الأستاذ: جمال حضري

الموسم الدراسي: 2022-2023

الكلية: الأدب واللغات

القسم: اللغة والأدب العربي

المقياس: قضايا النص النثري

المستوى الدراسي: ماستر 2

التخصص: أدب حديث ومعاصر

السداسي: 5

**الرؤيا الإيديولوجية وقضية التشكيل الفني الروائي**

### تمهيد: الرؤيا والأيديولوجيا

ميز د. حميد لحمداني بين "الرؤيا" و"الأيديولوجيا": حيث تؤسس الرؤيا معاييرها على نظرة نسبية للأشياء وغيرها من الرؤى الأيديولوجيات، فتعتبر نفسها عنصرا في محيط يضم رؤى أخرى كثيرة تعترف بها، وتتحاور معها، بينما تعتبر الأيديولوجيا نفسها جملة من الحقائق الثابتة، تشكل في ذاتها مقياساً للصواب والخطأ، فهي حالة من الفهم الإطلاقي الدوغمائي المنغلق دون غيره، ما دام الآخر غير منتم أو مؤيد.

وبما أن النص الروائي يقوم على الحوارية (تعددية أصواته وحواراتها ونثريتها)، فهو يقع حتما في القطب المقابل للأيديولوجيا، على الرغم من أنه نص يستطيع أن يحتوي كثيراً من الأيديولوجيات، لكنه يحتويها في حالة حوار وتفاعل ودينامية حية، وهي الحالة التي تكف معها عن أن تكون أيديولوجيا، بل رؤية للعالم، ينهض بها النص الروائي.

ويتولد عن هذا الأساس اعتبار هام هو التمييز بين احتكام الروائي لرؤية سليمة للعالم وقدرته على ممارسة فنية جميلة. فلكل من الجانبين حقل اشتغاله، وحقل تجليه المختلفان. فالإدراك النظري العام الصحيح للقضايا، لا يُنتج بالضرورة الإدراك التفصيلي الميداني الصحيح لهذه القضايا: فحقل الرواية هو التفصيل المحسوس وحقل رؤية العالم هو النظرية والأفكار العامة.

والأثر الذي ينجر عن التوظيف الأيديولوجي للخطاب الروائي يؤدي إلى تشويش وعي الخطاب وتفكيكه. لأن الحرص على أولوية الأيديولوجي على الفني، ينتج أعمالاً روائية مرتبكة وعاجزة عن الإقناع، على الأقل في مواقع هيمنة النزوع الأيديولوجي.

إن هناك تمييزا آخر ضروريا بين:

-الأيديولوجيا كعنصر في الرواية وأحد مكونات الخطاب الروائي، للعلاقة الوثيقة بين الخطاب الروائي والواقع، ومن ثم تمثيل الأيديولوجيا فيه كما هي منخرطة في الواقع

-وبين التوجيه الأيديولوجي للخطاب الروائي من منظور خاص بالكاتب، فالتوجه الأول يسلك الأيديولوجيا في الرواية، بينما التوجه الثاني يجعل الرواية نسخة عن الأيديولوجيا، أو أيديولوجيا متشكلة روائياً.

فيتضح إذن أننا أمام حالتين:

- رؤية للعالم يمتلكها الروائي معتبرا التعدد الأيديولوجي في الواقع

-وأيديولوجيا الروائي، وهي تمثل نفسها و كاتبها مع أن المفترض هو تعددية الخطاب وحواريته.

كل خطاب روائي ينتج في النهاية رؤيته للعالم، لكن هذه الرؤية ليست رؤية مبدع هذا الخطاب الخاصة، فكم من الروائيين العظام استطاعت أعمالهم أن تقدم رؤية تقدمية للعالم، عبر صدقهم مع الواقع وحقائقه واتجاهاته وتفاعلاته، على الرغم من مواقعهم، أو مواقفهم الخاصة، مثال ذلك بلزاك   
(1799- 1850) وأفق رؤيته الذي جاء مضادا لعواطفه وأحكامه السياسية الشخصية.

لقد أكد أبرز منظري الرواية أن الحكم على العمل الروائي يفترض أن يتوجه أولاً إلى العمل ذاته، وليس إلى غرضه، أو إلى دلالته الاجتماعية أو السياسية أو سواها. على أهمية هذه الدلالة حين تخضع لمنطق الخطاب الروائي، ووحدته العضوية، فتتحقق بوصفها أحد مكوناته، وليس بوصفها القوة الموجهة والمهيمنة على مجموع المكونات الأخرى، التي تقرر مصداقية تلك المكونات، تبعاً لدرجة رضوخها لها أو استقلالها عنها. إن تفاعل مكونات الخطاب الروائي أي تَحاورها، وتناغمها، وقدرتها على الإقناع في تفاصيلها الصغيرة والكبيرة باعتباره مستوى الأداء الفني المتحقق في العمل الروائي، الذي يقوم على الوحدة الإبداعية الراسخة لمجموع عناصره ومكوناته الفنية والمضمونية، بما فيها المكوّنات الأيديولوجية، هي ما ينتبه إليه أولاً في الخطاب الروائي. وحين يتم التحقق من توافر هذه الوحدة الإبداعية الأصيلة المنشودة، يمكن لأسئلة النقد أن تجول في خصائص دلالاته الاجتماعية والسياسية وسواهما. أما قبل ولوج بوابة الأداء الفني، فلن يكون النقد ولا أسئلته متعلقا بالمعمار الإبداعي، بل بذلك الفضاء المفتوح لأنواع الخطاب المختلفة الأخرى السياسي والاجتماعي والتعليمي الخ.

**1-في مكونات رؤية العالم:**

**الرؤيا**

الرؤيا، أو الوعي الاجتماعي، تشتمل على العقيدة أو الرؤيا الفكرية والنفسية. ولأن الأدب يجسد كل جوانب الحياة الروحية للإنسان في تداخلها وترابطها الطبيعي فهو يتضمن رؤيا فنية عملية معقدة لا تقف عند الانتقاء العقائدي "الإيديولوجي" والتقييم والإدراك العقليين، بل تتضمن أيضاً الحدس والخيال والانفعال والدوافع اللاشعورية. فكل كيان الكاتب الروحي ينهمك في عملية الخلق، وخيال الفنان هو القوة الخلاقة التي ترتب المواد الأولية وتشكلها في كل موحد، وتعطيها الشكل الذي ينظم تيار الانطباعات المتباينة. ولا يؤكد الأديب رؤياه بالفكر وحده، وإنما بكل حواسه، فالتفكير المبدع، وفقاً لمعايير علم الجمال، لا ينفصل عن الإدراك الانفعالي. وليست الرؤيا الفنية شيئاً ذاتياً لا يرتبط إلا بالمواقف الشخصية للكاتب تجاه مواده وذوقه الشخصي، وإنما هناك أيضاً مقدمات موضوعية اجتماعية تحدد الرؤيا الفنية للواقع، وقد يوجد تناقض بين الصدق الفني ووجهة نظر الكاتب داخل الأعمال الأدبية.

وهنا يجب التمييز بين الرؤيا الفردية والرؤيا الاجتماعية فالأولى تبع للثانية وقد تكون مطورة لها أو ناقدة. والرؤيا عند الفنان جزء من الوعي الجماعي للمجتمع والتاريخ، وهي محكومة به ولا يمكنها التخلص منه، ولعل هذه الرؤيا المشتركة هي ما يربط بين الفنان المبدع والمتلقي، وفي حال انفصام الرؤيا الفردية عن الرؤيا الجماعية فإن التواصل بين المبدع والمتلقي يصبح منعدما أو مشوشا. والرؤيا تجربة مع المستقبل من خلال الواقع عن طريق الذات المبدعة... ومن علامات هذه التجربة الوعي، بمعنى أنها ينبغي أن تكون على دراية كافية، وعميقة لما هو ذاتي وموضوعي، وأن تكون على وعي تام بالقوانين التي تحكم تطور الشخصية الفردية والقوانين التي تحكم تطور المجتمعات والعلاقات الإنسانية. ومن علاماتها أيضاً النضج الذي يحدده طول تجربة المبدع... والرؤيا تتجه إلى المستقبل من خلال الواقع. وكل رؤيا لا تتجاوز الواقع تظل رؤية محكومة بسيطرة الحواس الخمس وتفقد دورها الأساسي في العطاء. وعليه فالرؤية هي المرجعية الأولى التي تتشكل منها الرؤيا.

**المجتمع، العالم**

أما مفهوم العالم فيقسم إلى قسمين:

-العالم الأصغر ويطلق على الإنسان الذي يعتبر عالماً صغيراً في مقابل الكون الذي يعدّ عالماً أكبر. كما يسمى به المجتمع الإنساني بما فيه من طبقات ونظم وقوانين.

ويرى بعض الفلاسفة أن الرابطة بين العالمين هي المحبة التي تصل بعض أجزاء الكون ببعضها الآخر. كما يتصل الكون وما فيه من خلائق بالخالق سبحانه. ونظرية التقابل مهمة لفهم فكر شكسبير على سبيل المثال في مسرحياته التاريخية، حيث يرى أن هناك ارتباطاً وثيقاً بين الخليقة والمجتمع الإنساني المنظم تنظيماً سياسياً ونفس الفرد في ذلك المجتمع، الأمر الذي يفرض ضرورة الطاعة لقواعد الكون. هذا هو مفهوم كل من الرؤيا والعالم بشكل منفرد، فالعالم يشمل الكون والطبيعة عامة والبيئة التي يعيش فيها الإنسان كما يشمل المجتمع والحي والأسرة والمدرسة.

**رؤية العالم**

إن هذا المفهوم "رؤية العالم" يعني رؤيا الإنسان لله وللكون وللطبيعة وللمجتمع. وتتعدد مستويات رؤيا العالم، فهناك:

-رؤيا جماعية للعالم، تعبر عن نظرة مجموعة اجتماعية للإنسان وموقع الإنسان في العالم ومكانته فيه وموقفه منه، وبهذا المعنى يمكن التحدث عن الرؤيا الإغريقية للعالم أو الرؤيا التي تعبر عن نظرة مرحلة تاريخية محددة أو رؤيا تعبر عن نظرة مجموعة ثقافية.

-الرؤية الفردية أو الشخصية، أي رؤيا هذا الإنسان أو ذاك ونظرته للعالم.

والرؤيا مصطلح حديث يتراوح مفهومه في النقد الأدبي بين استخدامين:عام وخاص:

-فالاستعمال العام يكون بمعنى النظرة الشاملة للإنسان والكون والحياة

-أما الاستعمال الخاص فيقصد به مجموعة التطلعات والأحاسيس والأفكار التي تؤلف بين أعضاء المجموعة وتجعلها تتعارض والفئات الأخرى.

ويعتبر العمل الأدبي كالرواية مثلا رؤيا فردية للعالم، وقد تختلف هذه الرؤيا الشخصية، مع رؤيا المجموعة الاجتماعية- الثقافية أو تتفق معها خلال مرحلة محددة. والرواية بهذا المعنى هي رؤيا كاتبها للعالم، فالمبدع عادة ما يصدر عن رؤيا متماسكة أو غير متماسكة للعالم تنعكس بصورة مباشرة أو غير مباشرة في جماع نتاجه الأدبي. وارتباط النص بمبدعه، لا يعني الطابع الفردي للإبداع، بل حرية المبدع في خلق عوالم متخيلة، وهي حرية محكومة برؤيا الطبقة أو المجموعة التي ينتمي إليها المبدع.

إن رؤيا العالم هي رؤيا هذه المجموعة وليست رؤيا المبدع نفسه. غير أن جمهرة النقاد تميل إلى أن الرؤيا في الأدب فردية، يملكها الأديب المتميز برقي مستواه الفكري وبهذا نعتبر أن كل الأعمال الأدبية تقريباً تمتلك وظيفة نقدية جزئية في النطاق الذي تتوصل فيه أيضاً إلى تجسيد الأوضاع التي تدينها وتقوم بالتعبير عن كل ما يمكن صياغته إنسانياً لصالح موقفها وسلوكها. أي أن هذه الأعمال، حتى وإن كانت تعبر عن رؤية خاصة للعالم، فإنها قد سيقت، وبفعل أسباب أدبية وجمالية، إلى أن تصوغ أيضاً حدود هذه الرؤية والقيم الإنسانية التي تنبغي التضحية بها لأجل الدفاع عنها.

ومن هنا فإن رؤية العالم في الرواية وفي العمل الأدبي والفني عموما تعبر عن نفسها فنياً ولغوياً، بينما قد تعبر هذه الرؤية عن نفسها في حقل وحالة أخرى بسلوك فردي أو انتظام اجتماعي، وفي كل الأحوال فإن رؤية العالم هي دوماً، وخاصة في الرواية، ضرب من التخييل، أي أنها نوع من بناء فكري، قيمي، وظيفي، وظيفي بمعنى أن له وظيفة اجتماعية، وهي إعطاء التماسك للشخصية البشرية، فرداً وجماعة، وإضفاء التماسك والتناسق على عنصري السلوك والتفكير، فرؤية العالم هي هذا المنطق الداخلي التخييلي الذي يحكم السلوك واللغة والشكل الفني للعمل.

ولأن مفهوم رؤية العالم مفهوم "تخييلي" فهو مفهوم نسبي، أي أن التخييل مرتبط بظروف البيئة، ثقافة وزماناً ومكاناً، بمعنى آخر، تكون رؤية العالم محدودة بحدود الثقافة التي تنتمي إليها هذه الرؤية، مؤيدة أو معارضة، ذلك أن تصور العالم يتوقف على المجموع الكلي لعناصر المحيط الاجتماعي.

تساهم الرؤيا في بناء النص الأدبي من خلال الموقع الذي يرتضيه الأديب لنفسه والرؤيا التي يرغب في التعبير عنها. وقد يعبر الروائي في تجربته الفنية عن رؤيا شاملة أو جزئية، ولكن ليس من المحتم أن يفعل ذلك، نظرا للتباين بين الروائيين في الزاد الفكري وفي التجربة الجمالية نفسها ويتجلى اختلافهم في أن كلاً منهم يتخذ موقعاً وراوياً أو رواة ليجسد رؤياه.

ويجب الانتباه في دراسة الرؤيا إلى أن الروائيين العرب لا يملكون دائماً نظرة شاملة إلى الكون والإنسان والحياة بل نظرات جزئية تتعلق بالراهن والمرحلي، وأن بعضهم لا يملك أية رؤيا، بل يملك آراء فردية في الإنسان والحياة لا تفسر الماضي والحاضر ولا تشمل المستقبل. ونستنتج من هذا الكلام أن رؤى الروائيين العرب ما كانت تنطلق من الواقع الذي يعبرون عنه، وهو ما يعني أنها رؤى تغريبية تنطلق من واقع آخر، فقد ذهبوا في أعمالهم إلى معالجة قضايا متصورة من خلال مفاهيم غربية مستمدة من أماكن أخرى، دون أن يتنبهوا إلى أن الواقع الذي يعيشون فيه والذي يعبرون عنه لا يحتوي على تلك القضايا وهذه المفاهيم.

إن النظرة إلى العالم، أو العقائدية التي تؤسس عمل الكاتب ومحاولته إعادة خلق هذه النظرة إلى العالم هي ما يشكل قصده في العمل الأدبي، وقد لا يتفق هذا القصد مع قصد الكاتب الواعي. وهذه النظرة هي المبدأ التكويني الذي يرتكز عليه أسلوب عمل معين. ويمكن الكشف عن خاصية جوهرية أو موقف عام أو قضية محورية في رؤيا الكاتب للعالم من خلال الدراسة التي تشمل مؤلفات كاتب بأكملها ورصدها من منظور التأثيرات الأسلوبية، وذلك أن مرآة الكاتب تعكس رؤيا للعالم وتكشف عن عالمه. وإذا كان العمل الروائي يرسم رؤيا للعالم، ويجسد هذه الرؤيا، فإنه يقوم بذلك ليقدم ما يدعى في المصطلح النقدي "الوعي بالممكن"، ويجب الانتباه في هذه الحالة إلى إمكان حدوث تفاوت بين النوايا الواعية، أو الأفكار الفلسفية والأدبية والسياسية للكاتب، وبين الطريقة التي يرى بها ويحس العالم الذي يخلقه. وإذا كان هذا المنظور يلتقي مع المادة التاريخية التي ترى أن الأدب تعبير عن رؤيا للعالم، فإن هذه "الرؤيا" ليست وقائع شخصية، بل وقائع اجتماعية، مما يجعل منها وجهة نظر ملتحمة وموحدة حول مجموع الواقع. غير أننا لا يمكن بحال أن نعزل هذه "الرؤيا" عن "تفكير" الأشخاص في الرواية، أو عمّا يتخذون من أساليب التفكير ومحتواه، سواء كان هذا التفكير في ذواتهم أو في العالم. وهذا يعني أننا نتعامل مع العمل الفني باعتباره تعبيرا عن طريقة الإحساس بالكون والنظر إليه.

من خلال ما تقدم نلاحظ أن ورؤيا العالم وعلى الرغم من وجود خلافات بسيطة حولها إلا أنها تتفق جميعاً في كونها تعني رؤيا الإنسان ونظرته الشاملة للكون والطبيعة والحياة والمجتمع، وتختلف هذه الرؤيا من مكان إلى آخر ومن مجتمع إلى آخر ومن إنسان إلى آخر، إلا أنها مرتبطة بالرؤيا الجماعية وبظروفها المحددة زماناً ومكاناً وبالمجتمع الذي يعيش فيه الإنسان. وينعكس هذا الفهم النظري في الأدب عامة، وفي الرواية خاصة، إذ تمثل الرواية أيضاً رؤيا للكون والطبيعة والحياة من وجهة نظر مبدعها، رؤيا للعالم الذي تصوره أو تدعو إليه وهذا ما يفسر التباين والاختلاف بين الأعمال الروائية إذ تصدر كل رواية عن رؤيا خاصة بمؤلفها. وتتأثر هذه الرؤيا للعالم بموقع الكاتب في المجتمع وبفهمه للعالم وباعتقاده الذي يؤمن به، ولهذا تتعدد الرؤى وتتنوع.

**قضية الانعكاس والتصوير**

إن للتصوير باعتباره أداة للانعكاس معنيين:

-لغوي: يقصد به رسم الأشكال والأشخاص والأشياء على فيلم أو ورق بتأثير الضوء، أو الرسم باليد بواسطة القلم أو الريشة.

فني: يعني إبراز الانفعالات الداخلية والخارجية بكلمات معبرة، من خلال الوصف الانعكاسي، أو من خلال التحليل حيث ينقل الأديب إلى قارئه المشهد الذي يقع عليه بصره، فيصوره له تصويراً واقعياً، ويبرزه في تشخيص معبر، فيكون عمله من حيز الوصف العادي، أو يوحي إليه، من خلال التشابيه والرموز والانفعالات، فيرقى بعمله إلى مستوى فني رفيع، ويقرب من أساليب الرمزية أو الانطباعية.

وقد يحاول الأديب الفنان تصوير الوجدان، وما يدور فيه من عواطف فيبرزها واقعياً أو نفسياً باعتماد المفردات والعبارات الموحية التي تنقل إلى القارئ أو السامع إحساساً عميقاً بها. وقد يصور الأديب مشاعر الآخرين بالطريقة نفسها.

وتختلف طريقة التصوير من كاتب إلى آخر ومن اتجاه إلى آخر:

-فالاتجاه الرومانسي يصور الواقع تصويراً رومانسياً

-والاتجاه الواقعي يصوره تصويراً واقعياً

-والاتجاه الرمزي يصوره بطريقة رمزية

والتصوير ضمن المذهب والاتجاه الواحد يتباين من عمل إلى آخر ومن مبدع إلى آخر. وقد يكون التصوير موضوعياً أو ذاتياً أو مشوهاً.

يهتم الواقعيون بالتصوير الموضوعي ولا يتبنون تصوير الواقع تصويراً مشوهاً أو جامداً، كما أنهم لا يؤيدون الموضوعية الزائفة التي لا تأخذ بعين الاعتبار اللحظة الذاتية، وإرادة المصور المتجهة نحو تبديل معطيات الظروف والعلاقات تبديلاً مستمراً وهي صور لا توحي بنبضات التغيير والتطور. وتصوير الواقع ليس تصويراً فوتوغرافياً سلبياً وإنما نشاط إيجابي بنّاء، فالعمل الفني نشاط مبدع يقوم به الكاتب وليس انعكاساً بسيطاً للواقع يمكن أن تقوم به المرآة، وهذا يعني أن تصوير الواقع لا يتم بشكل حرفي وليس تصويراً عادياً وإنما هو تصوير فني.

إن الفنان لا يعكس العالم، بل يخلق عالماً جديداً وواقعاً آخر له قوانين خلق جديدة، فالعمل الفني مدعو إلى عكس العالم بدرجة أقل من كونه مدعواً إلى خلق عالم آخر جديد. إن الانعكاس الواقعي ليس تقليداً بسيطاً للواقع ولكنه فعل خلاّق يقوم به الفنان. والتصوير هو وسيلة لبلوغ هدف تحقيق الوحدة في إطار التصوير الفني بين الواقع وموقف الكاتب الخلاق منه على نحو يجعل القارئ يحس المتعة لمشاركته الفعالة فيه.

إن مفهوم التصوير يعني تصوير الواقع والإنسان والعالم الذي يعيش فيه من خلال رؤيا محددة لهذا العالم تصويراً فنياً، ولا يعني التصوير الانعكاس الآلي كما يحدث في المرآة، وبهذا يقوم التصوير بمهمة التعبير عن رؤيا العالم في العمل الفني الإبداعي ونخص الرواية بالذكر وهي المفهوم الأخير الذي يحتاج إلى تحديد والذي تجتمع فيه العناصر السابقة جميعها أي الرؤيا والعالم والتصوير.

**الرواية**

يطلق هذا المصطلح على نوع أدبي يقوم على السرد النثري الخيالي الطويل عادة، وتجتمع فيه عدة عناصر في وقت واحد مع اختلافها في الأهمية النسبية باختلاف نوع الرواية، وهي: الحدث، والتحليل النفسي، وتصوير المجتمع، وتصوير العالم الخارجي، والأفكار، والعنصر الشاعري، ويسود الروايات العاطفية الغنائية، وروايات المغامرات الخيالية البحتة.

إن الرواية فن شامل يصعب رسم حدوده في كلمات معدودة، فهي نوع من السرد، مختلف أو متخيل، أو مؤلف من عناصر واقعية ووهمية، وهو أيضاً تصوير للعادات والأخلاق، يتصدى فيه المؤلف لرسم جانب من الحياة الإنسانية، ويترك شخصياته ضمن إطار اجتماعي معين، حسب متطلبات السياق. وتُعنى الرواية بالإنسان والعالم، فتتوقف عند البيئة الطبيعية والخلقية والعادات والتقاليد والتربية والدين والسياسة والاقتصاد والحب والخيال والعلم والتاريخ. فكل ما هو واقعي، أو ممكن وقوعه، أو وهمي يدخل في نطاق الرواية

والرواية ليست مجرد شكل أو تقنيات بقدر ما هي تصوّر ووجهة نظر حول الذات والعالم المحيط من حولهما. والوقوف على وجهة النظر معناه الوقوف على نمط من التفكير ونمط في الحياة، والوقوف على نمط في الارتباط بالكون، وهذا الكلام لا يعني أن وجهة النظر منفصلة عن العالم والمجتمع المحيط بها وإنما متصلة به ومستمدة منه. والرواية أياً كان تمحور بنيانها، تتصل بمرجع اجتماعي تاريخي ما، وقد يكون ذلك المرجع حداً فاصلاً أو مرحلة. ويشكل هذا المرجع الإطار الزماني المحدد والإطار البشري والبيئي الذي لا يستوي خلق الرواية دونه، بكل أبعاده الشعورية واللاشعورية، الفردية والجمعية، الفكرية والسياسية والفلكلورية. فالعالم الروائي يولد من الرحم الاجتماعي.

فالرواية إذن فن أدبي يعبر عن البيئة التي ينتمي إليها ويرتبط ارتباطاً وثيقاً بالمجتمع ويقوم بتصويره من خلال رؤيا محددة وشاملة يتخذها الراوي تجاه الكون والحياة والمجتمع والعالم، وهي تعتمد على الخيال لأن الخيال يستمد عناصره من الواقع. وهذا يعني أن الرواية ينبغي أن تكون معبرة عن البيئة أو المجتمع الذي ينتمي إليه الأديب، وهذا يفترض أصالة الرواية وما يجب أن تكون عليه الرواية في الواقع لأن المصطلحات السابقة والتي تحدد الأسس التي تقوم عليها الرواية، وتنطلق في بنائها منها تجعل من كل رواية رواية أصيلة. وإذا كانت الرواية الغربية قد استطاعت أن تحقق هذا الشرط فجاءت معبرة عن المجتمع الغربي وتطوراته مثبتة بذلك أصالتها، فالسؤال الذي يطرح نفسه هنا هو هل استطاعت الرواية العربية فعل ذلك؟ إن الإجابة عن هذا السؤال تظهر مدى أصالة أو تغريب الرواية العربية، وهذا يحتاج إلى دراسة أخرى.

### 2- النزعة الأيديولوجية والصوت الواحد:

إن الخاصية الحوارية المميزة للفن الروائي -التي تعكس حوارية الحياة نفسها أي تعددية التشكل المجتمعي الإنساني، من حيث هو أنماط بشرية مختلفة، وبناءات نفسية مختلفة، وأشكال حياتية مختلفة، ومن حيث هو بيئات مختلفة، ومفاهيم مختلفة، وثقافات مختلفة، وأعمار مختلفة، وأشكال مختلفة- تتهددها الرؤية الأيديولوجية أحادية اللون، التي تختصر تعددية الحياة أي تعددية أصواتها التي تتحاور وتتكامل في صوت واحد هو صوت الروائي وتوجهه الأيديولوجي المهيمن، بغض النظر عن نمط هذا التوجه الأيديولوجي (سياسي، أخلاقي، فكري). ولا يهم في قراءة النزوع الأيديولوجي المهيمن على الخطاب الروائي أن تتجلى هذه الهيمنة في حوار الشخصيات، وانحياز مركز الثقل الحواري باتجاه هذا النزوع؛ بل إن الهيمنة الأيديولوجية، يمكن أن تتجلى عبر الأثر الكلي للخطاب الروائي؛ أي لمجمل سياقاته السردية، على الرغم من أن الحامل الأساسي للنزوع الأيديولوجي –عموماً- هو الشخصيات الروائية، وما تقوله، أو تفكر فيه.

وعلى الرغم من أن الروائي السوري حيدر حيدر، والروائي المصري إدوار الخراط يشكلان حالة نموذجية لأحادية الصوت الروائي، نظراً لخصوصية لغتهما، وهيمنتها على مفاصل السرد الروائي كافة، فإن هذه المشكلة تتجاوز كثيراً "حيدر" و "الخرّاط"، لتغدو سمة ملحوظة لدى كثير من الروائيين العرب. وهذا ما يحيلنا على ملاحظة الباحث والروائي المغربي سعيد علوش، بشأن **هيمنة الطابع الثقافي على الرواية العربية**، بغض النظر عن خصائص أبطالها، ومواقعهم الاجتماعية.

في تناوله الموجز لمشكلة الصوت الواحد في الرواية العربية، يشير محمد كامل الخطيب، إلى أن غالبية الروايات العربية تقدم صوتاً واحداً، هو صوت الروائي غالباً؛ فهي تقدم شخصيات كثيراً ما تكون أسيرة للسمات المتشابهة نفسها، فشخصيات جبرا إبراهيم جبرا –مثلاً- تتميز جميعها بثلاث صفات: الغنى، والثقافة، والفحولة. وبذلك تغدو الشخصيات كلها شخصية واحدة.

وكذلك الأمر فيما يتصل بشخصية "الزكرت" المتكررة في أعمال حنا مينة، وبشخصيات هاني الراهب، التي تمتلك كلها أسلوب لغة، وتحليل، ومحاكمة متشابهة؛ فإحدى الشخصيات النسائية في رواية "الوباء" –مثلاً- تحلل الأمور والنفوس بطريقة يحسدها عليها تلميذ نجيب من تلاميذ "فرويد"، مع أن المفترض أنها شخصية عادية في الرواية. كما أن الضابط الكبير والعامل في رواية "ألف ليلة وليلتان" يتكلمان المنطق نفسه واللغة نفسها.

وعلى الرغم من عدم اهتمام عرض "الخطيب" للمشكلة بالتمييز، بين الصوت الواحد المتجلي في تكرار شخصية بعينها في أعمال الروائي كلها، وتشابه أو تماثل صوت الشخصيات، بعضها مع بعضها الآخر في العمل الروائي الواحد، فإن لعرضه أهميته، فيما يتصل بموضوعنا، في صلة الصوت الواحد بطموح الروائي الخاص في نمط شخصي دون سواه، أو بسلم القيم السائد الذي يمثله، كما يشير الخطيب في بداية عرضه للنماذج المذكورة؛ أي بنمط التوجه الأيديولوجي الذي يحكم خطابه الروائي عموماً.

في "ذاكرة الماء" (1997) للروائي الجزائري واسيني الأعرج، الذي يتماهى سيرياً مع الأعرج نفسه على غير صعيد (عمله، وابنته، وتأذيه الشخصي من الإرهاب السلفي، والخطر الذي عاناه شخصياً من هذا الإرهاب، ووضعه الأسري... الخ) ، وعلى الرغم من تقدم التجربة الروائية بالأعرج، وتعدد الأعمال الروائية التي أنتجها منذ أول الثمانينيات، فإن الصوت الواحد المحكوم أيديولوجياً، يجدد هيمنته في بناء شخصية الطفلة ريما، التي يقدمها السياق السردي قبل تباشير النضج الجسدي، التي لم تصلها إلا في الصفحة (302) من هذا العمل. ريما هذه، وهي ابنة الراوي، وعلى الرغم من التوصيفات الكثيرة لمسلكها الطفلي البريء، تنقل إلينا عبر استعادتها لعلاقتها بالفنان يوسف، ما لا يمكن لطفلة أن تستعيده من حديث، ناهيك عن أن مثل هذا النمط من الحديث المحتشد بأعلام أدبية، ومضامين سياسية، لا يمكن أن يتوجه به –أصلاً- فنان عاقل إلى طفلة. ولعل الاستذكار المتبقي في ذهن ريما عن وضعها على ركبتيه؛ أي ما يؤكد غرارة طفولتها آنذاك، هو ما يزيد نسبة الحديث إليها فجاجة:

"عمو يوسف الله يرحمه كان طيباً، يضعني على ركبتيه، ويقرأ لي الأشعار الجميلة، أو يريني صوراً عن لوحاته الكثيرة. كان جميلاً. يقول لي دائماً: يا ريما، نحن الفقراء لا نملك الشيء الكثير سوى كنز الكلمات الذي نورثه لأصدقائنا وأحبتنا، نتذكرهم به، ويتذكروننا به [...] من يتذكر اليوم طغاة الدنيا منذ بدء الخليقة، لكن من ينسى اليوم: شكسبير، فلوبير، الحلاّج، بشار بن برد، سرفانتس، عمر الخيام، من يتذكر قاتل بوشكين؟... هؤلاء هم ذاكرتنا وذاكرة الدنيا التي تعيشنا ونعيشها.

في حالات كثيرة، يستطيع الروائي أن يُضعف –على الأقل- تأثير الصوت الواحد في عمله، ولعل الموقع السابق هو واحد من هذه المواقع؛ إذ كان بمقدور "الأعرج"، أن يحمل إلينا مادة الحديث، التي تنقلها ريما عبر والدها، وهو أستاذ جامعي كما يقدمه النص، أي عبر الراوي، عوضاً من أن يكلف الموقع والشخصية ما لا يطيقان حمله، فيربك بناء الشخصيات، ودلالات النص، ومصداقيته الفنية في آن معاً.

### 3-الأيديولوجيا والرواية العربية

لأسباب مختلفة، يعود الكثير منها إلى زحام القضايا العربية المصيرية المعاصرة، وضغوطها، ودرجة التوتر الانفعالي التي يستقبل فيها المبدعون العرب –عموماً- هذه القضايا، وإلى توالي الحملات الاستعمارية على المنطقة، والنكبات العامة والخاصة التي خلَّفتها، وإلى التاريخ الطويل من الصراعات السياسية والمذهبية والإثنية، وإلى الطابع الشفهي للتراث الأدبي، ودور الشعر فيه، يضاف إلى ذلك دخول الجنس الروائي متأخراً إلى البلاد العربية، وما أملاه هذا من تأخر الاعتراف به، ومن ثم تأخر اتساع حيّز الممارسة الروائية العربية، وتَمَثّل المقومات الأساسية لهذا الجنس الأدبي الوافد والجديد. وتأثره –حكماً- بالخصائص الثقافية للبلاد المستقبِلة، وفي المقدمة منها غلبة الميراث الشعري، وطابعه المونولوجي، وربما لسواها –أيضاً- مما فاتنا ذكره، تبدو النزعة الأيديولوجية ظاهرة ملحوظة في النتاج الروائي العربي. وعلى الرغم من تفاوت درجة بروزها بين روائي وآخر، أو بين مراحل مختلفة، أو أعمال مختلفة للروائي الواحد، فإن قلة من الروائيين العرب، يتصدرهم نجيب محفوظ وعبد الحكيم قاسم وصبري موسى وجمال الغيطاني من مصر، وأميل حبيبي من فلسطين، وإبراهيم الكوني من ليبيا، والطيب صالح من السودان، ومبارك ربيع من المغرب، ورشيد بو جدرة من الجزائر، وآخرون ليسوا من الكثرة، بحيث يشكلون الاتجاه الكاسح في الرواية العربية، يبدون –عموماً- بمنجى من هيمنة النزعة الأيديولوجية على أعمالهم. وهذا لا يعني أن كل الروائيين العرب الآخرين ينتجون أعمالاً أيديولوجية عديمة القيمة. بل يعني ببساطة أن الاختراقات الأيديولوجية لأعمالهم الروائية، متفاوتة الدرجة –كما ذكرنا- تسيء بدرجات متفاوتة –أيضاً- إلى هذه الأعمال.

في خاتمة بحثه "تجربة البحث عن أفق"، يلاحظ الروائي والناقد اللبناني الياس خوري، أن العامل الذي يتحكم في بنية الرواية العربية، هو عامل من خارجها، وليس وليد علاقاتها الداخلية؛ فالمؤلف الروائي العربي يمارس دوراً مباشراً في سياق روايته؛ إذ يضغط على شخصياته فيستنطقها ما يريده هو، لا ما يفترضه حقل الممارسة الاجتماعية الذي تنقله الرواية.

وإذا ما كان مجرى كتابة الرواية، يشبه مجرى الحياة، إن لم يتماثل معها؛ ذلك أن مراقبة الأحداث تحصل عبر ذهن بشري، وليس عبر ذهن شبيه بذهن الآلهة، كما يقول "وين بوث" Booth بصدد الأساليب الروائية، فإن الأيديولوجيا التي تخترق الخطاب الروائي تبدو غير معنية بفهم "بوث"، أو أي فهم آخر يتخذ منحاه؛ ذلك أن الأيديولوجيا تنظر دائماً إلى نفسها، على أنها قادرة على أن تصيّر ما لا يمكن أن يصير، ولهذا فهي تصنع لنفسها داخل المعمار الروائي قمة أولمبية، تُخضع من خلالها كلَّ عناصر العمل الروائي ومقوماته لإرادتها. هكذا وببساطة شديدة، تحال مصداقية هذا العمل؛ أي واقعيته، وقدرته على الإقناع، إلى هامش الممارسة الروائية، وتتقدم الأيديولوجيا كي تنتج عناصرها المكافئة، هذه العناصر التي تتفاوت كماً وكيفاً تبعاً لدرجة النزوع الأيديولوجي، ومستوى الموهبة والحِرفية الروائيتين القادرتين على تمويه هذا النزوع، وتسريبه، عبر الحفاظ على عناصر العمل الروائي ومقوماته الأساسية، وهي حالة نادرة كما أشرنا من قبل، أو غير القادرتين على مثل هذا التمويه، وهي الحالة الأكثر تواتراً.

هكذا تحرف الأيديولوجيا عناصر البنية الروائية عن خصائصها، وتلحقها بخصائص عناصر السرد غير المعني بمرجعيته الواقعية (الأسطورة، الحكاية، الملحمة...). فالشخصية الروائية في مشابهتها للواقع؛ أي في جدل بنائها العام، كثيراً ما تتراجع إلى مواقع الشخصية النمطية، أحادية اللون، المستقطبة إلى جانب القيم الإيجابية أو السلبية المطلقة. وفي هذا الصدد، فإن بطلي حنا مينة، في كل من "الشراع والعاصفة" (1966) و "حكاية بحار" (1981- 1983): "الطروسي" وصالح حزّوم، يشكلان تجسيداً نموذجياً للشخصية مطلقة القيم الإيجابية، بتأثير النزوع الأيديولوجي المهيمن على هذين العملين الروائيين.

في السرد الروائي المحكوم أيديولوجياً، تخلي الشخصية الروائية في مُرَكَّبها الواقعي والنثري المتعدد والمتداخل والمعقد التأثيرات، وفي مغامرتها المحايثة للواقع وشرطه، وفي مسارها الدينامي، وتبدلاتها، وترابطاتها متعددة التجليات مكانها للبطل المفارق الغنائي ذي اللون الإيجابي المطلق، ومغامرته المنفلتة من شرطها التاريخي- الواقعي، وإمكاناته، والمنغلقة على مسار دائري ساكن، ليس في النهاية سوى تراكمات كمية، منشغلة كلها بمنحه الفرص "للتفرد والتحقق البطولي"، وفقاً لتعبير الباحث الدكتور محسن جاسم الموسوي.

إن الاختراق الأيديولوجي هنا يستلهم الفكرة لا الواقع. ولأن الفكرة تستطيع أن تحلق أينما تشاء، وكيفما تشاء، مستجيبة لقوة واحدة فقط، هي الرغبة أو الطموح أو الإرادة، على اختلاف مسميات المحرضات الذاتية المتحررة من عقبات الإمكانية وإشكالياتها الواقعية، يمضي البطل في دروبه المحفوفة بالانتصارات المتلاحقة مستجيباً –غالباً- لطموح مبدعه النبيلة، سواء أكان هذا المبدع ثائراً وطنياً مثل الروائي الفلسطيني غسان كنفاني (1936- 1972)، في أعماله الثلاثة التالية: "ما تبقى لكم" (1966)، و "العاشق" (1966)، و"أم سعد" (1969)، أو اجتماعياً مثل الروائي السوري حنا مينة، في "الشراع والعاصفة"، و "حكاية بحار" بأجزائها الثلاثة: ("حكاية بحار" 1981، و "الدقل" 1982، و "المرفأ البعيد" 1983)، أو الروائي المغربي عبد الكريم غلاّب، في "دفنا الماضي" (1966)، أو كاتباً ذا هموم سياسية غالبة، مثل الروائي الجزائري "الطاهر وطار" في "اللاز" (1974)، وواسيني الأعرج في "ما تبقى من سيرة لخضر حمروش" (1985) و "ذاكرة الماء" (1997)، أو الروائي التونسي محمد العروسي المطوي في "حليمة" (1964)، و "التوت المر" (1967)، أو الروائي المغربي حميد لحمداني في "دهاليز الجسر القديم" (1979)... الخ.

فغسان كنفاني في "العاشق" –مثلاً- يجعل من بطله قاسم؛ الفلاح الفلسطيني القادم من ثورة 1936شخصية أسطورية في مقوماته الخاصة، وممارساته العامة؛ فهو في حضوره وغيابه يمتلك التأثير ذاته، والسحر ذاته، والطاقة غير المحدودة ذاتها على زرع الثقة والأمل والاستعداد النضالي في النفوس.

من صفد إلى عكا، حاضراً أو غائباً لا فرق، حراً أو سجيناً لا فرق، طالما هو البطولة كلها والإمكانية كلها والحضور كله. إنه الحرية مجسدة حتى وهو داخل القضبان، لأنه هو من يمنح الأشياء معناها لا العكس؛ ذلك أن سحره النفّاذ ينطلق منه إلى الأشياء حوله، فيأسرها بغير مقاومة: "رأيت في عيني العاشق وميضاً مخيفاً، ولأول مرة أحسست بأن هذا الرجل الصامت المتين الذي جاءني منذ أسبوعين، يخفي وراء جلدته شيئاً مخيفاً لا سبيل إلى نكثه، إنه نوع من الرجال ينبت فجأة أمامك فإذا بك غير قادر على نسيانه وبدل أن يتجه مثل كل الناس إلى الأشياء تتجه إليه الأشياء من تلقائها".

البطل كلي القدرة.. كأن منطق الحكاية الذي ينتمي ككل سرد مفارق إلى زمن مطلق، هرباً من نثرية زمن الرواية، حتى حين يُعنَون أحداثه بثورة مخفقة لها اسمها وتاريخها ووقائعها في الزمن الفلسطيني الحديث (1936) يعيد نفسه، بل ويعيد ملامح شخصياته، فـ "الطروسي" في "الشراع والعاصفة" يمتلك تلك النظرة الآسرة التي لا يمكن لأنثى أن تتجاهلها طويلاً، "فإما أن تهرب وإما أن تقع"، وكذلك هو شأن "صالح حزوم" الذي يولد –روائياً- بعد خمسة عشر عاماً (1981) في رواية "حكاية بحار".

وإذا يُنتج منطق الحكاية، الذي ينبش ماضياً قريباً يتكئ عليه، عملين أدبيين جميلين، على الرغم من مشكلة البطولة فيهما، ربما بسبب تلك الوحدة الإبداعية –الحياتية التي حكمت إنتاج كنفاني وحياته، وحرفية السرد المشوّق عند مينة، وشعرية العالم الروائي عند كليهما، فإن هذا المنطق الحكائي، وخلفيته الأيديولوجية يُحيلان البطولة الروائية ويُحيلان معها طابع العمل الروائي كله، إلى خلق منبري تتسطح شخصياته فتفقد خصائصها وتمايزاتها، لتغدو أنماطاً لدرس وطني نضالي، يلقيه الروائي التونسي محمد العروسي المطوي، في عمله الثاني "حليمة" (1964)، ويزرع شخصياته وأحداثه في ماضٍ قريب أيضاً، هو مرحلة النضال الوطني للاستقلال عن فرنسا (1952- 1955). غير أن الدرس لا ينطلق حراً، بل مرتهناً لجهة دون سواها، وارتهان الدرس الروائي هذا، يضاعف وطأة منبرية السرد وخطابيته، وارتباك أدواته وحوامله الفنية. فـ "حليمة"، الريفية التي كانت تعمل في غزل الصوف لتأمين عيشها، وعيش والدتها، تغدو بعد الزواج من أحد أبناء قريتها في تونس (عبد الحميد) مناضلة أكبر حجماً مما يتيحه لها شرطها التاريخي بكثير، فهي على الرغم من كونها أماً لطفلين، وعلى الرغم من النضال الوطني المعروف لزوجها، تصر على القيام بواجبها النضالي نيابة عنه، فتطلب منه البقاء في البيت إلى جانب الطفلين لتمضي هي إلى الاستشهاد (ص.ص 70- 71).

**4-مثال عن توظيف الإيديولوجيا:** "بلد واحد هو العالم" لهاني الراهب :

تضمُّ رواية (بلد واحد هو العالم) رؤيا سوداء للعالم، مُفادها أن الشريحة البرجوازيّة الصغيرة استطاعت بانتهازيتها زيادة حُمى الاستهلاك في المجتمع وإضعاف الشريحة البروليتاريّة الرّثّة وإعاقة نموّها، صانعةً بذلك مصيرها القاتم وقلقها الدائم وأفقها المجتمعيّ المسدود وخيانتها الوطنيّة. وقد نبعت هذه الرؤيا من أن البرجوازيّ الصغير الذي بدأ تقدميّاً لا يهادن البرجوازيّة الطُّفيليّة، وقع تحت إغراء المال والنفوذ فتبع البرجوازية وغدا يضرب الكادحين بسيفها، دون أن يطمئنَّ إلى عمله الجديد أو يملك الشجاعة للعودة إلى أصوله الوطنيّة التقدميّة الأولى. إنه إنسان حائر أسهمت الظروف الموضوعيّة للمجتمع العربي في تنمية نوازع السيطرة وحبّ المال لديه، وتركته ضعيفاً عاجزاً عن الفعل، مطمئناً إلى انفصال أيديولوجيته عن الواقع المعيش.

### البنية الدّلاليّة والرؤيا

**-**تضمُّ الرواية سلوكات دالة على بنية النص ورؤياه تحلّت بها الأصوات الروائيّة. فعلوان هو الشخصية المحوريّة في الرواية. برجوازيّ صغير (معلِّم مدرسة) أغراه أبو خليل بترك المنـزل الذي يستأجره لقاء سبعين ألفاً. وقد رفض العرض في البداية انسياقاً وراء مبادئه التي تكره أمثال أبي خليل من البرجوازيين الجدد وتتمسك بالسكن التعاونيّ الاشتراكيّ. بل إنه رفض إنجاب طفل في (القبو) في انتظار إنجابه في بيته الاشتراكيّ. ولكنّ الرواية، وهي تعرض إصراره على مبادئه، أشارت إلى قلقه الداخليّ من طبيعـة حياته. فقد بلغ الثالثة والثلاثين دون أن ينجز شيئاً. لا يملك منـزلاً وليس له ولد. أي أن الرواية عرضت في وقت واحد ترجُّحه الداخليّ والظروف الموضوعيّة للحياة الاجتماعيّة حوله (طلبُ الجمعية السكنيّة أربعين ألفاً). لهذا السبب ساوم أبا خليل بعد رفضه الأوّلي ليحصل منه على أكثر من سبعين ألفاً، ثم وافق وقبض المبلغ وغادر (القبو) بعد سبع سنوات من السكنى فيه. غادر القبو وهو يعتقد أن زوجته نازك هي التي ضغطت عليه لقبول المبلغ لقاء مغادرة القبو، وكانت العامل الرئيس في دفعه إلى التخلّي عن مبادئه. اعتقد علوان أن أبا خليل كلب ابن كلب، وشعر أنه لا يريد رؤية نازك ولا مخاطبتها لأنها سبب قبوله العرض. أما نازك فكانت تعتـقد أن أبا خليل هزمه حين (جعله يقبل بسبعين ألفاً وكانت عينه على المئة). والواضح أنها لم تكن تُقدِّر مبادئه حقَّ قدرها، ولم تكن في الوقت نفسه تنفخ في ثقب. فقد انطلق الاتفاق مع أبي خليل من نزوع داخليّ لدى علوان للتحرُّر من الضغط المعيشيّ.

وسلوك علوان في هذه البداية الروائيّة يُعبِّر عن عداء واضح للبرجوازية الطفيلية، وتمسُّك واضح أيضاً بالاتجاه الاشتراكيّ الذي يُجسِّده بيت الجمعيّة السكنيّـة. وهو سلوك إيجابيّ دال رمز به هاني الراهب إلى تاريخ البرجوازية الوطنيّ، ولكنه اكتفى بهذه الإشارة ولم يرغب في أكثر منها. لهذا السبب ختم هذا السلوك بانتقال علوان ونازك إلى (الحارة) القديمة، وراح يرصد سلوكاً آخر سلبياً دالاً يوضِّح رؤياه.

سكن علوان غرفة في منـزل قديم يتوسَّط شريحتين اجتماعيتين بينهما صراع على المنـزل الذي سكن علوان إحدى غرفه:

-الشريحة الأولى كادحة لاجئة في وطنها لا تجد من يقوم بأودها، مؤلَّفة من أربعين أسرة تقودها امرأة تُدعَى أم عبودة

-أما الشريحة الثانية فغنيّة ذات سلطة دينيّة ودنيويّة، تملك المال والجاه والنفوذ، تقودها أم اللولو القادمـة من الغرب وزوجها سلطان (قبضاي الحارة) وشيخ الجامع في الحاضر الروائيّ.

توسَّط علوان هاتين الشريحتين، وأمِلَ في البداية أن يتوحَّد بالشريحة الأولى، ولكن أم اللولو سَرْعان ما أغرته بالمال والجسد بعد أن اكتشفت قدرتـه على قمع شبان الشريحة الأولى العاطلين عن العمل الذين يُهدِّدون أمنها وسطوتها، فتخلّى علوان عن حلمه بالتوحُّد مع الفقراء، وراح يبني أسطورته الخاصة، أسطورة المنـزلة العليا المبنية على وهم ذاتيّ بالقدرة. وبقي علوان على هذا الوهم إلى أن شعر سلطان بمنافسته له، فنصحه بمغادرة الحارة فلم يرعو، بل حاول العودة إلى إثارة فقراء أم عبودة على سلطان، فتخلّت عنه أم اللولو وخسر معركته مع سلطان بعد أن نجح في توهين شريحة أم عبودة بقتل بعض رجالها، وقمع عناصر الوعي فيها، وتَرْكِها عاجزة عن الحركة. أي أن وهم علوان الذاتي بالقدرة قاده (وهو رمز البرجوازيّة الصغيرة) إلى التحالف مع أم اللولو (وهي رمز البرجوازيّة الرأسماليّة الجديدة) ومناهضة أم عبودة (وهي رمز الشريحة البروليتاريّة الرَّثّة)، وانتهت به الحال إلى الهزيمة أمام سلطان (وهو رمز السلطة التقليديّة) بعد أن حاول منافسته على أم اللولو. ولم يكن علوان ليُهْزَم لولا ظنُّه الخطأ بأن تجديد صلته بالبروليتارية الرثة يقوده إلى الفوز على سلطان. وفاته أن هذه المحاولة تهدم تحالفه مع أم اللولو. لذلك تخلّت أم اللولو عنه وسمحت لسلطان بالانتصار عليه، ولولا ذلك لما كان سلطان قادراً على النصر. فأم اللولو (البرجوازية الطفيليّة) في حاجة إلى حليف قوي مثل علوان (البرجوازية الصغيرة)، لأن سلطان (السلطة التقليدية) لم يبق قادراً على ضمان مشروعاتها السياحيّة في المنطقة. غير أن علوان (البرجوازية الصغيرة) حاول البرهنة على استقلاليّته بتغيير حليفه، فأعادته أم اللولو إلى مكانه الحقيقيّ صفر اليدين لم يكسب شيئاً، بل خسر ما حقّقه قبل مجيئه إلى الحارة (قبل الاستقلال عن فرنسا) وخسر معه البروليتارية الرثة التي اعتمدت عليه في التخلُّص من الشعور باللجوء داخل الوطن.

كان ذلك نموذجاً للسلوك الدال قدَّمه علوان ونموذجيته ترجع إلى كون رواية (بلد واحد هو العالم) مملوءة بالسلوكات الدالة على بنية الرواية ورؤيتها، كسلوك أم اللولو وسلـطان وأبي خليل وعبد اللطيف (رئيس البلدية) وأم عبودة وسعدون وخلدون وزيد وأبي حسن وأم تيسير **…** فسلوك هؤلاء جميعاً داخل السياق الروائي يقود إلى تحوُّل البرجوازيّة الصغيرة العربيّة من الثوريّة إلى الانتهازيّة، وعزوفها عن مناصرة البروليتارية الرّثّة بغية التحالف مع البرجوازيّة التجاريّة (الرأسماليّة الجديدة). وهذا السلوك يقود إلى رؤيا سوداء للعالم مفادها أن الشريحة البرجوازية الصغيرة استطاعت بانتهازيّتها زيادة حُمَّى الاستهلاك في المجتمع، وإضعاف الشريحة البروليتاريّة الرثة وإعاقة نموِّها، صانعةً بذلك مصيرها القاتم وقلقها الدائم وأفقها المجتمعيّ المسدود وخيانتها الوطنيّة.

-تشير بنية النصِّ ورؤياه إلى وعيين:

-الوعي الفعليّ: وهو متعدِّد يسير في خطوط متوازية. فوعي أم عبودة وجماعتها ينص على أن أم اللولو هي العدو الذي لا يمكن الاستقرار في الحارة (الوطن) دون القضاء عليه. كما ينصُّ على أن سـلطان (السلطة التقليديّة) حليف لزوجته القادمة من الغرب، ومن ثَمَّ يجب القضاء عليه وإنْ تظاهر بالتسامح والعدل والرغبة في الإصلاح. ووعي أم اللولو ينصُّ على أن جماعة أم عبودة تعوق مشروعاتها السياحيّة في الحارة وتقلق أمنها، لذلك يجب لجمها ومنعها من الحركة بوساطة القوة. ومفاد وعي سلطان أن الله خلق الناس درجات، وأن الفقراء المساكين يستأهلون الشفقة، ولو كانوا أهلاً للحياة لما جعلهم الله على هذه الصورة. فلْنُقدِّمْ لهم العون والمساعدة، ولْنحاولْ إصلاحهم، على ألا يتحرّكوا ويظهروا الشرَّ. ووعي علوان أنه قويّ قادر على أن يصبح سيِّد الحارة، وأنه لم يكن يعي ذلك من قبل، ولكنّه وعاه ويجب أن يستمرَّ فيه وإنْ تحالف مع الشياطين. ووعي سعدون أن الانفجارات الصغيرة التي تشهدها الحارة طَلْق كاذب، وأن المخاض الحقيقيّ سيأتي في المستقبل عندما تتصدَّر الطبقة العاملة لوحـة الصراع. فلا معـنى، إذاً، لتدخُّله في حوادث الحارة. ووعي خلدون أن الفقراء يجب أن ينالوا حقوقهم وأن يحاربوا الرأسماليين بما استطاعوا من قوة. ووعي نازك أن الطموح أمر مشروع على ألا يتجاوز حدود المبادىء إلى الوهم، وحدود الفكر الثوريّ إلى الانتهازيّة.

إن الوعي الفعليّ لشخصيات (بلد واحد هو العالم) يسير في خطوط متوازية لا تلتقي، ولكنّها كلّها تعبير عمّا يعتمل في المجتمع.

-وعي ممكن: استطاع هاني الراهب من خلال الرواية التبشير به وهو أن القضاء على البرجوازية الطفيليّة في المجتمع العربيّ منوط بالبرجوازيّة الصغيرة إذا وعت جيّداً أن الشريحة البروليتارية الرثة حليفتها الطبيعيّة. وهذا ما تشير إليه نازك التي تنتمي إلى شريحـة علوان دون أن تجاريه في سلوكه السلبيّ. وقد بدت في نهاية الرواية، بعد هزيمة علوان، كسيرة ضعيفة ولكنها انضوت تحت لواء أم عبودة وتحالفت معها فسارتا معاً على الطريق. ولم يكن ذلك أملاً ولا تفاؤلاً من الرواية، بل كان بياناً عن أن الحليف الطبيعيّ للبرجوازيّة الصغيرة هو البروليتارية، ولكنّ البرجوازية الصغيرة لن تتحالف مع البروليتارية في الحاضر العربيّ، لأن الجناح القويّ فيها مغرم بالاستهلاك الذي أضفته البرجوازية الرأسمالية على المجتمع، وهو راغب في الانغماس في الترف، كاره أحلامه الاشتراكيّة التي لم تتحقّق، ومبادئه الثوريّة التي دفعته إلى التحالف مع الكادحين. وقبل ذلك وبعده هناك وهم القدرة المسيطر عليـه. لذلك دمَّر نفسه، في حين اتسم الجانب الضعيف من البرجوازية الصغيرة بالوعي، ولكنه عاجز عن الحركة والفعل. أو هو دوغمائيّ يتشدَّق بالشعارات دون معرفة الواقع وتقديره كما هي حال سعدون في الرواية .

إن الوعي الفعليّ فرديّ، يخصّ كلّ صوت في الحاضر الروائيّ وينعكس في سلوكه. لهذا السبب كان متبايناً لا تلتقي خطوطه، في حين أن الوعي الممكن جماعي لا يتجلّى في كل صوت، بل يتجلّى في فكر الأصوات مجتمعةً أو عند أبرز ممثِّليها كعلوان وأم اللولو وأم عبودة وخلدون.

إن بنية الرواية (بلد واحد هو العالم) يماثل البنية الاجتماعية السياسيّة العربية في سبعينيّات وثمانينيّات القرن العشرين. وهذا الكلام ينفـي بادىء الأمر أن تكون رواية هاني الراهب انعكاساً للواقع، لأن تعدُّد مستوياتها (الواقعيّ والأسطوريّ والترميزيّ والسياسيّ) يحجب عنها صفة الانعكاس. ولكنّ الكلام نفسه لا يعني أنها غير واقعيّة. والدليل على ذلك أن شبكة العلاقات بين أصواتها، لا تختلف عن الواقع الاجتماعيّ السياسيّ العربيّ. فما يجري في هذا الواقع لا يختلف عمّا جرى في الرواية على سبيل المناظرة لا الانعكاس.

وتبقى للرواية قبل ذلك وبعده ميزتان:

-ميزة تنظيم هذا الواقع في شكل تخييليّ فنيّ

-وميزة تقديم الرؤيا السوداء.

وهاتان الميزتان كافيتان للقول إن هناك انسجاماً وتناسقاً بين الفكر الجماعيّ العربيّ ورواية الراهب، كما أنهما يشيران قبل ذلك كله إلى أن رواية (بلد واحد هو العالم) غادرت حقل الانعكاس السائد لدى غالبيّة الروائيين العرب إلى حقل الرؤيا والبنى الدلاليّة (التكوينيّة – التوليديّة). ولا أشكُّ في أن هذا الأمر تقدُّمٌ ملموس في الصنعة الروائيّة عند الراهب. إذ هو نقلة نوعيّة في العمل الروائي التخييلي، لم يطل عمر هاني الراهب (1939– 2000) ليدفع به إلى أعماق أخرى أكثر إيحاءً ومرونة عَقَديّة، فضلاً عن تعزيز الصور والتصوُّرات عن الواقع، وتجسيد المقولات الذهنيّة التي كانت تعتمل في فكر الجماعة العربية في الثمانينيّات خاصّةً. إن هذه الرواية نقلة نوعيّة من المستوى الواقعيّ الذي يحافظ على الانعكاس إلى مفهوم جديد ينصُّ على أن الانسجام بين الرواية والفكر الجماعيّ لا ينهض على تطابق المحتويات والمضامين، بل ينهض على الانسجام الذي يمكن تجسيده والتعبير عنه من خلال مضامين خياليّة تختلف اختلافاً كبيراً عن المستوى الواقعيّ للوعي الجمعيّ. وإلا فإن أي قارىء لرواية (بلد واحد هو العالم) يعجب من هذه (الحارة) بمنازلها وغرفها وساكنيها وعلاقاتها. يعجب لأنه لا يعثـر في الواقع الموضوعيّ على (حارة) مماثلة لها. بل إنه يتساءل دائماً : أهذه حارة حقيقيّة أو هي أسطوريّة ؟. ويكاد هذا القارىء يرفضها استناداً إلى الحجة السائدة القائلة إن الواقع الاجتماعيّ المحيط بالروائي لا يضمُّ صوراً ممكنة أو فعليّة لما ضمّته الرواية.

إن رواية (بلد واحد هو العالم) تؤمن بما هو فوق الواقع. وهذا الإيمان هو طريقها إلى التعبير عن الواقع الموضوعيّ. إنها رواية تناظر (تماثل / تعادل) الواقع بهيكلها وبنيتها ورؤياها، في حين تبقى مستوياتها وشبكة العلاقات فيها أداتها التعبيريّة إلى هذا الهيكل وتلك البنية الدلالية والرؤيا العامة للعالم. وهي، بهذا المعنى، عمل فني واقعي. أي أن (فوق الواقع) هو صنع عالم روائيّ تخييليّ لا يُصوِّر الواقع الخارجيّ للمجتمع المحيط بالروائي تصويراً (فوتوغرافيّاً)، بل يعيد تصوير ظواهر الحياة المحيطة به على ضوء مفاهيمه الفكرية، ولأهداف اجتماعيّة وفنيّة. وهذا وحده يُسوِّغ المستويين الأسطوريّ والترميزيّ في الرواية، ويُفسِّر وقوفهما إلى جانب المستويين الواقعيّ والسياسيّ. إن شبكة العلاقات داخل الرواية تدلُّ على أن المجتمع المصوَّر هو المجتمع العربيّ. ولا فرق بعد ذلك في أن تكون الدولة المقصودة هي سورية أو مصر أو الجزائر.