عناصر البناء الروائي في روايات رشيد الضعيف

لطيف زيتوني

أستاذ بقسم الإنسانيات ـ الجامعة اللبنانية الأميركية ، بيروت .

المجلة العربية للعلوم الإنسانية 11 العدد 20/77

الملخص

يحاول هذا البحث اكتشاف عناصر السرد في الرواية العربية انطلاقاً من النص الروائي العربي . وقد اتخذ حداً وسطاً في تعيين مادته ، مبتعداً عن العمومية والجزئية في آن واحد . فقد تجنّب العمومية حين حصر مادته في نتاج أديب واحد ، وتجنب الجزئية حين تناول كامل هذا النتاج ولم يقتصر على رواية واحدة . ولا يسعى هذا البحث إلى تعريف المفاهيم الروائية الشائعة في النقد الروائي المعاصر ، بل ـ يسعى على العكس ـ إلى الدخول في نص الرواية العربية ، وتعرّف عناصر تأليفها ومقومات بنائها وخصوصيتها . وقد تكون هذه العناصر شبيهة بما استخرجه النقاد الغربيون ، ولكن الحكم لا يأتي إلا بعد التحقيق . لهذا يجد قارئ هذا البحث مجموعة من المفاهيم ، بعضها معروف وبعضها جديد في نقد الرواية ، وهذا الجديد يعود إلى جدة النص وخصوصيته . وهذا الجديد هو ما يأمل هذا البحث في لفت نظر الباحثين والروائيين إليه لتعميمه وتعميقه .

1 ـ يحاول هذا البحث دراسة عناصر بناء الرواية انطلاقاً من نصوص الروايات التي نشرها رشيد الضعيف[1] . ولا يعني هذا الأمر أنه سيغفل المفاهيم الشائعة في السردية الأوروبية عند وجودها ، بل يعني أنه سيحاول الانطلاق من النصّ إلى المفاهيم ، كما سيحاول استكشاف وجود عناصر جديدة غير مسبوقة ، أو عنصار معروفة ولكنها موظّفة توظيفاً جديداً .

ولأن هذا البحث لا يتطلع إلى الخوض في النظرية العامة للسرد ، ولا إلى مناقشة أحد من أصحاب النظريات ، فإنه سيتجنب ، ما أمكنه ، العودة إلى الآراء النظرية التي تتكرر أسماء أصحابها وعناوين مراجعها كثيراً في كتاباتنا بحيث بات القارئ على بيّنة كافية منها .

2 ـ «كأنّ المكان يميع ويتداخل ، وتختلط الأشياء المحدِّدة للأشياء ، أو تمّحي ويصعب عليَّ تذكّر الطريق إلى باب الحمّام ، أو تصوره ، والرغبة ملحَّة والإلحاح يزداد ، ولكن ما النفع ، بينما في المرة الأولى . . . في المرة الأولى . . . في المرة الأولى مُنعْتُ من البلع ، كان عليّ أن أمخمِض فقط ، ثم أن أبصق حيث من جديد كان عليَّ أنْ . . .» .

بهذا يختم الروائي رشيد الضعيف روايته التي تحمل عنواناً بعيد الإيحاء ، جديد الطرح هو «**ناحية البراءة**» . هذه النهاية تعكس ملامح كثيرة من صورة الرواية ، بل من صورة كل الروايات التي كتبها رشيد الضعيف وهي على التوالي : **المستبد (1983) ، فسحة مستهدفة بين النعاس والنوم (1986) ، أهل الظل (1987) ، تقنيات البؤس (1989) ، غفلة التراب (1991) ، عزيزي السيد كواباتا (1995) ، ناحية البراءة (1997) ، ليرننغ إنغلش (1998) ، تصْطَفِل مريل ستريب (2001)** .

ففي هذه الخاتمة صورة واضحة عن تداخل الأحداث واختلاط الصور في السرد . وبسبب هذا الاختلاط قد يصعب على القراء المعتادين على القصص التقليدي وغير المتمرسين بهذا النوع السردي الجديد ، أن يجدوا طريقهم في الرواية . وقد يعاندون غموض الصفحات الأولى ، وقد يستمرون في المعاندة

حتى آخر الرواية منتظرين بلوغ الخاتمة التي لابد أن تبدّد عتمة الطريق ، فتفاجئهم الخاتمة ، أحياناً ، بالمزيد من الاختلاط والتداخل والغموض .

3 ـ ما مصدر التداخل في الرواية الحديثة ، ومنها رواية رشيد الضعيف؟

إنه النهج المتّبع في البناء ، والذي ينقل السرد من حقل الكلام المتدرّج في خط الزمن إلى حقل الرسم[2] الذي يقدِّم المعطى كلّه في إطار محدود ، ودفعة واحدة . فالرسام يرسم لوحته بالخطوط التي تتعرَّج وتتقطّع ، وغالباً ما تتداخل أو تتراكب فيغطي أحدها الآخر ويخفيه . والناظر في اللوحة الحديثة يعلم أنه لن يجد باباً ظاهراً للدخول ، لأن الظاهر لا يقوده إلا إلى الضياع ، وأن الباب الذي يفضي إلى أعماقها ومواطن أسرارها لا تفتحه سوى الثقافة والممارسة والمتابعة . هذه الحال لا تقتصر على فن الرسم ، بل هي اليوم حال كل الفنون ومنها الرواية[3] . والثقافة التي تتطلّبها أنماط الرواية الجديدة هي ، بالدرجة الأولى ، ثقافة التواطؤ مع النص ، فمن دون هذا التواطؤ لا يمكن للقارئ أن يتقدم في قراءة الرواية .

ففي رواية «**فسحة مستهدفة بين النعاس والنوم**» يروي الراوي/ البطل كيف عبر خط المتحف ـ البربير ، نحو الحي الغربي من بيروت ، مشياً على قدميه :

«**وعندما وصلت إلى موقف سيارات السرفيس ، لم أستقلّ سيارة بل تابعت طريقي . تابعت طريقي مسافة طويلة ، حتى أصبحت في بيروت الغربية صراحة وليس في طرفها ، وحتى صرت واحداً من هؤلاء الناس ، عابراً فرداً بين جموع العابرين إلى كل مكان لا يمكن أن يميّزني مخلوق عن غيري مهما قويت ملكة الفراسة عنده**»[4] .

هذا المقطع يتعارض مع مقطع آخر يفيد بأن الراوي/ البطل قد أصيب بشظايا قنبلة عند عبوره ذاك اليوم من المتحف إلى البربير باتجاه الحي الغربي من بيروت ، فانفصل عضده عن كتفه ، «**وحين وصلت إلى البربير ، لم يسألني أحد**

عما بي لأن ما بي لم يكن خافياً على أحد»[5] . وفي مكان آخر من الرواية يخبر الراوي/ البطل أن حراس الأرملة التي خطفته أطلقوا عليه النار حين حاول اغتصابها فأصابوه في أصل يده عند الكتف ، فأغمى عليه ،

«ثم وجدت نفسي في طوارئ المستشفى ملقى على حمالة أخضع لفيض من الأسئلة المؤلمة التي كنت أجيب عنها باقتضاب شديد . لكنهم لم يسألوني عن رأيي في الأمر الأهم . في أمر فصل يدي عني . فصلوا يدي عني من أصلها من عند الكتف دون أن يطلبوا موافقتي . . .»[6] .

هذا الاضطراب في الرواية لا يعود إلى خلل في بنيتها ، بل إلى تصميم خاص لهذه البنية تؤدي الرواية من خلاله مقاصدها . ولكن القارئ العادي سيضل حتماً في هذه الشعاب إذا بقي يبحث في الرواية عما اعتاد أن يجده في الرواية التقليدية ، أي أولوية الحدث ، والتدرج الزمني ، ووضوح المنطق في الأسباب والنتائج .

4 ـ تكسير خط الزمن

النهج الذي اختطّه رشيد الضعيف لبناء الرواية يبدأ بتكسير خط الزمن ، عن طريق التقديم والتأخير ، مما يتطلّب من القارئ ترميم هذا الخط مستخدماً خبرته المكتسبة من القراءة ومن الحياة . هذان : التكسير والترميم يمكن تصوّر مجراهما بالشكل التالي :

هَبْ أنكَ راكبٌ في قطار تنظر من نافذته إلى المناظر التي تتوالى أمام عينيك . إنك تتابعها عادة كشريط متواصل ، ولكن بإمكانك أن تلتفت إلى الوراء فترى ما سبق لك أن رأيت وما كان ينبغي أن تراه في وقت سابق ، وبإمكانك أن تستشرف البعيد أمامك فترى ما يفترض بك أن تراه في وقت لاحق . ولكنك في هذه الحالات كلّها لا تكفّ عن الإحساس بأن القطار يسير بك في اتجاه واحد ، وأن ما مر بك في هذه الرحلة قد غاب عنك ولن يعود ، وأن ما استشرفته في البعيد يقترب تدريجاً من حاضرك .

هكذا أتخيل خط الزمن في الرواية . وهو خط تفنّن الرواة المحدَثون في تكسيره وإحداث الاضطراب فيه ، بتكرار النظر إلى الوراء أو إلى الأمام البعيد ، باسترجاع الأحداث الماضية أو استباق الأحداث الآتية .

وإذا كانت بعض الروايات الجديدة (خصوصاً روايات كتّاب تِلْ كِل[7] Tel Quel) قد سعت قصداً إلى حذف المعالم الزمنية ، كي تخرج القارئ من دائرة الطمأنينة واليقين ، فإن معظم الروايات الحديثة ، ومنها روايات رشيد الضعيف ، قد حافظت على ما يكفي من الإشارات التي تساعد القارئ على إعادة ترتيب الأحداث ورسم الخط الزمني الذي تمر فيه ، تماماً مثلما يستطيع راكب القطار أن يعيد تنظيم تسلسل المناظر في ذاكرته بما يطابق تسلسلها في الواقع[8] .

«تشاجر رفيقان من شلتنا مرة ، وكنا أولَّ صبانا ، فانبرى أحدهما وقال للآخر : « ـ أنت لست من أبيك!» فتابع هذا الآخر الشجار كأنه لم يسمع شيئاً [. .] .

لست متأكداً من أن أحداً من رفاق الطفولة والشباب ، نعتني يوماً بهذا ، بأني لست ولد أبي ، ولكنني أذكر كأن ابن عمي قال لي ذات يوم[. .] .

قرأت مرة كتاباً لأحد موظفي الرقابة السرية الذي كان مكلفاً بمراسلات من يُشتبه بهم ، كان هذا الرقيب يجد في بعض الرسائل ما يدهشه ، فقد قرأ أكثر من مرة إعلام سيدة لصاحبها بأنها حبلى منه وليس من زوجها ، وأورد مرة كيف أكدت إحداهن لصاحبها أنه هو والد الجنين[. .] .

على كل ، هذا موضوع قررت نسيانه من زمان ، وتخلصت منه فلم يعد كابوساً يهدني كلما تذكرته[. .]»[9] .

هذا المقطع المقتبس اعتباطياً من رواية «**ليرننغ إنغلش**» تتعدد فيه المستويات الزمنية ، فالزمن السائد هو الماضي ، ولكن الراوي يتنقل بين الماضي والحاضر من خلال الفعل المضارع «أذكر» ، ومن خلال الماضي الناقص المتبوع باسم فاعل

«لست متأكداً» ، في المقطع الثاني . والماضي في هذا النص لا يحيل إلى وقت واحد بل إلى أوقات مختلفة لا تتوالى بالضرورة وفق تدرج المقاطع . فالمقطع الأول يحدد زمنه بإشارة إضافية «كنا أولَّ صبانا» . والمقطع الثاني يمد الماضي إلى الحاضر «نعتني يوماً» ، أو يمحو من حوله كل إشارة محددة «قال لي ذات يوم» . ونجد هذا المحو في بداية المقطع الثالث «قرأت مرة» . وفي هذا المقطع الثالث نقع على عدد من الأفعال الماضية التي يتداخل بعضها في بعض . فالموظف كان مكلفاً بالمراسلات ، وكان يجد في بعض الرسائل ما يدهشه . فالفعل الأول يمتد على مساحة من الزمن وهو فعل واحد ، أما الفعل الثاني فواقع داخل مساحة الفعل الأول ، وليس هو فعلاً واحداً بل أفعال متكررة . ومثل ذلك فعل «قرأ» الذي أشار النص إلى تكراره صراحة . أما فعل «أورد» فوقع مرة ، وهو مجرد من الإشارات التي تعين موقعه في السياق . أما المقطع الأخير فيُحيلنا إلى الماضي ، ويشير إلى أن الفعل «قرر» قد تم من «زمان» ، ولكنه لا يحدد مدة هذا الزمان بحيث يتعيّن موقع الفعل بين سائر أفعال النص . وعلى الرغم من كل هذه الملاحظات لا يجد القارئ صعوبة في ترتيب الأحداث ، ولو على وجه التقريب ، بحيث يتمكن من فهم سيرها ومتابعة راويها .

5 ـ السرد الحر

عنصر آخر عرفه السرد العربي ، لكنه لم يشعْ كثيراً فيه ، هو السرد الحر ، بفروعه : المونولوغ الداخلي ، وتيار الوعي ، وأسلوب التداعي[10] . ففي السرد الحر تعمل الذاكرة خارج ضوابط المنطق فلا تربط بين ما ترسله إلى القارئ من صور ، ولا تحدِّد زماناً ، ولا تضع هذه الصور في إطار مفهوم وعلاقات معروفة داخل السرد . وفيه تفقد الرواية علامات الزمن ويحل التقطّع والقفز وتقريب البعيد وتشظي الأشياء والحوادث . عندئذ لا يسير القص على خط بل على «سطح نعزل فيه عدداً من الخطوط ، أو النقاط ، أو المجموعات المتمايزة»[11] . لهذا يحس القارئ أمام السرد الحر كأنه أمام شريط تتوالى فيه الصور من غير نظام ، شريط من الصور الحسية والجزئية ، التي يشكل كل منها بذرة قصة مستقلة .

وقد بدأ الاستغلال الأدبي لهذا الأسلوب منذ أن تكلم عنه «**جيمس جويس**» وبلغ ذروته في الرواية الحديثة . واستغل كتّاب «الرواية الجديدة»[12] تفاصيله . فلم يكتفوا باللجوء إلى التداعي ، بل ظهر في رواياتهم التداعي التعاقبي الذي تتابع عناصره في خط الزمن والتداعي التزامني الذي تتراكم عناصره في نقطة زمنية واحدة . وهذا التفصيل هو نتيجة دمج معطيات علم النفس بمعطيات علم اللغة ، لأن هذين المفهومين (التعاقب والتزامن) هما من مفاهيم علم اللغة الحديث (اللسانية) .

والواقع أن القصة بتبنيها الزمن الماضي تضع مادتها كلها في حقل الذاكرة . فليست الكتابة القصصية عرضاً لفترة أفقية من الزمن الماضي ، بل عمارة تتراكم فيها مستويات ماضوية مختلفة . لهذا يأتي فيها بصورة قبسات تتحكم بها أسباب مختلفة واعية وغير واعية ؛ فالراوي يستدعي الماضي عن وعي لإضاءة حدث أو للتعريف بشخصية أو لجلاء أمر غامض ، ويتحول الماضي المسترجع عنده إلى كلام مروي ، أما الشخصية غير الراوية فتسترجع الماضي مدفوعة بمشاعرها الصامتة ، فلا يتحول الماضي إلى كلام مروي ، بل يبقى في الذهن شريطاً من الصور .

ومن أشهر النصوص العربية التي لجأت إلى السرد الحر رواية «ميرامار» لنجيب محفوظ . وقد تناول دارسو محفوظ هذا الأسلوب السردي الحر في «ميرامار»[13] ، وركزوا على وظيفته ، وعلى الدور الذي يفرضه على القارئ . فنبهت فاطمة الزهراء محمد سعيد إلى أن محفوظ «يستخدم أسلوب تيار الوعي حسب نوعية الشخصية ، فيكثر منه لدى الشخصية العاكفة على ذاتها والتي تعيش الذكريات ، وتتميز بخاصة التأمل ، نجد هذا عند منصور باهي ، وكذلك عامر وجدي الذي أصبح في حاضره يعيش على ذكريات ماضيه ، بينما يتخفف منه لدى سرحان البحيري»[14] . وعلّل محمود الربيعي ابتعاد سرحان البحيري عن تيار الوعي بأن عالمه «خارج نفسه» ، وكان يعيش الواقع الملموس لا الذكريات ولا حتى الواقع الشعوري ـ فأسلوب الذكريات المتداخلة والماضي

الذي يعترض الحاضر ، يقل بصورة ملحوظة ، ويترك نجيب محفوظ أسلوب تتابع الحديث الخارجي يؤدي المهمة»[15] .

لقد ترك نجيب محفوظ بطله عامر وجدي يتنقل على هواه بين الحاضر والماضي ، يستعيد من صورة الذاكرة ما يساعد القارئ على معرفة مهنته بوصفه صحافيا ، وعلاقاته السابقة برجال السياسة والدين والفن . أما مسوغ هذا التداعي فقد ذكره محفوظ في بداية الرواية حين جعل عامر وجدي المتقاعد من المهنة ، يلجأ إلى نزل ميرامار حاملاً ذكرياته «المبللة بالشهد والدموع» . في نزل ميرامار يتجاور ماضي عامر وجدي وحاضره ، فيستدعي الشيخ شبابه ليستمد منه القوة ، ويستعين به على الدهر الذي قوس قامته وأكل بصره وأشاب شعره حاجبيه .

« ـ يأبون زيارة وزير الحقانية لأنه أفندي . . .

ـ يا دولة الزعيم ، لرجال القضاء مهابتهم!

ـ إني فلاح قبل كل شيء أما هم فشراكسة . . ثم ماضياً في تصميم :

ـ اسمع ، طالما عيروني بالغوغاء ففاخرتهم بأنني زعيم الرعاع ذوي الجلاليب الزرق ، اسمع ، لابد أن تتم الزيارة . . . وبكل احترام . .

حتى أنواع الويسكي حفظت أسماءها وهي تبتاعها من بقالة الهاي لايف . وكانت تقول لي : كلما طلبتها رمقتني الأبصار وضحكت الوجوه . . فرددت في نفسي «ليحفظك الله»[16]» .

يتخذ التداعي عند محفوظ شكل الرواية الداخلية . فالراوي هنا هو عامر وجدي والمروي له هو عامر وجدي ، ولكن تماثل الراوي والمروي له لم يشجع الراوي على التخلي عن أصول القص . لهذا نقل كلامه بضمير المتكلم وكلام الشخصيات بضمير الغائب . لم يترك محفوظ لبطله أن يعيش ذكرياته عبر الصور ، حيث تتكلم كل شخصية بلسانها ، ويقوم الراوي بدور المسجل .

ولكن ، إذا كان محفوظ لجأ إلى التداعي وسيلةً لتقديم الشخصية الروائية إلى القارئ ، فإن رشيد الضعيف جعل منها طريقة للسرد :

«أحلم أن بيدي سيفاً أضرب به ، بالحق ، رؤوس الأفاعي الجسورة .

معلم الباطون ، قال لي بعد أن رفعت صوتي يوم حادثة القاعدة الشهيرة ، لو رأيت الورشات الأخرى ، يختلط فيها الباطون فتظنه وحلاً .

وكما تمددت أمك إلى جانبك يوم أصابك المرض الخبيث ، وكما ظلت لا تفارق فراشك حتى توقف قلبُك عن النبض وغزا جسدَك الصقيعُ ، وحملوك غصباً عنها إلى المقبرة .

أحرقت أمك بعد موتك كل فساتينها الملونة ، وأبقت على ثيابها السوداء .

وكما لم يلامس الماءُ جسدها منذ ذلك التاريخ .

وكما أن الشعر غزا معاريها .

كانت أمك تغسل رجليك قبل أن تنام ، وكانت تتفقد وتيرة تنفسك وأنت غاف . تمنع عن نفسها لتعطيك .

لن أستطيع وضعك من جديد ، ولا أحد يستطيع . تضعك أمك فقط . مرة واحدة فقط .

اسمعي : وماذا لو صحا الصبي ورأى الأفعى على فراشه؟!

اسمع : توقف عن هذا الهذيان!

كيف يهدم بيته من أمضى عمراً يبنيه؟»[17] .

لم يعد رشيد الضعيف إلى الماضي للذكرى ، ولا عاد إليه للمقارنة بالحاضر . فقارئ النص يشعر أنه أمام زمن منسي مهمل ، أو زمن مسطح يحتل فيه الماضي والحاضر والمستقبل سطحاً واحداً ؛ فهذا النص هو هذيان عقل مسكون بالخوف ، يمر في ذهنه شريط الأحداث والأحاديث وصور المخاوف والأحلام . فهو ينتقل من الحلم إلى الحدث ، من ذاكرة الفرد إلى ذاكرة الجماعة ، من مشاعر الخوف إلى الحوار المقطوع . صور لا ينظمها ناظم خارجي ، بل تنبثق بدفع من الداخل ، فتتشكل وتكوّن نصاً لا يصعب على القارئ الفطن أن يجد خيوطه ويتحسس حدوده ، ويكتشف دلالاته . في نص رشيد الضعيف السردي الحر يغيب الراوي الداخلي لأن روايته ، في الأساس ، لا تحمل خبراً لترويه بل تهذي بأحلام وذكريات .

لهذا اختلف نص رشيد الضعيف عن نص نجيب محفوظ . فقد استخدم كل منهما هذه التقنية وفق حاجته إليها . فهي تصويرية عند محفوظ لأن غايتها كشف جوانب من علاقات عامر وجدي خارج زمان الرواية الأصلي ، وهي تقنية عند الضعيف لأن غايتها حبك نسيج الأحداث ، ورسم العلاقات بين الشخصيات ، ودفع الرواية إلى غايتها .

6 ـ الاستغراق في التفاصيل

تأتي تقنية التداعي في روايات رشيد الضعيف مرتبطة غالباً بتقنية أخرى تحجب حضورها المباشر في وعي القارئ : إنها الاستغراق في التفاصيل . وقد يلجأ الكاتب إلى ذلك ليعطي الانطباع الذي يعطيه العرض السينمائي حين تسير الآلة بسرعة أدنى من المعدل الطبيعي . حركات بطيئة تتوالى أمامنا فتنقل لنا جو السأم الذي تعيشه الشخصية الروائية في داخلها ، أو ترسم لنا بلادة طبعها ، أو تثير فينا الإحساس الحقيقي بالضجر . ومثل هذا التصوير البطيء شائع في رواية «تقنيات البؤس» :

«كانت يدا هاشم في جيبه ، الدنيا برد شديد . فأخرج يده اليسرى رفعها إلى مدى نظره . لكنّ كُمَّ الجاكيت ظل خافياً أغلبَ زجاجة الساعة ، فأخرج يده اليمنى ، أزاح بها الكُم في اتجاه الساق مقدّماً في الوقت ذاته اليد في اتجاه معاكس :

ـ الثانية إلا سبع دقائق .

كان الصبي ينظر إلى المطر ، وهو لا يزال فاتحاً مظلته ، واقفاً تحتها ، والمكان محمي من المطر ببلكون الطابق الأول من البناية .

ـ إلا سبع دقائق! ردد الصبي .

هز هاشم برأسه مردداً :

ـ إلا سبع!»[18] .

ليس للاستغراق في التفاصيل ، عند رشيد الضعيف ، هذا الشكل دائماً ولا هذه الصورة .

ففي روايته «**عزيزي السيد كواباتا**» تكوّنت التفاصيل تدريجاً ومن دون قصد بعد صدمة المشهد الذي وقع عليه الراوي/ البطل ، حين التقى شخصاً في شارع الحمراء في بيروت فظن أنه يرى نفسه . وراحت ذاكرته بعد ذلك تلملم تفاصيل حياته ، وتحوكها بخيوط تستعيرها حيناً من حوادث ماضيه ، وحيناً آخر من وجوه الناس الذين تعرفهم . فخرجت من هذه التفاصيل المبعثرة سيرةٌ روائيةٌ للراوي/ البطل .

وإذا كان الاستغراق في التفاصيل في «**عزيزي السيد كواباتا**» يصنع حياة الشخصية ، فإنه في رواية «**ناحية البراءة**» يشكل السلاح الوحيد الذي تملكه الشخصية لحماية ذاتها . فالراوي/ البطل ، الذي ينتظر منذ وقت طويل دخول المحققين إلى المكتب لبدء استجوابه ، يحاول أن يبقى متماسكا فلا يخاف ولا ينفد صبره . وهو يقاوم كل المشاعر التي تضعف صموده خوفاً من أن يستغل المحققون هذا الضعف للإيقاع به واتهامه . فالعدو الذي يواجهه هنا هو الزمن . فهو يقاوم الزمن كي لا يسقط ، يستنبط التفاصيل ليغرق فيها فلا يدع القلق يتغلب عليه ويتجنب كل خطوة خاطئة . وهذا الاستغراق في التفاصيل ليس ـ في الرواية ـ منسوبا إلى المؤلف ولا إلى الراوي ، بل إلى الراوي/ البطل .

«وجاءتني أفكار لا تحصى ، كان منها الجيد ، ومنها الأقل جودة ، وكان منها الرديء ، لكن فكرة واحدة منها كانت رائعة ، بل عبقرية ، وكان مفادها أنه عليّ الفصل بين رغبتي في معرفة المكان وكنهه كمكان ، وبين طبيعة وجودي فيه ، ورغبتي في الخروج منه[. .] فحين تستغرقني مثلاً معرفة موقع الغرفة من المبنى ، أنسى أنني أنتظر ، وكذلك فحين أحاول حل معضلة طبيعة الضوء الذي ينير الغرفة ، أنسى المحقق المنتظر ، وهكذا فالاستغراق في التفاصيل التقنية ينسيني القلق ، فأنتصر بالتالي عليه»[19] .

كذا تتحول أتفه الأشياء إلى عالم مدهش بجزئياته ، وإلى ملجأ يهرب إليه الإنسان من الوقت . والعمل الوحيد المتاح للشخصية الرئيسة في «ناحية البراءة» هي النظر بل تدقيق النظر (ومن ثمَّ تدقيق الوصف) إلى الحدّ الأقصى .

«قررت ، وبوعي حاد ، أن أتأمل نار السيجارة فقط . فَلمَ الهلع وفقدان السيطرة على الذات ، ما فائدة ذلك؟ خاصة أن الخطأ الآن مميت ، فلو تركت نفسي على سجيتها لكنت اضطربت كسمكة أخرجتْ من الماء[. . .] فقلت عليك إذن يا رجل أن تتفادى مسبقاً كل هذه الأخطاء التي ، في حال وقوعها ، لا ينفع معها الندم .

ـ ركز على جمرة السيجارة ، ركز عليها وحدها .

فأثبتت عيني فيها . ركزت عليها . وتركتها تستغرق نفسي استغراقا كليا ودائما ، فاكتشفت أنها في حركة نبض دائم كأن لها رئة نشطة ، واكتشفت أن شيئا ما فيها ينفجر من تلقاء نفسه بين حين وآخر ، فيسمع انفجاره ويُرى وهجه . ثم اكتشفتُ فيها ما أدهشني . إنها بالفعل عالم آخر ، مدهش بما يحدث فيه في غفلة منا . . .»[20] .

إن التركيز على التفاصيل عند رشيد الضعيف أمر قائم في صلب الرواية الحديثة المنحازة إلى مفهوم الواقعية . لقد كانت قيمة الأدب تقاس بمدى انطباقه على النماذج التقليدية الثابتة ، في الشكل والموضوع ، فجاءت الرواية الواقعية لتطرح مقياساً آخر ، وهو مقدار تعبير الأدب عن تجربة الأديب ، أي عن التجربة الفردية والخاصة ، والبعيدة ، من ثَمَّ عن النماذج الثابتة .

ومثلما تفقد الأفكار من واقعيتها بمقدار ما تصبح أفكاراً عامة ، تخسر الشخصيات الروائية من خصوصيتها بقدر ما يتخلى الكاتب عن تفاصيل أفكارها ومشاعرها وسلوكها . فالتفاصيل هي التي تصنع الشخصية ، لأنها تربطها بالزمان (الحياة) والمكان (البيئة) . فالتعبير عن الحياة بمصطلحات الزمن ، بدلاً من وصفها بمصطلحات القيم[21] ، هو ميزة أضافتها الرواية[22] إلى مشاغل الأدب . لقد تجاوزت الرواية إجمالاً كل الأشكال الأدبية في اهتمامها بالتعبير عن تطور الفرد خلال مجرى الزمن . وتحوّل الوصف المفصل لمشاغل الحياة اليومية عند الفرد إلى محاولة للإمساك بالزمن الهارب . بل صار البحث عن الزمن الهارب ، الذي لا يناله التصوير الأدبي عموما ، بسبب بطء مجراه[23] ، أمراً مهماً . هكذا يجمع رشيد الضعيف في بحثه عن التفاصيل أهدافاً متعددة ؛ فهو

يوظف التفاصيل لخدمة الشخصية وحمايتها ، ويوظف الشخصية لخدمة الزمن المملوء بالتفاصيل التي لا تحصى .

7 ـ التكرار

هناك تقنية أخرى لم يألفها جيداً قارئ الرواية العربية الحديثة : إنها التكرار . ولعل ما يميز هذا التكرار عند رشيد الضعيف أنه يأتي أحياناً بصورة استباق مقطوع الصلة بكل ما حوله ، فيستغلق على الفهم . فإذا حان موعده في خط الزمن أعاد الراوي ذكره في مكانه وضمّن سياقه فبان واتضح .

ففي رواية «**أهل الظل**» تستوقف القارئ جملة لا يتمكن من فك رموزها :

«**ثمانية عمال يحفرون ثمانية قبور في أرض ليست مقبرة**»[24] . ليس مرد الصعوبة في هذه الجملة إلى خفاء معاني ألفاظها أو إلى تعقد تركيبها ، بل إلى شيء آخر يتعدى ذاتها المعَيَّنة إلى النص الذي تخدمه : ما معنى الجملة في النص؟ لماذا يحفر العمال القبور ، ولمَ هي ثمانية بالتحديد ، ولمَ يجري الحفر في أرض غير معدة لذلك؟ لا يجدالقارئ مادة للجواب ، لا فيَ السياق ولا في ما مر من صفحات الرواية . فهل يتوقف عن القراءة أم يتابع من دون تبديد هذا الغموض؟ من يختر متابعة القراءة يجد هذه الجملة مكررة بحروفها بعد نحو سبع صفحات . لكنه يجد حولها ما يسعفه على فك الرموز ، فيعلم أن القبور الثمانية هي الحُفَر التي ستُصب فيها أعمدة البيت ، وأن البيت معد لسكن الأحياء لا لدفن الأموات .

إن صعوبة هذا التكرار ودوره الإبهامي يأتيان من أنه تكرار مقلوب . فالجملة الأولى تسبق الأخرى في صفحات الكتاب ، لكنها تليها في زمن الحكاية . إنها جزء من مقطع استباقي لا يحدد القارئ زمنه إلا لاحقا في الكتاب . فما يولد التداخل ليس التكرار نفسه بل وقوعه في سياق اضطراب زمني كالاستباق[25] .

ليس التكرار في «**ناحية البراءة**» مقصوراً على الجمل الموحية ، بل إنه يتخذ شكل النسخة المصححة للاعترافات السابقة . فالشخصية الرئيسة تعود أحياناً إلى ما مضى من يومها ، وتعيد رواية ما حدث بصورة جديدة تعكس مستوى التطور الانفعالي ، أي مرحلة الانهيار النفسي الذي بلغته . فالبطل الذي أوقف لسبب يجهله ، أو لسؤاله عن أمر لا يدري جوابه يبدأ أولاً بالتساؤل ، ثم يتحول شعوره إلى الخوف ، فالهلع ، فالغضب ، فالتمرد . وعلى المستوى نفسه يسير الخطاب الروائي .

هكذا يروي لنا الراوي/ البطل حكاية هذا اليوم الطويل الذي أمضاه في مكتب المحققين . يروي لنا حكاية السيجارة ، وحكاية الشفرة ، وحكاية التبوُّل ، وحكاية السقوط . فإذا لكل حكاية روايتان أو أكثر : واحدة ، الأولى دائماً ، تتستر على الحقيقة القاسية فتصور الحدث بصورة مغايرة للواقع ، أو تظهره كأمر لم يحصل للبطل بل لأشخاص آخرين ، وأخرى تعرض من دون أن تفصح ، أو تكشف بشيء من التردد والخفر (أو الخوف) عن حقيقة ما جرى .

هكذا يروي لنا الراوي/ البطل حكاية ارتطامه بالطاولة :

«**وكان لابد لي هنا ، لسوء حظي ، من أن أرتطم برجل الطاولة المنخفضة الموضوعة في وسط الغرفة ، فأحدثت ضجة وكدت أقع ، لكنني استعدت توازني بسرعة [. .] وبقيت واقفاً في العتمة ، في وسط الغرفة ، أنتظر ، جاهلاً إلى أي جهة كان وجهي ، أنَحْوَ الباب أم نحو الشباك أم نحو زاوية أم نحو حائط ، وعزّ عليّ كثيراً أن يفاجئني أحد وأنا في هذا الوضع التائه المحقّر ، فغضبت غضبتُ ، ومن شدّة الغضب كادت أن تدمع عيناي ، كدت أبكي ، كدت أنفجر بالبكاء ، وتصورت وجهي في هذه العتمة الصارمة يتقلص ويتمدد ويتحول في حركات تلقائية متتالية خارجة عن كل منطق مألوف ، فأخافني . .**»[26] .

هذه هي الرواية الأولى ، وهي تفصح عن أن ما حصل كان مجرد ارتطام بالطاولة الموضوعة في وسط المكتب ، وأن هذا الامر لم يؤد إلى أي ضرر

جسدي بل إلى ضرر نفسي أوصله إلى حافة البكاء ، وجعله يتصور وجهه يتقلص ويتمدد ويتحول من دون أن يتمكن من التحكم به ، وهذا الوضع أغضبه فكاد يبكي . ولكن الرواية الثانية تأتي مختلفة من حيث الوقائع والأسباب والنتائج :

«أقول لابد أن يكون حصل لي كل ذلك ، لأني لا أدري أين أصبحت وعلى أي حال : لم أكن جالساً بالتأكيد ولا واقفاً . كنت ممدداً على ظهري ، وكانت رجلاي على شيء ما ، إلى فوق ، ثم بدأت أحس بالألم في رأسي ، كل رأسي ، وخاصة في جبهتي ، إلى الجهة اليمني ، وربما فوق العين ، ولم لا في العين ، كأن أحداً ضربني عليها بقبضة يده ، ثم أحسست بالسائل الفاتر يغرقها[. .] إن هذا السائل دم بالتأكيد[. .] . كأن أحداً يلوي لي رجلاً من رجليَّ بقوة! ثم إن يديّ لم تعودا تستجيبان لي ، فكأنهما مربوطتان إلى حائط أو ما يشبه الحائط في القوة والثبات . . .»[27] .

لم يلجأ الراوي إلى الاعتراف الكامل بسبب طبيعة المروي له ، الذي يبدو أنه شخصٌ ذو علاقة بالمحققين . فهو في شكواه من معاملتهم حذرٌ بل خائف ، يروي الحدث من دون أن يغيظ محدثه ، بل يرويه وهو ناظر إلى وجه محدثه يستطلع ردة الفعل . لهذا يروي ويعيد . ومع كل إعادة تغيير بل تصحيح لتفاصيل روايته السابقة . ففي روايته الثانية لسبب إصابته في عينه يقول الراوي إنه كان ممدداً على الأرض وليس واقفاً . وأنه بكى من الألم لا من الغضب . وأنهم أوثقوا يديه ، ولووا رجليه ، ولكموه على عينه فأدموه . ولكنه يفهم من غير أن يفصح . ويتحفظ في التعبير فيكثر من استخدام «كأن» ليبقي الوقائع على مستوي الظن والتخيل . فهو لم يبلغ مرحلة المواجهة السافرة ، وإن كان قد تجاوز مرحلة ممالأة القاهر[28] . من تقاليد فن السرد أن يروي الراوي الحدث الواقع ، حقيقة أو وهماً . فيروي مرة واحدة ما وقع مرة واحدة . فإذا تكرر وقوع الحدث لا تتكرر روايته ، بل يختار الراوي وقعة واحدة ويرويها نيابة عن مثيلاتها كلها ، أو يصطنع وقعة ويجعل منها نموذجا لما تكرر من أحداث . ليس التكرار الذي نجده في «**ناحية البراءة**» معبراً عن تكرار الحدث بل عن تكرار روايته . فالحدث وقع مرة وحدة ، ولكن الراوي هنا رواه مرات كثيرة .

في الروايات البوليسية يستمع المحقق إلى جملة شهود ، فيروي كل منهم مرة واحدة ما وقع مرة واحدة . ولكن التحقيق يفضي في الختام إلى رواية واحدة يبنيها المحقق بعد مقارنة الروايات الكثيرة التي سمعها . هنا تبدو الحقيقة مختبئة في مكان ما وراء أقوال كل هؤلاء الشهود . ليس هذا ما نجده في «**ناحية البراءة**» . فتعددُ الروايات للحدث الواحد لا يعود إلى تعدد الرواة ، فالراوي فيها واحد والمروي له واحد ، بل يعود إلى تطور الحالة الانفعالية عند الراوي . فبقدر ما كان الراوي يستعيد صور التعذيب والإذلال كان انفعاله يشتد ، فيبدأ بالتخلي عن التحفظ وعن مراعاة السامع ، فتتغير رواياته للحدث ، وتتدرج نحو المزيد من الصراحة والصدق .

ليس التكرار هنا نتاج التصوير الواقعي الذاتي ، كالذي نجده عند ألان روب غرييه ، أو سواه من كتاب الرواية الجديدة ، حيث الموضوع لا يتطور وفق تسلسل الزمن أو المسببات النفسية والجسدية ، بل يتشظى إلى بدائل مختلفة وفق قوانين التماثل والتعدد والتضاد والتبادل[29] . هذا البناء القصصي ، الذي وصفه جيرار جينيت بأنه مُسوغٌ للتلاعب الزمني ولتحرر النص من التزام زمنه الداخلي[30] ، لا ينطبق على رواية رشيد الضعيف . فالتكرار عنده تقنية سردية متميزة ومقصودة . وهو يضعه في أساس بنية النص القائمة على التوضيح والتصحيح والاستكمال ، لأن روايته هي شهادة تقدمها شخصية مترددة خائفة .

8 ـ استراتيجية السؤال والبحث عن جواب

السؤال عند رشيد الضعيف هو ناظم السرد . فالرواية عنده بحث عن جواب . ولكن المفارقة العميقة الدلالة تأتي من بساطة السؤال وتعقيد الجواب ، من واقعية السؤال واستحالة الجواب . لذا لا تصل رواياته إلى نهاية .

العبارة الأولى التي تفتتح رواية «**ناحية البراءة**» هي السؤال : من مزق الصورة؟ والرواية بكاملها تحقيق يجري لكشف الفاعل .

«**من مزق الصورة؟ هذه هي القصة كلها ، من ألفها إلى يائها . أرادوا أن يعرفوا من مزق الصورة**»[. .] **وحين هممت بالإجابة بادرني من جديد قاطعا**

عليّ الكلام : سألتك من مزق الصورة! وقد كرر عليّ هذا السؤال وأنا لم ألفظ بعد حرفاً من إجابتي . كنت قد هممت بالكلام وحسب ، فما معنى ذلك! ما معنى أن يسألني وألا يتركني أجيب!»[31] .

والمعنى الذي يسأل عنه الراوي/ البطل هنا هو الذي يسأل عنه ضمناً عنوان الرواية «**ناحية البراءة**» . فمنع الشاهد من الإجابة في أثناء التحقيق يعني أن المحقق قرر سلفا الاستغناء عن الجواب ، وأن الحقيقة عنده لا تتحقق بالبرهان ، بل يكفي فيها الظن . ولكن علاقة المحقق بالشخصية الرئيسة في هذه الرواية ، وهي علاقة القوي بالضعيف ، ترتدي الزي الرسمي . فلا بد من السؤال ليكون التحقيق ، ولابد من منع المستجوب عن الجواب ليتحول إلى مذنب يعرقل سير العدالة ويستحق العقاب والعذاب . هكذا تتحول طبيعة التحقيق لأن السؤال الذي لا يبحث عن جواب لا يعود سؤالاً ، ولأن التحقيق الذي لا يبحث عن الحقيقة ليس تحقيقاً . وحين تتغير طبيعته تتغير معها صفة شخصياته ، فيصبح المحقق جلاداً والمشتبه به ضحية .

في رواية «**ليرننغ إنغلش**» يحتل السؤال صدر الرواية ؛ فبطل الرواية ، الذي يعلم مصادفة بأن أباه قتل قبل يومين ودفن في بلدته ، يصرخ بالسؤال : «كيف لم يخبرني أحد؟» . ويتكرر السؤال مرات . وفي كل مرة يقع في خاطر البطل احتمال . وكلما استعرض هذا الاحتمال كشف لنا عن وجه جديد من ماضيه وماضي بلدته وعائلته . هكذا تتجمع خيوط الأزمة التي يرويها بعد ذلك لا ليجيب عن السؤال ، فالسؤال يبقى بلا جواب[32] ، بل ليكشف لنا التعقيدات الكبيرة التي تمنع الجواب من أن يكون بسيطاً .

9 ـ التباس الشخصية : المؤلف والراوي والبطل

ليس في روايات رشيد الضعيف أبطال بمعنى الشخصية القادرة على تحقيق ذاتها ؛ فشخصياته الرئيسة تواجه دائما مشكلة تستعصي على الحل ، لأنها مشكلة جماعية . لكن غياب البطل ، بالمعنى السابق ، لا يعني غياب الشخصية الرئيسة التي تشكل في روايات رشيد الضعيف أساس البناء الروائي والمكان

الذي يجري فيه اختبار الفكرة الرئيسة .

باستثناء روايتي «**غفلة التراب**» و«**تقنيات البؤس**» ، كتب رشيد الضعيف رواياته بضمير المتكلم . واستخدام هذا الضمير يجعل من الراوي والشخصية الرئيسة صوتاً واحداً . هذا الصوت قد يرتفع أحياناً بحيث يصل إلى آذاننا ، فنظن في غفلة منا أن المتكلم يتوجه إلينا ، وأنه شخص حيّ مثلنا ، وأنه الكاتب . وليس في هذا الظن ما يريب . فليس من عادة الناس أن تتكلم مع الأشباح بل مع الأشخاص . ولهذا كان تنبيه بلزاك Balzac في مقدمة روايته «**زنبقة الوادي Le Lys dans la vallée**» إلى الخطأ الذي يقع فيه القارئ حين يخلط بين الكاتب والراوي الذي يستخدم ضمير المتكلم ؛ فينسب إلى الأول ما هو للآخر من أفعال وأقوال وصفات .

ليس استخدام ضمير المتكلم هو وحده ما يولد الالتباس في هوية الشخصية ، بل استخدام معلومات حقيقية من حياة المؤلف ؛ فالشخصية في روايات رشيد الضعيف تشبه المؤلف في الاسم (رشيد) ، وفي المهنة (أستاذ في كلية الآداب في الجامعة اللبنانية) ، وفي الوضع العائلي (متزوج سابقاً من فرنسية ومطلق حالياً وله منها ولد) ، وفي مكان الإقامة (منطقة قريبة من شارع الحمراء في بيروت) ، وفي مكان الولادة (زغرتا) ، وفي لغة الثقافة الأجنبية (الفرنسية) ، الخ . . . ولو شئنا أن نجمع المزيد لاجتمع لدينا الكثير من التفاصيل الصغيرة التي تدعم اقتناع القارئ بأنه أمام سيرة ذاتية للمؤلف لا أمام أحداث مختلقة .

ولكن هذه المعلومات الشخصية الحقيقية الكثيرة تأتي غالبا مصحوبة بخدع صغيرة تبعد الشخصية الروائية عن مبدعها . ففي رواية رشيد الضعيف الأخيرة «**ليرننغ إنغلش**» ، مثلاً ، يرد ذكر والد الشخصية الرئيسة باسم حمد ض[33] . واستخدام حرف الضاد ، وهو أول حروف اسم المولف (الضعيف) ، يوهم بأنه اسم الوالد (حمد) صحيح ، ولكن الحقيقة هي غير ذلك . وفي مكان آخر من الرواية يذكر الراوي البطل وضعه العائلي فيقول :

«ثم أنا رجل مطلق بعدما كنت متزوجا من فرنسية ، تعرفت إليها في باريس أثناء إقامتي هناك من أجل تحضير الدكتوراه في الأدب العربي ، وهي الآن مقيمة في بلادها لا يبلغني منها ما يزعجني ، ولا يبلغها مني ما يزعجها ، (ربما كان هذا من حسنات الزواج من أجنبية) ، ولي منها بنت «صارت صبية!» (وليس لي منها صبي لحسن حظي! فالصبي يهمه أكثر تاريخ أبيه . أما البنت فتذوب في عائلة زوجها) . . .»[34] .

هذه المعلومات التي يرويها الراوي عن نفسه تصح على المؤلف باستثناء الجملة الأخيرة . فللكاتب صبي لا بنت . وهذا الخلط بين الكاتب والراوي ، بين الحقيقي والمختلق ، يعود إلى أن الكاتب يستغل ما يعرفه الناس عن حياته كمادة مباحة . وهو يفعل ذلك بصورة واعية ومتعمدة رغبة في جذب اهتمام القارئ الشغوف عموماً بالأخبار الخاصة . وقد عبر المؤلف عن هذا القصد في مقابلة صحافية فقال :

«لم أتكلم عن نفسي ، بمعنى أنني لم أكتب سيرتي الشخصية ، رغم أني تعمدت الإيحاء بأنها سيرتي الشخصية لمضاعفة الحشرية والمتعة عند القارئ . فالرواية تستجيب للرغبة في الاطلاع على أسرار الآخرين ودواخل نفوسهم وعلى علاقاتهم الحميمة . وهذا شعور موجود في كل إنسان»[35] .

ولكن ما الذي يرغب القارئ فعلاً في معرفته عن الكاتب ما دام كل ما يملكه الكاتب قائماً في الكتاب الذي بين يديه؟ بعبارة أخرى ، ألا يمكن الفصل بين الرواية ومبدعها والنظر إليها على أنها كيان مستقل؟

إن الجواب قابل لكل احتمال ، تبعاً لمفهومنا للرواية ولمعنى حضور الكاتب في النص . فإذا انطلقنا من البنيوية نجد التركيز قائماً على بنية النص بوصفه المعطى الوحيد الموثوق الذي يملكه القارئ . فالنص مادة لغوية قابلة للتحليل وفق مناهج تحليل اللغة . من هنا كان وصف جيرار جينيت للنص بأنه توسع للفعل (expansion d'un verbe) ، وعلى هذا الأساس اقترح درس الخطاب السردي وفق التصنيفات المستخدمة في الدراسة النحوية للفعل[36] .

وما دام البنيويون يحصرون اهتمامهم بالنص فإن المتكلم في النص ليس الكاتب بل الراوي ، وفاعل الأحداث ليس الكاتب بل الشخصيات . لذا خلت الدراسات البنيوية من كل كلام على الكاتب ، بل من كل اهتمام بالعالم القائم خارج النص .

اما نظريات ما بعد البنيوية ، كنظرية جان مولينو مثلاً ، فإنها تدعو إلى اعتبار ثلاثة أبعاد للنص : البعد الأول هو الإنتاج وهو مجال المبدع ، والثاني هو الاستقبال وهو مجال القارئ ، والبعث الثالث هو النص بشكله المادي[37] . ويشدد مولينو ، كما شدد جلسن Gilson من قبله ، على أن وراء كل نص مراحل من التفكير والتطبيق والإنجاز سابقة لوجود هذا النص ، ولا وجود للنص من دونها[38] . هذا الاهتمام بالمراحل السابقة لولادة النص يعيد إلى الكاتب موقعه ، ولكن من دون أن يعطيه المكانة الأساسية . لأنه إذا صح القول بأن لا نص من دون كاتب ، فإن الصحيح أيضاً أن لا كاتب من غير نص . ولا معنى للكلام على الكاتب وعلى أفكاره وإبداعه إذا لم يكن كلامنا منطلقاً من النص الذي كتبه وحمله أفكاره وضمنه إبداعه .

إن السؤال الذي طرحناه في الأساس عن جواز الفصل بين الرواية ومبدعها ، يلقى إذاً أجوبة متناقض تبعاً للمنهج الذي ينطلق منه الناقد . ولكن هذا السؤال وأجوبته المختلفة يجب ألا تنسينا سؤالا آخر ملازما للسابق : لماذا يهتم قارئ الرواية بحياة المؤلف؟ إن شعورا بالألفة ينشأ فينا ، بعد قراءة نتاج الكاتب ، نتيجة احتكاك أفكارنا بأفكاره ، ومقارنة تجاربنا الذاتية بالتجارب المصورة في كتبه . وتنشأ فينا الرغبة بتوثيق الصلة وتعميق المعرفة به إذا اكتشفنا فيه رفيقا أو معلماً . نجد هذا خصوصاً في المؤلفات التي تسمح بحضور الكاتب صراحة أو ضمناً ، كالكتابات الأدبية ، والمؤلفات التي تعني بالفكر السياسي أو الاجتماعي ، وكتب المذكرات ، الخ . . . ويزداد هذا الشعور قوة إذا تعددت مؤلفات الكاتب ، فتعددت من ثم فرص احتكاك القارئ به[39] .

لا مفر إذن من الالتباس خصوصاً حين يتعمد الكاتب ، كما يفعل رشيد

الضعيف ، تهيئة ظروفه . ولكن ما يخلق الالتباس ليس استخدام ضمير المتكلم ولا إقحام معلومات حقيقية عن الكاتب في جسد الرواية وحسب ، بل طبيعة الرواية نفسها . وقد أثار رشيد الضعيف هذه المسألة فكتب :

«عزيزي السيد كواباتا

بما أني ، أنا رشيد ، شخصياً ، المحدّث وموضوع الحديث ، فاسمح لي بملاحظة أوجهها ، ليس إليك بالتأكيد ، فأنت دارٍ ، بل إلى قارئ آخر محتمل قد تقع هذه الرسالة بين يديه :

أنا رشيد ، الذي أحدث السيد كواباتا ، لست رشيد المؤلف تماماً . يجمعني بالمؤلف أنه أوجدني . وأعترف بأني خاضع له خضوعاً كبيراً . لكن ، لكن هذا الخضوع ليس كلياً ، بل هو جزئي أو نسبي . وبهذا الخضوع الجزئي أو النسبي أتميز عنه تميزا هائلاً .

مثلاً : فهل أقل من المميز بين الجيم والحاء!؟ ما هو إلا نقطة! (ج ـ ح) ، لكن هذه النقطة بالذات تجعل الجيم رمزاً لصوت يختلف كلياً عن الحاء ، وتجعل في الكتابة الرحيم رجيماً!

ثم إني ، وإن كنت صنيع مخيلة المؤلف ، فالمؤلف أيضاً صنيع انفصالي عنه ؛ فأنا مرآته . والتأثير ليس أحادي الاتجاه بل في الاتجاهين . فمن أراد محاكمة المؤلف لأنه ألفني فما عليه إلا محاكمتي ، لأنني أنا أؤلفه أيضاً»[40] .

في هذا النص إشارتان منهجيتان : الأولى هي أن الفرق بين الكاتب والراوي قائم وأساسي ، رغم التشابه الكبير بينهما (كتشابه الجيم والحاء) ، والثانية هي أن صورة الكاتب في ذهن القارئ تتكون من خلال الراوي الذي يمثله في النص . وإذا كان الأمر الأول مدار اختلاف بين مناهج النقد فإن الأمر الثاني لا يثير حوله الكثير من الجدل .

ما معنى القول إن المؤلف هو صنيع الراوي؟ معناه أن المؤلف يتكون تدريجيا في ذهن القارئ من خلال الكتاب الذي يرويه له الراوي . فالكاتب في ذهن القارئ شخصية متخيلة ، مستخلصة ، مركبة مما في داخل النص من أفكار

وأجواء . وتكون هذه الشخصية أشد وضوحا ـ ومن ثمَ أكثر إقناعا ـ حين تتدخل في نص الرواية . فقد لا يكتفي الكاتب بإعطاء معلومات حقيقية عن نفسه ، بل يتدخل لبث أفكاره ومناقشة أفكار الآخرين ، مما يجعل حضوره في النص سافراً أحياناً ومؤذياً للعبة الفنية .

هل الصورة التي يعكسها النص عن الكاتب الحقيقي هي صورة مزيفة؟ يرفض النقاد الآخذون بالتحليل النفسي Psychocritique وبالتحليل الاجتماعي Sociocritique مقولة الصورة الخاطئة ، ويتكلمون على الكشف اللاإرادي عند الشخصية غير الواعية . ويستند الأولون إلى بروست Proust الذي يقول : إن الكتاب هو نتاج ذاتنا الأخرى المختلفة عن تلك التي نظهرها في عاداتنا ، وفي المجتمع ، وفي عيوبنا . ويستند الآخرون إلى إنغلز Engels والماركسيين من بعده (وخصوصا لوكاتش Loka'cs) الذين يقدمون مثل الروائي الفرنسي أونوريه دو بلزاك Balzac ، الذي عبّر في كتابه «**الملهاة الإنسانية**» عن آراء سياسية واجتماعية ، غير واعية ، مناقضة لتلك التي كان يعلنها في حياته[41] ، وذلك على الرغم من موقفه الموالي للنظام .

والواقع أن الرواية ، من خلال إلحاح نصها على أفكار محددة أو مشاعر أو معلومات أو أساليب ، توجه اختيار الناقد إلى المنظور الذي يكشف أبعاده . إن تدخلات الكاتب المتواصلة في النص هي التي تُشعر القارئ بأنه أمام سيرة ذاتية . لماذا يحس قارئ «**عزيزي السيد كواباتا**» بأنه أمام سيرة ذاتية للمؤلف؟ الجواب قائم في الكلام الذي ينطق به الراوي واصفاً به طريقة بناء الشخصية التي التقاها في شارع الحمراء . والمعروف أن بناء شخصيات الرواية ، ومنها شخصية الراوي ، يعود إلى المؤلف . فحين نقرأ :

«لملمت شظاياه من أوجه الشبه التي تجمع بين آخرين كثيرين أعرفهم ، وتجمع أيضاً بيني وبينهم ، وشددتها إلى بعضها لتكون هو [. .] إنه أطول مني بثلاثة سنتيمترات[. .] وأبوح لك يا سيد كواباتا ، بأني في الحقيقة أنا الذي جعلت له أن يزيدني بثلاثة سنتيمترات ، بل أكثر ، بل بما شاء ، ولست متردداً في ذلك»[42] .

فإننا نجد أنفسنا أمام تعرية لتقنية القص . وهذه التعرية لا تعود إلى الراوي ، ولو وضعت على لسانه ، بل إلى المبدع . إلا أن هذه الإشارات وسواها مما يرسله رشيد الضعيف في رواياته لا ترمي ، كما قد يتبادر إلى ذهن القارئ ، إلى توضيح الحقيقة بل إلى زيادة الالتباس . فالمؤلف يملك الحرية التامة في أن يتصور شخصياته وأن يصورها كما يشاء ، وهو يملك إلى جانبها القدرة على خلق التأثير الذي يريده داخل ذهن القارئ . فكل شعور يولد عند القارئ بأنه أمام سيرة ذاتية هو ـ إذن ـ نتيجة اختيار واع متعمد من جانب الكاتب .

10 ـ غياب الحوار

تتميز روايات الضعيف بسمة واسعة الحضور وحادة التعبير عن واقع عالمنا المعاصر ، هي غياب الحوار . وقد تكون رواية «**عزيزي السيد كواباتا**» ، بعنوانها ومضمونها ، شديدة الصراحة في التعبير عن هذا الغياب . فالكاتب ، وهو **عربي** ، يختار محاوراً يابانياً لا يفهم لغته ولا يعرف قومه . فضلا عن أن الكاتب الياباني شخص ميت وليس حياً . لهذا يمكن النظر إلى هذا الاختيار كتعبير عن يأس كبير نتيجة تاريخ طويل من محاولات الحوار الفاشلة بين العرب والغرب ، وخصوصاً بين العرب والعرب[43] . ويقول الراوي متوجهاً إلى كواباتا : «لمن أبوح بما سيجيئك الكلام عنه بعد لحظات إن لم يكن لك !»[44] .

لغياب الحوار في روايات رشيد الضعيف أشكال ومجالات وأسباب تنبع من موضوعات رواياته أو تنبع منها هذه الموضوعات . فقد تكون هذه الأسباب سياسية فيتخذ الغياب حينئذ شكل الحوار الممنوع كما في روايته «فسحة مستهدفة بين النعاس والنوم» التي تصور الحوار الممنوع بين أطراف المجتمع اللبناني . تقص الرواية كيف دفعت الحرب عائلة (أرملة وطفلها) إلى استحلال شقة رجل كان غائباً عن بيته لأيام بسبب شدة القصف . فيقسم ناطور البناية غرفتي النوم بين الرجل والأرملة على أن تكون سائر الغرف مشتركة (المطبخ وغرفة الاستقبال والحمام والشرفة) . ومع أن هذه الشركة كانت اضطرارية فإن شيئا من الاتصال الصامت ما لبث أن بدأ . وتمثل من جهة الرجل بالإعجاب

الضمني بالأرملة الشابة ، وتمثل من جهتها بشيء من الاهتمام بدأ يظهر في عنايتها بطعامه :

«كان الطبق الذي تضع عليه الطعام نظيفاً . . . وكان الطعام نظيفاً ورائحته شهية ، وكباية ملأى ماء شفافا كأنه من رأس النبع ، ورغيف خبز مقطع إلى أربع قطع متساوية المساحة ، وحبات الزيتون منتقاة ، وضلع نعناع ، وبصلة صغيرة مقصوصة إلى نصفين»[45] .

ولكن هذا الاهتمام تعرض للقمع الشديد حين توجس فيه شقيق زوج الأرملة ما يضر بمصالحه :

«وأضافت ذات غداء إلى ذلك كله محرَمَة من ورق فحرمت ليلتها من العشاء»[46] .

لقد بادر شقيق زوجها إلى ضرب كل إمكانات التقارب بحجة حماية أرملة أخيه . فوضع قفلا خارجيا على باب غرفة الرجل وحمل مفتاحه في جيبه . وصار يفتحه ساعة واحدة في النهار ليتسنى للرجل القيام إلى حاجاته . ولكن هذه الغيرة الظاهرة على المرأة كان ينقضها الوجه الآخر لشقيق زوجها الذي كان ـ فيما الرجل الآخر مسجون في غرفته ـ يراود الأرملة عن نفسها ويضغط عليها لتتزوجه أو لتتنازل له عن إرثها من زوجها .

في رواية **«ناحية البراءة»** يتناول رشيد الضعيف موضوع غياب الحوار في مجال آخر هو علاقة القوي بالضعيف ، سواء أكان هذا الضعيف فرداً أم جماعة ، أقلية دينية أم عرقية أم حزباً سياسياً . والرواية تحقيق يجريه أربعة رجال مع شخصية لا اسم لها ، بل لها اسم ولكن المحققين لا يأبهون له ؛ لأن قصدهم ليس كشف الحقيقة بل الإيهام بالبحث عنها . لهذا تبدأ العلاقة بين المحققين والشخصية بمأزق :

«دخلوا فجأة ، وتقدموا نحو المكتب ، بصمت ملفت ، وفور أن اتخذوا أماكنهم بادرني (الذي ذكرته فوق) بالسؤال ، قال : ـ من مزق الصورة؟ . .

وحين هممت بالإجابة بادرني من جديد قاطعاً عليّ الكلام : ـ سألتك من مزّق الصورة؟ وقد كرر عليّ هذا السؤال وأنا لم ألفظ بعدُ حرفا من إجابتي . كنت قد هممت بالكلام وحسب ، فما معنى ذلك! ما معنى أن يسألني وألا يتركني أجيب!»[47] .

ولكن الراوي لا يلبث أن يكشف لنا ، من خلال عرض الأحداث ، معنى هذا المنع . فالقوي لا يحاسب الضعيف بمنطق الحقيقة بل بمنطق ميزان القوى . فالشخصية الخاضعة للتحقيق لا تملك سوى براءتها ، والبراءة حجة تتطلب مَن يصدقها . ولكن حجة الضعيف ضعيفة ، أو كما قال لافونتين La Fontaine : حجة الأقوى هي دائما الأفضل . لهذا يتكرر السؤال الواحد على امتداد الرواية ، وكذلك الجواب الواحد . ويتحول الحوار إلى حوار بين طُرْش .

في روايته «**ليرننغ أنغلش**» يأخذ غياب الحوار وجهاً آخر وبُعداً آخر . تبدأ الرواية حين يقرأ الراوي في إحدى الجرائد اليومية خبر مقتل والده قبل يومين لأسباب ثأرية . ولما كان الراوي يعيش في بيروت والوالد القتيل في زغرتا (على مسافة مئة كلم من بيروت) ، كان السؤال الذي فرض نفسه عليه هو سبب غياب الاتصال : «لماذا لم يخبروني؟» ومن هذا السؤال تأخذ حبكة الرواية بالتكوّن ، وتبدأ رحلة الراوي في ماضيه ، يستدعيه ويسلط عليه نور الحاضر ليستخلص الجواب . وسرعان ما يكتشف القارئ أن الجواب ليس القضية بل جزء من قضية مزمنة ومعقدة هي غياب الحوار . يعود الراوي بالذاكرة إلى الطفولة فإذا بغياب الحوار يتخذ صورة تنافس شابين على قلب فتاة . كان الأول (أنور) مغريا باهتماماته (يهوي التصوير الفني ويملك استوديو) وأحلامه (يحلم بالسفر إلى هوليوود لاحتراف التمثيل) ، وكانت الفتاة تميل إليه لا إلى الآخر (حمد) الذي لم تشغله سوى فكرة الرجولة التقليدية المتمثلة بالفحول والقدرة على السيطرة . لهذا كان إصرار حمد على الفوز بالفتاة عائداً إلى رغبته في الانتصار على خصمه أكثر مما كان عائدا إلى مشاعر الحب التي يكنها لها . وبعدما فاز حمد بالفتاة وتزوجها اكتشف أنها ثيب غير عذراء فقطع كل حوار معها في الفراش ، وفي البيت . انقطاع الاتصال بين حمد وزوجته داخل البيت

الواحد يكمله غياب الاتصال بين الابن (الراوي) وأعمامه . فبعدما أرهقه السؤال عن سبب عدم إبلاغه بمقتل والده وبعد محاولات متكررة فاشلة للاتصال بأهله ، أتاه صوت عمه الأصغر عبر الهاتف ليبلغه الخبر ، ولكن بصيغة تليق بآلة التسجيل لا بحوار هاتفي حي بين قريبين .

هل يمكن وصف العلاقة داخل هذه الرواية بالصراع بين العصرية والتقليد؟ ـ ربما . لكن الصراع يتطلب فريقين على جانب من القوة ولو متفاوتة ، أما في رواية رشيد الضعيف ، فإن ميزان القوى يجعل الحداثويين قلة محكومة بالاستسلام أو الموت . من رواية «**فسحة مستهدفة بين النعاس والنوم**» حيث الموت يبطل الحق لصالح القوة ، إلى «**ناحية البراءة**» حيث البراءة لا تحمي المواطن من الظلم والقهر ، إلى «ليرننغ إنغلش» حيث المجتمع لا يساس بالقانون الجامع العصري ، بل بقوانين الجماعات المنغلقة التي تكوّنه ، لا يجد الفرد المتمسك بالعصرية وحكم القانون سوى التهميش ، أما الغالبون فهم المنتمون إلى أقوامهم ، المتمسكون بأعرق تقاليدهم ، على الرغم مما فيها من استسلام للغرائز والمصالح الضيقة .

قد يكون هذا الموضوع الذي يلح عليه رشيد الضعيف في رواياته من أهم موضوعات الرواية المعاصرة . فظاهرة رفض المختلف ليست من مستجدات هذا العصر ، ولكنها من مشاغله الأساسية . لقد بدأ علم الاجتماع المنتمي إلى ما بعد الحداثة يرى أن العلاقة بين الفكر السائد والفكر المختلف ، علاقة معقدة يعبر فيها المختلف عن حقيقة السائد[48] . وحين يطرح رشيد الضعيف مسألة غياب الحوار ، فإنما يدعو إلى إدراك معنى الخصوصية والاختلاف ، وإلى الاعتراف بهما ، سواء بين الأفراد أو بين الجماعات .

11 ـ التكوّن التدريجي

العنصر الأهم الذي يمسك كل هذه العناصر هو التكوُّن التدريجي . راوي رشيد الضعيف لا يروي بل يعيش الحدث وينفعل به . في «**ناحية البراءة**» يروي الراوي/ البطل ما جرى له مع المحققين . لا ، لا يروي . إنه يستعيد الحدث

فينفعل ، فيكبت انفعاله كي لا يخطئ ويتعذب من جديد . ولكنه حين يستعيد ما جرى يسترجع عذابه وينفعل به . ثم لا يعود قادراً على ضبط هذا الانفعال . وهو في هذه الرحلة من الاسترجاع والانفعال والكبت والانفجار لا يسير في خط مستقيم بل يروي الحدث الواحد مرات ، وفي كل مرة تتلون الرواية بألوان مشاعره المنفلتة أو المنفجرة . هكذا تتحول الرواية إلى مرآة تعكس تطور مشاعر الراوي في حاضر القص بدل أن تصور الأحداث داخل الزمن الماضي الذي وقعت فيه .

في «**ليرننغ إنغلش**» لا يروي الراوي ؛ لأنه لا يملك شيئا ليرويه ، ولأنه لا يتوجه إلى أحد . الراوي هنا يفكر ، يبحث عن معنى لتأخر أهله في إخباره بمقتل أبيه . إنها رواية بحث تتكون تفاصيلها كما يتكون الملف القضائي أو العلمي . أوراق وشهادات وملاحظات منسية ، من الماضي والحاضر ، تتجمع وفق مجرى الخاطر أو حسب المصادفات ، وكل واحدة تضيء جانباً من القضية التي يحمل الملف عنوانها . وشيئا فشيئا تتضح الصورة للراوي وللقارئ ، وفي وقت واحد .

راوي رشيد الضعيف لا يروي ، لا لأنه لا يعرف ، بل لأن شيئا لم يحدث قبل الآن . فما يجري يجري في الحاضر . ولا يغرنك استخدام الفعل الماضي في القص . فما نسمعه منه ليس الماضي الذي مر ، بل الحاضر الذي يتكون . في الرواية التقليدية ، حين يكون الراوي هو البطل ، يعلم القارئ سلفاً أن البطل قد خرج حياً من كل الأخطار ، وإلا لما تحول إلى راو يروي . في القصص الحديثة لا يمنع الموت بطل القصة من أن يروي قصته . راوي رشيد الضعيف شريك القارئ في زمن الحدث . كلاهما يشاهد ما يحدث لحظة حدوثه . لكن الراوي يشاهد ويشهد ، أما القارئ فيلازم الصمت . كل ما يرويه الراوي بصيغة الماضي في «**ناحية البراءة**» أو في «**ليرننغ إنغلش**» يتكون في رأسه تدريجاً لحظة القص . كأننا نشاهد حلماً ، كأننا أمام مريض يهلوس ويمثل أمامنا حالة كاملة ، قصة تامة يعيشها حقيقة لأنه يحسبها حقيقية .

12 - هذه هي أبرز عناصر الفن الروائي في مؤلفات رشيد الضعيف . ولا تكمن قيمة هذه العناصر في جدتها وحسب ، بل خصوصاً في طريقة استخدام الكاتب لها . ويشهد القارئ للكاتب بالقدرة على خلق التفاصيل من العدم أحياناً ، لأن روايات رشيد الضعيف لا تنطلق من سجلات التاريخ بل من محفوظات الذاكرة الجماعية التي يملكها أبناء جيله ومحيطه .

ربما لهذا السبب لم يقلّد رشيد الضعيف أحداً من الكتّاب السابقين أو المعاصرين في موضوعات رواياته . وربما ساعدته فرادة موضوعاته على تكوين مفهومه الروائي المتميز القائم خصوصا على التشظي . فقد وعى الكاتب عقم الحقيقة الواحدة الكاملة ، في السياسة كما في الاجتماع ، فركز على تصوير الحقيقة المتشظية التي لا تكتمل إلا بالمعرفة ، ففي كل رواياته نجد هذا الإلحاح على توضيح البدهيات بشكل يذكرنا بالعمل الذي كان يعظمه كونفوشيوس ويطلق عليه عبارة «**مراجعة المفاهيم**» .

وربما ساعدته فرادة موضوعاته وخصوصية تفاصيلها وأبعادها الإنسانية العميقة على تكوين أسلوبه الخاص في كتابة الرواية . فهو لم يستغل نصوص رواياته ليعبر عما هو خارج الرواية . لذا «غابت عنده لوحات محفوظ السياسية ـ الاجتماعية ، وتساؤلات توفيق الحكيم أو طه حسين الجمالية ـ الفلسفية ، وتحليقات جبران الشعرية ـ الغنائية»[49] . والواقع أن الجيل الجديد من الروائيين العرب ، لم يكتف بالبحث عن موضوعات جديدة ، بل سعى إلى تأسيس لغة قصصية عربية حديثة تطابق صورة الكاتب المعاصرة . كان الكاتب في زمن جبران خليل جبران وتوفيق الحكيم وطه حسين ونجيب محفوظ يروي ليسلي ويعلم ، أما اليوم ، فهو يروي ليحدث القارئ ويثيره . لهذا يتسم أسلوب رشيد الضعيف بهذا المزيج المتجانس من السهولة والجمال والوضوح والعصرية ، ومن الاقتصاد على الرغم من كثرة التفاصيل أحيانا . لم يعد الكلام في الرواية مجانيا بل صار يخدم وظيفة ، وهذه الوظيفة ليست معرفية كما في الماضي بل روائية فنية .

الهوامش والمراجع

(1) رشيد الضعيف من الروائيين العرب البارزين . نشر إلى اليوم ثلاثة عشر كتاباً بينها تسع روايات . وتخطت رواياته اهتمام القارئ العربي ، فتُرجم عددٌ منها إلى اللغات الأوروبية (منها رواية **عزيزي السيد كواباتا** التي نقلت إلى ثماني لغات أوروبية) . ورشيد الضعيف ، الذي يغوص في أعماق الواقع ، أستاذ جامعي يحمل شهادة دكتوراه في اللسانيات ، وكاتب متميّز تؤسس رواياته مثل شعره ، لنمط كتابي جديد .

(2) لهذا التقارب نشير إلى وجوده بين الرسم والتعبير اللغوي خصوم متحمسون يصرون على تمايز الرسم بين الفنون ، وعلى التباين الواسع بين الرسم واللغة . في طليعة هؤلاء الخصوم نجد بيير فرانكستل الذي ينفي استخدام الرسم للتعبير عن معارف يمكن التعبير عنها بأشكال أخرى . فما يعبر عنه الفن يمكن التعبير عنه بغير الفن . والتعبير بالفن يحذف ويضيف عناصر أساسية بالنسبة إلى أشكال التعبير الأخرى (ص55) . ولكن المؤلف نفسه يعود فيعترف في مكان آخر بهذا التقارب بين اللغة والرسم ، باعتبار أن اللغة هي في الأساس نظام من الرموز ، يلعب في التخيل والتمثيل دوراً واسعاً (ص117) ، انظر :

Francaste,P.: **La Figure et le lieu, L'ordre visuel du Quattrocento.** Paris: Gallimard, 1980.

(3) يحتل النص المكتوب (المدوّن) مكاناً في دائرة حاسة النظر ، على حين ينتمي المنطوق (الشفهي) إلى حاسة السمع . هذا الفرق بينهما يجعل النص المكتوب قريباً من فن الرسم بوصفهما ينتميان إلى دائرة واحدة وتحكمهما حاسة واحدة . وقد استغل الشعراء في القرن الثامن عشر هذه الميزة الهندسية فابتدع ابن فرنجية الحلبي «ضربين من الشعر لاعهد للأدب العربي بهما من قبل ، فقد نظم قصيدتي مدح بشكل دائرة تقرأ من مركزها . فكل بيت دويرة صغيرة يبتدئ من مركز الدائرة الكبيرة وينتهي شطره الأول في قوس دويرته ، ثم يتجه صعداً إلى مركز الدائرة حيث يختم البيت هناك كما بدئ . وتقرأ الألفاظ التي طبعت باللون الأحمر مرتين لأنها مرت في دويرتين صغيرتين» .

انظر غانوتي ، أسامة : **الحركة الأدبية في بلاد الشام في القرن الثامن عشر** ، بيروت : منشورات الجامعة اللبنانية ، 1971 .

وقريب من هذا النمط مانشره الشاعر الفرنسي مالارميه في كتابه Coup de des (مغامرة) . انظر بهذا الشأن مقالة جيدة لأوليفيه شيفر :

Schefer, O: "Qu'est-ce-que le figural". **Critique**, 630, nov,1999.

هذه المغامرات الشكلية ظهرت في الشعر أولاً بسبب قدمه وطبيعته وحجم القصيدة المحدود ، أما الرواية فلم يظهر فيها الاهتمام بالشكل قبل الستينيات من القرن العشرين حين ظهر أصحاب «الرواية الجديدة» في فرنسا ، ومنهم جان ريكاردو .

(4) الضعيف ، رشيد : **فسحة مستهدفة بين النعاس والنوم** ، الزلقا (لبنان) : دار مختارات ، 1986 ، ص 42 .

(5) فسحة مستهدفة بين **النعاس** والنوم ، ص56 .

(6) فسحة مستهدفة بين النعاس والنوم ، ص64 .

(7) Tel Quel مجلة طليعة فرنسية صدرت بين سنتي 1960و 1982 وكان من أبرز وجوهها ف . سولرز ، و ج . ريكاردو . وقد بقيت تتصدر البحث الأدبي مدة طويلة .

(8) تعدّ الرواية التقليدية نموذجاً للتوافق الممكن بين سير الأحداث في الزمن الطبيعي وسيرها في زمن السرد . فالزمن عندها لم يكن عنصراً فنياً بل مجرد وعاء للحوادث . أما الرواية الحديثة فنظرت إلى الزمن بوصفه مادة سردية قابلة للتشكيل والتلاعب والتوظيف الفني ، فحوّلت الزمن إلى عنصر سردي أساسي . وقد تفيد الإشارة إلي أن التلاعب بالمستويات الزمنية موجود في نصوص عربية سردية ، ككتاب «**قلب لبنان**» لأمين الريحاني الذي دُوّنت رحلاته عام 1938 . يقول الريحاني في الرحلة الثانية من هذا الكتاب : «أستطيع الآن ، وأنا سائر مع إلياس إلى النبع ، أن أنظر من قمة ذلك الزمان إلى المستقبل فأرى بعين الغيب ، في ذلك الطريق مشهداً ينتشر جزءاً جزءاً وإجمالاً ، كأنه مكوّن قبل وجوده بعشرين سنة . فمن سنة 1906 نشب وثبة إلى الأمام فنقف عند سنة 1927 ، بين صيفها وخريفها (. .) . مشت القافلة التي تراءت سنة 1906 أمامي وأنا اليوم (1938) أراها إذا ما نظرت إلى الوراء (. .)» . انظر :

الريحاني ، أمين : **قلب لبنان** ، بيروت : دار الريحاني للطباعة والنشر ، 1965 ، ص 118 - 120

Zeitouni, L.: **Sémiologie du recit de voyage.** Beyrouth: Publications de l'Universite Libanaise, 1977.

(9) الضعيف ، رشيد : **ليرننغ إنغلش** ، بيروت : دار النهار للنشر ، 1998 ، ص ص 74 - 76 .

(10) ليست فكرة التداعي جديدة في حقل العلوم الإنسانية . فقد أشار أرسطو إلى ثلاثة أشكال من تداعي الأفكار ، هي التداعي بالتشابه ، وبالتضاد ، وبالمجاورة . ولكن هذه الفكرة تطورت في القرن التاسع عشر خصوصاً وتحولت إلى نظرية . وقد شبه أصحابها الحياة العقلية بشريط وثائقي من دون سيناريو ولامخرج .

(11) Butor, M.: **Essais sur le roman**, Paris: Gallimard, 1969,p.115.

(12) انظر على سبيل المثال : Butor, M.: **L'emploi du temps**.

(13) راغب ، نبيل : **قضية الشكل الفني عند نجيب محفوظ، دراسة تحليلية لأصولها الفكرية والجمالية** ، القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، 1975 ، ص347 .

(14) محمد سعيد ، فاطمة الزهراء : **الرمزية في أدب نجيب محفوظ** ، بيروت : المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، 1981 ، ص347 .

(15) الربيعي ، محمود : **قراءة الرواية ، نماذج من نجيب محفوظ** ، القاهرة : دار المعارف ، 1974 ، ص179 .

(16) محفوظ نجيب : **المؤلفات الكاملة** : المجلد الثالث ، بيروت : مكتبة لبنان ، 1991 ص ص450 .

(17) الضعيف ، رشيد : **أهل الظل** ، الزلقا (لبنان) : دار مختارات ، 1987 ص ص72 - 73 .

(18) الضعيف ، رشيد : **تقنيات البؤس** ، الزلقا (لبنان) : دار مختارات ، 1989 ، ص82 .

(19) الضعيف ، رشيد : **ناحية البراءة** ، بيروت : المسار للنشر ، 1997 ، ص33 .

(20) ناحية البراءة ، ص30 .

(21) Forster, E.M.: **Aspects of the Novel.** London: 1949, pp. 29-31 .

(22) يؤكد ميلان كونديرا أن كل الموضوعات الوجودية التي حلّلها هيدغر في كتابه «**الكائن والزمن**» ، والتي رأى أن الفلسفة الأوروبية السابقة أهملتها ، قد كشفتها الرواية وبينتها وأوضحتها خلال أربعة قرون .

Kundera, M.: **L'art du roman.** Paris: nrf, Gallimard, 1986, p.19.

(23) cité par Watt, Ian: "Realisme et forme romanesque", **Litérature et réalité,** Paris: Seuil, Points, 1971, p.29.

(24) الضعيف ، رشيد : **أهل الظل** ، ص ص7-8 .

(25) انظر أوجه التكرار في رواية «**أهل الظل**» في الدراسة التي ألحقها ادغار ويبر بترجمة الكتاب إلى الفرنسية . وقدلاحظ هذا الدارس أن التكرار في هذه الرواية يخلق نوعاً من اللازمة (كما في الشعر) ، ويولّد في النص إيقاعاً شبيهاً بالإيقاع التي ولدته المجازر وأعمال العنف خلال سنوات الحرب اللبنانية الخمس عشرة .

El Deaif, R.: **L'Insolence du Serpent, ou les creatures de l'ombre.** Traduction et commentaire d'Edgard Weber, Toulouse (France): Universite de Toulouse- le MIrail, 1997, p.211.

(26) ناحية البراءة ، ص ص37 - 38 .

(27) ناحية البراءة ، ص55 .

(28) بمثل هذه الأسلوب التكراري يروي لنا راوي **ناحية البراءة** حادثة التعذيب بالشفرة (قابل الرواية الأولى ص18 بالرواية الثانية ص78) ، وحادثة التعذيب بالسيجارة (قارن ص39 وص58) ، وحادثة أو حوادث رش وجهه ببول المحقق (قارن الصفحات 40و 60 - 61 و 96) .

(29) Bothorel et al.: **Les Nouveaux romanciers.** Paris: Bordas, 1976, pp. 56 - 57.

(30) Genette, G.: **Figures I.** Paris: Seuil, Points, 1966, p.87.

(31) ناحية البراءة ، ص6 .

(32) قارن ماورد حول مقتل والد الراوي / البطل فيهذه الرواية بما هو وارد في رواية أخرى للمؤلف : **عزيزي السيد كواباتا** ، الزلقا (لبنان) ، دار مختارات ، 1995 ، ص134 - 139 .

(33) ليرننغ إنغلش ، ص7 .

(34) ليرننغ انغليش ، ص15 .

(35) **النهار** ، بيروت : الثلاثاء ، 2 آذار 1999 .

(36) Genette, G.: **Figures III.** Paris: Seuil, 1972, pp. 75-76.

(37) Molino, J.: "Fait musical et semiologie de la musique". **Musique en Jeu**, 17, pp.37 - 61.

(38) Nattiez, Jean Jacques: **Fondements d'une semiologie de la musique.** Paris: 10/18, 1975, p.5.

(39) يختلف هذا الشعور عما ينشأ عادة بين الممثل والمشاهد ، أو بين المطرب والمستمع ، أو بين رجل السياسة وجمهوره ، لأن العلاقة في هذه الحال هي علاقة إعجاب ؛ على حين أن علاقة القارئ بالكاتب هي علاقة معرفة قد يداخلها الإعجاب أو تغلفها الخصومة أو تبقى حيادية .

(40) الضعيف ، رشيد : عزيزي السيد كواباتا ، ص19 .

(41) Genette, G.: **Nouveau discours du récit.** Paris: Seuil 1983, p 98.

(42) Genette, 1983,pp.11 - 12.

(43) يقول رشيد الضعيف في حوار مع جريدة **ليبراسيون** الفرنسية : «توجهت إلى كواباتا لأنه محايد . فالراوي لايجد عربياً قادراً على الاستماع إليه . ولايمكنه أن يتوجه إلى الغربي بسبب ماضي العداوة الطويل . .» انظر هذا الحوار في **Liberation**, 29 Octobre 1998, p.8

(44) عزيزي السيد كواباتا ، ص139 .

(45) فسحة مستهدفة بين النعاس والنوم ، ص32 .

(46) فسحة مستهدفة بين النعاس والنوم ، الصفحة نفسها .

(47) ناحية البراءة ، ص6 .

(48) Voir Xiberras, M.: **Les Théories de l'exclusion: Pour une construction de l'imaginaire de la déviance.** Meridiens, 1992.

(49) El Daif, 1997, p. 202.

* * *