# البنية الفنية في « ألف ليلة وليلتان »

سمر روحي الفيصل

لقيت رواية « ألف ليلة وليلتان » (١) للدكتور هاني الراهب صدى نقديا واسعا داخل سورية وخارجها ، بحيث كتبت عنها دراسات نقدية جادة ، ومقالات متفرقة ، وأقيمت لمناقشتها ندوتان كبيرتان . ولقد أجمع الدارسون على انها رواية جديدة ، تحمل بالمقارنة مع اخواتها السوريات والعربيات قدرا أعلى من الصنعة الفنية ، واستنادا أوسع الى معطيات الرواية الغربية الجديدة . يضاف الى ذلك التدقيق في المضمون الروائي ، والتوسيع للمقطع العرضاني المختار من المجتمع السوري قبيل حرب حزيران وبعدها ، وبالتالي كانت الرواية بالغة الصعوبة للمتلقي العادي . ولعل قياس مدى أهميتها في مستقبل الرواية السورية لم يحن بعد ، وفي الظن انها ستعتبر رائدة في تطويع التقنيات الفنية للرواية الغربية لتلائم الرواية العربية . ولعل مهمة النقد ، في توضيحها وتذليل عقباتها أمام القارىء العادي ، من تحصيل الحاصل في هذه الفترة من عمر الرواية السورية ، لان الهوة التي تفصلها عن القارىء العربي كبيرة ، وبالتالي يعتقد المرء ضرورة التخفيف من حدة هذه الهوة الى اكبر قدر ممكن حتى يألفها القارىء ، أو يرتفع الى مرتبة كونه قارئا جديدا أمام عمل جديد ، وبالتالي تؤول الهوة الى الزوال . ولعل هذا الامر واحد من الاسباب التي تجعلنا نقف في هذه الدراسة عند البنية الفنية للرواية ، دون أن يعني ذلك أي تقليل من أهمية مضمونها .

ما مدى تعبير الشكل الفني للرواية عن المضمون ؟

ان ذلك هو السؤال الملحّ دوما ، وان في تقنية رواية « ألف ليلة وليلتان » ما يجعله أكثر الحاحا وبروزا ، فهي من الروايات الجديدة التي هضمت تقنيات الرواية الغربية وحاولت تطويعها لتلائم المضامين العربية . صحيح ان القارىء ، أي قارىء ، يحس احساسا واضحا بصعوبة هذه الرواية ، بحيث يضطر لملاحقتها سطرا فسطرا ، بعد أن يعيد قراءتها أكثر من مرة ، ولكن ما هو أكثر صحة ان الرواية لا تترك القارىء يجلس مرتاحا على طاولته ، يقرأ الرواية للحصول على متعة ينشدها ، وانما تجعله ينشدّ اليها بقوة ، ويستنفر أحاسيسه كلها لملاحقتها ، وبخاصة انها رواية لا تضم فصولا وأبوابا ، وليس فيها حبكة روائية ، بل تبدأ كلماتها الصغيرة بالسير لاهثة حينا ، ومتوترة حينا ، ومملة بتفاصيلها حينا ، الى نهاية الرواية البالغة ( ٣٨٥ ص ) من القطع المتوسط . فاذا أضفنا الى ذلك ان مضمون الرواية يصدم القارىء ويستفزه ، أدركنا أهمية مواكبة استفزاز الشكل لاستفزاز المضمون ، لان عملية التحريض المقصودة من المضمون تلقى تجاوبا من القارىء دون تلكؤ في ذلك . بالطبع لا يغفل المرء عن ان القارىء الجاد هو الذي يصبر على قراءة هذه الرواية ، وهو الذي يفوز بتلك النتيجة ، بمعنى ان القارىء العادي سينصرف عنها لصعوبة الشكل الفني فيها ، ولعدم وجود ما يثير ويمتع في المضمون ، وبخاصة ان القارىء عندنا ما يزال يقرأ بهدف المتعة والترويح عن النفس . ان المرء لا يغفل هذا الامر على الرغم من اثارته سؤالا كبيرا عن الجهة التي قدمت الرواية لها : هل هي للقارىء الجاد وهو لا يحتاج كثيرا الى الصدمة التي يقدمها المضمون ؟ أم انها تتقدم الى القارىء العادي ، وهو يشكل غالبية القراء ، وهذا القارىء سينصرف عنها دون شك لصعوبتها شكلا ، وعدم قدرة مضمونها على امتاعه والترويح عنه ؟ وبالتالي هل تتعالى الرواية على الناس وهم غايتها ؟ وهل هي جنس أدبي فوقي ؟

ان هذا الامر وارد في رواية هاني الراهب ، ولكنه لا يمنع من أن تترك الفرصة سانحة للرواية السورية لتجريب تقنيات جديدة ، وبخاصة ان الرواية عندنا ليس لها موروث روائي ، ولا تخسر أرضا لا تملكها اذا هي جربت أشكالا غريبة اعتمدت عليها أساسا في المرحلة السابقة ، وما زالت تعتمد عليها في عديد من تقنيات الروايات المكتوبة حديثا (٢) . يضاف الى ذلك ان هناك دورا للنقد في تقريب هذه الرواية من القراء ، وان هناك رأيا يقول بوجوب التأثير في الخاصة حتى يتمكنوا من التأثير في الآخرين العاديين ، ولهذا كله تبقى صعوبة الشكل الفني لهذه الرواية مشجبا يعلق عليه الرافض حجته لئلا يبقى رفضه للرواية دون تسويغ .

على أية حال فرواية هاني الراهب ، ضمن المنهج التفسيري الذي نأخذ به ، نص قائم بذاته ، لا ينفصل

جزء فيه عن آخر ، ولسنا في حاجة كبيرة للمصادر الخارجية ، نستعين بها عليه . فالواضح ان الشكل الفني مرسوم بما يوافق بنية المجتمع ( مضمون الرواية هنا ) ، بمعنى ان مضمون الرواية لم يكن يقف عند شخصية واحدة يستوفى الحديث عنها لينتقل الى الشخصية الثانية ، وانما كان يقف عندها كلها في وقت واحد . ذلك انه ينطلق من ان الروايات التقليدية كانت تعطي الشخصية المركزية حجما أكبر منها ، وبالتالي اكبر من المجتمع الذي تتحرك فيه ، وهو لا يريد ذلك ، ولهذا لجأ الى بنية فنية تلائم بنية المجتمع نفسه . واذن فثمة محاولة تستخدم شكلا فنيا محددا قادرا على التقاط حس الحياة في المجتمع . ولقد استندت هذه المحاولة الى أبرز تقنيات الرواية الغربية الجديدة .

ان الخط العام للشكل الفني يسير ضمن منظور « اللقطة » المعروف جيدا في « السينما » . الا ان اللقطة لا ترد كاملة وانما يلجأ المؤلف الى تقطيعها الى مشاهد متعددة ، ويحرص في كل مرة على تغيير طريقة ايراد اللقطة . وعلى مستوى المضمون الروائي حمل المؤلف آلة تصويره وأخذ يلوب بها في أفياء المجتمع ، ليصور لقطات من حياته اليومية . وواضح ان اللقطات التي صورها لم تكن عشوائية ، بمعنى ان تسجيله كان انتقائيا ، بحيث تعبر اللقطة عن شيء محدد يعي تأثيره في القارىء ، أو يعبر عن المراد من الرواية . والمؤلف ، في هذا ، يعتمد على التراكم الكمي للقطات ، في محاولة ناجحة لاستخدام علم النفس الجمعي والتحليلي ، حتى اذا بلغ التراكم الكمي غايته أحدث تأثيره المفترض في القارىء . ولقد جاء الشكل الفني على مستوى المضمون من حيث قدرة اللقطات على التعبير . فهو يبدأ الرواية بمشهد لعباس ونواف وعائدة وامية مجتمعين ( ص ٧ ) ، ثم يقطع المشهد ليقف عند مشهد لشيش بيش ورفاقه ( ص ١٠ ) ، ثم يعود الى المشهد السابق ( ص ١٣ ) ، ثم يعود مرة أخرى الى مشهد شيش بيش ( ص ١٥ ) ، وهكذا تتحول لقطة سهرة عباس ورفاقه الى مجموعة مشاهد تعمد المؤلف قطعها الى وحدات . وكذلك لقطة شيش بيش ورفاقه ، فقد اورد المؤلف مشهدا من اللقطة الاولى وأعقبه بمشهد من اللقطة الثانية على طريقة المزج . على انه لم يكن يستخدم تقنية اللقطات وتقطيعها الى مشاهد على هذه الطريقة البسيطة المتتالية دوما ، بل كان ينوع في طريقة المزج ، فيذكر مشهد « علي » وهو ذاهب الى بيته ( ص ١٦ ) ، وينتقل منه الى مشهد « نواف » يضرب زوجته « امية » لتعترف بوجود عشيق لها ( ص ١٨ ) ، ليعود مرة اخرى الى « علي » بعد دخوله المنزل ولقائه بأم خلف ( ص ١٩ ) ، لينتقل بعد ذلك الى مشهد « الملك » وهو ذاهب الى بيته يفكر بطريقة استقبال زوجته له ( ص ٢٠ ) وبهذا المشهد ينهي اللقطة العامة التي بدأت في أول الرواية ، وينهي معها يوما من عمر الرواية ( ص ٢١ ) .

هذا هو الخط العام للشكل الفني : صنع لقطات وتقطيعها الى مشاهد ، ثم ايراد المشاهد ممزوجة غير مرتبة . الا ان أمر الشكل الفني ضمن الخط العام ليس بهذه البساطة ، فهناك لعبة اختلاط الازمنة ، وهي أكثر الاشياء التي تواجه القارىء حدة ، وسنقف عندها مستقلة مع التداعي وتفتيت الحدث والضمائر وحركة القص الروائية . وهناك محاولة مستمرة لاعطاء اللقطة تأصيلا تاريخيا ، ففي أثناء عرضه لمشهد شيش بيش ورفاقه يذكر اختلافهم في الرأي وصراخ « الملك » ودفعه الطاولة نحو « علي » وانزلاق كؤوس الخمرة والاطباق الى الارض ، بعد ذلك مباشرة يورد قصة حرب داحس والغبراء بين عبس وذبيان مدة اربعين سنة ، ليعطي الاختلاف السابق بعده التاريخي (٣) . وفي أثناء عرضه لمشهد « علي » وهو ذاهب الى بيته يعرض قصة الخليفة عمر بن الخطاب مع المراة التي تطبخ الحجارة لتسكت جوع أطفالها ، بعد ذلك مباشرة يعرض رؤية « علي » لكناس ينام في مدخل أحد البيوت ، في محاولة أخرى لاعطاء قصة عمر بن الخطاب امتدادا في الحاضر ، على عكس عمله السابق في عرض المشهد أولا ثم اعطائه البعد التاريخي له .

لا يكتفي المؤلف باعطاء مشاهده تأصيلا تاريخيا ، أو جعل التاريخ ممتدا في الحاضر ، بل يحاول اعطاء حاضر روايته امتدادا عالميا . ففي حين يعرض مشهد سهرة عباس وكلام عائدة مع امية في أمر النظر في فنجان القهوة لمعرفة المستقبل ، يعرض مشهدا للرئيس جونسون وهو مسترخ يخاطب زملاءه في أمر تدبير انقلاب عسكري . ودون شك فان هذا الامتداد العالمي الافقي للرواية يجعل القارىء يعي بوضوح ان حاضره الذي يعيشه ليس منفصلا عن الاحداث العالمية ، وفي ذلك ما فيه من اعطاء ابعاد كافية للرواية ولتصور القارىء . وفي مرات أخرى يعطي المشهد امتدادا في الحاضر نفسه . ففي حين يعرض مشهد عباس وجماعته وهم يشاهدون في التلفاز احدى المطربات ويمتدحون جمالها ، ينتقل الى مشهد الشحاذ المقطوع الرجلين ، والشرطة الذين يلاحقون الشبان الطويلي الشعور ( ص ٣٣ ) .

ثم انه يستخدم مقتطفات من الصحف لاعطاء الوضع الاقتصادي والاجتماعي بعده العالمي . ففي حين يعرض مشهد عباس في أثناء اختلافه مع زوجته عائدة ، وتبعيتها له وبؤس حياتها ، يعرض تقريرا صحفيا عن « البيرو » يتحدث عن التبعية والبؤس والأمية فيها . وقد يسّر له ذلك التقرير اعطاء الوضع الاجتماعي السابق بعدا جديدا ، واستفاد منه في اعطاء الوضع

الاجتماعي والاقتصادي لسورية عام ١٩٦٣ ؛ اذ كان يقصد بالتقرير سورية لا « البيرو » . وخارج المشاهد المذكورة يستخدم المؤلف الاعلانات العامة (الملصقات) ، كما فعل في اعلان دعوة السفر على طائرات « سابينا » ( ص ٣٢ ) . يضاف الى ذلك استخدامه وبغزارة أخبار المذياع والتعليقات السياسية ( ص ١٠٤ ـ مثلا ) (٤) .

وعلى مستوى الاسلوب يروح المؤلف يستفيد بغزارة من القرآن (٥) ، فيستخدم آيات كاملة ، أو محورة قليلا ، يدخلها في صلب حديثه . كما يستخدم الشعر العربي القديم ، وبخاصة شعر طرفة بن العبد والمتنبي وامرىء القيس (٦) . فقد كان يورد بيتا أو أكثر للشاعر ما عدا مرة واحدة ذكر فيها البيت في صلب الحديث ، دون أن يكتبه على شطرين كتابة مستقلة . فقد ذكر بيت المتنبي في مدح سيف الدولة ووصف القتال حول قلعة الحدث ( ٣٤٣ هـ ) على النحو التالي :

تمر به الايام كلمى هزيمة ، ووجهه وضاح وثغره باسم

ولقد استخدم أيضا الشعر العربي المعاصر ، وبخاصة شعر حافظ ابراهيم (٧) ، اضافة الى بعض الامثلة الشعبية والاغاني .

ثم انه استعان بامكانات المطبعة ، فاستخدم الخط الاسود بديل استمرار النهج نفسه (٨) ، ونوّع في لون الحروف بين العادي والاسود للتدليل على أهمية شيء دون آخر ، ولجأ الى الخطوط المائلة ( / ) فاصلا بين الازمنة ، أو بين السرد والتداعي (٩) . كما لجأ الى علامتي التنصيص فاصلا بين المتحاورين ، فلم يفرد لكل جملة حوارية سطرا خاصا (١٠) ، ولم يستخدم فعل « قال » المألوف ، أو المعترضة ( ـ ) البديلة عنه .

يضاف الى ذلك على مستوى الاسلوب طريقة استخدام الجمل . فقد تخلى عن الترتيب المنطقي لها في الغالب الاعم فحطم بنيتها ، اذ جاء بها قصيرة لاهثة حينا ، وصبها في دفقات متتالية تصل الى أكثر من صفحة في بعض الاحايين ( ص ١٥ ـ مثلا ) . وكان أحيانا أخرى يمزج فيها السرد بالوصف بالتداعي ( ص ١٣ ـ مثلا ) . أما اللفظة المفردة داخل التراكيب والجمل فهي عموما سليمة لغويا ، بسيطة ومألوفة ، مع ميل لاستخدام ألفاظ عامية أحيانا قليلة ، ومحاولة لصنع أفعال جديدة من نحو : « يشيلون ـ يلتعن ـ تفطس ـ ينفلع ـ يوصوص ـ يخوزقونها ـ تزنخر » ، وأحيانا يستخدم ألفاظا لغوية شائعة خطأ من نحو : « وفير ـ المنتزهات ـ المشاكل ـ حماس ـ فشل ـ تتأرجح » مع شيوع بدائلها اللغوية السليمة : « وافر ـ المتنزهات ـ المشكلات ـ حماسة ـ أخفق ـ تترجح » .

كما وردت أخطاء نحوية : « على تماني وثلاثين جوزة ( ص ٢٢٧ ) ـ تكسوا ( ص ٢٦٨ ) ـ تعلوا ( ص ٣٨٤ ) ماطرا ( ص ١٤٧ ) ـ » واضح فيها انها خطيئات مطبعية وصوابها : « على ثمان وثلاثين ـ تكسو ـ تعلو ـ ماطر » .

ان مستوى الالفاظ في تضامها معا ، مستوى الجمل والتراكيب ، أو ما يدعى بالبنية اللغوية ، مدروسة بعناية ، وان فيها جهدا يتضح منه مدى رغبة المؤلف في تطويع اللغة بغية تجسيد هاجس النزوع ، ولكي تكون أكثر ادهاشا . ذلك انها لغة انفعالية هادرة، وهذه الصفة فيها تغلف كل شيء في الشخصيات : لغة حديثها الخارجي ، ولغة تداعيها ، ولغة التأصيل التاريخي والامتداد الافقي العالمي . يضاف الى ذلك انها ترد ، في الغالب الاعم ، دون منطقها وترتيبها المعتادين، مما يدعى عادة بلغة الفيضانات . ونحن لا نؤمن بجمل وتراكيب يوردها المؤلف دون أن تمر على واعيته . ولذلك نؤثر أن نعتبر لغة الفيضانات لغة مقصودة واعية ، تحاول تغيير نظام الجملة العربية ، أو تعديل روابطها ، تماما كما تحاول على مستوى المضمون خلق روابط جديدة . وعلى المستوى العام لهذه اللغة ، يلاحظ المرء شمول الوعي اللغوي للشخصيات جميعا . فهي تنطق كلاما على درجة واحدة من السوية ، دون أن يختلف تركيب الجملة في تداعيها وسيلانها من « أم خلف » الأمية الى « علي » المدرس ، وكأن المؤلف هو الذي يمتلك هذا الوعي اللغوي ، وهو الذي يستعمله على شخصياته ، وبخاصة ما نلمحه من لغة شعرية في عديد من المواقف ، أو استخدام اللغة المجازية في مواقف أخرى . ويبدو للمرء ان هذه العناية الفائقة بلغة الرواية لم تأت لمجرد التجريب اللغوي ، أو عرض العضلات في استخدام اللغة انطلاقا من انها لعبة الروائيين الغربيين المفضلة ، وانه لم يبق أمامهم شيء يلتفتون اليه سوى اللغة ، وسيلة التعبير الاساسية . ان العناية باللغة من حيث توترها وتتالي الجمل بوتيرة عالية على وجه الخصوص ، جاءت تلبية لحاجات مضمون الرواية . فالواضح ان حياة المجتمع في هذه المرحلة مملوءة بالدقائق الصغيرة والتفصيلات الفرعية ، اضافة الى كونها تفصيلات لا ترد كاملة بحسب أسلوب تقطيع اللغة الى مشاهد ، ومن هنا تفقد هذه التفصيلات ما يشوق القارىء ويدفعه للاستمرار في القراءة دون ملل ، ولهذا عني المؤلف باللغة ليوفر قدرا أعلى من التشويق لهذه التفصيلات . وعلى هذا لا تكون اللغة هاجسا ذاتيا ، وانما تكون هاجسا لايصال المضمون ، على اعتبار ان التفصيلات اليومية نفسها هي التي تصنع الحضارة .

لقد لجأ المؤلف الى استخدام الثنائيات اللغوية (١١) ليعطي البنية اللغوية دفعا أقوى ، ولان الثنائيات

نفسها تضيء طبيعة العلاقات السائدة . ولهذا يلاحظ المرء ان عديدا من الثنائيات اللغوية هي ثنائيات لفظية . فاذا أخذ المرء لفظتي « الموت ـ الحياة » وحاول تتبع ذكرهما في بعض صفحات الرواية ، لوجد اقتران اللفظتين في الغالب الأعم ، بحيث لا تأتي احداهما دون الاخرى ، وأحيانا ترد اللفظتان متساويتين من حيث عدد مرات ورودهما في الصفحة الواحدة . لننظر التتبع التالي لثلاث صفحات من الرواية :

| الصفحة | الموت / عدد المرات | الحياة / عدد المرات |
|---|---|---|
| ٨ | ٥ | ٤ |
| ٦٥ | ٣ | ٣ |
| ١٠٩ | ٤ | ٣ |

يأخذ المرء أيضا الثنائية اللفظية في اللازمة الايقاعية « في زمن ما يفيقون » ـ « في زمن ما ينامون » ، وفي الشخصيات نفسها : « عباس ـ امام » و « غادة ـ أم خلف » . بالطبع لا يغفل المرء عن ثنائيات أخرى كثيرة في الرواية ، ولكنه يذكر الثنائية اللغوية اللفظية الآن على أن يعود اليها بعدئذ . والواضح مبدئيا ان العلاقة بين طرفي هذه الثنائية هي علاقة ضدية ( تضاد ) .

تعج رواية « الف ليلة وليلتان » بالثنائيات ، واذا اردنا استخدام لفظة اخرى قلنا ان الرواية تعج بالمواقف المتقابلة التي تقوم بمهمة الدلالة على أوضاع معينة في المضمون الروائي ، وغالبا ما تتصف هذه الاوضاع بصفة التضاد . وعموما فان هناك ثنائية في السياق الروائي ( سياقية ) واخرى يشير اليها مضمون الرواية ( داخلية ) .

في السياق الروائي يلاحظ المرء التأكيد على المشاهد المتقابلة. فهناك مثلا مشهد اختلاف شيش بيش مع جماعته ، يليه مباشرة اختلاف عبس وذبيان . ونص تقرير المحكمة الخاص بقتل زينب للظن بها ، يليه مباشرة مشهد تعذيب نواف لزوجته أمية للظن بها . ومشهد وليمة عباس الحافلة ، يليه طعام أم خلف البسيط . ومشهد أم امام تنصح ابنتها أمية في أمر زواجها من نواف ، يليه مباشرة مشهد أمية بعد الزواج وتعذيب زوجها لها. ومشاهد الاحلام الحرة للشخصيات في الليل ، يليه مشاهد لحالاتهم في النهار ، وهكذا تتالى المواقف المتقابلة ، أو الثنائيات ، في المشاهد طوال الرواية (١٢) .

أما الثنائيات الداخلية فيلاحظها المرء من خلال دلالة الرواية على مرحلتين : ما قبل الحرب ـ ما بعد الحرب ، ودلالتها على شخصيات متقابلة ( امام ـ محمود ) أو ( أسمى ـ سليمى ) ، أو شخصيات في أعلى السلم الاجتماعي للرواية ( طلعت بك ) مع شخصيات في أسفل هذا السلم ( أبو نصوح ) . أو دلالتها على طبقتين : برجوازية ـ عمالية ، أو وضعين : أسلوب الحياة لدى عباس وجماعته ـ وأسلوب الحياة لدى أم خلف وأم امام وأسرتيهما ، أو بين وضع الرجل في الرواية ووضع المرأة فيها ، وهكذا ...

ان الباحث عن الثنائيات لن يعجزه تلمسها طوال صفحات الرواية ، وهذا أمر له دلالته ، وبخاصة ان العلاقة بين هذه الثنائيات ، أو المواقف ، غالبا ما تكون علاقة ضدية كما رأينا الامر على مستوى الثنائيات اللفظية . وبدهي ان التأكيد على هذه الثنائيات وعلى هذه العلاقة الضدية ، يعني ان بنية الرواية مصابة بانهيار داخلي ، أو محكومة بسلسلة لا تنتهي من الانهيارات الداخلية في المجتمع (١٣) ، وبالتالي اذا كانت البدايات الثورية ( امام ـ محمود ـ علي ) مصابة بهذا الانهيار الداخلي فان فعاليتها ستكون قليلة ، وهذا ما رأيناه على مستوى المضمون ، اذ انتسب الثلاثة المذكورون الى العمل الفدائي ، فجرح احدهم وقتل الآخر واستمر الثالث ، بمعنى ان واحدا من ثلاثة أشخاص هو الذي تقدم ، في حين ان فعالية اثنين آخرين قد تلاشت . وهذا ، أيضا ، ما تشير اليه المفارقة الموجودة بين الثنائيات السياقية والداخلية . ففي حين كانت الثنائيات السياقية بعيدة عن العلاقة الضدية ، كانت الداخلية ضدية كاملة . ولعل المهمة التي حاول مضمون الرواية تحقيقها هي اعادة التوازن لصالح طرف من اطراف هذه الثنائية الضدية ، وقد يكون « العمل الفدائي » هو ذلك التوازن الذي طرحه المضمون .

ان زمن الرواية الاساسي هو الحاضر ، وهو زمن تحرص عليه الصفحات كلها من خلال استخدامها للفعل المضارع . ولو راح المرء يتتبع الزمن الماضي في الرواية لوجده ضئيلا ، مما يشير الى عدم أهميته . ولو راح المرء يدقق أكثر في المواضيع التي استخدم فيها اختلاط الزمنين الماضي والحاضر لوصل الى نتيجة محددة . ليكن المثال التالي توضيحا لما نريد قوله ، وهو نص وارد في أثناء جلوس « الملك » لكتابة مقالة للصحيفة التي يعمل فيها :

**« بلا مقدمات أيضا ( ١ ) يتحرك الشرطي القابع في قحف رأسه ويسأله ان يكتب هذه الكلمات . لدولة تعتقلها ، أم لشعب لن يقرأها ، أم لمن ؟ وكان (٢) الحلاج قد رأى أكثر مما ينبغي ، فاستودع سره أحبابه الفقراء . وقد انزعج منه الحكام والفقهاء فعذبوه تسع سنوات ، ثم جلد الف جلدة وقطعت أطرافه الاربعة ، وضرب عنقه ، وأحرقت جثته وذر رمادها في دجلة . وقال (٣) العقيد المهداوي للمتهم: متآمر،عميل، أجرب،**

**منحرف جنسيا ، شنو تريد تقول تدافع عن نفسك ، وقال المتهم : آني ، يا سيادة رئيس المحكمة ، لست متآمرا ، وآني مواطن عراقي شريف ، والملك يعرف (٤) هذا الشرطي جيدا . لقد باضته الثورة وحضنته ، ولقمته القضية والضرورة والحقن المصيرية . انه هنا ، حاضر غائب ، مسترخ ما بين المخيخ والبصلة السيسائية ، ووظيفته القاء على الافكار دون أن يزعج الدولة بتقاريره » (١٤) .**

في النص زمنان : حاضر وماض . أشير الى الحاضر بالرقمين ( ١ و ٤ ) ، وأشير الى الماضي بالرقمين ( ٢ و ٣ ) . والواضح ان النص قد بدأ بالزمن الحاضر وانتهى به ، مما يدل على انه هو الاساس . أما الزمن الماضي فقد انقسم الى قسمين : ماض بعيد أشير اليه بالرقم ( ٢ ) ، وماض قريب أشير اليه بالرقم ( ٣ ) . وليست هناك حاجة للقول ان ايراد الزمن الماضي في النص لم يكن من قبيل التداعي لافكار الملك ، وانما كان لغرض المقابلة ، أو اعطاء حاضر الحالة امتدادا في الماضي البعيد والقريب ، مما يعني استمرار القمع الفكري من الماضي الى الحاضر . والحقيقة ان الزمن الماضي وارد في الرواية دوما بهدف المقابلة ، أو اعطاء الحالة نوعا من الاحساس بالاستمرارية ، في حين انه ورد نادرا مرافقا للتداعي ، أو بغرض تداعي أفكار الشخصية (١٥) . وهذا يعني ان رواية هاني الراهب ليست من نوع روايات « تيار الوعي » ، وانما هي من نوع الروايات الجديدة التي تعتمد على السرد التوالدي والتزامني . وقبل أن نغادر هذا الجزء من حركة القص الروائية ، ينبغي القول ان المؤلف لم يلتزم طريقة واحدة يفصل فيها الزمن الماضي عن الحاضر ، ففي حين يستخدم العلامة المائلة ( / ) وهي طريقة حديثة ، يروح يستخدم الدلالة الكلاسيكية على الماضي، من نحو « منذ تسعة أشهر » (١٦) ، والحاضر « الآن » (١٧) .

ثمة ما هو أكثر أهمية في دلالة الزمن ضمن حركة القص ، أعني بذلك تأثيره في تسارعها . فالملاحظ ان حركة القص الروائية تسير بوتيرة محددة :

حركة القص الروائية ⟸ الزمن الحاضر

الزمن الماضي ⟹ حركة القص الروائية

ولكن المؤلف لم يحافظ على تسارع هذه الحركة ، سواء أكان التسارع في السير الى الامام مع الزمن الحاضر ، أو العودة الى الوراء مع الزمن الماضي ، بل كان يزيد التسارع الى مدى غير معقول ، مما خلخل السياق الروائي كثيرا . يوضح ذلك الثغرات الزمنية التي وردت في الرواية ، من نحو :

أ ـ في الزمن الحاضر : عند العصر ـ ومرت الايام ـ في اليوم التالي ـ وفي ليلة رأس السنة ـ في اللقاء الثاني ـ في الصباح التالي .

ب ـ في الزمن الماضي : منذ تسعة أشهر ـ قبل عام ـ في السنة النهائية من دراسته ـ قبل عامين .

ان الزمن الحاضر يرافق القصة المتخيلة في سيرها، فاذا حدث قفز في الزمن ( ومرت الايام ـ مثلا ) فان الانقطاع يصيب القصة المتخيلة ، وهذا يخلخل حركة القص الروائية . ثم ان الزمن الماضي يعني تجميد حركة القص الحالية ، فاذا حدث فيه قفز ( قبل عام ـ مثلا ) فان حركة القص تتجمد أكثر ، ويظهر الانتقال من هذا التجميد الى الحاضر مرة أخرى خلخلة لا تستطيع القصة المتخيلة احتمالها . ومن حسن حظ الرواية ان الخلخلة ، وهي عيب فني ، لم تكن مزدوجة وانما جاءت في معظمها تسريعا لحركة القص انطلاقا من ان الزمن الاساسي في الرواية هو الزمن الحاضر . كما ان الرواية استطاعت ترميم الانقطاعات ، أو التخفيف من حدتها لدى قارىء الرواية ، حين لجأت الى عملية « التوازن » .

ان المقصود بالتوازن هنا هو : الحوار ـ التحليل النفسي والوصف ـ السرد . وان كل واحد من هذه الاشياء الثلاثة له وظيفته في حركة القص الروائية :

١ ـ : أ ـ التحليل النفسي : يجمد حركة القص لانه يكثف الاحداث ويمعن في تجميد الشخصيات بغية تحليلها من الداخل . ب ـ الوصف : يجمد حركة القص لانه يقف وقفات تفصيلية عند الجزء الواحد (١٨) بغية اعطاء فكرة دقيقة عنه .

٢ ـ السرد : يخلق تسارع حركة القص لانه يلخص زمرا عريضة من الاحداث في أسطر معدودات .

٣ ـ الحوار : يجمد الشخصيات وحركة القص حين ينقل الكلام بنصه ، وفي الوقت نفسه يخلق تسارعا في الحركة ذاتها لان الشخصيات تنمو وتتطور من خلاله . ولهذا يستطيع الحوار خلق مساواة بين الجزء السردي والجزء القصصي ( وصف ـ تحليل ) .

لان الحوار هو الغالب على الجزأين الاولين فقد طغت المساواة على البناء المعماري للرواية ، بحيث لم يعد التجميد الناشىء عن الوصف والتحليل ، ولا التسارع الناشىء عن السرد ، قادرين على خلخلة حركة القص لوجود عامل التوازن نفسه . على ان رواية « ألف ليلة وليلتان » تضمنت في أجزاء منها غوصا وراء الوصف الدقيق ، في محاولة من هاني الراهب للتخلص من قناع القصة المتخيلة وتقريب ما يقصه من الواقع الحياتي الحقيقي ، وهذا الامر يعيره كتاب الرواية الجديدة اهتماما بالغا . وواضح ان هاني

الراهب لم يكتف بالوصف التفصيلي الدقيق للاشياء بل أضاف اليه وصفا تفصيليا دقيقا للحركات .

تبقى نقطة أخيرة في الشكل الفني لهذه الرواية هي التزامن الذي لجأ اليه المؤلف . وقد ذكرنا في أثناء تحليلنا لمضمون الرواية ان المؤلف أراد تصوير الشخصيات كلها في وقت واحد ، ونحن هنا نذكر « التزامن » على انه الوسيلة ، أو الاسم الحقيقي لهذا العمل . وحقا ان هاني الراهب قد استطاع رواية حادثتين ، أو اكثر أحيانا ، في فقرة واحدة ، دون أن يوجد ما يربط هاتين الحادثتين سوى انهما جرتا في زمن واحد . وقد كان التزامن في الرواية يتضمن التناوب ، بمعنى الانتقال من حادث الى آخر ثم العودة اليه ، وهذا يعني تعليق الاول ثم العودة اليه ، ويعني رواية الثاني ثم تعليقه ، مما يجعل القارىء يتشوق الى الحدث التالي ثم يعلي شأن الرواية وأهمية كل جزء على حدة (١٩) ، وهذا يعني أيضا ان الحدث الروائي قد تفتت الى أجزاء صغيرة ، روي كلّ جزء فيها في مكان ، ولكن الاجزاء كلها مذكورة دون نقص فيها . ومن الواضح ان التزامن والتناوب وتفتيت الحدث مما التفت اليه هاني الراهب وأعاره تدقيقا وعناية بالغين ، كما فعل حين تحدث عن سهرة عباس وسهرة شيش بيش ، وحين تحدث عن انتظار امام للوزير وحديث عباس مع طلعت بك . ان استخدام التزامن بكثرة وفر للرواية تشويقا كبيرا رفع من قيمة الفن القصصي فيها . والملاحظ ان هذه العناية بالتزامن تبقى تسير على وتيرة واحدة حتى وقوع حرب حزيران حيث تختفي من الرواية أو تكاد ليحل محلها التصور التوالدي ، الذي عزل « امام ومحمود وعلي » في مكان محدد هو دورة العمل الفدائي ، وأخذ يوضح أبعاد هذا الجزء المعزول .

ان اجتماع الاجزاء السابقة جميعا ، على كثرتها ، يبين عن الشكل الفني لرواية « ألف ليلة وليلتان » ، ويوضح مدى الجهد الذي بذله المؤلف فيه ، ناهيك بالجهد الذي بذله على مستوى المضمون . وينبغي القول ان في امكان الدارس تفصيل عديد من النقاط التي أوردها موجزة . ودراسة نقاط أخرى أهملها في هذه الدراسة ، مما يشير الى غنى هذه الرواية ، والى مقدرة الشكل الفني فيها على التعبير عن المضمون . ولسوف يصبح حقيقة القول المعاكس ان مضمون هذه الرواية هو الذي اختار الشكل الملائم له ، مما سيكون له حديث خاص في تقنية الرواية السورية . واذا كان هناك شيء يجعله المرء خاتمة رحلته مع هذه الرواية ، فانه القول بتركيز جهد المؤلف على القسم الاول من الرواية ، واستخدامه للنقاط التي ذكرناها في الشكل الفني بحدة وكثافة في الصفحات الخمسين الاولى ، في حين راح يخفف قبضته عنها ، وبدأت بعض النقاط تختفي ، وتتوضح نقاط أخرى ، وتبدأ الشخصيات تبين ، ويأخذ القارىء يتتبع الرواية بيسر أكثر بعد عبوره مرحلة الخطر فيها .

دمشق

## الهوامش

( ١ ) اتحاد الكتاب العرب ـ دمشق ١٩٧٧ .

( ٢ ) راجع في هذا الامر كتاب : النقد والحرية لخلدون الشمعة ( دمشق ـ اتحاد الكتاب العرب ـ ١٩٧٧ ) ، وبالذات : تأملات في مستقبل الرواية ـ ص ٧٤ .

( ٣ ) انظر مثالا آخر في ص ١٨٩ من الرواية .

( ٤ ) واضح ان الرواية ، في قسمها الاخير ، مع اقتراب الحرب ووقوعها ، تستخدم نصوص المذياع وتعليقاته ، وعناوين الصحف وتقاريرها ، بغزارة . انظر مثلا ص ٢٩٦ ـ ٢٠٣ ـ ٣٠٧ .

( ٥ ) انظر الصفحات: ١٣٨ ـ ١٤٠ ـ ١٤٢ ـ ١٥٥ ـ ١٧٧ ـ ٢٥٠ .

( ٦ ) استخدم شعر طرفة في ص ١٢ و ٩٤ ، واستخدم شعر المتنبي في ص ٦٦ و ١٢٧ ، واستخدم شعر امرىء القيس في ص ١١٣ .

( ٧ ) في ص ١٥٩ و ٣٣١ .

( ٨ ) في ص ١١٢ و ١٨٩ و ٢٦١ .

( ٩ ) انظر مثلا ص ٩ و ١٢ و ١٣ و ٢٩ و ٩٧ .

( ١٠ ) لجأ الى هذا العمل طوال الرواية بحيث تصلح كل صفحة مثالا على هذا الاستخدام لعلامتي التنصيص .

( ١١ ) ليس التحليل التالي بنيويا ، ولكنه يستفيد من معطيات النقد البنيوي على اساس نقطة الالتقاء بين المنهج التفسيري والنقد البنيوي في اعتمادهما النص بنية قائمة بذاتها .

( ١٢ ) انظر امثلة اخرى في ص ٦٧ ـ ١٠٣ ـ ١٩١ ـ ٢٣٤ .

( ١٣ ) هذا هو السبب الذي يجعل النقد البنيوي يستبعد ثنائية الشكل والمضمون ، فهما في الحقيقة شيء واحد تشير اليه بنية النص نفسها . ويعبر البنيويون عن ذلك بأن العلاقة جدلية بين الشكل والمضمون .

( ١٤ ) ألف ليلة وليلتان ص ١٣٨ ـ ١٣٩ ـ ١٤٠ . والنص المذكور في المتن مختارات من النص الاصلي المذكور في الرواية ، ولكنها مختارات حوفظ فيها على التتابع .

( ١٥ ) انظر امثلة لورود الزمن الماضي بغرض التداعي في ص ٧ ـ ٨ ـ ٩ ـ ١٩ ـ ٢٤ ـ ٣٢ ـ ٤٩ .

( ١٦ ) الف ليلة وليلتان ـ ص ٨ . وانظر امثلة اخرى في ص ٣١ ـ ٩٧ ـ ١١٦ ـ ١٦٢ .

( ١٧ ) انظر امثلة على ذلك في ص ٨٤ ـ ٩٨ ـ ١١٧ .

( ١٨ ) انظر امثلة على الوصف التفصيلي الدقيق في ص ٤٤ ـ ٨٨ ـ ١١٢ ـ ١٤٤ .

( ١٩ ) انظر قضايا الرواية الحديثة ـ جان ريكاردو ، ترجمة : صياح الجهيم ( وزارة الثقافة ـ دمشق ١٩٧٧ ) ص ٢٥٧ .