصحنا بالتعاطف مع هذه الشخصية أو تلك، وإنما يكون المنتظر منه أن يظل قادرا على تجسيد هذه الحيادية من خلال ما يقدمه من تصورات موضوعية، ومن خلال العمل على بناء الشخصية، مبقيا الحكم للقارئ يطلقه من خلال ممارسات الشخصية نفسها، بعيدا عن أحكام يفرضها الكاتب فرضا. انطلاقا من هذه الفكرة فإننا تعاطفنا مع قضية آنا كارنينا وتفاعلنا مع انتحارها مع أن تولستوي كثيرا ما كان يعمد إلى إدانتها أخلاقيا، لكنه في الوقت نفسه منحنا الواقع كما يحتمل أن يحدث حين منحنا شخصية وهي في عمق الخيانة الزوجية تصارح زوجها وتطلب منه الطلاق، لتذهب مع حبيبها الذي حملت منه، في وقت صور لنا فيه خوف زوجها على موقعه في الحكم القيصري الذي جعله يقبل بها أن تظل زوجته رافضا فكرة طلاقها، بما يقودنا للقول: إن تولستوي تعامل مع آنا كرنينا من موقع واسع دون أن يجبر القارئ على اتخاذ موقف منها، لكننا اتخذناه تلقائيا من خلال الشبكة العلائقية التي اقترحها علينا الروائي في نص يتقن مسألة تخفي الكاتب عن طريق

خلق المسافة المعقولة بين الروائي وشخصياته، والتي تشكل واحدة من أكبر التحديات التي يواجهها الروائي.

يغدو أمرا طبيعيا التحذير من شخصيات مسطحة ذات بعد واحد لا يشبه البشر، إذ لا بد من اعتماد الشخصيات الدائرية بكل ما فيها من سمك سيكولوجي يسمح بأفق فارغ يبقي القارئ في حالة تحفز وترقب مع شخصية لا يستطيع التنبؤ بمصيرها إلا بمقدار ما يكشفه الكاتب عن ذاتها من خلال علاقتها مع الآخرين، ومن خلال الكيفية التي تواجه بها غيرها، مع ضرورة العمل قدر الإمكان على تجنب كشف أوراقها في مرحلة متقدمة من الكتابة كما سبق وذكرنا، بما يحرم القارئ متعة فك لغز حقيقة هذه الشخصية التي تكتمل من خلال علاقتها بالآخرين. ومن هذا الباب يغدو مهما بالمثل الابتعاد عن الصور النمطية المبتذلة غير الصحيحة التي تجعل القارئ يتنبأ بردات فعلها المسبقة التي تؤدي إلى هزيمة عنصر التوقع والمفاجأة الذي يثري عملية ترقب الأحداث داخل الرواية، لهذا يصبح الابتعاد عن الأنماط الجاهزة في بناء الشخصيات أكثر من ضرورة وإلا سنخسر القارئ الذي يعتبر جزءا كبيرا ومهما من رهانات الرواية.

المحور الخامس

غوايات
القارئ الحرّ

قبـل الحديث عن الغواية نتأمـل هذا القارئ الذي لا يقوم النص بـدون امتداده، فهو الذي يعطيـه صفته الاجتماعية. هذا لا يعني أن يتحـول القارئ إلى علامة حمراء تتوقف عندها الكتابة الروائية في كل ثانية، المهـم، أن يكون القارئ حاضرا بوصفه فاعلية حقيقية في النص الأدبي عموما، والروائي بالخصوص.

ننطلـق من فكرة أن القـارئ حر في قراءة ما يريد، وأنه سـينجر بالـضرورة باتجاه نـص روائي يحمل قدرا من الغوايات التي تسـحبه نحوهـا، لذلـك فإن ما يغـوي قارئا، قد لا يغوي غـيره، فيحدث مثلا أن يحـب القارئ كاتبا لا يسـمع به أحد، فيختـاره لأنه في لحظة من اللحظـات منحه شـعورا بأنه الأكـثر تعبيرا عن انشـغالاته، وهمومه وداخله المليء بالشـجن والخوف. أكثر من ذلـك، قد يتخلى في لحظة من اللحظات عـن الكتاب الذين صنعوا مجد الأدب العالمي ويذهب نحو حالات قد ترفضها القراءة العارفة المؤسسـة على ثقافة واسـعة، فيحب مثلا كاتبا جديـدا لاقى اهتماما كبيرا بالمتابعة وآلاف اللايكات التي لن يحصل عليها نجيب محفوظ نفسـه لو كان حيا. هنا نتوقف عند هذه الغواية التي اختطت طريقا سـهلا جرتها نحو الشهرة لنؤكد أن شـهرة يصنعها قراء الفيسـبوك -على الأغلب- لن تكون قادرة على الاسـتمرار أكثر مـن اللحظة التي ولدت فيها. مـن هنا فإن الرد على موجـات سريعة كالتي وصفنا لا يكـون بالقبول الأعمى لها، وإنما عن طريق الفعل الروائي الهادئ الذي لا يعني نبذا كليا لما يمكن أن توفره الوسائط الاجتماعية.

نؤكـد من جديد أن مجتمع القراءة متنوع لا يحكمه وازع واحد، بدليـل وجود كتاب يبيعون بالملايين رغم ما يطرحون من مادة روائية

متواضعة في مستواها، لكن يبقى الزمن خير غربال لمن يستحق البقاء، ولمن مصيره الاندثار كما فقاعات ماء تزول ما إن تطفو على السطح. ولكنها التعددية ذاتها التي قادت الملايين نحو كاتب تفصل بيننا وبينه البحار لأننا وجدنا في رواياته الكثير من انشغالاتنا الإنسانية، مثلا هاروكي موراكامي الذي فرض نفسه منذ نشر «كافكا على الشاطئ»[٢٣] ليس فقط في بلده، ولكن في العالم بأسره، والسبب اعتماده في هذه الرواية على القيم الإنسانية المشتركة بين كل ساكني الأرض. فالرواية التي تتصدرها ثيمة الموت والحب تعرض رحلة شاب في سن الخامسة عشر، تلاحقه الرواية منذ انفصاله عن الحبل السري ودخوله غمار التجربة الإنسانية التي تقوم بتفكيك كل يقينياته المعرفية والعائلية، داخل أجواء من الفانتازيا الحرة، كما العجوز الذي يعرف لغة القطط، والسماء التي تمطر أسماكا، والجنود المتخفون في الغابة منذ الحرب العالمية الثانية، والحجر السحري الذي يحمل في داخله نهاية العالم.

على الكاتب إذن أن يدرك أنه لا توجد ذائقة واحدة مستقلة عن كل المؤثرات المحيطة بها، وإلا لماذا يذهب القارئ منذ البداية نحو كتاب بعينه دون غيره؟ ربما لأنه سمع شخصا يتحدث عنه؟ أو لأنه شاهد حصة تليفزيونية تتناوله، أو قرأ عنه في صحيفة عرضت له فرسخ العنوان في ذهنه. ولكن مهما كانت الأسباب التي يمكن تحليلها طويلا فإنه لا يوجد نص إلا بقارئ يشكل امتدادا طبيعيا لفعل الكتابة الذي سيظل عالما ميتا، بدون القراءة التي تخرجه من دائرة العزلة إلى النور، ففي اللحظة التي تتحول فيها الرواية إلى سلعة متداولة بين

---

٢٣ هاروكي موراكامي: كافكا على الشاطئ، المركز الثقافي العربي. مشروع "كلمة" ترجمة إيمان رزق الله، ومراجعة سامر أبو، ٢٠٠٧.

القــراء، تصبح من حق القارئ الذي اقتناها، بمعنى أنه يكون من حقه أن يبــدي رأيه فيها قبولا أو رفضا. من هنا نتحدث في هذا المحور عن « أفخــاخ اســتمالة القارئ» التي يجدر بالكاتــب أن يتعلمها دون أن تتحول إلى وسيلة مفتعلة ومفضوحة، ذلك أنها تعد مدخلا أساسيا إلى قلــب القارئ الذي يتفاعل مع النص الــروائي المفترض، وهي فكرة قد يهملها البعــض إما تكبرا أو رغبة في ترك النص يخط طريقه من تلقاء نفسه، وهو ما يتعارض مع معرفتنا الجيدة بأن النص أيا كانت قيمته لا يتحرك من تلقاء نفســه، وأن له آليــات بعضها مرئي وبعضها الآخر غــير مرئي، من ذلك الجاذبية أو الغواية، التي تتحمل مســؤولية جعل القارئ يميــل نحو نص دون غيره. ولأن الموضوع جوهري، فإنه يفرض نفســه منذ أن تترســخ فكرة الرواية، وتصبح واضحة في ذهن صاحبها وتأخذ شكل الخطاطات الأولى التي توجهه في فعل الكتابة.

نبدأ مع العنوان، وبكل ما يحيط النص مما يلعب دورا رئيسيا في أفق انتظار القارئ، ويساهم في تقديم النص بدقة بالمعنى المألوف في تقديمه. نقصد بذلك الفهرس، والإحالات، وعناوين الفصول الداخلية التي تمنح القارئ ما يعينه على التعرف إلى طبيعة الرواية، كما حين تكتب على الغلاف (رواية تاريخية)..(رواية سيرية).. بما ينظر إليه باعتباره عقدا ابتدائيا مع القارئ لا يجوز للمؤلف أن يخرقه، لذلك فإن عنوان الرواية يشكل العتبة الأولى في علاقة الكاتب مع القارئ، ولا يجوز بحال من الأحوال التعامل معه باعتباره فعلا اعتباطيا أو ثانويا. فأن تضع عنوانا لروايتك يتطلب مهارة تجذب القارئ، وتحول على سبيل المثال بين إعطائه انطباعا بأنه بصدد قراءة كتاب علمي، أو وعظي إرشادي، لا يفتح شهيته على الإقبال عليه، وإنما على العكس تماما، يقذف به بعيدا للبحث عن آخر، على الرغم من قيمة المضمون أو الفكرة التي يحملها الكتاب ويدافع عنها أدبيا، لذلك فإن منح الرواية التي تكتبها عنوانا يتطلب بحثا جادا عما يقرب القارئ من النص، ويثير حاسته الفنية والجمالية وحتى الإنسانية بمفهومها العام.

لو أخذنا عنوان»أولاد حارتنا»[٢٤] لنجيب محفوظ، التي تتكون من مفردتين؛ الأولى(أولاد) نجد أنها تقربنا من نمط حياتي يشبه حالات التآزر القبلي، أو التجمع حول فكرة. أما الثانية، فتحيل لمفهوم الحارة الدال على الوجدان العام وشراكته في الحياة الصعبة، بما يترك تداعيات وأسئلة تسبق عملية القراءة وتدفع باتجاه الدخول في عمق النص. وهو ما يحصل مع كلمة «الباطر»[٢٥] الرواية المعروفة لحنا مينة، والتي

---

٢٤ صدرت عام ١٩٥٩.

٢٥ صدرت عام ١٩٩٢.

تدخل القارئ في سؤال المعنى، فما معنى الياطر؟ وهو ما سيتم ربطه بمرساة تقود مباشرة إلى عالم البحر. في عنوانه «الشيخ والبحر»[٢٦] يضعنا همنغواي أمام حالة قرائية مع أسئلة كثيرة تنبثق من البحر بكل عنفه وعنفوانه، وشيخ يتخبط في أعماقه، بما ينجم عن ذلك من حالة تأملية تجمع بين السكينة وفلسفة، مبعثها شيخ يتأمل زمنا مضى في علاقة مع عالم بحري قابع في مكانه منذ قرون لا يأبه بالمتغيرات، وهي الحالة التي تقود القارئ إلى تفاعل يموت النص من دونه.

ما تقدم من أمثلة لا يعني أن العنوان بالضرورة يلبي أفق انتظار القارئ، بل إن معناه ودلالته يبقيان مؤجلين لنقطة ما عند النص، أو حتى آخر النص في بعض الأحيان، فلو أخذنا «الطوق والإسورة»[٢٧] ليحيى طاهر، فإن انتماء العنوان لعالم الجواهر والزينة يحمل في ظاهره معاني رفاهية، ولكن القارئ ما إن يمضي في القراءة حتى يجد نفسه في العمق من دلالة مجازية تختلف عن السطحية، فيدرك أن المعنى المقصود يصب في الاختناق والتضييق بسبب الوقوع تحت وطأة القيود. ولو أخذنا «اسم الوردة» لأمبرتو إيكو، فعلى الرغم من رومانسية يورثها عنوان محمل بقسط من جاذبية كبيرة، على الأخص للشباب، يفاجأ القارئ بأن النص يدور ضمن سردية بوليسية حول جرائم ترتكب، ويبقى العنوان غامضا كما أراد له صاحبه الذي كان سيطلق على الرواية عنوان «دير الجريمة» لكنه وجده مستهلكا مباشرا، فآثر عليه عنوانا محايدا بدلالات عديدة، كأن يكون الاسم هو ما يستمر بعد انتهاء الأشياء واندثارها، وهناك من يذهب للقول إن

٢٦ صدرت عام ١٩٥٢.

٢٧ صدرت عام ١٩٧٥.

الوردة هي المكتبة، فلفائف الوردة عادة تشبه المتاهة، وكذا المكتبة، ولعل للعنوان علاقة بامرأة التقتها إحدى شخصيات الرواية في الدير وأقامت معها علاقة هاربة، بقيت ماثلة بقوة، وحين يأتي سؤال اسمها، لا تجد هذه الشخصية ما تطلقه عليها سوى اسم الوردة، ليبقى العنوان رهينة تفسيرات عديدة محتملة لدى كل من الناقد والقارئ العادي أيضا.

في عموم القول حول العنوان، وبناء على ما تقدم، فإن عناوين تمثل لحظة اللقاء الأول بالرواية لها أكثر من وظيفة، منها ذلك الدور الجلي في جذب القارئ، وهو ما يتسع أكثر بغياب معرفة مسبقة بالروائي، فتكون دليلا إما يشد ويجذب، أو يفاجئ ويصدم، مع الأخذ بعين الاعتبار أن هناك عناوين تحيل بشكل حرفي للموضوع المركزي، وأن هناك العناوين الكنائية التي قد ترتبط بشخصية ثانوية في الرواية، وهناك ما من شأنها وصف محتوى النص بطريقة رمزية لها وظيفتها الإغوائية، فلو نظرنا في خيار عبد الرحمن منيف عنوانه «شرق المتوسط»، لوجدنا أنه يهدف إلى تعميم القول باضطهاد الإنسان في عموم الوطن العربي، وأن القمع حالة شاملة، لذلك لم يشأ أن يعطي المكان تسمية يبدو معه وكأنه يعفي الأمكنة العربية الأخرى من صفات القهر والاستبداد. وهو ما عبر عنه عبد الرحمن منيف بالقول:»أنا واحد من الناس محروم من الوطن إذا صح التعبير. وعشت في كل الأقطار العربية تقريبا، وشعرت أن الفارق بين مكان وآخر هو فارق في النسبة وليس في النوع»[٢٨].

ما بعد العنوان تأتي الصفحات الأولى من الرواية، وسؤال كيف

---

٢٨ الكاتب والمنفى، الكاتب والمنفى، ص٢٨٨.

تبدأ الرواية على نحو يغوي القارئ؟

موضـوع كنا قد تطرقنا إليه من قبـل، وهنا نؤكد مرة أخرى على أن الجملة الأولى وهو ما يسمى في العرف النقدي: الجملة البدئية la phrase initiale هي التي تشد قارئ النص، مثلها مثل العنوان على مسـتوى الغواية الذي تطرحه. نحن هنا نتحـدث عن جملة أو فقرة أو أكثر وظيفتهـا أن تضع القارئ في صلب الحدث، كما هو الحال مع روايات أغاثا كريستي البوليسية التي تزرع منذ اللحظة الأولى، لحظة ارتكاب الجريمة، الشـك في كل شيء، ليصبح الكل مجرما، والكل بريئا، لنتفاجأ مع نهاية الروايـة بشيء آخر غير متوقع، بعد رحلة تكون قد أدخلتنا فيها مع صيرورة النص بكل الاحتمالات الممكنة.

بناء على ما تقدم، فإن ما يسمى نقديا بالجملة البدئية في الرواية تلعـب دورا لافتا في إدخالنا منذ اللحظات الأولى في صلب الرواية، أما تلـك الروايات التي تبدأ ثقيلة بجمل واصفة أو عامة، فإنها تحتاج إلى قارئ صبور لكي يتحمل ما سـيأتي، وهذا القـارئ الصبور ليس متوفرا دائمـا، وعلى الأخص مع اسـم جديد على السـاحة الثقافية الأدبية لا يجد معه منذ البدايـات ما يغريه للمتابعة، لذلك فإن للفقرة الأولى، وكذلـك للفصل الأول، لكل منهـما أثره في جعل القـراء ينتقلون إلى الصفحة التالية والتمسـك بما تبقى مـن العمل، أو تجعلهم يحجمون عنه، فتدفعهم إلى إلقاء الرواية جانبا وعدم الاكتراث بمتابعة قراءتها.

مـرة أخرى نعـود للتذكير بأن حديثا عن بدايـة الرواية لا يعني بالضرورة حديثا عن بداية القصة، فقد تبدأ الرواية عند لحظة الذروة، أو منذ النهاية، لتعود بعدها ضمن سـؤال (لماذا) إلى الوراء باستخدام تقنية الفلاش باك التي تـشرح هذه الذروة، أو تشرح نهاية تصدرت

الصفحات الأولى من القصة، لكن يستحسن للكاتب المقدم على كتابة الرواية أن يميل نحو البنيات الخطية، حتى ولو كان في الأمر بعض من كلاسيكية، إلا أنه بإمكانه التقليل من ثقلها باستخدام قدراته الإبداعية. أما تفسير ذلك فيعود إلى أن البدء منذ النهايات قد ينزع من القارئ منذ البداية عنصر الدهشة، إذ يضع أمامه كل شيء، مثلما حدث في رواية غابرييل غارسيا ماركيز: «قصة موت معلن»[٢٩] (في العنوان الأصلي وقائع موت معلن) التي تروي تفاصيل جريمة قتل سانتياغو نصار ذي الأصول العربية على يد الإخوة فيكاريو انتقاما لشرف العائلة، إثر حادثة إعادة الأخت إنجيلا ليلة الزفاف للعائلة في الليلة الموالية، وذلك بعد أن يكتشف زوجها بأنها لم تكن عذراء، فتكون الأحداث كلها قد اجتمعت في الصفحات الأولى، فيتساءل القارئ عما أبقى له الكاتب من غوايات الرواية؟ طبعا لماركيز قوته التي تلخصت في قدرته على إعادة بناء الأحداث والوقائع، ليقول فكرته حول قدر يبقى فوق إرادة شخصيات الرواية كلها، فنجح في رواية طرحت نصا تراجيديا بامتياز، لكن ليس كل الكتاب ماركيز، فهذا النوع من النهايات يحتاج إلى دربة كتابية حقيقية لا ينصح بها المبتدئون في حالات الكتابة العادية.

يحسن بالكاتب الحريص على جذب قارئه تجنب المقدمات الطويلة، والركون إلى فقرات قصيرة، وجمل مباشرة لا ترهق القارئ منذ البدايات، فيبدأ مثلا بعرض جانب من شخصية البطل مع مقدمات مختارة بعناية حول مشكلة رئيسية ستجابه البطل، ولربما يبدأ بحدث تحريضي مهم تتغير فيه حياة البطل، مما يكون له أثره

---

٢٩ غابرييل غارسيا ماركيز، قصة موت معلن، مكتبة نوبل، ١٩٨٢.

الفاعل في استدراج القارئ نحو القراءة. جدير بالكاتب أيضا أن يتطرق في البدايات إلى الشخصيات الرئيسية والمكان وزمن الفعل، إذ لا بد من تعريف القارئ منذ السطور الأولى بزمن حصول الرواية. علما أن النمط الروائي الذي يرتاده الكاتب يحدد البدايات التي يستهل بها عمله، فللرواية الواقعية أسلوبها الذي يحتم عليها الإحالة إلى التاريخ والأمكنة وترسيخ المحكي في عالم المألوف، وخلق حالة من الإيهام تقنع القارئ أن الأحداث قد وقعت فعلا قبل التوغل في عالم القصة. كما في هذه البداية في رواية غسان كنفاني «عائد إلى حيفا». «هذه هي حيفا إذن بعد عشرين سنة.. ظهر يوم الثلاثين من حزيران، ١٩٦٧، كانت سيارة الفيات الرمادية التي تحمل رقما أردنيا أبيض تشق طريقها نحو الشمال، عبر المرج الذي كان اسمه مرج بن عامر قبل عشرين سنة، وتتسلق الطريق الساحلي نحو مدخل حيفا الجنوبي»[٣٠].

وإذ ينهمك الكاتب في البحث عن اللحظات الأكثر إلحاحا لجذب القارئ إليه، فإنه يرتاد وفقا لفانسون غوف [٣١] الشفرة العاطفية، وهو قانون سيكولوجي يربط نسبة تعاطفنا مع الشخصيات ومقدار اهتمامنا بها مع ما نعرفه عنها. هنا وأثناء تعريف الكاتب بشخصياته، يأتي دور الكاتب في استقطاب قارئه للعيش في روايته مثلما يعيش في الحياة، والنتيجة أننا ننشد لبعض الشخصيات ونتمنى لها السعادة، ويحصل العكس مع شخصيات أخرى نرجو لها العقاب لأنها لا تعجبنا، وكثيرا ما نتعاطف مع من يشبهنا من شخصيات تبدو لنا أكثر حياة حتى من الأشخاص الحقيقيين الذين نعرفهم. علما أن تعاطفا تجاه

---

٣٠ غسان كنفاني، عائد إلى حيفا، دار الطليعة، بيروت، ١٩٧٠، ص١٠.

٣١ لمزيد من التفاصيل من الممكن الرجوع إلى كتابه «أثر الشخصية في الرواية»، ترجمة لحسن أحمامة، دار التكوين، ٢٠١٢

شخصية ما من شأنه أن ينقل القارئ من مرحلة الاهتمام العاطفي بها إلى مرحلة الاهتمام بفكرها وبحسها الإيديولوجي. هنا تظهر كفاءة روائي قادر على برمجة ما يكتب لخلق علاقة عاطفية خاصة تربط شخصياته بجمهور يتعاطف ويرفض ويدين، وهو ما يبقى مرهونا بالطريقة التي يقدم بها الكاتب شخصياته.

ولكل كاتب أسلوبه وقواعده التي يلعبها في هذا المجال، ومنهم وبالإحالة مرة أخرى إلى فانسون غوف من يجعل القراءة تماثل مباراة في لعبة الشطرنج بين قارئ يحاول استباق تتمة القصة، وراو يروم إبطال هذه التوقعات، كما هو الحال مع نمط الرواية البوليسية المؤسسة على هذا الأمر، والتي يكون بإمكان كاتبها اللعب على المبدأ الذي ذكرناه آنفا حول ارتباط انشغال القارئ بما يحدث للشخصية الروائية بمقدار ما يعرفه عنها، لدرجة أنه قد ينجح في دعوة قارئه إلى التعاطف مع مجرم أثناء اعتقاله، بما يعني أنه يسخر أسلوبه بكفاءة تمكن القارئ ولو مؤقتا من التخلي عن قيمه الخاصة من أجل الامتثال لقيم النص.

وإن شئنا التوغل أكثر في الكيفية التي ينجح فيها الروائي في توريطنا عاطفيا مع شخصيات الرواية، فإننا نقول الآتي:

من علامات نجاح الروائي قدرته على اقتياد قرائه للتفكير في شخصياته باستمرار، أثناء القراءة وحتى ما بعدها؛ تحتلهم مآزقها وآلامها ولحظات انتصارها، لدرجة أنهم بالكاد يذكرون أنها لم تكن حقيقية، ولربما عجزوا حتى عن الفصل بين ما يحدث لها وما يحدث لهم. هذا الارتباط العاطفي بالشخصيات يشبه تعريف أرسطو

للصديقين بأنهما روح واحدة في جسدين، ليغدو بطلٌ ما يحبه قارئك كما صديقه المتخيل، لأنك نجحت في وضعه في صلب التحولات السيكولوجية العميقة التي يمر بها، بما يضمن تورطه العاطفي معه. ولا يظن كاتب ما أن هذا التورط العاطفي يمكن أن يحصل بشكل اعتباطي، فلو قيض لك أن تحاور روائيا ناجحا فسيكشف لك الجهد الكبير الذي يبذله كي يدخل جمهوره في العمق من دواخل شخصياته، وهو ما يشكل (الصنارة) التي تجمع القراء، وتضمن استمرارهم معه.

إن كاتبا يغيب أو يقصر في إيضاح ملامح الشخصية الداخلية، من شأنه خلق بلبلة تجعل قارئه غير قادر على فهم تصرفات هذه الشخصية، ومن ثم تجعله عاجزا عن ملء فجوات نص لا يملك ما يعينه عليه. هنا ودرءا لهذه البلبة ينصح الكاتب بالرجوع إلى ماضي شخصياته الذي يلعب دورا كبيرا في تحديد هذه الملامح. علما أن من علامات نجاح الروائي تقديمه لمحات إشارية استباقية تمهيدية حول بطله يدرك القارئ كنهها في محطات قادمة من الرواية، يرقب فيها مواقف بطله وردات فعله المتنوعة التي تنسجم مع ما عرفه عن كوامن هذه الشخصية.[٣٢]

من بين الأساليب التي يستخدمها الروائي كي يضمن تعلق قارئه ببطله، العمل في صلب الصراعات العاطفية التي تستبطن إنسانية شخصياته، والتي من شأنها خلق حالة من الفضول لمعرفة ما الذي سيحصل. بل كثيرا ما ينجح الروائي في ولادة حالة من التماهي تمنح القارئ شعورا بأنه معني بما يقع أمام عينيه، بل ويرى نفسه فيه، مما

---

٣٢ أمر سبق مناقشته بالتفصيل في محور بناء الشخصيات، ولكنه اقتضى إعادة التذكير به لأنه يدخل في صميم موضوع غواية القارئ.

قد يخلق علاقة تواصلية بين الكاتب والقارئ تستمر حتى نهاية النص، وستدفعه لقراءة المزيد من أعماله ويصبح من الأوفياء المتابعين له. ويغدو طبيعيا أن عموم الشخصيات الرئيسية في الروايات تريد شيئا بقوة، أو تسعى باتجاه الحصول على شيء ما، وهو ما يشكل عاملا قويا من عوامل دخول البطل في مغامرة تستثير القارئ، وتدفعه باتجاه مراقبة هذا البطل في غمرة زحفه من السيء إلى الأسوأ، أو إلى الأفضل في بعض الأحيان. ولا ننسى هنا أن القراء لديهم درجة عالية من التسامح مع عيوب البطل/ ة كما شخصية سكارليت اوهارا في «ذهب مع الريح»[٣٣] التي تعلقنا بها وتعاطفنا معها رغم كل عيوبها.

هذا عن البطل، أما الخصوم الذين يحضرون في إطار من تتعارض مصالحهم مع مصالح البطل، وربما يعكس الواحد منهم جوانب مظلمة من الشخصية الإنسانية، أما عن هؤلاء، فإن الروائي يستغل وجودهم لغاية تصعيد أزمة البطل مع من حوله، لذلك تراه وقد اجتهد في طبيعة (الكرت) الذي يستخدمه بطله في التعامل مع خصمه مقدما الواحد على الآخر، وفقا لما يراه أقرب إلى طبيعة البطل ومكامنه الداخلية. علما أن الروائي الحذق حتى في تعامله مع القساة من شخصياته مطالب بقدر معين من الحياد يخرجه من الثنائية المانيكية manichéenne: الأخيار من جهة والأشرار من جهة ثانية، هذا طبعا لا يستقيم لأن الحياة ليست بهذه التنضيدات الجاهزة، وعليه أن يشرح للقارئ طبيعة الأزمة التي كانوا قد تعرضوا لها قبل أن يكونوا هم كما رأيناهم في الرواية بصورتهم السلبية وبأفعالهم القبيحة، وهو الشرح الذي يسمح للكاتب بأن يكون حياديا في

---

٣٣ مرغريت ميتشيل، ذهب مع الريح، صدرت عام ١٩٣٦.

الصراعات، فلا ينتمي بشكل معلن للشخصيات التي يحبها ويريد من القارئ أن يحبها، لدرجة تسطيحها بإغداق الصفات الإيجابية عليها، ولا يمارس حقدا موجها ضد الشخصيات السلبية بحيث لا نرى فيها إلا السوء. لذلك تقع على الكاتب مسؤولية وضع المسافة الفاصلة بين الشخصية الأساسية الإيجابية وشخصيات الصراع الأخرى، وإلا وقع نصه في اختلالات مردها فقدانه موضوعية التناول التي تجعله قريبا من الواقع.

إن كنا كما ذكرنا نتعلق ببطل أو بشخصية بعينها، فهل ينطبق الأمر على الروائي؟

إن كانت الرواية تبدأ من خلال شخصية تطرق باب الخيال، فتصبح هاجس الروائي الذي يلاحقه ليل نهار كما حالة الوقوع في الحب، ويبقى مأخوذا بها، يفكر فيها باستمرار، فإنه لا بد سيظهر حبه وانحيازه لشخصية دون أخرى مهما حاول إخفاءه، وكل ما على القارئ أن يفعله هو البحث بين السطور ليكتشف أنه لم يكن بحال من الأحوال مراقبا حياديا بالمطلق، إذ لن يكون بوسعه أن يطلب من قرائه أن يصدقوه ويحبوا شخصيته لو لم يحبها هو. أنهي باقتباس لتشيخوف يقول فيه: «أحب شخصياتك بما يكفي لفهمها، بما يكفي لمسامحتها، بما يكي لقبولها. إذا لم تفعل، فلماذا يؤمن القراء بها».

المحور السادس

مواقع الرواة المختلفة

مـع معرفتنـا بأن جزءا من نجـاح الرواية مرهـون بدقة تحريك الكاتـب لشـخصياته وفق قناعاتهـا، ومقتضيات الحاجـات والأفكار التي تتبناهـا، والدور الذي تقوم به داخـل الرواية، فحري بمن يرتاد مجـال الكتابـة الروائية أن يكون على دراية بمواقـع الراوي المختلفة، التي من شـأنها تجديد نظـام الحكي، فيما لو اختـار الكاتب منها ما يتواءم مع شخصياته. وهو ما يبدأ منذ نشوء فكرة الرواية التي يعمل عليها صاحبها وفقا لمخطط يسـبق عملية الانغماس في الكتابة، ويبقى خاضعا لـكل احتمالات التغيير التي تفرضها حـالات التوالد الكتابية. لكـن الكاتب بحاجة إلى شـخصية وربما شـخصيات تحدد كيفية سرد الرواية، تكون بمثابة وسـيلة من وسـائل اتصال القراء بما يكتب، عدا دورها الفاعل في تطوير الحدث، وربما اسـتخدامها وسيلة من وسائل إقنـاع القارئ لأنه لا يقول ما حدث ببسـاطة، وإنما يخلق عالما يؤمن القـراء بحقيقته، ذلـك أن الراوي الجيد يجعل العـالم الخيالي واقعيا، مسـتخدما في ذلك ذاكرة تنبعث معها الكثير من التفاصيل، ليبدو لنا وكأنه يعقد اتفاقية مع القارئ يقول له فيها: «إن بقيت معي فسأقول لك كل شيء فور معرفتي به أو تذكري إياه»، وهو القناة أو الوسـيط الرابط الذي لا يمكن تخيل الحكاية المروية من دونه وإن اختلفت من جنس لآخر وفقا للخصوصية البنيوية.

ويمكن توزيع هذه المواقع على النحو التالي:

نبدأ بالراوي الخارجي العليم، حيث الشخصية العارفة التي تعرف كل شيء عن نفسـها وعن غيرها، وتكشـف لنا الأحـداث وما يحيط بها، وتكون قادرة على اختراق ذاكرة الشـخصيات لتعبر عن مكنوناتها الداخلية العميقة، وقد تكون شـخصية تروي بضمير الغائب، وهو ما

نجده في أغلب روايات نجيب محفوظ، ومنها ثلاثيته المعروفة التي تستخدم رواية الشخص الثالث: حيث يروي الراوي الخارجي القصة، ونلاحظ فيها الكثير من هو أو هي، إذ يتم تقديم الأحداث بضمير الغائب وبصوت الراوي العليم.

وقد نجد هذه الشخصية في نموذج السيرة الذاتية، حيث تحكي (الشخصية/ الشخص) عن نفسها باعتبارها الأكثر معرفة بنظام حياتها وتاريخها. بما يمكن تسميته رواية الشخصية الأولى التي تستخدم الكثير من الأنا، ومن خلالها يبدو الأمر وكأن إحدى الشخصيات تتحدث مباشرة إلى القراء، تنقل إليهم كيف تشعر، وتفسر لهم الأحداث الجارية حولها اعتمادا على ذكريات شخصية، وكثيرا ما تستخدم الرواية السيكولوجية هذا النمط، ومعه يحضر الراوي واحدا من شخصيات الرواية، فيسمعنا صوته من خلال مونولوج مروي مستقل داخلي.

يحضرالراوي الداخلي، الذي تمثله شخصية تملك معلومات عن نفسها، بينما لا تملك المعلومات الكاملة عن غيرها، لهذا فهي مجبرة على الدخول في شبكة العلاقات السردية لكي تتعرف على التفاصيل التي لا تعرفها، بمعنى أنها تحتاج إلى شخصيات أخرى كي تتعرف على الآخرين.

في رواية الشخص الثاني: يستخدم الكاتب الراوي للتحدث إلى القارئ، فنلاحظ فيها أنت ولك، وهي ليست شائعة، وكثيرا ما تأخذ سمتا تعليميا، وتستخدم الكثير من يجب ويمكنك، رغم أنها قد تقيم علاقة لطيفة مع القراء لأنها تعاملهم كما لو كانوا جزءا من القصة.

يبقى مطلوبا من الكاتب في كل الحالات الحذر من ان يحتل

مكان الراوي، فيجعل منه بوقا يعبر من خلاله عن مواقفه السياسية والإيديولوجية المختلفة، فيكون بذلك قد سرق حقه في الوجود من خلال شخصية تعبر عن نفسها بعيدا عن صوت الكاتب.

إذن لكاتب الرواية خياره من حيث نوع الراوي الذي يقوم النص بإخراجه، وله أيضا أن يختار راويا بصوت لا يختلط مع صوته. وعليه وبناء على ما ذكرنا من قبل، نفرق بين الأنماط التالية:

نمط تقدم فيه الحكاية من وجهة نظر الراوي العليم الذي تفوق معرفته معرفة الشخصية، وهو عالم بكل التفاصيل ولا يغيب عنه شيء. يتحكم في مسارات الشخصيات وهو مطلع على دواخلها، يعرفنا على أفكارها، ويعد الوسيط المباشر بين القارئ والنص.

نمط يكيف فيه الراوي محكيه مع وجهة نظر الشخصية، فلا يبلغ إلى القارئ سوى المعرفة التي تسمح بها وضعية الشخصية، فلا تفوق معرفة القارئ حول القصة معرفة شخصية معينة، فيعلم فقط بمقدار ما تعرفه الشخصية. وبالتالي فإنه يرى بعين الشخصية، يكتشف معها الأحداث لحظة وقوعها، ويتبنى موقف الشخصية مما يسهل عملية التأويل الروائي للشخصيات.

نمط تحكى فيه القصة بطريقة محايدة، فالراوي يعرف أقل مما تعرف الشخصية، فيقوم بالتعريف بالمظهر الخارجي للكائنات والأشياء، وهو ليس أكثر من شاهد خارجي، وتساعد هذه الوضعية على تعميق حالة الترقب لأن الحقائق تظهر في اللحظة الآنية نفسها، والراوي يتعرف عليها تباعا.

جديـر بالذكر هنا أن السرد قـد يروي أحداثا بعد وقوعها، فيقدم الحكي في صيغة المـاضي، وهي الصيغة الأكثر تواتـرا (السرد اللاحق)، وقد يرتكز على أحداث قبل وقوعها، فيكون المحكي عن مستقبل قادم (السرد السابق)، وقد يسـتخدم صيغة الحاضر التي توهم بأن الراوي يكتب في اللحظة نفسها التي يقع فيها الفعل(السرد الآني)، وقد يختار الكاتـب سردا يمزج بين اللاحـق والآني، فيلجأ إلى صيغة الماضي يلخص فيها المدة الطويلة لقصة ما في بضع كلمات أو بضعة أسطر.

وللكاتـب خياره في عدد المرات التي يحـكي فيها الراوي حدثا ما، فقد يلجأ للصيغة الفردية حين يحكي الراوي ما حدث مرة واحدة لمرة واحـدة تجنبا للسـقوط في التكرار، وقد يلجـأ للصيغة التكرارية حين يحكي عـدة مرات ما وقع مرة واحدة، مقترحـا وجهات نظر متعددة حول الحدث نفسـه، ويختار أحيانا أن يروي المشـهد نفسه أكثر من شـخص كما في رواية ميلان كونديرا «الكائن الذي لا تحتمل خفته»[٣٤] حيث الحدث نفسه يروى من وجهة نظر كل من البطلين. وقد يلجأ إلى الصيغة التكرارية المشابهة حين يحكي ما حدث عدة مرات مرة واحدة. يبقى أن للراوي سـطوته من حيث فعـل التنظيم في عرض الأحداث، بين محكيـات خطية ضمن تنظيم كرونولوجي تروى الأحداث ضمنه، ومحكيات أخرى تتفادى عرض الوقائع في تسلسلها الزمني.

قـد يختلط الأمر على البعض فيظن أن الراوي هو المؤلف، ويبدو من الطبيعي التشـديد على أن الأمر ليس كذلك أبدا، وأن الراوي هو دور يبتكره المؤلف ويتبناه، وهو مسـتقل كليا عنه، لأنه لو تحول إلى

---

٣٤ ميلان كونديرا، الكائن الذي لا تحتمل خفته، كتبت عام ١٩٨٢، ونشرت بلغات مختلفة، وبالعربية عام ١٩٨٤.

مجـرد صدى للكاتب، فإنه يقتـل دور الراوي. طبعا الأمر يختلف مع السيرة الذاتية، حيث يكون الراوي على السوية نفسها من المؤلف، بل ويشـتركان في الاسم نفسـه. لكن في باقي الأنواع الروائية فإن الراوي يتفرد باسـتقلاليته، حتى ولو أعطى انطباعا بأنه هو نفسـه من تقع عليه الأحداث، كما في رواية نابوكوف الشهيرة «لوليتا»[٣٥]، التي لا يمكن أن نقول إن بطلها هو نابوكوف نفسـه، حتى وإن كان قد عاش شـيئا مشـابها. ولكاتب الرواية أن يسمح للراوي بإخفاء نفسه حد الامتزاج بصـورة المؤلف، أو إظهـار ذاته ضمن وضعية مسـتقلة، يصبح معها شـخصية قائمة بذاتها، هذا لو اختار الروائي راويا حاضرا كشـخصية في الكـون الـروائي، ويكون بطبيعة الحال ممنوعا مـن العلم بكل شيء، لكن الذي يكتب ويكون مسؤولا عن كل صوت هو المؤلف.

أمـا عن علاقـة الراوي بالشـخصيات، فتتجلى مـن خلال خطاب تلميحـي موارب يظهـر فيه الراوي إمـا متعاطفا معهـا، محترما لها، متجانسـا وإياها، وإما أنه يظهر لها نفورا وسـخرية. وهو أي الراوي في موقعه، في المكان الذي يشـغله قد يخلط نظرة القارئ بنظرته هو، بمعنى أن القارئ سـيتماهى بالذات السردية، أو فلنقل بالصوت الذي يقـوده عبر توالي الأحـداث، فيرتبط به ويتقبل كل مـا يتلفظ به من أحكام وتأويلات لمعنى القصة، بل ويخضع لسـلطته السردية ويصدق خطابه.

يصح القول إن الرواية تنتظم كلية من خلال هذا الراوي ومختلف المواقع التي يحتلهـا، إذ بدون التنوع الذي ذكرناه آنفا لا يمكن تخيل نشـوء رواية متكاملة ومنسـجمة، فتكـون له وظيفتـه الإشرافية في

٣٥ فلاديمير نابوكوف، لوليتا، نشرت عام ١٩٥٥.

تنظيم الحكي، فيسمح بالعودة للخلف والقفز إلى الأمام والحذف، كذلك تكون له وظيفته التواصلية التي تسمح بعقد اتصال مباشر بالمرسل إليه، وقد يقوم بوظيفة تفسيرية توصل المعلومات المفيدة لفهم الرواية، وهو إذ يصدر أحكامه العامة أو تفسيراته، تكون له وظيفته الإيديولوجية، وهو ما نراه حين يجمد المحكي كي يخبر قارئه بوجهة نظره، والراوي عموما ينصب نفسه مصدرا للقصة التي يقوم بروايتها، ما دام صوته هو ما يخبر بأفعال الشخصيات والظروف التي وقعت فيها الأفعال.

مكتبة
t.me/soramnqraa

المحور السابع

بنية الرواية

كل الوقائع السردية التي يمررها الكاتب في روايته بدءا من الجملة الأولى، انتهاء بالسطر الأخير، لا بد من إخضاعها لمنطق داخلي يعمل وفق نظام مسبق، وإلا وقع العمل في الفوضى. في النظام الكلاسيكي التقليدي تبنى الحبكة على صراع يؤثث لكتابة ذات طابع حراكي تدفع القارئ باتجاه النص وتشده إليه، بعيدا عن حالة ستاتيكية طاردة، ومعها تتصاعد الأحداث إلى أن تصل الذروة، ومن ثم تبدأ بالتفكك بشكل تنازلي إلى أن تصل للنهاية.

ليس للرواية تشكيل بنيوي محدد، وعلى كاتب الرواية التفطن إلى أن الرواية مفتوحة على إمكانيات تشكيلية إبداعية لا نهائية، فالرواية كما يصفها باختين هي الجنس الأدبي الوحيد الذي ما زال يتطور، بما يفترض حركية وديناميةً لا حد لها، تنبع من تصور بأن لا حديث عن البنية الروائية بعيدا عن البنية الواقعية الاجتماعية والحياتية والثقافية ذات الطابع الديناميكي التي تنبثق الرواية من قلبها؛ تتفاعل معها، وتتجاوزها وتعبر عنها بمستويات إبداعية ودلالية مختلفة. وهي الطبيعة التي سمحت أحيانا برفض مفهوم الحبكة بمعناها الواقعي المحكم البناء، نجد هذا في أعمال فرجينيا وولف، وجوزيف كونراد، ورواد الرواية الجديدة في فرنسا، كذلك في روايات كافكا. وهي أعمال ارتكزت على قضايا فلسفية وثقافية معقدة لا تخضع للخطية البسيطة التي يركن إليها روائي لا يرغب في تجشم الصعب.

ومن هذا الباب تمكنت الرواية من تحميل بنيتها أشكالا أدبية ومعرفية أخرى (شعر، وقصة، ومسرح، واساطير، وملاحم..) وأفادت من تقنيات وآليات استمدتها من مجالات فنية مختلفة، كما مجال الفنون التشكيلية، ومجال الفنون السينمائية، لتكون في عمومها قادرة

عــلى الإفادة حتى مــن المنجزات العلمية والتاريــخ الفعلي، تتمثلهما وتعيــد إنتاجهما في بنية إبداعية خاصة. وهو ما ســمح لها بالاتســاع لتصبح الفن الأكبر بامتياز، والأكثر هيمنة، حتى إن هناك من الباحثين من أطلق عليها اســم» الفن الامبريالي» أي أن أطماعها كبيرة وهي بلا حدود في أهدافها التوســعية. لكن هذا الانفتــاح على المنجز البشري والفني لا يلغي حتمية وجود نظام مركزي ثابت لا تقوم الرواية بدونه (الحكاية، السرد، الفواعل «الشخصيات» زمن ومكان أو أمكنة، منطق داخــلي). مع هذا الانفتاح، حري بالكاتب أن يمتلك ما يلزم من حرفية تمكنه من الإفادة من عناصر متنوعة من شأنها إثراء العملية الإبداعية لو تعومل معها بمهارة، وإلا تحول النص الروائي إلى وعاء بخلطة يضرب بعضها بعضا، بما ينجم عنه بنية فنية مترهلة.

نؤكد من جديد على عواقب ســلبية ناجمة عن التفريط بالحبكة، أو بنســق منطقــي لا مفر مــن أن يتبعه الكاتب عــن طريق برنامج سردي قوامه علاقات منظمة ومحكمة بين البرامج السردية المرســومة؛ حتــى بوجود حبكات فرعية على الكاتــب أن يعي أهمية توافقها مع الحبكة الرئيســية، فقد تنبني الرواية على حلقات هي بمثابة مجموعة مــن دوائر تتمتع كل منها باســتقلال ذاتي مؤقــت، لتعود من جديد وترتبــط بغيرها من حلقــات، تتخلق بينها حــوارات تنهض على نوع مــن الجدل الباطني العميق، وهو ما يســميه منظــرو الرواية منطق الروايــة، مما يعني أن القارئء يــدرك بأن هناك وحدة حال قصصية، وأن السرد بالضرورة يتحرك في إطار هذا المنطق. نضرب مثالا على ما تقدم من خلال رواية إبراهيــم نصر الله «أرواح كليمنجارو»[٣٦] حيث

---

٣٦ إبراهيم نصر الله، أرواح كليمنجارو، دار بلومزبري، ٢٠١٥.

كان للسرد استراتيجيات بنائية منظمة، إذ يلاحظ القارئ توزعها بين قسمين بارزين مترابطين؛ أولهما: حكاية صعود جبل كليمنجارو نفسها بكل ما يعتريها من صعوبات، وهو ما نتابع وقوعه على أرض الجبل بكل تضاريسه وظروفه الصعبة. ثانيهما: سلسلة من الحكايات أو القصص الفرعية تتوزع بين أبطال الرواية الذين صعدوا الجبل، كل منهم يعود لماضيه يحكي سلسلة من الأحداث التي دفعته للمشاركة في رحلة الصعود، وما كان لأي من هذه الحكايات أن تستقل بعيداً عما يوحدها ويدخلها ضمن الحكاية الرئيسية، أمر يكسب القارئ متعة التحرك بين أجزاء متماوجة على لوحة تتكشف معها وظيفة اعتبارية، أو رسالة متوارية، وراء حكايات أو متون يجمعها إطار كما في الصورة.

نتمثل أيضا شخصية طه الشاذلي في رواية علاء الأسواني «عمارة يعقوبيان»[٣٧]، وهي الشخصية التي تتحول من إنسان حالم إلى إرهابي، وهو ما احتاج في فهمه إلى إبراز محطات من حياته، خاب فيها ظنه في الدولة التي أهانته لأنه ابن رجل فقير لم يقدر أحد ذكاءه، وهي المحطات التي يستخدمها الروائي كي يعطي مسارات شخصياته ما يبررها في تحولاتها المختلفة، إذ لا يكون مقبولا منه الوصول بشخصياته بمحركات تلقائية بعيدا عن مخططات مرسومة بعناية، تضمن توازنا بين وحدات العمل البنائية، التي تحمل كل منها درجة من النمو والتطور على مستوى الحدث، الذي يواكب تطورا غير منفصل عن حركة الزمن في الرواية.

طبعا، ليس هناك رواية بدون شخصيات، وعليه فإن بنية الرواية ترتكز على حركة الصراع بين هذه الشخصيات، فالحبكة وجدت من

---

٣٧ علاء الأسواني، عمارة يعقوبيان، مكتبة مدبولي، ٢٠٠٢.

أجلهـم، وهم من يصنعونها، إضافة إلى بقية العناصر الخيالية الأخرى التي لا يجوز للكاتب أن يتعامل معها بدون وضع هيكلية أولية تبقى خاضعـة للنمط أو التيـار الأدبي الذي ينتهجه صاحـب الرواية، فقد ينتهج بنية كلاسـيكية قائمة على عرض الحدث، ومن ثم تصاعده، إلى أن يصل الذروة، ومن ثم يتفـكك عن طريق المواجهة، ويأخذ منحاه باتجاه نهاية مغلقة مبنية على علاقة تربط النتائج بالأسباب، والقائمة عـلى صراع بين ما تريده الشـخصية، أو تعتقد أنهـا تريده. نحن هنا نتحدث عن سرد خطي، من شـأنه دفع الروايـة باتجاه خط منطقي يبدأ منذ اللحظات الأولى التي تتخلق فيها حالة غير متوازنة، كما حالة ارتكاب جريمة في الرواية البوليسـية، يتسع النشاط السردي فيها وفق خطية في الأحداث تأخذنا حيث تشاء، وتنتهي بحالة الانفراج والعثور على المجرم الحقيقي. في رواية «جريمة في قطار الشرق السريع»[٣٨]، تضع أغاثا كريسـتي القارئ أمام جريمة قتل ذهب ضحيتها الغني الأمريكي راتشـيت الذي يكتشـف المحقق بوارو أنه توفي بعشر طعنات. أثناء التحقيق يتبين أن راتشـيت هو نفسه مختطف الطفلة الصغيرة ديزي التي كان قد اشـترط فدية لتسـليمها، ومن ثم قام بقتلها الذي أدخل أمهـا في حزن ماتت بسـببه، وأدى إلى انتحار أبيهـا. تنتهي تحقيقات المحقق أن المشـتبهين جميعهم شـاركوا في الجريمة، كل منهم بطعنة سـددوها انتقاما للطفلة، وهو ما تقوم الكاتبة بتسـييره في إطار بناء روائي محكم يشد القارئ منذ البداية وحتى السطر الأخير فيها.

لكن البـاب يبقى مفتوحا للخروج عن الإجراء المباشر النموذجي، لذلك تتنوع الأطر البنائية التي يشـتغل عليهـا الروائيون، فقد يعمد

---

٣٨ أغاثا كريستي، جريمة في قطار الشرق السريع، نشرت أول مرة عام ١٩٣٤.

الكاتب إلى فكرة الرحلة يستند إليها في التأسيس لروايته، ولربما يستثمر فكرة مخطوط وهمي يعثر عليه، فيؤسس من خلاله هيكلا عظميا يكسوه بتفاصيله المتنوعة، وقد يجعل الرواية على شكل فصول، يتولى الحكي في كل منها شخصية لها منطقها، الذي تسرد الأحداث من خلاله، وهو ما جرت عليه روايات كثيرة تحركت في إطار تعددية صوتية تعد القراء بأنهم سيختبرون المشهد من منظور شخصية لها رؤاها الداخلية والخارجية، مع جملة تحديات تغلبها أو تتغلب عليها. وهو ما يمكن تمثله في رواية عبد الرحمن منيف «شرق المتوسط»[٣٩]، التي يتناوب فيها صوتان على رواية الوقائع، صوت رجب، وصوت أنيسة، فيسرد كل منهما وجهة نظره بضمير المتكلم، بما يمكن احتسابه شكلا من أشكال حرية الروائي في تعامله مع شخصياته، ويترك أثره في طرح الحدث بطريقة أكثر موضوعية.

إن اخترت أن تكون كاتبا للرواية، فستكون مسؤولا عن وضع القارئ على المسار الصحيح، وهو ما يقتضي توفير خيوط حول شخصيتك الروائية تبدأ في وقت مبكر منذ الصفحة الأولى، ولا تنتهي إلا بانتهاء رواية تخلق أكثر من حالة توتر مثيرة عن طريق مواجهة البطل مع ذاته ومع الآخرين من حوله كما ذكرنا آنفا، والتي تقتضي من الكاتب تهيئة الخلفيات والظروف المناسبة لها، وهي المواجهة التي تساعد في تنظيم نقاط درامية مناسبة تتوافق وطبيعة الشخصيات داخل الرواية، مما يساهم في منح الرواية طابعا بنائيا تزداد قوته لو أنه حرص على إبقاء سؤال كيف ومتى حاضرا معه، ذلك لأنه يعينه في الكشف عن واحدة من طبقات الشخصية في الوقت والمكان المناسب،

---

٣٩ عبد الرحمن منيف، شرق المتوسط، نشرت عام ١٩٧٢.

وهو ما يأتي منسجما مع ما ذكرناه سابقا من عدم صحة إفراغ أوجه الشخصية المتعددة في ضربة واحدة، فالشخصيات تشبه في طبقاتها حبة البصل، ويكون توقيت تقشير كل طبقة من طبقاتها في المكان المناسب من الرواية مسألة لها وزنها على مستوى تشبيك المكان بالحالة العاطفية للشخصية، لذلك فإن التوقيت يعد أداة فاعلة من أدوات تنظيم الرواية، فمعالجة الزمن وخصوصا في الروايات التي تتعامل مع الأحداث التاريخية هي جزء من قضايا هيكيلية لا يستغني عنها الكاتب، وهو ما ينطبق على الروايات الاجتماعية والنفسية التي تركن لماض تعود إليه، كي تعرف بشخصيات لا ينقطع حاضرها عن ماضيها.

وإذ يتطلع الكاتب إلى بنية خاضعة لمخطط تفصيلي قابل للرجوع إليه، وإجراء التعديل المستمر الملائم وقت الحاجة، ينصح بوضع عنوان فرعي لكل مشهد، يكون بمثابة علامة تميزه وتسهل الرجوع إليه عند الحاجة، ويكون من شأن العنوان أيضا التعريف بموضوع الفصل الرئيسي، وربما ينبئ عما سيحدث في المشهد، ويسهل عملية الرجوع للفصل عند الحاجة، وإعادة ترتيب المشاهد كل منها في المكان الصحيح درءا لفوضى تربك العملية الكتابية. أتمثل في هذا السياق رواية إبراهيم نصر الله «شرفة الهاوية» التي حرص فيها على وضع عنوان مستقل لكل مشهد على حدة، يدلل من خلاله على الحدث الأهم في الرواية، بل ويأتي مقتطعا من جملة داخل الفصل. كما في في أحد فصول الرواية آنفة الذكر الذي يحمل عنوان «ذلك المفهوم الشهير الغامض» وما هي إلا سطور قليلة حتى نقرأ الآتي:»كنت مشغولة فعلا بذلك المفهوم الغامض الشهير الذي كان يدير به رؤوس الطلبة، حول

فردية المجتمع واجتماعية الفرد!»[٤٠]. علما أن تأملا لعناوين تتصدر كل فصل في هذه الرواية، قد يصلح لأن يكون مؤشرا للقارئ، يستعين عليه لملاحظة تعالق حواري واضح بين الفصول.

صحيح أن الرواية تميل -بحكم كونها صورة عن العالم- إلى أن تتكون من مشاهد قد تعرف بعض الزيادة أحيانا، لكن هذا لا يلغي أهمية أن تكون لكل مشهد في الرواية غاية، بل يكون مطلوبا من الكاتب أن يتأمل ما أنجزه من مشاهد، ويسأل نفسه عن سبب وجوده، فإن وجد أنه لا يقود القصة إلى الأمام، يكون عليه إما أن يعيد ربطه ببقية مشاهد الرواية، أو يقطعه منها. من هذا الباب يحضر موضوع الكتابة ثم إعادة الكتابة مرارا. صحيح أن المرة الأولى هي تلك التي يقضي فيها الكاتب فترة طويلة من الزمن مع شخصياته وعالمه، لكن أحد أكبر الأخطاء التي يرتكبها الروائي هو نشر مسودة أولى هي بمثابة مادة خام أو أرضية قابلة للقص وإعادة الضبط والتدقيق، إلى أن يتم تحريرها من كافة الأخطاء الإملائية والنحوية، وربما يرى فور إعادة قراءتها ضرورة في أن يعيد ترتيب الجمل والمشاهد، أو إعادة ضبط توقيت الأحداث إلى أن يحصل على بنية مؤسسة بشكل صحيح. جدير بالذكر أن بعض دور النشر لا تنشر العمل قبل تمريره عبر التحرير، الذي يقوم باختزال الزوائد، وهو ما حصل مع كاتب ياسين في رواية «نجمة» التي حشر فيها كل معارفه وشعره، منتظرا نشرها كما هي، إلا أن المحرر نزع منها أكثر من نصفها، لتصبح واحدة من أهم النصوص الروائية الفرنكفونية التي كتبها المغاربيون. وهذا لا يسيء للنص بقدر ما يخدمه ويؤهله إيجابيا. وهذا يأتي طبعا بعد الجهد الفردي للكاتب.

---

٤٠ إبراهيم، نصر اللع، شرفة الهاوية، الدار العربية للعلوم ناشرون، ٢٠١٣.

المحور الثامن

الزمان والمكان
في الكتابة الروائية

أيما تقسيم للبنية الزمكانية هو تقسيم مدرسي، يراد من ورائه تسهيل عملية التناول لشيء هو في الجوهر تجريدي، إذ لا يمكن منطقيا وعمليا تقسيم بنيتين شكليا هما في الأصل بنية واحدة تشتغل بفرعية الزمان/ المكان داخل الجسم نفسه. نؤكد في هذا المقام استحالة تصور رواية بلا مكان ولا زمن أو أزمنة. حتى في الرواية الجديدة التي حاولت أن تلغي أساسيات الرواية الكلاسيكية بتهديمها، لم تفلح أبدا في إلغاء جوهر النظام البنيوي الذي ظل مرتكزا على المكان والزمان، وما غيرته يبقى محصورا في دائرة تسمية الأشياء وحسب. والسبب يكمن في أن الأفعال نفسها داخل الرواية هي عبارة عن أزمنة متحركة في الماضي والحاضر والمستقبل، ولا يمكن أن تتم في الفراغ بعيدا عن فضاء مكاني محدد، فهل يمكننا أن نتخيل زمنا يشتغل في الفراغ دون مكان يحده، أو تخيل مكان دون زمن يؤطره؟

لنأخذ هذه الجملة السردية ونتأملها عن قرب من رواية: الجليد، لصنع الله إبراهيم: «ظهرت الكومندانة قرب الظهر، على باب الحجرة، بوجهها المستدير المتجهم الذي يجلله شعر رمادي. ملأت فتحته بجسدها البدين، قالت: إنها ستضم إلينا طالبا روسيا. قلت لها: إن هناك ثلاثة أسرة فقط. فأشارت إلى واحد مفكوك وملقى فوق الدولاب. قلت سني ٣٥ سنة ولا أحتمل التكدس والضجة، ثم إني مفروض أن أقيم في غرفة مفردة كبقية طلاب الدكتوراه. نظرت إلي برهة كأنما تقيس حجمي الضئيل وإذا ما كنت أستحق فعلا غرفة كاملة. رفيق شكري. حسنا ستبقون ثلاثة كما أنتم[٤١]».

إن تأملا لسلسلة سردية محملة بأفعال الحركة: (ظهرت، ملأت،

---

٤١ صنع الله إبراهيم، الجليد، دار الآداب ٢٠١١. ص ٧.

قالت، ستضم، قلت، أشارت، قلت، لا أحتمل، أقيم، نظرت، تقيس، كنت أستحق، ستبقون) يفضي إلى ملاحظة أثرها في التحكم في حركية السرد وإعطائه ديناميكية واضحة، كما يفضي إلى ملاحظة دورها في تفعيل زمن تتحرك فيه شخصيتان، الكومندانة، وشكري. وهو ما يدور في مكان محدد، هو مرقد الطلبة الذي يرفض شكري حضور طالب روسي رابع فيه. بما يؤكد ترابطا واضحا بين زمان ومكان يستحيل نشوء أحدهما دون الآخر، لهذا كلما تعلق الأمر بالكتابة السردية عموما، والروائية بالخصوص، أصبح الحديث عن الزمان والمكان أكثر من ضرورة بنيوية، إذ لا يمكن تخيل رواية وقد خلت منهما. لذلك يحضر سؤال متى وأين بوزنه الذي لا يقل أهمية عمن يشارك في الحدث وماذا يحصل فيه.

تأتي عملية تحديد المكان مفصلة كانت أو غامضة حتمية لا بد منها، ذلك أنها تمنح الشخصيات مكانا أو أرضية يؤدون أفعالهم وحواراتهم في إطارها، سواء أكانت بلدا، او مدينة، أو غابة، أو أي مكان يمكن أن تتحرك فيه أحداث الرواية، وإلا أصبحت هذه الشخصيات مجرد كائنات تتحدث في ضباب أرضية غامضة ذات طابع مبهم، تجعل من الصعب، بل من المستحيل قيام رواية بالمعنى الحديث. ولنا أن نخمن ما ينتاب قارئا من إرباك وهو يتتبع أفكارا وحوارات على مر الصفحات التي يقرؤها، تخلو من تحديد أمكنة حدوثها، على الأخص ما يختار منها الروائي بما يراه مهما لروايته، وكذلك الأمر بالنسبة لزمان لا مفر من تحديده، وهو ما يستدعي وعيا حقيقيا بماهية المكان والزمن كما عرفناها في بداية هذا الحديث بشكل تبسيطي، ويفترض إعدادا مسبقا بإمكان الكاتب مع تقدم حركة الأحداث أن يغير شيئا من تفاصيله،

كما يكون لزاما عليه تقديم إشـارات وتفاصيـل تذكر القارئ بأمكنة تتحقق معها واقعية الشـخصيات أمام القارئ لدرجة جعلها حقيقية. علما أن الزمان والمكان ليسا مجرد خلفية كما قد يعتقد البعض خطأ، فتحديـد مكان الحـدث، والمناخ الاجتماعي المحيط بـه، كذلك فترته الزمنية، كل منها يخدم غرضا خاصا في الرواية.

يمكننا أن نفرق في هذا السـياق بين أمرين شديدي الأهمية حتى لا يلتبـس الأمر على الروائي الجديد. فهنـاك الفضاء Espace، وهناك المكان Lieu. وهـما مفهومان يحتم تداولهما تحديـد الفارق بينهما وشرحه. وهو ما انشـغل به أكثر من فيلسوف ومنهم كانت وهيديغر الـذي فصل في المفهوم بالقول: إن العلاقة بين الفضاء والمكان ليسـت متبادلة، بمعنى أن الفضاء يولد المكان، وهو طريق باتجاه واحد، وعليه يكـون المكان جزءا من الفضاء، والعكس غـير صحيح. من هنا يصبح المكان هو كل حيز محدد، له بداية ونهاية، كما المقهى الذي دخل إليه شـخصان، والموجود في الجانب الخلفي من الشـارع، ليس بعيدا عن الجامعة، هذا مكان. لكن هذا المكان المحدد جغرافيا مع أمكنة أخرى متعـددة في الرواية، يمكن أن يتحـول إلى جزء من فضاء الرواية الذي تتحدد فيه المصائر. بل يمكن للمقهى الصغير أن يخلق فضاءه الداخلي عندما يتحاور الشخصان عن قضايا تخرجهما من دائرة المكان الضيق، باتجاه فضاءات أوسع، ويمكن آنئذ تسميته: فضاء المقهى الذي نتعرف من خلاله على الشخصيتين المتحاورتين، وعلى أحوالهما النفسية، وعلى الوضع في البلاد، وعلى العلاقات المختلفة مع المحيط.

ليـس للمكان وجهة واحدة، فهو متعدد باختلاف أنواع الروايات؛ فهناك المكان الموضوعي كمدينة، أو حارة، كما عند نجيب محفوظ في

«خان الخليلي»[٤٢] التي تحكي قصة أسرة تسكن في حي السكاكيني، إلى أن تشتد وطأة الحرب العالمية الثانية، فتضطر الأسرة إلى الانتقال إلى حي خان الخليلي، ولكنها تعود من جديد في نهاية الرواية بعد موت رشدي المصاب بالسل، فتنتقل إلى مكان آخر. يبقى لافتا في هذا المكان قدرة نجيب محفوظ على نقل معالمه بمواصفاته الشعبية الدقيقة، ولنا أن نتخيل ما سيخلفه هذا المكان الشعبي من سيولة وعدم انضباط في الإيقاع الزمني الذي تتحرك فيه الرواية. علما أن نجيب محفوظ الذي اختصت واقعيته بإبراز حال البورجوازيين الصغار، كان حريصا على نقل وترحيل الشخصيات من حي لآخر لأغراض ودلالات اجتماعية بالغة الأهمية، كما في رواية «القاهرة الجديدة»[٤٣]، حيث التطور المرحلي في الشخصيات الرئيسية يتبعه تغير في المكان، فنلاحظ أن تطورا في شخصية محجوب رافقه انتقال من مسكن إلى آخر، فنجده قد انتقل من الحجرة التي كان يسكنها، إلى حجرة أخرى أكثر تواضعا بسبب انخفاض دخله، ثم عاد إلى الانتقال إلى المسكن الذي أعده له مديره ثمنا يقبضه قبالة تقديم زوجته عشيقة له، وعندما وقعت الفضيحة، عاد فانتقل إلى أسوان.

هناك أمكنة تاريخية كالقلاع، ومدن تاريخية كالقدس، وهنالك الوديان، والجبال، وقد يكون المكان افتراضيا كما هو الحال في العديد من الروايات، أهمها والأكثر بروزا المكان الذي افترضه غابرييل غارسيا ماركيز في مائة عام من العزلة، قرية ماكوندو التي لا توجد في أي قاموس للمدن، لكن الروائي أعطاها روحا يمكنها أن تنطبق على

---

٤٢ نجيب محفوظ، خان الخليلي، صدرت عام ١٩٤٥.

٤٣ نجيب محفوظ، القاهرة الجديدة، صدرت عام ١٩٤٦.

أيــة قرية في أمريــكا اللاتينية. في كل الأحوال فإن الحاجة إلى ســياق مــكاني تدفع الكاتــب للبحث الجاد في بعض المصــادر المفيدة، وربما القيــام بزيارة شــخصية للمكان تمنح صاحــب الرواية فرصة الحصول على إحســاس واقعي عملي. وإن كانت فرص المكان غير متاحة أحيانا كما في فلســطين المحتلة، وربما لقلة الميزانية، وعجز الكاتب عن تحمل النفقــات، إلا أن أيا من المعوقات لن تحــول دون فرص التعرف عليه عن طريق موارد متاحة كما الإنترنت، يســتعاض به عن زيارة حقيقية ممكنة.

يبقــى التفكير في ســياقات مكانيــة وزمانية أمرا قائمــا على مدار الرواية، غير منحــصر في بدايات ربما ابتدأ الكاتب بها، ذلك أن وصف المــكان والزمان له دوره الفاعل المهم في تعميق الشــخصية الروائية، مع ضرورة الحذر من اســتخدام كل التفاصيــل، والاكتفاء بما يحتاجه الكاتب وحسب. في وصفه للمكان يكون مطلوبا من الكاتب استشعاره بكل حواسه، والعمل على نقل ما يريد للقارئ أن يراه بعينين تتنقلان وتنقلان بمهارة، وكذلك الأمر بالنســبة لأصوات لا يصف كل ما يسمع منهــا للقارئ، وإنمــا ينتقي منها ما له علاقة وثيقة بمســارات الرواية، وهو ما ينطبق بالمثل على حاســة الشم والتذوق، فالكاتب غير مضطر لوصف كل ما يراه في الأمكنة التي يزورها، وهو إن فعل فيســاهم في خنق خيال القارئ، إذ لا بد أن يترك بعض التفاصيل كي لا يهجر القراء الرواية، وهو ما ســيحصل بالمثل لو لم يتجنب تقديم الأوصاف كاملة منذ البدايات.

في فضــاء النص الروائي تتنــوع الأزمنة ما بــين داخلية وخارجية، لكننا هنا وبناء على وجهة الكتاب، فسنركز على زمن الأحداث بأنواعها

المتعـددة؛ فقد تتشـكل على هيئة خيط رابط بـين الأحداث المحكية في سـيرورة تعاقبية من ماض لحاضر فمستقبل، ولكن هذا الخيط قد ينقطـع أحيانا، كما حين نعيش الزمن عـلى أرض الواقع، فنذهب إلى حقب سـابقة أو لاحقة قافزيـن عن الفترة الزمنية التـي وصل إليها السـرد. علـما أن هذا القفز يتطلب تركيزا كبيرا مـن القارئ، وإلا كان سـببا في فقده البوصلـة الزمنية، وتحويـل عملية القـراءة إلى حالة معقـدة، إذ يتعذر عـلى القارئ فهم من يفعل مـاذا، وفي أية لحظة. نتمثل هنا الروائي إسماعيل فهد إسماعيل، وما فعله في أكثر من رواية تقطعت فيها الحكاية، وانكسرت خطية الزمن، كما في «كانت السـماء زرقاء»[٤٤]، التي اختار فيها اسـتخدام الفضاء الطباعي بالحرفين الغامق والاعتيادي، من باب تسـهيل الأمر على القارئ، ومساعدته على تمييز الزمن السردي، والحيلولـة دون إدخاله في متاهة. نجد هذا أيضا عند غسـان كنفاني في رواية «ما تبقى لكم»[٤٥]، التي تظهر فيها التقاطعات الزمنية المتداخلة، في إطار لعبة فنية تشبه تلك التي وجدناها في رواية إسماعيل فهد إسماعيل الآنفة الذكر.

سبق أن قلنا إن الكاتب قد يقرر البدء بالسرد بعد انتهاء الحكاية، بما يترتب عن هذا من أن السـارد سـيكون على درايـة بكل تفاصيل الرواية الداخلية. هنا يستطيع الكاتب أن يقدم ويؤخر في الزمن كيفما شـاء، كأن يعرض الحكاية من نهايتها، ومن ثم يعاود الرجوع بالزمن إلى حيث البدايـة، وهو ما نجده بكثرة في الروايات البوليسـية، التي تكون الجريمة فيها هي بداية رحلة استكشـافية لكشف المجرم، ومن

---

٤٤ إسماعيل فهد إسماعيل، كانت السماء زرقاء، صدرت عام ١٩٧٠.

٤٥ غسان كنفاني، ما تبقى لكم، صدرت عام ١٩٦٦.

ثـم تعود بالقارئ للوراء حتى يفهم سـبب هـذه الجريمة، مما يخلق لدى القارئ درجة عالية من التشـويق. أما النهاية فتكون مع لحظات كشف الجريمة ومن يقف وراءها، كما في رواية أغاثا كريستي «جريمة في قطـار الشرق السريع» الآنفة الذكر، التـي تلعب فيها الأزمنة دورا حاسـما وكبيرا، لأن مكان الجريمة ثابت وهو القطـار وقمرة الضحية التي ارتكبت فيها جريمة القتل.

قد يبدأ الكاتب من لحظـات مأزومة تقتضي تنقلا في الاتجاهات الزمنية، الغاية منه كشف سر هذه اللحظات، أو بقصد ملء الفجوات، وهي الرجعات التي من شأنها أحيانا إيقاف تنامي الحكاية صعودا من الحاضر للمسـتقبل، بينما في أحيان أخرى تكون سـببا في تعليق بعض الأحداث التـي وقعت في الزمن الماضي، والسـير قدما باتجاه أحداث تجـري في لحظات معـاصرة. يحدث هذا في إطـار سرد متقطع يمكن تمثلـه من خـلال حكاية إطار كبيرة تتضمن داخلهـا حكايات صغرى، بما يعني إيقافا لحركة الزمن من شـأنه تـرك المجال للحكاية الفرعية. تحضر في هذا السـياق (ألف ليلـة وليلة)، وإن كانت أكثر تعقيدا مما ذكرنـا، لكنها تبدأ بالقصـة الإطار، قصة الخيانـة الزوجية التي يأخذ شـهريار إثر اكتشـافها قرارا بقتل كل عروس يتزوجها قبل أن تخونه. تتناسـل من بعدها الحكايات، فتخضع لنظام يشبه في تركيبته الدمية الروسـية إلى حـد كبير؛ فكلما فتحـت دمية، وجـدت داخلها أخرى، وهكذا من الأكـبر إلى الأصغر. ومع هذه الحكايات يلاحظ القارئ أن الزمـن الكلي الـذي يحكم الرواية هو زمن هارون الرشـيد في العصر العباسي، في مكان اسـمه بغداد، مع تماس مع بلاد فارس بظهور أسماء لمدن فارسـية متنوعة، تقع الأحداث فيها ضمن فترة زمنية بين القرنين

الثامن والتاسع، لكنك تجد داخل هذا المكان الكبير والزمن الممتد الكبير أزمنة صغيرة تتحرك الحكايات عبرها.

في حالة وقوع حادثتين في وقت واحد، يتعذر على السارد العليم بكل تفاصيل الرواية عرضهما في الوقت نفسه، يكون بإمكان الكاتب ان يحل المشكلة باستخدام جملة تعبر عن هذا التزامن كما عبارة (في الوقت نفسه). في هذا السياق، قد تجد من الكتاب من يستعير من القطع السينمائي، فينقل عدسة الرواية من مكان لآخر، في لحظات يثبت فيها عنصر الزمن، بما يتيحه هذا المونتاج المكاني حسب تعبير روبرت همفري من فرصة للتعبير عن حراك اغتنمه كتاب تيار الوعي لتقديم العنصر المزدوج في الحياة الإنسانية، أي الحياة الداخلية مع الحياة الخارجية في وقت واحد، مانحا نفسه والقارئ معه فرصة إجراء نوع من المقارنة لما يحدث في اللحظة الزمنية نفسها.

علما أن الأنواع السردية جميعها يمكن استخدامها في متن حكائي واحد، فقد نبدأ بلحظة زمنية مختارة من الزمن الحاضر، فيكون السرد ذا طابع آني، ومن ثم يبدأ الكاتب بتقليب الأزمنة متأرجحا بين الحاضر والماضي، وربما المستقبل، الذي يمكن الوقوع عليه في سرد ذي طابع استشرافي يخبر القارئ عما سيحدث في أزمنة قادمة، كما في روايات الخيال العلمي التي يلعب التخييل فيها دورا حاسما يغني الرواية، كما في روايات رائد قصص الخيال العلمي جول فيرن، التي اختلقت أمكنة غير موجودة، تحت البحار وفي السماء، وانتقت لذلك زمنا افتراضيا أيضا، كان فيه التخييل هو سيد المنجز الروائي. نذكر من رواياته رحلة إلى مركز الأرض (١٨٦٤)، الجزيرة العجيبة (١٨٧٥)، حول العالم في ٨٤ يوما (١٨٧٣)، من الأرض إلى القمر (١٨٦٥)، وغيرها من

روايات صنعت من الزمن البعيد زمنها بشكل استباقي. جدير بالذكر أن لعبتي المكان والزمان مكنتا جول فيرن من التوغل عميقا في تاريخ البشرية في القرن التاسع عشر، والذي أصبح بعد قرن حقيقة ملموسة، فقد قام أبطاله برحلة إلى القمر في وقت لم تكن البشرية تفكر في ذلك، وتحدث عن طرقات باريس في القرن العشرين، وكأنه كان يخطط لبعض خطوط الميترو اليوم، كما اكتشف أعماق البحار دون أن يتحرك من مكانه. يبقى لافتا في أعماله أن أمكنته التي كانت افتراضات، أصبحت في الزمن الحاضر حقائق تكاد تتطابق مع عصرنا، لهذا لا يمكن تصور رواية في السياق الزمكاني دون تخييل يدفع بها إلى الأمام.

لو اختار الروائي الكتابة وفقا لنمط كلاسيكي مألوف، فبإمكانه خلق حالة من التوازي بين زمن الحكاية والسرد، بما يعد ترتيبا للأحداث يوازي كتابتها، ومعها يكون بإمكان الكاتب متابعة الأحداث والجمل حيث تشد السوابق باللواحق، مما يكون له دوره في الكشف عن طبيعة البطل النفسية الداخلية. يحصل في بعض الأحيان دخول شخصية جديدة المتن الحكائي، فيكون لزاما على السارد أن يعرف القارئ بماضيها، وبعلاقاتها مع غيرها من الشخصيات، وقد يلجأ إلى هذا الأمر مع شخصية غابت عن مسرح الأحداث، فيجد نفسه مجبرا على أن يورد ما مر بها أثناء هذا الغياب، وقد يعود للحدث نفسه بتفسيرات مستجدة على ضوء مواقف جديدة، ولكن من شأن هذا الاسترجاع أن يعود فيلتقي من جديد مع المحكي الأول الذي تم تجميده للأغراض التي ذكرنا.

جدير بالذكر أن سردية خطية يلجأ إليها الكاتب، كثيرا ما ترتبط بضمير المتكلم، الأكثر استخداما في هذا النوع من السرد، وهو ما نراه

في روايات سيرية تتحرك وفق خطية معتمدة، دون أن تتقيد بالسير المنضبط زمنيا، إذ يكون بوسع الراوي التحرك بحرية بين الأزمنة، كأن يحكي قصة حياته فيعلمنا من خلال إشارات عما وقع له من حدث مهم في حياته، يعود إلى تفصيله للقارئ فيما بعد، دون أن يخلف إحساسا للقارئ بأنه أحدث خللا بمنطقية التسلسل الزمني لنصه الروائي المنهمك فيه. ولهذه التقنية مهمتها من حيث الترويج لقادم يكون نقطة مفصلية في حياة الراوي تلعب دورا خطيرا في تحديد مصيره، وهو ما يرفع من درجة التشويق ويدفع القارئ لمزيد من ترقب وانتظار تعتمد مدته على المسافة الزمنية التي يتركها الكاتب بين لحظة الإعلان المقتضب عن الحدث المهم، ولحظة تقديم التفاصيل حوله.

في كل الأحوال، فإن طريقة الكاتب في التعامل مع حركة الزمن والمكان هي جزء لا ينفصل عن ممارسته الإبداعية، لذلك يتعذر الحديث عن نظام واحد فيها، ويبقى الأمر خاضعا للموضوعات والنوع الأدبي، والاستراتيجيات التي يختارها الكاتب؛ في الرواية التاريخية-على سبيل المثال- سنجد هيمنة الزمن التاريخي الماضوي، ولا يستخدم الحاضر إلا إذا اختار الكاتب التعامل مع الماضي بوصفه لحظة حاضرة، ومع ذلك فهي بالنسبة لوعي القارئ تظل لحظة تاريخية ماضوية. في الرواية البوليسية تتعدد الأمكنة وفقا لمكان الجريمة، ولأمكنة المشكوك فيهم، من قاعات قمار، وبارات، في وقت يتحرك فيه الزمن بسرعة متناهية، على طريقة السينما الأمريكية، المرتبطة بنظام القص الزمني الذي يسرع من الحركة، أو ما يسمى قطع Cut، خلافا للسينما الفرنسية الكلاسيكية الميالة للشرح والتفسير والتمطيط، مما يجعلها ثقيلة بالقياس إلى السينما الأمريكية، والتي حذا حذوها اليوم أدباء

أمريكيون مثل بول أوستر ودوغلاس كينيدي، وغيرهما.

إن إبطاء أو إسراعا في عرض الأحداث يبقى قرارا يتخذه الكاتب في إطار ممارسة إبداعية لها خياراتها، كما حين يكثر الكاتب من وقفات وصفية من شأنها إبطاء عرض الأحداث، أو حتى إيقافها عن التنامي، وهو الإبطاء الذي نراه في مشاهد تمثيلية حوارية تعرض الأحداث- على الأخص المشحونة منها- بكل تفاصيلها لحظة بلحظة، وهو ما يكون له أثره اللافت على قارئ يتابع الحوار أولا بأول بكل تفاصيله. أو حين يميل للاختصار، فيقدم المواقف العامة والعريضة فقط من خلال صفحات قليلة تنأى عن تفاصيل يرى أنها قد تثقل النص أحيانا، وقد يقوم بالحذف، فتراه وقد تخطى لحظات حكائية كاملة دون أن يذكر شيئا عنها، فيترك بياضا، أو يستخدم معها مؤشرات تعميمية مثل جملة وبعد زمن طويل، أو بعد سنوات من الحادثة، وإن كان هذا مما لا يقبل به النص الروائي الميال إلى الدقة والعقلنة، وكثيرا ما يدلل على حالة وهن تتجنبها الرواية المعاصرة التي تختار أن تنقل الراوي من زمن لآخر دون تحديد المساحة الزمنية التي تخطاها، تاركا مسألة تقدير المدة الزمنية المحذوفة للقارئ نفسه. نتمثل في هذا السياق الروائي إسماعيل فهد إسماعيل وحالة شديدة من الاختزال اللغوي استخدمها في رواية «الحبل»[٤٦] استعان عليها بالمفردة المعبرة عن جملة كاملة ليكون الحبل (وسيلة نشر الغسيل، سرقة، حبل مشنقة)، في إطار تقنية مجازية لم تكن لتقف حجر عثرة أمام عملية فهم النص أو تدفق معناه. وأحيانا استعان عليها بعلامات ترقيم- كما النقطة- الدالة على مرور خاطف لفكرة ذات فحوى ساخر في بعض الأحيان.

---

٤٦ إسماعيل فهد إسماعيل، الحبل، صدرت عام ١٩٧٢.

المحور التاسع

في اللغة والأسلوب

تدخل كلمة أسلوب في إطار مصطلحات فضفاضة يصعب تحديدها على نحو دقيق، لكننا في العموم نقصد بها (الطريقة) التي تحضرنا حيثياتها ونحن نتأمل كافة أنواع الرسومات، والمؤلفات، وكل أنواع البناء. لذك فأن تكون فنانا أو روائيا يحتم عليك أن تكون متمكنا من الطريقة، قادرا على أن ترسم وتروي بطريقة جيدة تدفع القراء دفعا للعيش في عالمك. جدير بالذكر أن مقولة "الأسلوب هو الإنسان" تبقى قائمة إلى اليوم وصحيحة، فالأسلوب هو ما يحدد كاتبا دون آخر، ويمنحه تمايزه وخصوصياته، بمعنى أن لكل كاتب نمطا تعبيريا أو لغة يصنعها لا نجدها عند غيره، لذلك فإن واحدة من أهداف الكاتب الروائي الجديد المتأثر بقراءاته أن يفكر في الانفصال عن أسلوب غيره وبدء صناعة أسلوبه، لذلك سبق للجاحظ أن جعل من أسلوب الكاتب الخاص به ميزة كتابية وإبداعية على الرغم من أن اللغة واحدة والمعاني العامة مشتركة: وهو ما عبر عنه بعبارة ما زلنا نتناقلها حتى اليوم يقول فيها: "المعاني مطروحة في الطّريق، يعرفها العجميّ والقرويّ والبدويّ, وانّما الشّأن في إقامة الوزن وتحبير اللّفظ وسهولة المخرج، وفي صحّة الطّبع وجودة السّبك".

ما من روائي جيد إلا ويكون قارئا جيدا بالضرورة، لذلك يغدو من الطبيعي والمنطقي أن يحمل الروائي آثار قراءاته معه أثناء الكتابة، فالنصوص لا تخلق من العدم، وكل نص هو امتصاص وتحويل لنص آخر[٤٧]، لذلك مرت علينا روايات مجتثة فكرتها من أخرى معروفة لدى القارئ، كما تلك التي جعلت من ألف ليلة وليلة نصا مرجعيا كتابيا، لم يعد الروائيون إنتاجه، وإنما تمثلوه واستوحوه. نجد هذا في رواية

٤٧ العبارة لباختين

هـاني الراهب «ألف ليلة وليلتـان»[٤٨]، ورواية ليالي ألف ليلة[٤٩] لنجيب محفوظ الذي وضع بناءهـا في مقابل بناء الليالي العربية، فنجده وقد نقل كثيرا من شخوص الليالي العربية وكثيرا من أحداثها إلى لياليه، إلا أنه اختار لياليه أن تبدأ من حيث انتهت ليالي شهرزاد، التي نجدها باقية على رعب سـببه حاضر مثقل بأعباء الماضي. من هذا الباب فإن الليلة الأخيرة عند محفوظ كانت»ليلة معتمة يختلط فيها البياض والسـواد» خلافـا لليلة الأخـيرة في الليالي العربية التـي كان»الليل بها أبيض مثل وجه النهار». أما شـهريار فيظهر مع محفوظ وقد أفاد من الحكايات، ولم يعد ذلك المتسـلط الذي يجمع بين السـيف والعفو، لنكون قبالة نـص ارتبط بنصه المرجعي بعلاقة معكوسـة كان فيهـا النص الرئيسي بمثابة الأب الذي يسعى النص الجديد إلى هدمه واحتلال مكانه.

تحـضر في هذا السـياق رواية الكاتب الإنجليـزي جورج أورويل ١٩٨٤ التـي بنى عليها أكثر من روائي منجزا إبداعيا جديدا مسـتوحى منهـا. وهو ما يظل محسـوبا عـلى التناص في حـدوده، ويخرج عن السرقـة الأدبية، كما كان الحال في رواية محفـوظ الآنفة الذكر، التي حـضر فيها النص الأول سـندا اتكأ عليه الـروائي في رواية جديدة لها لغتها، وأسـلوبها، وشـخصياتها، وحتى ثيماتها الخاصة. في هذا المقام نشـير لكتاب يحيلون لقراءات لهم من نصوص فلسـفية لنتيشـه أو هيغـل وماركس، وهو أمر مقبول إن لم لم يدخل في باب الاسـتعراض الـذي يثقل الروايـة، ويدخلها في مدارات ليسـت في حاجة إليها، ولا تفيدهـا، حتـى لتجعل منها رواية معرفيـة، أي ناقلة لمعرفة، لأنها في

---

٤٨ هاني الراهب، ألف ليلة وليلتان، صدرت عام ١٩٧٧.

٤٩ نجيب محفوظ، ليالي ألف ليلة، مكتبة مصر، ١٩٧٩.

النهاية مجرد تسطير لمقولات الغير، غايته الإدهاش وإخفاء الضعف البنائي، وهو ما لن يمر بسهولة على القارئ الحصيف.

يبقى من الأهمية بمكان التذكير بأن لكل مؤلف أسلوبه أو طريقته في استخدام المفردات والتراكيب والتشبيهات والاستعارات. وما يمكن اقتراحه في هذا السياق يتضمن تشجيعا للكاتب على تدوين ما يصدفه من جمل أو فقرات أحبها، لا بقصد المحاكاة، وإنما على أمل الإفادة منها في أسلوبه، إذ لا بد في نهاية المطاف أن يكون للروائي صوته المميز والمبتكر، ويبقى مهما تجنب الاستعارة المستمرة من الرواية أو الروائي المفضل لدى الكاتب، وكذلك الابتعاد عن استخدام جمل مكرورة مألوفة أشبه بكليشيهات(قيلت مرات ومرات من قبل) من شأنها إشعار القارئ بالملل، ومن ثم فقدان اهتمامه بما يقرأ، فالروائي يكون مبتكرا وحسب من خلال استعارات وتشبيهات إبداعية تظهر قدرته على الكتابة ببصمته الخاصة.

على الكاتب أن يتفطن إلى تقنيات تحميه من مغبة الوقوع في الإخباري المعلوماتي الثقيل، وعليه استثمار كل ما يضمن استجابة لفضول القارئ الفكري والعاطفي. من هذا الباب يكون مأمولا منه تعزيز استخدامه لتفاصيل حسية غنية وهو يصف الشخصيات، أو الأحداث، لزيادة وطأة تأثيرها على القارئ، ولا أظن قارئا ما سيجد متعة في التعامل مع لغة تشبه ما نقرؤه في الجرائد، أو نسمعه في نشرات الأخبار، لذلك يغدو الاستخدام المنمق للغة السردية مطلبا مهما في الإبلاغ عن أحداث تشبه المعاش، مع ضرورة التذكير بأمرين؛ الأول: إن اللغة الروائية هي سردية بالدرجة الأولى، علما أن تنميقا نصحنا به لا يعني البحث عن التراكيب الأكثر تعقيدا، وحتى الأكثر

شـعرية بالمعنى الشكلي، فهي لا تفيد النص الروائي ولا تسمح بحركية العمل السردي بل تضعها في حالة شـبه استاتيكية. أما الثاني: فمتعلق االبسـاطة في اللغة Simple التي تفترق عن اللغة التبسـيطية -sim plisme، فالمفهوم الأول مرتبط بالسرد الذي يحكي ويجعل لكل لفظة مكانها في الأسلوب الروائي، ويمكن للقارئ أن يفهمها بلا جهد قاموسي أو معجمي، أما الثاني فيعني التسـطيح والتسـاهل الـذي ينبئ عن ضعف ثقافي وسردي في النص الأدبي. لهذا فأجدى للكاتب أن لا يبحث عن الإبهار اللغـوي المفتعل، فهذا لا يفيد الكتابـة مطلقا، ولو تأملنا النصوص التي خطت طريقها إلى العالمية، نجد أن سر نجاحها كامن في بسـاطة السرد وعمق المعاني الإنسانية، وبقدرتها على إيصال الثيمات التي اشـتغلت عليها بقوة وثبات دون السقوط في الفضفضة اللغوية والأسـلوبية التي لا تعني شـيئا حتى بالنسبة لكاتبها، وهي النصوص التي تمتاز بحيوية مردها أنها تروى بمجازات أدبية، وبطريقة سـاحرة بفضل إحالات فنية موسـيقية محتملة، ولربما عن طريق الاسـتعانة بالشـعر، أو بكلمات لأغان ذائعة تعبر عن حالات الألم والتعاطف مع شخصيات حقيقية نعرفها.

ما تقدم في الفقرة السابقة يؤكد أن نجاحا في كتابة الرواية مرهون بمهارة الروائي وقدرته على الانتقاء من الأساليب ما يضمن منح القارئ شعورا مرضيا بأن الروائي قد أخذه معه في رحلة عاطفية مغايرة لرحلة جافة شـاقة ثقيلة تفرض النوم عليه فرضا، وهو ما يتطلب لغة تحرك الشـعور، تكثر فيها علامـات الترقيم والاسـتفهام والتعجب، مع صور مؤثـرة تـتراوح ما بين التهجـمات والتهكمات، وتبقى متشـبثة -حتى بوجود لغة حجاج منطقي-بملامح كتابة إبداعية أشبه ما تكون بعملية

إنشـاء لوحة فنية أو مقطوعة موسـيقية، مادتها الخـام هي تجارب حياتية تحتاج جهدا ومهارة، وسـجلا لغويا يتناسب وطبيعة الشخصية الروائية في حواراتها مع ذاتها ومع الآخرين. وعليه نقول للكاتب (أظهر ولا تخبر) بمعنى أسـبغ على شخصياتك ما يكفي من حركات وإشارات كفيلة بنقل مشـاعر شـخصياتك للقراء، ذلك أنك لـو أخبرته بكلماتك وتوصيفاتـك المبـاشرة، فلن تحـدث ردة الفعل إياها. ولهـذه الغاية متطلباتها من حيث الإكثار من الاطلاع على الروايات العالمية والعربية، وعدم الاكتفاء بالمخزون الثقافي واللغوي الذاتي، وهو ما سيعين الكاتب على التعامل بمهارة ودقة مع اللغة والأسلوب، فيضع كل شيء في مكانه، ويجعل لكل شـخصية لغتها المنتقاة من قاموسها المرجعي، فللمثقف لغته، وللإداري البسيط لغته، وللفلاح وللعامل لغته، ممايشكل جوهرا إقناعيا بالنسبة لقارئ يرى تناسقا بين اللغة والمهنة أو الحرفة، ويحدد قدرة الكاتب على العمل على لغات وكلام شخصياته.

ينصـح الكاتب بطريقة وصفية تمنح القارئ فرصة مسـاكنة عوالم جديدة من خلال المتخيل، وكذلك يكون للكاتب فيها دور كبير في بث معرفـة جديدة حول عوالم احتضنت روايتـه، وخصوصا حين يلجأ إلى طريقـة وصف تركن إلى مقارنة خصائص الأشـياء في العالم مع بعضها البعض. وفي هذا السـياق نذكر دورا يلعبه الوصف في التهيئة لمتابعة الحـكي، عدا ذلك الدور التجميلي المهم الـذي يترك أثرا طيبا في نفس القارئ، وقد يتعلق الوصف بشـخصية افترضها الكاتب في هندامها أو في أخلاقهـا وأفكارها، في تصرفاتها وقناعتها وردود فعلها، مما يكون له أثره في تقريبها من القـارئ بأبعادها الخارجية غير المنفكة عن أخرى داخلية كما سبق وذكرنا في محور سابق، وهو ما يمكن تمثله مرة أخرى

مــن خلال وصف نجيب محفوظ لشــخصية زيطــة في روايته «زقاق المدق» الذي يقدمه كشيء مكوم لا يفترق عن أرض المكان قذارة ولونا ورائحــة. يقيم في خرابة كأنها مزبلة أرضها مغطاة بأنواع لا تحصى من القاذورات. وهو من نشــأ وكبر في عالم الشــحاذة من أبوين شحاذين. هو جســد نحيل أســود وجلباب أسود. سواد فوقه ســواد لولا عينان يلمع فيهما بياض مخيف. «حسبه أن يرى مرة واحدة كيلا ينسى بعد ذلك أبدا»[٥٠].

قد تكون للوصف إشــكالياته الناجمة عن استاتيكيته، بمعنى أنه غــير متحرك ويثبت حركية السرد، لهذا فــإن الإطالة فيه ترهق العمل الــروائي وتثقلــه وقد تــسرق من النــص ديناميكيته. هنــا نؤكد على إجراءات يقوم بها الكاتب، من شأنها التخفيف من هذه الاستاتيكية، كأن يلجأ الكاتب إلى اختيار الجمل الوصفية بعناية، فمن بين الأساليب اللغوية التي يمكن ارتيادها لجعــل الجمل الوصفية أكثر إثارة، ننصح بتأخــير التعريف بالموصوف لإثارة الغموض، بدلا من تقديمه في بداية المقطع، كما يكون مستحبا من الكاتب وهو يعطي التفاصيل الدقيقة، أن يلجــأ إلى التــدرج من الغمــوض إلى الإيضاح، وأن يقوم بتنشــيط الوصف باســتخدام أفعال الحركة المفاجئة بعد واقع جامد، وغير ذلك من أساليب تحدث فرقا وتخفف من جمود قد يخلفه وصف مكتوب كيفما اتفق.

معروف أن الرواية تحمل في طياتها نظرة إلى الحياة، وإحساسا بها مــع صفات جمالية تميزها عن الكلام المألوف في الحياة اليومية، لذلك يبقى التشكيل اللغوي مســألة مهمة جدا، ويبقى من الأهمية بمكان

---

٥٠ نجيب محفوظ، زقاق المدق، نشرت عام ١٩٤٧.

تذكير كل من يخوض تجربة الكتابة الروائية أنه سينغمس بالضرورة بمغامرة لغوية لها صفاتها الجمالية الخاصة المرتبطة بالمذهب الأدبي الذي يرتاده، لكنها تبقى لغة مفارقة مجازية يخلقها الأديب خلقا. جدير بالذكر أن الكاتب وإن كانت لديه مفرداته التي يعتقد أنها معقدة، فمن النباهة بمكان أن يعمل على تجنبها، مؤثرا عليها لغة تقول ما تعنيه بدقة قدر الإمكان، فالكلمات الطويلة غير الشائعة وغير المفهومة لن يحبها الناس، ولو أحس القارئ بأنه محتاج إلى معجم يفسر كل كلمة تقولها الرواية، فإنه سيتخلى عن قراءتها كما سبق وقلنا، ولا ضير لو استخدم الكاتب في مفرداته شيئا من العامية في الحوار، أو تعابير شائعة يسمعها من حوله كل يوم، مما يجعله أكثر قربا من تعابير الناس أنفسهم بدلا من الترفع المبالغ فيه عن لغتهم. ولعله من المفيد هنا نقل مقطع من شهادة طه حسين حول تجربة محفوظ يقول فيها:

«إن روعة قصص نجيب محفوظ تأتي من لغتها، فهي لم تكتب في اللغة العامية المبتذلة، ولم تكتب في اللغة الفصحى القديمة التي يشق فهمها على الناس، وإنما كتبت في لغة وسطى يفهمها كل قارئ لها مهما كان حظه من الثقافة، ويفهمها الأميون إن قرئت عليهم، وهي مع ذلك فصيحة نقية، لا عوج فيها ولا فساد، وقد تجري فيها الجملة العامية أحيانا حين لا يكون منها بد فيحسن موقعها، وتبلغ منك موقع الرضى».

إن الكتابة القوية تتسم بالإيجاز، وتنأى عن جمل وكلمات غير ضرورية، شأنها شأن خطوط غير ضرورية يضعها الفنان في لوحته، لذلك ينصح الروائي بالتخلص من غنائية زائدة تفقد الرواية لغتها السردية

العاديـة، وربمـا تعمل على تغييـب المعنى في المترادفـات والغموض الذي لا يقود إلى أي شي، ولا يمكن تفسـيره عقليا، وهو ما وقعت فيه روايـات مكتوبة بالعربية، على العكس من أخرى مكتوبة بالإنجليزية والفرنسـية تخلصت بشكل شـبه نهائي من كل الزوائد اللغوية، دون أن يمـس ذلك بأدبية النص وشـعريته بمعنى النوع، وحتى شـاعريته الدافئة التي تأتي منسجمة مع حالة شعورية إنسانية، لهذا فإن الجمل القصيرة مهمة جدا لأنها تسـمح للكاتب وللقارئ أيضا، بالسيطرة على المعنـى وتحول دون انفلاته. ويبدو مفيدا للكاتب لو أنه وجد نفسـه في إحـدى فقراتـه غير قادر على تحديد المكان الـذي يضع فيه علامة ترقيمـه بين فاصلة ونقطة، أن يجعل من هـذا علامة تحذيرية تقول لـه: إنك تجاوزت حدك ووضعت جملة مغرقـة في الطول، وأن عليك التفكير باسـتبدالها بمزيج متوازن من الجمل القصيرة، لذلك ربما يفيد الكاتب المبتدئ أن يسـتمع لما كتبه بصوت عـال، للتأكد من أنه قال الـذي أراد ان يقوله فعلا، وربما يسـاعده هذا الأمـر في ضمان حوار صادق مع الحياة، وكأنه يجري محادثة حقيقية بين شخصين.

واحـدة من أهم الطرق الموثوقة لشـد القـارئ تكمن في تكثيف عنصر الترقب المرتبط بالتوتر السردي، الذي يعد جزءا من لعبة روائية يحرص فيها الكاتب على كشـف أوراقه في الوقت والمكان المناسـبين، ذلك أن أي استباق أو تأخير غير مدروس قد يضر بالنص الروائي كليا. وفي هذا السـياق يمكن القول إن درجة التشـويق تتناسب طرديا مع نسـبة حجب المعلومات، لذلك ينصح الكاتب أن يقوم بعملية تأخير أو تعليق مؤقتة لبعض المعلومات، كأن يفعل الآتي:

يعمد إلى المماطلة بتعريف القارئ بهوية البطل، أو خصمه، ولهـذا الأمر قيمتـه الكامنة في اللعب على فضـول القارئ، وإثارة أسئلته.

يمنـح القارئ فرصة التعرف على كارثة مقبلة على البطل قبل معرفة البطل نفسه، أو بموازاة معرفته بها.

يأتي بخبر وفاة صاعق ينتظر القارئ بعدها ردود الفعل عليها داخل الرواية.

يلعـب على حساسـية الوقت، كما في مواقـف تتعرض فيها إحدى الشخصيات للخطف، فيكون للوقت مخاطره العالية، وهـذا كثيرا مـا نجـده في روايـات المغامـرات، والروايات البوليسـية التـي تترك أسرارها الروائية حتـى آخر النص، بما يترك أثره على قارئ سيندفع إلى متابعة النص متابعة جدية.

يترك خيار مساعدة شخص كي يعيش، بينما يترك آخر للموت.

وهـو ما يخلق كتابة معلقة تسـتمر لوقت طويـل في رفع درجة غليـان القارئ الذي يقلـب الصفحات تباعا كي يعـرف أكثر. علما أن هناك حالات كتابية يتطابـق فيها أفق الانتظار مع افتراضات القارئ، وهناك حالات أخرى، يصطدم فيها أفق الانتظار مع ما افترضه القارئ، ليكون الانزياح عن الحقيقـة المفترضة كبيرا، مما يورث بعض الحسرة أو الملل لدى القارئ، ليس من أجل النهاية التي فرضها الكاتب، ولكن من خلال تساؤلات، إذ كيف غابت عنه تفاصيل صغيرة، كان بإمكانها أن توصله إلى حقيقة تناقض الذي افترضه؟ لهذا فإن أي تفصيل لغوي في الروايـة له أهميته الكبرى، ويجب أخذه بعين الاعتبار. نتمثل الذي نقوله من خلال النهاية التي وقعت لآنا في رواية تولسـتوي الشـهيرة،

فقد كانت شـديدة القسـوة، خارجة عن أي توقعات، إذ كان مرتقبا أنها بعد أن تركت زوجها إلكسـيس كارنين، وابنها سـيريوجا، وذهبت برفقة حبيبها الكونت فرونسـكي إلى إيطاليا، أن تنتهي بسعادة اللقاء الأخـير مع حبيبها الـذي أنجبت منه ابنتها آنا، خـارج علاقة الزواج. لكـن المفاجأة الكبرى التي لم يعرفها أحد أتت بعد أن رمت بنفسـها تحت عجلات القطار، تماما كما حدث للعامل الذي رمى بنفسه تحت عجلات القطار يوم صادفت الكونت فرونسـكي أول مرة، وكأن الزمن عـاد إلى الوراء. لذلك نعود ونؤكـد أن هذه النهايات غير المترقبة هي من صناعة الكاتب المحترف والقوي أدبيا.

مـا تقدم من أمثله من شـأنه اللعب بتوقعات قـراء يعرفون أن المعلومات قادمـة، لكن الكاتب وحده يملك تحديدها على مسـتوى الكم والمتى والكيف. لو أخذنا شـيفرة ديفنـشي لدان براون، نلاحظ قصدية الكاتب في اللعب على الإشـارات والرموز المقدسـة لحل لغز جريمـة قتل أمين متحـف اللوفر، الـذي عثر قرب جثته على رسـالة غامضة، مع نجمة خماسـية مرسـومة على بطنه بدمه، لتبقى الرواية متمحورة حول السر الذي كان يحمله القتيل وعلاقته بمقتله، مع سؤال حول العقل المدبر لهذه الجريمة، لتدخلنا الرواية في مساراتها المختلفة في سلسلة من أحاج وألغاز لها علاقتها بمكان الكأس المقدس، وبجمعية غامضـة لهـا تفاصيلها المرتبطة بسر زواج سـيدنا المسـيح من مريم المجدلية، وإنجابه ذرية منها ما تزال مسـتمرة حتى اليوم. هنا يفترق عنصر التشـويق عن المفاجأة التي وإن شحنت المواقف، وعملت على تصعيد نسبة التوتر، وأضافت رؤى مهمة تتعلق بالشخصيات المشاركة فيهـا، إلا أنها-أي المفاجـاة- هي المكان الذي تخبر فيه قارئك بشيء لم

يعــرف أنه قادم، ذلــك أنها تحول غير متوقع للأحداث، ســواء كانت المفاجآت جيدة مثل رجوع البطل الغائب، أو سيئة كما إصابته بمرض خطــير. إلا أن هذا يتطلب براعة خاصة للتأكــد من أن المفاجأة تبدو طبيعية، فلكي يحافظ الكاتب على سلامة قصته وشخصياته يكون عليه لزاما الابتعاد كلية عن افتعال المفاجآت، أو الإتيان بها في غير مكانها.

المحور العاشر

دليل مكتبة الروائي

نختـم هذا الكتاب بما يمكن تسـميته (دليل مكتبة مختصر) ذلك أنـه يحتوى على روايات عربية وعالمية تـم اختيارها وفقا لما ارتأيناه فيها من سـمات بإمكانها توجيه الكاتب الجديد أثناء تجواله في غابة من الروايات الشـائكة التي تجاوز عدد ما ينشر منها سـنويا الألفين، والـذي يموت أغلبه في الطريق. كذلك فإن خيارنا هذا ينبع عن قناعة بالـدور الكبير الـذي يمكن لهذه القراءات أن تلعبـه في إثراء الخلفية المعرفيـة والأدبية لكل من يفكـر في احتراف الكتابة. هذا لا يعني أننا نلغي رأيا يحبذ ترك الكاتب الجديد يعبر مسـالكه من تلقاء نفسـه، ولكننا في الوقت نفسه نقيم اعتبارا أقوى لما نراه دليلا جاهزا من شأنه اختصار وقت الكاتب في رحلة بحثه عما يمكن أن يفيده في مسـتقبله الكتابي.

وإذ نشـجع الكاتب على الاطلاع على هذه المكتبة، فإننا لا نقصد بذلـك أنها تخلق الموهبة، وإنما كانت لنـا وجهتنا التي ترى فيها ذلك الوسـيط التقني والمعرفي والثقافي الذي سيسـاهم بالضرورة في تنمية هـذه الموهبة. في هذا السـياق يقول فولكنـير: «إن مؤلفي الروايات (الروائيين) بحاجة شـديدة إلى ٩٩٪ موهبة ومقدرة، و١٪ نظاماً عاماً، وإن عـلى الروائي ألا يقتنع بمـا يكتب، لأن ما حققه لا يمكن أن يكون الكـمال بعينه، وإن من ضرورات عمله أن يسـعى جـاداً إلى الارتقاء بما يحسـبه نهاية قدره، ولا جدوى من محاولة التفوق على معاصريه أو سـابقيه.» وهو كلام يشـير إلى أربعة عناصر تصاحب فعل الكتابة الروائية:

١. الموهبة. أن يمتلـك الكاتب القدرات الداخليـة التي تؤهله للكتابة.

٢. ألا يكتفي بالموهبة، وإنما يسعى إلى تنميتها بالعمل المعرفي والتقني، فالموهبة وحدها مهما كانت لا تكفي إذا لم تجد سندا حقيقيا يؤهلها للكتابة الجيدة في الجنس الذي اختاره الكاتب الجديد.

٣. أن يتواضع أمام الفعل الروائي، أي أمام ما يكتب، وأن يعيد النظر في نفسه باستمرار.

٤. أن يضع في رأسه رهانا كبيرا، وهو تجاوز ما هو موجود وعدم تقليده. لكن ذلك لا يتأتى إلا بالخبرة.

نخلص مما سبق إلى أن الموهبة مهما كانت مهمة وقوية، فإنها بدون تعلم حقيقي لا تساوي الشيء الكثير، لذلك فإن القراءة هي الجهاز الحي الذي يتنفس من خلاله كاتب يريد أن يسلك طريق الرواية. هذا لا يعني أن الكاتب الروائي الجديد سيصبح روائيا بمجرد الانتهاء من قراءة هذه الروايات، بل إن بعضا من هذه الخيارات، أو كلها قد لا ينال إعجابه بحكم اختلاف الأمزجة والأذواق، لكن هذا لا يمنع كونها نماذج روائية عربية وعالمية مترسخة. فمن يستطيع اليوم أن ينتقص من مكانة نجيب محفوظ، أو غابرييل غارسيا ماركيز مثلا؟ أو حنا مينه وغسان كنفاني ووليام فولكنير؟ لهذا فإننا اجتهدنا في وضع نماذج أولية تدخل الكاتب في المناخ العام للممارسة الأدبية الإنسانية العالمية التي أصبحت في زمن الانكسارات وسيلة لزرع حالة ولو بسيطة من التفاؤل تسعى إلى ترميم الانهيارات المتكررة.

يبقى أننا قمنا بتقديم الروايات بأسلوب مختصر سهل، يشرح محتواها والمادة التي اشتغلت عليها، على أمل أن يقوم الكاتب لاحقا بقراءتها والإفادة منها، لأن المتميز يولد من رحم تجارب وممارسات

حياتية وإبداعية سابقة. وكنا حريصين على تجنب السقوط في حالة رفض مسبق يمليها خلاف ثقافي أو لغوي أو اجتماعي مع أي من كتاب الروايات المدرجة في هذا الدليل، ذلك أننا لو أخذنا قرارا بقراءة من نتفق معهم إيديولوجيا وحسب، فإننا سنبقى في دائرتنا التي نقف عليها، وهي دائرة ضيقة ومعدومة الفعالية. خياراتنا تنم عن حرصنا على تربية حاسة التواضع التي يحتاج إليها الكاتب الجديد كثيرا لكي يتطور مشروعه وينمو. علما أنا تقصدنا في هذا الدليل المكتبي إيراد بعض العناوين المساعدة على معرفة الرواية والتآلف مع مختلف مدارسها العربية والعالمية، لكنها تبقى مجرد قائمة صغيرة تم اقتطاعها من عالم ممتد يصعب حصره.

I- في الرواية العربية

١. أولاد حارتنا[٥١]، نجيب محفوظ

نص يتخطى السرد العادي باتجاه سرد يتعانق مع الأسطوري والديني. تتقاطع فيه المصائر البشرية الأكثر قسوة وتعقيدا. وهو من النصوص التي أثارت جدلا واسعا في الأوساط الأدبية والدينية، ما يزال مستمرا حتى اليوم. لدرجة أن الشيخ عمر عبد الرحمن أفتى بقتل نجيب محفوظ، بحجة الردة «أما من ناحية الحكم الإسلامي فسلمان رشدي الكاتب الهندي (البريطاني) صاحب آيات شيطانية، ومثله نجيب محفوظ مؤلف أولاد حارتنا، مرتدان، وكل مرتد، وكل من يتكلم عن الإسلام بسوء، فلابد أن يقتل، ولو كنا قتلنا نجيب محفوظ

٥١ من الروايات العربية الأكثر تعرضا للمنع. نشرت مسلسلة في الأهرام في ١٩٥٩، ثم تعرضت للمنع في مصر، ونشرت في دار الآداب في ١٩٦٢.

ما كان قد ظهر سلمان رشدي». بعدها تعرض نجيب محفوظ لمحاولة اغتيال في أكتوبر ١٩٩٤. ما السر الكبير الموجود في هذه الرواية؟

تتناول الرواية قصة الجبلاوي الذي يعيش في جنته الواسعة. شخصية تتسم بسمات القوة والعظمة، لا تضاهيها أية شخصية أخرى من شخصيات الرواية. بعد تجاوزه مرحلة متقدمة من العمر، يكلف أبناءه بإدارة شؤون الحارة واستلام حقوق الآجار من السكان، دون أن يتخلى عن سلطته إلى يوم يقرر هو ينفسه ذلك، فيقرر تعيين ابنه الأصغر أدهم (آدم) لخلافته. كبير أبنائه إدريس (إبليس)، المؤهل عرفا باستلام الخلافة، ينتفض، ضد قرار والده. يكون مصيره الطرد من جنة الجبلاوي. بتحريض من إدريس لاكتشاف السر المتخفي في الغرفة المغلقة، يطرد أدهم أيضا ويجد نفسه مجاورا لأخية، خارج أسوار مملكة الجبلاوي. يرزق الأخوان أبناء يتقاتلون فيما بينهم، مثلما حدث لقابيل وهابيل. منذ تلك اللحظة يتعمق الصراع الأبدي، داخل العائلة الواحدة وفق المصالح الخاصة. وتصبح لغة الأقوى هي الأساس. هناك شخصيات كثيرة تتحرك داخل هذه الرواية، تملك صفات أسطورية ودينية تتقاطع مع صور الأنبياء من حيث الإطار العام، لم ينكرها نجيب محفوظ لكنه اعتبرها مجرد إطار ثقافي لخيبة الثورة التي عادت إلى الشخصية الأحادية (جمال عبد الناصر) مثل شخصية جبل، القريبة من سيدنا موسى. شخصية رفاعة التي تتقاطع بعض صفاتها مع سيدنا المسيح، وهو الوحيد من بين إخوته الذي سحبه الجبلاوي إليه. ثم قاسم الذي كان يعمل راعيا عند إحدى نساء الحارة، في إشارة إلى الرسول الأكرم. أخيرا شخصية عرفة الذي يشير إلى المعرفة والعلم، ويكون وراء مقتل الجبلاوي، منهيا سلطته المطلقة.

٢. النخلة والجيران[٥٢]، غائب طعمة فرمان

رواية عراقية مهمة، جسد من خلالها الروائي غائب طعمة فرمان الحياة العراقية والبغدادية عموما بطقوسها وعاداتها، بالخصوص في فترة ما بعد نهاية الحرب العالمية الثانية وانسحاب الجيش الإنجليزي من العراق. فقد ترك وراءه بلادا منهارة، لا شيء يحكمها أو يوجهها نحو الخير والتطور. عرضة للهزات الاجتماعية العنيفة والأوبئة والمجاعات. كتبت بأسلوب واقعي مباشر مرتبط بالتقاليد السردية الروسية والأوروبية العظيمة. اختار غائب طعمة فرمان شخصيات كثيرة متناقضة الأهواء والمصالح. سلمية، تماضر، خيرية، مصطفى، وابن الحولة، حسين الطيب القاتل، حمادي، وأبو قنبورة، تتجسد في أدوارها التي يتقاطع فيها الخير والشر، تناقضات مجتمع ما بعد الحرب كلها. فهي تعيش أزمات اجتماعية ونفسية كبيرة تتجاوزها، تبين الأنانية المنتشرة، لكن هذا لا ينفي استمرار قيم النبل عند بعض شخصيات الرواية. إلا أن هذه القيم لا تجد أمكنتها الطبيعية على أرض لوثها الاستعمار وغرس فيها كل الأمراض الفتاكة. وتنتهي الرواية نهاية درامية تعبر عن حالة يأس كبيرة. فيسود الاقتتال بين الإخوة، والجريمة، وتحترق الرموز التي كانت توحد الناس، فتسقط النخلة الوحيدة المقاومة للموت البائس، وتباع الدار ويهدم الاسطبل، وتخلو بغداد بدروبها وحواريها من كل حياة.

---

٥٢ نشرت رواية النخلة والجيران في ١٩٦٦. وتعتبر تاريخيا من الروايات التأسيسية في العراق.

٣. موسم الهجرة إلى الشمال[٥٣]، الطيب صالح

هي خلاصة رحلة الكاتب السوداني، في علاقته بالغرب. لخص فيها تصوره عن الأنا والآخر في تواصلهما، لكن أيضا في صراعهما. موسم الهجرة إلى الشمال من الروايات الأولى التي رصدت العلاقة مع الغرب. تتداخل فيها - من خلال سردين يتواصلان ويختلفان - قصتان في رواية واحدة: قصة الراوي الذي يحتل مساحة كبيرة في الرواية، ولم يكن مصطفى سعيد الذي عاد من لندن أيضا، إلا مستمعا متنبها لما كان يرويه الرجل محاطا بالمستمعين المنشغلين بحكايات الراوي المدهشة والغريبة. وقصة مصطفى سعيد الذي يضع بين أيدينا رحلته التي تشبه المغامرة، ضاربا عرض الحائط بكل المواضعات اللغوية. تربى يتيما من والده. وكانت المدرسة تعني له شيئا مهما وضروريا. أظهر تفوقا ملموسا جعل الناظر ينتبه له فيرسله إلى القاهرة. وفي سن الثالثة عشر يساعده الرجل الإنجليزي لمواصلة دراسته في لندن. يتقن الإنجليزية، حديثا وكتابة. يكتشف الثقافة والفكر والموسيقى والمسرح لدرجة أن أصبح المجتمع السوداني الذي تربى فيه، في طفولته، بعيدا. فقد أصبح يعيش في عالم آخر لا علاقة له بما تعود عليه، بما في ذلك الجنس الحر الذي يكتشفه في الغرب متسائلا عن قيمة الحرية التي وضعت كل شيء بين يديه دون أن تحاسبه. وقد جسّد الطيب صالح من خلال هذه الرواية العلاقة بين الشرق والغرب المتناقضين باستمرار. ليس الغرب مثاليا، وليس الشرق صحراء وقفرا. لم يكن مصطفى سعيد غبيا، بل اتسم بالكثير من الصفات التي لا نجدها عند الغربي الذي يعيش

---

٥٣ موسم الهجرة إلى الشمال، نشرت أول مرة في ١٩٦٦، في مجلة حوار، قبل أن تنشر كاملة في دار العودة، بيروت.

في الرفاه وفي حياة مستقرة. حاول مصطفى سعيد إثبات وجوده من خلال علاقاته المتعددة مع نساء بريطانيات، من آن همند، إلى إيزابيلا سيمور، إلى جين مورس. بين الطيب صالح، من خلال هذه العلاقات، ثقل الفهم السطحي بين الشرق والغرب، والمبني على مسبقات وأوهام تفضحها التجربة المباشرة.

الرواية تشكل لحظة روائية عربية تاريخية ومهمة جدا، في مسار هذا الجنس.

٤. حدث أبو هريرة، قال[٥٤]، محمود المسعدي.

رواية ذات بعد فلسفي، وجودي، ليست سهلة للقراءة لكنها مهمة من حيث النوع الذي اختارته: الرواية الفلسفية. كتبها الروائي التونسي التأسيسي الكبير محمود المسعدي، في وقت مبكر من حياة الرواية العربية. تعتمد الرواية على شخصية أبو هريرة المقيم في مكة المكرمة، الرجل الملتزم بدينه وضوابطه. يعيش في رتابة داخل عالم لا حياة فيه ولا حركة. مستسلم لها، ولناموسها القدري، ولا يعيد النظر فيها، أو يكلف نفسه التساؤل عما يحيط به، إلى أن تحدث تلك الهزة العنيفة التي غيرت فيه يقينه بالأشياء. يزوره صديقه ويخرجه من عزلته الدينية نحو تفاصيل الحياة والبشر. يتردد في البداية، فقد تعود على نمط معاشي كان من الصعب عليه اختراقه. وتبدأ المغامرة الوجودية منذ لحظة خروجهما من مكة باتجاه الدنيا. يكتشف أبو هريرة عالما جديدا ومربكا، قاده إلى الانخراط فيه كليا. كانت دليله في ذلك ونجمته الشابة الجميلة والحيوية، ريحانة، التي تحولت فجأة إلى فردوسه الحقيقي. لم تكن بخيله معه، فقد أذاقته كل أنواع المتعة التي

٥٤ كتب المسعدي هذه الرواية في نهاية الثلاثينيات، ولم تظهر كاملة إلا في ١٩٧٣ في الدار التونسية للنشر.

خزنها جسده الذي مات أو كاد تحت ثقل يقينيات لم تساعده على معرفة الحياة كما يجب. يخرج أبو هريرة بعد رحلته الاستكشافية لداخل ظل خائفا وميتا، بدرس كبير، وهو ألا نقوم بالأشياء بضغط الواجب، ولكن بالإيمان بها أولا. لم تنته رحلة أبو هريرة عند هذا الحد، فقد دخل في مدارات الشك والمساءلة. وغادر عالم اليقين الذي بدا له بعيدا، كأنه مجرد سراب. إعادة بناء النفس ليس أمرا سهلا. بل يحتاج إلى قوة باطنية حقيقية.

٥. الياطر[٥٥]، حنا مينة

تقدم الرواية بانوراما عن مجتمعات ما بعد الحرب، من خلال قصة «زكريا المرسنلي» الذي يقضي وقته في صيد الأسماك في ساحل اللاذقية. شخصية علمتها الحياة استعمال القوة لدرء عداوة الآخرين والحصول على الحقوق. من خلال تقنية الفلاش-باك، نعرف أنه فار من العدالة لأنه ارتكب جريمة قتل ضد زخاريا، صاحب الحانة اليوناني، فاختار الهرب نحو البحر، والعيش في خيمة بعيدا عن الناس. تشاء الأقدار أن يلتقي بامرأة، راعية ساقتها الظروف إلى نفس المكان. يعطيها السمك لتبيعه في قريتها القريبة، وتأتيه بالمال، لكنه سرعان ما يرتبط بها عاطفيا، هو الذي لم يعرف ما معنى الحب على الرغم من كونه متزوجا. هي أيضا تعاني من الإحساس نفسه. فقد هجرها زوجها وضاع في الأناضول. وحده الحب يمنح الرغبة في الحياة، وينتصر للقيم الإنسانية العالية.

---

٥٥ نشرت بدار ميسلون بدمشق في ١٩٧٥.

٦. الحوات والقصر[٥٦]، الطاهر وطار

كتب الروائي الجزائري الطاهر وطار روايات كثيرة، كانت فاتحتها رواية اللاز التي أثارت جدلا كبيرا في الأوساط السياسية، لدرجة أن طالب بعض المسؤولين بإيقاف نشرها مسلسلة في جريدة الشعب، لأنها تمس السلطة، لكن الرئيس هواري بومدين أمر بعدم توقيف نشرها. تظل رواية الحوات والقصر واحدة من أهم ما كتب على الصعيد الأدبي والفني والرمزي أيضا جزائريا وعربيا. اعتمد فيها الكاتب أسلوبا تراثيا مخففا من أثقال النعوت، مستعيرا إحدى حكايات ألف ليلة وليلة. قصة علي الحوات، وهي قصة الإنسان البسيط الذي يؤمن بالخير والحب، مهما كانت خساراته الكبيرة. في يوم من الأيام يصطاد سمكة جميلة، ملونة يفكر في إهدائها للملك بمناسبة نجاته من انقلاب فاشل ضده. فقد شاع الخبر في البلاد بالنجاة وضرورة تفكير الرعية في التبريكات بهدايا ثمينة. يسافر نحو القصر، لكن قطاع الطرق يمنعونه من ذلك، يسرقون السمكة منه ويعذبونه. يزداد إصراره بصدق ما كان يفعله. يصطاد سمكة أجمل وينذرها للملك. يخفق بسبب قطاع الطرق مرة أخرى، والذين يكرهون الملك، إلى أن تساعده قرية الأعداء على الوصول إلى القصر. القرية المعادية للقصر كانت تريد أن تعرف وضعية الملك لأنها كانت تشك في أنه ما يزال حيا بعد المحاولة الانقلابية. استعملت علي الحوات لكشف هذا السر. عندما يصل إلى القصر، يسمع أصواتا، يعرف مباشرة مصدرها. إخوته الأشرار. ويدرك ألا أحد غير إخوته كان من وراء الانقلاب، وأن الملك مات وأنهم هم

---

٥٦ نشرت الحوات والقصر في مطبعة البعث في ١٩٨٠، قبل أن تنشر في سلسلة الهلال، القاهرة، ١٩٨٧.

مـن يحكم البـلاد. ويصل في النهاية بإصراره الكبير، إلى كشـف أسرار القـصر كلها. لا وجود للملـك. إخوته القتلة والزعـران، هم من كان يديـر نظام الحكم الظـالم. ويفضح الطاهر وطار، مـن خلال روايته الحوات والقصر، أنظمة الحكم العربية المبنية على الكذب والانقلابات والجريمة. رواية سياسية بامتياز، لكنها ظلت وفية للخطاب الأدبي.

٧. ما تبقى لكم»[٥٧]، غسان كنفاني

هي الرواية التي رسـخت تجربة غسـان كنفـاني. جاءت مباشرة بعد نص ناجح: رجال في الشـمس. لم يخرج فيها عن رواية الشخصية التـي يمتزج فيها الخـاص بالعام. اختار الكاتب أسرة فلسـطينية من يافا، نزحـت إلى غزة. تتبعثر الأسرة كليا بسـبب فقدان أرضها ومالها واستقرارها. لا يسـتطيع حامد، على الرغم من جهوده وعقلانيته، أن يتخلـص مـن جرح ١٩٤٨. ظل رهـين حيرته. لم يصـدق ما حدث له ولعائلته. كل شيء تغير بعنف. شـقيقته مريم خسرت أحلامها بسبب الخديعـة البشرية التي لم تأت هذه المرة مـن العدو، ولكن من أبناء الجلـدة الواحدة. من خلال هموم حامـد وزكريا ومريم نتعرف على الوجه الفلسطيني الآخر، في نبله الكبير واستماتته من أجل حقه، لكن نكتشـف أيضا صورته السلبية. لقد خرج غسان عن الصورة التقليدية التقديسية وتعامل مع الفلسطيني كإنسان أولا وأخيرا.

يبدو واضحا تأثر كنفاني برواية الصخب والعنف لوليام فولكنر. لا ينفي لقاءه بهذا النص العظيم. قال في آخر مقابلة إذاعية معه أجريت معـه في ١٩٧٣: « أنـا جد معجب برواية فولكنـير: الصخب والعنف،

---

٥٧ طبعـت روايـة ما تبقـى لكم أول مـرة في ١٩٦٦. ثم طبعـت بعدها طبعات متعددة.

وكثـير من النقاد يقولـون إن روايتي ما تبقى لكم هـي امتداد لهذا الإعجـاب بالصخب والعنف، وأنا أعتقد أن هذا صحيح. أنا متأثر جداً بفولكنير، ولكن ما تبقى لكم ليسـت تأثـراً ميكانيكياً بل هي محاولة للاستفادة من الأدوات الجمالية والإنجازات الفنية التي حققها فولكنير في تطوير الأدب الغربي."

٨. الزيني بركات[٥٨]، جمال الغيطاني.

تناول جـمال الغيطاني في هذه الرواية ظاهـرة القمع والتعذيب عـلى مدى التاريخ العـربي. اتكأ في نصه على ممارسـات الماضي التي ليسـت إلا صـورة قبليـة لتعذيب الحـاضر. أي أن ما يحـدث اليوم يجـد جذوره في المـاضي العربي القمعي. يعثر الغيطـاني في تاريخ ابن إياس، بدائع الزهور، ضالتـه الإبداعية، التي اتكأ عليها كثيرا، وقصص البصاصين القتلة المتخفين بين الناس، من أمثال الشهاب الأعظم، زكريا بن راضي، ووالي الحسبة الزيني بركات، الذين استباحوا الجسد البشري لدرجة أن فعلوا به ما شـاؤوا، أحرقوه، ومزقوه للحصول على المال أو على المعلومة. فهم في خدمة سـيدهم الذي يأمـر وينهى لأنه المالك لكل السـلطات. فقد عـرف العصر المملوكي الكثير مـن هذه النماذج القاتلـة التـي كانت تمنع النـاس حتى من حق التنفـس بالاختطاف والتعذيب والقتل. اسـتعادت الرواية أشـكال التعذيب الأكثر قسوة المتسـيدة، وقتها وكأنه لا قانون ولا دولة. لكن القارئ المتأمل، عندما ينتهـي من قراءة الزيني بركات لا يخفي مقارناته الداخلية: ما أشـبه البارحة باليوم!

---

٥٨ نشرت بدار النهضة ٢٠١٣ في طبعة لاحقة. نشرت قبل هذا التاريخ.

٩. بيروت ٧٥[٥٩]، غادة السمان.

واحد من أهم النصوص التي كتبتها غادة السمان. تصور فيها انهيار الصور التي نصنعها عن الأمكنة، بمجرد الاصطدام بالحقيقة المرة، الخالية من أي زيف. بيروت، أو باريس الصغيرة كما يتخيلها الآخرون، مجموعة الشباب السوريين الذين يحلمون بالهرب نحوها وكأنها الإلدورادو الذي يغتني الناس من ورائه.

تنفتح الرواية على محطة نقل الركاب، خط دمشق بيروت، مع شابين ينطلقان على متن سيارة أجرة، نحو بيروت الحلم. فرح الفقير، الحالم بأن يصبح مغنيا معروفا، فهو موهوب جدا ويملك صوتا مميزا يؤهله للنجاح الأكيد، وكأن الأمر يخضع فقط للموهبة؟ وياسمينة التي رفضت ثقل التقاليد التي كانت تعيشها في أسرتها وفي مجتمعها. لقد قضت جزءا مهما من حياتها كامرأة في حالة اغتراب كلي. ترى في بيروت مهربها ومنبع غناها، أو على الأقل هذا ما تصورته. يستقلان نفس سيارة الأجرة باتجاه المغامرة الحياتية الكبيرة. في الخلف، جلست ثلاث نساء، كنّ يلبسن السواد ويبكين بلا توقف. ثم شخصيات أخرى، أبو مصطفى صائد السمك الحالم بمصباح علاء الدين، وأبو الملأ حارس المتحف الفقير الذي أتى إلى بيروت لينقذ عائلته من الفقر والذل، وطعان الذي هرب من القرية ليفر من الثأر الذي يلاحقه، ليقتله على جريمة لم يرتكبها. وتنتهي الرواية بموت جميع الشخصيات بشكل تراجيدي: ياسمين تعيش مع نمر، رجل جميل وغني. يستغلها جنسيا مقابل المال والوعود الكاذبة. وعندما تصمم على فضحه يرفض أخوها، لكنها تصر، فيقتلها، ويقطع رأسها ويأخذه للشرطة معترفا بجرمه.

---

٥٩ منشورات غادة السمان، بيروت، ١٩٧٥.

يعـده نمر بإخراجه من ورطته، فيصمت عـلى جرائم هذا الأخير. عدا البطـل فرح الذي ينتهي به حلمه إلى الجنون بعد أن اسـتغله قريبه نيشـان جنسيا لدرجة اسـتفحال الحالة والعجز الجنسي، والانتهاء إلى الجنون.

الروائيـة غادة السـمان، بينت كذبة الفردوس البـيروتي المفقود، معلنة عن حرب أهلية كانت قد اختمرت ونضجت أسـبابها، لا تنتظر إلا الشرارة الأولى لتعم النار الحارقة.

١٠. ثلاثية غرناطة[٦٠]، رضوى عاشور

لم تجد رضوى عاشور صعوبة كبيرة في الانتقال من الناقدة المميزة إلى الروائية المحاورة للتاريخ والحاضر. نشرت الثلاثية منفصلة، قبل أن تجمعها في مؤلف واحد. وهي كالتالي: غرناطة، مريمة، الرحيل. تمحورت أحداثهـا في الأندلس، مباشرة بعد سـقوط جميع الممالك الإسـلامية باسـتثناء غرناطة التـي كانت في النزع الأخير. حـوصرت فترة طويلة حتـى تم إنهاكها كليا، فجف ماؤها، ونفد غذاؤها. تستسـلم بدورها في النهاية، بعد معاهـدة وقعها محمد الصغير مع فرديناند وإيزابيلا. تنطلق الرواية من تاريخ السقوط، عام ١٤٩١ ، لحظة القلاقل والهزيمة والضيـاع، وتنتهى بالترحيل القسري الذي رفضه البعض لأنهم رأوا فيه موتا حقيقيا.

تعـد ثلاثية غرناطة واحدة من أهم الروايات التي اشـتغلت على موضوعة الأندلس باستفاضة كبيرة، فجمعت بين التاريخ والتخييل.

---

٦٠ صدرت في البداية عن دار الهلال في جزأين عن دار الهلال في ١٩٩٤، ١٩٩٥. ثم في دار الشروق في ٢٠٠١. القاهرة.

١١. كانت السماء زرقاء[٦١]، إسماعيل فهد إسماعيل

إسماعيل فهد إسماعيل، كاتب كويتي تأسيسي لفن الرواية في بلده، وواحد من الأصوات العربية المهمة. رواية كانت السماء زرقاء، هي أول عمل يصدر له في السبعينيات. على الرغم من صغر حجمها إلا أن كثافتها مثيرة للانتباه. نموذج للرواية القوية والمقتصدة في الكلام. صغيرة مثل رواية غسان كنفاني: ما تبقى لكم، لكنها تشرع نوافذها الواسعة على المطاردة السياسية وظلم الحكام. عبارة عن رحلتين تلتقيان وتفترقان: رحلة استبطانية يسترجع فيها البطل حياته كلها حتى لحظة الهرب، ورحلة تدور في زمن الرواية، قاسية، لمجموعة (عشرون شخصا) يحاولون أن يعبروا الحدود، عبر شط العرب، على متن قارب. تبدو علامات النجاة والوصول إلى بر الأمان مبهمة، وشبه مستحيلة، لكنهم يقومون بها متحملين نتائج خياراتهم. فقد وعدهم النوتي بالوصول مع الفجر، لكنه اشترط عليهم أخذ المال مقدما. لكن الرحلة في النهاية، لم تكن إلا رحلة عذاب وشطط، كمن يهرب من قدر قاس، لا سلطان للبطل عليه، نحو نهايات أكثر صعوبة وألما. تنتصر الرواية للإنسان الذي يتخطى بإرادته الصلبة كل العوائق والحواجز. تصف قوته وإرادته ومقاومته لزمن صعب، لا يستسلم فيه النفس الأخير. ما دامت الحياة موجودة، يظل الأمل قائما.

الرواية من الناحية التقنية، نموذج لتيار الوعي في حركته الزمنية وقوته الكشفية.

---

٦١ نشرت رواية كانت السماء زرقاء بدار العودة، بيروت ١٩٧٠.

١٢. الخبز الحافي[٦٢]، محمد شكري

رواية سير- ذاتية، تحكي قصة الكاتب المغربي محمد شكري كما عاشها بقسوتها، وعريها اللغوي، ربما هذا ما جعلها مثار سجالات ونقاشات ومنع. يتحدث الروائي في الخبز الحافي عن مأساته الشخصية التي عاشها في منطقة الريف المغربي. لقد رأى عن قرب كيف يتعامل الناس مع بعضهم البعض في أوقات الأزمات حيث تسود الأنانيات الكبرى والانهيار الخلقي، لدرجة أن قتل والده أخاه بأن ضربه على الحائط لأنه كان يبكي فأزعجه. كل شيء، في تلك المنطقة التي تعيش تحت وطأة الاستعمار الإسباني، مرتبط بغريزة حب البقاء، حيث كل شيء مباح، الأكل من المزابل، السرقة، حتى أكل الجيفة بسبب المجاعة والجوع. في تلك الأجواء لا تشكل الدراسة مطلبا أساسيا، لهذا كبر الطفل محمد في الأمية، ولم يصل إلى المدرسة إلا بعد أن بلغ العشرين من عمره.

تنتقل العائلة من الريف إلى طنجة بحثا عن سبيل جديد للعيش. الأمر الذي يضطر الطفل للعمل في المقاهي ويقتات من المزابل الأوروبية لأنها أغنى من مزابل المغاربة الجافة، بينما يواصل الأب شرب الخمرة والسكر وضرب زوجته وأبنائه. حتى إنه يوم ألقي عليه القبض بسبب فراره من جيش فرانكو، سعد محمد أيما سعادة. الأم تتحول إلى بائعة خضار وفواكه. يزداد كرهه لوالده الذي لا يفعل شيئا لمساعدة العائلة، بينما هو يبيع السجائر والحشيش للأجانب في ميناء

---

٦٢ Le Pain Nu. Traduction Tahar Benjelloun. Editions du Seuil ١٩٨١ انتهي شكري من كتابتها في سنة ١٩٧٢، لكنها لم تنشر إلا في سنة ١٩٨٢ في دار الساقي، بيروت. نشرت بالإنجليزية في ١٩٧٣، ترجمها صديقه بول بولز

طنجـة. وكثيرا ما قتله ذهنيا انتقاما من ظلمه وجبروته. يخرج محمد من بهيميته الجنسـية، فيهرب نحو بيـوت الدعارة في طنجة، للعيش برفقة المومسـات وشرب الخمرة والحشيش. فقد في آسيا التي أحبها، وفاطمة وسـلافة، وبقية المومسـات رحمة كبيرة جعلته يرفض كلمة البغي عنه. فهن أكثر إنسانية من محيطه القاسي.

١٣. نجران تحت الصفر[٦٣]، يحيى يخلف.

الرواية حصيلة مشـاهدات عايشـها الكاتب عن قرب في الجزيرة العربيـة، في حارة العبيد، حيث لا يسـاوي الإنسـان الـشيء الكثير. العبوديـة وصلت إلى سـقفها. توغل الكاتب في أعماق الشـخصيات كاشـفا أحزانهـا وآلامها التي لا تسـتطيع أن تعبر عنهـا. الرواية بهذا المعنى، نشـيد إنسـاني جميل، ينتصر للحـق ضد العبوديـة والظلم والغطرسة. حارة العبيد عالم فيه الغلبة للقوي، فهو المنتصر دوما الذي يخلق عالمه وأزلامه ليسـتمر في الزمان والمكان. لكنه ينسى أن الظلم يخلق أيضا النـار الحارقة التي تأتي على الأخـضر واليابس. بمعالجتها لقضية إنسانية حساسـة، تخرج الرواية عن كونها رواية عربية فقط، حتـى وإن درات أحداثهـا في الجزيرة العربية. أبو شـنان، وسـمية، عبد المعطي، اليامي ليسـوا فقط شـخصيات أدبية ولكنها عبارة عن مصائر تراجيدية. يشكلون روح نجران العميقة بكل تحولاتها، وانتقال شخصياتها من الأقصى إلى الأقاصي. أبو شنان الرجل الصلب والعظيم، تحـول مع الوقت إلى أخ روحي لليامي الذي أعدم، جرمه الأوحد أنه رفض العبودية وطالب بقليل من الحق. أبو شـنان نفسه ينقلب ضد

---

٦٣ صدرت نجران تحت الصفر، في طبعتها الأولى، بدار الآداب، بيروت، سنة ١٩٧٧.

قناعاته، ويخون الأمانة، فترفضه ساحة العبيد، وأمه سميه التي كانت معجبة بتطلعات اليامي الثورية، إذ شـكّل بالنسبة لها نموذجا إنسانيا مقاوما.

رواية نجران تحت الصفر، نص جريء، قال في وقت مبكر، بصوت روائي عال، ما ظل الناس يهمسـون به فقط. منعت الرواية في وقتها، مع أنها ظلت وفية لما شاهدته ورأته ولامسته عن قرب.

١٤. نزيف الحجر[٦٤]، إبراهيم الكوني.

روائي ليبـي، جعل من ثيمـة الصحراء، رهانـه الإبداعي. وهو ما جعلـه يتميز بوضـوح عن غيره من الكتاب العرب. إخلاصه الشـديد لعالم الصحراء، والتنوع المدهش في شـخصياته الأساسية والفرعية، بما في ذلك الشخصية المركزية: الصحراء، هو الذي منح كتاباته الروائية كل هذا الزخم القوي من الإدهاش والتساؤل حول عالم لا نعرفه إلا قليلا. فقـد أعاد الحركة لمـكان كان يبدو ميتا وهو ليـس كذلك، فأصبحت الصخور المنقوشة، تكشف عن سر الحياة العالقة بها.

روايـة نزيف الحجر لا تتجـاوز ١٦٠ صفحة، اختـار فيها الكوني أسـلوب التكثيف. اختـارت العائلة أن تهرب نحـو الصحراء لتعيش هناك بعيـدا عن الضوضاء والخوف من الآتي. عالج في القسـم الأول مـن روايته، حكاية أسـوف، بطـل الرواية المحمل بتاريـخ الطوارق وثقافتهم. يشرح أصله العائلي وسلالته. من أين جاؤوا محملين بثقافة هي كيانهم الحي. بينما يعرض الكاتب في القسم الثاني قصة الأب مع الودان، وكيـف أن الصحراء بصمتها الخادع شـكلت وجدانه وتاريخ

---

٦٤ عن دار التنوير. ط٣. بيروت ١٩٩٢.

وحياته كلها. فهي كنزه الثمين، كما يقول. تسير الحياة بسكينة وهدوء إلى يـوم يزور المنطقة رجلان غامضـان، مولعان بصيد الودان (حيوان أسـطوري قريب من الغـزال والتيس الجبلي)، ارتبـك كل شيء. فغير نظام السـكينة. لم يجد الصيـادان الودان التي بحثوا عنها. يسـتلهم الكوني فلسـفة روايته، أولا، من الأسطورة الشعبية المتعلقة بالصحراء التـي ينام جزء كبير منها على حيطان الكهوف مجسـدة الإنسـان في صراعه من أجل البقاء. ثانيا، من التراث الديني القديم من خلال صراع قابيل وهابيل، وارتكاب الجريمة الرمزية الأولى في حياة الإنسـان: ذبح الإنسان لأخيه الإنسان.

المسـتحاثات التـي يعثر عليهـا الباحثون دليل سـاطع على هذه الحياة البحرية المنقرضة، التي تبين قداسـة التوازن القلق والهش بين الإنسـان والطبيعة المجسـدة في البيئة الصحراوية. هذا التوازن الذي أخل به الإنسان المستعمر، الجشع، الغريب، هو الفكرة المتأصلة التي تخترق أغلب روايات إبراهيم الكوني.

١٥. حكاية زهرة[٦٥]، حنان الشيخ

من أجمل ما كتبت الروائية اللبنانية حنان الشيخ. قصة اجتماعية للفتـاة (زهرة) غير المرغـوب فيها اجتماعيا، من طـرف أبيها لأنها لم تكن جميلة أولا، كما أرادها، ثم إن وجهها مليء بالبثور التي تشوهها لدرجـة أن أصيبـت زهرة بعقـدة كان من الصعب عليهـا تجاوزها. تنقسـم الرواية إلى قسمين: القسم الأول يحمل عنوان ندوب السلام، تظهـر فيها زهـرة وهي تقاوم وضعا أبويا قاسـيا لا يعيرها أي انتباه،

٦٥ صدرت بدار الآداب، بيروت، ١٩٨٨.

وهي الأنثى الحيوية الراغبة في الحياة كما جميع البشر. ونكتشف في سياق الحكاية، كيف تم الاعتداء على جسدها وسرقة طفولتها، وعذريتها. لم تكن إقامتها في إفريقيا بردا وسلاما كما تمنت، الوحوش الذكورية المريضة موجودة في كل مكان. عندما يطلب منها صديقها ماجد الزواج، خافت على نفسها من كشف سرها. بماذا ستجيب كل من يريد أن يتزوج بها، وكيف ستبرر فقدانها لعذريتها. كيف ستخبره بأنها تعرضت لإجهاضين؟ تساؤلات تضع المرأة دوما وجها لوجه مع حائط المجتمع البارد. خصت حنان الشيخ، القسم الثاني من روايتها، للوجه الآخر لزهرة التي تريد أن تعطي معنى جديدا وإنسانيا لحياتها. ترفض أن تأكلها آلة اليأس. مع الوقت تصبح شخصية أكثر ثباتا وثقة، تعمل جاهدة لإيقاف الحرب الأهلية المدمرة. تقيم علاقة مع قناص قاتل بلا هوية ولا رحمة. وتنتهي الرواية بموتها القاسي ضحية لحلم كان أكبر منها: إيقاف حرب أهلية مدمرة أصيب كل زعمائها بجنون غير مسبوق.

١٦. العلامة[٦٦]، بنسالم حميش

بنسالم حميش، روائي مغربي مهم، وباحث في علم الاجتماع. كتب روايات عديدة أكثرها شهرة، رواية العلامة التي تناولت الجزء الأخير من حياة ابن خلدون، عندما كان قاضيا في فترة الحاكم برقوق، في العصر المملوكي. وهي الفترة التي اتسمت بالقلاقل والحياة الصعبة والغيرة والحسد والنميمة. اختار الروائي فنيا، صيغة الأمالي الليلية، حيث يروي ابن خلدون رؤيته للتاريخ، وتحولات المجتمع، لشاب

٦٦ نشرت بدار الآداب، بيروت ١٩٩٧.

مغربي كان يزوره مرة كل شهر ليغرف من ثقافته ومعارفه، ويتعلم أيضا من خبرته. لا يوجد ما يثبت حقيقة هذا المدون تاريخيا في حياة ابن خلدون، لكنه شكل في كل الأحوال متكأ للكاتب لكي يوصل أفكار ابن خلدون الأساسية، حتى ما هو ذاتي وخاص ولا يقوله التاريخ إلا عرضا. تعرض ابن خلدون في أماليه، لنظام الحكم والوشاة القريبين من البلاط المملوكي في القاهرة، والدسائس والشراك التي ظلوا ينصبونها له لكي يوقعوه فيها. فضح نظام القتل المجاني لكل حامل للنور والمعرفة، وخير المجتمع. فجأة تنقطع حركية السرد بسفر ابن خلدون إلى الحج مبتعدا عن عالم الضغينة، لكنه بعد عودته يجد كاتبه المغربي قد مات، فيرتبط بزوجته أم البنين وينجب منها بنتا، بعد أن كانت عائلة ابن خلدون قد ماتت كلها في حادث غرق سفينتهم. يذكر ذلك في كتاب التعريف وهو عبارة عن سيرته الحياتية. الرواية في النهاية ليست تاريخا، فقد استعمل بنسالم حميش كل وسائل الاختراق ليضمن أدبيتها، ومن ذلك عنصر التخييل ودمج الشخوص التاريخيين بالشخصيات الأدبية. هذا الجهد الروائي جعل من رواية العلامة، صورة بانورامية عن العصر المملوكي في فترة الحاكم برقوق، بكل صوره المظلمة.

١٧. عمارة يعقوبيان[٦٧]، علاء الأسواني

واحدة من الروايات التي لاقت اهتماما كبيرا، بالخصوص بعد ترجمتها إلى الإنجليزية والفرنسية وتحويلها إلى عمل سينمائي في عام ٢٠٠٦. تحكي الرواية عن قصة بناية أرمينية حقيقية، بناها الغني يعقوبيان، عميد الجالية الأرمينية في ١٩٣٤. تقع العمارة في

٦٧ صدرت أول مرة بمكتبة مدبولي، القاهرة. ٢٠٠٢

شـارع طلعت حـرب. وهي تمثل علامـة عن حقبة انطفـأت بنورها وخسـاراتها. تتحدث عن التحولات العميقـة التي حدثت في المجتمع المصري، في فترة ما بعد الانفتاح. وتقدم قصة ناس بسطاء يعانون من صعوبات العيش الصعب. يلتقي فيها بسـطاء الأسـطح مع رجالات الأمـن والبرلمانيين وغيرهـا. هي صورة مصغرة عـن المجتمع المصري. مع الانفتاح يزداد جشـع الناس ويتعاظم ظلمهم لمن هم أقل منهم. الطبقة الأرستقراطية يمثلها في الرواية حاتم رشيد الذي ينتمي إلى أسرة عريقة، ويشـغل منصب رئيس جريدة تصدر باللغة الفرنسية. يدرك طه الشاذلي الشاب الطموح وابن حارس العمارة، أن المجتمع لا يعتمد على الذكاء والتحضير والعمل، ولكـن على الحظوة والانتماء الطبقي. ينجـح في امتحان الدخـول إلى كلية الشرطة إذ يحلم باسـترجاع حق المظلوم. لكن يبدو أنه باع فروة الدب قبل أن يلقي القبض عليه، كما يقول المثل الفرنسي. بعد أن نجح بامتياز في الامتحان، يرسـب بمجرد أن عُـرف عمل والده. يخـسر حبيبته بثينة نهائيـا، التي تذهب نحو مـن هو أغنى. لم تعد للأخلاق ولا للشرف أيـة قيمة. لها عائلة عليها أن تتدبـر لها أكلها وشربها، ولا تكفي فيها الأحلام مهما كانت لذيذة. علاقة بثينة مع طلال، ولاحقا مع الدسوقي، لم تأت عن رغبة عاطفية وحتى جسدية، لكنها الحاجة الحياتية الصعبة. منذ تلك اللحظة يختار حامـد طريق الانتقام من نظام ظالم اغتصب حقه، واغتصب جسـده عندما ألقي عليه القبض في مظاهرة. في النهاية يقتل طه الشـاذلي في أحد الاشـتباكات مع رجال الأمن الذين كان يمكن أن يكون منهم لولا حقه الذي سرق منه.

١٨. زمن الخيول البيضاء[٦٨]، إبراهيم نصر الله

إبراهيم كاتب فلسطيني، صاحب مشروع روائي كبير. الخيول البيضاء، واحدة من أهم نصوصه الروائية. وهي جزء من سلسلة الملهاة الفلسطينية. تقع أحداثها بعد رواية قناديل ملك الجليل، وقبل أحداث رواية طفل المحاة. تنطلق تفاصيلها من أواخر القرن التاسع عشر حتى عام النكبة. الفترة الصاخبة بالتحولات الكبيرة التي مست المجتمع الفلسطيني وغيرته بعمق، من خلال الصراع الوجودي بين الفلسطيني ابن الأرض، والأتراك والإنجليز والمهاجرين اليهود، وآليات السرقة والطرد الممنهج. وحتى يستطيع أن يكون شموليا في روايته ويمس الأمكنة والبشر، فقد قسمها إلى ثلاثة كتب: الكتاب الأول بعنوان: الريح، وركز فيه على الحمامة، أي الفرس الأصيلة البيضاء وهوس ابن الشيخ بها وبعروسه. أما الكتاب الثاني، الذي يحمل عنوان التراب، فقد ركز فيه على الأرض والهادية (القرية) والكتاب الثالث اختار له عنوان: البشر، وهو تصوير لحياة الناس في مواجهة النكبة وقسوتها وحرقتها، خارج المثاليات الكاذبة، الناس في حبهم وكرههم لبعض، في صراعاتهم الأنانية وفي تآزرهم أيضا.

يريد إبراهيم نصر الله بنصه التاريخي هذا، وبالنصوص الروائية الأخرى المشكلة للملهاة الفلسطينية، أن ينشئ عالما تخييليا مناقضا لليقينيات والأوهام الصهيونية. يستعيد فضاء غنيا وحيا، أحرقته النكبة وبددته، يسرقه الكاتب من أفواه الرواة الذين عاشوا النكبة قبل أفولها، ويعيد بناءه روائيا في شكل عالم ينبض بالحياة.

---

٦٨ صدرت عن الدار العربية للعلوم، بيروت ٢٠٠٧.

١٩. عزازيل[٦٩]، يوسف زيدان

اشتغل يوسف زيدان طويلا في عالم المخطوطات، في مكتبة الإسكندرية. وارتبط بها عضويا، فهو من أشرف عليها ونظمها ووضعها في متناول جمهور المختصين. لهذا لا نستغرب أبدا أن يكتب روايته الأولى من عمق هذا العالم السري. عالم المخطوطات، والرقائق المخفية. اعتبرت رواية عزازيل واحدة من أهم الروايات العربية التي صدرت في السنوات الأخيرة، وقد أثارت جدلا كبيرا قارب شيفرة دافنشي على الأقل في علاقتها بالديانة المسيحية. فقد تناولت الخلافات اللاهوتية المسيحية القديمة، والاضطهاد الذي مارسه المسيحيون ضد الوثنيين المصريين. تدور أحداث الرواية بين مصر وسوريا، في القرن الخامس الميلادي في فترة الصراعات المذهبية في الإمبراطورية الرومانية، بين المؤمنين الجدد والوثنيات القديمة. حروب طاحنة ودموية. بنى الكاتب روايته فنيا، على الرقائق المكتوبة باللغة السريانية التي تم العثور عليها بحالة جيدة، في منطقة الخرائب الأثرية، ليس بعيدا عن قلعة القديس سمعان العمودي. هذه المخطوطات الثمينة ترصد حياة الراهب المصري هيبا، الذي عاش فترة الاضطرابات، في القرن الخامس الميلادي الذي شهد تغيرات جوهرية في بنية الكنائس الإيمانية والفكرية، حول سيدنا المسيح. ما كتبه هيبا، كما تقول الرقائق، جاء نتيجة إيحاءات شيطانية آمرة بالكتابة، لأنها لم تكن متوافقة مع ما هو سائد وموجود. يصف هيبا رحلته الصعبة لتعلم اللاهوت، في رقائقه منذ خروجه من أخميم، في صعيد مصر، حتى مدينة الإسكندرية، كما تصف الرواية أيضا رحلته لفلسطين واستقراره في أورشليم، حيث

---

٦٩ صدرت الرواية عن دار الشروق، القاهرة، ٢٠٠٨.

تعرف على القس نسـطور الذي أرسـله إلى أحد أديرة أنطاكيا حيث يتعرف بامرأة (مرتا) التي تسرق قلبه، وتعمق شكوكه في عقيدته، قبل أن يقـرر ترك الدير وكل علاقاتـه بالبشر ويذهب بعيدا دون أن يترك وراءه أي إشارة تحدد وجهته.

مكتبة
t.me/soramnqraa

II- في الرواية الأجنبية

٢٠. الجريمة والعقاب[٧٠] فيودور دويستويفسكي

واحدة من أعظم الروايات الكلاسيكية الروسية، والعالمية. ما يميز دويستويفسكي عن غيره، هو عمله الدؤوب على الجانب النفسي للشخصيات. يحللها ويتوغل في أعماقها لمعرفة دوافعها الحقيقية. لا شيء يحدث بالصدفة. وهذا ينطبق على كل رواياته: بالخصوص الإخوة كرامازوف والأبله. نشرت الجريمة والعقاب، في البداية في مجلة الرسول الروسي عام ١٨٨٦، وتلقت اهتماما نقديا واسعا، ثم نشرت بعدها في كتاب. جاءت هذه الرواية حصيلة للسنوات الخمس التي قضاها الكاتب منفيا في سيبيريا. تتعمق الرواية في نفسية الطالب الفقير راسكولينكوف الغامضة، في سانت بيترسبورغ. لم يكن طالبا عاديا. كان مأوزما ومحتاجا للمال ويبحث في خلوته عن الحلول الممكنة، فيقرر قتل المرابية أليونا إيفانوفا، التي لا ضمير لها، وسيريح موتها الناس الذين استغلتهم ونهبت أموالهم بالحيلة. بالمقابل، يستطيع بمالها أن يخلص نفسه من الفقر والحاجة والخوف، ويساعد المحتاجين. يخطط بسرعة ويستحضر أدوات الجريمة. يقتلها بفأس هي وأختها غير الشقيقة التي وجدت عندها بالصدفة. من جريمة واحدة إلى جريمتين، الأولى مذنبة وأما الثانية جاءت بها الصدفة. في النهاية يركبه خوف لم يحسب حسابه، فيرتبك لحظة السرقة ولا يأخذ إلا أشياء طفيفة ويهرب. الجريمة لا تنتهي عند ذلك الحد. تظل عقدة الضمير تنغص عليه حياته، وتتبعه أينما ذهب إلى أن سلم نفسه

٧٠ الجريمة والعقاب، ترجمة سامي الدروبي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ٢٠١٠

تحت إلحاح حبيبته صونيا التي أقنعته بفعل ذلك تخفيفا عنه داخليا. ويعاقب في النهاية بالنفي إلى سيبيريا لمدة سبع سنوات، يعاني فيها الأمرين، بسبب العزلة والبرد والخوف واحتاج لتحمل هذا الوضع، إلى شخصية متينة داخليا وإيمان غير مشروط بالحياة. لكنه يعود من هناك وقد صمم على تغيير حياته جذريا وتقويم أخلاقه والدخول في النظام العام كإنسان يريد الحياة ويحبها.

٢١. زوربا[٧١]، نيكوس كزانتزاكي

يقول الكاتب اليوناني كزانتزكي إن رواية زوربا (١٩٤٦) اضطهدته لشهرتها الكبيرة، إذ أصبحت كل جهوده الروائية تقاس من خلالها. فقد جعل من شخصية شعبية، زوربا، نموذجا حياتيا عاليا، وضع المعرفة الإنسانية على محك التجربة الحياتية، لذلك فلا قيمة لثقافة الانجليزي الراوي أو المعلم Patron (بازيل في الفيلم) أمام تجربة زوربا الأمي، الذي اختبر الحياة بعمق، وعرف خفاياها وتفاصيلها. ينزل المعلم إلى كريت بصفة مستثمر في المنجم الذي تركه والده معلقا قبل وفاته. يجد في زوربا صديقا مساعدا له في استثماره. يقنعه هذا الأخير بالاستماع إلى الحياة أيضا، فلا يبقى محصورا في ثقافته الإنجليزية التي لن تفيده كثيرا في هذه الأمكنة الصعبة. تتشابك العلاقة بينهما بسبب سوء الفهم إذ لكل واحد مرجعيته الخاصة. لكنهما يجدان في تلك الرفقة تكاملا جميلا. الرواية مجدت شخصية زوربا ونمط حياته الذي لا يخضع دائما للقانون العام. كل خياراته تحددها سعادة اللحظة، ولا شيء غير ذلك.

---

٧١ زوربا، ترجمة جورج طرابيشي، دار الآداب. بيروت ١٩٧٨.

حولت الرواية إلى فيلم عالمي، أدى بطولته أنطوني كوين، الذي ما يزال إلى اليوم، حتى بعد وفاته، يعرف برقصة سيرتاكي التي مجدها الموسيقي اليوناني المعروف تيودوراكيس. ونظرا لموقفه الناقد من الأديان، حرمت الكنيسة دفنه في مقبرة العموم، فدفن في مرتفعات هيراكليون. كتبت على قبره وصيته: «لا أنتظر شيئا، لا أخاف من شيء، فأنا حر طليق».

٢٢. الصخب والعنف[٧٢]، وليام فولكنير

تحكي رواية الكاتب الأمريكي، وليام فولكنير، الصخب والعنف، وقائع حياة ثلاثة أبناء من أسرة جنوبية، يستعيدون حياتهم القاسية لدرجة الهيستيريا باعتماد طريقة المونولوج الداخلي والفلاش باك، التي تكشف مأساتهم العميقة. نشرت أول مرة في سنة ١٩٢٩. نظرا لتقنياتها السردية الجديدة واللغة المتوترة، والتوغل عميقا في نفسية الشخصيات، باستخدام أدوات فنية حداثية لم يألفها الجمهور المتعود على الروايات الخطية، كان استقبالها من طرف القراء باردا. لكن النقد الذي اهتم بها بشكل خاص، بعث بها من جديد باتجاه القراء، لتصبح أهم رواية أمريكية معبرة عن جيل الخسارات، أو الجيل الضائع. تقاسم الرواية زمنان، الماضي بكل حرائقه وجرائمه واعتداءاته ضد السود، والحاضر بخيباته المتراكمة التي لم تكن أفضل. تستعيد الرواية بشجاعة كبيرة الحروب الانفصالية في الجنوب، وهي الأولى في ذلك، في وقتها على الأقل. ركز الروائي اهتمامه على أسرة كومبسون، من مدينة

---

٧٢ الصخب والعنف، ترجمة إبراهيم جبرا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ١٩٨٣

جفرسون، المرتبطة بماض أرستقراطي عريق لم يعد إلا ذاكرة بعد أن انهار كل شيء بسبب الحروب. يتعمق فولكنير في تاريخيها العريق الذي يمتد إلى نحو مائتي سنة؛ أب شبه مجنون لا عمل له إلا قراءة الكتب الكلاسيكية والغرق في الويسكي. أم على الرغم من كبريائها، يهزمها مرضها الذي تستسلم له. الحرب تختصر الأعمار وتدفع بها نحو العدمية. تظهر الرواية أثر الحرب الأهلية التي أفقرت ناسا كثيرين كانوا أغنياء في وقت من الأوقات مثل عائلة آل سارتوريس مثلا، التي بنت غناها على ظهر العبيد في مزارع القطن وأصبحت لا شيء بعد نهاية الحرب الأهلية في ١٨٨٦. يقول فولكنير عن هذه الرواية: كتبت رواية كما أردتها أنا، لا كما أرادها الناشر والقراء.» ثم أضاف متحدثا عن حرية الكتابة: «لأول مرة لم يكن أمامي أي خطة».

٢٣. غاتسبي العظيم[٧٣]، سكوت فيتزجيرالد

رواية الكاتب الأمريكي المجدد فيتزجيرالد سكوت: غاتسبي العظيم، هي لحظة حية من تاريخ أمريكا الجديد. نجاحها جعل سكوت فيتزجيرالد يحتل مرتبة عالية أدبيا، فاعتبر من أهم كتاب القرن العشرين. هو أيضا صوت من أصوات جيل الضياع.

اختار الكاتب فترة العشرينيات التي يعرفها جيدا. فترة المال وهوس الثروة والوجاهات الزائفة لينجز محكيه عليها. تحكي الرواية قصة الفتى الجميل جاي غاتسبي الذي وصل إلى أعلى مراتب الغنى كما كان يحلم دائما، لا تهم الوسائل التي استعملها، فالمجتمع الأمريكي وقتها، يمنح كل سبل الصعود السريع. بعد أن فرض نفسه

٧٣ غاتسبي العظيم. ترجمة أسامة منزلجي، دار المدى، بغداد ٢٠١٤.

بالمال، أصبح غاتسبي يقضي لياليه في السهر وشرب الخمور والنساء. الشيء الوحيد الذي ظل بعيدا عن مناله هي ديزي بوكانان. صاحبة الشخصية القوية. بعد محاولات كثيرة، وبمساعدة ابن عمها نيك، يصل غاتسبي إلى قلبها وجسدها. يشك زوجها توم في علاقتهما. ينبه ديزي زوجته إلى خطر العلاقة مع غاتسبي الفاسد أخلاقيا، الذي جمع ثروته بطرق غير مشروعة، بالنصب والاحتيال والتجارة السرية، وتهريب الخمر. لكن خطابه لا يقنعها لأن ذلك ينطبق عليه، وهو أيضا كان يخونها مع صديقتها ميرتل. في لحظة غيرة جارفة، ترتكب ديزي جريمة قتل غريمتها، عشيقة زوجها توم، بسيارة عشيقها غاتسبي. منذ تلك اللحظة تبدأ حالة انهيار هذا الأخير. وتنتهي الرواية بمقتل غاتسبي على يد زوج ميرتل، ظنا منه أنه من ارتكب جريمة دهسها.

٢٤. العجوز والبحر[٧٤]، إرنست هيمنغواي

قيمة هذه الرواية الخالدة للكاتب الأمريكي هيمنغواي في انتصارها للقيم الإنسانية الكبيرة. الشيخوخة هي مرحلة سنية لا تعني الموت والنهاية، كما يظن الكثيرون. تقدم السن لم ينزع من سانتياغو الصياد، القدرة على الدخول إلى البحر وصيد الأسماك. لكنه يمر بحالة فراغ تجعله يشك في قدراته. بعد أربعة وثمانين يوما، لم يصطد أي سمكة، وهو الذي كان يعلم صبيا هذه المهنة. في اليوم الخامس والثمانين، خرج بمركبه الشراعي وهو مصمم أن لا يعود إلا بصيد سمكي وفير. بعد ساعات من الانتظار، تحدث المفاجأة الكبيرة. فقد علقت سنارته بسمكة كبيرة ظلت تتخبط وتجره نحو أعماق البحر. وعلى الرغم من

٧٤ العجوز والبحر، ترجمة محمود حسني،

الجـراح التي أصيب بها جراء شـد خيط الصيد الحـاد، لم يتركها وظل متشـبثا بها. حتى عندمـا انتفضت للمرة الأخيرة، ضربها على رأسـها برمحـه وربطها بالقارب. وكان سـعيدا بصيده الثمين بعد زمن الفراغ والخيبـات، قبل أن تعترضه أسـماك القرش الجائعـة، وتهاجمه، لكن الشـيخ لم يستسـلم لها. قاومها بقوة وصبر، بكل ما لديه من وسائل، الرمح، ثم السكين الذي ربطه بالمجداف، ثم الهراوة، وحديدة المركب، لكـن كثرتها لم تبق له من السـمكة التي صادهـا، إلا الهيكل والرأس. ومع ذلك وصل منتشيا إلى الميناء كمن انتصر في حرب ضروس. عندما سـأله الصبي عن صيده؟ اعترف له بهزيمته ولكن أيضا بمقاومته التي جعلت أسـماك القرش تهرب، وتخافه أيضـا. الرواية ترفع عاليا من قيمة المقاومة وعدم الاستسلام حتى آخر لحظة.

٢٥. ١٩٨٤[٧٥]، جورج أورويل

نـشرت رواية الكاتـب الإنجليزي جورج أورويل ١٩٨٤ في سـنة ١٩٤٩. تقع أحداثها في إيرسـتريب، وهي مقاطعـة من دولة عظمى تدعى أوشـينيا، في وضع مخلخل تأكله حرب لا تنتهي، وفي ظل رقابة صارمة وصلت حتى إلى مراقبة أنفاس الناس وأحلامهم وخصوصياتهم العاطفية. الحزب هو الذي يتحكم في كل شيء، وهو المسـير الأساسي للدولة، يذكر بالفترة السـتالينية في الاتحاد السـوفياتي سابقا. النخبة متفانيـة في خدمـة الحزب وقائـده الأخ الأكـبر Big Brother الذي يرمز إلى النظام الشـمولي الذي لا يترك أية فرصة للحرية أو للمبادرة الشـخصية. بطل الرواية وينسـتون سـميث، العضو العامل، الوفي،

٧٥ ١٩٨٤، ترجمة أنور الشامي، المركز الثقافي العربي، بيروت ٢٠٠٦.

والفعال في الحزب الخارجي وموظف وزارة الحقيقة، المكلف من طرف الحزب بـالإشراف على الدعاية ومراجعة التاريـخ وتعديله (تزييفه) وفق مـا يريده الأخ الأكـبر. يضاف إلى ذلك تكليفـه بمهمة الإشراف على تدمير كل الوثائـق التي تخالف التعديلات، حتى لا تجد الأجيال الجديدة شيئا يربطها بالماضي. لا أثر لكل ما يخالف الحقيقة الجديدة المفروضة بالقوة والرقابة. هذه هي الصورة الخارجية لسـميث الذي تعددت مواهبـه ووظائفه، لكنه في أعماقه، يكره المؤسسـة الحزبية كرها شديدا. ينتقدها في داخله وينتظر فرصته لتدمير الأخ الأكبر الذي جير كل شيء لمصلحته باسـم الوطنيات الزائفة، كسر العمران الحزبي القاتـل الذي بناه. لكن الرقابة التي لا ترحـم كانت قادرة على قراءة لا وعي الناس، تكتشـف سره، وتتعرف على خططه، فتقضي عليه قبل الإقدام على كل ما يعيد النظر في قوة وجبروت الأخ الأكبر. الأخ الأكبر هو الأب وهو الأم وهو البلاد كلها.

الرواية استباقية بشكل واضح، في الوقت الذي كان الناس يمجدون سـقوط النازية بالأفـراح، كان أوريل يصف مجتمع مـا بعد الحرب، في ١٩٤٩، زمننـا، ويفضح آليات الشـمولية التي وصلت في ١٩٨٤، إلى سقف ممارساتها اللإنسانية. أظهرت رواية ١٩٨٤ إلى أي مدى تستطيع الرواية أن تكون اسـتباقية عندما يكون كاتبها ذا بصيرة قوية ومميزة، ترى ما لا تراه العين العادية.

٢٦. التحول[٧٦]، فرانتز كافكا

نشرت الرواية أول مرة، في لابزيغ ١٩١٥. تنتمي إلى النوع الغرائبي الـذي انتقل بالواقعية إلى عالم أسـطوري لا يصدق، ومع ذلك تجعلنا الرواية نصدقه بفضل قدراتها الإبداعية.

ذات صباح اسـتيقظ غريور سامسـا للذهاب إلى عمله كالعادة، فجـأة وجد نفسـه قد تحول إلى حـشرة فظيعة. ظن المسـألة مجرد كابـوس. حـاول أن يقوم من فراشـه، لكنه لم يسـتطيع لأنه نام على ظهره. حتى مغادرة سريره تبدو من المسـتحيلات. كان، قبل نومه، قد أغلـق الباب بالمفتاح. عندما تسـأل عنه أمه وأبوه وأخته غريت، يرد من فراشـه، بصوت مبحوح، أنه بخير، وانه سيقوم ليذهب إلى عمله. التحول الذي مسه كان غريبا وقاسيا. لقد بقي كما كان في كل شيء إلا في شكله الذي فقد صفته الإنسانية ليصبح حشرة ضخمة. تفتح العائلة الباب بالقـوة للتأكد من وضعه، تفاجأ بهيئته الجديدة. يطارده الأب بعصـاه ليخرجه، بينما تصاب الأم بإغماءة. يسـجن غريغور سامسـا نفسـه في الغرفة حتى لا يراه الجيران عـلى تلك الحالة. الوحيدة التي كانـت تدخل عنـده وتنظف غرفته، هي أخته غريت. بسـبب القهر والملـل، يخرج غريغور من مخبئه. يراه والـده، فيضربه بقوة بهدف قتلـه، ينفذ غريغور بصعوبة، لكن بجـروح عميقة. يتعفن جرحه مع الوقـت إذ لا طبيب يأتي لزيارته وعلاجه، العائلة تخاف من الفضيحة. توقفـه عن العمل أجـبر العائلة كلها على الذهـاب للعمل، الوالد في

---

٧٦ ترجمـت إلى العربيـة، تحـت عنوانين، الانمسـاخ بترجمة إبراهيـم وطفي عن الألمانية، وترجمها فهمي الدسوقي عن الإنجليزية تحت عنوان التحول. دار الهيئة العامة للكتاب، القاهرة ١٩٩٧.

البنـك، الأم في الخياطـة وأخـيرا الأخـت بائعة في محـل. ويتم كراء جزء من البيت لمؤجرين. في مرة من المرات، يسـمع غريغور سامسـا صـوت الكمنجة، لأن أخته غريت عازفة، فيخـرج من مخبئه ويتجه نحـو الصالة. يراه المسـتأجران فيهربان دون دفع ثمن الإيجار. في تلك اللحظة المشـحونة بالأنانية، تقترح غريت ضرورة التخلص من الحشرة الكريهة لأنها تنغص عليهم حياتهم. لكن جسـد غريغو سامسـا، كان قد جف بسـبب الجـوع والعطش، فتجده منظفة البيـت ميتا. بدل الحزن، تسعد العائلة بتخلصها من كائن ثقيل ولا مكان له، وتخرج في ذلك اليوم للتجول في الحديقة، والتفكير في تزويج غريت التي أينعت وأصبحت كفاكهة ناضجة.

٢٧. الغريب[٧٧]، ألبير كامو.

رواية صغيرة تدور أحداثها في الجزائر، وتكاد تكون جافة أسلوبيا، أحدثت أثرا كبيرا في الرواية الفرنسية والعالمية، وجعلت صاحبها يفوز بجائزة نوبل. شـخصية ميرسـو تبدو عادية في مظهرها، لكنها داخليا شـديدة التعقيد. يتلقى ميرسو برقية تخبره بوفاة أمه. يحضر الجنازة دون أن يظهر عليه أدنى إحساس بالفقدان. في اليوم الموالي يذهب إلى البحر كأن شيئا لم يكن، ثم يذهب إلى السينما مع صديقته ماري. يوم الأحـد، يعود على البحر برفقة أصدقائه بالخصوص رايمون وماسـون. يتجول معهما على الشـاطئ. وتفاديا لأي غضب غير محسوب، يأخذ ميرسو المسدس من صديق رايمون حتى لا يرتكب حماقة خطيرة. فجأة

---

٧٧ L›Etranger, Gallimard, Paris ١٩٤٢ نـشرت باللغـة العربية بدار الآداب، ترجمة عايدة مطرجي في سنة ١٩٩٠.

يجد ميرسو نفسه وحيدا على الشاطئ. يلتقي بشاب عربي (بدون اسم)، توجس تلقائيا من ميرسو. يخرج سكينه، لكن ميرسو كان قد أخرج مسدسه بسرعة، ويطلق النار على العربي، فيرديه قتيلا. وبدون أي مبرر يواصل ميرسو إطلاق أربع عيارات أخرى اخترقت جسد العربي كلها. في المحكمة لا يبدي أي ندم، ولكن الملل. قال إن السبب في ارتكاب الجريمة هي الشمس القاسية. يحكم عليه بالإعدام، بالمقصلة. يزوره قبل التنفيذ، رجل دين لكي يعبر له عن ندمه، ويقول له بأنه سيصلي من أجله، لكن ميرسو يصاب بعاصفة غضب، فيشتم الكل. في الليل في عزلته، شعر ميرسو بأنه وجد أخيرا سكينته ونفسه.

٢٨. مائة عام من العزلة[٧٨]، غابرييل غارسيا ماركيز.

رواية خطت، منذ صدورها في سنة ١٩٦٧، مسلكا جديدا في الكتابة، سمي بالواقعية السحرية التي تذهب إلى ما هو أبعد من الواقع المرئي. اختارت الرواية أن تروي وقائع وحياة وأنماط معاشية لعائلة بوينديا استمرت، على مدار سبعة أجيال متلاحقة، عاشت في نفس المكان في قرية ماكوندو، التي لا وجود لها في الخرائط والجغرافية لأنها من خيال الكاتب. مؤسس ماكوندو هو البطريك خوسي أركاديو الذي عاش فيها هو وزوجته أورسولا. فقد حلم بها قبل حتى أن يراها مجسدة كمدينة فاضلة، مدينة المرايا التي تعكس العالم، وقبل أن يقرر إنشاءها على ضفة النهر. لا حياة للمدن دون منابع المياه. لكن المدينة منذ تأسيسها، أصبحت مكانا مفعما بالغموض والسحر. كان من الصعب على المؤسس فهم هذه الظواهر والتحولات. المدينة

---

٧٨ مائة عام من العزلة، ترجمة صالح علماني، دار بيروت. دار المدى، بغداد، ٢٠٠٥.

معزولة لا يزورها أحد باستثناء الغجر الذين يأتونها مرة واحدة في السنة يقودهم رئيسهم ميلكياديس، صديق البطريك خوسيه أركاديو. يبيع الغجر للسكان ما تحصلوا عليه من أدوات الحياة المعاصرة، التي تؤثر على أنماطهم المعاشية بقوة. عندما تتفتح ماكوندو على الخارج، وتتعرف على الحضارة، تخترقها المصالح الضيقة على عكس ما كانت عليه، فتدخل في الحرب الأهلية التي أحرقت البلاد، ودمرت ميراث الأجداد.

٢٩. الولد الأسود[٧٩]، كامارا لاي

الولد الأسود، واحدة من الروايات المؤسسة للأدب الإفريقي المعاصر. حولت إلى فيلم في ١٩٩٥، من إخراج الفرنسي لوران شفاليا. نحن في ثلاثينيات القرن الماضي، في قرية معلقة في الهواء، في أدغال إفريقيا، حيث الحياة مثل الموت، مجرد احتمال يومي. يفتتح الروائي نصه بصورة الأم في مجتمع إفريقي، التي تملك سلطة عالية في البيت وفي القرية أيضا، لأنها طبيبة شعبية تعالج مرضى المس بالجنون والسحر، وتعرف بخوارقها كيف تبعد التماسيح عن نهر النيجر. يترعرع الطفل الأسود في إحدى قرى غينيا العليا حيث مسقط رأس والده صائغ الذهب. في ورشة والده يتعلم تصنيع الذهب، ويحلم أن يكبر بسرعة ويخلف والده. يكبر الطفل في هذا الفضاء الصعب والمتجانس في الآن نفسه، بحقائقه اليومية وخرافاته وأساطيره مع قصص الثعابين والتماسيح. ثم تأتي مرحلة الختان التي ترمز إلى أن

---

٧٩ طبعت في الأصل باللغة الفرنسية، في باريس في ١٩٥٣. ترجمه إلى العربية، ضياء المحجوب، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت ١٩٨٢.

الطفل انتقل إلى مرحلة أخرى في حياته أكثر وعيا بجسده. الكثيرون، قراء ونقادا، آخذوا على هذه الرواية تغييب صورة المستعمر الذي دمر التوازن المجتمعي كليا عنها، وأدخل عناصر تحديثية بالقوة، مع الحفاظ على أمية الشعوب المستعمرة. لكن دفاع كامارا لاي برره بكونه ولد في ١٩٢٨، وتعلم في مدرسة جورج بواري الفرنسية، كوناكري في عز الاستعمار، قبل أن يسافر إلى فرنسا ويقيم هناك. فهو لم يعرف مجتمعا غير هذا. لم يمجد الاستعمار لكنه كتب رواية فيها الكثير منه، من طفولته ومما عرفه عن قرب واختبره، وأن ما كان يهمه في النهاية، هو الحياة الإفريقية وتقاليدها، بكل تنوعها وصعوباتها، قبل موتها.

توفي كامارا لاي في المنفى الإفريقي، في داكار في ٤ فبراير ١٩٨٠.

٣٠. كتاب الضحك والنسيان[٨٠]، ميلان كونديرا.

كونديرا كاتب تشيكي كتب باللغتين، اللغة الأم التشيكية، واللغة الفرنسية. رواية كتاب الضحك والنسيان (١٩٧٩) جاءت بعد خبرة روائية طويلة، ومنجز أدبي معتبر. قسم كونديرا روايته هذه إلى سبع متتاليات قصصية. تختلف وتتقاطع. بل تكاد الرواية تكون أحيانا مجموعة قصص رابطها الأوحد شخصية تامينا التي يستعيد الكاتب من خلالها الوضع العام الذي ساد مدينة براغ كلها، في حقبة من الحقب، من الهيئة الحزبية وتسيد الشمولية، وربيع براق، والتدخل السوفياتي، وانتهاء بطرد البطل من الحزب، ثم هروبه نحو المنفى. لم يستطع كونديرا أن يتخلص من السيرة بالخصوص أنها الرواية الأولى

٨٠ كتاب الضحك والنسيان، ترجمة محمد التهامي العماري، المركز الثقافي العربي ٢٠١٤، بيروت

التي كتبها في المنفى، بعد مغادرته وطنه. فقد حملها كل شجنه القاسي حيث لا حل لمقاومة الخيبة والظلم، والبلادة الحزبية، إلا الضحك والنسيان، والإهمال أيضا. ثيمة السخرية تخترق جل أعمال كونديرا الروائية. السخرية والتهكم والفكاهة والهزل هي الوسائل القوية لمقاومة عالم يائس على حافة الانهيار.

رواية كتاب الضحك والنسيان. هي حكاية تامينا، المرأة التي لا تشبه الأخريات، تغيب وتظهر، تحكي وتصمت، تقيم وترحل دون أن تترك وراءها أية علامة. وربما يكمن هناك سرها الخفي والأعظم.

٣١. وصمة عار الإنسان[٨١]، فيليب روث

فيليب روث كاتب أمريكي مناهض للمؤسسات السياسية القائمة. رشح العديد من المرات لجائزة نوبل لكنه لم ينلها، لنقده اللاذع لكل ما هو مؤسساتي ومزيف في الهوية الأمريكية المصنعة. في عمله الروائي وصمة عار، اختار شخصية أستاذ جامعي، وعميد، كوليمان سيلك. يهودي وأسود، تجاوز عمره السبعين سنة. رجل في العرف الاجتماعي العام ليس طبيعيا. يمتاز كوليمان بذكاء حاد يتجاوز بكثير المتوسط الاجتماعي، عاشق للنساء، بلا ضوابط ولا حدود. لكن، وعلى الرغم من ذلك، فحياته محاطة بصرامة خاصة. علاقته بالوقت دقيقة. رقته الضامرة لا يعرفها إلا من عاش قريبا منه. عقليته الحرة التي تعيش خارج النظم والمواضعات، هي سبب معضلاته الاجتماعية. كل مغامراته تتلخص في رفضه المطلق لكل ما يسرق منه حريته. حبه لفلاحة، تعمل في مصلحة الصيانة، في عمر ابنته، ٣٤ سنة. هذه العقلية

---

٨١ Philipp Roth. The human stain, USA ٢٠٠٠.

العبثيــة؟ لم ترق للكثيرين. يركب أعداؤه ضده الأقاويل والكذب لكنه لا يهتــم بهم. تفاصيل قصة كوليمان ســيلك يرويهــا صديقه الكاتب ناتان زوكرمان، العاشــق للموســيقى، الذي ســبق أن ظهر في روايات أخرى لفيليب روث.

٣٢. اسم الوردة[٨٢]، أومبرتو إيكو.

اســم الوردة واحدة من أهم روايات الكاتــب والباحث الإيطالي أومبرتــو إيكو ، نشرت في ١٩٨٠. تدور أحداثها الغامضة في أحد أديرة شــمال إيطاليا، في ١٣٢٧. أختــار الروائي المســار الــسردي البوليسي. تحدث في الدير جرائم غامضة، لا أحد يعرف سرها ولا سببها. التفسير الوحيــد المعتمد من طــرف الرهبان، هو وجــود روح شريرة لا تريد الخير للديــر، ولا للمقيمين فيه. لكن ويليام، الضيف الفرنسيســكاني الــذكي، الوافد على الدير برفقــة تلميذه آدزر (الذي دون القصة كلها) يشــك في وجود أرواح شريرة ويعزي الجرائم إلى يد إنســانية موجود داخل الدير. يســتخدم ويليام عقله في تفسير الظاهرة. يبحث أولا في المشترك الذي يجمع بين كل الضحايا. نعرف عن ويليام أنه عمل سابقا محققا في دواوين التفتيش المقدس. بمعنى أنه يملك حاســة عقلانية في التحليل للوصول إلى المجرم. بعد تحريات ومتابعات كثيرة، يكتشــف ويليام أن المجرم، هو نفســه كان عضوا في محاكم التفتيش التي سبق لــه أن اصطدم به، عندما كان يريد رأســه باتهامه بالهرطقة. يفك في النهاية آلية اشــتغال ماكنة الموت التي كان القاتل يســتعين بها حتى

---

٨٢ اسم الوردة. عنوانها الأصلي: Il nome della rosa. صدرت بالإيطالية في سنة ١٩٨٠. صــدرت الترجمة العربية من الإيطالية عن أحمد الصمعــي. دار الكتاب الجديد المتحدة، ٢٠١٩.

يظل بعيدا عن أية تهمة. القاتل كان يكره المخطوطات ويريد حرقها، إذ كان يقضي جل وقته بينها. وعندما ضبطه ويليام بالجرم المشهود، قام بحرق المكتبة والدير حتى يمحو أي أثر لجرائمه. استعمل إيكو السرد البوليسي الشيق الذي يعتمد على الحركة الحية، ومنطق السرد، مما جعل هذه الرواية غير مملة، ومغرية للقراءة.

٣٣. ظلّ الريح[٨٣]، كاولوس رويث زافون

منذ صدور رواية ظل الريح، لأول مرة في إسبانيا (٢٠٠١)، أحدثت ضجة كبيرة، وأضحت واحدة من أهم الروايات العالمية، توزيعا وقراءة. هي الجزء الأول من رباعية مقبرة الكتب المنسية التي تضم أيضا: لعبة الملاك، سجين السماء ومتاهة الأرواح، وقد أنهاها كلها قبل وفاته المفاجئة. تدور أحداث الرواية في مدينة برشلونة، بعد الحرب العالمية الثانية، وبعد حرب أهلية طاحنة، داخل مقبرة غريبة يوجد بها كتاب تم ردمه فيها خوفا من إيقاظ الشيطان. يرافق الأب المسن الذي خبر الحياة، ابنه دانييل سيمبري إلى مقبرة الكتب التي سبق أن حدثه عنها. تجمعت في المقبرة الغريبة كل الكتب التي لم تنجح. وكل من دخل إلى المكان، عليه أن يتبنى كتابا يقرأه ويحفظه عنده. يختار الطفل رواية ظل الريح، لخوليان كراكس. وعندما يعود إلى بيته يشرع في قراءتها وهو لا يفهم لماذا دُفن الكتاب في المقبرة. ينهي الكتاب ويسحر به، فيتمنى أن يقرأ كتبا أخرى لنفس المؤلف، فلا يجدها. يعرف لاحقا أن هناك شخصا كان يحرق كتب خوليان كراكس، لاعتقاده أنها مسكونة بالشيطان والشر والقبح.

---

٨٣ ظل الريح، ترجمة معاوية عبد المجيد، دار مسكيلياني، تونس. ٢٠١٦.

٣٤. ليون الإفريقي[٨٤]، أمين معلوف

واحدة من أهم روايات الكاتب اللبناني-الفرنسي أمين معلوف. اعتمد فيها الكاتب على الحياة الحقيقية لحسن الوزان، الشخصية الديبلوماسية المعروفة في القرن الخامس عشر، الذي دون كل مشاهدات رحلته بين الشرق والغرب في كتاب منحه عنوان: ليون الإفريقي، وصف إفريقيا.

تنقسم الرواية إلى قسمين، الأول في غرناطة حيث عاش حسن الوزان مع عائلته. يتحدث فيه عن ظروف نشأته، وحياته كما وصفتها له أمه سلمى، ووالده محمد الوزان. يذكر بعض تفاصيل تلك المرحلة القاسية التي سبقت سقوط غرناطة، وصراعات ملوك بني الأحمر، وعجزهم عن التوحد لمواجهة المد المسيحي. منذ تلك اللحظة تبدأ محنة الموريسكيين. في فاس حيث لجأت العائلة، يعيش حسن الوزان حياة صعبة ومعقدة. لكن الطفولة التي أمضاها مع صديقه هارون منحته الكثير من الراحة. بل استطاع بفضلها، أن يتفادى حتى أحقاد عائلة الزروالي أحد الوجهاء المقربين من سلطان فاس. الزروالي هو من أفشل زواج هارون بمريم، أخت حسن. بمؤامرة من اتباع الزروالي، يزج بمريم في مستشفى المجذومين دون أن تكون مريضة حقيقة. يسافر حسن مع خاله التاجر باتجاه السودان، ثم تومبكتو، ويلتقي في سوس بصديق طفولته الشريف الأعرج، قائد المقاومة ضد البرتغاليين الذي يتعلم من خبرته الكثير. ونظرا لإصراره، يتمكن هارون من الزواج بمريم وإخراجها من المستشفى، وينتقم من الزروالي بقتله. بينما

---

٨٤ Editions Lattes, Paris ١٩٨٦. بينما عربيا صدرت ترجمتها في عام ١٩٩٧، عفيف دمشقية، دار الفارابي، بيروت

يجد حسن الوزان مستقرا مؤقتا في مصر حيث تنجح تجارته، قبل أن ينتهي به الأمر في روما بعد أن اعتقله القراصنة الصقليون في عرض البحر، وهو عائد من الحج، فيقدم للبابا ليون العاشر، الذي عمده ومسحه، ومنحه اسم جون-ليون دي ميديسيس، أو ليون الإفريقي. ليصبح لاحقا شخصية مرموقة ووسيطا حضاريا حقيقيا استطاع أن يسد الفجوة بين الشرق والغرب، في القرن السادس عشر. فكان الجسر المفقود بسبب الحروب الدينية التي كانت تأكل الأخضر واليابس.

٣٥. كافكا على الشاطئ[٨٥]، هاروكي موراكامي.

تندرج كتابة موراكامي ضمن تقليد الكتاب اليابانيين العظام، الذين تركوا ملمسا كبيرا في الأدب الإنساني، بسحر التخييل الذي يخرج عن المعتاد من خلال بساطته وعمقه، الذي سبق أن سنه ياسوناري كواباتا في روايته الكثيفة والصغيرة: الجميلات النائمات. من هنا جاءت رواية كافكا على الشاطئ (٢٠٠٢) لتجيب عن السؤال الوجودي: لا شيء معطى في هذه الحياة، كل أمر جاد، يخضع للتجربة وخوض غمار الحياة وتحمل نتائجها. لهذا يقرر كافكا تامورا، بعد أن شاور غرابه، مغادرة البيت في سنه الخامس عشر، والبحث عن نفسه في رحلته الغامضة التي لا يعرف هو نفسه كيف تجرأ عليها. يهاجر نحو بلدة تاكاماتسو. هناك ينتهي به الأمر في مكتبة أهلية يعمل بها ويقرأ فيها أعمال ناتسومه سوسيكي الكاملة، ويصادق أمين المكتبة أوشيما. يقتل والد كافكا الذي كان مولعا بصيد القطط وذبحها، وتبدأ الشرطة في التحريات، وتذهب التهمة نحو الابن الهارب الذي تنبأ له والده

٨٥ كافكا على الشاطئ. ترجمة، المركز الثقافي العربي بيروت

بقتله والنوم مع أمه وهو ما حدث لاحقا. يضاجع أمه في أحلامه، قبل أن يفعل ذلك حقيقة في المكتبة، دون أن يعلم أنها أمه. تكلف إحدى العائلات التي فقدت قطتها، تكلف العجوز ناكاتا الغريب، بالبحث عنها لأنه يتقن لغة القطط. ينتهي به الأمر إلى ارتكاب جريمة ضد والد كافكا. بينما تسلم العجوز، صاحبة المكتبة مذكراتها إلى ناكاتا بعد أن عاهدها أن لا يقرأها إلا بعد موتها، وأن يحرقها على الفور. وهو ما فعله بالضبط على الرغم من اعتراض معارفه.

٣٦. الخيميائي[٨٦]، باولو كويلو

رواية الخيميائي، للكاتب البرازيلي باولو كويلو، هي العمل الأكثر شهرة والأكثر مبيعا وقراءة، للروائي. فكرة النص مأخوذة من ألف ليلة وليلة. تدور أحداث الرواية حول الشاب الإسباني «سنتياغو» الذي يسعى لتحقيق حلمة الذي سكنه. فقد رآه أكثر من مرة. قصة هذا الحلم بسيطة، يعيشها الكثيرون منا عشرات المرات بتلوينات مختلفة. قصة كنز كبير، رُدِم في ظل الأهرامات المصرية. يقرر الشاب سانتياغو أن يسافر بحثا عنه. يصبح بسرعة أسطورته الشخصية التي عليه أن ينجزها. تبدأ لحظة الخروج باتجاه الأهرامات بشكل عادي، لكنها سرعان ما تتعقد، وتتحول إلى مغامرة حقيقية، بكل مفاجآت الحياة ومقالبها، ومخاطرها أيضا. استطاع بخروجه أن يفهم حقيقة وجوده. التقى بالخير والطيبة والحب، وعاش لحظات جميلة، لكنها لم تنسه رحلته، كما اصطدم بعقلية السوء والظلم والجريمة. إلى أن وصل

---

٨٦ الخيميائي. ترجمة بهاء طاهر، دار الهلال، القاهرة ١٩٩٩. صدرت باللغة البرازيلية في ١٩٨٨.

إلى الأهرامـات وقد تغير كليا. يلتقـي بالخيميائي الذي حكى له قصته، منتظـرا منه أن يفسر له الرؤية بحثا عن الكنـز. فيرد عليه الخيميائي بأنه هو أيضـا، رأى كنزا مماثلا مدفونا في مكان غير الأهرامات، تحت شجرة وبين الأغنام. ينتبه سانتياغو بسرعة إلى أن الخيمياني كان يصف له المكان الذي كان فيه وجاء منه، والشـجرة نفسـها التي كان يظلل تحتهـا. ففهم الحكمة المتخفية من وراء رواية الخيميائي: حيثما نكون فثمة كنزنا. علينا فقط أن نعرف كيف نصل إليه.

٣٧. قواعد العشق الأربعون[٨٧]، إليف شفاك.

قواعد العشـق الأربعون شرقية بامتياز على الرغم من أنها كتبت بالإنجليزية، للكاتبة التركية إليف شـافاك. تـدور وقائع هذه الرواية على مدار زمنين مختلفين: الأول في سنة ٢٠٠٨، في أمريكا. بطلة الرواية أيـلا التي تعمـل في دار نشر، تعبت مـن حياتها الزوجيـة التقليدية الثقيلة بعد سـن الأربعين. بدأ الاكتئاب يقتل كل بريق في حياتها، في وقت كان زوجها يعيش علاقته العاطفية والجنسـية مع امرأة أخرى. فجـأة يتغير كل شيء وتهتز داخليا، عندمـا تطلب منها دار النشر، في إطار عملهـا، أن تكتب تقريرا عن رواية الكفـر الحلو. تغرم بالرواية بسرعة، وبشخصياتها. أما الزمن الثاني الذي بنت عليه الروائية قصتها، فهو زمن رواية الكفر الحلو، التي قرأتها، والتي تتحدث عن لقاء جلال الدين الرومي بشـمس التبريزي وتأثير كل منهما على الآخر. كان لقاء سـاحرا غيرهما كليا. وقد اعتمدت الكاتبة على مادة تاريخية حقيقية

---

٨٧ Elif Shafak. Forty rules of love. ٢٠١١ . ترجـم الرواية إلى اللغة العربية محمد درويش، وصدرت بدار الآداب، بيروت في سنة ٢٠١٣

استطاعت أن تشيد بها معمارها الروائي. يأخذ التبريزي على عاتقه تعليم جلال الدين الرومي قواعد العشق الأربعين. شك الناس في هذه العلاقة المتداخلة بين الشخصيتين لدرجة أن تعرض جلال الدين الرومي لأذى المحيط. الطريق إلى الله ليس واحدا. وجدت أيلا نفسها فجأة في دوامة الحب من جديد، وأصبح كل شيء فيها ينبض بالحياة، بسبب رواية وضعتها صدفة عملها في طريقها. لكي يسعد الإنسان لا يحتاج إلا أن يستعيد مبادرة العودة إلى الداخل والبحث فيه بعمق، ربما كان الحل الحقيقي هناك.

مكتبة
t.me/soramnqraa

فهرس المحتويات

كلمة الناشر	٥
الرواية، الوطن البديل	٧
النظام بوصفه نقيضا للفوضى	١٣
المحور الأول فكرة الرواية الولادة والمسار	١٧
المحور الثاني آليات التخييل الروائي	٣٣
المحور الثالث كتابة البداية كتابة النهاية	٤٣
المحور الرابع بناء الشخصيات واستقلاليتها	٥٧
المحور الخامس غوايات القارئ الحرّ	٧٣
المحور السادس مواقع الرواة المختلفة	٨٩
المحور السابع بنية الرواية	٩٧
المحور الثامن الزمان والمكان في الكتابة الروائية	١٠٧
المحور التاسع في اللغة والأسلوب	١٢١
المحور العاشر دليل مكتبة الروائي	١٣٥

مكتبة
t.me/soramnqraa

مكتبة
t.me/soramnqraa

الرواية غواية حقيقية، لهذا يذهب نحوها الكثيرون، وإن غير مسلحين في بعض الأحيان. الرواية قوة تسحبنا نحوها حتى أصبحنا نتباهى معها لدرجة أنها تحولت إلى وطن آخر، غير الوطن المسيج الذي عهدناه والمحكوم بمجموعة من الضوابط التي علينا أن ننصاع لها إذا أردنا العيش اجتماعيا. لكن الإقامة في هذا الوطن البديل، وطن الرواية، ليست أمرا هينا كما يتبدى للكثير من الكتاب الذين اختاروا السكن فيه. لهذا فإن هذا الوطن الورقي يمكن أن ينتفض ضدنا في أية لحظة من اللحظات ونصبح، بدل مواطنيه، ضحاياه ورماده.

نريد أن نكون سعداء في هذا الوطن اللغوي، حق مشروع. لكن لهذه السعادة اشتراطات مسبقة، ليست مستحيلة ولا مرهقة، لكنها ضرورية. بالضبط، هذا ما دفعني أنا والدكتورة رزان إبراهيم، للتفكير مليا في هذه الاشتراطات، من خلال خرتين متقاطعتين، خبرة الروائي والمشرف على عدد كبير من الورشات والخلوات الكتابية، وخبرة الناقد الروائية المنصتة عن قرب لتحولات النص الروائي العربي والعالمي. هذا الكتاب هو خلاصة لهذه اللحظة المشتركة التي تحكمها المعرفة والإبداع. لحظة تأملية في مواطنة الرواية والانتساب إليها، لأن الأمر هنا ليس توريثا كما يحصل في الأوطان العادية، فأنت تولد في أرض، من مسار سلالي معين، تنتسب لها تلقائيا ثقافيا ودينيا وحياتيا، سواء أكنت أميا أو عالما، مثقفا أو جاهلا، مسالما أو طاغية، غنيا أو فقيرا، الأمر تحصيل حاصل ولكن مواطنة الرواية، أو الوطن البديل أمر آخر، شديد الصعوبة من حيث كونه بعيدا عن التوريث وآلية الانتساب، فهو أولا وأخيرا استحقاق. أي علينا أن نبذل جهودا حقيقية لكي نصبح فيه ومنه. وهذا الكتاب ليس كل شيء، لكنه دليل تقني وثقافي وقرائي للوصول إلى لحظة تخطي العتبات، والقفز داخل هذا البيت.

أ.د واسيني الأعرج
روائي وأكاديمي
جامعة السوربون/باريس

إن الدخول إلى عالم الكتابة الإبداعية الروائية يقتضي قدرا كبيرا من المهارة والصبر والتفاني، وهو يحتاج قبل الجلوس ومباشرة الكتابة إلى إنشاء مخطط يخضعه صاحبه لمواضعات جنسية، لها طبيعتها الخاصة على مستوى الشكل والموضوع والأسلوب. وأيها تفكير بكتابة الرواية يقتضي تعيينا قبليا لعناصرها، مع الأخذ بعين الاعتبار أنها كما غيرها من الأجناس الأدبية، لها قواعدها التي يجب مراعاتها، وهنا لا بد من التنويه أننا لا نطرح قواعد الرواية باعتبارها قواعد معيارية تميز الصواب من الخطأ، وتلزم الكاتب أن يعمل ضمن مواصفاتها الجاهزة، وإلا نكون قد طالبنا الأديب بالتنازل عن سمته الإبداعي، فالرواية شأنها شأن بقية الأجناس الأدبية ممارسة متغيرة، تتحقق بطريقة متميزة في استخدام اللغة، وهي أي الرواية، على مدار تاريخها تعرضت قواعدها لاختراقات من نوع ما، لكن هذا لا يعني هدما لما نراه وسيلة تحفظ لهذا الجنس هويته الخاصة به، ولا يلغي بأي حال اهتماما بمعايير شبه ملزمة، حتى بوجود لعبة ذاتية حرة ترفع من شأن النص، فما نحن بصدده ليس جملة من القيود التي تمثل نقيضا للحرية، وإنما نحن بصدد الإحالة إلى نظام، يمثل نقيضا للفوضى، يسترشد به كل من يجد في نفسه موهبة كتابية تحتاج من يوجهها ويصقلها، ليخرج نصه الروائي بشكل سليم قادر على إمتاع القراء واستقطابهم نحوه.

أ.د رزان إبراهيم
أستاذة نقد الرواية
جامعة البترا/ الأردن

ISBN 9923756096
دار نشر عربية تعنى بالإصدارات الأدبية والفكرية والترجمات
www.daraljaidah.com | info@daraljaidah.com