# "درج الليل.. درج النهار"..

## نصوص في نصّ

**نضـــال الصـــالح**

**سوريا**

بين "ينداح الطوفان"()، رواية نبيل سليمان الأولى، و"درج الليل.. درج النهار"()، آخر رواية له إلى الآن، مسافة زمنية قدرها ثلاثة عقود ونصف، صدر له خلالها، في حقل الكتابة الروائية وحدها، أربعة عشر نصّاً روائياً، منها رباعية: "مدارات الشرق"(-) التي لم تكن علامة فارقة في التجربة الروائية السورية خاصة، والعربية عامة، فحسب، بل كانت، بآن، منعطفاً مهمّاً في مجاز العلاقة بين فنّ الرواية والتاريخ.

وعبر السنوات الخمس والثلاثين الفائتة، والروايات الأربع عشرة، مثّلَ نبيل سليمان صوتاً مفرداً في تحوّلات الجنس الروائي العربيّ، لا السوريّ وحده: صوتاً له إيقاعه الخاص والمميّز والدالّ على نفسه لا على سواه، صوتاً مناوئاً للمستقرّ والثابت والمتواتر في المشهد الروائي العربي، والمعبّرَ دائماً عن قلق جماليّ خلاق، تتجدّد معه وعبره أسئلة الكتابة ومؤرّقاتها كما تتجدّد معه وعبره أدوات تلك الكتابة نفسها وتقنياتها ووسائلها بآن.

ولئن كان من أبرز ما ميّز سليمان إلحاحه على التقاط أكثر المفاصل حرارة في تاريخ العرب الحديث، بل على تعرية المسكوت عنه في ذلك التاريخ على نحو أدقّ، فإنّ من أبرز ما ميّزه أيضاً استثماره لمختلف إنجازات الجنس الروائي على غير مستوى: التشكيل، والبناء، وتقنيات السرد.

يتابع نبيل سليمان في: "درج الليل.. درج النهار"[1]، كما دأب على ذلك في مجمل نتاجه الروائي، الحفر في قاع الحارّ والقريب من زمن الكتابة، في: الحدث الذي رجّ سورية من أقصاها إلى أقصاها "في اليوم الرابع من الشهر السادس من العام الثاني من القرن الحادي والعشرين"، أي انهيار سدّ زيزون، إلى ظهور ما سمّي بلجان إحياء المجتمع المدني ولجان مناصرة العراق وجمعيات حقوق الإنسان في سورية، إلى سجن غوانتنامو، إلى سقوط بغداد، فسقوط تماثيل الرئيس العراقي، فنهب المتحف العراقي وتدميره، فعمليات المقاومة للاحتلال، وسوى ذلك ممّا يتدافع في تضاعيف السرد من

إشارات إلى أكثر التحولات إثارة خلال السنوات الأربع الأولى من الألفية الثالثة داخل سورية وخارجها، على نحو جهير ومحدّد زمنياً أحياناً، وإشاريّ أحياناً ثانية.

ولعلّ أبرز ما يميز الرواية عصيانها على المقاربة النقدية بوصفها عملاً إبداعياً واحداً، فالناقد يحار من أين يبدأ تلك المقاربة: أمِنَ المرجع الخام لمحكيّها الذي ينطلق من واقع لّما يجفّ حبر مثيراته بعد، والجنس الروائي أكثر الأجناس الأدبية حاجة إلى مسافة زمنية كافية بين الجذر الواقعيّ لمحكيّه وزمن إعادة إنتاج ذلك المحكيّ على نحو فني / جمالي؟ أم من امتلاء الرواية بالمعلومات عن اليزيدية (أو الإيزيدية كما صححت ونسة لربيع)، التي تكاد تغني عن قراءة مؤلفات حول تلك الديانة وكتبها المقدسة ومعتقدات المنتمين إليها وطقوسهم الدينية والاجتماعية؟ أم من الشخصيات، الرئيسية خاصة، التي يمثّل كلٌ منها قارة إنسانية تستلزم مقاربتها وحدها نصّاً نقدياً مستقلاً (من: ربيع لشلاش، إلى شهلة، إلى ونسة، إلى إياس، إلى رحاب، خاصة)؟ أم ممّا يمكن الاصطلاح عليه بثقافة العنق التي يبرع الروائي في تصديرها إلى القارئ بلغة شافة، ومؤثرة، ومفعمة بالدلالات؟ أم من البنية الروائية التي تغري وحدها بإنجاز نصّ نقدي مستقلّ؟ أم من مكوّن اللغة الثرية بتعدّدها اللساني والاجتماعي، والمشبعة بأصدائها الحوارية؟ أم من المتفاعلات النصّية التي تندغم في نسيج المحكي الروائي كما لو أنها جزء منه لا متناصات فيه؟ أم من تقنية تعدّد ضمائر الخطاب السردي، ومن أنسنة الروائي لمفردات الطبيعة (القمر) ودفعه بها للمشاركة في فعاليات السرد وفي استنطاق دواخل الشخصيات المثخنة بالهزائم والانكسارات والأحلام الذابلة؟ أم؟.. أم.. ذلك أنّ كلّ مكوّن من مكوّنات الرواية على المستويين الحكائي والبنائي رواية بنفسه، ويرغم الممارسة النقدية على مقاربة خاصة به.

وزّع الروائي محكيّه على قسمين: تضمّن كلٌ منهما ثلاثة فصول، ومنح لكل فصل علامة لغوية خاصة. ولئن كان من أبرز ما يميز فعالية التقسيم تلك نأيها عمّا هو اعتباطي أو تزييني وامتلاؤها بما هو كنائي، فإنّ من أبرز ما تضمره الرواية في هذا المجال سمة "التناظر" بين غير قسم وغير فصل وعلى غير مستوى، إذ كما يتضمّن القسم الأول ثلاثة فصول يتضمّن الثاني ثلاثة فصول أيضاً، وكما ينتهي الأول بعلامة "درج الليل والنهار" ينتهي الثاني بالعلامة نفسها من جهة ويخلو في الجزء الثاني منه من لفظ "درج" الذي تبدأ به علامات الفصلين الأوليين من كل قسم من جهة ثانية. وهو تناظر له ما يعلّله على مستوى مقاصد السرد ومغازيه، ففي الوقت الذي تفصح فيه ومعه حركة العلامات اللغوية للفصول الثلاثة المكوّنة لكلّ قسم عمّا هو تعاقبي / خطّي في حركة الأحداث والشخصيات، تفصح بآن عن تعاقبية / خطّية الواقع الذي تصدر عنه تلك الأحداث والشخصيات وتتحرّك في مجاله، كما لو

أنّ ثمّة دائرة محكمة الإغلاق لا يمكن الخلاص من جحيمها المدمّر الذي يفتك بكلّ ما هو بهيّ وناصع في ذلك الواقع نفسه.

والسمة نفسها، أي انبثاق فعالية التقسيم من داخل حركة السرد، بل مقاصد هذا الأخير على نحو أدقّ، تتجلّى في تفتيت الروائي محكيّ كلّ فصل إلى غير وحدة سردية (أربع في الأول، وثلاث في الثاني، وعشر في الثالث، واثنتان في الرابع، وثلاث في الخامس، وخمس عشرة في السادس). فكما يشكّل الرقم () مشتركاً بين مكوّني القسمين (ثلاثة فصول في الأول وثلاثة فصول في الثاني)، يشكّل مشتركاً بين فصلين محددين في كل منهما، فالفصل الثاني في القسم الأول يتضمّن ثلاث وحدات سردية، ومثيله في القسم الثاني يتضمّن ثلاث وحدات سردية أيضاً. وكما يتردّد الرقم نفسه في فعالية التقسيم يتردّد بآن داخل المحكيّ الروائي الذي يفيض بغير قرينة دالة على الحضور اللافت للنظر لذلك الرقم في غير موقع من الرواية، ومن تلك القرائن، بل من أكثرها جهراً فيها، حكاية ربيع لشلاش مع ثلاث نساء: جنان، وشهلة، وونسة، وحكاية شهلة مع ثلاثة رجال: حسام، وربيع، والدكتور طرفة، وحكاية ونسة مع ثلاث رجال أيضاً: راكان، وربيع، وإياس.

وتجدر الإشارة إلى أنّ عنوان الرواية، ولاسيما اللفظ المشترك بين مكوّنيه، أي: درج، فعالية إشارية بامتياز، فلئن كان من معاني اللفظ، بالإضافة إلى التعاقب: الانقراض، والموت، والطيّ، والهدر، فإنّ الأغلب الأعمّ من الأحداث والشخصيات في الرواية ينتهي إلى ما يبدو وثيق الصلة بتلك المعاني نفسها. ومن أمثلة ذلك انهيار سدّ زيزون، وسقوط بغداد، وتدمير الذاكرة والهوية عبر تدمير المتحف العراقي، وطلاق ربيع وجنان، وإصابة إياس بالسرطان، وسوى ذلك ممّا يتناسل داخل الرواية على نحو واقعيّ أحياناً، ورمزيّ أحياناً ثانية.

ثمّة في الرواية حكاية مركزية، هي حكاية المجمّع ()، الذي يرمز إلى حكاية وطن، وربّما أمّة، والذي لا يحتاج إلى كثير عناء لاكتشاف مرجعه في الواقع. ومن تلك الحكاية وعبرها وداخلها تنمو حكايات فرعية يبدو كل منها حكاية مركزية أيضاً، ويشكّل نصّاً بنفسه.

تختزل حكاية المجمّع التي تمثّل بؤرة السرد الروائي حكاية الدولة في بطن الدولة، بتعبير ربيع لشلاش، في المجتمعات المفوّتة حضارياً، والمحكومة بإرادات قوى غاشمة لاهثة وراء امتيازاتها الخاصة فحسب، والباحثة عن أمجادها الخاصة بها فحسب أيضاً. ومن اللافت للنظر حضور الرقم ثلاثة في تلك الحكاية نفسها، بل في الشخصيات التي حكمت المجمّع على نحو أدقّ: الدكتور عيسى نزهان مدير

المجمّع، والأستاذ موسى نزهان، مدير المجمع بالوكالة بقرار من عمّه عيسى نزهان، والدكتور باسل، نائب مدير المجمّع.

ولئن كان من الممكن عدّ تلك الحكاية وحدة سردية كبرى في الرواية، فإنّ الوحدات المكوّنة لها، والمنبثقة من داخلها، تتجاوز كونها تنويعات حكائية تستكمل الحكاية المركزية من خلالها شروط وجودها وتحقّقها بالمعنيين الواقعي والتخييلي إلى كونها مرايا متجاورة تتعاضد مع الحكاية المركزية من جهة، وفيما بينها من جهة ثانية، لتقديم صور دالّة على الخسارات الفادحة التي تحدق بكلّ شيء ممّا ينتمي إلى الواقع الذي تصدر عنه الحكاية المركزية: مشاريع، ولجاناً، وأوطاناً، وشخصيات.

وبهذا المعنى، فإنّ ثمة صلات وثيقة تعقدها الرواية بين ما هو واقعيّ وما هو كنائي، أي بين تدمير القوى اللاهثة وراء امتيازاتها للوطن والدمار الذي يطارد معظم الشخصيات وينتهي بها إلى تلك المصائر القاسية على المستوى الإنسانيّ / الشخصيّ.

ولعلّ أبرز ما يميز الرواية في هذا المجال تعبيرها عن ذلك كلّه عبر أصغر وحدة اجتماعية، أي عبر ما هو أسريّ: أسرة عيسى نزهان (عيسى نفسه وسميحة زوجته وولداهما لونا وسميح)، وأسرة ربيع: (ربيع، وجنان برقا، زوجته ثم طليقته، وابنتهما الوحيدة غوى التي تتابع دراستها في باريس)، وأسرة إياس قمر الدين: (إياس، وأمّه، وأنور، شقيق أبيه وعمّه، زوج أمه بعد وفاة أبيه، وأخواه: ورد، وضرار)، وأسرة شهلة: (شهلة، وأخواها: هاني، وسامي، وأختاها: سامية، وأسماء، وحسام زوجها وطليقها، وطفلهما سعيد)، وأسرة ونسة (ونسة، وشقيقها حسين، وراكان زوجها وطليقها)، وأسرة رحاب: (رحاب، ووالدها، وأمها، وهاني خطيبها). لكأنّ المجمّع / الوطن الذي يضمّ معظم الشخصيات التي تقدّمها الرواية هو الأسرة / المجتمع الذي تضطرم فيه مختلف التناقضات، كما في شخصيتي سامي وهاني أخوي شهلة، اللتين تمثلان صورتين جهيرتين لوعيين متعارضتين: الوعي البطريركي / الاستبدادي لدى سامي، والوعي التعددي / التنويري لدى هاني. وتأسيساً على ذلك فإنّ من مقاصد الرواية، غير المباشرة، القول إنّ ثمة علاقات تداخل وتقاطع بين ما يضطرم داخل أصغر وحدة اجتماعية ومثيله داخل الوحدة الاجتماعية الكبرى / الوطن.

وكما يمكن التمييز بين حكاية مركزية وحكايات فرعية في الرواية يمكن التمييز بين حكايات جزئية داخل الحكايات الفرعية بآن، تشترك جميعاً في تعريتها حال الخراب الوطني والإنساني، التي يعانيها مجتمع الرواية، أو مرجعه الواقعيّ الذي يمثل مادتها الخام، ومن تلك الحكايات: حكاية محمود نجا، والد رحاب، وحكاية حسين بن عابد نوري، شقيق ونسة، وحكاية حسام درباس، زوج شهلة

ومطلقها، وحكايتا ورد وضرار، شقيقيّ إياس قمر الدين، وحكاية أنور، عمّ إياس، وحكاية لونا، ابنة الدكتور عيسى نزهان. وعلى الرغم من أنّ ثمّة شخصيات داخل الرواية تعبر حركة السرد كطيف، كرغيدة مديرة المكتب الإعلامي في المجمع بعد معتصم، ومعتصم نفسه، وشاكر، وقحطان وخطيبته خديجة، وعبد الرحيم، وسجيعة زوجة محمود نجا، وأم يامن رئيسة شهلة في مطبعة السالمي، فإنّ عدداً من تلك الشخصيات يتجاوز كونه استكمالاً لدائرة العلاقات الإنسانية / المجتمعية في الرواية إلى كونه رمزاً للعطالة التي تستبدّ بالواقع، ليس بإرادة الشخصية التي تمثلها بل بإرادة ثقافة الإقصاء والتهميش التي يمارسها الوعي الذكوريّ في المجتمعات المعوّقة حضارياً، ولعلّ أبرز الأمثلة في هذا المجال أمّ شهلة، التي كانت تكتفي بالصمت أمام القمع الذي كانت شهلة تكابده على أيدي أبيها وشقيقها سامي وزوجها وطليقها من بعد حسام درباس.

وما هو رمزيّ في الرواية لا يتحدّد بمكوّن الشخصيات وحده، بل بهذا المكوّن نفسه وبالأحداث التي تعصف بالشخصيات والواقع معاً، ومن أمثلة ذلك ما يضمره السرد الروائي من مقاربة بين انهيار سدّ زيزون وهزيمة حزيران وسيرة محمود نجا، والد رحاب، وإصابة إياس بالسرطان وسقوط بغداد من جهة، وأكذوبة الألماس من جهة ثانية.

وإذا كان ممّا يميّز الرواية مرثيتها الظاهرة أحياناً والمضمرة أحياناً أخرى لواقع مثخن بالاختلاطات، والفساد، والعواطف المجهضة، فإنّ ممّا يميّزها أيضاً سمة الموسوعية التي تتردّد أصداؤها في غير موقع من السرد، وعبر غير تقنية، وغير مكوّن أيضاً من مكوّنات المحكيّ الروائي. وتجهر تلك السمة بنفسها من خلال فيض المعلومات التي تزخر بها الرواية حول "الإيزيدية": من قصة الخلق كما يرويها الكتاب المقدّس لتلك الديانة، إلى معتقدات أبنائها، كتقديسهم ليوم الأربعاء مثلاً، إلى المفردات التي تبدو خاصة بها: كالكوجك، والشيخادي، إلى أبرز قدّيسيها، وعارفيها، وشيوخها، وسوى ذلك ممّا يعزّز القول بدأب نبيل سليمان على ملء نصوصه الروائية، على نحو فنّي، بمعارف حول بعض العقائد والأفكار والمذاهب التي توصف عادة بالسرية أو الباطنية، أو التي تمثّلُ اثنيات دينية أو مذهبية ضيّقة على مستويين: عدد أتباعها والمؤمنين بها من جهة، ومساحة الجغرافية التي ينتمي إليها أولئك الأتباع والمؤمنون من جهة ثانية ().

وتجدر الإشارة في هذا المجال إلى أنّ الرواية تقدّم غير إشارة إلى سعة المخزون المعرفيّ لدى الروائي حول تلك الديانة، وإلى الجهود الكبيرة التي بذلها في تتبّع جذورها التاريخية، ومصادر فلسفتها، وطقوس أتباعها وقيمهم الدينية والاجتماعية بآن. كما تجدر الإشارة إلى كفاءته الواضحة في بثّ ذلك كلّه بين

تضاعيف السرد على نحو فنّي ومهارة لافتة للنظر تعزّز الأطروحة التي تصدّرت هذه الدراسة، أي ما تمّت الإشارة إليه آنفاً من أنّ نبيل سليمان صوت مفرَد في المشهد الروائي العربيّ الذي يحتشد بالمتشابه، والمؤتلف، والمكوَّن، من أقصاه إلى أقصاه.

ولا تتجلّى سمة الموسوعية في الرواية من خلال ذلك فحسب، بل من خلال ما يتناثر في تضاعيف السرد من علامات لغوية لقرى وأنهار في الجغرافية السورية، ولمطربين وممثلين من جنسيات مختلفة، ولأدوات تجميل.

وتعزّز تلك السمة حضورها عبر المتفاعلات النصية التي يصدّر بها الروائي نصّه من جهة، ومثيلها ممّا يتعدّد، ويتضاعف، ويتناسل داخل متنه السردي عبر غير شكل من أشكال التفاعل النصّي من جهة ثانية. ومن المهم الإشارة في هذا المجال إلى أنّ المقبوسات الثلاث التي تصدّرت الرواية كما تمثّل معاً عتبات نصّية زاخرة بالدلالات على مستوى مقاصد السرد وعلى مستوى التشكيل بآن، يمثّل الثاني منها خاصة اختزالاً لتحولات شخصية ربيع لشلاش، ولاسيّما قول البسطامي: "ضحكتُ زماناً وبكيتُ زماناً، وأنا اليوم لا أضحك ولا أبكي".

ومن المهمّ الإشارة أيضاً، وفي هذا المجال، إلى امتلاء المتن السردي بمقطّعات شعرية كاملة أحياناً ومجزوءة أحياناً ثانية (وسيفٌ حزّه في العنق عقد)، وبنصوص لفلاسفة ومتصوّفة، ولقصّة الطوفان في غير أسطورة وديانة، ولنصوص من القرآن الكريم تتماهى بالسرد وتنفصل عنه بدعاء: "صدق الله العظيم" في خاتمتها، ولنصوص قرآنية متراحة عن أصولها، كما في قول الراوي في الوحدة السردية الثالثة من الفصل الخامس: "إذا زلزل السدّ زلزاله وأخرج أثقاله وأرسل إلى السماء سحاباً فجعلته ركاماً فترى الودق يخرج من خلاله وينزّل من السماء من جبال فيها من برد فيصيب به من يشاء ويصرف عمّن يشاء يكاد سنا برقه يذهب بالأبصار".

ويتسم حضور تلك المتفاعلات جميعاً بما يمكن الاصطلاح عليه بالعقد الجمعيّ بين حركة السرد وتلك المتفاعلات نفسها التي تتجلّى عبر السرد ومن خلاله بوصفها متناً فيه، كأنها محكيّ النصّ وكأنّ هذا المحكيّ متفاعل نصّي فيها.

وما يمنح الرواية روائيتها، أو عوامل شعريّتها، لا يتحدّد بالسمات المشار إليها آنفاً، بل أيضاً بما يمثّل قانوناً داخلياً يضبط إيقاع تشكيلها على المستوى الفنّي، فبالقدر الذي يجذّر الروائي معه نصّه في الواقع ينجز بآن نصّاً مفارقاً لما هو واقعيّ: نصّاً فنّياً يحكي الواقع الذي يشكّل مادته الخام ويعيد صوغه

كما لو أنه متخيَّل روائي خالص له قوانينه الخاصة به، المتماهية بالمرجع من جهة، والمناوئة لذلك المرجع بآن من جهة ثانية.

ويمكن اختزال القرائن الدالّة على ذلك، بالإضافة إلى ما سبق، في خمسة فحسب من مكوّنات الخطاب الروائي: الزمن، والوصف، وضمائر الخطاب، ووسائل بناء الشخصيات، واللغة. فعلى حين لا يتجاوز الزمن الواقعيّ لمحكيّ الرواية نحو أربع سنوات تمتد ما بين انهيار برجيّ التجارة في نيويورك وما بعد سقوط بغداد بقليل، يغطي الزمن الواقعي نحو أربعين عاماً عبر غير تقنية، من أبرزها تقنية الاسترجاع، التي تتجلّى داخل الرواية بوصفها فعالية كشف فنّي لتطوّر الأحداث والشخصيات على المستويين الواقعيّ والتخييلي، لا استعادة لأحداث ماضية.

وعلى الرغم من اقتصاد الروائي الشديد في مجال الوصف، ومن أنّ وسائله لجلاء الخصائص المميزة لموصوفاته لا تغادر المتواتر في فعاليات الوصف، فإنّ هذا الأخير ينهض بأداء وظيفة في شعرية الرواية، ولاسيما ما يتصل بما اصطلحت عليه في مقدّمة الدراسة بثقافة العنق التي تعني الشخصيات النسوية، الرئيسية خاصة، والتي تبدو عبر الوصف لازمة في إيقاع السرد.

وتتسم فعاليات تبئير الروائي لمحكيّ الرواية بعدم ارتهانها إلى صيغة سردية مهيمنة، بل بثرائها على غير مستوى: بتنوع ضمائر الخطاب التي تصوغها، من المتكلّم، إلى الغائب، إلى المخاطب، وبتعدّد أشكال تعبيرها عن نفسها، من السرد المباشر، إلى السرد غير المباشر، إلى تيّار الوعي، إلى الحلم، إلى مشاركة مفردات الطبيعة في عملية السرد، ثمّ بحضور غير ضمير خطاب في الوحدة السردية الواحدة.

والسمة نفسها، أي عدم الارتهان لصيغة سردية مهيمنة، تتجلّى في وسائل بناء الروائي لشخصياته أيضاً: من تعريف الراوي بالشخصيات، إلى تعريف الشخصيات بنفسها، إلى تعريفها بسواها، فإلى ما يستنتجه القارئ عنها من خلال أفعالها وردود أفعالها تجاه الأحداث المحيطة بها. ولعلّ أبرز ما يميز أداء الروائي في حقل تعريف الشخصيات بسواها، الذي يحوز مساحة أوفر من سواه من الحقول الأخرى في الرواية، جمعه بين ما هو خارجيّ وداخلي، أو مادي ومعنوي. ويمكن التمثيل لذلك بوصف جنان لربيع بقولها: "يأكل هرباً ويثرثر هرباً ويصمت هرباً ويتعجّل الخروج هرباً"، ووصف ربيع نفسه لجنان بقوله: "شعرها طويل وأشقر أو مشقّر، عيناها خضراوان وواسعتان، عنقها أبيض وريّان، نظراتها حائرة بين النعس والتوفز"، ووصفه لرحاب نجا بأنها "ماكرة ونبيهة"، ووصف شهلة لأخيها هاني على لسان أمها بأنه مثل خاله هاني "طيّب وشجاع وذكي وحلو"، ووصف إياس لأمه بقوله: "قامة باسقة وصدر ممتلئ. بطن يكذّب مَن يقول إنه أنجب خمس مرات. حوض واسع وفخذان صلبان

وقدمان كبيرتان وواثقتان وناعمتان. أصابع قدميها مثل أصابع يديها طويلة ومتناسقة وشعرها دائماً يزهو بالحنّاء ويسرح دلالاً على كتفيها".

وعلى الرغم من أنّ مكوّن اللغة يوهم بأداء وظيفة تواصلية فحسب، فإنه يضمر في داخله ظلالاً وإيحاءات تتجاوز ما هو بلاغي إلى ما هو دلالي، وتحقق الأطروحة القائلة إنّ الأعمال الروائية المميزة ليست تلك التي تبدع في تسجيلها للحياة، بل التي تبدع الحياة من خلال اللغة (). وغالباً ما يعبّر ذلك المكوّن عن نفسه، بل عن الدور الذي ينهض به في استكمال الرواية لعوامل شعريّتها وفي تميزه بالانحراف عن اللغة العملية وكسره للمألوف على نحو أدقّ، من خلال تصوير الروائي لعلاقات المجاسدة أحياناً كثيرة، ولوعي الشخصيات على نحو غير مباشر أحياناً أقلّ. ولعلّ المقبوس التالي من الرواية الذي يصف الروائي فيه لونا وربيع يسبح معها، والذي يضمر في داخله إيقاعاً شعرياً على الرغم من صوغه نثراً، يفصح عن ذلك: "ربيع يلتاث بالحباحب الصافية التي تلعب على عنق لونا. عيناه تلوّنان بطنها العاري وساقيها العاريتين بحمرة الشمس الغاربة وبزرقة الماء الساجي. لونا تغطس جزعة وتتعلّق بعنق ربيع. تحاول من جديد وعيناه تجرؤان على أن تتمليا سرّها وما يغطّي المايوه البيكيني من جسدها. ذراع له تزحف من تحت إليتيها إلى فخذيها. ذراع تتسلل من تحت إبطيها وتلتحم بطرف السوتيان. لونا تغمض عينيها وهاتف يهتف بربيع: لونا تكبر غوى بسنتين فقط. استح".

وبعد، فما سبق إشارات فحسب إلى أجزاء فحسب أيضاً ممّا تتسم به رواية: "درج الليل.. درج النهار"، التي لا تكتفي بكونها إضافة مهمة إلى تجربة نبيل سليمان الروائية وحدها، بل بكونها، بآن، إضافة إلى التجربة الروائية السورية خاصة، والعربية عامة.

**هوامش وإحالات:**

**1-** نبيل سليمان. "درج الليل.. درج النهار". ط1. دار الحوار، اللاذقية .

2- من أمثلة ذلك رواية: "أطياف العرش". ط1. دار شرقيات، القاهرة .

3- انظر: جون هالبرين، وآخرون. "نظرية الرواية، مقالات جديدة". ص ().