

## التغير «الاتصالي» في الرواية العربية الحديثة

الدكتور محسن بهاسم الموسوي

وليس صدفة أن تعني التغيرات الطارئة على التعبير الموضوعي، بمواصفته السردية والوصفية، خلال العقود الأخيرة تحولاً آخر في الجنس الروائي، ليس معزولاً عن مجمل التغيرات المحلية والعالمية. لكننا ازاء مهمة تبويب هذا البحث، لا بد أن نرضخ لبعض التعميمات دون أن تلغي هذه التداخل التاريخية في مراحل نمو الاجناس الأدبية أو تهقرها، أو اشتباك مواصفاتها في النص الواحد، في بعض الاحيان.

١- فالدورة التقليدية في الرواية العربية، بدأت منذ حركة الترجمة والتحرير والنقل في نهاية القرن التاسع عشر، مروراً برواية (الطباع) عند، محمد حسين هيكل وغيره، وروايات التاريخ والوعظ، والرواية الاصلاحية الاجتماعية، أو النقدية، متوجة بثلاثية محفوظ. ولعلها هذه الدورة التي شخصها محفوظ مصيباً بأنها تستقيم «في مجتمع مستقر واضح الملامح»<sup>(١)</sup> كما أنها هذه الدورة التي تنسجم مع طبيعة الصحافة انذاك، بصفتها تعبيراً آخر عن واقع المجتمع، حيث كانت محدودة التوزيع، والاهتمام، وأقل انفتاحاً على شبكات ضخ المعلومات، وتوزعها الايديولوجي أو الاستهلاكي. كما أنها بحكم محدودية التعليم، بقيت موجهة لنخبة معينة، أكثر استقراراً وانسجاماً مع ذلك الواقع.

٢- ولعلها مرحلة ما بعد الحسينيات التي أوجدت قلقاً ما، وتوتراً، وحساً بالخاض العسير الذي يمر به المجتمع كما أوجدت اهتماماً بوسائل الاتصال، لا سيما الاذاعة، التي لم يكن دورها اعتيادياً بعد ثورة (يوليو ١٩٥٢): وبقدر اهتمامات هذا الموضوع، فإن الرواية العربية قدمت في حالات منفردة عدداً من التساؤلات بشأن واقع المجتمع وافكاره، عند محفوظ، وبشأن طرائق الكتابة ذاتها، كما هو الأمر في رواية جبرا ابراهيم جبرا (صراخ في ليل طويل)، واعمال اخرى كانت توشى بنبض التغيير.

٣- بينما تأتي الكتابات اللاحقة أكثر تجريبية وقلقاً، وأكثر وعورة ومشاكسة: وحتى عندما يميل بعضها الى تبني (المهمة الهادفة)، ويلجأ الى مزاولة دور الصحافي الهادف، شأن اسماعيل فهد اسماعيل: في اغلب رواياته، وبخاصة (الشياخ) - دار الآداب ط ١٩٧٨/٢، فانه يتخلى عن الزخرفة وبلوغ الكلام، أمام الاخبار، بدقته وسرعته المميزتين لصحافة اليوم، لكنه يفترق عنه في طرح التساؤل، الذي سيكون قاسماً مشتركاً في الاعمال التي ستخص بالذكر، في معرض

يبتدىء هذا الموضوع بفرضية خلاصتها ان وسائل الاتصال (الاتصال الجماهيري)<sup>(١)</sup> أخذت تؤثر تأثيراً بيناً في الكتابة العربية المعاصرة، منذ الخمسينات، وفي الرواية تحديداً، وان هذا التأثير اتخذ شكلي:  
١- الأخذ من مواصفات هذه الوسائل، مضموناً وتقنية وأسلوباً.  
٢- الارتداد عليها فكرياً وفنياً، نحو تأملية الفن، او جوهره، الذي يعطي بعضاً منه، دون أن يفقد امتيازه، أو دون أن يصح مطمئناً، مريحاً، سهل التداول والمثال:  
أي أن التأثير لا يخرج الا قليلاً عن دائرة الجدل السائد عالمياً، بين (الادب الخالص) و(ادب الارواء)<sup>(٢)</sup>

وبرغم أن وسائل الاتصال الجماهيري أخذت تبلور آثارها العالمية في الادب، وتأثير به، منذ تاريخ أسبق، الا أن واقع المجتمع العربي من جانب، والدورة التقليدية لحركية الاجناس الأدبية في ظل الركود أو غياب المرونة المدنية من جانب آخر، لم يتيح ذلك عربياً. كما أن الصحافة العربية في مراحل نشأتها، وما بعدها لغاية الحرب الثانية، في الأقل، لا تعد (وسيلة اتصال جماهيري)، كما يذهب مغزى التعبير، من حيث الشيع والانتشار، بين الجمهرة المتعلمة. كما أنها في حدود موضوع البحث، كانت منفتحة على 'المقول والمترجم والمحرف والموضوع. من المسلسلات (الرومانسية) و(المثيرة)، بحيث لم تتغير كفة الموازنة بين هذا الاتجاه وبين الوعظي التعليمي الا عند العقود الأولى من القرن العشرين، لتميل هذه الكفة تدريجياً نحو الاتجاه التاريخي القومي والتزعات الواقعية بدءاً بالاصلاحية الاجتماعية في الرواية العربية<sup>(٣)</sup> لكنها في هذا المجال، كما هو أمرها في عقود تالية، كانت موطدة لتنويع السرد القصصي التقليدي، والحبكة الدرامية، وتقديم الشخص، في (ديكور) أو موضوع، يمسح القارئ ضرباً من الاطمئنان، والاستقرار، في عالم تطرحه هذه الرواية على أنه منسجم، متناسق، لا تشكل المهن الشخصية فيه غير ارباكات صغيرة في مياه راكدة، وهو أمر تتيجه فنياً السيادة المطلقة للروائي، أي للسرد بتنوعيه الثالث والمتكلم، وهو السرد الذي يتوجه الى جمهور (اعتيادي)، همه الاطمئنان والتسلية، حيث تمنحه الرواية التقليدية، بتعبير البيريس، «حقيقة محولة الى ذهن وآلة»<sup>(٤)</sup>. كما أن هذا السرد، وما يتضمنه من دعوى الروائي بامتلاك ناصية الحقيقة والوثيقة والتفصيل الذي يجعل صوته قريباً لصوت الصحافي:

دراسة نتاجات العقود الأخيرة التي حملت نبض القلق المعاصر، واثارت اضطراباً ما، هو وحده الذي يوميء بانتهاء ذلك الحذر والرضا بالذات، مرضي الطبقات الوسطى السائدة، حتى قريباً، في الحياة العربية.

## أسبقية الاجناس الأدبية

وعند البحث في أسبقية علاقات التأثير والتأثر بين وسائل الاتصال والرواية، لا بد من الإشارة بدءاً الى أن الذهن الابداعي كان يفصح عن نبوءات أخذت تتحقق حديثاً في واقعنا المعاش: فالبساط السحري والحاتم المسحور، وقنديل علاء الدين كانت التعبير الابداعي الاول في شفافيته اللصيقة بالحدس والحلم، المتجاوزة للمكان والزمان. وحتى بعدما خلت الاعمال الواقعية من هذا الحدس وتلك الشفافية الشعرية، مركزة على (الديكور) و(رسم الشخوص) وزوايا النظرة، وحذف الاحداث الضعيفة، واستخدام البنى والدلالات، فإنها مهدت أيضاً لسينما اليوم، بلغتها البارعة، المعتمدة على طرائق (تقطيع) و(توليف) لم تكن غائبة في لغة الرواية.

وهكذا جاءت تجربة Hogg Smith عام ١٩٠٠ في تخليص آلة التصوير من جمودها، وتحريكها كعين بشرية، ذاتية أو موضوعية، لاحقة للكشوفات الابداعية في هذا المجال، بعدما كان السرد القصصي عالياً قد شهد تجربتي أملي برونوتي في (مرتفعات وذرنبغ) وبراوننغ في (القصة - القصيدة)، المنونة (الحاتم والكتاب)، وكذلك فلوير في (مدام بوفاري)، حيث التنوع في زاوية القص والرؤية عند برونوتي وبراوننغ، وانسحاب المؤلف، خارج الحدث، عند فلوير، بينما جاءت بوليسيس والامواج وغيرها ضرباً من تلك الندرة الابداعية، التي نقطت تاريخ الثقافة، في حالات منفصلة عن دائرة التأثير والتأثر بين الاجناس الادبية ومتغيرات الحياة.

لكن هذه المتغيرات تفرض واقعاً تتداخل فيه العلاقة:

فالصحافة في ظهورها المحدود في البدء حفزت ضمناً نشأة الرواية، بل ظاهرة رواية الجلات، تقترن بالصحافة، وتكاد تعم ثقافات العالم جميعاً: لكن هذه النشأة ليست كبيرة الأهمية عند الحديث عن وسائل الاتصال بسماها الحالية، بعدما امتلكت السيادة الثقافية، كما حتمت تغيرات لاحقة في البنى الاجتماعية وخلخلة واضحة في البنى الفكرية<sup>(١)</sup> بحيث لم تعد بصمات هذه الوسائل سهلة الرصد والتمييز في واقع اصطرار الثقافات في العالم:

وتعمياً، يصعب أن ندرس الرواية العربية المعاصرة بمعزل عن اتجاهات الرواية في العالم ما دامت المرونة الثقافية قائمة في مجال الترجمة والتوريد، والقراءة. كما يصعب الحديث عن اثار وسائل الاتصال دون وعي بالعام والخاص في هذا الميدان، أي بالسمة العالمية لتكنولوجيا الاتصال، وتبعاتها وشبكاتنا ونتاجاتها. كما لا يمكن اهل الظرف الثقافي المحلي في الوطن العربي، الذي قد يغري بالكتابة السهلة، أو يحول دون الكتابة التأملية أو ينمي بعكس ذلك اتجاهاتها البارز ضد الثقافة الاستهلاكية.

فعلى الصعيد العام، تحوّل وسائل الاتصال علاننا المعاصر الى

(قرية كونية)، قد تتعدد أطرافها، لكنها تتعرض الى مؤثرات عديدة وثيقة الصلة بالجهة المالكة لتكنولوجيا الاتصال وصاحبة المصلحة في سيادة بعض قيمها: وتحديدأ، تتجه طبيعة الذهن المنتفذ خلفها الى (الجمهور الواسع)، ليس حياً بهذا الجمهور، بقدر ما يعني ذلك تحقيقاً لنزعات اكثر استهلاكية، تيسر حركة التجارة والنمو المالي. وليس غريباً أن يتمركز اعتادها الرئيس على توظيف الثقافة توظيفاً استهلاكياً، يسمح بمساحة صغيرة للأدب الخالص.

## الموقف ازاء ثقافة الإرواء

ولهذا السبب، كان بعض الحريصين على هذا الادب يتنبهون الى (الاعراء) الشديد الذي تتقدم به الوسائل في ساحة الاختلاف الدائرة بين (الادب الكلاسي) بصفته وجهاً من وجوه الادب الخالص، مثلاً، وبين نقيضه (أدب الارواء) أو (الثقافة الجماهيرية)، حيث تشيع الوسائل النمط الأخير، وتحسم الصراع في هذا الميدان «بشيء أشبه بالاجماع في التصويت»، كما يقول أرنست فان دن هاغ Ernest van den Haag، لصالح «المتبقي» من الثقافة، الذي «يقدم لنا السلوى الحالية من معنى الذي يحول دون الملل»، ذلك المعنى بتقديم السعادة الآنية: «وعندما تصبح غاية الفن هي عدد المسعدين ينتهي عندئذ بصفته فناً» ويصبح ضرباً من التسلية، كما يقول هو نفسه<sup>(٧)</sup>.

أي أن العلاقة بين (الادبية) بصفتها نزعة خالصة، وبين وسائل الاتصال علاقة لقاء وافتراق، فوسائل الاتصال تعتاش على الابداع، وهي «لا تتجاهل الفن التصوري» كما يقول هوغارت نيابة عن خصوم هذه الوسائل، «بل يجب أن تعتاش عليه ما دام مصدر أغلب مادتها ومداخلها. لكنها يجب أن تبحث أيضاً عن استقلاله» فيدفعها واقع توجهها نحو جمهور «غير متميز نسبياً في الطريقة والدخل والحلفية» الى أن تميل بشدة نحو الانماط والصيغات العامة بحيث «يقلص التفصيل الدقيق لوجود الفرد الى حالة مشكلات همنا جميعاً، عبر التعميم»، أي أنها تعتمد «المحايدة» اسلوباً، وتحول التجربة الى «سلسلة من اللقطات snapshot السريعة المتساوية مخلوها من الاهمية، كما هي متساوية في اثارها». ولضمان الجمهور العام، يتم التأكيد على سبل الطرح، والتعامل، بما يعني اهل المادة، وشيوع ثقافة استهلاكية بدلية، خالية من الجدل والتساؤل، تغازل الجمهور، لا تكنفي بإهمال القضايا الذهنية، بل «تخصي هذه، بحيث تصبح شيئاً على الجانب الآخر من الموقد، أنيقاً، عديم الفائدة، مجرد لعبة عائلية»: أما النتيجة في الطرح، فهي نزعة عامة لمجاراة الذوق العام بما يعني «تنميط الشخصية، تنميطاً يميز كافة الاعمال المنتجة أصلاً للاعلام الجماهيري».

اي أن الاعمال المعدة لهذه الوسائل تكون مقطوعة العصب، غالباً، ذلك العصب المتمثل «بالتساؤل في سدى التجربة، ومعناها بكل ما يحشد الفنان من امكانيات تصورية وذهنية». ومتى ما خلت النتاجات المعدة للاستهلاك من هذا العصب، أصبحت شيئاً «للعرض وليس للاستكشاف»: وهي في المحصلة معنية ازاء الفن بـ «أشكاله واساليبه وليس بمعانيه الممكنة وأهميته»<sup>(٨)</sup>.

أي أننا ازاء قضيتين: سيادة هذه الوسائل في العالم المعاصر، وما يترتب على هذه السيادة في الوضع الادبي، وفي الرواية، بصفتها الجنس الأكثر استيعاباً لمبررات التوريد والافادة أو الارتداد.

فسيادة الوسائل تعني أمرين: اما ميل عدد من الكتاب لاعتمادها، بصفتها الأقدر على الانتشار، كأدوات للتغيير، كما يعتقد رشيد بوجدره<sup>(٩)</sup>، انه فاعل في عصر يراهن فيه على التكيف مع الافادة من مكتشفاته. لكنها تعني غربة الأدب، عند يوسف القعيد، حيث «نعيش في عصر هيمنة أجهزة الاعلام على حواس المواطن طوال اليوم، حتى إن القراءة أصبحت موقفاً واختياراً في مواجهة التلفزيون والاذاعة والسينما». بينما يتفق روائي وقاص آخر هو جمال غيطاني، في ان هذه الوسائل مشجعة دؤوبة للمكانات المتهاقطة، بحكم ميلها الاستهلاكي، الذي يبعد عنها الأدباء الخالص. أما يوسف أدريس فيقول معلقاً على مسرحيته البهلوان انها «تناول مهزلة وسائل الاعلام في العالم العربي. فهي وسائل تضليل موجهة» وهو يرى أن الوطن لن يرى الخير «ما لم تصلح أجهزة غسل المخ أو صناعة المخ التي هي اجهزة الاعلام»<sup>(١٠)</sup>.

### النصوص الروائية: مواقف

وبكلمة أخرى، فإن الوعي المعلن بين الروائيين العرب بما كان البيريس يطرحه عن التناقضية الموجودة في العلاقة بين (الادب) و(الاعلام)<sup>(١١)</sup> يجعلنا مجبرين على دراسة هذه القضية بساكنات مختلفة، داخل النصوص الروائية، حيث تتضح في أكثر الروايات العصرية حساً بالتناقضية المذكورة أربعة جوانب، هي التالية:

- ١- الاعتراف داخل النص الروائي أيضاً بوطأة هذه الوسائل.
- ٢- وما يقود اليه ذلك من افادة أو توظيف أسلوبيين لها.
- ٣- أو ما يحفره وضع وسائل الاتصال الراهن من يقظة ازاء المبالغة والاسراف الايديولوجي والاسلوبي فيها.
- ٤- وما يتمخض عن ذلك من ارتداد فني كلي، هو تعبير عن غربة الأدب في عالم اليوم.

انه هذا الاعتراف أو الحس المتزايد بوطأة وسائل الاتصال الذي يجعل موضوعه (الكتابة) والوعي في علاقة جدلية وثيقة، ملحة في ذهن عدد من الكتاب، الذين يصرون (الوسائل) على أنها متغير حيوي، يقدر على قهر التخلف والانغلاق، بحكم ما يحتمه من (ايصال) تعجز سلطات القهر والتخلف والهيمنة الظالمة على الحد منه: وهكذا جاءت رواية ناجي التكريتي (أبو زيد القهرماني)<sup>(١٢)</sup> نصاً قصصياً رمزياً مكتوباً بنكهة جاحظية ساخرة، وتركيبية لغوية وسيطة، عن مملكة الحجر، المنغلقة على نفسها، والتي واقعها ظلام، وشعاراتها حجر: لا تتهدم وتحل فيها الشمس، الا بعدما دخلتها الكلمة المكتوبة، بصفتها أساسية في نشأة (وسائل الاتصال).

بينما كان أميل حبيبي يطرح القضية بوضوح بالغ في رائعته (الوقائع الغربية في اختفاء سعيد أبي النحس المتشائل):

أما والذين أنا في كنفهم فإن عصرنا هذا هو من أعجب العصور، منذ عاد ونمود، الا اننا ألفتنا هذه العجائب، فلو قام أسلافنا واستمعوا الى الراديو وشاهدوا التلفزيون، ورأوا طائرة

الجامبو وهي تهبط في ليل المطار الدامس، تنش وتقصف لأشركونا<sup>(١٣)</sup>.

ورغم ما يفسح عنه هذا النص من وضوح، لكنه ينطوي على مفارقة صريحة بين الماضي، متمثلاً بمحاطية التعبير، وبين واقعنا المعاصر، متمثلاً بمتغيرات الاتصال، والتكنولوجيا: كما انه يشمل ضمناً على تلك السخرية المبطنة، ازاء وضع «يتشائل» رغم الذبح الذي يتعرض له أناسه يومياً، بحيث تصبح الرواية شاهد ادانة، وصرخة الم مرير، خارج الاعتبارات الفكرية للالتزامات الكاتب:

### الاجماع ضد التوظيف الاستهلاكي

لكنه الوعي بمخاطر التوظيف الاستهلاكي أو الدعائي الفج لوسائل الاتصال الذي أجمع عدد من الروائيين ضده: فهذا محفوظ في (حب تحت المطر) يفضح المخرج السينمائي الاستهلاكي، بينما كان جبرا ابراهيم جبرا في (البحث عن وليد مسعود) يطرح كاظم اسماعيل على انه الصحفي الذي يتفاوت حماسه سلباً وإيجاباً ازاء قضية واحدة، مدلاً ليس على ضعف التزاماته واعتباراته الفكرية والاخلاقية، بل على (مشكلة) وسائل الاتصال في تعاملها اليومي مع الحياة. بينما كان رمزي رعد في (طواحين بيروت) لتوفيق يوسف عواد مثلاً للمبالغة الصحافية في المواقف، فهو يعتمد (التمرد) و(الرفض) وسيلة لبلوغ جمهور الشباب، بينما كان يعترف في حوار داخلي امام فراش موت روز ان الكلمات سلعت في هذه الحياة، معروضة هي الأخرى لللاجار، في رواية تعاملت مع الوقائع والشخص على أنها مجرد محطات مؤجرة، يربحها الزبون المراهن في لحظة ما<sup>(١٤)</sup>.

ولم تكن رواية السؤال (بيروت: ابن رشد ١٩٧٩) لغالب هلسا أكثر من طرح ساخر للتوظيف الدعائي أو الذي يتوخى الاثارة لوسائل الاتصال، بحثاً عن بلوغ الجمهور الأوسع: فحيث يفاجأ الجمهور بمجرائم شنيعة تتم عن عصابة جنسية، تحول الصحافة هذه الى مادة للاثارة والتعليق، دون بحث جاد عن المواصفات الموضوعية للوقائع.

لكن الحس بمخاطر التوظيف الاستهلاكي لوسائل الاتصال يتعدى هذا الروح الانتقادي، نحو استيعاب أدق للمتغيرات الفكرية- الفنية التي تضمنتها طبيعة هذه الوسائل: فالاشاعة واحدة من هذه، لها فعلها في الواقع، وهو فعل يطغى على حركة الشخص، كما يطغى على الاجواء الكلية للرواية، ليمنحها مواصفات جديدة، لم تكن قائمة قبلاً: ولعله التوظيف الشفاف للاشاعة، المتباعد فناً، عن هذا الزمان والمكان في (الزيتي بركات - ط ٢ دار مأمون، ١٩٧٥) لجمال غيطاني الذي يلفت الانتباه عند تناول دور الاشاعة في حركية الأحداث: هنا ينسحب الغيطاني الى قاهرة المهاليك، حيث يسود القهر، وحيث تم الناس حالة توتر وترقب، متيحاً لنفسه عبر الافادة من تواريخ ابن أياس، أن ينوع في الاساليب ووجهات النظر، ناقلاً مستوى السرد القصصي الى ابعاد جديدة، تنبض بتناقض الموروث، في رؤية لا تفتعل المثالية، بل تبحث في الواقع آنذاك، لكنه ذلك البحث عن (الثوابت) التي تضع الانسان دائماً

العربية المعاصرة، بل ذلك التداخل أو الانفصام بينهما في النسيج الكلي للعمل الفني.

فبرغم تمهيد الرواية العالمية لأغلب النقلات الجارية في وسائل الاتصال، المرئية بخاصة، على أصعدة متعددة النظرة والسرود ورسم الشخوص والديكور، إلا أن هذه الوسائل أخذت تضغط بشدة على الاجناس الأدبية فارضة بعض مواصفاتها على الكتابة<sup>(١٧)</sup>. وهكذا، ليس مبالغة أن نقول بوجود تأثيرات في الأسلوب والنظرة، كما هو الأمر في نزعات التوثيق والاختبار. فكيف تدرس رواية كالشيخ لاسماعيل فهد. اسماعيل؟ انها تبني على الخبر، والتقرير الصحفي، جملة وتفصيلاً، بينما يعول عبد الرحمن منيف على وثائق وتقارير سياسية فعلية في (سياق المسافات..)، بغير أن تحول هذه الوثائقية دون ألق فني واضح<sup>(١٨)</sup> وحتى عندما تبدو اللغة الاستعارية قادرة على منافسة السينيواتوغرافية، حتى في توليفها الرمزي، في رواية (شرح في تاريخ ضويل) هُني الراهب، إلا أنها، كما تصح هذه المقدمة، تتم عن مسعى واضح لالتقاط الصور، والاصوات، ضمن (نظرة) تتراوح بين الذاتية نزعةً والبانورامية رؤيةً، في سياق تأثر واضح بالسينما الجديدة، باختياراتها الدقيقة من كتلة الواقع:

« الليل وسكون المدينة. يتقلب الليل على اسفلت الشارع، وتشحب أضواء المصابيح الموازية لغرفتي، ويعلو تنفس مسعود هادئاً قرب النافذة الأخرى من بعيد تتصاعد قرعة اغلاق الحانوت الأخير، وينبثق زموور سيارة مسرعة، مسعود يكور للحاف عند ساقية منحطتين أو ثلاث. انه لم ينم منذ يومين - منذ رجعنا من الجنازة»<sup>(١٩)</sup>.

فالفقرة الأولى هي التي تحتوي أكثر مما تقدر عليه السينما، أما لتكوين الكلي للتوطئة فهو عبارة عن افادة صريحة من حركة الكاميرا، حيث تحل محل عيني المتحدث في نظرة ذاتية، تتسع في البدء، في نطاق بانورامي، لتضييق تدريجياً، وتمهد لتسريب (الخبر) عن طبيعة المتحدث، ووضع صاحبه.

### السرود الإخباري

لكنه التأثير الأوسع للسرود الاخباري الذي طغى على (أدبية) عدد كبير من الروايات: فاذا كان فن الاخبار الوسيط مهداً جزلاً لفن الكتابة القصصية، فان اساليب الاخبار المعاصرة خاضعة لمواصفات التوصيل المختلفة، التي تجعل الغاية متحركة أساسية هذه الاساليب: وغالباً ما تصبح سيادتها في الفن القصصي انها كماً مستمراً للأدب، ومستلباً لذلك العصب الذي تحدث عنه (هوغارت) في الكتابة.

فهؤلاء شخوص غالب هلسا في روايته (السؤال) يولعون بقراءة الصحف، المعنية بالتأفاه والمثير، تارة، وب(المشاجب) الدارجة في لغة السياسة اليومية عندما تنفصم هذه اللغة عن الواقع، تارة أخرى: وهكذا يصبح الأمر الاعتيادي مرتبطاً في ذهن صحافي (السؤال) بالقرارات السياسية والاقتصادية المحلية. أي أن الرواية سخرت من هذه (التعليقات)، ومن اللغة المضببة، ومن المفارقة بين الواقع، وبين التهويل الصحافي. كما أنها انتصرت لموقف الروائي ازاء القضايا

أمام التحديات. وعندما تكون سلطة المهاليك وبعدها بني عثمان معنية ببقائها، لا يصر ومواطنيها، معتمدة على (احابيل) شخوصها، من بصاصين وانتهازيين، يجيدون مهمة الحفاظ على أنفسهم أولاً. والسلطان الذي يرهبونه ثانياً: فإن الاجواء تداخلت في ذهن الكاتب، كما يذكر، بأجواء الستينات واجواء النكسة: فاهتم الروائي بحسبة القاهرة أيام المهاليك (الزيني بركات) وبرئيس الشرطة السرية زكريا بن راضي<sup>(١٥)</sup>

ولعله الأخير الذي يبني شبكة الجواسيس المعنيين بالاشاعة وترويجها، وتصديرها من على المنابر، في تنظيم متقن، يبدو في ضوء واقع وسائل الاتصال المعاصر، ضرباً من الممارسة المتقنة لبث الاشاعة.

فعند احتدام المنافسة بين زكريا بن راضي وبين الزيني بركات، كان عيون الأول ومؤذنه يعلنون من خلال غيرهم كيف ان (الفوانيس) رجس من عمل الشيطان، كما انهم كانوا يبتكرون مختلف السبل في بث الاخبار، وتوتير الاجواء، حتى تبدو اصوات سعيد الجهني المكتوبة بشكل (حوارات داخلية) شروخاً للتنفيس في حيطان الكبت المحاصرة لروح الترقب بين الناس.

لكن التوظيف الشكلي لوسائل الاتصال ومتغيراتها لا يقتصر على سات الوعي بهذه الوسائل وامكاناتها في عالم اليوم، بل إن سبل الاتصال المسموعة كونت حضورها هي الأخرى في البناء القصصي، بديلة في بعض الاحيان للحضور الشخصي، في لعبة فنية مزدوجة، يبعث فيها الصوت المسجل على شريط حضوراً «غائباً» لشخص تتكامل اخباره وتفاصيل ماضيه عبر ما يشيره الشريط لدى الآخرين، بصفته محفزاً بنائياً، من انطباعات وعودة بالذاكرة الى وراء. هكذا كان (الكاسيت) الذي خلفه وليد مسعود، في رواية جيرا ابراهيم جيرا. اذ يتبدى د. حسني جواد بديل الروائي في تجميع الخيوط بسلسلة من الاسترجاعات، يعلمنا بعد حين انها مثارة جراء ما عثر عليه في «مسجلة حمراء صغيرة من صنع ياباني وفيها كاسيته، لم ننتبه اليها أول الامر. وكانت هذه المسجلة ملقاة على أرضية السيارة».

وسرعان ما يصبح الشريط دافعاً للتأمل والجدل، ما دام يضيء بعضاً من غموض وليد على حياة صحبه. يقول حسين في الرواية التي تتوحد مع روايات جيرا ابراهيم جيرا الأخرى في جدلها الذهني بشأن مكانة الرواية في الكتابة المعاصرة «أدهشني الشريط عندما سمعته أول مرة، وبقي يدهشني، لسبب لا استطيع تحديده، شعرت أن وليد أراد تضليلنا جميعاً بهذا الشريط (الأخير). أم أنه اراد وللمرة الأخيرة ايضاً، ان يصارحنا جميعاً ويضع أوراقه على الطاولة؟ أين الوجه وأين القناع؟».

ومها تكن طبيعة الرواية، الا أن الكاسيت أدت دوراً مائلاً لوسائل الاتصال المسموعة، فأثارت الهموم، وحفزت الهواجس، وحركت مختلف العواطف والآمال والفضائح<sup>(٢٠)</sup>.

لكنه ليس هذا الجانب الوصفي الذي يهيم التنظير الأساس الذي يعتمده هذا البحث في جدل العلاقة بين وسائل الاتصال والرواية

السياسية المحلية: لكنها وقعت فنياً في محنة الصحافة اليومية ذاتها، فسادت لغة التقرير الصحفي، في الحوارات، كما هي في طرائق السرد التقليدية، بينما بقيت الصفحات المعنية بالذهن العصابي هي وحدها المتلكة للمواصفة (الأدبية). واقترن الانقسام بين (السرد التقليدي) والنزعة الأدبية بمفارقات قائمة داخل الرواية، بعضها أسلوبى، حيث المزج بين المأساة والمهابة في وصف الجرائم الجنسية، دون تبرير فني واضح، وبعضها فكري، حيث الانحياز المعلن للروائي يتوطد بمعايقته الشخصية للذهن العصابي للسفاح، وهي معاقبة لا تبدو مبررة تماماً ما دام هذا الذهن معزولاً عن (التكوين الدكتاتوري) للسلطة السياسية، بحكم وضعه الصحي!!<sup>(٢٠)</sup>.

وتتبع (طواحين بيروت) لتوفيق يوسف عواد البناء التقليدي للرواية، لكنه التفصيل الذي يليق بالسينما، واللغة التي هي لغة (الصحافة الجديدة) اللذان يجعلان من هذه الرواية مناسبة في تقدير التأثير الفني - الفكري لوسائل الاتصال في الرواية العربية المعاصرة<sup>(٢١)</sup>: فهي تتخذ أيضاً من تقارير الصحافة مادتها الأساسية لخلق (ديكور) عام لرواية معنية أصلاً بمسيرة شابة هي قيمة منصور، قادمة اضطراراً من المهديّة الى بيروت: حيث تصبح رحلة البحث هذه، رحلة من البراءة الى الرذيلة، تقود في النتيجة الى تعلم، لا يخلو من حس بالفاجعة التي كانت بانتظار الجنوب اللبناني.

ولأن رحلة البحث تصبح رحلة في الوعي الاجتماعي - السياسي، كانت الرواية تعول على احاديث فعلية لجريدة الأوريان، ومجلات محلية، وتعليقات لعدد من الكتاب، والشعراء. أي أن الرواية وظفت الوثيقة والتقرير الصحفي توظيفاً فعلياً بشفافية نبوءة ما قد يجل مستقبلاً، شأنها في ذلك شأن اجتهادات كاتب التقرير الصحفي الواسع الافق وتوقعاته.

ولعلها اللغة السردية الاعترافية في (الحرب في بر مصر) ليوسف القعيد التي تغري بمقارنتها بلغة الصحافة: حيث يصبح توصيل التفسير الشخصي للحدث شغل المتحدثين الشاغل. لكنها بسخريتها المنبسطة في مداخلة الحق بخاصة، بصفته بديل الراوي، تعري لغة الصحافة اليومية، عندما تصبح هذه اللغة عند بعض المؤسسات تكديساً فجاً لمختلف التعميمات الايديولوجية التي فقدت بريقها منذ زمن جراء الانقسام بينها وبين الواقع: فلأن الرواية تعتمد زمنياً مرحلة التراجعات عن القرارات الاشتراكية وحرب تشرين ١٩٧٣، كان كاتبها شغوفاً بتعرية اللغة الايديولوجية، من خلال رصد المحقق لأقوال الرسميين، الذين يصادرون حق (مصري) في الحياة والشهادة، بدعوى أن (الكل يصبح واحداً)، وان اثاره مشكلة مصادرة هوية مصري وسرقة حقه في الاستشهاد من قبل العمدة وصحبه من شأنها ان تلقي بظلال كئيبة على النصر)، بينما (البلاد كلها في حالة طوارئ) و (الرأي العام داخل البلاد وخارجها...) مشغول بأمر أهم.. الخ.

ولم تكن عملية توظيف اللغة الايديولوجية للاعلام ومحورها هي وحدها التي تدعونا الى اعتاد هذه الرواية في دراسة آثار وسائل الاتصال في الرواية العربية المعاصرة، بل ان انسحاب الروائي منها، كما يشير (الصديق) فيها يعني ضمناً فسح المجال أمام (التقرير) الذي

يهم كاتب الضبط، أي القارئ في هذه الحالة، وهكذا يقول أحد المتحدثين، صديق مصري، «ليس لنا في هذه الرواية مؤلف يتولى كل هذه الأمور نيابة عنا...»، فكانت تعددية النظرة ضرباً من الرؤية المزدوجة، في الحوار الداخلي، الذي يتيح للمرء تبرير مواقفه، وهكذا نستمتع للعمدة وبعده المتعهد، ومن ثم الحفيظ والد مصري، وصديقه الذي رافقه في الحرب والاستشهاد، والضابط والمحقق: واذا كان المحقق يواجه التزوير الايديولوجي في الاعلام الرسمي، فإنه لم يكن غافلاً لطبيعة ما يدور، بل جعل اهتمامه «رحلة بحث عن الاجابة»، وعندما يعجز عن الاجابة ازاء «جريمة لم يُخترع لها اسم بعد لأنها لم تحدث من قبل في عصر أو في أي بلد من بلاد العالم»، كما يصفها ضابط الخدمة الاجتماعية المراقب لجسد الشهيد، فإنه سيحول القضية الى «سؤال»:

«أطلقه يلف في ربوع بر مصر، باحثاً لنفسه عن الاجابة، وبعد أن يبدأ السؤال رحلته، سألاحقه بسؤال آخر: ترى هل يجد الاجابة؟»<sup>(٢٢)</sup>

فأمام طمس الاعلام الرسمي للحقيقة، وامام الهدر المقصود لحقوق المواطنة والشهادة، لم تعد القنوات الشخصية ميسورة، ولا بد أن تصبح الحقيقة لدى الكاتب سلسلة تساؤلات معلنة، تنحرف في هذا (علام) وتمزق استار العبارة الجاهزة التي تخفي عن (الانانية) و(الخدر البيروقراطي) أي أن دور الرواية يرتقي الى مهمة الادب، الذي تحدث عنه هوغارت قبلاً، والذي عصبه (التساؤل).

وحق بغض النظر عن المواقف الايديولوجية أو سيادة المفردة الايديولوجية المضبية - في وسائل الاتصال الخاضعة لسلطان القهر والمكتسبة المفرطة، فان (العصب) الثقافي يرتد فنياً على كل ما يعده تعميماً أو تبسيطاً للجوهر الانساني، داخل اللغة أو خارجها.

## الأدب الخالص

وهكذا تبدو الأعمال الأدبية الخالصة في بعض الاحيان موقفاً ازاء الثقافة الاستهلاكية، نادرة ومنحوتة بتؤدة، وتأمل تنفط عن بعد تاريخ النتاجات الأدبية: ويتخذ ارتداد هذه الاعمال مواصفة الخلاص من:

١- لغة الصحافة اليومية.

٢- منطقية السرد القصصي

٣- مركزية الشخص

والعودة الى عوالم تتأسس فنياً في ذات المتحدث، أو أخرى وسيطة، أو سرية، عبر طرائق بوح أو قص أو حوار أكثر عفوية، أو اظرباً، أو قريباً الى (الموروث الخبري).

فاذ تميل لغة الصحافة الى التبسيط والتعميم، واعتماد الدارج في صياغات همها التوصيل عبر بنية الخبر والحدث فإن رواية شأن اللألى لعبدالله خليفة تنتزع ذاتها بعيداً عن وطأة التأثيرات الاتصالية نحو أدبية، أو شعرية، تضي على العمل بهاء تحتاج اليه الرواية المعاصرة.

فشأن أغلب الحوارات الداخلية الثرية المتأسكة كانت زاوية

غينة عزيزة، وغدت الأرض الوحشية صديقاً أيضاً» (٢٣).

لكنه ليس الغوص في الذات، أو في ذوات الآخرين، من خلال ردود الافعال الذي يجعل اللآلئ عملاً أدبياً متجاوزاً، بل هو ذلك الانشداد الى الثوابت الكبيرة، حيث الصراع من أجل البقاء، وحيث الذهن الماكر الذي يستعيد قوة الثوابت الاتباعية في النزاع بين الخير والشر، فلم تكن شهامة (علي) البحار أو طموحات ناصر وطمعه مثار اهتمامنا بل الذهن نفسه، الذي يفرض وضعه على القارئ، دون أن يطمح هذا القارئ الى تمثله، بل الى متابعتة ورصده: انها تشبه تلك الاعمال التي تخلو من بطولة مغرية بالتمثل، ولهذا تبقى صعبة على الشاشة، كما هو أمرها ازاء وسائل الاتصال المسموعة.

فالسرد الذي تطمح السينما الى تحويله شريطاً من الصور والحوارات، يتمزق في ذهن بيتديء من الساحل، من محن البحارة وآمالهم، في لقطات سريعة، تهمل ما هو ضعيف، ليصبح مخزناً من التداخلات الداعية الى مستويات تعبير جديدة، مروية بمستويات متداخلة في هذا الضمير، مما يجعلها مالكة لتلك (الحساسية الأدبية)، المتفوقة على السينما التي كتب عنها البريس في الاتجاهات الادبية.

ولم تكن رواية عبدالله خليفة وحيدة، لكنها كانت متميزة في هذا المجال: فهناك روايات أخرى، قصيرة غالباً، شأن المهوى الزجاجي لمحمد البساطي (ابن رشد ١٩٧٩) وتفتح المجانين ليحيى يخلف (دار الحقائق: ١٩٨٢): فالأولى تنقل (قصة غربة) مختلفة الى خانة (الحساسية) الادبية، بينما تطرح الثانية غربة الفلسطيني، وتثير التساؤل، معتمدة على (احداث) ذات مغزى، لكنها منتزعة ايضاً خارج الفعل السينمي أو (الدرامي)، لتكون من طراز الافعال أو السير المثيرة للقلق، المطروحة باختزال شديد، يتعد عن تفصيلية السرد، ويتمرد على التبعية للحكاية.

كما يصعب أن تكون (البحث عن وليد مسعود) قابلة للاعداد للسينما، بحكم امتلاك (الشريط) نفسه لتلك الأدبية المتجاوزة لتفصيلية الحدث والسرد المنطقي: فالشريط يحمل تكثيفاً فنياً واختزالاً شديداً ليس لأحداث رئيسة في حياة المتحدث حسب، بل لأفكار وقراءات ايضاً، تداخلت مع بعضها في رؤية، هي ذلك التكوين الشخصي لوليد مسعود، الذي حاولت بقية الرواية بناء حضوره الغائب.

### الإجهاز على التمثل

لكنها تلك الرؤية الذاتية البحتة في الحلزون العنيد لرشيد بوجدره (دار ابن رشد، ١٩٨١) التي تمنع (التمثل)، ذلك الرصيد الكبير لوسائل الاتصال المرئية<sup>(٢٤)</sup> في علاقتها بالجمهور: فالتحدث يصبح رمزاً للسلطان (البيروقراطي) والقرار الفوقي، يعتد بنفسه لدرجة جازمة، لكنه يصبح تدريجياً عبارة عن (مرض) كبير، تجريد (مكتبي) ناطق، يتسربل ببذلة رجل، له مكتبه وطريقه: يكره الفرح والضجيج والتنازل، ويتمركز وجوده على مسلمات مطلقة ونهائية: ذاته هي مركز الكون، ودقته عماد ذاته، [فحياتي (كما يقول عن نفسه) لها قيمتها. لو كان لكل الناس دقي. لما كانت

النظر في اللآلئ ذاتية، لكنها في صعودها وخفوتها الداخلي تتيح للقارئ أن يري المتحدث ويسمعه، في سره وعلنه، مختزلاً التهيؤات والآمال، التصريح والتلميح، في رواية تغلب عليها المجائية (الحوار الداخلي). هكذا كان صاحب القارب المعني بالآلتي والمرجان، يتمنى لو حاز على الملك كله، ومات صحبه جميعاً:

لو يفقدوا فجأة لغدا كل هذا اللؤلؤ لي. أسير نحو الأكواخ، الازقة، ألبس قناعاً حجرياً، أتصدق بكلماتي، دراهمي، على النساء والشيوخ والصغار، يطالعوني بجزن وذهول. هذا ما حدث. قتلوا جميعهم. كانت صاعقة نارية من السماء. استلقي ثانية وليس نمة ما يخيف انها ظلمة تسبق الفجر. قتلوا جميعهم وهأنذا أنثر صدقاتي ومحبي.

وكانت رحلته، التي تتكشف امامنا، من خلال رصده الذاتي، الذي تتداخل فيها الرؤى وشكاوي الآخرين، وقراءات في افكارهم، وهي الرحلة التي قادت الى تحطم سفينته على صخرة حيث (الوحش الضخري الذي ظهر من بين أدغال الموج وأجهز على السفينة السكرانة وأكل احشائها بلذة ضارية...): فتحقق لذنه الجشع ما اراد، لكنه وجد نفسه بعد ما خسر بعض مجارته على ساحل تحده صحراء يباب، ساروا فيها جميعاً، قبل أن يجدها البدو، قائدين اياهم ثانية الى حيث سفينة تستعد للاقلاع: وهي تلك الرحلة التي تصبح حوارات متصلة تذكر بيوليسيس للشاعر تنسن، دون شموخ ذلك البحار العتيد، الملك المتصارع مع الزمن:

لكنها تداعيات ذهن المتحدث التي تصبح أبلغ من شريط الصور وأذكي، تتحول الى الماضي حيث ذكرى سياط الاب، الجلد القاسي والحنون في آن واحد، تلك السياط التي دفعته أن يعوض في حياته عما فاته قبلاً، وعما كان مصيراً باهتاً في عين الاب، فكان اصراره على الثراء والمهيمنة والاستحواذ. فها هو يقودهم في الصحراء حيث الرمال والنسور والعطش وهول الموت، مصراً على المضي، لحين اكتشافه ضياع حزام اللؤلؤ، فصاح به داعياً للوقوف، بعدما رفض طلب آخرين قبلاً، وتسبب في موت الشيوخ بينهم صاح بهم أحدهم:

الا تحجل أيها الرجل؟

وكان ذهنه الذي ينقل مثل هذه الصيحات، ويعرض النظرات يعيش مستويات متباينة من البوح والاعتراف، فيها الحوار والتصريح، والنقد الذاتي:

نعم، يجب أن يحرقك الحجل. لو انك سرت وراء هذا المنخفض أو ألقيت نظرة خاطفة خلف ذاك التل لربما وجدت الرجل بين الحياة والموت.

لكنه دعا للتوقف الان فقط، بعدما رفض التفتيش عن البحار التائه، فيرد نصفه المادي:

لم الحجل؟ لو كان حزامي لما تذكرته بكل هذا الألم، ولكنه يحصم. فيه تعبك وعرقك، فيه اللآلئ!

لكنه اغواهم هذه المرة، عبر هذه الاكذوبة تخاطبه نفسه «تجمعوا حولك مدهولين، لم تعصف الريح بهم هكذا، أهو الفرح؟ أهي الدهشة؟ تلمسوا الرمال بنظراتهم، وقد غدت ذرات الرمل

ويسخر، متكئاً على الجاحظ في رسائله تارة، وعلى فولتير تارة أخرى، بلغة تتنوع بين التقرير والايخبار اليومي، في تقديم ما حل به، وما يجلب بعرب الارض المحتلة، دون أن تبتعد في فقرات غالبية ايضاً عن فن الخبر في الموروث العربي<sup>(٢١)</sup>.

وتعيد رنة السخرية بموروثها ومعاصرتها سوية الى الفن القصصي ما أخذته منه وسائل الاتصال، بعدما ماتت الحكاية الوسيطة والمقامة على ايدي مخبري وسائل الاتصال المحدثين، والجمهور المستوعب: لكن (الوقائع الغريبة...) تعتمد هيكل (القضية الاطار) الوسيطة، حيث تحتوي رسائل (أبي النحس) المخاطرة والمغامرة والحدث الغامض والحب، والوقائع الفعلية في الارض المحتلة: وهي من الجانب الآخر تثير عصب التساؤل في الواقع الراهن، حيث يصيح (التساؤل)، سمة الرضا والحذر ازاء واقع تعيس، يفترض أن يثير الانقلاب لا السكون، والرفض لا الخنوع، أي ان الرواية تفصح ما تسعى وسائل الاتصال للتستر عليه وطمسه، بقنواتها الخاضعة للقوى المضادة والمتواطئة.

ولعلها أمور مشابهة تلك التي تجعل من (الزني بركات) لجمال غيطاني ارتداداً على (هيمنة) الوسائل المذكورة، فإزاء الارهاب السياسي باستغلاله الواسع لوسائل الاتصال كان الانسحاب الى عصر وسيط نافذة حسنة الأداء الابداعي، فعاتت المفردة الى أداء مهمتها بعدما أصابها العطب المعاصر جراء التعميم والاسراف، منسجمة مع مناخ اراد الكاتب الغوص في طقوسه وقمامته ورعبه، بعدما طالع ما كتبه (ابن أياس)، فجاءت الرواية انتقادية دون مباشرة، ومؤدية دون افتعال، وموضوعية جراء تعدد زوايا النظرة: وعندما يخلو الروائي لنفسه، منسجماً قليلاً الى الوراء، يتحقق الانسجام بين الرواية والاداة، دون انقسام أو تعثر. فهكذا تقرأ التالي في مثل هذا المقطع المأخوذ من مذكرات الرحالة في الرواية (ص ١٦).

أرى القاهرة رجلاً معصوب العينين، مطروحاً فوق ظهره، ينتظر قدراً خفياً، اشعر بانفاس الرجال داخل البيوت، تتقارب رؤوسهم الان، يتهايمون الان، يتهايمون بما سمعوه من أخبار، النداءات مجهولة. الوقت يمضي ولا يمضي. لا يمكنني الطلوع الى الطابق الاعلى لأرغب مواضع النجوم، ربما يقترب الفجر، غير أنني حتى الآن لم أسمع ديكاً واحداً يصيح.

فالعبرة تحتزل بمفردات قليلة تأثير الاشاعة والخبر على الناس، بحيث يميل الشخوص الى الافول كلية، لدرجة ان المتحدث نفسه يتورع عن الظهور، والتيقن من الأمور. وعدا قدرة الكاتب على خلق الاجواء الخاصة التي تتيح له الانسحاب والاداء المؤثر في آن واحد، فان عباراته الوصفية مشحونة بمفردات دالة، وموظفة توظيفاً فعالاً، لتقدر على الاجماء، ناقلة الكلام المكتوب الى الحيز المسموع - المرئي، دون أن تفقده قيمته الأثرية في التأثير.

والرواية العربية المعاصرة في رحلة الانعتاق من التبعية لدورة الرواية العالمية، التقليدية منها والتجريبية، أخذت تتعامل مع القضايا الحيوية مجدّ تتفاوت أساليبه، وبصدق حازم، يقدر وحده

المدينة على هذه الحال من القذارة -]: وهي دقة تدفعه لارشفة كل ما يخص الجرذان والفرشان، وتدوين كل شاردة مرتين، ورفض كل انفعال اذ «لا يجب ان يبرز من شخصيتي سوى غايي الاجتماعية وحسب مدير مكتب ابيادة جرذان المدينة». ولم تكن هذه التدايعات الحاضرة وحدها التي تحول دون (التمثل) في العلاقة مع القارئ، بل ذلك النحر المبطن لهذا الوجود (السيادي) برتبة مدروسة في اللغة، وتكرار مقصود لأغلب الحلقات الأساسية في مفاهيم الذهن الخلزوني وهو تكرار يجهز على عصب التوصيل اي العقلنة المنطقية في الارسال الى الجمهور. فعندما تنتابه حالة التعاطف والانفعال (عند النظر الى صورة امه مثلاً) تتدفق منه اعتباراته وامراضه الاساسية:

انها ملأى بالعتاب. أنشد، يتدافع في داخلي سيل من الأفكار. أنفمر.

حركة دورانية متكررة. لاتني تميديني الى نقطة الانطلاق. قناة الغاز.

الميناء. المضامين. خزانات الماء. المدينة. الجرذان. التحليل التركيبي.

أمثال أمي. المتكب. الجيب الواحد والعشرون. هملان المني ليلاً.

التقرير حول حملة النظافة. أسفنجة الخريف. الانطيمات. الحياة القاسية. الصمت. الارشيف. المؤذن. معديات الأرملة الرثوية. باص الثامنة والنصف. التضخم المستورد، الاخلاص للدولة، الخ. إنني أكرر نفسي<sup>(٢٥)</sup>.

أي أن الاعتراف الأخير يأتي تأكيداً لانطباعات سابقة تكونت في ذهن القارئ عن (خلزونية) افكاره واهتماماته العنيدة، والتي تصبح ضرباً صالحاً للتعليق، دون أن تقدر وسائل الاتصال على منافسة ادائها الكلي في تكوين التصور القصصي الرمزي الذي كان مرام كاتب الرواية.

### خلوة العوالم القصصية

وبمعزل عن اهتمامات بعض الكتاب وشعاراتهم المعلنة في التوظيف الاعلامي للأعمال الابداعية، فان كاتباً شأن الطاهر وطار في (عرس بغل) مثلاً يلوذ بخلوة في عوالم سرية تنأى برغم واقعيتهما عن قهر الواقع وضغوطه: فالطالب الاشعري وقع أسير حياة أخرى، ولا تتمزج رؤية العالمين لديه الا تحت تأثير الخدر الذي يجيل الأمور الى وضع سحري «كل شيء الان سحري. كل شيء الان يحتل الشك واليقين. كائن وغير كائن...». وفي كل خلوة تتعاقب عليه الحالات الاربع التي تقود الى التصوف، بتأثير الخدر، انطلاقاً من خيار خاص بالحاج كيان، ضد كل ما هو منظور وعقلاني، وبضمنه تحولات هذا العصر.

لكنها (الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد ابي النحس المتشائل) التي تحتكم الى ذاتها فناً: فهي شأن ألف ليلة وليلة تتكامل في حلقات، يبدو بعضها مستقلاً عن الآخر، لكنها تكتسب منطقيتها الداخلية في ضوء شخصية المتحدث، المتشائل نفسه: الذي يفصح

على انقاذها من (السرية) الاعتيادية التي اعادت جلاً من الاعمال الى خانة (الحكايات المبسطة): ولعل طرائق التعامل مع المتغيرات المعاصرة في الحياة العربية، وبضمنها التغير الاتصالي، تؤشر بعضاً من ذلك الجد، وبعضاً من ذلك الصدق، ومتى ما توطد روح كهذا، عند ذلك يتأكد التحول الذي أشرته بعض (الروايات) المطروحة في هذه المداخلة.

## الهوامش

- (١) التعبير أميركي في أصوله، وشبوهه. وهو يتناسب مع طبيعة التوظيف الواسع للصحافة والاذاعة والتلفزيون والسينما بقصد بلوغ الجمهور الواسع. يراجع حول الموضوع R.M. Alberes الاتجاهات الادبية في القرن العشرين (بيروت: عويدات، ١٩٦٥)، ترجمة جورج طرابيشي، ص ١٩٨.
- (٢) الاتجاهات الادبية، أيضاً، ص ٢١٢ - ٢١٣.
- (٣) حول هذه الدورة في الرواية العربية، وكذلك عن علاقة الصحافة بنشوء الرواية، يراجع د. محسن طه بدر، تطور الرواية العربية في مصر ١٨٧٠ - ١٩٣٨ (القاهرة = دار المعارف، ١٩٦٣)، الصفحات ٣٧ - ٣٨، ٤١، ٨٩، ١١٨ - ١٢٢ وكذلك ابراهيم السعافين، تطور الرواية العربية الحديثة في بلاد الشام ١٨٧٠ - ١٩٦٧ (بغداد: ١٩٨٠)، ص ٧٢ وما بعدها. وكذلك الحياة الفكرية في المشرق العربي ١٨٩٠ - ١٩٣٩، اعداد مروان مجري (بيروت: مركز دراسات الوحدة، ١٩٨٣).
- (٤) تاريخ الرواية الحديثة (بيروت: عويدات، ١٩٦٧)، ص ٣٠٧.
- (٥) مقابلة عبد الرحمن أبو عوف (الاصالة والاستقلال الفكري) قضايا عربية (العدد الخامس ١٩٧٧)، ص ١٦٩.
- (٦) حول هذا الموضوع، تراجع مقالة الكاتب (تكنولوجيا وسائل الاتصال واشكالاتها القيسية)، قضايا عربية، العدد ٢ - ٤، ١٩٨٢. وكذلك كلود جوليان، انتحار الديمقراطية (دمشق: الثقافة والارشاد، ١٩٧٥)، ترجمة عيسى عصفور. علاوة على مقالتي ستورات هول وتيودور ادورنو عن الثقافة وصناعة الثقافة في Mass Communication and Society تحرير James Curran (لندن: Open Univ. 1977).
- (٧) تنظر دراسته «Reflections on Mass Culture» في مجلة Scholar American المجلد ٢٩، العدد ٢، ربيع ١٩٦٦.
- (٨) ريشارد هوغارت في دراسته بالانكليزية (وسائل الاتصال في بريطانيا) في كتاب Pelican Guide to English Literature, the Modren Age rpt. 1966 تحرير بورس فورد، الصفحات ٤٥٢ - ٤٥٤. وكذلك البيرليس، الاتجاهات الادبية في القرن العشرين، ص ١٧.
- (٩) حوار ضياء خضير (حديث مع روايات جزائري) في (مجتاً عن الطريق - بغداد دار الرشيد: ١٩٨٣)، ص ٢٥٢.
- (١٠) مجلة فصول، المجلد الثاني، العدد الثاني ١٩٨٢، ص ٢٠٩، و ٢٠٨ بالتعاقب. بالنسبة للقمعي والغيطاني، وكل العرب (١١ كانون الثاني ١٩٨٤).

- (١١) البيريس، الاتجاهات الادبية، ص ٢١٢ - ٢٢٠.
- (١٢) (دار الاندلس ١٩٨٢)، تنظر مقالة الكاتب الحالي عنها (مكونات القصة الرمزية في «أبو زيد القهرماني») جريدة الجمهورية البغدادية (الاثنين ١٢ تموز ١٩٨٢)، ص ٥.
- (١٣) أميل حبيبي (بيروت: ابن خلدون ١٩٧٤) ص ١٤.
- (١٤) طواحين بيروت (بيروت: الآداب، ١١٥، ٢٦٦ - ٢٦٧.
- (١٥) فصول، العدد نفسه، ص ٢١٣، وكذلك رواية الزيني بركات (دار المأمون)، ص ٩٨.
- (١٦) البحث عن وليد مسعود (بيروت: دار الآداب)، ١٨ - ١٩، ٣٤ - ٣٨ ١٩٧٨ بالتعاقب.
- (١٧) يقول محفوظ في حوار أجراه أحمد محمد عطيه مثلاً (انما السينما تأثرت بها في أعمال كثيرة مثل استخدام الخيال البصري في الرواية. والخيال البصري هو أساس السينما. واعتقد ان مرامار يظهر فيها التأثير بالخيال البصري لأنني اعتمد في رواياتي على المنظر وليس السرد).
- نجيب محفوظ، أتحذ اليكم مجموعة حوارات (بيروت: دار العودة، ١٩٧٧)، ص ٣٦.
- (١٨) سياق المسافات الطويلة: رحلة الى الشرق (بيروت: المؤسسة العربية للدراسات، ١٩٧٩)، ص ٥ وتنظر دراسة الكاتب الحالي عنها في الثورة البغدادية، عدد ١٥، ١٨ تشرين ثاني ١٩٧٩، (ص ٥).
- (١٩) شرح في تاريخ طويل (بيروت: المؤسسة العربية ١٩٧٩)، ص ٥.
- (٢٠) السؤال (بيروت: ابن رشد ١٩٧٩).
- (٢١) حول تفصيل الجو والسينما، ينظر البيريس، تاريخ الرواية الحديثة، ص ٤٩. واخذ المتحيزون للسينما يتراجعون عن بعض الآراء بشأن المشترك والمختلف بين الرواية والسينما. فكما يرى احدهم، روب غربية مثلاً، فإن فكرة decoupage اي اقامة زوايا النظر والمفاصل الزمنية وحركات الشخص والأمر وغيرها في البنى الروائية تعود الى الرواية المكتوبة والمضللة. أما الوصف الروائي فليس له بديل.
- ينظر Bruce Morrisette في روايات الان روب غربية النسخة الانكليزية، منشورات كورنيل، اناكا: ١٩٧٥)، ص ٤٣.
- وكذلك البيريس، تاريخ الرواية الحديثة، الصفحات ٤٢، ٤٤، ٤٥ و ٤٩ حول تأثير الصحافة على ديكنز، وبلزاك، وحول تنبؤ بلزاك بتفصيل الجو الذي يخص السينما.
- (٢٢) الحرب في بر مصر (بيروت: ابن رشد ١٩٧٨)، ص ٨٢، ١٤٦، ١٥٢، ١٥٧ بالتعاقب.
- (٢٣) (بيروت: الفارابي ١٩٨٢)، ص ٢٢، ٢٩، ٦٤.
- (٢٣) عن التمثيل، ينظر كلود جوليان في انتحار الديمقراطية، ص ٢٧٢ - ٢٧٥، وكذلك اللغة السينمائية، مارسيل مارتن، ترجمة سعد مكاوي (المؤسسة المصرية ١٩٦٤)، ص ٢٩ - ٣١.
- (٢٤) الحلزون العنيد، ص ٥٩.
- (٢٥) تنظر رواية الحوادث الغريبة...، ص ٤٩، ١٠١.
- أما بشأن الموروث الجزائري في الأدب العربي فتراجع مقالة خلدون الشمعة (بورغيس وفن الخبر العربي)، مجلة المعرفة (شباط ١٩٧٨)، لا سيما ص ١٧٥ - ١٧٧.