الرواية في ضوء التحليل اللساني

صلاح صالح

أولاً: مقدمة

عوملت الرواية في بداية نشوئها بوصفها أدباً عامياً، لا يرقى إلى ما يتمتع به الشعر والمسرح والخطابة من مكانة سامية في الأوساط الرسمية والأدبية الغربية التي عاصرت بدايات التأليف الروائي الغربي[1]. وعاشت الرواية معركة إثبات الموجوديّة، فترة طويلة من الزمن، إلى أن تمكنت مع عصر الطباعة، وانتصار البرجوازية الغربية، على نطاق عالمي من تحويل نفسها إلى مركز الريادة، من حيث استقطاب القراء، وحجم المبيعات، وخصوصاً في القرن التاسع عشر الذي عدّ العصر الذهبي للرواية، وعدّت الرواية فيه ثريّ حربه[2].

لم تكن التآليف الروائية التي دخلت معركة إثبات الموجوديّة مع الشعر، في منأى عن الشعور بالنقص تجاه الشعر بوصفه فناً رفيعاً راقياً قياساً إلى الرواية، بوصفها فناً وضيعاً مكتوباً أصلاً لمخاطبة العامّة وتسليتها. ومن المعتاد في هذا الاتجاه أن ينزع الأدنى إلى تقليد الأرقى، بما في ذلك الإنتاج الثقافي بكافة ميادينه، فكان وجود ظلال للاهتمام بلغة الرواية نوعاً من تقليد الأدنى للأرقى. ولكن بعد أن تحرّرت الرواية الغربية من عقدة النقص المفترضة، بدأت تتخلى عن تحسين لغتها. وأبرز الاتجاهات الروائية التي نجحت في إكمال القطعية مع اللغة، الرواية البوليسية التي لاقت انتشارها السريع المدهش لدى قطاع كبير من القرّاء- الناشئين خصوصاً - ولكن الأنماط الأخرى، لم تقطع صلتها الكاملة بالشعر، وهذه الصلة لا تفسّر وجودها عقدة النقص المشار إليها

آنفاً، وإنما هناك الطبيعة الجمالية لكل لغة، وحرص معظم الكتّاب على صبغ تآليفهم بها، فكلّما تعلّق الأمر بالتأليف الجمالي، يتجه المؤلف بكلماته المنتقاة إلى ترتيبها ضمن أنساقها الكفيلة باستصدار الجمال، فتقترب الرواية من الشعر، بوصفه الأعرق بين فنون القول، وبوصفه الأقدر على تكثيف جملة القيم الخاصّة بجماليّات اللغة، ضمن السيرورة العامة لحركيّة الثقافة الخاصّة بمعظم اللغات الحيّة عبر التاريخ.

أما بالنسبة للرواية العربية، فالآراء تختلف بشأن نشوئها، فهناك من يردها إلى الأشكال التراثية القديمة في القص، ككتب الأخبار والتراجم والسير، وألف ليلة وليلة[٣] مقابل من يحصر تأسيسها على الرواية الغربية[٤]. ولا يقصد من هذه المقابلة بين الرأيين تغليب أحدهما على الآخر، بل المقصود محاولة ربط الرواية العربية المعاصرة بما يمكن تلمسه من أسباب اتصالها بالطرح اللغوي على كافة الأصعدة.

في بدايات التأليف الروائي الحديث، انتهجت بعض نماذجه الخطوط العامة، للقص التراثي، وحاولت محاكاة بعضها كليالي سطيح، وحديث عيسى بن هشام[٥]، وقبل ذلك مؤلفات أحمد فارس الشدياق[٦]، وقد غلب على معظمها أسلوب المقامة في التزام السجع. ومجرد وجود السجع، يعني اهتماماً واضحاً باللغة الروائية في إطار التقليد على الأقل. فيصبح وجود القافية في الكلام النثري شرطاً لرفع المستوى من المعتاد المألوف إلى المستوى الفني. فلا يصبح الكلام كلاماً فنياً أو أدبياً، مالم يصطبغ بشيء مما تتميز به اللغة الفنية كالتقفية في المقامات على سبيل المثال.

وهذه الأيام...

لا يجوز رد جميع أسباب الاهتمام بلغة الرواية، إلى ما يمكن أن

ينتابها من عقد نقص تجاه الشعر، بوصفه الأنموذج الأمثل للتعبير الفني. فهناك أسباب، يطرح وجودها الواقع النصي لعدد غير قليل من الروايات العربية مع الإشارة إلى أن وجود هذه الأسباب، لا يعني قطعية اشتمالها، لكل ما يبدو قابلاً للاندراج في خانتها، بحيث ترتد العناصر القابلة للتناول اللساني إلى أحد هذه الأسباب التي سيرد ذكرها، وأحيانا قد يخرج الأمر عن جميع الأسباب المقترحة، بسبب عجزها عن اشتمال كل شيء، والعجز لا يرتد إلى نقص في الجهد والإمكانية بقدر ما يرتد إلى أن الطبيعة ـ المتغيرة باطراد، والنامية باطراد ـ للنشاط الإبداعي الإنساني، وخصوصاً في ميدان الأدب، تجعل إمكانية الاشتمال ـ بحرفية الكلمة ـ غير واردة، بل يبقى الاشتمال في مرمى المقاربة والطموح. وهذه هي الأسباب المقترحة لوجود الاهتمام المميز بلغة الرواية المعاصرة.

أ ـ الانزياح البدئي بطبيعة الحكي المكتوب عن أنساقة الشفوية المتدارلة في الحياة اليومية:

وهذا موجود في العربية أكثر من سواها، بسبب وجود الشرخ الكبير بين اللهجات المحكية والفصح، حيث تقتضي طبيعة التعبير المكتوب بالفصحى، نوعاً من الانسياق ـ العفوي أحياناً ـ وراء الأشكال المكتوبة في ثقافة العربية التي يتصدرها الشعر دون منازع، تقليداً أو انتهاجاً، وربما كانت هذه هي الحالة الأكثر شيوعاً وانتشاراً في معظم الأشكال المكتوبة بالعربية، بما في ذلك الرواية بالطبع وربما كانت أيضا تعكس الحدود الدنيا للاهتمام اللغوي في الرواية، بوصف الاهتمام، أو بالأخرى، تجلياً داخل الرواية قابلة للتفاوت الدرجي، بحيث يكون مجرد

العمل على إنجاز الانزياح، الخطوة الأولى أو الدرجة الأدنى في سلم المقاربة اللسانية مع الرواية.

ب ـ طبيعة الموروث الثقافي:

إن تمحور هذا الموروث حول الشعر، يشكل دافعاً قوياً، أحياناً، مباشر أحياناً، وخفياً معظم الأحيان، لأن تنحو تآليفنا الروائية، منحى التعبير الشعري، ولا يجوز أن يغيب عن المشهد، طبيعة المناهج المدرسية ـ في المرحلة الابتدائية خصوصاً ـ التي يحتكر فيها النص الشعري، كل ما يمكن قوله بشأن جماليات التعبير اللغوي، بالإضافة إلى أن التعليم في مراحله التالية يكرس هذه الحالة. وخصوصاً أن عصوراً عربية بكاملها، كالعصرين الجاهلي والأموي، لا تكاد تضم من أشكال الإنتاج الثقافي شيئاً مهماً سوى الشعر. وعندما يصير الكاتب كاتباً روائياً، فمن الطبيعي أن تتسرب إلى عمله الكتابي ـ الروائي ـ ظلال كثيرة مما تجذر في تكوينه المعرفي، من تراكيب وتعابير، وصياغات ذات طابع شعري خالص. في حال افترضنا أن الروائي يتعمد الابتعاد عن الصياغات الشعرية أثناء كتابة الرواية. فهناك من الروائيين من يؤمن بأن جودة التعبير، تقاس بمدى الاقتراب من الشعرية التي تشكل أساساً عميقاً، لغالبية بنياتنا الثقافية الجمعية في المنطقة العربية. وطبيعي أن الاقتراب من الشعرية مهما كانت نسبته يعني اهتماماً مميزاً باللغة، ويعني بالتالي تعاظم الإمكانيات للتعامل اللساني مع الرواية، فالدراسات اللسانية تعتمد لغة الشعر بوصفها لغة معتنى بها إلى حد كبير قياساً إلى لغة الأجناس الثقافية والفنية الأخرى.

ج ـ الأسلوب الشخصي للكاتب:

من المسائل البارزة في عالم الأدب، بحث الكتاب والأدباء جميعاً

عن أسلوب شخصي يميزهم عن سواهم. فالافتراق الدرجي الذي يمكن أن يؤدي عبر تراكم الإنتاج الثقافي إلى افتراق نوعي عن النسق، شرط لابد من تحقيقه ليصبح الفن فناً.

والبحث عن الأسلوب المميز، بحث بدهي عن ضرورة الافتراق وإثبات الموجودية في المجال الخاص لكل باحث عن التميز. وفي إطار الكتابة الروائية، يبحث الروائيون عن أساليبهم الشخصية المختلفة، ليس في الصياغة النهائية لكلية العمل الروائي فقط، وإنما أيضاً في مجال صياغة العبارة وانتقاء الألفاظ. فيصل الأمر أحياناً إلى عد "الزمن الموحش" لحيدر حيدر، و" الزمن الآخر" لأدوار الخراط قصائد مطولة، يكاد ينعدم فيها العنصر الحكائي، ولا تفتقد، لتصير شعراً خالصاً - سوى الضبط الإيقاعي، وتوزيع الكلمات والسطور داخل الورق الطباعي، بما يلائم الشكل الشعري. وهذه الأساليب ليست واسعة الانتشار في التأليف الروائي العربي المعاصر، إلى الدرجة التي تجعلنا ننفي عنها السمة الشخصية الفردية لأسلوب الكاتب.

وحتى في المثالين المشار إليهما، هناك فروق واضحة بين السمات العامة لأسلوب حيدر حيدر وأسلوب أدوار الخراط في الصياغة اللسانية للعملين. وما يؤكد وجود الأسلوب الشخصي للروائي، أن الأسلوب ذاته يمتد إلى الأعمال الأخرى للكاتب. فعلى سبيل المثال، ينسحب التعامل اللغوي الشعري المميز مع العبارة واللفظة والمقطع والبناء الكلي للعمل ، على مجمل أعمال الروائي السوري حيدر حيدر ، بما في ذلك مجموعاته القصصية " كالومض والوعول "، وينسحب أيضا حتى على أعماله ذات الطابع السياسي أو الصحافي " كأوراق المنفى ". والأمر نفسه يمكن قوله بشأن أدوار الخراط الذي يمكن عد عمله الروائي "الزمن الآخر" مجرد تكملة لعمله الأول "رامة والتنين" رغم المسافة الزمنية الفاصلة بينهما(٧).

د ـ الشاعر الذي يتحول إلى كتابة الرواية:

في الحياة الثقافية العربية المعاصرة، عدد من الشعراء، لجأوا إلى كتابة بعض الروايات، بعد أن انتشرت أسماؤهم في عالم الشعر. بعض هؤلاء انقطع عن كتابة الرواية بعد تجربته الروائية الأولى، كممدوح عدوان الذي كتب "الأبتر"[٨] وبندرعبدالحميد الذي كتب "الطاحونة السوداء". وبعضهم تابع كتابة الرواية كابراهيم نصرالله، وسليم بركات. وهناك شعراء آخرون، نفترض أنهم يرسمون الخطط للشروع في كتابة رواية، من أجل طرح بعض ما يعجز عنه الشعر. ويندر أن ينتقل شاعر إلى كتابة رواية، دون أن ينقل إلى تجربة الرواية مقادير من ملامح تجربته الشعرية وخصوصاً ما تعلق بطرائق تعامله مع اللغة. لا نجد في "الأبتر" لممدوح عدوان ملامح شعرية كالتي نجدها في أعمال أخرى، ربما لأن الشاعر عندما يكتب شيئاً غير الشعر، يتعمد أن يكتب الرواية وفق ما يعيه مسبقاً من افتراق قوانين الكتابة الشعرية عن سواها من أشكال الكتابة الأخرى. ولكن عندما يسترسل الكاتب ـ الشاعر في الكتابة، وتتنحى عملية الرقابة الواعية التي يمكن أن تتدخل لوضع الكتابة في قوالبها الموضوعة والمقررة مسبقاً، من الطبيعي أن تطل التجربة الشعرية برأسها كلما أتيح لها ذلك.

يستحسن أن يساق في هذا الاتجاه، أن عدداً ليس قليلاً من الذين صاروا كتاباً في مختلف الميادين، وليس في مجال الرواية فقط، مارس كتابة الشعر في فترة سابقة. وتمتد ممارسة الكتابة الشعرية في المنطقة العربية، لتشمل أشخاصاً كثيرين، لا علاقة لهم بالكتابة، وربما كانت أنصبتهم من التحصيل العلمي ضئيلة. وخصوصاً في مرحلة العمر الرهيف، الذي تتفتح فيه بواكير التجارب الشعورية العنيفة تجاه الجنس

الآخر بشكل خاص وتجاه الحياة بشكل عام. ومن الطبيعي أن تترك هذه التجارب الشعرية العابرة تأثيراتها في مستقبل الذين صاروا كتاباً - روائيين وغير روائيين - فتظل الهواجس الشعرية كامنة في الأرضية النفسية، والثقافية للكاتب، إلى أن تجد ما تستطيع الإطلالة منه على عالم الوعي، وعلى المجال الرؤيوي الذي يتم بواسطته التواصل مع الآخرين. فتتسلل، أو تنتقل، تلك التجارب القديمة إلى بعض الأنماط الكتابية التي ينتجها الكاتب - الروائي في حالتنا هذه - وهو في حالة من النضج الفني، تمكنه من استثمار مادته القديمة، بصورة لا تتنافر مع طبيعة النص الذي يتضمنها ؛ وما يسهم في تكريس هذه الحالة أن كتاباً كثيرين - وأشخاصاً عاديين - يحملون تجاربهم الثقافية المبكرة، قيماً كثيرة من المرجع، أنها لا تستطيع احتمالها بشكل موضوعي.

هـ - رفع مستوى التعبير والتعويض عن فقر الأحداث:

الرواية بأكثر مفاهيمها انتشاراً، مجرد عرض لعدد من الأحداث. وأحياناً تقاس جودة الرواية بمقدار ما تضمه من أحداث، بالإضافة إلى المقدار الذي تضمه هذه الأحداث من عناصر غريبة وخارجة عن المعتاد، تشكل آخر المطاف حالة الانزياح المعروفة، التي تشكل بدورها الافتراق النوعي بين الفن وسواه من وقائع الحياة.

والرواية العربية المعاصرة، لم تعد في كثير من نماذجها رواية أحداث. بل يصبح فيها أحياناً الحدث الاستثنائي في الحياة الواقعية والفنية، كانتحار شابة في "شرخ في تاريخ طويل" على سبيل المثال، كان مجرد حدث هامشي ، تعبره الرواية ببرود وحيادية ، واختصار ، لصالح تلك الحشود الكبيرة من التأملات الجمالية التي لا تحصى في الرواية[٩] ولكي يعوض الروائي فقر روايته بالأحداث من جانب ، أو يشحن

الأحداث الباهتة الباردة بنوع من السخونة والتوتر من جانب آخر، يلجأ إلى رفع مستوى التعبير، ورفع درجة توتره. ومعروف أن التعبير الكلامي ذا السوية الرفيعة، والتوتر الحاد، والنبرة الحارة.. يمكن عدها جميعاً من أبرز الغايات التي ينشرها التحليل اللساني بوصفها تشكل أهم المفاتيح للتعامل مع كامل العمل.. حتى لو جاءت داخل الأنساق الأخرى للحكي المعتاد أو المتراخي في الرواية.

و ـ تنويع التعبير، وتعدد الأصوات:

الطبيعة المركبة للرواية، ومرونتها التي تمكنها من استثمار عدد من الميادين المعرفية التي لا تتصل بالفن اتصالاً مباشراً، كالوثائق والجغرافية وعلم النفس، تجعل وجود مستويات الطرح اللغوي في الرواية أمراً طبيعياً. ونوعاً من تحصيل الحاصل الذي تقتضيه الطبيعة المركبة لفن الرواية، بوصف ذلك واحداً من مظاهر التعدد، ونوعاً من الاستجابة التلقائية لمرونة الجنس الروائي. بالإضافة إلى أن توزع الشخصيات الروائية، بين الطبائع، والمهن والأحوال الاجتماعية، والمستويات الثقافية... يقتضي وجود شخصيات تتحدث بمستويات لغوية مختلفة، يمكننا التحليل اللساني للغاتها من التواصل مع جميع المستويات والعوالم التي تفد منها هذه الشخصيات بالإضافة إلى أن الشخصية الواحدة تتحدث بمستويات لغوية مختلفة بحسب مقتضى الحال. والتحليل اللساني أيضاً هو الكفيل بكشف ذلك كله.

ز ـ الكتابة الجديدة والنص المفتوح:

في الكتابة الفنية العربية المعاصرة، عموماً، نوع من تداخل

الأجناس الأدبية فيما ينجم غالباً عن إحساس الكاتب، أو عن ثقته ووعيه، بعجز الجنس الواحد عن استيعاب ما يريد طرحه، أو عكسه من تجربته الشعورية أو الإبداعية. فيختلط الشعر بالحوار، والحوار بالحكي السوي، وبالنقاش والتنظير، والتفلسف، وما إلى ذلك...

وبسبب وجود نوع من المطالبة الضمنية، أو الصريحة، بوجوب نسبة النص إلى أحد الأجناس المعروفة في الأدب، تنضوي مثل هذه النصوص غالباً في خانة الرواية لقدرتها على ابتلاع كل الأشياء المتوائمة والمتنافرة، على حد سواء. فنجد أحياناً كلمة "رواية" على غلاف نص حواري بكامله. "كالسد" لمحمود المسعدي، أو "الحفاة وخفي حنين" لفارس زرزور. ربما لأن هذين النصين لا يحققان كامل الشروط التي يجب توافرها في المسرح، بينما لا تفرض الرواية شروطاً مماثلة لتبني مثل هذين النصين. وهناك لوحات يختلط فيها الشعر بالقصة القصيرة كما في "رامة والتنين" لأدوار الخراط و "حدث أبو هريرة قال.." للمسعدي، وكل منهما تمت نسبته لفن الرواية بسبب العجز عن الانضواء الدقيق في خانة القصة القصيرة أو الشعر.

مثل هذه النصوص، ليست واسعة الانتشار في التآليف الإبداعية العربية المعاصرة ضمن حدود اطلاعي، لكنها موجودة، وما يرجع احتمالات ازدياد انتشارها أمران:

الأول: تبرم الكتّاب، وخاصة في بداية حياتهم الثقافية، بضيق الأجناس الأدبية المنجزة عن استيعاب تجاربهم الإبداعية التي يرونها على درجة كبيرة من الاتساع والانسياح خارج هذه الأجناس.

والثاني: إن بعض المبدعين يجربون ابتداع أنماط جديدة للكتابة، تؤدي إلى إنتاج نصوص، لا تنتسب إلى جنس بذاته، والنصوص التي تم إنتاجها بهذا الاتجاه، حمل معظمها اسم الرواية، والتزمت غالبية أنساقها

نهج الشعر، من حيث التكثيف والتوتر. والانفعال، واللغة الحارة، وخضوع الإيقاع الداخلي إلى شيء من التنظيم، وتقطيع النص إلى فقرات وأسطر شبيهة بطرائق التقطيع الشعري. كما في هذين المثالين، الأول من "الأوباش" لأحمد يوسف دواد، والثاني من "براري الحمى" لابراهيم نصرالله.

ـ "كانت الأرض أولا ثم كان الهم

في البدء اغتصبها الكائن البشري ثم أخذت هي تغتصبه

الأرض دائماً مثل جسد فتي مثقل بوعود

ثمرة فجة أو ناضجة، كما تطلب أنت أو كما ترغب. ولكنها ترجع أبداً إلى فطرتها.. إلى قوة الولادة المتجدّدة في خفايا كيانها العجيب إلى الانهيارات المفاجئة" ترتيب بشري. نازلة صاعدة مخترقة ملكوت الإنسان، الذي يعيد اختراقها مرة بعد مرة وكل مرة تضمه إليها مؤقتاً

أو نهائياً.

لا فرق !.. ولكنه ينتهي دائماً على صدرها..

على صدرها يسقط

على صدرها ينهض

على صدرها يشعل الحروب

على صدرها يكبر

وعلى صدرها يبني الفنادق السياحية العظيمة.

سلاماً أيتها الأرض " (١٠).

- *"مدينة بلا بحر.*

والماء ملؤها

مدينة بلا أرض

والرمل يغطي كل كائناتها (١١)

لا شك في أن هذين المثالين المقتطعين من السياق النصي داخل الروايتين يعدان شعراً خالصاً، من جميع النواحي، مع ملاحظة أن اقتطاعهما من سياقهما لا يؤثر على السياق الخاص بتطور السيرورة الخاصة بالخيوط الحكائية، مع وجود فرق نوعي بين الروايتين، حيث تعاود "الأوباش" نبرتها الواقعية الفجة... *"أحست أنها تبتسم فلكشته بكوعها قائلة: " كذا " والدك.. ابن " كذا " انصرف "* (١٢) في حين تتشكل "براري الحمى" بمجملها من أنساق لغوية يمكن عدها أنساقاً شعرية خالصة بالمعنى الأرحب لمفهوم الشعرية بالطبع، بحيث يصبح النص الروائي كله مشكلاً من أنساق شعرية.

والتحليل اللساني هو السبيل الأجدى عموماً للتفريق بين رواية ورواية وبين نسق ونسق داخل الرواية نفسها.

ثانياً ـ المثاقفة مع الغرب والاهتمام بلسانيات الرواية

أدرك الروائيون العرب أهمية لغة الرواية دون أن يكونوا قد اطلعوا بالضرورة على التجارب الطليعية الغربية في مجال كتابة الرواية، ودون أن يكونوا أيضاً قد اتصلوا بالاهتمامات العالمية المتنامية باللسانيات وقضاياها المتعددة، فخرجت أعمال روائية كثيرة، قفزت فيها لغتها إلى طليعة ما يشكل تمايزها وسوينها المتقدمة، من الناحية الفنية،

على خلاف ما هو معهود في أغلبية التآليف الروائية العربية التي تنحت فيها اللغة إلى الجوانب الأقل أهمية في تشكيل الجماليات العليا للرواية، وسويتها الفنية، كالاهتمام بجعل الأحداث أحداثاً مثيرة ومشوقة، وتحليل الشخصيات، وضبط عوالم الرواية الأخرى، في ضوء الزمان والمكان وما إلى ذلك.

وهذا لا يعني أن اللغة كانت مهملة في النمط السائد من التأليف الروائي العربي، ولكن الاهتمام باللغة انصب على ضبطها النحوي، وعلى جعلها لغة سليمة قدر الإمكان، وعندما يريد الروائي "التقليدي" رفع مستواها، كان يفعل ذلك في ضوء البلاغة الشعرية الموروثة التي ساهمت في جعل التعابير البلاغية في الرواية تضم ظلالاً باهتة للشعرية التراثية. وتعاني قدراً واضحاً من الافتعال. إلى أن قيض للرواية عدد من الموهوبين الذين ارتفعوا بلغتها من الموقع الهامشي المحايد، وجعلوها في موقع الصدارة، كعبدالرحمن منيف ومحمود المسعدي وأدوار الخراط وغيرهم. مع ملاحظة أن التحليل اللساني للعمل الروائي، لا يعنى فقط بالرواية ذات اللغة المميزة، وإنما يعنى بجميع أنماط الكلام المكتوب والمنطوق، إلى جانب عنايته بجميع أنماط الكتابة الفنية بالطبع.

وفي هذا الإطار تجدر الإشارة إلى أن لدى الكتاب المهتمين بشؤون اللغة الروائية معرفة بإحدى اللغتين الانكليزية والفرنسية، مما يدعم الذهاب إلى أن الاطلاع على التجارب الروائية الغربية المهتمة بالشأن اللغوي، جعلهم يولون لغة الرواية اهتماماً مميزاً دون أن يعني وجود التأثير الغربي حكم قيمة يرفع - أو يقلل - من شأن ما تم إنجازه بهذا الخصوص، مع التنبه إلى عدم جواز الإطلاق، وتعميم الحالة، بسبب وجود روائيين تميزت أعمالهم بلغتها الرائعة، ولم يعرف عنهم معرفتهم باللغات الأجنبية. وإلى جانب ذلك.. يصعب الادعاء بأن هؤلاء الكتاب، قد

اطلعوا على إنجازات ذات شأن خاص، في مجال الدرس اللساني؛ فالميل إلى تجريب أشكال جديدة للقص وللسرد العربي من جانب آخر، والتحدي الخفي الخاص الذي يطرح الاطلاع على تجربة روائية متقدمة في مجالها الخاص من جانب آخر، بالتضافر مع عامل المثاقفة مع الغرب، إضافة إلى عوامل أخرى...

وكل ذلك.. أدى إلى وعي مميز بقضية اللغة الروائية، والانتقال من مجرد عدها حاملاً محايداً للأحداث وتوصيف الأطر الأخرى، إلى غاية بذاتها، أبرزت في الأذهان أن الفن الروائي واحد من الفنون الكلامية، يخضع إلى جميع ما تخضع إليه الفنون الكلامية الأخرى من انضواء تحت طبيعة العلاقات الداخلية للنص، وللغة، ولمقتضيات النوع الفني الذي يعنى به التأليف.

وتبرر أهمية التحليل اللساني للرواية، من الطبيعة الكلامية لهذا الفن، فحيثما وجدت اللغة، جاز ـ وربما وجب ـ إخضاعها للتأمل والدرس، فكيف إذا تعلق الأمر بواحد من أكثر الفنون انتشاراً، وأغزرها إنتاجاً واجتذاباً للقراء في القرنين التاسع عشر والعشرين؟

في الدراسات العربية ذات المنحى اللساني استأثر الشعر عموماً بمعظم المحاولات المبذولة في هذا الاتجاه، ولكن الرواية، بوصفها واحداً من فنون القول، فإنها تتمتع أو – من الضروري أن تتمتع – بما اعتاد الشعر أن يتمتع به من دراسات ومقاربات نقدية ومنهجية على المستويات كافة[١٣]، *وطالما تهتم الشعرية بقضايا البنية اللسانية تماماً مثلما يهتم الرسم بالبنيات الرسمية، وبما أن اللسانيات هي العلم الشامل للبنيات اللسانية فإنه يمكن اعتبار الشعرية جزءاً لا يتجزأ من اللسانيات*[١٤] وسواء عدت الرواية، حالة جزئية تنضوي في خانة الشعرية، أو تم النظر إليها مثلما نظر إليها باختين بوصفها شعرية

بكليتها[١٥]، فإن من الطبيعي إيلاء جانبها اللساني الأهمية المناسبة، لأن الرواية وجود لغوي، بطريقة ما قبل كل شيء، ولابد للدراسة - لسانية كانت أو غير لسانية - من أن تحاول تبيان ما يجعل من أية رسالة لفظية - بوصف الرواية رسالة لفظية - عملاً فنياً[١٦]. ومعروف أن جميع الأجناس الكتابية تمنح من المادة اللغوية ذاتها، وربما تستعمل الكلمات ذاتها، ولكن طريقة ترتيب الكلمات هي التي تجعل من النسق الذي رتبت فيه، أو رتبت وفقه نسقاً فنياً، *فعندما ترتب الكلمات بطريقة مختلفة فإنها تعطي معنى مختلفاً وعندما ترتب المعاني بطريقة مختلفة تعطي انطباعات مختلفة*[١٧].

لقد أدى اتسام لغة الرواية بالبساطة والابتعاد عن الزخارف والتعابير والصياغات ذات الطبيعة التركيبية، وسوى ذلك مما هو معهود في لغة الشعر، إلى جعل الرواية - العربية خصوصاً - في منأى عن مجمل المناهج الدراسية التي تنحو منحى تحليلياً أو تفكيكياً،.. انطلاقاً من أن تحليل ما هو واضح ومبسط لا يقدم لنا شيئا ذا أهمية، على خلاف ما يقدمه تحليل المادة النصية المركبة، أو المعقدة، التي يصعب التعامل معها بالشكل المنشود خارج تحليلها إلى عناصرها ووحداتها البدئية المكونه منها بالأصل. وسمة البساطة هذه - في حال كانت كلمة "البساطة " تصلح للدلالة على ما هو مقصود منها في هذا السياق - تنطبق إلى حد مقبول على أنماط محددة من أنماط التأليف الروائي العالمي والعربي، كالرواية التاريخية، والبوليسية، والرواية ذات التوجهات والمضامين الاجتماعية والسياسية، وحتى ما يسمونه أحياناً رواية الشخصيات تعتمد أغلب الأحيان مثل هذه اللغة البسيطة. ولكن بقي هناك ما لا تستطيع اشتماله صفة البساطة من روايات كثيرة تعتمد لغة مركبة تشعر المتلقي بحاجتها إلى التحليل.. مع تكرار ما سبق

ملاحظته بشأن إمكانيات إخضاع اللغة البسيطة نفسها إلى مسائل التحليل اللساني.

يصعب التعيين الدقيق للمسارين اللذين انصبّ عبرهما الاهتمام اللساني بالسرديّات: مسار التأليف الروائي. ومسار الشغل اللساني على النصوص الروائية. والمؤكد من الناحيتين، المنطقيّة، والفعليّة، هو أسبقيّة التأليف الروائي على الأبحاث المشتغلة عليه، فقط ظهرت رواية "موبي ديك"، لهرمان ملفل التي تبتدىء سيرورتها السرديّة بما يشبه الدرس اللساني الخالص، في منتصف القرن التاسع عشر، عام ١٨٥١، وتأخّر ظهور التوجّه العلمي الجدّى للدراسات اللسانية المعاصرة حتى بدايات القرن العشرين، إذا تمّ عد ما فعله سوسير المنطلق الأساسي هذه الدراسات.

تضم "موبي ديك" في فصليها الأول والثاني ما يمكن عده نوعاً من الدرس اللساني المبكر، ويمكن عده أيضاً تأكيد أن هذه الرواية الطويلة، هي وجود ثقافي ـ لغوي قبل أن تكون تصدياً جديداً، أو انعكاساً طبيعياً آلياً، للبحث والتنقيب في العوالم المائية المترامية خلف مكتشفات العالم الجديد، والمستترة في الألغاز والمظان التي تشكل وقوداً أبدياً لإلهاب المخيلة البشرية على مر العصور، وأيضاً، قبل أن تكون متابعة ميكانيكية، أو منطقية، لواحد من نشاطات البشر الاقتصادية التي بلغت ذروتها في القرن التاسع عشر، أي مهنة التحويت، "صيد الحيتان".

تبدأ الصفحة الأولى في الترجمة العربية لموبي ديك على الشكل التالي:

فصل في الاشتقاق

أعدّد معلم مسلول كان يعمل أثناء الحياة في مدرسة إعدادية

ذلك المعلم الشاحب مهلهل الرداء والقلب والجسد واللب، أذكره كأنني أراه، كان دائماً ينفض الغبار عن معجماته وأجروملياته القديمة، بمنديل عجيب الطراز، مزخرف - على نحو ساخر - بكل الأعلام البهيجة التي ترمز إلى جميع الأمم المعروفة في العالم. وكان يروقه أن ينفض الغبار أيضاً عن المعلومات النحوية في ذاكرته، فذلك أمر كان يذكره - في لطف وديع - بأنه ينتمي إلى أهل الغناء.

حين تعين الآخرين على أن يتعلموا. وتلقنهم اسم الحوت في لغتنا، مسقطاً - بطريق الجهل - من اسمه حرف "هـ" H وهو الحرف الذي يمنح الكلمة مغزاها، فأنت تلقنهم ما هو بعيد عن الصواب.

(هكليوت)

هويل.. وفي السويدية والدانمركية: "هوال". اسمه مأخوذ من الاستدارة أو التكور، لأن الفعل "هوالت" في الدانمركية يعني "تقوس" أو "تقبب".

(قاموس وبستر)

هويل: اشتقاق مباشر من الهولندية أو الألمانية، ففي الألمانية "ويلن" والصفة منها "ويليان" وتعني "يلتويط أو "يلتف".

(قاموس رتشاردسون)[١٨]

ويلي ذلك قائمة باسم الحوت في عدد من اللغات الأوربية بشكل خاص، تشير إلى الجذر اللفظي المشترك للحوت في معظم هذه اللغات. والفصل الثاني أطول من سابقه، يتابع فيه المؤلف جمع ما تناهى إليه من ثقافات العالم كلها، أو معظمها، ومن النصوص القديمة والحديث على اختلاف أجناسها الثقافية، من معلومات وأقوال، لها صلة بالحيتان

والأحياء المائية الكبرى، وكأنه يؤكد في الفصل الثاني ما ذهب إليه في الفصل الأول من عد عمله نوعاً من الطرح اللساني، إضافة إلى تأكيد آخر يتعلق بأن النوع المعرفي يتأسس بطريقة ما، على نوع معرفي آخر، *إذ لا نشأة للنصوص إنطلاقاً مما ليس نصوصاً. وكل ما يوجد دائماً إنما هو عمل على تحويل من خطاب*[١٩] فيأتي عنوان الفصل ومطلعه على النحو التالي:

مقتطفات

أعدها مساعد خازن مكتبة مساعد

سترون أيّها القراء، أن هذا الحفار النقاب، أن تلك الأرضة النفاذة التي أسميها مساعد الخازن المساعد، قد تغلغل في أقبية المكتبات وسراديبها الطويلة ملتقطاً الإشارات المتناثرة إلى الحيتان أياً وجدها، من كتب دينية أو دنيوية. لذلك ليس عليكم أن تأخذوا هذا الخليط من الأقوال، وإن كان صحيح النسبة، وتعدوه في جميع الأحوال كتاباً موثوقاً معقداً في علم الحيتان، فما أبعد هذه الأقوال من ذلك. إذ إن المقتطفات المنقولة عن المؤلفين القدامى بعامة، وعن الشعراء المذكورين في هذا الثبت إنما تعد قيّمة أو ممتعة من حيث إنها تعطي نظرة خاطفة عما قالته الأمم والأجيال العديدة - ومنها جيلنا - أو تصورته أو تغنت به - على نحو مختلط - عن "اللوياثان".

إذن وداعاً يا مساعد المساعد المسكين، الذي أمثل أنا منه دور الشارح المعلق، إنك لتنتمي إلى تلك القبيلة الشاحبة اليائسة التي لا تستطيع أية مادة في هذا العالم أن تبعث في عروقها دفئاً..[٢٠].

لا يعني ذكر مطلع الفصلين في "موبي ديك" عقد النية على إخضاعها للتحليل اللساني، بل يعني تحيز لتغليب المنطلق اللساني -

اللغوي الذي جعل من هذه الرواية الطويلة وجوداً متجذراً في اللغة، وفي الثقافية البشرية. ليس فقط النصوص. والعبارات المأثورة، بل يتعداها إلى اللفظة، وإلى البنيات البدئية، التي تتكون منها اللفظة، أي الأصوات والحروف، حين يشترط المؤلف ضرورة تثبيت نطق الحرف (H) في الكلمة لأنه هو الذي يعطيها معناها الحقيقي، ملتقياً في ذلك مع ما ذهب إليه الشاعر الفرنسي مالارميه حين عد الكتاب امتداداً كاملاً للحرف[٢١].

لا يمكن بالطبع تغيب الحقيقة الكبرى التي طرحتها المكتشفات العلمية الحديثة، في مجالي الجغرافيا والبيولوجيا، بخصوص المساحة المائية الهائلة التي تشكل أكثر من ثلثي المساحة الإجمالية للكرة الأرضية، ونشوء الأشكال الحياتية الأولى في المياه، بوصف ذلك دافعاً جعل الكاتب يتطلع إلى تلك المساحات المائية الهائلة لاستكناه بواطنها وسطوحها على حد سواء ولجعلها أرضية وميداناً لأحداث تشارك في صنعها كل الأمم المعروفة التي انفتحت الرواية باتجاهها، من خلال المنديل العجيب المزخرف بأعلام الأمم، فاجتمع على ظهر " الباقوطة " الباخرة التي طاردت الحوت موبي ديك، عدد من الشخصيات التي استطاع اختيارها أن يمثل بطريقة ما تمثل التنوع القومي والثقافي والمذهبي الذي تعيشه البشرية، وجاء التمثيل بشكل يتناسب مع فعاليتهم الحضارية في العصر المصطبغ بوجهة نظر الكاتب بالطبع، فتمثلت المسيحية الغربية بطاقم الباخرة، وتشكل جذرها الثقافي التوراتي بإطلاق الأسماء اليهودية على الشخصيات المسيحية " أخاب ، إرميا..." وتمثل التقاء المسيحية – اليهودية عبر اسم الرواي " إسماعيل " والتقاء البوذية والمجوسية والديانات الآسيوية الأخرى في اسم " فيض" وجماعته من المجذفين ، وتمثلت الوثنية وبقاياها التي أراد الغرب الاستعماري لها حصر التفاعل مع المسيحية باسم " كويكوج "، وانتمى

الموجودون على ظهر " الباقوطة " إلى معظم بقاع الأرض الجغرافية، المسيحيون والتوراتيون إلى أوربة وأمريكة، والمجوس والبوذيون إلى آسيا والوثنيون إلى أفريقيا والنهايات الجنوبية للعالم الجديد وكأن الكاتب أراد الباقوطة معادلاً دلالياً لأمريكا خصوصاً وللعالم الجديد عموماً، بوصفه مكاناً لاحتشاد أمم العالم القديم في بحثها عن حياة أفضل وصراعها مع ماضيها الذي هربت منه إلى بقعة محدودة يكتنفها وجود مائج شديد الخطورة استطاع ابتلاعها آخر المطاف. وفي ركضها أيضاً وراء مستقبل ممكن لم تر منه سوى اندفاعاته المدمرة المجنونة، التي جسدتها اندفاعات الحوت الأبيض، وانتهت أيضاً إلى إغراقها في العدم، ولم يبق من ذلك العالم غير " إسماعيل " الذي روى الحكاية، واستطاع اسمه أن يشكل ملمحاً نادراً لنقطة ممكنة في التاريخ والمستقبل، تلتقي عبرها، وتفترق من خلالها الرسالات السماوية. اليهودية من خلال أنبيائها والمسيحية من خلال تكريسها لما جاء في العهد القديم ، والإسلامية من خلال نسبة العرب الشماليين، ومنهم قريش والرسول عليه السلام إلى إسماعيل . وربما كان ذلك وراء وضع اسم عنوان لقصيدة " أدونيس " التي نظمها في أعقاب مرحلة مهمة من مراحل الحرب الأهلية في لبنان.

ورغم ما سبق ذكره باختصار شديد عن "موبي ديك" فإنها لا تعد الأنموذج الأمثل الذي يجد فيه اللساني ضالته المنشودة، وربما لا تكفي المقاربة اللسانية معها للنفاذ إلى مختلف عوالمها الثرية، وخاصة أن اللساني يهتم بالثراء اللفظي للعمل، وبتنوع مستوياته، ولهذا، لم يغب المعيار اللساني، عن بقية المعايير التي جعلت "يوليسيز" لجيمس جويس تحتل الموقع الذي احتلته في الأدب الانكليزي وفي الآداب على حد سواء، فقد أخضعت رغم طولها لعدد من عمليات الإحصاء التي وجدت

أن عدد الكلمات غير المكررة في القصة يبلغ *(١٨٥٠٠) كلمة* وعدد *كلمات غوليس* "أي يوليسيز" *(٢٦٠٤٣٠) كلمة*[٢٢] ويضم الفصل العاشر على سبيل المثال *خليطاً من أساليب الأدب الانكليزي، ابتداء من الأسلوب الأنجلوساكسوني حتى اللغة العامية في القرن العشرين*[٢٣].

ولا تشكل "يوليسيز" استثناء يعكس ولع الكاتب بالتنقيب عميقاً وبعيداً، عن كلمات جديدة، واستعمالات جديدة، تؤدي كلها إلى الإسهام في إثراء العمل وتنويع عوالمه من خلال تنوع الألفاظ، لأن مجرد وجود اللفظة يعني بالضرورة إحالة إلى عالم أو مادة أو مفهوم.. مما يعني أن الثراء اللفظي يعني ثراء العالم الذي يتناوله العمل. فعلى سبيل المثال وجد اللسانيون في أعمال سلمان رشدي "الآيات الشيطانية" خصوصاً، غير ما وجده الموافقون على فتوى الخميني ومعارضوها، فالرواية تضم تنوعاً لغوياً عجيباً يتدرج من الانكليزية المهجورة المقعرة في الزوايا المنسية من المعاجم القديمة، إلى الانكليزية العامية التي يستعملها المهاجرون الهنود والباكستانيون وبقية الآسيويين في بريطانية المعاصرة[٢٤].

ثالثا - الرواية العربية واللسان

العمل الكتابي المتنافر مع التحليل اللساني غير موجود، سواء كان رواية أم غير ذلك، فعلى سبيل المثال تم تسجيل موضوع للدكتوراه في إحدى الجامعات الألمانية ضمن اختصاص اللسانيات تحت عنوان "بنية الجملة في جريدتي الثورة والبعث" في سورية، ولا يتضمن طرح المثال محاولة الحط من شأن التحليل اللساني للجملة الصحفية بوصفها الأكثر شيوعاً وانتشاراً. والأكثر سهولة - وسطحية أيضاً ولا يتضمن

محاولة رفع شأنه ، وإنما نود الإشارة إلى أن كل شيء مكتوب أو منطوق، يمكن إخضاعه للتحليل اللساني ، فإذا كانت الصحافة اليومية تخضع لمثل هذه الدراسات، فكيف يكون الأمر مع الأعمال ذات الصفة الفنية كالرواية ؟.

المسألة تتعلق بكفاءة الدرس اللساني للتعامل مع جميع أنماط الروايات والنفاذ إلى جميع ما تضمه الرواية، وتتعلق أيضاً بالتفاوت القائم بين رواية ورواية من جهة مناسبتها للتحليل اللساني، فهناك روايات تقدم مادة غنية ومغرية للدرس اللساني، على خلاف روايات أخرى قد تكون فقيرة بالمادة التي يمكن أن ينشدها هذا الدرس.

وعلى هذا الأساس، نستطيع التميز بين فئتين رئيسيتين من الروايات العربية، انطلاقاً مما يمكن تسميته معياراً مزدوجاً، يتضمن كفاءة الدرس اللساني للتعامل مع الرواية، ويتعلق بالرواية التي يستطيع التحليل اللساني أن يشتمل المساحة الأكبر من عوالمها المختلفة..

فتضم الفئة الأولى : الروايات التي جعلت لغتها مجرد مطية لتقديم العناصر الروائية الأخرى، كسرد الأحداث، وتوصيف الزمن والمكان وطبائع الشخصيات. وتكون اللغة في هذه الحالة محايدة من الناحية الجمالية ومن ناحية المشاركة في بناء عناصر الرواية كافة. وتنطوي في هذه الفئة معظم الروايات ذات المنحى الاجتماعي والسياسي، كأغلبية أعمال نجيب محفوظ ، وحنا مينه والأعمال الروائية المترجمة.

وتضم الفئة الثانية: الأعمال الروائية التي جعلت لغتها غاية بذاتها، وروحاً فاعلة تتغلغل في جميع دقائق البنى والعناصر الأخرى التي يتشكل منها العمل الروائي وتتميز بالتالي، بالإثارة والجاذبية الجمالية والإدهاش من جانب، وبتعدد مستويات الطرح اللغوي من جانب

آخر. كبعض أعمال هاني الراهب، وعبدالرحمن منيف ومحمود المسعدي وأدوار الخراط على سبيل المثال.

ويمكن اقتراح معيار رئيس للتمييز بين الفئتين يتلخص في أن الرواية التي يمكن نقل النسبة العظمى من وجودها النصي ـ اللغوي، أو سيرورتها السردية إلى سرد بواسطة الصور المتحركة أو الثابتة، يتم وضعها في الفئة الأولى، والرواية التي لا تستطيع الصور المتحركة المستعينة باللغة المنطوقة والحوار المعتمد في السينما والتلفزيون أن تنقل إلا نسبة ضئيلة من وجودها النصي ـ اللغوي، وتتحول إلى هيكل هزيل إذا عربت من مزاياها اللغوية، تقع في الفئة الثانية.

وفي الفئة الثانية يجد اللساني ما يبحث عنه، فلا تمكن الرواية المتلقي من عوالمها المتعددة ما لم يتعامل معها بوصفها وجوداً لغوياً محكوماً بجملة من القوانين والعلائق الداخلية قبل كل شيء.

رابعاً ـ الوسائل المعتمدة لجعل الرواية أطروحة لسانية

يصعب بالطبع حصر جميع الدوافع غير الجمالية، التي تجعل الروائي ينوع مستوياته اللغوية، ويجعل بالتالي روايته نوعاً من الأطروحة اللسانية إذا جازت التسمية، ولكن استقراء لبعض البنى الروائية التي تتمتع بقابلية ملحوظة للتعامل اللساني، يشير إلى عدد من الوسائل التي تم اعتمادها على نطاق واسع لتلبية هذه الدوافع المفترضة التي خرجت باللغة عن أنساقها المعتادة في معظم السرود العربية، وطرحت بالتالي عدداً من الحالات والعوالم والجماليات التي يصعب اكتشافها والتعامل النقدي معها، في حال إسقاط المنظور اللساني من

الحسبان.. وعلى هذا الأساس يكون ذكر الوسيلة المعتمدة، نوعاً من الإطلالة التي تشتمل المساحة الكبرى من الدوافع غير الجمالية، والمساحة الكبرى من الأهداف الجمالية التي أصابتها الوسيلة المعنية على حد سواء. ومن أبرز هذه الوسائل:

١ ـ الاشتقاق ومحاولة استعمال الصيغ القياسية من الناحية الصرفية، ولكنها مهملة من الناحية الاستعمالية.

على سبيل المثال: ادّعى الروائي الدكتور هاني الراهب في مقابلة صحفية، أنه بقي أكثر من نصف عام متوقفاً عن الكتابة في روايته "شرخ في تاريخ طويل" بسبب بحثه عن كلمة تستطيع وصف الموت الذي يرغب فيه الإنسان ولا يأتي. وعندما وجدها وهو يتمشى في حرش الصنوبر، صاح لنفسه كما صاح أرخميدس: "وجدتها" وكانت الكلمة الضالة هي "المتآبي"[٢٥]، *وكان النسق الذي وردت فيه: صلاة لأجل الموت. حزن شامل على رصيف لامبالاة نهائية، وليس ثمة ضوء تلك الذبالة لم تعد تلوح. إني أعيش مرحلة مابعد الموت، والموت المتآبي لا يجيء*[٢٦] ورغم هذه الهالة الخارجية التي رسمها الكاتب حول كلمته المنشودة، فإنها لم تكن كذلك ضمن سياق القراءة بسبب تجانسها مع سياقها النصي الذي ينتمي إلى سوية لغوية متقاربة. وهذا المثال يفضي بنا إلى مشكلة في التعابير العربية، يعاني منها السرد الروائي أكثر مما تعانيها الأجناس الأخرى، بوصفه يتصدى لمعاينة حالات ومفاهيم شديدة الدقة، وربما لم يسبق للثقافة العربية المكتوبة على مر العصور أن تناولتها، ففي الترجمة العربية لفلم الأمبراطور الأخير الذي تناول حياة آخر أباطرة الصين، استعملت الترجمة كلمة "لعوب" لتسمية الحالة التي كان فيها الأمبراطور شاباً لاهياً ، واستعملت مجلة الصين المصورة كلمة " غندور" للدلالة على حالة الأمبراطور نفسه في الحالة نفسها.

إن وضعاً كوضع "دون جوان" في الثقافة الغربية، لا يجد في العربية مفردة واحدة تستطيع توصيف الحالة بدقتها المنشودة. فكلمة "لعوب" صحيحة من الناحيتين الاشتقاقية والمعجمية، للدلالة على حالة الأمبراطور، ولكنها ليست كذلك في الاستعمال الشائع الذي جعلها وقفاً على الإناث، فلولا وجود النسق التصويري الوصفي في الفلم، فربما اتجه فهم الحالة في منحى آخر، يحيل إليه اللعب، بما في ذلك اللعب الجنسي بكافة صنوفه.

ولا يقف الأمر عند مثال واحد، أو كلمة واحدة بالطبع، وإنما تمتد الحالة لاشتمال أعمال روائية أخرى، واشتقاقات لفظية أخرى، لا يشترط فيها التزام القوالب الصرفية القياسية في اللغة العربية، كاسم "زنّدها ريوح" في "جزيرة العين" للميلودي شغموم وفي "السد" للمسعدي، نجد عودة كثيفة لاستعمال الكلمات الوحشية المهجورة التي تشي بمناخ الوعورة والبيوسة، والعوالم النائية في الأعماق البكر للطبيعة القاسية، وللطبائع البشرية التي يفرزها إمان التعامل مع هذه الطبيعة في مستويات السرد والحوار، والإنشاد الذي أراده الكاتب إنشاداً بدائياً يذكرنا بأراجيز العجاج ورؤبة:

سحر ماء الهبّاء

.... صاهبّاء

هلهبّا هلهبّاء

.... صاهباء

ضموحُ قذرْ	بضوءٍ غمرْ
سهيدٌ يشرْ	رمال الدماح
شضاضاً عمدْ	كهيب المردْ

تُمفرّ طُرد	بطخر الكراخْ
لكيفٍ برم	لرفضٍ قدم
لماضٍ طعمْ	لدافِ الجراخْ
هيمرّ ضخلْ	وقافٍ مُفِلْ
يُنبري الدّغل	بكسف الرماح
فهات الصّلندي	ودوف الرياح
بجبء الرويدي	وسخط الصّراخْ[٢٧]

وفي "الزويل" لجمال الغيطاني تسود اللغة الفصيحة المبسطة عموماً، ولكن الكاتب لجأ إلى بعض الاشتقاقات التي يفتتحها عنوان الرواية "الزويل" التي تشي بالاستعمال البدوي لكلمة "الزول" وتعني الإنسان الذي لا يتبين الآخرون حقيقته ولا حقيقة وجوده فهي قريبة من طيف الإنسان ومن وجوده الشبحي أو الظني، ولكنها لا تطابق أية من هذه الحالات، بسبب اختصاصها بإضمار الشر القابل للزوال، أو تعني صورة رجل أو هيئته التي زالت بسرعة عن مرمى اليقين، أو المتربص من أجل إلحاق الأذى بالآخرين، ويرجو الآخرون المعنيون بالأمر وزواله. وربما كانت هذه هي حالة المخبرين ورجال الأمن السريين، الذين يحتمل وجودهم في كل مكان ، وفي صور أقرب الأشخاص إلينا، وعند التيقن من التلبس في حالة المخبر، فإننا لا نملك لزوال شر الحالة، سوى الأمنيات، واللجوء إلى الصور المهزوزة المتأرجحة بين قسوة اليقين واحتمالات النجاة التي يطرحها الوجود الظني لمثل هؤلاء الأشخاص.

وتعاين الزويل بعض أنماط رجال الأمن السريين الذين تضيق عن تسميتهم اللغة فتطلق الرواية عليهم أسماء تشي بأنها أسماء

حيوانية، وتسميهم الرواية وحوشاً أو حيوانات، يتم وصفها ببضعة أسطر يبدو أول وهلة خارجة عن النسق الحكائي السائد، وكأنها قادمة من كتاب في علم الحيوان، أو معجم مختص بها، كالعسبار اللمي وجنس الغسوق والسنور العناق: *شديد الوحشية يشبه نمراً مصغراً يميزه جسمه الرشيق وفروه المحبوك، لونه العام رمالي محمر، يترصد فريسته لمدة طويلة قد تبلغ ثلاثة أيام وبضربة واحدة، ينقض فينهي كل شيء، لذا يخشاه الزوال جداً، خاصة أنه يهوى أكل الإنسان، وتوجد أنواع أخرى من الحيوانات لم تصلنا عنها معلومات كافية لعدم تمكن الهيئات العلمية من الحصول على نماذج لها، أما العقارب فكلها سامة، شديدة الفتك*[٢٨].

ويتجاوز أمر ابتداع التسميات والألفاظ الجديدة ذات الدلالة الخاصة إلى اشتقاق بعض أسماء العلم الحملة بدلالة خاصة، يطرحها المعنى المعجمي أحياناً، ويطرحها تكوينها الصوتي أحياناً أخرى ، كـ"أسيان" في "شرخ في تاريخ طويل" الراوي الذي أراد الكاتب جعله مصاباً بداء الأسى على كل شيء. واسم " إمام " المناضل الفلسطيني في "ألف ليلة وليلتان" اسم "هادي" القائد السياسي في " شرق المتوسط ". واسم "مياري" للدلالة على رموز الحلم في " السد " والقذال والسيسبانة في " السيسبانة " و"صهيج" في"الزوال" و"الخوش والهذال" في "مدن الملح" وكثير من الشخصيات " فساد الأمكنة " مثل " كوكالوانكا " و" إيسا" و"كريشاب" واسم الجبل الصحراوي "الدرهيب" المخيف الذي ضم منجماً عميقاً أكثر من ألف متر ويحتضن معظم أحداث " فساد الأمكنة " فـ"الدرهيب" تصبح "الرهيب" بمجرد نزع حرف الدال وبدخول حرف الدال على لفظ "الرهيب" تنزاح الدلالة عن مجرد اقتصارها على مدلول محدد "الرهيب" وتدفعه باتجاهات تبدو متبعثرة، بسبب تجاور حرفي الدال والراء، وتدفع الحواس باتجاه الأعماق الصامتة، وقابليتها لاحتواء الدوي الباطني العميق باعتماد صوت الياء وسيلة للغوص طويلاً صوب

الداخل البعيد، قبل انغلاق اللفظة بحرف الباء الذي يشكل نطقه مجهوراً، انفجاراً صوتياً مكتوماً، يشي باصطدام محتمل بالقيعان العميقة.

٢ ـ استعمال العامية

لا يجوز النظر إلى العامية بوصفها، مجرد تهديد متعاظم يتناول مكانة الفصحى في الاستعمال اليومي، والكتابي، بل يفترض أن تكون سبيلاً وينبوعاً يرفد الفصحى بالغزارة ويسعى إلى تطويرها دون انقطاع. فاللهجات المحلية، وعجز الناس غير المتعلمين - أيضاً - عن استعمال الفصحى بقواعدها السليمة، لا يكفيان لتفسير شيوع العامية، وغلبة انتشارها وتسللها إلى الأشكال الكتابية الثقافية، كالشعر والرواية والمسرح، والمسرحيات والتمثيليات الإذاعية والمسلسلات التفزيونية، والسيناريوهات السينمائية المكتوبة بالعامية أكثر من أن تحصى، والأشعار الجميلة لميشيل طراد وطلال حيدر ومظفر النواب لا تعنينا الآن. وإنما يهمنا تلك المفردات العامية التي تم إدخالها إلى النصوص الروائية المكتوبة بالفصحى للدلالة على موجودات استحدثها العصر، ولا يجد الكاتب في اللغة الفصحى المعجمية، ما يدل عليها، أو للدلالة على حالات إنسانية، أو مفاهيم وافدة من الثقافة العالمية كالدونكيشوتية، والبيوريتانية، على سبيل المثال.. أو تدل على حالة شائعة في الحياة الاجتماعية، كـ "المنجهة" في العامية المصرية و"القنفشة" في العامية السورية، و"الكار" في العامية السورية واللبنانية وما إلى ذلك ومثل هذه الألفاظ يجري إخضاعها غالباً إلى ما خضعت إليه الكلمات الفصيحة وتم وضعها داخل البنى والأنساق الفصيحة، بشكل يجعلها جزءاً أساسياً من حياة النص لا يجوز عزله عن سواه.

في التناول اللساني للنصوص الروائية التي تضم عدداً ملحوظاً

من الكلمات العامية الوافدة من لغات أخرى، أو المحورة عن المفردات الفصيحة، أو المبتدعة محلياً بطريقة ما، لا يجوز مناقشة مشروعية وجودها أو عدمه، لأن الكتلة الاجتماعية الكبرى، لا تستطيع انتظار قرارات مجاميع اللغة العربية لتسمي لها ما تستعمله في حياتها اليومية على نطاق واسع، "كالتلفزيون، والموتوسيكل، والراديو والتلفون.." ولا يوجد ميكانيكي يعرف من أجزاء محرك السيارة ما هو الجذع المعقوف، والشجرة ذات العقد، وشموع الاحتراق على سبيل المثال.

والمسألة الآن لا تتعلق بسجال حول العامية والفصحى، فالمهم أننا قلما نجد رواية ذات منحى واقعي بهذه النسبة أو تلك لا تضم كلمات عامية، واللجوء إلى استعمال هذه الكلمات، لا يشي فقط بواقعية الأحداث التي يريد الكاتب إشعار القارىء بواقعيتها وصدقها، بل يمكن أن تقدم عدداً لافتاً من الدلالات إذا تم التعامل معها من وجهة نظر لسانية، "فالسوتيان والكيلوت" الكلمتان اللتان كثر استعمالهما في "الزمن الآخر"، وحتى في حال عزلهما عن السياق، تتمتعان بدلالة مختلفة عن تلك التي يمكن أن تشيعها مقابلاتها الفصيحة "كحمالة النهدين، والسروال الداخلي.." في حال تم عد ما ذكر صحيحاً من وجهة نظر معجمية بالطبع، ولم يكن حشد اللهجات البدوية والشامية واللبنانية، والمصرية والعربية التي يتحدث بها الأرمن، في "مدن الملح" موجوداً، ومعتمداً في النسبة العظمى من حوار الشخصيات لمجرد الإيحاء بالمصداقية، وإنما تمتعت تلك الأنساق بإخراج أحداث الخماسية من نطاقها الجغرافي الإقليمي، وجعلها تتشظى، وتتقافز إلى مختلف المناطق التي شارك بعض أبنائها في تسيير أحداث هذه الرواية الطويلة، بالإضافة إلى أن استعمال كلمة "دأر" المحورة عن "دقر" التي تعني في العامية السورية واللبنانية التوقف عن الاستمرار في أمر كان صاحبه يزمع القيام به، تلفت النظر إلى ذلك

الكم الكبير من المفردات التي حورتها الأغلبية عن أصلها الفصيح المهجور ووضعتها في قالب صرفي قياسي من الناحية الصورية، وقابل للضبط النحوي مما يشي بحجم الإمكانيات الكبيرة التي تتمتع بها العامية لرفد الفصحى بالمفردات من جانب، وبالدور الذي تمارسه الرواية أكثر من سواها في تكريس هذه المفردات على نطاق واسع من جانب آخر، بحيث تنضم آخر المطاف إلى بقية الأنساق الكتابية التي تعتمدها الفصحى، وإن لم يكن اليوم، ففي المستقبل القريب.

"مفترق المطر" التزمت اللغة الفصيحة عموماً، ولكنها ليست تلك الفصحى المقعرة أو المفتعلة، أو تلك التي يأتي وقعها ثقيلاً أو غريباً عن الواقع – " غير الفصيح " – الذي تحيل إليه، بل جاءت على درجة كبيرة من الملاءمة لموضوعها المحلي، فاللغة المستعملة في معظم مقاطع الرواية تشعر قارئها بأنها ليست أكثر من نقل للهجة المحلية التي يستعملها أهل المنطقة في أحاديثهم اليومية، لأن قسماً كبيراً من المقاطع الحوارية تحديداً، يمكن قراءته باللغة الفصحى، وباللهجة المحلية دونما حاجة إلى تبديل أية كلمة بكلمة أخرى، والفرق الذي يمكن تسجليه في هذا الصدد يقتصر فقط على النبرة وتشكيل الكلمات، كما في هذا الحوار الدائر بين الراوي – الصبي وامرأة بالغة "ريا" ترمى بالجنون وسوء السمعة:

ـ "هلهلت ضحكة مسترخية وقالت: وحققت ظني فيك أنك رديل. من قال لك إني لعبت بالطحين يالطين؟

ـ أعرف، أعرف، زوجك طردك..

ـ اخرس الله يجازيك

ـ الله يجازي التي لعبت بالطحين

ـ هذه هي البقرة تهم أن تلعب بالطحين فمن يجازيها؟

- هذان كانا بشرين . على مثل هذا

- الكلام مع الغشيم ضائع

- أنت مجنونة والمجنون مثل البهيم

- عند العليق ستفيق

- مجنونة.. روحي

- ليت روحك هي التي تروح، إنك مثل بصبوصة النار في الجليد، لاتدفى ولا تضيئي" (٢٩).

وجاءت الأغاني والأهازيج جميعها باللهجة المحلية، كما كانت تردد وتغنى تماماً، والكلمات العامية المستعملة بعضها ذو أصل فصيح تم تحويره قليلاً بفعل التصحيف، والتحريف، أو من خلال تحوير ناجم عن الإمالة أو إبدال حرف بحرف كما في "ذهب، ودهب" أو بزيادة حرف أو التهامه، أو إدغامه مع حرف آخر أو أكثر كما في "لشو" المستعملة للاستفهام وانحدارها من "لأي شيء" أو في كلمة "اصطفل" وانحدارها من "اصطف الذي تريد"... وهذا قليل الورود نسبياً في الرواية على خلاف الكلمات الأخرى، التي لا ترتد إلى أصل فصيح ومعظمها يستعمل للدلالة على صفات تستعمل للحط من قدر الشخص الذي تطلق عليه كما في "طوزة، وزعون، والطرنتية" وهذه الكلمات أيضاً قليلة الاستعمال خلافاً للكلمات الدالة على موجودات، ووسائل صناعية تم استحداثها بعد اكتمال اللغة وهجوعها في المعاجم الكبرى، وهذه الكلمات بعضها يرتد لأصل تركي، وبعضها لأصل أوربي، وبعضها يصعب إيجاد أصل له "الستاسيون، البرنيطة، الطربوش، البرينطين، الكرستا، البكس، الدستكون، اللاوندة، الأركيلة، هبول، الزارونة.إلخ...".

وجاءت الكلمات كلها ضمن السياق الفصيح، مع مراعاة ما

يقتضيه وجودها في الأنساق الفصيحة من إشارة إلى غربة بعضها عن الجسد الفصيح فيتم أحياناً وضعها بين "أهلة" وأحياناً يتم إخضاعها لمقتضيات التركيب النحوي والإعراب.

والأبرز فيما يتعلق بكيفيات التعامل مع اللغة الفصيحة وقدرتها على الاحتفاظ "بفصاحتها" وكيفيات تداولها واستعمالها العامي ـ المحلي في المنطقة، هو تلك التعابير الجاهزة والأمثال والمتكآت اللفظية التي انتشرت في معظم صفحات الرواية كما في هذه الأمثلة:

"واحدنا إذا لبط الحائط يهده " (٣٠).

"إذا نزلت الشمس في الزحلوطة، لم تعد تستوي المخلوطة " (٣١).

"ما كان أحلى فرشخة رجليك على ظهر تلك الجحشة (٣٢).

"ويل ويلك يا بنت لطوف هذا شغل ناس في وجههم نظر، يا عميان ياكتعان".... يا منة قرد وقرد!! يقطعكم الله، ألا تعرفون أن تنفضوا التراب عن شروش القصبات المقلوعة قلعاً"؟ (٣٣). كل ذلك.. أعطى الرواية وأعطى لغتها أيضاً نوعاً من التنوع، وتعدد المستويات، وخاصة أننا نجد إلى جانب هذه التعابير أنساقاً تعبيرية أخرى يرقى فيها التعبير ويشف إلى حدود الشعر، كما في الحديث عن السماء والصباحات التشرينية الباردة أثناء الذهاب إلى الحفر وراء الفلاحين (٣٤).

ولا أدري إلى أي مدى يمكن عد اللغة المستعملة في الرواية امتيازاً للكاتب قابلاً للاحتذاء في روايات أخرى تكرس له الاعتراف بحيازة الريادة في جرأته النادرة في التعامل مع اللغة الفصحى، التي جعلها في روايته، تقتحم عوالم مجهولة، بطواعية خاصة أتاحت لها استيعاب هذه العوالم التي لم يألف القارىء العربي وجودها في آثار

ثقافية أخرى، وتم ذلك دون أن تفقد هذه العوالم "الجديدة" أمام اللغة المعجمية الفصيحة، خصوصيتها ونكهتها المحلية ولا شيئاً من عناصرها وموجوداتها المادية، الصغيرة والكبيرة، ودون أن تفقد الفصحى بالمقابل شيئاً من المرجعية المعجمية، والخضوع للضبط النحوي والقياسي الصرفي... وما شابه ذلك، بحيث تشكل المحصلة، نوعاً من الفتح اللغوي، يغني العربية، ويؤكد مرونتها المميزة وجدارتها في مواجهة العصر، ويعطيها مزيداً من "الدينامية" والحيوية ومزيداً من الطاقة، التي لابد من امتلاكها، في سبيل استيعاب هذا العالم المعاصر المتنامي برعب، والغني والمعقد إلى درجة التحدي، وإلى درجة إصابة اللغة ـ ليس العربية فقط ـ بالعجز والإحباط أمام ما يتم طرحه يومياً، أو بالأحرى لحظة، في شوارع الحياة.

٣ ـ التصوير المجازي أو الرسم بالكلمات

لنأخذ المثال التالي من "ألف ليلة وليلتان" لهاني الراهيب:

خط الوسط خط وهمي. قبل عشر سنوات كان واضحاً ورهيفاً كحد السيف، يفصل بين أرضين من شهرة وجمال، أما الآن فهو امتداد متسع لفسحة دائرية تراصت فيها رسوبات الشحم واللحم. من هناك تتعارم استطالة كسبيج الصحاري، تنتشر وتتضخم متدورة متكورة. ناعمة الملمس ومثيرة، عندما يعم الظلام وتمحى صورتها من العين، منذ عهد وجيز هبط فيها انهدام بسيط ثم تمطى وتمدد دون أن تعرف لذلك علة معقولة. وبالمقابل، نتأت ذروتها ومطت فابتعدت عن المركز العميق. منفصلة بحركتها عن حركة الكتلة المركزية، أو متأخرة بعدد من الثواني يكفي لتمييز الحركتين. وفي الحقيقة ثمة استطالتان متجاورتان وانهدامان وذروتان. في المطبخ أو في الشارع تتقلقل هذه الثنائيات

كحبات البطاطا في مقشرة كهربائية، فتجعل من الحركة جهداً مستحيلاً وضرورة مضنية.

تلك هي عجيزة عائدة[٣٥].

ولنأخذ المثال التالي من "شرخ في تاريخ طويل":

أمسك بالشعر وألفه على يدي : "وهذا الشعر ؟ أجمل من لحية كارل ماركس" وتعترض هي ممسكة بالشعر: "لحية كارل ماركس!" فأتعجب: "لماذا ؟"[٣٦] وفي "حين تركنا الجسر" لعبدالرحمن منيف هناك مثال يكرر الصياد ذكره لتأكيد استحالة تفكيك الجسر إلى قطعه الأولى التي ركب منها، وتشبيه ذلك باستحالة فصل الأرغفة التي يأكلها الإنسان عن جسده.

مثل هذه الأنساق التصويرية، لا يمكن تقديمها خارج اللغة المقروءة، فالنسق التصويري السينمائي على سبيل المثال، لا يستطيع أن ينفتح باتجاه جميع الإحالات التي يحيل إليها تصوير مؤخرة عائدة، وخصوصاً أن الحديث عن إمحاء الحدود بين قسمي المؤخرة بسبب ترسب اللحم بينهما جاء ملائماً إلى درجة كبيرة للحديث عن كيفيات نشوء "البرجوازية الصغيرة" أو الطبقة الوسطى التي تهتم الرواية بمتابعة تفاصيل حياتها. والأمر نفسه ينطبق على تلك المقارنة الساخرة بين شعر الفتاة ولحية ماركس، وعن استحالة فصل الأرغفة عن جسد الإنسان.

إن أي تصوير خارج اللغة، وخارج الدلالة الخطية للعلامة، لا يستطيع أن يكافيء أو يتضمن الإحالة الفعلية التي انطوى عليها موقف المهندس الفرنسي، أيام الاحتلال حين رفض توظيف شاب من صافيتا للاهتمام بشؤونة المنزلية لمجرد أن هذا الشاب لديه شاربان على شكل

رقم "٨" وهذا ما عنى بالنسبة إليه إغواء حتمياً ، أو في الحد الأدنى: نية إغواء[٣٧]. ومثل هذا لا يستطيع تبيانه أي تحليل خارج المنظور اللساني، ولا يستطيع تقديمه أي نسق تصويري خارج العلامة الرقمية المرسومة، فلو تم اعتمادها الرسم العربي المعتمد في الغرب للرقم ثمانية "٨" لما عنى ذلك شيئاً، ولو تم ذكر الرقم بلفظه الفصيح "ثمانية" دون رسم الرقم، لأدى ذلك إلى ضعف الإيحاء، وقصور النسق اللغوي عن الإيحاء بكل ما تصدى للإيحاء به. وهذا جميعه يفضي إلى تبيان الدور الحاسم الذي تلعبه العلامة الخطية في إنتاج المعنى من جانب، ويفضي إلى ضرورة تلمس ذلك الكم الكبير من العوالم التي تسقط، أو تهمل خارج المنحى اللساني، نصاً وتحليلاً، من جانب آخر.

٤ ـ التدفق اللغوي والهذيان الفني

لو عقدت النية على نقل "أبواب المدينة" لإلياس خوري إلى السينما على سبيل المثال لما استطاعت السينما أن تظفر بشيء ذي بال، لأن الرواية تغيب الحدث لصالح اللغة التي تجمع بين الشاعرية وغزارة التدفق، والثراء اللفظي، وشيء من العبثية التي بها نسق حكائي طريف طرحه إلياس خوري في "الوجوه البيضاء" على سبيل التطريف: " *كان في خوري روسي، وكان عنده بسينة بيحبها كتير كتير. ومرة أكلتلو اللحمة. راح قتلا. وقبرا، وكتب على قبرا: "كان في خوري روسي، وكان عنده بسينه بيحبها كتير كتير،... ومرة أكلتلو اللحمة..،إلخ.*" [٣٨] أو ذلك الذي ذكره ماركيز في "مئة عام من العزلة" ليعتمده أهل "ماكوندو" في مكافحة داء الأرق الذي ألم بهم جميعاً :

وعقدوا حتى الضنى قصة الديك المسمن وهي لعبة لا نهاية لها يسأل الراوي فيها السامعين إن كانوا يريدون أن يروي لهم قصة الديك

المسمن فإذا قالوا نعم أجاب الراوي أنه لم يسألهم كي يقولوا نعم وإنما إذا كانوا يريدون أن يروي لهم قصة الديك المسمن، فإذا سكتوا جميعاً، قال الراوي أنه لم يسأل أحداً أن يصمت وإنما إذا كانوا يريدون أن يروي قصة الديك المسمن، وما كان يستطيع أحد أن يذهب لأن الراوي كان يقول إنه لم يطلب من أحد الذهاب وإنما إذا كانوا يريدون أن يروي قصة الديك المسمن وهكذا دواليك في حلقة مفرغة يمكن أن تدوم ليالي كاملة (٣٩).

مثل هذه الأمثلة لا شيء فيها سوى اللغة واللعب اللفظي المتقن، الذي يحافظ على حرارة النسق وإثارته الخاصة، دون المساس بالترتيب النحوي والدلالة المعجمية للمفردات، ولكنه يجري بمعزل عما اعتادته الرواية العربية، من ركض وراء حشد الأحداث، وإذا جاءت الأحداث كما في "أبواب المدينة" سواها فإنها تأتي بشكل عرضي، ولا تحتل مكاناً بارزاً في البناء الروائي، وهذا يدعم الرأي الذاهب إلى أن الرواية هي وجود لغوي قبل كل شيء.

٥ ـ الموسيقى الصوتية للحروف

لا توجد أمثلة كثيرة لمحاولة استثمار الموسيقي الصوتية للحروف العربية إلا في حدود ضيقة وضمن الأنساق القربية من التأليف الشعري.. والعمل الذي حاول استثمار الخاصية الصوتية لبعض الأحرف المهموسة والحلقية في الأحرف العربية هو "الزمن الآخر" لأدوار الخراط الذي أنشأ عدداً من المقاطع التي يتكرر في كلماتها حرف واحد كالسين، والحاء، والهاء، والعين، وسوف يتم تفصيل ذلك في الفقرات الخاصة بإخضاع "الزمن الآخر" إلى شيء من الرواية اللسانية التفصيلية، لعوالمها المتعددة المطروحة في نصها الطويل.

رابعاً ـ إضاءة لسانية صغيرة لروايتي إدوار الخراط " رامي والتنين " و" الزمن الآخر"

قلما استطاع كاتب أن يكرس ذلك العدد الكبير من الصفحات، لامتداح الأنثي متنوعة ومتقلبة في ذروات لانهائية من التوتر ، والتوق الروحي الحار الراكض وراء أشكال متآبية من التحقق والرضى والارتواء. وقلما استطاعت لغة مجنانبة الإملال والإضجار والتكرار إذا انغزلت على محور واحد، أياً كان هذا المحور. وما فعلته اللغة الشعرية الكثيفة في روايتي إدوار الخراط " رامة والتنين "[٤٠] و " الزمن الآخر"[٤١] جاء منتسباً إلى حيز الندرة التي يحقق الفن عبرها بعضاً من أهم إنجازاته، على صعيد الاتساق الشامل بين الشكل والمحتوى وبين الخلق والجمالي الصرف، والقدرة على التوصيل.

اللغة نسيج ذاتها، متفردة في جمع مزيتين، ندر اجتماعهما في نص واحد، وخصوصاً إذا كان النص نصاً روائياً طويلاً، التدفق الغزير من جهة، والانتقاء البالغ حدود اصطفاء المنتقى والمبتكر من جهة أخرى، فلا تقع كلمة على الورق، قبل أن تشعرنا برحلتها التي أجرت لها نوعاً من التقطير، عبر سلسلة متراكبة من الغربلة والتصفيات، كفيلة بحجب متداوله معظم النصوص الروائية المألوفة.

الروايتان سلاسل مترامية الأطراف من التواشجات اللغوية الفذة، يجد فيها القارىء صعوبة ما في القبض على موضوع رئيس، يوميات المثقفين المصريين، وهمومهم السياسية، الأقباط وإحساسهم بمقادير متباينة ، بعض الهواجس التعصبية للإقليم والنظرة إلى مصر عبر رؤى أبنائها المختلفة "عروبتها، مصرنتها، قبطنتها، فرعنتها " من

خلال قراءة تنقيبية أثرية للتاريخ المتراكم في وادي النيل *"دماؤنا في مصر هي الأقوى دائماً، لست عرقياً، ولا أقول بسيادة جنس على جنس، ولكن أقول بتفرد مصر هذه التي تسمينها بزرميط"* [٤٢] الحب في تألقه عضوياً وروحياً ولغوياً ، القراءة بعيون القرن العشرين، ووعي مثقفيه، للأساطير الفرعونية، وقراءة الزمن متخلخلاً، ومبهماً، وغير معني بنفسه، في الأمكنة الواقعة خارج مصر ومحاولة النظر إلى مصر – التاريخ ، ومصر – الحاضر بعيون الرموز الفرعونية، وكهنة معابدهم ومنطق أساطيرهم. الأداء اللغوي الصرف، الرامي إلى مجرد إنشاء بنى لغوية مسرفة في الكثافة الشعرية، والجمال الفني، لاستعراض ما تملكه اللغة – العربية بالتحديد – من طاقات خاصة على استيعاب العصر، والتعبير عن آنائه المتنوعة، وقدرتها على الإشعاع بمختلف أشكال الدلالة ومستويات الرؤية والوعي، عبر رؤية كاتب يعشقها إلى درجة خيانة الذات ، المتواجدة لدى بطله بمقادير مختلفة، تتوزع بين شكلين مبهمين من أشكال الانتماء واحتوائه وإدانته *"أنا أعرف لغتهم* (أي العرب) *أما حضارتهم فهذه حكاية أخرى. نسيت لغتي أو أسقطتها. عشقي للغتهم أيضاً هو عشق ، مضطرم ، كمن يعشق خانقته. ولكنها تصبح لغتي أنا وأنت، لغتنا نحن"* [٤٣].

الحب المخوض في حمأة الجنس، حين يمتد على مسافة طويلة طويلة في الزمن التاريخي والزمن الروائي، اعتدناه ساقطاً في نوع من الإسآم الناشيء عن اللزوجة الممجوجة لإفرازات عصر الاستهلاك، وتشكلها مناخاً شاملاً من المراوحة العبثية، وقلق الانتماء، والشعور الجمعي باللاجدوى. في تجلياته الكثيرة خاصة لدى المثقفين.

لا نستطيع أن نجزم – ونحن بصدد التعرض للروايتين – أن الحب فيهما قد جانب مستنقع .... والإسآم، عبر تنويعاته اللانهائية

على نفس الوتر، فالموقف قابل للتغير بتغير المتلقي، ولكن لابد من الإشادة الممزوجة ببعض الإعجاب بقدرة الكاتب على إبداع ذلك الكم الكبير من المفردات الصابة في مناخ الحب الجسدي، لتقديمه ممتداً على مساحة عمر الإنسان وآفاقه المختلفة، شاملاً وعميقاً، متنوعاً ومفرداً، كل الكلمات تسهم في صنعه، أو صنع مناخاته وكل الصور تنبثق عنه، وترتد إليه.

لم يأت الجنس لاستثارة الحواس، وإضفاء حرارة مفتعلة على نصوص تنزع إلى مخاطبة القارىء المثقف بالإضافة إلى إنقاذها من البرودة المضمونية والتجريد الجمالي البحت، وكذلك لا يجوز إغفال تصدره موضوعات الروايتين، لدى البسط الدراسي التقليدي للموضوعات وتقسيمها وترتيبها.

إن افتراق التناول الجنسي، عن سواه من أشكال التناول السائدة، يكمن في وظيفتين:

الأولى: تحقيق المثنوية القائمة جدلياً بين الداخل ـ الروحي والخارج ـ البدني، وإخراج العلاقة العاطفية بين الرجل والمرأة من احتمالات انزلاقها إلى حواف الهمود والسكونية القائمة في علائق التجاور البنيوية، فردياً ومجتمعياً، إلى زحمها بالحركة والمتواترة أفقيا وشاقولياً، في سبيل الانتقال من مجرد وصف العلاقة، إلى نتائجها، واستحضار إيحاءاتها، ودلالاتها وأبعاد مناخاتها، واعتبارها جزءاً من اللوحة الشاملة للحياة، تفعمها بالبهر والجمال والإثارة من جانب وتكون بمثابة عدسات مقربة لإظهار الجوانب المعتمة لهذه اللوحة، من جانب آخر.

والثانية: تجسيد نصب للجمال الأنثوي، يتم وعيه والتعامل معه عبر كافة الحواس، كما في هذه الأمثلة: في " *كان صوتها الصاحي شحنة*

مرعبة من الطاقة والتفجر الشائك الخشن"[٤٤]، والبصر .. في "*سمرتها الذهبية الباهتة الذهب ناعمة تحت ملمسه وباردة*"[٤٥]، والشم والذوق في "*يذوب في الفم برائحة خصيبة*"[٤٦]، والشم في "*ينشق من شعرها الوحف القوي رائحة حريفة وحارة، عبق البهارات والتوابل، والبخور والصندل الهندي القديم*"[٤٧].

إن ازدحام الروايتين بالذرى الجمالية، يكاد أن يكون موقوفاً لصنع نصب للأنثى حاضرة في الوجدانات والموجودات، والأفكار، والعوالم المحسوسة والمنشودة، القائمة والقصية، وافدة من بدايات الحضارة، وأعماق التاريخ، ناشرة جمالها المحلق في حقلي الملموس والمنشود، فلا تكون رامة مجرد امرأة مفردة الجمال، ذكية ومثقفة، وعالمة آثار، ومناضلة يسارية، بل كانت إلى جانب هؤلاء "*إيزيس الأولى . و أم حوريس وستنا عشتروت برسيفون هيرادمييتر أفروديت، جماع المريمات، الجوهر زاهية الألوان المتلقية*"[٤٨].

ورغم وفرة الوسائل الفنية الرامزة إلى جعل رامة تتحرك براحة وانطلاق في أطر المرموز، فإن الكاتب حررها من اقتصارها على أداء هذا الدور، لتعيش في مصر القرن العشرين، في القاهرة والاسكندرية والصعيد ومواطن استكشاف الآثار، لا تنسحب من دورها في الواقع، ولا تنسحب منه في الرمز، يتعايش الدوران خارج أطر التنافي ويصير كل منهما تأكيداً للآخر، وتجسيداً له، فنطالع الأنثى .. مطلقة الأنوثة، بمستوياتها ووظائفها كافة، عضوياً وميتافيزيقياً ومجتمعياً وتاريخياً وثقافياً. ونطالع فيها رامة الواقعية، مفتشة الآثار، المثقفة المصرية المعاصرة، المعشوقة والعاشقة، في مشاكلها، وأوجاعها وأزماتها الفردية، والأخرى الناجمة عن علاقاتها مع المجتمع .. على

اختلاف منابتهم واتجاهاتهم "*هذه المرأة عجيبة، كل شيء عندها يمر من هناك، من تحت، كل شيء، خسارة، هذا الذكاء والثقافة والتوقد الفداء بالنفس، كلها تمر من هناك. عقلها كله، عملها، ولعبها، علمها الواسع في الآثار، وثوريتها، كلها في خدمة نصفها السفلي*"(٤٩).

لا يتيح لنا مجال هذه المادة، الاستعراض التفصيلي للكيفية التي اعتمدها إدوار الخراط في إنشاء نصب أنثاه، إذ لا تمر صفحة خالية من مدح جسد رامة، بتفاصيله التي يفليها ببراعة لا تترك مساحة أنملة خارجة عن الاستثارة والامتداح، والوصف التفاعلي الآيل إلى تشييد الجمال الأنثوي وجعله تمثالاً حياً للأنوثة المطلقة، متوازية مع جماليات التماثيل المكتشفة، والتي لاتزال مخبأة في طيات التاريخ والتراب، فيتناغم التمثالان ويستمدان من بعضهما قيم التأكيد والإبراز والتماهي، والتساوق إلى فضاءات الفن ، فتأتي المقاربة صريحة حيناً، ومضمرة حيناً كما في هذه المقاطع.

"*كانت قيمة عري جسدها الأسمر الصافي تتجاوب بشكل حميم مع قيمة جسد الخشب الداكن الخفيف الدكنة، الحي، في المشربية وتتراسل بين القيمتين موسيقى حميمة، وكان جمالها مضمراً في العري غير مبذول*(٥٠)".

"جناحاها مطبقان إلى استدارة الجسم المرمري المجزع بخيوط بيضاء، كان يحس هذا الجسم المنحوت ينقض عليه"(٥١).

"أطرز على جسد زجاجها المكور الدفيء خيوط قبلاتي. وأنسج عليها بشفتي المضمومتين أسلاك الفيروز المذهب الساخنة، كأنها مسحوبة من الفرن لتوها، على وهج رأس الشمعة البارزة الداكنة المشققة بخيوط دقيقة صغيرة "(٥٢).

وإلى جانب القيم النحتية، نطالع قيماً بصرية تصويرية مثيرة يستفيد بعضها من تقنيات التصوير السينمائي *"الضوء من خلف وجهها يجعل وجنتيها تسطعان بوهج ناعم"*(٥٣).

لم تترك الروايتان مساحة معتمة في جسد الأنثى، فيندر أن تخلو صفحة من التحدث عن أحد الأعضاء أو كلها مجتمعة في وحدة الجسد، وكأن رامة لديها من الأعضاء والصفات الأنثوية ما لا تملكه أية أنثى أخرى، ومع كل هذا الإغداق، نجح الكاتب في حرصه على تجنب التكرار في استخدام المفردات، والتعرض للوضع النفسي أو الحالة، والشعر والفم واليد والنهد وسواها تأتي في مواضع كثيرة كثيرة، لكنها في كل موضع تحضر عبر مفردات جديدة وصياغات جديدة وطرح جديد كل هذا مضاف إليه الدقة البالغة في ملاحظة الجزء، واقتطاع لحظته، وتقديم الحالة كاملة دون إغفال أقل آنائها شأناً، كما في هذه المتابعة لنية الابتسام *"هذه الانفراجة التي توحي ببداية ابتسامة، بل بمجرد نية الابتسامة، والشفتان بنفس الامتلاء الخفيف، بنفس التدوير، كأنما فرغتا الآن فقط من هذه الارتجافة التي لا تكاد تلحظ، عندما تكون الابتسامة فكرة في العينين فقط أو عندما تكون متعة الحب قد بدأت"* (٥٤).

وهذه الأمثلة الخاصة بتناول الأنثى تطرح تساؤلاً كبيراً يخص العلاقات المتداخلة بين اللغة بوصفها منظومة مستقلة والإحالات الكثيرة التي تفضي بالقارىء إلى خارج النص انطلاقاً من أن النص *"تجسد لغوي لكائن وانفتاح خارج اللغة على كينونة في الغياب. أى أنه هو بذاته علائقية جدلية بين الحضور والغياب"*(٥٥). فهل تتبع أهمية الأنساق اللغوية السابقة من الإثارة التي يفترضها تجسد الصور الأنثوية المشتهاة القائمة خارج النص؟ أم تتبع من الإثارة الخاصة الناجمة عن العلائق التفاعلية القائمة بين البنيات البدئية التي يتكون منها كل نسق؟.

والإجابة لا يمكن أن تكون بالبساطة المنشودة، لأن اللغة إذا تم عدها بنية مستقلة عن نظام الإحالة إلى العوالم المتعددة الواقعة خارج النظام الذي يمكن "يفترض" عده مغلقاً داخل حدود البنية فإنها تفقد قيمتها الاستعمالية وربما كل وجودها، وبالمقابل فإن عزل اللغة الخاصة التي استعملها أدوار الخراط أو في أنساقه السابقة، والاكتفاء بتقديم صور مختلفة لإثارات الجسد الأنثوي بواسطة الصور الثابتة أو المتحركة، فإن المتعة الجمالية المنشودة في الفن عموماً وفي الكتابة الفنية خصوصاً، تضمحل وتغيب أو تتحول في منحى آخر لا علاقة له بالاستثارات الناجمة عن قراءة النص والتعامل مع لغته، ولذلك لا نرى قيمة جمالية لجسد رامة خارج تقليبه وتفليته بعيداً عن تلك الأنساق اللغوية التي استحضرته بخصوصيته المفارقة لجميع الأجساد الأنثوية الأخرى الموجودة واقعياً، ولا قيمة "لخيوط الفيروز المذهب الساخنة المسحوبة من الفرن لتوها" لو لم يستطع الكاتب توليفها المتقن وتفاعلها المثير، مع مقتضيات تطريزها على الجسد الأنثوي المكور - الجميل.

تشربت اللغة في العملين معظم تقنيات النص الشعري، إن لم يكن جميعها (اختيار المفردة، بناء العبارة، الاكتظاظ بالصور المفردة، الصياغة، انتشار الكثيف على الصفحات الكثيرة لا يخرجه من كونه كثيفاً، الوهج الانفعالي لا يخبو مهما امتد في الزمن الروائي والزمن المعاش ومهما تكاثفت فوقه رماديات الحياة كما يعيشها غالبية البشر). إن احتفاظ اللغة بمستوى تألقها الشعري في نص روائي كامل، لم يكن وقفاً على هاتين الروايتين، فهناك روايات عربية معاصرة كثيرة، استطاعت أن تبقي لغتها في مستوى هذا الألق، غير أن ادوار الخراط امتاز في المستوى اللغوي بجملة أمور منها ممارسته لشيء من الإبداع الاشتقاقي، ومحاولة تكريس ما يبتكره للدلالة على مدلولات لا نستطيع أن نزعم أنها مطلقة الجدة، كما أننا لا نعثر لها على وجود شائع - على

الأقل في حدود ما نعرفه – *"مطايب مخامر، دقيء، مجزع، يتطاعم، تهجاع، استسرار، وهيج، ينفثى إلخ..."* .

ورغم غلبة اللغة الراقية وامتدادها على معظم الصفحات والفصول فقد قدم إلى جانبها لغة أخرى على عدة مستويات للتعامل والتفكير، كاللغة اليومية المتداولة مشافهة، ومحاولة كتابتها فصيحة عبر الرسائل المتداولة بين أقرباء ميخائيل قلدس، قسيم رامة في بطولة الروايتين إذا جازت التسمية، وهناك في هذا المستوى، أو قريباً منه، رسالة حب *"فيه اندفاع غليظ القوام"* (٥٦). مكتوبة بلغة لا تشذيب فيها، كتبها رجل ذو منطق سوقي ، والرواية لم تقدم تفسيراً لاحتفاظ رامة برسالة من رجل في الجانب المعاكس لموقعها وموقع الذين يشكلون إطارها الاجتماعي والفكري، ونستطيع الركوب إلى أن رغبة الكاتب في تنويع مستويات اللغة كانت وراء إثبات نص الرسالة، فلو كان القصد مجرد الإشارة إلى تعدد علاقات رامة مع الذكور واشتمالهم على شرائح اجتماعية متعددة، لما أثبت الرسالة بنصها *"بطة، حبيبتي، أول مرة أسافر وأنا بالي مستريح من غير وخدان خاطر... إلخ.."* (٥٧).

ثم تنساب اللغة متسامقة شفافة حيناً، يشيع فيها وعي مثقف، عميق الثقافة وثقافته متنوعة المشارب والاتجاهات، تنضح غالباً بحساسية مرهفة إزاء العالم والأشياء، عاكسة بعمق جارح ما يعتمل في نفسه من إحساسه بالغربة والقمع، فهو منتم سياسياً إلى اليسار المقموع تاريخيا، ومنتم بالتحديد إلى الذين رفضوا الانضواء تحت راية اليسار الرسمي، الممثل في الحكومة بوزير أو أكثر، وعلى المستوى المذهبي، يحمل نسبه كوجع، ابتداء من اسمه إلى محاولته في واحد من نقاشاته مع رامة " *الكلام عني كأقلية، يغيظني ويثيرني. لسنا أقلية، نحن أهل البلد* "(٥٨).

تنحسر الحساسية أحياناً لطرح بعض الأفكار الخاضعة لمنطق العقل والفلسفة، ويتخلل ذلك كله من فصل لآخر، مقتطفات مقتطعة أو على الأقل توحي بأنها مقتطعة من الصحف اليومية "الأهرام والأخبار".

وينكفىء العالم المعاش لصالح التاريخ الممعن في انتسابه إلى الماضي السحيق، فتأتي النصوص المتعلقة بالرموز الفرعونية وأساطيرهم، وصلوات كهنتهم، في مستوى لغوي رفيع، ينتسب إلى ما أنتجه العالم المعاصر من شعر، ويفترق عنه في آن واحد، ليس لأنه يتحدث عن الماضي السحيق، وإنما لاستخدامه لغة مشعة بالعوالم القصية، وعتمة الأعماق، وما هو وحشي ومهجور.

جاءت بعض الفقرات المتخذة شيئاً من سيماء الابتهالات والصلوات الكهنوتية القديمة مبنية على أساس تكرار حرف واحد في جميع مفرداتها، بغض النظر عن موقع الحرف في المفردة، والحروف التي اختارها، اختارها لقدرتها على إشاعة أصوات فيها قدر كبير من الغموض والغرابة، فيأتي نطقها مهموساً، مبحوحاً وموحشاً، وكأنه خارج من حلق التاريخ، مجرحاً بتراكم الموت والحجارة وتراب المدافن، ليبث في أحاسيس القارىء مناخاً مقتطعاً من الغرابة واللاواقع، غير أنه يذكرنا أيضاً بما كان يفعله أدباء عصر الدول المتتابعة "الانحطاط" من لعب فارغ بالألفاظ، ويحيلنا أيضاً إلى شيء من الجهد الذي قد يكون مبذولاً للتنقيب في المعاجم عن كلمات لا تنسب إلى قاموس العصر، كما في هذه الأمثلة:

"حرارة تحمش حياة حرونا تحرد حيناً، وتصوح في رياح الحرور، وحوحة فحيح بيرح بي حنين إلى الحرز الحريز يحز في اللحم الحي..إلخ" (٥٩).

"عجيج العباب يعربد في قاع القوقعة التي عصفت بها رياح

الأعاصير، وعركتها فتعرت إلا من تعاشيب الربيع العافي، إذ نتطاعم نعمى المتع تتشعع في عمود الضلوع. عسف العلل والتياع عقابيل الروع.. إلخ" (٦٠).

"سنان حسك الأسلاك المستحصدة تسوط الجسد وتسور سماديره... إلخ.." (٦١).

"وجه الجريمة جهنم. والجور البرجي. ومجال الجحافل وجيوش الجباة المدججة متى تنجلب؟ وكيف تجابه؟ الدجنة تجرجر جناحيها على جوانب الجنادل..إلخ.." (٦٢).

ومما حاول إدوار الخراط تنويعه على وتر اللغة استخدامه المحكية المصرية، خارج نطاق الحوار بين الشخصيات، للدلالة على مجموعة من الموجودات التي ينتظمها انتسابها إلى عصر الاستهلاك "الريكوردر، التوست، السوستة، بلوفر، الفانلة، الترموس، الفوتي، السوتيان، بزرميط...إلخ" في محاولة لتكريس استخدام المفردة السائرة على ألسنة الناس، رغم وجود المفردة الفصيحة المقابلة، وشيوع تداولها في النصوص الكتوبة، وسهولة استعمالها في اللغة المنطوقة ولا نميل، بهذا الخصوص، إلى مناقشة المفردة المحكية، القادمة من لغة أخرى للدلالة على مادة تم ابتكارها، وتسميتها، وشيوعها، خارج منظومة اللغة العربية، فالمهم في النص الإبداعي مدى توفيق كاتبه في قدرته على إقناع القارىء بقبول المفردة، وتعويده - بمعنى تعليمي بحت - استخدامها وتداولها نطقاً وكتابة.

هذه التنويعات اللغوية، تجاورت أفقياً لتمسح شرائح مختلفة من المجتمع المصري "السوقية البسطاء والحاصلين على قسط من التعليم، أنصاف المثقفين، الصحفيين، المثقفين..إلخ". وتراكبت شاقولياً لتصل

الحاضر بماضيه السحيق، قافزة فوق حقبة كبيرة من التاريخ المستمر في مصر وهي حقبة التاريخ العربي الإسلامي، التي اقتصر ذكرها على مجموعة من الإشارات العابرة إلى المشربية المملوكية، وبعض النحاسيات، وبعض المآذن الحجرية التي لم يستطع الكاتب إلا أن ينسب جماليات بعضها إلى النفس البيزنطي *"كانت الساحة مزدحمة وبهيجة، تحت المئذنتين الناحلتين برشاقة"*(٦٣). التاريخ لم يكن هماً بارزاً في الروايتين رغم حضوره المستمر، ليس من حقنا أن نطلب الكاتب بذكر ما يوافق أفكارنا وأهواءنا التذوقية، غير أن قسطاً رئيساً من الروايتين جاء مكرساً لتقديم الجماليات البحتة للمكتشفات الأثرية واللقى العائدة للعصر الفرعوني، وأحياناً الروماني ـ البيزنطي، ولم تقفر الراويتان إقفاراً مطلقاً من التعرض لجماليات الموجودات العائدة للحقب العربية الإسلامية المتتالية في مصر رغم وفرتها النسبية هناك، غير أن تعرض الكاتب لمثل هذه الموجودات جاء ضرباً من الملامسة العاجلة، وربما كان من قبيل التعثر والمصادفة، دون أن نجرؤ على اتهامه بالإهمال أو الإقليمية أو سوى ذلك، فالمهم هو ما قيل، وما تم السكوت عنه، تعمداً أو غير تعمد، يبقى في حدود المظان التي لا شأن لنا ـ الآن ـ بالتعرض لها.

"الزمن الأخر" شكل من أشكال التتمة الروائية لـ "رامة والتنين" تقنية وموضوعات وشخصيات وأمكنة، وإن تناولت حيزاً مستقلاً في مستوى الوعي ومستوى الزمن المعاش، أقل توتراً وأقرب للسكون والدعة، وأقرب للتكيف والمصالحة مع الحياة. لا ندري إلى أي مدى نستطيع اعتبار الروايتن رواية في جزءين، وإلى أي مدى يمكن اعتبارهما روايتين منفصلتين، فالاعتباران متساويان من منظور الرفض والقبول. وعبر هذه الإضاءة الصغيرة، لم يقف الاعتباران، أو أحدهما عثرة تعيق إيصال ما رأيناه ساطعاً وممتداً في العملين، سواء اعتبرناهما عملاً واحداً أو عملين.

الأجمل في الروايتين، جاء تنويعاً على وتر اللغة، وتنويعاً على وتر الجنس الذي كان تجسداً وحضوراً لغوياً قبل أن يكون إحالة خارجية، دون أن يصح اعتبار أحد التنويعين موضوعاً رئيساً لهما. التنويعان نحيّا موضوعات العملين إلى الثنايا الأقل حضوراً وإضاءة، إلى درجة الظن بأن ما يتحدث عنه إدوار الخراط، خارج الجنس والأداء اللغوي، جاء عرضياً، وبسبب نوع من التعثر الحتمي، وقع فيه الدفق اللغوي أثناء تغطيته مساحة واسعة ومعمقة، من التاريخ والجغرافية والحياة. حيث لم تستطع آلاف التفاصيل الصغيرة والمشاهد المقطعة من الشارع أن تقدم أي شيء حار خارج اللغة والجنس.

لا نستطيع في هذه الإضاءة أن نغفل أهمية الأفكار، والموضوعات، والقضايا المطروحة في ثنايا الروايتان، ولم نستطع أن نغفل ذكاء الكاتب في طريقة عرض أفكاره ـ السياسية خصوصاً ـ أو بالأحرى دسها المترافق بشيء من الصراحة وشيء من الحذر في أماكن مختلفة، فتأتي الفكرة بشكل ومضة خاطفة شديدة السطوع، كأنها نصل يخرق فورات متتالية من الشبق المستمر يبرق قليلاً، ويختفي، لا يخمد الفورات ولا يؤججها، بل يجعلها تتالى ضمن وجهات أخرى يرسخ النصل في الوعي والذاكرة، ليس بسبب مجيئه المباغت، وغير المتجانس مع الضباب الجنسي الشامل فحسب، وإنما، أيضاً، لأنه ذروة متوترة من ذرى العلاقة التفاعلية بين اثنين، اختلافهما في الجنس يتعدى نفسه إلى اختلافهما في الأبعاد الشخصية والرؤى، فيأتي النصل ذروة شديدة التركيز والسطوع، يجعلها إسرافها في درجة العلو والتوتر، متمايزة درجياً ونوعياً، عن مستويات التوتر السائدة.

إن إغفالنا المتعمد لمناقشة الأفكار المطروحة، لا ينبع من قلة أهميتها، بغض النظر عن مواقفنا لها، أو اختلافنا معها، بل ينبع أساساً

من تنحي الفكرة لصالح تقنية عرضها في الأعمال الفنية الجيدة، إضافة إلى أننا نؤثر تجنب التزمت الدوغمائي المنبثق بالضرورة عن التناول الإيديولوجي للفن، وضيق آفاقه ومحدوديتها في اقتصارها على معالجة الفكرة وتفريعاتها وإطلاق الأحكام الدامغة سلباً أو إيجاباً ، من منظور الموقع الإيديولوجي لكل من الفنان والمتعامل مع مادته الفنية.

خامساً ـ هل يستغني السرد عن اللغة وامتحان ذلك في ضوء السرد بواسطة الصور المتحركة

مع انتشار صناعة السينما، وتحويل عدد الروايات إلى أفلام سينمائية خرجت الأحداث الروائية من إدراكها بواسطة الخيال الذي تصنعه اللغة، إلى إمكانية رؤيتها بحاسة البصر على الشاشة، أو من خلال الصور الفوتوغرافية التي يمكنها أن تقدم سلسلة بصرية مشابهة إلى حد ما للسلسلة البصرية المتحركة في السينما، وبلغ من تأثير الصور مثلاً أن أندريه بريتون أحلها محل الوصف فيذكر في "ناديا" *إن الغرض من وفرة الرسوم الفوتوغرافية هو إلغاء الوصف، الوصف الذي كتب عليه البطلان في (بيان ما فوق الواقعية)* (٦٤).

ولكن كتاباً آخرين رفضوا فكرة استبدال الوصف بالصور رفضاً قاطعاً، فيقول مالارميه: *لست مع أي تمثيل بالرسوم، إذ كل ما يوقظه الكتاب من صور يجب أن يجري في ذهن القارىء* (٦٥) ويقول فلوبير: *لن أسمح بالرسوم في رواياتي مادمت حياً، لأن أجمل وصف يلتهمه أردأ الرسوم، فما إن يثبت القلم كائناً بالرسم حتى يفقد طابع العموم* (٦٦).

ومازال روائيون كثيرون يعلنون خوفهم وتحفظاتهم من نقل أعمالهم الروائية إلى أعمال سينمائية ، مدعين أن المخرجين والممثلين

يمسخون أعمالهم ويشوهونها، مع التأكيد أن العمل السينمائي - ولو تم أخذه عن رواية - أمر والرواية أمر آخر. فقد تم تحويل معظم أعمال نجيب محفوظ الروائية إلى أفلام سينمائية ومسلسلات تلفزيونية، دون أن يقع خلط بين الرواية والفلم، ومن أجل محاولات تقليص المسافة بين الرواية والعمل السينمائي المأخوذ عنها شارك جنكيز أينماتوف في كتابة سيناريو بعض الأفلام المأخوذة عن رواياته، وانفرد بكتابة السيناريو لبعضها "كالمعلم الأول، وجميلة، والسفينة البيضاء".

وبلغ من ارتباط السينما بالرواية *أن الناس يخلطون اليوم بين الرواية والسينما وكون عدد من الروائيين "مارغريت دورا، آلان روب - غرييه، جان كايرول"، قد شاركوا (آلان رينيه) في إعداد أفلام شتى، من مثل (هيروشيما يا حبى، السنة الفائتة في مارينباد، موربييل) لم يعد أن زاد الشبهات، إن انتقال (روب - غرييه) إلى الفلم مثلاً لم يثر الدهشة فجماليته الروائية عرضت غير مرة، على أنها تخطيط إجمالي للفن السينمائي*(٦٧).

والرواية التي تتحول إلى فلم سينمائي أو مسلسل تلفزيوني تخسر سماتها الإطلاقية، والتخييلية، وتقزم مادتها في تجسيدات هزيلة، وخصوصاً في ظل طغيان صفة الرداءة على غالبية الإنتاج السينمائي والتلفزيوني العربي الراهن، بسبب الميل - الذي يمكن أن يكون فطرياً - إلى تحويل الكلمات إلى مكافئتها ودلالاتها المادية، وتحويل الصور الخيالية المرسومة بالكلمات إلى صور ذات تجسدات محسوسة، وتتمتع بقابلية صريحة للتحقق الواقعي، وعلى هذا الأساس يقبل المتلقي ما تقترحه السينما والتلفزيون من تجسيدات مختلفة لما هو مطلق في عالم الرواية، والفرق يظل كبيراً بالطبع بين التجسيدات المحدودة التي تطرحها الوسائل السمعية البصرية والتجسيدات التي يجريها في ذهنه كل

قارىء على حدة، بحيث يجعلها توزعها على أذهان ملايين القراء المتنوعين والمتفاوتين في أنصبتهم من الثقافة والتحصيل العلمي، محتفظة بسماتها الإطلاقية التي تستمدها من الطبيعة العامة للغة، التي تمكن كل إنسان من التفاعل معها بطريقة تختلف بهذه النسبة أو تلك عن الطريقة التي يتفاعل معها الآخر،... على خلاف التحديد التصويري وكبح المحيلة اللذين يؤدي إليهما التلقي السلبي لطروحات السينما والتلفزيون.

الكلمة أكثر إطلاقاً وتشظياً وانفتاحاً من الصورة والصورة في أحايين كثيرة ـ وربما في جميع الأحيان ـ ليست أكثر من إغلاق للمعنى، وكبح لانطلاقة الكلمة إلى رحابة آفاقها، فالكلمة تقف عند حدود الصورة، وبقدر ما تكون الصورة متقنة ومحسوسة فإن إقفالها وكبحها لانطلاقات دلالات الكلمة وانفتاح المعنى يكون أقوى.

إن الطبيعة الحوارية للكلمة عموماً وللكلمة الروائية خصوصاً، التي اشتغل عليها باختين في كتابه "الكلمة في الرواية " تعطي الكلمة مزيداً من الصفات الإطلاقية يساعدها في ذلك تشكل الرواية من عدد غير محدود من الأساليب اللغوية والأنماط الكلامية تتباين *في أصواتها، ويقع الباحث فيها على عدة وحدات أسلوبية غير متجانسة، توجد أحياناً في مستويات لغوية مختلفة، وتخضع لقوانين أسلوبية مختلفة* [٦٨] وهي إلى جانب ذلك تسمح *بدخول أجناس مختلفة ـ فنية وخارجة عن الفن ــ ومن حيث الواقع فمن العسير جداً العثور على جنس لم يدخل الرواية في وقت ما وعند كاتب ما، وتحتفظ الأجناس المدخلة إلى الرواية عادة بلدونتها البنائية واستقلالها الذاتي وفرادتها اللغوية والأسلوبية* [٦٩] وحتى اللغة التي يستعملها الشخص الواحد تنطوي على مستويات متعددة وأحياناً على لغات متعددة تتحدد كل منها بحسب الجهة التي يتم إليها توجيه الخطاب فالفلاح الروسي الأمي *يصلي لربه بلغة (السلافية الكنسية)*

وينشد الأغاني بثانية، وفي أسرته يتكلم ثالثة، وحين بدأ يمشي على المتعلم التماساً لتقديمه إلى مركز المنطقة حاول التكلم برابعة (بلغة رسمية سليمة، لغة العرائض) (٧٠).

لقد أثبتت السينما والتلفزيون إمكانية تقديم أنساق سردية لا حصر لها اعتماداً على الصور التي لا تتحول إلى مفردات ومقاطع حوارية بالضرورة، كالسينما الصامتة، والسينما غير المترجمة على سبيل المثال وجعلها اتكاؤها على الأعمال الروائية الكبرى ضرباً من ضروب القص أو السرد استعمل في البدايات كثيراً من تقنيات الرواية واستعمل مصطلحاتها ومفرداتها، ولكن السينما بدأت بالتدريج تستقل عن السرد الروائي وتحاول ترسيخ لغتها الخاصة ومنظومتها السيميائية والمصطلحية الخاصة المستقلة عن تلك المستعملة في النقد الروائي "كالإخراج والسيناريو والمونتاج والتماثل والتوازن، ووضع مركز الاهتمام والتركيز البؤري المختار.. وغير ذلك.." ولكن مشكلة السينما فيما يتعلق بالجانب الإطلاقي الخاص بالأنساق السردية المختلفة تفشل في تحقيق ذلك الإطلاق المنشود والقائم في الأنساق السردية المكونة بواسطة اللغة بسبب طبيعتها التجسيدية التشخيصية المناقضة جوهرياً للتجريد اللغوي قبل كل شيء، بالإضافة إلى أن منظومتها الإشارية ليست ناجزة بالمعنى الدقيق للكلمة، أو على الأقل ليست ناجزة بالشكل المرجو، من جانب، ولا تتمتع هذه المنظومة، باستثناء الصور الناطقة ودلالاتها المباشرة، بالانتشار والتعميم اللذين تتمتع بهما اللغة.

إن الكفاءة العالية للسينما في تقديم أنساق سردية بواسطة الصور استطاعت أن تنافس الرواية في احتكار جمهور كبير تم تجييره في النصف الثاني من القرن العشرين لصالح التلفزيون، هي التي طرحت إمكانية اختبار تقديم السرود المختلفة خارج اللغة، وبدهي أنها تستطيع

ذلك وتفعله باستمرار، ولكن الفرق كبير بين كفاءة اللغة وكفاءة الصور بهذا الاتجاه.. فتتناول أي مثال من الأعمال الروائية التي حولت إلى فلم سينمائي يبرز للعيان كمية ما أغفلته السينما من تفاصيل وقضايا وجوانب شخصية، ومزايا نفسية للشخصيات، وعوالم كثيفة عميقة عصية على التشخيص، وحتى إذا تم عد الفلم السينمائي عملاً ـ مثلما هو عليه فعلاً – منفصلاً بشكل كامل عن الرواية ـ حتى لو كان مأخوذاً عنها – تظل السينما تشكل خطورة أو نوعاً من الاعتداء والتحديد، وربما التقزيم لكل ما هو رحب ومطلق في عالم الرواية، وما أكثر الأمثلة.. فقبل نقل رواية كازنتر اكس " زوربا " إلى السينما، كانت شخصية زوربا تتمتع بملامح لا حصر لها،.. إذ يرسمها كل قارىء بطريقة مختلفة عن الآخر، أما بعد أن مثلها أنطوني كوين.. صار من الصعب – وربما من المستحيل – رسم هذه الصورة أو تصورها بعيداً عن ملامح الممثل أنطوني كوين وعن الملامح المميزة لأدائه المميز،... وهذا لا يعني محاولة الحط من شأن الممثل أو شأن السينما، ولكن آلية التحديد وتقييد المطلق تسير في هذا المنحى، وهذا يمتد على جميع الأعمال الروائية التي تم نقلها إلى السينما، ابتداء من "ذهب مع الريح والأخوة كارامازوف والجريمة والعقاب، والفراشة، والأحمر والأسود وانتهاء باللص والكلاب وثلاثية نجيب محفوظ..." .

إن اللغة تقدم ما تعجز عنه السينما، من الناحية السردية الخالصة، لأن الفنون الأخرى التي تشتملها السينما كالموسيقي والرقص والرسم، تعجز اللغة عن تقديمها بوصفها مجموعة من النظم السيميائية المستقلة عن أنظمة اللغة وبنياتها المختلفة.

أخيراً.. لا أعرف إلى أية درجة يمكن الزعم بصلاحية التحليل اللساني وكفاءته للتعامل مع جميع الروايات، ومع جميع العوالم

والمستويات التي تشتملها الرواية.. ولكن الانطلاق مما سبق ذكره في هذه المساهمة يبيح لي الزعم بإمكانية فعل ذلك، فطالما أن الرواية تتكون من بنى وأنظمة لغوية، فإن التحليل اللساني قادر على التعامل مع هذه البنى، وخصوصاً إذا استطاع متابعة جميع الإحالات التي تنفتح باتجاهها البنية، واستطاع أيضاً، الانتقال من العملية التحليلية إلى العملية التركيبية التي تتيح لنا تعريف جملة الكيفيات والتقنيات التي تكون بموجبها العمل الروائي، وتتيح لنا أيضاً - بواسطة انفتاح الدلالة - ربط العمل الروائي بجملة المنظومات " الثقافية والقيمية والاجتماعية " التي اكتنفت نشوءه، فلا يكفي على سبيل المثال أن ننوه بكلمة " بزرميط" التي أرادها أدوار الخراط انطلاقاً من الإرادة العفوية للكتلة الاجتماعية الكبرى التي ابتدعتها في مصر، أن تكثف رؤيته للخليط الثقافي التاريخي الاجتماعي المذهبي الذي في ذلك الإنسان .. التي يشي بها تجاور الراء والزاي، ويشي وجود حرف الطاء المسبوق بياء بقدر واضح من السخرية والحط من شأن هذا الخليط ، وخصوصاً أن لفظ الطاء المسبوق بياء يرسم على الشفتين إيماء بمطهما ازدراء واستهجاناً، بل يجب متابعة التركيبة الكبرى التي ينفتح باتجاهها لفظ الكلمة وطريقة ابتكارها وكيفياته النامة عن هذا الوجود الجمعي الكبير . وطرائق تعامله مع تكوينه ، وتبقى هذه اللفظة "العامية " وربما السوقية، تختزل ما سبقت الإشارة إليه.. لا شك في أن عملية إخضاع جميع كلمات النص - أي نص - إلى متابعات من هذا القبيل عملية مستحيلة، ولذلك فإن شرط إصابة التحليل اللساني للسرد الروائي يتركز في اختيار الألفاظ المناسبة والأنساق المناسبة الكفيلة بايصالنا إلى جميع ما يتكون منه، وما ينفتح باتجاهه العمل، وفي اختيار الألفاظ - المفاتيح، والأنساق - المفاتيح، تكمن الخطوة الأولى في عملية التحليل التي تنطلق في حالتها المثلى من أصغر البنى وتنتهي بكيفيات التركيب النهائي الأشمل لمجمل العمل، ولمجمل علائقه الأكثر اتساعاً، والأعمق تفاعلياً واندغاماً في الثقافة والمجتمع وسيرورة الحياة.

الهوامش

(١) نظرية الرواية ــ جون هالبرن وآخرون ـ محي الدين صبحي ـ وزارة الثقافة. دمشق. ط (١) ١٩٨٢ـ ص ٢٧٩.

(٢) نفسه ص ٣١٥.

(٣) في الرواية العربية ـ خورشيد. دار العودة ـ بيروت ـ ط (٣) ١٩٧٩.

(٤) المغامرة المعقدة ـ محمد كامل الخطيب ـ وزارة الثقافة ـ دمشق، ط (١) ١٩٨٨ ص٥.

(٥) باتوراما الرواية العربية. د. سيد حامد النساج.

(٦) نصوص مختارة من عصر الرواد. د. عبدالكريم الأشتر.

(٧) صدرت الطبعة الأولى من "رامة والتنين" عام ١٩٨٠ وبدأ الكاتب كتابتها قبل ذلك بأربعة عشر عاماً والطبعة الأولى من "الزمن الآخر" عام ١٩٨٥.

(٨) عند صدور "الأبتر" لم يكن ممدوح عدوان معروفاً في الأوساط الثقافية إلاّ بصفته شاعراً على خلاف ما هو عليه حالياً من ممارسة الكتابة المسرحية والترجمة وكتابة السيناريو.

(٩) شرخ في تاريخ طويل ـ هاني الراهب المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط (٢) ١٩٧٩ ـ ص ٣٤٧.

(١٠) الأوباش ـ أحمد يوسف داود ـ وزارة الثقافة ـ دمشق ـ ط (١) ١٩٨٢ ت ص ٧٩، ٨٠.

(١١) براري الحمّى ـ ابراهيم نصر الله ـ مؤسسة الأبحاث العربية ـ بيروت ـ ط (١) ١٩٨٥ ـ ص ٤٩.

(١٢) الأوباش ـ أحمد يوسف داود ـ ص ١٢٠.

(١٣) نظرية الرواية ـ هالبرين وآخرون ـ ص ١٦.

(١٤) قضايا الشعرية ـ رومان ياكوبسون ـ ت محمد الولي ومبارك حنون. دار توبقال ـ الدار البيضاء. ص (١) ١٩٨٨ ص ٢٤.

(١٥) الكلمة في الرواية ـ ميخائيل باختين ـ ت يوسف حلاق ـ وزارة الثقافة ـ دمشق ط (١) ١٩٨٨ ص ٨.

(١٦) قضايا الشعرية ـ ياكوبسون. ص ٢٤.

(١٧) باسكال ـ نقلاً عن "في البنيوية التركيبية" ـ د. جمال سحيّد" ـ دار ابن رشد ـ بيروت ط (١) ١٩٨٢ ص ١٦٠.

(١٨) موبي ديك ـ هرمان ملفل ت.د. إحسان عباس ـ دار ناصر للثقافة ـ بيروت ط (١) ص ٩، ١٠.

(١٩) الشعرية ـ نزفيطبان طودوروف ـ ت شكري المبخوت ورجاء بن سلامة ـ دار توبقال ـ الدار البيضاء. ط. ١٩٨٧ ص ٧٦.

(٢٠) موبي ديك ـ هرمان ملفل ص ١١.

(٢١) الشعرية "طودوروف. ص ٢٧.

(٢٢) موسوعة ـ جيمس جويس، طه محمود طه وكالة المطبوعات ـ الكويت ـ ط (١) ١٩٧٥ ص ١٦٤.

(٢٣) نفسه. ص ٢٨٧.

(٢٤) ذهنية التحريم. د. جلال صادق العظم. دار رياض نجيب الريس للكتب والنشر، لندن ـ ط (١) ١٩٩٢ ص ٢٣١.

(٢٥) جريدة العروبة ـ حمص، العدد ٣٣٩١ ـ تاريخ ١٩٧٥/٩/٤ ـ مقابلة مع الكاتب أجراها صلاح صالح.

(٢٦) شرخ في تاريخ طويل ـ هاني الراهب ـ ص ٢٢٨.

(٢٧) السدّ ـ محمود المسعدي ـ دار الجنوب للنشر ـ تونس ـ ط (١) ١٩٩٢ ـ ص ٦٩، ٧٠.

(٢٨) الزويل ـ جمال الغيطاني ـ دار المسيرة ـ بيروت ط (١) ١٩٨٠ ـ ص ٣٦.

(٢٩) مفترق المطر ـ يوسف أحمد المحمود ـ اتحاد الكتاب العرب ـ دمشق ـ ط (١) ص ١٧٦ ـ ١٧٧.

(٣٠) نفسه ص ٦٤.

(٣١) نفسه ص ٩٥.

(٣٢) نفسه ص ١٢١.

(٣٣) نفسه ص ١٤١.

(٣٤) نفسه ص ١٣١.

(٣٥) ألف ليلة وليلتان ـ هاني الراهب ـ دار الآداب ـ بيروت ط (١) ١٩٨٨، ص ٨٢.

(٣٦) شرخ في تاريخ طويل ـ ص ٢١٥.

(٣٧) حارة النسوان ـ أحمد يوسف المحمود ـ اتحاد الكتاب العرب ـ دمشق ـ ط (١) ١٩٨٧ ـ ص ٢٢٩.

(٣٨) الوجوه البيضاء ـ الياس خوري ـ دار ابن رشد ـ بيروت ـ ط (١) ١٩٨٧ ـ ص ٢٢٩.

(٣٩) مئة عام من العزلة. غابرييل غارسيامماركيز – ت د. سامي الجندي، إنعام الجندي دار الكلمة – بيروت ـ ط (١) ١٩٧٩ ـ ص ٤٨.

(٤٠) رامة والتنين، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ص (١) ـ ١٩٨٠.

(٤١) الزمن الآخر، دار شهدي للطبع والنشر، القاهرة، القاهرة، ط (١) ـ ١٩٨٥.

(٤٢) ـ رامة والتنين، ص ١٥٩.

(٤٣) ـ رامة والتنين، ص ١٥٩.

(٤٤) ـ الزمن الآخر، ص ٢٦٤.

(٤٥) ـ الزمن الآخر، ص ٣٦٤.

(٤٦) ـ الزمن الآخر، ص ٢٣٦.

(٤٧) ـ الزمن الآخر ـ ص ١٩٥.

(٤٨) ـ رامة والتنين، ص ١٦٠.

(٤٩) ـ رامة والتنين، ص ٢٠٢.

(٥٠) ـ الزمن الآخر، ص ١٩٩.

(٥١) ـ الزمن الآخر، ص ٢٠٥.

(٥٢) ـ الزمن الآخر، ص ٢٦٩.

(٥٣) ـ الزمن الآخر، ص ٧.

(٥٤) ـ الزمن الآخر، ص ٢٣٢.

(٥٥) ـ في الشعرية ـ كمال أبوديب ـ مؤسسة الأبحاث العربية. بيروت. ط (١) ص ١٩ ـ ١٩٨٧.

(٥٦) ـ رامة والتنين، ص ٢٩٥.

(٥٧) ـ رامة والتنين، ص ٢٩٥.

(٥٨) ـ الزمن الآخر، ص ٩٩.

(٥٩) ـ رامة والتنين، ص ٩٢.

(٦٠) ـ الزمن الآخر، ص ١١٠.

(٦١) ـ الزمن الآخر، ص ١٦٤.

(٦٢) ـ الزمن الآخر، ص ٢٢٧.

(٦٣) ـ الزمن الآخر، ص ٢٨٥.

(٦٤) ـ قضايا الرواية الحديثة ـ جان ريكاردو ـ ت صياح الجهيم وزرة الثقافة ـ دمشق ط (١) ـ ١٩٨٨ ـ ص ١١٣.

(٦٥) ـ نفسه ص ١١٩.

(٦٦) ـ نفسه ص ١١٩.

(٦٧) ـ نفسه ص ١٠٢، ١٠٣.

(٦٨) ـ الكلمة في الرواية ـ ميخائيل باختين ص ٩.

(٦٩) ـ نفسه ص ٩٣.

(٧٠) ـ نفسه ص ٥٥.

* * *