القيم السردية بين الخطاب الرحلي والخطاب الروائي المعاصر

د لخضر حشلافي
جامعة زيان عاشور الجلفة

الملخص: إنه مما لا مراء فيه أن الكتابة الرحلية تلامس السرد في أسلوبها، ولا يمكن أن تستغني عنه مادامت تنقل إلى المتلقي أحداثا وأفعالا قامت بها الذات الكاتبة، وهذه الأحداث والأفعال هي الانتقال من نقطة الانطلاق ثم العودة إليها، والسرد يبدأ مع بدء الرحلة، ويستمر إلى نهايتها، وهذه المسيرة السردية تتكون من مقاطع سردية دائمة الحضور في كل الرحلات، ومقاطع سردية تحضر في بعض الرحلات وتغيب في أخرى، والمسيرة السردية في الرحلات تتخللها محطات يتوقف فيها السرد ليفسح المجال لمكونات أخرى بالاشتغال، وهكذا يوقف الرحالة السرد ليقدم وصفا أو ليقدم معلومات ومعارف، أو ليسوق شعرا. وبعد الانتهاء من هذا يعود السرد إلى جريانه، ومن خصائص الكتابة الرحلية تنوّع الأسلوب من السرد القصصي إلى الحوار إلى الوصف ، وغيره ، فإنّ أبرز ما يميزها هو أسلوب الكتابة القصصي المعتمد على السرد المشوق بما يقدّمه الأديب من متعة ذهنية كبرى؛ قد أفاد أدب الرحلة بغنى موضوعاته في صرف أصحابه في غالب الأحيان ، عن اللهو والعبث اللفظي ، والتكلّف في تزويق العبارة؛ إيثارا للتعبير السهل المؤدي للغرض لنضج تجربة الأديب ، مما يفتقده كثير من الأدباء والمحترفين في عصورنا الأدبية، ومداخلتي تبحث في تجليات السرد على مستوى النص الرحلي ومقارنته مع السرد الرحالة المعاصر.

الرحلة والخطاب الرحلي:

إن الحديث عن الرحلة يقتضي التفريق بين أمرين أو معنيين :

1- الرحلة حركة انتقال لشخص أو أشخاص من مكان إلى مكان آخر، وهذا هو المعنى اللغوي للكلمة؛ ففي معجم مقاييس اللغة لابن فارس : "رحل : الراء والحاء واللام أصل واحد يدل على مُضي في سفر. يقال : رحل يرحل رحلة [...]. والرحلة : الارتحال [...]. ورَحَّله، إذا أَظْعَنَه من مكانه"[1]، وعند ابن منظور : "رحل الرجل؛ إذا سار، ورجل رَحول، وقوم رُحّل؛ أي يرتحلون

كثيرا. ورجل رحَّال : عالم بذلك ومجيد له [...] والترحل والارتحال : الانتقال. والرّحلة : اسم للارتحال. وقال بعضهم : الرِّحلة : الارتحال، والرُّحلة بالضم : الوجه الذي تأخذ فيه وتريده"[2]

وفي القاموس المحيط للفيروز آبادي : "ارتحل البعير : سار ومضى، والقوم عن المكان : انتقلوا، كتَرَحَّلُوا. والاسم : الرِّحلة والرُّحلة بالضم والكسر، أو بالكسر : الارتحال، وبالضم : الوجه الذي تقصد، والسفرة الواحدة"3.

وتكاد المعاجم الأخرى تكرر المعاني نفسها، وبهذا المعنى أشار القرآن الكريم إلى رحلتَي الشتاء والصيف اللتين كانت قريش تقوم بهما من أجل التجارة : "لإيلافِ قريش إيلافِهم رحلةَ الشتاءِ والصيف"[4]

إذًا، فمعاجم اللغة تجمع على أن الرحلة هي انتقال من مكان إلى آخر. وبهذا المعنى يكون العديد من السوسيين والمغاربة وغيرهم من البشر، قديما وحديثا، قد أنجزوا رحلات ورحلات لا تعد ولا تحصى، لأن الحركة والتنقل من مقتضيات الحياة، وطبيعة البشر، ولأن "الثواء هو الثوى"[5]. بيد أننا لا نعرف أي شيء عن كل تلك الرحلات، لأنه ليس كل من ارتحل قد دوّن رحلته.

وهذا المعنى الأول لا يهمنا إلا بالقدر الذي يتأسس عليه المعنى الثاني.

2- الرحلة كتابة يحكي فيها الرحالة أحداث سفره وما شاهده، وعاشه من أحداث، مازجا ذلك بانطباعاته الذاتية حول المرتحل إليهم.

وإنجاز الرحلة بالمعنى الثاني يتطلب -عكس الأول- أن يكون الرحالة ذا مستوى ثقافي معين يؤهله لنقل أحداث سفره إلى كتابة.

إن التفريق بين المستويين ضروري لتحديد مجال الاهتمام والبحث، فالرحلة بالمعنى الأول؛ أي بما هي انتقال في المكان، لا تهمنا رغم أن القائمين بها كثر. بينما الرحلة بالمعنى الثاني؛ أي بما هي كتابة وخطاب، هي التي تهم الباحثين، ويشتغلون بها.

ولا ينبغي أن يتبادر إلى الذهن، ونحن نفرق بين المعنيين، أن لا علاقة بينهما، بل إن بينهما علاقة، لأن كتابة الرحلة تستلزم القيام بسفر، ولا يمكن تصور كتابة رحلية دون رحلة إلا في الرحلات الخيالية، كـ"رسالة الغفران" لأبي العلاء المعري، و"رسالة التوابع والزوابع" لابن شهيد، و"التوهم" للحارث المحاسبي.

إن المعنى الثاني لكلمة "رحلة" هو ما يسميه الأستاذ سعيد يقطين : "خطاب الرحلة"6، ويعرفه بأنه : "عملية تلفيظ لفعل الرحلة[7] بينما المعنى الأول هو الرحلة ذاتها، ولهذا نجده يتحدث عن الرحلة وخطابها، ويرى أن خطاب الرحلة "يتماهى مع الرحلة وعوالمها، ويسعى إلى مواكبتها من البداية إلى النهاية8، فيبدأ الخطاب من لحظة الخروج، وينتهي لحظة الأوبة.

إن هذا الخطاب، إذًا، يواكب انتقال الرحالة في أماكن متعددة ومختلفة، واصفا إياها جغرافيا وعمرانيا واجتماعيا وبشريا، وذاكرا ما لقيه من رجالات العلم والأدب، وما دار في مجالسهم من مناقشات، إضافة إلى ذكر كثير من الفوائد العلمية والدينية والتاريخية والأدبية، والرسائل والإجازات والأشعار، وكل ذلك يسوقه الرحالة في أساليب مختلفة

الرحلة وقضايا السرد:

احتل أدب الرحلة موقعًا أساسيًّا في السرد العربي القديم، واقترن بـ"مغامرة فردية" خاضها الرحّالة في عوالم مختلفة عن عوالمهم، فخلّف ذلك سردًا ثقافيًّا عُني بوصف تجارب التطواف مشتبكةً بأحوال تلك العوالم، وقد نزع التمثيل السرديّ إلى التقريرية؛ إذ غادرت اللغة كونها وسيلة إيحاء، وترميز، وبناء حكاية متخيلة، كما هو الأمر في كثير من الأنواع السرديّة القديمة والحديثة، وأصبحت أداة بحث في القضايا الدينية، والتاريخية، والاجتماعية، وفي رسم صور الأمم التي عاشرها الرحّالة؛ فتجربة الارتحال تورث الشغف، والإثارة، والفضول، لأنها تشبع نزوعًا راسخًا، هو الأكثر شيوعًا عند بني البشر،

تمثله الرغبة في معرفة الأحداث الطريفة، والنادرة، وغير المألوفة، ثم متعة التوغل في عوالم مجهولة، والسير في هدي الاحتمالات، وخوض مغامرة دون اكتراث بالعواقب .

نُدرج مرويّات الارتحال ضمن "السرد الثقافي" لأنها تطوي، في تضاعيفها، ضروبًا متنوعة من التمثيلات التاريخية، والجغرافية، والدينية، والاجتماعية، وجميعها تضافرت لتشكيل هوية أدب الرحلة العربية، وهذه التنوعات الغزيرة حالت دون اختزال تلك المرويّات بنوع سرديّ صاف، فأدب الرحلة، في الثقافة العربية القديمة، إطار ناظم لجملة من التنوعات الأسلوبية، والرؤى الذاتية، والمواقف الثقافية، والأحكام القيمية، والاكتشافات الجديدة، ومغالبة الشعور بالاغتراب، والانقطاع عن منابت الطفولة، والغوص في مناطق نائية، ثم العودة المظفّرة بذخيرة عجائب حقيقية[9].

انبثق كلّ ذلك المزيج السردي من خضم ثقافة جماعية، وتغذّى بمرجعيّات دينية، تشرّب بها الرحّالة، فتناوبت فيه صيغ الإخبار، والوصف، والحكم، فرسم، في المخيال العربي–الإسلامي، هويات الأمم الأخرى، بخَليطٍ من الوقائع والتخيلات، واختص بتمثيل سرديّ موسّع لمعظم أرجاء العالم القديم، وبذلك كشف طبيعة الرؤية التي صدر عنها الرحّالة للآخر في طوافهم شرقًا وغربًا، شمالاً وجنوبًا، وقدموا عنه صورًا متنوعة لا نظير لها في الأنواع السرديّة العربية. وبسرود الارتحال فُتح الأفق أمام المتلقّي لمشاركة الرحّالة، وبعضهم من كبار الجغرافيين والمؤرخين، في تجوالهم بين الأمم خارج دار الإسلام، ومعرفة عاداتها، وتقاليدها، وأساطيرها، وعقائدها، وعلاقاتها الاجتماعية، وطقوسها الدينية، ورفع الإبهام والغموض عنها.

ونُدرج أدب الرحلة، أيضًا، في سياق المرويّات الكبرى التي رسّخت، في الأدب القديم، تخيلات شبه ثابتة للأعراق، والثقافات، والعقائد. ولطالما أسهمت تلك المرويّات في اختزال صور كثير من الأمم الأخرى إلى كتل صماء على

خلفية النزاعات الدينية، والصراعات السياسية، وتباين الأنساق الثقافية، فأهل دار الحرب وضعوا في تعارض مفترض مع أهل دار الإسلام، وهو تعارض كرّسته الرؤية اللاهوتية للتاريخ والواقع، وطبقًا لتلك الرؤية انقسم العالم إلى عالمين متضادين: دار الإسلام حيث صهرت القيمُ الإسلامية جوهرَ الجماعة المؤمنة بها، وصاغت رويتها لنفسها، ولغيرها، ودار الحرب التي افتُرض بأنها تعيش فوضى بدائية، واضطرابًا دائمًا، وقد التبست طقوسها الوثنية بتقاليدها الاجتماعية، وتخيلاتها بعقائدها، فأصبحت الحاجة ملحّة لإزالة الجهل المخيم فيها، وتصحيح الأخطاء التي ورثتها عن الأمم الغابرة، وتشبّعت بها، وتوهمتها حقائق كاملة. [10]

وجهت المرويّات الكبرى أفكار الرحّالة، المؤرّخين، والجغرافيين، والفقهاء، وكل مَنْ أسهم في صوغ الصور الذهنية للآخر، فنتج عن ذلك سلسلة من الأحكام غير المنصفة بحق الأمم خارج دار الإسلام، ويظهر ذلك أن المخيال الإسلامي، المعبّر رمزيًّا عن تصورات المسلمين للعالم، أنتج صورًا منتقصة للآخر لكونه صدر عن رؤية دينية في تفسيره للظواهر البشرية والطبيعية؛ فالعالم خارج دار الإسلام، كما قامت سرديّات الرحلة بتمثيله، غُفل، ومبهم، وبعيد عن الحق، وبانتظار عقيدة صحيحة تنقذه من ضلاله. وقد تراكم سرد غزير حول معظم الأمم خارج دار الإسلام، قام بمعظمه على الاستغراق المتواصل بمرويّات متشابكة امتزج فيها الخيال بالواقع. ومعلوم أن دار الإسلام كانت تشكّل قلب العالم في القارات الثلاث القديمة، قبل الكشوفات الجغرافية في العصر الحديث، وعلى الحواشي المحيطة بهذه الدار ظهرت الممالك الكافرة، تترقّب أن يصل إليها نور الحقيقة السماوية .

في ضوء ذلك قامت سرود الارتحال بتمثيل الذات والآخر استنادًا إلى آلية مزدوجة أخذت شكلين متعارضين: ففيما يخص الذات أنتج التمثيل "ذاتاً" نقيّة، وحيويّة، ومتضمّنة الصواب المطلق، والقيم الرفيعة، والحق الدائم؛ فضخّ

جملة من المعاني الأخلاقية المنتقاة على كل الأفعال الخاصّة بها. وفيما يخص الآخر أنتج التمثيل "آخر" يشوبه التوتر، والالتباس، والانفعال أحيانًا، والخمول والكسل أحيانًا أخرى، وذهب بالنسبة للجماعات النائية، إلى ما هو أكثر من ذلك، حينما وصفها بالضلال، والتوحش، والبهيمية، فأقصى عنها المعاني الأخلاقية المقبولة، وحمّلها بقيم دنيوية صيغت لتكون في تعارض مع القيم الإسلامية، فاصطنع التمثيل السرديّ بذلك تمايزًا بين الذات والآخر، أفضى إلى متوالية من التعارضات التي تسهّل إمكانية أن يقوم الطرف الأول في إنقاذ الثاني، وتخليصه من خموله، وضلاله، ووحشيته، وإدراجه في عالم الحق. [11]

لم تنقطع مرويّات الارتحال عن مرجعيّاتها الثقافية، فهي سرود شاملة لا تعرف البراءة في التمثيل، وليست شفافة، إنما اشتبكت مع تلك المرجعيّات في نوع من التمثيل الكثيف الذي تداخلت فيه أحكام القيمة، بالمواقف الثقافية .وقد كرّست هذه الآلية اعتصامًا بالذات، وتحصّنًا وراء أسوارها المنيعة، وإقصاءً للآخر، وذلك من نتائج ثقافة التمركز حول الذات. والتمركز نمط من التخيّل المترفّع الذي يحبس نفسه ضمن رؤية مقررة سلفًا، فلا يقارب الأشياء إلاّ عبرها، ويوظّف المعطيات كافة من أجل تأكيد صحة فرضيّاته. ويحتاج هذا النمط من التخيل اللاهوتي إلى نقد متحرّر من أية مرجعيّة ثابتة، سواء كانت عرقية أو دينية أو ثقافية، فالمرجعيّة التي يمكن اعتبارها الموجّه لعملية النقد هي الممارسة التحليلية الجريئة التي تتعرّض لفك التداخل بين الظواهر التي تلازمت فأوجدت هذا الضرب من التخيل القائم على الرغبة.

السرد في أدب الرحلة:

السردية مصطلح نقدي معاصر تبلور في ظل التراكم المعرفي النقدي، وأنتج تقنيات تمكن الدارس من الوقوف على مكونات النص الأدبي، والكشف عن بناه، وظلاله الانفعالية ومدى تأثير هذا في المتلقي.

غير أن النص الأدبي مورست عليه جملة من التقنيات الإجرائية لحل شفراته وأبنيته، ولعل المناهج النقدية التي شهدها النقد الحديث في هذا القرن أظهرت تبايناً في الممارسة التطبيقية التي يعالج بها النص.

فظهرت مقاربات نقدية تدرس النص الأدبي بأدوات ومنطق بعيد عن حقيقة النص ـ المناهج السياقية ـ الأمر الذي تولد عنه الاهتمام بالمبدع، فانحرف النقد الأدبي إلى البحث في قضايا بعيدة عن النص، فكانت سيادة نزعة سلطة المبدع في النقد.

ثم جاء المد البنيوي كأداة ورواق ـ ابستملوجي ـ معرفي غمر النقد في البحث عن مكونات النص بداية ونهاية. فتمخضت عن هذا التوجه نزعة سيادة سلطة النص؛ باعتبار النص الأدبي بنية مستقلة عن السياق والمؤلف والتاريخ؛ التي تدرس النص (المادة اللغوية) للكشف عن بناه الداخلية. غير أن هذا المسعى "لم يملك القدرة على الإنتاج التام أو الثابت أمام اشتراك عناصر أخرى خارجة عن النص في عملية تكوينه.[12] لأن النص عملية صيرورة يتقاطع مع عدد لا يحصى من النصوص السابقة عليه، والتي يستوعبها إرادياً أو لا إراديّاً.

ثم جاء المد السميولوجي التفكيكي الذي أغنى المقاربات النقدية، وفتح مجالاً واسعاً لتأويل القارئ، وكان التركيز على المتلقي. هذه النقلة في الدراسات الأدبية جعلت البحث في البنية السردية أكثر موضوعية، وكان هذا المنحى حداً فاصلاً بين المناهج النقدية الحديثة والمعاصرة. فتحرر النقد المعاصر من سلطة المبدع، وسلطة النص، وأصبح رهينة القارئ ـ الناقد ..

فالنقد الأدبي يدرس البنية السردية للنص في علاقة حوارية لا تفصل النص عن سياقه الذي انبثق منه، ولا عن النصوص السابقة عليه. فهو نشاط فكري يتناول الخطاب الأدبي الذي هو عبارة عن محصلة معينة تقع بين فعل التفكير وفعل الكلام فهو "فكر يتلبس بعلامات لكي يصبح مرئياً عن طريق

الكلمات أو على العكس عبارة عن بنى لغوية ذاتها تتركب بشكل تنتج فيه أثراً من المعنى".[13].

فالدراسة ترتكز أساساً على عناصر العمل الأدبي في جميع مستوياته (اللفظية، التركيبية، الدلالية) ضمن البنية السوسيونصية، لاكتشاف نظامه الخاص في نسقه الكلي، وفك شفراته والوقوف على أدبيته "التي تتحدد بمقدار الخروج عن القالب المرسوم".[14]

إنّ السردية كمنهج تحلل النص الأدبي بمفاهيم وتقنيات مكنت الناقد من الوقوف على بنية النص الأسلوبية، والبنائية، والدلالة.

والسردية ـ Narratologe فرع من أصل كبير هو الشعرية Poetique التي تستنبط القواعد الخاصة للأجناس الأدبية، وتستخرج النظم التي تحكمها والقوانين التي توجه أبنيتها، وتحدد خصائصها وسماتها، باعتماد الاستقراء الفني الذي استمد وجوده من التجريب المستمر دراسة وتحليلاً كوسيلة مستقاة من العلوم التجريبية، و"الشعرية" نظام نظري اتخذ تقنيات البحث التجريبي للوصول إلى حقائق علمية مطردة في الإبداع الأدبي بين مختلف أنماط التعبير، فأصبحت قوانينها أكثر موضوعية.

والسردية Narratlogeتبحث في مكونات البنية السردية للخطاب الرحالة ومجال اهتمامها النص الأدبي ومكوناته "فهي العلم الذي يعنى بالخطاب السردي أسلوباً وبناءّ ودلالة".[15]

والسرد Narration له مفاهيم متعددة لغة واصطلاحاً، فهو مصطلح نقدي حديث يعني بعملية نقل الحادثة من صورتها الواقعية إلى صورة لغوية، وهو الفعل الذي تنطوي عليه السمة الشاملة لعملية القص. أي ما يقوم به السارد Narrateur حين يروي الحكاية، ويشمل جميع أنواع الخطابات التي يبدعها الإنسان الأدبية وغير الأدبية. فهو (السرد)" حاضر في الأسطورة الخرافة والأمثولة والحكاية والقصة، والمأساة والدراما والملهاة، والإيماء واللوحة

المرسومة وفي الزجاج المزوق، والسينما والأنشوطات والمنوعات والمحادثات..."[16]

فالبنية السردية للخطاب تتشكل من ثلاثة مكونات:

1. الرحالة (المرسل)
2. المروي (الحكاية)
3. المروي له (المرسل إليه)

والرحلة بنية سردية في المقام الأول تعرض فكرة، فهي تحتاج بطبيعة تركيبة نسجها إلى هذه المكونات، يبدعها مؤلف حقيقي، ويتلقاها قارئ حقيقي

فالرحالة شخص يروي الحكاية، أو يخبر عنها، ولا يشترط أن يكون اسماً معيناً، فهو الذي يُنتج المروي وما يشمله من وقائع وأحداث. وهو شخصية وهمية يستخدمها الرحالة قناعاً يُظهر من خلاله عالم الرحلة وهو يختلف عن الرحالة الحقيقي الذي لا يظهر في الرحلة، ويجب ألا يظهر، وإنما يتسرب خلف الرحالة معبراً من خلاله عن مواقفه ورؤاه.

والمروي هو كل ما يصدر عن الرحالة من أحداث مقترنة بأشخاص يؤطرها فضاء من المكان والزمان، والحكاية جوهر المروي. والرحلة بالضرورة تحتاج إلى مُرسِل ومُرسَل إليه. ويتركب المروي من مستويين:

1. المبنى، والمتن لدى الشكلانيين الروس

والخطاب (السرد) والحكاية عند السردانيين.

فالمروي يتركب من متوالية من الأحداث والاحتمال المنطقي لنظامها.

والمروي إليه هو الذي يتلقى رسالة الرحالة سواء كان اسماً معيناً ضمن البنية أم كائناً مجهولاً، وقد يكون المجتمع أو قضية أو فكرة يخاطبها الرحالة. وللسرد تقنيات يتجلى فيها ضمن بنية النص الرحلي هي:

السرد التابع: يتضمن سرد أحداث وقعت قبل زمن السرد.

السرد المتقدم: سرد استطلاعي استشرافي مستقبلي.

السر الآني: يأتي في صيغة الحاضر، سرد حوادث أو مونولوج.

السرد المدرج: يتمظهر من خلال تقنية إدراج الرسائل ضمن بنية النص الرحلي حيث يتوقف الحكي ويدرج النص.

والبنية السردية للنص الرحلي قد تشمل هذه الأنواع وقد تقتصر على بعضها انطلاقاً من منظور الرحالة، الذي يتجلى في العلاقة الكامنة بين مكونات النص. وإذا حاولنا الكشف عن هذه العلاقة (النص ومكوناته السردية). من خلال بعض النصوص الرحالة، لنقف على بعض مظاهر السرد الفكرية والجمالية منطلقين من مفاهيم على النفس المعرفي، والذكاء الاصطناعي، التي أثبتت أن المبدع والقارئ خاضعان لنفس العمليات الذهنية في إبداع النص وتلقيه، والتي تبلورت في نظريات الأطر والمدونات، الخطاطات، السيناريوهات والنماذج الذهنية[17]التي تتواجد بالدرجة نفسها عند الباحث والمتلقي، والتي تمكنهما من إدراك المحيط، وفهم مجريات الواقع عن طريق اللغة وأساليبها، وما يلاحقها من إشارات وإيماءات في عمليات الاتصال، وخاصة في الأجناس الأدبية.

والقراءة أكانت شرحاً أم تفسيراً أم تأويلاً، فإن القارئ "يعيد إنتاج المقروء بمعنى من المعاني، وعلى صورة من الصور... فالقراءة ليست مجرد صدى للنص[18] (الذي هو إوالية بطيئة تعيش على فائض قيمة المعنى، الذي يدخله القارئ عبر التأويل.

والرحالة تمكن من مزج العناصر المتباينة في الفعل الرحالة. فقد سلك في نسج هذا النص طريقة الرحلة المونولوجية التي يهيمن فيها صوت الرحالة ـ هيمنة أسلوب على باقي الأساليب ـ وطعمها بأساليب الرحلة الديالوجية، حيث عرض البطل على مجموعة من الأشخاص لمساعدته ولكن دون جدوى. هذه التقنية طبعت النص بالطابع الدرامي.

ففكرة الزلزال المدمرة للبنية الفكرية للبطل والواقع المتخيل، هي الهاجس الذي يهيمن على سلوك البطل، وملاذه الوحيد الذي يساعده على إحلال التوازن النفسي بين رغباته، والتغييرات الحاصلة في الواقع، فهو المنظار الذي يرى به الواقع.

ولتحقيق الخط المأساوي لهذه الشخصية، سار الفعل الرحالة وفق التقنية التالية:

1. موقف الرحالة الذي حدد هدفه المتمثل في الوقوف أمام القوة التي تسعى إلى تأميم أملاكه.
2. السعي إلى تحقيق الهدف، والبحث عن مساعدين يمكنونه من تحقيق هدفه.
3. الفشل ومحاولة السعي ثم الفشل.

ولتحقيق الفعل الرحالة من منظور المؤلف وضع البطل في خط درامي صعد من درجة حدة التوتر النفسي لدى البطل إلى حد الانهيار. هذه التقنية مكنت الرحالة من عرض الحكاية في أسلوب يأسر القارئ لمتابعة أحداث الرحلة فالرحالة البطل، منذ أن باشر الفعل الرحالة وهو مأزوم فلم يصادفه مساعد رغم حرصه وحيله.

فالمروي تتحكم من أنساقه بنيتان:

1. موقف الرحالة
2. موقف المجتمع (الرحالة)

من هذا التضاد والتباين في الرؤية بين مكونات السرد يظهر النص الرحلي خالياً من هيمنة أسلوب واحد، فهناك صوت الرحالة، وصوت الواقع وصوت المساعدين.

فالبطل متأزم وأزمته حدث النص، الباعث لحركيته. ومن خلال مزج الأصوات كان الرحالة أسير تقنية تتمثل في:

ـ الأزمة (تأميم الأرض)

ـ البحث عن الحل للحيلولة دون تأميم الأرض

ـ خيبة الأمل (الفشل ثم محاولة الانتحار)

والتي تبلورت في الصراع الرحالة من خلال تعارض صوتين رئيسين:

السرد الخطاب الروائي المعاصر:

الحديث عن السرد في الرواية، يعني الحديث في الوقت نفسه عن الراوي وعن وجهات النظر أو ما يسمى (بالرؤى) في الحكاية، تلك الظاهرة الفنية التي أعارها النقد في القرن العشرين أهمية لم تكن لها من قبل، بسبب صلتها الشديدة بمستويات العبارة، وبالطريقة التي يعرض فيها الكاتب أحداثه.

ويذهب معظم النقاد، الذين تناولوا هذا الموضوع، إلى أن القيمة الأساس للعمل الروائي تكمن في (الرؤى). فقد اعتبر برسي لوبوك "مجمل السؤال المعقد عن الأسلوب في صنعة الرواية محكوم بالسؤال عن وجهة النظر، السؤال عن علاقة القصة بها".

وأكد فرانك كرمود هذا المعنى بقوله: "فإذا تابعت الحديث عن السرد القصصي بشكل حسن فهذا يعني أنك ستحسن الحديث عن الرواية"[19] أما تزفتان تودوروف فيضع الرؤى في المرتبة الأولى من الأهمية في العمل الأدبي، إذ يقول: "ففي الأدب لا نواجه أحداثاً أو أموراً في شكلها الخام. وإنما نواجه أحداثاً معروضة بطريقة ما وتتحدد جميع مظاهر أي شيء بالرؤية التي تقدم لنا عنه"[20]

ويعتبر كتاب "الزمن والرواية" لجن بويون، أحد الاسهامات النقدية البنيوية المهمة في دراسة هذا المظهر من العمل الأدبي، بعد دراسات لوبوك وبوث. وقد صنف بويون (الرؤى) إلى ثلاثة أنواع، هي[21]

1- الرؤية من الخلف: وتتميز بأن الشخصية فيها، لا تخفي شيئاً عن الراوي، فهو يعرفها معرفة تامة ويخترق جمجمتها ويتنبأ بأفكارها.

2- الرؤية مع: وتسمى أيضاً بالرؤية (المجاورة) وتتميز بأن معرفة الراوي فيها تساوي معرفة الشخصية عن نفسها.

3- الرؤية من الخارج، وتقتصر معرفة الراوي فيها على وصف أفعال الشخصية، ولكنه يجهل أفكارها ولا يحاول أن يتنبأ بها.

ويطلق على الراوي في الرؤية من الخلف مصطلح "كلي العلم" أو "كلي الوجود". إلا أن الناقد "فريدمان" يرفض هذه التسمية، بسبب محدودية معرفة أو وجود هذا الراوي ويصطلح عليه بـ "الراوية المتنوع" ويحدد خصائصه بأنه "لا يقيم في كل مكان في وقت واحد: بل يكون مرة هنا ومرة هناك، ينظر الآن في هذا العقل أو ذاك، ويتحرك صوب فرص مواتية أخرى فهو مقيد بالزمان ومقيد بالمكان، ويضيف الناقد واصفاً هذا النوع من الرواة، بأنه (لا يكون في الأغلب شديد التعمق، ولكن لا بد له من أن يكون متنوع المهارات، خفيفاً في نقلاته المجازية لأن تحوله المسرحي جزئي، وهو يستدعى مثلما يستدعى لاعب الدمى الماهر النشيط، ويتلاعب بعدد من الشخصيات على التوالي، وغالباً ما تكون عديدة في وقت واحد، كما أنه يحتفظ لنفسه بدور على المسرح مع البقية".[22]

ويشير الناقد نفسه، إلى أن هذا الراوي، لا يمكن أن يوجد في رواية الصعاليك أو الرواية الانطباعية أو رواية الشخصية المكثفة. بل يوجد في الروايات التأريخية، روايات المشاهد الشاملة، والرواية الواقعية أو الطبيعية.

وعلى حين يطلق مصطلح "المشارك" على الراوي في الرؤية المجاورة، فإن الناقد يضيف نوعاً(ثالثاً) يسميه (بالشخص الثالث الذاتي) ويحدد خصائص هذا الراوي بأن يصفه بأنه بعيد عن أن يكون كلي العلم.. فهو يرى ويحس بعيني وحواس شخصية واحدة يحبس نفسه على منظور منفرد، باتساق كثير أو قليل، بالمقارنة مع الرواية المتعدد نجد أن صوت الشخص الثالث الذاتي يلعب دوراً أكثر تحديداً لكنه أكثر نفاذاً، إنه لا يمسرح نفسه ولكنه من جهة أخرى

يضبط عمليات التحول إلى الداخل في شخصية أو أكثر من الشخصيات المركزية ثم يضيف الناقد قائلاً: – وإذن فالشخص الثالث الذاتي يمثل من الناحية البنيوية نوعاً من الواسطة بين الراوية (المتنوع) والذي –ببقائه محدود المعرفة في العمق– يحول المنظور واللهجة والمسافة حسبما يقتضي هدفه، وبين وحدة الصوت الشديدة الكامنة في رواية البطل الواحد.[23]

أما تودوروف فيقسم الرؤى إلى قسمين كبيرين هما:[24] الرؤية من الداخل والرؤية من الخارج ثم يعمد إلى تقسيمات أخرى داخل كل نوع ليحصل على ضروب عديدة من الرؤى داخل الرؤية الواحدة.

وتقسيم تودوروف للرؤى إلى نوعين، قريب من تقسيم الناقد الشكلي الروسي توماشفسكي الذي يرى أن هناك نوعين من القصة هما، القصة الذاتية، والقصة الموضوعية "في الأولى نتابع السرد من خلال عيني الراوي، أما في الثانية فالراوية يعرف كل شيء ويحيط بكل شيء[25] على أنه ينبغي ملاحظة ما في مصطلحي الناقدين من تناقض، فالقصة أو الرؤية الذاتية لدى توماشفسكي تتضمن الرؤية من الخارج عند تودوروف، على حين يسمى تودوروف بالرؤية من الداخل ما أسماه الأول بالقصة أو الرواية الموضوعية، فالمعروف مثلاً أن الراوي في الأسلوب الذي يطلق عليه بالواقعية الموضوعية، في الرواية الأمريكية، يكون بمثابة عدسة الكاميرا التي تلتقط أفعال الشخصية بشكل محايد، وبهذا تكون رؤيته للأحداث رؤية خارجية لدى تودوروف على حين يطلق توماشفسكي عليها مصطلح " الرؤية الذاتية" لأننا نرى الأحداث من خلال عيني الراوي. وقد تكون الرؤية خارجية، حتى وإن استخدام الراوي ضمير المتكلم، في مثل هذه الروايات كما هو الأمر مثلاً في قصة القاص العربي المصري صنع اللّه ابراهيم (تلك الرائحة (وروايته (نجمة أغسطس).

لقد شهدت الرواية العربية خلال العقدين الأخيرين تحولات واضحة في أساليب السرد، كانت مظهراً من مظاهر تحول أكبر في بنية الرواية العربية، إلا

أن الأساليب الروائية الناجمة عن هذا التحول لم تنل ما تستحقه من الدراسة النقدية، وما كتب من هذه الدراسات اقتصر – وتحت تأثير النظرية البنيوية في النقد– على الجوانب الشكلية، إذ لم تحفل هذه الدراسات القليلة بأية محاولة لدراسة الدلالة الاجتماعية الكامنة وراء هذه التحولات في الأساليب الروائية.[26]

ونحن إذ نحاول هنا دراسة بعض مظاهر التحول والتطور في أساليب الرواية العربية –وبخاصة أشكال السرد ووظائفه– فإننا ننطلق من النظرة الاجتماعية للأدب التي ترى أن أصول أية بنية أدبية، ومؤلفها الأول في أبرز مظاهرها الجمالية، هو "المركب التاريخي والاجتماعي والنفسي والذهني، الذي يمثل الكاتب أحد شهوده، فالكاتب لا يؤسس شكلاً بل يكشفه".[27]

لقد انحسرت الرواية التاريخية، أو رواية المشهد الشامل، ذات الوصف الملحمي للحياة، والتي يطلق عليها أدوين موير "رواية الشخصية" لتفسح الطريق أمام قالب روائي جديد في الأدب العربي، هو قالب القصة القصيرة الطويلة، مواكبة بذلك الرواية العالمية، إذ من الواضح أن كتاب الرواية اليوم يميلون إلى كتابة روايات قصيرة "لكنهم ما إن يكتبوها حتى يجدوا مهمتهم قد قصرت عن الاكتمال، ومن ثم يكتبونها من زاوية أو رؤية مختلفتين، وأحياناً يكتبونها مرة بعد مرة، والنتيجة هي الرواية الحديثة المتباينة الوجوه".[(28)] إلا أن هذا التطور في الرواية العربية لم ينشأ بفعل هذه المؤثرات العالمية فحسب، بل جاء تلبية لحاجة أفرزها التطور في المجتمعات العربية التي أنجبت فن الرواية.

وما يقال عن الرواية الحديثة متباينة الوجوه، حقيقة تنطبق إلى حد كبير على الرواية العربية، إذ يمكن –على سبيل المثال– اعتبار روايات نجيب محفوظ القصيرة في مرحلته الفلسفية التي بدأت بـ "أولاد حارتنا" كاللص والكلاب والسمان والخريف، والطريق والشحاذ، يمكن اعتبارها رواية واحدة متباينة الوجوه، ويمكن اعتبار أبطالها بطلاً واحداً، نوقشت مشكلاته من زوايا عديدة وانفردت كل رواية بمناقشة المشكلة من زاوية معينة.

وفضلاً عن تباين الوجوه في الرواية العربية الجديدة، فإن دراسة هذه الأعمال الروائية تظهر أن الرواية الجديدة. هي في الغالب رواية درامية تقترب في الكثير من خصائصها الفنية من التراجيديا الشعرية، والفرق الأساسي بين الرواية الدرامية الجديدة والرواية الاجتماعية القديمة –كثلاثية محفوظ مثلاً– إن الفعل، لا الحادثة هو أساس هذه الرواية، وفي الفعل، كما يقول هيغل "كل شيء يقود إلى الملامح الداخلية للشخصية" أما في حالة الحادثة فيضيف هيغل: "فحتى الجانب الخارجي يكتسب شرعيته التي لا يمكن منازعته عليها.. إن مهمة الأدب القصصي تتركز في أن تؤدي.. إلى أن تمنح الظروف الخارجية، وظواهر الطبيعة، وغير ذلك من المصادفات، نفس تلك الحقوق التي يطالب بها المجال الداخلي".[29]

ولعل خير ما توصف به الرواية الدرامية الجديدة، قول كوزينوف في محاولته تحديد خصائص الأدب الدرامي "وفي الأدب الدرامي يجري التشبث بالسعي الأساسي والمركزي الخاص بالشخصية البشرية. وهذا ما يجعله قريباً فعلاً من التصوير الكرافيكي الذي يقدم المحيط العام والمظهر الأساسي للهيئة البشرية والذي يكتفي فقط بالإشارة إلى الخلفية والظرف المحيط".30 إن الحياة الداخلية، والمأساة الشخصية لكل من عيسى الدباغ وسعيد مهران، وصابر الرحيمي، وعمر الحمزاوي، هي الأساس ومركز الصورة في روايات نجيب محفوظ في المرحلة التي أشرنا إليها –أما الظرف الاجتماعي الصانع للحياة الباطنة وللمآسي الشخصية فهو خلفية واطار الصورة فحسب، ولهذا السبب تصبح لغة السرد وكلام الشخوص في هذه الروايات لغة وكلاماً حافلين بالصور الشعرية، بل إن أعمال نجيب محفوظ في هذه المرحلة، تكاد تصبح على حد تعبير الناقد محمود أمين العالم "قصائد درامية، بل يكاد يكون بعض فصول روايات الشحاذ مثلاً، قصيدة من قصائد الشعر المعاصر، بناء ومعنى وتجربة وإيقاعاً داخلياً وإن خلت من الوزن والبحر والتفعيلة والقافية".[31]

ومن الطبيعي في الرواية التي يكون مركزها الفرد، أن يشحب المكان والزمان الفيزياوي، ويختفي الوصف – الذي من شأنه أن يوقف حركة الزمن في السرد– إلى حد كبير، على حين يبرز الزمن الداخلي أو السيكولوجي للشخصية، يقول الناقد غالي شكري عن اللص والكلاب: تبدأ اللص والكلاب "في لحظة نموذجية هي لحظة خروج سعيد مهران من السجن، وهي لحظة منحوتة من الزمان الداخلي للشخصية"[32] ذلك أن قيم الرواية الدرامية، كما يقول أدوين موير، هي قيم فردية، أما قيم الرواية الاجتماعية، أو رواية المشهد الشامل فهي اجتماعية، وفي الأولى نرى أفراداً يتحركون من بداية إلى نهاية، أما في الثانية فنرى شخصيات تعيش في مجتمع وكلا هذين النموذجين من الرواية لا يتعارضان ولا يتمم أحدهما الآخر، بل هما طريقان متميزان في رؤية الحياة: الفرد في الزمان والمجتمع في المكان.[33] ويكفي أن نقرأ المشهد الأول من "بين القصرين" ثم نقرأ نفس المشهد في "اللص والكلاب" لنقف على الفروق الفنية بين الرواية الاجتماعية والرواية الدرامية. ففي الأولى لا يصف الكاتب لحظة استيقاظ)أمينة) فحسب، بل يعمد إلى لقطة بانورامية للمكان، فالغرفة والجدران والأعمدة والفرش والسقف، والملامح الفيزيائية للشخصية، ثم الشرفة، وشارعي النحاسين وبين القصرين اللذين تقع عند لقائهما الدار، والمقاهي والحوانيت وعربات اليد ومصابيحها ومآذن قلاوون وبرقوق وهي تلوح كأطياف من المردة ساهرة تحت ضوء النجوم.[34] وكل ذلك يجد لنفسه مكاناً في الوصف الدقيق لمفردات المكان ومكوناته، أما في اللص والكلاب فالعبارات الأولى في المشهد تحدد الحالة السيكولوجية للبطل وترسم أهم السمات الفنية في أسلوب الرواية" :مرة أخرى يتنفس نسمة الحرية، ولكن في الجو غبار خانق وحر لا يطاق. وفي انتظاره وجد بذلته الزرقاء وحذاءه المطاط وسواهما لم يجد في انتظاره أحداً.."[35] وسوف نلتقي بمفردات الوحدة، والعزلة والنفي وهي تتردد كنغمة طوال صفحات الرواية.

وما دمنا بصدد الحديث عن أدب نجيب محفوظ الروائي، فجدير بالذكر أن أهم الخصائص التعبيرية في المرحلة الفنية التي تحدثنا عنها، تضاؤل السرد واعتماد الحوار والحوار الباطني كوسيلتين أساسيتين في التعبير. وصحيح أن الثلاثية حافلة هي أيضاً بالحوار الباطني، إلا أن الأمر هنا اختلف كلياً، إذ أصبح الحوار والحوار الباطني هما أساس الأسلوب الجديد.

أما السرد والرؤية القصصية فقد تغيرا لينسجما مع الموضوعات والمضامين الجديدة ومع الشكل الروائي الجديد الذي ينصب الاهتمام فيه على الفرد، لا المجتمع، كما هو الأمر في مرحلة الثلاثية. لقد اختفى الراوي "كلي العلم "الذي يمسك بالأحداث من الخلف، ويتنبأ بأفكار الشخصية، بل ويتدخل أحياناً مفسراً وشارحاً ومعللاً للأحداث وكان من الطبيعي أن تختفي الرؤية (من الخلف) في الرواية الدرامية الجديدة، ذلك أن من شأن هذه الرواية أن تسود فيها وجهة نظر القارئ "فليس ثمة النفاذ إلى ما وراء الشخوص والكشف عن أفكارهم"[36] كما يقول بيرسي لوبوك.

وإذا حاولنا تحديد نوع الراوي والرؤية القصصية في هذه المرحلة وجدنا أن الرؤية أصبحت رؤية "مجاورة" على حين أصبح الراوي ما يصطلح عليه فريد مان "بالشخص الثالث الذاتي" الذي يحبس نفسه على منظور واحد ويرى ويحس بعين وحواس شخصية واحدة ويضبط عمليات التحول من الخارج إلى الداخل في الشخصية المركزية.

نقرا في اللص والكلاب على سبيل المثال "ودار على الميدان في سرعة طبيعية والضجة تلاحق حواسه، ولكنها استقرت في أعصابه حتى بعد انقطاعها عن حواسه، ولفه ذهول شامل فساق السيارة بلا وعي/ القاتل هناك، رؤوف علوان، الخائن الرفيع الممتاز الخ.."[37].

إن الذي يتلفظ بالعبارة هنا هو الراوي والشخصية معاً، ومن الواضح أن الراوي يعرف الشخصية من الداخل ويتطابق معها، على حين يتم الانتقال إلى

داخل الشخصية، وعن طريق الحوار الباطني المباشر (القاتل هناك الخ..) بدون تدخل من الراوي إذ لا يقوم بتنظيم الحوار وقيادة القارئ، بل يتوقف عن الرواية ليترك الشخصية تتحدث من الداخل وهذا هو الفرق الوحيد بين راوي نجيب محفوظ والشخص الثالث الذاتي الذي يقوم هو بضبط عملية التحول، كما يصفه "فريدمان".

ومن الجدير بالذكر أن الحوار الباطني في (اللص والكلاب) هو من نمط)المباشر) ولم يخرج المؤلف عنه إلى استخدام "غير المباشر" واستخدام ضمير الغائب والمخاطب إلا نادراً، على حين استخدم المؤلف النمطين من الحوار الباطني في (الشحاذ)، مما خلق أسلوباً علمياً ساعد كثيراً في كشف وتصوير العالم الباطني لشخصية عمر الحمزاوي، وهو أسلوب يختلط فيه صوت الراوي بصوت الشخصية إلى حد يصبح معه فصل أحد الصوتين عن الآخر، من الصعوبة بمكان، نقرأ في (الشحاذ):

"في ضوء الشمس تبدت أنيقة وقوراً.. ونظرتها الخضراء الجادة لم تفقد كل سحرها، ولكنها غريبة، غرابة مستحدثة لم ترها عينك من قبل. امرأة رجل آخر رجل الأمس الذي لم يعرف التعب أو الفتور، ولكن ما علاقتها بهذا الرجل المريض بغير مرض" إن استخدام ضمير الغائب في الحوار الباطني يتيح للشخصية أن ترى نفسها وهي تتحرك تماماً كما في الأحلام حيث نكون مشاهدي الأحداث المشدودين إليها وصانعيها في نفس الوقت.

لقد نشأت "الرؤية من الخارج" في القصة العربية، تحت تأثير كتاب الرواية الأمريكية، وبخاصة همنغواي الذي ترجمت معظم أعماله إلى العربية، إن هذا الأسلوب الذي يكون الراوي فيه بمثابة (كاميرا) تلتقط حركات الشخصية، وآلة التسجيل تسجل كلماتها والذي يطلق عليه (عين الكاميرا) تارة (والواقعية الموضوعية) تارة أخرى، أو (جبل الجليد الغائم) تارة ثالثة، والذي اشتهر به كتاب الرواية الأمريكيون–كدائيل هامت، وجون دوس باسوس،

وهمنغواي– شاع في الأدب العربي لدى كتاب القصة القصيرة، كمحمد خضير ومحمد زفزاف، وإبراهيم أصلان أكثر من شيوعه في الرواية، وباستثناء قصة صنع الله إبراهيم المعروفة "تلك الرائحة"[38] وروايته "نجمة أغسطس" فإن معظم الآثار الأدبية التي كتبت بهذا الأسلوب، تقع في دائرة القصة القصيرة لا الرواية، علماً أن القصتين تقترن فيهما الرؤية من الخارج مع الرؤية من الداخل لتكون أسلوباً متميزاً يقوم على سرد الأحداث في أكثر من مستوى زمني واحد.

وبهذا تكون الرؤية (المجاورة) أو المصاحبة، هي الرؤية القصصية السائدة اليوم في أساليب السرد، في الرواية العربية الجديدة، وهي رؤية أكثر رقياً من الرؤية من (الخلف) أو الرؤية (المجاورة) كما اصطلح البعض عليها.

لقد عبرت الرؤية الدرامية عن نفسها في الرواية العربية الجديدة، بطرق أو أساليب عديدة، أبرزها شيوع الرؤية الداخلية الذاتية واستخدام ضمير المتكلم في سرد الأحداث، في كثير من الروايات العربية، وثانيهما استخدام الرؤية الذاتية إلى جانب الموضوعية لتحقيق الرواية ذات الأصول المتعددة، ولخلق ظاهرة جديدة في الرواية العربية وأساليبها، هي ظاهرة "تكافؤ السرد" إذ يعمد معظم كتاب الرواية اليوم إلى رؤية الأحداث من منظورات وزوايا مختلفة، بل ومتناقضة أحياناً من شأنها أن تخلق تشويشاً معيناً يتطلب من القارئ أن يقحم نفسه في العملية الإبداعية، وهي بهذا أي الرواية تقترب من المسرح الملحمي، كما تقترب مما يسميه الناقد البنيوي بارت "بالنص المقابل للكتابة" وإن لم تحققه بصورة كاملة.

وبما أن هذه الدراسة القصيرة لا تهدف إلى استقصاء أنواع الرؤى في نماذج روائية عديدة، بشكل دقيق تحتاج معه إلى دراسة مطولة، رأينا أن نشير إلى شيوع استخدام ضمير المتكلم في سرد الأحداث وفق رؤية ذاتية– والذي لا يمكن أن يعتبر عودة إلى الرومانسية بقدر ما هو تعبير عن رؤية درامية للحياة، مجرد إشارة، وأن تخصص هذه الدراسة لأحداث الأساليب الروائية

الجديدة في الأدب العربي والذي يقوم على استخدام أكثر من رؤية في سرد الأحداث خالقاً بذلك أسلوباً جديداً في الرواية العربية.

ويتم تحقيق "التكافؤ السردي" في الرواية العربية الجديدة بطريقتين، الأولى أن تشترك معظم شخصيات الرواية، وبخاصة الرئيسة منها في سرد الأحداث .كل من وجهة نظرها الخاصة ومن زاوية معينة، كما هو الأمر في (ميرامار (لنجيب محفوظ (والأشجار واغتيال مرزوق) لعبد الرحمن منيف، أو أن تقترت الرؤية الموضوعية للأحداث، عن طريق الشخص الثالث، أو الشخص الثالث الذاتي بالرؤية الذاتية عن طريق سماح الكاتب لبعض شخصيات الرواية، وبخاصة تلك التي تتسم بالذاتية، أو تمتلك حياة داخلية خصبة بأن تروي الأحداث من وجهة نظرها الذاتية، لتضاف إلى رؤية الراوي الموضوعي، كرواية (موسم الهجرة إلى الشمال) للطيب صالح، (والبحث عن وليد مسعود) لجبرا ابراهيم جبرا و"الرجع البعيد" لفؤاد التكرلي. وفي الحالتين نحصل على رؤى ذاتية وموضوعية متعددة للأحداث، إذ أن من شأن الرؤية الذاتية لكل شخصية، أن تصبح بالنسبة للشخصيات الأخرى، رؤية موضوعية.

ولعل بناء الرواية على هذا الشكل يسهم في إبراز المضمون الذي أراد أن يقوله الكاتب، إذ أن استبعاد مرزوق من الرواية يعود إلى انتمائه إلى مجتمع ما قبل الثورة الذي سقط سياسياً واقتصادياً وايديولوجياً على حين جاء استبعاد زهرة من رواية الأحداث لكونها رمزاً وليس حقيقة،[39]، ولعل الكاتب كنى بها عن مصر الفلاحة، كما أن انفراد عامر وجدي برواية الفصل الأول والأخير ينبئ بتعاطف الكاتب مع الوفد أكثر من تعاطفه مع أي تيار سياسي آخر.

وفي الوقت الذي نرى فيه الأحداث من وجهة نظر ذاتية في كل فصل، إذ نراها من خلال عيني الراوي تصبح وجهة النظر وزاوية الرؤية الذاتية هي بمثابة رواية موضوعية بالنسبة للشخصيات الأخرى في الرواية، وبهذا يتاح

للقارئ أن يرى الأحداث رؤية موضوعية عن طريق رؤيته لها بطرق متعددة ومن جوانبها المختلفة.

على أن الرواية التي حققت إضافة كبيرة في (أسلوبها السردي)، وتركت أثرها الكبير في الرواية العربية، هي رواية الطيب صالح "موسم الهجرة إلى الشمال "وهي رواية درامية تسلك طريق الرواية الذاتية، إذ أن الراوي هو أحد شخصياتها بل هو الشخصية الثانية في الرتبة الروائية بعد شخصية (مصطفى سعيد(، بطلها.

وينشأ التكافؤ السردي، وما يترتب عليه من (تشويش) عن طريق إسهام معظم شخصيات الراوية في الحديث عن مصطفى سعيد أحاديث متضاربة يصبح معها مصطفى سعيد أكذوبة وحقيقة، واقعاً وأسطورة في آن واحد، فالراوي لا يعرف مصطفى سعيد من خلال روايته هو لأحداث مأساته، ولا من خلال جده ومن خلال الفلاح محجوب، بل يقابل بعد موت مصطفى شخصيات عديدة، تروي عنه كل من زاويتها الخاصة.

إن الرواية كناية عن عمل فكري في المرتبة الأولى، وهي في المرتبة الثانية، صياغة جمالية لهذا العمل الفكري، ومعطيات الواقع هي التي تقترح نوعية هذا العمل وصياغته الجمالية. والرواية الدرامية هي رؤية في الحياة، وهي رؤية (للفرد في الزمان) كما يقرر ادوين موير، وقيم هذه الرواية، قيم فردية، على عكس الرواية الاجتماعية التي تقوم على قيم اجتماعية، على رؤية)الفرد في مجتمع) فما الذي يجعل الرؤية الدرامية للحياة تتقدم وتصبح في مركز الصورة على حين تتراجع الرؤية الاجتماعية إلى خلفية هذه الصورة؟

إن المراحل الأولى لظهور فن الرواية الحديث، شبيهة إلى حد كبير بتلك المرحلة التي نشأ فيها فن الملحمة لدى الشعوب البدائية، والتي تسمى بمرحلة الديمقراطية العسكرية، ففي كلتا الحالتين تكسر المجموعات والسلالات البشرية أطواق الحياة الضيقة، لتخرج إلى حياة أوسع، تتيح للشاعر آنذلك الوصف

الملحمي التفصيلي للحياة، كما تتيح للفرد بروز (أناه) بعد أن كان منصهراً في الجماعة البشرية، وكلتا المرحلتين في التاريخ القديم والحديث شهدتا اندماج هذه (الأنا) بالكلية الجوهرية للأمة وحالاتها وطرق تفكيرها، ((ولقد كانت هذه الحالة (الملحمية) من انسجام الفرد مع الأمة وانسجام الإحساس مع الإرادة، التربة الخصبة التي نشأ فيها فن الملحمة قديماً، كما كانت مثل هذه الحالة– التي ولدت مع خروج التاجر الجوال إلى الحياة الأوسع بعد أن حطمت قواقع الحياة الضيقة– التربة الملائمة التي ولد فيها فن الرواية الحديث ولم يكن ظهور الدول المركزية في الحالة الأولى يؤدي إلى موت واختفاء العناصر المثيولوجية في الملحمة، بل كان يؤدي إلى موت الملحمة نفسها مفسحاً الطريق للأدب الدرامي من جهة، والغنائي من جهة أخرى. أما في التاريخ الحديث فإن قيام مثل هذه الدول، أدى إلى موت الرواية (الملحمية (الكلاسيكية، وما فيها من رؤية اجتماعية مفسحاً الطريق أمام الأدب الدرامي والرؤية الدرامية للحياة من جهة، وللأدب أو الشعر الغنائي من جهة أخرى .ولقد استمرت المرحلة الأولى حتى بداية العقد الثاني من القرن العشرين ثم تلتها مرحلة أنجبت بنية روائية يضمحل فيها البطل ويتلاشى لتحل المؤسسات أو العائلة محله واستمرت حتى نهاية الحرب الثانية، لتحل محلها بنية روائية يتلاشى فيها الإنسان وتحل الأشياء محله كما هو الأمر في الرواية الجديدة.

وفي المجتمع العربي، وفي أجزائه الأكثر تطوراً والتي أنجبت فن الرواية كانت مرحلة مابعد الحرب الثانية، وما نشأ فيها من تحلل لقوى اجتماعية قديمة ونشوء قوى اجتماعية جديدة تصدرت قيادة المجتمع والتغيير الاجتماعي كانت المرحلة التي أنجبت الرواية ذات الرؤية الاجتماعية والمشهد الشامل، إلا أن التغيير الذي وقع بعد الخمسينات أدى إلى قيام دول شديدة المركزية في هذه المجتمعات تركت مؤسساتها الشاملة والكاملة آثاراً سلبية خطيرة على الفرد، مما أصبح ينوء به من ثقل باهظ تضعه هذه المؤسسات على كاهله. وإذا ما أخذنا

بنظر الاعتبار البنية الزراعية المتخلفة لهذه المجتمعات أدركنا حجم الهيمنة الكبيرة لهذه المؤسسات وما تؤدي إليه هذه الهيمنة من مصادرة للكائن البشري ولحقوقه وخاصة في تلك المجتمعات التي نهضت فيها الدعوة إلى العدالة الاجتماعية، وقامت بنيتها الاقتصادية على أساس غير رأسمالي لتنتهي إلى ظهور طبقات مستغلة جديدة بعد أن أزاحت الطبقات المستغلة القديمة. إن هذه العوامل وما أدت إليه من إحساس عال بالفردية ومن اغتراب وتحطيم لوحدة الإنسان والمجموعة البشرية. أدى إلى تراجع الرؤية الاجتماعية في الرواية وازدهار الرؤية الدرامية. وقد عبرت هذه الرؤية الدرامية، وهذا الإحساس بالفرد عبرا عن نفسيهما في أساليب السرد وبناء الرواية كما رأينا. إن الرواية الجديدة لا تناضل ضد اغتراب الإنسان عن طريق مضامينها فحسب بل هي تناضل ضد كل العناصر الصانعة لاغتراب الإنسان عن طريق بنائها وأساليب السرد فيها أيضاً بما تمنحه هذه الأساليب وهذا البناء، من اهتمام عال بالفرد وبرؤيته الخاصة، وللحقائق من دلالات بعيدة عن الإطلاق.

الهوامش:

1.برسي لوبوك صنعة الرواية، ترجمة: عبد الستار جواد، دار الرشيد، بغداد، ص 225.

2.فرانك كرمود الرواية والسرد، ترجمة: محيي الدين صبحي– مجلة الآداب الأجنبية العدد 3 السنة الرابعة، ص 172.

3.تزفنان تودوروف: الإنشائية الهيكلية، ترجمة: مصطفى التواني، الثقافة الأجنبية، العدد 3، 1982، ص 12.

4.نفسه، وانظر: د.صلاح فضل: نظرية البنائية في النقد الأدبي، مكتبة الأنجلو المصرية 1978، ص 337–338، وانظر حسين الواد، البنية القصصية في رسالة الغفران، الدار العربية للكتاب 1977، ص 67.

5. –الان واران فريدمان: الرواية الحديثة المتباينة الوجوه شكلاً ووظيفة، ترجمة محيي الدين صبحي، الآداب الأجنبية، العدد 2 تشرين أول 1977، ص .17

6.تزفان تودوروف: نفسه.

7. د. موريس أبو ناصر: الألسنية والنقد الأدبي في النظرية والممارسة، دار النهار– بيروت هامش ص 129.

8.نفسه، انظر على سبيل المثال، الفصل الخاص (بالشحاذ)، لنجيب محفوظ.

9. انظر: ميشيل زيرافا: الرواية والمجتمع: ترجمة جمال شحيد، مجلة الآداب الأجنبية، العدد الرابع، نيسان 1975، ص 180، وانظر أيضاً محمد رشيد ثابت: البنية القصصية ومدلولها في حديث عيسى بن هشام، الدار العربية للكتاب 1975، ص 301.

10. الان وارن فريدمان: نفسه، ص4.

11. عدد من الباحثين السوفييت المختصين بنظرية الأدب العالمي، ترجمة: د.جميل نصيف التكريتي، دار الرشيد، 1980، ص 88.

12.نفسه، ص 90.

13.محمود أمين العالم: تأملات في عالم نجيب محفوظ، الهيئة المصرية العامة، 1970، ص 96.

14.غالي شكري: المنتمي دراسة في أدب نجيب محفوظ– القاهرة 1944، ص 258.

15. محمد جبير: مقتربات النص: 5.

16. ميشال فوكو: نظام الخطاب: 28.

17. المسدي: النقد والحداثة: 41.

18. عبد الله إبراهيم: السردية العربية. 9.

19. سعيد يقطين: الكلام والخبر. 19.

20. مقلة محمد مفتاح: دور المعرفة الخلفية في الإبداع والتحليل: مجلة دراسات سميائية: 86.

21.أجلتون تيري، نظرية الأدب، ترجمة ثائر ديب، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 1995.

22.إسماعيل عز الدين، الأسس الجمالية في النقد العربي، الطبعة الثالثة، .1974

23. الجندي أنور، القيم الأساسية للفكر الإسلامي والثقافة العربية، مطبعة الرسالة.

24. الجيوسي سلمي الخضراء، دراسات وشهادات في قضايا الشعر العربي.

25.الصباغ رمضان، الأحكام التقويمية في الجمال والأخلاق، دار المطبوعات الجديدة، الطبعة الأولى، 1998.

26.جحيدر المهدي أحمد، القيم الخلقية بين الفكر اليوناني والفكر الإسلامي، منشورات جمعية الدعوة الإسلامية العالمية، طرابلس، 2010.

27.صليبيا جميل، المعجم الفلسفي، دار الكتاب اللبناني، بيروت، الجزء الثاني، 1979.

28.عون سامي، الموسوعة الفلسفية العربية، المجلد الثاني، معهد الإنماء العربي، الطبعة الأولى، 1988.

29.ليلي وليام، المدخل إلى علم الأخلاق، ترجمة: علي عبد المعطي محمد، دار المعرفة الجامعية، 1999.

30.جميل صليبيا، المعجم الفلسفي، دار الكتاب اللبناني، بيروت، الجزء الثاني، 1979، ص212- رمضان الصباغ، الأحكام التقويمية في الجمال والأخلاق، دار المطبوعات الجديدة، الطبعة الأولى، 1988، ص36 - المهدي أحمد جحيدر، القيم الخلقية بين الفكر اليوناني والفكر الإسلامي، منشورات جمعية الدعوة الإسلامية العالمية، طرابلس، 2010، ص 25

31.جميل صليبيا، المعجم الفلسفي، دار الكتاب اللبناني، بيروت، الجزء الثاني، 1979، ص167

32.رمضان الصباغ، الأحكام التقويمية في الجمال والأخلاق، دار المطبوعات الجديدة، الطبعة الأولى، 1988، ص36

33.جميل صليبيا، المعجم الفلسفي، ص213

34.رمضان الصباغ، الأحكام التقويمية في الجمال والأخلاق، ص39

35.وليام ليلي، المدخل إلى علم الأخلاق، ترجمة علي عبد المعطي محمد، دار المعرفة الجامعية، 1999، ص306

36.المهدي أحمد جحيدر، القيم الخلقية بين الفكر اليوناني والفكر الإسلامي، ص 25 - 26

37. المعجم الفلسفي، مجمع اللغة العربية، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية، مصر (القاهرة)، 1979، ص 151

38. المهدي جحيدر، القيم الخلقية بين الفكر اليوناني والفكر الإسلامي، ص182- 185.

39. المرجع نفسه، ص146