نبيل سليمان
الرِّوائيُّ النَّاقد

مراحل الكتابة

تمثِّل الرِّواية، إبداعاً ونقداً، الهاجس ـ الهمَّ الأوَّل والأساس لنبيل سليمان؛ وذلك منذ أوَّل خطوة خطاها على درب الكتابة وحتَّى اليوم[١].

عندما يتحدَّث نبيل سليمان عن تجربته التي يمثِّل ذلك الهاجس/الهمَّ العنصر الأساس المكوِّن لها، يحدِّد أربع مراحل مرَّ بها، في كتابة الرِّواية، كان يتوقَّف، في نهاية كلٍّ منها، ليحاول الإجابة نظريَّاً ـ نقديَّاً عن الأسئلة الكثيرة التي أثارتها الحياة ـ الكتابة، والجدل بينهما.

في المرحلة الأولى، وتمتدُّ من سنة ١٩٦٩ إلى سنة ١٩٧٢ كتابةً، وإلى سنة ١٩٧٤ نشراً، كتب الرِّوايات: ينداح الطُّوفان، السجن، ثلج الصَّيف، ثمَّ توقَّف ليجيب نظريَّاً عن أسئلةٍ أثارتها هذه المرحلة. وفي المرحلة الثانية، وتمتدُّ من سنة ١٩٧٦ إلى سنة ١٩٧٧ كتابة، وإلى سنة ١٩٨٠ إعادة كتابة ونشراً، كتب الرِّوايات: المسلَّة وجرماتي، ثمَّ توقَّف ليجيب نظريَّاً عن أسئلة أثارتها هذه المرحلة، وفي المرحلة الثالثة، وتمتدُّ من سنة ١٩٨٥ إلى سنة ١٩٩٥ كتب الرِّوايات: هزائم مبكرة، قيس يبكي، مدارات الشرق، أطياف العرش، ثمَّ توقَّف ليقيم حواراً نقديَّاً، وما لبث أن استأنف الكتابة في مرحلة رابعة بدأت برواية مجاز العشق التي صدرت سنة ١٩٩٨، ولا تزال مستمرَّة.

---

(١) قُدِّمت هذه المقاربة في حفل تكريم الرِّوائي السوري نبيل سليمان، في اللاذقية. كتبت في ١٦/ ١٠/ ١٩٩٩.

إشكاليَّة المبدع ـ النَّاقد

تحتاج معرفة التطوُّر الذي عرفته تجربة نبيل سليمان الرِّوائية والنقديَّة، خلال هذه المراحل، إلى دراسة، أو دراسات، متأنِّية في إنتاجه الإبداعي والنقدي على غير مستوى. ليس هذا المقام مجال ذلك، غير أنَّه يمكن للباحث أن يرى أنَّ تجربة نبيل سليمان، في كتابة الرِّواية ونقدها، تمثِّل أنموذجاً ملموساً لإشكاليَّة الرِّوائي ـ الناقد، أو المبدع ـ النَّاقد بعامَّة، الذي يحاول أن يجيب: إبداعاً ونقداً عن أسئلة الواقع، بما في ذلك الواقع النَّقدي والإبداعي ـ الرِّوائي، والوصال القائم بين الواقع والإبداع، المنجب نصوصاً تجسِّد الواقع وترى إليه.

وإن كنَّا لن نتحدَّث عن إشكاليَّة الناقد ـ المبدع في محاولته التحوُّل بالإحساس بالقيم الجماليَّة إلى معرفة نقديَّة، أو في محاولته التحوُّل بالمعرفة الحدسيَّة للقيم الجماليَّة، إلى معرفة عقليَّة ـ موضوعيَّة مقبولة من الآخر، فإنَّنا سنتحدَّث عن إشكاليَّة المبدع ـ النَّاقد الذي يحاول أن يفيد من المعرفة النَّظريَّة من دون أن ينجز ما سمِّي، في تاريخنا الأدبي، بـ «أدب العلماء» الذي يهيمن العنصر العقلي على نظام علاقاته.

هذه الاشكاليَّة قديمة، ولم يُعْرَف معظم النقَّاد ـ الأدباء الذين عرفوها بوصفهم أدباء مبدعين في المقام الأوَّل، وإنَّما عُرفوا بوصفهم نقَّاداً، والأمثلة في تاريخ الأدب العربي والعالمي كثيرة جدَّاً.

يعزِّز هذه الإشكاليَّة، لدى نبيل سليمان، أنَّه، وكما يقول، كان ولا يزال، معنيَّاً بالتجارب الجديدة: إبداعاً وتنظيراً، فنقرأ له على سبيل المثال قوله: «وكان همِّي الأكبر أن أصنع انتمائي الرِّوائي إلى التجارب الجديدة في الكتابة الرِّوائيَّة العربيَّة العالميَّة، سواء ما كنت أحب منها، أو ما كنت أقرأه قراءة الواجب، أو ما كنت أتابعه كيلا أبدو متخلِّفاً أو مقصِّراً أو تقليديَّاً» (بمثابة البيان الرِّوائي، ص. ٢١).

إنَّ همَّ الانتماء الرِّوائي إلى التجارب الجديدة...، وبخاصَّة إن انساق الرِّوائي/ النَّاقد، مسكوناً به، في الفضاء الثَّقافي السَّائد، المشبَع بسطوة الجديد

الوافد، إن لم أقل بإرهابه، كيلا يبدو متخلِّفاً أو مقصِّراً أو تقليديَّاً، قد يؤتي إعادة إنتاج للأنموذج الجديد المتلقَّى بوصفه المثال الحداثي، أو ما بعد الحداثي، ما يفضي إلى تنميط إبداعي ـ روائي عالمي يتَّخذ الأنموذج الحداثي، أو ما بعد الحداثي الغربي، مثالاً مقدَّساً، أو نمطاً كونيَّاً يؤدِّي إلى فَقْد الأصالة والخصوصيَّة.

هذا التنميط الإبداعي ـ الرِّوائي، نقداً وتنظيراً، وهو مظهر من مظاهر «العولمة» الثقافيَّة، ملحوظ في إنتاجنا المعاصر، ويملك مروِّجوه منابر ثقافيَّة فاعلة، ترفع صوت/سوط التقليديَّة والتخلُّف والتقصير في وجه كلِّ من يخرج عليها، أو يغاير ما تدعو إليه.

في تقديري، أنَّ أيَّ مبدع ـ ناقد، وأيَّ مبدع كبير في عصرنا، مثقَّف وناقد، يجد نفسه في مواجهة هذه الإشكاليَّة... فيتعامل معها...، وهذا ما فعله نبيل سليمان، فإن عدنا إلى رواياته وكتبه النَّقديَّة نرى أنَّه يعي هذه الإشكاليَّة، ويسعى إلى حلِّها وتجاوزها، مستفيداً في الوقت نفسه ممَّا تقدِّمه مواجهتها إبداعاً وتنظيراً من ثقافةٍ وخبرةٍ ودربة...، فنجده يتَّفق مع الرِّوائي غالب هلسا في التَّمييز بين ما يُسمَّى بـ «الأدب الكوزموبوليتاني» والأدب العالمي، فالأوَّل يصدر وفاقاً لأنموذج، ليعيد إنتاجه، فيكون نمطيِّاً يفقد الأصالة والخصوصيَّة، والثاني يصدر عن رؤية تكوِّنها تجربة العيش، ويدخل المعرفي ـ التجارب الجديدة في تكوينها، فينتج الأنموذج الذي يمثِّلها، وهو أنموذج أصيل يتَّصف بخصوصيَّة تؤهِّله للعالميَّة.

حداثتنا الأدبيَّة

إنَّ التَّمييز بين هذين النوعين من الأدب يثير السُّؤال الآتي: هل تتمثَّل حداثتنا الأدبيَّة ـ الرِّوائيَّة في تمثُّل الواقع المعيش بحداثته القشريَّة ـ البرَّانيَّة...، وتمثيله نصوصاً، تجسِّده في مرآتها، وتنطق برؤية كاشفةٍ إليه، أو في إعادة إنتاج الأنموذج الغربي، بوصفه الأنموذج الحداثي الكوني الذي يراد له أن يعولم الحداثة الأدبيَّة؟

يجيب نبيل سليمان عن هذا السُّؤال المركزي، في حياتنا الثَّقافيَّة المعاصرة، بالقول: «لا بدَّ من الكشف عن الحداثة بوصفها واقعيَّة عصرنا» (بمثابة البيان الرِّوائي، ص. ٣٧). والواقعيَّة ـ الحداثة هنا تعني، في ما تعنيه، أن تمتح الرِّواية من معاناة صاحبها الرُّوحيَّة والنَّفسيَّة والفكريَّة، وهذه المعاناة هي التي تبدع الشَّكل الذي يمثِّلها، وبتعبير آخر: إنَّها، كما يقول نبيل سليمان، معدِّلاً قول مارسيل بروست: أن يكتب المرء حياته أروع من أن يحياها.

وإن كان لي أن أتحدَّث بإيجاز عن أمثلة تجعل هذا القول النظري ملموساً، فإنِّي سأتحدَّث عن رواية «المسلَّة»، فهذه الرِّواية، في ما يبدو لي، تمثِّل واقعاً معيشاً وتنطق برؤية إليه. ألا يبدو لكم، كما يبدو لي، أنَّ هذا الواقع الذي تجسِّده «المسلَّة» بناءً روائيَّاً متخيَّلاً يجعل ما هو مسلَّة = إبرة كبيرة، أو خازوقاً، في جوهره/ حقيقته، تمثالاً = نصباً يخلِّد أمجاداً زائفة في مظهره؟

تكشف هذه الرِّواية، في ما يبدو لي، ثنائيَّة المسلَّة بدلالتيها: المظهر والجوهر، والكشف لا يتأتى من تورية تتمثَّل في العنوان فحسب، وإنَّما ينطق بها التجسيد الرِّوائي لليومي المعيش، للسِّيري الشخصي والمجتمعي القائل: «انتصبت في كلِّ الميادين المسلَّات، وعلى رؤوسها الحادَّة، تدافعت القلوب المخوزقة، ويبست الدماء تحت الشمس المشوَّهة الحزينة» (المسلَّة، ص. ٢٢٧). «على المسلَّة الجديدة اندفعت القلوب المخوزقة، بينما لا تزال المسلَّات منتصبة في ساحات كثيرة، ولا تزال القلوب مخوزقة».

إشكاليَّة السِّيري المعيشي/المتخيَّل

إنَّ الرُّؤية النافذة إلى جوهر الحياتي اليومي ـ السِّيري تبدع البناء الرِّوائي المتخيَّل الأصيل المتَّصف، في آنٍ واحد، بخصوصيَّة محلِّية وبخصائص الأدب الإنساني الذي يجد كل إنسان نفسه معنيَّاً به، لأنَّه يجد ذاته فيه.

وإن كان لي أن أقدِّم ما يجعل هذا الكلام ملموساً، فإنِّي سأروي حادثةً ذات دلالة في هذا الصَّدد. منذ أيَّام، كنَّا نبيل سليمان وأنا في طريقنا إلى قرية من قرى لبنان الجنوبي المحرَّرة (قبريخا في ١/ ١٠/ ١٩٩٩)، وما إن أطلَّت

علينا حقول هذه القرية وطرقاتها وبيوتها، حتى قال نبيل بعد لحظات صمتٍ وتأمُّل: كأنِّي كتبت حكاية هذه القرية في روايتي الأولى «ينداح الطُّوفان». وبعد أن جلسنا في دارة مضيفنا، قال هذا لنبيل: عندما قرأت لك: «ينداح الطوفان» حسبت أنَّك لبناني جنوبي تكتب عن قريتنا، أو عن إحدى قرانا. لم يضف نبيل كلاماً إلى ابتسامة رضاً غمرت وجهه...

القرية، في «ينداح الطوفان»، في السيري المعيشي، قرية من قرى جبال العلويين، وبالنفاذ إلى الجوهري فيها بدت في النَّصِّ الرِّوائي، وفي قراءةٍ قارئ لها، كأنَّها قرية من قرى جبل عامل، ويمكن أن تبدو قريةً من قرى الوطن العربي... إنَّها قرية الإنسان العربي في هذا الزَّمن.

من هذا المنظور يمكن أن نفهم ما صدَّر به نبيل سليمان الطبعة الجديدة من رواية جرماتي:

«لست معنياً البتَّة بأيَّة مطابقة قد يقوم بها قارئ بين هذه الرِّواية وبين واقع معين. واقترح على القارئ أن يبدل كلمة جرماتي، حيثما وردت في الرِّواية، باسم أي مكان أقامت فيه أو احتلته إسرائيل ـ أو ستحتله ـ وانسحبت منه، أو ستنسحب. وهكذا تحلُّ، مثلاً، غزَّة أو أريحا، أو كلتاهما، أو سواهما، محلَّ جرماتي...».

فجرماتي هي أيُّ قرية عربيَّة تعيش حالة الاحتلال، فانسحاب المحتل، فانتظار السلطة...

يستخدم نبيل سليمان السِّيري ـ التَّاريخي مادَّة أوَّليَّة له، ويعيد إنتاجه من منظوره، إنَّه يصنع من المادَّة الأوَّليَّة، وليدة الحياتي المعيشي، البناء الرِّوائي المتخيَّل، وهو بهذا يحقِّق فرادته، شرط هذا التحقُّق الحريَّة في استخدام ما يعيشه الإنسان أي السِّيري المعيشي، التاريخي، وفي استخدام ما يصنعه الإنسان ـ الآخر الأنموذج الجاهز، ومن يفقد هذا الشَّرط يرتهن إمَّا إلى الوقائع التي لا دور له في صنعها، أو إلى الأنموذج المعدود حداثيَّاً وكونيَّاً والذي لا دور له في صنعه أيضاً، وفي كل من الارتهانين يفقد ذاته وإبداعه، ويكون ناقلاً أو مقلِّداً.

إنَّ النَّصَّ الذي تتجلَّى فيه حريَّة الرِّوائي وفرادته، في استخدام المادَّة الأوليَّة ليمثِّل رؤيته، ليس تقليدياً، وليس تقليداً لآخر، وليس توليفةً تجمع منجزات التقليدي والحداثي، وإنَّما هو إبداع آخر، إبداع ينجز جديده الخاص، حداثته هو...، والسُّؤال الذي يثار في هذا المقام هو، كما يطرحه نبيل سليمان: كيف تشتغل الرِّواية في السِّيري والتاريخي من دون أن تكون تقليديَّة؟... وتكون إبداع الرِّوائي الخاص؟

فضاء الحريَّة

في الإجابة عن هذا السُّؤال يمكن القول: إنَّ أوَّل ما ينبغي أن يتوافر للرِّوائي، وهو يشتغل في السِّيري ـ التاريخي، ـ ولا يقتصر السِّيري على الذّاتي،ولعلّه لا يكونه، وإنَّما يشمل سيرورة الحياتي المعيش، فضلاً عن الموهبة والثقافة والدُّربة...، هو فضاء الحرِّيَّة...

إلى العيش في هذا الفضاء سعى نبيل سليمان، فنشدان الحريَّة، كما يقول، هو جوهر حياته وكتاباته، وهو كما يقول أيضاً، يلوب على كتابة بلا طابو أو تابو... كتابة بلا حرام.

في هذا الفضاء، يتعلَّم الرِّوائي كيف يبحث، يحفِّزه، شعور بالفَقْد... فيسعى إلى تعويض هذا الفَقْد بإبداع جديد يفتح آفاقاً جديدة إلى سعي جديد...

في ضوء هذا الفهم، يمكن ان نقرأ قول فؤاد صالح، في رواية مجاز العشق، لصبا العارف:

«أنا الآن فعلاً كمن لم يكتب حرفاً، طفل يتعلَّم بنفسه...».

أنموذج للتَّحوُّل بالوقائع إلى البناء الرّوائي

وإن كان لي أن أقدِّم أنموذجاً على «شغل» نبيل سليمان في السِّيري ـ التاريخي، فسوف أفعل بإيجاز يقتضيه المقام.

في رواية «المسلَّة»، يأخذ نبيل سليمان المادَّة الرِّوائيَّة من السِّيري ـ التاريخي، فتجتمع لديه كتابات سياسيَّة، تاريخيَّة، تراث سردي وشعري، شعر

مترجم، أشتات سيريَّة الخ...، ويستخدم هذه المادَّة في إقامة بناء روائي متخيَّل قوامه حركتان رئيستان تكشفان حياة مجموعة من المثقَّفين الثَّوريين يردِّدون بارد النقدات وساخنها عن كلِّ شيء، أولاهما حركة الحدث العسكري ـ حرب تشرين وتداعياتها، وثانيتهما حركة الحدث الاجتماعي ـ السياسي، ما شكَّل ثنائيَّة يكشف مسارها ما تفصح عنه الوثيقة القائلة في ما تقول: أنا أداة عمياء، لقد قتلت إنساناً، وبأصابعي المغموسة بالدَّم داعبت نهود النِّساء البيضاء (المسلَّة، ص. ١٤٨).

تتحرَّك هذه الثُّنائيَّة في سياق تتداخل فيه حركات أخرى، وتقتضيه طبيعتها، وهو سياق غير خيطي، يعتمد تقنيَّات المشهد والاسترجاع والتضمين: تضمين وثائق ونصوص، ما اقتضى روائيَّاً أن يُؤدَّى النَّص من غير منظور روائي، أي ما اقتضى تعدُّد هذا المنظور، أو الحواريَّة، وتعدُّد الفضاء الرِّوائي...

وإن كان لي أن اقدِّم مثالاً ملموساً، فليكن حركة من حركات هذه الرِّواية، وذلك عندما يتَّجه نبيل إلى الموقع العسكري. يتحرَّك حدث الحركة الأولى، ويؤدَّى من منظور نبيل على الطَّريق إلى الموقع... تقطع الحركة باسترجاع نبيل سفرته الأخيرة على هذا الطَّريق، ما يعيد حرب الـ٦٧ وأداء الامتحان، من منظوره ومن منظور صهره الذي كان يؤدِّي خدمته الإلزاميَّة آنذاك، وهرع في اليوم الرَّابع للحرب إلى الخلف غانماً الراديو الصغير (المسلَّة، ص. ١١٢)، ما يكشف رؤية إلى هذه الحرب. ثمَّ تستأنف الحركة الأولى تحرُّكها في مناخ يشكِّله هذا الكشف، ثمَّ تقطع بتأمُّل وباسترجاع حدثٍ قريب هو: ما أفضت إليه وساطات زملائه، ما يكشف رؤية إلى منظومة العلاقات القائمة، ثمَّ تستأنف الحركة الأولى تحركها، فيلتقط الرَّاوي تفاصيل دالَّة: يبصر أطفالاً يحملون أكياساً يميِّز فيها قطعتين من الخبز، ما يكشف حقيقة الواقع الاجتماعي القائم، ثمَّ تقطع هذه الحركة، ويسترجع الرَّاوي حدثاً قريباً، فتتحرك الحركة الثانية: في حلب، والجامعة، حيث سأل عبد الملك ابنته أروى في مقصف كليَّة الآداب: ما يقول الأطفال في الحرب؟ وتؤدَّى الرؤية إلى

الحرب من منظور الطفلة التي توشوش أباها: لا أحبُّ الحرب، يا بابا. ثمَّ يدور حوار يتبدَّى فيه غير منظور، ويقطع هذا الحوار تدخُّل زوج من الشباب...، وفي هذا دلالة على قطع هذين للحوار...، ثمَّ تستأنف الحركة الأولى تحركها إلى أن تصل السيَّارة إلى الموقع، ويلتقي نبيل بالنَّقيب، فيرسم شخصيَّته من طريق الوصف الخارجي الدَّال على الدَّاخلي، ومن طريق الحوار، فيترك نبيل القول للأشياء وللنَّقيب نفسه...، فنعرف شخصيَّة من يدير هذه الحرب من خلال تفاصيل صغيرة دالَّة، منها: يزهو بنجومه الكثيرة...، دلك شعراته بأصابع الكفَّين... سيارة مهرَّبة، أنظر إلى نمرتها... ضغط ببوطه الأخضر اللَّين على الدولاب الأمامي، يتفحَّص مؤخَّرة سيارته التي أشبهت مؤخِّرة كهلة مترهِّلة... في غرفته: غلاف لمجلَّة الشبكة وصور نسائيَّة عارية... علت كفُّه بصفعة مدوِّية لجندي... أحنى رأسه ولانت كلماته، وهو يقول لمن يهاتفه: نعم سيدي، احترامي سيدي...

تلتقط عين الرَّاوي من الواقع القائم تفاصيل صغيرة دالَّة، ويترك للقارئ أن يتخيَّل ويرسم هذه الشخصيَّة من دون أن يتدخَّل...، ورسم الشخصيَّة ينتظم في سياق ما تمَّ كشفه آنفاً، في مسار الحركتين، ما يفضي إلى تبيُّن المدلول الذي ينطق به الدَّال، وهو نظام خاص في ظهور الوحدات السرديَّة، يمثِّل ثنائيَّة ضدِّيَّة إنسانيَّة عامَّة بقدر ما هي محليَّة خاصَّة. وهذا الدَّال أبدعه الكاتب من مرجع سيري ـ تاريخي ليفارقه ويغايره، وينطق بمدلول يمثِّل رؤية كاشفةً الواقع مستشرفة المستقبل.

قد يكون من الإشارات الدَّالَّة، على مستوى استشراف المستقبل، أن يكتب زهير، وهو إحدى شخصيَّات الرِّواية، من السجن، لماريا الحسون، وهي شخصيَّة أخرى من شخصيَّات الرِّواية، ما يشير إلى ما حدث مؤخَّراً في أوسلو وفي واي «١» وواي «٢». جاء في الرِّواية: «وراح يكتب إلينا من السجن طيلة الشتاء عن المفاوضات مع إسرائيل، والاعتراف بها سرَّاً أو جهاراً، وعن الدَّولة الفلسطينيَّة القادمة، ويسأل ماريا مناكداً عن المنصب الذي ستحتله في حكومة المنفى أو الحكومة الثوريَّة أو... أو...» (المسلَّة، ص. ٩٣).

إنَّ أهميَّة هذا الكلام أنَّه كتب بين عامي ١٩٧٦ و١٩٧٧، ونشر عام ١٩٨٠، وإن يكن نبيل سليمان قد أوكل القصَّ في هذه الرِّواية إلى الشخصيَّة الرئيسيَّة فيها، وهي نبيل، ما يشير إلى كتابة سيريَّة، فإنَّه قد أقام بناءً روائيَّاً تتعدَّد رواته، كما مرَّ بنا، وكان للشخصيات الأخرى أصواتها، فنبيل نفسه يقول: «هل من الضروري أن تكون هذه الرِّواية من صنعي وحدي» (المسلَّة، ص. ١٠١)، ويقول: «أليس من الخيانة أن تغدو القصَّة قصَّتي في الحرب، وأنا لست إلَّا عنصراً هامشيَّاً من أوَّل العمليَّة إلى آخرها» (المسلَّة، ص. ١٥٣).

كتابة العيش وعيش الكتابة

لم يكتب نبيل سليمان تاريخاً، ولم يكتب سيرة ذاتيَّة... وإنَّما كان روائيَّاً سار قلمه على هوىً تشكِّله رؤيته إلى التاريخ والسِّيرة والوقائع... فكتب هذا القلم رواية تتَّصف بجديدها الخاص الذي يضيف إلى تاريخ الأدب الرِّوائي العربي ما يغنيه، وهذا هو شأن الكتَّاب الكبار الذين تمثِّل الكتابة هاجسهم الأوَّل والأساسي في هذه الحياة، فيكتب واحدهم العيش، وهو يعيش الكتابة، ويصوغ جدل الذَّات الرَّائية مع اليومي والتاريخي نصَّاً يجسِّد تجربتها، وينطق برؤيتها...

❐❐❐