مجلة دراسات في العلوم الإنسانية، ١٤٣٥/٢٠١٤، السنة الواحدة والعشرون، العدد ١ (٢) ٧٩-٥٧

الواقعية الجديدة ومكوّناتها في رواية "نجمة أغسطس" لصنع الله إبراهيم

عليرضا كاهه[*١]، خليل برويني[٢]، كبرى روشنفكر[٣]

تاريخ الوصول: ١٤٣٥/١/٦ تاريخ القبول: ١٤٣٥/٧/١٠

استدعت ظروف مصر الجديدة بعد منتصف القرن العشرين ضرورة إعادة التفكير في مختلف المقولات الفنية والفكرية السائدة، وفي هذا الإطار أخذ الواقعيون الجدد يبحثون عن أساليب أكثر ثراء في التعبير عن الواقع الجديد بغية الاقتراب من الواقع أكثر فأكثر. يعتبر صنع الله ابراهيم من الواقعيين الذين رأوا أنّه آن الأوان للخروج من الأنماط التقليدية المستهلكة، والكتابة برؤية واقعية جديدة تختلف عن واقعية الجيل السابق. تمكّن هذا الروائي في روايته «نجمة أغسطس»(١٩٧٤) من كشف النقاب عن تناقضات الحاضر وسلبياته، بالإمعان في تفاصيل وقائع الحياة اليومية، وبالابتعاد عن التدخل في الأحداث. تكشف دراسة عناصر الرواية عن غياب البطل وظهور عدد كبير من الشخصيات التي تبقى طيلة الرواية مسطحة وغير نامية. إنّ الزمن طبيعي، تتكرر الأيام بصورة تكاد تكون متشابهة، ويختفي الاسترجاع الداخلي والاستباق. تزخر الرواية بأماكن متنوعة، لكل منها فاعليتها في خدمة الحدث الروائي، كما تخلو من الحبكة التقليدية المتّسمة بالصراع والعقدة ثم حلّها. تعالج الدراسة، الوقعية الجديدة ومكوناتها في الرواية من خلال تسليط الضوء على مضمونها وعناصرها الروائية؛ والمنهج الذي تتبعه تكاملي، إذ تستعين بآراء نقاد ومنظّرين أهمهم ألان روب جرييه، لإخراج النتائج بشكل وصفي- تحليلي.

الكلمات الرئيسة: صنع الله إبراهيم، نجمة أغسطس، الواقعية الجديدة، الشخصية، الزمان، المكان، الحبكة.

١. متخرّج الدكتوراه في قسم اللغة العربية وآدابها بجامعة تربيت مدرس. Alirezakahe@gmail.com
٢. أستاذ مشارك في قسم اللغة العربية وآدابها بجامعة تربيت مدرس. kparvini@yahoo.com
٣. أستاذة مشاركة في قسم اللغة العربية وآدابها بجامعة تربيت مدرس. kroshan@modares.ac.ir

Archive of SID
www.SID.ir

المقدمة

الواقعية من أكثر المصطلحات شيوعاً، وقابلية للخلط، سواء في مجال الفلسفة، أو في مجالات الفن. أما الواقعية بمعناها الفني فنشأت في فرنسا في القرون الوسطى وكانت توضح نقاط ضعف المجتمع الإقطاعي. وفي القرن السابع عشر كانت تسخر من تطلّعات البورجوازية، ثم أصبحت في القرن الثامن عشر مهتمّة بوصف كلّ فئات المجتمع(أنظر: عنان، لا تا، ٦٤ و٦٥). أكّد النقاد الفرنسيون في الربع الأول من القرن العشرين أن الواقعية الحقيقية هي الواقعية الانتقادية[1] التي تهتم بانتقاد الأوضاع الاجتماعية السيئة، ولا تلتزم بأسلوب فني واحد. كان هذا الموقف بمثابة رد فعل تجاه تعنّت النقاد الروس البلاشفة الذين كانوا يطالبون الفن بأن يكون جزءاً من الجهاز الدعائي للدولة الاشتراكية(خشبة، لا تا، ٢٤١ و٢٤٢).

تبلورت فكرة التجديد الجذري في كتابة الرواية الواقعية بعد انتهاء الحرب العالمية الثانية، إذعبّرت روايات تلك المرحلة عن التساؤل عن النفس، والمجتمع، والأخلاق، والميتافيزيقا، فرفض الروائيون إدخال القضايا الأخلاقية الكبرى في رواياتهم، واستبعدوا المضمون النفسي والأخلاقي بالتركيز على الشكلية منذ عام ١٩٥٤، ومن ثم أصبحت "الرواية الجديدة"[2] تعبر عن طريقة معينة للإحساس، والوصف، وفهم الجمال، ومصير الإنسان(سامية أسعد، ١٩٧٢: ١١٦).

ظهرت بوادر كتابة جديدة للرواية على أيدي طائفة من الكتاب الفرنسيين، من أشهرهم: ألان روب جرييه[3](١٩٢٢-٢٠٠٨)، وميشيل بوتور[4](١٩٢٦-)، وناتالي ساروت[5](١٩٠٢- ١٩٩٩)، وكلود سيمون[6](١٩١٣-٢٠٠٥)، إلى جانب روائيين آخرين أمثال: صمويل بيكيت[7](١٩٠٦-١٩٨٩) ومارجريت دوراسي[8](١٩١٤-١٩٩٦) وغيرهما (البارديي، ٢٠٠٢، ٤٦). وكان العنصر المشترك بين هؤلاء هو الرغبة في الخروج على التجمّد والحاجة إلى شيء آخر، إيماناً منهم بأن إمكانيات الرواية لا حدود لها.

لم تكن التقنيات الجديدة المستخدمة في روايات هؤلاء الروائيين غائبة عن أنظار الروائيين العرب الذين كانوا ينتمون إلى مذهب الواقعية في أسلوبهم القصصي، سواء كانوا من مصر أو من البلدان الأخرى. أما بالنسبة لبلد مصر فممّا لاشك فيه أن هنا كمؤثرات سياسية واجتماعية عدة هيأت الأجواء للتأثير في إبداعات الروائيين المصريين، من أهمها ثورة يوليو ١٩٥٢، بزعامة جمال عبدالناصر، ومن ثم التحولات المختلفة التي شهدها المجتمع المصري في الساحتين؛ الداخلية والخارجية. كذلك هزيمة ١٩٦٧ التي كانت على قمّة الأحداث السياسية التي مرّت بها البلاد العربية.

إثر هذه التحولات تضاءلت «الواقعية التقليدية»، إلى حدّ ما وحل محله مصطلح «الواقعية الجديدة[9]» (وادي، ٢٠٠٣: ٧٤). وتبلورت فكرة التجديد الجذري في كتابة الرواية الواقعية في أذهان كثير من الكتاب العرب خاصة نجيب محفوظ الذي استجاب بعد ثورة يوليو١٩٥٢ لظروف المجتمع الجديدة من حوله. وبدأ هذا التطور جلياً فيما طرأ على الموضوعات والتشكيل الفني لرواياته من تجديد، وسمّى هذه المرحلة «الواقعية الجديدة»، وفسّرها بقوله: «إنها تتجاوز التفاصيل والتشخيص الكامل، وهذا ليس تطوراً في الأسلوب بل تغييراً في المضمون. الواقعية التقليدية أساسها الحياة... تبدأ القصة فيها وتنتهي

1- Critical realism
2- Nouveau Roman
3- Alain Robbe Grillet
4- Michel Butor
5- Nathalie Sarraute
6- Claude Simon
7- Samuel becket
8- Marguerite duras
9- Neo realism

Archive of SID
www.SID.ir

وهي تعتمد على الحياة والأحياء وملابساتهم بكل تفاصيلها، أما في" الواقعية الجديدة"، فالباعث على الكتابة أفكار وانفعالات معينة تتجه إلى الواقع لتجعله وسيلة للتعبير عنها»(نوفل، ١٩٨٨: ١٠٤ و١٠٥).

وأطلق بعض النقاد على هذا التوجّه الحداثي اصطلاح «الحساسية الجديدة»، وفي هذا الإطار بدأ إدوار الخرّاط مناقشات حول هذا المصطلح ورأى بأن «الحساسية القديمة» كانت هي السائدة حتى أواخر الخمسينيات، والحساسية القديمة، أو الحساسية التقليدية؛ شبه رومانسية، وشبه واقعية، أي أن الكاتب في الأولى يمضي على درب أسلافه الغربيين في الإفضاء عن ذات نفسه، وهاجسه، وفي الثانية، يريد أن ينقل الواقع ويعكسه على أساس أن هناك واقعاً خارجياً ظاهرياً؛ وتقليدياً «لأنها في الحالتين تعتمد قواعد مجربة، وموصوفة، وسائدة في الإحالة على الواقع بشقّيه، الذاتي والاجتماعي، وهي قواعد المحاكاة الأرسطية العريقة المحتد»(الخرّاط، ١٩٩٣: ٨ و٩).

وقد صنّف إدوار الخرّاط في سياق هذه الحساسية الجديدة خمسة تيارات أساسية في الأدب الروائي العربي في الستينيات، وهي: ١- تيار التشييء. ٢- التيار الداخلي أو العضوي. ٣- تيار استيحاء التراث. ٤- التيار الواقعي السحري. ٥- التيار الواقعي الجديد، مؤكداً على أن هذا التصنيف هو مجرد تأمل، لأن أي كاتب قد يفيد من إنجازات أكثر من تيار(م. ن، ١٥- ٢٠).

إنّ المهم في هذا التصنيف هو الكشف عن قائمة الاهتمامات التي يمكن رصدها في أعمال الكتّاب الذين ظهروا في الستينيات، إذ لم تقف محاولة هؤلاء عند البحث عن مضامين جديدة، بل سعوا لعدم اتباع الشكل الكلاسيكي السائد للرواية. ولم يكن الروائي المصري صنع الله إبراهيم بمنأى عن التحولات الثقافية والأدبية في الخمسينيات والستينيات، وظهور المولود الجديد المسمّى بـ«التيار الواقعي الجديد». كان هذا الروائي على وعي تام بأنّ الواقعية التقليدية ولّى أوانها ولابد من الكتابة بواقعية مغايرة عنها، وفي هذا الإطار أصدر روايته الأولى تلك الرائحة(١٩٦٦) التي كانت بمثابة إعلان عن توجهه الأدبي الكامل. وهذا التوجّه المتميز لدى صنع الله إبراهيم جاء آنذاك كما يقول نفسه في إطار توكيده بـ«الإنصات للصوت الداخلي، والاغتراف من صلب الواقع الحقيقي، دون مراعاة للمشاعر البرجوازية الحساسة، أو لبعض الاعتبارات المرحلية»(إبراهيم، لا تا، ٢٠).

تعتبر رواية«نجمة أغسطس»(١٩٧٤) من الأعمال الروائية الهامّة التي قدّم صنع الله إبراهيم فيها رؤية بالغة الدلالة في فترة ما بعد ثورة يوليو ١٩٥٢، وتمكّن من تحقيق رؤيته الهادفة إلى نقد الواقع السياسي والاجتماعي في المجتمع المصري من خلال الإمعان في تفاصيل وقائع الحياة اليومية في أسلوب واقعي جديد، يرافقه إنجاز شكلي جديد.

إن المنهج الذي تتبعه الدراسة تكاملي، تستعين أثناء البحث بنظريات وآراء المنظّرين والدارسين المختلفة، أهمهم ألان روب جرييه بوصفه الروائي الذي طرح رؤيته الجديدة تجاه الرواية الواقعية وأكد على ضرورة تجاوز أساليبها التقليدية من خلال كتاباته أو رواياته الصادرة آنذاك.

١-١-السؤال و الفرضية

السؤال: ما هو الاتجاه الذي تبنّاه كاتب رواية «نجمة أغسطس» وما هي مكونات هذا الاتجاه في المضمون وبنائها الروائي؟

الفرضية: إن هذه الرواية ذات التوجّه الواقعي الجديد، عبّرت من ناحية عن رؤية واضحة تتصل بالواقع المصري في

Archive of SID

www.SID.ir

حقبة الستينيات من القرن الماضي، ومن ناحية أخرى سعت إلى الخروج من أسر شكل الرواية الواقعية التقليدية.

٢–الدراسات السابقة

لا شك أنّ الاتجاهات الجديدة والتطور الشكلي الذي حدث للرواية العربية حظي باهتمام الباحثين العرب وغيرهم، لكن أعمال صنع الله إبراهيم الذي يعتبر خير ممثل للاتجاه الواقعي الجديد في جيله المسمى بجيل الستينيات لم تحظ بدراسات أدبية تليق بها. أما بالنسبة للدراسات التي أنجزت حول روايته نجمة أغسطس، فقد أشارت هذه الدراسات إلى تميّزها عن الروايات الأخرى ومن ثم درستها من زوايا مختلفة فضّلها الدارسون. إحدى هذه الدراسات هي التي قدمها محمود أمين العالم عبر كتابه «ثلاثية الرفض والهزيمة»(الطبعة الأولى، ١٩٨٥). يعتقد هذا الناقد بأنّ روايات صنع الله ابراهيم الثلاث(تلك الرائحة، نجمة أغسطس، اللجنة)، ليست ثلاث روايات مستقلة متميزة، بل ثلاثية ورواية واحدة سواء من الناحية الفنية أو الدلالية. حلّل الناقد بنية الروايات الثلاث كشفاً لدلالتها في إطار سياقها الاجتماعي والسياسي، ذلك من منطلق اعتقاده بأن النص الأدبي هو بنية داخل سياق اجتماعي وسياسي محدد، ولذلك كل نقد أدبي في تقديره نقد إيديولوجي بالضرورة. يعتبر الكتاب محاولة جيدة لإيضاح بعض الدلالات العامة في الروايات المدروسة لكن التعليقات الخارجة عن سياق التحليل الأدبي تغوي الباحث أحياناً، ما أدى إلى عرقلة تحليل الروايات الثلاث وعناصرها تحليلاً ممنهجاً.

في كتاب «الرواية الجديدة في مصر(دراسة في التشكيل والإيديولوجيا)»(الطبعة الأولى، ١٩٩٣)، حاول محمد بدوي أن يبين علاقة الشكل الروائي بالبيئة الاجتماعية التي أنتج في سياقها، أي درس الشكل بوصفه الجوهر الإجتماعي الحقيقي للأدب كما يعتقد لوكاتش. اتخذ الكاتب من ستة نماذج روائية لعدد من روائيي جيل الستينيات ميدان عمل لها، وتأتي دراسة رواية نجمة أغسطس في الفصل الثاني من الكتاب ضمن دراسة روايتين أخريين. يعتقد الدارس أن هذه النصوص من ناحية متأثرة بإنجازات الرواية الغربية، ومن ناحية أخرى مغايرة عمّا توصّل إليه كتاب الرواية الواقعية التقليدية، ويستنتج أن العلاقة بين الروايات المدروسة، وبين الواقع تنطوي على جدلية نجمت عن واقع معقد من ناحية، وصقل الكاتب أدواته من ناحية أخرى. يعتبر هذا الكتاب من المصادر الهامة التي درست جانبا من الأساليب الروائية عند أدباء جيل الستينيات واتجاهاتهم، وأمد المقالة ببعض آراء كاتبه المتعلقة بالظروف السياسية والاجتماعية في الستينيات وكيفية انعكاسها في الرواية.

يعتبر كتاب «الرواية العربية والحداثة»(الطبعة الثانية، ٢٠٠٢)، من المصادر الهامة في هذا المجال، إذ أراد مؤلفه محمد الباردي إثبات وجود الصلة بين الرواية العربية الحديثة في مصر والرواية الجديدة في فرنسا. اختار الناقد نماذج روائية مختلفة لثلاثة روائيين مصريين هم: يوسف القعيد، وجمال الغيطاني، وصنع الله إبراهيم وطبّق إشكاليته على روايات متعددة لهؤلاء الثلاثة، مركزاً على المباحث الشكلية من منظاره الخاص في نظرة سريعة دون الولوج في التفاصيل.

٣–المفاهيم النظرية

٣–١– الواقعية الجديدة

يرى روجيه جارودي أنّ «كل عصر ينجب واقعيته المختلفة عن غيره طبقاً لما يجدّ فيه من أواصر بين الإنسان والعالم، وكل عصر يخلق نموذجه الجمالي الخاص. وعلى هذا فالواقعية قيمة

Archive of SID

www.SID.ir

نسبية وليست مطلقة، إنها نسبية الواقع الرائعة»(فضل، ١٩٨٠: ١٠٦). وانطلاقاً من هذه الفكرة أكد الواقعيون الجدد ضرورة تجاوز الرؤى القديمة في رسم الواقع، وفي هذا الإطار نشر ألان روب جرييه مقالات أصبحت مثار جدل كبير، وجعل النقاد منه منظّراً لمدرسة روائية جديدة، تنوّعت تسمياتها، ولكنه سمّاها "الرواية الجديدة" وقد استعمل روب جرييه أيضاً مصطلح "الواقعية الجديدة" في إشارة إلى علاقة نهجهم الروائي بالواقع، إذ يعرّف كتابه «نحو رواية جديدة» قائلاً: «عبر طبيعية الأول (فلوبير) والهلوسة الميتافيزيقية للثاني(كافكا) ترتسم العناصر الأولى لأسلوب واقعي من نوع غير معروف في طريقه لأن يولد. إن هذه الواقعية الجديدة هي ما يحاول هذا الكتاب أن يحدد بعض معالمها»(روب جرييه، لا تا: ٢٣).

اتسمت هذه الرواية بعدة سمات، منها: الثورة على المدرسة النفسية ومدرسة التيار الواعي أواللاواعي. وأيضاً الثورة على المدرسة التقليدية التي تعتبر الإنسان وحياة الإنسان(الأحداث–الزمان إلخ) مقياس الكون(م. ن، ١١). فأدى هذان الأمران إلى جعل العالم الخارجي بكل ما فيه من أشياء مادية، مادة الفن الرئيسة، فراحت هذه الروايات تسجل وتصف المعطيات الحسية وصفاً دقيقاً من غير أي توجيه أو تعليق من قبَل المؤلف، تاركة للقارىء حرية تكوين انطباعه الشخصي عما يقرؤه (وهبة، ١٩٧٤: ٣٥٣).

رفض الروائيون الجدد مسألة التزام الكاتب ومن ثم عكس القضايا التي تهمه في أدبه، ما أدى إلى غياب حضور الكاتب في الرواية، وعدم انحيازه إلى أي شخصية من الشخصيات (انظر: اسحاقيان، ١٣٨٧: ١٦ و١٧). وقد شرح روب جرييه هذه الفكرة قائلاً: «الحياة السياسية تفرض علينا دائماً أن نفترض معاني معروفة مسبقاً، كالمعاني الاجتماعية، والمعاني التاريخية، والمعاني الخلقية إلى غير ذلك. إن الفن أكثر تواضعاً– أو أكثر طموحاً– فبالنسبة له لا شيء معروف مسبقاً» (روب جرييه، لا تا: ١٢٦). أي من المفروض– حسب رأيه– عدم الدفاع عن قضية ما حتى وإن بدت عادلة، فلذلك نجد هذا الروائي يصرّح على أنه وزملاءه كانوا ذوي توجّهات يسارية، لكن السياسيين كانوا يشكون من أنهم لايجدون في كتبهم أي انعكاس مباشر لمشاغلهم(أنظر: غولدمان، ١٩٧٥: ٩٣ و٩٤).

أما فيما يتعلق بالرواية المصرية وتأثرها بمثل هذه الرؤى فينبغي التأكيد أولاً على أن الواقعية التي تنبثق في كل أدب لابد أن تكون عميقة الصلة بثقافته شكلاً ومحتوى، مادامت لا تريد تقديم نسخة منقولة، ومن ثم ينبغي التمييز بين استخدام كلمة "الرواية الجديدة" لوصف ما كان قد جرى في فرنسا وبين تبنّي كلمة "الواقعية الجديدة" كشعار لتيار محدّد ظهر في مصر في ستينيات القرن الماضي، ومارس الكتابة الواقعية بأسلوب مختلف عن أسلوب الواقعيين الكلاسيكيين. بمعنى آخر إنّ استفادة الرواية الواقعية الجديدة في مصر من تقنيات الرواية الجديدة الفرنسية لم تكن استفادة مباشرة وسلبية، بل استخدمها الروائيون في سياق مختلف للتعبير عن الواقع المصري.

ولعل إحدى الفوارق الرئيسة بين الواقعيين الجدد في الرواية المصرية أمثال صنع الله إبراهيم، ويوسف القعيد، وإبراهيم أصلان وغيرهم، وبين أعلام الرواية الفرنسية الجديدة هي الانطباع المختلف لكلا الفريقين عن مفهوم التزام الكاتب أو حياديته حيال أحداث المجتمع. لأنّ ما يجمع معظم الروائيين المصريين في فترة الستينيات إغراقهم في قضايا الواقع، وهذا يعني أنّ هؤلاء كانوا يبحثون عن وسيلة تصحح العلاقة بين الأدب والواقع وتعيد النظر إلى هذه العلاقة من منظور أكثر

Archive of SID

www.SID.ir

فاعلية. فلذلك على الرغم من اعتراف صنع الله إبراهيم بتأثره بالحركة الأدبية الجديدة في فرنسا، لكنّه ينفي تقديمه نسخة منقولة لما كان يجري في فرنسا، ويقول: «استفدت كثيراً من الرواية الفرنسية الجديدة...غير أني في يوم من الأيام، لم أكن راغباً في أن أصبح مندوبهم في مصر لأن موضوعاتي مختلفة وواقعي مختلف أيضاً» (الباردي، ٢٠٠٢: ٥٥٣). ولهذا السبب عند قراءة روايات الواقعيين الجدد في مصر نجد أن جذورها ضاربة في تربة المجتمع، لأنهم قدّموا الجانب المحجوب من الواقع الجديد وأبدوا في روايتهم آراءهم تجاه ما كان يجري في المجتمع بأساليب مختلفة عن الواقعية التقليدية التي كان لايزال لها أنصارها والمدافعون عنها في الساحة الأدبية آنذاك.

٣-٢- مكونات الواقعية الجديدة

٣-٢-١-الشخصية

من المعروف أن الرواية عنيت عناية كبيرة بالشخصية من خلال رسم ملامحها الداخلية، والخارجية، لاسيما طبقتها الاجتماعية، وعلاقاتها بالآخرين، ذلك ابتغاء إيهام المتلقي بتاريخية هذه الشخصية، وواقعيتها معاً. فكأن الشخصية في الرواية التقليدية كانت هي كل شيء فيها؛ «إذ لا يضطرم الصراع العنيف إلا بوجود شخصية، أو شخصيات تتصارع فيما بينها، داخل العمل السردي. من أجل ذلك كنا نلفي كثيراً من الروائيين يركزون كل عبقريتهم وذكائهم على رسم ملامح الشخصية، والتهويل من شأنها، والسعي إلى إعطائها دوراً ذا شأن خطير»(مرتاض، ١٩٩٨: ٧٦). وفي نفس الاتجاه كان هناك بطل[1]، كانت تذهب الرواية التقليدية في رسم ملامحه، والتعظيم من شأنه كل مذهب.

لكن ما يدعو للانتباه أن الطريقة التي اتبعها المحدثون في تقديم شخصياتهم السردية، وتحليلها، تختلف اختلافاً واضحاً عن طرائق المتقدمين، إذ إن "رواية الشخصيات" كما يرى روب جرييه: «أصبحت ملكاً للماضي. فقد كانت من الصفات التي تميز حقبة معينة: أعني الحقبة التي وصل فيها الفرد إلى قمة مجده» (روب جرييه، لا تا: ٣٦). وقد يبدو مثيراً للاستغراب القول إن الرواية المعاصرة نمت وقد هجرها سندها التقليدي أي البطل، وظهور ما يسمّيه البعض "اللابطل" (برنس، ٢٠٠٣: ٢٧)، أو"البطل المضاد[2]" (أنظر: (أنظر: زيتوني، ٢٠٠٢: ٣٦ و٣٧).

٣-٢-٢- الزمن

استحوذ الزمن على اهتمامات النقاد والباحثين أياً كانت مذاهبهم الفكرية وخلفياتهم الفلسفية، ومنهم من احتفى بالزمن النفسي الذي لا يقاس بمعايير ثابتة بل يقدر فيه الزمن بالقيم الفردية. ومنهم البنيويون الذين درسوا الزمن الروائي خلال حديثهم عن الحكي، ولما تحدثوا عن زمن الحكي، ذكروا أن النص الروائي يحتوي أزمنة عدة: خارجية/خارج النص، و داخلية/داخل النص الروائي؛ أي يتم التعبير عنها بوساطة تقنيات حصرهما جيرار جنيت في: الاسترجاع[3]، والاستباق[4](أنظر: جنيت، ١٩٩٧: ٦٠-٧٩).

إن معظم الروائيين الجدد كانوا مشغولي الذهن بالزمن، طبيعته وقيمته، فبعدما كانت القيمة الفنية للعمل الروائي تكمن أساساً في انتظامه السردي، وكان الزمن منفذاً ومقياساً لمصير الإنسان، وتحقيق مستقبله في الرواية التقليدية، تقدم الروائيون الجدد بمقترحات لرفض النظرة السابقة، إذ قال روب جرييه: «لقد تردد كثيراً في السنوات الأخيرة أن الزمن هو

1-Hero

2- Antihero
3-Retrospection
4- Anticipation

Archive of SID
www.SID.ir

الشخصية الرئيسية في الرواية المعاصرة. فمنذ أعمال بروست وكافكا والعودة إلى الماضي، وقطع التسلسل الزمني يدخلان أساسياً في تكوين الحكاية ومعمارها...إن الأبحاث الحالية تحاول في معظم الأحيان أن تضع بناءات عقلية خالية من الزمن...إنه عالم بلا ماض يكتفي بذاته في كل لحظة» (روب جرييه، لا تا: ١٣٤و١٣٥).

فبعدما كانت الرواية الواقعية التقليدية تعتمد على إظهار الأفكار والصراعات الداخلية بالنسبة للشخصيات، دعا الروائيون الجدد إلى التركيز على عالم الحاضر المستمر، عبر الحديث عن العالم الموضوعي والتجنب عن الغوص في دواخل الشخصيات وتحليلها. ومادامت حقيقة العالم تكمن قبل كل شيء في حضوره، فليست هناك أحداث هامة وأخرى غير هامة، ولهذا السبب ظهر اهتمام شديد بتحديد كل شيء، بحيث أصبح الوصف «يتردى ويناقض نفسه ويدور حول نفسه واللحظة تنكر الاستمرار» (م. ن: ١٣٧). أي إذا كانت الرواية التقليدية تعتمد على الخلاصة في تسريع السرد، فإن هذه الروايات لا تهتم بالتلخيص[1] بالطريقة والكيفية التي يعتمدها أصحاب الرواية الواقعية التقليدية، لأن التلخيص يتنافى مع مفهوم الزمن عند الكاتب الذي يحاول التقاط جميع اللحظات العابرة.

٣-٢-٣-المكان

المكان أحد المكونات الحكائية التي تشكل بنية النص الروائي، لأن الحدث الروائي لا يمكن أن يتم في الفراغ، بل لا بد من مكان يقع فيه، كي يأخذ مصداقيته. وقد ميز البنيويون بين المكان الخارجي، والمكان الروائي. فالمكان الخارجي هو المكان الحقيقي المتموضع على الخارطة الجغرافية، والذي أطلقت عليه تسميات عدة (المكان الواقعي، والموضوعي، والطبيعي، والمرجعي). أما المكان الروائي، فهو مكان متخيل، يخلقه النص الروائي عن طريق الكلمات، وله مقوماته الخاصة، وأبعاده المميزة (أحمد، ٢٠٠٥: ١٢٩).

إن الاعتداد بالموضوعية في المنهج الواقعي الجديد أسفر عن إحلال عنصر المكان محل عنصر الزمن، بحجة أن وجود المكان أقوى وأرسخ من الزمن. يقول لويس عوض في مقدمة كتاب «نحو رواية جديدة»: «هذا الدور الخطير الذي يلعبه العالم الخارجي كمادة أساسية لفن الرواية هو الذي جعل روب جرييه وأتباع مدرسة الرواية الجديدة يحطّمون الزمن أيضاً كمقياس لمغزى الحياة ويحلون المكان محل الزمن لأن وجود الأشياء في المكان أوضح وأرسخ من وجودها في الزمن» (روب جرييه، لا تا: ١١).

إن قارئ الروايات التقليدية يدرك أن إحدى سماتها البارزة تظهر في وحدتها المكانية، وذلك بسبب أن «الإنسان كان سيد المكان لأنه ممتلىء بالشعور بأنه سيد مصيره، وبالثقة في فهمه للعالم وسيطرته العقلية عليه» (حافظ، ١٩٩٢: ٤١ و٤٢)، كما أن التفاعل بين الأمكنة، والشخصية، كان شيئاً مستمراً في الرواية، و كان «الكاتب يهدف من وراء شرح المناظر إلى تعرف القارئ إلى الأبطال ووضعهم النفسي» (سيد حسيني، ١٣٨٧: ٢٨٩). ولكن في اتجاه معاكس للسابق أصبح المكان في الروايات الجديدة مشتتاً وظهر«ولع واضح بالمتاهة وبسيطرة المكان على الإنسان، وبفقدان القدرة على الفهم، مما يزيد من غربة الإنسان عن الفضاء الذي يعيش فيه»(حافظ، ١٩٩٢: ٤٢). كما تغيّر دور الوصف تغيراً جذرياً بالنسبة لتحديد المكان، إذ بات المكان إضافة إلى كونه المجال العام الذي يتحرك فيه الأبطال، «يميل إلى الدقة المتناهية في قياس المسافات بحثاً عن هندسة حقيقية للمكان»

1-Summary

Archive of SID

www.SID.ir

(الحمداني، ١٩٩١: ٨١). بالإضافة إلى ذلك دخلت العلاقة بين الشخصية والمكان مرحلة جديدة، إذ بما أنّ الجمادات والأشياء الموجودة في المكان أصبحت«لا تكشف عن شيء ولا تعبر عن معنى» (روب جرييه، لا تا:١٣٠)، فأصبح المكان شرطاً للوجود ذاته، ولم يعد يطمح الراوي من وراء وصف المكان إلى خلق تفاعل بينه وبين الشخصية أو جعله عاملاً من العوامل المشاركة في بلورة رؤى الشخصية.

٣-٢-٤-الحبكة

لا يخلو العمل الأدبي، أياً كان نوعه، وأياً كانت طبيعته، من الحبكة. ويسميها البعض العُقدة (برنس، ٢٠٠٣: ١٧٥). وقيل في تعريفها: «الحَبكة أو العقدة هي الإطار أو الخط الأساسي الذي يربط المواقف والأحداث في نَسَق متتابع بطريقة أو بأخرى، بصرف النظر عما إذا كانت بسيطة أو معقدة مركبة» (راغب، ١٩٩٦: ١٢٠).

قد تميزت الحبكة في الروايات التقليدية بالتماسك الداخلي والتسلسل المنطقي للأحداث، ذلك في إشارة إلى فرض صورة لعالم مستقر، ثابت المعنى في كل الظروف. لكن في بداية القرن العشرين ثارت القصة على هذه القاعدة، وكفّت العقدة الروائية عن أن تكون درع الرواية وسلاحها الأوحد (روب جرييه، لا تا، ٣٩ و٤٠)، لأن «لحظتنا التاريخية لم تعد ممكناً فيها رؤية هيجلية لكلية الأشياء» (فتحي، ٢٠٠٣: ٣٢).فأصبحت الوحدة المتمثلة في بداية العقدة بأحداثها المؤدية إلى النهاية من خلال رسم شخصيات نمطية جاهزة، شبه منعدمة.

٤-التحليل المضموني لرواية نجمة أغسطس

يحكي سارد الرواية ذهابه إلى مدينة أسوان لمشاهدة أعمال بناء السد العالي وكسب بعض المعلومات عن وتيرة بنائه كي يعطي القارئ صورة دقيقة عن ظروف العمل الصعبة في أسوان ويرسم التناقض بين الصورة المرسومة لبناء السد في وسائل الإعلام وبين الواقع اللاإنساني في مكان البناء. بعد الوصول إلى أسوان ومن خلال التجوال في موقع بناء السد واللقاء مع أشخاص مختلفين، يواصل الراوي رحلته بالذهاب جنوباً إلى منطقة «أبي سنبل» لمشاهدة معابد الفراعنة الأثرية، ومن هناك يختتم رحلته بالاستعداد للعودة إلى القاهرة.

اغتنم السارد/صنع الله إبراهيم وجوده في مدينة أسوان لرصد بناء السد وأتاح له عالم أسوان أن يقدم رؤية شمولية عن مدينة تموج فيها توجّهات وأحداث مضادة ومتوازية تلفت نظره. إن أول ما يجده قارئ الرواية هو أنّ علاقة الراوي مع السلطة علاقة قهر. إنه أحد النشطاء الذين ذاقوا طعم السجن أيام عبدالناصر، لذلك يظن على الدوام بأنه مطارَد من قِبل السلطات، فيُبدي تخوّفه كلما يواجه أشخاصاً لهم منظر غريب أو يشك بأنهم يتجسّسون على تصرفاته. يظهر هذا التوجّس في إكثاره من النظرة للوراء خوفاً من الملاحقة:

«قطعت الطريق المظلم بخطوات سريعة وأنا أتطلع خلفي» (إبراهيم، ١٩٨٠: ١٧). «تطلّع نحوي رجل في قميص وبنطلون وقف مرتكناً إلى جدار المسجد...انحرفت في أحد الشوارع الجانبية المؤدية إلى البلدة القديمة. تطلعت خلفي لكني لم أر أحداً» (م. ن، ٢٠). «كانت هناك لافتة تعلو المبنى تعلن عن مكتب المباحث العامة...توقفت عن المسير وتطلعت خلفي» (م. ن، ٢٨).إن هذا الإحساس ليس ظاهرة عبثية أو مجردة وإنما يقوم على أسس موضوعية جرّبها الكاتب ورفاقه، لأنه بعد خروج هؤلاء من السجن في زمن عبدالناصر إلى الحياة العادية ظلت السلطة لا تفهم أسلوباً للتعامل معهم سوى القهر.

Archive of SID

www.SID.ir

وللكشف عن انعدام الديمقراطية يشير الراوي إلى بث الأكاذيب، وترويج الانتصارات التي تتولّى الأجهزة الإعلامية، بما فيها الصحف نشرَها بخصوص بناء سد أسوان، على سبيل المثال يقول الراوي: «سألت السائق أن يعطيني الصحيفة فناولها لي. كانت الصحيفة مطوية على صفحة تتصدّرها صورة كبيرة لجسم السد كتب تحتها: "السد الانسان صنع كل هذه القصص الإنسانية"... كان كاتبه يقول إن كل من يعمل في السد يستطيع أن يقوم بإجازة حينما يشاء لكن أحداً لا يرغب في ذلك» (م. ن، ٧١). وفي موضع آخر يقرأ الراوي في مجلة مقالاً لصديقه الصحفي سعيد الذي ينقل عن أحد وكلاء الوزارة المسؤولة عن بناء السد قوله: «إنه شاهد ذات يوم فيلماً عن أعمال البناء فانفعل للغاية ولم يستطع النوم. ولم يهدأ له بال بعد ذلك إلا عندما نجح في الانتقال إلى أسوان ليشارك في المشروع العظيم» (م. ن، ٨٢).

إذن تسعى وسائل الإعلام جاهدة كي تجعل كل شيء على ما يرام. لكن السارد يقابل الموظفين والعمّال الذين يشتكون من ظروف العيش في أسوان. يقول مهندس الخرسانة للسارد: «الحياة هنا كالسجن. ولولا النقود ما بقيت لحظة واحدة» (م. ن، ٤٢). وفي موضع آخر يقول له موظف شاب يعمل في بناء السد بأنه سوف يدخل السجن إذا ترك عمله:

«– أخذتَ أحاديث كثيرة؟

أجبتُ: يعني؟

قال: وأكدوا لك جميعاً أنهم سعداء بوجودهم هنا في هذا الجحيم؟

قلت: لم يقل أحد أنه يود الرحيل...

قال: لست أريد البقاء هنا لحظة واحدة.

قلت: وماذا يقيدك بالبقاء؟

بسط ذراعيه حوله في حركة مسرحية: أمر تكليف يا بيه. لو تحرّكت من هنا دخلت السجن» (م. ن، ١٤٩).

يتبين من النماذج السابقة بأنّ هناك حصاراً فرضته السلطة على المتواجدين في أسوان، والكاتب تمكّن من فضحه بموضوعية تامة وبلغة تراهن على الدقة، كأننا مع كاميرا محايدة، ترصد في أمانة ما ينعكس على عدستها، فلا فعل للسارد، وإنّ فعله هو الرؤية، والتأمل، والتحرك والانتقال في الأماكن لرصد ونقل ما يراه.

استطاع الراوي أن يفضح برصده تناقضات الاشتراكية وسلبياتها في ظل ثورة يوليو التي كان رجالها يسعون إلى تطبيقها، بينما الفساد مستشر في مؤسساتها، والناس البسطاء في فقر مدقع. على سبيل المثال هناك الشركة التي تريد تحسين علاقاتها مع هيئة بناء السد وبما أنها تريد إعفاءها من التأميم «تقوم ببناء فيلات فخمة لكبار رجال الحكومة بأسعار بخسة لا يتصورها عقل» (م. ن، ٣٨). وهناك مقاول الأنفار الذي يمر بـ«سيارة جيب مكشوفة مستطيلة الجسم عن المألوف. كان يقودها رجل بدين يرتدي جلباباً جلست بجواره امرأة في مثل حجمه. كانت تكتسي جلباباً بلدياً وتغطي ساعديها حتى المرفقين بالأساور الذهبية» (م. ن، ٦٧). بينما العمال الذين يعملون في بناء السد يتكدّسون في عربات القطار ويعودون منهكي الروح والجسد، «أدرت النظر حولي فرأيت الباحة الفاصلة بين العربتين قد امتلأت بالعمال الذين اقتعدوا الأرض وأسندوا رؤوسهم إلى الجدار..» (م. ن، ٩٠). وتأخذ قضية موت العمال نتيجة مرض مجهول؛ لعله كوليرا أو الحُمّى المخية أو ضربة شمس، دلالة اجتماعية، «الموتى يتساقطون في كل مكان»، والإصابة «محصورة في نطاق العمال والصعايدة»، دون أن تنتقل العدوى إلى المهندسين وكبار الموظفين، وإذا انتقلت الإصابة إلى المهندسين وكبار الموظفين

Archive of SID

www.SID.ir

«عندئذ تقع ثورة» (م. ن، ١٠١).

إذا ما نظرنا إلى هذه الرواية نجد أن موضوعها الذي يتمحور حول نقد الواقع السياسي ليس بجديد في تاريخ الرواية المصرية، لأن الكتاب والروائيين في فترة الستينيات وما بعدها تناولوا مواضيع مماثلة بالتفصيل. إن أهمية هذه الرواية ترجع إلى أن كاتبها لم يتبنّ رؤية الكاتب الذي يبحث عن ذريعة كي يكتب عما يحرص عليه، بل حرص في خلق روايته على الابتعاد عن المقولات الأيديولوجية الجاهزة سعياً لمعاينة الواقع الاجتماعي. استطاع الكاتب أن يضع الوقائع الخفية تحت المجهر لكي يراها القارئ كما هي –في أسلوب واقعي جديد– فأصبح النص الروائي عارياً وكاشفاً عن المستور والمسكوت عنه، لا فن تجميل القبيح.

٤–١– الشخصية

تضم الرواية شخصيات عديدة، يتلخص دورها في إتمام أجزاء من المشهد السردي، أو الحواري. إن كافة هذه الشخصيات لا تحمل بطاقة شخصية توضح تاريخ ميلادها أو وضعها الاجتماعي أو الطبقي أو ماضيها الأسري. هناك أولاً: مجموعة من الشخصيات، لا تحمل أي أسماء، و الذي يقدمهم هو السارد؛ كالسياح، والعمال المصريين والروس، والمهندسين، والجنود، ورجال المباحث العامة، وسائقي العربات، ومدير إدارة المركبات، ورئيس الصندل ومساعديه من الميكانيكيين، والفلاحين المتحمسين لمشروع السد، إلخ. وثانياً: شخصيات أخرى لها علاقات عابرة مع السارد فلذلك تحمل أسماء محددة مثل: صبري والبرديسي خادمه ومحمود خادم الفندق، أو فقير خادم الاستراحة أو رمضان، بالإضافة إلى عويس، ونبيل، وعباس، وفوزي مهندس التفجير، وسامية الصحفية، وصيام، وفاليري. كما أن هناك أشخاصاً آخرين يلتقيهم السارد خلال رحلته إلى منطقة «أبي سنبل» أمثال أحمد، وفهمي، وجرجس، ورفعت، وخليل، وشوقي. إنهم جميعاً رغم اختلاف مستواهم الاجتماعي والوظيفي في الرواية شخصيات ليس لهم ملامح غير أسمائهم أو غير وظائفهم المحددة في الخدمة، فلا يوجد وصف مستفيض لجميع هذه الشخصيات، وليس ثمة علاقة حميمة ومتطورة بينهم وبين السارد.

إلى جانب الشخصيات السابقة نجد شخصيات أكثر أهمية، كونها ترافق الأنا السارد في أجزاء من الرواية. إن أول هؤلاء هو سعيد الصحفي؛ الذي يكون من أصدقاء السارد ويرافقه في الجزء الأول من الرواية. إنه شخصية محبطة جاء إلى السد ليكتب بعض المقالات عن وتيرة بناء السد، أما الآن فأصبح عديم الثقة في كل شيء. إنه متزوج وله ولدان، وأصبح مؤخراً أصغر مدير تحرير في الصحافة المصرية (م. ن، ٣١).

أما الشخصية الثانية التي تعبر عن علاقة حميمة مع السارد فهي «تانيا» السوفيتية. نشأت بينهما علاقة حب تحولت إلى ممارسة الحب، لكن سرعان ما تلاشت واختفت تماماً من وجدان السارد ومن أحداث الرواية، ولا إشارة إليها من قريب أو بعيد ولو بشكل عابر. وأيضاً هناك شخصية ثالثة جرى بينها وبين السارد حوار ذو عمق ودلالة، وهي شخصية «ذهني» التي يتعرف عليها السارد خلال رحلته إلى أبي سنبل. إنه رجل سياسي ملاحَق من قبل الاستخبارات، اختار الهرب إلى السودان، ومن هناك إلى الكونغو. هذه الشخصية تختفي أيضاً ولا تستمر علاقته مع السارد.

أما بالنسبة للشخصية الرئيسة فإن الطريقة التي يتبعها صنع الله إبراهيم في تقديمها، ورسم ملامحها الخارجية والنفسية، تختلف اختلافاً واضحاً عن طريقة الروائيين التقليديين. إن القارئ في الرواية أمام سارد هو نفس الكاتب، وهو الشخصية

Archive of SID

www.SID.ir

الأساسية المتواجدة حتى نهاية الرواية. إن هذه الشخصية الرئيسة إنسان عادي، لا يحمل اسماً، وإنّ أيّاً من الأوضاع الحوارية العديدة التي يحفل بها النص الروائي لا ينطوي ذكراً لاسمه، فيظل حتى نهاية الرواية من دون الاسم والعنوان. يقول السارد في معرض لقائه شخصية «ذهني»: «عرّفني بنفسه قائلاً إنه جوّال ويُدعى ذهني. وذكرت له اسمي بدوري» (م. ن، ١٥٦). يتكرر عدم الكشف عن اسمه كذلك حينما يطلب شخص يُدعى «جرجس» اسمه وعنوانه كي يزوره في القاهرة: «...أخرجَ مفكّرة صغيرة بالية من جيبه وفتح إحدى صفحاتها مقدماً إياها لي:

– اكتب لي اسمك وعنوانك.

استندتُ إلى حافة الصندل وكتبت له اسمي وعنوان أحد أصدقائي» (م. ن، ١٨١)

إن المؤلف لايعطي القارئ معلومات كثيرة عن السارد بشكل كامل، بل يتركها ترد شيئاً فشيئاً. والمتأمل في النص الروائي يجد بعض صفات هذه الشخصية وملامحها الداخلية من خلال بعض الحوارات، وفي تأملاتها. على سبيل المثال نفهم أنه شاب غير متزوج؛ وذلك من قول صديقه «سعيد»، حينما يخاطبه قائلاً: «لا أدري لماذا لم تتزوج حتى الآن» (م. ن، ٧٠). كما ننتبه لكونه في الرابعة والعشرين من عمره؛ وذلك من خلال تأملاته: «سأل سعيد "تانيا" عن عمرها فقالت إنها في السادسة والعشرين. وفكرتُ أنها لو كانت أنقصت عامين من عمرها الحقيقي نكون في سن واحدة» (م. ن، ١٠٥)

إذن بعدما كانت الرواية التقليدية تركز كثيراً على رسم الشخصية الرئيسة، والتعظيم من شأنها، والذهاب في رسم ملامحها كل مذهب، نلاحظ أن نجمة أغسطس لا تحتوي أي بطولة بالمعنى التقليدي الذي نعرفه في القصص الواقعية أو ما يطلق عليه في اللغة الفرنسية «Le type» (مرتاض، ١٩٩٨: ٨٠). وليس يختلف الأمر بالنسبة للشخصيات الأخرى التي يجتنب الكاتب تقديمها بأوصاف مسهبة مثلما كنا نعهد ذلك في الروايات الواقعية. فبعدما كانت الرواية المصرية تعطي القراء اعتقاداً بأنّ الشخصيات قابلة للفهم وقادرة على التغير والتأثير، وكان النقد المعتاد يوجه للروايات التي لا تتطور شخصياتها أو تكون ذات بعد واحد وكان على الشخصيات الروائية أن تقوم بدور ما (فتحي، ٢٠٠٣: ٤١)، نلاحظ في نجمة أغسطس عدم وجود الشخصيات النمطية النامية التي تتطور شيئاً فشيئاً، وتجسد فضيلة ما، أو نقيصة معينة، مثلما كنا نعهد ذلك في الروايات الواقعية التقليدية.

٤–٢– الزمن

بما أنّ الكاتب ركّز على الحديث عن العالم الموضوعي، أصبح بناء رواية نجمة أغسطس من الناحية الزمنية زمناً طبيعياً لا يخرج عن الأسلوب الزمني الذي تعتمده كتابة المذكرات، أي يعد الزمن الكرونولوجي[1] وحدة سردية أساسية فيها ومن ثم يتسم الزمن بحركته المتقدمة إلى الأمام باتجاه الآتي، ولا يعود إلى الوراء، وينقسم إلى وحدات معينة ذات طبيعة قياسية؛ كالساعة، واليوم، والليل.

إنّ الزمن في الرواية هو زمن بناء السد العالي في أسوان، في فصل الصيف أو بالتحديد في شهر آب/أغسطس. يقول صبري للراوي: «إن أسعار الفنادق رخيصة الآن فلا أحد يفد إلى أسوان في أغسطس» (إبراهيم، ١٩٨٠: ١١). تتعاقب الأيام في حياة الراوي مستمرة متكررة، دون أي تغيّر أو ردود أفعال على مستوى زمن اللحظة الحاضرة. يستيقظ في الصباح ليمارس البحث عن وتيرة بناء السد بالذهاب إلى موقع

1- Chronology

Archive of SID

www.SID.ir

العمل، أو يذهب إلى الفندق ليلتقي الأصدقاء، بهدف تزجية الوقت أو كسب بعض المعلومات عن وتيرة بناء السد من الأصدقاء، ثم يرجع إلى الاستراحة في الليل للنوم. إنه يبدأ يومه مع عبارة «استيقظت» وينهيه مع عبارة «نمت»، وما شابهها. والأمثلة على ذلك كثيرة منها؛ «أطفأت النور. واستلقيت على الفراش أدخن في الظلام. استيقظت متأخراً في الصباح» (م. ن، ٢٣). «طويت ساعدي وغطيت بهما وجهي وسرعان ما غفوت. حلمت بأبي... استيقظتُ على قرع الباب» (م. ن، ٩٧).

إذا كانت الرواية الواقعية تعتمد على إظهار الخفايا والأفكار والصراعات الداخلية بالنسبة للشخصيات الرئيسة ليفهم القارئ مسار الأحداث قبل بداية الرواية حتى نهايتها، نجد في نجمة أغسطس أن الحاضر هو الأكثر حضوراً وتجلياً فيها. ومن هذا المنطلق لا تصبح بعض الأحداث هامة وبعضها غير هامة، لأن المهم هو الحياة في سيرها أو بكونها حياة، ولهذا السبب إذا كانت الرواية الواقعية تعتمد على الخلاصة في تسريع السرد، فإن رواية نجمة أغسطس لا تهتم بالتلخيص بالكيفية التي يعتمدها أصحاب الرواية الواقعية،ومن هنا يرى القارئ أن الزمن في الرواية لم يعد ذلك التيار السريع الذي يدفع الأحداث، بل أصبح راكداً، لأن السارد يصوّر كل ما يراه تصويراً فوتوغرافياً. فتعددت المقاطع الوصفية، ما أدى إلى إبطاء السرد وإبطاء إيقاع الزمن الروائي بصورة عامة. على سبيل المثال يحكي الراوي قائلاً:

«شعرت بشخص يدنو مني. والتفت لأجد صعيدياً باللفافة التقليدية حول رأسه يرفع طرف جلبابه الأبيض ويدسه في سرواله. ثم مرق من تحت السياج واستدار يواجهني وقد أصبحت قدماه على حافة الهوة. تلمس بقدميه ماسورة عمودية تمتد مع الحائط إلى القاع. ثم انحنى وأمسك بها بكلتا يديه وبدأ يهبط وهو يتطلع إلي باسماً.

تابعته ببصري وهو يبتعد ويتضاءل. ولم أعد أتبين ملامح وجهه وإن كنت ما زلت أرى جسمه حتى صار نقطة بيضاء نائية. واستقرت النقطة أخيراً في القاع وسرعان ما تلاشت بين مئات النقط الأخرى» (م. ن، ٣٠).

والمتأمل في ما يشبه هذه المقاطع يجد أن اهتمام الراوي بتحديد كل شيء جعل الأشياء والكائنات تبدو لحظة وصفها مجمّدة، ما أدّى إلى توقف الزمن وبالتالي تدفّق الأحداث ما يدفع بالقارئ إلى الملل من قراءة مثل هذه الأوصاف.

لعل إحدى السمات التي تتميز هذه الرواية بها هي نوعية الاسترجاعات الخارجية الواردة فيها، إذ فى حين تستمر الرواية من خلال السرد الذي يصوّر امتداداً أفقياً لرحلة الراوي، تكون اللحظة الحاضرة بكل معطياتها (الأشخاص والأشياء والأفعال والحوارات) مُحفّزة في تفجير ذاكرة الراوي وتداعي صور الماضي. هذه الاسترجاعات تتعلق بذكريات السجن التي تحمّلها الراوي وترد في تتابع زمني شبه منتظم طوال القسم الأول في الرواية؛ والتعبير عن أحداثها يتم باعتماد الراوي على الذاكرة. يأتي الكاتب بهذه الذكريات دون مقدمات، ببنط أصغر من بنط النص، وبطول السطر دون ترك فراغ جانبي، وبلا علامتي تنصيص دلالة على نقلات تيار الوعي.

تبدأ الذكريات في اختتام الفصل الأول بعد وصول الراوي أسوان، وتكاد تكون هذه الرحلة مماثلة للرحلة التي بدأها السجناء السياسيون وتمّ فيها نقلهم بالقطار إلى سجن في صحراء بأقاصي الصعيد؛ يقول الراوي:

«... ملأت كوباً ارتشفته وأنا أتأمل الفجوة المظلمة في الجبل والدرجات الضيقة المؤدية إليها وسط الرمال» (م. ن، ٢٥). إلى هنا تنتهي الفقرة بطريقة الكتابة العادية والبنط العادي ليعقد الكاتب مقارنة بين كلتا الرحلتين فتبدأ عملية

Archive of SID

www.SID.ir

الانتقال الفوري من الواقع إلى الخيال:

«كانت محطة الجيزة قد أخليت لنا تماماً، وهبط عليها سكون شامل لا يقطعه غير صليل السلسلة الوحيدة التي تقيدنا جميعاً وفحيح القاطرة التي تنتظرنا. وفي مدخل البناء الذي تضيئه مصابيح باهتة كانت بضع رؤوس تتطلع بفضول ولا تجسر على الاقتراب، وعندما حانت اللحظة أخذوا يدفعوننا بعنف والقيود تحز في أيدينا، وصعدنا العربة المظلمة بلا مصابيح أو مقاعد، وظللنا وقوفاً طوال الليل إذا أراد أحدنا أن يجلس جر الآخرين معه ووقعوا على وجوههم...» (م. ن: ٢٥ و٢٦).

تسترجع هذه الأزمنة النفسية أحداثاً خارجة عن فضاء الرواية وأحداثها، وتلعب دوراً هاماً في تنوير الجوانب المظلمة من حياة الراوي. إنها تأخذ أبعاداً سياسية، لأن كل عودة للماضي تشكل بالنسبة للسرد، استذكاراً يقوم به الكاتب لماضيه الخاص ويحيلنا من خلاله على أحداث سابقة عن النقطة التي وصلتها القصة. والملفت للنظر في هذه الاسترجاعات هو اهتمامها الخاص بشخصية «شهدي عطية» الذي كان مناضلاً سياسياً، فاعتقل وفقد حياته تحت وطأة التعذيب.

منحت الاسترجاعات الخارجية شخصية «شهدي» فرصة الحضور في زمن السرد، و أضاءت صورته بوصفه رمزاً ونموذجاً لفصائل اليسار التي اعتقل أعضاؤها من قبَل السلطات المصرية بعد ثورة ١٩٥٢. على سبيل المثال الأنا السارد يتأمل أثر الجدري على وجه وكيل الوزارة ذي العلاقات مع الإنجليز في الماضي، ويسمعه يتحدث عن محاضراته عن الاشتراكية، فينفجر الذكرى النقيض عن ذي القامة الفارعة (شهدي عطية) الذي كان بوجهه كذلك آثار الجدري وكان يلقي محاضرات عن الاشتراكية أيضاً: «آثار الجدري والجسد الفارع الضخم يذكران به، ومحاضرات الاشتراكية أيضاً، سوى أن الوجه كان يفيض حيوية، وإنه تمرد على عبودية الانجليز، وخير بين أوروبا والجحيم فارتضى الجحيم، واستقبل الليمان أول نزيل من نوعه قيدت السلاسل الحديدية قدميه بأمر الملك...» (م. ن، ٦٠).

تأتي هذه الذكريات كرد فعل للوقائع اليومية المسرودة مما يعمّق هذه الوقائع نفسها، ويقيم توازناً دلالياً بين ما كان يجري في مصر آنذاك وما جري في الماضي، أي إن كون الزمن حاضراً أو ماضياً نسبياً «يذاب عن عمد وتُخلط صيغ الأفعال أو تُجعل متداخلة بحيث لا يشعر القارئ بالماضي مستقلاً عن الحاضر، بل داخلاً فيه ومتخللاً له. كل لحظة يراها القارئ تكثيفاً لتاريخ مضى ولا يعود الماضي مستقلاً أو تامّاً وإنما جزء دائم التطور في حاضر متغير» (مندلاو، ١٩٩٧: ١٢٤).

ولعل الفارق الأساسي في صورة الزمن في هذه الرواية وصورته في الروايات الواقعية هو انعدام الاسترجاعات الداخلية انعداما شبه كامل في الرواية. إنه لا يحلّل نفسية الشخصيات بما فيها الشخصية الرئيسة (الراوي) ولا يفسح المجال لها كي تعيش حالة التأمل وحوار الذات. وقد نجم هذا الأمر عن اختيار الكاتب ضمير المتكلم لسرد أحداث روايته، لأنه خلافاً للسرد بضمير الغياب، فإن «الراوي يقص ما يعرفه عن نفسه... فنحن إذن أمام ضمير مغلق» (بوتور، ١٩٨٢: ٦٨).

إن الميزة الرئيسة الأخرى بالنسبة لصورة الزمن في الرواية هي أن الكاتب ترك أسلوب التشويق، فلم يخلق حالة توقع وانتظار لدى القارئ، ولم يلجأ إلى تقنية الاستباق للإخبار بحدث رئيسي لاحق. فلا توجد تلك العبارات التي تملأ الروايات مثل: «وفي الغد..»، «وبعد قليل..». ذلك لعدة أسباب: أولها: لأنه لماالذي يروي ويصف الأحداث هو

Archive of SID

www.SID.ir

السارد/الأنا وهو «إنسان محدود في الزمان والمكان، محدود بعواطفه وانفعالاته، إنسان مثلي ومثلك» (روب جرييه، لا تا، ١٢٤)، فلا يُتوقع منه كي يبوح بما سيحدث في الآتي، لأنه لا يأتي بشيء آخر سوى تجربته المحدودة. ثانيها: لما كان السارد يعيش في حالة إحباط ويأس، فليس ثمة أمل في المستقبل الذي يشبه الماضي والحاضر الفاشل في نظره.

٤-٣- المكان

إنّ نجمة أغسطس أنموذج، يكاد يكون فذاً، لقدرة المكان على التأثير العالي في مسار الأحداث. والمتابع لنص هذه الرواية يجد أن الحدث فيها له علاقة وثيقة بالرحلة؛ ما أدى إلى بروز سطوة فضاءات الطرق والأماكن العامة والتاريخية في هذه الرواية، بحيث يكاد يكون المكان هو البطل الأوحد في النص الروائي، والسارد مجرد أداة يتجسم المكان من خلال أفعاله. وانطلاقاً من هذا الأمر غاب في الرواية العنصر المكاني المحدد المحوري، غياباً يكاد يكون مطلقاً، بإلغاء الروائي فكرة المكان الواحد. يبدأ الكاتب الرواية قائلاً:

«وضعت حقيبتي فوق الرف ووقفت أتأمل الديوان الخالي. وخلفي في الممر الضيق كان الركاب يهرعون إلى أماكنهم. وفي الخارج كان الناس يتزاحمون أمام نوافذ القطار... وكنا قد خلفنا شوارع القاهرة. ومر القطار بمجموعة من المساكن الشعبية بلونها الأصفر الباهت وزواياها البارزة المتجاورة وزحام الغسيل في شرفاتها وأكوام القاذورات أسفلها...» (إبراهيم، ١٩٨٠، ٥). بهذه الرحلة يبدأ الراوي حياة غير مستقرة، ينقلنا في الفصل الأول من القسم الأول من الرواية إلى أسوان، ونظل في أسوان طوال الفصل الثاني والثالث والرابع. تجري الأحداث في هذا القسم من الرواية في أمكنة عدة تتوزع في مدينة أسوان، كالنوادي، والمكاتب، والفندق، إلى جانب الأماكن الخاصة كالاستراحة ومنزل الأصدقاء، ويتم اختراقها بواسطة الراوي.

وفي القسم الثاني من الرواية الذي يشير ترقيم فصوله نزولياً من رقم (٤) إلى رقم (١)، يظل الراوي في أسوان في فصله الرابع، ثم يواصل رحلته بالذهاب إلى منطقة أبي سنبل، راكباً الصندل الذي يمر فوق نهر النيل، ويمر على أماكن وقرى مختلفة كـ: كلابشة، معبد جرف حسين، ابريم، الدر، توماس، بتوشكة. يصل الراوي في نهاية المطاف إلى أبي سنبل ويزور معابدها وأماكنها الأثرية برفقة مهندس الآثار الذي يعطي القارئ بعض المعلومات عن تاريخ مصر الفرعونية. والفصل الأخير (١) من هذا القسم يعبّر عن استعداد الراوي للعودة إلى القاهرة.

يعمد الكاتب إلى إقناع القارئ بأن الحكاية التي يقرأها حقيقية، ومن ثم نرى تحديده كافة الأمكنة التي تدور فيه أحداث الرواية وأيضاً إفراطه في وصف الواقع كي يجد المتلقي مصداقية ما يقرأه من الواقع الخارجي، وهذا الأسلوب «يعتبر من أبسط أشكال تصوير المكان في الرواية وهو مرتبط باتجاه روائي متميز هو الاتجاه الواقعي» (لحمداني، ١٩٩١، ٦٦). على سبيل المثال يصف السارد مدينة أسوان بعد وصوله إليها وصفاً موضوعياً: «لحظت لأول مرة الفنادق الفخمة الجديدة في كل مكان. وكانت كلها مغلقة بسبب الصيف. انطلقنا في الشارع الذي يمتد موازياً للنيل حتى ظهر صف من المباني الحديثة تفصل بينه وبين النهر. وأنزلني السائق في ميدان المحطة. فوقفت أتأمل الميدان الواسع ومدخل المحطة الهادىء الذي تجمعت أمامه سيارات الأجرة وعربات الحنطور» (إبراهيم، ١٩٨٠، ١٥).

إن القارئ يدرك من البداية أن ذكر المكان ووصفه لا يهدف إلى تأخير الأحداث أو الدلالة على اختلاف أنماط

Archive of SID

www.SID.ir

الحياة، بالحركة المكانية هي الوسيلة الرئيسة التي يتم بواسطتها تطور وتقدّم أحداث الرواية. إن السارد جاء إلى أسوان كي يجمع المعلومات عمّا كان يدور في موقع بناء السد، وللفندق دور هام لتحقيق هذا الأمر، حيث يلتقي السارد فيه المهندسين المصريين ويحصل على المعلومات الأولية عن وتيرة بناء السد واختلاف مراحل بنائه:

«استفسر مهندس الخرسانة عن موضوع الحديث. وقلتُ إننا نعقد مقارنة بين المرحلتين.

قال: العمل الآن أصبح فنياً ويحتاج إلى دقة متناهية. لم تعد المشكلة من هو أسرع في النقل أو من ينقل أكثر من غيره.

قال فوزي: هذا صحيح. نحن الآن نقوم بتوسيع مدخل القناة لتستقبل مياه الفيضان. وهذه العملية تستلزم تفجير الصخور على جانبي القناة بدقة متناهية حتى لا تسقط في المجرى وتسده فيرتفع الفيضان مرة واحدة...» (م. ن، ٤١).

إنّ السارد يتحرك في أماكن متعددة ليس لها أي دور ممهد للحدث الروائي، أي نحن لا نقرأ أي وصف للأمكنة، بل نعرف ملامحها من خلال حركة السارد فيها؛ ومن خلال خط سيره ومن ثم منظوره، وليس ضمن أسلوب المشهد ومنظور الراوي العليم. على سبيل المثال يصف الراوي مكان الاستراحة قائلاً:

«مضينا في ردهة إلى باب في أقصاها، فتحَه سعيد وأضاء النور.

ظهرت أمامنا حجرة واسعة يتصدرها جهاز التكييف وبها ثلاثة أسرة متفرقة في أركانها. اتجه سعيد إلى نافذة تغطيها شبكة من السلك فأغلقها وأدار جهاز التكييف فجعل يطن بصوت واضح. وما لبثت البرودة المنعشة أن بدأت تنتشر في الغرفة.

وضعت حقيبتي أمام أحد الأسرة وجلست على حافته ثم فتحتها وأخرجت كتاب ميكل أنجلو فوضعته على مقعد بجوار الفراش. ورتّبت حاجياتي الأخرى في أدراج صوان صغير مجاور» (م. ن، ٤٤).

فيلاحظ أولاً: أن دور الوصف تغيّر تغيراً جذرياً، إذ لغة الرواية مرتكزة على الصورة الحسية في وصف المكان، ويبالغ السارد في وصف تفاصيل الأمكنة التي يراها ثانياً: تصبح هذه التفاصيل غير هادفة إلى تحقيق أي غرض فكري أو حاملة لأية مشاعر ونفسيات في الشخصيات خلافاً لما كان سائداً في الرواية الواقعية التقليدية أي بعدما كان هناك في نموذج الرواية الواقعية «ارتباط لصيق وعضوي ما بين الشخصية والمكان، فهو محدد لسلوك الشخصيات واتجاهاتها وحركتها، وللمكان أعراف وعادات وتقاليد تتحكم في نفسية الشخصيات وممارستها» (عبيدي، ٢٠١١: ١٩٣)، يجد المتأمل النماذج المذكورة أن لغة الرواية مرتكزة على الصورة الحسّية في وصف المكان، ولم تستخدم الأدوات المؤثّرة في تجسيد المشاعر.

نكتفي بمشهد آخر يذهب فيه الراوي من خلال تنقلاته إلى موقع بناء السد ويصفه قائلاً: «انطلقت في الطريق المعتاد الذي يمر بمحطة الكهرباء وعندما بلغت جسم السد تحولت إلى اليسار. ومضيت فوق قطع ضخمة من الصخور الرمادية التي ظهرت بها عروق حمراء وبيضاء. وتذكرت أن هذه المنطقة كانت تغطيها الرمال منذ أيام.

كان بوسعي أن أتبيّن مبنى الهيئة ناحية اليمين على الشاطئ المقابل. وبدا أشبه بعلبة صغيرة من الكرتون. وفي امتداده يساراً كان هناك معبد "كلابشة" الذي يتجلى هو الآخر للرائي من أية نقطة في الموقع.

انتهت الصخور فجأة ووجدتني أخوض في رمال اختلطت

Archive of SID

www.SID.ir

بقطع الزلط الصغيرة. وما لبث الزَلط أن اختفى وأصبحت أسير في مستوى واسع من الرمال الخالصة» (إبراهيم،١٩٨٠: ١٤٧).

إن أمثال هذه المقاطع الوصفية للأمكنة التي يرتادها الراوي وينقل للقارئ تفاصيلها الدقيقة تتكرر كثيراً في الرواية وتظهر انكباب الكاتب التام على التقاط الخواص المرئية للأشياء التي يحتويها المكان. فكثرة الأفعال التي تدل على التنقل والتحرك أمثال: انطلقت، بلغت، تحولت، مضيت، أسير، أعبر، إلخ، مرفقة بالمقاطع الوصفية، تدل على أنه بقدر ما يركّز الروائي على المكان، يقصي الزمن من عمله. وهذا ما فعله الروائيون الجدد بالنسبة لعنصري الزمن والمكان؛ إذ «لم يعد الحيز الروائي عند آلان روب جرييه حيزاً زمنياً ولا الحركة الروائية حركة في الزمن فقد اقتصر مع رفاقه، كتّاب الرواية الجديدة على المكان» (عطية، ١٩٨٢: ٢١٤).

٤-٤- الحبكة

إن إحدى الفوارق الأساسية في صورة الحبكة في رواية نجمة أغسطس وصورتها في الرواية التقليدية يكمن في سعي الروائي إلى تجاوز عناصر الحبكة(خلق التشويق، والتوتر الداخلي، والسببية في تتابع الأفعال والأحداث)، ذلك على الرغم من احتوائها على العقدة التي هي عبارة عن البحث عن شيء مفتقَد. إن الراوي في القسم الأكبر من الرواية في حركة متكررة بين الاستراحة، والنادي، والفندق، وموقع بناء السد. في الاستراحة يمارس الأكل، والشرب، والنوم، والذهاب إلى الحمام. وفي النادي، والفندق يجلس ويتحدث مع الأصدقاء. وفي موقع بناء السد يسجل الراوي مشاهداته بالتفصيل عما يقوم به العمال والمهندسون. كي نفهم طبيعة هذه الأفعال نبدأ بما يقوم به الراوي داخل الاستراحة. إذ يقول:

«مشينا في تثاقل حتى الباب. ومضينا في الممر الرطب المؤدي إلى حجرتنا ففتحتها. واتجهت على الفور إلى جهاز التكييف فأدرته. ثم تناولت ملابس نظيفة من حقيبتي وذهبت إلى الحمام. كان ماء الدش شديد السخونة. وتجمع تحت قدمي في لون الطين.

أحضر لنا فقير ليموناً مثلجاً في الترموس. وسمعته ينعي لسعيد أخلاق هذه الأيام. قال إنه رأى بنفسه الفستان القصير في أسوان.

مضى سعيد إلى الحمام فتناولت منشفتي وطردت بها الذباب...

عندما جاء سعيد غادرنا إلى صالة الطعام. وكان بها عدد من المهندسين الشبان يأكلون في صمت.

اخترنا مائدة بالقرب من الباب...

فرغنا من الأكل فأسرعنا إلى الغرفة. واستبدلنا ملابسنا بالمنامات. واستلقى كل منا في فراشه يدخن. وسرعان ما غفونا...» (إبراهيم،١٩٨٠: ٦٤).

نلاحظ أن معظم الجمل فعلية، ولكن هذا الكم من الجمل الفعلية لا يعبر عن وجود تصاعد درامي داخل القصة، ففي الحقيقة هي أفعال تعبر عن حالة اللافعل، لأنها أولاً: لا تتحرك في اتجاه معين يؤدي إلى رسم منحنى لصراع ما، وثانياً: هي مجرد أفعال صغيرة مقتضبة تغرق في التفاصيل والجزئيات.

هناك أيضاً سلسلة من الأفعال والأقوال اللامتجانسة التي ينقلها الراوي بالإسهاب وبموضوعية تامة، ولكن رباطاً ضعيفاً يشدها إلى الحكاية المركزية؛ «كان صيام جالساً في ردهة الفندق مع شاب مصري يرتدي قميصاً حريرياً وعوينات شمسية ذات سطح شديد اللمعان يحول دون رؤية عينيه. حجزت لسعيد من مكتب الاستقبال في طائرة الغد ثم

Archive of SID

www.SID.ir

انضممت إليهما. وقدم لي صيام رفيقه على أنه أحد موظفي المطار.

سألني صيام عن سعيد. وتبادلنا أنباء الوباء. وقال موظف المطار إنه متأكد أن تفجيراً ذرياً تم في الصحراء الغربية هو السبب في كل هذا.

سألته في غباء: ومن الذي قام بالتفجير؟

خلع نظارته وتطلع إلي بعينين عسليتين تنطقان بالاستهجان الشديد: نحن بالطبع...» (م. ن: ١١٨).

إذا كانت الحبكة تنشأ عن وجود توتر داخلي بين الأفعال ومرتبطة ارتباطاً أساسياً بطريقة عرض الأفعال والأحداث، نرى أن الأفعال والأقوال السابقة لاتسيّر الحبكة إلى الأمام، ولا تخلق أي صراع أو عقدة،ومن ثم لا يجد القارئ أي تصاعد للأحداث، بل يدرك غياب ما يسمى بالتوتر الداخلي.

وإذا كانت الرواية التقليدية تفترض حلاً نهائياً للصراع الذي كان ينتهي بموت أو زواج أو حادث معين، فقد انفتح هذا النص الروائي على مجموعة كبيرة من الاحتمالات التأويلية، لأن «الكاتب الذي ينظر إلى الحياة على أنها فوضى وبلا ترتيب، فإن الشكل المفتوح في الرواية أنسب له باعتباره يمكّنه من رفض الأشكال التقليدية ويحل محلها نماذجه التعبيرية الخاصة» (هالبرين، ١٩٨١: ٣٢٧).فعلى القارئ أن يساهم في البحث عن نهاية هذه الرواية ويتساءل؛ هل حقاً ذهب السارد إلى أسوان لمشاهدة بناء السد عن القرب أم البحث عن شيء آخر؟ هل نجح بهذه الرحلة في العثور على مبتغاه؟ هل الكاتب لا ينوي الاستقرار وغادر أسوان ليواصل رحلته داخل البلاد أو حتى خارجها؟ لأنه يحدد موعد الانتهاء من تأليف روايته، إذ نجد في الصفحة الأخيرة من الرواية: «موسكو/ ٢٤ يناير/كانون الثاني ١٩٧٣» (إبراهيم،١٩٨٠: ٢٢١). هكذا لم يختم صنع الله إبراهيم روايته المفتوحة بحل نهائي محدد يمنح القارئ شعوراً بتناغم العالم، ويجعله مجرد متلق لأفكار تستحوذ على تفكيره وعواطفه، بل طالب القارئ كي يساهم مساهمة فعالة واعية، بل خلاقة في البحث عن النهاية، ويبتكر تفسيره الخاص للنهاية.

٥- النتيجة

إن الأدب الروائي في مصر قد مرّ بمراحل مختلفة، ولكل مرحلة أدباؤها، بأدواتهم الفنية المتميزة. أثرت الأحداث الهامة التي شهدتها مصر بعد منتصف القرن العشرين كثورة يوليو ١٩٥٢ بقيادة جمال عبدالناصر، ثم هزيمة ١٩٦٧ في الروائيين، فأخذوا يبحثون عن موضوعات تساير مقتضيات واقعهم الاجتماعي، وتجسّد موقفهم الفكرى إزاء الواقع. في ظل ظروف كهذه، سعى الروائيون الواقعيون جاهدين إلى طرح رؤى جديدة وتقديم المضمون الروائي بأساليب أكثر ثراء وجدة. يعتبر صنع الله ابراهيم أحد أهم الواقعيين الجدد الذين استطاع من خلال أعماله الاقتراب من القضايا الهامة في المجتمع المصري أكثر فأكثر. تمكّن هذا الروائي في روايته «نجمة أغسطس» من تقديم رؤية ناضجة تهدف إلى نقد الواقع بعد ثورة يوليو ١٩٥٢، ذلك باختياره تسجيل وقائع بناء سد أسوان، في أسلوب خال من الزخرفة، نائياً بنفسه عن أي نوع من التدخّل في الحدث، في أسلوب واقعي جديد.أما بالنسبة لمكونات الواقعية الجديدة في الرواية فقد تمّ التوصّل إلى النتائج التي تظهر تميّزها عن الروايات ذات توجه واقعي تقليدي، وهي:

١- لا تحمل الشخصيات ملامح غير أسمائها أو غير وظائفها المحددة، وتبقى غير نامية، طيلة الرواية. كما أن البطل بمفهومه السابق تغيّب عن الرواية، إنه رجل عادي مغترب لا اسم له، ولا عنوان ولا ملامح خارجية له.

٢- إن بناء الزمن يشبه أسلوب المذكرات، فالأيام

Archive of SID

www.SID.ir

تتكرر دون حدوث المفاجآت.هنا كاسترجاعات خارجية تضيء بعض جوانب حياة الراوي، ولكن الاسترجاع الداخلي اختفى نتيجة عدم الاهتمام بدواخل الشخصية،كما اختفت تقنية الاستباق.

٣- يتم دفع الأحداث عن طريق انتقال الراوي من مكان إلى مكان آخر، كأن السارد يبحث عن شيء ما، الأمر الذي أدى إلى إيجاد علاقة متنامية بين المكان والحدث، والتي تجعل من المكان العمود الفقري الذي يربط أجزاء الرواية بعضها ببعض. كما أنّ المكان لا يسهم في إضفاء صورة عن أفكار ومشاعر الشخصية المتواجدة فيه.

٤- لا يلجأ الكاتب إلى عنصر التشويق والإثارة لشدّ القارئ إلى أحداث الرواية، لأن الأفعال العادية وأحياناً غير المتجانسة في الرواية لا تعبّر عن تصاعد درامي داخلها،كما لم يختتم الكاتب الرواية بحل نهائي محدد خلافاً للروايات الواقعية التقليدية.

الاقتراحات

- الكشف عن جوانب الإبداع في الأعمال الروائية الأخرى لصنع الله إبراهيم.
- دراسة الروايات العربية المنتمية إلى الواقعية الجديدةكأعمال يوسف القعيد وغيره.

الهوامش

صنع الله إبراهيم:كاتب روائي، ولد عام ١٩٣٨ في القاهرة. من أعماله الروائية: اللجنة (١٩٨١)، بيروت بيروت (١٩٨٤)، ذات (١٩٩٢)، شرف (١٩٩٧)، وردة (٢٠٠٠)، إلخ.

الكرونولوجيا أو التتابع الميقاتي: ترادف المواقف والوقائع وفقاً لحدوثها(برنس، ٢٠٠٣، ٤٤).

المصادر والمراجع

[١] إبراهيم، صنع الله، (لا تا) تلك الرائحة وقصص أخرى، القاهرة، دار الهدى للنشر والتوزيع.

[٢] ـــــ (١٩٨٠) نجمة أغسطس، بيروت، دار الفارابي.

[٣] أحمد، مرشد، (٢٠٠٥) البنية والدلالة في روايات إبراهيم نصرالله، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر.

[٤] اسحاقيان، جواد، (١٣٨٧) طريق إلى أعماق الرواية الجديدة، طهران، منشورات غل آذين.

[٥] أمين العالم، محمود، (١٩٨٥) ثلاثية الرفض والهزيمة، القاهرة، دار المستقبل العربي.

[٦] الباردي، محمد، (٢٠٠٢) الرواية العربية والحداثة، سورية–اللاذقية، دار الحوار للنشر والتوزيع.

[٧] بدوي، محمد، (١٩٩٣) الرواية الجديدة في مصر (دراسة في التشكيل والإيديولوجيا)، بيروت، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع.

[٨] برنس، جيرالد، (٢٠٠٣) المصطلح السردي (معجم المصطلحات)، القاهرة، المجلس الأعلى للثقافة.

[٩] بوتور، ميشال، (١٩٨٢) بحوث في الرواية الجديدة، بيروت– باريس، منشورات عويدات.

[١٠] جنيت، جيرار، (١٩٩٧) خطاب الحكاية (بحث في المنهج)، القاهرة، المجلس الأعلى للثقافة.

[١١] حافظ، صبري، ١٩٩٢الرواية و الواقع، إبداع، العدد العاشر، ٣٣-٤٤.

[١٢] الخرّاط، إدوار، (١٩٩٣) الحساسية الجديدة (مقالات

Archive of SID
www.SID.ir

في الظاهرة القصصية)، بيروت، دار الآداب.

[۱۳] خشبة، سامي، (لا تا) مصطلحات فكرية، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب.

[۱۴] راغب، نبيل، (۱۹۹۶) موسوعة الإبداع الأدبي، القاهرة، الشركة المصرية العالمية للنشر-لونجمان.

[۱۵] روب جرييه، ألان، (لا تا) نحو رواية جديدة، القاهرة، دار المعارف.

[۱۶] زيتوني، لطيف، (۲۰۰۲) معجم مصطلحات نقد الرواية، بيروت، مكتبة لبنان ناشرون.

[۱۷] سامية أسعد، أحمد، الرواية الفرنسية المعاصرة، عالم الفكر، العدد الثالث، ۱۹۷۲، ۱۱۳-۱۶۶.

[۱۸] سيد حسيني، رضا، (۲۰۰۸)المدارس الأدبية، مج ۱، طهران، منشورات نكاه.

[۱۹] عبيدي، مهدي، (۲۰۱۱) جماليات المكان في ثلاثية حنا مينة، دمشق، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب.

[۲۰] عطية، نعيم، مؤثرات أوروبية في القصة المصرية في السبعينيات، فصول، العدد الرابع، ۱۹۸۲، ۲۰۹-۲۲۲.

[۲۱] عنان، ليلى، (لا تا) الواقعية في الأدب الفرنسي، القاهرة، دار المعارف.

[۲۲] غولدمان، لوسيان، ۱۹۷۵،الرواية الجديدة و الواقع، المعرفة، العدد ۱۶۵، ۷۷-۹۴.

[۲۳] فتحي، إبراهيم، ۲۰۰۳، تطور أدوات الصياغة الروائية من الواقعية إلى الحداثة، فصول، العدد ۶۱، ۳۰-۴۲.

[۲۴] فضل، صلاح، (۱۹۸۰) منهج الواقعية في الإبداع الأدبي، القاهرة، دار المعارف.

[۲۵] لحمداني، حميد، (۱۹۹۱) بنية النص السردي، بيروت، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر و التوزيع.

[۲۶] مرتاض، عبدالملك، ۱۹۹۸في نظرية الرواية، عالم المعرفة، العدد ۲۴۰،.

[۲۷] مندلاو، أ. أ، (۱۹۹۷) الزمن والرواية، بيروت، دار صادر.

[۲۸] نوفل، يوسف، (۱۹۸۸) الفن القصصي بين جيلي طه حسين ونجيب محفوظ، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب.

[۲۹] هالبرين، جون، (۱۹۸۱) نظرية الرواية(مقالات جديدة)، دمشق، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي.

[۳۰] وادي، طه، (۲۰۰۳) الرواية السياسية، الجيزة- مصر، الشركة المصرية العالمية للنشر- لونجمان.

[۳۱] وهبة، مجدي، (۱۹۷۴) معجم مصطلحات الأدب، بيروت، مكتبة لبنان.

Archive of SID

www.SID.ir

References

[1] Abidi, Mehdi, (2011) The Poetics of Place in The Triple Fiction for Hanna Mina, Damascus, general counsel of Syria' writers Publication.

[2] Ahmad, Morshed, (2005) Structure and Signification in Ibrahim Nasrallah's Novels, Arabian Institute for Research and Publishing.

[3] Albaredi, Mohammad, (2002) Arabic Novel and Modernism, Syria-Latakia, Alhiwar distribution and publication institute.

[4] Al kharrat, Edwar, (1993) New Sensibility (Essays in Story Phenomenon), Beirut, Aladab Publication.

[5] Amin Alalam, Mahmud, (1985) Triple Fiction in Refuse and Defeat, Cairo, AlmosatghbalArabi Publication.

[6] Anan, Layla, (without date) Realism in French Literature, Cairo, AlMaaref Publication.

[7] Atiya, Naim, European's Influential in Egyptian Story in 70's Decade, Fosool Magazine, no 4, 1982, pages 209 to 222.

[8] Badavi, Mohammad, (1993) New Novel in Egypt (Research in Structure and Ideology), Beirut, Academy Institute for Research and Publishing and distribution.

[9] Butor, Michel, (1986) Essais Sur Le Roman, Beirut-Paris, Owidat publication institute.

[10] Eshaghian, Javad, (2008) An Approach To The Labyrinth of The Nouvean Roman, Tehran, Golazin publication.

[11] Fathi, Ibrahim, Revolution of Novel's Instrument from Realism to Modernism, Fosool Magazine, no 61, 2003, pages 30 to 42.

[12] Fazl, Salah, (1980) Realism Method in Literary Innovation, Cairo, Maaref Publication.

[13] Gérard, Genette, (1997) Narrtive Discourse (A Research in Method), Cairo, Supreme Culture Council.

[14] Goldman, Lucien, New Roman and Realism, Almarifa Magazine, no 165, 1975, pages 77 to 94.

[15] Hafez, Sabri, Novel and Reality, ibda Magazine, no 10, 1992, pages 33 to 44.

[16] Halperin, John, (1981) The Theory

Archive of SID

www.SID.ir

of the Novel (New Essays), Damascus, Ministry of culture and National Guidance publication.

[17] Ibrahim, Sonallah, (1980) August's star, Beirut, Alfarabi Publication.

[18] Ibrahim, Sonallah, (without date) That Smell and Other Short Stories, Cairo, Alhoda distribution and publication institute.

[19] Khashaba, Sami, (without date) Ideology Terms, Cairo, general counsel of Egypt' writers.

[20] Lahmadani, Hamid, (1991) Narrative Text Structure, Beirut, Arabian Culture Center for distribution and publication.

[21] Mandalaf, A, A, (1997) Time and Novel, Beirut, sader Publication.

[22] Mortaz, Abdolmalek, In Novel's Theory, AlamAlmarifa Magazine, no 240, 1998.

[23] Nofel, Yusef, (1988) Story's Art between Two Generation: TahaHossein and NajibMahfuz, Cairo, general counsel of Egypt' writers.

[24] Prince, Gerald, (2003) A Dictionary of Narratology, Cairo, Supreme Culture Council.

[25] Rageb, Nabil, (1996) A Encyclopedia of Literary Innovation, Cairo, Universal Egyptian company publication- Longman.

[26] RobbeGrillet, Alain, (without date) Pour un Nouveau Roman, Cairo, Al maaref Publication.

[27] SamiyahAsad, Ahmad, AlamAlfekr Magazine, no 3, 1972, pages 113 to 166.

[28] Seyyedhosseini, Reza, (2008)literary schools, 2vol, tehran, negah publisher.

[29] vadi, Taha, (2003) Political Novel, Aljiza-Egypt, Universal Egyptian company publication- Longman.

[30] Wahba, Magdi, (1974) A Dictionary of Literary Terms, Beirut, Lebanon library.

[31] Zeitouni, Latif, (2003) A Dictionary of Narratology, Beirut, Lebanon Nasheron library.

Archive of SID

www.SID.ir

رئالیسم جدید در ستاره آگوست
صنع الله ابراهیم

علیرضا کاهه،[*1] خلیل پروینی،[2] کبری روشنفکر[3]

تاریخ دریافت: ١٣٩٢/١٢/٢٤ تاریخ پذیرش: ١٣٩٣/٧/١

شرایط جدیدی که از نیمه دوم قرن بیستم بر مصر حاکم گردید ضرورت بازنگری در مقولات هنری و فکری را مطرح کرد و در همین راستا پیروان جریان واقع گرایی نوین در تلاش جهت نزدیکی هر چه بیشتر به واقعیت، سبک‌های متفاوت تری را برای بیان دیدگاه‌های خود دنبال کردند. صنع الله ابراهیم از جمله‌ی نویسندگان واقع‌گرایی است که اعتقاد داشتند باید شیوه های کلاسیک نویسندگان نسل قبل را رها کرد و با نگاهی نو، واقعیات را ترسیم کرد. این داستان پرداز در رمان خود به نام «ستاره ی آگوست»(١٩٧٤) توانست با به تصویر کشیدن دقیق حوادث روزمره و پرهیز از دخالت در روند حوادث، با سبکی رئالیستی در قالبی نو پرده از تناقضات موجود بردارد. بررسی عناصر داستان نشان‌گر آن است که قهرمان از داستان حذف شده است و شخصیت‌های مختلف تا پایان داستان، غیر پویا باقی می‌مانند. زمان با تکرار روزها بدون هیچ اتفاق مهمی سپری می‌شود و تکنیک پس نگاه درونی و حرکت به آینده نیز وجود ندارد. حوادث داستان در مکان‌ها مختلفی رخ می‌دهد که هر یک جایگاه خاص خود را در پیشبرد داستان دارند. رمان از پیرنگی که دربردارنده کشمکش و نقطه اوج و گره‌گشایی نهایی است نیز تهی شده است. این مقاله بر آن است تا با تکیه بر نظرات ناقدان ونظریه پردازانی همچون آلن روب گریه، با روش توصیفی وتحلیلی، سبک واقع گرایی نوین وعناصر تشکیل دهنده آن را در این رمان از طریق تحلیل مضمونی وعناصر داستانی مورد بررسی قرار دهد.

کلید واژگان: صنع الله ابراهیم، ستاره آگوست، رئالیسم جدید، شخصیت، زمان، مکان، پیرنگ.

١. فارغ التحصیل گروه زبان و ادبیات عربی دانشگاه تربیت مدرس. Alirezakahe@gmail.com
٢. دانشیار گروه زبان و ادبیات عربی دانشگاه تربیت مدرس. kparvini@yahoo.com
٣ . دانشیار گروه زبان و ادبیات عربی دانشگاه تربیت مدرس. kroshan@modares.ac.ir

Archive of SID
www.SID.ir

NEO-REALISM AND ITS ELEMENTS IN SONALLAH IBRAHIM'S *AUGUST STAR*

AlirezaKahe[1], Khalil Parvini[2], KobraRoshanfekr[3]

Received: 2013/11/10 Accepted: 2014/5/10

New conditions that dominated Egypt in the second half of the twentieth century necessitated revising intellectual and artistic concepts there. By this way, the followers of neo-realistic trend and who tried to get closer to the reality adopted different styles to express their views. Sonallah Ibrahim is one of the neo-realist writers who believed that they should break away with classical methods of writers and portray truth with a new outlook. This novelist, in his "August Star" (1974) managed to revel the contradictions through a realist method which precisely depicts everyday events and avoids any interference in the narration. The analysis of the novel elements demonstrate that the main character has been omitted from the story and different characters remain static till the end. Time goes without any significant happening and there are no "flash back" and "forward" techniques in the story. The events of the story take place in different places which have their own importance. The plot of the novel does not include conflict, climax and dénouement. Following, descriptive method, this article has tried to analyze the Neorealist and its elements and to get the ideas of critics and theorists like Allan Rob.

Keywords: Sonallah Ibrahim; *August Star*; Neo-realism; Character; Time; Space; Plot.

1. Ph.D in Arabic Language and Litrature, TarbiatModares university. E-mail: Alirezakahe@gmail.com
2. Associate professor, department of Arabic language and literature, TarbiatModars University. E-mai:parvini@modares.ac.ir
3. Associate professor, department of Arabic language and literature, TarbiatModars University. E-mai: kroshan@modares.ac.ir

Archive of SID
www.SID.ir