

النزعة التجريبية وآليات التحديث في رواية ليلة المليار "لغادة السمان"

أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه LMD (الطور الثالث)

ميدان: اللغة و الأدب العربي شعبة: اللغة والأدب العربي تخصص: أدب عربي حديث

تحت إشراف الأستاذ الدكتور:

* عبد المالك ضيف

إعداد الطالبة:

* سميرة بوسعد

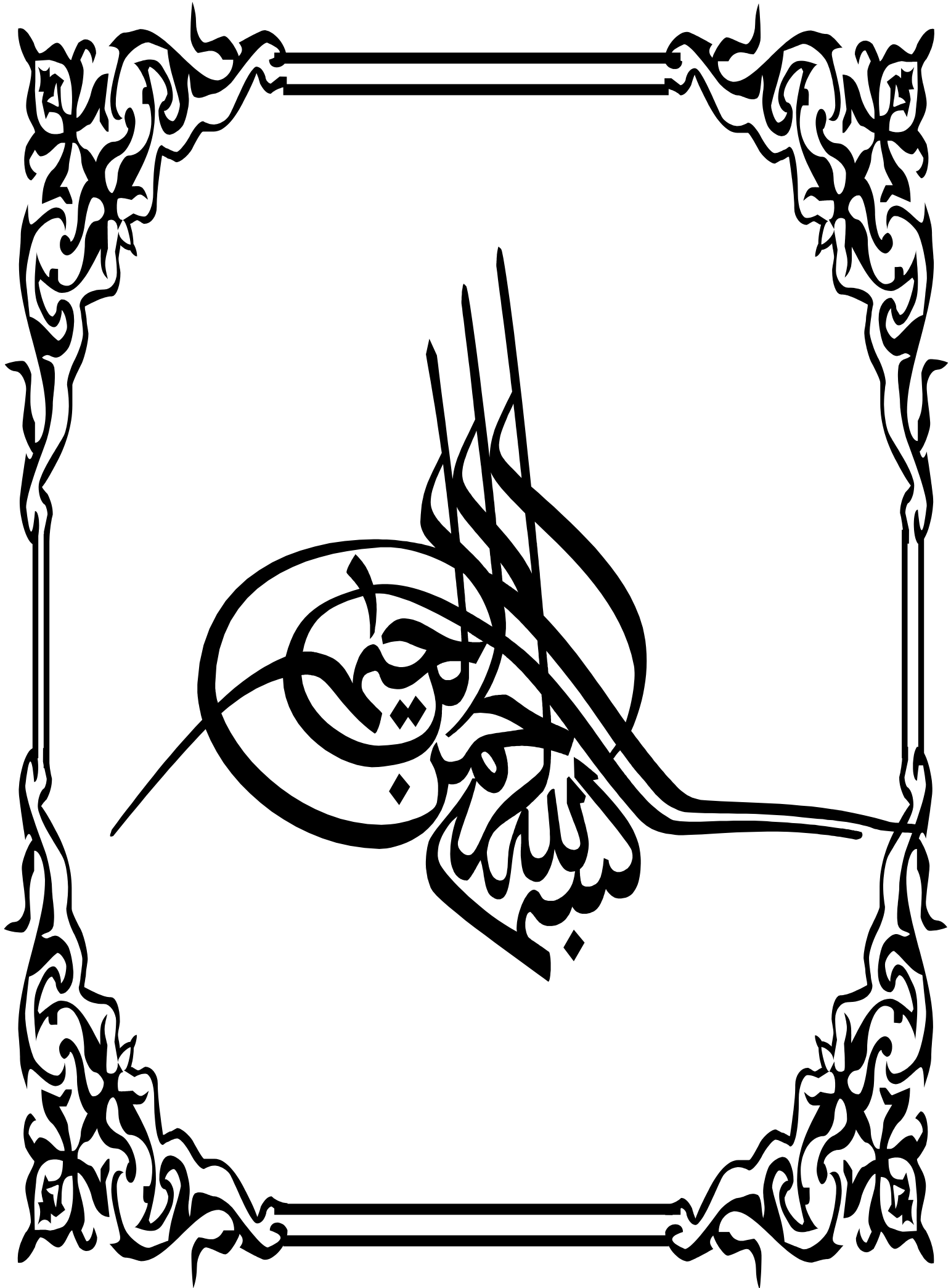
تاريخ المناقشة: 2018/04/24

أمام لجنة المناقشة المكونة من السادة:

الاسم و اللقب	الرتبة	الجامعة	الصفة
عيسى بوفسيو	أستاذ	جامعة المسيلة	رئيسا
عبد المالك ضيف	أستاذ	جامعة المسيلة	مشرفا و مقرا
إبراهيم زلافي	أستاذ محاضر (أ)	جامعة المسيلة	ممتحنا
ناصر بركة	أستاذ محاضر (أ)	جامعة المسيلة	ممتحنا
بوعمارة بوعيشة	أستاذ محاضر (أ)	جامعة الجلفة	ممتحنا
أرزقي شمون	أستاذ محاضر (أ)	جامعة بجاية	ممتحنا

السنة الجامعية: 2018/2017

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ



أصبحت الرواية من أكثر الأجناس الأدبية انتشارا في الفترة الأخيرة، وذلك لقدرتها على استيعاب التفاصيل، وكونها تجمع ضمن وعائها العديد من المكونات الفنية، ولأن مضمونها يولي أهمية للقضايا الإنسانية والاجتماعية والفكرية.

وفي الفترة الأخيرة حدثت خلخلة في البنية الروائية، حيث كشفت الدراسات النقدية، عن مفاهيم جديدة وتغيرات طرأت على الرواية، فأصبحت النظرة للرواية تتسم بالغرابة، كونها ابتعدت عن المفاهيم الكلاسيكية المعروفة.

ومن الأسباب التي جعلت، الرواية تتخلى عن المفاهيم القديمة، الثورات العلمية، والتطورات التكنولوجية، لأنها جعلت الفرد معيار الوجود وأضحت الآلة أداة فعالة وحيوية للبناء، كما أصبحت أداة للهدم والدمار، ومخلفات الحربين العالميتين، دليل على مظاهر الهدم الحسي، وكذا هدم القيم المستقرة.

وهذه المتغيرات، كان لها تأثير بالغ في نفسية الفرد، حيث حامت الغربة والقلق بإنسانية الانسان، ومن المسلّم به أن هذه التطورات لن تبقى محايدة، بل ستمتد إلى المجال الأدبي، وهنا عبرت الرواية بقوة عن المفاهيم الجديدة، واحتوت القضايا التي واجهت الإنسان الذي أصبح مهددا بالضياح والتلاشي والذوبان في متاهة المعطيات الجديدة.

وبهذا تحتم على الروائي المعاصر أن يخطو بخطابه الروائي، خطوات يتجاوز بها الأشكال الكلاسيكية المعهودة، والتي غدت لا تستوعب التسارع، الذي طبع مجالات الحياة، فكان السبيل المؤدي لنمط روائي جديدا قادرا على تمثيل المعطيات الجديدة، هو سبيل حركة التجريب الذي امتدت خطواته، ومعالمه ومفاهيمه على كافة الميادين العلمية والتكنولوجية.

وانبثقت حركة التجريب الروائي، من حركة التجريب عموما، ومن مخلفاته استحداث تيار الوعي "Stream of coxiouness" ، حيث يركز اهتمامه على الجوانب الذهنية، والأعماق الداخلية والنفسية للفرد، لأن الانسان بشعوره وذاكرته وانطوائه على ذاته

وماضيه يشكل عالما داخليا، وباستخدام تيار الوعي اكتشفت تلك الدواخل والدهاليز المخفية والتي تطفو على السطح بشكل ما في تعاملات الفرد اليومية.

فتيار الوعي مظهر روائي تجريبي، به كشفت الرواية الجديدة عن فنيات كتابية حديثة، سبيلها التبحر في ذات النفس البشرية، وسبر أغوارها، والانفتاح على عوالم الوعي واللاوعي، حيث يركز تيار الوعي بتقنياته على الحياة الداخلية للإنسان، لأنه يعيش حياة أخرى ممثلة بالأفكار والمشاعر والذكريات، وفي لحظة من اللحظات تتساب بتواصل مثل مياه النهر، فينسب ذهن الشخصية، بتدفق وجريان لانهائي ومستمر للأفكار، والمعلوم أن تيار الوعي هو نتيجة للتلاقح والتداخل والتبادل بين ميداني علم النفس والأدب، وقد أتاح للروائيين كشف الجوانب الداخلية والخفية للشخصية الروائية.

حيث انتقلت تقنيات الاستبطان النفسي من ميدان علم النفس، إلى الأدب فيتبنى الروائي حالة الانفجار النفسي العنيف للشخصية الروائية، والذي يحدث داخل ذهن الشخصية فينقلها الروائي من أماكن ضبابية في اللاوعي كالأحلام والكوابيس إلى النور باستخدام تقنيات "المونولوج الداخلي" بنوعيه المباشر، وغير المباشر، وكذلك باستخدام التداخي الحر، ومناجاة النفس وفيضان الوعي.

ومما تجدر الإشارة إليه أن مصطلح "تيار الوعي"، هو ابتكار ظهر في ميدان علم النفس، و مبتكره عالم النفس الأمريكي "وليام جيمس" "William James"، وتفيد مفاهيم "تيار الوعي" بأن الانسان يعيش حياة أخرى، مليئة بالأفكار والتي مصدرها الماضي وما عرفه الإنسان وما عاشه في حياته، وتراكم في اللاوعي، وفي لحظة ما يندفع بأشكال متعددة.

وقد تبنى هذا النمط، روائيون مبدعون من أمثال "جيمس جويس"، "فيرجينيا وولف"، و"وليام فولكنر"، وبتبنيه أصبح أسلوبا روائيا ولما تراكمت عديد الأعمال الروائية المستخدمة إياه، ظهر كمصطلح ضمن النقد الأدبي، ونظّر له النقاد، وأصبح أسلوبا سرديا يكشف الدواخل والمغاور داخل الشخصيات الروائية.

وبعد "تيار الوعي" في الرواية، آلية من آليات التحديث، بعد انفتاح مغامرة التجريب على كافة الميادين العلمية والتكنولوجية، وانتقلت للأدب والرواية خاصة، فطبع الرواية الغربية بطابع الحداثة وأفادت منه الرواية العربية أيضا.

وتبنت الرواية العربية مبادئ "تيار الوعي" كذلك، فشهدت تحولات بارزة سواء على مستوى الموضوعات أو المعالجة، وباستخدامه، دخلت الرواية العربية مرحلة جديدة من التطور والحداثة، على الرغم من انطلاقها المتأخرة مقارنة بالرواية الغربية، فسعت إلى تجاوز القوالب المكرسة.

كما مكّنت مغامرة التجريب الرواية العربية من دخول مرحلة جديدة، وقد ساعدت التحولات العميقة التي طرأت على المجتمعات العربية في كافة المجالات السياسية والاجتماعية والاقتصادية، على تبني مفاهيم التجريب، كون مضامينه استوعبت الظروف الراهنة، وحاجيات القراء.

تفاعل الروائيون العرب مع مغامرة التجريب، واعتمدوا تقنيات رواية تيار الوعي، والقائمة في الأصل على الاسترجاع، واستحضار ما مضى بشكل مكثف، مما يجعل التراتب الزمني يختل، فتبدو المسترجعات من الذاكرة غير مرتبة منطقيا، ومندفعة باستمرار، مثل سيلان المياه، فتندفق الأفكار، وهذا باستخدام تقنية المونولوج الداخلي، لأن الاسترجاع ليس مقصودا، إنما يثيره مثير خارجي، يجعلها تتدافع، فتبدو الشخصية الروائية شاردة، شبه منومة مغناطيسيا، لأنها تعيش حوارا داخليا.

وهذا الحوار الداخلي ليس شرطا أن يكون مرتبا، ومنسقا، وجاهزا للإلقاء، لأن الروائي ينقله في مرحلته التكوينية "مرحلة ما قبل الكلام"، فيرد هذا الحوار (المونولوج)، متدافعا، وكأن صاحبه يحضر وعيه ويغيب، لأنه يجرى في مرحلة اللاوعي، إلا أن هذا الحوار ليس عبثيا لدرجة أنه لا يعول عليه، وإنما هو في مرحلته التكوينية، ومع شدة تراكم هذه الأفكار في اللاوعي، تتزاحم من أجل الانفصال عن مرحلة اللاوعي، إلى مرحلة الوعي، فينقلها الروائي، في تلك المرحلة قبل أن تكون جاهزة للكلام.

وبهذا أضحت مغامرة التجريب، تدفع الروائيين العرب، للتجاوز والاختراق، والانزياح عن المؤلف السردى فكان البحث المستمر وسيلة بغية التجديد، و البحث عن أشكال فنية جديدة، وتقنيات قادرة على تغطية إشكالات الراهن وملابساته، فألقى حباله وفق تجربة إبداعية تتخذ التجريب أرضية لها، وهذا ما جعل الرواية تنطلق في أفق رحبة مفتوحة وجامعة.

وفتح التجريب كذلك الأفق أمام الروائية السورية "عادة السمان"، وتعد ممارستها للكتابة، ممارسة تحتوي معالم التجريب، حيث أفسح أمامها، الوعي بشروط الإبداع الروائي، فأسفرت أعمالها عن رؤية فنية مميزة، وقد نالت أعمالها اهتماما عميقا من ناحية الدراسة النقدية، كونها تكشف عن منعطفات روائية جديدة، و تمفصلات تستحق الوقوف عندها، لأنها تسوق تعالقات الواقع العربي في ثنايا العمل الروائي بطريقة انزياحية، حيث تتبنى مفاهيم الاسقاط والتقابل.

ووفق هذا الإطار يلج البحث موضوع التجريب الروائي، ويقف عند آليات التحديث، ومن الأسباب الدافعة لاختيار هذا الموضوع من أجل البحث فيه:

1- فن الرواية بحد ذاته، لأنها تحمل الفائدة والمتعة الفكرية التي تأخذ إلى عوالم سحرية، وتعتبر كذلك عن قضايا الواقع الشائكة.

2- البحث في فن الرواية وقضايا السرد، يعد حقلًا خصبا، وكون هذه الدراسة مكتملة لدراسات روائية في أطوار بحث سابقة.

3- ميدان التجريب الروائي الطافح بالمعالم الروائية الجديدة والكثافة التي يحملها النص الروائي التجريبي، فالتجريب مكن الرواية من السير نحو النضج الروائي.

4- التقنيات الجديدة التي اعتمدها الرواية الجديدة، حيث تشظت المفاهيم السردية القديمة، وانتشرت مفاهيم الزمن والمكان الروائيان، وكذلك خصائص البطولة التي بدأت تختفي، كما أن أساليب الحكى واللغة غدت شعرية بشكل يستدعي الدراسة.

5- جاذبية المضمون في الرواية الجديدة، والذي أضحى عجائبيا متميزا، حيث انطبعت ببصمة مختلفة عن المؤلف.

6- الرؤيا العميقة التي تحملها، الرواية التجريبية، حيث أنها، تحمل رؤية ذاتية تستهوي سبر دهاليز الذات الانسانية.

وبهذا تهدف هذه الدراسة للكشف عن التقنيات التي تعتمدها الرواية التجريبية، لتجعل الشخصية الروائية تكشف عن نفسها بنفسها.

وقد وقع الاختيار على رواية "ليلة المليار" "لغادة السمان"، لتكون أنموذج الدراسة، حيث تجمع في أسلوبها بين مضامين التجريب وتقنيات تيار الوعي، وتعالج قضايا هامة، أرهقت المجتمعات العربية، وقد صدرت سنة 1986، وتتميز بالبعد الدرامي للشخصيات والاستخدام للأحداث وكونها تعتمد تقنيات المونولوج بأنواعه، فهي تكشف بشتى الطرق عن دواخل الفرد العربي.

حيث تعد رواية "ليلة المليار" رواية تجريبية بامتياز، لأنها قدمت صورة مكثفة عن عجز المثقفين العرب عن مواجهة الأنظمة، وانهيار الحلم العربي الجميل، وقد كانت حرب بيروت الحاصلة سنة 1981 محور الرواية، حيث أرهقت البيروتيين، وانطلاقاً من أنموذج البحث تسعى هذه الدراسة للإجابة عن جملة من الأسئلة في مقدمتها:

ماهي خصوصيات الرواية العربية الحديثة، والتي اتكأت على مفاهيم النزعة التجريبية، التي تبنتها الرواية الغربية الحديثة قبلها؟ وهل استطاعت الروائية "لغادة السمان"، أن تساهم في تحقيق تطلعات إبداعية تعبر عن تقدم ثقافي ومعرفي؟ وهل تمكنت الآليات التحديثية والتقنيات السردية التي وسمت الرواية الجديدة أن تخالف تقنيات السرد الكلاسيكي؟ وهل استطاعت الرواية العربية الجديدة، من خلال أنموذج "ليلة المليار"، أن تقدم صيغة ملائمة تثير قضايا القطر العربي وفي ذات الآن تتحت معالم التجريب الروائي؟ ومن هنا يمكن تحديد الأهداف التي يسعى هذا البحث لتحصيلها، وتتلخص في تحديد معالم "الرواية الجديدة"، والتي اعتمدت تيار الوعي أسلوباً، وذلك بالنفاذ إلى عمق رواية "ليلة المليار"، والوصول من خلالها إلى خصوصيات الرواية العربية سواء على مستوى المضامين أو على مستوى الشكل والتقنيات.

وقد عمدت هذه الدراسة إلى الإفادة من جملة من المصادر والمراجع يتصدرها:

تيار الوعي في الرواية الحديثة لروبيرت همفري ترجمة محمود الربيعي، تطور الرواية الحديثة لجيسي ماتز ترجمة لطفية الدليمي، مدخل إلى نظريات الرواية لبيير شارتيه ترجمة عبد الكبير الشرقاوي، الرواية الجديدة بنياتها وتحولاتها لمحمد داود، الرواية مقوماتها ونشأتها في الأدب العربي الحديث للصادق قسومة، سردية التجريب وحادثة السردية لبوشوشة بن جمعة، خرائط التجريب لمحمد أمنصور، التجريب وتحولات السرد في الرواية السورية لمحمد الرضوان، وتمت الاستعانة كذلك بالدراسة النقدية الموسومة بالتجريب في الرواية العربية بين رفض الحدود وحدود الرفض، وكذلك بدراسة نقدية معنونة ب: في نظرية الرواية، وفي تقنيات السرد، لعبد الملك مرتاض، وغيرها من الكتب النقدية التي تخدم الدراسة.

وقد قامت هذه الدراسة على مقدمة وفصل نظري من أجل فهم التجريب الروائي، ومواصلة بقية الدراسة بفصلين تطبيقيين، من أجل تحليل تقنيات التجريب، فإن حضور واستخدام آليات المنهج التأويلي، أمر مَلح لتحليل آليات التحديث في الرواية الجديدة وأفادت أيضا من آليات المنهج الوصفي، للوصول إلى المفاهيم الخفية، وثنايا وخلفيات الطرح الروائي، مع الاستعانة ببعض أدوات السيميائية لرصد الرموز الطباعية ضمن فضاء صفحات المتن الروائي، وهذه الآليات لعلها هي الأنسب للبعدين الظاهر والباطن، كونها مساعدة على عمليتي التفسير والتأويل، بغية الوصول إلى الدلالات العميقة للتجربة الروائية العربية الجديدة.

وقد توزعت مادة الدراسة على ثلاثة فصول، الأول نظري والمعنون، بآليات التجريب الروائي لغة، واصطلاحا، وكذلك علاقة التجريب بالإبداع الروائي، ومفهوم تيار الوعي في الرواية الجديدة، وواقع التجريب والتجديد في الرواية الغربية والرواية العربية كذلك.

أما الفصل الثاني فهو تطبيقي، والمعنون بتقنيات التجريب وآليات التحديث في رواية "ليلة المليار"، وضمنه تم تحليل تقنية المونولوج، وكذلك مظاهر تيار الوعي، وتعرض للتأطير الزمني في الرواية، والتأطير المكاني كذلك، والكيفية التي بها تم توظيف هذه التقنيات في رواية "ليلة المليار".

وقد خصص الفصل الثالث لمظاهر المستحدثات الفنية في رواية "ليلة المليار"، وذلك من خلال تحليل استخدامات اللغة، بالتركيز على صيغ الحوار واللغة الشعرية، وكذلك رصد خلفيات العبث واللامعقول في الرواية، بالتركيز على امتدادات العبث ووجودية الأشياء، وتعرض للمحظورات ضمن الرواية، من خلال ولوج الثالوث المحرم (السياسة، والدين، والجنس)، وتعرض البحث لفضاء الصفحات واستخدامات الكتابة، من خلال الوقوف على الأشكال الطباعية، والتنقل العلاماتي لامتداد الرواية.

وقد أنهى البحث بخاتمة تم الوقوف من خلالها على النتائج المتوصل إليها من خلال الدراسة، أما عن الصعوبات فتمثل في ضيق الوقت، وعدم القدرة على الإحاطة بكل المراجع التي تناولت التجريب الروائي، وقد تمت الإفادة منها بقدر الاستطاعة.

وتُتوج هذه المقدمة بتقديم وافر الشكر للأستاذ المشرف "عبد المالك ضيف"، للثقة الكبيرة الممنوحة، وذلك حينما رضي باحتواء مراحل الدراسة بالإشراف ومتابعتها إلى غاية إنجازها.

الفصل الأول:

آليات التجريب والتجديد في الرواية الحديثة

1- ماهية التجريب الروائي

1-1- التجريب لغة.

1-2- التجريب اصطلاحاً.

2- التجريب وهاجس الإبداع الروائي

1-2- ركائز المعرفية للتجريب

2-2- التجريب وأثره في تجديد الإبداع الروائي

3- تيار الوعي في الرواية الجديدة

1-3- مفهوم تيار الوعي

2-3- مدى تيار الوعي في الرواية الجديدة

4- واقع التجريب والتجديد في

الرواية الغربية

1-4- أنماط التجديد في الرواية الغربية

2-4- أثر التجريب في تحديث الرواية الغربية

5- واقع التجريب في الرواية العربية

1-5- ظهور التجريب في الرواية العربية

2-5- أثر التجريب في الإبداع الروائي العربي

تمهيد:

الرواية إبداع واسع النطاق، تركز في بنائها على شخصيات وأحداث مختلفة ضمن فضاءات زمنية ومكانية، تسيورها آليات وتدفعها نحو الاكتمال وبذلك تكتسي بطابع العمق وتشكل بمقوماتها كيانا جماليا يحقق المتعة والفائدة.

والبحث يتعامل مع مصطلحات الرواية التجريبية ، الرواية الجديدة ،الرواية الحديثة، رواية تيار الوعي، حيث نجد ارتباطا وثيق الصلة بين المصطلحات، لأنّ الرواية الحديثة هي التي تحمل بذور الاستمرار وهذه البذور تعكسها الرواية الجديدة التي اعتمدت وتبنت تيار الوعي أسلوبا لها، وبهذا "ظلت الرواية حديثة على الدوام، فقد كان الشغل الشاغل للرواية وعلى نحو رئيسي هو الحياة المعاصرة والأشياء المستحدثة في هذه الحياة كما تُوحي بذلك مفردة (الحديثة)"⁽¹⁾.

ولم يعرف جنس الرواية الثبات والاستقرار منذ نشأته؛ حيث تميز بالدينامية والانتقالية ضمن سلسلة متتابعة من التغييرات ففي "وقت ما من عام 1900 (أو عام 1910 أو عام 1922) عنت مفردة (الحديثة) شيئا أكثر ممّا كانت تعنيه من قبل لأنّ الحداثة صارت - وعلى نحو مفاجئ- تطل كل شيء، وبدا الأمر آنذاك كما لو أنّ الحداثة قد شطرت العالم شطرين، وفجرت كل الاستمراريات الموصولة بالماضي وهو الأمر الذي نشأ عنه وضع جديد للشخصية الإنسانية، والحياة ذاتها معا -إذ باتا في حالة من التغير المستديم، ولكي تتماشى الرواية مع الأوضاع المستجدة كان عليها هي الأخرى أن تفجر سياق الاستمرارية مع الماضي وأن تنشط إلى أشكال مستحدثة"⁽²⁾.

فالرواية ارتبطت بالحداثة التي طالت جل مظاهر نشاط الإنسان، فعصر الحداثة يحيا بدلالة المستقبل، وينفتح على الجديد الآتي، وبالتالي لم يعد يستمد قيمته

¹ - جيسي ماتز: تطور الرواية الحديثة، تر لطفية الدليمي، دار الهدى للإعلام والثقافة والفنون، بغداد وبيروت ودمشق، ط1، 2016، ص31.

² - المرجع نفسه، ص 31، 32.

ومعياريته من عصور ماضية بل يستمد معياريته من ذاته⁽¹⁾، التي تعبر عن التطلع والانطلاق مع منجزات العقل وقدراته الهائلة الساعية نحو الحداثة.

1- ماهية التجريب الروائي:

يعد التجريب، وتيار الوعي من ركائز التجديد في الرواية، فقد تمخضا عن الثورة العلمية التي غزت كافة الميادين وعرفت بعدها الحقول المعرفية تمازجا مما جعل آليات الحقول المعرفية تهاجر من حقل معرفي إلى آخر، هذا ما دفع الرواية "أن تشهد تغييرا مستديما، كذلك الذي شهدته الشخصية الإنسانية والحياة، ومنذئذ صارت تدعى (الرواية الحديثة) تلك الرواية التي أنشأت قطيعة مع الماضي وجعلت من نفسها شكلا جديدا، كما سعت لتمهيد الطريق أمام الحداثة المستقبلية"⁽²⁾، وهجرة الآليات المعروفة إلى أخرى جديدة، يمكنها التجديف بجنس الرواية نحو التحديث.

حملت رواية التجريب، ولاسيما التي تعتمد تيار الوعي مضمارا لها هاجس التجديد، " لتجسيم الخروج عن مبادئ الرواية السابقة وتبديل سماتها الرئيسية تبديلا، والانطلاق على دروب جديدة يجمع بينها التجريب، وابتداع طرائق فذة، وإيجاد صيغ لغوية طريفة، والانفتاح على سجلات أكثر جدة"⁽³⁾، وبوادر التجديد تدفع البحث للتساؤل حول الارهاصات الأولى للتجريب، كونه يستلزم رواية تيار الوعي أو الرواية الجديدة أو الرواية الحديثة، فتشعبت البحث أفضت إلى تقاطع هذه المصطلحات التي تنطلق من قاعدة التجريب حيث ساهمت في انبثاقه التحولات التي عاشها المجتمع الغربي بعد الحرب العالمية الثانية.

وبرز أسلوب جديد للحياة قوامه الإنسان كفاعل قوي لصنع مجتمع ينادي بالحرية واليقين وانتقل هذا النمط إلى الرواية التي أضحت تولي العناية "على باطن الشخصية ووعيتها ورصد صلاتها ببعده اجتماعي بالغ الدقة، وفي هذا التصور لم تعد علاقات الشخصية

¹ - محمد سيلا: الحداثة وما بعد الحداثة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء- المغرب ط1، 2005، ص12.

² - جيسي مانتز: تطور الرواية الحديثة، ص 32.

³ - الصادق قسومة: الرواية مقوماتها ونشأتها في الأدب العربي الحديث، المركز النشر الجامعي، تونس، 2000، ص

بالمجتمع أداة لوعيها، وإنما صارت كالمعكس يردها إلى ذاتها وباطنها، فتغيرت -من ثم- صورة الشخصية ذاتها، وغدت أشبه بننف وملاح مشتتة معبرة عن التلاشي والغموض وعسر تحديد الهوية⁽¹⁾.

حملت رواية التجريب معضلات العصر بتشابكاته التي تعكس روح العصر الذي يتوق إلى عالم جديد ينفصل عن التقليدية ولا يثق بالإيديولوجيات الكلاسيكية، فالتجريب من أبرز المنطلقات التي حملت الرواية على التوجه وجهة الشك في كل المقولات، وكون التجريب المساهم الأول في الانعطاف الروائي الجديد، يتولى البحث مهمة الاقتراب من المصطلح لغة واصطلاحا والوقوف على معالمه وأبعاده.

1-1- التجريب لغة:

التجريب من الفعل جَرَّب، وبالعودة إلى المعاجم العربية نجد كلمة تجريب واردة في لسان العرب لابن منظور في قوله: "جَرَّب الرجل، تجربة وتجريبا حاوله واختبره مرة بعد أخرى ... ورجل مجرَّب: قد عرف الأمور وجربها ... والمجرَّب: الذي جَرَّب في الأمور وعرف ما عنده ... ودراهم مجرَّبه موزونة"⁽²⁾.

¹ - الصادق قسومة: الرواية مقوماتها ونشأتها في الأدب العربي الحديث، ص 66.

² - ابن منظور (أبو جمال الدين بن مكرم): لسان العرب، المادة جَرَّب دار صادر للطباعة والنشر، بيروت- لبنان، المجلد الثالث، ط 1، 2005، ص 100.

وذاًت المعنى موجود في القاموس المحيط للفيروز أبادي حيث نجد المصطلح وارداً في قوله: "جرّبه تجربة: اختبره، ورجل مجرّب كمعظم: بلي ما (كان) عنده، مجرّب: عرف الأمور ودرهم مجربة موزونة." (1)

وواضح من خلال المعجمين العربيين أنّ كلمة تجريب تعني اختبار الشيء ومعرفة مكوّنه وتفصيله.

أمّا حين ننقل إلى المعاجم الغربية نجدها تصب في ذات المعنى الموجود في المعاجم العربية حيث وردت كلمة تجريب "Exprementation" في المعجم الفرنسي "لاروس" "Le petit Larousse illustré" بمعنى الاختبار الذي يستند إلى التجربة والملاحظة للتأكد من صحة الفرضية، وهذا ما تؤكده ترجمة العبارة التالية من قاموس "La rousse".
" Méthode scientifique reposant sur l'expérience et l'observation contrôlée pour vérifier de hypothèse ". (2)

وترجمتها: المنهج العلمي الذي يقوم على أساس التجربة والاختبار والمراقبة والتفحص من أجل تأكيد صحة الفرضية.

ومن خلال تتبع المعنى اللغوي في كل من المعاجم العربية والغربية اتضح لنا أنّها كانت تشترك في مدلول واحد، وهو تتبع خطوات الاختبار بغية الوصول إلى حقيقة معينة.

¹ - الفيروز أبادي (مجد الدين محمد بن يعقوب): القاموس المحيط: إعداد وتقديم عبد الرحمان المرعشلي، دار إحياء التراث العربي، مؤسسة التاريخ العربي، بيروت - لبنان ط1، 1997، ص 139.

² - le petit Larousse illustré, édition anniversaire de la Seimeuse 2010, P 399.

وورد في المنجد أن التجربة جمع " تجارب اختبار امتحان، تجربة آلة والمذهب التجريبي، مذهب يقول بصدور المعرفة عن التجربة، مسرحية تجريبية يطلق ذلك على المسرحيات التي تلجأ إلى التجريب في الأشكال والأساليب"⁽¹⁾.

ويدل مصطلح التجربة في المعجم الأدبي على أنه "معرفة متأتية عن معاناة واختبار، وهي تزيد في النفس غنى وتكشف أمامها آفاقاً جديدة في فهم كُنْهِ الحياة"⁽²⁾.

إن لفظ جرب يشير في معناه الأساسي إلى محاولة الكشف والرغبة في البحث والاستمرار والاستشراق بغية الوصول إلى المعرفة الأسمى، وجاء في المعجم الوجيز أن التجربة هي "ما يعمل على إصلاح النقص في الشيء، وفي مناهج البحث هي التدخل في مجرى الظواهر للكشف عن فرض من الفروض أو التحقق من صحته وهي جزء من المنهج التجريبي"⁽³⁾.

فمصطلح التجريب له عمق في المعاجم القديمة العربية والغربية وأغلبها تتقاطع في معنى الاختبار، والمحاولة، والرغبة في الوصول إلى المعرفة .

فهو ليس وليد القرن العشرين وإنما انتشر وذاع في هذا القرن مع ذبوع التجريب داخل المخابر العلمية ليتواجد فيما بعد في حقل الرواية بعدما انتقل من الحقول العلمية إلى حقول أخرى مثل الحقل الأدبي وليستوطن الرواية بشكل خاص.

¹ - أنطوان نعمة وآخرون: المنجد في اللغة العربية المعاصرة، دار المشرق، بيروت-لبنان، ص 189.

² - جبور عبد النور: المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، بيروت-لبنان، ط2، 1983، ص 58.

³ - المعجم الوجيز: مجمع اللغة العربية، طبعة خاصة، خاصة بوزارة التربية والتعليم، باب الجيم، القاهرة، 1994، ص

1-2- التجريب اصطلاحاً:

يذهب الناقد (Bier Chartier) بيير شارتيه في كتابه مدخل إلى نظريات الرواية إلى أن إيميل زولا Emile Zola (*) منظر الرواية التجريبية حيث يقول: "زولا، من جهته، استقر في المركز من المدرسة الجديدة - إن نزيل ميدان، وقد تقوى بنجاحاته الأدبية التي جعلت منه زعيماً للمدرسة، رغم نفيه لذلك، أصبح سنة 1879 المنظر "الرسمي" للطبيعيين بمقالته المشهورة عن الرواية التجريبية، ثم في 1881، بدراسته عن الروائيين الطبيعيين"⁽¹⁾.

وهذا المفهوم اخترق المجال الأدبي ولم يعد مفهوم التجربة محصوراً في علم دون علم آخر بل صار التجريب وثيق الصلة بالعلوم الإنسانية والأدب حيث استند إيميل زولا على النموذج التجريبي (Klud birnard) لكلود برنار (*) "العودة إلى الطبيعة: إن تطور الطبيعة يجرف العصر، النموذج العلمي: الأدب محدد اليوم بالعلم، تحت هذا الشعار المزدوج، شرع زولا بمقالاته المنشورة في [مجلتي] بريد أوروبا [الروسية] والفولتير، ثم المجموعة ضمن كتاب في 1880، في شدّ انتباه الرأي العام بقوة، وجعل إعلانه، الذي يطور ويؤكد ملاحظات طرحها منذ 1866 في [مقاله] تعريفان للرواية، تحت الضمانة المهيبة للفيزيولوجي العظيم وأستاذ الطب كلود برنار"⁽²⁾.

* - إيميل زولا (1840-1902) Emile Zola: أديب وروائي فرنسي، رائد المذهب الواقعي في الأدب الفرنسي، جاهد لنشر أفكاره على وجوب قيام الرواية على التفكير العلمي والوصف الدقيق للمجتمع، أشهر أعماله الحانة، رواية الأرض، الوحش البشري.

¹ - بيير شارتيه: مدخل إلى نظريات الرواية، تر عبد الكريم الشرفاوي، دار تويقال، الدار البيضاء- المغرب، ط1، 2001، ص 150.

*- كلود برنار (1813-1878): طبيب تجريبي فرنسي، يعد أبا ورائداً للطب التجريبي وعلم وظائف الأعضاء.

² - بيير شارتيه: مدخل إلى نظريات الرواية، ص 150.

أدت التجربة إلى نتائج لقاء الذات والموضوع ، والتجريب يتقاطع مع التجربة، فهما موصولان بخاصية الوعي البشري ومقومات التفكير الإنساني، ومن هنا يعد الأدب تجربة باستطاعتها الخضوع للمخبر حسب زولا، وهذا ينم عن تحولات عميقة طرأت على الأدب، مصدرها تطورات موضوعية وخطيرة في الواقع فضلا عن الواقع المعرفي والحضاري، وهو المصوغ لاعتبار "التجربة ممارسة من خلال تفاعل الذات (الكاتب) مع الموضوع (مادة الكتابة)، وبدون هذا التفاعل لا يمكننا التأثير على عملية الإنتاج التي نعتبرها مرحلة لاحقة عن المرحلة التي يقع فيها التفاعل"⁽¹⁾.

فالرواية ليست بمنأى عن التحولات الجذرية الحاصلة في الواقع، فتأثر الرواية بالطبيعة التجريبية ردة فعل طبيعية تثبت الصلة التي تربط الأدب بما يجري في العالم. المدرسة الطبيعية أساس التجريب الروائي كما سعى لها زعيمها إيميل حيث وسع مفهوم التجربة إلى العلوم الأخرى "وكان يطمح إلى تحليل مقومات الإنسان ومعطيات المجتمع بنفس المنهج الدقيق المعتمد في العلوم الصحيحة، وكانت نظرتة إلى الإنسان محكومة بحتمية تأثير الأوضاع المادية والدوافع الغريزية والمحركات العاطفية -من أشهر أعماله في القصة آل روقون ماكر Les Rougon-Macquart وهي أثر ضخم مكون من عشرين رواية تابع فيها كما يقول تاريخا طبيعيا واجتماعيا مداره عائلة عاشت خلال الإمبراطورية الثانية في فرنسا (1871-1893)"⁽²⁾.

فأصول التجريب أساسها الطابع العلمي الذي أراده الطبيعيون من الفنان المبدع لأن "زولا، مع الطبيعيين، يعتبر أن الوثائق المتجمعة لا تستخدم باعتبارها مجرد دعم

¹ - سعيد يقطين: القراءة والتجربة (حول التجريب في الخطاب الروائي الجديد المغرب)، دار الثقافة، الدار البيضاء - المغرب، ط1، 1985، ص15.

² - الصادق قسومة: الرواية مقوماتها ونشأتها في الأدب العربي الحديث ص58.

لعمل الروائي، بل هي مادته بالذات، ومن ثم، فإنّ الحياة الخام في ثرائها وحقيقتها، من المفترض فيها تغلغلها في العمل الروائي وأن تكوّنه وتشكله، وتصبح الرواية في آن واحد حقلا للظواهر والمختبر الذي يخضعها فيه الروائي -العالم للتجربة، وهو يختبر فرضياته "ليرى ما يحدث" كما يقول كلود برنار⁽¹⁾.

فالتجريب يحمل معنى البحث عن حقائق علمية جديدة، وتجاوز النظريات المستهلكة بما أنّه يمكن إخضاع كل الظواهر للتجربة والاختبار لأن الاختبارات دون شك "من الكلمات المفاتيح في الأدب الروائي، في أقدم الروايات، وقبل ذلك في الملاحم والحكايات الخرافية والأساطير، كم من "شخصيات" كان عليها أن تمر باختبارات مُسارية أو غير مسارية، تؤهلها لإنجاز مهمة خاصة بالغة الصعوبة وأتيح لها تحقيق ذواتها، والانتصار على صعوبات الحياة"⁽²⁾.

يتضح بشكل جليّ تأثر الأدب بالحركات السائدة ممّا انعكس تفاعله معها أولاً ثم إنتاجاً، حيث انعكست أشعة المدرسة الطبيعية، وبظهورها امتثلت الرواية للفرضيات المتقدمة، فانفتحت الأفق أمام الرواية التجريبية وطُبقت هذه الأفكار والفرضيات على الشخصيات الروائية.

والتردد كان يخيم حول هذه الأفكار، فالنقد كان يشكك في هذه الأفكار من منطلق كيف يمكن تطبيق التجربة العلمية على التجربة الأدبية؟ وقد أحدث هزة عنيفة في أوساط النقاد، والطبيعيون بالمقابل منطلقهم "ما التجربة العلمية؟! إنّها "ملاحظة مثارة بهدف المراقبة" وبالفعل لقد شرح كلود برنار أن "القائم بالتجربة هو الذي يستطيع بفضل تأويل محتمل قليلا أو كثيرا، لكنّه استباقي، للظواهر الملاحظة، تأسيس التجربة بطريقة تستطيع بها، في الإطار المنطقي للتوقعات، أن تقدم نتيجة تساعِد على ضبط الفرضية أو الفكرة المتصورة سلفاً". إذا كانت الملاحظة (تشيرُ) فإن التجربة (تعلم)"⁽³⁾.

¹ - بيير شارتييه: مدخل إلى نظريات الرواية، تر عبد الكريم الشرفاوي، ص 152.

² - المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

³ - بيير شارتييه: مدخل إلى نظريات الرواية، تر عبد الكريم الشرفاوي، ص 153.

فمهمة التجريب إخضاع الأفكار التي تطرأ في الذهن مسبقاً إلى الملاحظة والتجربة، وهذا ما تبناه عالم الطب التجريبي كلود برنار وتأثر إيميل زولا بقراءته لمؤلف "مدخل لدراسة الطب التجريبي" الصادر سنة 1865 للحركة، الطبيعية كل المبادئ الأولية لإبداع روائي مبني على الملاحظة والتجريب، وبفضل هذه التعاليم الفكرية يتحول العمل الأدبي على يد الروائي العالم إلى مجال الظواهر وإلى مخبر حيث يتم تطبيق هذه الأفكار بجدية مبالغ فيها من قبل هذا الكاتب الذي يجرب فرضياته لكي "يرى وينظر" كما قال: (كلود برنار)⁽¹⁾.

وبالتالي فإيميل زولا قام بإسقاط هذه المنطلقات، فالتجربة العلمية معالمها واضحة الخطوات لا لبس فيها في حين "ماذا ستكون التجربة بالنسبة للكاتب الروائي، بعد أن أقام الشخصيات والظواهر على "الأرضية الصلبة" للملاحظة؟ إنها "البحث عن الحقيقة": القائم الأدبي بالتجربة "يجعل الشخصيات تتحرك في قصة تفصيلية ليظهر فيها أن تتالي الوقائع سيكون كما تتطلبه حتمية الظواهر المعروضة للدرس"⁽²⁾.

وأضحى هذا المنحى رؤية ومقولة أدبية، وتموقع إيميل زولا في قلب الاتجاه الطبيعي فهو منظر المدرسة الجديدة حيث صدر له كتاب الرواية التجريبية^(*) سنة 1881، كما عرفت هذه الحركة أتباعاً لخطاها.

وكإجراء تطبيقي، قام بدراسة "مثال، طبيعي سلفاً في منهجه: هو رواية بيت ابنة العم لبلزك:

¹ - محمد داود: الرواية الجديدة بنياتها وتحولاتها، دار الروافد الثقافية ناشرون، بيروت-لبنان، 2013، ص 17.

² - بيير شارتييه: مدخل إلى نظريات الرواية، تر عبد الكبير الشرفاوي، ص 153.

* - للاستزادة ينظر: Emile zola, Le Roman expérimentale, gharpentiez editeur, paris, 1881.

"إن الظاهرة العامة التي لاحظها بلزك هي التدمير الذي يحدثه المزاج العشقي في إنسان وفي أسرته وفي مجتمعه، فما إن اختار موضوعه حتى انطلق من الظواهر الملاحظة ثم أسس تجربته بإخضاع [شخصية] هيلو إلى سلسلة من الاختبار، يجعله يخترق بعض الأوساط، ليشير إلى اشتغال إوالية عاطفته"⁽¹⁾.

وهنا إصرار إيميل زولا على تحقيق هذا المسعى لأنه "من الواضح إذن أن ليس هناك ملاحظة فحسب، بل هناك أيضا تجريب، لأنّ بلزك لا يكتفي مثل مصور فوتوغرافي بالظواهر التي جمعها، بل يتدخل بشكل مباشر ليجعل شخصيته في ظروف يظل متحكما فيها، المسألة هي معرفة ماذا سينتج عن مثل هذه العاطفة، الفاعلة في مثل هذا الوسط وفي مثل هذه الظروف، من وجهة نظر الفرد والمجتمع؛ إن رواية تجريبية، بيت ابنة العم مثلا، هي ببساطة محضر عن التجربة، يكرره الروائي أمام أعين الجمهور"⁽²⁾.

وبعد التنظير للمذهب الطبيعي عكس نتائجه في أعماله "وقد ضمن خلاصة فلسفته الفنية أثرين قيمين أولهما في فلسفة الفن وعنوانه "ادوارد مني E.Manet" وهو متعلق بأعمال رسام فرنسي عاش بين 1832 و 1883، تأثر بأعلام الكلاسيكية، وكان إلى ذلك -ينحو منحى طبيعيا، ويعد أحد رواد المذهب الانطباعي (1867) وثانيهما في النقد الأدبي والروائي وعنوانه "الرواية التجريبية" "Le Roman expérimentale" 1880"⁽³⁾.

وكانت تلك الفترة حافلة بالرهانات والتطورات وفتح المذهب الطبيعي بواكير الأعمال الروائية منطلقا "من المقولة الفلسفية القائلة بأنه لا يوجد شيء خارج الطبيعة،

¹ - بيير شارتييه: مدخل إلى نظريات الرواية، تر عبد الكريم الشرفاوي، ص 151.

² - المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

³ - الصادق قسومة: الرواية مقوماتها ونشأتها في الأدب العربي الحديث، ص58.

وأن الخوارق لا وجود لها، وبأنّ الفن الحق هو الذي يؤمن بالعمل وطرائقه من هذه الزاوية، وبأنّ الحقيقة يجب أن تنقل نقلا موضوعيا شاملا يفي بجميع وجوهها"⁽¹⁾.

وقد خضع الأدب لتداعيات العصر آنذاك، وأكثر ما ظهرت هذه التداعيات في الرواية، وأكد "إيميل زولا" بأنّ الرواية جزء مهم يصلح أن تظهر عليه نتائج التجريب الرائجة آنذاك وذلك لأنّ "الإنسان يخضع للحتميات الفيزيائية، والسوسولوجية المثبتة والمؤكّدة من طرف الفكر العلمي الراجح في تلك المرحلة المتسمة بالحماس، وفي ظل تلك الأجواء المليئة بالجيشان، قد تكونت المجموعة التي اختارت أن تتخرط في الحركة الطبيعية، وقد توصل "إميل زولا" في لمّا حوله بمنزله الصغير بمدينة "Medan" ابتداء من سنة 1878"⁽²⁾.

وكون أعضاء لهذا الاتجاه "وسعى زولا مع مجموعته من الأدباء من شق طريق المدرسة الطبيعية في الرواية وظهرت الرواية التجريبية وأصبحت حركة أدبية وميدانا للظواهر ومخبرا لتطبيق الأفكار بجدية وصار الأديب يجرب فرضياته على الشخصيات ولعلّ من أهم الروائيين الذين قاسموا إميل زولا اتجاه الحركة الأدبية في الأدب "سيار Céard" و "هو سمان Huysmans" و "موباسان Maupassant" و "هنريك Henrike" و "ألكسيس Alexis" لكن هذه المجموعة لم تصمد أمام المنافسة الشخصية والجمالية التي ميزت أعضاءها إذ بدأت في التفكك والانشقاق"⁽³⁾.

وقد حققت الطبيعية وجودها من خلال التركيز على الشخصية وعلاقتها في المجتمع "وزولا نفسه يلاحظ ذلك في الرواية التجريبية: "إن دراستنا الكبرى توجد هنا، في الأثر المتبادل للمجتمع على الفرد والفرد على المجتمع. لكن الاختبار عنده ينزلق من

¹ - الصادق قسومة: الرواية مقوماتها ونشأتها في الأدب العربي الحديث، ص 58.

² - محمد داود: الرواية الجديدة بنياتها وتحولاتها، ص 18.

³ - المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

الشخصية المصطفاة، الحاملة لقيم جماعة أو حقبة أو طبقة، إلى الكاتب الروائي ذاته، الذي يصير العامل النشط والمطلق القوة لذلك التحول⁽¹⁾.

وبهذا يصبح الروائي باتباعه قانون الاختبارات الكاشف عن فساد القيم وفضحها أو المتوج عن أسمى القيم وأصلحها، فيظهر التباين والاختلاف، وهنا ينشأ نزاع مضاد تحصله قيم الشخصيات وبسيرها الروائي.

ولاقى المذهب الطبيعي النقد والرفض أحيانا بحجة أن الطبيعة التجريبية تكبل الروائي وتحد من إبداعه حيث تبعد الإنسان عن إطار إنسانيته ويرتبط حينها بالمادية، وهذا يعارض وظيفة الأدب وغايته بحيث صور البعض الكتاب الطبيعيين بصورة المصور الفوتوغرافي "لذلك يرفض زولا الاتهام، المنطوق به سلفا ضد الواقعيين، القائل بأن زولا ليس سوى "مصور فوتوغرافي" سلبي، إن اللفظة في عصرنا دار [المصور الفوتوغرافي الفرنسي]، ذات التباس مخيف، ألا يمتدح زولا، مثل فلوبير، حيادية الكاتب الروائي في الحقيقة، كان زولا قد خصص، منذ بداياته، قسطا هاما لـ "الانطباع الشخصي"، ثم إن الحياد لا يعني السلبية"⁽²⁾.

وتبعا لهذه الرؤية تتشكل المادة الأدبية متأثرة بأهم منجزات العلم المتطور بغية ابتكار رؤى جديدة منبعثة من روح العصر، ولهذا تجسد الإبداع عبر قناة التجريب العلمي والذي انعكس على التجريب الأدبي، مع إرفاق الإضافة وإضفاء التميز مما يمنح النص الأدبي استقلالية خاصة حيث "يدافع زولا عن نفسه قائلا إننا لسنا مصورين فتوغرافيين لأننا بعيدا عن التسجيل المحض والبسيط لما نراه، نقوم بالتأثير على الموضوع الذي حددناه لأنفسنا، إننا نغيره تجريبيا تبعا لقواعد دقيقة ومضبوطة، والشخصية المسلوقة من ميزتها البطولية باعتبارها نموذجا، يخضع لقوانين الطبيعة التي يكتشفها المؤلف ويختبر صحتها بتوسط تلك الشخصية. إنَّ إضفاء القداسة على المنهج العلمي يكون ثمنها سلب القداسة عن البطل"⁽³⁾.

¹ - بيير شارتييه: مدخل إلى نظريات الرواية، تر عبد الكريم الشرفاوي، ص 152.

² - المرجع نفسه، ص 152

³ - بيير شارتييه: مدخل إلى نظريات الرواية، ص 152، 153.

وتطورت الفكرة وتراكمت الأعمال فتم تأسيس العلم لرواية تجريبية بعيدة عن المثالية والفوضى الميتافيزيقية، إذن "الرواية التجريبية هي نتيجة التطور العلمي للقرن، إنها تواصل وتكمل الفيزيولوجيا التي تتكئ بدورها على الكيمياء والفيزياء، إنها تستبدل دراسة الإنسان المجرد، الإنسان الميتافيزيقي، بدراسة الإنسان الطبيعي الخاضع للقوانين الفيزيائية - الكيميائية والمحدد بتأثيرات الوسط؛ إنها بكلمة واحدة أدب عصرنا العلمي"⁽¹⁾.

ومع هذه الظروف بدأت مرحلة اهتزاز الرواية حيث بدأت بوادر "اهتمام جديد مداره التفاعل بين الفرد والمجتمع، وأهمية هذا التفاعل مادة للرواية، قد ازداد بروز هذه السمة لتبلغ قمة وضوحها وأهميتها في نتاج أعلام القرنين 18 و 19 واجدة في تحرر الفكر وتقديم المعارف وظهور النظريات الاجتماعية والجمالية، وازدهار الاقتصاد وتطور المجتمع وما يؤدي إليه هذا كله من إيمان بالرقى الفردي والاجتماعي"⁽²⁾.

تنوعت التيارات في هذه الفترة وأفرزت متغيرات كثيرة "وكانت هذه المعطيات جميعا روافد أفادت منها الرواية مادة متنوعة، ورؤى عميقة ومذاهب مختلفة وطرائق طريفة أبرزت مقوماتها وزادتها رسوخا في الثقافة وأوجدتها جمالية متعددة المشارب والألوان جعلتها ركنا من الأدب لا سبيل إلى إهماله"⁽³⁾.

وبدأت الشكوك تحوم حول مفهوم الرواية السائد ويرى "جورج لوكانش" أن "الانقطاع الواضح عن مسابرة التقاليد السائدة للتراث الأدبي والالتزام بها"⁽⁴⁾، هو ما يتقاطع مع مفهوم التجريب القائم على مقولة ورؤية مختلفة لكتابة الرواية، لهذا الأديب الحاذق هو العارف بالأسس التقليدية ويملك تجربة وميكانيزمات الكتابة المعهودة، ويحمل في ذات الوقت روح الطليعة.

¹ - بيير شارتييه: مدخل إلى نظريات الرواية، ص 154.

² - الصادق قسومة: الرواية مقوماتها ونشأتها في الأدب العربي الحديث، ص 58.

³ - المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

⁴ - جورج لوكانش: دراسات في الواقعية، تر نايف بلوز، وزارة الثقافة، دمشق-سوريا، ط2، 1972، ص12.

فالمعرفة أو المهارة أو الخبرة التي يستخلصها الإنسان من مشاركته في أحداث الحياة، أو ملاحظته لها ملاحظة مباشرة، لهذا كان " الشاعر الإنجليزي تشوسر (Geoppy) (chaucer) يميز بين مصدرين للأديب هما: التجربة بالمعنى المشار إليه هنا، والحقيقة التي يستفيدها الإنسان من الكتب القديمة... وعلى الأديب أن يجمع بين الاثنين، وهي غير التجربة (Experiment) التي تعني التدخل في مجرى الظواهر للكشف عن فرض من الفروض، أو للتحقق من صحتها"⁽¹⁾، والمفهوم الأخير هو الذي يقوم على أساسه المذهب التجريبي المبني على الانتقال من الخاص إلى العام، ومن الحقيقة الجزئية إلى المطلق. وكانت هذه المرحلة مركز اهتمام الأدباء الذين سعوا لأجل رواية تجريبية تحقق مسعى التطورات وتنتهج البحث عن الحقيقة واعتماد الدقة العلمية و"التحقيق الواسع حول الطبيعة والانسان، وانطلاقاً من اعتبار الكتابة الروائية دراسة علمية، كانت هذه الكتابة تضع نصيب العقدة وسرد الأحداث في الدرجة الثانية من اهتماماتها"⁽²⁾.

خلفت هذه الرؤية العلمية التي تعنتي بالتجريب كابتكار جديد آثاراً على العمل الروائي وانتشرت فحوى روح العصر المشبعة بالإنجازات المخبرية، حيث تركز " هذه الرؤية الجمالية على تصوير الطبائع والعادات ووقائع الحالات الوجدانية والبيئات، وتنتج عملها هذا بالحديث عن بعض المغامرات الغريبة التي تتحكم فيها الحتميات الفيزيولوجية والسيكولوجية

¹ - وهبة مجدي: معجم مصطلحات الأدب، مكتبة لبنان، لبنان، 1998، ص 156.

² - Michele Raimond: la crise du roman, edition jose ecorti, paris, 1966, p25.

وقد اعتبرت هذه العناصر الأخيرة من طرف العديد من النقاد قبل هذا اليوم على أنها نماذج خارجة عن الأدب⁽¹⁾.

ومن خلال هذا القول يتضح أن مفهوم التجريب موصول بمفهوم التجربة فاختلفت الممارسة الروائية واصطبغت بتصورات تنتهج منهجية مفادها أن "تجرب أدوات جديدة وتدخل عناصر جديدة وغير معتادة"⁽²⁾.

وهنا يتداخل مفهوم التجريب والتجربة، وأحيانا يوظفان معا بنفس المعنى وذلك راجع للجزر اللغوي المشترك بينهما وهو الفعل جَرَّبَ إلا أنَّهما يتباعدان في الدلالة مع عدم قطع الصلة بينهما، فالتجربة يَلْفَها معنى العلمية الصارمة حيث تقود الملاحظة إلى الفرضية ثم نفيها أو إثباتها بنتيجة تحتوي الكثير من القطعية والجزم وحتى بعد انتقالها إلى التجربة الأدبية تعرف على أنها "ممارسة تؤدي إلى نتائج لقاء تفاعل الذات والموضوع، وتكون النصوص أوضح تمظها لهذا التحقق، أي أنَّ التجربة تضيف المجد والنفع وتراكم المعارف وتزيدها نضجا، فالتجربة تحقق نصية ملموسة"⁽³⁾.

لذلك التجربة هي المرحلة الأخيرة وهي مرحلة التتويج النهائي للتجريب وذلك بعد تطبيق أساليب ورؤية معينة والتعامل مع سبل كتابية وتجريبها.

ومن المعلوم أن إيميل زولا ناضل لأجل رواية تجريبية، وتعد المدرسة الطبيعية الأصل الأول لها، حيث اتكأ على المنجزات العلمية لكلود برنار وداروين فإن المرجع الثالث الصريح في الرواية التجريبية هو [المفكر الفرنسي هيبوليت] تين: العرق، البيئة، اللحظة التاريخية، وقد خضع زولا لتأثيره منذ زمن طويل، فقد كان معجبا بدراسته حول بلزك، يحاول زولا أن يزوج بين تأثير الوراثة (التي يبقى اكتشاف قانونها) وتأثير البيئة الاجتماعية في

¹ - محمد داود: الرواية الجديدة بنياتها وتحولاتها، ص 19، 20.

² - سعيد يقطين: القراءة والتجربة، ص 24.

³ - محمد عدنان: إشكالية التجريب ومستويات الإبداع في المشهد الشعري المغربي الجديد، جذور للنشر، الرباط-المغرب،

ط 1، 2006، ص 16.

حقبة تاريخية محددة. إن سلسلة [روايات] روغون-ماكر هي مجموع من التتبعات على هذه القيمة: التاريخ الطبيعي والاجتماعي لأسرة تحكمها وراثه رهيبه، داخل تنوع البيئات التي تتحرك ضمنها في عهد الإمبراطورية الثانية⁽¹⁾.

وهنا يغدو الروائي صاحب الوسائل الدقيقة لإجراء التجربة داخل مختبر الرواية بحثا عن الشروط التي تتم وفقها المراقبة والانتقاد كون الروائي عالما مسبقا بكل شخصياته الروائية لأنه "ينبغي للروائي حسب زولا، أن يكون تجريبيا لأن الحياة الاجتماعية تبدو له كمختبر شاسع، وموقع أفعال وردود أفعال متواصلة، وينبغي للرواية التي تمثل تلك الحياة الاجتماعية أن تصور هذه التفاعلات وإلا أخطأت موضوعها-الإنسان المجتمعي، حسب زولا، من طبيعته أن يكون موضوعا للتجريب"⁽²⁾.

والمعارف العلمية كانت الركيزة الأولى للتجريب بل من أهم المعطيات: فالرواية التجريبية هي نتاج محصول المجال العلمي، وإلى جانب هذه المعطيات "الثورة الصناعية التي أكدت تقديم النجاح على التوازن، وغلبة النفع على القيم، وأهمية القوة الفردية أمام القيم الجماعية، وقد هزّ هذا التغيير الأرضية التي قامت عليها الرواية، فضلا عن إغراء البحوث العلمية وجاذبية النظريات الفلسفية والنفسية وظهور القيم الرمزية، فتضافرت جميع هذه المعطيات الجديدة لتوجه أعلام الفكر والفن والأدب وجهة جديدة من سماتها التي تهمننا الشك في حقيقة الرواية بمفهومها السائد آنذاك وفي قدرتها على تأدية "الواقع" وفي تعبيرها عن جوهر الشواغل الجديدة"⁽³⁾.

وهذه المعطيات أفرزت مجموعة من المبادئ والمقومات الأخرى إلى جانب الطبيعة التجريبية دفعا لنضج مسيرة التجريب الروائي وكانت حافزا لاكتشاف أفق جمالية وفنية روائية

¹ - بيير شارتييه: مدخل إلى نظريات الرواية، ص 156.

² - المرجع نفسه ص 156، 157.

³ - الصادق قسومة: الرواية مقوماتها ونشأتها في الأدب العربي الحديث، ص 59.

فالبحث هاجس يتمخض عنه التجريب والقلق المستمر لتجاوز السائد وزعزعة الثابت والمقرر، "ومن هنا لم تعد الرواية مقفزا إلى المجد وأداة للتعبير عن الواقع، ووسيلة إلى الوعي وإشباع الحاجة الجمالية، وإنما صارت موضوع تدبر شغل روادا جددا"⁽¹⁾.

واتخذ التجريب مفهوما أوسع وتراكمت مختلف التجارب والآليات التي يجربها الأديب وينحو بها منحى التطور، باعتبار الأدب مجالا من مجالات العلم لأنّ "العالم الذي نعيش فيه يتغير بسرعة، والتقنيات التقليدية للقصة لم تعد صالحة لاستيعاب جميع العلاقات الجديدة التي تنشأ عن الوضع الجديد، فينتج عن ذلك قلق دائم، ويتعذر علينا أن ننظم في ضميرنا جميع المعلومات التي تهاجمه لأنّ الأدوات الكاملة تنقصنا"⁽²⁾.

فالحاجة صارت ملحة لصياغة وسائل جديدة لكتابة الرواية، لأن الرواية لم تعد قادرة على استيعاب مستجدات العصر الراهن، ولكثرة التغيرات على مستوى كل المجالات، فظهرت علامات متراكمة، توجب تحولا وانعطافا في مسار الرواية تعاضمت الحيرة عند رواد الرواية "فطرحوا السؤال التالي: "كيف نواصل كتابة الرواية على النحو الذي صاغه عمالقتها في القرن التاسع عشر، وقد صرنا نرفض المعطيات المشتركة ونجد ميلا عارما إلى المطلق لا إلى المحدد؟"⁽³⁾.

هذه التساؤلات الكبرى التي دفعت الروائيين لإيجاد أشكال وأنماط أخرى تتبني عليها الرواية لتستحق التأهيل على حملها الانشغالات الكبرى، "إن العالم عندهم -في أحسن الأحوال- سوى فرصة للانفعال ونداء نحو الحلم والبحث عن الجديد، وبتزعزع الأرضية التي

¹ - الصادق قسومة: الرواية مقوماتها ونشأتها في الأدب العربي الحديث، ص 59.

² - ميشال بوتور: بحوث في الرواية الجديدة، تر فريد أنطونيوس، منشورات عويدات، بيروت-باريس، ط3، 1982، ص

7.

³ - الصادق قسومة: الرواية مقوماتها ونشأتها في الأدب ، ص59.

كانت تقوم عليها الرواية، تغيرت صورة هذا النوع القصصي بعد أن استغرق استكمال ملامحها سبعة قرون وحال لونها المألوف⁽¹⁾.

وحمل الروائيون هم التجديد، بطرح أشكال تجريبية جديدة "وظهر لها ممارسون جدد شعارهم أن الإبداع الروائي لا يستتار فيه بأعلام السلف"⁽²⁾، ووجدوا ضالتهم في التجريب فتبنوا أدوات جديدة، وسعوا لتحقيق غايتهم في تجاوز المعمار الروائي التقليدي.

¹ - الصادق قسومة: الرواية مقوماتها ونشأتها في الأدب ص 59.

² - المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

2- التجريب وهاجس الإبداع الروائي:

التجريب حمل لواء المغامرة والانطلاق نحو البحث عن الأشكال الجديدة والخروج عن المألوف والسائد، ومن خلال البحث تظهر مصطلحات عدّة: التجريب، التجديد، والتحديث، وكلّها مصطلحات نقدية تدل على التحرر، و المغامرة لولوج روح الإبداع ، طالما لم تعد الأشكال التقليدية قادرة على حمل انشغالات وقضايا الراهن وبما أنّ التجريب يحمل في طياته هاجس الوصول إلى الجديد ، فإنّ التحديث يقوم إشكاليات البحث المستمر، وعليه فالتجريب نمط من الفهم والممارسة يرفض التقليد أو الركون إلى ما هو منجز في أي حقل من الحقول المعرفية والإبداعية، كما يتسم بالمساءلة الدائمة للماضي والحاضر معا، استهدافا للأفضل والأقدر على الاتساق مع العصر والاستجابة لحاجاته وضرورياته⁽¹⁾.

وللتجريب ركائز أخرى بالإضافة إلى المدرسة الطبيعية التي نشأت وتطورت في فرنسا على يد المنظر والروائي إيميل زولا.

2-1- ركائز معرفية أخرى للتجريب:

لطالما حمل التجريب "معنى البحث الدائم عن نمط جديد من الكتابة لا يستقر على قرار، ويسعى في عملية بحثه هذه الانفلات من السائد خرقا للتقاليد، وانخراطا في مغامرة لا تنتي"⁽²⁾.

والملاحظ في تاريخ الفكر ارتباط الحركات الأدبية بحركات موازية لها تؤطرها وتحدد أسسها ومعاييرها التي تشكل بنياتها، وتوجهاتها، وكذلك الرواية التجريبية استندت على مدارس وحركات فكرية لتتكون ولها حضورها "في المشهد الروائي العالمي ولها حضورها المميز فيه، ولكن الرواية الحديثة ذاتها ساهمت وبقوة في تخليق أنماط روائية جديدة يمكن

¹ - جهاد عطا نعيمة: في مشكلات السرد الروائي لقراءة خلافية في عدد من النصوص والتجارب الروائية العربية والسردية المعاصرة)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق-سوريا، 2001، ص 78.

² - خالد الغزبي: الشعر التونسي المعاصر بين التجريب والتشكل، دار نهى للطباعة والنشر والتوزيع، تونس، ط1، 2005، ص10.

عدّها امتدادات طبيعية لها وليست تطورات منقطعة الجذور عنها⁽¹⁾، لأنّها تستحدث أطر جديدة وتشكيلات مغايرة تعتمد التجريب، ولهذا فهي ترمو إلى الخروج من النمطية الآسرة، وتخطط لآفاق جديدة في الكتابة تختلف عن الأنماط السائدة.

واكتسبت الرواية التجريبية وجودها بتميزها "عن الأنواع الأدبية الأخرى بواسطة محتواها وموضوعها وتمثيلها الحياة في تنوعها كلّ، وفي الحقيقة أنّ الرواية ظهرت إلى الوجود عن طريق انفصالها عن الأشكال التقليدية والوضعيات الخيالية، ولذلك يمكن أن يعتبر التحرر من التقييدات الشكلية صفتها المترفة . وإنّ التحول من تكرار مجهول المصدر لحكايات تقليدية إلى قصص أصلية حافلة بتفصيلات ظرفية يظهر سبب اعتبار الرواية، عادة، نوعا واقعيا، وإن تنوع تقنياتها، من هذا المنظور، ناتج عن تنوع التجربة نفسها"⁽²⁾.

وما دفع الرواية للتخلي عن النمطية السائدة "أثر الاكتشافات المتنوعة التي اكتسبتها الفنون الأخرى على الرواية، فقد وسعت مجال رؤيتها، وعكست تناقضات وعظمة الحضارة العصرية، فالتحولات العميقة في القرن العشرين صبّت في الرواية مضمونا جديدا تطلب أشكالاً جديدة"⁽³⁾.

وبهذا مثلت الرواية التجريبية أحد الإنجازات الكبرى في القرن العشرين لأنّها وليدة الثورات و"أولى هذه الثورة هي الثورة في ميدان الفيزياء النيوتنية التقليدية والتي قدحت زنادها النظرية النسبية Relativity Theory التي أعادت تشكيل صورتنا المفاهيمية، وبشكل خاص، عن طبيعة الزمان والمكان وأبانت العلاقة المتلازمة بينهما"⁽⁴⁾.

¹ - جيسي ماتز: تطور الرواية الحديثة، ص 20.

² - ولاس مارتين: نظريات السرد الحديثة، تر حياة جاسم محمد، المجلس الأعلى للثقافة، الاسكندرية، 1998، ص 19.

³ - منى محمد محمود محيلان: حركة التجريب في الرواية العربية الأردنية (1960-1994)، قدمت هذه الرسالة استكمالاً

لمتطلبات درجة الدكتوراه في اللغة العربية وآدابها بكلية الدراسات العليا، الجامعة الأردنية، 1997، ص 10.

⁴ - جيسي ماتز: تطور الرواية الحديثة، ص 15.

والعمل الروائي يرفض الركود، فظهرت أعمال " جديدة تظهر في حقيقة الأشياء الجديدة، وهذا بالطبع بمقدار ما يكون تلاحمها الداخلي أكثر ثباتا بالنسبة للأشكال الأخرى، وبمقدار ما تكون مدروسة ودقيقة"⁽¹⁾.

ومن الإجحاف أن نطالب الأنماط التقليدية من استيعاب الراهن المتغير، "ذلك أن العالم الذي نعيش فيه يتغير بسرعة كبيرة، والتقنيات التقليدية للقصة، لم تعد صالحة لاستيعاب جميع العلاقات الجديدة التي تنشأ عن هذا الوضع الجديد، فينتج عن ذلك قلق دائم"⁽²⁾، فتصبح الإجراءات السائدة عاجزة عن تنظيم الوشائج والعلائق التي تفرضها روح العصر.

شكلت النظريات العلمية أرضية خصبة لت هشيم النمطية التقليدية، "الأمر الذي ترتب عليه حتما تغير طبيعة الاشتغالات الروائية لأن الطبيعة المفاهيمية للواقع تعد نقطة الشروع الفلسفية التي تخدم كأرضية (أو خلفية) يقيم عليها الروائيون هياكلهم الروائية في كل العصور منذ بدء الفن الروائي"⁽³⁾.

وقد ساهمت "الثورة الفيزيائية فكانت (النظرية الكمية Quantum Theory) التي نسفت مفاهيمنا السائدة بخصوص التزامن Simulaneity، والسببية Causality، وطبيعة المادة والضوء، وعملت بشكل أساسي في تهشيم مواضعنا الراسخة حول الحتمية الفيزيائية على تغيير نظرتها إلى الواقع وتغيير طريقتنا في التعامل معه وكيفية تناوله"⁽⁴⁾.

وهذه الخلفيات العلمية والمفاهيم السائدة "عن الواقع في أي عصر هو بالتأكيد العنصر الأساس الذي يحدد طبيعة الرواية وكيفية اشتغالها باعتبارها فنا يتأسس على رؤية فلسفية حول المظهر، والواقع، والأفراد وطبيعة علاقاتهم، وكيفية التعامل مع الزمان

¹ - ميشال بوتور: بحوث في الرواية الجديدة، تر فريد أنطونيوس، منشورات عويدات، بيروت، باريس، ط3، 1998، ص7.

² - المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

³ - جيسي ماتز: تطور الرواية الحديثة، ص15.

⁴ - المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

والمكان، والصور الذهنية التي يكونها الأفراد عن العالم المحيط بهم وتلك موضوعات تجعلنا نديم التساؤل حول الموضوعات الفلسفية الممتدة من نشأة الفلسفة الإغريقية وحتى هذا اليوم⁽¹⁾.

ابتعد الكتاب عن الإغراق في الرؤية التوثيقية، التي انتهجها كتاب الرواية التقليدية لهذا أصبح التجريب حاجة ملحة لأنه "ابتكار طرائق وأساليب جديدة في أنماط التعبير الفني المختلفة ... والفن التجريبي يخرق مسار، ضد التيارات السائدة"⁽²⁾.

وبالفعل استطاع العلم والنظريات الفيزيائية تغيير مسار الرواية إلى منعطف آخر وفي "هذا المقام أنّ بعضاً من أفضل الروائيين كانوا فيزيائيين متمرسين ذوي باع وخبرة في حقلهم الفيزيائي، من هؤلاء: اللورد سي-بي-سنو C.P.Snow المعروف بكتابه الأشهر (الحضارتان العلمية والأدبية: نظرة ثانية)، وأرنستو ساباتو صاحب الروايات الشهيرة، ومن الفيزيائيين-الروائيين المحدثين ... آلان لايتمان Alan lightman أستاذ الفيزياء في معهد ماساشوستس التقني MIT ومؤلف رواية (أحلام أينشتاين Einstein's Dreams)⁽³⁾، فهذا يجعل التقنيات الفيزيائية تنعكس على العمل الروائي، ويجعله ذو تشكيل مفاهيمي يمتد إلى طبيعة إنجازات العصر.

ومن الركائز التي ساهمت في تغيير بنية الرواية ودفعها نحو التجريب، التطور التقني حيث "أبانت الثورة التقنية أمام الإنسان القدرات الهائلة التي يجترحها في فعل الخير والشر معا وربما كانت قصيدة (الأرض الخراب Waste land) لإليوت (T.S.Eliot) تصف بطريقة رائعة المشهد الإنساني والخراب الذي رافقه بعد نهاية الحرب العالمية الأولى"⁽⁴⁾.

وكان صداها بالغ التأثير حيث أعادت "الثورة التقنية على وجه التحديد تشكيل صورة الإنسان عن المكان والزمان.. لا على المستوى المفاهيمي مثلما فعلت الثورة الفيزيائية بل على مستوى الإحساس الفردي والتعامل اليومي ... ومن الجدير الإشارة إلى أن القطار يظهر كمكون رئيسي في الكثير من الروايات باعتباره أداة ساهمت في تهشيم

¹ - جيسي ماتز: تطور الرواية الحديثة، ص 16.

² - صلاح فضل: لذة التجريب الروائي، أطلس للنشر والإنتاج الإعلامي، القاهرة، ط1، 2005، ص 3.

³ - جيسي ماتز: تطور الرواية الحديثة، ص 15.

⁴ - المرجع نفسه، ص 17.

مفهوم (الزمن الراكد والممتد بلا نهاية) وصار الزمن مفهوما ديناميكيا يتسم بالتغير والنزعة الثورية الدافعة إلى التطور والارتقاء المتواصل بلا هوادة⁽¹⁾.

فتولدت أسئلة كبرى تقود الرواية التجريبية، حيث أصبحت توحى بالقلق والحركة والبحث المستجد وطرحت "أسئلة جديدة ملحة تتجاوز الفردي إلى الإنساني، والمحلي إلى العالمي، ومدارها الكيان والهوية، ومقوماتها قضايا إنسانية وحضارية عامة"⁽²⁾، حيث يسعى الأديب إلى الاعتراف من الماضي وإدراك الحاضر، وصهر خبراته، من أجل تقديم المستوى الحضاري ضمن العمل الروائي.

صار الغوص في منجزات العصر، من أهم المؤثرات في هيكله وتثوير المشروع الروائي لأنّ تأثير السايكولوجيا في الرواية كان ذا بعد "بعد أن جاء ماسلو بمفهوم التدرجية الهرمية للحاجات الإنسانية Yramidal heirarchy of human needs، وكذلك بمفهوم الطبيعية الربوتية الشبيهة-بوضعية الطيار الآلي- التي يعيش معظم البشر حيواتهم فيها وهم يعانون من أقصى درجات الضجر واللامبالاة، ومن الطبيعي أن تكون مفردات مثل الحاجات الإنسانية، والضجر، واللامبالاة،،،، موضوعات دسمة أمام الروائي المنشغل بالحياة ومعضلاتها السائدة"⁽³⁾، فصارت الشخصيات الروائية تشع بنتائج هذه الكشوفات المعرفية والعلوم الإنسانية.

وكان للتحليل النفسي بالغ الأثر على الأدب، باعتباره يقدم كيفية إدراك الإنسان لمحيطه، ونظرته للواقع، والعلائق التي على أساسها يتعامل مع أفرادها، حيث سعى علم النفس التحليلي لخلخلة البناء الروائي عن طريق الاستبطان، ونخيرة الأفكار، والأفعال التي تقطن داخل الأنا، ورائد الاتجاه العالم النمساوي سيغموند فرويد^(*) الذي أسقط منجزات نظريته على أكبر الأعمال الروائية، لأن "النفس تصنع الأدب، وكذلك يصنع الأدب النفس، النفس تجمع أطراف الحياة، لكي تصنع منها الأدب، والأدب يرتاد حقائق

¹ - جيسي ماتز: تطور الرواية الحديثة المرجع نفسه، ص17.

² - صلاح صالح: سرديات الرواية العربية المعاصرة، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 2003، ص 103.

³ - جيسي ماتز: تطور الرواية الحديثة، ص18.

* - سيغموند فرويد "Sigmend Freud" (1856-1936) طبيب أعصاب نمساوي، ومفكر حر يعتبر مؤسس مدرسة التحليل النفسي وعلم النفس اشتهر بنظريات اللاوعي والتداعي الحر، كما اشتهر بإعادة الرغبة الجنسية والطاقة التحفيزية الأولية للحياة البشرية.

الحياة كي يضيء جوانب النفس...، إنّما دائرة لا يفترق طرفاها إلا لكي يلتقيا، والإنسان لا يعرف نفسه إلا حين يعرف للحياة معنى⁽¹⁾.

وأثرت منجزات المدرسة الفرويدية على الأدب، كما أنّ "الرواية الحديثة تأثرت بعلم النفس، وفلسفة العصر ومن أقطاب الحضارة الذين تركوا بصماتهم على الرواية فرويد"⁽²⁾. فقد شكل الحقل النفسي ضمن الحقل الروائي التجريبي أهمية على مستوى تجسيد القضايا الفكرية، وانشغالات الفرد في الواقع الاجتماعي وانشغالاته الخفية وهواجسه المرعبة، حيث شكلت الأعمال الأدبية الكبرى مثل عمل أوديب خفية للتفسير النفسي، واستنتج له عقدة، وغاص في عمق الشخصيات الأدبية وسلوكاتها، فوجد "أدوات شرح تدعم نظريته عن الحياة النفسية، وهو ما حمله على قراءة أعمال غوته ومايكل أنجلو وليوناردو دافنشي وستيفان وشكسبير وغيرهم كثيرون"⁽³⁾.

وبالتأكيد الجانب الخفي في الشخصية الإنسانية هو ما أفادت منه الرواية التجريبية، فصار جوهر الشخصية المكبوت في عالم اللاشعور وخباياه، حيث شكل تقنية هامة عند كتاب الرواية الجديدة، بالإضافة إلى تقنيات اللاوعي التي تحقق رغبات الإنسان في الحلم والكوابيس، وكلّها تقنيات شكلت مادة أساسية في رواية تيار الوعي، فأصبحت الحوارات التي تقودها الشخصيات الروائية، تعبر عن صراع داخلي، واعتبر هذا الحوار تقنية سردية وظفها كتاب الرواية الجديدة.

فالتداعي الحر "أداة مناسبة لتجسيد هذه الحالة النفسية باستخدام ضمير المتكلم تارة وضمير المخاطب تارة أخرى"⁽⁴⁾، وعدّ الحوار الداخلي مكسبا للعمل الروائي، حيث تعبر بالمناجاة عن حالتها النفسية بحثا عن المواطن الخفية في الذات البشرية، وهذا ما جعل الرواية الجديدة تنتمي إلى رواية تيار الوعي، واعتبر التحليل النفسي

¹ - عز الدين إسماعيل: التحليل النفسي للأدب، دار العودة، بيروت-لبنان، ط4، د ت، ص13.

² - محمد شاهين: آفاق الرواية البنّية والمؤثرات، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001، ص10.

³ - فيصل دراج: نظرية الرواية والرواية العربية، المركز الثقافي العربي، لبنان، الدار البيضاء-المغرب، ط1، 1999، ص 103.

⁴ - عامر مخلوف: مظاهر التجديد في القصة القصيرة بالجزائر، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1998، ص 20.

اللغة أولوية هامة كونها مادة لتقديم التداعي الحر عن طريق الحوار الداخلي.

ومن المؤثرات المعاصرة على الرواية "النزعة التحليلية Analiticty في الفلسفة بعامة تعدُّ أهم معالمها، وقد ساهم فلاسفة مثل برتراند راسل Bertrand Rusell ولودفيغ فيتغنشتاين Ruduig wittgentein في قيادة ركب الفلسفة التحليلية إلى جانب جمهرة من الأساتذة الكمبردجيين والأكسفورديين المميزين، ولا يخفى حتما التأثيرات التي جاء بها هذا الاتجاه التحليلي الفلسفي-اللغوي إلى اللغة الروائية التي نزعنا عنها ثوب الرطانات اللغوية المفخمة والاستعارات البلاغية المحتشدة"⁽¹⁾، التي عرفت بها الرواية الكلاسيكية حيث تخلصت من ثقلها الفخم وغادرت التعابير المحشوة وصارت لغة مقتصدّة تحتكم إلى معايير الانضباط ومقاربة الأهداف بلا وسائل التفاقية على صعيد اللغة، ينبغي التنويه هنا إلى العلاقة الوثيقة بين الفلسفة والأدب بعامة- والفلسفة والرواية بخاصة- ويمكن إيراد قائمة طويلة بالفلاسفة الروائيين."⁽²⁾

كما شهد القرن العشرين تنوعاً في الحركة الثقافية ممّا جعل الرواية تتعامل معها باهتمام وتوليها دوراً هاماً، "فقد فتحت الثورة الليبرالية آفاقاً واسعة أمام أنماط تجريبية مستحدثة من الأفكار والفلسفات، وما عادت الأطر والمؤسسات القديمة ممّا يمكن -أو ينبغي- العمل في ظلّها، وهنا يمكن ملاحظة الحقيقة الصارخة"⁽³⁾.

ومن مخلفات الليبرالية التي تتنادي بالحرية الفردية، أن الفرد مسؤول مسؤولية تامة عن صناعة نمط حياته، وإتاحة الفرصة من أجل تأمين الحاجات، وبهذا أتاحت الليبرالية السياسية والاقتصادية أمام الأفكار والفلسفات آفاقاً واسعة وكان لها صدى في مجريات الرواية حيث مكنت من استحداث أنماط تجريبية أخرى.

¹ - جيسي ماتز: تطور الرواية الروائية الحديثة، ص 18.

² - المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

³ - المرجع نفسه، ص 19.

ومن الحركات الفكرية التي ساهمت في التغيير في القرن العشرين الفلسفة الوجودية(*)، والمعروف أن "كثيراً من الأدباء انتهجوا النهج الوجودي في رسم رؤاهم وشخصياتهم وتحليلاتهم، حتى تبلور في النصف الثاني من القرن العشرين، ما يدعى بالأدب الوجودي وكان من أبرز أدبائه جون بول سارتر "j.p.sartre" و ألبير كامو (A.camus)"⁽¹⁾.

فقد عكسوا بأعمالهم رؤية فلسفية تحمل نظرة عبثية للحياة، وانسأقت الرواية الجديدة نحو هذه الرؤية، فتجلى الفكر الوجودي في ندائه الصارخ بحرية الإبداع. ولطالما أن مبدأ الحرية أساسي عند الفلسفة الوجودية أثناء العملية الإبداعية فإنها تشارك الرواية التجريبية في مبدأ الانطلاق نحو إبداع أشكال جديدة وبالتالي فإن كليهما لا يقدر الأثر المألوفة والثابتة، "فالوجوديون شأنهم شأن أدباء القرن العشرين لا يقدرسون الأثر القديمة والأشكال الشائعة، بل يعيدون النظر في كل الطرائق والأساليب ويحطمون المألوفات السابقة ويحاولون خلق تقنيات جديدة"⁽²⁾.

فالمؤطر والمؤسس للرواية الجديدة هو الكتابة بروح تجريبية وتجاوز الثوابت بحرية مستندة على الفلسفة الوجودية التي سعت لحرية الفرد، وبهذا اكتسب العمل الروائي خصائص وأبعاد تختلف، فحمل هموم ومشاكل الإنسان المعاصر، ضمن نسق لا يخضع للتقليد، وبهذا ظهرت رواية جديدة ساهمت في ميلادها كل الحركات الفكرية في شتى مجالات الثقافة.

وروح العصر، روح ثورة "أطاحت بحسّ الطمأنينة والسكينة والانتماء التي اعتادها في أحضان عائلته أو التشكلات المؤسساتية التقليدية (مدرسة، جيش، مزرعة، مصنع، كنيسة،،،،،) وهو الأمر الذي انعكس في طبيعة الاشتغالات الروائية التي تحتم

* - الوجودية هي حركة فكرية معاصرة، تهتم بوجود الإنسان وبما يصنعه وتقدير إرادته على تغيير هذا العالم، ويعتبر كل من مارتين هيدغر وجون بول سارتر، و ألبير كامو رواد هذا المذهب وتتمثل مبرراته في أسبقية الوجود عن الماهية الفردية الحرية، القلق، الرفض.

¹ - عبد الرزاق الأصفر: المذاهب الأدبية لدى الغرب مع ترجمات ونصوص لأبرز أعلامها، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق-سوريا، 1999، ص185.

² - المرجع نفسه، ص 187.

على الرواية الحديثة أن تتعامل معها بجدية فائقة⁽¹⁾، هذا أعاد المشهد الروائي لتشكل انطلاقاً من الطبيعة التنويرية التي ميزت القرن العشرين.

2-2- التجريب وأثره في تجديد الإبداع الروائي:

لا تزال الرواية تمثل التجربة الإنسانية بحكم قربها من الواقع الإنساني الذي يعيش تحولات مختلفة، منها الصراعات والإنجازات ومنها التناقضات والخيبات، وبهذا "عدت الرواية على الصعيد الفردي، بمثابة الفضاء الميتافيزيقي الذي يلجأ إليه الأفراد للحصول على فسحة من (فك الارتباط) مع الواقع الصلب، واشتراطاته القاسية والإبحار في عوالم متخيلة لذيدة تشبه حلم يقظة ممتدا، ويستوي في ذلك مبدعو الأعمال الروائية وقارئوها، ويمكن عدّ الرواية في هذا المجال، وفي عصر العقلانية العلمية الصارمة، البديل الأكثر جدارة"⁽²⁾.

وتأسس النص الروائي على خلفية الإبداع، وابتكار الجديد، لأنّ التجريب والإبداع وجهان لعملة واحدة فلا يتحقق أحدهما دون الآخر "فمن لا يبذل داخل التجريب فلا تجريب له، ومن يجرب داخل الكتابة دون أن يتجاوز فلا إبداع فيما يكتب"⁽³⁾، وكل عمل إبداعي يحمل في طياته بالضرورة معاني التجريب، والبحث عن الطرق والوسائل التي تتيح الخروج عن الأشكال البائدة، فالإبداع يحمل "رؤية جديدة للعالم والمجتمع والإنسان انطلاقاً من أنماط التحليل والتفكير جديدة أيضاً"⁽⁴⁾.

ومما لا شك فيه أن هناك تعالفاً بين حقل التجريب والإبداع، فالأول يستهدف الثاني وكلاهما يسيران في طريق التجديد، ولولا الإبداع لسقطنا في دائرة الجمود والتكرار لأنّ "الفن يموت بالتكرار والتقليد، بينما التجديد المستمر سبيله الوحيد إلى الحياة

¹ - جيسي ماتر: تطور الرواية الحديثة، ص 20.

² - المرجع نفسه، ص 8.

³ - خالد الغريبي: الشعر التونسي المعاصر بين التجريب والتشكل، ص 21.

⁴ - أحمد اليابوري، عن: نبيل سليمان: في النقد والإبداع، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية- سوريا، ط3، 2001،

ص 11.

والخلود... مع الاعتراف بأنّ الجدة وحدها ليست شرطاً كافياً ليصبح الفن فناً وإلا عدت كل خرافة فناً⁽¹⁾.

والتجريب مثل منطلقاً جديداً نحو الإبداع الروائي، "فالتجريب قرين الإبداع لأنّه ينهض على ابتكار طرائق وأساليب جديدة في أنماط التعبير الفني المختلفة، إذ هو جوهر الإبداع وحقيقته حين يتجاوز المألوف ويغامر في قلب المستقبل، متوغلاً في المجهول، إنه فن بحد ذاته، دائم التحول والتجاوز يخترق مساره ضد التيارات السائدة بصعوبة شديدة"⁽²⁾.

ويتضح أن مصطلح التجريب تتجاوزه عديد المصطلحات، الإبداع، التجديد، التحديث وإن كانت العلاقة بين المصطلحات يحكمها التجاذب والتداخل، لأنّ "الإبداع وإن كان يتحقق أحياناً بعد تراكمات كمية، فإنّه في الأساس يهتم بما هو كفي، ويتفاعل مع ما هو جوهري، يحدث نقلة كبرى في التصور والتصوير على السواء"⁽³⁾، في حين أن التجريب لا يلاقي ترحاباً دائماً، "ونادراً ما يظفر بقبول المتلقين دفعة واحدة إذ يثير توجسهم ويحرك خيالهم ورغبتهم في التجديد باستثمار ما يسمى "جماليات الاختلاف"⁽⁴⁾.

فالتجريب بات مرحلة لا بدّ منها كونه المحرك الأساسي لصقل العملية الإبداعية فهو بالضرورة يحمل على التطور الإيجابي كونه ممارسة مستمرة نحو ابتكار صياغات جديدة وهذا يحيل إلى "أن أي عمل أدبي يبدأ بالتجريب، فلا يمكن لأي كاتب مهما كان أن تتضح تجربته الفنية والإبداعية دون المرور بمرحلة التجريب"⁽⁵⁾.

وفن الرواية فن مفتوح لاستقطابات العصر ممّا يجعله مستعداً لإرساء آليات تثري الرواية، ولأنّها تمتلك القابلية لخصوبة التجربة ولأنّ "فن الرواية في محصلته فن تجريبي

¹ - صلاح صالح: سرديات الرواية العربية المعاصرة، ص 116.

² - محمد رضوان: التجريب وتحولات السرد في الرواية السورية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2013، ص 17.

³ - نبيل سليمان: في النقد والإبداع، ص 11.

⁴ - محمد رضوان: التجريب وتحولات السرد في الرواية السورية، ص 17.

⁵ - علي محمد المومني: الحداثة والتجريب في القصة القصيرة الأردنية، دار اليازوري العلمية، عمان-الأردن، ط1،

2009، ص 22.

بامتياز كامن في ديناميكية الخلق ذاتها، ينهض على مغامرة التداخل بين أنواع السرد مغادرا أطلال السرد الكلاسيكي، وفي هذا السياق ليس بوسعنا الآن أن نرسم خارطة تحولات هذا التيار التجريبي في جميع المراحل لأن طرفا منه سرعان ما يندثر، وطرفا منه سرعان ما ينتشر ليدخل بدوره في نسيج التقاليد المستقرة، مع الإشارة إلى أن الرواية التجريبية ليست أسيرة مذهب أدبي أو تيار أو مصطلح بل هي مناخ مقيم، وهاجس يحضر بكل ألقه في ذات الكاتب الإبداعية⁽¹⁾.

من خلال ما سبق من الطرح يتضح أنّ الرواية لا غنى لها عن التجريب، كونه يسعى لتطوير وتنويع الكتابة بقدر ما يسعى إلى إنتاج مقومات وخصوصيات واستراتيجيات التفاعل النصي، وبهذا يتحقق الإبداع وتراجع الأساليب الرجعية، مع أنه ليس كل جديد إبداعا، وليس الإبداع شيئا اعتباطيا، وإنما التجديد والإبداع الفعلان يتأسسان وفق تجريب واعي ومنطلقات فكرية، ويكون التجديد تجديدا فعليا عندما تدفعه خلفيات معرفية، كونتها ممارسات واعية تسعى للخروج من النموذج الراكد وتحقيق جماليات مغايرة تحمل في طياتها ذائقة فنية جديدة.

فالكتابة الجديدة نقلة ، نقطة بدايتها التجريب ونقطة الوصول للإبداع، حيث "يسكن هاجس البحث فعل الإبداع في مختلف تشكيلاته الفنية والأدبية، فيمثل الصفة المقترنة به والحال الملازمة له، فالإبداع لا يمكن أن تشكل مناخاته حال الثبات والسكون، بقدر ما يقترن بالحركة الدائمة والتحول المستمر، فيكون في صيرورة دائبة مدارها المغامرة الفنية والفكرية، ومداهما تحقيق المغايرة للسائد والمألوف من أشكال التعبير الفني والأدبي، وهو ما يكشف عن العلاقة الجدلية القائمة بين فعل الإبداع ومسعى البحث والتجريب"⁽²⁾.

فالعلاقة التي تحكم التجريب والإبداع هي علاقة تلازم فالاشتراك بينهما يكمن في البحث المستمر، لأن التحول يحكمهما معا، والمغامرة الفنية طابع كليهما، وكلاهما يسعيان لاكتشاف طقوس كتابة وفضاءات بكر أساسها الحرية والتفكير المؤسس، وبهذا

¹ - محمد الرضوان : التجريب وتحولات السرد في الرواية السورية، ص 7.

² - بوشوشة بن جمعة: اتجاهات الرواية في المغرب العربي، المغاربية للطباعة والنشر، تونس، ط1، 1999، ص 361.

اكتسبت تحولات، "فالرواية إذا -كفن لا ينقطع عن التجريب- هي رواية الحرية تؤسس قوانينها الذاتية، وتنتظر لسلطة الخيال وتبني قانون التجاوز المستمر الذي ينهض على مجموعة من الخيارات الواعية المعتمدة، التي تفلق طمأنينة القارئ المعتاد على الحبكة التقليدية، والشخصيات الواقعية، لكنّها تقوم قبل كل شيء على التجريب، ولذلك هي ترفض أي سلطة خارج النص، فكل رواية جديدة تسعى لأن تؤسس قوانين اشتغالها في الوقت الذي تتيح فيه هدمها، لأن تجاربا منها سرعان ما تندثر وتجارب أخرى لا تلبث أن تنتشر في نسيج التحولات المستمرة في واقع مأزوم ومتغير على الدوام"⁽¹⁾.

فالرواية من خلال التشكلات التجريبية، اكتست بحلة جديدة، حيث أضافت الرغبة الدائمة في الإبداع، وولجت فضاءات بكر واخترقت حدود اللامعروف، "لاسيما خلال الربع الأخير من القرن العشرين، ومطلع هذا القرن حيث تمكنت على يد جيل طموح تواق إلى التجاوز والتجديد من ملامح تجربة إبداعية وسردية متكاملة، منشغلة، بتكريس خطاب روائي مهووس بالبحث عن أشكال فنية وفضاءات تعبيرية جديدة مألوفة وغير تقليدية"⁽²⁾، وهذا ما يفضي إلى فتح آفاق التحرر، وإنتاج صياغات جديدة بعيدا عن أية رقابة أو سلطة تحد من حرية الإبداع.

ومن نتائج التجريب تطور أسلوب الروائي المعاصر، حيث خرج عن الأنظمة القديمة ورفض الأشكال الجاهزة، وتمرد عليها وذلك بفتح أبواب المغامرة والقفز على أحبال الكتابة التقليدية وأبدع الروائي المعاصر قوالب جديدة تعتمد أبنية خطابية تخرج عن المؤلف.

فأصبحت الرواية المعاصرة تمثل "ذلك الجنس الأدبي المنفتح على سائر تشكلات الفعل الإبداعي في شتى صوره التراثية منها والمعاصرة، المحلية منها والعالمية، والقادر على التفاعل معها عبر أشكال متعددة من التعالق النصي، تعكس اختلافا في المرجع وتنوعا في الرؤية من كاتب لآخر، فإنّها تبقى مقبلة دوما على التجريب الذي تستمد منه تجدد نسغها، وتطور آليات إنشائها عالما روائيا لا يزال بصدد التشكل يعكس تناميا واعيا

¹ - محمد رضوان: التجريب وتحولات السرد في الرواية السورية، ص 08.

² - المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

لكتابها النقدي بشروط ممارستها نوعا أدبيا يتعالى على الثوابت والحدود من خلال مساءلة ذاته دون التوغل بعيدا في مسالك المغامرة⁽¹⁾.

لقد أصبحت الرواية تتميز بالتغير والاستمرارية وتأبى السكونية وصارت تسعى دائما إلى اختراق وتكسير المعايير الجمالية السائدة باعتبارها عملا لا نهائيا، وهو ما جعلها في حالة تحول دائم حيث أن "الإفراط في ممارسة التجاوز هو ما تتم تسميته عادة بالتجريب"⁽²⁾، وهو الذي أتاح للروائي حركة أكبر في إصدار سمات جديدة وتقنيات نابغة من حقل التجريب، متدرجة نحو الإبداع .

حيث تحولت الرواية في عمقها وصارت "لا تخضع في بنيتها لنظام سبق يحكمها ولا إلى ذلك المنطق الخارجي الذي تحتكم إليه الأنماط التقليدية في الكتابة الروائية، وإنما تستمد نظامها من داخلها، وكذلك منطقتها الخاص بها من خلال تكسير الميثاق السردي المتداول، والتخلص من نمطية بنياته وذلك باختراق عمودية السرد والانزياح عنها، وعلى كافة مكونات الخطاب (الزمن-الرؤية-الصيغة...) ثم يجعل الخطاب يستوعب أبنية خطابية متعددة: المسرحي والشعري والديني، والحكائي والشفوي والصحافي والسياسي والتاريخي..."⁽³⁾.

إذن أتاح التجريب الروائي، التغيير الشامل للبنى الفنية، كما اعتمد على مجالات أخرى واستعار بعض الآليات والتقنيات من خطابات أخرى مما أكسب الرواية مشاهد العصرية .

ليس الخوض في غمار التجريب قفزة اعتباطية، وإنما يتوافر على عناصر القصد والوعي الكامل بخوض مضماره، بغية الوصول إلى أسقف الارتقاء الروائي والتجديد الفني، والإبداع الشيق، لا لأجل التجديد وحسب بل لأن الحاجة الروائية لهذا الجنس الأدبي تقتضي ذلك ولا أن يكون اقتباسا غريبا بحذافيره ، لهذا "فالتجريب يقتضي الوعي بالتجريب، أي توفر الكاتب على معرفة بالأسس النظرية لتجارب الآخرين، وتوافره على أسئلته الخاصة التي

¹ - بوشوشة بن جمعة: سردية التجريب وحادثة السردية، المغاربية للطباعة والنشر، تونس، ط1، 2005، ص19.

² - محمد آمنصور: خرائط التجريب الروائي، مطبعة أنفوبرات، فاس-المغرب، ط1، 1999، ص22.

³ - بوشوشة بن جمعة: سردية التجريب وحادثة السردية، ص19.

يسعى إلى صياغتها صوغا فنيا يستجيب لسياقه الثقافي ورؤيته للعالم، هذا الوعي بالتجريب يضمن للكاتب أن يتعامل تعاملًا خلاقًا مع حصيلة الإنتاجات القصصية سواء انتمت إلى التراث، أو إلى الذخيرة العالمية الحديثة، ومن ثمة محاور النصوص الأخرى، والتفاعل معها بل والاستفادة من منجزاتها الفنية⁽¹⁾.

لقد أعادت رواية التجريب مراجعة المسلّمات الفنية التي كانت سائدة على مستوى الساحة الأدبية و"انفتحت شهوة السرد لديها على عوالم متعددة في التجريب: العجائبي-الأسطوري-التاريخي-السياسي-الجنسي-الديني-اللغوي، إلى درجة أن الإبداع في الحكى اتسم بالجرأة وبنزوعه الدائب في التجاوز وهدم الحدود"⁽²⁾.

فيغدو التجريب امتدادًا ملّحًا نحو الإبداع الممتع والمضني، ويصبح التجريب عجلة حاملة ودافعة لتعاليم الرواية الجديدة والقائمة على أساس التحول المستمر، كما أنّ توافر النضج الفني والابداعي ضروري لأن "العلاقة بين التجريب والتخريب هي علاقة دقيقة جدا، وذات حساسية عالية، وإن بينهما شعرة دقيقة، والمطلوب من المجرّبين هو أن يدمروا كل شيء إلا هذه الشعرة"⁽³⁾.

ورغم أن التجريب يسقط كثيرا في دائرة التماهي ويصبح زئبقيا متماهيا، يصعب الإلمام به، إلا أنّ طرائقه، "باعتباره سلسلة من التقنيات ووجهات النظر عن العالم، تسعى إلى تجاوز القائم وإلى وضعه موضع تشكيك وتساؤل وهكذا تحدد الرواية بكونها إجابة معطاة من الذات على وضعها في المجتمع"⁽⁴⁾، فمن خلال ما سبق يصبح التجريب الروائي حقلا مفتوحا على الدراسة ولازال التوغل النقدي على أشده في الاشتغال على التجريب الروائي.

والدافع للإبداع قد يفتح أبوابا أمام رديئي الموهبة للتطفل على الحقل الروائي في ظل انتشار الحرية وتراجع سلطة الرقابة، وهنا مهمة الناقد تتجلى في تصفية الأعمال فليس كل

1- محمد أمنصور: خرائط التجريب الروائي، ص24.

2- محمد رضوان: التجريب وتحولات السرد في الرواية السورية، ص09.

3- عبد الكريم برشيد: المسرح والتجريب والمأثور الشعبي بين الفن والايديولوجيا، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب المجلد الثالث عشر، العدد الرابع، شتاء 1995، ص19.

4- محمد أمنصور: استراتيجيات التجريب في الرواية المغاربية المعاصرة، المكتبة الأدبية، الدار البيضاء-المغرب،

2006، ص77.

جديد بالضرورة تجربيا وإبداعا، لأنّ التجريب عملية واعية مقصودة، "فمن المغامرة ينبثق فعل الرغبة في البحث عن قيم جمالية تؤسس لتعددية المعنى، وتعددية المعنى لا تكون اشتقاقا من الأصل، الذي يبدأ بالتلون أو الابتعاد عن مقام الأصلية بمجرد أن يتشكل كأصل... الأصل طريق إلى الأثر مثلما يكون اليوم الأول في حياتنا أول في اتجاه الموت في آن واحد... فالأصل يحيل إلى لاحقه دائما... والاختلاف في حقيقته إحالة إلى الآخر، وإرجاء لتحقيق الهوية في انغلاقها الذاتي"⁽¹⁾.

بمعنى أن التجريب لا يلغي تماما سابقه وإنما هو بطريقة ما مرحلة من مراحل مسيرة جنس الرواية وإن كان في ظاهره يدعو إلى الانفصال عن الأشكال الثابتة والدافع هو الرغبة في التحديث تماشيا مع متطلبات الراهن، كون "قوة مصطلح التجريب تكمن -من جهة- في اقتسام الحقول الفنية له وإكسابها إياه طابع الاشتراك البنيوي، ومن -جهة أخرى- في كونه يظل متحركا"⁽²⁾.

وبانتقاله إلى الرواية تحرر كتابها من حالة القفصية، ومكّنهم من ممارسة القواعد الروائية البعيدة عن حدود الرواية التقليدية، دون العبث العشوائي، وإنما الدافع هو الحركة الإيجابية نحو التحرر من آليات الرواية البالية في عصر موسوم بالحركة نتيجة للثورات الحادة التي يشهدها القرن.

وتأسيسا على ما سبق شهد الفعل الروائي تحولا في البنى والمستويات السردية فانتسمت الرواية بالتجاوز والانفتاح الحيوي فعدت "بنية مفتوحة على جملة من التحولات في المنجز/الفني/ السردى بشقيه اللغوي والجمالي والتخلي بمختلف تجلياته الاجتماعية والسياسية والثقافية التي استندت إلى النزعة التجريبية في الممارسة الروائية، بحيث أفرزت أكثر من اتجاه إلى درجة أن الإبداع في فن الحكى أضحى موسوما بنزعة مستمرة إلى التجاوز وهدم الحدود"⁽³⁾، وترفض الثبات، والتمرد على الأشكال الجاهزة، والبحث عن فسحة دائمة يتم من خلالها الانفتاح على اللامحدود.

¹ - خالد الغريبي: الشعر التونسي المعاصر بين التجريب والتشكل، ص 22.

² - محمد آمنصور: استراتيجيات التجريب في الرواية المغربية المعاصرة، ص 77.

³ - محمد رضوان: التجريب وتحولات السرد في الرواية السورية، ص 09.

لقد أعادت رواية التجريب مراجعة المسلّمات الفنية السائدة التي عرفت بها مدة طويلة، حيث كانت أساليب النموذج الثابت محطّ اشتغال التجريب بطرح آليات مبتكرة، "فالنص الروائي الذي بات يشتغل على أنماط التجريب وتحديث الحكيم، صار يسعى إلى تكسير النمطية والسكون حيث التمرد على سكونية اللغة وصفتها الحكائية في إنتاج سرد تتبلور فيه طرائق مستحدثة تضم خواص اللغة وشعريتها، فضلا عن صياغات فنية تشكل نسيجا سرديا تلتقي في رحمه أساليب وبنيات تعكس علاقات التجريب بمختلف أنساقها بحيث يمكن للتجريب الروائي أن يتناول الموضوع والحبكة والأسلوب واللغة والتقنيات السردية الأخرى"⁽¹⁾. ومن نتائج التجريب ظهور رواية جديدة ، حملت في طياتها الجديد، أصطلح عليها بالرواية الجديدة، كما أنّها تحمل روح الحداثة، أي الوعي بشروط التجريب، لأن "الحداثة - في عمقها- وعي بأدبية الأدب، لأنّها تحافظ على عناصر ديمومته، وعلى قوامه الفني وهذا الوعي يهتم بالتشكيل الجمالي للنص، كما يهتم بالمضمون المعالج، في تغيير كليهما وفق حاجات العصر، والذات المبدعة"⁽²⁾.

وهذا يدل على تقارب كبير في المصطلحات التي عرفت بها الرواية التجريبية، حيث اصطلح عليها كذلك بالرواية الجديدة، ولما استفادت من إنجازات المجال النفسي وأسلوب تيار الوعي، عرفت أيضا برواية تيار الوعي، وكلّها تحيل إلى رواية الحداثة، حيث "طبع التحديث الرواية الجديدة بخصائص فنية لم تكن متوافرة في الرواية التقليدية، وذلك باستخدام تقنيات فنية جديدة تجاوزت تقنيات الرواية الواقعية"⁽³⁾.

ويبقى التجريب حصيلة المشهد العلمي الذي ميز القرن العشرين حيث طالت الثورة العلمية كل الآفاق، فالتجريب في الأدب "هو مختلف التجارب والآليات الأدبية للنهوض

¹ - المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

² - مدحت الجبار: مشكلة الحداثة في رواية الخيال العلمي، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة-مصر، المجلد الرابع، يوليو، أوغسطس، سبتمبر، 1984، ص 37.

³ - محمد رضوان: التجريب وتحولات السرد في الرواية السورية، ص 17.

بالأدب، أو تصويره على غرار ما هو جار في مجال العلم"⁽¹⁾، ولكن بانتقاله إلى الرواية أحدث التجريب إبداعا فذا.

¹ - حسن عليان: الرواية والتجريب، مجلة جامعة دمشق، المجلد 23، العدد الثاني، 2007، ص82.

3- تيار الوعي في الرواية الجديدة:

جاء تيار الوعي Stream of consciounness خلال القرن العشرين، ليمثل مرحلة جديدة في مسيرة الإبداع الروائي من خلال استبطان الشخصيات الروائية، فطبع الرواية بنمط سردي مغاير والحاجة إلى كشف الغموض عن المصطلح ملحة، وتحديد ضلاله الأدبية وانعكاسه على الفصل الروائي ضروري.

3-1- مفهوم تيار الوعي:

تيار الوعي تمخض عن نتائج التطور العلمي والتكنولوجي، وهو مصطلح من ابتكار الفيلسوف وعالم النفس الأمريكي **وليام جيمس William James**^(*)، "وقد ظهر لأول مرة في سلسلة مقالاته 'حول بعض إسقاطات علم النفس الاستبطاني'، التي نشرت في مجلة مايند Mind عام 1884م، وأعيد طبعها بعد ذلك في كتابه "مبادئ علم النفس" Principales psychologie"⁽¹⁾.

فالوعي هو المنطقة التي تحتوي الأفكار وما يتصل بها من قبل مرحلة الكلام، هذا من وجهة نظر علماء النفس وشكل حقل تجارب لعلمائه وهذا ما وضحه **وليام جيمس** في قوله: "إن اكتشاف أن الذكريات والمشاعر والأفكار توجد خارج الوعي الظاهر لهو أهم خطوة حدثت إلى الأمام في علم النفس منذ أن كنت طالبا أدرس ذلك العلم"⁽²⁾.

حيث جاء تشبيه الحياة الداخلية من ذكريات ومشاعر وأفكار بتيار الماء في النهر عندما تتساب بشكل متواصل داخل الذهن، والقاسم المشترك بين تيار الماء في النهر، وتيار الأفكار هو التدفق والجريان المستمر، "فإن الفلاسفة المطلّعين على علم النفس من أمثال **وليام جيمس** و"**هنري جيمس**" و"**برجسون**" يرون أن الوعي الإنساني نفسه هو عملية تطور وتشكل لا تتوقف، ومن ثمّ فلكل إنسان لا يملك شخصية ثابتة ولا طبيعة أو

* - وليام جيمس فيلسوف أمريكي وعالم من علماء النفس (1846-1910) من أهم مؤلفاته "أسس علم النفس"، "أنواع التجربة الدينية"، "الفلسفة العملية"، له رسائل نشرها هنري جيمس بعد وفاته عام 1920.

¹ - أحلام محادي: جماليات اللغة في القصة "قراءة لتيار الوعي في القصة القصيرة السعودية (1970-1995)، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1، 2004، ص32.

² - روبيرت همفري: تيار الوعي في الرواية الحديثة، تر محمود الربيعي، مكتبة الشباب القاهرة، د ت ط، ص7.

هوية قائمة أبدا لا تتغير، وإنما يملك -بدلا من ذلك- شعورا يفيض بضروب التغيير والتدفق والتفاعل عبر تيار من الذكريات والانطباعات الحسية والصور والتوترات"⁽¹⁾.

وهو أسلوب يهتم بالجوانب النفسية والذهنية للفرد وسبر أغوار الشخصية والتغلغل في ذاتها، وقد اختار وليم جيمس المصطلح "ليعبر به عن أمرين: الأول تدفق الأفكار الذي يجري كتيار الماء في نهر، والثاني هو المكان الذي يجري فيه هذا التدفق، أي الوعي، لأن اللاوعي وإن كان دائما في داخلنا فإننا لا ندركه ولا نستطيع التعبير عنه، إنما ندرك ما يرد منه إلى وعينا كأجزاء الأحلام وزلات القلم واللسان"⁽²⁾.

وأحوال العصر صارت ملحة لتطوير العالم الروائي، وكذلك نتائج العلم و "نشوء طبقة جديدة هذه الطبقة القارئة بمثل ما اتسعت عليه آنذاك، كانت القراءة هدفا في ذاته بالنسبة لأفراد هذه الطبقة فهي لا تقرأ، لأنها تستطيع أن تقرأ، ولأنها تريد أن تقطع الوقت ليس غير ولقد كان هذا الجمهور القارئ عمليا في اتجاهه فمال منذ البداية إلى قراءة نوع من الإنتاج الأدبي يعكس له الحياة من حوله."⁽³⁾.

وعندما تتشكل طبقة قارئة بالضرورة يكون لديها حس التمييز، وقد تجاوزت هذه الطبقة مرحلة التعرف على اللغة و"معنى هذا أننا هنا أمام مفهوم جديد للغة، وهو أنها وسيلة للتوصيل وليست هدفا في ذاتها، إن هدف الكتاب استعراض مدى قدرتهم على التعبير، وتقليب الكلام على وجوهه، واللعب بالألفاظ، وإنما كان إصابة الهدف التعبير عن المحتوى من أخصر الطرق، وبأبسط الأساليب"⁽⁴⁾.

فالحاجات النوعية للقارئ تدل على وجوب إنتاج نصوص تكون مؤهلة لاستيعاب منجزات العصر، والتي تتوافق مع الطبقة القارئة، وبهذا وجدت قصص تيار الوعي إقبالا لقدرتها على الانتقال من الجوانب الخارجية للشخصية إلى الجوانب الخفية والتي تنعكس

¹ - روجرب، هنكل: قراءة في الرواية "مدخل إلى تقنيات التفسير"، تر صلاح رزق، دار الغريب للطباعة والنشر، القاهرة، 2005، ص 96.

² - لطيف زيتوني: معجم مصطلحات نقد الرواية، عربي، انجليزي، فرنسي، مكتبة لبنان، دار النهار للنشر، لبنان، ط1، 2002، ص163.

³ - روبيرت همفري: تيار الوعي في الرواية الحديثة، تر محمود الربيعي، ص04.

⁴ - المرجع نفسه، ص07.

في الانهيار العصبي وأخطاء الإدراك، فالوعي هو انعكاس لأشكال اللاوعي الباطنية، فحينما يتدفق ذهن الشخصية بشكل غير مرتب وغير منطقي، يعني مرحلة اللاوعي واللاشعور التي لم تخضع للمراقبة والتنظيم والسيطرة.

فنتائج علم النفس التجريبي صداها كبير على ميدان الأدب، حيث أن "مفهوم الوعي عند جيمس شامل، يستوعب التجارب الحسية والشعورية، فهو يضم في رأيه كل ما هو عقلائي وغير عقلائي، ما هو انفعالي، وما هو مرتبط بأعمال العقل والنسيان والذاكرة"⁽¹⁾، وانطلاقاً من هنا فإنّ قصص تيار الوعي هي نوع من القصص يركز فيه أساساً على نوع من مستويات ما قبل الكلام من الوعي، يهدف إلى الكشف عن عمق الشخصية الروائية وارتداد المجهل المظلمة منها.

والحقيقة أن تيار الوعي بانتقاله إلى ميدان الرواية، أحدث تغييراً، "على عكس ما ميز إنتاج القرن التاسع عشر من إرادة قوية في تكريس اليقين، والاطمئنان لدى القارئ، دخل الإنتاج الأدبي للقرن العشرين في عصر القلق والاضطراب، إذ خضع هذا التحول الفني لتضافر أحداث هامة ومنها على الخصوص الحربين العالميتين الأولى والثانية، حيث دفعت هاتين الحربين بالتغيير إلى حده الأقصى، على مستوى المعيش اليومي وحتى في طريقة التفكير وكذا تصور الحياة والنظر إلى الأشياء"⁽²⁾.

عندما انزاح مصطلح تيار الوعي إلى الحقل الروائي لم يحافظ على ذات الخصوصية الموجودة في حقل علم النفس فالشخصية الروائية تقدم مضمونا أدبيا لا يخضع للترتيب الذي ينطبع به مستوى ما بعد الكلام، بل يتجلى وبدقة أن تيار الوعي في الرواية يركز على مستوى ما قبل الكلام للشخصية داخل الرواية وقبل نطقها وهو المقصود بحد ذاته لصنع تيار الوعي الروائي، وعرف بعدها في النقد الأدبي "في أبريل عام 1918م في مقالة للناقدة ماي سنكلر May sinclair، لدى تعقيبها على روايات دوروثي ريتشاردسن Dorothy richardson"⁽³⁾، حيث أشارت الناقدة إلى الأسلوب المستحدث عندما قدمت الروائية

¹ - أحلام محادي: جماليات اللغة في القصة القصيرة، ص 33.

² - محمد داود: الرواية الجديدة بنياتها وتحولاتها، ص 11.

³ - أحلام محادي: جماليات اللغة في القصة القصيرة، ص 33.

شخصياتها، حيث عبرت به عن الحالات النفسية والشكل الانسيابي لأذهانها فعرف التيار على أنه "التعبير الأدبي عن مذهب الأنانة الذي ينفي وجود أي واقع خارجي و يعتبر أن الأنا وحدها هي الموجودة وأن الفكر لا يترك سوى تصوراته"⁽¹⁾.

وكان تأثير مصطلح تيار الوعي على الرواية عميقا في بنيتها بعد تطويعه أدبيا، وقد خصص الناقد "روبيرت همفري" Robert Hamphry في دراسته المعنونة "تيار الوعي في الرواية الحديثة"، مصطلح تيار الوعي في دراسة الروايات التي اعتمدت الأسلوب في إنجاز أعمالها الروائية وصنفهم من رواده، وهم "دروثي رتشاردسون" في روايتها الحج وفرجينيا وولف "Virginia Woolf"، و وليام فولكنر "William Faulkner" في روايته الضجة والصخب، وجيمس جويس James Joyce في روايته يولسيس ... وأهم ما يجمع بين مضامين الأعمال تقديم العالم من خلال المحتوى الذهني والنفسي للشخصيات في صورة تدفق مستمر.

وتيار الوعي يبرز بالخصوص المضمون ويدل "الوعي على منطقة الانتباه الذهني التي تبتدئ من منطقة ما قبل الوعي وتمر بمستويات الذهن، وتصد حتى تصل إلى أعلى مستوى في الذهن فتشمله، وهو مستوى التفكير الذهني والاتصال بالآخرين وهذه المنطقة الأخيرة هي المنطقة التي تهتم بها كل القصص السيكولوجية تقريبا، وتختلف قصص تيار الوعي عن كل القصص السيكولوجي في أنه يهتم بمستويات التعبير الذهني وهي تلك المستويات التي تقع على هامش الانتباه"⁽²⁾.

وقد لاقى مصطلح تيار الوعي وهو مصطلح إنجليزي Stream of conciuosness انتشارا واسعا، وصار آلية من آليات الرواية الحديثة وبعض الدراسات النقدية تنسب الرواية لهذا التيار فاصطلح عليها برواية تيار الوعي.

وكانت نتائج ومنجزات علم النفس ذات تأثير في "ظهور كثير من الصيغ والطرائق الفنية، فالأحلام والهلوسة والأفكار اللاواعية قد تتيح للحالة الإنسانية رؤى جديدة لا تقتصر على علماء النفس، وإنما أحس بها الكتاب والفنانون، وأدت إلى ظهور أساليب أدبية جديدة، فهناك المنولوج الدرامي، والمنولوج الداخلي"⁽³⁾.

¹ - لطيف زيتوني: معجم مصطلحات نقد الرواية، ص 66.

² - روبرت همفري: تيار الوعي في الرواية الحديثة، ص 16.

³ - منى محمد محمود محيلان: حركة التجريب في الرواية العربية الأردنية (1960-1994)، ص 15.

وهي صيغ تعتمد على جريان الذاكرة واستحضار ما مضى؛ لأن الذاكرة تحمل وعاء الماضي و يتم استدعاءه متى حانت اللحظة لفيضان الوعي بشكل تلقائي وبهذه الاستفادة أصبحت الرواية لا تعتمد التصوير العادي الفوتوغرافي وتجليات لقيم، ومثل عليا بل أصبحت "رحلة روح قلقة من ثقل الظروف السياقية ومن ثم تفاهة الحياة التي ستوجه، بشكل مفرط، الرؤية التي يملكها الفرد عن الأشياء والأحداث بدون إضافة، وهكذا سيأخذ الزمن، باعتباره بعدا دائما للواقع ومنظورا إليه بصفة جديدة ملائمة في هذه المرحلة التي أصبحت فيها مفاهيم الديمومة والزمنية مطبوعة بالامتداد"⁽¹⁾.

واستمدت الرواية مفاهيم مستويات ما قبل الكلام من خلال "ما عناه عالم النفس الأمريكي وليم جيمس الذي أرسى مصطلح تيار الوعي من وجهة نظر نفسية بحيث كان يهدف إلى صياغة نظرية نفسية حيث أكتشف أن الذكريات، والأفكار، والمشاعر، توجد خارج الوعي الظاهر، وأكثر من ذلك فهي تظهر للإنسان لا أنها سلسلة بل إنها تيار... فيضان"⁽²⁾.

يتضح مما سبق أن اعتماد تيار الوعي في الرواية، يركز فيه الروائي من خلال شخصياته ارتياد مستويات ما قبل الكلام من الوعي، بغية الكشف عن الطبقات الداخلية التي ينطوي عليها الكيان النفسي للشخصيات.

واستخدام تيار الوعي في الرواية هو البحث المتواصل عن الوعي الإنساني وهو محاولة حديثة هدفها تحليل الطبيعة الإنسانية، وتصبح منطقة الشعور هي مساحة تجربة للرواية حيث "لا يستثنى شيئا على نحو كلي فهو يشمل الأحاسيس والذكريات، والمشاعر، والمفاهيم، والأوهام، والتخيلات، وتلك المظاهر التي لا يمكن نقادها بإطراء وهي التي نسميها الحدث والرؤية والبصيرة"⁽³⁾.

وعلى هذا النحو لا يمكن اعتبار الروائي عالم نفس يتعامل مع باطن شخصية في مكبوتاتها، لأن "مجال الحياة الذي يهتم به أدب تيار الوعي هو التجربة العقلية والروحية من جانبيها المتصلين بالماهية والكيفية، وتشتمل الماهية على أنواع التجارب العقلية من الأحاسيس، والذكريات والتخيلات، والمفاهيم وألوان الحدث كما تشتمل الكيفية على ألوان

¹ - محمد داود: الرواية الجديدة بنياتها وتحولاتها، ص 25.

² - روبيرت همفري: تيار الوعي في الرواية الحديثة، ص 20، 21.

³ - المرجع نفسه، ص 24.

الرمز، والمشاعر، وعمليات التداعي، ويكاد يكون من المستحيل أن نميز ماذا على كيف فهل الذاكرة مثلا جزء مما يحتويه الذهن أم أنها عملية ذهنية؟ مثل هذا التمييز الدقيق ليس بالطبع من مهمة الروائيين بصفتهم روائيين، إن هدفهم -إن كانوا يكتبون قصص تيار الوعي- هو توسيع الفن القصصي بتصوير الحالات الداخلية لشخصياته⁽¹⁾.

لأن الروائي ليس توجهه الطب النفسي، مثل علماء النفس وإنما يهتم بذهن الشخصيات الروائية ومضمونها، لأن "الذهن الإنساني ليس إلا المجرى المستمر للصور والذكريات"⁽²⁾، وبالتالي وجهة الروائي تلك الأبواب المغلقة التي توجد خلفها الحياة الداخلية للشخصية، فينصب اهتمام الروائي على تلك المستويات التي تقع على هامش الانتباه، وبهذا يصبح الارتداد إلى الماضي نحو الذاكرة، وما ترسب في عمقها، ثم يصبح في لحظة من اللحظات رؤية آنية تتوغل في سبر دهاليز الذات، وكشف ما استتب في عمقها باعتماد، المنولوج، التداعي الحر للأفكار، ومناجاة النفس.

3-2- صدى تيار الوعي في الرواية الجديدة:

الرواية فن مفتوح دوما على استقطابات العصر مما يجعله في حالة تجديد دائمة لأسس وآليات كتابية، وتقنيات مغايرة حيث، "حاول كاتب تيار الوعي أن يرسم لنا صورة بانورامية لواقعه، دون خط زمني صاعد، لذا فتتت الواقع الخارجي ومشكلاته ومعطياته، والعالم من حوله إلى معطيات صغيرة، في إطار ما هو قائم، وأعاد جمع هذه المتشظيات من حوله ليعيدها خلف وحدة رؤيوية، تحاول أن تعطي العمل الأدبي قواما خاصا ومعنى خاصا متخيلا هو الخلفية التي اتكأ عليها، لإقامة بنائه الفني بهذا الأسلوب أو ذاك"⁽³⁾.

فقد أتاح تيار الوعي للروائي حركة أكبر في إصدار سمات جديدة وتقنيات نابغة من روح التجريب، بما أن تيار الوعي واحد من منجزات المعرفة، كون الرواية تتميز بالتغير والاستمرارية وتأبى السكونية، وصارت تسعى دائما إلى اختراق وتكسير المعايير الجمالية السائدة باعتبارها عملا لانهائيا.

وهو ما جعلها في حالة تحول دائم حيث أن "رواية التجريب، ولاسيما الرواية التي تعتمد على تيار الوعي، لم تعد تعنى بالترتيب النمطي العقلي المنسق ببداية و وسط ونهاية، لأن

¹ - روبرت همفري: تيار الوعي في الرواية الحديثة، ص 24.

² - أمينة رشيد: تشظي الزمن في الرواية الحديثة، الهيئة المصرية للكتاب، 1998، ص 115.

³ - حسن عليان: الرواية والتجريب، ص 82.

مهمتها تكسير القوالب النمطية - الكلاسيكية - والثورة على الجمود، والتراتبية الزمنية، التي تعني عدم القابلية للتطور وفق رواية تيار الوعي، ولا يعني هذا تخلي الرواية عن الترتيب الزمني المتتابع كلية، فهي تستخدم بالأحرى توقعاتنا الزمنية العادية، ثم تحبطها، أو تفقدها، لذا فإنّ الرواية الحديثة - تيار الوعي - تعني بالصيغة المكانية، معيار الكتابة الحديثة⁽¹⁾.

المتفق عليه من النقاد والدارسين أنّ التجريب هو ممارسة القواعد الروائية البعيدة عن حدود الرواية الكلاسيكية، وهذا لا يعني العبث بتقنياتها المعروفة وإنّما الخروج من حالة الركود، وبهذا النحو، أفادت الرواية الجديدة من الحقول المعرفية، وبهذه الإفادة أصبحت بنيتها مغايرة عن بنية الرواية التقليدية.

لأنّ هاجس التطور، انجرّ عنه تجدد الرواية بتقنياتها وكيفياتها والحجة في ذلك "مغامرة التجريب الروائي، المتميزة بجرأتها القصوى في الخروج عن رتابة السرد الحكائي والانفلات من أسر كلاسيكيات الشرط الفني المكرس في كتابة الرواية، والذهاب بتقنيات السرد إلى عالم التفاصيل الصغيرة، وذلك بالتخلي عن المبنى التراتبي للحدث، بمعنى تهشيمه، والابتعاد بالشخصيات عن النموذج بروح المغامرة المحصنة بثقة المتمكن من متابعة مشروعه الروائي"⁽²⁾.

وضمن دراسة تفصيلية للناقد روبرت همفري، عدّ الروائيين الذين يبقى ذكرهم من رواد كتاب رواية تيار الوعي وبأعمالهم المذكورة أسس لرواية حديثة، لأنّ "تيار الوعي بوصفه وسيلة لتصوير الشخصية أمر تم التسليم به حديثاً"⁽³⁾، وأصبح نمطاً روائياً تحتذى أساليبه وخصائصه، لأنّ "الرواية الحديثة بدأت ومنذ بواكيرها الأولى بجهود حثيثة لاستكشاف أعماق العقل البشري، وغدت الواقعية الروائية في روايات (فلووير) وجيمس موضوعاً لواقعية سايكولوجية ذات تركيز بؤري موجه صوب مسعى (الإدراك الكامل) للعقول المنغمرة في الإشكاليات المعقدة للحياة الحديثة"⁽⁴⁾، فصار الخطاب الغير المنطوق الذي تعتمده رواية تيار الوعي الأقدر على عكس الواقع وغربة الإنسان وغموض الراهن.

1- حسن عليان: الرواية والتجريب، ص 82.

2- محمد رضوان: التجريب وتحولات السرد في الرواية السورية، ص 199.

3- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

4- جيسي ماتز: تطور الرواية الحديثة، ص 148.

ومناط اهتمام تيار الوعي البحث الدائم عن جوهر الأشياء و"البحث عن المعنى في الشخصية الإنسانية أكثر من البحث عنه في الفعل ورد الفعل الاجتماعيين وبما أنه يمثل تركيزا شديدا على الوعي غير المعبر عنه"⁽¹⁾، الوعي الخامد في الماضي، والذاكرة، والذكريات، من خلال تفجير الوعي الخامد ضمن حوار، وهكذا "باتت الحياة الداخلية (الجوانية Inner) للأفراد في العالم الحديث فيضا وتمازجات سلسلة من الذكريات والإدراكات والرغبات التي تتدفق في حالة جريان لا ينقطع- كما عبر جيمس عن هذا الحال- وهو الأمر الذي يعيد تشكيل الهوية الشخصية للفرد كل آن، كان الروائيون الحداثيون- وبغية استحضار تيار الحياة الداخلية المتدفقة- قد آثروا أن يبتكروا أساليب ديناميكية في أشد الانتباه والملاحظة وبطريقة تتقاطع مع الأعراف الكتابية السابقة"⁽²⁾.

حيث تميزت الروايات التي انتهجت تيار الوعي بخصائص لم تعهدها الرواية سابقا لأنها "تنظر إلى الحياة العقلية كشيء أكثر غموضا وزئبقية وأقل تجانسا وسكونا عما إعتاد الناس على افتراضه من قبل، أخذت الأفكار الروائية وقتذاك تشكل نفسها من جملة الإدراكات والإحساسات وبطرق عدة غير ثابتة وما عادت الرغبات مفهومة في العادة عند هؤلاء الذين يستشعرونها ويكتوون بناها كما صارت الرغبات تتأرجح بطريقة لا يمكن التنبؤ بها"⁽³⁾.

وبتركيز كتاب تيار الوعي على المنطقة الداخلية للشخصيات، انعكس أدب روائي يطرح رؤية مغايرة في فهم الحياة والإنسان، وعكسوا رؤية خاصة "من حيث أنهم فتحوا لهذا الفن منطقة جديدة من الحياة.. لقد أضافوا وظيفة عقلية، و وجودا نفسيا، لمنطقة الدافع والفعل التي كانت موجودة بالفعل... لقد ألفوا قصصا يعتمد على لب التجربة الإنسانية، وقد أثبتوا أن ذلك، وإن لم يكن المجال العادي للقصص، فإنه ليس غريبا عنه، ولعل أهم شيء فعله كتاب "تيار الوعي" بالنسبة للذهن فعلوه على نحو غير مباشر، فقد أثبتوا من خلال

¹ - روبرت همفري: تيار الوعي في الرواية الحديثة، ص 151.

² - جيسي ماتر: تطور الرواية الحديثة، ص 148.

³ - المرجع نفسه، ص 70.

إنتاجهم أن الذهن الإنساني -وبخاصة ذهن الفنان- شديد التعقيد، ومستعص على الدخول في قنوات الأنماط التقليدية⁽¹⁾.

اقتضى مبدأ رفض التصورات التقليدية الالتفاف حول طرائق ومبادئ الكتابة الجديدة، فأصبحت منطلقات الكتابة تنصب حول "الإنسان وفي منزلته من العالم على نحو لا يقوم على الموضوعية وإنما يقوم على ذاتية حية باحثة لا يرام منها تقديم دلالة جاهزة، وإنما يرام منها كسر الأنساق القائمة والالتزام بالبحث عن دلالات متغيرة"⁽²⁾، فمنحت دلالات تيار الوعي نفحة جديدة وسط حالة الأسى التي شابت واقع الإنسان وغموض الراهن.

باتت الحاجة ملحة إلى فعل إبداعي جديد انعكس "في كتاب (مبادئ السايكولوجيا (Principles of Psychology) للعالم وليم جيمس William James و(هو أخ لهنري جيمس وأستاذ غير تروود شتاين) يصف الوعي بأنه (تعددية زاخرة بالموضوعات والعلاقات) ويجرى كتيار: (الوعي إذن في ذاته لا يبدو مكونات منفصلة من الأشياء الفائقة الصغر... هذه الطريقة في النظر إلى الوعي هي ما أثرت عظيم الأثر في إحساس هنري جيمس ونظرته للتعقيد المصاحب للوعي"⁽³⁾.

وهذا التأثير كان له فتح جديد في الرواية، حيث سيطر الخوف على الإنسان بعد طغيان عنصر الآلة، انكفاً الإنسان على نفسه، فجاء أسلوب تيار الوعي ليكشف نوازع الذات الإنسانية وما يجرى ما بداخلها من صراعات ومثل انبعاثاً "تنهض به الرواية وهذه الانبعاثة الجديدة للتخييل الروائي كانت أمراً حاسماً في ولادة الرواية الحديثة لأنهما انطويا على معنى أن الرواية يمكنها أن تكون ملاذاً خلاصياً منقذاً للحياة من خلال تشذيبها وإثراءها وتعظيم دققها، بعد أن اتفق الكتاب الآخرون مع جيمس أو خلصوا إلى النتيجة ذاتها التي بلغها هو ولكن بوسائل مختلفة غيرت النظرة إلى الرواية من كونها شكلاً عادياً للإمتاع

¹ - روبيرت همفري: تيار الوعي في الرواية الحديثة، ص 41.

² - الصادق قسومة: الرواية مقوماتها ونشأتها في الأدب العربي الحديث، ص 67.

³ - جيسي ماتز: تطور الرواية الحديثة، ص 70.

إلى اعتبارها منتدى يعج بالواقعيات أو (الحقائق) الجديدة⁽¹⁾، فصارت الرواية تركز اهتمامها على الفرد، والانكباب على ذهنية الشخصية الروائية.

فأنجز روائيو تيار الوعي، فترة انتقال جادة في مراحل تقدم الرواية حيث غادروا مراحل الوصف الخارجي التي ميزت الرواية الكلاسيكية، بالتركيز على الجوانب الخفية ضمن أنساق سردية تكشف مجاهل العالم الداخلي للإنسان.

وأصبحت رواية تيار الوعي، والاهتمام بالمشاعر، والعقل الباطن واللاوعي، من الأولويات، باستخدام الاستبطان، والتحليل، والتأمل الطويل، والعمق في الذات وكذلك الشخصية مثلا لم تعد تنتقى على النحو المألوف، والحبكة لم تعد مطلوبة بمعناها المعروف، والاتصال بالواقع لم يعد له المعنى الذي كان له في السابق، وإنما صار يعني واقع عملية الوعي بكل ما فيها من اضطراب وخفاء، وتناقض وتعقد، وواقع البحث الدائب عن تقنيات الكتابة... ومن البديهي أن تضيق تقنيات الكتابة... ومن البديهي أن تضيق تقنيات الرواية المألوفة عن هذه الغاية الجديدة، وهذا ما يفسر تسارع بحث ممارسي الرواية الجديدة عن طرائق تعبير جديدة واختبارهم لأدوات فذة بعضها قد من سجلات لغوية⁽²⁾.

وهذه الأدوات الروائية، التي نتجت عن تبني تيار الوعي، أفضت إلى نظرة جديدة في اكتشاف حقيقة الوجود، وخلخلة المتوازن والثابت في حياة الإنسان، كما أفضت هذه الأدوات إلى مزيج من الأشياء، وخليط من المفاهيم حيث طبعها الغموض واللامنطق في كثير من الحوارات الداخلية، ويعود لتيار الوعي و"ما فعله جيمس ذاته في هذا الميدان هو إيفاء الوعي الروائي: إذ لم يحصل قبل جيمس أن سبر كاتب روائي الأغوار العميقة لعقول شخصياته الروائية أو شخص كاتب آخر تعقيد الحياة وهشاشتها ولا محدودياتها، وبانت الرواية في زمن جيمس تفرد وقتا أقل من ذي قبل لأفكار الشخصيات الروائية ومشاعرها، وصارت تؤكد أعظم التأكيد على الحبكة الروائية ذاتها وحسب، ولم تعد الأفكار والمشاعر بمؤثرة إلا بالقدر الذي يستلزمه الارتقاء بالعمل الروائي"⁽³⁾.

¹ - جيسي ماتز: تطور الرواية الحديثة، ص 69.

² - الصادق قسومة: الرواية مقوماتها ونشأتها في الأدب العربي الحديث، ص 67.

³ - جيسي ماتز: تطور الرواية الحديثة، ص 69.

وكان لصدى شخصية تيار الوعي عند القارئ وقعا لم يعهده في أعمال الروايات المألوفة، حيث تخلف لدى القارئ علامات استفهام كبرى ومتتابة، كما تترك له مهمة إتباع المصير النهائي، وذلك لأن "الشخصيات تمتلك إدراكا دقيقا... هو ما يساهم بطريقة عظيمة التأثير في تعزيز مغامراتها الروائية ويوفر الإحساس الأوفى بما يقع عليهم وهذا هو ما يجعل الرواية قادرة على خلق واقع أكثر غنى"⁽¹⁾، وتميز، رغم صعوبة وضع صورة نموذجية لرواية تيار الوعي، إلا أنها ككل رواية، امتازت بخصائص جديدة.

¹ - جيسي ماتز: تطور الرواية الحديثة، ص 69.

4- واقع التجريب والتجديد في الرواية الغربية:

عقب الحربين العالميتين، تميزت الحياة في أمريكا وأوروبا بالتطور والتعقيد، لأنّ التجديد طال كافة الميادين، واتسم العصر بسرعة التغيير، وتم العثور على مفاهيم مختلفة لمعنى الأشياء برمتها، فكانت هذه العوامل ذات تأثير على مسلمات الجنس الروائي، وظهرت بوادر كتابة جديدة، وذلك في منتصف القرن العشرين.

4-1- أنماط التجديد في الرواية الغربية:

اتحدت العديد من العوامل في ظهور رواية جديدة، تختلف عن النمط المعروف في الكتابة الروائية، فهي تعكس "عددا من المحاولات التقت انطلاقا من أبحاث فردية في رفضها لبعض الأشكال الروائية كالرواية النفسية أو التحليلية أو رواية الحب أو الفعل لفائدة خطاب يعتني قليلا بمصطلحات النوع، ولكنّه يهتم أكثر بالتعبير عن واقع خاص"،⁽¹⁾ حيث عكست تلك الأعمال حركة تعلن عن شق مضمار جديد للجنس الروائي، فمنذ "الخمسينات بصفة عامة كانت فترة ازدهار الرواية الجديدة فإنّ بداية أعمالها تجسّمت من قبل ذلك بكثير وقبل أن يستعمل المفهوم نفسه"⁽²⁾، وبعد تراكم العديد من الأعمال السائرة على النمط الجديد "اصطلح عليه بالرواية الجديدة في فرنسا، حركة جماعية تجمع بينها مفاهيم مشتركة"⁽³⁾.

تبلورت لتحديث طفرة حدائثة من الروائيين الفرنسيين وغير الفرنسيين حيث جدف أصحابها نحو التجديد "منذ عقابيل الحرب العالمية الأولى، في أوروبا والولايات المتحدة الأمريكية على أيدي كثيرة من الكتاب الروائيين أمثال أندري جيد (André 1869-1951)، ومرسيل بروسست (Marcel Prout 1871-1922)، وكافكا (Franz 1883-11924)، وجيمس جويس (James Joyce 1882-1961)، وأرنست هيمنغواي (Ernest Hemingway 1899-1961)، وجون دوس باصوص (John Roderigo dos)

¹ - محمد الباردي: الرواية العربية والحدائثة، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية- سوريا، ط2، 2002، ص 42.

² - المرجع نفسه، ص 43.

³ - المرجع نفسه، ص 42.

1896-1970 pamos)⁽¹⁾، وقد حققت منجزاتهم الروائية المجرى الجديد للبناء السردى من خلال توظيف تقنيات جديدة والمنبثقة عن نزعة التجريب.

الرواية الجديدة أو الرواية الحديثة ليست محض مصطلح يشير إلى أية رواية كتبت في الحقب الزمنية الحديثة، كما أنها لا تشير إلى تلك الروايات الجديدة أو الصادرة حديثاً، بل تشير المفردة إلى شيء أكثر تحديداً: الرواية التي تمارس التجريب في الوسائل التي تنافس في سباق الحداثة، كما يشير المصطلح إلى الرواية التي تنجح إلى استخدام تقنيات جديدة، ونظريات روائية جديدة ولغات جديدة⁽²⁾، وتبث الحرية، وتتسم بتقويم الشخصية البطلية وانحلالها من خلال عديد الضمائر الناطقة، كونها تحمل هموماً أخرى.

ولهذا "فإنّ الرواية الحديثة تولي جلّ اهتمامها لنمط التغيير المقترن بهذه الحياة الحديثة، والوعي المستحدث الذي تخلقه، ولأنّ الحداثة كانت شيئاً نعيش وسطه منذ أمد بعيد فقد صار (مقدار الحداثة) يعني حجم إدراكنا المتفرد لكون الحياة حالة تغيير مستديمة، وأن أي شيء، وكل شيء هو أمر ممكن الحدوث، وأن التدمير، الشامل يمكن أن يكون واسعاً ومستديماً، وأن شيئاً مستحدثاً أن يُخلَق ليضفي معنى لكل هذا"⁽³⁾، فأضحت تولي الاهتمام بالزمن الداخلي وتغوص في وعي الذات، والمكان لم يعد مجرد حاوي للأحداث بل صار يخترق الأحداث.

وصار للرواية قوانين اشتغال خاصة، فعدت لغزا يستفز القارئ ولهذا "فأهم ما تتميز به الرواية الجديدة عن صورتها التقليدية، أنّها تنثور على كل القواعد، وتنتكر لكل الأصول، وترفض كل القيم والجماليات التي كانت سائدة في كتابة الرواية التي أصبحت توصف بالتقليدية، فإذا لا الشخصية شخصية، ولا الحدث حدث، ولا الحيز حيز، ولا الزمان زمان، ولا اللغة لغة، ولا أي شيء ممّا كان متعارفاً في الرواية التقليدية متألّفاً، اغتدى في الروائيين الجدد مقبولاً..."⁽⁴⁾، فصارت المرجعيات الروائية المعهودة بالية،

¹ - عبد الملك مرتاض: نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران - الجزائر، 2005، ص 69.

² - جيسي ماتز: تطور الرواية الحديثة، ص 42.

³ - المرجع نفسه، ص 45.

⁴ - عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، ص 70.

وتبنت مفاهيم الهدم والتفكيك، والتمرد على القوالب الجاهزة، سواء على مستوى الشكل أو المضمون، وصار عالم الرواية الجديدة، ارتحالا إلى اللامنتهى وتتوافق في ذات الآن مع الواقع الآني ومواكبة لشتى الحركات المعاصرة.

استطاع جيل الروائيين أن يأتوا بتعديلات هامة في أصول السرد الروائي وآلياته فقد "سرع هؤلاء الروائيون الشباب إيقاع الرواية وجعلوها تتماشى مع تيار الحياة الواقعية: فقد جعلوا الجمل الروائية زلقة مثل انتقالات العقل البشري، وجعلوا الحبكة تنمو بطريقة عشوائية كما باتوا يقصون حكاياتهم من وجهات نظر متغيرة وصاروا يبدؤون حكاياتهم ويضعون خواتيمها على نحو مفاجئ وبلا تمهيد"⁽¹⁾، وبهذا اتسمت أعمالهم بالتمرد وصارت علامات فارقة في إبداعات القرن العشرين، بهدف البحث الدائم عن التفرد.

وحداثة الرواية قامت على مبدأ الحرية والتجاوز في العملية الإبداعية، وكذلك مواكبة حركات التجديد، ومعاينة التجريب، فانكبوا لأجل صياغة طرائق حديثة و" ما بات مشتركا بين الكتاب الحدائين هو التوجه للكتابة بطريقة تبدو أساسية وحيوية لإدامة حيوات الأفراد وكما أن الحياة الجديرة بالثقة والمتخمة بالمعنى باتت في ميسر الحاجة للخيال الروائي، وكما لو أنّ البصيرة الكاشفة نحو العقل الإنساني صارت تعتمد على الأعماق التي توفرها الاستبصارات الروائية الحديثة التي راحت تقترب من تخوم أعماق ذلك العقل، وكذلك كما لو أن الحرية الحديثة يمكنها أن تنبثق بشكل كامل متى ما امتحن المرء الجمل المتدفقة والمتشظية التي تزخر بها الروايات الحديثة"⁽²⁾ فقد اشترك هؤلاء الروائيين في فقدان اليقين، وتبنوا الشك منهجا للبحث عن الحقائق من خلال الرواية الجديدة .

وانضوت العديد من الأعمال تحت تسمية الرواية الجديدة، و"أول من استعمل عبارة "الرواية الجديدة" هو أميل هنريو Emile Henriot في مقال نشر بجريدة لوموند "Le monde" نقد فيه رواية "الغيرة" La Jalousie لروب قريبي A.robbe Grillet وقد ظهر

1 - جيسي ماتز: تطور الرواية الحديثة، ص 47.

2 - المرجع نفسه، ص 48، 49 .

بتاريخ 1957/05/22. والحق أن هذه التسمية في الرواية متصلة بروح جديدة ظهرت في جل الفنون آنذاك." (1)

إذن فالرواية الجديدة قائمة على رفض التصورات السابقة والمفاهيم الراسخة في الكتابة التقليدية، بل صارت كتابة مسكونة بهاجس البحث والممارسة المغايرة. ظهور الرواية الجديدة حتمية لا بد منها، فحتى القارئ "ضجر بتلك التقنيات الكلاسيكية للكتابة الروائية ونفر منها نفورا، واستمر طعمها، كما استمر طعم رواية التحليل النفسي، أو ما كان يسمى كذلك، ولم يرتح إليها... إن الإنسان اغتدى كأنه جسم دون روح، تهزه قوات معادية، وهو لم يك شيئا غير ما يبدو عليه في الخارج، ولعلّ الضجة الملفوفة بالصمت، والتي رفع هوة النزعة الإنسانية عقائرهم بها، والذين اعتقدوا أنهم بواسطتها استطاعوا التولج في أعماق الإنسان، لم تك، في حقيقة أمرها، إلا صمتا ميتا"، (2) وبهذا فيميلاد الرواية الجديدة، ميلاد طبيعي لعصر بدا وكأنه طاحونة عملاقة.

وأضحى اهتمام الروائي محصورا "في الإنسان وفي منزلته من العالم على نحو لا يقوم على الموضوعية وإنما يقوم على ذاتية حية باحثة لا يرام منها تقديم دلالة جاهزة، وإنما يرام منها كسر الأنساق القائمة والالتزام بالبحث الدائم عن دلالات متغيرة"، (3) بها يمكن التعبير عن واقع الإنسان وعصره .

لأنّ "الرواية التقليدية التي تتحدث عن الفرس والعربة والآلة البخارية أو الآلة اليدوية البدائية، فإنّما تلك آفاق حضارية محكوم عليها بأن تتخذ بها حدود لا تجاوزها، وآفاقا لا تعدوها" (4)، بينما الظروف اختلفت وظهرت الآلة الحديثة وباختلافها ظهرت الرواية "الجديدة التي ولدت مع غزو الفضاء، وتطور الأبحاث الإلكترونية المثيرة في معظم مجالات الحياة، والتي من نتائجها صناعة الصواريخ العابرة للقارات، والحاملة لرؤوس نووية مدمرة لا تخطأ

1 - الصادق قسومة: الرواية مقوماتها ونشأتها في الأدب العربي الحديث، ص 66.

2 - عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، ص 74.

3 - الصادق قسومة: مقوماتها ونشأتها في الأدب العربي الحديث، ص 67.

4 - عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، ص 75.

إذا أطلقت، ولا ترحم إذا فجرت " (1)، فمن المنطقي أن تترك هذه المنجزات بصمتها على الفنون بشتى أنواعها، لذا فالفارق بين الرواية التقليدية والرواية الجديدة كالفارق بين حضارة القرن التاسع عشر، القائمة على البخار وحضارة القرن العشرين القائمة على أساس الإعلام الآلي، واستغلال الطاقات العجيبة التي اكتشفت في باطن الأرض فكلها عوامل ساهمت في انبثاق الرواية الجديدة المعتمدة على إنجازات العصر.

وقد أثر الجو العام للعصر على نفسية الإنسان حيث طبعه الإرباك واللايقين، ولهذا ظهرت "الرواية الجديدة في ثوبها القشيب، وشكلها المثير، وعبئيتها الحيرى التي هي، في الحقيقة، بمثابة مرآة للإنسان المعاصر في أهوائه وتشاؤمه وتمزقه وإحاده وقلقه وشقائه، وذلك على الرغم من أن الرواية الجديدة تریاً بنفسها عن تصور الطباع"، (2) لأنها تحمل هموم الإنسان المعاصر الغارق في مستنقع الضبابية التي شابت العصر.

وصار البحث المستمر هاجس الروائي للتعبير عن المحتوى الجديد للعصر فمصطلح الرواية الجديدة "لا يعني الإشارة إلى مدرسة أو مجموعة محددة متكونة من كتاب ينتجون في الاتجاه نفسه، وإنما هي عبارة عن تسمية تشمل كل من يبحثون عن أشكال روائية جديدة، تعبر بقوة عن علاقات جديدة بين الإنسان والعالم (أو تبدعها) وشمل كذلك كل من قرروا ابتكار الرواية، أي ابتكار الإنسان". (3)

فالرواية الجديدة تشمل كل الأعمال التي تبنت تقنيات بثت روح التجديد في الرواية فالاستثنائية سمة الأعمال الروائية الجديدة، فالصيغ السردية تغيرت، فمثلا "الشخصيات في الروايات الحديثة لا تبدي أي سمات بطولية؛ إذ قلما ينظر إليها بتفرد أو على أساس امتلاكها لسمات فائقة، وقلما تتجز هذه الشخصيات الكثير في الرواية، وإذا كان ثمة ما يمكن قوله بشأنها فهي في الغالب أسوأ من الشخصيات العادية، أقل جمالا، وأقل إنجازا،

1 - المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

2 - عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، ص 71.

نقلا عن 3 - Robbe- Grillet (Alain): pour un nouveau roman, edition de minuit, 1963, p9-10

محمد داود: الرواية الجديدة بنياتها وتحولاتها.

وأقل ذكاء، وأقل قدرة من الشخصيات المتوسطة الإمكانات على تجاوز المواقف الملتبسة⁽¹⁾، فصارت البطولة محصورة في سعي الفرد نحو الخلاص الذي يبدو مستحيلا. البطولة في الرواية التقليدية انبنت على نقاط فذة تجتمع في الشخصية البطلة، ولكن هذا المفهوم انتفى، "فقد باتت الشخصيات في الغالب تنتقل من طور التناغم إلى طور التمرد الذي ينتهي في العادة لا بالتكامل السعيد مع المجتمع بل بالرفض الواسع - والمدمر أحيانا- للمجتمع"⁽²⁾، فلم تعد تلك الشخصية تتألف مع المجتمع.

قامت الكتابة الروائية الجديدة على عدة مبادئ وتشارك معظمها في توظيف الفلسفات الجديدة، وتجريب كل التقنيات الجديدة، وبذلك اختلفت رآها، إن "منشأ الرواية لم يعد محكوما بحقيقية موجودة سلفا، وإنما غدا مسكونا بالبحث وملتزم بالاختيار بين إمكانات عديدة"⁽³⁾، وأصبحت الرواية الحديثة تمتلك "القدرة على التعامل مع العضلات والإمكانات اللازمة للحدث - الأعاجيب التقنية، الفوضى الاجتماعية، الأحجيات السايكولوجية، نمط التغير - وجعل تلك الموضوعات المادة الأساسية والأثيرة التي تستمد منها الرواية تحدياتها وإلهامها، كما تعني الحادثة الروائية كذلك مواجهة الحادثة بأشكال تجريبية غير مطروقة في الكتابة"⁽⁴⁾.

مما أكسبها طابعا جديدا، وهذا "نتاج تعقد المجتمع، واستحالة إدراكه إدراكا شموليا، كما هو نتاج حضارة قانونها النجاعة في التنظيم والنفع وفق كثرة المتغيرات (الفنية والتقنية والثقافية...) ووفق نسق في السرعة يعسر على الإنسان أن يجاريه. ومن هنا عرفت الجمالية عامة (والجمالية القصصية خاصة) انفجارا آل - فيما آل إليه - إلى تشظي الرواية واتصالها بتقنيات منتسبة إلى حقول شاسعة أكثر فأكثر"⁽⁵⁾. وهذه المساحات الشاسعة فتحها التجريب الروائي، باعتباره بوابة عملاقة تنفذ منه الرواية إلى عوالم جديدة.

1 - جيسي ماتز: تطور الرواية الحديثة، ص 135.

2 - المرجع نفسه، ص 141.

3 - الصادق قسومة: الرواية مقوماتها ونشأتها في الأدب العربي الحديث، ص 67.

4 - جيسي ماتز: تطور الرواية الحديثة، ص 56.

5 - الصادق قسومة: الرواية مقوماتها ونشأتها في الأدب العربي الحديث، ص 70.

سعى رواد التجريب الروائي إلى تحرير الرواية من النمطية الجامدة، وذلك بالاستضاءة بالنظريات العلمية والرؤى الفلسفية التي تحمل هواجس الإنسان، لأن الرواية التجريبية "تخون أية تجربة خارج المستمر. ولذلك فهي ترفض أية سلطة خارج النص. وتخون أية تجربة خارج التجربة الذاتية المحض، فلكل وقائع مختلفة أشكال من القص مختلفة، وكل رواية جديدة تسعى إلى أن تؤسس قوانين اشتغالها في الوقت الذي تتيح فيه هدمها." (1) وبهذا رفعت الرواية الحديثة شعار الانعتاق من سلطة النموذج والأساليب القارة القائمة على الوصف.

4-2- أثر التجريب في تحديث الرواية الغربية:

قام بناء الرواية التجريبية، على استراتيجيات كتابة جديدة، وذلك انطلاقاً من رؤية جديدة، حيث "يحيل الروائيون الحداثيون، أولاً وقبل كل شيء لإقحام أنفسهم في موضوعية الاختلاف بين (المظهر Appearance) و(الواقع Reality) ثانياً: يميل هؤلاء الروائيون نحو التساؤل المقترن بالدهشة حول الاختلاف بين الإحساس (الذاتي) و(الموضوعي): ثالثاً، يبحث الروائيون عن المعاني الأساسية على أمل أن هذه المعاني ستستبدل هياكل القنوات والعادات التي هشمتهما الحداثة" (2)، وبهذا صار القارئ فاقداً للطمأنينة، يتوجس الحوادث، وأضحت مسالك الرواية الجديدة محفوفة بالريبة، لأنه فقد السلام المعهود أثناء القراءة .

ويكمن تطرف بناء الرواية، في حبكتها حيث انتفتت عن الحكمة المعهودة، وصارت "تعمل الرواية الحديثة إلى التقليل من الميل نحو أية نماذج روائية ثابتة: الانتقالات التقليدية المنتظمة من حادثة إلى أخرى، الروابط والمواقف بين الشخصيات والأماكن، والتضمين الدقيق لكل الموضوعات ذات الصلة بعد أن بدت كل التفاصيل الروائية السابقة موغلة في الاصطناع بالنسبة للروائي الحداثي، وبدلاً من جعل الأشياء تتشابه بطريقة محايدة من خلال سلسلة من الحوادث المرتبطة مع بعضها ارتباطاً جيداً فإن الروائيين الحداثيين اختاروا العشوائية" (3) واللامبالاة في

1 - محمد الباردي: إنشائية الخطاب في الرواية العربية الحديثة، مركز النشر الجامعي، موقع اتحاد الكتاب العرب على شبكة الانترنت، aru@net.sy، ص 245.

2 - جيسي ماتر: تطور الرواية الحديثة، ص 109.

3 - المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

الحرص على ترتيب الأحداث وشدّ نسيج الحكمة والتخلي عن المبالغة في سرد أفعال الأبطال وانتصاراتهم ومآسيهم.

فحمل العديد من الروائيين لواء تحديث الرواية الغربية، وذلك من منطلق "ما الذي نعينه بتحديث الرواية؟ كيف يمكن جعلها أكثر استجابة وتماشيا مع معالم الحياة الحديثة؟ كانت فيرجينيا وولف واحدة من أوائل الكتاب الذين حاولوا الإجابة على هذه الأسئلة من خلال مقالاتها عن (الرواية الحديثة) التي أوضحت فيها كيف يمكن للأعمال الروائية أن تصطاد الواقعيات (الحقائق) الجديدة"⁽¹⁾، من هنا بدأ التمهيد لتغيير الرؤى المنبئية على أساسها الرواية التقليدية، وإنجاز بديلة تتكأ عليها الرواية الحديثة.

وقد برزت المنطلقات الجديدة، "عندما كتبت فيرجينيا وولف عملها (الرواية) (1919) كانت قد بدأت بكتابة الروايات لكنها عجزت عن إيجاد نماذج (موديلات) كتابية جيدة تصلح للكتابة عن العالم الجديد المحيط بها، ووجدت أن ما كان متداولاً آنذاك هو كتب لا تزال تُكتب تبعا لتقاليد العصر الذي مضى، والتي لم تعد تتواءم مع إيقاعات الحياة الجديدة وبنيتها غير المعهودة"⁽²⁾، فكانت الحاجة ملحة، لإيجاد صيغ جديدة تتسع للحياة المحتشدة، وإيقاعها السريع، لأن النموذج التقليدي بات باهتا، عاجزا عن استيعاب التغيرات والديناميكية التي طبعت العصر.

ومن الرواد الذين حملوا على عاتقهم مهمة التجديد الروائي الكاتبة الروسية ناتالي ساروت Nathalie Sarraute المولودة في "مدينة إيفانوفو بروسيا سنة 1902 ثم نزلت إلى فرنسا حيث استقرت، ألقت روايتها الأولى التي لم تثر اهتماما كبيرا في البداية انتحاءات ضوئية (Tropismes) سنة 1939 ثم اشتهرت بمجموعة من الروايات أهمها، أوصاف رجل مجهول (portait d'un inconnu) (1949)، مارترو (Martereau) (1953)، (الفواكه الذهبية Les fruits d'or)"⁽³⁾، حيث عكست أعمالها رؤية جديدة، وخرجت عن المقاييس المعروفة، وعبرت عن علاقة جديدة بين الفرد والعالم.

ومن رواد الرواية الجديدة كذلك أ. روب غرييه (A.rolle -grillet) المولود سنة 1921 بمدينة براست Brest، تحصل على شهادة التبريز في الهندسة الفلاحية سنة 1945

1 - جيسي ماتر: تطور الرواية الحديثة، ص 84.

2 - المرجع نفسه الصفحة نفسها.

3 - محمد الباردي: الرواية العربية والحادثة، ص 43.

وعين مستشارا أدبيا في دار مينو للنشر سنة 1955⁽¹⁾، حيث عبرت أعماله عن انطلاقة واعية في اتجاه الرواية الجديدة من مؤلفاته "المحاوات" (Les gommages) (1953) ثم تتابعت أعماله الروائية "المتلصص" (Le voyeur) (1956) و"الغيرة" (La jalousie) (1957) و"في المتاهة" (Dans le labyrinthe) (1959) كما قدم للشاشة الكبيرة مجموعة من الأعمال الهامة ويعتبر منظراً للحركة الروائية الجديدة من خلال كتابه "من أجل رواية جديدة" (Pour un nouveau roman) (1955)⁽²⁾، حيث خلخت أعماله الحكمة المستقرة وطرح تنظيراته حول الكتابة الجديدة.

فبرهنت الكتابة الجديدة على فضاة واقع العصر بعد الحربين المدمرتين "فإن الرواية الجديدة" تستخدم كل الوسائل لكي تهرب بالحقيقة من ذلك البناء المتصنع العذوبة، المفتعل الذي كانت تمثله القصة الواقعية وفن الراوي، إنها تسعى (لتحطيم) الضجة الرتيبة المستمرة، والرؤية الأكاديمية⁽³⁾. المعروفة، لأنها صارت أقرب للزيف منها إلى الحقيقة.

أضحت الأعمال الروائية الجديدة قطعاً متشظية طافحة بالحركة، حيث "راح الروائيون الحداثيون يعملون - وبطريقة متعمدة- على تشظية الرواية، ويبدو هذا واضحاً في بعض الأحيان حتى على ترتيب النص في الصفحات المطبوعة حيث تعمل الفواصل والحدوفات على تشظية النص الروائي وتحويله إلى عبارات ومقاطع مبعثرة، ويعزى هذا أحياناً إلى الروابط غير الكاملة بين الفصول والتوصيفات والحوادث التي تجعل من الكتاب في العادة كلا واحداً"⁽⁴⁾، وقد منحت هذه التشظية نفساً جديداً، فتشظيها المقصود له غاية وهي خلق صورة موازية للعصر، ولجعل الواقع أقرب للحقيقة.

1 - محمد الباردي: الرواية العربية والحدائث، ص 45.

2 - المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

3 - ألبيرس: تاريخ الرواية الحديثة، تر جورج سالم، منشورات بحر المتوسط، - باريس، منشورات عويدات بيروت - لبنان، ط2، 1982، ص 439.

4 - جيسي ماتز: تطور الرواية الحديثة، ص 119.

تلاءمت منطلقات الكتابة الجديدة مع الجنس الروائي، لأن "الرواية بطبيعتها غير قابلة للتقنيين، ولكنها نوع يبحث بشكل دائم، ويحلل ذاته ويعيد النظر في كل الأشكال التي استقر فيها، وعصرنا هذا يتميز بالتعقيد الكبير، والتعمق العظيم للعالم، والنمو الهائل لمتطلبات الإنسان وإدراكه ونقده، وهذا يعطي الرواية ميزة التطور وصفة الحداثة التي لا تفنى"،⁽¹⁾ وبهذا كان قبول التغيير، والأشكال الجديدة، مشجعاً، لأنها مدفوعة بروح التجريب، وكونها الأقدر على استيعاب معضلات العصر.

ومن الروائيين الطلائعيين الذين كانت أعمالهم ثورة في الكتابة الروائية الجديدة جيمس جويس الإيرلندي الجنسية: "ولقد أجهد كثيراً من الروائيين في العالم كيما يكتبوا على طريقته، غير أن قلة قليلة، في حقيقة الأمر، من كبار الروائيين، هم الذين أفلحوا في كتابة أدب روائي على طريقة تيار الوعي، ومنهم وليم فولكنير"⁽²⁾ وتعد رواية جيمس جويس (بوليسيس) لامست أبعد التخوم التي يسعى وراءها الطموح الروائي الحداثي عبر جعل الواقعيات الحياتية أكثر توهجا وكشفاً مما فعلت أية رواية سابقة، وكذلك بتصميم أشكال روائية جديدة أكثر أصالة مما ارتقى إليه مخيال أية رواية سابقة.⁽³⁾ وأصبحت مرجعاً انطلق منه الكتاب الروائيون الحداثيون.

أقر الروائيون الجدد أن مقاييس الرواية المعهودة لم تعد أرضاً ثابتة لبناء العمل الروائي، وفقدوا الثقة بها، ومن هؤلاء "فورد مادوكس فورد" (Ford madix fored) كاتب آخر من الكتاب الذين تلهفوا لجعل الرواية الحديثة أكثر التصاقاً بالحياة، وجد فورد أن الكثير من الفن الروائي السائد كان، ولحزنه الشديد، تليفياً وشعر - على وجه التحديد - أن الكثير من الروايات عجزت عن رواية الحكايات بالطريقة التي تحدثت بها في العالم الحقيقي"⁽⁴⁾، في حين أن الأشكال الجديدة وتقنياتها الروائية، بإمكانها الالتحام مع جوهر الحياة.

1 - منى محمد محمود محيلان: حركة التجريب في الرواية العربية الأردنية، ص 14.

2 - عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية، ص 89.

3 - جيسي ماتز: تطور الرواية الحديثة، ص 96.

4 - المرجع نفسه، ص 88.

الأعمال الروائية الجديدة تحمل طابع الاختلاف والخصوصية، إلا أنها ترفض النموذج وتبحث عن الحرية المطلقة في اكتشاف الأشكال الجديدة فأثار كتابها الساعية إلى التحرر ممّا هو مفروض ومصطلح عليه، وميت، والمتجهة نحو ما هو حر وصادق وحي، ستكون إن آجلا أو عاجلا خميرة التحرر والتقدم". (1)

وتلك الحرية صارت طابع الحكمة، كما أنّ النهايات صارت مفتوحة، ووضحت هذه الحرية الاستمرارية لهذه الأعمال كونها لا تحمل إجابات نهائية ومتوقعة، ومن المنطقي أن تشهد تقنيات الرواية التجديد، لأنّه تجديد موازٍ، لمّا شهد العالم تغيرا حاسما لم يكن ممكنا للكتابة أن تمضي كما كانت من قبل: فبسبب الحرب والعلاقات الاجتماعية الجديدة (فقدت حتى الأسماء الوصفية كل قدرتها على التجاوب مع الواقع والإمساك به)، ولم يعد في قدرة الحكايات القديمة أن تتضمن التجارب الجديدة التي أتاحتها الحداثة، وما عادت الأساليب والتوصيفات القديمة بقادرة على مجازاة المشاعر والآفاق التي خلفتها الحداثة"، (2) وبهذا استبعد الروائي الحديث العناصر الروائية السابقة، لأنّ طاقتها لا تحيط بالكشف والمساءلة التي فرضتها الواقعية الجديدة.

تطرح الرواية الغربية، أشكالا روائية أثرت في البنية التقليدية، والبواعث تعددت، ومنها نظرة الروائي للقوالب القديمة، فنظروا إليها على أنّها مزيفة لهذا "صار لزاما تعرية أوجه النفاق على كل الصعد، وتفسير التطورات التقنية في سياقها، وحتى أساس الحضارة القائمة كان ينبغي التفكير فيه، وغدت الأسئلة الجديدة والموضوعات الجديدة والإحساسات الجديدة هي ما تعيد خلق العالم الروائي، وباتت الحاجة ماسة إلى تجريب أشكال جديدة لجعل هذه التغيرات في الشكل الروائي ممكنة" (3)، ومتاحة للنسج وفقها لأنّ الرواية الجديدة تهدف إلى معالجة الواقع الجديد، بتقنيات جديدة، طبقا للمتغيرات الطارئة في الواقع وعليه اتخذت "الرواية المعاصرة عدم تنظيم مادتها تنظيمًا تاريخيًا منطقيًا، وتحاشيها

1 - محمد الباردي: الرواية العربية والحداثة، ص 75.

2 - جيسي ماتز: تطور الرواية الحديثة، ص 96.

3 - المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

استخدام الراوي العالم بكل شيء، وهي تعرض بدلا من ذلك وجهة نظر محدودة، أو وجهات نظر متنوعة⁽¹⁾، يتولى القارئ فرزها بعدته الجديدة أيضا.

الظروف العالمية الجديدة بثت الحيوية في الرواية، وبانت أكثر قدرة على عكس الأشياء، "وعندما (تتداعى الأشياء) في الرواية الحديثة فهي تفعل ذلك، لأن العالم ذاته قد سقط في قبضة الفوضى الشاملة، ولكن في الوقت ذاته بسبب أن التحديث قد تسبب في تنشيط الحياة الحديثة وكسر أغلالها التي أعاققتها من قبل قد تبدو الصفة المتشظية في الرواية الحديثة غير متجانسة لكنّها قد تمثل شكلا جديدا من التفكير المتفتح على تجارب جديدة"⁽²⁾، مفتوحة التوقعات والنهايات، ولا تعتمد على النسيج المتنامي للحبكة الروائية، بل تعتمد اللاتجانس.

أصبحت أساليب السرد المعروفة بالية، لا تستطيع النفاذ إلى جوهر الوجود، لهذا كان لزاما على "الكتاب الجدد أن يستكشفوا ويجروا كل الإمكانيات، فالتجريب والبحث ضروريان في الرواية كضرورتهما في الفن والعلم. وبذلك يحطمان القوالب القديمة التي لم تعد قادرة على التعبير عن رؤى جديدة"⁽³⁾، تكون أكثر كثافة ودهشة وأحيانا عادية، ولكنّها تقود إلى أشياء ذات معنى.

فأضحت الحقيقة صعبة المنال، نظرا للتطورات السريعة، ممّا فكك الرؤى، ولهذه الأسباب "هشمت الرواية الحديثة الحكمة، وفككت النهايات، ولونت السرد الروائي بلون الأنماط الحكائية الشائعة في التجارب الحياتية اليومية، ولكن هذا لم يعن أن الرواية الحديثة أضعفت قدرة الرواية على التعبير، بل الحق أن الرواية الحديثة فعلت الكثير في الاتجاه المعاكس: فقد عززت الجهد الروائي الرامي لمنح القراء الشعور بالواقعيات المباشرة وقدرات جديدة في الدقة والحساسية"⁽⁴⁾، والتميز الأعمق للتجارب، فلم يصبح الهدف من القراءة المتعة وإنما المساهمة في الإنجاز.

1 - منى محمد محمود محيلان: حركة التجريب في الرواية العربية الأردنية (1960-1994)، ص 16.

2 - جيسي ماتر: تطور الروائية الحديثة، ص 122.

3 - منى محمد محمود محيلان: حركة التجريب في الرواية العربية الأردنية (1960-1994)، ص 13.

4 - جيسي ماتر: تطور الرواية الحديثة، ص 129.

اتسمت الحياة المعاصرة بالقلق الدائم، ممّا انعكس على الطبيعة البشرية لهذا "كان التأكيد في السابق على السرد المنظم للحوادث المهمة، في حين انزاح التأكيد في الرواية الجديدة نحو التساؤل المندهش تجاه المصادفات التي تأتي مع التجاوب الأقل شأنًا من تلك التي اعتادت الرواية التقليدية تصويب بؤرتها الروائية نحوها"⁽¹⁾ كما صارت الأشكال الجديدة محط اهتمام جُلّ الروائيين على اختلاف أجناسهم.

¹ - جيسي ماتز: تطور الرواية الحديثة، ص 128.

5- واقع التجريب والتجديد في الرواية العربية:

مرّت الرواية العربية، بمراحل عديدة، على الرغم من حداثة نضجها الفني، وتطورت ملامحها مع عديد المراحل، ويتمثل هذا التطور في تكوين رؤية جديدة ممتدة مع سنوات العشرينات والثلاثينات حينما كانت الرواية إصلاحية، وبعد الحرب العالمية تخلت عن العرض المبسط وتفاعلت مع أحداث الواقع الملتهب الحاد، وبحلول سنوات الخمسينات والستينات والسبعينات أظهرت الرواية تحويرات على مستوى المضامين والأشكال وتطورت بنياتها وتشكيلاتها اللغوية وأسسها الفنية فعدت عالماً جمالياً زاخراً فتح آفاق القراءة النقدية والتصورات المنهجية.

5-1- ظهور التجريب في الرواية العربية:

المتتبع للتجربة الروائية العربية يشهد أن أغلب نصوصها في غضون "العقود الثلاثة الماضية، قد انغمست في مساحة تجريبية تكاد لا تملك حدوداً، لا تنقيد بأي شكل أو قالب يجعلها تحط الرحال لتقضي فترة نقاهة، وهذا نتيجة للتطورات المفاجئة، التي عرفها العالم والتي دفعت إلى انقلاب في البيئة المفهومية لمجموعة من القيم الثقافية والمعرفية والعلمية... تلك التي صاحبت ما سمي النظام العالمي الجديد المشحون بأشباه معتقدات، كالعولمة والديموقراطية وتذويب الصراعات، كان من أهم نتائجها تقدم حصل في مجال الإعلاميات والبيولوجيا"⁽¹⁾ لأن التجريب مفتوح على الحقل المعرفية، والتجربة الروائية العربية لم تنفصل عن التجريب، لأن هاجس التطور يطبعها.

فأضاف التجريب التجديد في تقنياتها، وكيفياتها، حيث حصل التأثير والتواشج مع المحافظة على خصوصية الطابع المحلي والعرفي واللغوي، وعليه "قمغامرة التجريب الروائي، المتميزة بالجرأة القصوى في الخروج عن رتابة السرد الحكائي والانقلاب من أسر كلاسيكيات الشرط الفني المكرس في كتابة الرواية، والذهاب بتقنيات السرد إلى عالم التفاصيل الصغيرة، وذلك بالتخلي عن المبنى التراتبي للحدث، بمعنى تهميشه والابتعاد

¹ - محمد رضوان: التجريب وتحولات السرد في الرواية السورية، ص 199.

بالشخصيات عن النموذج بروح المغامرة المحصنة بثقة المتمكن من متابعة مشروعه الروائي".⁽¹⁾ وبهذا عرفت الرواية العربية تجاوزا ملحوظا في الشكل والأسلوب والقالب الفني. الظروف التي ميزت الواقع العربي عموما، عكست نظرة سوداوية، تمخض عنها رغبة مَلّحة في خلع الستار عن الأوضاع المقلقة التي انعكست عن الوضع "الذي أنتجه الاستعمار البغيض الذي خلق وضعاً غير متوازن، وسبب خلخلة في الفكر العربي عموماً والأديب بشكل خاص وهذا ما انعكس على الأعمال الروائية والتي تعرضت هي الأخرى لخلخلة، فمعظم هذه الأعمال تميزت... بالانعتاق، وبنيتها... تم تفكيكها وبعثرتها وتمويهها، من خلال الشغل على التفاصيل الصغيرة، كسرا للنمطية الدارجة...".⁽²⁾

واجه الإبداع الأدبي العربي ومنه الرواية تحديات جد قوية وشرسة، بسبب الاكتساح القوي لوسائل الاتصال التي جاءت بها التكنولوجيا، فبعد سيادة الرواية الكلاسيكية فترة ليست باليسيرة، "ممثلة خاصة في أعمال نجيب محفوظ وجيله هي نمط الكتابة السائد، والمعبر عن المشهد الروائي العربي حتى أواسط - وربما أواخر - الستينات، عندما أخذ نمط جديد في الكتابة يبرز على الساحة الأدبية ويحتل صدارة الإبداع مزاحما في ذلك السائد سيادته وانتشاره، ومعيدا النظر في الكثير من المسلّمات الفنية التي مثلت الخلفية النظرية لتلك النصوص التقليدية ودعامتها الأساسية إنشاء وتقبلا".⁽³⁾

ومن هنا بات التجريب الروائي محطة إجبارية تلزم الروائي إعادة النظر في الوسائل والأنظمة الإبداعية وإعادة هيكلة المفاهيم الكلاسيكية، وهذا من خلال "الشكل التجريبي الذي لم تعرفه الرواية العربية إلا في العقد الأخير من القرن الأخير من القرن الماضي، يحمل في تخلفه جماليات سردية وبنائية تشيدها التفاصيل الصغيرة، أو المهمشة في حياة الإنسان شرط أن تحقق بنيانها الفني في معمار الخطاب السرد للرواية".⁽⁴⁾

1 - محمد رضوان: التجريب وتحولات السرد في الرواية السورية، ص 199. المرجع

2 - المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

3 - خليفة غيلوفي: التجريب في الرواية العربية بين رفض الحدود وحدود الرفض، الدار التونسية للكتاب، تونس، ط1، 2012، ص 159.

4 - محمد رضوان: التجريب وتحولات السرد في الرواية السورية، ص 199.

يتضح أن الرواية العربية الحديثة من خلال نزعتها التجريبية التي تخوضها منذ زمن ليس بالقريب ، أصبحت حركة بحث دائمة عن مجهول مستمر ، وصارت تعتمد التفكير ونقد الواقع والسخرية منه ومن وهم تماسكه، فغدت رفض، بل حالت إلى تفويض للواقع الجمعي، وعبرت عن رؤية متطورة للسرد الروائي القائم من خلال رفض الأفكار السائدة.

أصبح الخط السردي الكلاسيكي ضرباً من الركود، وانبسطت الرواية التجريبية العربية على تشكيلات يميزها التلاعب بأنظمة السرد، والتنوع الموضوعي، وتميزت بإستراتيجيات نصية تخدم التفاعل بين النص والقارئ، وذلك انطلاقاً من اعتبارات عدة، فهي "لا تحيل إلى العالم الخارجي / العالم الموضوعي، أو الواقعي، لكن تنبثق من عالم الكاتب الداخلي، وهي ارتداد نحو الداخل بما يعنيه من دلالات ورؤى، والتفات إلى الذات، كما هو الشعر الذي يعبر عن ذاتية الشاعر المنكفئة على عوالمه الداخلية".⁽¹⁾

ضاقت أفق الرواية العربية بالنمط النموذجي، ووجدت الآفاق واسعة في الحياة الداخلية للشخصيات الروائية، وأضحت "انكفاء على الذات الداخلية، المتكئة على مخزونها الثقافي والفكري، وحالتها النفسية، ورؤية هذه الحالة الذاتية متعددة الرؤى والأبعاد"،⁽²⁾ فالروائي العربي استعان بمنجزات تيار الوعي في الرواية الغربية، لأنه "يبني ويقوم بناء معماره السردي وعمله الفني، دون الالتفات إلى الواقع الخارجي - الموضوعي - زمن العالم في وعيه الثقافي، ومخزونه الفكري، وبعبارة أخرى إنه يتشكل بطواع هذه الذات الداخلية وزوايا رؤيتها لما يتصل بعالمها الداخلي".⁽³⁾

فالتحولات التي شهدتها الرواية العربية، برهان على السعي الدائب نحو التطلع، وتقمص التجريب، وتراوحت بين المحاولة والإصابة، وقد يستطيع هذا النتاج الروائي الذي يمثل التجريب أن يعبر عن حداثة الرواية العربية وقد يسقط دون ذلك، ونظراً لقدرته على أن يكون حدثاً أو معبراً عن حداثة الرواية العربية"⁽⁴⁾ كونها عكست نصوصاً

1 - حسن عليان: الرواية والتجريب، ص 89.

2 - المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

3 - المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

4 - خليفة غيلوفي: التجريب في الرواية العربية بين رفض الحدود وحدود الرفض، ص 192.

كشفت عن خصائص ومميزات خارقة للعادة في الحقل الروائي، وغيرت من منطقتها السردية تماشياً مع التثاقف الفني الحضاري القائم، حيث تطورت الممارسات والتنويعات اللغوية والأسلوبية والموضوعية التي فجرت بنية الرواية التقليدية.

وهذا يقود للحديث عن النص الروائي العربي، ولعلّ أهم الملاحظات التي تكشف عن حداثة وخصوصية التجريب في بنياته، تخليه عن المألوف حيث ولجت المسكوت عنه والسري، ليستظهر معطيات توحى بطبيعة خاصة للحياة، وتثير الانفعال من خلال بنياتها ومقوماتها، لهذا جاءت "رواية التجريب ترفض الماضي والحاضر لاستشراف المستقبل، لذا فإنّ الثروة الأسلوبية في الرواية على ما يسود الحقول الثقافية العربية دعوة مفتوحة لضرورة تغيير الأوعية الثقافية السائدة، واستبدالها بأخرى، حتى تتحقق شروط الوعي والفعل والتغيير".⁽¹⁾

إنّ التجريب الروائي العربي "يعيّن تحديداً تلك النقلة التي شهدتها الرواية العربية خلال ستينات القرن الماضي (ق20) وهو لذلك ظاهرة تاريخية مرتبطة بفترة زمنية محددة من تاريخ الرواية العربية".⁽²⁾

في حين لازالت مظاهر التجريب الروائي تتشكل، من خلال رفض الأطر والقوانين والخروج عن السائد، وهذا لا يعني العمل دون ميكانزمات تدل على وعي العمل الروائي، لأنّ التجريب تنظمه خطوات دراية، و"لا يكون ممكناً دون افتراض وجود قواعد وتقاليد حاكمة للعملية الإبداعية ومؤثرة فيها، ودون امتلاك ذاكرة أدبية وتحديد روائية ما دمنا نتحدث عن الرواية"⁽³⁾ فتبني التجريب لا يكون مغامرة جزافية واندفاعية إثر موجة ظهرت بل هو تبني واعٍ، "فخلال الخمسينات مثلاً استطاعت الرواية العربية أن ترسي جملة من القواعد والأسس الفنية والجمالية التي مثلت تصوراً واضحاً ومحدداً عن ماهية الرواية ومقوماتها وعن وظيفتها ودورها وهو تصوّر حكم - وإن بشكل لا واعٍ- لإبداع الرواية لدى الكاتب مثلما حكم تلقياً وعلاقتها بالقارئ".⁽⁴⁾

1 - حسن عليان: الرواية والتجريب، ص 89.

2 - خليفة غيلوفي: التجريب في الرواية العربية بين رفض الحدود وحدود الرفض، ص 178.

3 - المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

4 - خليفة غيلوفي: التجريب في الرواية العربية بين رفض الحدود وحدود الرفض، ص 178.

يتحدد بوضوح أن إمكانات السرد الروائي العربي، بات محطّ اهتمام الحركة النقدية، وكذلك الثراء الإبداعي الذي يحدد مداه صمود العمل عبر محطات الزمن المتعاقبة ولعلّه المقياس الأمثل للحكم على التجريب الروائي العربي كون العمل إذ صمد بعد موجة الدهشة الأولى، ويبقى صانعا دهشته الفنية، لهو أكبر دليل على تميز العمل الروائي.

حمل التجريب الروائي العربي رهانات كبيرة حول استراتيجيات إبداعية هاجسها البحث عن صيغ جديدة، وهدفها التطور والاستمرارية، والدوافع ذاتية وموضوعية، ومن أهم الدوافع وعي الأديب "ويترتب على ذلك أن تكون صورة العالم في وعيه غير متشكلة، ولكن الأديب يجاهد من أجل أن يفهم هذا العالم الذي يبدو في وعيه قابلا للتشكل، ولكنّه لا يتشكل أبدا. وإذا كان العالم من أمامه غير جاهز وغير متشكل فإنّه لا بد أن يقيم نصا بديلا لهذا العالم الذي يتخلق في الرؤية وليس في الواقع الموضوعي... وهذا النص يعد بديلا للرؤية الباحثة عن شكل لن يتيسر له تبعا لذلك أن يكون متشكلا أو جاهزا".⁽¹⁾

هذا ما يجعل الرواية العربية تحمل روح التجريب بالإضافة إلى التحولات التي عرفها العالم العربي والإسلامي سياسيا، وثقافيا، واقتصاديا، واجتماعيا كلّها ساهمت في ظهور الوعي بالتجريب "فعلى الرغم من الاختلاف في طبيعة مفهوم التجريب لدى المثقف العربي وحقيقة دوافعه وحدوده وتجلياته، فإن ظهور آثاره في أعمال أدبية وفنية وثقافية أمر غير منكور... فالمثقف العربي له ظروفه ودوافعه وله مخاوفه المشروعة، وقلقه المسوغ تجاه الهوية والمستقبل والتراث".⁽²⁾

لأن المثقف العربي لا يقل توترا وإحباطا عن زميله الغربي، ولا يرضى أن يظل حبيس رؤية تقليدية، لهذا فالروائي العربي في سعي دائم نحو الإطلاع، ويسعى باستمرار أن يعيش عملية مثاقفة فكرية وفنية، وهذه الروح الطلائعية، "هي التي تجعل التجريب ممكنا وهي التي تعطيه معناه، حين يقوم في علاقته معها على التوتر ليحدد باعتباره قطيعة معها، ساعة يطلب الخروج عن معاييرها والتأسيس لمعاييرها الخاصة، وهو ما يحدد

1 - منى محمد محمود محيلان: حركة التجريب في الرواية العربية الأردنية (1960-1994)، ص 25.

2 - المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

بالتالي البعد الثاني للتجريب ، ونعني الوعي النظري والنقدي الذي يوجه الأعمال التجريبية ويعطيها قوتها ومعناها، فالرواية التجريبية، وهي ترفض السائد وتخرج عن معايير الرواية التقليدية، إنّما تؤسس في الآن نفسه لمعايير جديدة، وترسي جمالية مختلفة وشعرية (Poétique) بديلة⁽¹⁾، وهذا الترابط بين القص، والنقد في الرواية الحداثيّة يعود إلى أن هذه الرواية صاحبة رؤية وصاحبة مشروع، وهو ما ينطبق بشكل كبير على الرواية العربية التي مثلت المشهد الروائي منذ الستينات مع الرواية التجريبية.

حيث تجمعت السمات الجديدة للرواية العربية وتمظهرت وفق ميكانيزمات مثلت الحساسية الناتجة عن التجريب الروائي، "كونه حركة واعية وموقفا نقديا من الذاكرة الثقافية والأدبية على السواء، بمعنى أن التجريب الروائي لم يكن عاصفة هبت في يوم صحو، وإنّما كان مرتبطا بمسيرة الرواية العربية، ومتعلقا بتغيرات الواقع وتحولاته منذ أواخر الستينات"⁽²⁾ وهذا التحول ينبئ بأن الرواية التقليدية بتقنياتها لم تعد قادرة على استيعاب التفاصيل المرهفة، لهذا تبنت الرواية التجريبية بغية الوصول إلى أشكال تستوعب المضامين، والتصورات لهذا قامت الرواية التجريبية على رفض "لأشكال الكتابة السائدة في مجال الرواية، لم يكن إنكارا لما حققته الرواية العربية من إنجازات توجتها باحتلالها موقع الصدارة في الساحة الأدبية العربية، وإنّما كان رفضا نابعا من وعي الرواية التجريبية بتشبع النموذج السائد في الكتابة، ووصولها إلى مرحلة أصبح فيها عاجزا عن الإضافة خاصة في ظل متغيرات الواقع العميقة على مختلف المستويات السياسية والاجتماعية وحتى العسكرية (هزيمة 67)".⁽³⁾

من هنا أصبحت الرواية، تفاعلا كبيرا يضم مخزونا فكريا يشكل لوحة كلامية تضمن الكتابة الإبداعية وتقيم عديد العلاقات مع الأجناس الأخرى، كما صارت تستحدث طرقا أخرى للتفاعل مع القارئ إذ صار هذا الأخير يساهم في تفكيك تراكم النص الذي أضحى جيولوجيا ممتعة وملغزة في ذات الآن، "في ظل واقع فقد فيه الإنسان كل أولوية باعتباره صانع التغيير وغايته، كما لم يعد مقنعا الحديث عن الزمن المتسق والمنتظم في الرواية أو

1 - خليفة غيلوفي: التجريب في الرواية العربية بين رفض الحدود وحدود الرفض، ص 178.

2 - المرجع نفسه، ص 196.

3 - المرجع نفسه، ص 197.

عن البناء المترابط والعقدة التي تتعد وتتحل بالتدرج في ظل واقع بدا مهشما وفاقدا لأي معنى أو منطق كما لم يعد الراوي كَلِي المعرفة مبررا، في ظل واقع مربك ومحير بدا فيه الفرد الكاتب عاجزا عن الفهم والتحليل مدهوشا أمام الحقائق⁽¹⁾، بهذا وجد التجريب صداه في الرواية العربية، واستفادة الروائيين العرب من خصائص الرواية الغربية الجديدة لا يعني بالضرورة الوقوع في دائرة التلقي.

5-2- أثر التجريب في الإبداع الروائي العربي:

ساهم التجريب الروائي في إخراج الرواية العربية من حالة المستقر والجاهز وولوج عالم مربك فخلال "العقدين (1950-1970) تنامى حجم الإنتاج الفكري والإبداعي، وأخذت الأجيال تتجدد ضمن سيرورة تتجه أكثر فأكثر نحو التعقيد، واللافت في هذه المرحلة، أن التلقي كان مصوبا بخطاب نقدي واسع ينشر في الملاحق والمجلات الأدبية والكتب".⁽²⁾ شكلت الرواية العربية الجديدة المنبثقة من بوتقة التجريب الغربية والواقع العربي، إنجازا مغايرا، وبذلك تخطت المظاهر التقليدية ودخلت مرحلة إبداعية اخترقت المفاهيم السائدة، " فما تعيشه المجتمعات العربية من تحولات متلاحقة داخل عالم متغير بإيقاع سريع، وإقبالها على استكشاف حياة الأزمنة وما تتطوي عليه إمكانات العقل والعلم، فيزيد ذلك من إصرارها على مقاومة الجمود والماضوية، من هذا المنظور يقف الإبداع والفكر إلى جانب الانفتاح والاستمرار في البقاء، لأنّ الإبداع هو تأمل في الحياة لا في الموت والآخرة وهو ما استنها من التحدي والمواجهة، ودعوة إلى ممارسة الحرية ضمن جدلية مخصصة بين الفردية والغيرية".⁽³⁾

وتحققت تغيرات في الإنجاز الروائي من خلال ثلة متميزة، "وما يجمع بين هؤلاء الروائيين هو انتسابهم إلى جيل واحد هو جيل الستينات، فلئن ولدوا في أزمنة متفاوتة نسبيا، فإنهم شرعوا في الكتابة في فترة متقاربة، ذلك أنّ منشوراتهم بدأت تظهر مع نهاية الستينات فقد أصدر صنع الله إبراهيم كتابه الأول الذي يحوي روايته القصيرة "تلك الرائحة" وقصصا قصيرة أخرى 1966، وأصدر يوسف القعيد روايته الأولى "الحداد" سنة 1969 وكذلك الشأن

1 - خليفة غيلوفي: التجريب في الرواية العربية بين رفض الحدود وحدود الرفض، ص 197.

2 - محمد برداة: الرواية العربية ورهان التجديد، مجلة دبي الثقافية، دار الصدى للصحافة والنشر والتوزيع، الإصدار 49، ط1، 2011، ص 16.

3 - محمد برداة: الرواية العربية ورهان التجديد، ص 18، 19.

بالنسبة إلى جمال الغيطاني الذي أصدر مجموعته القصصية الأولى "أوراق شاب عاش منذ ألف عام" في نفس السنة⁽¹⁾، وقد طرحت هذه الأعمال سمات جديدة ومغايرة عن معمار الرواية التقليدية.

والتشعب من الشكل التقليدي كان مبررا لتواجد التجريب الروائي، فتناظرت الجهود "من أجل إبداع نص جديد ومختلف يعيد بناء علاقاته بالواقع الجديد ولكن على أسس مختلفة تمنح هذا النص الجديد مزيدا من الحرية في تفاعله مع الذاكرة الأدبية كما مع الواقع المرجعي، وهو ما يعني أن الرواية التجريبية لم تكن رفضا للواقعية بمعناها العام، وإنما كانت رفضا لفهم محدد، بسيط ومسطح للواقعية، فهو يختزلها في جملة قواعد ثابتة ويحاول تأييدها بمعزل عن تغيير الواقع وتحولاته"⁽²⁾.

من هنا تجمعت عديد العوامل المختلفة التي جعلت الرواية العربية الجديدة "تضطلع بدور يتعدى التصوير المرآتي أو الشهادة أو الفضح، إلى مستوى إعادة صوغ الأسئلة الحساسة المتصلة بموضوعات محرمة، وتشخيص الصراعات مع الذات والمجتمع والسلطة، عبر أشكال ولغة مستوحاة من حيوية المعيش وجرأته، وهذا ما يجعلنا نميل إلى القول: إن القيمة الأساس للرواية تتمثل في تدوير الكتابة "أي ربط كتابة الرواية بإسماع

1 - محمد الباردي: الرواية العربية والحدائق، ص 53.

2 - خليفة غيلوفي: التجريب في الرواية العربية بين رفض الحدود وحدود الرفض، ص 198.

صوت الفرد العربي الذي ظل أمدا طويلا غائبا، مضيقا في ثنايا الخطاب الجماعي واللغة المتخشبة الرسمية، وتمجيدات الوطنية والقومية".⁽¹⁾

من هذا المنطلق يصبح النص الروائي العربي الجديد على أنه نص مركز مشحون تشغل كل مكوناته في اتجاه التفاعل مع المحيط، وتتشرك ضمنه العديد من العناصر من أجل تحقيق النص وتعيين معناه.

انتهت المفاهيم القديمة للرواية التقليدية وظهر أسلوب روائي جديد يقوم على تصورات جديدة مبعثها، التجريب كدافع، وأيضا مرارة الواقع، ولهذا "الكتابة كتجربة تغيرت نتيجة لتغير الحياة وطبيعة هذه التجربة التي لا يستجيب النموذج المعرفي الشارح لتفسيرها، وبالتالي كان لابد من تولد صيغة جديدة في الكتابة تستوعب هذه التجربة التي تأخذ فيها الرواية معناها الخفي المضمرة، وليس الظاهر، ويستفيد من تجربة الفنون كلها بوصفها تعبيراً عن شرح عميق بين الفرد وما يحيط به من ظواهر اجتماعية ومؤسسات سياسية"⁽²⁾، فعكست الحرية في الكتابة مراحل حساسة من مسيرة الرواية العربية الجديدة، فانبنت في صورة ممزوجة بين التجريب والسعي الدائب نحو التجديد.

من المنظور العبثي للإنسان الذي أنتجته روح العصر، صاغ المبدعون التجريبيون "هذه التجربة الجديدة التي جعلت من الكتابة ذاتها موضوعا يتغير معناه ودلالاته، فلم تعد الكتابة كشفا بل قراءة للوجود، وإعادة لسرد أحداثه وتفصيله، وإعادة بناء لمحتوى التجربة الإنسانية، ولم يعد الروائي نبيا، يحمل في ذاته خصائص القبيلة كلها، وإنما يعبر عن ثقافة متصارعة ضمن الثقافات الفرعية التي تتصارع مع الثقافة الرسمية التي تعبر عن نفسها في وسائل الإعلام والاتصال"⁽³⁾، وبهذا انطبعت التجربة الروائية الجديدة، حيث تستحدث طرقا أخرى للتفاعل مع القارئ.

ومن هنا يتأسس لدينا مفهوم التأثير بمنجزات الرواية الغربية التي اعتمدت الوعي شعارا ومنهجاً بالإضافة إلى الظروف التي عصفت بالواقع العربي، خاصة سنة 1967

1 - محمد برادة: الرواية العربية ورهان التجديد، ص 35.

2 - رمضان بسطاويسى محمد: نحو ذاتة نقدية مختلفة للسرد الجديد، مجلة الأبحاث، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ط1، 2008، ص204.

3 - المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

هي سنة الفرز ما بين أنظمة متسلطة، متشبثة بالحكم، معتمدة على قوى القمع وأجهزة إيدلولوجية تستغل الدين والترهيب، وبين طلائع من المفكرين والمبدعين الذين انشقوا عن الاجتماع القومي، ليعبروا عن المسكوت ويستنطقوا مكامن الحياة والتحدي والتوق إلى التحرر⁽¹⁾، فهذه الظروف دفعت إلى بروز نظرة جديدة، فاصطدم الفكر العربي بالواقع، فتفاعلت النصوص التجريبية مع هذا الواقع بطريقة أو أخرى.

وقد عرفت الرواية العربية الجديدة تراكما نوعيا لا بأس به، نجد السمة المميزة "هي التجريب لطرائق سردية وكتابات متباينة غالبا ما تحلينا على نظائر لها في سجل الرواية العالمية، مع اختلاف في التمثل ودرجة الاستيعاب، وملاءمة الشكل للمضمون سنجد نصوصا تجرب السرد المتعدد الأصوات، وتقنية المونتاج، وتوظيف الوثائق الصحفية والشهادات وإحياء عناصر من السرد التراثي واصطناع لغة المؤرخين القدامى ومعجم الصوفيين، والمزج بين الأجناس الأدبية في رحاب النص الروائي..."⁽²⁾

فبالاستناد إلى هذه الرؤى والخلفيات انبعثت تجربة روائية، استوعبت المناخ المعرفي والأطر الجديدة والقناعات الحديثة، وبهذا امتلكت وسائل وتقنيات مغايرة وتتابع الأعمال الروائية وفق النمط الجديد ويعود الأمر " لعاملين على الأقل: مرور الثقافة العربية من لحظة مثاقفة مختلفة عن سابقتها تتميز باتساع التعليم الجامعي والبعثات الطلابية إلى أوروبا مع اتساع نسبي، في الترجمة وبروز وعي نقدي في التعامل مع ثقافة الآخر... والعامل الثاني، يرتبط بتحويلات اجتماعية وسياسية تشكل انعطافة تاريخية مهمة وفي مقدم تلك التحويلات نكسة 1967"⁽³⁾.

وبالرغم من مرور عدة عقود على تلك الهزيمة النكراء إلا أنها شكلت حضورا ليس بالبريء في ثنايا الرواية التجريبية الجديدة، وانعكست ردود أفعال الروائيين في رصد هذا الحدث الفجائي وتضمينه لشخصيات أعمالهم، فشكلت انهزامات العرب مادة خصبة نحو الإبداع، والذي يعدّ مفهوما لصيقا للتجريب.

مثلت الرواية التجريبية الحياة التي يعيشها الإنسان العربي فكانت الأقرب إليه "ولا يستطيع أحد أن ينكر ما أسهمت به الرواية الجديدة في تقديم نص متعدد الأبعاد

1 - محمد برادة: الرواية العربية ورهان التجديد، ص 17.

2 - المرجع نفسه، ص 36.

3 - المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

والمستويات، يعبر عن تفاصيل الحياة اليومية التي أبعدها تجربة الحكم الشمولي والأحكام الجاهزة عن الوعي العربي والوجدان العربي⁽¹⁾، فواجه الروائي العربي القضايا الكبرى من خلال الانفتاح العميق على عمق الآلام العربية.

أصبحت النصوص الروائية تكشف عن خصائص ومميزات خارقة للعادة حيث "تُبنى كثير من النصوص الروائية من عنصر تجاوز المؤلف في الحياة السردية في النص العربي، فإذا تعودت الذاكرة المقرئية تلقي الرواية حياة مكتملة، لها مقومات منطق العلاقات بين الشخصيات والأفعال، مما جعل كثير من النصوص حاضرة بقوة في الذاكرة بحكاياتها وقصصها، فإنّ النص الروائي العربي شهد انزياحا عن عنصر اكتمال الحكاية، من خلال اعتماد مبدأ الاشتغال على الخطاب السردى الذي اهتم أكثر بمظاهر تشخيص الحكاية أكثر من الاهتمام بضمان تحقيق حكاية قابلة للأخذ بها دفعة واحدة."⁽²⁾

أغنت هذه النصوص التفكير النقدي، وذلك للمفارقة التي تعرفها النصوص الجديدة، حيث تملصت مضامينها من التعاريف النظرية المعهودة "وهو ما عرف في الدرس النقدي بالتشظي الحكائي أحيانا، وبلا اكتمال الحكاية أحيانا أخرى، وهو مظهر شخصته كثير من النصوص ابتداء من منتصف الثمانيات من القرن العشرين"⁽³⁾، فعيد الأعمال اعتمدت تشظي الحكاية ركيزة في سير الأحداث، مثل "رواية الكاتب التونسي كمال الرياحي "المشروط" التي تأتي عبارة عن شذرات نصية، أو أوراق حكاها أصحابها فطارت في السماء وفقدت أصلها، وأعاد الرواية في نظام مغاير، فجاءت غريبة في القراءة الأولى، صعبة من حيث لم شتاتها، وجمع أطرفها"⁽⁴⁾ وعلى هذا النمط سارت

1 - رمضان بسطا ويسى محمد: نحو ذائقة نقدية مختلفة للسرد الجديد، ص 205.

2 - زهور كرام: السرد الجديد وتحولات اشتغال المفهوم، مجلة الأبحاث، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ط1، 2008، ص22.

3 - المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

4 - زهور كرام: السرد الجديد وتحولات اشتغال المفهوم، ص 22، 23.

الرواية العربية، فعدت نصوصها شظايا متفرقة بشكل عشوائي، تجتمع لحظة القراءة، ورفقة قارئ فذ.

وتزاحمت النصوص الروائية تحت ذائقة جديدة "إذ التجريب الحق هو محاولة جديدة للخروج من المملوكية إلى الحرية، من الجبر إلى الاختيار ومن المتعلق إلى المنفتح وهو كذلك محاولة أو محاولات للتحرر من الجاذبيات المختلفة والمتعددة"،⁽¹⁾ وبه أصبحت الرواية مخزونا فكريا يرسم لوحة كلامية لحظة القراءة.

والذي يميز الأعمال الروائية التقليدية مفهوم البطل كونه محور الحكاية ويرتبط بكل شخوص الرواية، أما في الرواية الجديدة "لم يعد البطل ضروريا للحكاية، فالحكاية باعتبارها نظاما من الوظائف (Motifs) تستطيع بصفة كاملة أن تتخلى عن البطل وملامحه المميزة"،⁽²⁾ وهذا ما جعل الكثير "ممن يهتمون بتحويلات الجنس الروائي إلى الدخول في نقاش كبير، إن هذا النقاش الذي اتخذ صفة الجدل الحاد سيقوم، بلا شك، بإغناء التفكير النظري حول الجوانب الأساسية للأدب الروائي"⁽³⁾ ، ووفق هذا صار النص الروائي التجريبي مفتوح على عدة قراءات .

وتغيرت فضاءات السرد ، وانحازت عن المعهود، "ذلك أن المكان في علاقته بالشخصية يظل يحمل عاملا أساسيا من عوامل تأكيد الوجود وتحقيقه وتثبيته وبذلك يكتسي مظهرا إيجابيا في هذه العلاقة"⁽⁴⁾، وكذلك الزمن تم تهشيمه وحاد عن الرتبة المعهودة، "فالرواية كلّها تقوم على خطين زمنيين متقاطعين هما الماضي والحاضر، يراوح الراوي بينهما في شكل ومضات ورائية تحدث عدم تناسب زمني يجسمه الراوي بواسطة الخط، ذلك أن الخط الغليظ مونولوج داخلي ويتعلق جلّه بزمن الماضي في حين يتعلق الخط العادي بالحاضر وكذلك بواسطة علامات لفظية تربط بين الزمنين"⁽⁵⁾ ، وبهذا يرفض النص الروائي الجديد السائد وخرج عن معايير الرواية التقليدية.

1 - محمد برادة: الرواية العربية ورهان التجديد، ص 36.

2 - محمد الباردي: الرواية العربية والحدائث، ص 209.

3 - محمد داود: الرواية الجديدة بنياتها وتحولاتها، ص 39.

4 - محمد الباردي: الرواية العربية والحدائث، ص 236.

5 - المرجع نفسه، ص 250.

يتحدد بوضوح أن إمكانات السرد الروائي العربي بات محطّ اهتمام الإثراء النقدي حيث "تراجعت الرواية التقليدية التي يبدو فيها المؤلف مهيمنا على العالم الذي يقدمه، وأصبحت الرواية المعاصرة تقدم تجربة شخصية تتميز بالجدة والطرافة أو تحاول اختبار تجربة ما من خلال عملية الكتابة، وأصبحت الكتابة ذاتها محاولة لقراءة العالم واختبار إمكانات الذات الإنسانية وما تطرحه من وعي بذاتها وبالعالم الذي تعيش فيه، وأصبحت عملية الكتابة تجربة متعددة المستويات، وتحترم وعي المتلقي المفترض الذي تخاطبه"⁽¹⁾ ولا زالت الأعمال الروائية الجديدة تصنع دهشتها الفنية مع كل قراءة.

¹ - رمضان بسطا ويسبي محمد: نحو ذائقة نقدية مختلفة للسرد الجديد، ص 221.

الفصل الثاني

تقنيات التجريب وآليات
التحديث في رواية ليلة
المليار

1- المونولوج .

1-1- تقنية المونولوج الروائي.

1-2- توظيف المونولوج في الرواية.

2-مظاهر تيار الوعي .

1-2- فيضان الوعي والتداعي الحر.

2-2- توظيف مظاهر تيار الوعي في الرواية.

3- التأطير الزمني في الرواية .

1-3- آليات اشتغال الزمن في الرواية.

2-3- توزيع الأحداث الروائية على شبكة الزمن.

4- التأطير المكاني في الرواية .

1-4- التشكيل الجمالي للمكان الروائي.

2-4- احتواء المكان لشظايا الحبكة الروائية.

تمهيد:

الرواية العربية جنس أدبي ينمو ويتطور عبر مراحل متواصلة، وقد أكدت عديد الأعمال الروائية نضج جنس الرواية في الوطني العربي، وقد مزّت بالعديد من المراحل قبل شكلها الحالي، ويتمثل هذا التطور في تكوين رؤية جديدة ممتدة مع سنوات العشرينات والثلاثينات حينما كانت الرواية إصلاحية، وبعد الحرب العالمية الثانية تخلصت من العرض المبسط، وتفاعلت مع أحداث الواقع الملتهب الحاد، وبحلول سنوات الخمسينات والستينات والسبعينات أظهرت الرواية تحويرات على مستوى المضامين والأشكال وتطورت بنياتها وتشكيلاتها اللغوية وأسسها الفنية، فغدت عالما جماليا زاخرا فتح آفاق القراءة النقدية والتصورات المنهجية.

واستطاعت عادة السمان في رواية ليلة المليار أن تتجز عملا روائيا، يهتم بالباطن والجوهري، وشدة عمقها تعكس جذور الظواهر وتصور العلاقات من الداخل، كونها روائية "تؤمن بالكلمة من حيث أنها فعل وممارسة لا تقل أهمية وخطرا عن الوسائل الأخرى، لذلك تستوي عندها الكلمة الصادقة والرصاصة في هذا الظرف العربي بالذات وانطلاقا من هذه الرؤية ترى عادة أن مهمة الفنان التي لا تتبدل هي: خدمة الحقيقة والحرية، ومقاومة الاضطهاد، ورفض الكذب والتعبير عن الحاجات الحقيقية للجماهير واستشفاف المستقبل"⁽¹⁾. وتتطلق الرواية من أشكال اللاوعي التي تتدفق إلى مساحات الوعي بشكل غير مرتب، كونها تنبثق من مفاهيم التجريب الروائي، فمن خلال رواية ليلة المليار، انعكس وعي جمالي جديد كون فسيفساء جديدة، للرواية وأصبحت "تعبيرا فنيا عن حدّة الأزمان المصيرية التي تواجه الإنسان، فالذات المبدعة تحس غموضا يعترى حركة الواقع ومجراه،

¹ - عبد العزيز شبيل: الفن الروائي عند عادة السمان، دار المعارف للطباعة والنشر، سوسة-تونس، ط1، 1987، ص05.

كما تشعُر بأنّ الذات الإنسانية مهددة بالذوبان أو التلاشي⁽¹⁾، فتتحرك الذات المبدعة معبرة عن رؤية جديدة، تدق بها ناقوس الخطر، من أجل احتواء مجريات الواقع.

وتعتبر آليات التحديث الناتجة عن تيار الوعي، سبل ساهمت في إضافات جديدة، حيث منح تيار الوعي البنية الروائية الجديدة عناصر خاصة تعتمد التناثر لحظة القراءة، كون الرواية الجديدة المستخدمة آليات التحديث ترفض جماليات الوحدة والتماسك والنمو المتدرج بل صارت عالماً جمالياً يستعصي على الفهم الجاهز.

1- المونولوج الداخلي:

اعتمدت **غادة السمان**، في رواية **ليلة المليار**، تقنيات تيار الوعي، خاصة المونولوج بنوعيه، لأن مهمة الروائي العربي لم تعد يسيرة، حيث أصبح "العالم يتصف بالغموض والارتباك والفوضى، وأن ظواهره "المتجاوزة" و"المتباعدة" و"المتنافرة" و"المتوازية" عصية على الفهم أو التعليل وينبغي ألا يوحى مثل هذا الكلام بأن مهمة الروائي هنا تنحصر في الوصف، مع أن الاعتماد على الوصف في كثير من النماذج الروائية الجديدة يشكل لونا من ألوان هذا النمط الجديد، بل إن مهمة الروائي تكمن في إثارة الشك والتساؤلات"⁽²⁾، حول ما يجري في الواقع، وتغيرت بهذا أهداف الرواية والروائي مع تغير الرؤى، وتدافع الأحداث.

حيث كشفت الرواية العربية الجديدة عن مباني جديدة، فهي "لا تثير انفعال القارئ ولا تدفعه إلى توهم الحقيقة، ولا إلى الاندماج مع بعض الشخصيات أو مع العالم الروائي، بل تدفعه إلى التفكير من جديد في كل ما يقرأ، كأن القارئ يقرأ وهو منفصل بدرجة ما عما يقرأ ويراقب، أو كأنه يقرأ ويراقب، وهذا ما يمكنه من النظر نظرة نقدية للرواية

¹ - شكري عزيز الماضي: أنماط الرواية العربية الجديدة، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 2008، ص 115.

² - المرجع نفسه، ص 16.

ودلالاتها الكلية، ويدفعه إلى التأمل (في مغزى التجاوز والتناظر والتوازي والانحرافات) لا الاندماج⁽¹⁾، وبهذا أصبح قارئ الرواية الجديدة يشارك في عملية الانتاج، فلم يعد النص الروائي جاهزا كما في السابق، وعلى القارئ مهمة الاستهلاك وحسب، نتيجة لاستخدام تقنية المونولوج الداخلي الذي يفتح بوابات اللاوعي للشخصيات ثم يتم إسقاطها في المساحات الواعية، وباستخدام هذه التقنية، تمرت الرواية الجديدة، على مستويات الجمال التقليدية.

1-1- تقنية المونولوج الروائي:

أضاف المونولوج الداخلي للرواية الجديدة مفاهيم مغايرة، حيث ولجت مساحات لا يقينية، والرفض العنيف لكل ما هو متداول ومألوف، فهو يُستخدم "بغية تقديم المحتوى النفسي للشخصية والعمليات النفسية لديها -دون التكلم بذلك على نحو كلي أو جزئي- في اللحظة التي توجد فيها هذه العمليات في المستويات المختلفة للانضباط الواعي قبل أن تتشكل للتعبير عنها بالكلام على نحو مقصود"⁽²⁾، حيث ينقل المساحة التي تسبق الترتيب النهائي لتقديم الكلام الجاهز للتلقي.

وتتنطوي المونولوجات الموظفة في الرواية الجديدة في تعدد أبنيتها على قواسم "وملامح وأصداء مشتركة مثل: الحزن العميق والمرارة والأسى الذي يكتنف هذه التجارب، والرغبة العارمة في تجاوز كل التقاليد الجمالية والمنظومات الفكرية والايديولوجية، وفي الموقف من السلطة والزمان والعالم، ففي نسيج هذه التجارب نسمع نغمة هامسة خافتة تسعى إلى رثاء الإنسان وهجاء العالم، وهي تجارب لا تعالج موضوعات محددة، لكنها تثير قضايا جمالية وفلسفية جديرة بالتأمل والحوار، وتختفي فيها البطولة

¹ - شكري عزيز الماضي: أنماط الرواية العربية الجديدة، ص 16.

² - روبيرت همفري: تيار الوعي في الرواية الحديثة، ص 17.

...والأبطال...⁽¹⁾، وتظهر معاناة الإنسان الداخلية، في لحظات تسقط فيها كل مظاهر الزيف.

فالقارئ أثناء قراءته المونولوج الداخلي للشخصيات الروائية يجد نفسه أمام عتبة مرتفعة عليه إيجاد العلاقة الرابطة بين ما يسبقها وما يليها دون مساعدة تنتظر من الروائي، فهناك علائق على القارئ مهمة إنشائها ووصلها بما يناسبها وفق ما يحتويه المونولوج الداخلي.

ومما تجدر الإشارة إليه أن المونولوج الداخلي لا يعكس المكبوتات التي تخفي كل ما هو حميمي ومحمي عن الرقعة المصرح بها، وإنما يهدف "لتقديم المحتوى النفسي والعمليات النفسية في المستويات المختلفة للانضباط الواعي، وبعبارة أخرى لتقديم الوعي، وينبغي أن يؤكد على أن المونولوج الداخلي قد يعالج الوعي في أي مستوى وليس من الضروري أن يكون تعبيراً عن الفكرة الحميمة التي تترقد في منطقة أقرب ما تكون إلى منطقة اللاوعي، بل إن ذلك نادراً ما يكون"⁽²⁾، وهذا لا يعني أن المونولوج الداخلي يكون موقعه عبثياً وبنشأ بطريقة لا مبالية بين الثنايا وإنما هناك مثير أو علامة، كأن تكون زرا يجعل المونولوج يبسط وجوده.

وباستخدام الرواية المونولوج الداخلي أضحت ذلك "التعبير عن هذه الحضارة الحديثة، التي تلاءمت مع الرواية باستمرار تبعاً لكل تحولاتها، يبدو عليها، أنها ستأخذ طابعاً جديداً ناتجاً عن الاتجاه الراهن للعقول نحو المسائل المهمة في المجتمع، ونحو الفحص عن المصالح والحقوق التي كانت الأجيال السابقة ترى أن لا جدال فيها وأنها

¹ - شكري عزيز الماضي: أنماط الرواية العربية الجديدة، ص 18.

² - روبيرت همفري: تيار الوعي في الرواية الحديثة، ص 44.

مترسخة"⁽¹⁾، وأنها بديهيات مستقرة، وعلى هذا النحو تغيرت الثوابت التقليدية ومنح،
المونولوج الداخلي روحا جديدة تسري في ثنايا الرواية الجديدة.

كون المونولوج يكشف مساحات تتعلق بخفايا الشخصيات الروائية، فمن
المحتم إذن أن يدخل في الرواية روح ملاحظة أشد صرامة وعمقا من ذلك الذي لا
يتعلق إلا بالتفاصيل الفردية في السلوك..."⁽²⁾، وبهذا استمدت الرواية عمقها من
المونولوج الداخلي، كونه "عكوبا على سبر أغوار النفس الداخلية حيث، أصبح
الحلم والكابوس والهذيان ثيمات في كتابة أصحاب الحساسية الجديدة، واندمجت
هموم المجتمع في نسيج العمل الروائي لذلك لم يعد الحوار التقليدي سواء كتب
بالفصحى أن بالعامية مهما، بل أصبح الصوت الواحد أكثر من مستوى، كما
أصبح هناك مستوى واحد لعدة أصوات من ناحية أخرى"⁽³⁾، تنعكس في حوارات
داخلية، تحدث في منطقة ما قبل الكلام للشخصية الروائية.

وتدخل الروائي في المونولوج الداخلي تدخل توجيهي، حيث يطلق العنان
للشخصية ف "يقدم الوعي للقارئ، بصورة مباشرة مع عدم الاهتمام بتدخل المؤلف،
أي أنه يوجد غياب كلي أو قريب من الكلي للمؤلف من القطعة الأدبية فهو موجود
فحسب بإرشاداته المتمثلة في عبارات "قال كذا" وفكر على النحو الفلاني" كما أنه
موجود بتعليقاته الإيضاحية"⁽⁴⁾، على عكس ما كان معهودا أن الروائي يتولى أغلب
المهام عن الشخصية وأوصافها وتفكيرها، ضمن مقاطع تقديمية، ولا تظهر مدى
فاعلية الشخصيات إلا في الحوار المباشر.

¹ - بيير شارتيه: مدخل إلى نظريات الرواية، ص 118.

² - المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

³ - صبحة أحمد علقم: تداخل الأجناس الأدبية في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت-لبنان، ط1،
2006، ص 94.

⁴ - روبيرت همفري: تيار الوعي في الرواية الحديثة، ص 44.

والمولونولوج الداخلي غير مناجاة النفس، والمولونولوج المسرحي، لأنه "يهتم بكل محتويات الوعي وعملياته، لا بواحد منها فحسب، وأخيرا ينبغي أن يلاحظ أنه غير متكلم به جزئيا أو كليا، لأنه يقدم محتوى الوعي في مرحلته غير المكتملة قبل أن تتشكل للتعبير عنها بالكلام عن قصد، وهذا هو الفرق الذي يفصل فصلا كاملا بين المولونولوج الداخلي والمولونولوج الدرامي ومناجاة النفس على خشبة المسرح"⁽¹⁾، وهذا يوحي بفروقات* واضحة بين الأنواع الثلاثة.

والمولونولوج الروائي تقنية من تقنيات تيار الوعي، ينشق إلى نمطين إن "هذين النمطين هما "المولونولوج المباشر"، و"المولونولوج غير المباشر"، فالمولونولوج الداخلي المباشر هو ذلك النمط من المولونولوج الداخلي الذي يمثله عدم الاهتمام بتدخل المؤلف وعدم افتراض أن هناك سامعا"⁽²⁾.

فمخاض المولونولوج الداخلي يتردد، في ذهن الشخصية، حتى لحظة الولادة وتكون قبل مرحلة الكلام، وافتراض أن هناك متلقي، "وأن الشخصية لا تتحدث إلى أي أحد داخل المنظر القصصي، بل إن الشخصية لا تتحدث في الواقع حتى إلى القارئ (كما هو الحال مثلا في المتحدث في المولونولوج المسرحي)، وباختصار فإن المولونولوج يقدم على نحو عشوائي تماما، كما لو لم يكن هناك قارئ، إن إدراك هذه التفرقة ليس من السهل، ولكنها تفرقة حقيقية ومن الواضح أن كل كاتب إنما يكتب في النهاية لجمهور..."⁽³⁾، سواء كان جمهورا متفرجا، أو جمهورا قارئاً، ولكن الجمهور المتفرج يوجب الترتيب، في حين أن مهمة القارئ تختلف، فلا يستوجب الترتيب في بناء الأفكار المقدمة، لأن القارئ يملك

¹ - روبيرت همفري: تيار الوعي في الرواية الحديثة، ص 44.

* - ينضح أن الفروقات مفهومة بين انتهاج المولونولوج المسرحي والمولونولوج في الرواية، حيث أن الأول يكون منسوجا ومنقحا وجاهزا للإلقاء من الشخصية المسرحية والتلقي من الجمهور، أما المولونولوج الداخلي في الرواية لا يهتم للترتيب لأنه يحدث في مرحلة ما قبل الكلام، فيأتي فعلا غير مكتمل ويكون تعبيراً مقدما في مرحلة لا يفترض أن يكون هناك سامعا، في حين أن مناجاة النفس عبارة عن حوار بين الشخصية وذاتها حول أحداث وقعت ويعاد استرجاعها لحالة ما.

² - روبيرت همفري: تيار الوعي في الرواية الحديثة، ص 44.

³ - المرجع نفسه، ص 45.

مساحة للاستيعاب، أكثر من المتفرج "فإن الجمهور في المونولوج المسرحي تقدم له لمحة من الخصوصية، ولكن هذا الجمهور لديه إشارات موضحة وطرق مرشدة وذلك فيما تعلمه من قبل من التقاليد السابقة للمسرح، والنتيجة أن مونولوج المسرح يحترم ما يتوقعه الجمهور من نظام اللغة وثروتها التقليدية، وهو يوحي فحسب بإمكانيات الخيال الذهني، هذا بينما يستمر المونولوج الداخلي -على الرغم من توقعات القارئ- في تقديم النسيج الفعلي للوعي، وإن كان يفعل ذلك بالطبع بغية تقديمه إلى القارئ في النهاية"⁽¹⁾.

حيث يمتاز المونولوج الداخلي المباشر والذي يمتاز أساسا بعدم تدخل المؤلف بأي شكل وينشأ في لحظات قياسية، ويثار لأسباب وأشياء بسيطة تجعله يفتح مداخل تتميز بدورها بالتداخل، في ذات الآن، ولا يفترض وجود سامع ولا قارئ ولا يسعى إلى إمداد القارئ بمعلومات بشكل مباشر.

أما النوع الثاني فهو "المونولوج غير المباشر، هو ذلك النمط من المونولوج الداخلي الذي يقدم فيه المؤلف الواسع المعرفة مادة غير متكلم بها، ويقدمها كما لو كانت تأتي من وعي شخصية ما، هذا مع القيام بإرشاد القارئ، وهذا المونولوج يكتسب صفة المونولوج الداخلي من أن ما يقدمه ينبع من الوعي مباشرة أي أنه يقدمه في ثوب الشخصية، ومن خصائص العمليات الذهنية لديها"⁽²⁾، وعليه يمنح المونولوج غير المباشر إحساسا بوجود المؤلف في حين أن المونولوج المباشر لا يكاد يلاحظ وجوده إلا بإشارات بسيطة قبل المونولوج وربما بعده.

وقد مكن المونولوج الداخلي بنوعيه، منح الرواية نفسا جديدا وتعبيرا على مستوى القراءة، مما أجبر القارئ على تغيير عدته وترتيب أخرى لأن "الفن الروائي لدى الروائيين الجدد، شيء جاد لا يمكن الاستهانة بأهميته، أي أنه لا يرفه عن القارئ بل يتعبه ذلكم أنه لا يرصد واقعا موازيا للواقع الحقيقي بل هو بحث دائم عن واقع في سبيله

¹ - روبيرت همفري: تيار الوعي في الرواية الحديثة، ص 45.

² - المرجع نفسه، ص 49.

إلى الحدوث والتحقق والإنجاز"⁽¹⁾، وبهذا صار القارئ يعيش الإرباك، فلم يعد يحفل بذلك العالم الجاهز المكتمل والمعد سلفا في الرواية التقليدية.

لقد فتح المونولوج الداخلي بنوعيه دهاليز الغموض التي تعتري الشخصيات، وبالتالي التردد لمطبات المفاجآت التي يحملها فكر الشخصية ووعيتها لهذا "تجد القارئ وبنفس المستوى يقوم بهذا العمل التركيبي لفصول القصة، لقد عود كتاب الرواية التقليدية بطرقهم المعهودة وبعتمادهم على القصة على وضع القارئ في حالة اطمئنان، حيث يشعر بالألفة والراحة بين الأشياء والناس الذين يملئون عالمه الحميم وكل ذلك ضمن علاقة تعاطف وتضامن مع الكاتب، إلا أن الأخير يمتاز عن القارئ بوضوح الرؤية وقوة الملاحظة وعمق التجربة"⁽²⁾.

لأن الرواية التقليدية اعتمدت تقنية مناجاة النفس، وتستخدم لتقديم المعرفة الواسعة لدى المؤلف، حيث تُثوبُ فيها الشخصية عن المؤلف وتختلف ".. مناجاة النفس في المونولوج الداخلي، وإن كان يتحدث به على انفراد إلا أنه يقوم على التسليم بوجود جمهور حاضر ومحدد وذلك يعطيه مزيدا من السمات الخاصة التي تميزه عن المونولوج الداخلي، وأهم هذه السمات زيادة الترابط، وذلك لأن غرضه هو توصيل المشاعر والأفكار المتصلة بالحبكة الفنية وبالفعل الفني في حين أن غرض المونولوج الداخلي هو -قبل كل شيء- توصيل الهوية الذهنية"⁽³⁾.

¹ - محمد داود: الرواية الجديدة بنياتها وتحولاتها، ص 100.

² - المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

³ - روبيرت همفري: تيار الوعي في الرواية الحديثة، ص 56.

فالاختلاف بين تقنية مناجاة النفس وهي حديث النفس، وتقنية المونولوج الداخلي، واضح، حيث تتولى مناجاة النفس "تقديم المحتوى الذهني، والعمليات الذهنية للشخصية مباشرة من الشخصية إلى القارئ بدون حضور المؤلف، ولكن مع افتراض وجود جمهور افتراضا صامتا، لذا فإن هذا التكنيك -بالضرورة- أقل عشوائية، وأكثر تحديدا- بالنسبة لعمق الوعي الذي يمكن أن يقدمه- من المونولوج الداخلي: فوجهة النظر هنا هي دائما وجهة نظر الشخصية، وطبقة الوعي هنا عادة قريبة من السطح، أما من الناحية العملية فإن هدف رواية "تيار الوعي" التي تستخدم تكنيك 'مناجاة النفس' يتحقق أحيانا عن طريق مزج 'مناجاة النفس' 'بالمونولوج الداخلي' (1).

ويتضح جليا، أن تقنية مناجاة النفس عرفت قبل ظهور رواية تيار الوعي، فهذه التقنية تتطلب افتراض وجود جمهور صامت وسامع، كما أن مناجاة النفس تقدم مادة قريبة من سطح الوعي، وقد يمزج الروائي بين مناجاة النفس و المونولوج الداخلي، ولحظة استخدام مناجاة النفس، تصرح الشخصية الروائية بذلك وبعلامة عودتها إلى الأحداث، في الزمن الآني.

وبهذه الطريقة يتضح جليا أن المونولوج تقنية استخدمها كتاب تيار الوعي في الرواية الجديدة وهو نمطان مباشر، ولا يهتم كثيرا بتدخل المؤلف وغير مباشر ويخضع لوجود المؤلف، ومناجاة النفس وهو حديث الشخصية مع افتراض وجود جمهور صامت "القارئ"، في حين أن المونولوج، لا يهتم لوجود السامع ويضم مرحلة الوعي قبل مرحلة الكلام، في وقت معين وزمن وأشياء تثير الذاكرة خاصة الزمن النفسي، الذي يمثل معطى مباشرا من معطيات الوجدان ويقترن بالحالات النفسية والشعورية في النص الأدبي.

ومن هنا تدخل ذهنية الشخصية في حوار باطني يحتوى عديد الأزمنة، وقد يظهر عليها عدم الترتيب فتصبح الرؤية من النفس الداخلية ونحو النفس الداخلية، ويستخدم

¹- روبيرت همفري: تيار الوعي في الرواية الحديثة، ص 56.

الحدس في سبر مكونات النفس ويصبح السرد باطنياً ويستعيد الذكريات القريبة والبعيدة وتداخلها مع الأحداث.

وبما أن الوعي الروائي هو حوار داخلي يدفعه مخاض التفكير والأخذ والرد داخل ذهن الشخصية فإنه ينتشر "داخل النص السردي بانتشار صيغ التساؤل كموت داخلي، وهي في غزارتها تحيل في آن واحد، على حيرة وقلق الشخصيات، وعلى الميل المتواتر إلى التبئير الداخلي، كما تترك وتفتت البنية السردية، عبر وحدات شذرية متفرقة، أو مراكمتها داخل مقاطع نصية تشخص مستويات تلك الحيرة"⁽¹⁾، والحال أن الشخصية الروائية يتسع وعيها الداخلي، بقدر طرح تساؤلاتها وكثافة هواجسها وحجم قلقها، فتدفع عبر تيار وعي يغيب فيه الانسجام أو يغلب عليه سرعة اندفاع الأفكار التي تعكس مفارقات وتناسخات مع نوات كثيرة تتقاسمها انشغالات مشتركة، وكأنما ذلك الوعي سَهَمَ يندفع من واقع الشخصية نحو الماضي والحياة السابقة بشكل غير مستقيم.

1-2- توظيف المونولوج في الرواية:

اعتمدت عادة السمان تقنيات تيار الوعي، خاصة المونولوج بنوعيه، منذ البداية، فحينما يتوسط (خليل الدرغ) مغامرة المطاردة في أجواء حرب بيروت 1882م، وهو لا يدرك شيئاً سوى أنهم يطاردونه، فتصفه الروائية بالعبارة: "اشتعل في رأسه غضب مريير أنساه زعره في ومضة وعي حاقه"⁽²⁾.

ثم يبدأ (خليل الدرغ) مونولوجه الداخلي دون تدخل الروائية بالتعليق: "ثمة حمقى يتابعون باسترخاء ترف ألعيبهم في أسواق (السياسة) وخياناتهم التي يبررها لهم (استراتيجيا أو تكتيكيا) كتبة محترفون مأجورون، دون أن يتوقفوا جميعاً لحظة ليرقبوا

¹ عبد العزيز ضويو: التجريب في الرواية العربية المعاصرة، عالم الكتب الحديث، إربد-الأردن، ط1، 2014، ص 82.

² غادة السمان: ليلة المليار، منشورات غادة السمان، بيروت-لبنان، دط، ص10.

الموت المعدني القادم من الأعلى لتدمير رقعة الشطرنج البيروتية.. وإبادتنا جميعا.."⁽¹⁾.

ثم تواصل الكاتبة لتتابع وصف ذعره بقولها: "مذعور.. لا يدري، هل سئقته قذيفة العدو أو رصاصة (الصديق).." ⁽²⁾.

ويتضح أن المونولوج الجاري في وعي (خليل) لا يتحدث إلى أحد داخل إطار الرواية، فشخصية (خليل) تستحضر أفكارا أخرى، لا يبدو أن لها علاقة بوضعه المأزوم فارا من مطاردة حادة، من وابل الرصاص.

ولم ينشأ المونولوج، بشكل عشوائي في ذهن (خليل الدرغ)، كأن تكون هناك علامة ما، أو مثير، يكون بمثابة زر يجعل المونولوج يبسط وجوده، فوصول (خليل الدرغ) وعائلته إلى مطار بيروت واصطفاف الحقائب على مساحة المطار، ذكّره بمظهر الحقائب الهاربة، وكانت مدخلا لمداخل أخرى، فالروائية عادة السمان، تصف مظهر المطار بعبارة حقائب، حقائب... ودون تدخل ملموس من الروائية، ينشأ مونولوج (خليل الدرغ): (أنزلوا حقائبهم من السيارة إلى البيت، وكنت خارجا بحقائب من البيت إلى سيارة هرب أخرى.. بعد الـ"أهلا وسهلا" صرخت بهم: لماذا لم تبقوا هناك؟ وسألوني: ولماذا لا تبقى هناك؟.. كانت الحكاية طويلة طويلة.. حكايتي وحكايتهم: حكاية الحصار التي عانوا منها وعانيت، وشجار ذوي القربى الذي يمهد الدرب لحصار العدو، لذا اكتفينا بالعناق الصامت.."⁽³⁾.

فبعد الحقائب، فتحت مداخل متتابعة في ذهن شخصية (خليل الدرغ) حيث طغت أجواء حرب بيروت على المونولوج، فمن حقائب المطار، التي كانت مثيرا ودافعا، إلى

¹ - عادة السمان: ليلة المليار، ص 10.

² - المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

³ - المصدر نفسه، ص 18.

حقائب أهله من الجنوب إلى حقائبه الفارة إلى خارج الوطن، ويستمر المونولوج: "لا هم قالوا لي أن أحدا لم يساعدهم حقا على الصمود بغير النظريات والحماسيات اللغوية، ولا أنا قلت لهم أنني قضيت الأعوام الأخيرة في معارك مع الذين كان يفترض أن أصمد وإياهم الآن هنا.. لكنني أكدت بمرارة وأنا أودعهم: لیتکم ظللتم هناك.. وكرروا: لماذا لا تظل أنت أيضا هنا؟..."(1).

فيصل (خليل) إلى عجزه عن الصمود وعجز أهله في ذات الآن، لأنهم يعيشون الرعب المستمر، والبحث المستمر عن الخلاص، فقد أوجعت الحرب أهل بيروت، إلا أن الوطن حاضر في روح خليل، وقاوم بكل ما أوتي من فرص للبقاء، حتى يقتنع في منولوجه على أنه مجبر على الرحيل:

"وكدت أفعل لو لم تذكرني كفى بأن المسلح الذي أخطأني البارحة حين أطلق علي النار قام بجولة استطلاعية حول الشرفات والنوافذ، قبل دقائق، وأنه ليس وحده... ولعل الوصول المفاجئ لأسرتي من الجنوب لعب دورا إنقاذيا في التعقيم على حقائب هربي التي تراكمت قرب حقائبهم وتكسد على الرصيف عشرات منها محشوة ببراعم الأمل وجثته بالدموع والحقد والذكريات والرفض... وبعض الخبز والثياب.. آه مثخن بالوطن... مثخن بالوطن"(2).

يقف (خليل الدرغ) أخيرا في مونولوجه على دوافع الهجرة، وأسباب تواجده في المطار، ودفع زوجته له كان أحد الأسباب، إلا أنه لا يزال ممتدا بحبال إلى وطنه ثم ينتهي المونولوج، بـزر إغلاقه، وهو يعادل زر البداية (الحقائب)، وقد كان صوت المضيفة علامة العودة بقولها: "شاي أم قهوة يا سيدي؟"(3)، إلا أن المونولوج الداخلي

1- غادة السمان: ليلة المليار، ص17، 18.

2- المصدر نفسه، ص18.

3- المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

الذي خالطه لا يزال وقعه مؤثرا على نفسه، لأنه يعيش مأساة إحساسه تجاه الوطن، ويحيل إلى هذا الأمر إجابته بذهنه لا أكثر " (سم يا سيدتي)"⁽¹⁾، وتوضح الروائية بعبارة "تجاهلها وظل متظاهرا بالنوم"⁽²⁾.

يمرُّ المونولوج الداخلي بالعديد من المستويات، بعد أخذ وردٍ، حيث يتواجد في مرحلة غير مكتملة من الذهن، أي قبل التشكل النهائي للتعبير المقصود ويتضح مونولوج (خليل الدرغ) حول شخصية (أمير النيلي)، المتواجد بسويسرا البلد الذي رحل إليه هو كذلك، بعد أن أجبرته المطاردة على المغادرة، في حين أن (أمير النيلي) لا يدري شيئا عن خليل:

"(ضربت لأجله.. حملت حروفه وطففت بها بين الخنادق والمتاريس والسجون والإخوة والأعداء وكدت أقتل وأنا أروج كلماته كمدمن مهووس.. وقرأت سطوره أكثر ممّا قرأت أبجدية جسد زوجتي، ولامست عذابه أكثر مما تحسست جراح وداد الممزقة .. تجول في بيتي، وزارني في سجنني، واقتحم أحلامي، وخرجت كلماته من حنجرتي في ليالي القصف والانكسار، وشاركني قهوتي وطعامي، وغسلني صوته كلما أتحت لي فرصة نعمة الاستحمام وبركة الفراش النظيف.. وخطط دون أن يدري للسنوات الأخيرة من حياتي، وها أنا أقف أمامه كأني غريب آخر)"⁽³⁾.

يهتم المونولوج بأخذ ورد ذهني تجاه شخصية الكاتب المناضل من أجل الوطن بكتابات، وهو مرجع (خليل الدرغ)، ويقف على نتيجة، دون افتراض أن (أمير النيلي) يسمع هذا الكلام الذي هو مركزه ومحوره، وكل المونولوج يجري لحظة رؤية (خليل) (لأمير)، وقبل لقائه أصلا.

¹ - غادة السمان: ليلة المليار، ص 18.

² - المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

³ - المصدر نفسه، ص 91.

يتألم خليل لهذه العلاقة بين القارئ والكاتب حيث يمتد مونولوجه وينبسط " .. كم هو موجه حب القارئ لكاتبه، الذي لا يدري عنه شيئاً .. كم هي محزنة كم هي خطرة ومدمرة تلك الصلة الإنسانية من طرف واحد، بين الكاتب وقارئه .. الكاتب يعشق قراءه "بالجملة" كما لو كانوا شخصية اعتبارية خرافية لها عشرات آلاف الوجوه، والقارئ يعشق كاتبه بصورة حية مباشرة شخصية .. ولكنني أحمق .. أنا أعشق الأفكار التي تصادف أنها تحمل اسم أمير النيلى وكان يمكن أن تحمل اسم آخر .. ولأني للأفكار، لا لهذا الرجل الغريب الواقف أمامي"⁽¹⁾.

ففي لحظات لقاء (خليل الدرغ)، (بأمير النيلى)، الذي يعرفه معرفة دقيقة من خلال كتبه، ينشأ المونولوج الداخلي بشكل تلقائي في ذهن (خليل) بين لحظات الترحيب بينهما، حيث تتولى الروائية عادة السمان وصف (أمير) لحظة لقائه (بخليل) حيث تقول: "يبتسم بسهولة وبساطة، فتشتعل عيناه بعسل طفل وتضيء أسنانه المتناسقة .. وجه يضيء بود غير مصطنع واهتمام حقيقي بالآخر"⁽²⁾، وبعدها يبدأ المونولوج الداخلي في ذهن شخصية (خليل الدرغ):

"ها أنا أتأمله وهو يفعل الشيء ذاته .. لم أخلق ذقني سيلحظ الهالات السود المحيطة بعيني، سيقراً خطوط الهم المبكر على جبيني، أعرف أنه لن يخجل بي وأنا في ثيابي المهلهلة هذه .. إنه -في كتبه على الأقل- صديق الرجال الذين يشبهونني والذين لا يميزهم شيء حقاً، ليسوا الأكثر وسامة ولا الأكثر نجاحاً ولا الأكثر قوة .. إنهم الأكثر هما"⁽³⁾.

¹ - عادة السمان: ليلة المليار، ص 92.

² - المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

³ - المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

وكل هذا يجري في ذهن (خليل) دون أن يدري أمير، ودون توجيه الكلام لسامع آخر، وقد تكون المدة الزمنية التي يجري فيها المونولوج قصيرة، قد تستغرق لحظات فقط أثناء أن يلمح أحدهما الآخر، لأنه يجري في الذهن، قبل مرحلة الكلام، وبعد المونولوج تتابع الروائية وصفها اللقاء: "جلسا في المقهى وجها لوجه صامتين"⁽¹⁾.

المونولوج الداخلي المباشر، لا يتدخل المؤلف فيه، إلا بإشارات بسيطة قبل المونولوج وربما بعده، وقد وظفت عادة السمان النمطين معا، وينشأ في لحظات قياسية، ويكون مصدره وعي الشخصية الروائية، مع وضع علامات مرشدة تقود المونولوج، دون أن يوجه إلى متلقي مباشر.

كما وظفت المونولوج غير المباشر، وحضورها وتدخلها كمؤلف يكون منسوج بالقدر الذي ترى فيه أن انسحابها طبيعي لتدع للشخصية بدء وعيها، وذلك باستخدام الضمير "هو" وهو يعود على شخصية (نسيم) الذي يعمل في قصر (رغيد الزهران):

"يغادر الغرفة أوقية لسان عصفور.. هذه وحدها تؤمن له إجازة يوم كامل.. سيقول إنه ذاهب لصيد العصافير وقطع ألسنتها، وسيفرم بعض القطع المشابهة من مؤخرة الخنزير.. وسيقضي يومه في مكتبة الجامعة لإنجاز المزيد من أطروحته"⁽²⁾.

المقطع عبارة عن مونولوج داخلي غير مباشر، حيث تتدخل الروائية "عادة السمان" باستخدام الضمير هو الذي يعود على نسيم ثم يتابع هو (نسيم) مباشرة المقطع "بركاتك يا سيدي الشيخ"⁽³⁾، ثم تواصل الروائية باستخدام الضمير هو: "إن مهنة "معاون ساحر" ليست رديئة لشخص مثله لا يخاف العفاريت.. حسنا.. إنه لا يجرؤ على استبعاد إمكانية وجود قوى كونية لم يحط العلم بها بعد.. ولكنه لا يخاف العفاريت

¹ - عادة السمان: ليلة المليار، ص 92.

² - المصدر نفسه، ص 64.

³ - المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

الشعبية، ربما لكثرة ما ألفها.. إنها الخلفية لحياته منذ طفولته، أمه تهدده بأن يأتي الجنى ويخنقه، وجدته تحذره من سكب الماء الغالي على العتبات كي لا يحضر العفاريت⁽¹⁾، وبعد هذا المقطع ينطق داخله صوت نسيم، وهذا أن المزوجة تكون بين الضمير (هو)، و(أنا)، وكلاهما يعودان على شخصية (نسيم) فيواصل "كنت في العاشرة من عمري حين ضببتني أمي أبلل سجادتنا الوحيدة بالماء المغلي، ضربتني فاعترفت: كنت أسكب الماء المغلي فوق العتبة لا السجادة وفعلت ذلك لإحضار عفاريت نلعب معهم وإخوتي، سمت بالرحمان وسألتني بذعر: هل حضر "الأسياذ"؟ هل شاهدتهم؟ لم أجب"⁽²⁾.

من خلال المقطع يبدأ الكلام عن الضمير الغائب (هو) ويستمر إلى غاية بدء القوس (يتحول المونولوج من مونولوج داخلي غير مباشر إلى مونولوج مباشر حين يمتد نسيم عبر وعيه فيحل الضمير الغائب، ضمير المتكلم وينتهي بانتهاء القوس) وحضور المؤلف ضروري بالقدر الذي يراه الكاتب، "وعلى كل حال فهناك إمكانيات للتنويع في هذا المونولوج، ويتضح في الأغلب الأعمّ عندما يتدخل المؤلف بالإرشاد أو الشرح، ومع أن ذلك شيء عادٍ، بالنسبة للمونولوج الداخلي المباشر، فإنه لم يزد أبداً عن القدر الضئيل ولم يصل أبداً الحد الذي يتوقف فيه المونولوج ليترك المجال للإحساس بمجئ الكلام من الشخصية مباشرة، وظهور المؤلف هنا يكون أغلب وأكثر من ضرورة في مونولوجات الشخصيات المعقدة سيكولوجياً، أو في تلك المونولوجات التي تصور طبقة أعمق في الشعور"⁽³⁾.

¹ - غادة السمان: ليلة المليار، ص 64.

² - المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

³ - روبيرت همفري: تيار الوعي في الرواية الحديثة، ص 65.

ويتواصل حضور الروائية عادة السمان، باستخدام الضمير الغائب "هو" في نهاية المونولوج: "جوز طيب، فلفل، زنجبيل، اهلج، بزر ريحان، كرفس، عسل.. إلى آخره.. هذه الوصفة صرت أعرفها.. يبدو أن الشيخ صخر عاد يطلبها رغم إصابته بالقرحة، فالمطربة الشهيرة "إياها" تغني الآن لعرب جنيف، وكلما حَضرت يزدهر زبائن، الوصفة، وكلما رحلت تزدهر أوجاع قرحاتهم الهرمة والرصيد المالي لأطبائهم.. أم أن رغيد يحضر (شبوبيته) لصغيره مسكينة يبيعونها له ذات بعد ظهر أو تبيع نفسها؟"⁽¹⁾.

ثم تتابع المونولوج بالضمير "هو": "هذا ليس شأنه.. لن يسقط في فخ البطولات الجانبية.. يجب أن ينهي دراسته بنجاح ويعود إلى وطنه.. الدراسة أولاً، هذا هو القانون الذي سنه لنفسه ولأسرته الصغيرة ويجب أن يتذكره باستمرار، أنه عابر سبيل في قلعة الذهب.. عابر سبيل في حياة سري الدين مختار وموته.

ورغيد.. ليته يستطيع.. ليته يستطيع الامتناع عن قتل ذلك الوغد.. الرغيد"⁽²⁾.

تَدْخُل الروائية بالشرح، يكشف عن طبقات أعمق في شعور شخصية نسيم، وبهذا يتجلى الفرق بين المونولوج الداخلي المباشر وغير المباشر، حيث أن حضور الروائية في الأول طفيف، أما في الثاني فإنها تستخدم الأساليب الوصفية والتفسيرية، بشكل موسع، بغية تقديم وجهة نظر المفرد الغائب، بدلا من وجهة نظر المفرد المتكلم، وذلك بهدف تقديم حالات الشعور بطريقة واقعية، وكذلك القارئ ينتظر بشغف ما يحويه وعي الشخصيات الروائية، فوعي الشخصيات في متن الرواية يتشكل عبر مظاهر، وأحيانا يبدو من خلال وعي الشخصيات بغياب وعي الشخصيات بذاتها.

وقد وظفت عادة السمان تقنية مناجاة النفس، كما استخدمها كتاب تيار الوعي حيث استخدموا الأساليب التقليدية استخداما خاصا "كجيمس جويس"، و "دوروثي رتشاردسون"،

¹ - عادة السمان: ليلة المليار، الرواية، ص 65.

² - المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

و"فيرجينيا وولف"، في أعمالهم الروائية الكبرى، وهذا يثبت أن الكتاب الجديد، لم يستغنوا عن تقنيات الرواية التقليدية، وهذا ما احتوته مناجاة النفس التي صاغها (نسيم):

"كسر أبي قفل الباب الموصد للبيت الخاوي بـ "مفك براغي" سيارة التاكسي التي يعمل سائقا لها، ودخل وأسرته وكلنا يرتعد إرهابا وخجلا.. ويوم عودة المالك من جزر الباهاماس حيث يقطن ومطالبته لنا ببيته، غمرنا خجل وقح، وبادرناه برفضنا غير المنطقي.. حسنا.. أنت تملك البيت، ولكن لماذا ينام البيت خاويا وننام نحن على الرصيف؟"⁽¹⁾، يواصل (نسيم) أفكاره المتصلة والمرتبطة:

"أي وطن هذا الذي يسمح بنوم البشر في سرير الوحل بالحدائق العامة، وثمة بيوت خاوية مختومة بشمع اللامبالاة والسفر المترف؟ أنا محتل لبيتك؟ ولكنك أنت محتل لحقي في الحياة الكريمة، ومحتل لفرصتي في العمل التي يفترض أن تكون متكافئة وفرصتك.. كلمات.. كلمات ردد علينا بأقسى منها: أنا كادح عصامي جمعت كل قرش بعرق جبيني واشترت هذا البيت بعد اغتراب وعذاب سنوات.. كلمات.. كلمات منه ومنا تذوب كلها تحت وقع نظرات الجيران الكارهة لحضور أسرتنا الفقيرة المهجرة في مبنى الأثرياء.. إخوتي الصغار يلعبون كالوحوش ويخدشون مخمل آذان الجيران"⁽²⁾.

وتستمر مناجاته على امتداد الصفحتين مع افتراض وجود جمهور صامت وسامع كما أنه يقدم مادة قريبة من سطح الوعي، وقد مزجت عادة السمان بين الأسلوبين المونولوج الداخلي، ومناجاة النفس، ولحظة توظيف تقنية مناجاة النفس، تصرح الشخصية بذلك وبعلامة عودتها إلى الأحداث، وهذا ما صرح به نسيم بعد انتهاء مناجاته، التي انتهت بعودته إلى عمله بعد تنبهه إلى ذلك: "آه يا ويلي الجرس يقرع وصوت رغيد يدوي في

¹ - عادة السمان : ليلة المليار ، ص 59.

² - المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

المطبخ عبر "الانترفون" .. أين إفطاري يا ابن..⁽¹⁾، حيث يعود للزمن الآني، ويخرج من مناجاة النفس، التي يفترض أنها موجهة إلى جمهور قارئ صامت.

¹ - غادة السمان : ليلة المليار، ص 60.

2- مظاهر تيار الوعي:

نحو تبسيط مفهوم الوعي، يمكن أن يعتبر حوارا في ذهنية الشخصية، ولكنه قد فاض من كثرة سفر الذات بين أطراف الأفكار المخزنة من نتائج مواقف الحياة، ويمكن وصف وعي الشخصية بأنها "مؤولا" "Interprétant" عن تراكمات وشذرات موزعة في ذوات الشخصيات الروائية، و"على الرغم من الاختلاف الكبير بين كتاب تيار الوعي في استخدام الطرق الأساسية له فإنهم وجدوا أن هناك ضرورة لصياغة الجزئيات الدقيقة لألوان التكنيك التي يستخدمونها صياغة مشتركة، ولهذه الضرورة جذورها في طبيعة أية فكرة أساسية عن الوعي، وفي المشكلات الأساسية لتقدمه عن طريق حدود القصص المترابط" (1).

2-1- فيضان الوعي والتداعي الحر:

اعتنت عادة السمان في رواية ليلة المليار بمظهرين هامين من مظاهر تيار الوعي، هما: فيضان الوعي، والتداعي الحر، حيث نسجت من خلال وعي شخصياتها، شبكة معقدة، وتناسخات متعددة لذوات متشابهة الهواجس، تتضمن تداخلات، وتعالقات تجمع معيار النص الروائي التجريبي.

والحقيقة أن كل كاتب مسؤول على الكيفية التي ينقل بها وعي الشخصية وتنظيم تلك المادة الذهنية وفق حركة الوعي الخاص بالشخصية، فالوعي لا يتوقف إطلاقا، وإنما يتصف بالحركة الدائمة، "ولسنا في حاجة إلى أن نشغل أنفسنا بنظرية معقدة بغية تحديد حركة الوعي، وذلك لأن ما هو واضح بالفعل يكفي في تشكيل مشكلات صعبة أمام أي كاتب، فأولا وقبل كل شيء، يعد الوعي في حركته جاريا ولا تحدده أفكار تعسفية عن الزمن" (2).

¹ - روبيرت همفري: تيار الوعي في الرواية الحديثة، ص 62.

² - المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

حيث يتميز "فيضان الوعي"، بالحركية، والتسارع، ولكنه "لا يعني بالضرورة الجريان السلس، وقد يكون من المسلم به أن الوعي يجري على مستويات قريبة من اللاوعي، ولكن بما أن المستويات المتصلة بمرحلة ما قبل الوعي قرب السطح هي معظم قصص "تيار الوعي"، فإن تدخل العالم الخارجي في جريان الوعي وتعويقه لهذا الجريان أمر جدير بالاعتبار"⁽¹⁾.

"مصطلح "تيار" ليس مصطلحا وصفيا بشكل كامل، وينبغي أن تضاف هنا فكرة "التركيب" إلى فكرة "الفيض" وذلك للإشارة إلى سمة الثبات والقدرة على تشرب التداخلات - وذلك بعد أن يقطع التيار للحظة ما- وكذلك القدرة على المرور بحرية من طبقة معينة في الشعور إلى طبقة أخرى"⁽²⁾، وتبدو الشخصية هي المطلعة الوحيدة عمّا يدور في ذهنها.

فالقارئ يجد نفسه محصورا في ذاكرة فيضان الوعي للشخصية، "وتتجلى قيمة الحوار الباطني في أنه يلغي كل مسافة بين زمن الأحداث وزمن روايتها، وبالتالي يسمح للبطل بالرجوع إلى الوراء، محكما بذلك التوقيت الزمني المتعارف، وإذ تتحكم الفواصل الزمنية، يصبح بإمكان الذكريات أن تطفو على السطح، وتكتسب حضورا كاملا في اللحظة الحاضرة، لذلك يمتزج الحوار الباطني عادة بالومضة الورائية التي تصبح في هذه الحالة لا أفعالا ماضية تحكي في الحاضر وإنما هي أفعال ماضية "تنتقل" إلى الحاضر"⁽³⁾، وينبثق تيار الوعي على شكل فيضان ذهني يتضمن ومضات ورائية، حتى يغدو تفكير الشخصية كغواصة تتجه نحو أعماق الفكر.

فيمتد فيضان الوعي من صفحات الذهن العميقة، ويمتد امتدادا شاسعا، وفي لحظة واقعية تعود للزمن الآني، فيظهر "أبطال الرواية يتحاورون مع أشخاص آخرين، وكأنهم بذلك يعيشون حياة "داخلية" مختلفة بل مناقضة أساسا للحياة الخارجية، وهذا الاستبطان أرادته

¹ - روبرت همفري: تيار الوعي في الرواية الحديثة، ص 63.

² - المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

³ - عبد العزيز شبيل: الفن الروائي عند غادة السمان، ص 172.

عادة السمان تصويرا لانسحاق الفرد في المجتمع نتيجة الصراع اللامتكافئ، ممّا جعله يعيش قطيعة تامة مع مجتمعه يجسدها في حياة باطنية يمتلك فيها حرية وهمية تعادل عبوديته الحقيقية"⁽¹⁾، المعاشة في الواقع فيصبح الذهن العالم الأمثل، لتعويض المعاناة.

يندفع، فيضان الوعي، بانسياب دافق، في وقت معين إثر وقائع ما، "فإن ما يحدث في تلك "اللحظة" -بغض النظر عن الساعات الزمنية التي يشغلها- قد يمتد بلا نهاية عن طريق تقطيعه إلى أجزاء أو ضغطه على نحو شديد في ومضة (التعرف)"⁽²⁾، فيتحول إلى امتداد سردي، ينبسط في قالب قصصي، يتميز بالسيلان، وينضوي ضمن مفهوم تيار الوعي.

من ميزات فيضان الوعي أنّه عميق "باعتباره وسيلة فعالة في كشف أعماق الشخصية وتعرية كل عجزها عن الإفصاح عمّا في داخلها من أحاسيس ورؤى أمام أسوار الواقع السمكية"⁽³⁾، حيث يصبح الواقع القطرة التي ينساب على إثرها فيضان الوعي، فيأتي مندفعاً، كاشفاً عن طاقة داخلية، ويعد كاشفاً للحقائق "إذ بواسطته تبرز حقائق الأشخاص وأحاسيسهم، وردود أفعالهم وحياتهم بأسرها ويرتبط الحوار الباطني أيضاً، باستعمال الضمائر الثلاثة في عملية القص الروائي باعتبارها وسيلة ناجعة للتفيس الفني عن الضغوط والتوترات التي تعانيها الشخصية، كما ارتبط بتداخل الأزمنة الذي يذيب كل الجدران الفاصلة بين الماضي والحاضر والمستقبل"⁽⁴⁾، ويتشكل فيضان الأفكار، ويتولى القارئ بجهد فرز التداخل بين الأزمنة.

¹ - عبد العزيز شبيل: الفن الروائي عند غادة السمان، ص 173.

² - روبرت همفري: تيار الوعي في الرواية الحديثة، ص 64.

³ - عبد العزيز شبيل: الفن الروائي عند غادة السمان، ص 103.

⁴ - المرجع نفسه، ص 104.

عند استخدام تقنية فيضان الوعي، تفتح عوالم روائية أخرى، حيث تنشأ رواية ضمن رواية ويستلذها القارئ باعتباره يكشف سراديب عميقة، في طبقات الوعي للشخصيات الروائية، باتجاه المجهول المستفز.

يعكس فيضان الوعي، وسرعته، عن خزان من الأفكار، التي تتواجد داخل ذهن الشخصية الروائية، وقد وظفت **غادة السمان** في رواية **ليلة المليار**، مظاهر تيار الوعي بتوسع، وهي بذلك، تتجاوز ما كتبه هي، وما كتبه سواها من الروايات على الصعيد العربي، وكأنها تطمح بثقة إلى مضاهاة كتاب الرواية الكبار، سواء من حيث ما يعكسه عملها من نضج التجربة الفنية⁽¹⁾، أو خوضها في قضايا الأمة العربية واعتماد أساليب جديدة.

حيث أن "شخصيات الرواية كلهم يزداد وعيهم بتجارب الحياة، لكنه وعي يأتي متأخراً، بعد أن تقودهم التجربة إلى السقوط، إنه وعي محاصر مشروط دوماً، ومحاط بأقصى الظروف"⁽²⁾، إلا أنه ينساب بتدفق غامر، ليجرف كل المغالطات الواقعية، التي طالما عجز عن فك تشابكاتها، والقضاء على التناقضات في الواقع.

واستطاعت الروائية **غادة السمان** تطويع تقنيات تيار الوعي، من خلال العديد من المظاهر "وهي المتمثلة في المزج الإرادي بين السرد والحوار الباطني من جهة، وفي رسم الحوار الباطني من جهة، وفي رسم الحوار الباطني بكتابة داكنة وواضحة، بالإضافة إلى وضعه بين الأقواس من جهة أخرى، وكأن **غادة السمان** أرادت أن تجنب القارئ مشقة التمييز المضمي بين عنصري السرد والحوار الباطني، وأرادت كذلك أن تركز على هذا العنصر الثاني باعتباره عاملاً أساسياً في بناء الرواية"⁽³⁾، لأن المشهد الدرامي (الحوار)،

¹ عبد اللطيف الأرنؤوط: غادة السمان، رحلة في أعمالها غير الكاملة، مطابع الفداء: الأديب، دمشق-سوريا، ط1، 1993، ص 87.

² المرجع نفسه، ص 88.

³ عبد العزيز شيبيل: الفن الروائي عند غادة السمان، ص 103، 104.

ساهم في بناء انسجام متكامل مع ذهن الشخصيات ومجريات الأحداث، ومن مظاهر تيار الوعي الذي استخدمه كبار الرواية الجديدة، التداعي الحر وهو تقنية تتبنى خاصية الانحدار المتسارع للأفكار.

فطريقة سير التداعي الحر، هي الجريان في ذهن الشخصية الروائية مثله مثل فيضان الوعي، إلا أن كيفية الانبطاح والامتداد تختلف حيث أن "الذهن - وهو يكاد يكون نشطا على نحو مستمر - لا يمكن أن تركز حركاته على شيء واحد لفترة طويلة، حتى لو أريد لها ذلك بشدة، وعندما تبذل محاولة ما لتركيزها، فإن بؤرتها تستقر على شيء واحد، ولكن للحظات، ومع ذلك فإن نشاط الوعي لا بد له من محتوى، ويتوافر هذا المحتوى عن طريق شيء يوحى بشيء آخر، وذلك من خلال تداعي الصفات المشتركة أو الصفات المتناقضة على نحو كلي أو جزئي، حق لو كان هذا الاشتراك بمحض الإيحاء"⁽¹⁾.

والتداعي الحر من الوسائل التي استخدمتها عادة السمان في رواية ليلة المليار حيث يعتمد على السقوط المتسلسل لأفكار الذاكرة، "وهناك ثلاثة عوامل تنظم التداعي، وهي أولا الذاكرة التي هي أساسه، وثانيا: الحواس التي تقوده وثالثا: الخيال الذي يحدد طواعيته"⁽²⁾، بمعنى أن الذاكرة تخزن أحداثا ما ، وفي الفن الروائي لا بد أن تكون كثيفة، وعندما تتعامل الحواس مع العالم الخارجي يحدث، إسقاط بين ما في الذاكرة، وتقاطعها مع مثير، من مثيرات الحواس، وبعدها يطوعها الخيال، فيتداعي ما في الذاكرة، ويتساقط، داخل ذهن الشخصية والتداعي الحر مثله مثل المونولوج، وفيضان الوعي يجريان في مرحلة ما قبل الكلام.

¹ - روبيرت همفري: تيار الوعي في الرواية الحديثة، ص 65.

² - المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

2-2- توظيف مظاهر تيار الوعي في الرواية:

يتجلى مظهر فيضان الوعي في ليلة المليار من خلال ذهن (خليل الدرغ)؛ كونه يعاني مأساة وطنه بيروت، حيث يتحرك بفيضان وعيه دون حدود بين الأزمنة ومن سماته الحراك المتتابع، فينطلق نبل فيضان الوعي من الزمن الآني للرواية وهو تواجد (خليل الدرغ) في سويسرا، بعد فراره مكرها من أجواء الحرب في بيروت، وأثناء ترتيب (كفى) زوجة (خليل) معه أمرهما، وأمر دراسة ابنيهما، يحاول الاقتراب منها حينما يتذكر حجم تضحياتها، حيث يصبح موقف اقترابه منها نقطة لاندفاع وعيه، فتمهد له غادة السمان في متن الرواية:

"يقترّب منها ويضمها إليه.. يا لجسدها الحار الشهي.. لقد نسي طعمه.. لقد انقضى زمن طويل منذ المرة الأخيرة.. ثلاثة أعوام.. ربما أربعة أعوام.. لا يدري ما الذي أصابه منذ ذلك اليوم المشؤوم"⁽¹⁾.

من خلال هذه اللحظة الزمنية، يندفع وعي (خليل الدرغ)، إلى سفر أنطولوجي يفقد فيه وعيه، إلى فيضان اللاوعي الذهني، وهذا مؤشر على وضعية الصراع التي يعيشها خليل، فيندفع فيضان الوعي من طبقة علاقته بزوجته وطول مدة بُعده عنها إلى طبقة أخرى وهي سبب ذلك البعد من خلال ذهنه:

"كنت أبادل الكتب في واجهة مكتبتي كعادتي في بداية الأسبوع قبل استقبال زبائن الكلمة، أذكر بوضوح أنني كنت أفرش على طول واجهتي وعرضها نسخا من الكتاب الجديد للمناضل أمير النيلي.. حسنا، هو كاتب وأنا لا أجده مناضلا.. كل حرف لديه ينادي بالحرية والديموقراطية.. كاتب لم ينجح في شرائه أحد إنّه منحاز حقا إلى الفقراء، لا إلى فقراء طائفة معينة أو نظام معين، منحاز حقا إلى العروبة، لا عروبة لبنان وحدها، بل عروبة العرب كلّهم، وبينهم من يتشدق بها ولا يمارسها منحاز إلى العروبة بمعناها

¹-غادة السمان: ليلة المليار، ص 53.

الأصلي، لا بمعنى القمع البوليسي والإرهاب وقطع أوصال الأرض والبشر وأعناقهم وأرزاقهم عما يحدث في بعض الأقطار"⁽¹⁾.

فكلمة (اليوم المشؤوم) تمثل خيطا مدفونا تحت طبقة ترابية يسحب بشكل متتابع، حيث يسترجع خليل أسباب هجرته الأولى، وعدائه مع أصحابه ورفضه أسلوبهم العنيف ورفضهم عليه بيع مناشيرهم، فيمتد فيضان وعيه في امتداد مستمر:

".. لم أكن يوما موهوبا في الكتابة لكنني "مبدع قراءة".. أرفض بيع كتاب أو منشور لا يحترم إنسانيتي مهما كان سوقه رائجا و(موجته) عالية.. كان يوما خريفيا باهرا من تلك الأيام التي تطلق فيه الطبيعة سراح الرياح وقطرات المطر بعد طول سجن صيفي.. وتأتي سحب محملة بضياء رمادي فضي الزخم.. يوم تتنفس فيه رائحة الحرية، ويستيقظ في قلبك شوقك لكل ما تلوكه من شعارات تحرم عليك ممارستها.. دخل مسلحان إلى مكتبتني.. حسنا هي دكان، لكنها في النهاية مكان عملي ورزقي وكرامتي وكنت سأفعل الشيء ذاته لو كنت بائع سندويتش فلافل أو بائع كتب"⁽²⁾.

تمسك (خليل الدرغ) بموقفه، رغم الضغط المستمر، فبعد موقف الرفض يمتد فيضان وعيه إلى تجسيد رفضه:

" لقد طردتهما!

حاولا إرغامي على بيع منشور، بعد أن أدفع لهما سلفا ثمن النسخ فرفضت وطردتهما حتى قبل أن أقرأ اسم المنشور والجهة التي طبعته والأفكار التي تحمله.. لم يكن في مقدوري أن أرضى بالأساليب الفاشية وسيلة لنشر أفكاري أو أفكار حلفائي أو الذين أوّمن

¹ - غادة السمان: ليلة المليار، ص 54.

² - المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

بهم.. وتصادف أن كان المنشور يخص (أصحابي) كنت لا أعرف كيف أعبر لغويا عن ذلك الشعور بالمهانة حتى المرض العضوي حين ينتهك شخص ما حرיתי.. وكان أمير النيلي يتقن ذلك في كتبه.. لو سألتني أحد: ماهي حريتك؟ لما عرفت ماذا أقول.. لكنني أعرف دائما حينما يمسه أحد بسوء أو يحاول سرقتها مني.. وأظن أن هذه هي حال البسطاء مثلي مع الحرية⁽¹⁾.

وعي (خليل الدرع) لمفهوم الحرية، يجعله صامدا تجاه مبادئه، فهو يرفض تماما أن يتخلى عن عزته، ولو كان أصحابه، من طالبه بذلك، وبعد موقفه هذا، يمتد فيضان الوعي على مساحات أوسع وبشكل مستمر نحو فيضان ممتد دون الرجوع إلى الوراء، وفي كل مرة يتسارع إيقاعه، نحو تجدد الأحداث وتآزمها باستمرار داخل ذهن (خليل الدرع).

"قلت للمسلحين: لا أريد أن أعرف اسم المنشور الذي تطالباني بتمنه سلفا كالخوة، وتطلبان مني بيعه.. وأنا قد أومن بكل حرف فيه، ولكنني لا أومن بهذا الأسلوب في إقसार الناس على اقتنائه.. وأرفض دفع الخوة لأصدقائي قبل أعدائي.. وأرفض أن يسرق حرיתי حليفي قبل خصمي، وأرفض هذه الدروب التي تجرونا إليها..

وانهالا علي ضربا بأعقاب الرشاشات التي دفعت الشعوب العربية ثمنها كي يضرب بها العدو لا الصديق.. هكذا صرخت بعد الضربة الأولى فتزايدت الضربات.. قلت لهم: العدو هناك.. وهرولت نحو خارطة احتفظ بها على جداري: إنهم هناك.. أدلكم عليه.. يبدو أنكم نسيتم.. وتابعوا ضربي حتى حينما قررت أن أدلهم عليه ونحن على الرصيف أمام باب الدكان كان كمن يرشد سائح ضيع دربه.. وانهرت على الرصيف⁽²⁾.

¹ - غادة السمان: ليلة المليار، ص54.

² - المصدر نفسه، ص 54، 55.

يستمر فيضان الوعي على امتداد واسع، وتتابع مستمر، من حادثة عراكه مع معارضيه، فيتأزم الوضع، ليجد نفسه منهارا، لأنه يرفض الترويج لآرائهم:

"صحوت في المستشفى وعظامي المحطمة ليست وحدها التي تؤلمني.. كان في داخلي شيء قد انكسر.. شيء يبكي بصمت مرتجفا بلا عزاء.. ومنذ ذلك اليوم فقدت شهيتي للحياة والحب والشمس والنساء.. ولم أمس زوجتي ولم أعد ألحظها هي أو أية امرأة أخرى.. ولم أعد أذهب إلى حلقة الرفاق حيث تتحدث عن الوطن والحرية والمصير ونعد لغد أفضل لعمل فعال كل في حقله"⁽¹⁾، وإثر هذا الضرب وتعنيفه من قبل أصحابه، جعله يفقد رغبته في الحياة، ورغبته في كل الأشياء التي كان يرغب فيها، حيث يفيض وعيه في هذا:

"ولم أعد أدخن النارجيلة في مقهى الروضة الشعبي على شاطئ البحر.. ولم أعد ألحظ شروق القمر.. ولم أعد أحب الموسيقى ولا أطرب للغناء.. شيء واحد لم أستطع أن أتوقف عنه.. قول الحق كما أراه.. الشهية إلى حوار بعيدا عن أعقاب (الكلاشن)، وأعقاب السجائر التي يزرعها في لحمك أولئك الذين زرعت قضيتهم في روحك"⁽²⁾، ويمتد فيضان وعيه إلى طبقة أخرى وهي إصراره وصموده، تجاه مبادئه، وخاصة الصدق الذي سبب له معاناة حقيقية، وعذابا مضنيا، لكنه لم ينثني، ويتواصل مدّ فيضه:

"أجل لم أتوقف عند ذلك، بل ازددت جنونا.. أدمنت تنفيذ وصية أبي: "لا تقل إلا الحق"، حتى أن بوسعي أن أصمت أحيانا.. كنت لا أصمت. لا أختار التوقيت. لا أختار الأذن التي أهمس فيها داخلي. أقول الشيء ذاته للجميع.

وأصادق من أراه جديرا بصدائتي حتى لو كان في دربه إلى المشنقة أو واقفا يدخن سيجارته الأخيرة أمام الجلاد.. هكذا كسبت أصدقاء لا أحبهم وأعداء لا أكرههم ووجدتني

¹ - غادة السمان: ليلة المليار، ص 55.

² - المصدر نفسه، ص 56.

حسوبا على فئات لا أحترمها، مرفوضا من جهات تربطني بها قناعات فكرية وتفرقتنا أساليب الممارسة.. وهكذا تنقلت بين سجن وآخر.. وأنا في أغلب الأحيان لا أعرف من هو سجاني، وأن أستشف ماهية ورطتي من لهجة جلادي.. لكن الجلادين جميعا ينطقون لغة مرتزقة واحدة.. وصعب أن تميز بين جلاد (جماعتك) وجلاد الجماعة الأخرى.. بين سجن وآخر، وقصف وآخر⁽¹⁾.

ويستمر فيضان الوعي، في تقديم مقاطع العذاب التي مرّ بها إثر عذابه إلى أن ينتهي بطبقة وعيه، وتمثل نقطة انحراف في سلسلة عذابه:

"وذات ليلة ساقنا الجلاد إلى المقبرة لإعدامنا هناك تنفيذا لخاطر عبقرى تعب من نقل الجثث ورميها في الشوارع، وتحت الجسور وفوق التلال، وقرر توفير الجهد على نفسه وعلى أهلنا بإعدامنا في المقابر، بحيث لا تعود ثمة حاجة لجمع أوصالنا المقطعة ونقلها إلى البرادات والتعرف عليها ثم البكاء عليها ونقلها إلى المقابر في مواكب، وعرقلة سير رجال المخابرات بجنازات ضحاياهم.. تلك الليلة كنت حقا لا أعرف سجين من أنا.. ولماذا عذبت. وماذا كانوا يظنونى ولماذا أن في دربي إلى الموت، وهل يحدث ذلك كجزء ضمن صفقة جماعية لقتل أشخاص من طائفة معينة أو لإرهاب أشخاص آخرين يجري إعدادهم لمهمة ما.. أو لخلق مناخ إرهابي يرفع أسعار الدولار ريثما يتم أحدهم صفقة بورصة ما.."⁽²⁾.

حيث تكشف هذه الطبقة من فيضان الوعي، عن عذاب عاشه (خليل الدرغ)، ولا يدري ما سببه، تأخذُه الدهشة كل مأخذ، ولكنه يفهم شيئا واحدا ضمن هذه المتاهة المريرة، أنه يجب أن يواصل صدقه ضمن دائرة، لا يستطيع التمييز فيها بين الصديق والعدو، ويتملكه خوف

¹ - غادة السمان: ليلة المليار، ص 56.

² - المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

لا يرى أنه ساهم فيه، كأنما وقع في شبكة عنكبوت عملاقة دون سابق إنذار، فيمتد فيضان وعيه:

"لا أدري غير أنني في مثل هذه اللحظة منذ أسبوع أو شهر أو عام أو قرون، مع الهبوط الأول للظلام، والشوارع خاوية: أرتجف شبه معسوب العينين في الشاحنة المحشوة بنا، ورائحة عرق الذعر، وكل إفرازات الخوف البشرية تفوح من دربنا، توقفت الشاحنة، أنزلونا، لم يكونوا بحاجة لضربنا كي تركض إلى المقبرة.. كنا بشوق إلى تلك اللحظة.. شاهدت قبوري في الظلام وقرأت إسمي مكتوبا على شاهدته بحروف من نور بهي، بل بحروف النيون الفاقع الضوء البشع كما على أبواب الكباريات الرخيصة.. ثم انهزت ولم أعد أحس بشيء.. ولم أسمع أصوات إطلاق الرصاص الذي حاصر كل من كان حولي، لأنني حين صحت وجدتهم قتلى"⁽¹⁾.

تزداد حدة إيقاع فيضان الوعي، وتتحدرد الصور تباعا، والأمر شبيه بامتداد مائي، كلما زادت قوة النبع، امتد الماء إلى مساحات أوسع، يواصل (خليل الدرع)، في فيض أفكار، دون أن يخطط إلى ترتيبه، لأنه لا يفترض أن هناك سامعا وإنما هو يجري داخل ذهنه:

"صوت.. تحسست جسدا ساقطا فوقي كان باردا وثقيلًا وحاولت إبعاده عني والذعر أنشب مخالبه في عنقي وبدأت أختنق.. كان نصف متخشب.. تذكرت فجأة كل ما كان.. إذن أغمي علي قبل لحظة الإعدام. وسقطت قبل انهمار الرصاص.. ونجوت..نجوت؟"⁽²⁾.

¹ - غادة السمان : ليلة المليار، ص 56،57.

² - المصدر نفسه، ص 57.

يصل بأفكاره الممتدة إلى مخرج كان مستحيلاً، يعد طفرة ضمن فيضان الوعي، فيرتفع الخط البياني الممثل له ارتفاعاً عجبياً، ليعكس مدى ندرة الحدث، فيصف وعيه ذلك:

"آه كيف انطلقت راكضاً من المقبرة، متعثراً بقدمي اللتين نسيتهما طعم المشي ناهيك عن الركض.. كانت الانفجارات تدوي لحسن حظي ولا أحد يلوي على شيء.. ومشهد شبح مثلي مغسول بالدماء طالع من المقبرة لا يستوقف أحداً والكل هارب من موته في موجة قصف عشوائي دورية.. ولم أع كم أنا خائف مخيف ومرعب إلا حين قرعت باب بيتي وفتحت زوجتي الباب ولم تعرفني... لم تميزني وظننتني سارقاً وكادت تصرخ وتجمع الجيران وعلى رأسهم المخابرات متعددة المشارب المندسة فيما بينهم. لو لم أغلق فمها ببقايا قوة لا أدري من أي شيطان أتتني: أسكتي يا امرأة... أنا زوجك.. أنا خليل".⁽¹⁾

وينتهي فيضان الوعي عند خليل عند ذات النقطة التي بدأ بها وهو مع كفى، وقد يبدو مقطع هذا الفيضان طويلاً بالنظر إلى الموقف الذي تولد فيه، لكنه يجري لهنيئات في ذهن شخصية (خليل الدرغ) ويوجد سبب قوي لانسياب وتدفق فيضان الوعي وهو تحديده سبب عجزه أمام زوجته، فامتد وعيه على شكل فيضان أفكار وانتقل بسرعة بين صفحات الزمن وبحركية متسارعة، وبدرجات متفاوتة، وكل تفاعل ذهني يؤدي إلى آخر، إلى تشكل فيضان وعي ممتد امتداداً واسعاً.

وقد يتهيأ للقارئ، حينما يطلع على "فيضان الوعي" في الشخصية أنه يستغرق وقتاً طويلاً، بقدر قراءته هو، وتعرفه على تفاصيل ما يجول في خاطر الشخصية، وهذا الاعتقاد ليس بصائب، بل يحتاج إلى هنيئات لأن الشخصية الروائية حين، تعيش فيضان وعي يكون بينها وبين ذاتها، ضمن طبقات الوعي، أي قبل مرحلة الكلام، وبالتالي لا تحتاج

¹ - غادة السمان : ليلة المليار، ص57.

الشخصية، إلى شرح مطول بينها وبين ذاتها، طالما أنّها المطلعة الوحيدة، عمّا يرقد في طبقات الوعي.

وإنّما على متن الرواية حينما يطلع عليها القارئ، يستغرق وقتاً للقراءة والفهم، والترتيب، وربط الأفكار بمتن الرواية، حيث تصبح مهمة القارئ أعسر من مهمة الشخصية الروائية التي عاشت فيضان الوعي، لأن الشخصية الروائية، لا تهتم بترتيب الأفكار، والربط بينها منطقياً، ولا يستدعي الأمر أن تحافظ على تسلسل الزمن، أو العناية بالتمهيد للفكرة، أو التعليق على نتائجها، لأن الشخصية الروائية التي تعيش فيضان الوعي، ليست معدّة سلفاً، لأن تقدم شيئاً للمتلقي، وهذا لا يعني أن يكون فيضان الوعي غير هادف، وإنّما يتولى القارئ الفهم والترتيب.

في حين أن الكيفية التي يستخدم بها هذه العناصر، والطريقة التي يتم بها ترتيبها، والوجهة التي على أساسها يتم معالجة الشخصية في التداعي الحر يختلف من كاتب لآخر و عادة السمان، تركز على الذاكرة، حيث أن التداعي الحر عند شخصياتها، يقودها الألم الداخلي، بخيال خصب ويتجلى في التداعي الذي قاده ذهن شخصية (وظفان)، وهو ساحر على متن الرواية، وقبل الشروع في التداعي الحر، تمهد برواق ابتداء، والذي منه يشرع نسيج التداعي الحر:

"نهض الساحر وطفان، و وقف أمام النافذة، وحدق في البحيرة الجميلة، ثم في زجاج النافذة الأبيض.. لا جدوى.. ثمة ليالٍ تهاجم المرء فيها الذكريات من غير أن يدري ما الذي هاجها؟.. النسمات الأولى للصيف؟.. الدفء المفاجئ يهاجم ساحراً يلتصق ببرد الأشباح وصقيع الجثث الحية المعذبة؟"⁽¹⁾

ثم يستمر تساقط أفكار الساحر بتدافع، يعكس مدى تراكم الذكريات والأحداث في لاوعيه وتتواصل أفكاره في السقوط تباعاً.

¹ - عادة السمان: ليلة المليار، ص 144.

يحاول الساحر البحث عن الأسباب التي فتحت بوابات الذاكرة على مصراعها، "فليعترف أنه اللقاء مع الجميلة عنبرة تلك السيدة التي أخرجته منذ عامين أو ثلاثة من جحيمه بعدما احترق بيته وأشفق عليه جيرانه وآووه عندهم أياماً ريثما يصحو من الصدمة التي جاءت لتتوج عشرات المصائب الأخرى التي حلت بأسرته وبمعظم أسر وطنه الحزين: مصرع اخوته الثلاثة... انتحار أمه، ثم حريق البيت بكل من تبقى من أسرته. كانوا فقراء، مصائبهم تنافس مصائبه، لكنهم جيران منذ خلق البؤس"⁽¹⁾.

وبعد هذه الإحاطة القبلية يبدأ التداعي الحر بتحميله الضمير أنا:

"عدت إلى البيت في وقت متأخر نسبياً، وعرفت أن عمي سيجزني فأنا عبد لديه.. فكيف أغيب اليوم بطوله؟ كنت ألتقي صديقاً شاعراً قلماً يأتي من قريته ليزور بيروت، يعمل مدرساً في إحدى القرى الجبلية، وبفضل الإقامة هناك وكتابة الشعر والنقد، يكره بيروت ويحبها.. كشأن معظم الناس معها.. له وحده كنت أكشف سري: أحب الشعر.. وأحب عنبرة التي تزوجت منذ أعوام ثرياً عربياً كأما اللبنانية قبلها.. ليلتها ودعني صديقي لأنه سيهجر الشعر ولبنان ويهاجر!"⁽²⁾.

يحدث هذا التداعي على شكل انحدار عكسي نحو الماضي، لحظة وقوف وطفان على زجاج النافذة، ويتذكر أن يومه لم يكن عادياً بسويسرا، حيث التقى عنبرة، تلك الشخصية التي جعلت كل الذكريات تتداعي:

"حين وصلت إلى حيث وجدت رجالاً يمنعون الاقتراب من المكان.. وخيل إلي في الظلام أنني أسمع أصوات انفجارات وأن الدخان ينبعث من بيتنا، وقد تهاوت بعض جدرانها.. توصلت إليهم أن يدعوني أمضي.. قلت لهم: هذا بيتي.. أقطن هناك..

- هل تحمل سلاحاً؟

¹ - غادة السمان ليلة المليار، ص 144.

² - المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

- لا .. أنا وطفان حصرم وبيتي في آخر الزقاق.. فتشوني فوجدوا في جيوبي
قصائد وشهقات .. ومع ذلك لم يسمحوا لي بالمرور.

قالوا إن المنطقة مطوقة بسبب اشتباك محلي، ورمصاص القنص سيصرعني قبل أن
أصل إلى بيتي أو الرصيف الآخر⁽¹⁾.

يتعرض إثر موقف منعه من الوصول إلى بيته إلى صدمة تفقده توازنه، حيث وجد
نفسه شريداً، لا يدري ما يصنع، أو إلى أين يمضي ويستمر تداعي الأفكار، "وهمت على
وجهي في الشوارع، والمطر يطاردني من رصيف إلى آخر.. ثم احتमित بمدخل أحد الأبنية
إلى جانب كلب أعرج والبرد يخترق عظامي، لا أدري لماذا لم أفكر بالذهاب إلى أي نزل
لقضاء الليلة. وكنت كلما لملت بقايا قوتي، أعود إلى منطقة بيتي محاولاً اختراق
الحصار.. والمسلحون يطردونني، ويتركون سواي يمر بالسيارات المدججة بالأسلحة..
ومرّ نهار، وبعد الظهر هدأوا، فانسحبوا، وبدأت الوجوه تمتد من النوافذ وسيارات الإسعاف
تعول"⁽²⁾.

مرّت ليلة تشرد قاسية على الطفل وطفان، وجاء النهار ولكنه كان بداية لمعاناة
أقسى، وحضره خاطر بسوء ما سيلاقه بعد القصف الليلي، "وشعرت بالرغبة في الهرب
وعدم الذهاب لتفقد بيتي، لا أدري لماذا شاهدته فيما يشبه الرؤيا والنار تلتهمه، وفي
لحظة بين الحلم والحقيقة، لم يحدث لي ذلك من قبل، أن يحتلني يقين بأن ما يشبه الوهم
الذي عبر خاطري هو إطلالة خارقة تتجاوز فهمي المنطقي البارد للأشياء"⁽³⁾.

ويراوده إحساس سيء، لأن الحرب لا تخلف مشهداً مفرحاً لطفل مثله، فمشهد الدمار
الذي حل بأسرته، حل أمام عينيه، قبل أن يراه على أرض الواقع:

¹ - غادة السمان : ليلة المليار، ص 145.

² - المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

³ - المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

"هل أنا حقا وريث أسرة تتمتع بحواس متميزة لا ينفىها العلم الحديث ويسميتها البسطاء: السحر؟ لم يكن ثمة وقت للتأمل في طاقات الدماغ البشري الغامضة.. بل أرغمت نفسي على الذهاب إلى بيتي، وللأسف صحت الرؤيا.. أتى عليه الحريق وعلى الأطلال، يهطل المطر موحشا متوحشا.. وعرفت أنهم جميعا احترقوا قبل أن يخبرني أحد .. كانت الصور تتدفق من ثقب سري داخل رأسي لم أكن أعيه .. لم أجد الباب، وإنما حدست موضعه .. وكالمجنون ركضت بين الحطام من غرفة إلى أخرى .. كل شيء احترق .. لا أحد في الدار"⁽¹⁾.

شكل له مشهد دمار بيته واحترق أهله دمارا لأمال الطفولة ولم يبقى له إلا إتباع طريق أهله، وهو ممارسة السحر، وهو كل ما ورثه عن أهله "ركضت نحو الخزانة الحديدية شبه السرية، المغطاة بأكوام الخشب، لإخفائها عن أنظار السارقين وجدت الخشب محروقا .. وصرت أنبش الركام والرماد والهباب المبتل بمياه المطر .. نبشت طويلا كمن يحفر تلا تكدست العصور فوقه والأزمان حتى وصلت إلى القاع ووجدت الخزانة الحديدية مطبقة وغير مقللة، لا قرش داخلها ولا ورقة نقدية، لا شيء غير كوم من كتب السحر العتيقة الصفراء .. تَلَفْتُ حولي فلم أجد في الدار المحروقة شيئا آخر غير الرماد والحطام.. لا شيء غير الكتب الصفراء"⁽²⁾.

من خلال تتابع التداعي الحر، يتحدد، مستقبل الشيخ وطفان، رغم أنه لم يكن راض أبدا على نشاط السحر، إلا أنه سيكون مصيره دون اختيار منه "كتب السحر كنت أمقتها، لكنني لا أدري لماذا لم أمزقها بل حملتها كحثة بين يدي وركضت بها وأنا

¹ - غادة السمان: ليلة المليار، ص145.

² - المصدر نفسه، ص 145، 146.

أعرف أنها كل ما تبقى لي .. و ومض في رأسي خاطر مرعب هل احترقوا حتما
كما في الرؤيا؟؟⁽¹⁾.

يزداد التداعي الحر حدة، كلما زاد، التعمق نحو الحياة الداخلية في ذهن الشيخ
وظفان، حيث تحمل معاناة، أكبر من أن يستوعبها عمره وكأته لا يستوعب أن أهله احترقوا،
وإثر ذلك صار يعيش صراعا داخليا مؤلما، إلى أن قاده إلى جيرانه، الذين أكدوا له صدق
رؤياه:

" قرعت باب الجيران فوجدته مفتوحا وهم يرقبونني مشفقين، هل احترقوا؟

- أجل يا ولدي.. رحمة الله عليهم .. لم ينج أحد .. عمك نجدت وأختك ودعة وأولاد
أخيك .. البيت عتيق والنار سريعة .. حدث كل شيء بسرعة لا تصدق. وانهرت..
صحوت، فوجدتهم وقد مددوني في فراش سوده الهباب، وقال جارنا الفرن معتذرا: دخان
الحريق يا ولدي سود بيوت الحي كلها.. لم تبقى وسادة غير رمادية.. لم يبق شيء
أبيض..⁽²⁾.

وبعد استعادة وعيه، راح يسأل عن سبب، الحريق، فشرح له الجيران أن السبب هو
اشتباك محلي بين أبناء الوطن، يتذمر للأمر، ويطلق عليهم سلسلة من الشتائم التي لا
تسمن ولا تغني عن ألمه:

- " اللعنة.. احرقوا أولاد أخي اليتامي الثلاثة وهو الذي مات لأجلهم.. مسكين
برقان.

- ...

- اللعنة .. كلما جرب واحد مصيرا آخر قتله الأصحاب قبل الأعداء..

- اذكر اسم الله يا ابني وأهدأ

¹ - غادة السمان: ليلة المليار، ص 146.

² - المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

- وأختي المسكينة ودعة ما ذنبها.. احترقت .. اللعنة .. أقسم بأن أكون ساحرًا..
ولن أجرب مصيرا آخر بعد اليوم..

- استرح يا ابني ..

- لقد قدمت أسرتنا ما يكفي من الضحايا .. وكنت أتشاجر وعمي المسكين
للانضمام إلى صف الضحايا..

- نم يا ابني .. الصباح رياح"⁽¹⁾.

يستمر التداعي الحر، في ذهن وطفان، وكأنه يرى بأن مصيره النهائي في امتهانه
السحر، أمر محتم، وكأنما لعنة أصيبت بها عائلته، لقد خلف هلاك الأسرة، تشوهات لديه،
جعلته يقتنع بما كان يعارضه أشد المعارضة، وهو أن يكون ساحرًا، لكن فقدان عائلته في
الحرب الأهلية، سدت كل سبل الحياة الطبيعية أمامه، فتخلّى عن الشعر واعتنق السحر،
ولكن مضمون التداعي يثبت أن السحرة كذلك يعانون.

كلّما انسحبت طبقة من التداعي الحر في ذهن وطفان، كلّما ازداد وقع الألم عليه:

" ولم يكن الصباح رياحا بل عذابا.. صحت مع الفجر على أصوات قصف الاقتتال
المحلي .. امتلأ قلبي كرها لكل عنفٍ في هذه المدينة، ولكل ما يتحرك .. قتال .. قتال..
موت .. دمار .. جثث"⁽²⁾.

فكان السبيل بالشيخ وطفان أن ينهي التداعي الحر بعذابات الذكريات، حيث ينتهي
التداعي الحر عند نقطة العذاب القصوى، حيث حاصره الخراب من كل جانب، خسر كل
شيء، إلا كتب السحر.

ويمكن تمثيل التداعي الحر، على شكل انسحاب طبقة واحدة وتعد هي القاعدة، ثم
تتوالى الطبقات الواحدة تلوى الأخرى.

¹ - غادة السمان: ليلة المليار، ص 146، 147.

² - المصدر نفسه، ص 147.

ومن ناحية الهيكل العام فإن حركة وعي وطفان -حسب نظامها- تمت عن طريق التداعي الحر، من خلال الذاكرة، والحواس، والخيال، وتتضح على النحو التالي:

• لقاء وطفان مع عنبرة التي عرفها في لبنان:

1- يتذكر طفولته وخوفه من العودة إلى البيت بعد أمسية شعرية.

2- وجد المنطقة مطوقة وأصابته قذيفة بيته.

3- بحثه عن كتب السحر المتبقية بين ركام الحريق.

4- شفقة الجيران عليه إثر احتراق جميع أهله.

5- يتحاور مع الجيران عن الأسباب المؤدية للانفجار.

6- دخوله في هستيريا لفقدان أهله جراء الحرب الأهلية.

فهذا التخطيط للتداعي الحر يجعل المثير الخارجي وهو لقاء الشيخ وطفان مع عنبرة، زر تفجير ذهني، حيث اندفع نحو حياته الداخلية، وبعدها يجري خط التفكير على نحو ثابت مبتعدًا عن العالم الخارجي فينتقل من جزئية إلى أخرى بشكل مترابط وبعناية مع الجزئية السابقة.

وأحيانا يندفع التداعي الحر دون مثير خارجي، وإنما تتداعى الأفكار الداخلية، بسبب تراكمها وثقلها في ذهن الشخصية الروائية.

وتتشترك آليات تيار الوعي، مع المونولوج الداخلي بنوعيه المباشر وغير المباشر، وكذا فيضان الوعي، والتداعي الحر في استنادها بوضوح إلى الزمن الماضي كإطار لإنتاجه، ذلك لأنها تأتي تبريرا لإحساس الأنا بالرعب فيخرق بنية السرد في صيغة خطابية تساؤلية، غير مباشرة وفي قوالب وتقنيات تيار الوعي.

3- التأطير الزمني في الرواية:

مثل عنصر الزمن في الرواية الكلاسيكية توقيتا للأحداث، تبدأ ضمن إطاره وتنتهي، وأصبح عنصرا معقدا وشريانا من شرايين الرواية باعتباره يستغرق أحداثها وينسحب على امتداد متنها، وينسحب متواترا على الأحداث وبه يبني التعاقب المتجدد على معمار الرواية.

الزمن الروائي يثبت كيان الشخصيات، وهو دليل على وجود اختلاف في الأحداث، وفي الرواية الجديدة لم يعد مفهوما بسيطا، "فإنه في أغلب الآثار الأدبية الجادة يكون غائبا، مختفيا بين طيات السطور، وبالتالي فهو يفرض على الباحث عناء كبيرا في تتبع آثاره، واستنباط إشارات المتقطعة، ثم محاولة تجميعها في سلك منتظم يمكن الإحاطة به".⁽¹⁾

3-1- آليات اشتغال الزمن في الرواية:

يعتبر الزمن حالة تقمص شاملة لمجريات الرواية لا غنى عنه و"مفهوم الزمن هو الديمومة التي تستغرقها الرواية أو "كرونولوجية" الرواية Chronologie ومفهوم البنيات هو أن التتابع الزمني يخضع لنظام نسقي، إذن فالبنيات في الرواية معناها الزمني الذي يميزها وفق تتابع وتشابك متناسق"⁽²⁾ يتضمن الوقائع الروائية ويختلف الزمن الروائي عن مفهوم الزمن الفيزيائي، الذي يعتمد في قياسه على فترات تختلف مدتها: مثل الثانية والدقيقة والساعة، حيث أن الزمن الروائي بالإمكان استشفاف مظاهره من خلال الأحداث واللغة والحوارات وإن لم يكن ظاهرا، إلا أن الأفعال التي تتضمنها الرواية تشير إليه بشكل مباشر لأن "بحث الروائي عن تشكيلات جديدة وتجريبها في النص ينطلق من بنية التشكيل

¹ - عبد العزيز شبيل: الفن الروائي عند غادة السمان، ص 80.

² - الفارابي عبد اللطيف شيكر أبو ياسين: العالم الروائي عند غسان كنفاني من خلال رجال في الشمس، دار الثقافة للنشر والتوزيع، الدار البيضاء- المغرب، 1994، ص 85.

الزمني.. إن شكل البنية يتحدد، ويتبلور معتمداً شكل البنية الزمنية في النص⁽¹⁾ وهذا يحيل إلى أهمية الزمن الروائي.

الزمن الروائي من أكثر العناصر التي لاقت العناية في الرواية الجديدة، حيث تجاوز مفهوم التعبير عن حدود الحدث الروائي.

احترم الزمن في الرواية التقليدية صورة منتظمة على شكل، بداية ووسط، ونهاية، وفي هذا مماثلة للزمن الفيزيائي، إلا أن هذا المفهوم انحرف في الرواية الجديدة وصار اهتمام الروائي ينصب على "الزمن الداخلي الذي يقع داخل الشخصيات عن طريق الذكريات والتداعي واستحضار الماضي وإتباع هذه الطريقة أو تلك أو هو ما يسمى بالتقطيع الزمني Coupure chronologique، أي انتقال الحدث من زمن إلى آخر وفق نظام معين، فالزمن الفيزيائي يعتمد على نوع من التسلسل والتتابع بينما الزمن الثاني متداخل ومتشابك وهو زمن يعتمد أساساً على الذاكرة"⁽²⁾ وبهذا أحدث الزمن في الرواية الجديدة إيقاعاً خاصاً. تجاوزت الأعمال الروائية المفاهيم السائدة البسيطة، وأضحت تعتمد "على تقنية بالغة التعقيد في التوزيع الزمني، هذه التقنية تقطع الزمن بنوع من التداخل والتشابك معتمدة على تقنية الفلاش باك Flash back أي الرجوع إلى الماضي واستحضار الذكريات فهناك بواعث خارجية أو حوافز داخلية تدفع الشخصيات إلى تذكر الماضي واستحضاره"⁽³⁾ وإدماجه مع الزمن الآني، وهذا الاستخدام لعنصر الزمن ميز الرواية الجديدة بطابع الحداثة والجدة.

حيث ارتبط الزمن الروائي بتيار الوعي، كون "الوعي لا يتقدم بالتقدم الآلي للساعة والحركة فيه تتسم بالتنقل إلى الخلف وإلى الأمام، حرية مزج الماضي والحاضر والمستقبل المتخيل،"⁽⁴⁾ وهذا الاستخدام يختلف من روائي إلى آخر، "الزمن يحدد إلى حد بعيد طبيعة

¹ - مها حسن القصاروي: الزمن في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت-لبنان، دار الفارس للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2004، ص 63.

² - الفارابي عبد اللطيف شيكر أبو ياسين: العالم الروائي عند غسان كنفاني من خلال رجال في الشمس، ص 85.

³ - المرجع نفسه، ص 87.

⁴ - منى محمد محمود محيلان: حركة التجريب في الرواية العربية الأردنية (1960-1994)، ص 182.

الرواية ويشكلها بل إن شكل الرواية يرتبط ارتباطاً وثيقاً بمعالجة عنصر الزمن ولكل مدرسة أدبية تقنياتها الخاصة في عرضه⁽¹⁾، حيث اهتم النقاد والمنظرون المعاصرون بالزمن الروائي، لأن محتوى الرواية يتوزع عبره شبكة من التقاطعات الزمنية، وصارت دلالات الزمن تحمل خصوصيات المفاجأة، والمغايرة وابتعدت عن معاني الثبات.

ولربّما احتوى الزمن، الكثير من عناصر الرواية لأنّه حقيقة مجردة لا تظهر إلاّ من خلال التفاعل مع العناصر الأخرى "قال سرد زمن والوصف في بعض حالاته زمن، والحوار زمن، وتشكل الشفهية يتم عبر زمن، أي أن كل ما يحدث في الرواية من داخلها وفي خارجها يتم عبر الزمن ومن خلاله"⁽²⁾ حيث تخلت الرواية الجديدة عن الزمن التتابعي الخاضع لمنطق السببية.

بعدما تبنت الأعمال الروائية الجديدة تقنيات تيار الوعي، أصبح الزمن باعته مثيرات خارجية، تدفع الشخصيات الروائية إلى غزو الذاكرة، واعتماد الماضي قاعدة، وربطها بالحاضر والمستقبل، وبهذا تخلت الرواية عن الرتبة السردية المعتادة، "أما تيار الوعي فبنية سردية تقترب من الواقع أكثر من أي طريقة عرفت الرواية الواقعية في أية حقبة من تاريخ تطورها إذ ما من إنسان يفكر أو يتكلم بالتسلسل المنطقي الدقيق الذي تتبناه تلك الرواية بل كلّنا يتكلم أو يفكر بتوارد الأفكار والتعابير وهذا ما تحاول تقنية تيار الوعي أن تصوره في بعض روايات الحداثة"⁽³⁾، حيث صار إيقاع الزمن خاضعاً لإيقاع الأحداث.

وبالتالي صارت المراوحة بين الأزمنة سمة من سمات استخدام الزمن حيث يصبح التنقل بين الأزمنة أمراً يمارس بكل حرية، فينشئ النظام الموحد للزمن ويغدو شكلاً زمنياً متناثراً. ممّا حققته منجزات الرواية الجديدة، أنّ الزمن صار صورة تتماشى والحياة المعاصرة، حيث أن مقتضيات الحياة والتي يتميز نسقها بالتسارع تجبر الروائي على التعامل مع عنصر الزمن تعاملًا يتواءم معها ومع معطياتها.

¹ - مها حسن القصرابي: الزمن في الرواية العربية، ص 43.

² - المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

³ - الفارابي عبد اللطيف شيكر أبو ياسين: العالم الروائي عند غسان كنفاني من خلال رجال في الشمس، ص 87.

ضمن البناء الروائي تختلف معطيات الزمن وتتعدد وظائفه لهذا "من السذاجة التي تولدها الحواس الخادعة، الاعتقاد بتطابق الزمن الموضوعي-الخارجي، مع الزمن النفسي، وإن سيالة زمن الحدث والواقع، تتدفق بشكل مواز لزمن السيالة النفسية، يعبر النفس البشرية وهي لحظة واحدة ، انكسار، وانقطاع ، وانعطافات، تتراجع أو تتقدم في الزمن"⁽¹⁾ حيث تصبح الذاكرة خلفية لامتزاج الأزمنة فيما بينها وتتمدد أطوار الذكريات حسب اللحظة النفسية الراهنة.

لم يعد الزمن مجرد إطار للأحداث، وإنما الزمن عنصر فني تحدوه الرواية فهو "أشبه ما يكون بالتوزيع الموسيقي في سمفونية بالغة التشابك والتداخل فالزمن ليس رتيباً، وإنما هو زمن متحرك وسريع متداخل ومتشابك مفاجئ ومغاير، ينتقل بكل من الثبات إلى الحركة من الحاضر إلى الماضي إته زمن لا يعتمد على منطق وتعدد الدلالات وعمق القضايا وهو زمن لا يطابق العالم الخارجي تطابقاً آلياً، وإنما يساير حركة العالم الداخلي للإنسان"⁽²⁾، وبذلك تستمد الشخصية الروائية في الرواية الجديدة مادة تشكيلها من الزمن الماضي لا لكونه مادة استعادة، بل يصبح في موقع ما من الرواية، عنصراً لبنائها.

والغاية من تعدد التوظيف هو تنويع مصادر الأخبار السردية ومحاولة تطويق تفاصيل الرواية، وتظافر الأحداث، بهدف الوصول إلى "زمن يرمي إلى تفسير منطق الزمن الخارجي وروتيه (ماضي، حاضر، مستقبل) وذلك بالانتقال بين مختلف الأزمنة وفي هذا الانتقال يتداخل التاريخي بالواقعي بالنفسي بالمتخيل"⁽³⁾ فتمتج هذه العناصر ويصبح "الزمن في الرواية عنصر من عناصر التكوين النفسي للشخصيات فهو زمن حاضر على مستوى وعي الشخصية يبرز على السطح في كل آن"⁽⁴⁾ في الحوارات، والمونولوجات، وأشكال التعبير داخل الرواية.

¹ - الفارابي عبد اللطيف شيكر أبو ياسين: العالم الروائي عند غسان كنفاني من خلال رجال في الشمس المرجع نفسه، ص 88.

² - المرجع نفسه، ص 88، 89.

³ - مها حسن القصراوي: الزمن في الرواية العربية، ص 73.

⁴ - الفارابي عبد اللطيف شيكر أبو ياسين: العالم الروائي عند غسان كنفاني من خلال رجال في الشمس، ص 89.

يغدو الزمن في الرواية وسيلة اتصالية من خلال تداخل الأزمنة فيما بينها "ولعل السيطرة التي يمارسها الماضي على الحاضر تؤكد أن الحاضر امتداد للماضي بحكم أن الزمن يسير في سلوكه في الحاضر والمستقبل"⁽¹⁾ لأنه لا يستطيع التصل من ذاكرته، فهي جزء منه، وترافقه في حاضره ومستقبله.

وداخل معمار الرواية، يصبح الزمن متعلقا بكل عناصرها، ونابعا من تكوينها "ومنسوج في ذاكرة الشخصية، ومخزن فيها تستدعيه اللحظة الحاضرة على غير نظام أو ترتيب"⁽²⁾ فيتدفق في أحداث الرواية موزعا على عدة صيغ.

يتضح من خلال الدراسات النقدية المعاصرة، أن الزمن في الرواية الجديدة تخلى عن التتابع الخاضع لأسباب منطقية، "فلم يعد الزمن مجرد خيط وهمي يربط الأحداث بعضها ببعض، ويؤسس لعلاقات الشخصيات بعضها مع بعض، ويظاهي اللغة على أن تتخذ موقعها في إطار السيرورة، ولكنه اغتدى، أعظم من ذلك شأنًا، وأخطر من ذلك ديدنا إذ أصبح الروائيون الكبار يعنون أنفسهم أشد الإعنات في اللعب بالزمن، مثل إعنات أنفسهم في اللعب بالحيز واللغة والشخصيات...حذو النعل بالنعل حتى كأن الرواية فن للزمن، مثلها مثل الموسيقى"⁽³⁾ وتصبح اللغة تمثيلا له.

يخيم الزمن على كل المظاهر الحياتية، فيشملها، رغم أنه مجرد، فهو "مظهر وهمي يزمّن الأحياء والأشياء فتتأثر بمضيه الوهمي غير المحسوس، والمحسوس والزمن كالأكسيجين يعايشنا في كل لحظة من حياتنا، وفي كل حركة من حركاتنا غير أننا لا نحس به، ولا نستطيع أن نراه، ولا أن نسمع حركته الوهمية على كل حال ولا أن نشم رائحته ولا رائحة له، وإتّما نتوهم أو نتحقق أننا نراه في غيرنا مجسدا في شيب الإنسان وتجاويد وجهه، وسقوط شعره، وتساقط أسنانه، وفي تقوس ظهره، واتباس جلده"⁽⁴⁾ وبهذا يصعب تحديد الزمن.

¹ - مها حسن القصاروي: الزمن في الرواية العربية، ص 74.

² - سيزا قاسم: بناء الرواية، دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت- لبنان، دط، ص31.

³ - عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، ص 194، 195.

⁴ - المرجع نفسه، ص 262.

فإن "الساعة تمشي ولا تستطيع أن تحدد ماذا سجلت، والشخصية الانسانية هي تراكم الزمن فيها مع ما يتركه الزمن من آثار الجروح والندوب والأفراح والأحزان والمآسي، إلخ.. والصدمات مع الناس والصدمات مع النفس..، الصراعات المختلفة والأفراح العنيفة، الشهوات العابرة والشهوات القائمة الباقية هذا كله أيضا في تجربة الإنسان يتسلل زمنيا، ويبقى حاضرا في الذهن بشكل ما، قد لا يبقى واعيا إته نصف واع أو لا واع، لكنه موجود في الذهن"⁽¹⁾

فالزمن يتميز بالجريان الدائم، وهو عارم يشمل كل شيء، ولا يمكن أن نحدده بقالب ولا يمكن أن نعارض انجرافه، وهو مستقل في وعي الإنسان وبالتالي يتحول من زمن طبيعي، إلى زمن أدبي نفسي للكشف عن الحالات الشعورية.

صار الروائي المعاصر ينتقل دون ترتيب على محور الزمن، وهذا ما عرف بتشظي الزمن، وهو ما يمنح القارئ إحساسا بالحرية، وكأته في رحلة سفر "فالرواية الحديثة تركز على جدل الأزمنة الداخلية، وتداخل أبعادها وانفتاحها على الآني والآتي، وبالتالي لم تعد نهايتها محددة، وبنيتها مغلقة كالرواية التقليدية"⁽²⁾، فاللعب بحبال الزمن من مميزات الرواية الجديدة.

حيث أنّ الروائي يتعامل مع وحدات الزمن، بطريقة النثر العشوائي، والقارئ يتولى تنظيم وحدات الزمن وأثناء ذلك التنظيم يحدث فعل القراءة وهذه ليست بالمهمة اليسيرة حيث "يفقد المتلقي القدرة على جمع خيوط النص أثناء القراءة، وربما يحتاج إلى قراءة ثانية، تجعله قادرا على استجماع هذه الخيوط ونسجها"⁽³⁾ لأن أمر استجماع الأحداث على وحدات الزمن المتشظية، أمر مجهد.

كما أنّ للزمن دورا مهما في توزيع الدلائل السردية من خلال التصرف في مساراته لأن "مقتضيات السرد في مكان الماضي، وإذ المستقبل قد يجيء قبل الحاضر، وإذ الماضي قد يحل محلّ المستقبل على سبيل التحقيق، أو التعطيم السردية، وإذا المستقبل قد يحيد عن

¹ - الفارابي عبد اللطيف شيكر أبو ياسين: العالم الروائي عند غسان كنفاني من خلال رجال في الشمس، ص 89.

² - مها حسن القصراوي: الزمن في الرواية العربية، الزمن في الرواية العربية، ص 148.

³ - المرجع نفسه، ص 111.

وقعه ليزكره للحاضر على سبيل ما يمكن أن نطلق عليه الانزياح الحدتي"، أو "تعمية الحكي"، إلى ما لا نهاية من إمكان أطوار التبادل في هذه المواقع الزمنية⁽¹⁾ وهذه الانحرافات الزمنية تستوي لحظة القراءة.

تتعدد مفاهيم الزمن حسب وجهة استخدامه، ويفهم حسب لحظة استخدامه حيث أنّ "الثنائية الزمنية التي تكشف عن التعارض بين زمن القصة وزمن الحكي وهي ميزة يشترك فيها السرد الأدبي مع غيره من أشكال السرد الأخرى، كالسرد السينمائي، والسرد الشفوي، رغم أنّها أكثر تعقيدا في السرد الأدبي، والذي لا يمكن استهلاكه إلا ضمن زمن واحد وهو زمن القراءة"⁽²⁾، وهذا التعقيد في الزمن الروائي لا يعد عيبا وإنما يزيد الأحداث الروائية عمقا، وإنتاج أشكال وصيغ روائية مختلفة، حيث يصبح التعامل مع الزمن كالتعامل مع عدة مرايا، لأنّ الزمن في الرواية الجديدة يعتمد على وعي الشخصيات الروائية.

فالشخصيات الروائية، تقود الزمن من خلال الحوارات الداخلية التي تخوضها وذلك باستخدام تقنيات تيار الوعي، وبهذا اختلف بناء الزمن عند كتاب الرواية الجدد فقد تخلوا عن "كل ما كان قائما على التسلسل الزمني المنطقي فمزقوا سلسله، وشوشوا على نظامه، فاتخذوا من الفوضى جمالا فنيا ومن الخروج عن المألوف"⁽³⁾ ميزة في توزيع شبكة الزمن على العناصر السردية، فقد لا يحصل القارئ على مبررات الأحداث حتى النهاية.

كما أنّ للزمن الروائي أهمية بالغة في الرواية الجديدة، وحاز على العناية بمكان، "والتعامل مع الزمن مثله مثل التعامل مع الشخصيات واللغة وبقية المكونات السردية الأخرى، يحتاج إلى شيء من البراعة الاحترافية والذكاء الأدبي القائم على اكتساب التجربة والممارسة بحيث إن هذا الأمر لا يذعن لقاعدة معينة، ولا إلى خطة موجهة، وإنما هو منبثق

¹ - عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية بحث في تقنيات السرد، ص 288.

² - Gérard Genette: Frontières du récit In communication N08, col point, édition, Seuil, Paris, 1966, p77.

³ - عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية بحث في تقنيات السرد، ص 290، 291.

عن احترافية الكاتب السردي الذي بحسه الأدبي يتحسس توزيع الحدث، وتوزيع الزمن من خلاله⁽¹⁾ وذلك باستخدام أدوات تجريبية.

وقد أولى الدارسون الزمن الروائي اهتماما بالغا، وخضع لعدة تقسيمات ويعد الناقد "Gérard Genette" جيرار جينت في كتابه "خطاب الحكاية"، من أهم النقاد الذين اعتنوا بالزمن ويعتبر أن للزمن نقطة افتراضية من خلالها يتحد زمن وقوع الأحداث وزمن سردها ، ولعلّ هذه النقطة تتضح أثناء فعل القراءة.

وأثناء القراءة يقف القارئ متسائلا عن البدايات والنهايات بسبب انتفاء الترتيب حيث "يشمل الزمن تقليب الأحداث، وتشويش بنائها، بتقديم ما يجب أن يؤخر، وتأخير ما يجب أن يقدم، فإنّه يشمل الأزمنة المحدودة التي تتمثل في استعمال أزمنة الأفعال، أو استعمال أجزاء الأحداث الكلية في ذاتها فإذا هذا التشويش يشمل الكليات كما يشمل الجزئيات في الوقت نفسه"⁽²⁾ وبهذا أصبحت الرواية الجديدة عبارة عن دهاليز متداخلة كلّما تهيأ للقارئ أنه سيرى النور في نهاية الدهليز إذ به يباشر آخر نظرا لتداخل الأزمنة.

وهذا يؤدي إلى تشابك الأحداث، ولهذا أصبح فرز الزمن مهمة تجهد القارئ، فلم يعد بتلك البساطة المعهودة فصار التقطيع والقفز على حباله بشكل غير منتظم من سمات الرواية الحديثة.

3-2- توزيع الأحداث الروائية على شبكة الزمن:

غادة السمان في ليلة المليار، تبدأ روايتها بالارتفاع التام، عن تحديد أي إشارة زمنية لا للماضي، ولا للزمن الحاضر ولا المستقبل، حينما تتفتح متن الرواية بتعويذات سحرية مضمونها استدعاء المردة بكل الدعوات والقوى ومحاولة صبّ العذاب على الضمير الغائب (هو) المراد تعذيبه وتطويقه، وذلك على امتداد الصفحتين:

¹ - عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية بحث في تقنيات السرد، ص 293.

² - المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

"هيراش هيورش هيرو هيشة طيطوش عمارش قيروش مرنولوش أجب يا ناصور وأحضر لي في مكاني هذا بالسمع والطاعة لهذه الأسماء ايروش بريش جريوش دغرش هيروش وروش زليش مطهارش بحق هذه الأسماء أنت وأعوانك وخدامك من العفاريت وأولاد الشياطين بحق شيوش برش برهيوم هوسيه أجيوا مسرعين لطاعة ما سمعته بحق اطيح بريطوه طوه..

....

أحرقه يا ميظرون بحق طحيطمغليلال وبحق آل شلع يعوبيه بتكه بتكفال بصعى كعى مميال بمطيعي لك يا آل زريال احترق احترق أيها المارد الظالم لنفسه"⁽¹⁾

فالمفوظ الحكائي الذي افتتحت به غادة السمان الزمن فيه، غير محدد فهو عبارة عن طلاس سحرية موجهة لشخص غائب دلالتة "أحرقه"، ثم في الصفحة الموالية تفصح عن الزمن الآتي بمشهد مطاردة للضمير (هو) وهذا ما يثبتته ملفوظ الرواية:
"يعرف أنهم يطاردونه..."

يحدث حضورهم الذي يزداد اقترابا، بالحاسة نفسها التي كانت تنبه في السجن إلى أن الجراد قادم ليسوقه إلى قاعة الاعتراف أو النسيان... إلى فتح قطب جراح الذاكرة أو مسحها في عملية تجميل فكرية إرغامية... يعرف أنهم يطاردونه..."⁽²⁾

يدل الزمن على تسارع في الأحداث وحالة مطاردة، مما يجعل، القارئ يندمج مع التسارع الزمني، وهذا التسارع مطابق لتسارع الأحداث، وهذا الذعر الذي يطارد الضمير (هو)، وسبب المطاردة هو اكتشاف عدم موته في تلك الليلة في المقبرة: "منذ أن اكتشفوا أنه لم يمت في المقبرة تلك الليلة وهم مصممون على إعادته إليها.. وهو حين لا يراهم عبر ثقب ستارة غرفة نومه أو كسور زجاج النافذة يعي حضورهم الخفي الشرير كما حضور

¹ - غادة السمان: ليلة المليار، ص 09.

² - المصدر نفسه، ص 10.

الأشباح في بيت مسكون بظلمة متحجرة تزفر بردا وسط دهاليز الهمسات المبهمة والأبواب المنتحبة..⁽¹⁾

ثم ولجت عادة السمان الزمن السردي، بصورة أدق:

"ولكنه لا يتحرك الآن في بيته المسكون... ولا في عتمة السجون.. إنه يقود سيارته المهلهلة في الدرب إلى المطار في وضح النهار، وضح الساعة العاشرة ذات يوم اثنين صيفي، وضح القصف، وضح الشمس السابع من حزيران 1982، وضح الذعر والهرب... والموت العاري يحوم بين البحر والشهقة، في المسافة بين السماء والدعاء، الموت المعدني الشرس، يروح ويجيء دونما قفازات أو أقنعة أو أردية شبحية ولا تهاويم مصاصي دماء الخيالات أو الواقع... فالسجان ليس قادمًا الآن لإرغامه على التبرع بالدم للمرة الثالثة في شهر واحد لجريح من (الفئة الفكرية) الأخرى تصادف أن دمه (البيولوجي) من فئته!"⁽²⁾

حيث تضبط الزمن، بتحديد الساعة والفصل، وأجواء القصف، ثم اليوم والشهر والسنة، وتسهب في وصف أجواء القصف وما خلفته من خوف على الضمير "هو"، وهو خوف متواصل بعد فترة السجن المنتهية منذ مدة قريبة وبعدها تحدد القاصف (الطائرات الإسرائيلية).

"يعرف أنهم يطاردونه..."

الطائرات الإسرائيلية تحوم: وهم مازالوا يطاردونه....

مذعور والعدوى انتقلت إلى بقايا سيارته التي تركن به مرتجفة وقد دبّت فيها الحياة عضوية قابلة للخلل المفاجئ أو تجاوز الذات غير المتوقع..."⁽³⁾

¹ - عادة السمان: ليلة المليار، ص 09.

² - المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

³ - المصدر نفسه، ص 09، 10.

يحدد الزمن الحالة النفسية والأجواء، ومع الزمن كذلك تحدّد المقاصد الإيديولوجية، فتسارع الزمن من خلال المطاردة يعكس نفسية المُطارَد (هو).

يستمر الزمن في تواتر متسارع، يتوافق مع ترتيب منتظم لأحداث متسارعة منسجمة مع نفسية المُطارَد، حيث تظهر شدّة الخوف في وصف حدة المطاردة، ومع تقدم وتيرة الزمن، تتحدد معالم الرواية، وتتضح معه الأحداث:

"وأخيرا شاهدهم، ها هم يرتسمون داخل المستطيل الفضي المغبر لمرآة سيارته، العاكسة للدرب خلفه... شعر بشيء من الراحة وهو يرقب سيارتهم السوداء كما تخيلها دائما في كوابيسه، تقترب منه بسرعة مجنونة... قريبا يقتله حلفاء الأمس وينتهي قرع طبول الغابة الخشبية المدببة ويتوقف الدخان عن الخروج من عينيه وأذنيه وفمه، تقترب السيارة، تلاصقه، صرخته خرساء، لا يجروُ على الالتفات"⁽¹⁾

تتضح مع الزمن أماكن المكوث والوجهة المقصودة حيث يفتح الزمن وضمه يفقد الضمير (هو) كل مبررات التآلف مع الحاضر، إنّه زمن زعر وهرب، زمن فرار بعد عذاب عسير، إنّه لحظات متأزمة لعائلة هاربة:

"تخاطبه زوجته "كفى" للمرة الأولى: ليسوا (هم). إنها أسرة أخرى مذعورة مثلنا... أسرع يا خليل... بريك أسرع..."

يبدو مبنى المطار لعينيه، والطائرات الإسرائيلية المغيرة في آن معا، في اللحظة ذاتها تومض في مرآة السيارة صورة مطارديه، ويعي يقينا لا يناقش: لقد وصلوا... يلح رشاشا مصوبا إلى الأمام من نافذة زرقاء تلاحقه.. يلتفت إلى طفليه.
...

تتوالى الانفجارات، السيارة السوداء التي تجاوزته قبل قليل تنفجر أمام عينيه وتلتهب إصابة مباشرة. إذن فالطائرات الإسرائيلية تقصف السيارات المدنية أيضا.....

¹ - غادة السمان: ليلة المليار، ص 11.

الزجاج الخلفي لسيارته يتحطم بينما يتجاوز بها لهيب السيارة السوداء المحترقة أمامه
بمن فيها"⁽¹⁾

هذا التسارع الزمني تستخدمه الروائية بغية الشروع في مبني الرواية، فإن الديباجة
المتسارعة تتلاءم مع مضمون الرواية، الذي يعالج حرب بيروت.

وتواصل الروائية الترتيب المنتظم المتسارع للزمن، وهو خط مواز للأحداث التي تجري
لعائلة (خليل) ، أثناء حرب بيروت 1982، هذا ما جعلهم يغادرون إلى سويسرا، ثم تستقر
وتيرة الزمن، باستقرار العائلة في المطار ثم انتقالهم إلى الطائرة، ثم سويسرا، وكلما تقدمت
وتيرة الزمن، تتحدد معالم الشخصيات الأخرى.

كما تُخضعُ الروائية عادة السمان الزمن للتقاطع باعتمادها تقنية "الاسترجاع
Analepsie"، وذلك بتحميلها عبر المونولوج وتقنيات تيار الوعي، وهنا يظهر تشظي الزمن
وذلك لمسح العتمة عن الوتيرة الزمنية المتسارعة.

حيث تظهر تقنية المونولوج أثناء الرحلة مما يجعل الرواية تنفتح على خطين زمنيين معا،
فأثناء رحلة السفر على متن الطائرة، وهو الزمن الآني للرواية، تقود شخصية كفى مونولوجا
داخليا، ويحيل على زمن آخر في ذات الآن:

"استرخت كفى في مقعدها الوثير سعيدة كما لم تكن منذ زمن سحيق.. تعرف أن
زوجها متظاهر بالنوم وهذا أفضل لهما، فادي ورامي نائمان وقد عافا الطعام، الطائرة
خلفت قبرص وراءها قبل لحظات، و هاهي تحلق بها وبأسرتها في الدرب إلى حياة
جديدة." ⁽²⁾

¹-غادة السمان: ليلة المليار، ص 11.

²- المصدر نفسه، ص 18.

هذا التقديم للزمن تتولاه الروائية، ثم تفسح المجال للشخصية لتقود مونولوجا داخليا:

"حياة جديدة! هل ثمة شيء كهذا؟ هل في مقدوري أنا أو أي شخص آخر إيقاف عربة عمري فجأة لأقول: هذه ليست دربي.. وسأصوب مسارها ناسية عمري الذي مضى في درب "خاطئة" طوال الأعوام الماضية اللعينة؟ هل سأنسى يوما طفلي وداد التي تناثر لحمها الغض وتفتح البائع المتجول ودمه، ودم بقية الأطفال لحظة انفجرت القذيفة التي كانوا يلعبون بها الكرة"⁽¹⁾

ففي آن واحد، ينشق خطان زمنيان معا، يحيل الأول على اللحظة الحاضرة، بينما الثاني يدل على الماضي، وهما ليسا متناقضين، إنّما الثاني يبرر الأول، وإنما يحققان معا التكامل. ووظيفة المونولوجات القصيرة والطويلة مهمة، كونها تثير المتلقي، وتُصعدُ من تطلعه إلى كشف خبايا الرواية، وهذا القبيل من التداخل الزمني عبر استخدام تقنيات تيار الوعي، من شأنه توجيه اهتمام القارئ وتفكيره لفك تقاطعات الأحداث المنثورة عبر شبكة الزمن. تتذكر كفى أن زوجها خليل لولا أنه كاد أن يُقتل لما رضي الهجرة إلى سويسرا ثم تعود من خلال المونولوج إلى بيروت، حيث تتضح المزوجة بين الزمن الحاضر، والزمن الماضي ويتولى القارئ الترتيب:

"...لولاهم لما استطاعت جره من "سويسرا الشرق" التي تحترق بالجميع إلى "سويسرا الغرب" التي تنتظرها بسلامة الآمن المستقر، وما تبقى من أسرتها بعد مصرع وداد. "آه وداد. تراني أنسى غصتي بها، تلك الطفلة التي قتلت بيد غريبة وحماقة رعناء لا تغتفر؟ وكيف أتوهم أنني سأنسى أو أغفر؟ أول البارحة، بل قبل ذلك بيوم. بالضبط بعد ظهر الجمعة يوم بدأت الغارة الإسرائيلية الأولى على "المدينة الرياضية" أحضرت جرتي مساء أشلاء طفلتها ندى بعدما قتلت في باص المدرسة على طريق خلدة... بكيت معها

¹ - غادة السمان: ليلة المليار، ص18.

طويلا بكيت بغصة على وداد وبكت هي على ندى، ووعيت أن طعم الموت ليس واحدا حقا، ومصرع الحبيب على يد العدو موت له معنى، ومصرعه على يد "أهل البيت" موت عبثي... ندى شهيدة.. ووداد ضحية.. ولكن يجب أن أغادر أرض الأحزان تلك وأنسى... يجب أن أنسى إذا كنت قد صممت على امتلاك حياة جديدة".

وهي قد صممت بكل نبضة في شبابها على ذلك".⁽¹⁾

هذا الانتقال عبر شبكة الزمن دون وضع فاصل بين الزمن الماضي والحاضر يجعل القارئ يجتهد فعليه إعادة ترتيب الأحداث وفك التشابك، حيث توزع الزمن في رواية ليلة المليار من الزمن الحاضر المتسارع وتراوح بعدها بين الحاضر والماضي باستخدام المونولوجات الداخلية المباشرة وغير المباشرة.

وتتواجد دلالة زمن المستقبل الذي تنبئ به المونولوجات الداخلية، فينتقل الزمن من الآن إلى المستقبل، كما في موقف نسيم خادم رغيد الزهران حيث يشتد تضايقه من سيده عندما اغتال سري الدين، الشاب الذي باعه كليته، فيعبر حنقه عن دلالة المستقبل.

"سأله رغيد: ألم تصل صحف أخرى؟.. ألم تصل جريدة "لاسويس" وصرخ نسيم بلا صوت: "تريد أن ترى صورة الجثة في الصحف كلها؟ أئن تكفيك صورة واحدة؟ ذات صباح.. سأقتلك... سأخنقك في سريرك.. في بركتك الذهبية... سأخنقك.."

ولكن صوته جاء يقول: أمرك يا سيدي سأحضر بقية الصحف فور وصولها"⁽²⁾

استخدام نسيم لحرف السين، ودلالاته المستقبل القريب، وتعكس دلالاته شدة حقه على "رغيد الزهران" وكلها أمنيات تعبر عن شدة كرهه له.

وتتضح دلالة الأمل في المستقبل، وانتهاء الحرب، عندما يعود (خليل الدرغ) إلى بيروت، فيشاهد طائرة ورقية، تعلق الخراب، فيتمسك بها كأمل في انتهاء الحرب.

¹ - غادة السمان: ليلة المليار ص 19، 20.

² - المصدر نفسه، ص 06.

"وفوجئ بمشهد غريب...

فوق الخرائب كلها، بين البيوت المتهدمة، شاهد خليل طائرة ورقية ملونة تطير وتعلو وتضيء، تحت الشمس ببريق له وهج الذهب... وقد تدلى منها خيط أبيض له طعم البهجة لا الذل... كانت شيئاً غريباً وأليفاً، راكضاً بصرخة الولادة لحظة انهيارها ذبيحة...

وتعلقت عيناه بالطائرة الورقية الملونة.. وسمعوا صوت رصاصة وقال السائق.. لا تخافوا... لا قنص"⁽¹⁾

يعكس المقطع، زمن المستقبل، مستقبل الأمل في الاستقرار زمن جلاء العدا، وتوقف طبول الحرب عن القرع، ويصرّ (خليل) في الأخير على البقاء "سأبقى هنا... وليكن ما يكون.. إن رحلنا جميعاً، من يقص الخيط"⁽²⁾ مستقبل بيروت ينبنى بأمثال (خليل الدرغ) الذين يتمسكون بالوطن كيفما كانت أحواله.

ضمن رواية ليلة المليار يصعب وضع فاصل بين الزمن الماضي والزمن الحاضر، حيث خضعت بنية الزمن الكرونولوجي من الحاضر المتسارع، وامتد إلى الماضي القريب والسحيق، عبر المونولوجات الداخلية المباشرة وغير المباشرة وكذلك تقنيتي التداي الحر وفيضان الوعي، وهي عبارة عن استحضار مر لآلام بلغت مداها حيث تنسلب معبرة عن تراكمات الماضي، وضمن الزمن الحاضر تجنح دلالات الحاضر إلى زمن المستقبل، وذلك تجسيدا للمشاريع المصرح بها، والمضمرة فتناولت المستقبل في حركة الزمن بين الحاضر والماضي بأنواعه القريب والغابر في المضي.

¹-غادة السمان: ليلة المليار، ص 492.

²- المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

من خلال التجريب، بحثت عادة السمان في رواية ليلة المليار عن تشكّل جمالي جديد، وذلك من خلال استلهاهم وقائع تاريخية، وأعدت إنتاجها وذلك بمنحها دلالات جديدة تتحرف عن التسجيل الواقعي، والتقرير المحض، لأن الماضي "منسوج في ذاكرة الشخصية ومخزن فيما تستدعيه اللحظة الحاضرة على غير نظام أو ترتيب"⁽¹⁾ حيث تدفعه وقائع الشخصية الروائية للانفلات على شكل حوار داخلي ووفق عدة تقنيات.

حيث تداخل الزمن الحاضر، بالماضي السحيق في شكل متمازج ونسيج متكامل، وذلك عندما طلب (خليل الدرغ) في سيرك العجب، من طفل التجارب العلمية أن يكون أميرا عربيا في إسبانيا أيام عزّ العرب وعظمتهم وفتوحاتهم "وكم كانت دهشتي حين وجدنتي أردي ثياب أمير عربي، وأمشي في دروب كلّها عمران وخير وبركة والناس يفورون حولي في إيقاع سعيد... ولم تدهشني ثيابي أو العمر الذي تسللت إليه أو مشهد القصور والجوامع بقدر ما أدهشني إحساسي الداخلي الذي لم أذقه مرة في حياتي: إحساسي بأن الأرض صلبة تحت قدمي بأني لست خائفا ولا ذليلا، ولا محاصرا ولا مقموعا.. إني حر، حر، هذا الشعور لم أذقه من قبل... على ضوءه بدت زرقة السماء شيئا آخر..."⁽²⁾

فهذا الارتداد في الزمن السحيق، يوضح كسر خطية الزمن الهرمية، البناء الهرمي الذي رسم الرواية التقليدية، رغم أن الرواية في امتدادها تاريخية إلا أنّ الرواية عادة السمان في رواية ليلة المليار، لم تقع في شباك التسجيل التاريخي.

¹ - سيزا قاسم: بناء الرواية دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ، ص 31.

² - عادة السمان: ليلة المليار، ص392.

4- التأطير المكاني في الرواية:

حفل المكان بالعناية منذ المسرح اليوناني، حيث اعتبرت الشعيرة الأرسطية، عنصرا معينا لتقديم الحدث كما "اعتبر المنظر المكاني المسرحي جزءا تزيينيا خارجيا، أي مجرد وسيلة لفعل المحاكاة، وأدرج هذا الجزء في المرتبة الأخيرة من سلم الأجزاء الستة التي تتركب منها المأساة"⁽¹⁾ لذا، فكل عمل أدبي لا يتم ولا يكتمل في النهاية إلا بوجود المكان.

وكذلك في الأعمال الشعيرة المكان له وجود، ولا يمكن الاستغناء عنه، فالشاعر العربي الجاهلي توجّح الطلل على رأس قصائده، فدلّ على الفجيرة، وفقدان الألفة، ولوعة الفراق فقد بكوا الأطلال (المكان الغائب)، وذلك المكان هو بكاء الأحبة والذكريات وجلسات السمر فمذ القدم والمكان مشحون بالدلالات، و" كأنّ الشاعر يثبت وجوده بما لم يعد له وجود، وكأنّ كلامه يتخذ شكل المكان لكي يصبح كمثل المكان باقيا أبدا"⁽²⁾ فهذه النظرة للطلل تكسب المكان في الأدب عنصر الفاعلية، فعبّر مراحل تكوّن الأدب عامة، كان للمكان وجودا فاعلا.

يتضح بشكل جليّ أن المكان يمثل محورا أساسيا من المحاور التي تدور حولها، نظرية الأدب، وفي الآونة الأخيرة لم يعد يمثل تلك الخلفية التي تقع فيها الأحداث الدرامية، ولا يعتبر معادلا للشخصية الروائية فقط، ولكن أصبح ينظر إليه على أنه بعد من أبعاد العمل الفني وخاصة الرواية فقد غدا عنصرا حاسما، لإنجازها.

4-1- التشكيل الجمالي للمكان الروائي:

يمثل المكان في الرواية "شبكة من العلاقات والرؤى ووجهات النظر التي تتضامن مع بعضها البعض لتشييد الفضاء الروائي الذي ستجرى فيه الأحداث، فالمكان يكون منظما

¹ عبد الإله الصائغ: دلالة المكان في قصيدة النشر "بياض اليقين" لأمين أسبر نموذجاً، الأهالي للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق-سوريا، ط1، 1999، ص 38.

² أدونيس: كلام البدايات، دار الآداب، بيروت-لبنان، ط1، 1989، ص 84.

بنفس الدقة التي نظمت بها العناصر الأخرى في الرواية، لذلك فهو يؤثر فيها ويقوي من نفوذها⁽¹⁾ ويجعلها تبسط سلطتها فللمكان الروائي دور بارز وأحيانا يكون هدفا في بعض الأعمال الروائية.

فالرواية لا يكتب لها الوجود، إلا بوجود ركح مكاني تجري وقائعها عليه، لأنه يعبر عن مقاصد المؤلف، وتتحرك فيه شخصياتها ويجري عبره زمنها ومن ثمة سجل المكان وجوده وبصمته وفرض نفسه وضرورة وجوده لا نقاش فيها، وأولى النقاد الغربيون المكان الروائي عناية فائقة ومن هؤلاء "جيرار جنيت" "Gerard Genette" "كولد نستين" "Jean pierre Goldenstein" "ميشيل رايمون" "Michel Raimon"، "شارل غريفل" "Charles Grinel" رولان بونوف وريال أولي"، "Roland Bourneuf et real aullet" حيث ركزت دراساتهم على إيضاح دور المكان، وبيان خصوصيته، فقد اعتبروه مكونا سرديا في المقام الأول. وقد حصل التباس في مسألة لفظ المكان، وقد ورد في اللغات الأجنبية بمفردات مختلفة:

الانجليزية	الفرنسية
Space/place	Espace
Location	Lieu

وترى الناقدة سيزا قاسم، أن المرادفات الأنسب لهذه المصطلحات المكان، الفراغ، الموقع، وقد استخدم النقاد، مصطلح (Lieu/place) للدلالة على أنواع المكان، ويبدو أن مفهوم المكان أصبح ضيقا ورأى بعض النقاد الفرنسيين أن مصطلح (Lieu) (الموقع) محدود فاستخدموا مصطلح (espace) (الفراغ) ولم يقتنع النقاد الانجليزيون بالمصطلح (space/place) (مكان/فراغ)، وأضافوا استخدام كلمة (location) (بقعة).⁽²⁾

¹ حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي (الفضاء، الزمن، الشخصية)، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1990، ص 32.

² يُنظر سيزا قاسم: بناء الرواية، دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ. مرجع سابق الذكر. من ص 74 إلى 77.

يتضح أن حجم اختلاف الترجمات قد خلف إشكاليات عدّة ، ولكن على العموم من خلال العديد من الدراسات، يطفو في نهاية المطاف مصطلحين متداولين وهما المكان والفضاء، ولعلّ المكان يدلّ على المساحة الجغرافية المجردة لوقوع الأحداث، أما الفضاء فهو أوسع ويكشف عن أبعاد الرواية حيث يصبح الفضاء دلالات ثقافية ولفظية وأخرى متخيلة.

ومن هنا فالمكان الروائي، هو أعمق من أن يكون ذا أبعاد هندسية محدودة، فالمكان محمل بمختلف الدلالات الثقافية والسياسية والاجتماعية وقد يغدو المكان الروائي أسطورة لما يحويه من أحداث تاريخية، ويصبح فضاء متسع الدلالة، وهذا ما عبر عنه الناقد "عبد الصمد زايد" في كتابه الموسوم بـ "المكان في الرواية العربية الصورة والدلالة" "فقد رفض المفهوم الدارج للفضاء السطحي باعتباره مجرد ظرف أو وعاء أو إطار واستقصى معناه العميق والواسع والكامن في مجموعة العناصر المركبة لعمارته مهما كان نوعها فالمكان عنده هو الظرف والمظروف معا"⁽¹⁾ ممّا يجعل مفهوم المكان الروائي يبتعد عن كونه مجرد إطار للأحداث.

ويجب أن نسلم باختلاف المصطلحات التي تدور في فلك المكان الروائي لهذا ترى سيزا قاسم أنّه "مع قيام الباحثين بمحاولة تعريف كل هذه المفردات تعريفا نقديا يحدد التفرقة في استخداماتها، فإنّ عرفا نقديا لم يستقر على ذلك بعد، ولم يبدأ نقاد الرواية العربية بين هذه الظلال أو محاولة التعرف على درجات الطيف والاعتراف بعدم تطابق معانيها"⁽²⁾ ولهذا يصعب إلى حد ما حصر مفهوم المكان بدقة متناهية كونه عنصرا فنيا غير ثابت، إلا أنّه أصبح مكونا سرديا أساسيا، لا يمكن لمعمار الرواية أن يكتمل دونه، فهو يتيح إدراك الدلالة الشاملة للعمل في كليته.

¹ عبد الصمد زايد: المكان في الرواية العربية، الصورة والدلالة، دار محمد علي للنشر، صفاقس- تونس، ط1، 2003، ص 15.

² سيزا قاسم: بناء الرواية، دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ، ص 102.

ورغم اختلاف المصطلحات النقدية، الدالة على المكان إلا أن مؤدى الدور واحد، "والمكان أيضا يعني مجموعة من التوقعات، فهناك حركة الانسان في المجال كالسير والجري والجلوس والوقوف.. وكل هذه الأفعال لا يمكن أن نفهمها خارج تنظيم معين للمجال organisation de l'espace"⁽¹⁾ فالمكان إذن هو مكون للفضاء، وفضاء الرواية هو الأفق الرحب الذي يجمع نسيج الأحداث الروائية.

ينطلق المكان من أبعاد جغرافية، وبعد تحميله بالدلالات، يتسع نطاق أبعاده حيث أن "المكان يمكن أن يوحي بمجال واقعي كأن نذكر اسم مدينة أو قرية أو حي لتوحي للقارئ أن أحداث الرواية قد وقعت فعلا في مكان حقيقي، وهذا نسميه مكانا واقعيًا Réel وقد يكون المكان من صنع التخيل، أي مكان لا وجود له على الأرض إشارة إلى أن الأحداث قد تقع في أي مكان، ولكنه رغم ذلك مكان موهي من خلال ما يصفه من ديكور وهذا نسميه مكانا تخييليا Fictif"⁽²⁾ بمعنى أن الدلالات تنتهي بشكل تدريجي، من منطلقات واقعية إلى أن تصل إلى دلالات أعمق.

ويتجاوز المكان الروائي الضوابط الخارجية المحدودة، "فالمكان الممسوك بواسطة الخيال لن يظل مكانا محايدا خاضعا لقياسات ومساح الأراضي، لقد عيش فيه لا بشكل وضعي بل بكل ما للخيال من تحيز، وهو بشكل خاص في الغالب مركز اجتذاب دائم، وذلك لأنه يركز الوجود في حدود تحميه"⁽³⁾ لأن الروائي يتعامل مع المكان بعناصر الخيال الأدبي فتغدو دلالاته تنبض بالشعرية الطافحة.

¹ - الفارابي عبد اللطيف شيكر أبو ياسين: العالم الروائي عند غسان كنفاني من خلال رجال في الشمس، ص 92.

² - المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

³ - غالب هلسا: المكان في الرواية العربية، تأليف مجموعة من الروائيين الغرب، دار ابن رشد للطباعة والنشر، ط1، 1981، ص 224.

وتكتسي الأماكن الروائية أهميتها من زاوية نظر الروائي كون الشخصيات الروائية تتجاوز في أذهانها محدودية المكان، فتصبح فضاءات تتعكس من خلالها انشغالات الشخصيات، ذلك من خلال تقنية الوصف، "فالوصف هو التصوير الفني الجميل للمكان، ومنه التمجيد للشخصية التي ستخترق المكان فمن خلال المكان يتم التمهيد لمزاج الشخصية وطبعها، فيصبح المكان تعبيرات مجازية عن الشخصية"⁽¹⁾.

وفي بعض الأعمال يغدو المكان، مركز الحدث، كون الشخصية تستمد منه هويتها وتعريفاتها وإليه تسعى وفيه تستقر، وقد يكون غامضا ضبابيا يثير الشخصية لتبوح بمكنوناتها، وبهذا صار المكان الروائي يشغل وظائف أساسية داخل البناء الروائي.

واعتنت الرواية الجديدة بالمكان الروائي لأن الروائيين يدركون أن "للمكان قدرة على التأثير في تصوير الأشخاص وحبك الحوادث، مثلما للشخصيات أثر في صياغة المبنى الحكائي للرواية، فالتفاعل بين الأمكنة والشخوص شيء دائم ومستمر في الحياة، فتكوين المكان وما يعزوه من تغير في بعض الأحيان يؤثر تأثيرا كبيرا في تكوين الشخوص"⁽²⁾، بل ويساهم في تقدم نسيج الأحداث فللمكان في الرواية والشخصيات حضورها المتميز وللزمان علاقة بالمكان، وللغة قدرة على تجسيد المكان وربطه بعناصر الخطاب الروائي الأخرى، مما يجعل الرواية نسيجا متشابكا محكم التلاحم والتماسك.

حيث يساهم التوظيف الجيد للأمكنة من فهم "الأسرار العميقة للشخصية الروائية، فهو لا يقتصر على كونه فضاء تقع فيه الحوادث، وإنما يؤدي دورا حيويا في مستوى الفهم والتفسير والقراءة النقدية لذا يمكن النظر إلى المكان الروائي من حيث هو مدخل من المداخل المتعددة التي تم من خلالها النظر في عالم الرواية والوقوف على مرامييه ومدلولاته

¹ - أحمد زياد محبك: متعة الرواية دراسة نقدية منوعة، دار المعرفة، الإسكندرية، ط1، 2005، ص 36.

² - نبيل سليمان: خصوصية الرواية العربية، دار الينابيع، دمشق-سورية، ط1، 2008، ص 186.

العميقة ورموزه وما فيه من جماليات الوصف إلى جماليات السرد القصصي⁽¹⁾ فيصبح المكان الروائي بهذا عنصرا حيويا لا يمكن دراسته بمعزل عن المكونات السردية لأنه يتفاعل مع الأحداث والشخصيات والزمن.

ما يميز المكان الروائي في الرواية الجديدة أنه أصبح ممزوجا مع البناء الروائي وذلك "بآلية تعريف وتشكيل تجمع الأمكنة والأزمنة والحوادث والشخصيات في سلة سردية واحدة، ذات رائحة ومزاج وتطلّع فيها من الألفة مثلما فيها من الغرابة، تهدف إلى إعادة المكان الضائع والمختفي، والمغيب، والمهدور، والمفتت، والمسروق، في ظل صياغة سردية روائية تتجاوز المؤلف وتفتح على المغامرة بكل طاقة الجرأة والثقة وحرارة الأرض وعنق المخيال"⁽²⁾ مما يجعل القارئ ينحت داخل الرواية من أجل الظفر بدلالات المكان كونه صار لصيقا بعناصر السرد الأخرى.

حيث ينعكس في الصور التي تقدمها الرواية، ويتراوح بين الوضوح والغموض، فقد يكون ظاهرا حيث يصفه الروائي وصفا دقيقا، مما لهذه الدقة من دور في احتواء الأحداث، وقد يكون باطنا يدفع الروائي القارئ للاستتباط من خلال الملفوظ السردية وتتامي الأحداث وبهذا يغدو المكان ذا صلة بمجمل عناصر الرواية.

ويتضح أن المكان الروائي مرتبط بخطية الأحداث السردية، وهذا الارتباط بينهما هو الذي يمنح للرواية تماسكها وانسجامها، وأصبحت مهمة المكان التنظيم الدرامي للأحداث فصارت الرواية "أزمنة لا زمنا واحدا وأمكنة لا مكانا واحدا، ووقائع لا واقعا واحدا، وأكوانا مادية متوازية لا تزامنية لا كونا واحدا متسقا متصلا، ومن ثمة يجب أن يكون الواقع والتاريخ والفكر والنظر والجمال والخيال بالمثل، إحصاءات واحتمالات وتنبؤات وممكنات، وليس هذا

¹ - نبيل سليمان: خصوصية الرواية العربية، ص 186.

² - محمد صابر عبيد: التنوير الروائي: استراتيجية العلامة وفضاء التأويل، عالم الكتب الحديث، إربد-الأردن، 2003، ص 81.

على المستوى الفلسفي والمنطقي فحسب بل هذا هو الواقع العملي الفعلي اليومي في بنية العلوم التجريبية، والفلسفية والمنطقية المعاصرة⁽¹⁾ وهذا التشابك الذي يميز الحياة ينعكس لا محالة في الرواية وبهذا تصبح مكونات السرد أبعد عن البساطة المعهودة.

وخصائص الحياة المعاصرة تتطابق وتنسجم مع المكان الروائي فأصبح له وجوه متعددة، «فهناك المكان اللامكاني، المكان المفهومي لا الكلي البنيوي الثقافي السائد أو كما تتصوره اللغة والمفاهيم شيء والمكان كما يوجد بالفعل في تكثله اللاكتلي الكثيف في الواقع المادي الحي شيء آخر تماما فالمكان ليس مجرد تحيزات مادية فيزيقية محددة بل ما نراه عبر اللغة فقط في المكان فالمكان في اللغة غير المكان المادي الواقعي نفسه»⁽²⁾ فيحمل أبعادا أوسع ضمن آليات التجريب الروائي.

ويطلق الناقد عبد الملك مرتاض على المكان الروائي مصطلح الحيز، ويرى أن «الرواية العربية الجديدة بدأت تتعامل مع الحيز على نحو لم يسبق للروائيين التقليديين»⁽³⁾ لأن المكان الروائي صار مرآة للعناصر الروائية الأخرى.

ولأن «الروائي المحترف، المتأنق، المتألق، جميعا: هو الذي يستطيع أن يتعامل مع حيزه تعاملًا بارعا، فيتخذ منه إطارا يُستحضر من خلال كل المشكلات السردية الأخر مثل الشخصية، والحدث والزمان... إنه خشبة مسرح واسعة تعرض الشخصيات من خلالها أهواءها، وهواجسها، ونوازعها، وعواطفها، وآمالها، وآلامها، تحب إن أحبت، عليه، وتكره، إن كرهت من خلاله»⁽⁴⁾ وبهذا أصبح المكان الروائي شبكة من العلاقات والرؤى التي

¹ - أيمن تعيلب: منطق التجريب في الخطاب السردى المعاصر، دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع، دسوق- تركيا، ط1، 2011، ص 141.

² - المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

³ - عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، ص 213.

⁴ - المرجع نفسه، ص 208.

تضامن فيما بينها لتشييد البناء الروائي ولم يعد خفيا فالمكان صار يتشكل من وجهة نظر الشخصية.

يعد المكان في الرواية ضروري، حيث "لا تستطيع الشخصيات في تعاملها مع الأحداث، فعلا أو تفاعلا، أن تفلت من قبضة هذا الحيز، كما أن هذا الحيز يمثل، في مألوف العادة، طائعا لها يمتد إذا مددته ويتسع إذا وسعته، ويتجه أنى وجهته"⁽¹⁾ وبهذا يغدو مركز استقطاب الشخصية الروائية، عاكس لأحاسيسها ورؤاها ومعظم الأحوال التي تمرّ بها، فيصبح المكان الروائي معادلا للمجال النفسي الباطني.

يساهم المكان الروائي في إبراز مشاعر الشخصية وبهذا تتحرر من كونه خلفية فحسب "فالمكان هو المجال الذي، تقع فيه أحداث الرواية لكنه ليس مجالا فارغا بل إنه مليء بالناس والأشياء إنّه مجال مجهز بأثاث وأشياء وهذه الأشياء لا تأتي اعتباريا وإنما تلعب دورا أساسيا في تعميق دلالة الحدث ووضع الشخصيات وأفعالها"⁽²⁾ وأحاسيسها.

وقد يعكس المكان الروائي مشاعر ليست بالحميمة فيحمل المكان دلالات العدائية، والتنافر بين الشخصيات والأماكن، "مما يجعلها تضيف مزيدا من الكراهية، واللائتماء بإزاء المحيط المعيش لتجعله كارثيا إرهابيا ممقوتا بازدرء ممض يقلق الذات البطلة ويجعلها أكثر انهزاما وعدوانا وهامشية"⁽³⁾ فيتحمل المكان مختلف المشاعر والأحاسيس، وبهذا يتجاوز معاني الأبعاد الهندسية.

ويجب أن تتلاءم إحياءات المكان مع مضمون الرواية، كونه "مجموعة من العلامات Signes لها دلالات Significations في ما وراء اللغة، فإذا كانت الشخصية فقيرة فإنّ المكان أو البيت ينبغي أن يشمل مجموعة من العلامات التي تشير إلى هذا الفقر، وهذا ما

¹ - عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد ، ص 208.

² - الفارابي عبد اللطيف شيكر أبو ياسين: العالم الروائي عند غسان كنفاني من خلال رجال في الشمس، ص 31.

³ - نادية هناوي: منازع التجريب السرد في روايات جهاد مجيد، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت-لبنان، ط1، 2015، ص 63.

أطلق عليه جيرار جنيت تسمية "الاستعارة المكانية" *Métaphores spaciales* بمعنى أن المكان له دلالة استعارية إيحائية تتصل بدلالة الرواية⁽¹⁾ فتصبح دلالات موحية، يتولى القارئ فهم أبعادها ورموزها.

للمكان الروائي وظائف هامة، لهذا "يجب أن يكون عاملا وفعالا وبناء في الرواية، وإلا أصبح كتلة شحمية لا تضيف للرواية إلا الترهل ومن هنا كان المكان يلعب في بعض الروايات الرشيقة دور البطولة وليس عنصر البطالة"⁽²⁾ ففي الرواية الجديدة غدت أمكنة الرواية تنبض بالحيوية والجمالية والأبعاد الرمزية.

4-2- احتواء المكان لشظايا الحكمة الروائية:

اختارت عادة السمان في رواية ليلة المليار الأرضية الأولى للمكان، مكان هروب حيث تظهر بيروت كتلة نارية ملتهبة بسبب الحرب فينطلق خليل الدرغ هاربا من الدمار والموت الذي يلاحقه من الأعداء:

"مذعور.. لا يدري هل ستقتله قذيفة العدو أو رصاصة (الصدى).. مذعور حتى النسيان التخديري... ولولا صلوات زوجته المنتحبة إلى جانبه وسعال أحد طفليه لما تذكر أسرته.. إنه وحش صغير يركض في الغابة وخلفه تهول الطيور البدائية بمناقيرها الحادة وصياحها المرعب، وتدب الديناصورات وتزحف الأفاعي والعقارب والسحالي العملاقة والأفيال والضفادع الشاهقة لتقتله، توأكبها نباتات شريرة تتكاثر خلفه بسرعة جهنمية، ومد لبلابها المجدول كحبال مشنقة وتفتح قرب عنقه الأزهار اللاحمة بأسنانها الدقيقة الشوكية ومعدتها المخملية الأرجوانية العارية.. وهو يكاد يسقط.. آه..."⁽³⁾

¹ - الفارابي عبد اللطيف شيكر أبو ياسين: العالم الروائي عند غسان كنفاني من خلال رجال في الشمس، ص 92.

² - شاعر النابلسي: جمالية المكان في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت-لبنان، ط1، 1994، ص 275.

³ - عادة السمان: ليلة المليار، ص 10.

يطفح المكان بخوف يطوق شخصية (خليل الدرع)، فصار البحث عن النجاة الهاجس الوحيد له ولعائلته، الهروب أصبح حتمية لا بديل عنها، فكل شيء يوحي بالاستقرار:

"وتستطيع أن تموت أينما شئت دون يزعجك أحد أو يعكر (مزاجك) شيء غير الطائرات الإسرائيلية التي تروح وتجيء منذ ثلاثة أيام تقصف كل شيء: الحي والميت والأرملة والطفل والملعب الرياضي والمدرسة ومخزن الذخيرة والمستشفى والسجن والسجين والسجان والمناضل والقاتل والرادع والمردوع وما بينهما"⁽¹⁾

يعكس المكان مشهدا مرعبا لبيروت المحترقة لأنها تعيش فترة قاسية جدا أثناء الحرب الأهلية لهذا كانت الوجهة إلى سويسرا بحثا عن السلام، حيث يعكس الفضاء شدة الرعب الممزوج بالرغبة بالخلاص، من أجل المحافظة على الحياة.

حيث تجاوزت حدود المكان (بيروت) المعالم الهندسية، إلى عوالم وفضاءات نفسية تعيش خوفا ورعبا استثنائيا، بين لحظة وأخرى ينتفي الوجود.

كانت جنيف هي المقصد، بحثا عن السلام، حيث الأمان والرفاهية وقد تجاوز (خليل الدرع) مرحلة الرعب التي تطبع بيروت، ووصل هو وعائلته إلى جنيف إلا أن هذا المكان رغم الترف المبالغ إلا أنه يشكل (خليل الدرع) إحساس بالأسى.

"استيقظ خليل فوجد نفسه ممددا على فراش غرفة فخمة، أين أنا؟ ومضى للسؤال وتدفق الجواب شلالا من الأحداث المروعة.

تذكر البارحة الهرب، درب المطار، القصف، الطائرة، جنيف، هل يمكن أن ذلك كله قد حدث البارحة فقط؟ كل ما يعرفه هو أنه نام ونام وشاهد فيما يرى النائم كفى تنهض وترتدي ثيابها ورامي وفادي يتضاحكان ويلتھمان إفطارا وحقائب تحزم، "جرسون" يدخل

¹ - غادة السمان: ليلة المليار، ص 10.

وآخر يخرج، وكل في ثياب رسمية وهو يطفو ويغرق... يرى ولا يرى... يفتح فمه ليقول شيئاً ثم يتلاشى... يحضر ويغيب وينقلب وكل عضو في جسده مشلول بإرهاق لا يقاوم⁽¹⁾

ونفسية خليل الدرع، غير منتظرة في المنطق البشري، وغير مستساغة كون الرفاهية تجعل الإنسان مشرقاً نابضاً بالحياة، على المتواجد فيها، مما يجعل دلالات المكان المحاطة بالرفاهية، تفضي إلى فضاء ضيق بمعنى أن نفسية الشخصية الروائية تلون المكان:

"وحدق عبر النافذة ولم يمتلك نفسه فشقق وهو يرى المشهد الباهر الذي طالعه شاهد بحيرة خرافية البهاء، وبجعا أبيض يسبح فوق صفحتها الهادئة بأعناق طويلة مثل شاربات استفهام راکضة فوق الماء، ونافورة عملاقة تشق زرقة الفضاء مثل نهر ينبع من هذا السحر الأرضي ليصب في السماء وأشجاراً متعددة الألوان... وأزاهير ومراكب ملونة الأشرعة وتلالاً في الجانب الآخر مزروعة بالخضرة بذلك اللون المركب المتدرج الخضرة الذي يحتوي عشرات الألوان الخضرة.."⁽²⁾

يتأمل (خليل الدرع)، روعة المكان ويعدد تفاصيل جماله يتأمل تلك الرفاهية، إلا أن حاجزاً ما يمنعه من أن يتخيل نفسه جزء من أجزاء جنيف ليتمتع برفاهيتها، الوطن يمنعه من الإحساس بسحر جنيف، تلك الحياة السويسرية الناعمة، لا ترضي خليل، لأن الوطن مثخن بالجروح، ويتمنى لو أن أطفال بيروت ينعمون بمثل هذه الأماكن:

"هل يقطن هذه البيوت بشر مثله؟ لهم أطفال؟ يحدقون عبر هذه النوافذ في الجمال المحيط بهم كآله دونما شهقة أو حس بالذنب أو الذعر أو الحيرة؟ غمره شعور لا يصدق بالأسى، شعور شبيه بالغثيان أمام ذلك الجمال المذهل كآله الذي يستعصي على الملامسة

¹ - غادة السمان: ليلة المليار، ص 86.

² - المصدر نفسه، ص 87.

أو الاحتواء... شعور كأنه الغيرة أو الغصة أمام المستحيل... ذكره المشهد بجسد كفى... وشعر بالذل..."⁽¹⁾

ولعل شعور (خليل الدرغ) بالضيق رغم اتساع المكان هو ما عناه المنظر الأدبي الروسي "ميخائيل باختين" "Mikhail Bakhtin" بالمكان الشبيه أو الضيق حيث ينعكس على حالة الفرد نفسيا فهو المكان الذي يوحى بالضيق وإن كان واسعا، كتواجد شخص ما في بلاد الغربة فمهما يميز ذلك البلد من رحابة إلا أنه يعد مكانا ضيقا في نفسية المقيم وهذا ما يحصل مع شخصية (خليل الدرغ) كلما تقلب في مدينة جنيف:

"...ينسى كل شيء عنهم جميعا حين يرى مهرجان الحياة تستقلها جنيف به... ها هما مقابل الجسر الذي عبره في دربه إلى الطرد قبل خليل يقرأ اللافتة: (كي دي مون بلان).. يعبران الجسر إلى الضفة الأخرى وسط مظاهرة حيوية باهرة..."

الثياب الخفيفة، والأجساد التي تمتص أشعة الشمس بشراهة... ابتسامات يتبادلها الغرباء السعداء... نظرات تفيض لظفا وتهذيبا... مع الرفاهية يصير اللطف تقليدا متبعا كأنه سعادة فائضة إلى الخارج..."⁽²⁾

بالرغم من مظاهر السعادة الفارحة التي تحيط (بخليل الدرغ) إلا أنه يعيش تمزقا في داخله، وكأنما يحدث تنافر بينه وبين محيط سويسرا يحاول أن ينسى عذاباته متأملا سحر المكان إلا أن كرامة الوطن تمنعه، فكأما تعرف على المكان كلما ازداد غربة، يشعر بالذل والضياع، ولم تستهوه مباحج جنيف وكأنه ضيع ذاته، عندما اعتلى طائرة الهروب من بيروت إلى سويسرا.

¹ - غادة السمان: ليلة المليار، ص 10.

² - المصدر نفسه، ص 97.

الحياة في جنيف تفتح ذراعيها (لخليل الدرغ) إلا أنه يعيش ضيقا داخليا، وانتكاسا يعيقه عن الاندماج في الحياة، ويبقى منفردا بمعاناته الداخلية، رغم أنه يلاحظ مظاهر حياة أخرى تختلف عمّا عاشه:

"خيل إليه أن الناس في تظاهرة الرصيف يحملون لافتات كتب عليها عبارات مثل: "أيتها الحياة... أحبك" أو "حمصي بشرتي أيتها الشمس وتقدم يا حبيبي" .. أو "أنا ثري ووسيم، من "يطاردني" أو "تملقوني"، أنا مندهش" أو "شابة وفقيرة، مطلوب ثري عجوز"، وهذه الكوكبة من السائحات العربيات في ثيابهن الوطنية يحملن لافتات مثل "أملك مائة وخمسين مليون دولار... بعدد فقراء شعبي" أو "متى يشتري أبي جنيف؟" أو "خذوا ثروتي وامنحوني حريتي" أو شيء من هذا القبيل"⁽¹⁾

مهرجان سياحة عظيم يضم كل مباهج الحياة إلا أن (خليل الدرغ) فقد حاسة التمتع بمباهج الحياة وهذا يعني أن المكان لا يكتسي أهميته بمباهجه ومدى ثرائه، وإنما من شعور وإحساس ساكنيه فالنسبة (لخليل الدرغ) المكان غريب، له وقع ممض في ذاته لأنه ليس وطنه، ولأن وطنه صار كومة دمار فمشهد الحياة الفارحة لم ينسه بؤسه:

"يتوج متعته المنغصة بسيجارة... يشرب الكولا من زجاجاتها مباشرة كعادته دون أن يمس الكوب الفاخر ونظراتها تزجره... يظل قروي المسلك في بيروت أو في جنيف... شجرة عتيقة الجذور"⁽²⁾.

تبقى جنيف بثرائها وحضارتها ومباهج الحياة فيها مكان للمقارنة بين الوطن والغربة، بالنسبة (لخليل الدرغ) في بيروت حاضرة رغم غيابها رغم أن أغلب الأحداث تحدث في سويسرا إلا أن بيروت تطفو في ذهن الشخصيات الوطنية هذا التقابل يوضح أن أهمية المكان تصنعها الشخصيات الروائية بيروت/ جنيف، ثنائية تفرق (خليل الدرغ) الوطن/المنفى، فهذه الثنائية حاضرة على متن الرواية في وعي (خليل الدرغ) ولا وعيه وينم هذا التقابل عن

¹ - غادة السمان: ليلة المليار، ص 97.

² - المصدر نفسه، ص 98.

ثنائيات معادلة وموازية الألفة/الغربة، الصدق/الزيف، الخصب/الجذب، فالوطن مكان غائب، إلا أنه حاضر، مع ذكريات الشخصيات ووجدانها، بيروت حاضرة حضوراً حياً.

فالبرغم من أن بيروت غائبة إلا أنها تمثل الانتماء بعمق، فطغيان مكان على آخر داخل البناء الروائي ينم عن الدلالات التي يحملها المكان الأصل ، لأن سويسرا كانت البحث عن الخلاص الحتمي، وبراها (خليل الدرع) جنة وهمية حيث تساءل إن كانت رفاهية المكان تكفي وحدها للحياة:

"ولكن هل مناخ الغربة صالح للنمو مهما كان مرفها وبانخا هل قطع طفليه عن وطنهما عملية إنسانية؟ بالمقابل هل تركهما يقتلان هناك أكثر إنسانية؟ يأتيه ذلك الصوت من أعماقه كأنه صوت أمير: "الحلول الفردية لا تجدي... تهرب بطفليك... وماذا عن بقية أطفال المدينة والقرية والوطن والعالم العربي؟ اللغة.. لماذا لا يقدر على إنزالهم من كتفيه ليستريح كما فعل عشرات آلاف المواطنين سواه؟ لماذا يمتلكه خجل حقيقي كلما نجح في تحقيق خلاص فردي مهما كان صغيراً"⁽¹⁾.

وفي هذا الصدد يظهر دور الروائية عادة السمان في استخدام اللغة لإبراز رفاهية الأمكنة ووقعها على بعض الشخصيات فكلاً امتد متن الرواية، تبرز روعة المدينة الأوربية، ولكن مرارة تطغى على الأحاسيس حيث أصبحت جنيف فضاء غربة بالنسبة لشخصية (خليل الدرع) الذي سقط في جوها ، لحظة ضغط لا يقاوم وأثناء تناوله مشروباً في متنزه جنيف يتجسد معنى غربته في نحلة تسقط داخل زجاجة المشروب:

"تأتي نحلة تقف على فوهة زجاجة الكوكاكولا. تلتق تحوم، وتدور حول أطراف الفوهة ثم تهوي إلى داخل الزجاجة كأنها تخدرت، أو تسممت تسقط إلى القاع يظنها

¹ - عادة السمان: ليلة المليار ص 98، 99.

ماتت.. تنتفض. تقف على قدميها من جديد وتحاول التحليق... وتكتشف أنها سجين، أسر مخادع شفاف ويراهم خلف عبارة كوكا كولا المكتوبة بحروف كبيرة على الزجاج تحاول التحليق، وتعلو وترطم بالجوانب وتسقط ثم تحاول من جديد في محاولة بائسة للعودة إلى الفوهة من حيث أتت... يتأملها مثل عراف يحدق في كرتة الزجاجية، ويحزن لسقوطها المتوالي ويدهش لمحاولتها المستميتة للتحليق من جديد كل مرة وهي تصدر أزيزا يشبه الانتحاب والشتائم⁽¹⁾

يطابق المشهد، ما يحدث مع شخصية (خليل الدرع)، بل هو اختصار لوضعه طول متن الرواية، (فخليل الدرع) كان يظن أن سفره مؤقت إلى أن سقط في براثن الغربة، وكما حاولت النحلة استكشاف الزجاج، وهذا ما فعله (خليل الدرع) فحاولت النحلة أن تنتفض وقد حاول (خليل الدرع) أن يعود للوطن في عديد المناسبات إلى أن اكتشف أنه شبه أسير في أرض المنفى.

كانت الهجرة من بيروت المشتعلة إلى سويسرا (جنيف) حيث مثلت محطة سرديات الرواية بنسبة كبيرة، وكانت الشخصيات الروائية بتقلها بين الأمكنة، فرصة لتقديم أوصاف الأمكنة عن طريقها وتفاعلت مع هذه الفضاءات سلبا وإيجابا، وكل مكان تتردد عليه شخصيات الرواية خلف دلالات مختلفة، ورغم اختلاف أسباب الهجرة إلا أن البيروتيين لا ينفصلون عن الوطن بذواتهم.

فرغم محاولة كفى زوجة (خليل الدرع) عزله عن أخبار الوطن إلا أنه يتابع أخبار الوطن كلما وجد إلى ذلك سبيلا:

"الأنني أطفال التلفزيون لأريحك واستريح من مشاهد دمار بلدنا؟ ألم تتعب من مشاهد العنف والخراب وجثث القتلى؟... لقد استرحنا من ذلك إلى الأبد، فلماذا لا تريد أن تستريح وتريح؟... أمقت العنف والدمار والقتل تكرهه كل أم... تركنا لكم المدينة لتتفضلوا بتحرير فلسطين فحررتموها من أهلها وأرزاقها وأبنيتها... وهاهي إسرائيل تكمل المهمة.

¹ - غادة السمان: ليلة المليار، ص 99.

لقد نجحت في استفزازه صرخ بها: لم يكن هذا بالضبط ما حدث هذا ما أراده بعضهم أن يبدو كما لو كان يحدث كي تقول غبية مثلك كلاما كهذا⁽¹⁾

بيروت تلة مغروسة في ذوات الوطنيين ضمن متن الرواية، وهم (خليل الدرع) و(أمير النيلي) والخادم (نسيم)... رغم أمان سويسرا، ورغم تقديم قصور جنيف، وبحيراتها وشوارعها، ومناظرها، وسياراتها، ومحلاتها، ووسائل نقلها في صورة بانورامية رائعة فأغلب مشاهد الرواية تحصل في جنيف، باعتبارها المكان الواقعي (سويسرا)، إلا أن حضور المكان الحميمي "الوطن"، هو القاطن في جلساتهم، وحتى ضمن أماكنها عبر وعي ولا وعي الشخصيات الروائية وحتى المهاجرين رغبة (كـرغيد الزهران) (نديم الغفير) و(ليلي السباك) فكلمًا ابتعدوا عن أجواء بيروت ودموها تتواجد بيروت ضمن حواراتهم بشكل أو بآخر.

وضمن رواية ليلة المليار تفقد البيوت ألفتها، رغم الثراء الفاحش (فرغيد الزهران)، أحد أثرياء لبنان، المال غايته في البدء والانتها، شوه جمال جنيف بقصره بما أحاطه من تحصينات لضمان أمنه فصارت قلعة المذهبة مصدر عذاب:

"الأسوار المحيطة بحديقة مكهربة لإبعاد المواشي عن أملاكه الخاصة لكن مشهد الأطفال الذين يتكهربون بها، ويتلقون صدمة موجعة غير قاتله أمر ممتع حقا.. تلك الدهشة المتوجعة التي تبدو في عيونهم لحظة مس السور...

يدخل إلى قلعة الذهبية ويشعر بالأمان.. يحبها هكذا ضيقة النوافذ نصف معتمة محشوة بالكنوز والأسرار⁽²⁾

¹ - غادة السمان: ليلة المليار، ص 128.

² - المصدر نفسه، ص 29.

ورغم كل التحصينات، إلا أن هذا المكان لا يوحي بالأمان لأن البيت الآمن هو الواسع المفتوح على العطاء، بل صار قصر رغيد الزهران مصدر وحشة وغربة بالنسبة لنسيم اللباني الهارب من الحرب والباحث عن عمل لأجل إعانة أسرته فأصبح القصر مصدر وحشة ويوحي بدلالات مرعبة:

"يكاد يفقد صوابه في هذا القصر المذهب بين تعاويذ الساحر في جناحه الخاص ووحشية رغيد الناعمة الملمس في الجناح الآخر... لا طفل في هذا البيت لا امرأة حقيقية وإنما بضائع تعبر السبيل بين الباب والممر غالباً فالباب، في المسافة بين الرعب والدموع بين الفقر والشرهة الكسول... وهو يركض خلف الجميع ليكنس بقايا الدموع، والكحل، والكلمات التي لم تقل وروائح البخور المعشقة في الزوايا تحول المكان إلى معبد ذهبي، تقوم فيه ضحايا بشرية في عبادة وثنية وحشية الطقوس.." (1)

هذا يدل على أن المكان يكتسي أمانه من سكانه فلن يمنح الأمان رجل ثري متوحش، وساحر مشعوذ، يصنع أمان البيت ومعانيه، الإنسان في تعامله وعطائه فقد أضحت القلعة أشبه بمعبد وثني.

استطاعت عادة السمان أن تمجد الوطن، فرغم أنه جريح إلا أن العلاقة بينه وبين مواطنيه حميمية فهروب (خليل الدرغ) من أجواء الحرب لم ينتج عنه إلا حرب نفسية أخرى، جعلته عالقا بين الموت والحياة حرباً نفسية جعلته يفقد طعم الحياة ومباهجها، لهذا اختار في نهاية المتن الروائي العودة إلى الوطن طالما أن الغربة عاجزة عن حماية أولاده، ولطالما لا يستطيع تحقيق ذاته إلا في وطنه.

1- عادة السمان: ليلة المليار، ص 31.

الفصل الثالث

مظاهر المستحدثات الفنية
في رواية ليلة المليار.

1- استخدامات اللغة الروائية:

1-1- صيغ الحوار واللغة الشعرية.

2-2- التوظيف اللغوي في الرواية.

2- خلفيات العبث واللامعقول في
الرواية:

2-1- امتدادات العبث ووجودية الأشياء.

2-2- أشكال العبث واللامعقول ورمزية الأشياء.

3- ولوج المحذور ضمن الرواية:

3-1- اختراق الثالوث المحرم.

3-2- تعرية قضايا (السياسة والدين والجنس).

4- فضاء الصفحات واستخدامات
الكتابة:

4-1- الأشكال الطباعية في الرواية.

4-2- التنقل العلاماتي لامتداد الرواية.

تمهيد:

امتازت مستويات اللغة في رواية "ليلة المليار" بمقامات كلامية متنوعة، فاتصفت لغة "غادة السمان" بالتعدد والتنوع معجماً وتركيباً ودلالة وقالبا أدبياً، حيث أن "المبدع يسعى دوماً إلى تخصيص لغته الإبداعية ضمن اللغة السائدة الموروثة، وبصراع مستمر معها، والروائي المشدود إلى تغيرات السلوكات والفضاءات والأزمنة يتخذ من اللغة الركن الأساسي لتلمس هذه التغيرات التي تترجمها لغة الخطابات المؤطرة لثقافة المجتمع وصراعاته الاجتماعية والإيديولوجية، من ثم لا يكون خطاب الفلسفة والفكر والسياسة هو المرصد الوحيد لمتابعة تحولات المجتمع، بل إن الخطاب الأدبي هو أيضاً مجال أساسي لانتقاء التبادلات عبر جدلية الحوارية السارية في مجموع مرافق العلاقات البشرية"⁽¹⁾، لأن اللغة الأدبية انعكاس طبيعي لجزيئات المجتمع وتفصيله الحياتية ومستوياته كافة.

واستطاعت اللغة الروائية أن تعكس جوهر الأشياء والعلاقات، "وهذا ما جعل الاهتمام النقدي يتجه إلى الفكر الروائي للغة، لا بوصفها أداة تواصل فقط، وإنما في وصفها تجلي وعي الروائي بتاريخ اللغة التي يستعملها، واقتناصه الدلالات المتناسلة التي تتفرغ عن التهجين والتوليد والنحت والسخرية البارودية"⁽²⁾، حيث تخدم بهذا التفريغ الوظائف الروائية، والغايات الحكائية.

وظفت "غادة السمان" لغة واصفة، حيث أن انتقاءها جدي يخدم الغايات الأدبية، واستخدمت الأسلوب الروائي الساخر، وأحاطت القضايا الموصوفة بطابع وجودي، مع توظيف الرمزية للأشياء، فاحتوت اللغة عديد القضايا منها نقد الثالوث المهيم على ضبط قيم المجتمع، حيث تولت اللغة الروائية إضاءة المناطق الثلاث (السياسة، الدين الجنس).

من خلال هذا الفصل، تتجلى استخدامات اللغة ودور الحوار اللغوي في السير بالأحداث وجماليات اللغة الشعرية، وإحاطة القضايا المطروحة بالعبثية ومنح الأشياء وجودية، وتخرق

¹ - محمد بريدة: الرواية العربية ورهان التجديد، ص 54.

² - المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

"غادة السمان" الثالث المحرم، ويتضح كذلك توزيع المتن الروائي على الفضاء الورقي، واستخدام الأشكال الطباعية.

1- استخدامات اللغة الروائية:

اللغة هي المادة الأولية التي يقوم عليها العمل الأدبي عامة، والروائي لا يكتمل بناءه دونها، حيث يستخدمها وفق مستويات تتناسب ومعمار الرواية حيث يختار "جملة من المستويات اللغوية التي تناسب أوضاع الشخصيات الثقافية والاجتماعية والفكرية، بحيث إذا كان في الرواية شخصيات: عالم لغوي، وصوفي، وملحد، وفيلسوف وفلاح، ومهندس، وطبيب، وأستاذ جامعي... فإن على الكاتب أن يستعمل اللغة التي تليق بكل من هذه الشخصيات..."⁽¹⁾. و إلا أصبحت اللغة نشازا، لا مؤدى لوظيفتها.

وتظهر اللغة في عدة صيغ من الوصف، فقد تكون وصفا أو حوارا، وغدت في الرواية لغة شعرية طافحة بالمعاني والانزياحات، ومن المسلم به أن استخدام اللغة الروائية لا محالة يؤدي إلى منحى "الوصف والتشخيص، وعبرهما قول الحقيقة بالتلميح تارة، وغالبا بالفضح والتنديد، والتهكم، والباروديا في اتجاه غطاء الزيف المنشور فوق الواقع"⁽²⁾، فهدف الرواية في النهاية تقديم حقيقة ما بلغة جمالية.

1-1- صيغ الحوار واللغة الشعرية:

من القضايا المطروحة في الرواية الجديدة "الحديث عن اللغة في صلتها بالرواية، هذا الجنس اللفظي بامتياز، وصفة الامتياز هذه لا تبرز فكرة الارتياح بوصفها من مقومات اللغة الشعرية، بل تجد تبريرها في مقوم آخر يقترن بما يمكن أن ندعوه إجمالا بانفتاح النص الروائي وحرية القصوى تجاه اللغة"⁽³⁾، حيث أصبحت اللغة ميدانا للتجريب الروائي، لأنه "قدرة انعكاس الوعي على ذاته، والمنطق على قواعده، والواقع على تصوره، واللغة على

¹ - عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، ص 157.

² - أحمد المديني: تحولات النوع في الرواية العربية بين مغرب ومشرق، دار الأمان، الرباط_المغرب 2012، ص 154.

³ - عبد الحميد عقار: الرواية المغربية، تحولات اللغة والخطاب، شركة النشر والتوزيع الدار البيضاء- المغرب ط1، 2000، ص 79.

منظوماتها النحوية والتركيبية والدلالية، التجريب هو تفكيك للتركيب ليس مجرد التفكيك العبثي الشكلي الفارغ بل لإعادة البحث عن تركيب رمزي ومنطقي وتصوري للغة والعقل والفعل يكون أكثر خصوصية وتعددا وانفتاحا وجدلا وممارسة⁽¹⁾، فيتيح التجريب على مستوى اللغة، الانفتاح على المجموع المفكك وإعادة تجميعه من منظور آخر.

صارت الرواية عالما زاخرا شاسعا متنوعا نابضا، بل بوتقة تضم مختلف المكونات، "ففي مجرى تاريخ القوالب الروائية تقيم لغات وأساليب وإجراءات تلفظية تتخذ كلها من جدل التوترات بين الاجتماعي والذاتي والواقعي والنصي ومن هنا إلحاح باختين على أن كل رواية هي إلى هذا الحد أو ذاك نسق حوارى مصنوع من تشخيصات أوصاف "الكلام" والأساليب والتصورات الملموسة الملازمة له، الملفوظ في الرواية لا يعبر فقط ولكنه يتخذ هو ذاته موضوعا للتعبير"⁽²⁾، يتضمن هو الآخر، دلالات ومعاني تفصح عن المضمون الروائي.

لا يمكن اعتبار اللغة إلا قاعدة للتعبير الأدبي "لقد كان غوركي على حق إذ قال (اللغة هي أول عناصر الأدب) فهي المفتاح لفهم المؤلفات الأدبية بشكلها المتكامل، ومفرداتها والطابع المميز لنحوها وبناء كلامها، لهما بمثابة الأرضية التي تبنى عليها الصور والأفكار"⁽³⁾، وبها يتم تجديد الخطابات الأدبية وفق معطيات كل مرحلة زمنية، "و إذا كانت اللغة من زاوية وظيفتها التواصلية تؤسس هوية الفرد وتحقق اجتماعيته وتتيح له أن يكون، فإنها بالمقابل ومن زاوية وظيفتها الشعرية أو الإبداعية، تشيد خصوصية النص الأدبي وتميزه إنها بالأحرى تمنح المبدع وهو فرد اجتماعي قدرا من التعالي لأنه يعيد تصريف اللغة وهي جماعية بشكل فردي يباعد بينهما وبين وظيفتي التبليغ والإحالة المباشرين"⁽⁴⁾، فتتحقق وظيفة التفاعل السردي.

¹ - أيمن تعيلب: منطق التجريب في الخطاب السردي المعاصر، ص 123.

² - عبد الحميد عقار: الرواية المغاربية تحولات اللغة والخطاب، ص 80.

³ - المرجع نفسه، ص 79.

⁴ - المرجع نفسه، الصفحة نفسها .

والجدير بالإشارة أن اللغة الروائية صارت محط الاهتمام النقدي، "فالاهتمام بشكر الرواية كان وليد بداية هذا القرن بشكل هام يناسب تغيرات الواقع الإنساني الجاد، إلا مع نهاية النصف الأول من القرن العشرين، فقد أصبحت الرواية تقدم لنا قراءات دقيقة ومهمة للأيديولوجيات المحيطة بنا وتفاعلاتها مع البعض وتحاول تشريح تلك الصراعات وتعليلها بتقنيات متفاوتة، مما جلب اهتمام النقاد ودفع بهم إلى تحليل تلك التقنيات، ومكوناتها في تشابكاتها وتمظهراتها وامتداداتها الدلالية"⁽¹⁾، حيث تظهر في صيغ احترافية، وتنوع وسائل الأداء الأسلوبي من أجل تكوين رؤية روائية.

و يعد الحوار تشكيلا هاما داخل بنية اللغة الروائية، حيث يساهم في بناء المعمار الفني، وهو أداة منهجية لنمو المتن الروائي، وتوجهه نحو الاكتمال، من خلال توزيع المضامين على بنية الحوار "و الحوار هو اللغة المعترضة التي تقع وسطا بين المناجاة واللغة السردية، ويجري الحوار بين شخصية وشخصية، أو بين شخصيات وشخصيات أخراة داخل العمل الروائي ولكن لا ينبغي أن يطغو هذا الحوار على الشكلين الآخرين فتتداخل الأشكال، وتضيع المواقع اللغوية عبر هذا التداخل..."⁽²⁾، و تتضافر تلك المواقع اللغوية من أجل بلوغ الهدف الروائي.

الحوار اللغوي يحمل أبعادا كبرى حول مضمون النص الروائي، حيث "لا يُتصور بدون تدمير شكلي، هذا التدمير هو الذي يهبه علامة الحداثة والتي تموضعه بالتعارض مع آثار أدبية أخرى في النظام التعاقبي للفن وتعتبر التجربة اللغوية عنصرا مهما من عناصر الحداثة الأدبية، حيث أصبحت أشكال التعبير وأساليبه وطرائقه كلّها تحت الاختبار مؤدية إلى ما يشبه ثورة اللغة تلك التي تجليها الاستخدامات الجديدة والنظر إلى العمل الفني من

¹ - إبراهيم عباس: تقنيات البنية السردية في الرواية المغاربية، دراسة في بنية الشكل Édition anep، 2002، ص 23.

² - عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، ص 176 .

حيث هو حوار بين الفنان وأداة التعبير الخاصة به"⁽¹⁾، حيث أن البنية الحوارية تفصح عن العلاقات الداخلية بينها، ويتم التفاعل بين مختلف المكونات.

تعكس البنية الحوارية ما يضمه الروائي، فيغدو الحوار نابض النص، الذي يرتفع بأحداث الرواية نحو اكتمال البيئة المعمارية، وهنا تبرز القدرة لدى كتاب الرواية الجديدة في إخضاع الحوار لخدمة المقولة الروائية، كما تظهر قدرتهم الفنية على الإيصال ودفع مضامين الرواية نحو القارئ دون أن يشعر بالخطابية الموجهة والمباشرة التي إن حصلت خرجت الرواية لحظتها عن طبيعتها الأدبية، حيث أن "الحوار الروائي المتألق يجب أن يكون مقتضبا، ومكثفا، حتى لا تغدو الرواية مسرحية، وحتى لا يضيع السارد والسرد جميعا عبر هذه الشخصيات المتحاورة على حساب التحليل، وعلى حساب جمالية اللغة واللعب بها..."⁽²⁾، لهذا وجب أن يكون توزيع الحوار على متن الرواية متوازنا، منثورا بإتقان خادما مساهما في خدمة البناء الروائي.

وقد منح تيار الوعي نفسا جديدا لطرائق وصيغ اللغة، واستخدامات جديدة، "و باختصار فالحدثاثة هي هذا الوعي لدى الكتاب والمبدعين والقراء بالحاجة المتواصلة إلى البدائل والإضافات مع ما يرافق ذلك من شك وقلق وخبرة فنية وجمالية كذلك، ومثل هذا التصور يصبح بمثابة بديهية في حالة الرواية، فهي بطبيعتها غير قابلة للتقنين... إنها جنس يبحث بشكل دائم ويحلل ذاته أبدا، ويعيد النظر في كل الأشكال التي استقر فيها، فمثل هذا النوع لا يمكن أن يغوص عميقا في نقطة الاتصال المباشر بالواقع المتشكل"⁽³⁾، وبهذا المنظور أعادت الرواية تشكيل العديد من استخدامات الرواية.

¹ - عبد الحميد عقار: الرواية العربية المغاربية، تحولات اللغة والخطاب، ص 82 .

² - عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، ص 176 .

³ - عبد الحميد عقار: الرواية العربية المغاربية، تحولات اللغة والخطاب ص 82، 83.

تجددت أساليب التواصل في الرواية وتتنوع حيث "ينظم الحوار داخل النص السردى، وفق صيغ متعددة تتدمج أو تتقاطع مع الصيغ الخطابية الأخرى"⁽¹⁾، ويغدو ناطقا ممثلا ومترجما عن وجهات نظر متعددة "فهو ترهين لأصوات متساوقة أو متصادمة، والحال أنه رغم قلة انتشاره، يثير ملاحظات عديدة ترتبط باشتغاله المتنوع داخل البنية السردية"⁽²⁾، حيث أن انتشاره يعتمد على تنوعه في عدة صيغ.

ومن الصيغ الحوارية التي استخدمت في الرواية الجديدة، هو الحوار الداخلي وهو حوار ليس معلنا، بل يحدث في ذهن الشخصيات الروائية حيث "يتعزز الحوار الداخلي داخل النص السردى، بانتشار صيغ التساؤل كصوت داخلي، وهي في غزارتها تحيل، في آن واحد، على حيرة وقلق الشخصيات وعلى الميل المتواتر إلى التبئير الداخلي كما تترك، وتفكك البنية السردية، عبر زرعها وحدات شذوية متفرقة، أو مراكمتها داخل مقاطع نصية تشخص مستويات تلك الحيرة"⁽³⁾، حيث يشحن الحوار الداخلي بحمولات كثيفة تشكل مرجعيات الشخصيات الروائية.

وتجديد النظرة إلى صياغة الحوار هو "تجديد النظرة إلى اللغة الروائية، ومحاولة إعادة تنبيرها حتى لا تتقطع عن تيار الحياة، كلاهما ينهض باعتباره سببا لتمييز الخطاب الروائي وتفرد، والصيغ الأسلوبية، والإجراءات النصية وسجلات الكلام التي يتم إنجازها فعليا في مستوى بالقياس إلى ماضيه، وإلى خطابات نظيرة له، كل ذلك ينهض بوصفه من أهم تجليات هذا التميز والتفرد."⁽⁴⁾

وعليه يمثل الحوار دورا هاما في الرواية حيث بواسطته يمكن التعرف على الشخصيات الروائية، وكشف أفكارها، ومستوى ثقافتها، وجميع أبعادها، فهو الوسيلة التي تنقل سير أفعال

¹ عبد العزيز ضويو: التجريب في الرواية العربية المعاصرة، دراسة تحليلية لنصوص روائية حديثة، ص 82.

² المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

³ المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

⁴ عبد الحميد عقار: الرواية العربية المغاربية، تحولات اللغة والخطاب، ص 83.

الشخصيات، وتطور الأحداث، حيث يعد الحوار بصيغته المتنوعة مطية لتحليل الشخصيات، وتتبع الكيان الروائي، لذلك يؤكد النقاد على أن الحوار هو باكورة المغاليق للبناء الروائي، حيث يرسم ملامح ودواخل الشخصيات، ويحقق تميزها من خلال عباراتها وطبيعتها ردها وبالتالي يعكس آراءها كما يفصح الحوار عن أبعادها الجسمية والنفسية والاجتماعية.

فالحوار لغة، وتميزت اللغة في الرواية الجديدة بالانبعث والتجدد، "واللغة هي أساس الجمال في الإبداع الأدبي بصفة عامة، وقد أصبحت اليوم الأساس المتين الذي تقوم عليه الرواية الحديثة بعد أن فقدت الشخصية كثيرا من الامتيازات التي كانت تتمتع بها طوال القرن التاسع والنصف الأول من القرن العشرين"⁽¹⁾. حيث أضحت اللغة مفتاحا أساسيا لولوج العمل الروائي "ذلك أنها فضاء لتجريب كثيف لاختبارات معجمية وتركيبية"⁽²⁾، حيث تتضافر مستوياتها وتتضافر في سبيل لغة أدبية طافحة بالشعرية.

وتختلف اللغة الأدبية كونها "لغة قلقة ومتحولة وزئبقية الدلالة بحكم تعامل المبدعين معها تعاملًا انزياحيا وبالتالي فلغة الرواية هي تلك اللغة الخاصة التي يصنعها الروائي، ويخرجها من المستوى الانزياحي الذي يتيح له أن يسخر لغته بمعاني جديدة كثيرة توسع دلالتها"⁽³⁾، و تفتح الآفاق أمام القارئ، ليستعذب هذه اللغة، وبما أنها واسعة الدلالة، قد تتعبه هذه القراءة، وتجعله يستدعي أدوات مغايرة لفك تحولاتها وتشابكاتها.

لأن اللغة الروائية، مؤداها ليس التواصل البسيط اليومي، اللغة الروائية فعالة، فهي "اللغة الوظيفية، أي اللغة التي يكتب بها كاتب جنسا أدبيا ما، وقل: اللغة الخاصة التي يصطنعها هو، والتي يحاول في الكثير من الأطوار - شأن الكتاب الكبار في العالم - أن يخرجوها من المستوى المعجمي الميكانيكي الدلالة، إلى المستوى الانزياحي الذي يتيح له أن يسخر لغته لمعاني جديدة كثيرة تحيي مواتها وتوسع دلالتها، وذلك بالاضطراب بها في مضطربات بعيدة

¹ عمري بنو هاشم: التجريب في الرواية المغاربية، الرهان على منجزات الرواية العالمية، دار الأمان، الرباط- المغرب، ط1 2015، ص 142.

² عبد العزيز ضويو: التجريب في الرواية العربية المعاصرة، دراسة تحليلية لنصوص روائية، ص 159.

³ عمري بنو هاشم: التجريب في الرواية المغاربية، الرهان على منجزات الرواية، ص 142.

لا عهد للغة المعجمية بها"⁽¹⁾، ولا يستطيع تحقيق هذا المستوى، إلا الكاتب الأديب المتمرس، فيحسن الارتقاء باللغة إلى مصاف الشعرية.

فالشعرية الأدبية من شأنها وضع أطر وإنتاج قوانين تحكم النصوص الأدبية وترصد انشغالها، فهي تهدف إلى "معرفة القوانين العامة التي تنظم ولادة كل عمل ولكنها بخلاف هذه العلوم التي هي علم النفس والاجتماع.. الخ تبحث عن قوانين داخل الأدب، فالشعرية إذن مقارنة للأدب مجردة وباطنية في الآن نفسه"⁽²⁾، فلم تعد النظرة للغة انفصالية كل مستوى على حدى، كالتركيز مثلا على المستوى النحوي أو الدلالي، فاللغة بتلك النظرة الانفصالية تعد مجردة، فمؤخرا غدت اللغة ظاهرة اجتماعية، مشحونة بالدلالات الحمولات الإيديولوجية.

وقد استطاعت الرواية مؤخرا استيعاب الواقع، والتعبير عنه بشكل لافت، كونها تخضع للتجدد باستمرار، ولأن اللغة المعاصرة نابعة من احتكاكها بالواقع لهذا تتميز لغة الرواية الحديثة بلغتها الشاعرية المكثفة والموحية تصطنع الجمل القصار وتحدث نوعا من الإيقاع الموسيقي الذي يحدث عند المتلقي ما يعرف بالمتعة الفنية، وبعبارة أخرى فإن اللغة في الرواية الحديثة أصبحت متميزة بصناعة فنية خاصة بها إما على مستوى المعجم أو التركيب أو الأسلوب وخاصة تقنيات سردها التي تجسد أحداثها وترسم شخصياتها وفضاءاتها وبنيتها الزمنية"⁽³⁾، كون الشعرية لم تعد من خصائص الشعر فحسب، كما يتوهم لأول وهلة، فتداخلت اللغة الشعرية بالروائية.

وبات أكيدا من خلال الدراسات النقدية الرواية الأدبية أن اللغة الشعرية لا تختص "بالشعر فقط من حيث هو شعر أو بالمعنى المفهوم لكلمة شعر، وتاريخ الأجناس الأدبية الأخرى يثبت ذلك، حيث نجد أكثرها تعبر عن أغراضها باعتماد اللغة الشعرية، إنها تقيم

¹ - عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد ص 161 .

² - تزفيطان طودوروف: الشعرية، تر شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر والتوزيع، دار البيضاء-المغرب ط1، 1990، ص 23.

³ - عمري بنو هاشم: التجريب في الرواية المغاربية، الرهان على منجزات الرواية العالمية، ص 143 .

علاقات جديدة بين الإنسان والأشياء وبين الأشياء والأشياء، بين الكلمة والكلمة، أي حين تقدم صورة جديدة للحياة والإنسان واللغة⁽¹⁾، فتصبح لغة موحية تحيط بها الكثافة من كل جانب.

حيث أصبحت الشعرية مؤخرًا من سمات البناء الروائي، بل الرواية تحتاج اللغة الشعرية، لأنها "لغة تكثيف وغبابة، لغة تؤلف ما لا يأتلف تصدم، تعبر إلى حد الإدهاش والسحر، وتستخدم كل ما تتيحه اللغة من فضاءات وإمكانات جمالية وفكرية تظهر اللغة الشعرية، على هذا النحو لغة تتكامل بها كافة الأبعاد الدلالية المحمولة في نسق النص، فهي لغة إيجابية متمردة مثقلة بالمعنى، وما وراء المعنى⁽²⁾، فتصبح أغراضها أبعد من أغراض اللغة التواصلية.

حيث تتجاوز اللغة الروائية النطاقات المعهودة في اللغة، لأنها تضم أصوات فاعلة، حيث أن "المتكلم في الرواية دائمًا ودرجات مختلفة منتج إيديولوجيا، وكلماته دائمًا هي عينة إيديولوجية (idéologème) ، واللغة الخاصة برواية ما، تقدم دائمًا وجهة نظر خاصة عن العالم تنزع إلى دلالة اجتماعية، باعتبار الخطاب نصًا إيديولوجيًا، فإنه يصبح موضوعًا للتشخيص في الرواية، وأيضًا فإنه يجنب الرواية أن تغدو لعبة لفظية مجردة"⁽³⁾، فمغزى الرواية السمو بالمعاني وإثارة المتلقي للبحث أثناء القراءة.

لأن اللغة الشعرية تستدعي التركيز والتدبر كونها بعيدة عن التقريرية "فلغة السرد لغة ذات وظيفة إخبارية تسمى الأشياء بمسمياتها لأن غايتها حكي أحداث وأخبار قصد الإفهام والتبليغ مما يستدعي اتصافها بالوضوح والتصريح والتقرير، أما لغة الشعر فسمتها هي الانزياح لأنها لغة إشارية إيحائية تنحو إلى الإحالة على ذاتها وجذب الانتباه إلى نفسها، ولذلك فهي تنفر من التسمية والتحديد والتعيين وتتعالى عن الإخبار والإفهام وتستدعي

¹ - عمري بنو هاشم: التجريب في الرواية المغاربية، الرهان على منجزات الرواية العالمية، ص 143.

² - المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

³ - ميخائيل باختين: عن محمد فكري الجزار، لسانيات الاختلاف، الخصائص الجمالية لمستويات بناء النص في شعر الحدائة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط1، 1998، ص 111 .

اللجوء إلى جملة من الأساليب المجازية والصور البيانية⁽¹⁾، وهذا لا يعني أن اللغة الشعرية تتعارض مع لغة السرد، ولا يعني أنها لا تستخدم بعض الصور والمجازات.

1-2- التوظيف اللغوي في الرواية:

الحوار في "ليلة المليار" مشحون بالدلالات، حيث نوعت "غادة السمان" في صور استخدامه، وأول صور الحوار الذي وظفته، الحوار المباشر بين الشخصيتين المتحاورتين وهو حوار تميز بالإيجاز في عباراته والاختصار، والمقطع الآتي يمثل نمطا حواريا، يتميز بالذكاء وذلك بالنظر إلى الشخصيتين المتحاورتين المليونير (رغيد الزهران)، ومعاونه (نديم الغفير):

"رغيد يسأل، ودماع نديم يعود صفحة خاوية كسبورة ممسوحة جاهزة لاستقبال سطور أوامر جديدة: هل تظن أننا نستطيع تأمين مرافق لابن الشيخ صخر..."

- بالتأكيد يا باشا
- شخص نثق به نحن، لا هم...
- حاضر... يا باشا
- شخص لا يفهم الكثير عن الصفقات المالية...
- بالطبع... يا باشا
- لا أريد أن يتحول إلى طرف ويعقد الأمور.
- صواب... يا باشا
- أريده من النمط الذي يمكن أن يطرد بعد شهر مثلا...
- موجود يا باشا
- و أن يتجسس لصالحنا، أعني يثرثر دون أن يلحظ أحد أو هو نفسه أنه جاسوسنا
- مدهش... يا باشا
- أريد أن أعرف ما يدور بين صخر وتوأمة هلال... وبين صخر والأسرة في وطنه...

¹ - عمري بنو هاشم: التجريب في الرواية المغاربية، الرهان على منجزات الرواية العالمية، ص 143، 144.

- سنعرف يا باشا

- لم أعد واثقا من قدرته على تأمين الصفقات

- آه

- لم يعد قومه يحترمونه.. إنه مبذر ومهذار ومكشوف الفضائح أكثر مما ينبغي لرجل من أسرته"⁽¹⁾.

المتحاوران من خلال المقطع (رغيد الزهران) الرجل الذهبي، رجل الأعمال الثري و(نديم الغفير) المشرف على أعماله، وتبدو السيطرة في هذا الحوار لرغيد، فعباراته هي الأطول والأكثر فعالية، في حين العبارات الأقصر والموجزة كانت من حظ نديم كونه يعطي الإشارة للتنفيذ فهو حوار منته، لأن قيادته كانت لطرف لا يناقش والأمر الناهي (رغيد الزهران).

والمباشرة هي سمة الحوار المباشر، في الرواية التقليدية والجديدة، ولكن مواطن الاختلاف تتجلى في نوعية الحوار المباشر، فالروائي ضمن الرواية التقليدية يتولى التعريف بالشخصية الناطقة كإشارته قال فلان:.... وأجاب فلان:....

في حين أن الحوار المباشر في الرواية الجديدة، لا توجد أي إشارة إطلاقا إلا في البداية، فكل طرف محاور يستقل بسطره على الصفحة بعلامة "-" والقارئ من خلال المضمون والسياق يتولى بذكائه فرز الأطراف المتحاوره وهذا ما يعكسه تنمة المقطع الحواري السابق من الرواية:

"- بالفعل..."

- و هم ليسوا حمقى كما يحلو لبعض الناس التوهم، كانوا أقل خبثا وأكثر شهامة من بعض العرب... هذا كل ما في الأمر...و قد تنبه معظمهم للفضائح التي يثيرها

¹ - غادة السمان : ليلة المليار، ص72 .

- البعض في الغرب... و في الوطن.. و الأموال المهدورة.. وصارت مهمتنا أكثر صعوبة..
- أكثر صعوبة..
- و صار علينا أن نفكر باسترضاء هلال... الأخ الصالح.. وذلك أكثر صعوبة.. هلال رجل يستحيل شراؤه وليس كشقيقه التوأم صخر.. صخر أيضا ليس للبيع.. لكن المرء يستطيع النفاذ إلى أعماقه عبر نقاط ضعفه الكثيرة المنتشرة كالثقوب في شخصه.. أما هلال فلا إنه أكثر صعوبة
- أكثر صعوبة يا باشا
- و علينا التفكير بوسيلة لتلميع صورتني أمامه.. كأن أقوم بعمل إنساني ما نحيطه بهالة دعائية.. كأن أنقذ جميلة من الموت بكل فروسية وشهامة.
- سنجدها وننقذها... " (1).

فالجمل التي تحتوي جزما، هي (لرغيد الزهران) وعبارات الانصياع (لنديم الغفير) فبواسطة الحوار يتمكن القارئ من أن يستشف، تفاصيل العمل الروائي ومن خلاله تتجلى وجهات النظر للشخصيات وتظهر خفاياها.

وظفت "عادة السمان" الحوار الخارجي (المباشر)، (الديالوج) باعتباره بداية مهمة للسير بعناصر السرد، واستخدمت الحوار الداخلي (المونولوج) ويعد هذا النوع من الحوار هو محاولة الإفلات من القيود الصارمة التي شكلت في بعض الأعمال عقبات أمام سيرورة النص السردي وانسيابيته، خاصة ما تعلق بدواخل الشخصيات الروائية ونفسياتها.

فبواسطة الحوار الداخلي، تتكشف البواطن العميقة والدهاليز الغير المضاءة من الشخصية، حيث يهدف إلى استنباط الداخل الإنساني العميق للشخصية من خلال حوار جاد يتعمق في الذات والوجدان، وينعكس في أفكار وصور وهيئات قد تتجاوز حدود المعقول،

¹ - عادة السمان: ليلة المليار، ص 72، 73.

فتغادر الشخصية عالمها الحقيقي والواعي إلى عالم ذهني فردي متكئة على أفكار وتراكمات مخزنة في الذاكرة، فهو حوار يكون شبيها بالانزواء من أجل مخاطبة الذات، ومثله حوار (بسام) مع ذاته، في متن رواية "ليلة المليار":

"كيف حاصروني وحولوني إلى كائن مذعور يخاف أصابعه التي قد تكتب وتقول الحق ويخاف رأسه الذي قد يفكر فيعالجه كل ليلة بضربة من بلطة الخمرة والدوار والصداع... منذ البداية حوصرت... منذ عام 1967 يوم صدر كتابي "تقد العقل السلفي" جروني إلى المحكمة وشنقوني على أعمدة الصحف... ثم ذهبت إلى المحاكم وانتعشت الاغتيالات تعذيباً، ولم تعد تعرف حذاء من عليك أن تعلق لتحيا بعدما تكاثرت الأحذية والجزمات فوق رؤوسنا.. وأنا رجل لي جسد ثور وقلب طفل.. جبان.. أخاف التعذيب والقتل والإذلال... هذا ما حدث لبعض الرجال.. لكثير منهم لو اعترفوا بحقيقة مشاعرهم.. أمير من طينة نادرة لا يرعبه الموت وأنا لست كذلك..."⁽¹⁾.

في هذا المقطع ينطلق بسام من ذاته محاوراً ويعود إليه، دون وجود سامع لأنه كلما تقدم في محاورة نفسه، اتضحت شخصيته ومعاناته وسبب غربته، حيث أن الحوار في الرواية الجديدة يدار في الرؤوس، فهو جزء لا يتجزأ من مغامرة الكتابة، والتي تعد مادة الروائي التجريبي يشكلها كيفما يشاء بإعطائها دلالات لا تكاد تنتهي، فهو يحدد منعطفات الأحداث الروائية، مثل حوار (كفى) مع نفسها:

"لن أدع بيروت تشوه جمالي وتضيع صوابي وتفسد سعادتني بعد اليوم سأعيش في هذه الجنة الأرضية وسأستمتع بالحياة حتى الثمالة، لن أدع ذكرى وداد تمزقني كوجه بحرية، فقد تألمت بما يكفي لعدة أعمار، ولن أعود مع الأحق خليل إلى بيروت إذا قرر ذلك، لن أعود يوماً إلى بيروت قبل أن تعود بيروت إلى نفسها... وسأستمتع بالحياة حتى الثمالة... سأستمتع بالحياة.. الحياة.. ولن أحرم نفسي بعد اليوم نشوة"⁽²⁾.

¹ - غادة السمان: ليلة المليار، ص 299.

² - المصدر نفسه، ص 260.

من خلال استخدام الضمير المتكلم، تتمكن الروائية من تجديد زاوية الرؤية الذاتية حيث يُمكن من استبطان أعماق الشخصية وكشف تفكيرها ومجال رؤيتها، ويمنح القارئ إحساسا بواقعية شخصيات الرواية، ويتمكن الروائي من عكس رآه من خلال التعمق في وجدان الشخصيات.

وتبقى مادة الحوار هي اللغة، وتكشف "ليلة المليار" عن احتفاء كبير باللغة، حيث اعتنت "عادة السمان" بانتقاء العبارة وتركيبها وإتقانها في كل المواقف الروائية العميقة، وتجلت معالم شعريتها من خلال التكامل بين أبعاد اللغة، فشعرية اللغة تظهر في الحزن العميق، وفي الفراق، والمعاناة، والأناثية.. وذلك بطرق متعددة، فهي تهتم بالحدث المسرود بقدر ما تهتم بالكيفية التي تعرض بها الأحداث، فتميزت لغتها بشعرية دافقة، حادة الانزياح، مشرقة حتى في أصعبها ألما، تستحق الاهتمام والدراسة، وأعطت شعرية اللغة رؤية مغايرة للأشياء.

"ليلة المليار" رواية تراهن على اللغة الشعرية بشكل كبير، فانطلاقا من العنوان "ليلة المليار" عنوان روائي يفتح على الشعرية، مشكلا انزياحا لغويا، فيبدو عنوانا مغريا تزينه علامات الاستفهام حول مضمون هذه الليلة وما تحمله من أضواء شوق، ولا ينير هذه الليلة إلا قراءة المضمون الشافي من أشواق العنوان.

فالعنوان فاعل كبير وصانع لقراءة النص، ومثير للملقى، ويغري بالحفر والقراءة فبين العنوان والقراءة باب قد يتكفل العنوان وحده بفتحه ، وفي الدراسات النقدية غدا العنوان بحد ذاته نصا كاملا وقائما بذاته له مقوماته ودلالاته العديدة، فأية ليلة هذه أهي ليلة مال؟ أم ليلة امرأة تساوي مليار؟ أم ليلة انتصار؟ فالمليار رقم فلكي مغري، فيغدو العنوان في حركة صعود وهبوط إلى أن يدرك معناه بقراءة الرواية.

فقد أولت "عادة السمان" اهتماما نوعيا بلغتها وأخذت منها الأولوية القصوى ومن ذلك تساؤل (أمير النيلي) عن سبب هجرة (ليلي السباك) له: "ها أنا أجلس أنظر لهجرها ومركبها غادر سواخلي منذ أشهر، لعل بسام كان على حق حين نصحني: اذهب واصفعا، إنه

بالتأكيد لم يقصد ذلك عمليا، لكنه كان يلفتني إلى أهمية مغادرة مرحلة التنظير الى الفعل، حسنا، إنني ميال إلى التنظير وتلك غلظة لا تغفر حين لا أفعل شيئا آخر بينما العدو ينفذ وأنا أتعفن.. لقد ظلمت بسام وأسأت فهمه، كأني المرادف الفصيح لصمته هو سقط في السلبيّة الصامتة، وأنا في الببغائية، لقد رفض بسام العمل ورغيد يوم عرض عليه المنصب ذاته الذي عرض علي، رفض رغم فقره، وذلك، وسخرية الصحب من إقامته في بيتي دونما عمل غير حفظ الموسوعة البريطانية غيبا !!... " اذهب وأصفعها" ... كأن المسكين يُلمح لحقيقة، وهي أنني ميال للتنظير وغير فعال في زمننا⁽¹⁾.

تتميز هذه اللغة بالعمق، وتبتعد عن الأهداف التواصلية التي هي من غايات اللغة اليومية، فأغراضها تطغى عليها المحدودية، في حين أن اللغة الشعرية قيمتها داخلية تتجاوز النطاقات، وتفضي إلى غايات بعيدة، وتهدف إلى إقامة علائق وشيجة بين الأشياء، حيث تفتح على جماليات الغرابة، فهي تبحث عن متعة فنية، لا تتحقق إلا بالشعر، فعلى لسان أمير النيل، أو ذهنه تظهر لغة جوهريّة، تنتبأ بمعاني وحمولات غنية، حيث تنتبأ بجرح دام أتقنت أن تجعله ناطقا، حيا، فبعد تأمله لعبارة (بسام) " اذهب واصفّعها" أدرك أنه ليس أحسن حالا، رغم أنها سادت حقيقة مغايرة في فهم الآخرين.

و كذلك لغة "غادة السمان" مركبة من استعارات ودلالات، لغة مشحونة مثقلة بالإحياء كما تقدم بؤس خليل ومأساته الدامية في المقطع الآتي:

"سقط في حزنه... لم ير الأزهار حقا من قبل.. ولا النافورة .. ولا الأشجار السامقة.. ولا الحديقة الغناء بتماثيلها البديعة.. و لن يتصور هنا مثلهما فهو متشرد بائس سائح لا يدري هل سيعود يوما إلى وطنه أم لا، وهل سيكون جيرانه وصحبه أحياء ليريهم صوره في جنيف ويحكي لهم مناسبة كل صورة سعيدا بمتعة التذكر إلى حد إخبارهم بلحظات سعادته التي اعتقلها في صورة، فهو الآن لا يعيش أكثر لحظات عمره بؤسا وقلقا... يوم

¹ - غادة السمان: ليلة المليار، ص 171 .

كان في السجن توهم أن هذه اللحظات هي ذروة بؤسه... تلك المسيرة اليومية من قبو الاحتجاز، فالسلم إلى غرفة التحقيق (اللطيف)، فالدهاليز حيث الجدران الكاتمة لأصوات صراخ التعذيب .. " (1).

يبدو بؤس خليل الدرغ صورة بانورامية دامية، حيث ألبستها الروائية معاني شعرية تتوالد وتتناسل، مما يجعل القارئ في وضعية إعادة القراءة، لينأمل اللغة بدلا من متابعة القراءة لمعرفة تطورات الأحداث، حيث ارتفعت اللغة من لغة سردية إخبارية إلى لغة ترتدي بذلة شعرية مشحونة بالتوتر، قائمة على التصوير والتخييل، تتراكم فيها الصور وتفرغ الدوال من مدلولاتها القديمة، لتكتسب مدلولات جديدة، فهي لغة تنتهي على المتعة الجمالية.

اعتمدت "غادة السمان" اللغة الشعرية بصفة واعية ومقصودة، وذلك بهدف إبداع لغوي غير معتاد، وكونها شعرية فهي كذلك مقصدية تحقق أهداف وغايات، وبهذا تصبح الشخصيات، والأماكن، والزمن، والوصف وكافة البنية السردية، طافحة بالمعاني، لأن اللغة هي المركز، حيث تحمّل البناء الروائي بطاقة التركيز والتكثيف، فتصبح لغة عالية، غير متعالية، تحمل شحنات مستمدة من الصور والرموز والتراكيب، فتصبح الرواية جديلة محكمة الظفر متماسكة تنتامي من أجل تحقيق رؤيا روائية وبلوغ أهداف جمالية.

وكذلك قد تكشف اللغة عن حقائق زائفة كما حصل مع شخصية (دنيا) حينما ذكرها الفجر بأيامها الفارطة، أيام حريتها وقدرتها على اتخاذ القرارات ورؤية الحقيقة كما هي:

"راقصني وديع .. كان فقيرا وشاعرا وسيظل كذلك.. طرت معه فوق غيمة وردية، وبدأت أحسس النجوم، وحين قطفها ونثرها في شعري أحسستني أميرة العشق المتوجة.. " (2).

ولكنها معاني تضيع بعد علمها بأن ما عاشته كان وهما لأنها عاشته ليلا في ملهى:

"بدأت المقاعد الوثيرة -التي كانت في الليل كفراش الأزهار- عتيقة وموسخة ببقع الخمرة والقيء وأشياء أخرى فيها ما يُذكر بفراش مومس.....

¹ - غادة السمان: ليلة المليار، ص256، 257 .

² - المصدر: نفسه ، ص160 .

"...قررت ليلتها أن حبا لا يقوى على الحياة إلا في الستيريو، وسط الأنوار الاصطناعية وضبابات الأوهام ليس حبا"⁽¹⁾.

فالأماكن ليست دائما كما تبدو، وكذلك الحقائق، فتتولى اللغة من خلال التراكيب توضيح حقيقة الأشياء، وتقفز اللغة إلى الشعر حتى في مواطن الخيبة والحيرة التي تصيب الشخصيات الروائية، ويتجلى هذا في تقطير اللحظات المأساوية في مسيرة (أمير النيل):

"غابت الابتسامة عن وجه أمير سار هائما على وجهه... مشى طويلا صوب البحيرة والأشجار.. دوما هو هكذا.. يفكر بصورة أفضل حين يمشي، ولو كان بوسعه لفردَ جناحيه وطار مع تلك العصافير التي يحب.. المشي لديه بديل بائس عن الطيران... فكر بها، بتلك الغالية ليلي... ما الذي فعله به وبنفسها؟ ماذا دهاها منذ حاولوا اغتياله وفشلوا؟ بدلا من أن تزداد تعلقا به فرحا بنجاته صارت تتصرف كما لو مات وانتهى أمره.."⁽²⁾.

شكلت اللغة الروائية في "ليلة المليار" معبرا للدلالات المختلفة والعميقة، فأكسبتها "غادة السمان" طابع الشعرية، فكانت لغة مرنة وانسيابية خدمت الوظائف الروائية.

¹ - غادة السمان: ليلة المليار، ص160 .

² - المصدر نفسه، ص155 .

2- خلفيات العبث واللامعقول في الرواية:

ضمن البناء الروائي، كل الموجودات لها، وظيفة ومؤدى، فكل المكونات تسعى للسير بالأحداث نحو غايات الرواية، وقد صار الروائيون الجدد، يوظفون معاني ودلالات الأجناس الأخرى، ومنها امتدادات العبث واللامعقول.

والعبث تيار مسرحي ظهر من فكرة اللاجدوى من الوجود، حيث يستبدل قيود النقل المفتوح والنماذج، إلى قدرات العقل، ومن عقلية الإتياع إلى الإبداع، وينطلق من كون أن الوجود عبث لا طائل منه، وقد ساهمت عدة عوامل في ظهوره، منها أدب الخرافة والخزعبلات وأدب الرموز والأحلام، والفلسفة الفرويدية النفسية (frodian) والفلسفة الوجودية (existentialisme) والماركسية (marxisme) والسريالية (surréalisme) والعديد من المسرحيين الذين اهتموا "بإعطاء صورة حدسية في شكل مسرحي لموقف الإنسان في هذا العالم، ويحاولون الإجابة عن أسئلة ميتافيزيقية تؤرق روح الإنسان في بحثه عن معنى الوجود"⁽¹⁾.

وانتقلت فكرة اللاجدوى، إلى الأدب، فالرواية، واستخدام الروائيين خلفيات العبث واللامعقول، للتعبير عن الواقع المضني، الفاقد للسلام والطمأنينة.

2-1- امتدادات العبث ووجودية الأشياء:

وتتناسب معاني العبث واللامعقول مع الواقع المعاصر، والرواية تتقاطع مع الواقع، فتعكس تشابك المشاكل التي غدت مستعصية متناقضة، تدفع بالشخصيات الروائية، في مواقع ما إلى اللاعقل، حين تعجز عن إيجاد حل، أو الاقتناع بالحاصل، فيلجأ الروائيون إلى استعارة تلك المعاني عندما تقع الشخصيات في دائرة الإحساس بالتكرار الميكانيكي لأحداث الأيام، والشعور بالعزلة عن الواقع والناس إثر الصدمات المتكررة من الواقع، وبهذا تفقد الشخصية الروائية الإحساس بالمرتكزات التي يفترض أنها يقينية، لا شك في ثباتها ولا

¹- نهاد صليحة: التيارات المسرحية المعاصرة، هيئة المصرية العامة للكتاب، مصر 1994، ص 128 .

جدال فيها، وكأنها بديهية وحينما تهتز المبادئ والمرتكزات يهتز إحساس الشخصية الروائية، فتفقد ذلك التصالح بينهما وبين الواقع المتناقض.

وحينما تفقد الشخصيات الروائية الإحساس بالأمان، والطمأنينة تفقد معاني المبادئ فاعليتها، فتصبح الشخصيات مشوشة، والوجود من حولها اعتباطي، يخيم عليه الظلام، ويسيطر عليها شعور بالحيرة تجاه غياب الحلول الناجحة، وفقدان القدرة على التغيير، فهذا الشعور بالتناقض يحدث "القطيعة المتبادلة بين بني الإنسان وشعورهم بالعزلة والامعقولية ما يمارسونه من أعمال، تشكل الجزء الرئيسي من حياتهم في هذه الدنيا"⁽¹⁾، ويصبح الخواء والفشل جواً مسيطراً على المواقف والأحاسيس.

وتفقد الحياة معاني البهجة، وتصبح البهجة إحساساً منسياً، وتشعر الشخصيات أن الحياة أضحت دائرة كابوسية يمتزج فيها الهم بالألم، وهنا تظهر الرغبة الشديدة في رفض الحياة ومقاطعتها، فتطبعهم النظرة التشاؤمية والإحساس بعبثية الحياة وخلوها من أي منطق وذلك لأن "لها نفس الشكل المكرر والزمان، أحداث متتابعة لا معنى لها، يندمج كل منها بالآخر، بلاوعي حتى ليصعب تمييزها"⁽²⁾، ولهذا تنتشر أجواء عدم الانسجام بين الرغبات والأوضاع، وكأنما كل شيء مفروض وقسري ابتداءً من الوجود في حد ذاته، إلى الحياة ككل.

فيصبح وجود الإنسان لإرادي، ومحيطه ليس باختياره، ويمضي في الحياة دون حرية منه، ومما ساهم في انتشار هذه المعاني، الواقع المادي الصرف الذي صار يحكم العالم، والعلاقات، وكأنما الأنظمة الاقتصادية آلات، وجدت لتسحب من الإنسان إنسانيته ورغباته وميولاته، فتصبح الغربة طلاء هذا العالم، والتناقض نزعة، فينسلخ الفرد عن ذاته وطبيعته وينتزع عقله، بشكل لإرادي.

وتغدو الحياة مآسي ماضيه ومآسي حاضره، فتنسجم الطبيعة الإنسانية، مع هذه المآسي وتنتهار، لأنها لم تستطع الخلاص، ولا جدوى من صراخها واستغاثتها، فيتوه الإنسان عن

¹- جورج لوث: مسرح الاحتجاج والتناقض، تر عبد المنعم إسماعيل للثقافة، المركز الثقافي العربي والعلوم، بيروت- لبنان، (د ط) ص76.

²- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

الحقائق، ويتجه إلى اللاوعي، فتصبح الحياة كوابيس وهلوسات، وقد ساهم توظيف هذه المفاهيم ضمن الرواية في عكس معضلات العصر.

وعندما يزداد الأمر حدة، والإحساس بالضغط والحيرة والألم يتضاعف، تبحث الشخصية عن مهرب من الهموم، يصبح اللاشعور منفذاً، والأحلام عالماً بديلاً، فيسعى اللاوعي إلى تحقيقها، بطريقة غير فعلية، ولكنها المتنافس والملاذ.

ولتحقيق مفاهيم العبث واللامعقول يستعين، أصحاب هذا المسرح بتوظيف الأشياء، وإعطاء أبعاد تتماهى مع معاني العبث، وامتدّ هذا الأمر كذلك إلى الرواية، كون "الوظيفة الأولى للأشياء في الرواية، تتمثل في وظيفتها الحقيقية في الواقع، ولكنها قد تلعب دورين آخرين: الأول هو "الزخرفة" إذا ما كانت هذه الأشياء مجرد إطار للأحداث وتأصيل في الواقع، أما الثاني فهو دور تراجمي تستعمل فيه الأشياء كعنصر فعال في الرواية"⁽¹⁾.

ومؤخراً امتازت بعض الأعمال الروائية، بالأشياء، حيث أن مؤداها يعكس تفكير الشخصيات، وإيمانها بالأشياء بل إن الأعمال الروائية الكبرى صار بطلها شيئاً، كالساعة الميقاتية في رواية لوليم فولكنر، فمن السمات المميزة للرواية الجديدة تشييء البطل، "و يختلف استعمال هذا العنصر قلة وكثرة حسب الروائيين، فهناك من يكتفي بأقل ما يمكن من الأثاث والأشياء، كما يوجد من يغرق روايته بآلاف التفاصيل الدقيقة، فلقد استغل الكاتب المسرحي المعاصر "يونسكو" مثلاً عنصر الكثرة والتكثيف في عديد من أعماله المسرحية"⁽²⁾. بهدف توظيف أبعاد رمزية للأشياء تخدم العمل.

وهذا التكثيف في استخدام الأشياء انتقل إلى العمل الروائي، وأعطت الأشياء أبعاد ودلالات ومقاييس، فلم تعد الأشياء في الرواية الجديدة مجرد أوصاف تقدم حالة الشخصية وصفتها وهيئتها بل غدت "الأشياء في الرواية تتميز بعلاقتها بالأحداث والشخصيات والعواطف، عندئذ تكون إمّا مرآة عاكسة أو حاجزاً مانعاً"⁽³⁾، فمؤداها يساهم في بناء

¹ - عبد العزيز شبيل: الفن الروائي عند غادة السمان، ص 187 .

² - المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

³ - عبد العزيز شبيل: الفن الروائي عند غادة السمان، ص 189.

العناصر السردية الأخرى، بل يصبح أحيانا مشاركا فعلا في التقدم المعماري للرواية، فهذا التكريس الرمزي للأشياء، يطرح بدائل أخرى لبلوغ هدف الرواية.

فمؤدى الأشياء في الرواية، لم يعد وصفا دقيقا يتعلق بمحيط الشخصية وإنما صار الهدف منه، تأدية أهداف غير مصرح بها، أو من العسير التصريح بها "وفي الرواية الجديدة فقد أصبحت الأشياء إحدى العناصر الأساسية في الرواية، بل إن كاتبها مثل "آلان روب غريي" يرى أن الأشياء تغطي على عالمنا طغيانا يتحول معه الإنسان نفسه إلى شيء من الأشياء، ثم إن الأشياء التي تحيط بنا ليس لها وجود منفصل عنا، فهي تستمد أهمية وجودها من وظيفتها بالنسبة إلينا، كما أنها لا تكتسب وجودها إلا من خلال وجود الإنسان، لذلك يقول "روب غريي": إن أي مشهد لا يبقى أبدا خارجا عنا تماما، فالإنسان ينعكس في الأشياء والأشياء تنعكس في الإنسان"⁽¹⁾، مما يجعل كاتب الرواية الجديدة، يولي الاهتمام بها، بل ويربطها بالشخصيات الروائية ويركز بالدرجة الأولى على مؤدى الأشياء، وفي الرواية الجديدة "ترفض وظيفتها الأولى المحددة باستعمالها في الحياة اليومية"⁽²⁾، بل قد تصبح متصلبة أحيانا.

فالأشياء قد تخرج عن مؤداها المعهود إلى غايات أخرى، حيث "تتخذ هذه الأشياء الموصوفة من قبل الواصف (السارد) دلالة رمزية بسبب أن كل وصف سواء ركز على الشخصية أو على البيئة أو على العلاقة المقامة بينهما، قد يكون عاملا لمقروئية أساسية

¹ - عبد العزيز شبيل: الفن الروائي عند غادة السمان ، ص 189.

² - محمد داود: الرواية الجديدة بنياتها وتحولاتها، ص 341.

النص، وبناء عليه نجد أن ثمة علاقة قوية بين الفضاء والأشياء التي تؤثته والشخصيات التي تتحرك فيه⁽¹⁾، والأحداث التي تحدث فيه، لأنها تمثل أفكار وحيات وعادات الشخصية. حيث "يميل الإنسان، حسب سنة ما تزال غامضة، إلى تمثيل عاداته وأفكاره وحياته في كل ما يخص به حاجاته، فنجد العادات والثياب والكلام والمنازل، عند الأمير وصاحب المصرف والفنان والبرجوازي، والكاهن والفقير تختلف بعضها عن بعض وتتطور وفقا للمدنيات"⁽²⁾، مما يجعل القراءة لمضمون الرواية من خلال الأشياء، استنتاج آخر للنص، وقد أولت "عادة السمان" الأشياء عناية خاصة، مكنتها من معادلتها مع الدلالات العميقة للرواية.

2-2- أشكال العبث واللامعقول ورمزية الأشياء:

انتقلت فكرة اللاجدوى، إلى الرواية، فانتهدت "عادة السمان"، العبث أسلوبا في التعبير عن بعض القضايا كلجوء رجل الأعمال والوجهات إلى السحر والغيبيات مثلما حصل مع شخصية (رغيد الزهران) الرجل الذهبي:

"يجلس رغيد في حضرة الساحر كالطفل... إنه يؤمن بالأرقام والمنطق والكمبيوتر التي يستخدم عشرات منها في مكتبه، يؤمن بالفيديو والجداول واللوغاريتمات والتلكس والرشوة المادية، والنسائية ولكنه مازال يرتاح لتأييد السحر... والدته كانت تذهب الى البصار (المنجم) في مسقط رأسه بتلك المدينة العربية الجميلة الحجرية الأبنية.. ووالده كان يذهب إليه خلسة.. والوزراء ورجال الحكم كانوا يتسللون إلى بيته تحت جناح الظلام في ذلك الزمن الغابر... وقيل له أن النظام تبدل والزمان تحول لكن (الجدد) مازالوا يذهبون إلى المنجم... تبدل الزمن وبقيت الطقوس..."⁽³⁾.

و تبين "عادة السمان" في هذا المقطع تناقض شخصية رجل الأعمال الذهبي الكبير (رغيد الزهران)، الذي يبدو في ظاهره رجلا عمليا يؤمن بالمنطق والحسابات ولكن وحشية

¹ عبد العزيز شيبيل: الفن الروائي عند عادة السمان، ص 188.

² المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

³ عادة السمان: ليلة المليار، ص 105.

الإنسان المخفية وراء مظهر خادع يحيل على عبثية الواقع، حيث يلجأ إلى الشعوذة بهدف القضاء على منافسيه في العمل:

"قال رغيد للشيخ وطفان من غير أن يجرؤ على التحديق في وجهه، أرجوك أن تعقد لي لسان شقيقه التوأم هلال... إنه يريد بي شرا ويحول بين الناس والخير... أريد تعمير مطار لهم وهو يريدهم على الدواب.. أرجوك يا سيدي الشيخ... أرجوك بعبارة لا يقولها إلا للساحر... وحتى في لحظات لقائه والملوك والأمراء والثوار والمرترقة ورؤساء الدول لم يكن في حاجة إلى استعمالها... وحده ساحره يخيفه ويؤمن بمقدرته...
...سم حم... صم بكم بكم عمي فهم لا يبصرون اللهم كما ربطت أفواه الأسود عن دنياي أن تربط ألسنة الخلق عن رغيد زهران... "(1).

يمكن الوقوف من خلال المقطع على عتبات اللامعقول الذي صار يلف تصرفات وواقع البشر في هذا العصر، حيث تفقد الشخصية الروائية الإحساس بالمرتكزات التي يفترض أنها ثابتة لا جدال فيها، وهو إحساس (خليل الدرغ) حينما أحسّ بالغرابة في مواجهة مشاكل لم يعد قادرا على حلها، حتى صار يرى الأشياء على غير حقيقتها أثناء رحلته إلى سويسرا بسبب حرب بيروت:

"أتابع سيرتي في طرقات العالم، حاملا كرة أرضية أكبر حجما مني على كتفي والدم يقطر منها تاركا على الإسفلت خطا مرسوما بجمرة العذاب... لا أحد يلتفت نحوي غير زوجتي التي تبصق على وجهي... أمشي وأمشي حتى أصل إلى مدرسة ولدي في "كوليدج دي ليمار" لأصطحبها معي، في دوراني المعذب، أقف خلف ملعب لكرة القدم مفروش بالشاش والقطن المعقم تفوح منه رائحة السبيريتو... "(2).

¹ - غادة السمان: ليلة المليار، ص 105.

² - المصدر نفسه، ص 132.

حيث يحكم هذا المقطع الكثافة والرمزية لاستخدام الصور الشعرية، للتعبير عن الواقع المجرد من ملامح الطمأنينة المبتغاة، وانعكست روح (خليل الدرع) قلقاً شاحبة ومنهكة، ويعجز عن مواجهة المؤسسات القوية التي شنت كل العذابات عليه:

"ضحك الولدان راكضين، يصفر الحكم، وتكبر الشجرة وتتدلى من أغصانها أسلاك شائكة تحول بيني وبينهما... أنظر إلى يدي فأجد أصابعي وقد تحولت إلى أسلاك شائكة... أنزل الكرة الأرضية عن كتفي مهزوما أدرجها إلى وسط الشارع حيث تمر شاحنة كبيرة تطحنها وأنطلق راكضاً وأنا أعوي كذئب حزين إلى قصر الشيخ لاستلام عمل جديد آخر، غير حمل الكرة الأرضية ليل نهار"⁽¹⁾.

فيدخل خليل في دوامة إثر فقدانه الوطن، والنتائج المنتظرة من الأفكار السليمة التي يحملها فينعكس شعوره دامياً لغياب الحلول الفعلية، وأصبح اعتباطياً يائساً، معذباً، لا يبالي مشوش يخيم عليه الظلام والشعور بالحيرة تجاه غياب الحلول، فهذا الشعور ناتج عن التناقض الحاصل في الواقع، وينتج على إثره إحساس بلامعقولية الممارسات والأعمال، كما ينتج عنه إحساس ممتد بالأسى والحيرة، ممّا يوحي بعدم انسجام بين المبادئ والواقع. وإثر انتشار معاني الغربة، ينشأ جو مأساوي، فخواء الحياة في سويسرا إثر الهجرة القسرية بين أفراد المجتمع الجنيبي المهاجر، فتنتشر أوضاع عدم الانسجام بين أوضاعهم ورغباتهم فيحاولون العيش لأن عليهم أن يعيشوا على الرغم من رفضهم الحياة، فتطبعهم النظرة التشاؤمية والإحساس بعبثية أحداث الحياة وخلوها من أي منطق وحالة دنيا، شخصية من شخصيات الرواية، تعكس هذه الوضعية المتناقضة:

"ما زال الحر الغامض يقتحم صحوها ونومها كأنها رسالة نارية مبهمة من الصحراء... ودنيا ما تزال حائرة هل تحب موجة (الكانيكول) هذه أم تمقتها... كما هو شأنها مع كل ما

¹ - غادة السمان: ليلة المليار، ص132.

يحدث في الأسابيع الأخيرة.. إنها تشعر بأنها غادرت مستنقعها العتيق ولم تجد وعاء جديدا يحتويها، تقضي نهارها في التناقض..⁽¹⁾.

وهذا التناقض يخلق حالة من الإغراب، تخيم على شعور الشخصيات وتصبح غير واثقة ولا واعية في ممارستها لأنشطتها، وهذا ما سقطت فيه دنيا:

"تلعب دور الثائرة حيناً، ثم تهول إلى الحلاق لتلعب دور سيدة المجتمع حيناً آخر... تخرج في تظاهرة قبل الظهر، هاتفية من أجل لبنان والعرب والكادحين، وتقضي مساءها في حفل الكوكيتيل مع جلادي شعبها متسائلة برعب ترى هل تظهر صوري في صحف الغد؟ وهل سيلمحون وجهي في نشرة أخبار المساء وأنا أتقدم الصفوف متأبطة ذراع أمير النيلي؟ أهذه النظرة الساخرة العدوانية في وجه ابنتي علامة احتقار لسلوكي المتناقض غير المتماشك؟.."

هاهي الآن في سيارتها الفاخرة والسائق يعود بها إلى الفيلا بعد نهار آخر عبثي من التنقل بين القطب وخط الاستواء.."⁽²⁾.

فوجود الوصف المطعم بالعبث وشيفرات اللامعقول يعكس قراءة أخرى لواقع الرواية التي تعتبر قطاعاً من الواقع البيروتي لأن بيروت ما هي إلا صورة متكررة في أقطار الوطن العربي، ولعل استخدامات معاني العبث المستعارة من المسرح الطليعي "العبث واللامعقول" أهم طابع مميز للرواية حيث عكس إنجازاً ناتجاً عن حركة التجريب الروائي كما تكشف عن ذات روائية ناضجة.

و مع امتداد متن الرواية تزداد حدة نبرة اللامعقول حين يجد (خليل الدرغ) ذاته خاضعاً للتناقض والارتجاج في المبادئ دون أن يدري، وهذا ما يكشف عنه خطاب (صقر الغنمالي) الفتى العربي البرجوازي المهاجر إلى سويسرا هروباً من الحرب في بيروت عام 1982، وفي هذا يخاطب صقر خليل قائلاً:

¹ - غادة السمان: ليلة المليار، ص 336.

² - المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

"تقلبك هو أطرف ما فيك... إنك مهرج حقيقي خصوصا حين تلعب دور المناضل المهتم بقضايا وطنه... سأقدم لك في محطتنا الثانية شخصا يهكم أمره... شاعر وطني مثلك... لعك كنت تناضل لعرض كتبه في واجهتك الشهيرة بمكتبتك العقائدية قرب جامعة بيروت العربية، ستراه جيدا هذه المرة، على حقيقته

ذهلت، كيف عرف ذلك كله عني؟

أردف قائلاً: لقد تحررت عنك ! هل تظني حقا ولدا ساذجا مهمته تعليمك التزلج والسباحة وصيد الأسماك وتقشير الخيار"⁽¹⁾.

حيث تنعكس استهزاءات الطبقة البرجوازية من الطبقة المناضلة بفئة تتوسطهما وتمثل همزة وصل بينهما بالتواطؤ مع الأولى والبراءة أمام الثانية بالبلاغة وإلهاب الأحيال الصوتية بالشعارات والخطابات فيكتشف (خليل الدرع) تواطؤ أحد الذين كان يحسبهم مناضلا لأجل الوطن:

"إن لم يكن صقر يكذب حين قال أنه سيمضي بي إلى مهرجان شعري غنائي في إحدى المدن الأوروبية مكرس لنصرة فلسطين ولبنان... ولم يكن يكذب حين قال أن شاعرنا أرشيد النعيماني" هو أحد خطباء المهرجان... وسيسهر معنا فيما بعد"⁽²⁾.

فتلف (خليل الدرع) دهشة عجيبة حينما يعلم أنه كان يروج كتب متواطئ ضد الوطن ويتملكه الانبهار، ولا يتقبل أن أعداء الوطن هم أبناءه:

"لم أصدقه حتى ونحن في الدرب على مبنى النشاطات في المدينة رقم 5، أرشيد الشاعر الكبير الجاد الملتزم، هو صديق لشخص مثل صقر؟ ما الذي يمكن أن يجمعهما؟ والأول كرس شعره للثورة والفقراء والآخ كرس حياته لتدميرهما بعد امتصاص دمهما؟ قال صقر في السيارة فجأة: والدي وعمي يساهمان في تمويل التنظيم الذي يمول أرشيد أيها الأحمق"⁽³⁾.

¹ - غادة السمان: ليلة المليار، ص 375.

² - المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

³ - المصدر نفسه، ص 385.

وواضح أن العصر بمقوماته الوجودية للفرد قد انتزع من الإنسان كلّما تعلق بعقله أو حريته أو ميولاته وجعلته ينسلخ عن ذاته ويرتمي كلية بشكل لاإرادي مع نزعة جديدة قوامها الإنتاج المادي الصرف إلى حد أن المجتمعات العربية، بدت في "ليلة المليار" طاحونة عملاقة يتقاتل أبناءها، ولا يدرون سبب قتالهم، (خليل الدرع) يذهل عند مشاهدته هذا الواقع بصورة "ماكينة ضخمة جدا يقوم على خدمتها الملايين من لاعبي السيرك أتبين فيها ساعة عربية قديمة، لعلها الساعة التي أهداها هارون الرشيد ذات يوم إلى شارلمان وأدهش بها الغرب لكن شيئا عجيبا يحدث، فالملايين القائمة على خدمتها تهول بين الآلات دونما نظام وبعضهم يصطدم بالآخر ويتعثر به ويسقطون على الأرض بين قتيل ومغمى عليه، ويتشاجرون ويضربون بعضهم بعضا بمفصلات الماكينة ويحشر البعض رؤوس بني قومهم وسط الأسطوانات المسننة، ومن تبقى من العاملين كل يتبع في عمله نمطا مختلفا وفقا لأوامر رئيس ورشته"⁽¹⁾.

وكان مجد المسلمين الذي حققه الأجداد، يعبث به الأبناء، بل ويتقاتلون به، وصاروا أعداء فيما بينهم، وهذا الأمر كان قاسي الوقع على (خليل الدرع)، فصار ينعكس له هذا الوضع في صورة كوابيس وهلوسات، وهو إسقاط حي لوضع بيروت فالصهاينة يحتلونها، وأبناءها في صراع دامي لأسباب غير واضحة، وهذه الورشة وجودها يهدف إلى جعل الساعة تسير للخلف كما لاحظ (خليل الدرع)، فتعجب لهذا التناقض:

"تطلعت للساعة ففوجئت بأن عقاربها تمشي إلى الوراء حيناً، وإذا تحركت إلى الأمام مرة واحدة لثانية واحدة قام هياج عظيم وهرج ومرج وجاء مبعوثون من خارج السيرك العربي حاملين الخطط والناصحين، وناثرين (الخبراء) لإصلاح عجلة العمل... وسرعان ما تتوقف عقارب الساعة أو تتابع دورانها إلى الوراء"⁽²⁾.

¹ - غادة السمان: ليلة المليار، ص 385.

² - المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

فالساعة التي كانت دلالة قوة وتحضر أمام الغرب، صارت دلالة تخلف وعمت الفوضى، وهناك أطراف تحرص على أن لا تسير الساعة إلى الأمام، وهذا الوضع، المسؤول عنه أبناء الوطن بحد ذاتهم وكان أمر التصديق على (خليل الدرع) عسير، إلى أن رأى بعينه مناظلا، يساهم في خراب الوطن وفساده:

"فوجئت بالمفكر الوجدوي منير النوادمي وعبثا أدت وجهي، ولكن يبدو أنه عرفني فبدل اتجاه خطاه نحوي بذراعين مفتوحتين... وشعرت بالخجل والعار... سيراني مع صقر.. وهتف "أهلا أهلا يا صديقي" وهو مازال يتقدم نحوي بذراعين مفتوحتين" (1).

لم يتمالك (خليل الدرع) نفسه، وفقد كل المبررات، ورأى نفسه خائنا لا محالة، لأنه مرافق (صقر الغنمالي)، ولكن الوقائع تتقلب إلى حد الدهشة فتلك الذراعين المفتوحتين للمفكر الوجدوي (منير النوادمي) والموجهتين نحو (خليل الدرع) "ضم بهما صقر إلى صدره، ووقفت أنا ذاهلا وقد سقط فكي الأسفل المشدود حتى حذائي... وقدمه صقر إلي..و أنا الذي كنت أفرش كتبه وأمير وأرشيد وغيرهم في واجهة مكتبتي... وزارني فيها مرة أو ربما مرتين" (2).

هذه المواقف تنذر بواقع عربي بشع، فيصاب (خليل الدرع) ببؤس يؤرق عليه مسار حياته، ويأسف لعجزهم على فهم القضايا المصيرية للوطن بالكيفية الصحيحة، فكل طرف لا يرى إلا وجهة نظره، وكأنهم وقعوا في حلقة مفرغة وسقطوا، في فخ التناحر فيما بينهم دون محاولة للخروج وهذا ما يعكسه المشهد الذي رآه (خليل الدرع) في رحلته الغربية، في المدينة السادسة:

"أرى عددا من الرجال يركبون دراجات هوائية (بسكليت) بعدما ثبتوها إلى الأرض ومزقوا إطاراتها، يدورون بأقدامهم فوقها بنشاط أو كسل، لكن أحدا لا يتحرك من موضعه بعدما أثبت دراجته إلى الأرض بنفسه والتصق بها... أشعر أن الدهور تتعاقب عليهم وتمر على المشهد بسرعة، وكلما شاخ أحدهم وسقط حل أبناءه وأحفاده محله" (3).

1- غادة السمان: ليلة المليار، ص 380.

2- المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

3- المصدر نفسه، ص 384، 385.

كأنّما الواقع العربي حكم عليه بأن لا يتقدم أبداً، وإن كان لابد من الحركة فإن التراجع إلى الخلف أحسن، فالتحجر يسيطر عليهم، وهذا التعبير العبثي يعكس بدقة المعاني المبتغاة، وإن وجد وعي وحاول الانطلاق فإن قوى ما تتحرك لمنع هذا الأمر:

"وإذا حاول أحد الشبان الانطلاق بدراجته بعيداً، منعه من ذلك رجال يحملون السياط وحاولوا أن يقتعوه بفضائل تثبيتها على الأرض وإذا رفض أرغموه على أن يحذو حذو أباؤه وأجداده، لا يبدل موقعه، لا يرفع بصره صوب الكواكب والنجوم، يثقب إطاراته بنفسه، يثبت الدراجة على الأرض، ويركبها وبهمة فائقة يدير قدميه على (بدالتها)، حتى يشيخ ويموت ويتحول إلى هيكل عظمي ويسقط على الأرض رمادا فيحل الحفيد محله"⁽¹⁾.

صورة مكتملة الدقة، على بقاء الفكر المتحجر متوارثاً، ممّا يضمن التخلف المستمر للمجتمعات العربية، وكأنّما صار رسالة يتوارثها الأبناء عن الأجداد.

وحينما يشتد الألم والمعاناة ويصبح الواقع مجرد كوابيس وإحساس بالضغط والكبت لعدم تحقق الرغبات، يغدو الحلم الذي يعتبره تنفيساً للمكبوتات وملجأً وآلية للقفز على الواقع والمنطق والعقل والمكان والزمان، وبديلاً عن عدم التحقق الفعلي للرغبات، فلما شعر (خليل الدرغ) بالقهر من الأحداث، تجرع المحلول السحري الذي أعده طفل عبقرى، التقاه في رحلته العجيبة.

¹ - غادة السمان: ليلة المليار، ص 385.

وبهذا المحلول، يخرق الزمن ويصبح أميرا في إسبانيا أيام عزّ العرب وعظمتهم وفتوحاتهم:

"و كم كانت دهشتي حين وجدتني أرتدي ثياب أمير عربي، وأمشي في دروب كلّها عمران وخير وبركة والناس يفورون حولي في إيقاع سعيد، ولم تدهشني ثيابي أو العصر الذي تسللت إليه أو مشهد القصور والجوامع بقدر ما أدهشني إحساسي الداخلي الذي لم أذقه مرة في حياتي: إحساس بأن الأرض صلبة تحت قدمي.. بأني لست خائفا ولا ذليلا ولا محاصرا ولا مقموعا.. بأني حر، حر، حر، حر... "(1).

يحيل هذا المشهد على رغبة (خليل الدرغ) في عيش الحياة الكريمة والحرية والثقة بالنفس، وكلّها معاني مفقودة في واقعه، فيغدو الحلم بحثا عن مشاعر العزة والكرامة وقد مكنت دلالات العبث واللامعقول من عكس التماثل بين الواقع والصورة المماثلة لها، ومكنت كذلك فاعلية العبث واللامعقول من إيصال الحقائق.

طالت معاني العبث واللامعقول، الأشياء، فصارت تعبر عن حقائق معينة وذلك بتوظيفها بشكل يخدم أهداف وغايات الرواية، وتعامل "غادة السمان" مع الأشياء في روايتها لم يكن تعاملًا بريئا، فقد اهتمت بتفاصيل الأشياء اهتماما مميزا مناسبًا ومؤصلا للأحداث، وحملتها أبعاد رمزية، حيث أصبحت مهمة بل غدت من الأهمية عنصرا بانيا ضمن المعمار الفني للرواية.

ولتدل أيضا على وحشية الثراء الفاحش للمهاجرين، الذين يبيعون أبناء وطنهم السلاح للتناحر فيما بينهم ويزدادوا هم ثراء، (فرغيد الزهران) واحد من هؤلاء، وبركة سباحته تشكيلة خيالية من الذهب بل تحفة مادتها الذهب، حتى غدت المياه داخلها ذهبية وهذا وصفها :

¹ - غادة السمان: ليلة المليار، ص 392.

"حيث احتوت المياه الذهبية رغيد، شعر برعشة خارقة من النمط الذي لا تقدر النساء على منحه إياه... إنه هنا يضاجع الذهب شخصيا، الذهب المائي الدافئ، الذهب الصولجان والترياق، الذهب الذي ظليت به بركة سباحته"⁽¹⁾.

فحب (رغيد الزهران) للذهب والثراء، تجاوز حدود المعقول، فمؤدى البركة لم يعد السباحة فقط، وإنما البحث عن متعة خيالية، فقد حولها إلى تحفة خيالية، تكاد لا تكون مجرد شيء بالنسبة (لرغيد الزهران):

"تلك التحفة المعمارية التي ساهم بنفسه في التخطيط لها... وشاهدها تنمو أمام عينيه كطفل ذهبي لم يحب سواه... كان مهندسه يريد للبركة شكل نجمة البحر الخمسة الأذرع فطالبه بأن يكون عدد الأذرع ثمانية وأن يجعلها مقوسة"⁽²⁾.

فهذا الرأي الهندسي لشكل البركة يدل على نرجسية بالغة في حب الذهب والمزيد منه عند (رغيد الزهران)، وتوظيف مكان ذهبي مميز لأجل السباحة يبين وبرمزية بالغة حدّة الوصف ووقعه الروائي، في عكس الطبقة الثرية وهو وصف يتناسب والعنوان فالمتوج بالليلة المنتظرة "ليلة المليار" يحيط نفسه بهالة ذهبية، فهو يحرص على تناسب الليلة مع ما يملك، فقد كان مصرًا على الديكور الذهبي:

"أريد تماثيل مذهبة تمثل العملات النقدية... أريد تماثالا للدولار والآخر للفرنك السويسري فالمارك فالين فسواها... ثمانية تماثيل ذهبية، تمسك بها انحناءات (أذرع) البركة الثمانية"⁽³⁾.

فالأشياء في "ليلة المليار" سيجت بالعجائبية، وبهذا تجاوزت "غادة السمان" الأطر التقليدية في تناولها لرمزية الأشياء، وبالتالي أخرجتها من حدودها الضيقة فرمزت للثراء الفاحش ببركة (رغيد الزهران) وأكسبتها طابعا فنتاستيكي وذلك لتكريس أنانية الاستئثار

¹ - غادة السمان: ليلة المليار، ص 35.

² - المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

³ - المصدر نفسه، ص 36.

بالمال ولو على حساب الإنسانية فغاب التعبير المباشر للأشياء وحلّ محلّه الغوص في هندسة خيالية من أجل أن يعيش حلمه الأخطبوطي:

"لقد أنفق رغيد الزهران ثروة خرافية لتحقيق حلمه، ولكنه ليس نادما.. هنا فقط داخل الرحم الذهبي، المياه والجدران يشعر بالأمان.. يعوم وسط البركة، ويعلو رأسه وتتوهج المياه مع حركات جسده تحت المياه فيبدو الأخطبوط حيا، تتوسطه عينا رغيد، تدوران في محجريهما تحلمان بفريسة الغد"⁽¹⁾.

فهذا البذخ والتعجيب في تصميم البركة، يخلص الروائية من المحاصرة والرقابة الخارجية، فارتبطت البركة الذهبية، بأبعاد أخرى، فغدت رمزية لها علاقة قوية بمعاني المتن الروائي. وسمت الغرابة الشديدة، الأشياء في "ليلة المليار" وهذا يتجلى عندما يعدّ (رغيد الزهران) غرفة لقبره وهي غرفة ذهبية يعدها مزارا بعد موته ويقف ثروته على كل من يزور قبره تعظيما له وهذا ما شاهده الخادم (نسيم) في إحدى الليالي فكشف سر (رغيد الزهران) في إحدى الليالي خلسة وخفية عن الجميع:

"الباب ليس مغلقا جيدا، وشعاع من الضوء يتسرب عبره يقترب مرتجفا ويحدق وسط القاعة الشاسعة يشاهد رغيد راكعا أمام التابوت الذي أعدّه لنفسه متصدرا المكان، ومصابيح خاصة (سبوت لايت) تشعل ذهب التابوت، وثمة عتمة نسبية مسدلة فوق الممرّ البيضاوي الرخامي الطويل والضيق، الذي يفترض أن يمشي الزوار عليه تباعا فيما بعد حين يزورونه"⁽²⁾.

فالغرفة غدت عجائبية، تحتاج إلى تركيز مضاعف عند القراءة، من أجل فك شيفرات هذا التوظيف للأشياء، وكلّها توحى برغبة (رغيد الزهران)، أن يبقى موجودا بطريقة ذهبية، حتى بعد موته، لهذا يحاول قدر المستطاع استبقاء عظمته بعد الموت، وقد خطط لهذا بشكل مدروس وهذا ما علمه (نسيم):

¹ - غادة السمان: ليلة المليار، ص 36.

² - المصدر نفسه، ص 89.

"لقد سمعه مرة يناقش ومحاميه وطبيبه عن كيفية دفنه، ممددا في التابوت، أو واقفا عن صعوبة الاحتفاظ بالجثة واقفة عموديا، وفضائل تمديدها... وأصرّ رغيد على أن يظل واقفا ليرمق الناس من عل، محاميه أقنعه بأنه لن يرمى أحدا يومئذ وهم سيرمقونه، وبالتالي الوضعية الأفقية أفضل لكي يظطر الناس إلى إحناء رؤوسهم حين يلقون على قبره نظرة التعظيم"⁽¹⁾.

الإحساس بالعظمة، دفع (رغيد الزهران) التخطيط لبقاء أثر ثرائه، حتى بعد موته، ممّا يدهش القارئ، لهذه الغرابة، ويندفع لفهم هذا التوظيف للأشياء.

وقد أولت المقاربات النقدية الحديثة العناية بالدراسة، لأن وصف الروائيين للأشياء أصبح مهمة تخدم رؤى العمل الروائي، ووظفت "غادة السمان" أشياء بسيطة أيضا ولكنها تحمل أبعاد رمزية، كتوظيف قلادة القرش الذي باعته (ليلي السباك) لرغيد الزهران وكان (أمير النيل) قد أهداها إياه:

"القرش الفلسطيني العتيق، الذي أهداه لها كان أثنى ما يملك... إنه قرش أعطاه إياه رفيق نضال كان يحمله مع قروش كثيرة.. ضاعت في الطريق يوم الهرب وكان صبيا صغيرا... قرش منقوب صدئ كتب على وجهه الأول... فلسطين-1946- بالعربية والإنجليزية والعبرية... وعلى وجهه الآخر كتبت قيمة "10 ملات" باللغات الثلاثة نفسها، لكن 10 ملات لم تكن حقا قيمته"⁽²⁾.

وإنّما قيمته القضية الفلسطينية برمتها، وقد توحى المعاني أن قيام دولة إسرائيل كان بفضل واسطة، وهي التواطؤ:

"كان اسم فلسطين المنقوش بالعربية والإنجليزية والعبرية فوق القرش نصف الممسوح يشتعل كالجمرة التي تكوي يده وروحه وكيانه... كبر وهو يرى العرب يسمونها

¹ - غادة السمان: ليلة المليار، ص 89.

² - المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

"إسرائيل المزعومة" ومعظم ما يدور ينذر بـ"بلاد العرب المزعومة" لكنه لم يفقد يوماً الأمل... ولن.. "(1).

فالدلالات التي تحيط بالأشياء عميقة، بل أضحت معادلات تجهد القارئ للبحث في رمزيتها، و(خليل الدرغ) يأنس بالمكتبة في قصر (صخر الغنمالي)، لأنه مضطر للعمل هناك، فيتأمل الكتب:

"فقط حين ضمته جدران غرفة المكتبة شعر بشيء من السلام يغمر نفسه وسط الكتب البديعة التجليد العميمة الفائدة، وقد حفرت أسماء هذه الكنوز بحروف مذهبة على عارضتها... قرأ: كتاب الكامل للمبرد، ديوان الحماسة، الأغاني للأصفهاني، المنقذ من الضلال، تهافت الفلاسفة للغزالي"(2).

ويرتاح (خليل الدرغ) لوجود الكتب التراثية ويقرر أن يهديهم كتب أخرى ولكن تغمره الدهشة حينما يصبح إعجابه حسرة حينما "لاحظ صقر أن خليل يطيل النظر إلى الكتب، غمرته رغبة إدهاشه، فاقترب من الرف الكبير وضغط القلم في يد تمثال أديب يزينه فتحرك جدار الكتب بأكمله وانفتح آلياً ببطء فتكشفت الخزانة عن بار يحتوي عشرات من زجاجات ماء النار"(3).

فيتضح أن الأشياء قامت بوظيفة رمزية، كما ساهمت في خدمة البناء الروائي، فلم تعد مجرد إطار خاوي وإنما أصلت الأحداث والواقع.

¹ - غادة السمان: ليلة المليار ، ص 156.

² - المصدر نفسه، ص 161، 162.

³ - المصدر نفسه، ص 162.

3- ولوج المحظور ضمن الرواية:

لا يمكن عدّ الكتابة القديمة صورة واضحة صريحة، بشكل تام تعبر بدقة عن كل المبتغيات، فهي تظهر عناصر، وتغيب عناصر أخرى و"إذا كانت الكتابة القصصية هي مثل جبل الثلج لا يظهر منه إلا جزء بسيط، أما الجزء الأعظم فيظل غير ظاهر، ومغمورا في الماء، فإن الجزء الغاطس أو المغيب في الخطاب الروائي يمثل نسا غائبا أو موازيا للنص الظاهر لا يقل أهمية وتأثيرا عن النص المكتوب"⁽¹⁾، وهذا ما يجعل القارئ يحاول بما أوتي من وسائل أن يفهم النص المسكوت عنه من خلال طبقات النص العميقة.

ويعد الجنس والدين والسياسة من الطابوهات المحظورة في المجتمع و"الإنتاج الروائي العربي أسهم في إضاعة هذه المناطق الحساسة التي يحرص الماسكون للسلطة عادة على تسيبها وإيهام الناس بأنها في حرز مصون تخضع دوما للتقاليد الموروثة، وتستجيب لمقتضيات الأخلاق الجماعية والممارسات المنوالية"⁽²⁾، إلا أن هذه النظرة لم تعد صحيحة دائما، حيث تولّت الرواية الجديدة كشف الستار عن هذه المحظورات.

3-1- اختراق الثالث المحرم:

لم تعد السياسة، والدين، والجنس، باعتبارها محظورات من المعوقات أمام الإبداع الروائي لأن "الرواية التي تعرف كيف تندس بين كتلة الواقع الظاهر، وثنايا شروخ الذات والعلائق، استطاعت أن تتغلغل إلى هذه المناطق المحرمة لتبرز التناقضات والمفارقات القائمة بين المعلن عنه المعتمد على اللغة الآمرة والمسكوت عنه، المهمش الضارب بجذوره في أعماق الواقع المعيش"⁽³⁾، وأنفا كان الروائي يكتنفه الحذر في الخوض والاقتراب من السياسة والدين والجنس، كونها مقدسات أو محرمات لها فضاءها الخاص ولها حرمتها وحدودها ومن يتجاوزها فقد تجاوز المحظور ولكن الأمر اختلف مؤخرا فولج المهيمينات الثلاث غدا ملمحا تجريبيا في الكتابة الروائية الجديدة.

¹ - فاضل ثامر: المقموع والمسكوت عنه في السرد العربي، دار المدى للثقافة والنشر دمشق-سوريا ط1، 2004 ص9

² - محمد بريدة: الرواية العربية ورهان التجديد، ص57

³ - المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

حيث تعمق الروائيون الجدد في اختراقهم للمحظورات الثلاث السياسية، الدين، الجنس، فتمكنت الرواية أن تخرج هذه الطابوهات من إطارها وسياجها المحدد لها سلفاً، فمن خلال النصوص الروائية الجديدة ستتجلى خفايا الخطاب السياسي، والخطاب الديني المقدس، وتعاطيهم مع الجنس كمحرم اجتماعي، "وهو ما يدفع بالناقد الحديث للبحث عن استراتيجية لاكتتاه المسكوت عنه أو المغيب في الخطاب الروائي وإعادة إنتاجه وتأويله اعتماداً على فاعلية القراءة المنتجة، وربما يوازي هذا البحث النقدي ذلك البحث اللساني الحديث للكشف عن العناصر الغائبة والتي تكمن في الغالب في موقع ما، تحت سطح النص الظاهر"⁽¹⁾، وهذا يستدعي حضور الانتباه من أجل سبر أعماق وخفايا ودلالات النص المسكوت عنه.

وأصبحت الرواية الجديدة ذات مرامي بعيدة، وذلك "بلغتها وجرأتها واقتحامها المناطق التي تعتبر محرمة في عرف الأخلاق السائدة، بينما هي أصبحت مكونة لواقع اجتماعي نفسي اقتصادي متحدر من تحولات متسارعة ومخيفة تتقاذف المجتمعات العربية"⁽²⁾، وتتجاذب مصيرها.

والسياسة من أهم الجوانب التي اشتغل عليها أصحاب الرواية الجديدة "وهذه الثيمة اقترنت بظهور الرواية العربية لتعبر عن تطلع عميق إلى التحرر من الاستعمار ونزوع الى النهوض وتطوير بنيات المجتمع ومؤسساته.. وبعد الاستقلالات غدا حضور السياسة في الرواية العربية متصلاً أكثر بانتقاد الاستبداد والدكتاتورية، راسماً نماذج التغيير والديموقراطية وأيضاً استحضار مناخ الأحزاب والتنظيمات الثورية وما يرافق ذلك من صراعات وخيبات"⁽³⁾. وبيإيراد الرواية للمرامي السياسية اكتست أبعاداً تعج بالدلالات.

حيث تطعم المواقف الأدبية بالخلفيات السياسية بغية رصد التناقضات الحاصلة، فضمن "نصوص الرواية الجديدة، تتخذ السياسة مظهرها مختلفاً على رغم استمرار ثيمات السجن والتعذيب والقمع في أزمنة الرصاص المتناسلة ذلك أن روائيين اليوم يرصدون الخراب

¹ - فاضل ثامر: المقموع والمسكوت عنه في السرد العربي، ص 09.

² - محمد براءة: الرواية العربية ورهان التجديد، ص 60.

³ - المرجع نفسه، ص 64.

الاجتماعي المتحدر من تطبيق سياسة تستبد بالقرار، وتحنقر المواطن، وتعزز الفوارق والتبعية في عصر العولمة الهوجاء، وهو ما جعل سلبيات السياسة في مجتمعاتنا العربية تتجلى أساسا في مجال تدهور القيم والسلوكات والدخول في سديم متواصل⁽¹⁾، مما يجعل الفرد العربي يعيش تخبطا في المبادئ وتناقضا في الواقع.

فتنتشر عناصر الخطاب السياسي، ضمن نص الرواية الجديدة، إلا أن الاختلاف يكمن على مستوى الكيفية التي تساق بها، حيث يتولى الروائي نثرها، حسب المواقف الروائية المناسبة، وهكذا تنمو نمو طبيعيا ضمن ثنايا الرواية، ومعظم عناصر الخطاب السياسي تنبئ عن تناقض بين عالمين: عالم الاستغلال، وعالم الكادحين الباحثون عن فرص الحياة السليمة⁽²⁾، وإذا كانت فرص الصراع غير متكافئة فإن خطاب التحرر بما فيه من نقد ومواجهة⁽²⁾، سيزيد من تعنت السلطة وتحرص على قمع أصحاب تلك الخطابات.

وتشترك النصوص الروائية التجريبية في نقطة تأزم الواقع السياسي حيث يظهر الصراع بين الأطراف حادا بين الراض بشدة وبين المصرّ بقوة، "ففي النصوص الجديدة يلتقي الفرد المأزوم، المقهور، المتروك، على الحساب بالسياسة مشخصة في واقع مسدود الآفاق، فلا يعود يحس بالانتماء إلى الوطن أو المجتمع بل يسعى إلى شق طريق له وسط كتل بشرية تحكمها قوانين الغاب بعيدا من التعاليم والمواثيق والدساتير التي سطرته مؤسسات تحمي نفسها وتؤيد استمرار حكامها"⁽³⁾، في السيطرة وكبت حرية الفرد حيث يفقد كل معالم الحياة.

حيث تتجلى السيطرة والقمع "عبر الفرد الراض لبيئته وللموروث، الشاعر بخسرانه المراهن على تحدي المجتمع وقيمه المكسرة"⁽⁴⁾، فتترتبط معالم الصراع بأزمة المجتمع في

¹ - محمد برادة: الرواية العربية ورهان التجديد، ص 65

² - سعيد يقطين: القراءة والتجربة حول التجريب في الخطاب الروائي الجديد بالمغرب، ص 276.

³ - محمد برادة: الرواية العربية ورهان التجديد، ص 65

⁴ - المرجع نفسه، ص 66.

كليته وعمقه، "و من ثم فإن السياسة أصبحت مندمجة في سؤال الوجود داخل مجتمع فاقد للبوصلة والقدرة على التجدد"⁽¹⁾، وذلك بسبب خلفيات التناقض السياسي.

ومن هنا يصبح القمع في الوطن العربي يتسم بالشمولية، كما يتسم بالديمومة ممّا يجعله واقعة موضوعية تحتاج إلى الدراسة، لأن القمع ليس مجرد سلوك فردي أو آني يعالج بالوعظ والتحريض، "و هذا التعليم لا ينفى بالتأكيد المسؤولية الفردية المباشرة في ممارسة القمع، كما أن كونه ظاهرة موضوعية لا يغطي أي براءة لأي نظام، ولكنه يتهم ويدين الجميع بلا استثناء، وهذا التعميم من جهة ثانية لا يسقط وجود التباينات الدرجية بين نظام وآخر وبين مرحلة وأخرى، إلا أن مثل هذه التباينات الدرجية لا تنفي وجود ظاهرة القمع كحقيقة موضوعية تتسم بالشمولية والديمومة"⁽²⁾، ويعاني منها الأفراد كذلك بشكل دائم، لأن القمع مرافق لمختلف مراحل الأنظمة المتعاقبة على المجتمعات العربية.

فبالرغم من العذاب المسلط على الطبقات الكادحة إثر التناقض السياسي يستمر الصراع "فلا آلة القمع ستكشف عن الدوران... ولا المثقفين ولا المناضلين سيكفون عن التفكير وعن الحلم بالتغيير وهذا الصراع الدموي المفتوح غير مرشح بأن يستبدل بصراع ديمقراطي وعلى ذلك لا بد أن يستعد جميع أولئك الذين يرفضون الواقع ويحلمون بالتغيير ويعملون من أجله"⁽³⁾، محاولين تصويب الآراء في الوطن قدر المستطاع وبتث الوعي ونشره ما أمكن.

والمعاناة المريرة إثر القمع، والتناقض السياسي تكون أشد وقعا على المثقف، "فالمثقف يدرك من خلال التجربة أن صوته المفرد لا يستطيع مواجهة آلة القمع فإنه ينخرط بالطبيعة في إطار يمارس دوره وصلحه من خلال الحزب أو النقابة، غير أن مثل هذا الانتقال ورغم أنه الطريق الوحيد والصحيح للعمل لا يلبث أن يعرضه لأشكال أبشع من المطاردة والتنكيل

¹ - محمد براءة: الرواية العربية ورهان التجديد، ص 66.

² - نزيه أبو نضال: أدب السجون، دار الحداثة، بيروت-لبنان، ط1، 1981، ص 07.

³ - المرجع نفسه، ص 08.

وعمليات التشويه المبرمجة فهو متأمر وعميل ومخرب وهدام ورجعي"⁽¹⁾، ويجب من وجهة نظر جهات القمع ضبط سلوكه، أو إسكاته، وإن استدعى الأمر استئصاله.

وبهذا يجد المثقف نفسه محاصرا متأزما، "و لا تقتصر أزمة المثقفين بعلاقتهم بالدولة من حيث هي آلة القمع، هي علاقة تصادمية بالضرورة والمثقف أمام خيارين لا ثالث لهما:

- الهرب من التصادم والتحول إلى أداة في أجهزة الدولة الإعلامية.

- التصادم بكل ما يترتب عليه من معاناة وعذاب وبطولة"⁽²⁾، والاختيار الأخير هو

اختيار جلّ المثقفين، ممّا يجعل الصراع يحتد بين السلطة والمثقف.

ومن الطابوهات التي اخترقتها الرواية الجديدة الدين، حيث فقد الدين الإسلامي الكثير من قدسيته وأجواء الطهر التي تميزه، حيث أصبح العديد من الأطراف تستخدمه كوسيلة تسلط وبالتالي "تحلّ موضوعة الدين حيزا لا بأس به من الخطاب الروائي، على اعتبار أن الدين لا تنحصر تجلياته في مسألة الاعتقاد بوحدانية الله، بل تشمل الطقوس والمعاملات والثقافة المتصلة بالدين وترسباتها في اللاوعي وأكثر ما تبرز العلاقة بالدين في مواقف الشخص واختياراتهم وسلوكياتهم، ولكن الدين يتجلى أيضا من خلال خطاب الطبقة السائدة وتوظيف المؤسسات السياسية له"⁽³⁾، من أجل تحقيق غايات وأغراض، ويكون الدين سبيل استدراج من أجل تحقيقها.

فتولت العديد من الأعمال الروائية الجديدة كشف العلاقة المزيفة بين التظاهر بالتزام تعاليم الدين، وإخفاء التجاوزات التي تتعارض مع تعاليم الدين، "و من ثم كثيرا ما يغدو فهم الدين موضوع نزاع ومجادلة وصراع في النصوص الروائية التي تحرص على تجسيد العلائق والاختلافات في الرؤية الى العالم وفضلا على ذلك، فإن الدين يكون حاضرا وراء التساؤلات الميتافيزيقية التي تلاحق الإنسان باستمرار وهو يتلمس موقعه داخل عالم موارد

¹ - نزيه أبو نضال: أدب السجون، ص 08.

² - المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

³ - محمد برادة: الرواية العربية ورهان التجديد، ص 60

بالتحولات والانقلابات المعرفية⁽¹⁾، وبالتالي نتائج العولمة هزت النظرة المعهودة للدين، حيث أفقدته الكثير من قدسيته وأصبح "الدين هو انعكاس خيالي في رؤوس الناس لتلك القوى الخارجية التي تتحكم بوجودهم اليومي، هو انعكاس تأخذ فيه القوى الأرضية تشكل قوى فوق أرضية"⁽²⁾، وبهذه المفاهيم تصبح النظرة للدين ضعفا لا إيمانا وقوة.

ويغدو الإيمان بالقضاء والقدر "ضعف الإنسان وقصوره الفكري من جهة واستبداد الطبيعة وغرابتها"⁽³⁾، وهكذا يفقد الدين جوهره الأساسي وهو تمحيص الإيمان، وأصبح "ظاهرة فقدت الكثير من قدسيته، ومن ثمة مصداقيتها وتأثيرها في نفوس جيل يتوق إلى التحرر من كل المعوقات بما فيها الدينية التي تمثل في نظره السبب الرئيسي لما تشكوه المجتمعات"⁽⁴⁾، لأن تعاليم الدين صارت أغلالا، تحدّ من حرية الأفراد، وبهذا تنتفي قدسيته أمام الرغبة في التحرر.

وبهذا يفقد الخطاب الديني قداسته، حينما يتكرر له معتنقيه، بشكل غير مصرح به، وحتى من دون وعي، حدّ الاستهتار بقيمته، و"لعلّ من أهم ما يميز حضور الدين في "الرواية الجديدة" ذلك الجانب الذي يجعله أداة يستغلها أصحاب الدعوات السياسية والايديولوجية لتمرير الخطاب السلفي، الماضي، ولجم تحرير الجسد والفكر، وهذا ما يجعل الدين في كثير من النصوص يرتبط بدائرة البطركية وقيمتها الوصائية التي تعتمد تأويلات جامدة للنصوص الدينية، ترمي من ورائها على قمع رغائب الانسان وعواطفه"⁽⁵⁾، وبالتالي تتواجد الأسباب لهتك تعاليم الدين، رغبة في تحقيق الرغبات.

وإلى فترة ما، يعد الدين مغيبا، ومسكوتا عنه ضمن النص الروائي، وعليه فإن "دراسة المسكوت عنه، أو المغيب في الرواية العربية تحتل أهمية استثنائية في الاستقصاء النقدي

¹ - محمد برادة: الرواية العربية ورهان التجديد، ص 60، 61.

² - بوعلي ياسين: الثالث المحرم، دراسات في الدين والجنس والصراع الطبقي، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت- لبنان، ط 2، 1978، ص 11.

³ - المرجع نفسه، ص 11، 12.

⁴ - بوشوشة بن جمعة: اتجاهات الرواية في المغرب العربي، المغاربية للطباعة والنشر، تونس، ط 1، 1999، ص 632.

⁵ - محمد برادة: الرواية العربية ورهان التجديد، ص 64.

العربي الحديث، ذلك أن النص الابداعي العربي، وبالذات النص الروائي، يجد نفسه مضطرا، في الغالب إلى الصمت أو السكوت تاركا المزيد من الفراغات والفجوات الصامتة التي تتطلب جهدا استثنائيا فاعلا من جهة التلقي والقراءة⁽¹⁾، وهذا الجهد يفضي إلى ولوج الفضاءات المحظورة والتي تستبعد التصريح والمباشرة، والخوض فيها يثير الجهات التي تتولى حماية هذه الفضاءات المحظورة، والدين إحدى هذه الفضاءات.

وقد شاع في الدراسات النقدية أن كتاب الرواية الجديدة أصبحوا لا يتهيبون الخوض في مقدسات الدين، وبذلك فقد تمكن العديد من الأدباء اختراق المحذور وطرح آرائهم حول مختلف القضايا الدينية مع ظهور من يعارض التهاون في تطبيق تعاليم الدين والاستهتار به.

يتضح بشكل جلي أن النظام الديني الذي كان يجمع المؤمنين وفق معتقدات ثابتة، وممارسات راسخة باعتباره ظاهرة تمتد إلى ما بعد الوسط الدنيوي ولا يستطيع الخوض فيه إلا من هو أهل للخوض فيه (العلماء)، وكان الحذر يطوق الأدباء حول خوضهم في موضوعة الجنس، إلا أن اختراقه بات ملمحا تجديدا، ضمن العمل الروائي.

وعلى "الناقد العربي الحديث أن يعيد فحص الكثير من الخطابات الروائية العربية الحديثة، منقبا عن تجليات المسكوت عنه والمغيب والمقموع، وربط كل ذلك بالسياق الثقافي والتاريخي وبالتجربة الحسية للإبداع، لإمارة اللثام عن النصوص الغائبة أو الموازية ورؤيا العالم، وايدولوجية النص الروائي، والدلالة الثقافية والفكرية"⁽²⁾، وهذا يتطلب الحفر العميق في طبقات النص الروائي من أجل الوصول للمعاني المغيبة وهذا التغييب سببه "عوامل القمع والمصادرة والكبت الداخلية والخارجية الناجمة عن عوامل القهر السياسي الخارجي أو عوامل القمع الاجتماعي والسيكولوجي والجنسي الذي تتعرض له الشخصيات الروائية داخل

¹ - فاضل ثامر: المقموع والمسكوت عنه في السرد العربي، ص10.

² - المرجع نفسه، ص15.

بنية المجتمع العربي الحديث⁽¹⁾، وهكذا يتولى المتلقي مهمة الكشف عن الخفيات التي تستوطن أعماق النص الروائي.

ويعد الجنس من أكثر الموضوعات حساسية في حياة البشر ويعد حرزا مسيجا من وجهة نظر التقاليد والتعاليم الموروثة، واستطاعت الرواية الجديدة أن تشهر القلم الروائي لإضاءة هذا المحرم الذي يدّعي الناس أنه مصون، "و الملاحظة اللافتة في نصوص الرواية الجديدة هي أن الشخص لا تنسج في الشكوى من الحرمان أو التعالي الرومانسي للجسد، بل تتخذ من الغريزة والاحساس الملموس ووصف التفاصيل، وسيلة للتعبير عن الجنس حتى لو اتخذ هذا التعبير طابع العنف والممارسة الحيوانية"⁽²⁾، وهذه الجرأة في الطرح اشتركت فيها العديد من الأعمال الروائية، حيث اتخذ الجنس مساحة معتبرة من اهتمام الروائيين به.

حيث أن طرح قضية الجنس تتميز بالجرأة، واعتماد نمط التصريح لا التلميح رغم اندراجه ضمن المسكوت عنه من الموضوعات المحرمة، التي لا يمكن الاقتراب منها لقدسيته من منظور أحكام البيئية التقليدية المحافظة عقيدة وأخلاقاً⁽³⁾، وهذه الجرأة في الطرح، تبرز شروخ الذات العربية، والتناقضات والمفارقات الحاصلة بين المعلن عنها والمندسة خلف القشرة الواقعية ومن هذا المنظور "برز الجنس في عدد من الروايات التجريبية، وقد خرج عن دلالاته الفيزيولوجية إلى دلالات ترتبط بخصوصية الرواية"⁽⁴⁾، في حدّ ذاتها حيث صار الجنس ممارسة موازية لأوضاع تحدث في الواقع، واختلاف الممارسات الجنسية يعادل العلاقات الروحية التي تحيط بالشخصيات الروائية.

فينطلق كتاب الرواية الجديدة في مسألة الجنس، "من وعي مشترك لا ينظر إليه على أنه موضوع محرّم لا يجوز الخوض فيه، وإنما إشكالية من جملة الإشكاليات التي تعرض في حياة الفرد والمجتمع، وتسهم بشكل مباشر أو غير مباشر في تحديد علاقة الأنا بالآخر، إذ

¹ - فاضل ثامر: المقموع والمسكوت عنه في السرد العربي، ص 07.

² - محمد بريدة: الرواية العربية ورهان التجديد، ص 58.

³ - بوشوشة بن جمعة: اتجاهات الرواية في المغرب العربي، ص 635.

⁴ - منى محمد محمود محيلان: حركة التجريب في الرواية العربية الأردنية (1960-1994)، ص 174.

هي علاقة من جملة العلاقات التي تتفاعل معها سلبا أو إيجابا على أنها إفراز طبيعي للمجتمع الذي يعيش فيه الكاتب⁽¹⁾، وبالتالي تفاعل الروائيين معه وارد.

وضمن "النصوص التي تتصل بفضاء المدن الكبيرة خاصة، تجعل حضور الجنس متصاديا مع العناصر الدعائية والوسائطية المصورة التي تحول الجنس أفق لتحقيق الذات ضمن قيم الغيرية والتجاذب العاطفي، إلى غريزة حيوية تشد الارتواء بأي طريق تيسر في الواقع أو الخيال"⁽²⁾، حيث أصبح سبيلا لتحقيق المكبوتات وهذا الأمر خروج عن الثابت والمألوف، وهو خروج كذلك عن التجربة التقليدية، وهذا التجاوز يعكس وعيا خاصا ظهرت به التجربة الروائية الجديدة .

المحظور الجنسي شكّل مظهرا قارا ومتكررا، من خلال تناول الروائيين له ولا يتهيبون الخوض في التفاصيل والتسميات، ممّا يجعل بعض النقاد يصنفون الرواية الجديدة ضمن الأدب الفاضح، كونهم يقفون على حقائق محظورة، وهناك فئة تجد ضالتها في هذا الخرق، "وكأن القارئ هنا أمام ما يسمى بالأدب الفاضح المرتبط بالاستعرائية، فالكاتب الذي يكشف العلاقات الجنسية بين الرجل والمرأة ويستبيحها ويعريها، إنّما يمارس ميولا استعرائية، ويجد لذّة في قراءة أبيات الشعر المحظور، أو مطالعة رسم مجرد من الاحتشام، أو مشاهدة فيلم يتناول الجنس سافرا فإنه يمارس التطلع (voyeurisme)، وكأنه من خلال ما يشاهده يتلصص على عورات الناس، ويتعرف خفية على ما لا يجوز أن يعرفه إلا أصحابه"⁽³⁾، حيث بدا جليا أن الإباحية في طرح الجنس لها دلالات مختلفة، فهذا الخرق يوحي بالبحث المستمر عن الحرية، وهذه الرؤية تعارضها الأعراف والدين والقيم والأخلاق فهي تعدّه استباحة وقمعا لا تحررا.

لأن كتابة التعرية "لا تتحرج في الحديث عن الجنس بكل جرأة في أسلوب متقل بمعانيه، ويتميز بعباراته المكشوفة التي تصدم بجرأتها، وتجسد موقف سافر للأخلاق السائدة

¹ - بوشوشة بن جمعة: اتجاهات الرواية في المغرب العربي، ص 635، 636.

² - محمد بريدة: الرواية العربية ورهان التجديد، ص 58.

³ - بوشوشة بن جمعة: اتجاهات الرواية في المغرب العربي، ص 640.

وأعرافها، بطرح الحشمة الشرقية المكشوفة الموروثة، ويبلغ فيها الكلام منتهى الجهر دون أن يهاب الكلمة العارية⁽¹⁾، بغية ولوج كل بوابات البوح.

وفي النهاية الجنس هو مطلب فطري بأي طريقة تحقق، وإن لم يتحقق، ينتج لدى الإنسان ضغطا جنسيا، فيتم "نقله إلى اللاشعور بطريقة ما يسمى الكبح أو الكبت répression (أي دحر الحاجة الجنسية باطنيا، إلى الداخل)، ثم تصريف هذا الضغط الجنسي المخزون في العقل الباطن كطاقة زائدة بشكل آخر غير الشكل الطبيعي للحاجة الجنسية الذي يعبر عنه الجماع"⁽²⁾، ومن ثم فإن شخصيات الرواية الجديدة استباحن المحظور، ومارست كل أنواع الحرية من أجل تحقيق الرغبات الجنسية

3-2- تعرية قضايا (السياسة والدين والجنس):

ضمن رواية "ليلة المليار"، تنقد "عادة السمان" تناقض السياسة، وتعرض لقضية وهم صون الدين، باعتباره مقدسا لا ينبغي انتهاك تعاليمه، وأيضا تغلغت في قضية الجنس، وبهذا تخترق الثالوث المحرم (السياسة، الدين، والجنس) كباقي كتاب الرواية الجديدة.

حيث طوعت المرامي السياسية، ورصدت تناقض السياسة لدى التجار، حين احتفوا (بجمال عبد الناصر) رئيس مصر، والذي خُلف عندهم رعبا في ذات الآن بتأميم الثروات، وذلك في صورة درامية وخلفية روائية، وأنتت مواقع جيدة للدلالات السياسية فعندما سألت (كفى) زوجة (خليل الدرغ)، رجل الأعمال (رغيد الزهران)، عن تمثال (جمال عبد الناصر) الذي خصص له قاعدة ذهبية داخل بركته الذهبية وهو ليس بذهب فيجيبها (رغيد) مخفيا حقه لصاحب التمثال ونحاته:

"و أجب رغيد منتشيا: طبعاً أحبه يا كفى... كنت صغيرة جدا في ذلك الزمان أو لعلك لم تولدي بعد... ولكنني أحبه لأنه أحد الأسباب الأولى لسعادتي في الحياة، لنجاحي وثنائي... المليون دولار الأول جمعته بفضل... حدث ذلك في الأيام الأخيرة للوحدة بين

¹ - بوشوشة بن جمعة: اتجاهات الرواية في المغرب العربي، ص 640.

² - بوعلي ياسين: الثالوث المحرم، دراسات في الدين والجنس والصراع الطبقي، ص 43.

سوريا ومصر... كان يدعي أنه ينوي توحيد العالم العربي وبدأ بسوريا... قال أبي طارت الثروات والأمالك المتبقية هناك وأطل شبح التأميم... طمأنته"⁽¹⁾.

ينبري المقطع على أبعاد سياسية مطعمة بأغراض تجارية، وكلاهما محاط بخلفية شعرية أدبية، حيث يعكس فترة، كان (عبد الناصر) ومشاريع الوحدة والتأميم تشغل الناس والدنيا، إما رعباً وإما حبا، حسب من لا يخدمه أو يخدمه.

التناقض السياسي ينتج عنه الفوارق الاجتماعية، ويتخبط المواطن ضمنها على نحو ما حدث في مونولوج (خليل الدرع)، حيث يدور في رأسه مونولوج مشبع بالتناقض السياسي والذي حرصت فيه "غادة السمان" على التوزيع الطبيعي، في ذات الآن تسوق المبتغى السياسي المتناقض بشكل مرن:

"أقذف برغيد إلى بركة الذهب... أقفز فوقه لأستمع بخنقه ببطء، وأضغط بيدي على رأسه لأبقيه تحت الماء وأصرخ به: ماذا عن الثروات التي تنفقونها لإنعاش تناقضاتنا وإحياء الطائفية والعشائرية وبث روح التفارقة وافتعال القتال؟ يطفو رأس رغيد فوق الماء صارخاً أرايت؟ كلّمك إرهابي عاجز عن الحوار... لماذا لا ترد على كلماتي بمثلاً؟ ها أنت تخنقني بعد محاكمة فردية قررت بعدها أني خائن وها أنت تنفذ بيدك حكم الإعدام... كل إنسان لديكم خائن أو بطل... شهيد أو قتيل وغد... كلّمك ينادي بالديمقراطية شرط أن يضع المسدس في رأس خصمه لحظة الحوار"⁽²⁾.

يبدو (خليل) عاجزاً متهوراً، مأزوماً وإن حاول الدفاع لآخر رمق عن مبادئه وقضاياه وجد نفسه من شدة القهر يستخدم يديه، وهنا تسطع هذه النقطة كجانب سلبي يستغله (رغيد الزهران) باعتباره يمثل الطرف المهيمن والمسؤول عن التناقض الحاصل في الواقع البيروتي، وهو ماكر لدرجة أنه استغل ردّة فعل (خليل) واتهمهم بأنهم لا يحسنون الحوار وهم المسؤولون عن الواقع المتناقض.

¹ - غادة السمان: ليلة المليار، ص 187.

² - المصدر نفسه، ص 191.

وكان (خليل الدرع) في (ليلة المليار) الطرف الذي حاول المواجهة لكنه مكبل، أرغم على الهجرة، ولا يستطيع الاندماج في الحياة الأوروبية وبيروت بوضعها السياسي المتناقض: "هل كان المخطط يقتضي بأن تجتاحنا إسرائيل ونحن بين هارب ومقتول ومقموع وسجين؟ لقد قدّمنا كل شيء من أجل القضية، حتى اعتبرناها قضية هامشية والديمقراطية ليس لها الأولوية... وما نحن قد فقدنا الحرية ولم نستعد الأرض بل خسرنا مزيدا من الأرض... لقد اضطررت للسفر هربا من إرهاب صديق، وهاهو العدو يأتي بإرهابه وأنا غائب... لقد بدأت الخطيئة يوم رضينا بالتخلي عن الديمقراطية لتكون الأولوية لضرورات التحرير... غاب عن بالنا أن شعبنا من العبيد لا يستطيع تحرير أرض سواه ولا أرضه"⁽¹⁾.

يتضح توسع (غادة السمان) في مفهوم السياسة، حيث رصدت الحياة اليومية ووقفت على خلفياتها المتصلة بتناقض السياسة، وقد نقدت هذه التناقضات من خلال صورة عجائبية تستدعي قارئاً مميزاً ويكون مؤهلاً لفك تركيبات النص الروائي، وبالتالي يتمكن من فك شيفراته، ولما أحاطت المعاني السياسية بسماوات العجائبية، وجب الغوص خلف المعاني الظاهرة مثلما حصل مع (خليل الدرع) عندما سافر مع (صقر الغنمالي) كونه مرافقا شخصيا له.

وفي إحدى المدن شاهد (خليل) سيرك الفقراء والأغنياء، حيث شاهد قرى جائعة داخل قفص وخلف القضبان يجلس أثرياء يأكلون بشراسة دون إعارة أهمية للقرى الجائعة ولا يسمعون صراخهم، ويتواجد في الخارج رجال "يرتدون ثياب الثوار ويشهرون الهراوات والفؤوس والمناجل وسكاكين (المقاصل)، ويصرخون : الموت للخونة... الثورة لإنقاذ الجماهير الكادحة والفقراء"⁽²⁾.

حتى توهم الفقراء أن خلاصهم على يدي الثوار لكن "الثوار لم ينصتوا إليهم، وبدوا وكأنهم نسوهم إذ انشغلوا بارتداء الثياب الحريرية الفاخرة لقتلاهم، وهكذا بعدما ارتدوا

¹ - غادة السمان: ليلة المليار، ص255.

² - المصدر نفسه، ص398.

ثيابهم، جلسوا في كراسيهم وكأنما مسهم سحر لحظة ملامسة "الكراسي" إذ صاروا يلتهمون الطعام بشراهة أكبر بسبب جوعهم الزمني الأطول عمرا⁽¹⁾.

من هذا المنظور فإن الثوار لم يتمكنوا من التغيير تغييرا جذريا، وأن يحققوا العدل لأن الثورة لم تنفذ إلى الجوهري، فيندهش (خليل الدرع) لشعلة هذه الثروة، وعجب لتلك الثورة التي توازي أمنيته في التغيير والقضاء على جيل الطغاة الذي يحصر أجيالا بين فكي الظلم، ولكن سرعان ما يفقد (خليل) نشوة الإعجاب بهذه الثورة حينما يلحظ أنها ثورة مزيفة، فليست سوى صورة نمطية عن الثورة السابقة.

وقد امتد هذا التناقض، إلى المناضلين بحد ذاتهم، حيث تثبت تصرفاتهم المتناقضة، فهم يحاولون تصويب الآراء قدر المستطاع، ويدعون الكفاح من أجل الوطن، وهذا ما رصدته كفى زوجة (خليل الدرع) حين كانت تنتظر ولديها عند باب المدرسة في سويسرا فتتضايق لمثل هؤلاء في المونولوج الآتي:

"إنه أحد زعماء التقدميين، في بلدنا لسانه لا يهدأ في الحديث عن فضائل الثورة وبؤس الناس، وهاهي ابنته وداد تعيش هنا في أمان قصره الذي لا يدري البسطاء والحمقى أمثالي أنه موجود، آه كم أكرههم، وأكره أدواتهم التنفيذية الحمقاء كخليل والد هذين الصبيين"⁽²⁾.

وقد أدى هذا التناقض بالعذاب المرير للطبقات الكادحة، لأن الصراع مستمر فلا القمع يهدأ، ولا المناضلون ينتنون عن المقاومة، ويستمر التناقض السياسي وباستمراره يستمر تواجهه ضمن العمل الروائي.

وحضور الدين في "ليلة المليار" لافت من خلال تعدد زوايا النظر لكل طرف، حيث استخدمه الساحر (وظفان) بالشكل الذي يخدم مصالح زبائنه، فيدرج الآيات ضمن تعويذاته، في حين عائلة الغنمالي تتوزع بين منتهك لحرمت الدين وتزيين أفعالهم بإباحيات تعد قدسية

¹ - غادة السمان: ليلة المليار، ص 398 .

² - المصدر نفسه، ص 344.

وأخر معارض لهذا الانتهاك المحرم، واهتمام (غادة السمان) بالدين ينبئ عن كونه عاملا جوهريا في المجتمعات العربية، بل يتضح ارتباطه الوثيق بالمجالات الأخرى، بل نجده يحظر مدارج السياسة، فتظهر تجليات كبرى إثر اختلاف زوايا الرؤيا للدين فالكل يفهمه على شاكلته التي يؤمن بصحتها، فيتحسر (هلال الغنمالي) على انتهاكات عائلة أخيه للدين وأجواء الفساد:

"كان الشيب يشتعل فوق صدغي الشيخ هلال الذي قال: حتام الظلال؟ البلاد كلها تعرف أنك تصبغ شعرك وشاربيك... وتدور بحريمك المتنقل وبعض عشيقاتك... هذه الصحفية الأوربية شارلوت بارنز نشرت فضائحك في الصحف"⁽¹⁾.

ويزداد لوم الشيخ (هلال الغنمالي) حدة لأخيه لكثرة معارضيه:

" - أنا حر ما دمت لا أخالف القوانين.

- أنت تخالف روح الشرائع، سيبدل الناس القوانين لتطال أشخاص أمثالك.

- أنا حر...

- لست حرا، الموبقات التي تقترفها تؤذيك وسواك في آن واحد.

- إن الله غفور رحيم.

- الناس لا ترحم ولا تغفر، لقد تعبوا من أمثالك، وإذ لم نقومك بأنفسنا، سيفعلون هم

ذلك، لقد لوثت اسم الغنمالي بالعار"⁽²⁾.

يتضح ممّا سبق أن "هلال الغنمالي" غاضب لأحوال أخيه المنتهكة للدين وحرماته ولكن سرعان ما يتضح شيء آخر كلما تعمقنا في الحوار فيبدو الشيخ هلال غاضبا على اسم العائلة لا اسم الله، خائف من كلام الناس، لا يبالي بمغفرة الله أكثر من غفران وغضب الحاكم، فهو أشد وطئا من غضب الله، وبالتالي يأخذ الدين بعدا متصلا أكثر بتأثيره في الحياة الاجتماعية والسياسية واستغلاله في تلميع الواجهات والتستر خلفها لتبرير المصالح.

¹ - غادة السمان: ليلة المليار، ص 165، 166.

² - المصدر نفسه، ص 166.

ويتضح أن الدين فقد قدسيته، حيث صار مطوعاً للمصالح والصفقات والتجارة وهذا يتوزع بين شذرات الحوار بين "صخر الغنمالي" و"رغيد الزهران":
"يضحكون... رغيد لا يضيع وقته هدرًا... يلتقط لحظة الصفاء ويحولها إلى طعم قائلاً:
حاول إقناع شقيقك بأنك ستقطع علاقات العمل معي... وصفقة المطار هي التعويض
وتسريح بإحسان...
يوكد صخر: سأحاول... (1)".

فقد توشح الدين في (ليلة المليار) بغلائل التجارة، والأغراض ولغة المصالح وأصبح وسيلة لتحقيق الصفقات وحاول رغيد استغلال نقطة الدين، في شخص (صخر الغنمالي)، فاستخدم لغة فهمه فقال "تسريح بإحسان" ولولا تناقض (صخر الغنمالي) لما استطاع رغيد النفاذ، وذلك لأن تدين صخر متذبذب غير ثابت يتأرجح بين القيم الدينية ومغريات الحياة، هذا ما جعل (رغيد) يستغل لهلة معتقدات صخر الدينية وتصرفاته تثبت مدى تأرجحه الذي يخدم مصالح رغيد:

"يحدق في ساعته وينهض ملدوغاً وقد أبعد كأس ماء النار بذعر.. ويقول: حان وقت الصلاة... اغفر يا رب لعبدك الحقير... أريد الوضوء.. عن إنكم... لست ثملاً، لم أشرب شيئاً بعد... ويشهد نديم على ذلك بشدة، يفرش سجادة الصلاة على أرض المكتب، ويعدها صخر صوب القبلة التي تشير صوب القبلة... فيطالعه مبنى الخدم ويسدّ عليه درب القبلة... يقول لرغيد مؤنباً غامضاً: كيف تعمر جناح الخدم والموظفين صوب القبلة؟ هل يريد مني مهندسك اللعين أن أصلي باتجاههم؟... سأذهب لأصلي في مكان يصون كرامتي.. (2)".

1- غادة السمان: ليلة المليار، ص70.

2- المصدر نفسه، ص70.

يتضح أن الخطاب الديني يفقد قداسته، حين يتكرر له بشكل غير مباشر حتى دون وعي حدّ الاستهتار بالقيم الدينية، حيث يستخدم الساحر (وظفان) في إبطال السحر الذي يطارده (رغيد الزهران) كونه من أثرياء العرب معرض للأذى:

"كتب الساحر طلسمًا في قعر الإناء، ونقع فيه حبات الحمص.. أما البيضة المسلوقة فكتب عليها في اليوم الأول عبارة سحرُوا أعين الناس إلى عظيم، فوقع الحق وبطل ما كانوا يعملون... وأكلها رغيد بشراهة، وكتب عليها في اليوم الثاني أولم ير الذين كفروا أن السموات والأرض كانتا رتقا ففتقناهما... وكتب عليها في اليوم الثالث.. كتب الله لأغلبن أنا ورسلي إن الله قوي عزيز... (1)".

والمعلوم في الدين الإسلامي أن السحر والشعوذة محرمان تحريماً قطعياً كون هذه الحرمة تصل إلى حدّ اعتبار ممارستها شركاً، لكن هذه الحرمة انْتَهَكَت بل وصارت الآيات تستخدم لأغراض تجارية، ومن وجهة نظر الدين هذا عبث بتعاليمه.

وقد وردت تعاليم الدين بشكل صحيح حينما طلب الشيخ (هلال) من (خليل) البحث عن عبارة "كذب المنجمون وإن صدقوا"، إذا كانت موجودة في القرآن، فبحث خليل بجدية فذة، خاصة بعد ما عامله هلال باحتقار معتقدا إياه من الخدم الفاسدين الذين يلْبُون رغبات صخر وصقر الغنمالي الفاسدة:

"قال خليل فجأة: طلبت مني يا شيخ هلال أن أبحث لك عن عبارة "كذب المنجمون ولو صدقوا" في القرآن... لقد فعلت... إنها غير موجودة، ولم ترد عبارة "منجمون" أو "تنجيم" في القرآن.. لكن عبارات "سحر" وساحر وردت بكثرة... عبارة "سحر" وردت في ثلاثة وعشرين آية كريمة... وعبارة "ساحر" وردت في ثلاثة عشرة آية... كما وردت مشتقاتها في "سور" كثيرة... (2)".

1- غادة السمان: ليلة المليار، ص22.

2- المصدر نفسه، ص 291.

فاستخدام تعاليم القرآن بشكل صحيح وصائب مع شخصية (خليل) موظف بأبعاد رمزية صحيحة لأن (خليل الدرغ) هو الشخصية الوحيدة التي شكلت عوائق صعبة للشيخ وطفان في السيطرة عليه ، وقد اعترف بعجزه في تطويقه منذ بداية الرواية، وقاده إليه حدسه في استقبال أعدّه (رغيد الزهران).

كما عالجت الروائية (غادة السمان)، قضية الاختلاف الديني الطائفي، من خلال ما شاهده (خليل) في سيرك العجب:

"شاهدت رجلا يسقط من على خشبة قافزا إلى بركة ماء مرسومة على الأرض كالسراب الأزرق، ويتمزق جسده حطاما على رخامها الصلد... وشاهدت آخر وقد بدأ بتسلق السلم، وهو في دربه إلى الخشبة ليفعل ما فعله صاحبه، فظننته لم يره فصرخت به، توقف ألا ترى ما حل بزميلك؟ هذا سراب وليس ماء... البركة مرسومة، قال لي غاضبا لا تهدر وقتي يا خليل... ما شأنني به؟ إنه ليس من ديني... " (1).

أولت "غادة السمان" اهتماما بقضية صون الدين، فأدرجتها ضمن نمط عجائبي، فمزجت بين الواقعي والخيالي، بحثا عن لحظة إدهاش وغرابة لاتخاذ الدين ذرائع دينية بهدف الانتحار دون الاعتاظ بمن يمر به قبلا، وهذا بسبب سوء فهم وتفرق في تأويل تعاليم الدين، وصار الدين يطرق من زوايا عدّة ضمن الرواية الجديدة لأنه لم يعد ضمن المسكوت عنه. وكذلك الجنس لم يعد ضمن المسكوت عنه، وهو أكثر الموضوعات حساسية في حياة البشر، ويعد حرزا مسيجا، ولقد تغلغت "غادة السمان" في رواية "ليلة المليار" حيث احتل مساحة معتبرة، فكفى تشناق "لخليل الدرغ" زوجها، وتعيش محاولة الالتحام معه:

"أنشبت أظفري في كتفيه، وحاولت الالتحام بذلك القروي الخارق... وفاحت رائحة السنديان ممزوجة بالصعتر البري، وعطر أزهار الليمون والتبغ والبهارات والورود الاستوائية بدأت تزفر أنفاسها الحارة، وقد تفتحت تويجاتها في ظلمة ليل يتعرق تنهدات... تابع تهربه المازح: "ماذا تفعلين؟ هل تحاولين اغتصابي؟ كنت قد تجاوزت أرض الكلام،

¹ - غادة السمان : ليلة المليار، ص 390.

ودخلت فوهة البركان، أسبح في موجات الحمم النارية وأنهار "اللافا" فعجزت عن الإجابة وتابعت إبحاري نحو قاع البركان حيث تغلي الحمم وأقذف العناصر الجامحة في كل مكان واتجاه... " (1).

يرتبط الجنس بإسقاطات طبيعية على البحر، فلا توجد تعرية صريحة للجسد، كأنما "غادة السمان" تعري قضايا الجنس، وتستترها بنسيج من خيوط الطبيعة، وتحبك لها صورة مطابقة، ومماثلة وعجيبة ومضارعة وفاتنة، وهنا تجعل القارئ يفك التناظر بين تفاصيل الجسد وما يطابقه من عناصر الطبيعة.

وتظهر دلالات أخرى حول الجنس حين تتناول المرأة في طلبها الرجل، بجرأة بالغة ولا رابطة زوجية بينهما، كما حصل مع "ليلي السباك" حين أصرت بإلحاح وهذا ما يسترجعه "أمير النيل" في منولوجه الداخلي.

"أوصلت ليلي إلى البيت بعد سهرة ممتعة، أخرجت مفتاحها، وقبل أن تدخله في القفل همست حارة كرخيف طازج: قبلني الآن، امتلكني هنا على السلم، ارتبكت، لم يحدث أن قبلت امرأة أمام بيتها" (2).

ليلي السباك امرأة ترى بأنها تعيش حريتها وبالتالي صار الجنس شكل من أشكال الحرية بعدما كان هذا الشكل معهود لدى الغرب، صارت هذه المفاهيم ممتدة عند العرب كذلك، فجرأة ليلي السباك تعد تجاوز أمام الأعراف والقيم الأخلاقية.

وقد بدا جلياً أن الإباحية في طرح الجنس لدى "غادة السمان"، مختلفة الدلالات وربما ركزت أكثر على حرية المرأة، حيث يظهر الخرق الجنسي في "ليلة المليار" من وجهة أنثوية، فأتاحت "غادة السمان" للمرأة أن تتكلم وتعبر عن إحساسها الجنسي، فتسهب كفى في الوصف:

1- غادة السمان: ليلة المليار، ص 82.

2- المصدر نفسه، ص 112، 113.

"مازلت أسيرة جسده القروي الخشن الذي يتقن التجوال في المغاور... يتحسس الجدران الرطبة والصخور في ظلمة النشوة، ويتقن ملاحقة الأنهار الباطنية حتى يبايعها... وبضربة واحدة تنشق الصخور وتتفجر المياه الحارة القادمة من جذور الكوكب وترتجف المغاور بالزلازل الملون... وتهمر الألعاب النارية الكاوية"⁽¹⁾.

في حين أن الجنس في "ليلة المليار" من زاوية أخرى، يعد ترفا يتذوقه (رغيد الزهران) بين الفينة والأخرى، فنساء عماله وخدمه تحت أمره متى تحركت رغبته، ويقع اختياره على جسد كفى زوجة جاسوسه (خليل الدرغ)، فيحضر نفسه في منولوجه الداخلي:
"تقدم أيها الرجل، لا تخف جسدها إنه هش ومزور كالبالون، لا صلابة روحية تدعمه من الداخل، ولا فكر يشحنه باستمرارية، أثقبه كصبي يعبث ببالون، وستغادره إلى الأبد أبخرة الغرور والخيلاء، ويتكور أمامك على السرير كالخرقة الملونة بالأصباغ... بالون آخر فارغ"⁽²⁾.

فالجسد بالنسبة (لرغيد الزهران) مجرد استعمال آني له وقت محدد، وقد أتاحت له ثروته ذلك، والملاحظ أن "عادة السمان" تستخدم لغة الاسقاطات بالتشبيه دون التسمية المباشرة لأعضاء الجسد، حيث يغدو جسد (كفى) إلى جغرافيا طبيعية:

"فليعترف... جسدها ليس أكثر من متراس يختبئ خلفه من بحرية، وليس أكثر من ساحة حرب بينه وبين خليل... تلال النهدين... السهول الحريرية الرمال، المنبسطة عند السفحين... الغابة... المغاور الدافئة الرطبة الملونة... الأنهار الجوفية الحارة... الرحيل اللامتناهي إلى البعيد القريب..."⁽³⁾.

وقد شغلت (كفى) نسبة كبيرة في قضية الجنس، ضمن الرواية، كونها تعيش فراغا روحيا، وتجمع تناقضا شارخا في أفكارها، وكذلك تعيش فراغا جنسيا، لأن زوجها خليل إثر صدماته، خلفها أرضا ظمأى، فقد مثلت صورة قاتمة للمرأة، حينما مثلت صفات، المرأة

¹ - عادة السمان: ليلة المليار، ص 81.

² - المصدر نفسه، ص 321، 322.

³ - المصدر نفسه، ص 321.

الحبيبة، والزوجة الخائنة، والبغي والخاطئة، وترى نفسها أنها ضحية رغباتها الجنسية الجامحة، وفي هذا الصدد تتصور (كفى) جوعا جنسيا في منولوجها الداخلي:

"ثمة نار موجعة تسري في جسدها كاوية منبهة... (لم أعد أطيق صبرا... ألا يعرف الرجال أن ذلك يحدث لنا أيضا؟...)

تغار... ماذا تفعل امرأة جميلة مثلها، تشتعل شهوة وحياة حين يعجز زوجها عن تلبية حاجاتها النارية لمدة خمسة أعوام متوالية؟ ماذا تفعل أية امرأة نهمة إلى الحب وجسد زوجها مجاعة قحط؟"⁽¹⁾.

وفي نظرها أن المجتمع مجحف في حق المرأة، لماذا يستطيع الرجل التعبير عن رغباته الجنسية وتلبيتها متى شاء، في حين أن المرأة لا سبيل لها إلا زوجها، ووفقا لظروفه وهي غير راضية عن حال زوجها خليل:

"هل ثمة رجل يعلن الصيام الجنسي لمجرد أن الظروف العقلية والمزاجية لزوجته عطلت لديها حاسة التجاوب؟ أم أن المجتمع الذكوري اخترع لهم (سوبرماركت) اللحم الأسمر والأبيض والمورد والزنجي لإرضاء تلك المشاعر البركانية دونما عقاب يذكر والرجل لا يعييه؟"⁽²⁾.

ومن منطلق نظرتها، ترتمي (كفى) في أحضان رجل إيطالي قصد جنيف للسياحة، فهي تلبي حاجاتها الجنسية وهو الآخر بالمثل:

"آه كم تفتقد ذلك الشعور النضر الكاوي، ذلك الطيران بين القارات، والتحليق فوق الغابات الاستوائية، المطر الدافئ يببل وجهيهما وفوهات البراكين تتأجج ويتدحرجان، ويتمسك كل منهما بالآخر خوفا من النجاة وكان صوته يأتيها عبر العصور مناديا مستجدا: آموري ميا... آموري.. ولعلها الكلمة الإيطالية الوحيدة التي تفهمها.."⁽³⁾.

¹ - غادة السمان: ليلة المليار، ص 174.

² - المصدر نفسه، ص 175.

³ - المصدر نفسه، ص 161، 162.

تتبع "غادة السمان" أسلوب الاسقاط بين صورة الجنس، وصورة مماثلة مطابقة من الطبيعة، وكأنّما تهدف إلى التعرية، وتلقي عليها خيوط الستر في ذات الآن، ممّا يجعل طرح صور التعرية قاسما مشتركا بين الروائيين الجدد إلا أن الاختلاف والتميز سمة تطبع كل روائي، ولعلّ الرغبة في تأسيس عالم جمالي آخر، تنطرح فيه عوامل البوح بحرية، هو المطلوب من خرق المحذور الجنسي، إلا أن "غادة السمان" في رواية ليلة المليار، كانت بعيدة عن الكشف الصارخ، والتعرية المجهور، وذلك باعتماد الاسقاط.

4- فضاء الصفحات واستخدامات الكتابة:

يطبع التميز "الرواية الجديدة" من خلال الانحرافات السردية المتكررة المتعمدة، كذلك تميزت من خلال التوزيع للمادة الحكائية على فضاء الصفحات والكيفية التي تنتشر بها تلك المادة، والشكل الذي يوزع بها الحوار على متن الصفحة والطريقة التي يتم بها استعمال الحبر على ألوان الكتابة الورقية.

فقد كان للتجريب دور في تميز الرواية الجديدة "كونه مغامرة كتابة مجهولة المآل، وإن كانت هذه الصيغة لا تتناقض مع روح الرواية"⁽¹⁾، كون الرواية الجديدة "تضع مقولة الجنس الأدبي موضع استفهام ذلك أن الدينامية التي يتوفر عليها مفهوم التجريب والكتابة الروائية على حدّ سواء تفتقد في مقولات الجنس الأدبي"⁽²⁾، التقليدي، ومغامرة التجريب طالت الفضاء النصي فأولته عناية كبيرة، فأصبح تشكيلا جغرافيا متميزا طافحا بالدلالات ولا يمكن أن يوزع الروائي مادته بشكل عبثي وعشوائي.

4-1- الأشكال الطباعية في الرواية:

لما ينجز الروائي مادته السردية، فإنه يوزعها على المتن الورقي، وبالتالي سيستخدم البياض والسواد، ويقصد بالبياض تلك المساحة الخالية في الصفحة، أو بين الفقرات أو بين اللقطات بإشارة، تدل على أن هناك فاصلا أو انقطاعا سواء على المستوى الحدث، أو الحوار، أو الزمن، وهذا الفاصل يكون بعلامة فاصلة يعتمدها الروائي على طول المتن الروائي على أن "البياض يمكن أن يتخلل الكتابة ذاتها للتعبير عن أشياء محذوفة أو مسكوت عنها داخل الأسطر، وفي هذه الحالة تشغل البياض بين الكلمات والجمل نقط متتابعة قد تنحصر في نقطتين وقد تصبح ثلاث نقط أو أكثر"⁽³⁾.

¹- قيس الهامي: التجريب وإشكالية الجنس الروائي، مجمع الأطرش للكتابة المختص، تونس، 2009، ص06

²- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

³- حميد لحميداني: بنية النص السردية، المركز الثقافي العربي، بيروت-لبنان، الدار البيضاء-المغرب، ط1، 2000،

لطالما عبّر البياض عن لحظة صمت يؤثرها الروائي، وذلك تماشياً مع الحدث الروائي الذي يتطلب الصمت، وترك البياض لا يمكن أن يكون عشوائياً، فدلالاته متنوعة، فقد يعبر عن صمت طويل، أو استغراق وتأمل في حدث يستدعي الصمت ولعلّ مهمة القارئ الحاذق أن يدرك دلالات الاستعمال كون الروائيين الجدد عمدوا إلى ابتكار حيل وطرق وأشكال خاصة كتابية لم تكن معهودة في المتن الروائي التقليدي، وربما يحتاج توظيفها ذكاء ويتطلب تركيزاً عميقاً وذلك لإحداث توافق وتناسب بين العلامات الكتابية والحدث الروائي.

ولعل الحاجة إلى التعبير بالعلامات الكتابية ضرورة من أجل التجديد، وهذا ما أدى إلى اختراق الأعراف الكتابية السائدة من قبل، وبالتالي طرحت على الساحة الروائية أشكال إبداعية جديدة تعكس مدى اجتهاد الروائيين لإحداث بصمة دالة على قوة المعنى، وأضحت "إشكالية المعنى السردي في الكتابة الروائية الحديثة مرحلة أكثر عمقا وتعقيدا واشتباكا باعتمادها على تقنيات عرض جديدة لفعاليات المعنى داخل حدود المشهد الروائي العربي على نحو جعلهم يمتلكون أدوات تعبير خاصة تفيد من المنجز الغربي على هذا الصعيد، لكنّها في الوقت ذاته تكيف ما أفادته وتضيف إليه، ممّا يُمكن الروائيين من الاسهام في بناء مشهدهم الخاص"⁽¹⁾، باستخدام تقنيات جديدة، ترتفع بالعمل الروائي على مستوى استخدام الصفحات.

فالصفحة هي عبارة عن فضاء ورقي ذو أبعاد محدودة تتشكل عبرها الكلمات لتأخذ أشكالاً طباعية مختلفة ودالة، حيث اهتم النقاد بأشكال الكتابة داخل فضاءات الصفحات وحدودها أي "الحدود التي شغلتها الكتابة المستخدمة من حيث الأفقية، والرأسية، والتأطير ومساحات البياض والسواد في الصفحة"⁽²⁾، وهذا الاستخدام يختلف من روائي إلى آخر.

¹ - محمد الماكري: الشكل والخطاب (مدخل لتحليل ظاهراتي)، المركز لثقافي العربي، الدار البيضاء-المغرب، ط1، 2000، ص 237.

² - محمد صابر عبيد: المغامرة الجمالية للنص الروائي، عالم الكتب الحديث، جدار الكتاب العالمي للنشر والتوزيع، إربد-الأردن، سلسلة مغامرات النص الإبداعي، ط1، 2010، ص 95.

حيث أن البياض يشغل مساحات بين فقرات الرواية، وهذه المساحات لن تمر مرور الكرام أمام ناظري القارئ، وحينها يجد نفسه مشتركا في عملية القراءة وإنتاج دلالات النص، حيث توكل إليه مهمة ملء الفراغات وفق خطوات التأويل، بالاستناد على قوة خيالية فمهمة الفراغات هي فتح الاستشراق أمام أفق القراءة مما يجعلها أكثر ثراء، "لأن المهمة الحقيقية التي تقوم بها الفراغات هي الحفاظ على الطابع المفتوح للنصوص السردية والأدبية بشكل عام"⁽¹⁾.

ولابد أن يتخلل متن الرواية فراغات، ويرى النقاد أن الفراغات موجهة إلى قارئ نموذجي لديه القدرة على تقليب الدلالات على عدة أوجه وذلك بحكم "أن النص نسيج فضاءات بيضاء، وفرجات ينبغي ملؤها"⁽²⁾، بالدلالات الأنسب لمعنى الرواية.

ولابد أن يتقاسم الصفحة البياض والسواد لأن "اكتساح السواد (تواصل، سمك الخط، ضيق الفواصل) يبرز الوقف الانفتاحي، والحاجة إلى ملء الزمان والمكان، بأشياء خارج الذات، كما يبرز فراغا داخليا يتم التعبير عنه وعلى العكس من ذلك يعتبر اكتساح البياضات للصفحة (انقطاعات دقة الأسطر الأفقية، اتساع الفواصل)، تأكيد الموقف الانطوائي والحاجة إلى الوحدة وزمان وفضاء ثابتين تملأهما أشياء نابعة من الذات"⁽³⁾، وعلى القارئ الفذ أن يحسن فهم توزيع البياض والسواد ويسقطهما على أبعاد النص الروائي. ومن مظاهر التجريب الروائي كذلك استخدام علامات مميزة وقيادية وذلك بغية الاختصار والدلالة، وهذه العلامات تعد بصمة مغايرة تتلائم والمضامين الجديدة، وذلك باستغلال فضاء الصفحة.

وهذا الفضاء هو فضاء طباعي، فالفضاء الروائي يتحرك فيه المخيال بقوة ويتبحر عبر قالب اللغة ومجدافها، في حين أن الفضاء النصي تجوله العيون، فالأول ميدانه اللغة أما

¹ - حميد لحميداني: القراءة وتوليد الدلالة، تغيير عادتنا في قراءة النص الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء-المغرب، بيروت-لبنان، ط1، 2003، ص 337.

² - محمد الماكري: الشكل والخطاب (مدخل لتحليل ظاهراتي)، ص104.

³ - المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

الفضاء النصي فهو "فضاء لفظي بامتياز... ولما كانت الألفاظ قاصرة عن تشييد فضائها الخاص بسبب طابعها المحدود الناقص بالضرورة، فإن ذلك كان يدعو إلى تقوية سرده بوضع طائفة من الإشارات، وعلامات الوقف في الجمل داخل النص المطبوع"⁽¹⁾، فتلك العلامات تعين على إقامة المعمار الروائي.

فالرواية التقليدية لا تخلو من العلامات القيادية، إلا أنها عبارة عن تقسيمات صريحة هدفها توزيع المتن الروائي بانتظام، وذلك باعتماد الفصول والمشاهد والتقسيم المرتب والمتنامي من الفصل إلى الباب إلى أن تؤول في النهاية إلى انغلاق طبيعي يتوافق وأحداث المتن الروائي.

والحرية التي أتاحت للكتاب التجريبيين هي نتاج تقنيات الطباعة الحديثة والخدمات التي يتيحها الإعلام الآلي، فوفر للروائيين الاختيارات المتنوعة بخطوط وأحجام رسمها الكتابية ويمكن إجمالها في أمثلة أهمها، "الكتابة المائلة أو البارزة التي تستخدم التفرقة بين نص وآخر داخل الرواية عندما يحاول الكاتب إبراز المعاني وكلمات بعينها، أو تستخدم العناوين الفرعية، والرئيسية داخل الرواية بغية إبرازها، وتوظيفها لما لها من دلالة إيحائية ورمزية وجمالية في النص"⁽²⁾ كشرائط موصلة للمضامين، ولعل الصعوبة تكون في البداية، بالنسبة للقارئ ولكن عندما تستقر الوتيرة في ذهنه بعدما يستوعبها، ويألفها تساعده على فهم المتن الروائي.

وأثبت النقاد أن الفضاء النصي (الورقي) في الرواية التجريبية مهم مثله مثل المتن الروائي، كون الرموز والأشكال الطباعية تمتاز بدلالات يشحنها الروائي، ويصبح لها الدور القيادي، كأيقونات دالة، ذلك لأن "الفضاء الخطي يكون مساحة محدودة وفضاء مختار،

¹ - حسن بحرأوي: بنية الشكل الروائي (فضاء، الزمن، الشخصية)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء-المغرب، بيروت-لبنان، ط1، ص 27، 28.

² - مراد عبد الرحمان مبروك: جيوبوليتيكا النص الأدبي (تضاريس الفضاء الروائي نموذجاً)، ص155.

ودالا بمجرد أن نترك حرية الاختيار للشخص الذي يكتب⁽¹⁾، حيث يستخدم المساحة الورقية حسب مادته الروائية.

وعلى العموم، الرموز والأشكال الطباعية، لا تستخدم بعشوائية كونها شديدة الارتباط بالمضمون، ولا يحسن الجزم بتلقائيتها، حيث يوظفها الروائي بشكل يخدم الوظيفة الروائية، وهذه العلامات وطريقة الكتابة ونمطها هي بوجه أو بآخر تعد مظهرا تجريبيا وتطويرا للأشكال الروائية، وبهذا أصبح الفضاء النصي حقلًا دراسيا، فأولى النقاد والدارسون أهمية لدراستها، كما أن هذا النوع من الاستخدام العلاماتي، يجنب الشعور بالملل، واعتماد الكتاب التجريبيون هذه الأشكال والعلامات الطباعية، جذب القارئ إلى تذوق الاختلاف الممارس ومكّنه من تفجير طاقاتهم القرائية، وهذه المظاهر التجريبية، جعلت القراءة والتلقي يمتازان بالفاعلية، و"الكتابة في هذا الحالة لا تكون حلية شكلية بل تشكيلا خطيا عموديا وأفقيا وفراغا وسوادا مقصودا من الناحية الفنية بغية طرح أبعاد إيحائية ودلالية"⁽²⁾، تزيد من قيمة النص الروائي.

4-2- التثقل العلاماتي لامتداد الرواية:

تبدأ "غادة السمان"، في رواية "ليلة المليار" بمساحة بيضاء تقارب الفقرة وبعدها تلج المتن الروائي بنقاط تدل على كلام محذوف، ويكفي ما ذكر ليدل على ما حذف على أنه من ذات الشاكلة وبين الفقرات نقاط تدل على تواصل النمط ذاته لتلك الشعوذات:

"...هيراش هيورش هيورة هيشة طيطواش عمارش قيروش مرنولوش أجب ياناصور واحضر لي في مكاني هذا بالسمع والطاعة لهذه الأسماء إيروش بريش جريوش دغرش وروش زليش مظمارش بحق هذه الأسماء أنت وأعوانك وخدامك من العفاريت وأولاد

¹ محمد الماكري: الشكل والخطاب (مدخل لتحليل الظاهراتي)، ص124.

² مراد عبد الرحمان مبروك: جيوبوليتيكا النص الأدبي (تضاريس الفضاء الروائي نموذجًا)، ص155.

الشياطين بحق شيوخ برش برهيوم هوسيه أجيبوا مسرعين لطاعة ما سمعته بحق
أطيش برطيوه طوه... (1).

وتواصل الروائية الحذف وإنابته بنقاط سوداء تدل على كلام محذوف من ذات الشاكلة
وتنتهي الصفحة الثانية ببياض يمتد على مسافة الفقرة كما بدأت الأولى.

ولجأت "غادة السمان" إلى هذه المساحات البيضاء الفارغة لتدل على إسقاط جمل مشابهة
للمذكورة أو من قبيلها ولفترات زمنية متواصلة لكلمات الشعوذة التي يرددها الشيخ "وظفان"
وهذا الحذف يدل على التشابه.

ويتجلى بوضوح في رواية "ليلة المليار" أن المساحات البيضاء ضئيلة بالمقارنة مع
المساحات السوداء، ضمن ذلك الزخم الروائي الكبير، فكانت المساحات الحاشدة هي
المساحات السوداء، فيطلعنا التصفح الأول للرواية على طغيان اللون الأسود، فعمدت إلى
مادتها الروائية الكثيفة وقسمتها على لونين كلاهما أسود ويختلفان من حيث اللون الداكن
والفاتح، ولكل من النوعين الدلالة الخاصة.

واعتمدت "غادة السمان" الصفحة بأكملها، واستغلتها من اليمين إلى اليسار فالصفحة
عبارة عن فضاء ورقي ذو أبعاد تتشكل على منتهى الحروف، لتأخذ أشكالاً طباعية، فتتكون
الكلمات والجمل.

وقد سارت "غادة السمان" بوتيرة كثيفة حيث بدأت الكتابة من أقصى اليمين إلى نهاية
السطر في أقصى اليسار، وهذا النمط سائد في معظم الكتابات، وعلى الرغم من تقليديته
فهو لا يخلو من أهمية، فقد يوحي انتظام الكلمات بطريقة متتابعة، على وفرة المعاني
الروائية، فتتزاخم فيها الأفكار، حتى أن الكلمات متجاورة ومحتدمة وبخط صغير دقيق ممثلي
مرصوفة بتجاور على هذه الشاكلة:

¹ - غادة السمان: ليلة المليار، ص 07.

"غادر أمير المقهى وهام على وجهه وقد خُلف على منضدتها شابا آخر سيجوع بعد ساعات... وقد قذف به الوطن إلى الجنة الموعودة... ماذا كان اسمه؟ خليل الدرع؟ ما الفرق... كل يوم ينزف الوطن ويرمي بهم إلى الغربية نهرا من الهدر، إنه بالتأكيد ليس من فئة الأثرياء الهاربين بكنوزهم من وهج الثروات التي يخشونها... ولا من أبناء الباشوات تراه من أولئك الباحثين عن الثروة والمغامرة بين فتات موائد بعض الأثرياء العرب الذين اتخذوا من أوربا وكرا وملجأ"⁽¹⁾.

من خلال المقطع يتضح طغيان المساحات السوداء بشكل كبير، حيث تزامت الكلمات بتدفق كبير في ذهنية أمير حول تساؤله عن خليل، وقد قامت "غادة السمان" باستغلال الصفحة كاملة دون أن تترك، مساحات بيضاء، لأنه أراد تحديد أسباب هجرته، حيث أن وضعه مثير للتساؤل وهذه الاستطالة للسواد، تعكس امتداد الدلالات.

وقد استخدمت السواد القائم كلما أدرجت المنولوجات الداخلية، وبالتالي قدمت "غادة السمان" خدمة للقارئ للتمييز، بين الوصف العادي والحوارات وما يجري في مرحلة ما قبل الكلام باستخدام قوسين ولون قائم وله دور مهم في صنع المعنى، حيث تبدأ الروائية بوصف "ليلي السباك" بخط مرقق أسود اللون:

"و لعل إعجاب رغيد بليلي هو أنها تقرأ أفكاره وتلبي رغباته قبل أن يقولها... وأنه راض عنها ومنجذب إليها كساحة حرب ضد أمير فحسب، بل لأنها مفيدة حقا...
... شعر نديم بالغیظ..."⁽²⁾.

وبعدها يبدأ المونولوج الداخلي لنديم وشعوره بالغیظ تجاه "ليلي السباك"، باللون الأسود ودوتما إشارة صريحة سوى قنامة اللون الأسود وتمييزه كذلك بقوس:

(سيكون لقائنا أكثر... صعوبة... هذه الخبيثة ليلي سارعت إلى تجنيدها قبل أن تتاح لي الفرصة لذلك... بدأت أخاف من منافستها لي، تمتاز عليّ بقدرتها على قراءة

¹ - غادة السمان: ليلة المليار، ص 107، 108.

² - المصدر نفسه، ص 186.

الأفكار... فيها شيء من الشيخ "وظفان"، شيء غامض يحبه رغيد... ثم إنَّها مصرّة على النجاح... منذ افتقرت عن أمير... كنا ندعوها للسهرات للترفيه عن كبار السن بطرافتها وفرادتها، وهاهي تكشف يوما آخر عن مواهب رجالية "بيزنسمانية"

...

سأضرب أنا أيضا ضريبي، وأثبت لرغيد أنه لا غنى عني...»⁽¹⁾.

وينتهي مونولوج نديم بالقوس وهو قاتم السواد، والقارئ "ليلة المليار" قد عهد هذا النمط من الكتابة، ويتضح ممّا تقدم أن توزيع البياض والسواد له دور في قيادة القارئ للتمييز بين الأدوار المنوطة بالسرد والتفريق بين الحوارات وأدوارها وغاياتها الدلالية.

ويتخلل البياض في مواضع متعددة من الرواية، فيصل بين الكلمات والجمل ويتجلى الفاصل في نقاط متتابعة أقلها اثنين، فيجد القارئ نفسه مشتركا في عملية القراءة مع الروائي، حيث يتولى ملء الفجوات، وقد وردت البياضات على النحو التالي:

"توقف الأستاذ نجيب أمام الباب وقال بدهشة: الغنمالي؟ والزهران؟ ما المشكلة إذن؟ ثمة سوء تفاهم بيننا... فضلا... أستطيع توفير بعض الدقائق... التفتت كفى بحثا عن خليل... كان قد سبقها إلى المصعد وجسده يرتجف تحت سياط ذل الغربية، ولم تدهش حين صار يغني داخل المصعد موطني موطني... الشباب لن يكل... لكن بقية الركاب دهشوا قليلا !

كان الأستاذ بديع قد رحب بخليل حين هتف إليه، وقال له أنه مشتاق على دعوته وزوجته للغداء...»⁽²⁾.

الغاية من الفراغات هو إشراك القارئ بياس (خليل) حدّ الثمالة لدرجة اللامبالاة القاهرة فلجأت الروائية للفراغات والنقاط للتعبير عن الأسى الغامر، فالسواد والبياض ينهضان بأدوار عديدة ويتم استغلالها تبعا لرؤية الروائية، والقارئ لا مناص له إلا قراءة هذا البياض والسواد.

¹ - غادة السمان: ليلة المليار، ص 186.

² - المصدر نفسه، ص 104.

كما أن "ليلة المليار"، على ضخامتها واحتدامها السردي واللفظي، إلا أنها تعتمد علامات أخرى غير الأبواب والفصول، لتوزيع المادة الحكائية، حيث اعتمدت "غادة السمان" مبدأ التقسيم السردي للشخصيات، حيث تخصص لكل شخصية حيزا له امتداد صفحتي معتبر وداخل هذا التقسيم توجد تقسيمات أخرى، تكون عبارة عن نجوم صغيرة فاصلة بين الحوادث المتعلقة بالشخصية الواحدة، أو تعتمد النجوم فاصلا زمنيا صغيرا بين الشخصيات والمقطع الآتي يوضح العلامات التي اعتمدها الروائية لعرض مادتها السردية:

"فوجئ حين وجد المطار مزدحما بالناس، خلف عمود رخامي كوم طفليه إلى جانب الأطفال الآخرين الباكين، وأخرج لفافة ما كاد يشعلها حتى قالت له زوجته بصوت زاجر: اسرع وأحضر الحقائب... شهق فأضافت بعذوبتها الآمرة "لقد انتهت الغارة... اسرع يا خليل قبل أن يعودوا"..."

فاسرع

نصف ساعة من الهدوء، واستعاد مطار بيروت حياته المألوفة ! سبعة أعوام من التعايش مع الموت تعلّمت الناس متابعة حياتهم اليومية العادية قبل التوقف لدفن موتاهم أو بكاء أحبائهم... سبعة أعوام صنعت مجتمعا يبدو من الخارج شبيها بقطيع من النمل يدوسه عملاق جيئة وذهابا ومن لا تصيبه الضربة القاتلة يتبع دربه ضاحكا أو باكيا... لكنه يستمر"⁽¹⁾.

وتواصل الروائية على امتداد مايقارب الصفحتين وصف أجواء الرحيل المرعبة إلى غاية ركوب طائرة جنيف في أجواء القصف والذعر الذي خلفه على المسافرين ثم تبدأ بالنجوم الصغيرة ومع تركيزها على ذات الشخصيات

"يبدو الأمر مثل لعبة تعذيب عبثية لامتناهية كدهاليز الكوابيس للمرة الثانية يصعدون إلى الطائرة وتتحرك بهم فوق المدرج، ثم يعود بها (الكابتن) قبل لحظة الإقلاع، ويطلب

¹ - غادة السمان: ليلة المليار، ص 12، 13.

منهم مغادرتها بسبب إغلاق المطار من جديد، حسنا، لم يقل لهم لماذا أغلق، نظرة من النافذة، كانت تكفي لقراءة ذلك السطر الجهني المكتوب فوق الأفق"⁽¹⁾.

وتواصل على ذات الوتيرة سرد الأحداث لشخصية واحدة والفاصل بين المستجدات النجوم ***، ثلاثة على امتداد واحد تتوسط الصفحة وتواصل:

"عبر سحب الدخان، وطائرات (الميدل إيست) الفضية الجاثمة على الأرض، عبر الانفجارات والشهقات والطائرات الحربية المجنونة الزعيق بين كرٍ وفرٍ وهجوم وانقراض وجناح الموت الشرس الذي نشر ريشه فوق المرئيات فحجب زرقة السماء وذهب الشمس..."⁽²⁾.

وتواصل وصف مطار بيروت ووضعية المهاجر كذلك على امتداد يقارب الصفحتين، ويستدرك وتواصل مع شخصيتي (كفى) و(خليل) والنجوم تكون فاصلا لكل جديد سردي:

"صعدوا جميعا إلى الطائرة ولم يرفض أحد ذلك... حبسوا أنفسهم، تحركت ببطء ثم، توقفت عشرة قرون أو عشرة أيام أو دقائق، لا أحد يدري بالضبط، ثم انطلقت مجنونة فوق المدرج ولم يطمئن أحد حين أقلعت عن الأرض بترف متجهة صوب البحر... فقد انفجر الجحيم من جديد ودوت الانفجارات وخشي الركاب من العودة إلى (تعذيب المطار)، أو إصابة مباشرة في الجو"⁽³⁾.

ومع تركيز عدسة الوصف لذات الأشخاص تفصل بذات الطريقة الآتية بين المقاطع السردية:

¹ - عادة السمان: ليلة المليار، ص 14.

² - المصدر نفسه، ص 15.

³ - المصدر نفسه، ص 16.

"استرخت كفى في مقعدها الوثير، سعيدة كما لم تكن منذ زمن سحيق... تعرف أن زوجها متظاهر بالنوم وهذا أفضل لهما، فادي ورامي نائمان وقد عافا الطعام، الطائرة خلفت قبرص وراءها قبل لحظات وهامي تحلق بها وبأسرتها في الدرب إلى حياة جديدة"⁽¹⁾.

تقدم "غادة السمان" الملفوظ السردي الخاص بشخصية معينة على امتداد معتبر من الصفحات، وذلك في المقاطع السردية التي تتطلب الانتقال المتسارع بين الأحداث كونها مدفوعة بالجديد، لهذا نجد الروائية تفصل بنجوم صغيرة، ومن هنا يتضح جليا أن الشكل الطباعي في العمل الروائي لم يعد المبتغى منه عملية التزيين، أو مجرد أشكال لا توحى بدلالات معينة، وإنما اعتمدها الروائية لنقل ملفوظها السردي، ورأت بأنه يتلاءم وتقسيم مادتها السردية، حيث أضحت للأشكال الطباعية دور مهم وتأثير على المتلقي، والمتلقي بدوره ينبغي عليه استكناه وقراءة هذه الأشكال الطباعية لتقوده لقراءة سليمة.

وهذا ما يثبت أن الامتداد العلاماتي يحتاج إلى قراءة، مثل حاجة القراءة السردية للأحداث ولعلّ من أبرز العلامات المستخدمة الدوائر السوداء الثلاثة على هذه الشاكلة ●●● ودلالاتها تختلف على دلالة النجوم الواردة على هذا النحو *** فحين تنتقل بالسرد لشخصية أخرى تعتمد الدوائر السوداء والمقطع الآتي يدل على انفصال التتابع السردى لكل شخصية، فالسرد يسوق منولوجا داخليا للشيخ وطفان ثم يفصل بدوائر سوداء حينما تنتقل لشخصية "دنيا":

¹ - غادة السمان: ليلة المليار، ص 18.

"واليوم يتقمص عدوي المارد جسد وجه مألوف عادي مسكين هو خليل... كأن الجنى الذي ينوي تدميري يتقمص ذاكرتي... آه كم أنا مذعور... خائف)

•••

"سمعت دنيا صوتا يناديها... كانت بين النوم واليقظة، أرهفت السمع (إني واهمة)... ما كادت تغطس في بركة النوم من جديد حتى عاد الصوت النسائي المألوف يناديها... نهضت من فراشها... الزوج نائم في غرفته المجاورة... منذ زمن بعيد وكل منهما ينام في غرفة مستقلة... نظرت إلى ساعتها، إنها الرابعة والثلاث فجرا"⁽¹⁾.

يمتد الملفوظ السردي حول شخصية دنيا:

"أين أنت يا بيكاسو، يا كلبى اللطيف، يا صديقي الوحيد؟.. بيكاسو... تعال يا حبيبي... رافق صديقتك الممزقة نصفين إلى صالون التجميل فهي لاتزال مشغولة بمحاولة تحفيف ردفها عن هموم العالم وأسراره"

•••

أخرج صقر من جيبه علبة ذهبية، تناول منها كيسا صغيرا وورقة من فئة المائة دولار، وخليل يحدق متسائلا، لم يجب عن التساؤل الصامت بغير تلك الضحكة الهستيرية صمت بعدها فجأة"⁽²⁾.

منذ الدوائر السوداء الأولى، تتبع "غادة السمان" حياة دنيا التي تعيش حدة أزمة قوية وهي تناقض حاد بين حياتها السابقة التي عاشتها طليقة حرة، والثانية التي عاشتها ثرية وهو أمر جعلها تعاني من الإدمان، وبقي الرابط بين حياتها السابقة والآنية لوحة كانت رسمتها لنفسها حينما كانت تعيش حياة الشباب والحرية، ويمتد المقطع السردي دون أي فاصل حيث تخلله منولوجات داخلية يحبكها ذهن دنيا إلى أن ينتهي بعد ثماني صفحات بدوائر سوداء ثلاث ويستأنف السرد مع شخصيتي صقر وخليل.

¹ - غادة السمان: ليلة المليار، ص 198.

² - المصدر نفسه، ص 205.

الرموز والعلامات التي استخدمتها "غادة السمان" وبعد فهمها، تُمكنُ القارئ من الانقياد إلى مضامين المتن الروائي، وتمثلت هذه الرموز في:

***: وقد استخدمت لتفصل بين حوادث المقطع السردى الخاص بشخصية معينة.

●●●: و استخدمت النقاط السوداء لتفصل بين المقاطع السردية الكبرى الخاصة بكل شخصية روائية مع تسبيق مساحة بياض من قبل الدوائر السوداء وبعدها.

أما الحوار فقد استخدمت له علامة مألوفة لهذه المواضيع دون إحالة للشخصية الناطقة المحاوره معها على النحو التالي:

"اقترب منها وقبلها فوق جبينها، ضمّها إلى صدره بحنان، غادرها فجأة وهو يقول:

- سأتركك...جربي البكاء قليلا وفكري كثيرا... سأشتري بعض الصحف وأعود...

- فات الأوان...

- بالتأكيد لا... وإلا لما كنت هنا...

- فات الأوان...

- ربما بدأت الآن بدايتك الحقيقية...

- فات الأوان... توسخت

- كلنا موسخ ليس بيننا من يجرؤ على إدانتك"⁽¹⁾.

ويتجلى أن استغلال "غادة السمان" للصفحة كان بطريقة جزئية، أما اليسار من الصفحة

فهو خال من الكتابة وهو الشكل الأنسب للحوار السريع والجمل القصيرة والكلمات المنفردة.

أثنت "غادة السمان" رواية "ليلة المليار"، بحشد كبير من الكلمات الدالة على الزخم

الروائي الذي أرادت أن تصنع من خلاله المضامين، وعلى العموم تخلّت عن العنونة التي

عرفت في الكتابة التقليدية، لكل فصل عنوانه، إلا أنّها استخدمت العناوين الفرعية في التلث

الأخير من متن الرواية، وقد خصصت هذه العناوين الفرعية متتابعة، أثناء رحلة قامت بها

¹ - غادة السمان: ليلة المليار، ص 282.

شخصيتي (صقر الغنمالي) و(خليل الدرغ)، وهي رحلة عجيبة تتم على مدى متواصل وفي طائرة خاصة، فجاءت العناوين على الشاكلة:

(المدينة الأولى) إلى غاية (المدينة السابعة) وللفصل بين المدن تستخدم العلامات ●●●
وإن كانت الرحلة تحتدم بالأحداث المختلفة داخل رحلة واحدة تفصل بينها بالعلامات ***
إلى غاية نهاية الرحلات.

مثلت "ليلة المليار" عملاً روائياً يضاف إلى رفّ مكتبة الرواية الجديدة سواء على مستوى الشكل أو المضامين.

خاتمة

من خلال الأجزاء البحثية السابقة يتجلى استطاعة الرواية العربية الحديثة أن تقعد لنفسها قاعدة جديدة من خلال مزاوله التجريب، والبحث باستمرار عن قوالب روائية جديدة وهجرة التقاليد الروائية التي لم تعد قادرة على استيعاب التحولات والرهانات الجديدة، ومن خلال ولوج رواية "ليلة المليار" "لغادة السمان" والتي كانت عالما روائيا زاخرا طافحا، متنوع المعاني، فهي عبارة عن جغرافيا روائية نابضة، وحيويتها أظهرت أهم النتائج حول النزعة التجريبية العربية وآليات التحديث ومجملها فيما يلي:

- نتج عن تبني تيار الوعي في الرواية العربية الحديثة، إضاءة القدرات التي يخزنها الروائيين العرب ومن خلاله تمكنوا من تحقيق فعل التجاوز، وخلق شكل روائي جديد بعيد عن التقنين دون فقدان معايير الجمال.

- من مبادئ تبني التجريب ظهور مبدأ التحول الدائم ومواكبة حركية الإبداع حيث ابتكر الروائيون، أشكالاً تعتمد التجديد في كل يوم، وأفسح التجريب المجال إلى توالد الجديد وبهذا حصل التنوع، وتم خلق أنماط سردية يطبعها التنوع لا التكرار، وبهذا هجرت الرواية العربية الجديدة التناسخ، مما جعل الحركة النقدية تغتني ودفعت بالنقاد إلى رمي محاولاتهم نحو التقعيد والتقنين للرواية الجديدة وحركية التجريب جعلت مهمتهم عصية.

- من خلال النموذج المدروس أحدثت الرواية العربية نقلة نوعية فنجد في رواية ليلة المليار نمطا سرديا تخلصت فيه غادة السمان على غرار الأدباء العرب: من أسر الخطابية التقليدية وخزف الجماليات السائدة واعتلت قامة تجريبية متميزة، تلائم أذواق القراء المعاصرين باعتبارهم يتطلعون لنماذج غير جاهزة ومعهودة في نمطية سابقة.

- استطاعت غادة السمان من خلال طرحها قضية تاريخية ضمن بنية أدبية مفعمة بالمخيال، وذلك باستدعائها الماضي وأحداثه لتعبر بإتقان عن الحاضر، فكانت بيروت واجهة بارعة لتعمق الجذور والثوابت وتثبت امتدادها، ومن خلال هذه القضية التاريخية،

وزعت بين ثناياها كل رآها وحقائق الواقع الخفية، واستطاعت أن تقول بالتاريخي ما عجزت الخطابات المباشرة على قوله.

- أغنت **غادة السمان** الفن الروائي العربي بقوة الطرح وجرأته فجمعت عديد القضايا التي تعد ثغرات وثقوب ملتصقة بالعرب، وذلك وفق استخدامات مميزة، فروح الرواية تحمل مواقف بل وتحديات وفق معايير جمالية.

- استطاعت **غادة السمان** من حياكة موقف تجريبي شامل وجامع حول الموضوع والمضمون والشعر واستخدامات بارعة للزمن والمكان والشخصيات وفق آليات حديثة أبرزها المنولوج الداخلي و وفق براعة الوصف.

- عكست **ليلة المليار** معاناة جيل بأكمله، فالتجربة المرّة التي تبنتها **غادة السمان** كانت رمز لبيروت وعكست واقعا شفافا كثيفا.

- حملت **غادة السمان** وعيا جماليا وتحديا جديا وجديدا فطرحت إنجازا روائيا متبنيا آليات التحديث، تبنيًا احترافيا من خلال تقنيات فيضان الوعي والتداعي الحر، حيث جعلت المنولوجات للشخصيات الروائية عميقة وتسقط سقوطا احترافيا في أحداث العالم الروائي بانسيابية ومن خلال هذه التقنيات استحدثت الشكل الروائي ليزيد القراء حيرة ودهشة وفي النهاية يصل إلى مرحلة الترسخ.

- اللغة الشعرية ل**غادة السمان** تنبئ عن منجز حازق غايته الانتصار للإنسان وحرية والنضال، لأجل العدل والوطن والتقدم والمعرفة والإبداع وتقف بصف الجيل العربي المناضل بكل السبل فأفرغت أهدافها في رصاصات الكلمات.

- اعتمدت **غادة السمان** توظيفاً رمزياً وبعداً عجائبياً مفتوحاً على الدلالات المختلفة وذلك بغية رفض دلالات ما أو موارد للسلطات المراقبة.

- على غرار الروايات التجريبية المعاصرة تجلّى الفضاء النصي للملفوظ الروائي بصورة حدائثة اعتمدت الروائية فيها رموزا طباعية يعدّها القارئ علامات مألوفة يتكأ عليها لقراءة الرواية وحصر مضامينها.

- تمكنت **غادة السمان** من إحاطة الأشياء بوجودية ترتبط بأبعاد القضايا المطروحة، فاكتست الأشياء عمق القضايا ولبست معطف المضامين.

- يعد التشظي ميزة لمختلف مكونات الرواية المكان، والزمان، والأحداث وتوزع الأبطال فأصبح التشظي ملمحا تجريبيا استطاعت **غادة السمان** أن تتبناه كمظهر تجريبي بصورة خادمة لا موضة كتابية فحسب.

- من خلال النزعة التجريبية وآليات التحديث تمكنت **غادة السمان** من صياغة رواية حدائثة، تحتاج قارئاً فذا لا استهلاكياً نهائياً.

لقد صار اهتمام الرواية الجديدة على غرار "ليلة المليار" "لغادة السمان" منصبا على معاناة الفرد، فصارت انعكاسا للعالم الذي يعيش فيه وتصور عالمه الداخلي من خلال تقنيات المنولوج الداخلي، فالأبطال يعانون غربة وعبثا في المفاهيم والبحث عن سبل التخلص من الضياع الجارف والبحث عن الخلاص الفردي فصارت الوجودية طابعا، وهذا وفق نظرة واسعة تتبنى الإدراك والاستقلالية والتميز وخصائص فنية كونت مرحلة هامة في مسيرة الرواية العربية.

وفي الختام يتجلّى مدى التطور الذي حققته الرواية العربية الحدائثة المتبنية تيار الوعي وتقنياته فمن خلال التجريب الروائي تنوعت تقنيات السرد، حيث أظهر الروائيون العرب شكلا روائيا، جعل صدى القدرات النقدية تصدح بالابتكار والتجدد والتميز لكل تجربة كتابية، كما أن التجريب يطالب الكتاب والروائيين بالعدة المتميزة من خلال قوة الطرح وحقن قرائحهم الروائية المعرفية بالزاد الثقافي والعلمي لضمان الابتكار واستمرار

التجديد، ويتجلى بوضوح أن حقل التجريب موضوع مفتوح ينتظر ولوجه بهمة مع تجديد
العدة النقدية بغية اكتشاف مغاور التحديث في الرواية العربية المعاصرة.

قائمة المصادر

والمراجع

أولاً- المصادر:

1- السمان (غادة): ليلة المليار، منشورات غادة السمان، بيروت، - لبنان، ط1، دط.

ثانياً- المراجع:

1- أبونضال (نزيه): أدب السجون، دار الحداثة، بيروت- لبنان، ط1، 1981، ص07.

2- أدونيس: كلام بدايات، دار الآداب، بيروت - لبنان، ط1، 1989.

3- اسماعيل (عز الدين): التحليل النفسي للأدب، دار العودة، بيروت-لبنان، ط4، (د ت ط).

4- الأرنؤوط (عبد اللطيف): غادة السمان رحلة في أعمالها غير الكاملة ، مطابع الفداء، دمشق- سوريا، ط1993، 1.

5- الأصفر (عبد الرزاق): المذاهب الأدبية لدى الغرب مع ترجمات ونصوص لأبرز أعلامها، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق- سوريا، 1999.

6- آمنصور (محمد): استراتيجيات التجريب في الرواية المغاربية المعاصرة، المكتبة الأدبية، دار البيضاء- المغرب 2006.

7- آمنصور (محمد): التجريب وتحولات السرد في الرواية السورية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2013.

8- الباردي (محمد): إنشائية الخطاب في الرواية العربية الحديثة، مركز البحث الجامعي ، موقع اتحاد الكتاب العرب على شبكة الأنترنت ، arua net.sy

9- الباردي (محمد): الرواية العربية والحداثة ،دار الحوار للنشر والتوزيع ،اللاذقية، سوريا، ط2، 2002 .

10- بحرأوي (حسن): بنية الشكل الروائي (الفضاء -الزمن -الشخصية) المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء-المغرب، بيروت-لبنان، ط1.

11- بن جمعة(بوشوشة): اتجاهات الرواية في المغرب العربي، المغاربة للطباعة والنشر، تونس، 1999.

- 12- بنيس (محمد): الشعر العربي الحديث، بنياته وإبدالاته، ج3، الشعر العربي المعاصر، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء-المغرب، ط1، 1930.
- 13- بنوهاشم (عمري): التجريب في الرواية المغاربية، دراسة في بنية الشكل، edition anep، 2002.
- 14- تغليب (أيمن) : منطق التجريب في الخطاب السردي المعاصر، دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع، دسوق- تركيا، ط1، 2011.
- 15- ثامر (فاضل): الصوت الآخر الجوهر الحواري للخطاب الروائي، دار الشؤون الثقافية العامة بغداد - العراق، ط1، 1992.
- 16- ثامر (فاضل): المقموع والمسكوت عنه في السرد العربي، دار المدى للثقافة والنشر، دمشق- سورية، ط1، 2004.
- 17- دراج (فيصل): نظرية الرواية والرواية الجديدة، المركز الثقافي العربي، بيروت- لبنان، الدار البيضاء- المغرب، ط1، 1999.
- 18- داود (محمد): الرواية الجديدة بنياتها وتحولاتها، دار الروافد الثقافية - ناشرون - بيروت - لبنان، 2013.
- 19- رشيد أمينة: تشظي الزمن في الرواية العربية الحديثة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998، ص15.
- 20- رضوان (محمد): التجريب وتحولات السرد في الرواية السورية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق- سورية، 2013.
- 21- الرويلي (ميجان)، والبازي (سعد): دليل الناقد الأدبي، إضاءة لأكثر من سبعين تياراً ومصطلحاً معاصراً، المركز الثقافي العربي، دار البيضاء -المغرب، بيروت - لبنان، ط4، 2005.
- 22- زايد (عبد الصمد): المكان في الرواية العربية، الصورة و الدلالة، دار محمد علي للنشر، صفاقس- تونس، ط1، 2003.
- 23- الزعبي (أحمد): في الإيقاع الروائي للطباعة و النشر و التوزيع، بيروت -لبنان، ط1، 1995.
- 24- سبيلا (محمد): الحداثة وما بعد الحداثة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط5، 2005.

- 25- سليمان نبيل (عبد العزيز): الفن الروائي عند غادة السمان، دار الينابيع، دمشق - سورية، ط1، 2008.
- 26- شاهين (محمد): آفاق الرواية العربية البنية والمؤثرات، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001.
- 27- شبيل (عبد العزيز): الفن الروائي عند غادة السمان، دار المعارف للطباعة والنشر و التوزيع، بيروت -لبنان، ط2، 1995م.
- 28- شكري (غالي): غادة السمان بلا أجنحة، دار الطليعة للطباعة و النشر، بيروت - لبنان، ط2، 1980..
- 29- الشمالي (نضال): الرواية و التاريخ، بحث في مستويات الخطاب في الرواية التاريخية العربية، جدار الكتاب العالمي للنشر و التوزيع عمان - الأردن، عالم الكتب الحديث للنشر و التوزيع، إريد - الأردن، ط1، 2006.
- 30- شيكر(الفارابي عبد اللطيف أبو ياسين): العالم الروائي عند غسان كنفاني من خلال رجال في الشمس، دار الثقافة للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، المغرب، 1994.
- 31- الصائغ (عبد الإله): دلالة المكان في قصيدة النثر بياض اليقين لأمين أسبر نموذجاً، الأهالي للطباعة و النشر و التوزيع، دمشق -سورية، ط1، 1999.
- 32- صالح (صلاح): سرديات الرواية العربية المعاصرة ، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 2003.
- 33- صليحة (نهاد): التيارات المسرحية المعاصرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة -مصر، 1994.
- 34- ضويو (عبد العزيز): التجريب في الرواية العربية المعاصرة، عالم الكتب الحديث، جدار للكتاب العالمي للنشر والتوزيع، إريد -الأردن، سلسلة مغامرات النص الإبداعي، ط1، 2010.
- 35- عباس (إبراهيم): تقنيات البنية السردية في الرواية المغاربية، دراسة في بنية الشكل، edition Anap، 2002.
- 36- عبد الحميد (عقار): الرواية المغاربية ، تحولات اللغة والخطاب، شركة النشر والتوزيع المدار ، الدار البيضاء- المغرب، ط2000، 1.

- 37- عبيد (محمد صابر): التنوير الروائي، استراتيجية العلامة فضاء التأويل، عالم الكتب الحديث إريد، مصر، 2003.
- 38- عبيد (محمد صابر): المغامرة الجمالية للنص الروائي، عالم الكتب الحديث، جدار للكتاب العالمي للنشر و التوزيع، إريد - الأردن، سلسلة مغامرات النص الإبداعي، ط1، 2010.
- 39- عدناني (محمد): إشكالية التجريب ومستويات الإبداع في المشهد الشعري المغربي الجديد، جذور للنشر، الرباط- المغرب، ط1، 2006
- 40- عزام (محمد): فضاء النص الروائي مقارنة بنيوية في أدب نيل سليمان، الحوار للنشر، ط1، 2013.
- 41- العسري (عمر): القصة و التجريب، دراسة في أعمال أنيس الرفاعي، أثر للنشر، مطبعة التسيير، ط1، 2013.
- 42- علقم (صباحة أحمد): تداخل الأجناس الأدبية في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات و النشر والتوزيع بيروت - لبنان، ط1، 2006 .
- 43- الغريبي (خالد): الشعر التونسي المعاصر بين التجريب والتشكل ، دار نهى للطباعة والنشر والتوزيع، تونس، ط1، 2005.
- 44- غيلوفي (خليفة): التجريب في الرواية العربية بين رفض الحدود و حدود الرفض، الدار التونسية للكتاب، تونس، ط1، 2012 .
- 45- فضل (صلاح): لذة التجريب الروائي ، أطلس للنشر والإنتاج الإعلامي ، القاهرة ، ط1، 2005.
- 46- فوزي حاج (سمير): مرايا جبرا إبراهيم جبرا و الفن الروائي، المؤسسة العربية للدراسات و النشر، بيروت - لبنان، 2005.
- 47- قاسم (سيزا): بناء الرواية، دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ، دار التنوير للطباعة و النشر، بيروت - لبنان، دار الفارس للنشر و التوزيع، الأردن(د ط)، (د ت ط).
- 48- القاضي (محمد): تحليل النص السردي، دار الجنوب للنشر و التوزيع، تونس، 1967.

- 49- قسومة (الصادق): الرواية مقوماتها ونشأتها في الأدب العربي الحديث، مركز النشر الجامعي، تونس، 2000.
- 50- القصري (مها حسن): الزمن في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت - لبنان، دار الفارس للنشر و التوزيع، الاردن، ط1، 2004.
- 51- لحميداني (محمد): بنية النص السردي، المركز الثقافي العربي، بيروت- لبنان، الدار البيضاء- المغرب، ط3، 2000.
- 52- لحميداني (محمد) : القراءة وتوليد الدلالة، تغيير عادتنا في قراءة النص الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء - المغرب، بيروت -لبنان، ط1، 2013.
- 53- الماضي (شكري عزيز): أنماط الرواية العربية الجديدة، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة و الفنون والآداب، الكويت، 2008.
- 54- الماكري (محمد): الشكل و الخطاب (مدخل لتحليل ظاهراتي)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2000.
- 55- مبروك (مراد عبد الرحمان): بناء الزمن في الرواية المعاصرة، "رواية تيار الوعي نموذجاً 1967-1994"، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة - مصر، (دط)، 1998.
- 56- مبروك (مراد عبد الرحمان): جيوبوليتيكا النص الأدبي (تضاريس الفضاء الروائي نموذجاً)، دار الوفاء لنديا الطباعة و النشر، ط1، 2002.
- 57- محبك (أحمد زياد): متعة الرواية، دراسة نقدية متنوعة، دار نقدية متنوعة، دار المعرفة، الإسكندرية، ط1، 2005.
- 58- مخلوف (عامر): مظاهر التجديد في القصة القصيرة بالجزائر، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1998.
- 59- المدني (أحمد): تحولات النوع في الرواية العربية بين مشرق ومغرب، دار الأمان الرباط-المغرب، 2012.
- 60- مرتاض (عبد الملك): نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران - الجزائر، 2005.

- 61- المرزوقي (سمير) وشاكر (جميل): مدخل إلى نظرية القصة، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، و الدار التونسية للنشر، تونس، (د.ت.ط).
- 62- مفتاح (محمد): دينامية النص (تنظير و إنجاز)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء- المغرب، بيروت - لبنان، ط3، 2006
- 63- النابلسي (شاكر): جمالية المكان في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات و النشر، بيروت -لبنان، ط1، 1994.
- 64- نعيصة (جهاد عطا): في مشكلات السرد الروائي لقراءة خلافية عدد من النصوص والتجارب الروائية العربية والسردية المعاصرة، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق-سوريا، 2001.
- 65- الهامي (قيس): التجريب و إشكالية الجنس الروائي، مجمع الأطرش للكتابة المختص، تونس، 2009.
- 66- هلسا(غالب): المكان في الرواية، تأليف مجموعة من الروائيين الغرب، دار ابن رشد للطباعة والنشر، ط1، 1981.
- 67- هناوي (نادية): منازع التجريب السردية في روايات جهاد مجيد، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت - لبنان، ط1، 1995 .
- 68- الياجوري (أحمد): عن نبيل سليمان: في النقد والإبداع، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، سوريا، ط2001، 3.
- 69- ياسين (بوعلي): الثالث المحرم، دراسات في الدين والجنس والصراع الطبقي، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت- لبنان، ط2، 1978.
- 70- يقطين (سعيد): القراءة و التجربة حول التجريب في الخطاب الروائي الجديد بالمغرب، دار الثقافة، الدار البيضاء - المغرب، ط1، 1985.
- ب- المعاجم:**
- 1- ابن منظور(أبو جمال الدين بن مكرم): لسان العرب، دار صادر للطباعة والنشر، بيروت -لبنان، المجلد الثالث، ط1، 2005.
- 2- عبد النور (جبور): المعجم الأدبي، دار الملايين، بيروت- لبنان ، ط1، 1983.

- 3- الفيروز أبادي (مجد الدين محمد يعقوب): القاموس المحيط، إعداد و تقديم عبد الرحمان المرعشلي، دار التراث العربي، مؤسسة التاريخ العربي، بيروت -لبنان، ط1، 1997.
- 4- نعمة (أنطوان) وآخرون: المنجد في اللغة العربية المعاصرة، دار المشرق، بيروت-لبنان، ط2، 1983.
- 5- مجدي (وهبة): معجم مصطلحات الأدب، مكتبة لبنان، بيروت- لبنان، 1998.
- 6- مجمع اللغة العربية: معجم اللغة العربية، طبعة خاصة بوزارة التربية والتعليم، باب الجيم، القاهرة، 1994 .

ب- الكتب المترجمة:

- 1- ألبيرس: تاريخ الرواية العربية الحديثة تر جورج سالم، منشورات عويدات، ط2، 1982.
- 2- باختين (ميخائيل): عن محمد فكري الجزار، لسانيات الاختلاف، الخصائص الجمالية لمستويات بناء النص في شعر الحداثة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط1، 1998.
- 3- باشلار (غاستون): جماليات المكان، تر غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر و التوزيع، بيروت- لبنان، ط2، 1984.
- 4- بوتور (ميشال): بحوث الرواية الجديدة، تر فريد أنطونيوس، منشورات الاختلاف عويدات، بيروت -لبنان، ط2، 1982.
- 5- جنيت جيرار: خطاب الحكاية، الجديدة، تر محمد معتصم، منشورات الاختلاف، الجزائر 2004.
- 6- شارتيه (بيير): مدخل إلى نظريات الرواية، تر عبد الكريم الشرقاوي، دار توبقال، الدار البيضاء - المغرب، ط1، 2000.
- 7- طودوروف (تزفيتان) : الشعرية، تر شكري المبخوت و رجاء سلامة، دار توبقال للنشر و التوزيع، الدر البيضاء- المغرب، ط1 1990.
- 8- لوكاتش (جورج): دراسات في الواقعية، تر نايف بلوز، وزارة الثقافة، دمشق- سوريا، ط2، 1972.

- 9- ماتز (جيسي): تطور الرواية الحديثة، تر لطفية الدليمي، دار الهدى للإعلام والثقافة والفنون، بغداد وبيروت ودمشق، ط1، 2016.
- 10- مارتن (ولاس): نظريات السرد الحديثة، تر حياة جاسم محمد، المجلس الأعلى للثقافة، الإسكندرية، 1998.
- 11- هنكل (روجروب): قراءة في الرواية "مدخل إلى تقنيات السرد"، تر صلاح رزق، دار الغريب للطباعة والنشر، القاهرة، 2005.
- 12- الفضاء الروائي : مجموعة من المؤلفين تر عبد الرحيم حزل، إفريقيا الشرق، بيروت - لبنان، دط، 2000.
- 13- مجموعة المؤلفين : الفضاء الروائي، تر مجموعة من النقاد، منشورات، اتحاد كتاب المغرب، الرباط، المغرب، ط 1، 1992
- 14- طرائق تحليل السرد الأدبي: تر مجموعة من النقاد، منشورات، اتحاد كتاب المغرب، الرباط . المغرب، ط1 1992.

ثالثا- الكتب باللغة الأجنبية:

أ-المصادر:

1. Le petit la rousse illustre, edition anniversaire de la semeuse, 2010.

ب - المراجع:

2. Michel raimand) : la crise du romon ،edition jose erorti, Paris, 1966.
3. Gerard Genette,forntitiédu récit in cominitiotion N°8,col point,Edition, Soul,Paris,1966.

رابعا- الدوريات:

- 2- برادة (محمد): الرواية العربية ورهان التجديد، مجلة دبي الثقافية، دار الصدى للصحافة والنشر والتوزيع، الاصدار 49، ط1، 2011.
- 3- برادة (محمد): اعتبارات نظرية لتحديد مفهوم الحداثة، مجلة فصول، العدد 28، شتاء ربيع 2006م، الهيئة المصرية العامة للكتاب .
- 4- برشيد (عبد الكريم): المسرح والتجريب والمأثور الشعبي بين الفن والإيديولوجيا، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة، المجلد الثالث عشر، العدد الرابع، شتاء 1995.
- 5- بسطاوسى محمد (رمضان): نحو ذائقة نقدية للسرد الجديد ، مجلة الأبحاث، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ط1، 2008.
- 6- الجيار (مدحت) : مشكلة الحداثة في رواية الخيال العلمي، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، المجلد الرابع يوليو، أغسطس، سبتمبر 1984.
- 7- حمودة (عبد العزيز): المرايا المقعرة نحو نظرية نقدية عربية، عالم المعرفة، المجلس الوطني، للثقافة والفنون والآداب، الكويت، عدد 272، 2001،

8- عبيد الله (محمد): شعرية السرد ومبدأ التدوير، ا لملتقى الدولي الأول في السرديات الكتابية في الخطاب السردى، المركز الجامعي، بشار 11، 12، 13، أكتوبر، 2003.

9- عليان (حسين): الرواية والتجريب، مجلة جامعة دمشق، المجلد، العدد الثاني 2007.

10- كرام (زهور): السرد الجديد وتحولات اشتغال المفهوم، مجلة الأبحاث، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ط1، 2008.

11- مرتاض (عبد الملك): في نظرية الرواية البحث في تقنيات السرد، المجلس الوطني للثقافة والفنون، عالم المعرفة، الكويت، عدد 240، 1998.

خامسا- الرسائل الجامعية:

1- محمد محمود محيلان (منى): حركة التجريب في الرواية العربية الأردنية (1906-

1994) قدمت هذه الرسالة استكمالاً لمتطلبات درجة الدكتوراه في اللغة العربية

وآدابها بكلية الدراسات العليا، الجامعة الأردنية، 1997.

فهرس المحتويات

فهرس المحتويات

مقدمة.....أ

الفصل الأول: آليات التجريب والتجديد في الرواية الحديثة

- 1- ماهية التجريب الروائي.....10
- 1-1- التجريب لغة.....11
- 1-2- التجريب اصطلاحاً.....14
- 2- التجريب وهاجس الإبداع الروائي.....27
- 1-2- ركائز معرفية أخرى للتجريب.....27
- 2-2- التجريب وأثره في تجديد الإبداع الروائي.....35
- 3- تيار الوعي في الرواية الجديدة.....44
- 1-3- مفهوم تيار الوعي.....44
- 2-3- صدق تيار الوعي في الرواية الجديدة.....49
- 4- واقع التجريب والتجديد في الرواية الغربية.....55
- 1-4- أنماط التجديد في الرواية الغربية.....55
- 2-4- أثر التجريب في تحديث الرواية الغربية.....61
- 5- واقع التجريب والتجديد في الرواية العربية.....68
- 1-5- ظهور التجريب في الرواية العربية.....68
- 2-5- أثر التجريب في الإبداع الروائي العربي.....74

الفصل الثاني: تقنيات التجريب وآليات التحديث في رواية ليلة المليار

- 1- المونولوج الداخلي.....83
- 1-1- تقنية المونولوج الروائي.....84
- 2-1- توظيف المونولوج في الرواية.....91
- 2- مظاهر تيار الوعي.....101
- 1-2- فيضان الوعي والتداعي الحر.....101
- 2-2- توظيف مظاهر تيار الوعي في الرواية.....106
- 3- التأطير الزمني في الرواية.....120

120	3-1- آليات اشتغال الزمن في الرواية.....
127	3-2- توزيع الأحداث الروائية على شبكة الزمن.....
136	4- التأطير المكاني في الرواية.....
136	4-1- التشكيل الجمالي للمكان الروائي.....
145	4-2- احتواء المكان لشظايا الحكمة الروائية.....
الفصل الثالث: مظاهر المستحدثات الفنية في رواية ليلة المليار.	
156	1- استخدامات اللغة الروائية.....
156	1-1- صيغ الحوار واللغة الشعرية.....
164	1-2- التوظيف اللغوي في الرواية.....
172	2- خلفيات العبث واللامعقول في الرواية.....
172	2-1- امتدادات العبث ووجودية الأشياء.....
176	2-2- أشكال العبث واللامعقول ورمزية الأشياء.....
189	3- ولوج المحظور ضمن الرواية.....
189	3-1- اختراق الثالث المحرم.....
198	3-2- تعرية قضايا (السياسة والدين والجنس).....
210	4- فضاء الصفحات واستخدامات الكتابة.....
210	4-1- الأشكال الطباعية في الرواية.....
214	4-2- التنقل العلاماتي لامتداد الرواية.....
225	خاتمة.....
230	قائمة المصادر و المراجع.....
241	فهرس المحتويات.....

المخلص:

أضحت مغامرة التجريب تدفع الروائيين العرب، للتجاوز والاختراق، والانزياح عن المألوف السردى فكان البحث المستمر وسيلة بغية التجديد، والبحث عن أشكال فنية جديدة وفق تجربة إبداعية تتخذ التجريب أرضية لها، وهذا ما جعل الرواية تنطلق في أفق رحبة مفتوحة وجامعة.

فتفاعلت الروائية السورية "غادة السمان" مع مغامرة التجريب الروائي، واعتمدت تقنيات رواية تيار الوعي، والقائمة في الأصل على الاسترجاع، واستحضار ما مضى بشكل مكثف مما يجعل الترتاب الزمني يختل، فتبدو المسترجعات من الذاكرة غير مرتبة منطقياً، ومندفعة باستمرار، مثل سيلان المياه، فتندفق الأفكار، وهذا باستخدام تقنية المونولوج الداخلي، والتداعي الحر، وفيضان الوعي، لأن الاسترجاع ليس مقصوداً إنما يثيره مثير خارجي يجعلها تتدافع، فتبدو الشخصية الروائية شاردة، شبه منومة مغناطيسياً، لأنها تعيش حواراً داخلياً.

تعد ممارسة "غادة السمان" للرواية، ممارسة تحتوي معالم التجريب، حيث أفسح التجريب أمامها، الوعي بشروط الإبداع الروائي، فأسفرت أعمالها عن رواية فنية تكشف عن منعطفات روائية جديدة.

Abstract:

The adventure of experimentation pushes today Arab novelists to overtake, to pierce and to move away from the usual narration. Indeed, the permanent search was a means for the purpose of renewal and the quest for new artistic forms following a creative experiment based on experimentation which led the novel to hover in vast, open and broad horizons.

The Syrian novelist Ghada Samman interacts with the adventure of romance experimentation by adopting novel techniques of the stream of consciousness that is based mainly on the recovery and evocation of what has gone through in an intensive way. This disturbs the temporal succession so that what is recalled from memory becomes logically untidy, and permanently flowing out like the flow of water then the ideas run using the technique of the interior monologue, the free association, and the deluge of consciousness. Indeed, the recall is not intentional but it is stimulated by an external stimulator making them jostle then the novelist personality appears distracted, almost hypnotized because she lives an inner dialogue.

GHADA Samman's practice of the novel is a practice that includes the parameters of experimentation. Indeed, the experiment allowed her the conscience to the conditions of the novelistic creation whose works gave rise to an artistic novel revealing new novelistic turns.

