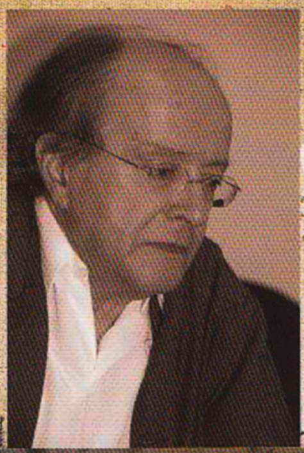
مجانا مع دبي الثقافية

** معرفتى **
www.ibtesama.com/vb
منتديات مجلة الإبتسامة

الرواية العربية ورهان التجديد



كتاب دبي الثقافية 49
مايو 2011

د.محمد برادة

كتاب

دبي الثقافية

يصدر عن مجلة دبي الثقافية

ويوزع مجاناً مع المجلة

الإصدار 49

الرواية العربية ورهان التجديد

د. محمد برادة

اللوحة للفنان،
حسان بورقية

■ الطبعة الأولى، مايو ٢٠١١
■ حقوق الطبع محفوظة لدار الصدى

كتاب دبي الثقافية

المدير العام رئيس التحرير
سيف محمد المري

مدير التحرير
نواف يونس

متابعة
يحيى البطاط
محمد غبريس

المدير الفني
أيمن رمسيس

الإخراج والتنفيذ
محمد سمير

مدير العلاقات العامة
محمد بن مسعود

مجلة دبي الثقافية تصدر عن دار
الصدى
للصحافة والنشر والتوزيع

عناوين المجلة
www.alsada.ae

■ التحرير والادارة دبي:
الإمارات العربية المتحدة دبي
منطقة الصفا شارع الشيخ زايد
هاتف: ٣٤٢٢٢٢٤/٠٠٩٧١٤+
فاكس: ٣٤٢٢٩٢٩/٣٤٢٢٦٦٦/٠٠٩٧١٤+
أبوظبي هاتف: ٦٢٦٨٨٩٢/٠٠٩٧١٢+
فاكس: ٦٢٦٨٨٨٣/٠٠٩٧١٢+

■ الإعلانات والتسويق:
دبي شارع الشيخ زايد
برج المدينة (٢) شقة ٤٠٢ ص.ب: ٢٩٠٦٦
هاتف: ٣٣١٤٣١٤/٠٠٩٧١٤+
فاكس: ٣٣٢٢٢٩٢/٠٠٩٧١٤+

■ التوزيع والاشتراكات:
هاتف: ٣٤٩٠١٠٠/٠٠٩٧١٤+
فاكس: ٣٤٩٠٦٠٠/٠٠٩٧١٤+

** معرفتي **
www.ibtesama.com/vb
منتديات مجلة الإبتسامة

هذا الإصدار

بقلم: سيف المري

قراءنا الأعزاء، يسعدنا ويشرفنا في مجلة دبي الثقافية أن نتواصل معكم من خلال كتاب هذا الشهر «الرواية العربية ورهان التجديد»، محاولين التواصل مع جميع قراء مجلتنا على رغم الصعوبات التي يمر بها عالمنا العربي وهو يعيش هذه المرحلة الجديدة من تاريخه.

وهذه الدراسة المعمقة عن الرواية العربية حرص مؤلفها الأستاذ د. محمد برادة على أن تكون معبرة عن مرحلة يجب الاعتراف من الآن بأنها ولت وانتهت، وسوف تعيش الرواية العربية رهاناً جديداً بعد مرحلة التغيير الحاصلة في الوطن العربي لمرحلة جديدة لا وجود فيها للتابوهات والمحرمات ومقص الرقيب والكتابة بين السطور، فقد ولى زمن الخوف إلى غير رجعة، والمحاذير بعد الآن ستكون موجودة فقط في عقل الكاتب، فقد أفرز الواقع الجديد نمطاً متحرراً للصحافة والكتابة

والتعبير، ونعتقد أن الرواية العربية ستنطلق من عقالها إلى آفاق أرحب، وستعبِّر دون قيود وستَعْبر دون حدود، ولن يمرَّ وقت طويل حتى تجني الأمة ثمار واقع ثقافتها المعاصرة التي ستنتج إبداعاً ثرَّاً، ولعل أجمل ما في هذه الدراسة التي بين أيدينا أنها حللت المضمون بشكل قادر على إيصاله إلى المتلقي بكل وضوح، ورسمت صورة واضحة وشارحة لواقع الرواية العربية.

وها نحن ذا في «دبي الثقافية» نقدم لكم هذا الإصدار الرائع للأستاذ د. محمد برادة، واضعين نصب أعيننا ما نذرنا أنفسنا له، وهو نشر الثقافة العربية وتقديمها للقراء الأعزاء من خلال كتاب «دبي الثقافية» الشهري، مع حرصنا على التنويع في شتى مشاربنا الثقافية؛ تعميماً للنفع، وحرصاً على محاربة الرتابة المفضية إلى الملل، ونرجو أن نكون قد وفقنا فيما سعينا إليه.

والله من وراء القصد.

الأديب الملتزم والجاد

بقلم: نواف يونس

د. محمد برادة من الأسماء الأدبية، التي تحظى باحترام المشهد الثقافي العربي من محيطه إلى خليجه، وهو لم يصل إلى هذه المكانة المتقدمة سواء على مستوى الكتابة الأدبية أو النقدية أو في مجال الترجمة، إلا عبر طريق مضنية، بذل فيها الكثير من عمره وعلمه وجهده، منذ بدايات الستينيات في القرن الفائت وحتى يومنا هذا، إذ يمثل شعلة مضيئة في عالم الأدب من خلال سعيه نحو التجديد والتفاعل مع المشهد الإبداعي العربي.

وناقدنا المحترم الذي نجله لسمات الجدية والالتزام وفي مسيرته الإبداعية لا يضني نفسه في البحث عن نظرية نقدية عربية، لأنه يعتقد أن النظرية والمنهج ليسا غاية، أمام اشتراك البشرية على مستوى العلوم الإنسانية والاجتماعية كافة، والتي تقوم أساساً على جهود مشتركة بين الثقافات، لذا فإن مثل هذه الدراسات التحليلية، التي يقدمها بعيداً عن الانطباعية والأحكام الجاهزة في آن معاً، إنما تطرح أسئلتهما المشروعة حول الإبداع وعلاقته المجتمعية.

وفي هذا الكتاب يتناول المشهد الروائي العربي، الذي يراه وقد استوعب التحولات المتسارعة في وطننا الكبير، خصوصاً أن الرواية العربية بخطابها النقدي، قد التقطت جُلَّ القضايا والصراعات التي حدثت خصوصاً في مرحلة ما بعد ١٩٦٧ باعتبارها مرحلة فارقة في خروج الخطاب الروائي العربي، عن السائد والمؤلف، معتمداً على مفاهيم التجريد والتجديد وتوثيق مصطلح الرواية الجديدة، من خلال دراسته لنماذج عربية مؤثرة في المشهد الروائي العربي.

** معرفتي **
www.ibtesama.com/vb
منتديات مجلة الإبتسامة

الرواية العربية ورهان التجديد

د. محمد برادة

** معرفتي **
www.ibtesama.com/vb
منتديات مجلة الإبتسامة

مدخل

الفورة والتراجع في الإبداع العربي الحديث: نحو إعادة صوغ الإشكالية

** معرفتي **
www.ibtesama.com/vb
منتديات مجلة الإبتسامة

لا بأس من التذكير، في مفتتح هذا التحليل، أننا لا نتوفر في الحقل الأكاديمي والثقافي، على معاهد أو تخصصات تهتم بسوسيولوجيا الأدب والفن، خاصة الجوانب المتصلة بالإنتاج والاستهلاك، وتقديم إحصائيات عن عدد القراء والمتلقين والموضوعات التي تحظى بالرواج وتثير الجدال... وغياب مثل هذه الدراسات الضرورية يضع الباحث والمحلل أمام شاشة مضببة تقوده إلى التخمين والافتراض بدلاً من الاستعانة بأرقام تحدد حجم السوق والإقبال، ومدى التأثير والانتشار.

تأسيساً على ذلك، ينفتح المجال لطرح أسئلة انطباعية تتراوح بين تضخيم حجم ودور الإنتاج الفكري والإبداعي، أو التقليل منهما استناداً إلى مقاييس غائمة، غالباً ما يكون وراءها مقارنات غير مبررة مع إنتاجات عالمية.

هذا عنصر أساس يلقي ظلالاً داكنة على إشكالية الإبداع العربي راهناً؛ والشقُّ الثاني يتمثل في ترديد أسئلة تصدُر عن افتراضية شبه مسلم بها، وتذهب إلى أن وظيفة الفكر والأدب والإبداع بصفة عامة، هي التعبير عن قضايا وتحولات المجتمع العربي في جميع المجالات. وهذا الطرح الكلاسيكي، التقليدي، ينقل الجدل والحوار إلى متاهة لوْلبية تتناسل داخلها الأسئلةُ والافتراضات وتضيع في رحابها المفاهيم والمصطلحات، ليؤول الأمر إلى تقديرات وتخمينات انطباعية.

ما نتوخاه من التحليل الآتي، ليس تقديم إجابات أو تصحيح انطباعات منتشرة، وإنما السعيُ إلى إعادة صوغ الإشكالية المتعلقة بحجم الإبداع وعلاقته بأسئلة المجتمعات العربية، حتى نتمكن من تأطير الموضوع وتفكيك الأحكام شبه الجاهزة التي تطالعنا كلما طُرحتْ معضلةُ الإبداع للنقاش. نقترح لإنجاز ذلك، أن نتناول القضايا التالية:

- كيف نقيس الانخفاض والفورة؟
- الإبداع والتعبير عن المجتمع.
- إعادة صوْغ الإشكالية.

١ - كيف نقيس الانخفاض والفورة؟

أشرنا، آنفاً، إلى غياب دراسات متخصصة في سوسيولوجيا الأدب والفن لضبط إحصائيات الإنتاج والاستهلاك في مجال الإبداع والثقافة.. وهذا لا يعني أن توافر إحصائيات وتفاصيل عن الفئات القارئة والمتلقية للأعمال الفنية، كاف لقياس «جودة» الإنتاج أو مدى تأثيره في مشاعر المتلقين ووعيهم؛ ولكنه يبقى، مع ذلك، عنصراً مسعفاً في تصنيف الإنتاج واشتبار مفعوله.

في ظل هذا الشرط المتصل بوضعية الإنتاج والتلقي، سننطلق من التساؤل الأعـم وهو: هل انخفضت فورة الإبداع العربي في مجال الفكر بشكل عام، والإبداع بشكل خاص؟

عندما نحاول استكناه الخلفية التي ينطلق منها التساؤل، نجد أنه يصدر عن خلفية تربط تأثير الفكر والإبداع بمدى إحداثه لفوْرة تثير اهتمام الرأي العام وتغدو جزءاً من حديث المتتبعين والعاملين في الحقل الثقافي... ويمكن أن نستشفّ أيضاً أن صاحب السؤال يستحضر في ذاكرته، لحظات بارزةً من تاريخ الحقل العربي الثقافي والإبداعي، أثارت الاهتمام وحركت الألسنة والأقلام لتسجيل ردة فعل تنبئ عن حدوث تفاعل يخلف رجة واهتزازاً في مجال التلقي، نتيجة لارتياد مناطق «جديدة» من الوعي والحساسية.

لتوضيح هذه المسألة، أستحضر بعض اللحظات البارزة في مسار الفكر والإبداع خلال الستينيات والسبعينيات من القرن الماضي، حين كان هناك شبه تواطؤ أو تناغُم بين الثقافي والسياسي، ضمْن شروط مرحلة تصفية الاستعمار، وتشييد قومية عربية متفتحة، واحتضان قضية فلسطين في وصفها جسراً يوطد العلاقة بين الاستقلالات والمضمون الثوري النهضوي المتصاعد آنذاك... بالفعل، منذ خمسينيات القرن المنصرم، ارتفعت أصوات وظهرت كتابات وإبداعات تؤشر على ما يشبه القطيعة مع التوجهات الثقافية والإبداعية التي ازدهرتْ في مرحلة مقاومة الاستعمار وانكبتْ على إحياء التراث وقيم الهوية الوطنية وروح الممانعة... ومع التطور السياسي عرفت حركة التجديد العامة في الثقافة والإبداع، انفتاحاً أوسع على مرجعيات تشكل معالم مضيئة في أفق التجديد الكوني للفكر والإبداع. ونكتفي بالإشارة

هنا إلى ثلاث منارات جاذبة، في تلك الفترة، كان لها صداها الواسع في الحقل الفكري والإبداعي العربي، وهي : الماركسية، ووجودية جان بول سارتر، وكتاب «معذبو الأرض» لفرانز فانون. ويمكن أن نلمس التفاعل بين السياسي والثقافي في تلك الفترة، باستعادة بعض أصداء تلك الفلسفات والإيديولوجيات داخل الحقل الثقافي العربي:

أ- بالنسبة إلى الماركسية، نعلم أن كتاب «في الثقافة المصرية» لمحمود أمين العالم وعبدالعظيم أنيس (١٩٥٥)، قد أبرز معالم منهج «جديد» في النقد وفهْم الأدب قياساً إلى اتجاهات تقليدية وإحيائية وليبرالية كانت سائدة في الثقافة العربية آنذاك. وهو ما أثر في معجم المصطلحات والمفاهيم، وعزز جانب الاتجاه الماركسي في تحليل أوضاع المجتمع، وكذلك في توظيف الإبداع لبلورة مقولات وأطروحات سياسية ثقافية تمتح من النبع الفكري نفسه.

ب - وجودية سارتر: نستطيع أن نقيس تأثير اللحظة الوجودية في الفكر والإبداع من خلال استحضار ذلك «الزواج» الضمني بين مجلة الآداب البيروتية والفلسفة الوجودية السارترية ونسقها الإبداعي المنتشر آنذاك انتشاراً واسعاً. ذلك أن الدكتور سهيل إدريس، القومي العروبي، قد وجد في وجودية سارتر ما يستكمل به بعض الجوانب المفتقدة في الفكر القومي العربي، وبخاصة ما يتعلق بمقولة الحرية المسؤولة، وإيلاء الاعتبار للفرد الواعي، بحسب ما ورد في افتتاحية أول عدد من مجلة الآداب (١٩٥٣).

ت - فانون ومعذبو الأرض: حين صدرت ترجمة «معذبو الأرض» سنة (١٩٦١) والتي أنجزها سامي الدروبي وجمال الأتاسي، لقيت رواجاً واسعاً بين المثقفين العرب لأنها اقترنت بثورة الجزائر، وكشفتْ عن تفكير جديد بلوره طبيب نفساني مارتنيكي، ناضل في صفوف الثورة المسلحة واستطاع أن ينظر تجربته على صعيد العالم الثالث بجرأة ووعي نادريْن. وليس مجرد صدفة أن يغدو فانون رائداً من رواد دراسات ما بعد الكولونيالية، وهو الاتجاه الذي اكتسب أهمية كبيرة في الولايات المتحدة خلال السبعينيات، ثم في فرنسا منذ تسعينيات القرن الماضي.

إذا كان الفكر العربي، آنذاك، لم يلتقط أهمية التحليلات النفسانية التي أنجزها فانون، والربط الوثيق بينها وبين الخطاب السياسي والممارسة الاجتماعية، فإن الفصول التي كتبها عن الثقافة الوطنية قد شغلتْ المثقفين العرب ودفعتهم إلى طرح إشكالية الثقافة القومية ضمن منظور يستهدف إمكانات تجذير الثورة بعد أن أسفرتْ الاستقلالات عن انحراف الأنظمة ومهادنتها للاستعمار.

ومن غير أن نسهب في تحليل مظاهر التصادي بين السياسي والثقافي خلال الستينيات والسبعينيات من القرن العشرين، نشير إلى أن الإنتاج الفكري والإبداعي (أدب، مسرح، سينما، فنون تشكيلية) كان يبدو، فعلاً، بمثابة فورة ثقافية لأنه كان يتصادى مع التطلعات السائدة لدى معارضي الطروحات المحافظة والأصولية.

بعبارة ثانية، فإن اتساع رقعة التعليم وتطور الصحافة، وظهور فئات اجتماعية جديدة، وعودة الاستعمار والتبعية من «الشُباك»، واستمرار احتلال فلسطين... كل ذلك وجد صدى له في الكتابات الفكرية وفي الإبداع على اختلاف طرائق تعبيراته؛ يتضح ذلك في الطلائع الأدبية والفنية وحركات الشعر الحديث والرواية والقصة والمسرح والسينما، بنسب متفاوتة ودرجات متباينة بين بلد عربي وآخر.

خلال العقديْن (١٩٥٠– ١٩٧٠) تنامى حجم الإنتاج الفكري والإبداعي، وأخذت الأجيال تتجدد ضمن سيرورة تتجه أكثر فأكثر نحو التعقيد. واللافتُ في هذه المرحلة، أن التلقي كان مصحوباً بخطاب نقدي واسع يُنشر في الملاحق والمجلات الأدبية والكتب، وغالباً ما يحمل تصنيفات وتوصيفات توطد الصلة بين الهمّ الأدبي والاهتمامات السياسية من خلال تقييمات كاشفة، مثل «الأدب الملتزم» و«الأدب الهادف» و«الفن الطلائعي» و«الإبداع الثوري»، وكلها تصنيفات تُحيل على خلفية سياسية وإيديولوجية تبرز «فورة» الإبداع وحضوره بين النخب القارئة والمتلقية، وخاصة بين النخب المسيّسة.

لكن لا بد من ملاحظة أن تصادي الإبداع مع الاتجاهات السياسية اليسارية، لا يعني أن حصيلته هي مجرد انعكاس و«ترجمة» للمقولات والمبادئ، بل إن قسطاً كبيراً من إبداعات تلك الفترة، ينطوي على رؤية للعالم تُجاوز السياقَ الذي انطلقت منه، لأن مقتضيات التعبير الفني تتعدى إعادة إنتاج الأفكار والمشاعر إلى مستوى تعميق الرؤية والتقاط ما يلتصق بثنايا الحياة اليومية ويسكن في حنايا المبدع ساعة يواجه العالم في شموليته باحثاً عن الحقيقة عبر المحسوس والملموس والمفكر فيه.

والدليل على خصوصية الإبداع العربي وحرصه على التحقق متحرراً من الوصاية والإملاء، هو تلك اللحظة الجديدة التي انفجرتْ بعد هزيمة (١٩٦٧)، معلنة «انشقاقاً» عن الإجماع السياسي الذي كانت الأنظمة العربية تُوهم بضرورة استمراره لتحرير فلسطين. جاءت الهزيمة لتكشف المخبوء، وتقنع المفكرين والمبدعين بأن القومية العربية لا تمتلك أسباب التحقّق والتطور، وأن كثيراً من الشعارات والتصورات تحتاج إلى النقد والمراجعة والتغيير.

ومنذئذ شهدنا لحظة أخرى لفورة إبداعية وفكرية، باتجاه أكثر جذرية واستقلالية عن السياسي والإيديولوجي... هي لحظة – منعطف، لأن المفكرين والمبدعين والنقاد تخلوا عن أوهام المرحلة الوطنية والقومية المعاقة، وتوغلوا في تشريح وانتقاد اختلالات المجتمعات العربية الفاقدة لأسس الصراع الديمقراطي وحرية التعبير والاعتقاد.

سنة (١٩٦٧) هي سنة الفرز ما بين أنظمة متسلطة، متشبثة بالحكم، معتمدة على قوى القمع وأجهزة إيديولوجية تستغل الدين والترهيب، وبين طلائع من المفكرين والمبدعين الذين انشقوا عن الإجماع القومي، الوهمي، ليعبروا عن المسكوت عنه ويستنطقوا مكامن الحياة والتحدي والتّوْق إلى التحرر.

من هذه الزاوية، يمكن أن ندرك القيمة الرمزية لإنتاجات وإبداعات ما بعد (١٩٦٧)، لأنها بلورتْ تحولات في المسار الإبداعي والفكري وفي العلائق بين الثقافي والسياسي: يتجلى ذلك، من دون ذكر أسماء، في

استيحاء الموضوعات والقضايا المحرمة، سواء تعلق الأمر بتعذيب المواطنين والمناضلين وسجنهم وتقتيلهم، أو بإفساح المجال أمام الفرد العربي ليُسمع صوته وتُستبطن آلامه وأحلامه واستيهاماته وشهواته، ضمن سياق مطبوع بالقمع والقيم البطركية، والتضخم الديموغرافي، والعولمة الربحيّة، وتفاقم الفروق الطبقية... صار الإبداع بمثابة عين سرية تتغلغل في الأعماق الفردية والجماعية لتستجلي المستور وتجهر بما تكتمه خطابات السلطة الرسمية ورقابتها، وهذا ما جعل المجتمعات العربية تنتبه إلى الانفصام بين الدولة والمجتمع المدني، بين الحلم القومي التحرري وبنية الواقع السلطوي سليل الهزائم.

في هذا السياق، وخاصة في السبعينيات والثمانينيات، سيتسع حجم الإبداع، ليس في الأدب وحده، بل في أشكال عديدة، خاصة الفن التشكيلي والسينما والمسرح والأفلام الوثائقية والفيديو والمنشآت... ولن تكون هذه الفورة مقتصرة على أقطار المركز، بل ستشمل أقطار المحيط (بلدان الخليج،السعودية، اليمن، الأردن، السودان...)، لأن الإبداع والتعبير الفني والكتابات الفكرية والتاريخية، غدتْ هي المتنفّس الذي يستطيع العربي من خلاله أن يجهر بإحساسه واعتقاده، وأن يتلمس عبرَه «الحقيقة» التي تسعى أجهزة الأنظمة إلى طمسها.

لكن ما يجب الإلحاح عليه، ونحن نحدد لحظات الفورة والتجدد، هو أن ذلك كان يتم ضمن شروط مجتمعية صراعية، تتبوأ الدولة داخلها مكان المُسيطر، المتحكم في مصير البلاد والعباد، وتتخذ موقعاً ملتبساً إذ تزعم السهرَ على تطبيق القانون وحماية حرية المواطنين من عدوان الأصوليين، في حين أنها لا تتورع عن استعمال منطقهم وحججهم للحفاظ على غطاء ديني يمتص غضب الشعب المقهور، المهمش. بعبارة أخرى، فإن حرب الاضطهاد والقمع التي أعلنتها الأنظمة العربية على النخب المثقفة والمناضلين منذ الخمسينيات، قد فتحت الطريق أمام انبثاق واتساع الفكر الغيبي والأصولي، وأمام توظيف الدين لأغراض سياسية يحرفُ الصراع الديمقراطي عن أغراضه الحقيقية، من ثم فإن إنتاج الفكر التنويري، والإبداع الفني والأدبي

المتحرر من وصاية الإيديولوجيا وإغراءات التدجين، يعيشان محاصريْن وسط رجعية الدولة وسطوة الأصولية الدينية المصادرة لحرية الناس.

لكن ما يسند تجربة الإبداع العربي، على الرغم من الشروط القاسية المصاحبة له، هو ما تعيشه المجتمعات العربية من تحولات متلاحقة داخل عالم متغير بإيقاع سريع، وإقبالها على استكشاف حياة الأزمنة الحديثة وما تنطوي عليه إمكانات العقل والعلم، فيزيد ذلك من إصرارها على مقاومة الجمود والماضوية. من هذا المنظور يقف الإبداع والفكر إلى جانب الانفتاح والاستمرار في البقاء، لأن الإبداع هو تأمُّلٌ في الحياة لا في الموت والآخرة، وهو استنهاض للتحدي والمواجهة ودعوة إلى ممارسة الحرية ضمن جدلية مُخصبة بين الفردية والغيْرية.

هناك سبب آخر ضاعف من إشعاع الإبداع العربي الجديد، هو أنه لم يكن يوجد أدب وإبداع «تقليديان» قادران على المنافسة والوصول إلى المتلقين في سياق التحولات المتسارعة منذ ستينيات القرن الماضي. كان الشعر والرواية والقصة والمسرح تغير اللغة وتلقحها بنُسغ حيوي يمتح من المعيوش والوافد والمتلألئ في معجم الصوفية؛ وكان التشكيل يرتاد أصقاع اللون والحلم والتجريد؛ والصورة تكتسح شاشات العين لتنقل إليها طراوة الإحساس ولحظيّته وإيحاءات الظلال والضوء، وهذه جميعها تعبيرات اقتحام وتجريب، لا تعبيرات نكوص واجترار. لذلك فإن دعوات الأصوليين إلى ضرورة ابتداع أدب وفن «إسلامييْن» باءت بالفشل ما دام التعبير الإبداعي أقوى وأوسع من أن يُسجن داخل أروقة الوعظ والإرشاد، واسترجاع ذكريات الأمجاد.

وهناك لحظات أخرى لفورة الإبداع العربي منذ الثمانينيات، تتجلى في دفْق إنتاجات قصيدة النثر، وروايات الشباب، وكتابات المرأة الجريئة، ومئات الأفلام الوثائقية والتخييلية، ومعارض الفنون التشكيلية، والتأليفات الموسيقية، والمسلسلات التلفزيونية... هل يجوز أن نغمض العين عن كل تلك الإبداعات بدعوى أنها تتوخى مجرد الترفيه والتسلية؟ أم أن علينا أن نحلل هذه الإنتاجات «الشابة» التي توظف حوامل تعبيرية جديدة لنبلور

رؤية تجعلها تحمل، إلى جانب التسلية، قيماً إنسانية تبث وعياً انتقادياً؟ هذا جانب من إشكالية الإبداع العربي اليوم، يستحق التأمل انطلاقاً من أهمية وسائط التعبير الإلكترونية والرقمية، وطرائق التعامل معها.

بعبارة ثانية، نستطيع أن نقيس لحظات الفورة الإبداعية انطلاقاً من الفترات التي اقترنتْ بالإنتاج والتجديد، في ترابط مع تحولات بُنيوية واجتماعية - سياسية خلخلتْ الموروث، وأبرزت أسئلة جوهرية تتصل بحركة التغيير التي تتمّ، سلباً وإيجاباً، استجابة لشروط ملموسة تحفر في عمق التربة، ولا تكون مجرد تصادٍ مؤقت مع مُوضات إبداعية وفكرية عابرة.

٢. الإبداع والتعبير عن المجتمع العربي

عندما ننتقل إلى الشق الثاني من السؤال وهو: «هل عبر الإبداع عن القضايا والتحولات التي يمر بها المجتمع العربي سياسياً واقتصادياً واجتماعياً؟»؛ تطالعنا صعوبة مزدوجة: أولها، أن «التعبير عن» هو صيغة لا يمكن أن تحدد مجال الإبداع ووظيفته، إذ لا يعني الإبداع «ترجمة» قضايا وتحولات إلى معادل فني يؤكد على ما يُقال ويُتداول في مجالات السياسة والاقتصاد والاجتماع. ذلك أن الإبداع، بحكم خصوصية أدواته وارتباطه بذاتية المبدع ورؤيته، لا يمكن أن يكون استنساخاً أو تكراراً لما هو رائج وملحوظ في دنيا الواقع. الإبداع في أشكاله اللامنتهية ومقتضيات وسائله المغايرة لطبيعة التواصل المباشر، ينحو إلى إعادة خلق الأشياء والعلائق والفضاءات، وإلى وضع مسافة جمالية بين المعيش المباشر، والرؤية الفنية التي تمزج المادي بالنفسي، والملموس بالمحلوم به، ومشاهد الواقع بمخزونات الذاكرة... وهذا لا يعني أن العوالم الإبداعية مبتوتة الصلة بالحياة وأسئلتها وتجاربها.

والصعوبة الثانية المتحدرة من صيغة السؤال هذه، هي أن حجم التحولات والقضايا التي يعيشها كل مجتمع، حجم كبير ومتشعب لا يمكن لعمل فني أن يحيط به أو يلتقطه التقاطاً موضوعياً. من ثم تكون علاقة الإبداع، في أشكاله المتباينة، بالواقع أو المجتمع، علاقة غير مباشرة وأبعد ما تكون عن التطابق، لأنها تتحقق عبر وسائط وأشكال تقتضي القراءة والتحليل والتأمل

لتُفرز رؤية تندرج ضمن منظور زمني أطول، وعبر سيرورة تَمَثُّل تستهدف الوعي والمشاعر واللاوعي الثقافي.

لأجل ذلك، نفضل أن نتحدث عن الإبداع بوصفه تعبيراً عن وجود الإنسان داخل فضاء نفسي واجتماعي وسياسي، ينضاف إلى تعبيرات أخرى تمس مظاهر العيش لتشكل في مجموعها خطابات ولغات يتوسل بها الأفراد وينتجونها لفهم العلائق والسلوكات.

بعبارة ثانية، لا يتحقق الإبداع إلا من خلال استقلالية تحمي المبدعين من التبعية لمحافل سلطة أخرى، وتتيح لهم أن يصوغوا رؤاهم وفق تفاعل وتجارب تكون الذات المبدعة فيها هي عصَبُ الموضوع وحامله.

بطبيعة الحال، هذا الإقرار بحرية المبدع واستقلاله تجاه وسائط التعبير الأخرى، يمنحه حق أن ينتج فناً من أجل الفن، كما حدث في تاريخ الإبداع؛ لكننا عندما ندقق النظر، نجد أن هذه الخصوصية لا تعصم المبدع من التفاعل مع مجتمعه وتاريخه الشخصي، وإنْ بطرائق ملتوية، غير مباشرة. وهذا ما نتبينه عند تحليل أعمال المبدعين بمن فيهم دعاة الفن المجاني والأدب المجرد عن الغاية.

تأسيساً على هذه الملاحظات، تكتسي قراءة وتلقي الأعمال الإبداعية أهمية كبيرة في معرفة مدى تعبير الإبداع عن قضايا المجتمع العربي وتحولاته. وبالنظر إلى غياب إحصائيات واستبارات تفيدنا في تكوين فكرة عن الطريقة التي يتم بها تلقي مختلف أشكال الإبداع، فإن ما يتبقى هو القراءات النقدية التي تقدم ردود فعل على ما يثيره هذا الإبداع لدى المتلقي العربي الممارس لنقد الأدب والفنون.

على هذا المستوى، لا نستطيع أن نُلم بجميع الانتقادات وردود الفعل، لذلك سنتلمس الجواب عن السؤال من خلال إيراد ملاحظات منهجية تكمن وراء خلفية هذا النقد وتستبطن سؤال تعبير الإبداع عن القضايا والتحولات.

ولعل من أهم الانتقادات التي وُجهتْ إلى الإبداع العربي المعاصر، انطلاقاً من تصور فلسفي – نقدي متكامل، هو ما كتبه الأستاذ عبد الله العروي في «الإيديولوجيا العربية المعاصرة» (١٩٦٧)، وبخاصة في الفصل الأخير

«العرب والتعبير عن الذات» الذي يطرح فيه قضية تعبير الأدب (المسرح والرواية والقصة، تحديداً) عن الذات في مفهومها الجماعي، أي الأسئلة والتحولات التي يعيشها ويواجهها المجتمع العربي. وأهمية الانتقادات التي يسوقها العروي تأتي من استنادها إلى تحليل شامل لإشكالية البحث عن الذات العربية، بترابُط مع علائقها بالغرب والعقل الكوني، ومفهوم التاريخ. ويعتمد في تحليلاته على ضرورة اعتماد الوعي النقدي، ليتمكن العربُ من مجاوزة وعيهم التلقائي.

على هذا الأساس يرى العروي أن قصور التعبير الأدبي تحديداً من دون إدراج الشعر، ناتج عن غياب وعي نقدي للأشكال التعبيرية الجديدة (أي المسرح والرواية والقصة) يُجلي تكوينها السوسيولوجي وعلاقاتها بالسياقات العالمية التي رافقت ظهورها وتبلورها. ونتيجة لهذا الغياب، يأتي الإنتاج الأدبي صورة محرّفة عن موضوعات سبق التعبير عنها في آداب أجنبية، فيظل الإنتاج العربي فاقداً للخاصة المميزة لروح كل أدب قومي.

لا شك في أن هذا النقد يضع الإصبع على مسألة جوهرية، خاصة ما يتعلق بضرورة توفير الشكل الملائم حتى لا يكون الإبداع مجرد تكرار أو محاكاة لأنموذج مكرس. ومن ثم لا يمكن قبول ادعاء بعض المبدعين أنهم يصدرون عن السليقة أو الموهبة من غير استيعاب للأشكال التعبيرية وسياقات تكونها. لكننا قد لا نتفق مع ما يدعو إليه العروي من افتراض «موضوع» جوهري يخص كل مجتمع، ويتوجب على المبدع اكتشافه واستيحاؤه، لأننا نجد في ذلك نوعاً من المعيارية التي تحدُّ من حرية التجريب والمغامرة قبل أن يبلور كل مبدع رؤيته والعناصر الفنية المعبرة عنها.

إذا كنا مع ضرورة وعي المبدع للأشكال التي يوظفها، سواء استقاها من الموروث أو من ذخيرة منجز الإبداع الكوني، فإننا نميل إلى إفساح المجال أمام حرية التجريب من غير تحديد مسبق للاتجاه الذي ينبغي للمبدع أن يبلوره؛ وذلك لاتساع القضايا والفضاءات وطرائق التعبير، فضلاً عن أن الموهبة والإمكانات الفردية هي العنصر الحاسم في تحقّق التجربة الإبداعية.

عندما نطرح السؤال الآن، بعد مرور أربعين سنة على أطروحة الأستاذ العروي، يكون من الضروري أن نمايز بين السياقيْن لنسجل أن السياق السياسي- الاجتماعي ازداد تدهوراً وفقداناً للبوصلة، وبات مطبوعاً بانحصار الدولة والأنظمة العربية في دائرة الحفاظ على السلطة، منفصلة عن المجتمع المدني الذي يتعاظم تعلقه بالديمقراطية والتحديث.

تبعاً لهذه المعاينة، يمكن القول إن الإبداع العربي خلال الأربعين سنة الفارطة، قد تجذر أكثر في المجتمع المدني، لأنه يعبر عن النزعة التحررية، الانتقادية، ويكشف ثغرات السلطة وتناقضاتها، ويُسمع صوت الذات المتمردة على الوصائية والحجر. خلال أربعين سنة، اتسع التعليم الجامعي، وتوالدت أجيال من المبدعين، وتُرجمت كتب، وعُقدت ندوات ومعارض ومهرجانات مسرحية وسينمائية، وغدا التفاعل بين المبدعين العرب أوثق، وكذلك الحوار مع ما ينتجه العالم... وكلها عوامل نبهت المبدعين إلى مشكلات الهوية والشكل والعلاقة بالآخر، وضرورة اعتبار الكونية في الإبداع.

وإذا نظرنا إلى الإبداع الأدبي، على سبيل المثال، فسنجد أن منجزاته تسجل تحولاً نوعياً على مستويْن:

- الحرص على توفير عناصر شكلية وفنية تحقق خصوصية الخطاب الأدبي وتميزه عن الخطاب البلاغي المتخشب، المستخدَم في غسل الأدمغة وتسطيح العقول.

- ارتياد مجالات وفضاءات كانت شبه محرمة، وإعادة بناء عوالم شعرية وتخييلية وسردية تبتعث وعياً نقدياً عميقاً وجريئاً.

من هنا جاز القول إن الإبداع العربي يندرج ضمن العوامل الفاعلة في مجال مجاوزة الوعي القائم واستبداله بوعي ممكن كامن في قوى المجتمع المدني وطلائعه المختلفة. بعبارة أخرى، مهما استفحل التردي وتعاظمت السديمية، فإن السلطة الاستبدادية لا تستطيع أن تحتل مجموع إمكانات المواطنين، ولا أن تعطلها، إذ تظل هناك دائماً مراكز وعي مناهض، تقاوم ما هو كاتم للأنفاس ومعادٍ لحرية المواطن وحقوقه. والإبداع، على الرغم من اختلاف أشكاله ووسائله، يلتقي موضوعياً مع قوى المناهضة والرفض المتطلعة إلى بلورة وعي جديد.

٣. إعادة صوْغ الإشكالية

يتبين من التحليل السابق، أن مسألة انخفاض الإنتاج الإبداعي والفكري وفوْرته، يتعذر الحسم فيها بكيفية دقيقة، نتيجة لغياب إحصائيات واستبارات مواكبة لهذا الإبداع؛ وأن ما نستطيعه هو مقاربتها عبر اللحظات المتميزة في تاريخ حقل الإبداع، تلك التي تتصادى مع أحداث اجتماعية – تاريخية بارزة في مسار المجتمعات العربية الحديثة. واتضح لنا كذلك، أن مسألة تعبير الإبداع والفكر عن قضايا المجتمع وتحولاته لا تخضع لقانون الانعكاسات الآلية، ولا تقدم تكراراً للخطاب السائد المشدود إلى الماضي.

تأسيساً على ذلك، نريد أن نعيد صياغة هذه الإشكالية التي تسائل وجودَ الإبداع والفكر ضمن شروط معينة داخل المجتمعات العربية وتستجلي إمكانات الإبداع في تطوير الوعي، وكذلك في قدرتها على الاستمرار ضمن شروط مضادة تعرقل انتشار الإبداع على نطاق واسع.

ننطلق إذن، من مفارقة لافتة، وهي أن حيوية الإنتاج والتجدد في الإبداع والفكر، تتحقق على الرغم من الشروط المعاكسة التي لا تشجع الانفتاح على العصر والأسئلة الكونية التي تهم الإنسانية برُمتها. وتتمثل هذه الشروط المعاكسة في ظروف سياسية (انفصال الدولة وأجهزتها عن المجتمع المدني) وأخرى اجتماعية (انتشار الأمية وتفاقم الفروق الطبقية...) ومناخ إيديولوجي (تراجع قوى الأحزاب التنويرية وصعود الأصولية).

إنها مفارقة تحيلنا، في نهاية التحليل، على التصدّع الهائل الذي تعيشه المجتمعات العربية، خاصة في العقود الثلاثة الأخيرة. تصدُّع يجعل الفكر التنويري والإبداع الطلائعي يعيشان في ما يشبه الحصار وسط مجتمع هو نهْب لإيديولوجيات ملتبسة، تزعم السعي إلى التحديث والتنمية وفكر الاعتدال، وفي الآن نفسه توظف الفكر الديني الجامد لتبرير الوصاية والحكم الفردي... وهو أيضاً مجتمع نهبٌ لإيديولوجيا أصولية، ماضوية، تستبيح استعمال تأويل متزمت للنص الديني لكي تخضع الناس إلى روح القطيع وتسعى إلى اغتصاب السلطة بالوعد والوعيد.

وسط هذه المعالم – الخرائب التي تؤثث واجهة المجتمعات العربية

الإعلامية، وتكتسح الحياة اليومية، ينتصب الإبداع بأشكاله المختلفة ليُشكّل منارة رمزية تُفصح عن تعلق الناس بالجمال والحياة وتجديد المعرفة... إن قوة هذا الإبداع والفكر المساند له، هي قبل كل شيء، قوة رمزية تخاطب مُخيلة المتلقين وعقلهم، وتحتمي بهم لتستمر متحدية سيف الرقابة والتكفير. وهذه مفارقة تشمل جميع الأقطار العربية، على اختلاف بسيط في الدرجة والتفاصيل؛ وهو ما يزيد من محاصرة الإبداع ويثير الاستغراب، إذ كيف لا يستطيع فضاء عربي يسكنه أكثر من ٣٠٠ مليون نسمة، أن يجعل كاتباً أو رساماً يعيش من إنتاجه الإبداعي؟

وهذه المعاينة تقودنا إلى لُبّ الإشكال، أي إلى التساؤل عن إمكان تحقيق استقلال الحقل الإبداعي والثقافي، ليصبح مجالاً متحرراً من تسلُّط الحاكمين، ومصدر رزق وتواصل بين المبدعين والجمهور المحتمل، داخل هذا الفضاء العربي الشاسع؟

فعلاً، السبيل إلى تحسين شروط الإنتاج بالنسبة إلى المفكرين والمبدعين، هو تدعيم استقلال الحقل الثقافي ليصبح المتلقي على صلة مباشرة مع المنتجين، يدعمهم من خلال اقتناء إنتاجاتهم، ويحاورهم حول الأشكال والغائية والرؤية، ويحررهم من تحكّم ذوي السلطة والإيديولوجيا، ومن المتاجرين بالإبداع والفكر. ويبدو لي أن دعم استقلال الحقل الثقافي هو جزء من عملية بناء مجتمع مدني قادر على مناقشة وانتقاد المجتمع السياسي.

بطبيعة الحال، لا يعني السعي إلى تدعيم استقلال الحقل الثقافي في المجتمعات العربية، أن ذلك سيقدم حلولاً لجميع المشكلات التي تعترض ازدهار الإبداع وارتقاءه إلى التعبير الملائم؛ ولكنه يظل خطوة استعجالية، الحاحية، لتمهيد الطريق أمام بلورة موقف متماسك ومقنع تجاه الأسئلة الكبيرة التي يطرحها عالمُ اليوم على الإبداع والفكر الكونيين... عالم اليوم الذي يغوص أكثر فأكثر في متاهات اللامعنى، واحتراب الهويات المنغلقة، وطغيان قيم الربحية والعولمة الاستهلاكية... عالم يواجه السديم ويجهد مفكروه ومبدعوه في ابتداع ما يعيد ظلال المعنى ووشائج التواصل الحواري بدلاً من الحروب المبيدة.

من هنا تبدو الإشكالية في العالم العربي مزدوجة الحدين: حالة التداعي والتدهور السياسي والاجتماعي؛ وحالة توغّل العالم في أزمة اقتصاد وقيم وثقافة... وهذا ما يستوجب قيام حركة اجتماعية - تاريخية تُقلّب تربة المجتمعات العربية، وتثمن مشروعاً للمستقبل يحرر المواطن ويحمي حقوقه ويؤهله لمجابهة الغد. وكما قال الفيلسوف كورنيلوس كاستورياديس: «الإنسانية لم تستنفد بعد ما هو قابل للتفكير والفعل والتشكيل»، كما أننا لا نستطيع أن نضع حدوداً لقوة التكوين الكامنة في المخيلة النفسية وفي فضاء المُتخيل الجماعي الذي يتغذى من نُسغ الفعل الاجتماعي - التاريخي.

وهذا العنصر، أي لا محدودية الفكر والفعل والإبداع وقوة المخيلة، هو ما يُقوي رهانات الإبداع العربي في وصفه وسيلة لابتداع صورة أخرى للعالم، صورة مغايرة للسديم الرائن داخلياً وكونياً. إنها مراهنة على ما يستطيع أن يخرجنا من حلقة: «ليس في الإمكان أحسن مما كان»، ويصرفنا عن التعلق بحلول سماوية لما يجري على الأرض، كما أنها مراهنة على تجريب العقل والمخيلة وجميع الطاقات المتعطشة إلى الحياة.

** معرفتي **
www.ibtesama.com/vb
منتديات مجلة الإبتسامة

** معرفتي **
www.ibtesama.com/vb
منتديات مجلة الإبتسامة

الرواية والكتابة: إعادة تحديد وتمييز

** معرفتي **
www.ibtesama.com/vb
منتديات مجلة الإبتسامة

بعد مرور أكثر من ١٠٠ سنة على «بدايات» الرواية العربية الحديثة، وبعد تراكم لافت واحتفاء ملحوظ بهذا الجنس التعبيري، يغدو من المفيد محاولة تمييز المحطات والانعطافات المُثمرة في هذا المسار.

وما أسعى إليه هنا، يختلف عن التأريخ أو التصنيف بحسب اتجاهات ثيمائية تُقسّم الرواية إلى تاريخية أو بوليسية أو عاطفية، أو رواية حرب أو مقاومة... وإنما أنطلق من التمييز بين رواية تصدر عن استراتيجية المحاكاة المستَهدِفة القبضَ على الواقع وتحقيق تخييل يبعث على التماهي، وبين رواية تُعطي الأسبقية للكتابة في وصفها عنصراً أساساً يوظف فيه الروائي عناصر السرد والتخييل ضمن تذويت للكتابة ينطوي على تخصيص اللغة والشكل والرؤية إلى العالم.

من هذا المنظور، يحتاج مفهوم الكتابة المشاع بين مختلف الأجناس التعبيرية إلى إعادة تحديد وتمييز لنوضح من خلاله، العلاقة بين الرواية والكتابة، واستتباعاً، الفرق بين رواية استنساخية، نمطية، وأخرى حريصة على استيحاء النبْض القريب من الصُنع الروائي الكوني، المُعرض عن النموذج الاستهلاكي، الترفيهي، والمُتطلع إلى أن يجعل من الرواية أداة معرفة ومُتعة وتفكير في الحياة والكون وأسرار النفس. هذا التمييز بين نمطيْن من الرواية: واحد يستخدم مكونات السرد والتخييل لبلوغ إمتاع القارئ من أقرب سبيل وبأقل جهد في البناء والتفكير، ونمط آخر يتوسّل بمقومات الرواية لاحتواء مظاهر وأبعاد لا تلتقطها بقيّة خطابات الثقافة، هو ما نريد أن نحلله استناداً إلى مصطلح الكتابة الذي يقتضي منا إعادة تحليل وتحديد.

في ضوء ذلك، أُفرّع موضوع «الرواية والكتابة» إلى النقط التالية:

- مفهوم الكتابة وإجرائيتُه في هذا السياق.
- استقلالية النص الروائي وتذويت الكتابة.
- الكتابة والانتماء إلى الفضاء الأدبي العالمي.

١) مفهوم الكتابة وإجرائيته في هذا السياق

نستعير مصطلح الكتابة من رولان بارط، مع إعادة تحديده وتدقيقه وفق ما يقتضيه سياق استعمالنا له في مجال تمييز وتقييم الرواية العربية الحديثة. لقد استعمل بارط الكتابة بمفهومين متغايرين: في مرحلة أولى (الدرجة الصفر للكتابة، ١٩٥٣)، عرّفها بأنها فعل للتضامن التاريخي، ووظيفتها ربط العلاقة بين الإبداع والمجتمع... ثم عاد في مرحلة ثانية، خلال السبعينيات، ليسند إليها المفهوم الذي سبق أن أعطاه للأسلوب مع إضافة بُعد التلفّظ.. ليست الكتابة لغة خاصة شخصية (كما كان يشير إلى ذلك المعنى القديم للأسلوب)، بل هي التلفّظ الذي نُمن خلاله تُخاطر الذاتُ بانقسامها عن طريق التشتّت والارتماء جانبياً على الورقة البيضاء: إنها لم تعد، منذ الآن، تدين بالكثير للأسلوب القديم؛ بل هي تدين كثيراً للإضاءة المزدوجة لكل من المادية (عن طريق فكرة الإنتاج)، وللتحليل النفسي (عن طريق فكرة الذات المنقسمة). (انظر الدرجة الصفر للكتابة، ترجمة محمد برادة، دار العين، ٢٠٠٩، ص ٢٧). نضيف من جانبنا، السمة التي ألحّ عليها جاكبسون في تعريفه للتلفّظ (énonciation)، وهي أثرُ الذات (الكاتبة) على نص مّا. على هذا الأساس، تغدو الكتابة في نظرنا، هي مجال تجلّي وعي الكاتب بمختلف الأجناس الأدبية، وبوظيفة اللغة والشكل في تحريك وتغيير المقاييس الجمالية؛ إنها تمثل جماع تفاعل وعي الكاتب مع شروطه التاريخية وأسئلة ذاته المنقسمة، داخل مجتمع يمور بالفوارق والصراعات والاستلابات. الكتابة أقرب ما تكون إلى استراتيجية الكاتب في اتخاذ موقف من عصره ومجتمعه، عبْر الاستتيقا وإعادة تأويل القيم من زاوية تُزاوج بين توضيع الذات، وتذويت المجتمع، بين التمثُّل الواعي ومكنونات اللاوعي.

هذا الحرص على التدقيق في تحديد مفهوم الكتابة وراءه سببان: أحدهما أن الأدب العربي الحديث عرف في سبعينيات القرن الماضي، موجة من البيانات والتصريحات الأدبية «الطلائعية» التي اتخذتْ من الكتابة شعاراً مطلقاً يرمز إلى التجديد والحداثة وكأنهما مفتاح سحري يحرر أدبنا من ثقل البلاغة واللغة المحفوظة، وهو ما فتح الباب أمام كتابة مُجنّحة أقرب

ما تكون إلى الهذيان والطنطنة اللغوية الجامحة، تستهدف تحطيم الأشكال والأجناس، لصالح كتابة منفلتة لا تهتم بتشييد بديل جمالي... والسبب الثاني، هو أن الكتابة وفق المفهوم الذي حاولنا بلورته، ليست ثابتة أو خاضعة لمقاييس يمكن الاحتكام إليها بسهولة؛ بل هي مفهوم متأثر بالسياقات وقابل للإضافة والحذف لأن مفهوم الأدب نفسه ليس ثابتاً ولأن الممارسة والتغيرات التاريخية تفرض تغيير مفهوم الأدب والكتابة، خاصة في العصور الحديثة التي عرفتْ انفجار الكتابة الكلاسيكية وتصدع القيم البورجوازية، وانبثاق كتابات متعارضة لها أسس جمالية متباينة، على نحو ما أوضح بارط من خلال دراسته للكتابة الفرنسية على امتداد مئة سنة (١٨٥٠- ١٩٥٠). كانت مئة سنة حافلة بتحولات المشهد العالمي وانهيار المفهوم الكوني الإنسانوي الذي روجتْ له البورجوازية الأوروبية، فظهرت تحقّقات في الكتابة زعزعت الواحدية الكلاسيكية ووضعت الأدب موضع تساؤل باستمرار؛ وهكذا سجل تاريخ الأدب الكتابة الصّنعية الخالصة كما حلم بها فلوبير، والكتابة الواقعية والطبيعية، والكتابة السوريالية والكتابة البيضاء المحايدة التي دشنها كامو وبلورها الروائيون الجدد.. لأجل ذلك، نحن نتخذ من الكتابة منطلقاً للتمييز بين النصوص التي يغلب عليها هدف التواصل والتوصيل، واستعمال اللغة لتبليغ المعاني وترجمتها، وبين النصوص التي تضع مسافة جمالية تفصلها عن الظرفيّ والمباشر وتكشف عن فهْم لتاريخ الكتابة والأدب وإمكانات اللغة... وما دمنا نتحدث هنا عن الكتابة الروائية، فإنها بالضرورة تواجه أسئلة تخص العلاقة باللغة والزمن والفرد، مثلما تتصل بأسئلة تعود إلى طرائق السرد، وتعديد مستويات الأصوات واللغات، وتحقيق الطابع الفردي للذات الكاتبة.

في ضوء هذه الملاحظات والتحديدات ننتقل إلى استجلاء الكتابة الروائية من خلال بعض المفاهيم التي تعزز استقلالية النص وتحميه من الاستخدام الإيديولوجي وتفتح الطريق لمعانقة مجال الرواية العالمية الرافضة الانسياق لمنطق التسلية المتعوي. وسنحاول أن نستحضر، في أثناء التحليل، نماذج من روايات عربية اعتمدت الكتابة في مفهومها غير الخاضع للاستخدام والتسخير.

٢) استقلالية النص الروائي وتذويت الكتابة

يفترض التحديد الذي أوردناه للكتابة الروائية أن الروائي مطلق الحرية في اختياراته، غير خاضع لشروط ترغمه على التنازل عن المقاييس التي توفر لنصوصه استقلالية ذاتية بعيداً من كل الإرغامات . الواقع أن الروائي، وبخاصة في المجتمعات العربية، يواجه عقبات كثيرة أمام تحقيق استقلالية تتيح له أن يكتب نصوصاً تجسّد ذلك المفهوم الذي تحدثنا عنه في مجال الكتابة الروائية. وتتجلى تلك العقبات انطلاقاً من المجال اللغوي الذي ينتمي إليه الكاتب، وهل اللغة التي يكتب بها تتمتع بانتشار عالمي، وهل لثقافة بلاده شهرة وذيوع ونفوذ تضمن لإنتاج كتابها الولوج بسهولة إلى سوق الأدب العالمي...؟ إن هذه الشروط القبْلية التي يواجهها الروائي تؤثر في سيرورة استقلاليته واستقلال نصوصه، على نحو ما أوضحتْ ذلك باسكال كازانوفا في كتابها «الجمهورية العالمية للآداب» (١٩٩٩، دار لوسويْ)؛ ذلك أن العلاقة بين الفضاء الأدبي المحلي والعالمي هي علاقة معقدة تتحكم فيها عوامل عديدة تتصل بوسائل النشر والتوزيع ومنطق الربح، وحركة الترجمة، والنزعات القومية الضيقة، والجوائز الأدبية العالمية، وطرائق صُنع النموذج الأدبي الكوني، والقيم المحددة لخط غرينتش الأدبي الذي يسمح بقياس وتقييم المسافة بين مَنْ ينتمون إلى الفضاء الأدبي وبين المركز المشتمل على خط غرينتش. ومن ثم فإن الأدب (والرواية) يتوفران على مقياس أدبي للزمن خاص بهما، وهو ما يستدعي عند التقييم تحديد حاضر نوعي يتمثّل في خط غرينتش الأدبي المستند إلى الإنجازات النصية والجمالية المُكرسة عالمياً. تقول باسكال:

لن تتبدّى الأعمال الأدبية في تفرّدها إلا انطلاقاً من مجموع البنية التي أتاحتْ انبثاقها. وكل كتاب يُكتب في العالم ويُعتبَر أدبياً سيكون جزءاً ضئيلاً من التركيبة الضخمة لمجموع الأدب العالمي ص. ١٤.

من هذا المنظور، نجد أن الروايات التي كوّنت مقياس خط غرينتش الأدبي في فترات مختلفة، هي النصوص التي حققت استقلالية تحميها من الاستجابة لمتطلبات السوق أو النزعة القومية الضيقة، أو التحريض

السياسي. ولا شك في أن كل روائي يعي وجود هذا البُـعد العالمي ويأخذ في الاعتبار نماذج من الإنجاز النصي المُتميز، مثل نصوص سرفانتس وجويس وبروست وفولكنر وكافكا وماركيز ونجيب محفوظ وكاتب ياسين... فمثل هذه النصوص تمتلك استقلالية تتيح للكتابة أن تذهب بعيداً في استنطاق الذات والكون والمجتمع وإنتاج معرفة جديدة.

بالنسبة إلى الزمن الروائي العربي الحديث، والذي ينيف على المئة سنة، نجد أن عوامل كثيرة جعلت استقلالية النص تكاد تكون معدومة على امتداد عقود، باستثناء نماذج قليلة عند جبران خليل جبران الذي عاش في المهجر واستفاد من الكتابة بالإنكليزية، ومثل فئة من الروائيين العرب الذين كتبوا بلغات أجنبية مستفيدين من شروط تُسهل الوصول إلى استقلالية النص والتفاعل مع النموذج العالمي. ولعل حالة كل من محمد ديب وكاتب ياسين وآسيا جبار الذين اضطروا إلى الكتابة بالفرنسية لأسباب تاريخية، توضح لنا تأثير اللغة ومركزيتها وانتشارها، في دفع الرواية إلى صعيد المنافسة العالمية.

لكن هذه العوائق لا تمنع من تحليل منجزات الرواية العربية ضمن شروطها الصعبة؛ ذلك أن عوامل مختلفة جعلتها تضطلع بدور يتعدّى التصوير المرآتي أو الشهادة أو الفضح، إلى مستوى إعادة صوغ الأسئلة الحساسة المتصلة بموضوعات محرمة، وتشخيص الصراعات مع الذات والمجتمع والسلطة، عبْر أشكال جمالية ولغة مستوحاة من حيوية المعيش وجرأته. وهذا ما يجعلنا نميل إلى القول إن القيمة الأساس للرواية العربية تتمثّل في «تذويت الكتابة»، أي ربط كتابة الرواية بإسماع صوت الفرد العربي الذي ظلّ أمداً طويلاً غائباً، مُضيّعاً في ثنايا الخطاب الإجماعي واللغة المتخشبة الرسمية، وتمجيدات الوطنية والقومية. والأدب العربي الحديث بصفة عامة، هو الذي أتاح لصوت الفرد المكتوم أن يعود إلى الساحة من بوّابة الرمز، ما دام النظام السياسي العربي لا يعترف بالفرد وحقوقه، ولا بالفردية في وصفها قيمة إيجابية تصارع غولَ المؤسسات وسطوة الأجهزة. ومنذ النصوص الروائية الأولى، نجد في رواية «زينب» لمحمد

حسين هيكل، صوت الفرد المثقف يعلو على صوت الفلاحين لـيُسمعنا قلقَه وتمزقه أمام انغلاق المجتمع وتأخره وغياب ما يضمن الحرية والانفتاح على نحو ما عاين البطل «حامد» من قراءته لروسو ومونتيسكيو وفولتير... وهذا الصوت الفردي الواعي، الممزق، سنجده خافتاً على امتداد أربعة عقود من منجزات الرواية، لأن الكتابة الواقعية ومشتقاتها التعليمية والتربوية والتاريخية، طغت على الساحة معضدة بالسياق التاريخي، ما عدا بعض النصوص التي كانت تؤشر على اختمار صوت الذات الفردية المتمردة على القيود والمواضعات والقيم الماضوية، على نحو ما نجد في «عصفور من الشرق» و«الرباط المقدس» للحكيم، و«أديب» لطه حسين، و«الأجنحة المتكسرة» لجبران. لكن بروز مفهوم الكتابة الروائية في وصفها الجمالي والتقاطها التحولات الجوفية للمجتمع عبر تذويت الكتابة، سيأخذ في الإعلان عن نفسه بإيقاع منتظم منذ ظهور «الحي اللاتيني» (١٩٥٣) ثم «أنا أحيا» لليلى البعلبكي (١٩٥٨)، وصولاً إلى «موسم الهجرة إلى الشمال» للطيب صالح (١٩٦٦) ونصوص بعض روائيي جيل الستينيات في مصر، مثل «تلك الرائحة» لصنع الله إبراهيم، و«أيام الإنسان السبعة» لعبد الحكيم قاسم، و«الزيني بركات» للغيطاني، و«الرجل الذي فقَد ظله» لفتحي غانم؛ ثم «لا تنبت جذور في السماء» ليوسف حبشي الأشقر، و«صراخ في ليل طويل» لجبرا إبراهيم جبرا، و«أنت منذ اليوم» لتيسير سبول، و«الضحك» لغالب هلسا، و«الوباء» لهاني الراهب و«رامة والتنين» للخراط، و«الوجوه البيضاء» لإلياس خوري... مجموعة روايات شكّلتْ دفقاً متصاعداً خلال عقديْن من الزمن (١٩٦٠– ١٩٨٠)، وأنبأتْ بأساليبها ولغتها وأشكالها وكتابتها، عن انفجار الكتابة الواقعية التي جسدها نجيب محفوظ إلى حدود الستينيات، كما أنبأت عن انطلاق التجريب الروائي العربي مُتصادياً مع تجارب الرواية العالمية ومنجزاتها الإبداعية.

عندما نتأمل هذا «الانفجار» الروائي العربي ما بين ١٩٦٠ و١٩٨٠، نجد أن السمة المميّزة هي التجريب لطرائق سردية وكتابات متباينة غالباً ما تحيلنا على نظائر لها في سجل الرواية العالمية، مع اختلاف في التمثل

ودرجة الاستيعاب، وملاءمة الشكل للمضمون. سنجد نصوصاً تجرّب السرد المتعدد الأصوات، وتقنية المونتاج، وتوظيف الوثائق الصحفية والشهادات، وإحياء عناصر من السرد التراثي، واصطناع لغة المؤرخين القدامى ومعجم الصوفيين، والمزج بين الأجناس الأدبية في رحاب النص الروائي... ويمكن أن نعلل هذا «الانفجار» في الكتابة الروائية بإرجاعه إلى عاملَيْن، على الأقل: مُرور الثقافة العربية من لحظة مثاقفة مختلفة عن سابقاتها، تتميز باتساع التعليم الجامعي والبعثات الطلابية إلى أوروبا، مع اتساع نسبي في الترجمة وبروز وعي نقدي في التعامل مع ثقافة الآخر... والعامل الثاني، يرتبط بتحولات اجتماعية وسياسية تُشكّل انعطافة تاريخية مهمة، وفي مُقدّم تلك التحولات، هزيمة ١٩٦٧ التي سرعان ما أخذتْ أبعاداً تتعدى المجال العسكري إلى الإعلان عن نهاية مرحلة، هي مرحلة الوطنية وقيمها الاجتماعية، ما جعل الأنظمة تفقد شرعيتها في عيون المواطنين، والإيديولوجيات يتلاشى بريقها أمام الشلل والشعور بالمهانة والعجز.

ضمن هذا المشهد، وفي غمرة البلبلة وفُقدان البوصلة واجترار المجتمعات العربية لأسئلة الانكسار واستئناف النهوض، استعاد الأدب وبخاصة الرواية، استقلالهما النسبي وأخذا يخوضان ممارسة «فعل الكلام»، لقوْل المسكوت عنه، والنبْش في جينيالوجيا الهوية والوجود والعلائق مع المجتمع والآخر... إن هذا التجريب الروائي العربي قد استمدّ الكثير من النماذج العالمية التي يعتمدها خط غرينتش الأدبي، كما متح من التراث السردي والمُرددات الشعبية، إلا أن هذا التفاعل لم يأت دائماً بتحقّقات نصية لها خصوصية نوعية، وذلك نتيجة لافتقار بعض روائيينا إلى استيعاب نظري وفكري ناضج لتاريخ الرواية العالمية ورهاناتها وخلفيات أشكالها؛ لكن هذه الثغرة لم تحُلْ دون اجتراح دينامية لتطوير اللغة وتطويعها، وبلورة اتجاهات في تذويت الكتابة، وفسح المجال أمام المرأة لتحتلّ موقعها حول مائدة الرواية بعيداً من نيابة الرجل في التعبير عنها. وهذا ما يجعلني أعتبر هذه الانطلاقة التجريبية

(٦٠- ١٩٨٠) وما تلاها، أشبه ما تكون بمرحلة التفريغ وتصفية الحساب مع إرث مُعوّق، وتاريخ مُتلكئ، تطلّعا إلى فتح صفحة جديدة تتخطى الوصف وإحياء الماضي لتستشرف وتبلور هوية أخرى هي قيْد التشكّل والانبثاق. في ضوء ذلك، أميل إلى القول إن الرواية العربية هي اليوم في مدار الرواية العالمية، على رغم وجود شروط تعاكس صعودها إلى الطبقات العليا من مركز الإشعاع الكوني. ما مدى، إذن، انتماء الرواية العربية إلى الفضاء الأدبي العالمي؟

٣) الكتابة والانتماء إلى الفضاء الأدبي العالمي

واضح من التحليل السالف أننا استعملنا مفهوم الكتابة في دلالته الإيجابية التي تفترض وجود موهبة إبداعية، ووعي معرفي، وشروط مواتية لإنتاج الرواية حسب ما يختاره الكاتب في اتجاه الالتحاق بالفضاء الأدبي العالمي. لكننا نعلم أن الوضع ليس على هذه الشاكلة بالنسبة إلى مجموع روائيي العالم، لأن هناك بنيات اجتماعية وأوضاعاً تاريخية اقتصادية لا مناص من مجابهتها عند الاختيار. وبالنسبة إلى الأدب وسوقه، توجد أيضاً مقاييس رأسمالية تتوخى جنيَ الأرباح من تسويق الثقافة والأدب، مستفيدة من الميول الاستهلاكية والإقبال على التسلية والترفيه... لذلك فإن رواج الرواية وانتشارها لا يعتمدان على القيم المعرفية والفنية المحض، بل يخضعان لمُتطلّبات سائدة في المجتمعات الحديثة المُخترَقة بمنطق التسليع والربح والإعراض عن قراءة النصوص الجادّة. من ثم فإن الرواية، مثل بقية الأجناس التعبيرية، تواجه منافسة خطيرة من وسائط التعبير السمعية والبصرية، ومن منتوجات ثقافة التسلية والإمتاع المبتذل. وهذا يعني أن أنماطاً أخرى من الرواية المضادة لرواية الكتابة الفنية العميقة تكتسح السوق، وتكتسب جمهوراً واسعاً. من ثم يصبح التمييز على أساس القيم العالمية التي كرّستْها روايات تألقتْ على امتداد تاريخ الرواية، وأصبحت نموذجاً لتمثيل صراعات الإنسان وتطلعاته هو السبيل لتقييم الإنتاج الروائي في مجموع الأقطار، مع مراعاة اختلاف الشروط المتصلة بقوة اللغة، ومركزية العواصم المبلورة لقيم تكريس الإبداعات العالمية...

بالنسبة إلى تجربة الرواية العربية الحديثة، لا نغفل خصوصية الشروط التي رافقتْ نشأتها، وصعوبة السياق المواكب لنموها وتطورها، خاصة ما يتصل بانتشار الأمية وعبء الرقابة، ووطأة المجتمع العربي البطريركي؛ إلا أننا في هذه المحاولة التقييمية، التمييزية، نسعى إلى طرح إشكالية وجودها واستمرارها انطلاقاً من القيم الروائية العالمية التي أشرنا إليها بمفهوم الكتابة، في مقابل رواية التدبيج حسب الطلب أو لدغدغة عواطف القراء، وتحقيق مبيعات عالية. من هذه الزاوية، نطرح سؤال: من أي موقع يكتب الروائي العربي اليوم؟ أعتقد أن الروائي العربي لا يستطيع بعد، أن يجيب عن هذا السؤال كما أجاب عنه نجيب محفوظ في خمسينيات القرن الماضي، بأنه على رغم اطلاعه على نماذج الرواية الحداثية في أوروبا، فإنه اختار أن يبدأ بكتابة واقعية لأنها تلائم مستوى المجتمع المصري ووعي القُراء آنذاك؛ فهذا الاختيار اليوم غير مُبرر ولن يحمل جديداً إلى الكتابة الروائية التي تتمّ في سياق منافسة الصورة والأفلام الوثائقية التي تستوعب التجليات الخارجية لما يسمى «الواقع»، بينما الكتابة تُبرر وجودها من قدرتها على النفاذ إلى مكونات الحياة في مظهرها الفينومينولوجي وتفاعلاتها اللامرئية، داخل الذاكرة والمخيلة. ذلك أن مياهاً كثيرة جرتْ تحت الجسر، والمنظر العام للطبيعة والمدينة والفضاءات الحميمة وعلاقة الإنسان بذاته، كل ذلك تغيّر وتدثر بغلائل الشك والقلق والخوف والعنف، والكتابة الروائية التي تقبل مغامرة الاستكشاف وارتياد دهاليز المحرمات هي التي تستطيع أن تسعف القارئ في التأمل في متاهة وجوده. بعبارة أخرى، لم يعد بإمكان الروائي العربي أن يدّعيَ البراءة أو يلتفّ ببُرقع الخصوصية، لينكفئ في كتابته على ما هو ملتصق بأبعاد محلية يزعم أنها السبيل إلى بلوغ العالمية؛ ذلك أن تفاعلات العالم ومعضلاته تشمل الوجود البشري في كل الأصقاع، وما يشكل الخصوصية هو ما يرتبط بتجربة الفرد الذي لا يستطيع أن يعيش تلك الخصوصية بمعزل عن أسئلة الإنسان الجوهرية... من هنا يفرض الأفق الكوني، المُبهَم القسمات، الساعي إلى استعادة سماته الإنسانية، نفسه على الفن والإبداع وعلى الرواية التي يُسعفها التخييل في أن تُذكيَ الأمل في أن تصير الأشياء والعلائق على

غير ما هي عليه. وأعتقد أن الرواية العربية قطعتْ خطوات على هذا الطريق، خاصة بعد التصدّع الذي أحدثته هزيمة ١٩٦٧ بين الأدب والسياسة، إذ تبلوَر اتجاه متحرر من التبويق لإيديولوجيا أو نظام، وأصبحت الكتابة في وصفها قيماً جمالية ودلالات تشحذ الوعي والتأمل، هي الأفق الذي يعتصم به المُنشقّون الرافضون سيرورة التدهور والانحدار. انطلاقاً من هذا النوع من الروايات العربية التي بدأت تتحقق ببطء في المركز والمحيط، نقول إن ما تُنجزه من حفر في مناطق الصمت والتحريم، وفي أرخبيل اللغة ومنعرجاتها، هو ما يؤهلها للانتماء إلى الفضاء الأدبي العالمي لتحمل إليه ملامح تُوسع وتغني خط غرينتش الأدبي الذي يقدم نماذج من ثورة الرواية على اللغة المسكوكة، والأشكال البائتة، والموضوعات الباهتة. وعلى رغم الشروط الموضوعية التي تعرقل ارتياد الرواية العربية الفضاء العالمي، فإن استحضاره يغدو ضرورة ملحة لتعميق علاقتنا بجمالية الرواية وفكرها في سياق عربي محفوف بمخاطر تجعل مجتمعاته تسير على غير هدى نحو مستقبل مطموس الملامح. لكن هذه الوضعية المأساوية تجد في الرواية وسيلة للمساءلة وإعادة صوغ إشكالية الوجود المهدّد، على نحو ما عبر عن ذلك جان غوستاف لوكليزيو في تعريفه للرواية: «تقوم الرواية على قدْر منَ اللاّيقين والتساؤلات وإعادة النظر. إنها قريبة من لااكتمال الحياة. والرواية جنس تعبيريّ للحاضر، إنها وصف لحالة العالم والمجتمع والذات؛ وبهذا المعنى فهي تلائم تماماً عصرنا الذي هو عصر شكّ وعدم تيَقّن من المستقبل». (لوموند، ٦- ١٠- ٢٠٠٩).

على سبيل الاستخلاص

١) انطلاقاً من مفهوم الكتابة كما حاولنا تحديده في اتجاه الجمع بين البُعد التاريخي والاستبطان الذاتي، نجد أن الرواية العربية على امتداد ١٠٠ سنة، قد حققتْ تراكماً ينطوي على منجزات نصيّة تحتفل بالكتابة وتشتمل على مقومات جمالية ودلالية ترتقي إلى مستوى الفضاء الأدبي العالمي.

٢) في المقابل، هناك منافسة قوية للرواية الاستنساخية المسايرة لذوق

الباحثين عن التسلية والترفيه، تسندها سوق الثقافة الرّبحية، سواء في الفضاء العربي أو على مستوى العالم؛ ولذلك فإن مواجهة هذا النوع من الرواية تقتضي شحذ الفكر النقدي والجمالي لدعم الرواية القائمة على كتابة التحويل والتجريب.

٣) يكتب الروائي العربي اليوم من داخل مجتمع لا يكُفّ عن التدحرج نحو الانحدار والانغلاق، محاصراً بأنظمة لاديمقراطية؛ ومن ثم فإن كتابته تكتسي قوة رمزية باتجاه مقاومة شروط اليأس وتُسعف على صوغ أسئلة جذرية بحثاً عن مستقبل.

٤) لا يمكن اتخاذ الخصوصية تعلّة للإعراض عن التطلع إلى معانقة الفضاء الأدبي العالمي الذي ينجز صوغاً جمالياً لأزمة الفرد والمجتمع والحضارة، ويبلور قيماً تناهض الاستلاب ومنطق الاستهلاك والفرجة. ذلك أن جنس الرواية يندرج في ميراث جميع الثقافات، ويتغذى من إضافات مختلف الروائيين على اختلاف العصور ومن دون تمييز.

** معرفتي **
www.ibtesama.com/vb
منتديات مجلة الإبتسامة

عن التجدد الروائي

** معرفتي **
www.ibtesama.com/vb
منتديات مجلة الإبتسامة

ليس من السهل تحديد المقصود بـ «الرواية الجديدة»، لأن عناصر التجدّد والابتداع لا تخضع لعامل التعاقب الزمني، إذ نجد كُتاباً من أجيال سابقة يُوالون الابتكار والتجريب، كما أنه يصعب تحديد الجدة من حيث التنسيب والإطلاق، من حيث المقاييس «المحلية» والمقاييس «الكونية»...

نسعى، في هذه الدراسة التحليلية، إلى أن نتتبع أسئلة الكتابة الروائية بعد سنة ١٩٦٧، معتبرين هذا التاريخ تكريساً لـ «انشقاق» الرواية العربية عن الخطاب السائد واللغة المتخشبة، اللذين حاولا طمس الهزائم والتعثرات والاحتماء بإيديولوجيا مضللة ومزيفة للوعي.

وستتناول الدراسة العناصر التالية :

مدخل: مفهوم «الرواية الجديدة» أو «التجدّد؛ التجريب والتجدّيد».

١. مكونات شكلية ودلالية مهيمنة وضمنها تندرج المكونات الآتية:

- تشظّي الشكل وكتابة في صوْغها الأدنى.
- تهجين اللغة
- نقد المحرمات: الجنس، الدين، السياسة
- تذويت الكتابة

٢. المعرفة الروائية في النص الجديد

٣. استخلاصات وتساؤلات

مدخل

١ـ مصطلح الرواية الجديدة

توخياً للوضوح ورفع الالتباس، نود أن نتوقف في البدء، عند مصطلح الرواية الجديدة، لتحديد ما نقصده من استعمال هذا المفهوم المنطوي على دلالات متداخلة وزئبقية في أكثر الأحيان.

ومصدر الإشكال هو في تحديد معنى الجدة والجديد، إذ غالباً ما تتضمن هذه الكلمة ومشتقاتها قيمة إيجابية بالنسبة إلى ما هو قديم. لكن، في مجال الإبداع الأدبي والفني، يصعب أن نقرن الجديد، آلياً، بالتميز والأفضلية على ما هو «قديم»، أي سابق زمنياً في التحقق. ذلك أن أعمالاً أدبية وفنية لها عمر طويل وتحمل قدامة قرون وعقود، تظل محافظة على «جدتها» من خلال تحريك مشاعر وأفكار متلقين يعيشون في زمن راهن وجديد.

ويتمثل جانب آخر من الإشكال في حصر المقاييس والتصورات الفاصلة بين الجديد والقديم، وتعيين من هو مؤهل للبتّ في القيمة الإيجابية للجدة. وهناك رأي عبر عنه جان جونيه يلخص معضلة التمييز بين الجديد والقديم ويفتح أمامنا طريقاً مختلفاً للمقاربة، يقول جونيه:

«لا أفهم جيداً ما يُدعى في الفن بـ «مجدد»: هل يعني ذلك أن عملاً فنياً يتحتم أن تفهمه الأجيال المقبلة؟ لكن لماذا؟ وعلام سيدل ذلك؟ هل يعني أن تلك الأجيال ستستطيع أن تستعمله؟ في أي شيء؟ لا أتبين شيئاً من ذلك (...) إن كل عمل فني، إذا أراد أن يبلغ التناسب الأكثر فخامة، عليه من خلال صبر ومثابرة لا محدوديْن، ومنذ لحظة تشييده، أن ينزل إلى آلاف السنين وأن يلتحق – إذا أمكن– بالليلة العريقة في القدم الممتلئة بالموتى الذين سيتعرّفون على أنفسهم في هذا العمل الفني» (مرسم جياكوميتي، ترجمة محمد برادة).

يطرح جونيه، هنا، مسألة مهمة وهي أن قيمة العمل الفني إنما تتأكد من خلال صمودها أمام تعاقب الأزمنة، واحتكامها إلى الموتى الذين يوجدون على مسافة كافية للتمييز والتقييم من دون تأثر بالسياق الظرفيّ أو المقياس النفعي المتعجّل...

من هذا المنظور، نستطيع القول إن مفهوم الرواية الجديدة يحتاج إلى تحوط عند استعماله لنتجنب الخلط والانسياق مع الأحكام الشعاراتية.

لأجل ذلك فإننا، في هذا التحليل، سنستعمل مصطلح الرواية الجديدة لتوصيف عناصر شكلية ودلالية موظفة بطريقة بارزة، من دون أن يعني ذلك بالضرورة، أن هذه العناصر لم توجد من قبل، في نصوص روائية سابقة زمنياً. إلا أن كيفية توظيفها وسياق إنتاجها يكسبانها دلالة وتحقُّقاً مختلفين، تبدو معهما «جديدة» بالقياس إلى فترات ماضية من تاريخ الرواية. نضرب مثلاً على ذلك بجنس التخييل الذاتي الذي ترجع تجلياته الأولى إلى القرن الثاني، عند «لوقيانوس السيمساطي» صاحب «قصة حقيقية» التي تجعل من السيرة وسيلة لتخريف الذات وجعلها موضع تخييل ذاتي[1].. لكن هذا الجنس التعبيري سيعرف تحولات وتجليات متقاربة ومتباينة حسب الكتاب والعصور، فيطالعنا في نصوص سرفانتس وبورخيس، وروسو، وكوليت، وجونيه، وفي روايات معاصرة أكثر من أن تحصى. من هنا فإن النصوص المتأخرة زمنياً، تتخذ شكلاً جديداً مغايراً لنصوص التخييل الذاتي القديمة، من دون أن يعني ذلك أفضلية المتأخر على المتقدم زمنياً.

ويمكن أن نورد مثلاً آخر متصلاً بدلالة الروايات وما تكتسبه من «جدة» حسب العصور: فهناك ثيمات حظيت باهتمام الروائيين منذ قرون، مثل الجنس والدين والسياسة، إلا أن النصوص المعاصرة أو التي ظهرت في القرن العشرين، أضفت على تلك الثيمات أبعاداً دلالية مختلفة عن تلك التي نجدها، مثلاً، في روايات ستاندال وبلزاك وتولستوي وتوماس مان. ذلك أن العقود الأخيرة جعلت من هذه الموضوعات الثلاثة واجهة لتصوير التحولات العميقة التي خلخلت علاقة الإنسان بالطبيعة والجسد والمجتمع، من منظور صراعي يتسم بالعنف والتشييء وفرض الرقابة على حرية الإنسان.

في ضوء هذه الملاحظات، فإن تحليلنا لمكونات الرواية الجديدة يتغيا مقصدين:

أ- إبراز الاختلاف الفني والدلالي لنصوص «الرواية الجديدة» قياساً إلى روايات سابقة لها زمنياً.

---

١) انظر Vincent Bolonna : Autofiction et autres mythomanies littéraires, ed.Tristram, 2004.

ب- استخلاص بعض السمات اللافتة في تشكيل «الرواية الجديدة» ومرجعيتها، تمهيداً لإعادة صوغ سؤال الرواية العربية في ضوء العناصر المستجدة في الواقع والمعرفة والتركيب الفني.

التجريب والتجدّد

يحتاج مصطلح التجريب إلى تحديد وتمييز لأنه من المصطلحات التي شاع استعمالها بدلالات متعددة، وغالباً ما جُعل هذا المصطلح قريناً للتجديد! ولعل إميل زولا (١٨٤٠-١٩٠٢) هو أول من ربط كلمة «تجريب» بالرواية، في كتابه المعروف «الرواية التجريبية» (١٨٧٩). إلا أن هذا الاستعمال الأول اقترن بمشروع زولا الرامي إلى بلورة المذهب الطبيعي للوصول إلى «العلمية» في الأدب، على غرار ما أنجزه علماء الطبيعة والطب؛ وكان زولا يتقصد من وراء ذلك التوصيف، أن تكون الرواية ثمرة تجربة مبنية على تجميع الملاحظات والحقائق والمعطيات قبل صياغتها في نسق روائي يُضفي عليها صدقيّة تضاهي صدقية الحقائق المتصلة بالتجارب العلمية.

ومع ظهور مفهوم مُغاير للأدب، في نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين، والاتجاه إلى بلورة نظرية أدبية تهتمّ بغائية الكتابة وعلائقها باللغة والواقع والمرجعية (على نحو ما فعل الشاعر مالارميه، والروائيون: فلوبير، وبروستْ، وجويسْ...)، اكتسب مصطلح التجريب دلالات أخرى، ربطته بالبحث عن أشكال جديدة تكسر المنوالية وتتمرد على القوالب الكلاسيكية الموروثة. بتعبير آخر، ما دامت العلاقة بين اللفظ والشيء لم تعُد علاقة إحالة تعادلية بينهما، فإن التعبير غدا مستقلاً عن معادله الماديّ، وأصبح تأشيراً على غياب أكثر منه تعبيراً عن حضور كلّيّ. وهذا الموقف من اللغة ومن غائية الأدب، هو ما شرَعَ الأبوابَ أمام فورة لامتناهية في مجال التعبير الأدبي، وابتداع أشكاله بوَساطة التجريب، أي أن كل مبدع يخوض مغامرة البحث عن شكل ومضمون غير مسبوقيْن، يكونان قادريْن على تمثيل الجوانب المميزة في تجربته الروائية أو الشعرية.

وعندما نراجع تاريخ الرواية العالمية، نجد أن بعض نصوصها هي بمثابة منعطفاتٍ تؤشر على كتابة وشكل متميزيْن هما نتيجة تجريب لا يخلو من قصديّة وفرضيات، مثل ما أنجزه بروست وفلوبير، ودوس باسوس، وفولكنر ولورانس داريل، واتجاه «الرواية الجديدة» بفرنسا في خمسينيات القرن العشرين؛ إذ نجد كتابات نظرية لهؤلاء الروائيين تكشف أبعاد التجريب عندهم. وإلى جانب تلك النصوص- المنعطفات، نجد روايات تمتح، في استراتيجيتها العامة، من أحد تلك النماذج التجريبية اللافتة. وهذا لا يعني أن جميع الروايات اليوم، تتحدّر من التجريب وفق المعنى السالف، لأن روائيين كثيرين يحاكون نماذج حداثية من دون أن يخوضوا مغامرة التجريب لحسابهم الخاص. وعلى ضوء هذه الملاحظة يمكن التمييز بين تجريب مستند إلى وعي نظريّ، وتجريب قائم على التصادي أو التقليد أو الحدس. وأعتقد أن هذا التمييز يسعفنا في تقييم وتصنيف إنتاجات التجريب الروائي العربي. والملاحظة التي نستخلصها ونأخذها في الاعتبار عند تحليل النصوص، هو أن ممارسة التجريب جعلت الروائيين العرب يتحررون من التمسك بحرْفيّة الشكل المتبلور عبر تاريخ الرواية العالمية، كما جعلتهم يضيفون عناصر لها صلة بالمحيط الاجتماعي والثقافي والتراثي. إلا أن هذه الإضافات والتفاعلات لا تعني «ابتكار» «شكل عربي»، خالص للرواية، كما يدعو إلى ذلك بعض النقاد والروائيين. ذلك أن الرواية شكل تعبيري إنساني، وجد منذ القديم، واغتنى بإضافات عديدة من لدُن مبدعين ينتمون إلى ثقافات وحضارات متباينة. من ثم، يصعب القول بوجود شكل روائي فرنسي أو أمريكي أو روسي أو عربي، بل هناك شكل مفتوح، مستوعب لمختلف الإضافات، يتوفر على مكونات نصية وجمالية تتعدى «الأصل» الإثني أو الثقافي لأنها مُكونات تعتمد السرد والتخييل والحبكة وتعدد اللغات والأصوات، وهي جميعها عناصر مشتركة في التراث الروائي الإنساني المتفاعل باستمرار. إننا نربط تحليلنا للرواية الجديدة بأسئلة الكتابة المتحدّرة منها، وذلك لأننا نعتبر الكتابة بوصفها الجانب المميز لكل روائي والكاشف لاستراتيجيته النصية

هي المدخل إلى التعرف على «الجدة» التي تنطوي عليها الروايات العربية خلال العقود الثلاثة الأخيرة. ونحن لا نفترض، هنا، سمات مشتركة بين النصوص التي نخضعها للتحليل والمعاينة، وإنما نكتفي بالرصد والمقارنة الإجمالية.

من هذه الزاوية، سنركز في تحليلنا لعدد من الروايات، على جملة مكونات شكلية ودلالية لافتة، تحيلنا على قصدية عند الروائي الحريص على استثمارها في نصه، توخياً لبلوغ تحقق نصي مغاير لتحققات سابقة عنه. وهذا لا يعني، مرة أخرى، أن هذه المكونات مبتدعة كلية، وإنما تكون مُبرّزة ومستعملة في سياق وتكوين نصي مختلف عن نصوص سابقة وظفت نفس المكونات أو ما يشابهها. نضرب مثلاً بتوظيف تقنية الوثائقية والكولاج، فهي تقنية تختلف من حيث الوظيفة بين نصوص جيل الستينيات (صنع الله إبراهيم، والغيطاني...)، وجيل السبعينيات (إبراهيم عبدالمجيد، وصلاح الدين بوجاه) وجيل التسعينيات (أحمد العايدي، وعبدالكريم جويطي، وأمينة زيدان...).

على ضوء هذه الملاحظات، نحاول أن نورد بعض المكونات اللافتة في الرواية الجديدة العربية، خاصة بعد هزيمة ١٩٦٧، التي نعتبرها بمثابة بداية لتكريس «انشقاق» الأدب العربي عن الخطاب الإيديولوجي الحامل لمقولات قومانية أو «أممية» أو وطنية ماضوية.. بعيداً عن الوصائية والتسخير، سيأخذ الخطاب الأدبي العربي، بعد ١٩٦٧، طريقهُ الخاص، متخلصاً من الشعارات الفضفاضة والتفاؤل الأبله، مرتاداً طريق الجحيم، بعد انجلاء الأوهام، ليسائل المسكوت عنه في مناطق الذات والمجتمع والعلاقة بالسماء. من ثم تغدو الرواية وسيلة فاعلة في استكناه مَخْبُوءات الظلال وصوغ لغة «نثرية» تكشف وتُعرّي، تستبطن ولا تقدس، تصرخ وتفضح وتبوح وتحاور الظاهرات المقلقة المتناسلة مقدار تناسل الهزائم.

١) مكونات شكلية ودلالية مُهيمنة

من النافل التذكير بأهمية الشكل في تخصيص دلالة النص، وضبط لعبة الإضاءة والتعتيم، واستدراج القارئ إلى الاقتراب من دلالات ومعانٍ معينة تخايل الروائي ويريد الإيحاء بها عبر سيرورة فنية ملائمة.

وقد راعينا علاقة التلازم هذه من خلال قراءتنا لمجموعة من الروايات

«الجديدة» وانتهى بنا المطاف إلى الوقوف عند أربعة مكونات أساسية في نظرنا:

١- تشظّي الشكل وكتابة في صوْغها الأدنى

يرجع تشظّي الشكل الروائي إلى اهتزاز الشكل الواقعي الكلاسيكي المعتمد على سرد خطي، والتزام منظور أحادي، وطموح إلى القبض على «الواقع» في تجلياته التفصيلية ومنطقه المرئي.. لكن عوامل معرفية جديدة، زحزحت هذا المفهوم للواقع، وفي طليعتها إثبات التحليل النفساني لتعددية الذات والأنا، وتعايش الخطاب الملفوظ مع طبقات من الحوار الداخلي (المونولوغ) تُنازع الكلامَ المعلن، وتمتح من الكلام المكبوت واللابِد في مناطق النفس السرية... وهذا ما جعل السرد الحديث يحقق «الشفافية الداخلية» أكثر من بقية طرائق التعبير الفني الأخرى. فضلاً عن ذلك، أخذ السارد منذ بداية القرن العشرين دوراً بارزاً في فضح كذبة التشخيص الواقعي، على نحو ما أوضح ذلك تيودور أدورنو في دراسته المتميزة «وضعية السارد في الرواية الحديثة»[٢]. فهو يرى أنه إذا كان السارد «التقليدي» قد خدم تقنية الإيهام على نحو ما خدمتها تقنية الخشبة في المسرح الإيطالي، فإن السارد الحديث انتقد السارد نفسه الذي كان يزعم أنه يرى مجرى العالم في «حقيقته» وينقله في تفاصيله. بدلاً من ذلك، أصبح السارد يحكي وهو يضع مسافة بينه وبين محكياته ليكشف ما هو قابع تحت السطح، ويتيح للذات المشروخة، المتشظية، أن تشكك في تماسك الواقع وتقدمه بثقوبه، وثغراته، بضوضائه وصمته.

إن تشظي الشكل الروائي، في التجربة العربية، يعود إلى الستينيات حيث نعثر على نصوص رائدة، مثل «تلك الرائحة» لصنع الله (١٩٦٦) و«أنت منذ اليوم» لتيسير سبول (١٩٦٨) و«الضحك» لغالب هلسا (١٩٧١)؛ و«الجبل الصغير» لإلياس خوري (١٩٧٧)، وروايات إدوارد الخراط، على سبيل المثال لا الحصر.

وعند الجيل الجديد من كتاب الرواية في مصر، نجد أن تشظي الشكل غالباً ما يقترن بالحد الأدنى في صوغ النص (Minimalisme)[٣]، والذي

١) وردت في كتابة : ملاحظات حول الأدب Notes sur la littérature, Ed.Flamarion,1984.

٢) إننا لا نستعمل هنا مصطلح «المينماليزم» بنفس الدلالات التي ينطوي عليها عند الرسامين التشكيليين المنتسبين إلى حركة (Minimal art) أو عند الموسيقيين في الولايات المتحدة الأمريكية خلال الستينيات من القرن الماضي، والذين كانوا يتقصدون تغيير مفهوم الفن والموسيقى عبر الانتقال به من المحسوس إلى العقلي.

يتجلى في استعمال لغة مقتصدة، وتجنب الوصف المطنب، وتوظيف التلميح والصمت، ودعوة المتلقي، ضمنياً، إلى إعادة تخيل النص.. وهذه «الأدنوية» في التعبير، تسجل إعراضاً عن ملاحقة «الواقع» في كليته واختصار السرد وتعويضه بتفاصيل صغيرة تكسر وَهْمَ القبض على ما هو عام وشمولي؛ أو كما عبر عن ذلك أحد هؤلاء الروائيين المتميز بالتجريب المنهجي والتنظير له قائلاً: «... عندما تزهد الذات في الوطن والتاريخ والجماعة والسياسة والقضايا الكبرى، لا يبقى أمامها سوى الانحطاط في ظرف وجودها الفردي وزمنها الخاص. من هنا تأتي وحشية التفاصيل الصغيرة التي تلتهم السرد»[٤].

وفي روايته «الرسائل» (٢٠٠٦)، يستحضر مصطفى ذكري علاقة حب صعب، متعثر، بين خالد، كاتب الرسالة، ومريم المحبوبة الحائرة في لجّ عواطفها، لكننا لا نعثر على حبكة أو تشخيص لاستحالة العلاقة، بل يتخذ النص شكل تخييل ذاتي يستعيد ولع السارد بالسينما، ويستطرد إلى تفاصيل بعيدة عن الموضوع، مثل السخرية من النحو العربي ومن بعض أصدقائه، وكأن السارد يريد أن يتقوقع داخل «وجوده الفردي وزمنه الخاص» ليجعل القارئ يخمن تمزق ذات خالد وهروبه إلى بعض تفاصيل الحياة اليومية ليدرأ عنه أسئلة الوجود في العالم.

ومن الروايات اللافتة في هذا المجال، «تمارين الورد» لهناء عطية (٢٠٠٣)؛ فقد استطاعت أن تزاوج بين الشكل المتشظي المعتمد على كتابة شذرية، وبين الصوغ الأدنى الذي يكتفي باستحضار مشاهد ومواقف تجمعت في ذاكرة الساردة التي تحكيها من غير ترتيب، إلا أنها من خلال اصطفافها الفسيفسائي تبدأ تضيء علاقتها المتوترة مع الزوج، وتنافسَها مع أختها التوأم، وتعاطفها مع العجوز الحريصة على استعمال البودرة والمكياج... جاعلة من الأمكنة والقطة العمياء وعباءة الشمس عناصر حيةً، مثل الشخوص، يسهم وجودها في إضفاء طابع شعري على لغة الحكي والتأملات الباطنية.

---

٤) حوار مع مصطفى ذكري في صحيفة «القدس»، ١٥ يونيو ٢٠٠٦.

وتقدم رواية «وقوف متكرر» لمحمد صلاح العزب (٢٠٠٦) نموذجاً آخر للتشظي والصوغ في حده الأدنى، ففي أقل من ٨٠ صفحة، استعاد السرد من خلال ضمير المخاطب المفرد، لحظاتٍ من طفولة محمد، وتوقف عند بداية شبابه وصداقته مع منعم، ومحاولتهما إنشاءَ مشاريع صغيرة يتعيشان منها، ثم مشاهد من مغامرتهما مع العاهرات، ورسم ملامح مقتصدة لشخصيات لا تنسى (السمسار، سيد الميكانيكي...) ويمتلك الكاتب لغة ذات نتوءات مستقاة من الكلام اليومي ومن حياة القاهرة الصاخبة، المتشظية، الجارية وراء المُوضات والتواصل عبر المحمول. وبهذا البناء واللغة في حدودهما الدّنيا، ينقل إلينا الروائي شعور محمد بالغربة داخل عائلته ووسط مجتمعه، فيبدو مثل قشة تجرفها رياح عاتية...

وتنحو رواية «فاصل للدهشة» لمحمد الفخراني (٢٠٠٧) منحى أكثر جذرية من خلال توظيفها للشكل المتشظي والصوغ الأدنوي، إذ تحاول أن تبلور كتابة مختلفة للاقتراب من تشخيص البؤس الجنسي والعنف السلوكي داخل «العِشَش» التي تجعل البشر يشبهون الحيوانات لأن سلوكهم لا يراعي قيماً تلجم غرائزهم ولأن أوضاعهم المادية المتردية تشعل حقدهم ضد الفئات المندمجة.

وتصور الرواية عبر شخصيات تعيش في «العشش» وجهاً آخر من حاضر المجتمع المصري المهمش، المتروك على الحساب، والفاقد للبوصلة. وتضطلع لغة الكلام وتعبيرات الأولاد والبنات «الصايعين» بإبراز هذا الانشطار المجتمعي إلى مهمشين، واعين، وآخرين مندمجين يتجاهلون البؤس المحيط بهم.

وهناك نماذج نصية أخرى (عند حمدي أبو جليل، وعبير إسبر، وخالد إسماعيل...) ولكننا نكتفي بهذا القدر الذي يلقي الضوء على توظيف الرواية الجديدة لِمكوِّنَيْ تشظي البنية، وكتابة الصوغ في حَدِّهِ الأدنى. وبطبيعة الحال، فإن توظيف هذين العنصرين لا يؤول إلى نتائج مُوحّدة، بل يظل التمايز قائماً بين روائي وآخر، حسب الموهبة والمعرفة والرؤية إلى العالم.

ب- تهجين اللغة

التهجين اللغوي، بمعنى الإخصاب والتوليد، سيرورةٌ ملازمة لحياة المجتمعات، تلاحق التحولات وتسعى إلى التعبير عنها من خلال ابتداع الكلمات وتلقيحها وتفريغ دلالاتها وتلاوينها. وهو ما يجعل اللغة القومية تنقسم، بالضرورة كما لاحظ باختين – «إلى لهجات اجتماعية ورطانات مهنية ولغاتٍ للأجناس التعبيرية وطرائق كلام بحسب الأجيال...».

وإذا كان صحيحاً أن اللغة مُعطىً سابق على وجودنا داخل مجتمع ما، فإن المبدع يسعى دوماً إلى تخصيص لغته الإبداعية ضمن اللغة السائدة والموروثة وبصراع مستمر معها. والروائي المشدود إلى تغيُّرات السلوكات والفضاءات والأزمنة، يتخذ من اللغة الركن الأساس لتلمُّس هذه التغيرات التي تترجمها لغة الخطابات المُؤطِّرة لثقافة المجتمع وصراعاته الاجتماعية والإيديولوجية. من ثم لا يكون خطاب الفلسفة والفكر والسياسة هو المرصد الوحيد لمتابعة تحولات المجتمع، بل إن الخطاب الأدبّي هو أيضاً مجال أساس لالتقاط التبدلات عبر جدلية الحوارية السارية في مجموع مرافق العلائق البشرية. وهذا ما جعل الاهتمام النقدي يتجه إلى الفكر الروائي للغة، لا بوصفها أداة تواصل فقط، وإنما في وصفها تُجلّي وعيَ الروائي بتاريخ اللغة التي يستعملها واقتناصه للدلالات المتناسلة التي تتفرع عن التهجين والتوليد والنحت والسخرية البارودية.

من هذه الزاوية، نجد أن الرواية العربية، خلال ما ينيف على مئة سنة، قد اضطلعت بدور كبير في تهجين اللغة تهجيناً مخصباً وطد علائقها بالنثرية الطامحة إلى ملاحقة التحولات المتسارعة على إيقاع التحديث وتحولات المشهد العمراني، والتصنيفات الطبقية، والاصطفافات الإيديولوجية.

وفي هذا الاتجاه، يغدو فهمُنا للّغة الروائية وفكرها عنصراً جوهرياً في محاولة تقييم النصوص، لأننا نقر ضمنياً بأن اللغة تحيل على العالم الخارجي وتؤشر على دلالة محتملة بينه وبين الكون الروائي الذي ينسجه الكاتب ضمن تصورات وتركيبات فنية معينة...

والتهجين اللغوي، بهذا المعنى، سمة بارزة عند كثير من الروائيين، منذ الشدياق والمُويلحي وُصولاً إلى جيل الستينيات، ولكنه يتخذ عند الأجيال

«الجديدة» طابعاً بارزاً ووظيفة مغايرة، لا تخلو من التباس، وتحتاج إلى تحليل مُتأنٍّ، لأن السمة المشتركة في التهجين اللغوي للرواية، هي إبراز تعدد الأصوات ومستويات الكلام. وإذا كنا نلاحظ أن هذا التهجين، من قبل، كان يوظف لغة التراث ولغة الشعر والاستبطان إلى جانب لغة الوصف والسرد، فإن نصوص الرواية الجديدة تُبرز أكثر، قاموس الكلام المقتبس لألفاظ أجنبية وتعبيرات متصلة بالحياة اليومية والوسائط التكنولوجية المُعوّضة لوسائط الاتصال التقليدية.

في نصوص مثل «أن تكون عباس العبد» لأحمد العايدي، و«سحرأسود» لحمدي الجزار، و«فاصل للدهشة» لمحمد الفخراني و«وقوف متكرر» لمحمد صلاح العزب، نجد أن التهجين يطرح نفسه بقوة وينقل إلينا صورة عن لغة الكلام في فضاءات المهمشين وأجواء الشباب المتلهفة على الانخراط في سيرورة التحديث والصراعات الرائجة في سوق العولمة. إنها لغة تتنامى أكثر فأكثر على رغم أن اللغة الفصحى هي المستعملة في الخطابات الرسمية والصحافة والتعليم.

ومن هنا، تضطلع الروايات المتنبهة إلى فوضى لغات التعبير في الحياة الواقعية لمجتمعاتنا، بإبراز هذا التناقض المصاحب للتحولات المتسارعة في عصر العَوْلَمة ووسائطها الكاسحة، وفي ظل ارتفاع نسبة الأمية بين المواطنين العرب.

ومن النصوص التي حققت تهجيناً لغوياً لافتاً، رواية «ألعاب الهوى» (٢٠٠٤) لوحيد الطويلة، حيث نجد تواشجاً بين الفصحى والعامية ومرونة في تركيب الجملة تتيح قراءتها وكأنها لغة الكلام اليومي:

«لا يترك نملة في حالها، لا يخشى على دمه ولا يتورع أن يستوقف أبو دياب وأبو الفضل وغيرهما من الغلابة، الهاربين من المجهول إلى البراري، يقلب جيوبهم، ويقلق راحتهم، يأخذ قروشهم القليلة، فإن لم يجد لَطَشَ منهم باكُو المعسل أو تلقيمة الشاي التي اشتروها لمسائهم، أو طلعت لهم من ذمة أبو شبارة» ص.١١٤. ونقتطف من موضع آخر: «في أول طريق استلمته هنية، عمره ما شعر بالكسوف من أحد، يستطيع أن يأخذ أتخن واحد تحت

باطه، يدوره، يبلفه ولا يأخذ غلوة في يده، هذه المرة يشعر أنه في نص هدومه، ويصعب عليه أن يكسر خاطر هنية. الغلبان لا يشبع غلباً لكن ما باليد حيلة» ص.٢٥٥.

على هذا النحو استطاعت «ألعاب الهوى» أن تحقق تهجيناً مقنعاً بين لغة الكلام والفصحى على امتداد النص، لا فرق بين السرد والحوار.

وفي نفس الاتجاه اللغوي نجد رواية «فاصل للدهشة» (٢٠٠٧) لمحمد الفخراني، التي توظف لغة المهمشين من ساكني العِشش:

وسط الناس كنتَ تترك قاعدتك الأسمنت وتمشي بين المنسحقين فرحان، رأسك برأسهم تُقزقز لبّ أو تَلف سندويتش طعمية، تقرفص عند بائع المجلات القديمة تتفرج عليها، بسرعة تقطع صفحة ملونة تدفسها في جيبك الخلفي، تتشعبط بأي أوتوبيس أو «رفرف» ميكروباص ليلسع الهواء وجهك ويفلفل شعرك، تبوس بكتفك كتف بنت مستعجلة أو تلمس بزّها في الزحمة، تغازل واحدة حلوة تقول لها: أحبك يا أبيض.. عاشقك يا سمارة، تغامر مع «صيدة» تخرج لها من جيبك طرف ورقة بعشرة وتقول لها بجرأة إنك تحت أمرها وشقتك قريبة... ص.٥٧.

ونورد مثلاً آخر من رواية «وقوف متكرر» (٢٠٠٦) لمحمد صلاح العزب: تستأجران شقة دور أرضي بمساكن الضباط المواجهة لمستشفى السلام، أمام باب مدرسة سوزان مبارك الثانوية بنات مباشرة، وتفتحانها صالة ألعاب: مع لفة بوص، تفردانها وتثبتانها على الجدران، وبوسترات كبيرة لهيفاء وهبي، وعمرو دياب، ونانسي عجرم... وبوسترات قديمة للفوركاتس، وسبايس جيلز، وباك ستريت بويز، مقطوعة من مجلتي الشباب وكلمتنا، وسبوتات إضاءة خافتة. ترابيزة بلياردو، وأربعة تليفونات وأربعة أجهزة بلاي ستيشن، ويافطة كبيرة بالخارج مكتوب عليها بالحروف المضيئة: Frinds Games ص.٣١.

تجدر الملاحظة بأن التهجين اللغوي لا يقتصر على نصوص «الرواية الجديدة» بل يطالعنا بقوة في نصوص جيل الستينيات، خاصة عند صنع الله إبراهيم، والغيطاني، ثم عبده جبير، وإبراهيم عبد المجيد، وإلياس خوري،

وحنان الشيخ... غير أننا نستشعر في نصوص «الرواية الجديدة» إصراراً على هدم المسافة القائمة بين لغة الكلام واللغة الفصحى. وهو توجُّه يتوخّى، ضمنياً، بلوغ الدقة من خلال اللجوء إلى الكلمات الأجنبية المتوفرة للتعبير عن الأدوات والوسائط التكنولوجية والرقمية، وأيضاً الحفاظ على حيوية التواصل باستعمال الكلمات والاشتقاقات التي تزخر بها اللغة الدارجة.

ج- نقد المحرمات: الجنس والدين والسياسة

في مجال الثالوث المهيمن على ضبط قيم المجتمع، عَنِيتُ الجنسَ والدين والسياسة، نلاحظ أن الإنتاج الروائي العربي أسهم في إضاءة هذه المناطق الحساسة التي يحرص الماسكون للسلطة، عادة، على تسييجها وإيهام الناس بأنها في حِرْز مصون، تخضع دوماً للتقاليد والتعاليم الموروثة، وتستجيب لمقتضيات الأخلاق الجماعية والممارسات المنوالية.. لكن الرواية التي تعرف كيف تندس بين كتلة الواقع الظاهر، وثنايا شروخ الذات والعلائق، استطاعت أن تتغلغل إلى هذه المناطق المحرمة لتبرز التناقضات والمفارقات القائمة بين المُعلَن عنه المعتمِد على اللغة الآمرة، والمسكوت عنه، المهمَّش الضارب بجذوره في أعماق المعيش.

على هذا النحو، احتلت موضوعة الجنس حيزاً كبيراً في النصوص الروائية منذ البدايات، وصولاً إلى محمد شكري ورؤوف مسعد وخليل النعيمي ورشيد الضعيف وفؤاد التكرلي وعلوية صبح وعالية ممدوح وخالد خليفة ومحمد صلاح العزب ومحمد الفخراني وحمدي الجزار...

والملاحظة اللافتة في نصوص «الرواية الجديدة» هي أن الشخوص لا تَنْسَجِنُ في الشكوى من الحرمان أو التعالي الرومانسي للجسد، بل تتخذ من الغريزة والإحساس الملموس ووصف التفاصيل، وسيلةً للتعبير عن الجنس، حتى ولو اتخذ هذا التعبير طابع العنف والممارسة الحيوانية. ومن ثم، فإن النصوص التي تتصل بفضاء المدن الكبيرة، خاصةً، تجعل حضور الجنس متصادياً مع العناصر الدعائية والوسائطية المصورة التي تحوِّل الجنسَ من أفق لتحقيق الذات ضمن قيم الغيرية والتجاذب العاطفي، إلى غريزة حيوية تنشد الارتواء بأي طريق تيسَّر في الواقع أو الخيال..

في رواية «سحر أسود» (٢٠٠٥) لحمدي الجزار، نجد في علاقة ناصر بفاتن، نموذجاً للجنس الذي يُعوض كل شيء، ويستحيل إلى جوهر الحياة عند الرواي: عندما أُقْدِمُ على اللذة أخرسُ، أخرس تماماً. رحت أقبلها متلهفاً مندفعاً في كل جزء من أجزاء جسمها، لا أدري ما أفعل. مفتوناً وعارياً أصعدها وأهبطها وأحرثها. واحد آخر خرج من جسدي وصار يفعل، وأنا مازلت غير مصدق حقيقة ما يجري أمام عيني. كان أجمل مشهد رأيته في حياتي: مشهدي وأنا أدخلها وأخرج منها وأحلق طائراً منقولاً خارج ثقلي وبطني وجسمي الثقيل، أتعلم من جديد وأعرف أن كل ملذات الأرض يمكن أن تُصهر في امرأة واحدة.. ص.٥٦. وهذا الهوس بالجنس هو ما يجعل فاتن تنتقد سلوك عشيقها:

بعد ساعتين استيقظت بانتصاب مؤلم، ففعلت كما لم أفعل من قبل. بعد أن انتهيتُ قالت، وهي تسلط عليَّ عينيها التي لا أطيق النظر فيها وبصوت جاف، محايد «أنت بتحب الجنس أكثر من أيّ حاجة تانية»!

- وانت مابتحبوش؟

- ما تسألنيش، أنا اللي باسألك

- يمكن

- زرفت بقوة وقد نفد صبرها: هو إيه اللي يمكن؟ كل كلامك يمكن،

- جايز، بيتهيألي...إيه؟

- يمكن بحب الجنس فعلاً.

- أف، أف، أنت لا تُطاق... ص.١٤٠.

بينما يتخذ الجنس، في «فاصل للدهشة» تجليات أقرب ما تكون إلى الفعل الغريزي الذي يريد إثبات الرجولة، غير مبال بشريكته المرأة التي تغدو بمثابة شيء، رهن الإشارة، خاضع لرغائب الذكر.. ولعل مناخ البؤس المهيمن على سكان العشش المهمشين، هو ما يُحوِّل الجنس إلى ممارسة محض غريزية عند الرجل، وإلى صورة أسطورية في مخيلة النساء اللائي يعشن حرماناً جنسياً مع أزواجهن: المعلم حسونة والد «هلال» لو يضاجع امرأته الليلة فالعشش كلها تعرف باكراً، لما تمشي فاتحة رجليْها قليلاً،

رافعة مؤخرتها درجتين.. ربما يعرفون في نفس الليلة لما تصرخ تحته، فتنتفض نساء العشش من تحت رجالهن يتحسرن على حظهن التعس لأنهن لا يمتلكن الرجل الحفار ذا الآلة الفذة.. باكراً يأخذها المعلم حسونة لصيدلية الدكتور عصام، فلا يخلو الطريق من تعليقات التبجيل: يسلم يمينك يا معلم.. يعيش اللي رفعك يا أم هلال.ص.٢٦.

وفي نفس النص، نجد الطبيب مجدي، المتحدر من أسرة فقيرة، يتخذ من الجنس تعويضاً عن فوارق طبقية يشعر معها بالدونية:

يؤجر الدكتور مجدي حجرة وصالة بمحطة «المثلث» في مدينة نصر، يأتي بأم مريضة، أختها، ابنتها، قريبتها، يضاجعها بقدر ما تسمح حالتها؛ يضاجعها بقوة ليعوض نقصاً تقنياً في جهازه الذكوري! يَطْلبُ منها أن تتألم وتتأوه باسمه !.. ١١٧.

وفي مثل هذا الفضاء المهمش لرواية «فاصل للدهشة»، المطبوع بالحرمان، تغدو ممارسة «جلد عُمَيْرة» وسيلةً للإشباع الجنسي في شكل جماعي:

بعد منتصف الليل، تعرض قهاوي «الوحايد» أفلام سكس في بثٍّ مباشر من الدش، أو مسجلة على شرائط فديو. القهاوي أبوابها مفتوحة لآخرها. ممتلئة بجمهور لا يعرفك ولا تعرفه، مما يريحك ويوفر لك مزيداً من الحماس المطلوب.. طلبة، شباب، عمال، ناس منقطعون عن بلادهم البعيدة، وصاحب قهوة يقف خلفكم بيده الريموت كنترول يَسْتمْني على أرواحكم، يكتم صوت التلفزيون، تلتفتون حولكم، تلهثون: عَلي الصوت يا عم... ارفع الصوت، الصوت يا عم. صوت... ووت، وت. يأمركم بدفع جنيه، يلمه صبيُّ القهوة منكم بسرعة، يرفع الصوت... ص.١٤٥.

ويتخذ الجنس في «وقوف متكرر» لمحمد صلاح العزب، وظيفة أخرى عند شابيْن ينتميان إلى طبقة اجتماعية دون المتوسطة، ويسعيان إلى تدبير عمل حر من خلال فتح بوتيكات ومشاريع صغيرة. عندهما، يغدو الجنس وسيلة للتعلم وتوسيع الخبرة وإثبات الرجولة. إنهما يجمعان بين العاهرات والمتزوجات والسكرتيرات، هرباً من الوحدة ومُداراةً للشعور بالغربة داخل

الأسرة... ولأن الرواية تستوحي فضاء القاهرة المنغمسة في أجواء الإنترنت، والهاتف المحمول، والتواصل الإلكتروني، فإن العلائق الجنسية تحمل بصمات تلك الأجواء: في آخر الليل، أَوْصلكَ إلى أحمد بدوي، ترككَ في أول نفق، وقال «بكرة مافيش عشان خارج». «مين الجثة؟»، واحدة جديدة جبتها من ع النت.ص.٢٦.

ونطالع، في نفس الرواية، ملامح من الجنس عند امرأة متزوجة تقيم علاقة مع السارد، لأنها لا تستمتع مع زوجها: تسألها عن زوجها في الفراش، تقول: الحاجة الوحيدة اللّي فالح فيها، بَسْ أنا بَحبّ نقلع هدومنا كلها، وهو مش بيرضَى، وعلى شانْ كده أنا بكرهه. تأخذها نشوة الكلام، فتكمل: عارف أنا مبحبش الهدوم خالص، أيّ وقت أبقى لوحدي في البيت، بقلع خالص وأفضل أتفرج على جسمي في مرايات الشقة كلها.ص.٦٣.

لقد قصدنا إلى التوقف عند بعض السمات المغايرة في سلوكيات الشخوص الروائية «الجديدة»، من دون أن يعنيَ ذلك أنْ ليس هناك أبعاد أخرى للجنس، في تلك الروايات وغيرها، تتسم بالرومانسية أو التطلع إلى الجنس مُقترناً بالحب، على نحو ما نجد عند سماح يوسف الصحافية في «فاصل للدهشة» مثلاً، أو تلك العلاقة المعقدة بين سامح مؤنس وحبيبته الحريصة على التأكد من عواطفه في «بمناسبة الحياة » لياسر عبدالحافظ...

غير أن الملامح التي أبْرزْناهَا في بعض الروايات الجديدة، تثير الانتباه بلغتها وجرأتها واقتحامها لمناطق تُعتبر محرمة في عرف الأخلاق السائدة، بينما هي أصبحت مكونة لواقع اجتماعي نفسي اقتصادي مُتحدِّر من تحولات متسارعة ومخيفة تتقاذف المجتمعات العربية.

وتحتل موضوعه الدين حيزاً لا بأس به من الخطاب الروائي، على اعتبار أن الدين لا تنحصر تجلياته في مسألة الاعتقاد بوحدانية الله، بل تشمل الطقوس والمعاملات والثقافة المتصلة بالدين وترسُّباتها في اللاَّوعي. وأكثر ما تبرز العلاقة بالدين في مواقف الشخوص واختياراتهم وسلوكياتهم. ولكن الدين يتجلى أيضاً من خلال خطاب الطبقة السائدة وتوظيف المؤسسات السياسية له. ومن ثم، كثيراً ما يغدو فَهْمُ الدين موضوع نزاع ومجادلة وصراع في

النصوص الروائية التي تحرص على تجسيد العلائق والاختلافات في الرؤية إلى العالم. وفضلاً عن ذلك، فإن الدين يكون حاضراً وراء التساؤلات الميتافيزيقية التي تلاحق الإنسان باستمرار، وهو يتلمس موقعه داخل عالم مَوَّارٍ بالتحولات والانقلابات المعرفية.

من هذه الزاوية، يستوقفنا حضور الدين في روايات نجيب محفوظ الذي ارتبطتْ كتابة الرواية عنده، بالتطلع إلى فهم الإنسان والمجتمع فهماً شمولياً يتخطى الوقوف عند المظاهر والشروط المادية. ولا شك أن روايته «أولاد حارتنا» تؤشر على هذا الاهتمام بالدين في وصفه عاملاً جوهرياً يتصل بتوازن الإنسان وعلائقه بالغيب وتجليات القيم الكبرى من حقٍّ وعدْل وإنصاف، من خير وشر، من مغفرة وعقاب...

وعند الجيل التالي لجيل محفوظ، يتخذ الدين بُعداً متصلاً أكثر بتأثيره في الحياة الاجتماعية والسياسية واستغلاله من القوى المحافظة التي تتستر وراء تأويلات تبرر الفوارق الطبقية وَدُونيَّة المرأة والطاعة العمياء لأُولي الأمر... إلا أن بعض الروايات انتبهت إلى التجليات المشرقة للدين من خلال أبعاده الصوفية وانفلاتاته عبر اللغة الشعرية المتحررة من صِيَغ الزجر والوعظ، والوعد والوعيد؛ فتوشحت الرواية بغلائل التصوف ولغته الشفافة، واستعادت روحُ التديّن مكانتها وسط جحيم الأسئلة القلقة في أتون المدن الكبرى، وأصبح الدين يتخذ حضوراً ملتصقاً بهموم الوجود، وتحقيق الكينونة («فساد الأمكنة» لصبري موسى، «التجليات» لجمال الغيطاني، على سبيل المثال لا الحصر).

في «الرواية الجديدة»، يحضر الدين غالباً ضمن خانة العناصر المتصلة بالكينونة والتطلع إلى كشف الحجاب عن المجهول والغامض والمُستعصي على الفهم.

ففي رواية «بمناسبة الحياة» لياسر عبدالحافظ، نجد إحدى الشخصيات، «مظهر»، مشغولاً برؤية الله، وله دفتر مخصص لكتابة مشاعره وتأملاته حول الموضوع: هل يخفف البكاء شيئاً مما تحمله قلوبنا ؟ فماذا لو أننا فشلنا في البكاء؟ أيكون لذلك معنى؟ (...) لِمَ جعل الربُّ الحزنَ غالباً والأمل

والسعادة استثناء ؟ أين رحمته التي يتحدثون عنها ؟ ليس من العدل أن يؤخذ الأبرياء بذنب الفجرة. لو قلنا كل ما نكتمه لأصبحنا كفرة. لا بد أن نصمت كَيْ لا تقربنا النار، لتحبنا الأجهزة الأمنية والدينية والمنزلية وندخل الجنة في النهاية (عضوية الحزب الوطني تضمن لصاحبها موقعاً متقدماً في نعيم الخلود)... آخر رسول كان منذ ألف وخمسمئة عام. زمن بعيد. نحن في حاجة إلى آخر، أو إلى رجال ونساء طيبين يَصْلُحُونَ كآباء. نستحق رئيساً طيباً وحبيبة طيبة وطعاماً طيباً وشراباً طيباً.ص.٣٢.

في «فاصل الدهشة» التي يغلب على شخصياتها العدميةُ والتحلل من كل القيم نتيجة للبؤس والتهميش، نعثر على خطاب مغاير عند الصحفية سماح يوسف التي فقدت أخاها فؤاد، فظلت توجه إليه رسائلها حيث هو في عالم الغيب، ملحة على ضرورة الإيمان للخروج «من الحفرة المظلمة الضيقة». تقول له:

ستسأل نفسك أين الرب؟ ربما تقول لنفسك: ليس ثمة رب موجود.. تقول ذلك مرة، مرتين، ساعة، ساعتين، ثم تبكي، تبكي، تبكي معتذراً، لأنك وحيد، ضعيف، ناقص... ستعرف أنك محتاج للرب، ووجود هذا الرب. لم يبق منك ولك في العالم غير الإيمان (...) إن لم تر الرب داخلك، إن لم تر الله في نفسك، فلن تراه أبداً.. انظر لنفسك بسكينة ومحبة وطمأنينة، سترى الله.ص.١٧٤.

وفي مقابل هذا الحضور الميتافيزيقي، الصوفي للدين، نجد في بعض الروايات «الجديدة» مشاهد من الاستغلال السيئ، السلبي للدين، الذي يتحول إلى أداة تقريع ووعيد وإلى تذكير بالموت واختبارات القبر، بدلاً من تمجيد الحياة والحض على الاستمتاع بها...

يتجلى ذلك في رواية العُماني عبد العزيز الفارسي، «تبكي الأرض، يضحك زحل» (٢٠٠٧)، حيث ينتصب الدين فزّاعة تتعقب كل مَنْ سوَّلَت له نفسه أن يستمتع بالحياة ويقبل على مسراتها. ذلك أن شخصية الإمام الذي يؤُمّ الصلاة ويحدث سكان القرية في شؤون دينهم، غالباً ما يختار جوانب التقريع والوعيد، وتهويل الموت وما ينتظرنا من عذاب القبر، على نحو ما نطالع، مثلاً، في فصل «أيها الحزن اعتصرنا» (ص.٢٨٣ إلى ٢٨٦).

ونجد صفحات دالة، في نفس الاتجاه، في رواية «تغريدة البجعة» لمكاوي سعيد (٢٠٠٦) الذي يبرز الجوانب السلبية للخطاب الديني المبتعد عن هموم الناس ومشكلاتهم الملموسة. يقول السارد: أحياناً أستيقظ في الصباح الباكر وأفتح الراديو على صوت الموسيقى الكلاسيك أو على إذاعة القرآن الكريم إذا ما ضاقت بصدري الهموم... انتهت التلاوة الجميلة ونوه المعلق باستضافة شيخ أزهري جليل، سيردّ على أسئلة المُستمعين؛ ثم توالت الأسئلة العبثية التي تعود بنا إلى عصور ما قبل التاريخ. ولم يكن الشيخ الجليل يهملها أو يؤنب سائلها، بل يرد عليها بحكمة العالم الفذ والمتدين الورع... ثم جاء سؤال غريب من مستمع: هل كان صحابة رسول الله (صلى الله عليه وسلم) يمشون جواره أو خلفه؟ في الوقت الذي تدكّنا فيه أمريكا بالقنابل الذكية في سبيلها لإبادتنا، كان المستمع الكريم مشغولاً بهذا السؤال؟... ص.٩٤.

ويجعل خالد خليفة في «مديح الكراهية»، الخطاب الديني المنحرف، المغرض، سبباً في تحول الحفيدة، الطالبة بكلية الطب، من فتاة جميلة تستقبل الشباب مَزهوّة بجسدها، إلى فتاة تخشى جسدها وتكره الحياة ومسراتها، وجميع النساء والفتيات اللائي هنّ متصالحات مع أجسادهن:

في نهاية ذلك الصيف، تملكتني الكراهية، تحمست لها، أحسست بأنها تنقذني تمنحني شعوراً بالتفوق أبحث عنه. قرأت الأوراق التي كانت توزع علينا في كل اجتماع بعناية، أحفظ منها مقاطع كاملة خاصة فتاوى تكفير الطوائف الأخرى. اقتربتُ من رفيقاتي السبع، أحببتهن، تبادلنا الأسرار وكتباً تصف عذاب القبر الرهيب. اندماجي معهن خلصني من أشواقي لـ «غادة» التي أصبحت في نظري فتاة بائسة ما زالت بعيدة عن القوة التي أمتلكها والصرامة التي أتحدث بها حين أسأل عن رأيي في معاقبة من يهينون تعاليم الدين، أفاجئهن حين أطالب بوضع قوائم بأسماء فتيات من بنات مدرستي، وأطلب السماح لنا بتشويههن بماء الأسيد لارتدائهن بلوزات ضيقة تبرز نهودهن بشكل فاضح.. ص.١٠٨.

إلا أن ما يميز «مديح الكراهية» هو أن الكاتب يبرز في الآن نفسه الحدّ الذي يفقد الدين عنده مفعوله ويبطل تأثيره حين يغدو وسيلة لقمع الجسد

ومحاربة الغرائز والمشاعر الطبيعية. بعبارة ثانية، لا يؤدي الدين وظيفته التهذيبية والإيمانية إلا في نطاق لا يُحوّله إلى أداة تقريع وتجريم وعقاب. وهذا ما أدركته الحفيدة داخل السجن، وفي لحظة صدق: رغبتُ بأن لا يمر الربيع الكئيب دون أن يرمدني غبار الطلع الذي يصلنا من شجرة خوخ هرمة، تافهة بوحدتها ومسكينة تستجدي تاريخاً أعزل... مَساماتي ألهبها النسيج، كدتُ أصاب بجنون الشهوة. استعرت وجوه الرجال الذين رأيتهم بما فيهم رضوان وطلاب كلية الطب والسجانين، بكيتُ من حرقة الشهوة، كم أنا بائسة؛ كم نحن بائسات وهذا الربيع بطيء في رحيله قلت لنفسي «من الصعب قتل شهوة امرأة» تخيلتُ سلافة نائمة في سريري ونحن الاثنتان نتقاسم «مضر»، نغفر له هجرنا، نعود للعبة الاستعارات اللذيذة التي أبهجتها ذات يوم....ص.٣٢١.

لعل من أهم ما يميز حضور الدين في «الرواية الجديدة»، ذلك الجانب الذي يجعله أداة يستغلها أصحاب الدعوات السياسية والإيديولوجية لتمرير الخطاب السلفي، الماضوي، وَلَجْم تحرير الجسد والفكر. وهذا ما يجعل الدين، في كثير من النصوص، يرتبط بدائرة البطركية وقِيَمها الوصائية التي تعتمد تأويلات جامدة للنصوص الدينية، ترمي من ورائها إلى قمع رغائب الإنسان وعواطفه.

والعنصر الثالث في مجال نقد المحرمات، هو السياسة. وهذه الثيمة اقترنتْ بظهور الرواية العربية لتعبر عن تطلع عميق إلى التحرر من الاستعمار ونزوع إلى النهوض وتطوير بنيات المجتمع ومؤسساته.. وبعد الاستقلالات، غدا حضورُ السياسة في الرواية العربية متصلاً أكثر بانتقاد الاستبداد والدكتاتورية، راسماً نماذج للمناضلين في سبيل التغيير والديمقراطية، وأيضاً استحضار مناخ الأحزاب والتنظيمات الثورية وما يرافق ذلك من صراعات وخيبات.. وهذا ما نجد له نماذج في بعض روايات صنع الله إبراهيم، وعبدالرحمن منيف، وغالب هلسا على سبيل المثال لا الحصر.

في نصوص «الرواية الجديدة»، تتخذ السياسة مظهراً مختلفاً، على رغم استمرار ثيمات السجن والتعذيب والقمع في أزمنة الرصاص المتناسلة. ذلك أن روائيي اليوم يرصدون الخراب الاجتماعي المتحدر من تطبيق سياسة

تستبد بالقرار، وتحتقر المواطن، وتعزز الفوارق والتبعية في عصر العولمة الهوجاء. وهو ما جعل سلبيات السياسة في المجتمعات العربية تتجلى أساساً في مجال تدهور القيم والسلوكات والدخول في سديم متواصل؛ على نحو ما عبر عن ذلك علاء الديب في «أيام وردية» (٢٠٠٢): ليس الظاهر الذي يراه هو المهم، ما أذهله حقاً الارتباك الذي في نفوس الناس، في القيم والمعاملات والسلوك، وما يجري وراء الجدران من قهر وظلم وخوف وفقر. أفق مكبوت. أحلام مستحيلة، وزمن وبشر وإمكانيات مُهدَرة يطلع عليهم فجر غائم وينزل عليهم غروب بالتراب.. ص.١٢٤.

في النصوص الجديدة، يلتقي الفرد المأزوم، المقهور، المتروك على الحساب، بالسياسة مُشخصةً في واقع مسدود الآفاق، فلا يعود يحس بانتماء إلى الوطن أو المجتمع، بل يسعى إلى شق طريق له وسط كتل بشرية تحكمها قوانين الغاب بعيداً من التعاليم والمواثيق والدساتير التي سطرتها مؤسسات تحمي نفسها وتؤيد استمرار حكامها. يعبر أحمد العايدي عن هذا اللاانتماء في روايته «أن تكون عباس العبد» (٢٠٠٣) بالصيغة التالية : في مصر كان هناك جيل «النكسة»، نحن الجيل الذي يليه. جيل «معنديش حاجة أخسرها». نحن جيل من المتوحدين نحيا تحت السقف نفسه، مع غرباء لهم أسماء تشبهنا.. ص.٤١.

وفي «بمناسبة الحياة» لياسر عبدالحافظ، تبرز القطيعة السياسية مع المجتمع وتاريخه الحديث المحبط، من خلال كراهية الابن سامح مؤنس لوالده المريض الذي فقد رمزيته في عين الابن: الفروق بين الأب والابن لا تكاد تكون ملحوظة؛ السلالة البشرية، دوماً في حاجة إلى عدة أجيال لِتَلافي الأخطاء الموجودة بالمنتج الأساسي، هنا حالة جديرة بالدراسة: الأب فاشل والابن كذلك؛ كلاهما اجتمعا على عدم المحاولة. ما حدث أن الابن تطور بحيث أصبح مُدركاً لفشله، وذلك ما لم يدركه الأب، لهذا قضى حياته معذباً بالبحث عن حل اللعنة. الابن استراح لفكرة أن فشله هو قراره الذي اتخذه بمحض إرادته، لكن ما سيعذبه طيلة حياته، الابتعاد عن التماثل مع النسخة السابقة....ص.٥٦.

في كثير من هذه النصوص «الجديدة»، تتجلى السياسة عبر الفرد الرافض لبيئته وللمَوْروثِ، الشاعر بخسرانه، المراهن على تحدي المجتمع وقيمه المكسرة، الجاري وراء لذة الجسد، المأخوذ في شرك العولمة والتّقانة.. ومن ثم فإن السياسة أصبحت مندمجة في سؤال الوجود داخل مجتمع فاقد للبوصلة والقدرة على التجدد. وفي هذا الصدد، أرى أن الروائي المصري محمد توفيق كان من الأوائل الذين وسَّعوا مفهوم السياسة في الرواية وربطوه بأزمة المجتمع في كليتها وعمقها. فعل ذلك في «ليلة في حياة عبدالتواب توتو» (١٩٩٧)، وَ«طفل شقيّ اسمه عنتر» (٢٠٠٣). ما يثير الانتباه في هاتين الروايتين، أن محمد توفيق يوظف كل العناصر والثيمات على قدم المساواة في نسيج السرد لالتقاط مُكونات الحياة اليومية وخلفياتها المتصلة بالسياسة والقيم المحددة لعلائق الفرد بالمجتمع. على هذا النحو، نجده يتساءل عن الفرق بين ثورة الآباء التي جسَّدتها ثورة ١٩٥٢، والثورة الشبابية المُجهَضة التي فشل جيله في إنجازها :

كان هؤلاء في ثورتهم الجارفة ضد القديم لم يتمكنوا من التخلي عن مبدأ الفصل بين الغرائز والأفكار، بين الجسد والروح، بين الأرض والسماء؛ وهو المبدأ الذي ارتكز عليه ماضيهم المضيء، وبُنيتْ فوقه أهرامات أجدادهم الشامخة، بل وتمكنت من خلاله أيضاً أجيال من الطغاة أن تفرض سلطانها على الملايين المحاصرة بين فكي الصحراء الفتاكة، في الوادي الضيق المغلوب على أمره. أيْ أن الثورة لم تنجح في أكثر من أن تخدش السطح؛ لم تنفذ إلى ما هو جوهري وحقيقي، وكثيراً ما تساءلت هل كانت ثورتنا ثورة حقيقية؟ هل كانت محاولة صادقة لتغيير الواقع، لتغيير أنفسنا؟ أم أنها لم تكن يوماً أكثر من تنفيس؟... (ص .٣٢ليلة من حياة عبدالتواب توتو).

من هذا المنظور نستخلص أن ثيمة السياسة ونقدها، لم تعد في النصوص «الجديدة» مشدودة إلى رواية الأطروحة أو فضح التعذيب، أو تشخيص الإحباط داخل أحزاب اليسار، بل صارت عنصراً ضمن العناصر المكونة لحياة المجتمع العربي الراهن، ومجالاً لصوغ الأسئلة الإشكالية التي يصادفها الفرد وهو يخطو خطواته الأولى، على درب الانتماء إلى الحياة.

د- تذويتُ الكتابة:

هناك خاصية عامة تَسِمُ النصوص الروائية «الجديدة»، وهي ما نطلق عليه تذويت الكتابة، أي حرص الروائي على إضفاء سمات ذاتية على كتابته وذلك من خلال ربط النص بالحياة والتجربة الشخصيتيْن، وجعل صوت الذات الكاتبة حاضراً بين الأصوات الروائية لتمييز محتوى النص عن الخطابات الأخرى التي تُعطي الأسبقية للقيم والأفكار الغيرية. والحرص على تذويت الكتابة يقترن بتوفير رؤية للعالم تحمل بصمات الذات الكاتبة.

من هذه الزاوية، نلاحظ أن الروايات الجديدة تلجأ أكثر فأكثر إلى السيرة والتخييل الذاتي لاستحضار العالم وتمثيله تمثيلاً فنياً. وعندما تتناول موضوعات تستوحي واقع المجتمع وأسئلته، فإن الروائي «الجديد» يعمد إلى تذويت السرد وتعديد الأصوات واللغات، ما يجعل الكتابة ملتصقة بذوات الشخوص والمتكلمين داخل الرواية.

على أن تذويت الكتابة لا يعني أن الروائي يعبر بكيفية مباشرة وجهيرة عن مشاعره وآرائه الخاصة، لأن ذلك يتنافى مع مقتضيات الشكل الروائي التي تتمثل في عرض جميع المواقف والأفكار من دون أن يتحيز الكاتب لوجهة نظر معينة. لذلك فإن تذويت الكتابة يتمثل في إفساح المجال أمام كل شخصية وكل صوت داخل الرواية ليعبر عن نفسه من خلال مقومات وتضاريس ذاتية تحقق الاختلاف والتمايز وتتملك من الداخل التجربة المُعبّر عنها.

من هذا المنظور، يكتسب المحفل «الموضوعي» داخل الرواية، بدوره، تمايزه ووظيفته، من قدرته على تذويت المنظور «الموضوعي» ليصبح مقنعاً من خلال «موضوعيته المزعومة» التي تتباعد عن المنظور الذاتي. وهذا ما نجده، مثلاً، في رواية «الحارس» لعزت القمحاوي، حيث يتخذ السرد طابعاً موضوعياً، متباعداً عن الذات، لكنه يُشيد ذاتيةً مائزة لشخصية الضابط الحارس، عبر التخييل والمحكيات التفصيلية التي تُضفي تذويتاً على كتابة الرواية.

ويمكن القول، في التحليل الأخير، إن تذويت الكتابة يتحقق من خلال

عناصر مختلفة، مثل التخييل ومحمول الذاكرة، وتخصيص الفضاءات واللغة، مع حرص الروائي على إبراز ذاتيته المتفاعلة حتى لا تكون علاقة كتابته بعالمه الروائي علاقة استنساخ ومحاكاة، بل علاقة تأويل ورؤية وإعادة خلق.

وإذا كان المجال لا يتسع، هنا، لتحليل نماذج من النصوص تحليلاً تفصيلياً، فإننا نكتفي بإحالة القارئ على روايات صدرت في الفترة الممتدة ما بين ٢٠٠٠ و ٢٠٠٨ خاصة في مصر حيث نجد أن تلك النصوص حققت نمطاً مختلفاً من تذويت الكتابة الروائية، وذلك عَبْرَ توظيف اللغة الشفوية، والتقطيع السينمائي، وَاسْتيحاء مختلف وسائط التعبير، وإدماج لغة الكلام المستجدة والاستطرادات التأملية...

٢- المعرفة في «الرواية الجديدة»

نعلم أن كل رواية ترتكز على معرفة ما، تَكُونُ هي العنصر المحدّد لخلفية النص ومقاصده وعلاقته بصوغ الرؤية للعالم.. والمعارف التي تنقلها الرواية تتوزع بين مجالات النفس، والسلوك، والذاكرة، ووصف الحياة اليومية في فضاء معين، واستبطان بعض الظاهرات الاجتماعية، وإعادة تأويل التاريخ عبر التخييل...

ولا شك في أن الرواية العربية استطاعت طوال مئة سنة من عمرها أن تقدم معرفة لَهَا خصوصيتُها سواء في ما يتصل بتكون المجتمعات العربية الحديثة وتفاعلها مع الأحداث السياسية والاجتماعية، أو ما يندرج ضمن انتقاد المواقف والمعتقدات المنحرفة. ومن هذه الزاوية تتميز المعرفة التي تحملها الرواية عن بقية المعارف المتداولة، كونها تربط المعرفة بالتخييل والوصف والسرد، وتعيد تشخيصها من خلال مناخات وفضاءات تُضفي النسبية والحيوية على المعرفة التي تؤطر مسار السرد الروائي.

ويمكن القول، بنوع من التعميم، إن الرواية العربية أسهمت في التعبير عن جزء من المتخيل الوطني والاجتماعي والنفسي خلال فترات ومنعطفات برزت في تاريخ المجتمعات العربية؛ وبالنسبة إلى الرواية «الجديدة» المكتوبة خلال العقدين الأخيرين، نلاحظ أن مجالها المعرفي يتصل

بإبراز التصنيفات الاجتماعية الناجمة عن اتساع المدن، وجنوح التخطيط الحضري إلى الفوضى والعشوائيات، وتكدس سكان الريف في الضواحي الفاقدة لشروط العمران.

في عدد لا بأس به من هذه النصوص الجديدة، تطالعنا مشاهد تستحضر العنف وبؤس العيش لِفئاتٍ واسعة من المهمشين الذين فقدوا الانتماء إلى مجتمعهم، بل إن سلوكهم ولغتهم النائية، الخشنة تكشف عن غياب مطلق للأخلاق والقيم المكرسة في التعاليم والمبادئ الدينية. وتزداد أهمية هذا النوع من المعرفة في غياب دراسات سوسيولوجية ميدانية، تلاحق مثل هذه الظواهر التي تزعزع بنايات المجتمع وقيمه وسلوكياته.

والجانب المعرفي الثاني الذي تحفل به هذه الروايات، هو إسماع صوت الشبان والشابات الذين لا يحسون بضرورة الأخلاق تحت وطأة تدهور شروط العيش وضغط السلطة البطريركية والقيم الماضوية... وتصلنا هذه المعرفة عبر توظيف وسائط تقنية ورقمية واستعمال المصطلحات الرائجة في هذا المجال بلغاتها الأجنبية وتصوير السباق المحموم لهؤلاء الشبان الذين يجهدون في أن يَشقُّوا طريقهم وسط مجتمع مأزوم عاجز عن تنظيم إمكاناته في زمن العَوْلَمة الربحية المتفوقة. وبطبيعة الحال فإن هذه الروايات لا تسعى إلى تقديم حلول للمعضلات المستفحلة التي تستوحيها، وإنما هي تهتم بصوغ أسئلة جديدة وجريئة استناداً إلى توظيف فضاءات الهامش وصراعات المواطن ضد السلطة كلية الحضور.

ونكتفي، هنا، بالإحالة إلى نماذج من هذه الروايات التي تحمل معرفة نوعية تسعف على الغوص في المتاهات المجتمعية والفردية:

- تغريد البجعة: مكاوي سعيد
- دع عنك لومي: خليل صويلح
- فيلسوف الكرنتينة: وجدي الأهدل
- كتيبة الخراب: عبدالكريم جويطي
- طفل شقي اسمه عنتر: محمد توفيق
- فاصل للدهشة: محمد الفخراني

• وقوف متكرر:	محمد صلاح العزب
• أن تكون عباس العبد:	أحمد العايدي
• مطرحزيران:	جبور الدويهي
• القوقعة: يوميات متلصص:	مصطفى خليفة

لا بأس من التذكير بأن مسألة «المعرفة الروائية» هي على جانب كبير من التعقيد، وقد أثارت جدالاً واسعاً في النقد الحديث. ذلك أن تحديد المعرفة الروائية يختلف عن التصور المعرفي العلمي المرتبط بمناهج دقيقة، واختبارات رائزة للتأكد من صحة المحتوى المعرفي. لكن ذلك لا يجيز القول بغياب المعرفة عن الرواية لأنها ذات خصوصية وتتصل أكثر بالتجربة المعيشة، وبالملاحظة والمعاينة؛ وأحياناً تتخذ طابع الشهادة على فترة تاريخية أو ظاهرة اجتماعية. وفي هذا الصدد، يمكن أن نستحضر ما قاله سيغموند فرويد بخصوص اشتمال أعمال سوفوكل وشكسبير ودوستويفسكي وآخرين، على معرفة تلتقي مع ما وصل إليه هو عبر التجارب المختبرية والتنظيرات السيكولوجية.

وهو دليل على أن الروائي يستطيع أن يلتقط، بالمعاينة والتأمل والحدس، ظاهرات لها صفة الشمولية التي تجعل منها معرفة تضيء السلوك البشري. وفي نفس الاتجاه يؤكد الفيلسوف ميشيل سيرْ أن الأدب قادر على أن يستشرف المعرفة العلمية التي لا تتصل فقط بمعرفة الكائن البشري بل تتعداه إلى معرفة العالم الخارجي. بعبارة ثانية، الرواية تقدم معرفة لا تتطابق مع المعرفة العلمية، غير أن لها طابع المعرفة العملية على نحو ما يوضح ذلك أحد النقاد الفلاسفة: هي معرفة ليست افتراضية مثل المعرفة العلمية النظرية، لها علاقة مباشرة مع مسألة أنْ نعرف كيف نستطيع، أو يجب، أن نعيش. إن ما يُضفي أهمية خاصة على الأدب، هو كونُ المخيلة والإحساس هما أداتان جوهريتان في التفكير العملي؛ ومن ثم حاجتنا إلى الأدب لنوسع مخيلتنا وشعورنا الأخلاقيين ونحسّن بذلك استعدادنا للتفكير العملي. ص ٦٣ من كتاب:

La connaissance de l'écrivain:
(Jacques Bouvresse) ed. Agone ,2008.

ويمكن أن نحيل على روايتين تحملان معرفة ذات خصوصية محركة للمخيلة والإحساس، هما: «مطر حزيران» لجبور الدويهي (٢٠٠٦)، و«القوقعة: يوميات متلصص» لمصطفى خليفة (٢٠٠٨). ففي الأولى نجد وصفاً للحرب الطائفية في لبنان انطلاقاً من حياة عائلة مسيحية عاشت اشتباكات القرى إبان الاحتراب سنة ١٩٥٧، وذلك من خلال المزاوجة بين تفاصيل الحياة اليومية وحكايات الناس، وأيضاً من خلال رصد التطورات الخارجية عبر تتبّع «تاريخ» بعض الكلمات والتعبيرات المستحدثة وتأثير الإذاعة وأدوات الحضارة على لغة الناس وسلوكهم.. وهذه معرفة تختلف عما تقدمه الكتابة التاريخية المعتمدة على التوثيق العلمي.

وتشتمل «القوقعة» على وصف دقيق ومؤثر لتجربة واقعية عاشها شاب مسيحي، سوري، اعتقلته المخابرات وحشرته في السجن في عنبر الإخوان المسلمين الذين اعتبروه مدسوساً للتجسّس عليهم.. ومن خلال التفاصيل ووقائع الحياة اليومية، تتكون لدينا معرفة نوعية عن الممارسات اللاأخلاقية التي تلجأ إليها الدولة لإذلال المواطنين والاستهانة بكرامتهم.

استخلاصات:

١- معظم المكونات النصية التي تعرضنا لها في هذه الدراسة، لها وجود وتحققات في روايات سابقة زمنياً؛ إلا أن توظيفها في «الرواية الجديدة» يأخذ أبعاداً مغايرة نتيجة للتشكيل والنبرة والرؤية... لذلك لا مناص من الاهتمام بالقراءة التحليلية، التفصيلية لهذه النصوص «الجديدة» لكي نتبين ونقيس مدى التباين والاختلاف.

٢- التجدّد الذي تحققه بعض الروايات، تكشف عنه استراتيجية الروائي النّصية: هل يسير على خطى نماذج سابقة أم يبتعد عن منوالها؟ ويمكن أن نعتبر العناصر غير المنوالية هي العلامة الفارقة الحاملة للتجدّد. إلا أن القراءة التحليلية النقدية هي التي تستطيع التعرف على مواطن التجدد وذلك عبر المقارنة بين الأشكال وطرائق السرد، ومستويات اللغة، والرؤية

إلى العالم. وفي جميع الأحوال، علينا أن نعتبر التجدد والتطلع إلى التجديد خاصية ضرورية، ملازمة للأجناس الأدبية في جميع الثقافات. والجدير بالمراعاة، هو عدم التسرّع في إضفاء الجِدّة على نصوص متفرقة لا تشكّل ظاهرة مرتكزة على وعي وتمثّل وانتظام في الإبداع.

٣ـ للمعرفة التي يستثمرها النص «الجديد» علاقة مباشرة بالتجربة الذاتية وبالحياة اليومية والعلاقة بالآخرين والذاكرة الجماعية، من دون افتراض حواجز بين مجالات المعرفة المتباينة. على هذا النحو، تُعاين الرواية مظاهر وتجليات الواقع وتستطرد إلى أسئلة وجودية وإشكالية تلامس الدين والجنس والسياسة.. وغالباً ما تتصل المعرفة في هذه الروايات «الجديدة» بأشكال ووسائط التواصل، والمخترعات ومؤثثات الفضاء المُعَوْلَم.

٤ـ يميل الشكل الروائي، في معظم هذه النصوص، إلى الصوغ الأدنى (مانيماليست)؛ ولكن ذلك لا يعني الخضوع لقالب استيتيقي موحد؛ بل تطالعنا عناصر السيرة الذاتية والتخييل الذاتي، وتخييل التخييل (مثل: «مصابيح أورشليم» لعلي بدر، وتوظيف الفانتستيك والأليغوريا...) إلى جانب استثمار مَلحُوظِ لِلُغةِ الكلام والتعبيرات ذات المرجعية السياقية...

عندما نتحدث عن تجدُّد في الرواية العربية، لا مناص من أن نستحضر عنصريْن أساسيين: أولهما أن التراث الروائي العالمي أصبح متداولاً، حاضراً بكيفية ما في الثقافة العربية وعند الروائيين؛ وهو ما يُبرر ويستدعي التفاعل مع التحولات في الكتابة والتشكيل. والثاني أن الروائيين العرب يعيشون اليوم حقبة تاريخية هي بمثابة «لحظة انتقالية» نتيجة لأزمة الانحدار المتتالي منذ هزيمة ١٩٦٧، وهو ما يطرح أسئلة عن مصير المجتمعات العربية وطريقة استمرارها في المستقبل، خاصة أن العالم كله يمر من أزمة خانقة تستدعي إعادة النظر في غائية الحضارة، والاقتصاد والفوارق المتعاظمة...

٥. مقارنة مع الروايات التي كتبت في الخمسينيات والستينيات والسبعينيات من القرن الماضي، هناك مؤشرات متفرقة تُحيل على منعطف في كتابة الرواية العربية آخذ بالتبلور على رغم أنه لا يستند إلى جمهور قارئ واسع يُضفي عليه المشروعية ويؤمن له الرواج؛ وهو ما يجعل حجم التجديد يظل متوارياً عن البروز والاعتبار.

** معرفتي **
www.ibtesama.com/vb
منتديات مجلة الإبتسامة

تجدُّد الرواية وتجليات القطيعة

** معرفتي **
www.ibtesama.com/vb
منتديات مجلة الإبتسامة

١) التجدد والقطيعة

عندما نتحدث عن التجديد أو التجدّد في المجال الأدبي، فإننا لا نفعل ذلك مفترضين حصول قطيعة تامّة بين النصوص المكوّنة للذخيرة المتحققة عبر العصور، وإنما من خلال استحضار تبادل التأثير وردود الفعل، وافتراض انتقالات وارتدادات، وتحوّل القضايا من المركز إلى الهامش والعكس بالعكس، على ضوء الجدلية العامة المتحكمة في سيرورة كل مجتمع.. وهي سيرورة تعكس أيضاً الصراع الأبديّ بين الفرد والمؤسسة، بين الموروث والمُستَجدّ، بين قيم ماضوية وأخرى تسعى إلى استيعاب المتغيّرات. وإذا اعتبرنا هذا المفهوم العام الكامن وراء كل تجدد قابلاً للتطبيق على مجال الأدب والفن، فإن علينا أن نراعيَ الخصوصية المُبررة لوجود الخِطاب الروائي في وصفه محفلاً يُنتج عيّنَة من الخطاب المُؤطر لحياة المجتمع المختلف عن بقية الخطابات الأخرى المعبرة عن المجالات السياسية والاجتماعية والاقتصادية والإيديولوجية.. والالتفات إلى خصوصية الخطاب الروائي يعني الانطلاق من اللغة والشكل لأنهما عنصران أساسيان في تمييز النص الروائي وجعله قادراً على التقاط تجارب ومشاعر ومشاهد وتأملات نعيشها في مسارنا الحياتي من منظور مُغاير للجانب المادي اليومي الموصول بضرورات الحياة الغيْريّة وما تستدعيه من واجبات وترتيبات اجتماعية.

بعبارة ثانية، الخطاب الروائي ينحو إلى استيعاب وتمثيل الجوانب الملتصقة بما نعيشه عبْر تمْرير محتوى الحياة في مصفاة الذات ومسالك «الأنا»، ومن خلال وعي يُجابه العالم وأسئلته ويُصارع الآخرين، ويستبطن قيَماً لا تنفكّ عن التحوّل والتبدّل. من هنا يكون الخطاب الروائي مُندساً بين ثنايا وحدود ومناطق لا تخضع بالضرورة للوضوح العلمي والقانوني والإيديولوجي، المُفترض. إنه خطاب الشوارع الخلفية، وخطاب ردهات النفس المنسيّة، وتلعْثُمات الذات المتكلمة بلغةٍ مِشكالية تسعى إلى الإمساك بما يرسم ملامح هُوية مُنفلتة باستمرار. من هذا المنظور، يتعانق الشكل بالمضمون في النص الروائي

ويستند مطمح التجديد إلى رؤية استراتيجية في الكتابة تكشف عن وعي الروائي بهذا الرّهان في شموليته، وبخاصة في مجال تاريخ الرواية وما أنجزته من تحقُّقات نصّيّة.

فضلاً عن ذلك، لا يمكن للتجدد أن يعلن عن نفسه إلا في إطار النسبية وتبئريز زوايا وقيم على حساب زوايا أخرى. لأجل ذلك، فإن مفهوم القطيعة الذي يمهد للتجديد ويكشف أبعاده، يخضع هو الآخر للنسبية، لأن التغيير لا يتم دفعة واحدة بل يعتمد التراكم، ويتطلب التفاعل مع قطائع أخرى تمهد لظهور «نصوص- منعطفات». لكن الأهم في مسألة القطيعة داخل حقل الرواية، هو أنها لا تتمّ بمَعزل عن أصداء وتأثيرات القطائع الإبستمولوجية التي تتحقق في مجال العلوم الإنسانية مُتوخية إنتاج معرفة مغايرة أو متجددة، انطلاقاً من صوغ أسئلة «تقطع» مع تلك الموروثة أو السائدة، لتوظف إمكانات علمية ومعرفية تلقي أضواء غير مسبوقة على إشكاليات تتخصّص وتتفرّع بترابطٍ مع التطلع إلى توسيع دائرة تحليل وتفكيك ما هو موروث. نسوق بعض الأمثلة على ذلك:

تُعتبر رواية «بحثاً عن الزمن الضائع» لمارسيل بروستْ (١٨٧١- ١٩٢٢) علامة على قطيعة في مجال الكتابة الروائية الكونية، لأنه بلثور شكلاً وأسلوباً ولغة تختلف عن الطريقة الواقعية «الكلاسيكية»، وتتجه إلى كتابة الذاكرة وفق التفاصيل والبصمات النفسية والاستطراد وكلّ ما يفتح التخييل على أروقة متناسلة، تطلعاً إلى القبض على زمنية غير الزمن الكرونولوجي. وعلى رغم الخصوصية التي أبدعها بروست في خلق كوْن متكامل يمثل نسقاً معيناً من العالم، على نحو ما حلل ذلك فانسان ديكامب في كتابه (Proust :philosophie du roman ,ed. Minuit,1987). فاننا نجد نقاداً آخرين أكدوا وجود تفاعل وتصادٍ مع القطيعة التي حققها الفيلسوف برغسون في مجال تنظير مفاهيم أساس مثل الديمومة والوثبة الحيوية... وهذا التفاعل والالتقاء لا يلغي خصوصية الرواية في تطوير وتنويع العوالم والأكوان التي تتخيلها.

وهناك أمثلة أخرى تؤشر على تفاعل القطيعة الروائية مع انعراجات

ومذاهب فكرية وفنية شكلتْ تحولاً في طريقة إدراك العالم واستيعابه، مثل الاتجاهات الكلاسيكية والرومانسية والواقعية التي كانت تصدر ضمنياً عن تصور فلسفي ضمني، يتقاطع مع الرؤية إلى العالم. ولا بأس من التذكير بأن الاتجاه المعروف بـ «الرواية الجديدة» في فرنسا خلال خمسينيات القرن الماضي، هو اتجاه انبنتْ تنظراته على إحالات تلتقي بمُرتكزات فلسفية ومعرفية مغايرة للطرائق المألوفة في النظر إلى العالم والتاريخ وسلوكات الأفراد.

على ضوء هذه الملاحظات، يمكن القول إن التجدّد الروائي يجب أن يُلتمس أولاً في استراتيجية الكتابة وتفاعلها مع الحياة المجتمعية وطموحات الذات إلى التحرر من الإرغامات والنواميس؛ أما القطيعة الكاشفة لهذا التجدد فتتجلى أساساً في اللغة والشكل ونوعية التخييل وبقية مُكونات النص التي يعتمدها الروائي ليتباعَد عن المنوال السائد أو عن الأشكال التي تستوعب التحولات العميقة المتصلة بإدراك العالم من أجل إيجاد عناصر أقدر على تمثيل صيرورة العلائق ومُستجدات الحياة.

٢) قراءة في روايات «جديدة»

ننتقل إلى قراءة نصوص روائية صدرت في العقديْن الأخيريْن لروائيين ينتمون إلى أقطار عربية مختلفة، لنقف على ما تتضمنه من تجديد وقطيعة، قياساً إلى اتجاهات سابقة لها في الزمن والسياق. وبطبيعة الحال، لا يكفي تحليل نص واحد لكل كاتب لإبراز مدى عمق النزعة التجديدية والقطائعية؛ غير أننا سنتوخى استخلاص بعض العناصر المشتركة التي قد تؤشر على تضاريس تنبئ عن اختلاف وتباعُد، وقد تنطوي على عناصر مجددة آخذة في التبلور. لن تكون قراءتنا للروايات التالية شاملة، وإنما سنقتصر على مُكونات مشتركة بينها وهي:

السرد والثيمة/ الشكل واللغة/ المُتخيل.

وهي في الواقع قراءة بانورامية تركز على عناصر شكلية وأخرى دلالية، لكنها تتيح الوقوف على المؤتلف والمختلف في نماذج روائية «جديدة» أثارت انتباه القراءة النقدية. وقد آثرنا أن نختار هنا روايات تختلف عن تلك

التي حللناها في الفصل السابق (حيث انصبّ اهتمامنا على تشظي الكتابة والتذويت وتهجين اللغة واستيحاء الجنس والدين والسياسة)، وذلك لتنويع زوايا التحليل والاقتراب من فسحة أوسع للتأويل والفهم تُحرر نص الرواية من أحادية الدلالة والنصوص التي سنعتمد عليها هي:

- كلنا بعيد بذات المقدار عن الحب: عدنية شبلي، ٢٠٠٤. (فلسطين)
- دع عنك لؤمي: خليل صويلح، ٢٠٠٦. (سورية)
- فيلسوف الكرنتينة: وجدي الأهدل، ٢٠٠٦. (اليمن)
- إنجيل آدم: محمد علاء الدين، ٢٠٠٦. (مصر)
- بمناسبة الحياة: ياسر عبداللطيف، ٢٠٠٧. (مصر)
- أصل الهوى: حزامى حبايب، ٢٠٠٧. (الأردن)

وإلى جانب هذه النصوص، سنشير إلى روايات أخرى تتوفر على خصائص متشابهة مع هذه الروايات.

نودّ الإشارة، قبل مباشرة التحليل، إلى أن العناصر الخمسة التي ننطلق منها في قراءتنا هي عناصر معروفة ومتداولة في قراءة الرواية؛ إلا أننا نريد تدقيق معنى وأبعاد المفهوم الخامس «المُتخيّل» وتحديد المقاصد من استعماله في هذا السياق:

معلوم أن التخييل هو ما تتفتق عنه المخيلة من صور ومشاهد تستمد عناصرها من الواقع المحسوس والمرئي ولكنها تُعيد صياغته وتوليفه بحسب الموقف أو الحكاية المُبتدعَة التي يتوسلها الروائي لينسج عالمه الخيالي ذا الصلة بالعالم الخارجي... ونتاج التخييل هو ما نسميه المُتخيل. وعلى رغم أن المتخيل هو عالم مستقل، قائم الذات نتيجة للّغة والرموز والأخيلة، فإن صلته بالمرجعية الخارجية ينتظم عبْر اللغة والدلالة والتقاطع بين الواقعي والرمزي في مجرى الحياة.

لكن البُعد الذي نضيفه إلى المتخيل في استعمالنا له، هنا، هو ذلك الذي أسماه الفيلسوف كورناليوس كاستورياديس (١٩٢٢-١٩٩٧) «المتخيل الاجتماعي» (l'imaginaire social)، أي الجوانب ذات الطابع الاجتماعي التي يحتوي عليها المتخيل والتي يمكن أن نحللها لنتعرف من خلالها على العناصر المُؤشرة على قيم اجتماعية معينة تنتمي إلى المتخيل الذي هو

أحد المكونات الجوهرية للمؤسسات الاجتماعية. وبطبيعة الحال، فإن هذا المتخيل يكتسي صفة السلب أو الإيجاب بحسب السياق والقيم المتصارعة داخل المؤسسات وخارجها.. يضرب لنا كاستورياديس مثلاً عن المتخيل الاجتماعي السلبي من خلال مُتخيل الامتداد اللامحدود ومراكمة النفايات والرداءة الذي يجعلنا نضع جهاز التلفزيون وحاسوباً صغيراً في كل غرفة، فهذا يخدم النظام الاستهلاكي الامتدادي الذي يتوسل بهذا المتخيل ويعتمده في ترويج قيمه الاستلابية. ويمكن أن نضرب مثلاً للمتخيل الإيجابي بالأعمال الفنية والأدبية التي تبرز دور الفرد الواعي في تبنّي قيم مستوحاة من حياة البشر على الأرض وصراعاتهم، لا من تعاليم سماوية مجردة، غائمة القسمات. بعبارة ثانية، الإبداع يحرر من الاستعباد الناتج عن حصر المتخيل في اختيارات سائدة تخدم قوى لاهوتية أو ربحية استهلاكية. والرواية، استناداً إلى خصائصها الشكلية والدلالية واللغوية، هي أداة مهمة في تجديد المتخيل وتطويره وتحويره، لأنها لا تسعى إلى استنساخ ما هو قائم، بل تعمل على استنطاقه ووضعه موضع تساؤل من خلال تعدد اللغات والأصوات المتحاورة. ومن ثمّ، تكون الرواية أقدر على التقاط عناصر المتخيل الاجتماعي، التاريخي وهو بعدُ في المخاض.

كلنا بعيدٌ بذات المقدار عن الحب: عدنية شبلي

السرد والثيمة: يستند السرد في هذه الرواية، إلى خُطاطة تتقصد تغيير المنظور والضمائر، إذ تنتقل من ضمير المتكلم المؤنث إلى المتكلم المذكر، ومن المتكلم إلى الغائب، مع إيراد فقرات لها طابع الميتا- سرد لإبراز نوايا الكاتبة في تجريب طرائق السرد واللعب من خلالها. وهذا الحرص على تنويع السرد وضمائره يتم ضمن بنية روائية مفتوحة لا تتقيد بالتدرج العمودي ولا بالزمن المُتتالي.

نتبين بعد قراءة النص، أن الساردة المهيمنة تريد أن تحلل بتفصيل وضعها الإشكالي داخل الأسرة وتجاه العالم. إنها تكره أباها، ولا تتفاهم مع أمها وأخيها وأختها، ولا تطيق الاستمرار في عواطفها مع عاشقيها والمعجبين بها، فتتسلل الكراهية إلى نفسها لتبدد قلامةَ الحب التي

كانت تتشبث بها. على هذا النحو تبدو الثيمة الأساس هي كراهية العائلة والآخرين كراهية ترتبط لدى الساردة بموت «ع» الذي كانت متعلقة به. وأحياناً يبدو هذا العداء راجعاً إلى خلو حياتها من حنان الأبوين وابتعاد الحب عن قلبها.

الشكل واللغة: لا شك أن الاهتمام بالشكل قد أخذ حيزاً كبيراً من جهد الكاتبة، إذ نجدها تفصح عن هذا الاهتمام بقولها: «حاولت المراوغة في البداية وجعلتُ الراوي امرأة ثم رجلاً، ووددتُ أيضاً لو أني أتحدث بضمير الغائب أو الغائبة، ذلك علّني أستطيع أن أعطي مسحة من الروائية على ما هو واقعي، وأنه في الحقيقة هذه هي أنا» ص ١٥٧. نفهم من هذا القول أن المراوغة والتستر على الأنا الساردة هما اللذان جعلا تشكيل النص ينحو صوْب تعديد الزوايا والأصوات للاقتراب من ذلك الأنا الممزق، المُوزع بين الحب والكراهية، المهتم بسَبْر أغواره وتحديد موقعه داخل عالم لا يستحق سوى الكراهية. وعلى هذا النحو، يتوزع السرد إلى ستة مقادير، فيشتمل المقدار الأول على ستّ رسائل، والمقدار السادس على ستّ فقرات؛ وتطالعنا محكيات ذات تفاصيل مختلفة، فضلاً عن البداية والخاتمة حيث نجد المفتتح يتضمن إعلاناً عن الحب المُقتحم لحياة الساردة من دون أن ترى الشخص الذي اختارته لتعترف له بحبها؛ ثم الخاتمة التي تتخذ طابعاً تحليلياً لنفسيتها، وللأسباب الكامنة وراء كراهيتها التي عوضتْ عاطفة الحب.

وهذا الشكل المعتمد على محكيات مُتجاورة وضمائر سردية متنوعة، يتوسّل لغة مُتوترة ذات تراكيب تحيدُ من حين لآخر، عن تركيب الجملة المعتاد، وتلتصق بفضاء اليوميّ المنقول عبْر البصر مع الإحالة على ما يحدث في النفس: رفع رأسه مُرتبكاً بعض الشيء ليقع نظره على فتاة ساحرة، فأسرع يرسم على وجهه ابتسامة مصطنعة حتى لا تعتقد أنها سحرته؛ ما حدث بالضبط. سألته عن شامبو لا يصنع رغوة، وعاد هو إلى ترتيب علب الذرة بجانب علب البازيلاء قائلاً إن قسم مُستحضرات التجميل في الصف الثاني في بدايته من جهة اليمين رفُّ الشامبو، فعادت

تقول بصوت ثابت إنها تفضل لو أنه ينظر إليها حين يتحدث معها... ص ٧٤.

المُتخيَل: على رغم أن رواية «كلنا بعيد بذات المقدار عن الحب» تشتمل على محكيات مختلفة، وتستخدم ضمائر متباينة، فإن خيوط السرد والمحكيات تؤول إلى شخصية الساردة التي تعيش أزمة وجودية تجعلها في صراع دائم مع الأسرة والعشاق، ومع من تُقاسمهم السرير. وكل ذلك يمرّ عبر عاطفتيْ الحب والكراهية اللتيْن تتناوَبان على الساردة لتجعلاها مُمزقة، مُتشككة، رافضة لنَمَط العيش المألوف والسائد. إن شعورها بذاتها عالٍ ومُتضخم، ولذلك لا تستطيع أن تكبت تمردها وغضبها وكراهيتها. بل إن الكراهية تغدو صيغة للتعبير عن الرفض وعن اللاانتماء إلى ما هو مُتعارف عليه. وعبْر التأرجح بين الحب والكراهية ينمو احتياج مُتعاظم إلى تكريس الفردانية التي تميزها عن الآخرين. وتزداد حِدّة الأنا ومُعاداة الآخرين نتيجةً لغياب الحب عن حياة الساردة.

إلا أن هذا المُتخيل الذي تنطوي عليه الرواية يتعالى عن سياقه الفردي، لأن الكاتبة لا تُحدّد أمكنة ولا فضاءات، وهو ما يجعل المحكيات قابلة لأن تحدث في أي مكان «خارج الزمن». ومن ثمّ تكتسب الرواية ومتخيلها طابعَ التجريد على رغم التفاصيل وخصوصيتها. من هذا المنظور، تغدو الكراهية المُعوّضة للحب حلةً يمكن أن توجد كلما انتفى الحب من حياة الفرد. نقرأ في هذا المعنى: أمضي يومي وحيدة في السرير بالكاد أتحرك ولا أفكر إلا بالموت؛ أو أن أصبح شخصاً مختلفاً. فهذا الأنا الذي هو أنا الآن مريض، صار لا يُطاق. لا أطيق كل ما يفعل وكل ما يشعر... ص ١٥٩. ثم نجد الساردة، بعد بضع صفحات، تعود لتؤكد حاجتها الماسّة إلى الحب لتحقّق الخلاص من مرضها: ينقُصني الحب حتى أكون أفضل إنسان. ينقصني الحب، إتقانُ ذلك، وفرصتي الأخيرة كانت «ع». ص ١٦٤.

هكذا يتخذ المتخيل في «كلنا بعيد بذات المقدار عن الحب» محتوى

نفسياً واجتماعياً لأن الساردة لا تستطيع أن تنسجم مع نفسها في ظل حبها لـ «ع» الذي غيّبه الموت، وأيضاً لا تستطيع الانسجام مع الآخرين لأنها تستشعر تباعداً عنهم.

دع عنكَ لَوْمي : خليل صويلح

السرد والثيمة: يتكون النص من ٢٦ فصلاً قصيراً، كل واحد يحمل عنواناً ينطوي على دلالة تُضيء ثنايا السرد والشخوص والفضاء: «فكاهة متخيلة»، «ركنٌ دائم في الكهف»، «فضائل المحمول»، «تصعيد كحولي»، اليوم خمر وغداً أمر.. إلخ. ويتناوب على السرد ضمير المتكلم ثم ضمير الغائب بدرجة أكثر؛ حيث نجد الراوي يكشف من حين لآخر عن وجوده إذ يجهر بنسبة السرد إليه. ثم تتوالى فصول كثيرة يتستر فيها خلف ضمير الغائب الراصد لما يجري من أحداث ومشاهد في حيّز النص. وفي بعض الفصول نجد الراوي يفتح قوساً ليتدخل موضحاً بعض التفاصيل. ويأتي الفصل الرابع بعنوان «أسباب الراوي»، ليوضح أن الكآبة كانت وراء زيارة الراوي للكهف – البارْ الذي يتجمع فيه مثقفون وأدباء مبتدئون ضائعون، يتحايلون على الآخرين وعلى أنفسهم لمواجهة اليومي وإغراق الأشجان في كؤوس العرق والثرثرة والتبجح بمصطلحات وأفكار مستعارة من مفكرين غربيين مشهورين، يُعتبرون واجهة تمثيلية لما بعد الحداثة... يفِدُ الراوي على الكهف ليكتشف سلوكات وصراعات ومكائد بين أعضاء شلّة الثعالب التي انضمّ إليها والتي يمثلها بخاصّةٍ: سمير شكري، وعماد معصراني، وماهر غزال ومنى جابر. على هذا النحو، يأخذ الراوي وضعَ الموجود داخل الشلّة وخارجها، لأنه لا يفتأ يُراقب سلوك أعضائها ويسجل مناوراتهم وتقلباتهم، بل وتنازلهم عن «المبادئ» والمواقف الفكرية التي يزعمون الانتماء إليها، كلما لاحت فرصة لربح المال وتأمين زجاجات العرق، على نحو ما فعلوا عندما ظهر غنيّ خليجي يريد طبع عيون النصوص الشعرية الكلاسيكية العربية القديمة. هذا الرصد اليوميّ لحياة أعضاء الشلة سرعان ما يزرع السأم والنفور في نفس الراوي الذي كان يطمع في أن يدفن أحزانه بين مثقفين

جـادين، يسائلون المجتمع والحياة بجرأة ويخلصون في الدفاع عن قيـم مـغايـرة للقيـم السائدة. وفي لحظة وعـي، يعود السارد إلى نفسه ويتبـين أنه، في العمق، يهرب من مواجهة نفسه وعواطفه، ويتذكـر علاقته بـعبـلة الفنانة التي أهـدتـهُ كـأسـاً من الفخار كتبتْ عليها شطراً من بيت شعر لأبي نواس. يعود إلى عبلة ليـختـبـر عواطفه تجاهـها، لكنها هي قد تغيرت بعد هجره لها وغيابه طوال سنوات كانت هي خلالها تُداوي جراحها العاطفية بعد تجربتها المُتـعـثرة معـه. عندئذ يحاول أن يجدد حبه لها عبر الرسائل كما فعل من قبل، إلا أن مصير العلاقة يظل معلقاً ومبهماً.

الشـكل واللغـة: يـتخذ الشكل في «دع عـنك لـومي» طابـع الكتابة الشـذرية المعتمدة على التوازي ووضـع الشخوص والمحكيات في فضاء أفـقـيّ يتيـح الرؤية الشمولـية، المُتـآنـية، للمشاهد والأفعال والأقوال. على هذا النحو، يتخذ النص شكل جداريـة مُتشابكة المقاطع، يرسم تضاريسها راوٍ يرصد من داخل وخارج، يشارك في الفعل إلا أنه – من خلال السرد والكتابة – يـتبـاعد عن شلـة الثعالب ليعـود إلى أنـاه العميقة التي تـتطلع إلى شيء لم تعـثر عليه في جـدالات وخصومات مثقفين لا يستندون إلى رؤيـة قادرة على الفعل والتغيـير.

وهذا الشكل المعتمد على التوازي والسرد الأفقـي والعين المتباعدة الراصدة، يـوظف لـغة تجـسد تفكيـر أعضاء شلـة الثعالب وتحيل على امتدادات لهذه الأجـواء خارج فضاء الرواية. من ثـمّ فإن اللغة والمراجع الفكرية والأدبية تُسـهم، بشكل مـتـنـاغم، في رسم ملامح الرؤية المُـضـبـبـة، التجزيـئـية التي تـوجه كلام وأفعال عـيـنـة المثقفين الثعالب. وإلى جانب أسماء الأعلام من المفكرين الغربـيين البارزين، أمثال: بودريار، نيتشه، ريكور، كانط، دريدا، إيكو، غرامشي... نجد أن قاموس الرواية يحفل بعبارات وكلمات تُحيل على أهـم الأحداث الملتصقة بتحولات المجتمعات الحديثة كما تحيل على مجالات تتحكم في ضبط حركات المجتمع وسيرورة عولمته، مثل: الحاسوب، الإنترنت، السينما، الموسيقى، الديجتال، المحمول... ولا شك أن التناغـم بين الشكل واللغة المقتصدة المُـحيلة على مُكونات فضاء

العولمة وعواقب الاستلاب، هو عنصر بارز في نص «دع عنك لومي».

المُتخيل: تطالعنا في «دع عنك لومي» نماذج لمثقفين ليست لهم جذور اجتماعية – سياسية تربطهم بفئات متجذرة تستطيع أن تلعب دوراً في الممارسة والتغيير الاجتماعيين. لذلك نجدهم يتجهون إلى استثمار «رأسمال» لا يتوافر على قيمة فاعلة، وسرعان ما يضطرون إلى التزييف والكذب والتحايل.

وهذا الفضاء الروائي المستوحي لنماذج وسلوكات شائعة في أوساط المثقفين العرب، يُفضي إلى أنْ لا أحد من هؤلاء المثقفين يستطيع أن يكون هو نفسَه، لأن قيم التبادل والمصلحة تطغى على قيم الاستعمال. لكن الروائي يدسّ قيمة مُضادة إلى ما هو سائد ومتحكم في مواقف معظم شخوص «دع عنك لومي»، إذ يجعل السارد في النص مُتمرداً على «شلة الثعالب»، ويدفعه التمرد إلى استعادة نفسه وصدقه من خلال محاولة استعادة حبيبته عبلة. وهو مسعى يؤشر على أهمية الحب في وصفه وسيلة للانفتاح على الغير وممارسة علائق إنسانية تنبني على الصدق مع النفس وتوظيف الجانب العاطفي.

فيلسوف الكرنتينة : وجدي الأهدل

السرد والثيمة: يستند السرد، في هذه الرواية، إلى ضمير الغائب العليم، لكن التبئير يظل قريباً من مشعل الحجازي، الفيلسوف المتنوّر الذي يخوض ملحمة الإصلاح والتغيير. وتكتسي بنيةُ النص طابعاً تخييلياً يمزج الفانتستيك بالخيال العلمي، متخذاً من تحت الأرض فضاء للمشاهد والأحداث. والفرضية التي تعتمدها الرواية هي أن كل الناس يعيشون في مقابر وشكلهم هو شكل ديدان تخرج من جُثث، ومكان الوقائع هو «مقبرة زيمة» بأحد أقطار الخليج المنتجة للنفط. في تلك المقبرة، تحول الجميع إلى ديدان يأكلون الجثث ويشربون النفط ويستضيئون بشمس صناعية يشعلها ويطفئها السلطان القحطاني المُرتكزة سلطتُه على المذهب الرملي المُتزمّت.

إلى هذه البيئة المنغلقة يعود الفيلسوف مشعل الحجازي الذي أرسِل من قبل إلى مقبرةٍ بأوروبا ليُنير طريق المؤمنين، لكنه انصرف إلى دراسة الفلسفة فتفتح فكرُه وعاد إلى موطنه ليؤسس معهداً يُؤنسِنُ الجثث ويخرجها من تحيْوُنِها. وتتلخص مبادئه في أن يتفوق كل واحد في عمله لينافس المستوى العالمي. عظُمَ شأن الفيلسوف وصار له صيت وأتباع؛ غير أن الإمام متعب الماضي كان له بالمرصاد، وكذا السفير ويلسون ممثل مقبرة الهومبوغر، فحوصر وسُجن بعيداً من زوجته وابنته سارة. بعد عشرين سنة، تدخل السفير الأجنبي لإطلاق سراح الفيلسوف من أجل أن يواجه تيار المتعصبين، ويحُدّ من سلطة متعب، نصير بندر بن طحيْمر المتطرف.

خرج الفيلسوف من السجن فوجد كل شيء تغير ولم يعد له أنصار. لكنه عاوَد الدعوة إلى التنوير واهتدى، بعد نقد تجربته، إلى ضرورة أكل الكتب والبحث عن الماء لشُربه بدلاً من النفط؛ وذلك لتحقيق الأنسَنة ومغادرة طور الديدان... تكللتْ جهود الفيلسوف وأنصاره بالنجاح، فاكتشفوا نبع المياه وتغيرت الحياة: توقفت الشمس الاصطناعية وصعدت الملايين من ديدان الجثث إلى سطح الأرض تغني فرحاً بـ «تأنسُنها»، وتمّ شفاؤها من الأمراض فامتلأت الروضاتُ بالأطفال.

الشكل واللغة: يتميز شكل هذه الرواية بالتدفّق ومُحاذاة النفَس الملحمي، والاعتماد على شخوص ذات حيوية نابضة، تنطوي على أبعاد رمزية. وعلى رغم أن الشكل هنا لا يبتعد عن الأشكال الروائية المتداولة، فإن عنصري الفانتستيك والخيال العلمي أضفيا عليه سمة الدينامية، وأبْعَدا مضمون النص عن الرتابة والنغمة المباشرة.

وتضطلع اللغة، بوظيفة التشخيص الحيوي للأحداث والمشاهد، مع الاتكاء على السخرية والتأملات اللاذعة. من هذه الزاوية، يمكن القول إن للشكل واللغة دوراً وظيفياً يخدم مقصد الكاتب في الانتقاد والفضح عبْر دثار الفانتستيك وأجواء الخيال العلمي.

المُتخيل: توظف رواية «فيلسوف الكرنتينة» عناصر كثيرة تحيل

على الواقع الراهن في أقطار الخليج العربي المُتسم بالانغلاق والتناقضات وغلبة الثيوقراطية، واحتقار المواطنين. وهو متخيل يكشف الجوانب السلبية المترسخة في بنيات ماضوية وقيم قروسطوية. غير أننا نجد أن الكاتب يستحضر متخيلاً إيجابياً من خلال الفيلسوف مشعل الحجازي الذي يحمل قيم التنوير ويناضل في سبيلها. وما يلفت النظر في هذه الرواية، هو أن الكاتب استطاع أن يبتدع كوْناً روائياً هو بمثابة «معادل موضوعي» للأوضاع السياسية والاجتماعية المتدهورة في العالم العربي، ومن خلال ذلك الكون الروائي يتمّ الحديث عن أحداث ووقائع رمزية تتباعد عن المباشرة وتتدثّر بمتعة سردية تنقد الوعي القائم، وتذكي وعياً محتملاً. وهذا ما يجعل المتخيل خاضعاً لجدليةٍ تتصارع داخلها قيم الماضي والمستقبل.

إنجيل آدم، محمد علاء الدين

السرد والثيمة: يتمّ السرد عبر ضمير المتكلم، إلا أنه ضمير لا يحيل على شخصية واحدة لأن السارد يُغير جلده من حين لآخر فيتقمص عدة شخوص محتملة، ينسج منها لحمة التخييل والمحكيات. إنه تارة ابن المرأة الأربعينية السحاقية، وتارة هو ميكانيكي أصلع، وأخرى هو كهل بوهيمي أو ابن التاجر الحرامي، أو أخو المتنبي الأحمق، أو رئيس المباحث، أو الإله الذي يعيد خلق السماوات والأرض... على هذا النحو، يتنقل السارد من وضع اعتباري إلى آخر، من شاب يطارد فتاة بارزة الصدر، ليَتنة المؤخرة إلى ميكانيكي بشع الخِلقة أو كهل غير محترم.

بعبارة ثانية، السارد عين متجوّلة تنطق باسم شخوص مختلفة الهوية وتُستَحضَر على سبيل الاحتمال. وهذا الانتقال من وضع إلى آخر ينقل التخييل من فضاء إلى فضاء ويجعل السرد ذاته افتراضياً لا يكاد يستقر على حبكة أو علائق لها عواقب، كما أنه لا يحيل على مكان أو زمان. نتيجة لذلك تظل الثيمة في الرواية هي أيضاً متنقلة وأقرب ما تكون إلى خواطر وتعليقات متصلة بالمشاهد واللقطات المتخيلة، المتناسلة عبر تبدّل الشخوص التي يتقمصها السارد الواحد–المتعدد: يمكنني التفكير في أنني

كهل قرّر أن لا يكون محترماً، وقرر أن يكون ميسور الحال من أجل إكمال هذه المغامرة... ص ١٣. إن احتمالية السرد، هنا، تختلف عما تكون عليه في التخييل العلمي لأنها تستمد مادتها الخام من واقع خارجي ومن نماذج دارجة في الحياة اليومية؛ غير أن السارد يتنقل بينها مفترضاً في كل مرة، أنه أصبح متقمصاً إياها، ومن ثم يغدو الاحتمال متصلاً بإمكانات التخييل المتعددة ضمن سياقات الواقع؛ وبذلك يغدو السرد مولداً للتخييل.

غير أن هذا التنقل بين مواقع السرد وحيثيات السارد يؤول في نهاية المطاف إلى سارد ذي قوة كلية أشبه بإله، فيتخذ السرد منحى آخر، إذ يشرع في إعادة تكوين العالم والبشر والطبيعة وكأن ما سبق من محكيات ومشاهد قد أقنع السارد بأن التغلّب على بؤس الناس يقتضي إعادة خلق كل شيء من جديد اعتماداً على إرادة الفرد الجبار الذي هو وحده يعرف كيف يصلح شؤون الكون الفاسدة! ومن خلال حوار مع هذا الإله الجبار، يقتنع السارد بأن أفضل طريقة للاستمرار في هذه الدنيا، هي أن يعود إلى ما يكوِّن جوهر فرديته: قلتُ لنفسي لا بد وأن أكون أنا ولا أحد غيري.. ص ٧١. وكأن في هذا الاستنتاج صدىً لفكرة أساس في فلسفة نيتشه: «صِرْ مَنْ أنتَ».

الشكل واللغة: يتخذ نص «إنجيل آدم» شكل تداعيات مسترسلة داخل ذهن السارد الذي ينتحل لنفسه صفاتِ أناس عديدين ذكور وإناث. وتُسعف الكتابة المكثفة على توفير إيقاع متناغم يحول النص إلى حوارية بين الذات والذات، وبينها وبين العالم الخرجي وما يستثيره الوجودُ من أسئلة ميتافيزيقية. وتضطلع اللغة، خاصة في الصفحات الأخيرة، بوظيفة المجاز الشعري إلى جانب الترميز والالتباس المكتنز لأكثر من دلالة.. وجدتُ ذهني صافياً بغتة فرأيت وجوههم الحاقدة وأمعنتُ جيداً في التماعات السيوف وهي تهبط، وأقواس الدماء التي تصعد في الهواء بحماس طفل صغير. رأيت يدي تسقط عن جسدي وتتهاوى إلى الأرض مضرجة في دمائي لتتدحرج بعيداً كخُف قذر. رأيت لحمي يبرز متهتكاً تحت الجلد الممزق وبقايا عظم ساعدي المهشمة... ص ٦٠.

من هذه الزاوية يمكن اعتبار «إنجيل آدم» محكياً شعرياً، لأنه لا يحدد مكاناً ولا زمناً، ولا يحرص عى ترتيب عناصر الحبكة، ويتخطى التتابُع الزمني جاعلاً صوت الذات يتعالى من خلال نغمة الاستشراف وتمجيد الأنا المتمرد. وهي جميعها عناصر تطبع شكل الرواية بالتجريد، وتجعله يتطلع إلى القبض على ما له طابع كوني.

المُتخيَل: عدّة مكونات في «إنجيل آدم» تكشف مقصدية الكاتب ذات الطابع الكوني، الإنساني، فالنص، بشكله المندرج ضمن جنس «المحكي الشعري»، وبتوجهاته التجريدية ولغته المكثفة، الموحية، يتوخى ملامسة أسئلة وجودية تتخذ من حيوات الناس وسلوكاتهم وسيلةً لطرح شروط الحياة المتأرجحة بين الظلم والعدالة... وهذا النص الذي يحمل إلينا خلاصة مجابهة الوعي الفردي لمجتمع قائم على الاختلال، يتحيز في النهاية لقيمة الفردانية الطامحة إلى تغيير الموروث والالتصاق بما ترغب فيه الذاتُ ويشكل جوهرها: شعرتُ بالراحة أخيراً. لقد أصبحت وحدي في النهاية. أنا خارج الزمان والمكان وخارج حتى العدم لأنه لا يوجد عدم. لا يوجد شيء. أنا الآن كل شيء وكل شيء هو أنا... ص ٦٢.

إن متخيل الرواية، هنا أيضاً، يتوزّع إلى شطرين: الأول يلتقط مشاهد من انشغال الناس بالجنس والسلطة والدين، عبر علاقة موسومة بالحرمان والاستلاب؛ وشطر آخر يريد أن يصحح هذا المتخيل بإعادة تكوين العالم وجعل الفرد الواعي، المتمرد، المحقق لذاته ورغباته، نموذجاً لإنجيل آدم الجديد.

بمناسبة الحياة، ياسر عبدالحافظ

السرد والثيمة: عبر ضمير المتكلم يتحدث السارد عن مشاهد وأحداث يعيشها في حياته اليومية داخل مدينة كبيرة (القاهرة). يحكي عن علاقته مع الأب والأم، ويستعيد حواراته مع شلة أصدقاء لهم طموح لغزْو العالم. وجزء من فضاء السرد يتصل بمكان عمله مخرجاً لإعلانات إشهارية... والسرد لا يتقيد بترتيب أو تتالٍ زمني، بل يأتي في فقرات تنتقل من فضاء إلى آخر.

هذا الانتقال بين فضاءات متعددة يطالعنا أيضاً في نسيج الدلالة، حيث نجد النص ينتقل من ثيمة لأخرى مع تخصيص حيّز أكبر لعلاقة السارد بالأب في وصفه سلطة بطريركية ورمزاً لمرحلة سياسية (النصرية) تكشفت عن الخيبة والفشل. ومن ثم فإن موت أبي السارد ثم موت أبي صديقه مظهر يتخذان موقعاً مركزياً في مجال الدلالة والتأويل. إلى جانب ذلك، هناك علاقة السارد بأصدقائه وبشُبّان عصابة الحيّ الذي يسكنه والضابط الذي يوطد سلطته من خلال العيون المبثوثة التي تعمل لحسابه. غير أن النص لا يقتصر على رصد تفاصيل الحياة اليومية وما يتخللها من رتابة وأحلام يقظة واستيهامات، وإنما يتعدى ذلك إلى التأمل في الدين والألوهية وتحقيق الذات في مناخ لا يشجع سوى على الانتحار: ما الذي يمنعني من الانتحار؟ خلاصي المبهج الذي لا أقوى على تنفيذه. باسمنا نحن مالكي هذا الجسد الفاني وتلك الروح الباقية قررنا بحكم دكتاتوري إنهاء مسيرتنا التي لا معنى لها على الأرض.. ص ٦٣. وهذه المراوحة بين اليومي المكرور والتأمل في الكون والوجود يضفي على الرواية سمة ميتافيزيقية ذات أبعاد شاسعة.

الشكل واللغة: هو شكل شذري يراوح بين مراقبة الأفعال الخارجية للناس ولما يقوم به السارد في فضاءات متباينة، كما يلتقط الكلام الذي يدور في مختلف المشاهد، إلى جانب الاستبطان والتأمل في الوجود والدين والبحث عن الحقيقة على أساس من تمييز بين الفهم والمعرفة. واستتباعاً لذلك، تتخذ اللغة طابعاً ثنائياً يتنقل بين الوصف المُدقّق والكثافة الشعرية الملائمة للتأمل والتفلسف اعتماداً على المعيش والمُجرّب.

المتخيّل : الصورة التي تهيمن على النص، هي صورة فردٍ ينهشه القلق وهو يواجه العالم بمفرده ويسعى إلى فهم الآليات المتحكمة في سيرورته، عبر المعرفة والملاحظة والرفض والتمرد، وبالأخص عبر قطع الصلة مع الرومانسية وأفكارها المثالية. إن ثيمة الفردية المستقلة، المتحررة من الوصاية، تظل هي الخلفية الغالبة في المتخيل البديل الذي يتكئ عليه السارد ليصحح الاختلال في علاقته بالأسرة والأصدقاء والعالم.

لكن السارد يتجنب الإسراف في التفاؤل لأنه يدرك أن الأفق المُتاح هو بالأحرى «التحول التراجيدي»، لا التحقق في دنيا الواقع.

أصل الهوى: حزامى حبايب

السرد والثيمة: يأتي السرد على لسان ضمير الغائب مع حوارات تحمل أصوات الشخصيات. إلا أن السرد يعتمد على تقطيع محكيات الشخصيات الخمس الموزعة على ثلاثة أجزاء؛ وبذلك يتخذ السرد وضعاً أفقياً تتعاقب فيه قصة كل شخصية في ثلاث مراحل، وتبدأ من الحاضر ثم تنتقل في الجزء الموالي إلى الماضي لترتدّ إلى الحاضر الذي انتقلت منه. وهذا التقطيع الشبيه بالتقطيع السردي السينمائي، يؤول إلى نوع من التجاوُر بين حكايات الشخصيات الخمس التي تتعارف في ما بينها بحكم انتمائها إلى فلسطينيي الشتات الذين يعملون في الصحافة والإدارة والمشاريع الاقتصادية ببعض الأقطار العربية.

نتيجة لذلك، تتجمّع عناصر الثيمة العامة حول محاولة القبض على السلوكات والقيم التي تؤطر هذه الفئات المنتمية إلى الطبقة المتوسطة، والتي توجد في سياق معين هو مرحلة فشل مفاوضات السلام مع إسرائيل، ورحيل القائد ياسر عرفات.. والثيمة العامة تحاول أن ترسم طريقة عيش كل واحدة من الشخصيات الخمس مع عائلاتهم وزوجاتهم وخليلاتهم؛ كما تربط سلوك الشخصيات بسلوك أمثالهم من غير الفلسطينيين الذين ينتمون إلى نفس الطبقة والمستوى.

الشكل واللغة: يؤول الشكل، من خلال السرد التقطيعي المتجاور والمحكيات الاستطرادية الممتدة، إلى نص روائي يعتمد التوازي والجوار والتقاطع أحياناً. ويكتسي الزمنُ في الرواية نوعاً من التكثيف لأبرز اللحظات في ماضي الشخصيات وحاضرها. غير أن هذا التوسان بين حاضر وماض لا يستشرف مستقبلاً أو نهاية للمحكيات؛ دائماً يُبقي الشكل مفتوحاً على احتمالات. وهنا نستحضر «المدخل» والخاتمة القصيرتين، لأنهما يؤطران زمن الرواية بفترة مرض أبو عمار ثم موته. ولعل في ذلك نوعاً من الترميز، عبر الشكل، إلى انتهاء مرحلة من مسار

الثورة الفلسطينية وأيضاً من مسار شخوص الرواية الذين ارتادوا مرحلة الكهولة من أعمارهم. هم جميعاً يجدون أنفسهم أمام سؤال المستقبل: إلى أين؟ بعبارة ثانية، استطاع الشكل أن يسهم في صوْغ سؤال يتعلق بالزمن الآتي، سواء بالنسبة إلى شخصيات الرواية أو بالنسبة إلى قضية فلسطين العالقة في مخالب الاحتلال.

وتكتسب اللغة أهمية كبيرة في «أصل الهوى» لأنها تتوفر على خاصتيْن لافتتيْن: أولاهما، القوة الإيحائية وتماسك الجُمل التركيبية وقدرة كبيرة على الوصف واستبطان المشاعر، واستنطاق الغرائز والاستيهامات. وثانيتهما، تعدّد مستويات المعجم واستيحاؤه للكلمات والتعابير المتصلة بتجليات الحياة في ظل المخترعات ووسائط الاتصال المختلفة. وهذه المزاوجة بين كثافة شعرية، استعارية، ومُعجم لاقطٍ للُغةِ التواصل المُعولَمة، تُكسب الرواية إمكانات تجسيد مُتخيل مُركب، يمتح من العيش في مدن كبيرة غاطسة في مناخ مُتعدد اللغات.

المُتخيَل: تتوفر «أصل الهوى» على غنىً في الدلالة، وتنوعٍ في المتخيل الروائي والاجتماعي. ذلك أن اتساع رقعة الشخصيات الذكورية والنسائية، يتيح رسمَ ملامح متباينة وسلوكات متغايرة تلتقط عناصر بارزة من تحوّل سلوك الأفراد في ظل سياق تكنولوجي لا يفلت من تأثيره أحد. وبالنظر إلى انتماء شخصيات الرواية إلى مجتمع فلسطيني يعيش في الشتات ضمن شروط خاصة، فإن جرأة الكاتبة في وصف حياتهم الخاصة، «السرية»، توضح قوة تأثير الصورة والأفلام البورنوغرافية في مشاعر وغرائز الناس، بغضِّ النظر عن الثقافة التي ينتمون إليها. وعلى رغم أن الرجال يتصدرون واجهة السرد والأحداث، فإن للمرأة حضوراً بارزاً وكاشفاً عن أبعاد كثيراً ما تسعى التقاليد والمواضعاتُ الاجتماعية إلى إخفائها. من هذه الزاوية، يمكن القول إن متخيل هذه الرواية يُعاكس النظرة التطهُرية، النفاقية، لأنه يجسد الازدواجية التي تطبع السلوك الجنسي والعاطفي عند الرجل: لكنها الأبرع والأكثر ابتكاراً في استكشاف طرائق وطرق جديدة في بلوغ المتعة، ساعدها في ذلك شعورها بأنها لا

تستطيع أن تملكه سوى بالجنس (...) حتى إذا ما انتهى المشهد فكّفكّتْ ديكوراته وخلعت زيّ النجمة وأداءها ولغتها المكتوبة لها في السيناريو لتعود إلى المرأة خارج الشاشة التي لم يكن ليشتهيها أقلّ. ص ٢٥٥.

هو متخيل يرى إلى ما هو قائم في العلائق الملموسة ولا يلجأ إلى إضفاء طابع ورديّ على حياة جزء من المجتمع الفلسطيني، بل ينزع عنهم غلائل التقديس والتنزيه ليجعلهم بشراً يشبهون كل الناس.

استخلاصات

١) نلمس من خلال قراءة هذه النصوص، عبر بعض مُكوناتها النصية الأساس، أن هناك تمايُزاً واضحاً بينها وبين كثير من روايات جيل الستينيات مثلاً، سواء على مستوى السرد الذي نجده، هنا، يلتصق غالباً بضمير المتكلم ويقفز على خطّية الزمن المتتابع، أو على مستوى اصطناع الشكل المتشظي ذي البنية المفتوحة، وكذلك المزج بين اللغة المكتوبة والمحكية، واستحضار عناصر الفضاء التقاني والوسائط الإعلامية. بعبارة ثانية، هناك حضور للعناصر المتصلة بالواقع الراهن على مستوى العيش والعلائق الاجتماعية، والخطابات السائدة. وهو حضور أكثر قوة وبروزاً مما يوجد عليه في روايات ستينيات القرن الماضي. ففي هذه الأخيرة، نجد اهتماماً بتقديم صورة تتوخى «الموضوعية» عن المجتمع وصراعاته (مثل ما هو الحال في رواية «ذات» لصنع الله إبراهيم، و«حكايات المؤسسة» لجمال الغيطاني، و«لا أحد ينام في الإسكندرية» لإبراهيم عبدالمجيد...). بينما تنحو معظم النصوص الجديدة التي عرضناها («دع عنك لوْمي»، «كلنا بعيد بذات المقدار عن الحب»، و«قوف متكرر»، «إنجيل آدم»...) صوْبَ «تذويت» الكتابة الروائية، أي إفساح المجال لحضور الذات المتكلمة وإسماع صوتها. وهو توجُّهٌ ينطوي على دلالات كثيرة، في مُقدّمها تخليص الخطاب من اليقين والمرجعية الإيديولوجية المشتركة، وجعله يستوحي الوضع السديمي، المُهتزّ، الذي يحيط بالذات وسط الضياع وانبهام الأفق والتهميش المُطبِق.

٢) يقترب المُتخيل، في هذه النصوص الجديدة، من جدلية تتبادل

التأثير بين الذات المُفردة الطامحة إلى التحقُّق والتميُّز والاعتراف، وبين المؤسسة وثِقلها الخانق للفرد سواء كانت دينية أو سياسية أو اقتصادية... وبِقدْر ما يكون تشخيص مُتخيل الواقع القائم تشخيصاً تفصيلياً، ملموساً، يظلّ المتخيل البديل، داخل النص، غائمَ القسمات لأنه يستظلُّ بالرفض ويتدثّر باللانتماء تجاه مجتمع يسير بخُطى حثيثة نحو الانحدار والانفجار. بتعبير آخر، يختلف متخيل روايات «التجدد» عنه في سابقاتها، من حيث إنه لم يعدْ يستند إلى قيَم راجحة كانت تُشكلُ من قبل، دعائم «المتخيل الوطني» الموسوم بالتفاؤل والتطلّع إلى التغيير. لأجل ذلك، نحس من خلال هذه النصوص الجديدة، بأن نوعاً من الانفصام العازل هو الذي يوجّه خطوات الروائيين الجدد في بحثهم عن متخيل مُغاير ومناهض للمتخيل السائد؛ أي أنهم يؤكدون القطيعة مع المتخيل الوطني فيما همّ يسعون إلى ابتداع قيم اجتماعية وحياتية تلائم حالات الضياع والتهميش والرفض التي تفرض نفسها نتيجة العلاقة المتوترة القائمة بينهم وبين مجتمعاتهم.. من ثمّ، لا يتوفّر المتخيل الاجتماعي الكامن وراء رؤيتهم إلى العالم على ملامح واضحة المعالم.

** معرفتي **
www.ibtesama.com/vb
منتديات مجلة الإبتسامة

في تقييم الرواية

** معرفتي **
www.ibtesama.com/vb
منتديات مجلة الإبتسامة

١) الرواية ومقتضيات السوق

إذا سلّمنا بأن الثقافة العربية تعيش «زمن الرواية»، من دون أن يعني ذلك إلغاء حضور بقية الأجناس التعبيرية، فإن علينا في الآن نفسه، أن نحذر الانقياد إلى تصوّر تمجيدي، إيجابي، يُغفل التفاصيل والتحولات المأزقية التي ترافق صعود الرواية والازدياد النسبي لقرائها، واختلاط مقاييس التقييم والتمييز.

يمكننا أن نرصد هذه التحولات في مجملها وكافة تمظهُراتها، من خلال اتساع الإنتاج الروائي في مختلف الأقطار العربية، وانتقاله إلى مستويات متباينة تمتدّ من مرحلة البدايات التي كانت، منذ نهاية القرن ١٩، تُولي الاهتمام للجانب التعليمي والتربوي، مروراً بمرحلة توظيف الرواية في نشر المعرفة وتعميق الوعي الوطني والتاريخي، وصولاً إلى اتخاذ الكتابة وسيلة للتنفيس ومقاومة الخطاب الرسمي ذي اللغة المُتخشبة، بحثاً عن عوالم تتيح للذات المقموعة أن تعبر عن أعماقها والمكبوت داخلها... ما بين العشرينيات والسبعينيات من القرن الماضي كانت هناك غلَبَة للنموذج الروائي الواقعي، الاجتماعي، مُمثلاً في توفيق الحكيم، يحيى حقي، نجيب محفوظ، حنا مينة.. إحسان عبدالقدوس، السباعي، ذو النون أيوب، يوسف عواد، عبدالكريم غلاب... ثم برز جيل الستينيات ليبلور اتجاهاً واقعياً نقدياً عبر أشكال فنية متقدمة، وحرص على صوغ أسئلةِ المجتمعات العربية المأزومة؛ ومنذ الثمانينيات لم تعُد الرواية العربية تتقيّد بالإطار التثقيفي الجادّ، وأصبحت تميل أكثر إلى رصد «الانفصام» الناشئ عن الهزائم المتوالية والتي أحدثت شرخاً عميقاً بين الإبداع والسياسة. وكان ذلك وراء ظهور تنويعات في الكتابة الروائية، نخص بالذكر منها: الكتابة «الحيادية» المتباعدة عن أي التزام إيديولوجي (مصطفى ذكري، منتصر القفاش، على سبيل المثال)؛ ثم الكتابة الروائية الذاتية–الاجتماعية المنفلتة التي أصبحت وسيلة للتنفيس عند أجيال واسعة من الشبان والشابات على امتداد المجتمعات العربية، لا فرقَ بين مركز أو محيط. وهذا النوع الثاني من الكتابة هو الذي أخذ يطغى ويتعاظم،

لأنه يترجم جوانب من الأزمة الاجتماعية – السياسية المزمنة، خاصة في أقطار الخليج. وهي كتابة «تزدهر» في سياق اكتساح وسائط الإعلام والتعبير الإلكترونية للساحة الثقافية، وتعاظم الجرأة على انتقاد المقدسات والمحرمات، وانجذاب الشباب إلى إعادة تحديد العلاقة بالدين والسياسة والجنس... إلا أن هذه الكتابة الروائية التي تتخذ شكل الانفجار التنفيسي لا تحتفي كثيراً بالقيمة الفنية والمسافة التأملية الضروريتيْن. دليلنا على ذلك، أنه في سنة ٢٠٠٧، نُشرَتْ ٢٦ رواية لكاتبات سعوديات تتناول مسألة الحرمان العاطفي والجنسي، وتنتقد الوصاية البطريركية، ولكن الشكل الفني، في معظم هذه النصوص، يشتكي من الاختلال والابتسار والنغمة المباشرة؛ ومع ذلك لا يمكن للمحلل إلا أن يعتبر هذا الإنتاج خطوة إيجابية بالنظر إلى سياق تكوُّن وتطور الرواية في حقل الثقافة السعودية.

أمام هذه الخريطة المتنوعة، الفسيفسائية، المكونة من روايات تستوحي التاريخ وصراعات المجتمع، وأخرى تستمدّ مادتها الخامّ من السيرة الذاتية وتنويعاتها، وثالثة تُسائل الوجود وعبثية الحياة، وروايات ترتاد الأجواء البوليسية وفضاء الجرائم والرحلات، وتتفاعل مع عوالم المُدوّنات والحوارات الإلكترونية، أمام كل هذا الاتساع اللامحدود، هل يحق للنقد الروائي عندنا أن يستمر في إيلاء الاعتبار لمفهوم الرواية في وصفها أداةَ معرفة وتوعية وتأمل؟ أم أن عليه أن يُدرج هذا المفهوم الروائي ضمن الخريطة المتشابكة، المتعددة التلاوين، على غرار ما هو الحال في الثقافات العالمية، ليعترف بتنويعات الكتابة الروائية المستجدة، ويعيد النظر في مقاييس تقييم الرواية من منظور غير إقصائي بل يتسع للتصنيف والمفاضلة والاختيار الواعي؟ بعبارة ثانية، هذه التبدلات جعلت الرواية عندنا تدخل مرحلة السوق التجارية التي تحدد القيمة بمدى الاستجابة لانتظار القارئ، وهو قارئ لا يبحث عن الجودة بقدر ما يبحث عن التسلية ومراودة النوم. كيف، إذن، يمكن للنقد أن يعيد تحديد مقاييس التقييم في مثل هذا السياق؟

٢) أي مقاييس نعتمدها في التقييم؟

أول سؤال، إذاً يواجه الناقد، على ضوء التحولات الكثيرة التي عرفتها الرواية، إنتاجاً واستهلاكاً، هو: كيف نُعيد تحديد مقاييس أو تصورات جمالية لتقييم الرواية والتمييز بين نماذجها المختلفة، من دون اللجوء إلى الإقصاء أو الحُكم المُسبق؟ ما يدفعنا إلى البدء بهذا السؤال، هو أن نقد الرواية العربي كثيراً ما أهمل بعضاً من الإنتاج الروائي بدعوى أنه سطحي أو أنه يتقصد دغدغة عواطف القراء، مثل ما كان عليه موقف النقاد تجاه يوسف السباعي وإحسان عبدالقدوس، أو ما هو عليه اليوم تجاه أحلام مستغانمي وبنت الجزيرة، على سبيل المثال. وهذه ثغرة في جدار النقد العربي الذي لم يهتم كثيراً بسوسيولوجية الأدب ولا بالدراسات الميدانية التي تتعرّف على نوعية القراء وأذواقهم وانتماءاتهم الاجتماعية، ومستوياتهم المعرفية والجمالية التي تُوجه قراءاتهم. وفي نفس الاتجاه، نجد أن النقد لم يهتمّ بأنماط من الرواية تحظى نسبياً بإقبال الجمهور، مثل الرواية البوليسية والخيال العلمي وروايات التشويق والأجواء الرومانسية... فمِثل هذه النصوص، على رغم ضحالتها الفنية، قد تدلّنا على خريطة أدق لاتجاهات القراء ونوعية تأثير الرواية ومدى حجمها في سوق الكِتاب. لأجل ذلك، أرى أن مسألة تحديد مقاييس تقييم الرواية تستدعي استحضار مختلف نماذج الرواية العربية المطروحة في السوق، والتي تنطوي على دلالة اجتماعية وفنية تستحق التحليل. وأرى أن تحديد المقاييس يقتضي أن نأخذ في الاعتبار ظهور حوامل جديدة في التعبير التواصلي والفني لها تأثير جاذب لدى الجمهور المُتلقي، ومن ثمّ تأثيرها في سوق الرواية العربية، ودخولها في منافسة «الرواية الجادّة ذات المستوى الفني المُتميز». يجب ألا نتناسى تعاظمَ كمّ روايات التسلية والترويح عن النفس، والروايات السريعة المستفيدة من الكتابة الالكترونية والمُوظفة للواقع في تجلياته المُبتذلة والساخرة. وفضلاً عن كل ذلك، عرف

الحقل الأدبي العربي منذ عقدين من الزمن، ظاهرة الكتاب «الأكثر مبيعاً» والرواية «الأكثر رواجاً»، في ظلّ تكاثر الجوائز الأدبية وازدهار «صناعة الثقافة» والإشهار والتسويق، واستثمار الحياة الخاصة في الكتابة وصوغ المغامرات الاستيهامية التي تجذب الجمهور الواسع، على نحو ما هو معروف في سوق الأدب والرواية بالغرب.. بتعبير آخر، أصبح الحقل الثقافي العربي وسوق الأدب خاضعيْن، تقريباً، لنفس الشروط المتحكمة فيهما على المستوى العالمي. من هنا، يجب أن نعيد النظر في المقاييس التي نصطنعها عند تقييم الرواية العربية، وبخاصّةٍ نصوصها الجديدة.

وقبل مناقشة مقاييس التقييم والتصوّر العام لتأويل نصوص الرواية، نريد التوقف عند مسألة الرواية الأكثر مبيعاً وما صاحبها من جدال وخصومات، لأنها تكشف جوانب من أزمة تقييم الرواية وتؤكد ضرورة إعادة النظر في مسألة التقييم ضمن التحوّل الحاصل في شروط الإنتاج والكتابة والتلقي.. يتعلق الأمر، خاصة، بحالتيْن اقترنتا، في تسعينيات القرن الماضي، بكاتبيْن هما أحلام مستغانمي وعلاء الأسواني. ذلك أن روايتيْ «ذاكرة الجسد» للكاتبة الأولى، و«عمارة يعقوبيان» للكاتب الثاني استطاعتا أن تحققا مبيعات غير مألوفة في سوق الرواية العربية، تجاوزت المئة ألف نسخة، فضلاً عن الترجمة إلى عدة لغات التي حظيت بها رواية الأسواني. انطلاقاً من هذا «النجاح» توالت الكتابات النقدية بين محبذ و منتقد لضحالة المضمون والشكل الفني. وخلاصة آراء مَنْ صفقوا لهاتيْن الروايتيْن، أنهما تتناولان موضوعات اجتماعية وسياسية جريئة، وعبْرَ لغة وشكل يتصفان بالبساطة والوضوح ولا يجعلان القارئ يلهث وراء تخمين ما يلفُّه الروائيون الطلائعيون في أقمطة التخييل والرمز ومعميات الأسطورة وأصوات السرد المتعددة. بينما ذهب منتقدو الروايتيْن إلى أنهما لا تضيفان جديداً إلى ما تحقّق على يد رواد الرواية العربية ومجدديها، وإلى ما أنجزه نجيب محفوظ والطيب صالح وجيل الستينيات والسبعينيات والتسعينيات

في مختلف الأقطار العربية؛ استناداً إلى أن الرواية المعتبرة هي التي تضع «مسافة استتيقية» بينها وبين الأحداث ولا تكتفي باستنساخ الوقائع و«الرأي العام المزعوم»، بل تتوخى تقديم رؤية تتعدّى نقلَ الأصداء إلى تقديم معرفة مغايرة تدفع القارئ إلى المزاوجة بين المتعة والتأمل في الذات والمجتمع من منظور مخالف للخِطاب السائد... نتيجة لهذه المجابهة المتسرّعة، انقسم النقد الروائي إلى اتجاهيْن: أحدهما يدافع عن الرواية «الواضحة»، السهلة، الجريئة، المنتقدة للواقع المتدهور، والثاني يتشبث بالمقاييس «الفنية» والدلالية التي تميز الرواية عن بقية الخطابات المعبّرة عن المجتمع في حياته العادية. وأرى أن هذا «الانقسام»، على رغم مشروعيته، لا يشكّل منعطفاً في مسار نقد الرواية الذي انحصر، منذ أربعة عقود، في نقد أكاديمي يعتمد نتائج المناهج الحديثة التي تهتمّ بتشريح النصوص واستجلاء مكوناتها السردية وأبعادها اللغوية، متطلعاً إلى إنجاز تحليلات «علمية» للنص الروائي. وإلى جانب ذلك، هناك نقد صحفي متفاوت من حيث الجدية والتحليل، ويظل غالباً مهتماً بالترويج لنصوص مثيرة أو متصلة بوقائع «ملموسة» في حياة المجتمع أو سيرة كُتّاب الرواية. وفي نظرنا أن ظاهرة «الأكثر مبيعاً» قابلة لأن تدفع النقاد والروائيين والقراء العرب إلى تغيير تفكيرهم باتجاه استيعاب أعمق لمفهوم الرواية ودورها المعرفي والجمالي. وهذا ما تنبّه إليه، مثلاً، أمبرتو إيكو في كتابه «عن الأدب» (٢٠٠٢)، عندما ناقش مسألة الرواية الأكثر رواجاً، فأوضح أن من بين خصائص ما بعد الحداثة، كوْنَها أتاحتْ ظهور محكيات وسرديات جاذبة لجمهور واسع حتى ولو كانت تستعمل مراجع عالِمَة وأساليب معقدة، وهو ما سمح بظهور مُنظّري «الأكثر رواجاً النوعي» الذي يُعجبُ على نطاق واسع حتى ولو اشتمل على خصائص فنية إلا أنه يشدُّ القارئ بسبب معضلات أو طرائق في الكتابة كانت، من قبل، وقْفاً على الفن النخبوي. ويلاحظ إيكو أن النقاد لم يتأكدوا قط ما إذا كانت «الرواية الأكثر رواجاً النوعية» هي شعبية بسبب استعمالها استراتيجيات «مُثقفة»، أم أنها رواية «مثقفة» أصبحتْ

شعبية لسببٍ غامض؟ في الحالتيْن يتحقق هذا التحول في التلقي نتيجة استيعاب القراء لتقنيات الشكل وتنويعات الدلالة فينتقلون من مستوى «الأكثر رواجاً» إلى مستوى الأكثر رواجاً المتوفر على نوعية مميزة. وانطلاقاً من ذلك ، يرى إيكو أن «الأكثر رواجاً النوعي» هو ظاهرة قديمة قِدَمَ العالم، نجدها متمثلة في «الكوميديا الإلهية» لدانتي وفي أعمال شكسبير وسرفانتس وغيرهم من العمالقة الذين استطاعوا أن يحققوا رواجاً واسعاً على رغم تمسكهم بقيم فنية ودلالية نوعية... في مقابل هذا التحليل الذكي الذي يضيء ظاهرة النص الأكثر رواجاً من داخل الحقل الأدبي والروائي، نجد أن المسألة اتخذت في النقد العربي مساراً مطبوعاً بالجدل الخصامي والأحكام القاطعة، على نحو ما نجد في المواجهة الصحفية بين الدكتور جابر عصفور والروائي الرائج علاء الأسواني. ففي مقال نشره د. عصفور بجريدة «الحياة»، ذهب إلى أن وراء ظاهرة الرواية الرائجة في الحقل الأدبي العربي، وجود نزعة استشراقية عالمية جديدة تعمل على ترويج نصوص بعينها تُماشي إيديولوجيتها العوْلمية، على رغم أن هذه الروايات لا ترقى إلى المستوى الفني والدلالي المطلوب، ولتدعيم حكمه قدم د. عصفور جملة من المقاييس التي تعطي قيمة إيجابية للرواية، سنعود إلى مناقشتها بعد قليل. وجاءت ردود فعل الأسواني عنيفة، لا تخلو من تمجيد لروايتيْه اللتيْن صنعتا شهرته في أوروبا، مقارناً نفسه بنجيب محفوظ الذي لم يكن ينتمي إلى جيل أدبي بعيْنه، مستطرداً: الآن أنا فخور بأنه يتمّ تقديمي كروائي على قدم المساواة من ناحية التقدير والنجاح بروائيين كبار (...) أصبحتُ مثلي مثل أي روائي فرنسي أو إيطالي، وفكرة أنني مصري لا يغير شيئاً في الأمر، هذه هي البداية الحقيقية، أن يتم تقديمك بشكل جيد إلى القراء والنقاد ودور النشر الكبرى (أخبار الأدب، ٢٠١٠).

على هذا النحو، يقفز الأسواني على كثير من التفاصيل ليُعلل نجاح روايته في الغرب بأسباب «موضوعية» تتمثل، حسب رأيه، في كون

روايته تتوفر على خصائص فنية ومضمونية تضعها بكيفية تلقائية في مستوى الروايات العالمية التي تستحق الترجمة والرواج الواسع؛ وكأنّ دُورَ النشر العالمية تتوافر على مرصد دقيق يتابع مجموع ما يُنشر في العالم العربي ويختار الأفضل! وما يستحقّ الذكر، هو أن ترجمة «ذاكرة الجسد» إلى الفرنسية بعد أن حققت رواجاً واسعاً لدى قراء العربية، لم تحظ بالإقبال والاهتمام. وهو ما يطرح تساؤلاً جديراً بالتأمل، يتصل بوجود روايات تجمع بين الفنية وعمق المحتوى، ومتعة القراءة، ومع ذلك لم تحظ لدى القارئ العربي بالرواج والشهرة اللذيْن تستحقهما؛ وأشير على سبيل المثال إلى رواية «ذات» لصنع الله إبراهيم، و«حكايتي شرح يطول» لحنان الشيخ، و«واحة الغروب» لبهاء طاهر... وهو ما يُعيدنا إلى لبّ الموضوع، أي تقييم الرواية والمقاييس المُسعفة على التمييز والتصنيف، وتحقيق الرواج المستحقّ.

في مقال الدكتور عصفور الذي سبقت الإشارة إليه، يقترح علينا المقاييس التالية لتمييز الرواية الجيدة عن سواها: أن يكون لها مُنحنى خاص يؤشّر على تميّز الكاتب في ممارسته لكتابة الرواية، وأن يحمل إلينا بصمة خاصة داخل التيار الذي ينتمي إليه، وأن تبتعث الرواية لدينا الرغبة في إعادة قراءتها، وأخيراً أن يمتلك الشكل الروائي مرونة كبيرة تُتيح له استيعاب كل الأساليب... أجد أن هذه المقاييس التي يقترحها جابر عصفور إنما تكتسب قدرتها على الإقناع من النماذج الروائية التي يختارها ويحللها وفق هذه الصفات التي لها طابع يتصل أكثر بالذوق الشخصي وثقافة الناقد. بينما المطروح في مسألة التقييم هو تحديد مقاييس وتصوّر لهما كفاية نظرية تسمح بالتعميم والتعرّف على القيم الفنية والرؤيوية التي تميز رواية عن أخرى استناداً إلى مفاهيم تأخذ في الاعتبار التراث الروائي الإنساني وقيَمه الكونية، في ترابطٍ مع خصوصية أسئلة الرواية العربية وسياقاتها المُتبدّلة.

٣) التقييم في وصفه سيرورةً نقدية بديلاً للقيمة الثابتة

إن التقييم الأدبي والفني عموماً، يكتسي طابعاً إشكالياً عويصاً لأنه، منذ عصر الحداثة ثم ما بعدها، لم يعد ينحصر في الاعتماد على مقاييس فنية ومعرفية-أخلاقية تستهدي بالمأثور من النصوص والروائع وإنما أضحى التقييم متصلاً بالفلسفة والاستتيقا والتاريخ والأنثروبولوجيا وعلم النفس، لأن الإبداع في خصوصيته وشموليته يلامس قضايا وتجارب ملتصقة بحياة الإنسان في تجلياتها المختلفة. ويذهب كثير من الباحثين إلى اعتبار انطلاق الحداثة منذ القرن الثامن عشر، وعلى ضوء تنظيرات إيمانويل كانط، نقطةَ تحوّل في تجديد مقاييس تقييم الجمال والفن، لأنه ربطها بمقولات فلسفية تزعم لنفسها امتلاك صفة الكونية المتحدّرة من مقتضيات قائمة داخل كل نفس إنسانية هي التي تشكل جوهر الهوية... إلا أن هذه الهوية الكونية المفترضة تخلخلتْ نتيجة التحولات الاجتماعية والاقتصادية والتكنولوجية العديدة، ونتيجة تغيّر علاقة الإنسان بذاته ومجتمعه وبالقيم السماوية والأرضية. ومن ثم فإن مرحلة ما بعد الحداثة زعزعت كثيراً من مقاييس التقييم الفني والأدبي وأعادت طرح الإشكالية من منظور مغاير، نتوقف عنده انطلاقاً من دراسة كتبها الناقد جوشن شيلتْ ساس (Jochen Schulte-Sasse) بعنوان التقييم في الأدب (نُشرتْ في كتاب جماعي «نظرية أدبية»، ١٩٨٩، دار PUF). يبني ساسْ دراسته على ملاحظتيْن: الأولى، أن الانشغال التقليدي بمسائل القيمة يقوم على مقياس نوعي وعلى «براكسيس» معين في القراءة والتواصل مع الجمهور وتأويل الدلالة، مع اعتبار الذات فاعلاً اجتماعياً. والملاحظة الثانية، هي أن مفهوم التقييم المُطبّق منذ قيام الحداثة هو مفهوم قد تآكلَ وتقادَم بسبب التغيّرات التاريخية، وبخاصةٍ تلك المتعلقة بإعادة الإنتاج الثقافي في المجتمعات المعاصرة (ابتداع حوامل أشكال تعبيرية، وسائط الاتصال وتقنياتها...). لذلك يرى ساسْ أن سياق ما بعد الحداثة يستدعي مُمارسة نقدية مغايرة تُزحزحُ التركيز على مناقشة بنيات المعنى، وتنتقل إلى ممارسة إبداعية تُزعزع البنيات

القائمة، وتكشف الدلالات خارج بنيات الهوية المعطاة مسبقاً (على نحو ما نظّر لذلك كانط عندما دافع عن وجود صلاحية validité ذاتية كونية للفن). بتعبير آخر، فإن المأسسة النوعية للفن، ضمن مفهوم الحداثة العام، أنتجتْ تأثيراً في صيغة تلقّيه، فأدّى ذلك إلى عزْل التلقّي الجمالي عن بقية مجالات الممارسة البشرية، فلم يعُدْ الفن والأدب قطاعاً من الاقتصاد السياسي للدلالة داخل المجتمع، ومن ثم لا يمكنه أن يؤثر في قطاعات أخرى من الاقتصاد المجتمعي. لأجل ذلك، يرى ناقدنا أن الوضع الاعتباري المُؤسساتي للاستتيقا، من منظور الحداثة، هو الذي يحدد الخطاب المتعلق بالتقييم، وهو خطاب ينحو إلى نوع من المُجاورة بين التواصل الجمالي والتواصل اليومي، مع اعتبار أن ما هو جمالي يكون متحرراً من الاستعباد الذي يتعرض له الخطاب اليومي. ومن هنا يتضح الدور غير الجمالي الذي تلعبه الاستتيقا بمجرد أنْ تستعمل نظرياتُ التقييم مقاييسَ يكون هدفها هو فصل الاستتيقا عن الحياة اليومية. ويكمن وراء هذا التقييم «منطق الهوية» الذي تأسستْ قواعده ما بين ديكارتْ وكانط، ونتج عنه هيمنةُ صيغةٍ للذاتية تفرّعتْ عنها هُويّات «أنا» متمركز حول الذات. وبما أن الهوية هي نوع من الاستلاب، فإن الابتعاد عن الاستلاب يقتضي تذويب الهوية ولو جزئياً.. من هنا، نجد أن نظرية التقييم وممارستها الجمالية لهذا الاتجاه، يوجههما مفهوم للفن يتطلع إلى إنجاز تصالُح بين الهوية والذوبان، أي مجاوزة الاستلاب بالانفتاح على الغيرية... لكن هذا النوع من التقييم لا يضع اليد على موقع الإبداع الفني والأدبي من مجموع القُوى المُهيمنة والمتحكمة في تحديد قيم المجتمع، ولذلك يقترح جوشن ساس أن يعتمد التقييم على ما يُسميه «مُمارسة سياسةِ اللغة» بوصفها تنظيماً دلالياً للتجربة البشرية، لا يضع حدوداً بين مختلف مجالات الإنتاج والإبداع، ويترك الباب مفتوحاً أمام تبادل التأثير، فتغدو بذلك ممارسة ضرورية مع بقائها لانهائية، ودائماً تقريبية ومعرّضة لأن تصير باطلة...

لا شك أن مثل هذا التصور للتقييم ومقاييسه يلامس عمق المعضلة ويفتح أمامنا أفقاً أرحب، بعيداً من الحكم التجزيئي الذي يستند إلى مقاييس تفصل الجمالي عن الدلالي، والأدبي عن الحياتي. وفي الآن نفسه، ينأى بنا عن استعمال القيمة/القيم الثابتة ويُعوِّضُها بسيرورة النقد التقييمي الآخذ في الاعتبار تبدلات السياق وحوامل التعبير، ومستجدّات اللغة، وتفاعل مجالات المجتمع الصانعة لاقتصاد جميع الدلالات.

من هذا المنظور، يتحرر تقييم الرواية الجديدة من ضيق المقاييس المسبقة، ومن التعلّق بنموذجية النصوص المتحقّقة في سياقات زمنية سابقة. يغدو تقييم الرواية منفتحاً على كل الابتكارات، قابلاً لانتهاك الأشكال واللغات الموروثة، متفهماً للتجدّد الذي يمليه السياق والتفاعل مع إنجازات الرواية العالمية الساعية إلى استيحاء الفضاءات والتجارب غير المسبوقة. ومن ثم تكون مقاييس التقييم مرتبطة بالمقاصد الاستراتيجية والجمالية التي يصدر عنها الروائي، وبمدى استجابتها للأسئلة التي تطرحها عليه كتابةُ الرواية في فترة تاريخية واجتماعية معينة. والقاسم المشترك بين الروائي والناقد المُقيّم لنصوصه هو الاتفاق الضمني على أنه لا يجوز، في عصرنا، أن يزعم الروائي البراءةَ أو الانطلاق من فراغ، لأن منجزات الرواية في الأدب العربي والعالمي تُكوّن ذخيرة أولية لاكتساب الحدّ الأدنى من الوعي الروائي الضروري للكتابة أو النقد، خاصة بالنسبة إلى مَنْ يطمحون إلى الإسهام في تجدّد الرواية. لا مجال إذن لادعاء البراءة، لأن الروائي مضطرّ إلى أن يكشف أوراقه منذ أن يختار شكل روايته، إذ تقنية الكتابة تكشف عن ميتافيزيقيا الكاتب، كما يلاحظ سارتر، ومن ثم ضرورة البدء بتحديد هذه الأخيرة لنتمكّن من تقييم الشكل. كذلك الأمر بالنسبة إلى عنصر الكتابة الروائية، فهي تكشف لنا وعيَ الكاتب بمختلف الأجناس التعبيرية وبوظيفة اللغة والأصوات السادرة، فتغدو جِماع تفاعلِ الروائي مع شروطه التاريخية ومع أسئلة ذاته المنقسمة

داخل مجتمع يمور بالفوارق والصراعات والاستلابات. وبهذا المعنى تكون الكتابة مقياساً يُسترشدُ به تجاه جميع النصوص لإنجاز فرْزٍ يتوخى إبراز الجودة والقيمة الأدبية.

على سبيل الاستخلاص

أ) عندما نستبدل سيرورةَ التقييم بالقيمة الثابتة فإن ذلك يمنحنا تصوّراً أوسع ودائرة أكبر لاختيار المقاييس وملاءمتها مع مستجدّات النصوص الروائية، حيث نستطيع أن نأخذ في الاعتبار تاريخ مُنجَزِ الرواية العالمية، وأيضاً مُراعاة النسبية في التقييم لالتقاط المتجدّد والابتعاد عن المقاييس التي تسجنُ التقييم في خانة الهُوية المفترضة.

ب) إن التحليلات والملاحظات السابقة قد تفتح الطريق أمام نُقّاد الرواية العربية ليُعيدوا النظر في التقييم الروائي الثنائي شبْه المُكرَّس، الذي يُقسّم الرواية إلى نوعيْن: رواية جيدة تتوفّرُ على سمات فنية ودلالية «عميقة»، تُقبلُ على قراءتها «النّخبة» المثقفة، ورواية «مُبتذلة»، «سطحية»، يقرؤها طُلابُ التسلية وتزجية الوقت... بدلاً من انحباس النقد داخل هذه الثنائية، سيكون من المفيد والمُثري أن ينفتح نقدُ الرواية على وجود رواية عربية «أكثر رواجاً وذات مستوى نوعي» لدى الروائيين الشباب الذين يوجدون في سياق معرفيّ وتواصلي يسمح بالجمع بين الجودة الفنية والعمق الدلالي، والقرائية الواسعة.

** معرفتي **
www.ibtesama.com/vb
منتديات مجلة الإبتسامة

قراءة في نصوص جديدة

** معرفتي **
www.ibtesama.com/vb
منتديات مجلة الإبتسامة

موسم الهجرة إلى الشمال: تدشين الرواية الشاملة

بعد مرور أكثر من أربعين سنة على كتابة الطيب صالح لـ «موسم الهجرة إلى الشمال»، تبدو هذه الرواية – المُنعطف شامخة، مُكتنزة لمكونات فنية ودلالية تجعل منها مَعْلماً يُؤرّخ به لتحوّل عميق في مجرى الرواية العربية المعاصرة. وهذه المُعاينة تستمدّ صدقيتها من النص ذاته، القابل لأن يتجدد من خلال القراءة النقدية، ولأنْ يُثبت ريادته عبر المقارنة مع روايات سابقة وأخرى لاحقة عليه.

قبل أن تنشر رواية «موسم الهجرة» العامَ ١٩٦٦، كان النمط السائد في الكتابة أقرب ما يكون إلى طريقة الصنع «الواقعية» متمثلة في توفيق الحكيم ونجيب محفوظ ويحيى حقي وآخرين، كانوا منشغلين باستكشاف ورصد الملامح الجديدة لمجتمع يعيش تحولات بُنيوية وقيميّة، نتيجة الاستعمار وردود الفعل التحررية المتطلعة إلى الاستقلال. من ثم، كان الخطاب الروائي العربي، في معظمه، متفاعلاً مع المُتخيّل الوطني وأسئلة التطور الاجتماعي ضمن سياق تختلط فيه موروثات الماضي بمعطيات حديثة تفتقر إلى الأسس المُستوعبة والحاضنة. لكن الرواية استطاعت في أكثر من بلد عربي، أن تضطلع بدوْر المرآة العاكسة لمرحلة الانتقال، والمُحتوية على أسئلة تحمل قلق الفرد العربي المتطلع إلى تحقيق ذاته وإسماع صوته، بعيداً من جوْقة الكورس الوطني والديني.

كانت هناك بضع روايات تتميز بالصوت ذي النغمة المتفردة التي تحتضن صدى القلق الكامن في أعماق الفرد المُواجه لأسئلة التحرر والوجود، مثل «أديب» لطه حسيْن، وعصفور من الشرق لتوفيق الحكيم، وقنديل أم هاشم ليحيى حقي؛ ثم بعد ذلك في مطلع الخمسينيات من القرن الماضي: الحيّ اللاتيني «لسهيْل إدريس»، و«أنا أحيا» لليلى البعلبكي.. في مثل هذه النصوص، لم يكن الاهتمام الأساس منحصراً في لملمة فسيفساء الواقع المتفجر وصوْغه في محكيات عاكسة لمظاهر التبدلات وما يرافقها من خطاب مُستجد، وإنما تخطى ذلك إلى مستوى صياغة أسئلة تمسّ مجال الخلاقة، أي القيم والدين ومقارنة الأخلاق بعضها

ببعض، وهو مـا مـهد الطريق لبروز ثيـمة «الآخـر» في وصفه أفقاً ونقيـضاً مُحركـاً لأسئلة جديدة.

وفي مطلع ستينيات القرن العشرين، وقبْـيْل نشر «موسم الهجرة»، كان السياق السياسي الاجتماعي يـحبَـل بأمارات الخيـبـة، وتحـوّل الثورات الانقلابية إلى أنظمة استبدادية لا تختلف كثيراً عن الأنظمة الأوتوقراطية المـوروثـة، مـا جعل طموحات الاتـجـاه القومي العربي نحو الوحدة والديمقراطية تـتـعـثـر وتدخل في مرحلة البيات الشتـوي المُستدام. إلا أنه في مقابل ذلك التعثـر السياسي كان هناك حـراك اجتماعي وثقافي يعلِن عن مرحلة جديدة في المثاقفـة والتفاعل مع الإبداع والفكـر العالمـيْن. وهو ما جعل النخب المثقفة تجنح إلى الانضواء تحت أجنحة اليسار الماركسي المتطرف بوصفه أفـق خلاص من الأنظمة الرجعية والعسكرتارية، وجعل أجيال المبدعين في الستينيات تـتمرد على الأشكال الكلاسيكية والإحيائية والواقعية، ودفعها إلى استـثـمار أشكال وطرائق تكشف جوانب مهمشة من حياة المجتمع وسلوكاته وردود فعله في فترة ما بعد الكولونيالية.

في ظل هذا السياق الملتبس، المُـحتقن، المنذر بالـهزائم، صدرت رواية «موسم الهجرة». وعند القراءة الأولى، تبدو الرواية بعيدة عن الأسئلة الراهنة المطروحة آنذاك، لأنها «نزحـتْ» إلى فضاء أوروبي، إلى لندن وجامعاتها ومنتدياتها ومحافل اللهو والمتعة بعد الحرب العالمية الأولـى؛ والبطل مهاجر من السودان يـُيـمّـم وجهه إلى حيث منبع العلوم والحضارة الحديثة المُتصدّرة قيادة العالم، لكنه ليس مهاجراً عادياً، تابعاً بل هو يحمل في ثنايا ذاكرته وطبقات لاوعـيه موروثاً من التقاليد والطقوس والمعتقدات والأحقاد، ومن ثم فإن اللقاء مع مُـستعمـر الأمس لن يكون مجرد فرصة للتعلـّم والترقّي، وإنما هو لقاء للمجابهة وطرح الأسئلة المسكوت عنها، ومواجهة الموروث الفاعل في الأعماق على ضوء المُـكتسَـب الوافد من حضارة الآخر.

لكن الخاصـّة المميزة لـ «موسم الهجرة» هي أن الطيب صالح طرح الأسئلة الجوهرية التي كثيراً ما طرحها فنانون ومفكرون منذ القدم، مثل

العلاقة بالحب والجنس والطبيعة والموت، إلا أنه صاغها عبْر شكل روائي يوحي ولا يجزْم، يتدثر بالالتباس ويفسح القول لأكثر من صوت ورأي.

من هذه الزاوية، تبوّأتْ «موسم الهجرة» مكانة تجمع بين مفصليْن: القطيعة مع شكل وموضوعات روائية سائدة، ثم التأشير على اتجاه يستأنف الكتابة بطريقة مختلفة تنحو صوْب الشمولية وتوظيف مُكوّنات روائية حداثية، تبلورتْ منذ مطلع القرن العشرين في أوروبا والعالم.

كيف نعيد قراءة «موسم الهجرة»؟

حظيت «موسم الهجرة»، كما هو معلوم، بقراءات عديدة، وأُسبغَتْ عليها صفات ترتقي بها إلى مدارج العبقرية والخروج على المألوف... وأكثر ما انصبّ الاهتمام عند دارسيها على شخصية مصطفى سعيد ومغامراته الجنسية أيام إقامته بإنكلترا، وكذلك تأويل العلاقة الإشكالية بين الجنوب، في وصفه فضاء تقليدياً، متخلفاً، والشمال باعتباره المنارة المتحركة على طريق التقدم العلمي والتكنولوجي والحضاري. وإلى جانب تلك القراءات، برزتْ قراءات تمتح من التحليل النفساني ومصطلحاته لتكشف عن بواعث السلوك المعقدة، غير المألوفة عند مصطفى سعيد.

ولا شك أن جميع هذه الزوايا القرائية والتحليلية تُلقي الضوء على مكنونات الرواية وتلفت النظر إلى غناها وخصوبتها. إلا أنني، وأنا أعيد قراءة «موسم الهجرة» بعد مُضيّ فترة طويلة على آخر قراءة لها، وجدتُ أن النص بمُكوناته السردية والحكائية ودلالات شخصياته وفضاءاته ولغاته، يشتمل على عناصر كافية في حدّ ذاتها لأنْ تُبرز عمق المسالك التي حفرتْها وطوّعتْها، فاتحة الباب أمام مُنعطف- معلَم، ستستهْدي به الرواية العربية منذ ستينيات القرن الماضي لتتوغّل في مناطق وثيمات تُوسع من دائرة التخييل وتزحزح دعائم المُتخيّل الروائي العربي. من هذا المنظور، أريد أن أعيد قراءة «موسم الهجرة» مُلحاً على عنصريْن اثنيْن: طرائق السرد، وشمولية الثيمات التي يلامسها الكاتب في إهاب يجلّله الالتباس.

١) تضعيف السرد وربط الماضي بالحاضر

تصلنا محكيات «موسم الهجرة» عبْر سارد أساسي هو محيمد الذي رجع إلى السودان بعد غيبة دامتْ سبعة أعوام قضاها في أوروبا للتعلم وطلب المعرفة؛ وهو سارد مشارك في الفعل بصورة أو بأخرى. لكن صوت مصطفى سعيد يظل هو المركز الذي تتمـوْضع من حوله بقية الأصوات الساردة: السارد المنظـّم، محجوب، بنت مجذوب، ود الريس، حسنة بنت محمود، عشيقات مصطفى سعيد... باستثناء الفصل الثاني، تأتينا جميع الفصول على لسان السارد الشاب الأستاذ الذي يعمل بالخرطوم. لكن صوت سعيد لا يحتلّ فقط الفصل الثاني، بل يعود من خلال قصاصات الأوراق والمذكرات التي تركها، ومن خلال تعليقات وملاحظات سبق أن أبداها للسارد الناظم. على هذا النحو، لا تصلنا قصة مصطفى سعيد دفعة واحدة، بل عبر مونتاج تكتمل عناصره تدريجاً. وما يسترعي الانتباه في طريقة السرد، هو أن تضعيف الأصوات الساردة وتجزيء المحكيات والأحداث، قد ساعدا على تحيين أسئلة تمتدّ في تاريخ سابق، وأتاحا ربط الماضي بالحاضر حتى يظل هناك استمرار وتفاعل بين عناصر مؤثرة في مصائر الشخوص، وفي صوغ إشكاليات تتخطى الظرفي العابر لتلامس المكونات التاريخية على المدى البعيد.

من هذا المنظور، يصبح التماهي بين مصطفى سعيد والسارد الشابّ مُبرّراً وذلك لوجود تشابه في السياق المعرفي والعلاقة بالآخر؛ إلا أن هناك اختلافاً في ما يتصل بالمرحلة التاريخية وتفاصيل التجربة الجنسية. وهو اختلاف لا يمحو الالتقاء بينهما في صفة البطل الإشكالي، لأن كلاً منهما واجَه أسئلة الانتماء إلى المتخيّل الوطني ومُعضلة التعاطي مع الآخر، وإشكالية الاستئناف في سياق ما بعد الكولونيالية. لأجل ذلك فإن صوت الساردَيْن الأساسيين: سعيد والشاب محيمد كثيراً ما يتخذ طابع الحوار السجالي والمجابهة، لأن السارد يجد نفسه في موقع المقارنة والمنافسة، خاصة أن عاطفته مالتْ إلى زوجة سعيد السودانية، ووجد أن سعيد لم يلتزم بموقف أخلاقي، لا مع زوجته ولا مع عشيقاته الأجنبيات.

وقد يكون أقرب إلى الدقة القول إن التشابُك بين مصطفى سعيد والسارد يعود بالأساس إلى أن كلاً منهما ينتمي إلى فئة البطل الإشكالي الذي لا يقبل بقيَم التبادل المنطوية على التشييء والابتذال، ويتطلّع إلى قيم التعامل داخل مجتمع «مُنحط» أو في طريقه إلى الانحطاط. وهذا ما يُشخصه سعيد في مساره الحياتي منذ وعَى قيمةَ التعليم والمعرفة، ثم حين يئس من الغرب وعاد إلى موطنه باحثاً عن القيم المفقودة. وفي المقابل، يواجه السارد، بعد ثلاثة عقود على تجربة سعيد نفس الإشكالية ضمن سياق تختلف تفاصيله، لأنه سياق ما بعد استقلال السودان المطبوع باستمرار موروثات المجتمع القبلي، وتفتُّح شهوات المُرتشين والساسة المغرمين بتصريحات النوايا اللفظية!

هذه الخلفية الإشكالية تتضافر مع نسيج السرد حيث نجد أحد مرتكزاته ينحو إلى تبريز مسار المثقف خلال مرحلتيْن تاريخيتيْن وضمن نفس الثنائية المُستعصية: الانفتاح والحوار والصراع مع الآخر؛ ومن جهة ثانية، استيعاب الموروث الاجتماعي والديني والثقافي ومُجاوزته باتجاه بلورة أطروحة تركيبية تجعل الاستئناف ممكناً في عالم سريع التبدُّل. من هنا، نجد أن طريقة السرد المُضعّفة، المُتنقّلة بين أزمنة ماضية وأخرى متصلة بالحاضر، تزعزع مركزية قصة مصطفى سعيد وهيْمنتها على نص الرواية؛ وفي الآن نفسه تُوسع نطاق الفضاء والثيمات، فلا تظل منحصرة في تمثيل عالم المثقف العربي خلال مرحلة الاستعمار وتجربته مع حضارة الآخر، بل تمتدّ لتستحضر عبر الكلام والأصوات المتلفّظة به، خلفيات وحواشي المجتمع الذي تحدّر منه كل من سعيد والسارد عبْر مشاهد وأحداث يومية تؤكد عتاقة التاريخ وتأثيره المستمر في الحاضر.

إن هذه الصيغة السردية تخدم وتتلاءم مع مكونات النص المنبنية على ما يشبه روايتيْن متوازيتين ومتداخلتيْن: واحدة عن تجربة مصطفى سعيد المعقدة، وأخرى عن المجتمع السوداني من خلال بلدة صغيرة على نهر النيل، تنتصب فيها التقاليد الراسخة الموروثة، إلى جانب التبدلات التي حملها العصر، حيث يمتزج اليوميُّ بالأسطوري. وعلى رغم الحيّز

الكبير، نسبياً، الذي يحظى به شخوص البلدة ومجرى الحياة فيها، فإن قراءات عديدة جنحتْ إلى اختزال «موسم الهجرة» في شخصية مصطفى سعيد ومحكياته وقلّما انتبهتْ إلى هذا العنصر الاستراتيجي في السرد والذي يُغرق سعيد في دفْق الزمن والطبيعة اللاينقطع عن الجريان:

هنا تبدأ أشياء وتنتهي أشياء، ومنطقة صغيرة من هواء بارد، رطب، يأتي من ناحية النهر، وسط هجير الصحراء، كأنه نصف حقيقة وسط عالم مليء بالأكاذيب. أصوات الناس والطيور والحيوانات تتناهى ضعيفة إلى الأذُن كأنها وساوس، وطقطقة مكنة الماء المنتظم تُقوّي الإحساس بالمستحيل. والنهر، النهر الذي لولاه لم تكن بداية ولا نهاية، يجري نحو الشمال لا يلوي على شيء.

مثل هذه الفقرات ذات اللغة المكتنزة، هو ما يجعلني أميل إلى اعتبار «موسم الهجرة» أقرب ما تكون إلى «المحكي الشعري» الذي يوظف كثافة الوصف والتعبير، ويستبدل الإيجاز والتلميح بالإطناب والتفصيل؛ كما يضفر تمثيل الواقع واليومي بعناصر مجنحة تؤسطر الفضاء والشخوص. وضمن هذه التركيبة من السرد وتداخُل الأزمنة، يستثمر الطيب صالح تقنية الحوار الداخلي كلما تعلق الموقف بالبوح أواستعادة لحظات انفعالية بارزة.

غير أن هذا الحوار الداخلي المجسّد للاوعي لا يكتسي المدلول الفرويْدي الذي يعتبر اللاوعي مسرحاً أو موضعاً للوهْم، وإنما هو أقرب إلى التحديد الذي يُعطيه له دولوز عندما يرى أن اللاوعيَ مصنع لإنتاج الرغائب، وأن الإنسان آلة مُشتهية، راغبة. ومن ثم فإن الرغبة تدفع إلى تشكيل وإنتاج الواقع لجعله مطابقاً لرغبات واشتهاءات المرء، على نحو ما كان مصطفى سعيد يفعل في مغامراته النسائية.

«موسم الهجرة» وشمولية النص

نقصد بشمولية النص، ما يتعدى السياق المحلي الذي تنبثق منه كتابة النص ليُلامس الكوني المشترك على صعيد التجربة الجمالية والدلالية في

تلـقّي النص. بتعبير آخـر، الرواية الشـاملة يتجاور داخلها اليوميُّ والواقعي مع الأبعاد الوجودية والأسئلة المصيرية، وتكون مُـتوفّرة على خلفية معرفية تُـجاوز السياق المباشـر إلى أفق «ترانساندانتال» (استعلائي). مع التدقيق بأن الرواية الشاملة لا تنطـلق من أسئلة فلسفية جاهـزة، وإنـمـا من تجارب المعـيش وتفاصيله لـتصـوغ من خلالها أسئلة تحمـل خصوصية الصيرورة التي هـي قـيْـد التشـكُّـل.

في «موسم الهجرة»، نجد أنها تؤشـر على البُـعد الشمولي لموضوعها انطلاقاً من البـنـيـة السردية والحبـكة الواصلة بين محكيات النص: فالسرد يتمّ أساساً من خلال مصطفى سعيد والأستاذ محيمد، والحبكة تـنبـني، في جزء منها، على اختفاء سعيد أو موته في أثناء فيضان النيل، مخـلفاً وراءه أسئلة ومواقف تـحاصـر السارد المُـؤتَـمَـن على أسراره. وهذا الأخير يجد نفسه مطالباً بالاختيار، فيختار استئناف الحياة عـلّـه يعثـر على حلول للمعضلات التي واجهـها سعيـد وحمّـلـه أعباءها. ويحيـلـنا نص الرواية على بعض تلك المعضلات الجوهـرية مثل: العلاقة بالآخـر، استيعاب الموروث في سياق تاريخي مـغـاير، تحقيق الذات من خلال الحب والجنس... وتندرج جميع هذه الثيمات في سجلّ أوسـع وأشمـل يتـصـل بالثقافة والتاريخ والحضارة.

وإذا كان مصطفى سعيد قد اختار القطيعة مع حضارة الآخـر لاكتشافه أنها وهْـمٌ خـلـقتْ منه أكذوبة، وأفـقـدتـه الطمأنينة والانتماء إلى القيم الغربية التي تزعم أنها قيم كونية، فإن السارد الشابّ يقـرر استئناف الحياة؛ وهو استئـنـاف يعني – من بيْن ما يعنيه – مـمارسة الحرية وابتداعَ مواقف ووسائل لمـتابـعة الرحلة الحياتية في سياق ما بعد الاستعمار (ما بعد الكولونيالية)، أي في سياق مختلف عن تجربة مصطفى سعيد.

على هذا النحو، ومن خلال هذه الثيمات ذات الأبعاد الفكرية والوجودية، يـبـرز الطابع الشمولي لـ «موسم الهجرة»، ليجعل منها محفلاً روائياً يمتزج فيه الحياتي بالـتأملي، ويغدو التفكير بالقلب مُجاوراً للحدسـية المُـتعقلة على سبيل التأويـل.

من المسائل التي تستوقفنا بعد إنهاء قراءة موسم الهجرة، أن السارد الشابّ يقرر أن يستأنف الحياة، فيما اختار مصطفى سعيد الانتحار أو الانسحاب والتواري عن الأنظار. من هنا يتخذ قرار الاستئناف أهمية كبيرة لأنه يرتبط بضرورة ابتداع الحرية، والتجرؤ على الاختيار في سياق مغاير هو سياق ما بعد الاستعمار. والحرية، كما هو معلوم، محفوفة باحتمالات الخطأ وثقل المسؤولية، كما أن الاختيار مراهنة على الفعل من أجل تغيير ما يعوق نُمو الحرية وتطورها: أليستْ هذه المعادلة هي على رأس أولويات الأسئلة التي تواجه الفرد العربي؟ وماتزال مطروحة بقوة باعتبارها نقطة البدء لمَنْ يريد زحزحة «الليفياتان» (الغول الشرير) الكاتم للأنفاس، المحطم لسيرورة التحرر وانطلاقة الفعل المثمر؟

ألا تعود قيمة «موسم الهجرة» إلى كونها ألقت ضوءاً قوياً على قيمة الفرد وخصوصيته على رغم غلبة الغيْرية وسطوة الرقابة الجماعية؟

من هذا المنظور، أرى أن «موسم الهجرة» استطاعت أن توصل الرواية العربية المعاصرة إلى مفصل أصبح معلماً يؤشر على قطيعة مع طريقة السرد وتناول موضوعات الحياة، كما يقترح استئنافاً للكتابة الروائية في اتجاه التجديد واقتحام الأسئلة المحرمة والمسكوت عنها. وهو طريق أسهم في التحضير له روائيون عرب آخرون بنسب متفاوتة، ثم جاءت رواية «موسم الهجرة» لتُشرّع الأبواب وتلفت النظر إلى سلطة التخييل والمحكيات في مجتمعات عربية متعطشة إلى تحرير الذاكرة ومساءلة التاريخ، وتشييد خطاب منفتح على الحاضر والمستقبل يجدد المتخيّل ويوسع فضاء الحوار. غير أن ما يجب أن نسجله للطيب صالح هو ريادته على صعيد استيعاب الشكل الروائي الحداثي، وتطويعه للتعبير عن تجربة لها خصوصيتها. وهذا راجع إلى كون الطيب قرأ نصوصاً عالمية وتمثلها قبل أن يبدع كتابته الخاصة.

ونجد في كتاب د. محمد شاهين «تحولات الشوق في موسم الهجرة إلى الشمال» (١٩٩٣)، ما يؤكد هذه المعاينة، خاصة في الفصل الثالث الذي يعقد فيه مقارنة بين «موسم الهجرة» و«قلب الظلام» لجوزيف كونراد (١٨٥٧– ١٩٢٤)؛ فقد حلل بتفصيل تقارُب طرائق السرد في الروايتين،

واعتمادهما على شخصية أساس وسارد مرتبط بهذه الشخصية (مصطفى سعيد والراوي محيمد مقابل كورتز والسارد مارلو في قلب الظلام). ولا يتعلق الأمر باقتباس الطيب صالح من كونراد، وإنما حقيقة الأمر أن الطيب كان قارئاً واعياً لروائع الرواية العالمية فاستطاع أن يوظف تقنيتها في صوغ تجربته الخاصة. نتيجة لكل ذلك، استطاعت رواية «موسم الهجرة إلى الشمال» أن تدشن نموذجاً للرواية «الشاملة» التي تُعطي للشكل والسرد أهمية جوهرية، وتلتقط من خصوصية تجربة الأفراد والمجتمع مشاهد وأحداثاً تجعلها موصولة الأسباب بالأفق الإنساني الذي يتجلى عبْر التخييل والأسطورة وصراع العواطف والأهواء والأفكار.

محمد برادة ١٧-٨-٢٠٠٩

القوس والفراشة: من التاريخ إلى الحب ومن الإخفاق إلى مساءلة الذات

تختلف هذه الرواية الثانية لمحمد الأشعري عن الأولى (جنوب الروح، ١٩٩٦)، بكونها تُولي لبناء النص أهمية خاصة تناسب تعقيدات الموضوع وحَراجته؛ لذلك قد يسعفنا الانطلاق من تحليل البنية الروائية على الاقتراب من دلالات سهام القوس وتلوينات الفراشة. يتولى يوسف الفرسيوي سرد سبعة فصول من ثمانية، ويسرد الأب محمد فصل «فسيفساء نحن إلى الأبد». والعلاقة متوترة بين الأب والابن لأن الأخير يعتقد أن أباه قتل الأم ديوتيما الألمانية وظل سجين أنقاض آثار وليلي يندب حظه العاثر، بعد أن كان نجح في أن يبني ثروة ويفتح فندقاً، ويرفع علم آل السفريوي وقرية «بومندرة» عالياً.. صوتان متعارضان، متصارعان، لكن صوت يوسف يطغى على بقية الأصوات، ويطّون السرد بالتفاصيل التي عاشها والثقافة التي اكتسبها، والمغامرات التي خاضها مع الزوجة ثم العشيقة ليلى والصديقة فاطمة. من ثم يمكن أن نعتبر «القوس والفراشة» بمثابة رحلة استبطان يحكيها يوسف بعد أن أخفق في تجربته السياسية التي يكتفي بالإشارة إليها من دون استحضار مشاهدها، لكننا نفهم أن الإخفاق زلزل كيانه وأصبح يلاحقه في شكل نوبات نفسية وجسدية، وانضاف إلى ذلك خبر «استشهاد» ابنه الوحيد ياسين وهو يحارب إلى جانب طالبان. من هذا الموقع، إذن، يسترجع يوسف المناضل والصحفي اليساري في مستهل القرن الواحد والعشرين، مسار حياته التي بلغت الخمسين والتي قضى جزءاً منها في ألمانيا حيث وُلد. إلا أن ما يلفت النظر هو اللجوء إلى تقديم السرد في شكل متوازٍ، ينطلق من «حاضر» أحداث الرواية (العلاقة مع الزوجة والعشيقة والأصدقاء وموت ياسين والسهرات) مع ارتدادات إلى الماضي القريب، أو استعادة الأب لمسيرته التي يمتزج التاريخ فيها بالأسطورة. وبترابُط مع ذلك، يعمد الكاتب إلى إضفاء سمات أسطورية على خطاب الأب، مُستثمراً أنقاض وليلي وفسيفساءها ومطابقة اسم الأم ديوتيما لاسم معشوقة الشاعر الألماني هولدرلن الذي خلدها في قصائد تحضر في النص عبر الترجمة.

من هنا استطاع الكاتب أن يكسر السرد الواقعي وينقله إلى مستوى الحكي الاحتمالي الذي يجعل الروائي البرتغالي سراماغو حاضراً في رحلة يوسف وليلى إلى وليلي؛ كما جعل الابن ياسين الميت يحضر من حين لآخر ليحادث أباه ويسائله. وهذه العناصر في البناء والسرد تقترن وتتيح تنويع مستويات الخطاب واللغة في النص، حيث يبدو التمايز واضحاً بين لغة السرد والوصف إزاء لغة الذات في لحظات الحميمية أو في «رسائل إلى حبيبتي» التي كان يوسف يكتبها وينشرها في الصحيفة التي يعمل بها. ويتعزز السرد القائم على التوازي بتوظيف عنصر التشويق المستمد من السرد البوليسي وما ينطوي عليه من مفاجآت... ولأن «القوس والفراشة» تبدو مشدودة إلى حاضر المغرب وتستمد محكياتها من الأحداث والوقائع البارزة، فإن جزءاً من المادة الخام يحيلنا على ظاهرة الأصولية المتطرفة وانفجارات الإرهاب، كما أنها تستوحي سلوكات الانتهازيين والمستفيدين من مناخ «الانفتاح» و«الشفافية» وما يصاحب ذلك من خطابات التبرير والتلفيق. كيف، إذن، من هذا المنظور الذي يشتبك فيه الذاتي بالغيري، نستطيع أن نبرز بعض الدلالات التي تتدثر بأجواء الشعر والأسطورة والسرد الواقعي وما فوق الواقعي؟

يوسف ينزع الأقنعة

هناك صوتان يُهيمنان على النص: صوت يوسف بالدرجة الأولى، ثم صوت والده محمد الفرسيوي. كل منهما انتهى إلى الخيبة والباب المسدود، لكن التجربتيْن مختلفتان: الأب توسّل بالهجرة والزواج بألمانية (حضور الآخر رمز التفوق والتحديث؟)، وعاد إلى مسقط رأسه ليشيّد بالقرب منه في مدينة زرهون مشروعاً تجارياً ويفتح فندقاً فخماً عصرياً يخلخل البنية التقليدية للمنطقة. لكن سرعان ما تهاوت أحلامه وتلاشى طموحه ليجد نفسه دليلاً سياحياً في وليلي الموروثة عن العصر الروماني، أعمى يقود الناس عبر ما اختزنته الذاكرة من أشعار ومعلومات وذكاء يوظفه في مناوشة السلطة من خلال سرقة بعض التماثيل والفسيفساء، يفعل ذلك لأنه لا يريد أن يموت موتاً بليداً كما يعبر عن ذلك في حوار مع ابنه: قلتُ: ولكن

لماذا هذه الحروب الكاذبة؟ قال غاضباً: أعطني حرباً صادقة أُنهي بها حياتي؛ هل تريدني أن أموت بسلام كما يموت أي كلب؟ ص.٢٥٧. هذا الأب الذي فشل في مشروعه التحديثي، يعود صاغراً إلى أنقاض الماضي ليدفن خيبته ومرارته، مخلفاً وراءه صوتاً مأساوياً يرثي الفرص الضائعة ويرثي الذين يضعون حدوداً مصطنعة بين الحقيقة والأسطورة.

الصوت الثاني المهيمن على الرواية هو ليوسف الفرسيوي الذي وُلد في ألمانيا وتعلم بها واختار بعد العودة إلى المغرب أن يناضل سياسياً من أجل تغيير المجتمع وفق ما كانت الساحة تفرزه من تصورات يسارية متطرفة أو يسارية معتدلة. هو يعمل في مجال الصحافة والكتابة الأدبية، ودخل السجن في سنوات الرصاص، وعاش فترة التناوب المزعوم التي تكشفتْ عن تعثرات فتحتْ طرق الرشوة والانتهاز، وأضفتْ المشروعية على المنتفعين من سلطة الحكم وقوة المال. هذا التغيير الكاريكاتوري في مجال السياسة هو ما أصاب يوسف بأزمة حادة تعلن عن نفسها من خلال نوبات نفسية وجسدية تفقده تذوق الحياة، وتعطل انتماءه إلى مجراها. وتبلغ الأزمة أوجها عندما يتلقى يوسف نبأ «استشهاد» ابنه ياسين في صفوف طالبان. وفي نظري، يمكن اعتبار ذروة لحظةِ الأزمة هي منطلق «حاضر» الرواية بوصفها ذروة تكمن وراء بناء النص وتفريعاته السردية المتوازية. ذلك أن يوسف الفرسيوي، أمام الإخفاق السياسي ودخول منطق التاريخ في سديمية معتمة، بدأ يسعى إلى استعادة ذاته المضيّعة، المهزوزة، عبْر الالتفات إلى ما أهمله في زحمة النضال وحومة السياسة. بعبارة ثانية، أخذ يستعيد الحميمية المفقودة عبر الحب والصداقة والاهتمام بتفاصيل العيش وتجليات الذوق والجمال. وهذا التحوّل في مسار يوسف يذكرنا بالملاحظة العميقة التي عبر عنها الأستاذ عبد الله العروي في أحد حواراته، من أن: «العبور من الحب إلى التاريخ هو الوصول إلى سنّ النضج، أما الانتكاس من التاريخ إلى الحب فهو الصدُّ عن الإخفاق الاجتماعي: ينعزل المرء فيعود إلى حياته الشخصية وبالتالي إلى الحب». إلا أن هذه الملاحظة ستنطبق جزئياً على شخصية يوسف الفرسيوي، لأن جدلية التاريخ والحب لا تتوقف

عند مرحلة نهائية، كما سنرى. عمد يوسف إلى الافتراق عن زوجته بهية التي كان قد تزوجها عن غير حب، فاكتشف أن خلاصه يكمن في أن يستعيد حباً أضاعه: في هذه الفترة من حياتي وقد بلغت الخمسين، لا أعرف كيف حصلت لي قناعة مفاجئة أن امرأة ما قد ضاعت مني، ومن ثم بدأ بحثه عن ليلى التي كان قد التقاها منذ عقدين من الزمن وهي الآن مطلقة ولها طفلة، لكنها تهبه الحب المؤجل ويعيشان علاقة تلهب الحواس والعواطف في سياق لا يخلو من توتر وعقبات. وضمن هذا السياق الذي سلكه يوسف لمجاوزة مأزقه، قوّى علاقته مع فاطمة في وصفها صديقة لا غير، ومع كل من أحمد مجد رجل الأعمال والصفقات، والمحامي إبراهيم الخياط ذي الميول الجنسية المِثلية والذي فقد عشيقه في ظروف مؤلمة واضطر إلى تبني ولديه التوأميْن عصام ومهدي. ومن خلال هذه الشخصيات وعلاقة حبه لليلى، يستأنف يوسف رحلته بين الرباط والبيضاء ومراكش حيث يسكن صديقاه وزوجته السابقة التي تزوجها أحمد مجد. وليس اختيار هذه المدن فضاءً للرواية مصادفة، وإنما لأنها تجسد التحولات السريعة في السلوك والصفقات، وظهور الفئات المستفيدة من الانفتاح ومن مخاطر الأصولية والإرهاب. ويوسف الذي بدأ يتخطى أزمته في غمرة الحب القديم – الجديد، يحاول أن يتصالح مع سياق التحولات مهتماً بظاهرة الموسيقى الشبابية، مكتفياً بمقالات تفضح النهبَ الذي يمارسه الأغنياء الجدد. وتحت وطأة هذا الوضع الذي لم يعد النضال قادراً على تغييره، يقرر يوسف أن ينزع القناع، أن يتحدث عن كل ما يشاهده ويعيشه من مسافة متساوية لعله يدرك أسرار التبدّلات وأسباب الإخفاق. بعبارة ثانية، لم يعد يوسف سجين وضعه الاعتباري كمناضل يجابه السلطة والعالم من منطلق عقائدي إيديولوجي، وإنما أضحى شخصاً، فرداً، من دون جوهر سابق ثابت الدلالة. إنه هنا، بوصفه الصوت الأساس في خطاب الرواية، ينزع الأقنعة ويُمسرح حياته وعلائقه بالآخرين وبالظاهرات المستجدة، ولا يتردد في أن يناهض بطريركية الأب والسلالة، مُصمماً على أن يعثر على فرديته المتحررة من الرقابة والوصاية، المستجيبة لنبْض الحياة المستعاد عبر مغامرة حبه مع

ليلى: المفاجآت التي تحس بها عندما ترى بعين خارجية كيف أصبحتْ في ضوء هذا الكائن المدهش، كيف تنتج مشاعرك، وكيف تولد كلمات أخرى في فمك، وكيف تمشي في المدينة بخطى كأنها ليست لك.. ص.١٤٠.

لكن هذه المعادلة الصعبة التي اختارها يوسف ليرمّم حياته، لن تجعله في منجى من رشاش الواقع المجتمعي المتفجر الذي يلاحقه في كل الفضاءات؛ وفي مقدم القضايا التي تذكره بالغيرية وتأثيرات المحيط، فقدانه لابنه ياسين الذي اختار في غيبة الأب والعائلة اتجاهاً تدميرياً لا يمتّ بصلة إلى القيم التي يؤمن بها الأب، وهو ما يطرح إشكالية «توريث» القيم ونقلها إلى الأجيال اللاحقة. إنه شرخ أتاح لقوى الأصولية المتعصبة أن تتسلل إلى صفوف الشباب لتجنده في قضايا خاسرة. وإذا أخذنا في الاعتبار كون شخصيات الرواية تنتمي إلى الطبقة المتوسطة ولها مرجعية ثقافية لافتة، يمكن أن ندرجها ضمن النخبة السياسية المغربية في العقدين الأخيرين، وخاصة نخبة اليسار بكل مراتبه، والتي أصبح جزء منها يتبع منطق الواقعية ليستفيد من كعكة «الانفتاح والتناوب» كما يمثل ذلك أحمد مجد في الرواية.

في المقابل، قدمت لنا الرواية صورة موفقة عن حضور المرأة في هذا المستوى الاجتماعي، حيث لم تعد خاضعة لوصاية الرجل، بل تواجه مشكلاتها بشجاعة، وتصر على الاختيار ضمن شروط مضادة لحرية المرأة؛ فكل من بهية وليلى وفاطمة يتخذن مواقف ويعبرن بخطاب يجسد سعيهن إلى ما يعتقدن فيه سعادتهن.

في مثل هذا السياق الذي لا يكفّ عن التحول وفرز ظواهر صراعية (المثليون، عبدة الشيطان، موسيقى الراب والهيب هوب والهاردروك، الإرهاب باسم الدين، تفويت الأراضي وشرعنة الرشوة...) لم يكن بوسع يوسف أن يخلد إلى الحب ليداوي جراحاته المتولدة عن الخيبة والفشل في التغيير وفق منظوره الإيديولوجي. من ثم يجد نفسه متورطاً في الاهتمام بما يحدث في المجتمع، لكن من موقع مغاير يعطي الأسبقية للفعل والمتابعة عن قرب لما يتولد في المجتمع، أي معرفة المشكلات والناس والخطاب المتحول؛

وهذا ما يمكن أن نستدلّ عليه من إقدام يوسف على إنقاذ عصام من شظايا الانفجار في نهاية الرواية. كأنما هذه الرحلة المزدوجة التي عاشها يوسف الفرسيوي بحثاً عن الذات المطمورة وراء ثقل التاريخ والمجتمع، وأيضاً في ثنايا تحولات المجتمع وإفرازاته، هي نوع من «التفريغ» للتخلص من أحكام جاهزة موروثة عن ممارسة الماضي، حتى يتسنى له أن يتزوّد بحقائق ملموسة تسعف على تجديد الفعل والانتماء، والتحام الذات والرغبة بأفق الحياة الشامل.

من خلال ما لامسناه في هذه القراءة وما لم نتطرق إليه لضيق المجال، نجد أن «القوس والفراشة» قد أنجزت جزءاً من تلك المعادلة الصعبة التي تنظر إلى الرواية على أنها فضاء للمتعة والمعرفة وتقديم عناصر ومحكيات، تتيح قراءة ملامح من الواقع المتشابك الذي يحتاج إلى التخييل واللغة النافذة ليُسلم بعض أسراره؛ وهو ما حققه الأشعري بحسه المرهف وقدرته على الرصد والتحليل وملاحقة التحولات المتناسلة.

محمد برادة ٧-٤-٢٠١٠

سلالة باخوس في مواجهة الواقع

في روايته الثانية «دموع باخوس» (منشورات الموجة، ٢٠١٠)، يُمعن محمد أمنصور في التجريب وتوليف شكل يتضمّن رواية داخل الرواية، وتضعيفاً للشخصيات، وحضوراً للميثولوجيا الإغريقية والرومانية. وهذا الشكل المركّب يستجيب للدلالة الفلسفية والاجتماعية للرواية، ولأبعادها الميتافيزيقية التي تروم حفريات في الذات بحثاً عن تجلياتها الوثنية، حسب تعبير الكاتب. تتكون بنيةُ الرواية من ثلاثة فصول: الوصية، منزل البهلوان، السر المحجوب. والفصل الثاني هو نص الرواية غير المكتملة التي كتبها علاء في باريس وأرسلها إلى صديقه أنور الذي رجع إلى المغرب ليُكمل كتابة الفصل الثالث انطلاقاً من قصاصات صحف تتحدث عن حادثة اختطاف رأس تمثال باخوس من مدينة وليلي الرومانية الواقعة قرب مدينة مكناس المغربية. على هذا النحو، يغدو النص مكوناً من رواية «منزل البهلوان» الناقصة ومن فصليْن يسردهما أنور بضمير المتكلم، يحكي فيهما عن صداقته الحميمة لعلاء وسفرهما إلى باريس للدراسة، وافتراقهما بعد أن أمعن علاء في الشرب والخلاعة، بينما كان أنور حريصاً على إنجاز أطروحته في التاريخ والأركيولوجيا استجابة لوعد أخذه على نفسه بعد أن اعتقلت الشرطة والده وآخرين من قرية فرطاصة المجاورة لوليلي، إثر اختفاء رأس باخوس. عُذب أبوه بوحشية ولفظ أنفاسه بعد إطلاق سراحه، وسافر أنور إلى فرنسا ليحصل على الدكتوراة ويعود ليجد المغرب ممعناً في التنكر للقيم الوطنية وحقوق الناس، والدولة تطرح شعار المصالحة وتعويض الضحايا لتطوي صفحات أزمنة الرصاص السوداء؛ فلم يستطع أن يفعل شيئاً لينتقم لأبيه، وانغمر في التدريس بالجامعة إلى أن جاءه خبر وفاة صديقه علاء الذي بعث إليه مع روزالي حليم، نص الرواية غير المكتملة، راجياً منه صياغة الفصل الثالث الناقص.. من هنا يغدو واضحاً أن الرواية تلتصق بأربع شخصيات: علاء، أنور، روزالي، ثم باخوس في وصفه رمزاً أسطورياً يحيل على خلفية فلسفية تمتح منها الشخوص الثلاثة. ويغدو الفضاء موزعاً بين مدينة وليلي وقرية فرطاصة، فرنسا، ثم شقة أنور

في الرباط. أما فصول «دموع باخوس» الثلاثة فتنقسم إلى سردٍ تخييلي (منزل البهلوان)، وسردٍ مناقض له على لسان أنور، ينتقد ما ورد في نص علاء ويحكي وقائع وأحداثاً تريد تصحيح ما اختلقه علاء تحت ستار الرواية. ولكن الأهمّ في ما يحكيه أنور، هو مشهد اللقاء الباخوسي بينه وبين روزالي التي عادت لتتأكد من كتابة أنور للفصل الناقص، فغاصتْ معه في جلسة شراب ورقص ومجادلة وعُري تعطي الأسبقية للحياة على المفهمة والتنظير والمحاججة. وفي هذا التركيب والصوْغ المتأرجح بين التخييلي والواقعي المرجعي، ما يوحي بأن شخصيتيْ علاء وأنور إنما هما وجهان لعملة واحدة، وتشخيص لذلك الصراع الأبدي بين الاستمتاع بالحياة والحرص على الجدية وكشف الحقيقة، فيما تتربّع روزالي على عرش التعدد والتناسخ لأنها مقبلة على الحياة في جميع تجلياتها: «كنتُ أرغب في أن أستفسرها عن حقيقة شعورها نحوي أو شعوري نحوها بعد أن عانقتني وعانقتها، بعد أن راقصتني وراقصتها (...) وفي كل مرة أتهيأ لسؤالها لأطلب منها إشفاء غليلي في شيء مّا، كانت تغير صورها البشرية: فتارة تتجلى في صورة مديرة مؤسسة من مؤسسات القطاع الخاص، وتارة في شكل باحثة أكاديمية جادّة، وتارة في صورة نادلة مهاجرة مكافحة، وتارة في صورة راقصة ليلية وسكيرة داعرة...» ص٣٠٧.

في روايته الناقصة «منزل البهلوان»، يحكي علاء أن باحثة أمريكية اسمها شيلا، كان من المفروض أن تأتي إلى المغرب لتأخذ صورة لتمثال باخوس تعزز بها بحثها عن حياة الرومان في مدينة وليلي، لكن الطائرة التي استقلتها انفجرت وجاءت أختها إميلي لتأخذ الصورة وتضمها إلى الأطروحة. يستقبلها إدريس الموظف في البريد والذي يتقن اللغة الإنكليزية ويأخذها في جولة قبل أن يبوح لها بسرّ سرقة رأس التمثال. ويكون هناك تجاوب عاطفي وجنسي بين إميلي وإدريس، ثم تعود الزائرة وتنسى عاشقها المتيم في المغرب، فيذهب إلى الحمّام البلدي ويفضي بهواجسه وخيبته إلى «الكسّال» (المُدلك) ليخفف من حزنه... وواضح من هذه الحكاية أنها تعتمد على السخرية من الاستيهام الذي كثيراً ما يراود الشباب في

التقائهم بشقراء أجنبية تخلصهم من وضعيتهم البئيسة؛ ولكن الأهم في النص الناقص، هو قصاصات الصحف التي تتحدث عن مأساة سكان قرية فرطاصة الذين تعرضوا لتعذيب الشرطة واستنطاقاتها الوحشية. وهذه الإشارة هي التي ستبرر لأنور أن يسرد لنا حكاية والده أحد ضحايا سرقة رأس باخوس. بعبارة ثانية، بناء «دموع باخوس» على هذه الشاكلة، أي الجمع بين التخييلي والواقعي، هو ما سيتيح للرواية أن تُزاوج بين الفلسفي الميتافيزيقي، والبُعد السياسي الراهن.

رهانُ الكتابة وعبء المعيش

من أهمّ ما يلفت النظر في «دموع باخوس»، إلى جانب نزعتها التجريبية، تعدد الأصوات ومستويات اللغة، وتعدد الخطابات المُكونة للرواية: حيث نجد تجاوُراً بين سجلٍّ أسطوري- شعري، وآخر سياسي- تاريخي، إلى جانب سجلّ تأمّلي عن الكتابة وفلسفة الرواية. وعلى رغم تعدد الثيمات، يمكن أن نعتبر العنصر الناظم للرؤية إلى العالم المتحدّرة من الرواية، هو التصدُّع والانقسام، المتجسد في شخصيات علاء، وأنور، وروزالي. عند علاء وروزالي الأسبقية هي للحياة، للمتعة والشرب المُوصل للنشوة التي يمثلها باخوس الروماني أو ديونيزوس الإغريقي الذي جعل منه نيتشه في كتابه «ميلاد التراجيديا» رمزاً للفن والحياة مقابل أبولون وما يمثله من عقلانية تقود إلى الحقيقة، على نحو ما كان يرى أفلاطون... عند هاتين الشخصيتين، باخوس هو طريق التلقائية والحواس والنشوة القصوى للاقتراب من جوهر الحياة. وعند أنور، يبرز الطرف الآخر للرؤية المتصل بالسعي وراء الحقيقة والنزوع إلى تقويم اعوجاج العالم؛ وهو ما يحدو بأنور إلى التعلق بكشف حقيقة الظلم الذي نزل بوالده وبأهل قرية فرطاصة. ومع ذلك، نجده لا يستطيع أن يقاوم إغراء روزالي عندما قالت له: «الحقيقة هي أننا جميعا أبناء باخوس. الحقيقة، هي أن العالم سلّة عنب وسُكرُنا ما هو إلا لعبٌ للطبيعة بنا ومعنا وفينا» ص٢٩٦. بين شقوق التصدّع في هذه الرؤية، يتسرّب عنصر الكتابة ليُشكّل أفقاً لمُجاوزة مأزق الانقسام والتصدع: «الكتابة الروائية هي فن الاستحالة

والحرية واللعب. الرواية هي ما تبقى أمام العجز من قدرة، وما يحققه الخيال على الواقع من انتصار، بل ما يؤكد أن الذي يحدث في الخيال قد يكون أهمّ مما حدث بالفعل في الواقع!» ص ١٢٧. ما يقوله علاء هنا، هو محاولة لمقاومة الموت الذي حاصره باللجوء إلى كتابة رواية غير مكتملة؛ كأنما نكتب قصتنا لنترك بصماتٍ على صفحات الزمن العادِم لكلّ الحيوات؟

أما أنور المشدود إلى قضية والده والراغب في الانتقام له، فإنه وجد لعبة السياسة و«المخزن» تلتفُّ عليه وتشلّ إرادته، فيخاطب علاء الثاوي في قبره: «وكما ترى، لا أنا بقيتُ وفياً لثأري فأنتقم وأرتاح، ولا أنا بتنازلي الغبي عن القضية حصلتُ على التعويض. لهذا فأنت إذ تطلب مني مواصلة كتابة (منزل البهلوان) فكأنك تريدني أن أعود إلى الوراء، والعودة إلى الوراء، يا علاء، تحتاج إلى وهج الحقد أو الحب، وأنا لم أعد أعرف لا كيف أحب ولا كيف أكره، وروزالي هذه التي سلّطتها عليّ من وراء قبرك، أين هي الآن؟» ص ٢٢٤. لا شك في أن «دموع باخوس» تثير أسئلة تتدثر بالالتباس وتجعل من الصعب التحيز لجانب دون الآخر؛ ولكن ما بين الرغبة في الاستمتاع بالحياة وتحقيق العدالة والإنصاف هناك علاقة جدلية تجعل التكامل بينهما قيمة جوهرية في رحلتنا على الأرض الفانية. وهذا ما استطاعت الرواية أن تلامسه من خلال بنائها وشكلها ولغتها وجرأة ثيماتها.

«استديو بيروت»: الصورة وأصلها المفقود

توظف هالة كوثراني في روايتها الثانية (استديو بيروت، دارالساقي ٢٠٠٨) عنصري السينما والسيناريو في بناء النص ورسم ملامح الشخوص وتعديد الأصوات.. وهذه «الاستعارة» من السينما أصبحت لافتة للنظر في الفترة الأخيرة مثلما نطالع في «قصقصْ ورق» لعبير إسبر، و«زهور وسارة وناريمان» لخليل صويلح، على سبيل المثال لا الحصر. لكن هذا التوظيف يختلف من كاتب لآخر ويضفي على النص أبعاداً متباينة... ويتعلق الأمر في «استديو بيروت» بمخرجة أفلام وثائقية عادت إلى بيروت مع زوجها ربيع بعد أن عاشا في كندا هروباً من الحرب وويلاتها؛ والساردة متحمسة للعودة أكثر من زوجها، لأنها تبحث عن استقرار يحميها من التوجس ويتيح لها أن تجرب الأمومة وتعيش حياة عادية تمنحها القوة لمواجهة الرعب الدائم من الموت. هذا الانتقال من فضاء «آمن» إلى آخر ملتهب يحدث تصدعاً بين الزوجين ويفتح باب التساؤلات والهواجس أمام الساردة المخرجة السينمائية التي ستجعل من تصوير فيلمها وسيلة أيضاً لاستيعاب التحولات التي باتت تعيشها في حياتها الخاصة ومن حولها عبر علائقها بالآخرين. وتكون نقطة الانطلاق في فيلمها الجديد من سيناريو سلمتها إياه ريما الفتاة المتمردة، الباحثة عن طريق لمستقبلها. في الأثناء، تكتشف المخرجة أن ريما هي ابنة أخت هيام التي تلتقي بها في صالون الحلاقة حيث تشتغل أولغا الأوكرانية الملمة بأخبار المترددات على الصالون.. عندما توطدت علاقة المخرجة بهيام، وجدتْ أن هذه الأخيرة تعشق السينما وتحفظ أسماء الممثلين والممثلات عرباً وأجانب، وأنها تحلم بالتمثيل في أفلام فليني! قررتْ المخرجة أن تنجز فيلماً عن هيام التي تحتضن قصة حب غريبة مع ابن عمها عماد، وفي الآن نفسه تستعين بالسيناريو الذي كتبته ريما. على هذا النحو، يتمُّ السرد من خلال تقاطُع عدة أصوات:

- ما يحكيه سيناريو ريما الذي يشبه البوح.
- ما تحكيه المخرجة عن علاقتها بزوجها.
- ما تحكيه هيام عاشقة السينما التي أحبتْ عماد طوال ٣٧ سنة وقبلتْ أن تتزوجه وهي في سن ٥٢.

• ما تحكيه أولغا عن حياتها في أوكرانيا والإمارات وزواجها بلبناني التقته هناك.

وشيئاً فشيئاً يتخذ الحكيُ شكل سرد مرآتي فتستضيء قصة كل امرأة بملامح من محكيات الأخريات؛ ويتضاعف السرد أيضاً من خلال الجمع بين مستويَيْن: المستوى الواقعي داخل النص، أي علاقة الساردة بزوجها ربيع؛ والمستوى الوثائقي التخييلي من خلال إنجاز المخرجة لفيلمها عن هيام... هذا البناء المتشابك، المتعدد القنوات، ينعكس على خطاب الرواية الذي يتخذ منحىً مزدوجاً: خطاب الساردة وهي تجوس في أنحاء ذاتها؛ وخطاب أصوات نسائية منقولاً من خلال الساردة التي تبحث فيه عن سمات مشتركة مع تجربتها.

البحث عن قوة لمواجهة رعب الموت

يمكن القول إن «استديو بيروت» هي مجمع أصوات ووجوه نسائية بامتياز، سواء من حيث البناء والشخوص أو المحكيات المتقاطعة التي تهتمّ بالحفر في أعماق الذات ورصد المعيش لاستيعاب التغيرات التي تتمّ خلسة أو عَنْوة داخل النفوس والأمكنة. ومنذ البدء تضطلع مخرجة الفيلم بتحديد المعضلة التي تعيشها بعد عودتها من مونتريال إلى بيروت، فنستشعر الخلفية الموجهة لرؤيتها وتفكيرها والتي ستحاول أن تجد لها التقاء مع ما تعيشه نساء أخريات لهن وضع اعتباريّ مغاير، إلا أنهن جميعاً يعشقن السينما ويتخذن منها عكازاً يتكئن عليه في رحلة الحياة. وتشكّل بيروت برمزيتها وفي وصفها جسداً يحمل ندوب حرب لمْ تلتئمْ بعد، فضاء مشتركاً يُضفي على شخوص الرواية طابع القلق والانتظار والبحث عن مخرج لمواجهة رعب الموت المتربّص بالجميع. من ثمّ تجد الساردة في فكرة إنجاز فيلم وثائقي عن هيام وقصة حبها الأسطوري، فرصة لتذويب خوفها من انفصال زوجها عنها لأنه لا يحتمل بيروت التي فقدتْ نسغ الحياة وغدتْ أشبه باستديو لالتقاط الصور وتخزينها: «ربيع مثلي يتعلق بالأمكنة ويحس في بعض شوارع بيروت بأنه يمشي في استديو واسع حيث الحياة دون ألوان، مجرد حياة، حياة بالأبيض والأسود، دون أقواس قزح وعلب ألوان

تملأ اللوحات البيض في الشوارع. تختفي ألوان الحياة حيث يهدد العنفُ بانفجاره، ويدبّ الرعب في مدينة تفقد ألوانها» ص.١٠٦

والساردة بدورها تحس أنها تغوص في متاهة تباعد بينها وبين زوجها وهي التي كانت تأمل أن تسترجع في مدينة الطفولة ما يدفع الخوف وهاجس الموت.. ومن خلال تصوير السيناريو الذي كتبته ريما ومثلته هيام من دون أن تقرأه، تتكشف للساردة عناصر تحيلها على معضلتها. ذلك أن هناك جوانب تجمعها بهيام وريما وأولغا، بل وبأم ريما التي ماتت في عز شبابها وكانت مغامرة تعشق الحياة. من هنا يكون الشغف بالسينما سمة مشتركة بين شخوص الرواية، وتغدو الكاميرا وسيلة لالتقاط تفاصيل حياة الناس، وتصبح الصورة مدخلاً لفهم ما تعيشه المخرجة في «استديو» بيروت التي لم تعد هي بيروت التي عرفتها قبل أن ترحل إلى مونتريال: «الكاميرا، أين الكاميرا؟ أسأل نفسي. وأسأل لنفسي أيضاً وأحرص على ألا يسمعني ربيع: ألهذا تركنا كل شيء في كندا وجئنا إلى بيروت؟ الكاميرا تبحث عن الحقائق الكثيرة، الحقائق المتشردة في الشوارع والتي تحتاج إلى تركيب. الكاميرا تلتقط الحقائق كلها، الحقائق المتناقضة، المتضاربة، الحقائق الفجة القاسية الجميلة الموجعة كمرايا مكسورة» ص ٣٧.

تتخذ الساردة من الكاميرا إذاً، أداة للنفاذ إلى أعماق هيام التي هي الشخصية الأساس الموازية لشخصية المخرجة، والتي ستلعب دور المرآة الكاشفة بالنسبة إليها. هيام التي تسكن بعلبك وتزور صالون الحلاقة في بيروت مرة كل شهر، تتكئ على السينما للاستمرار في الحياة والحفاظ على قصة حبها لابن عمها الذي تزوجته بعد سبع وثلاثين سنة من الانتظار. إنها أشبه بمراهقة من القرن التاسع عشر، تعيش قصة حب رومانسية وتتحدى بيئتها لتتزوج عماد الذي تزوج أكثر من مرة قبلها وخاض مغامرات نسائية وبذر أمواله، فيما كانت هيام تنتظر عودته إليها لتتزوجه وعمرها اثنتان وخمسون سنة.. وعندما اقترحت الساردة أن تسجل معها فيلماً عن حياتها وقصتها مع عماد، رحبت بالفكرة وأنجزتها في طلاقة ويُسر. وفي أثناء تحضير الفيلم وتصويره أدركت المخرجة أن اختلافها مع ربيع زوجها،

لا يعود إلى التعلق بالأمكنة أو الرغبة في الاستقرار، بل هو كامن في عدم القبول بمنطق الرعب والخوف من خطر محتمل: «وربما ما لم تقله هيام لي هو أنها بعد يقظتها من موت أختها اعتادتْ المغامرات المجنونة، وأصبحت تهتم بالتعبير عما تحس به والعودة إلى ما أرادتْ أن تكون، لا إلى ما أصبحتْ عليه...» ص٥٠.

ما يثير الانتباه أيضاً في شخصية هيام، وهي تعيش بين تخييل السينما وواقع الحال في لبنان، أنها ظلتْ متشبثة بقيمة الغيرية على رغم انتشار العنف وانعكاساته على علائق الناس بعضهم ببعض: «وحين استطعتُ رؤية نفسي في المرآة، كان الزمن قد تأخر. لكنني كنتُ أحلم دوماً بأنني بطلة فيلم سينمائي وبوجْه عماد. عشتُ من أجل غيري ولم أندم على ذلك بل أسعدني هذا الأمر، لكنني أعترف بأن إهمالي حياتي غباوة أسميها أسماء كثيرة» ص٥٢. في مقابل تعلّق هيام بالبقاء في لبنان وانتظار عودة الحبيب الضالّ، تعيش ريما على قلق وتكتب السيناريو مستوحية قصة أمها وخالتها هيام، باحثة عن قرار مصيري تستهدي به: «أريد أن أقترب من القرار المصيري الذي لا رجوع عنه، أن أمسكه بيدي(...) أريد أن أجده أولاً، فقط أن أجده. كيف تسعفني الكلمات؟ كيف تسمح الكلمات لغضبي أن يسيل؟» ص٦٠. والساردة المخرجة تريد بدورها أن تمسك بقرار مصيري تواجه به تصدُّع علاقتها بزوجها وترمّم الشقوق التي تسللتْ إلى عواطفهما بعد عودتهما إلى بيروت.

على هذا النحو، تتفرع دلالات «استديو بيروت» لتحيلنا على لعبة مرايا تقتنص سمات من حياة الذين ينتمون إلى لبنان: العيش في «الداخل» أو «هناك»، تعوُّد الحرب والموت المباغت أوالهروب إلى مكان يوهم بالاطمئنان، الاندماج في واقع مألوف تحوطه مشاهد رمادية أو الإصرار على ابتداع حياة خاصة وسط الخراب.

لكن ميزة رواية «استديو بيروت» أنها تكتب تجربة استمرار الحرب من منظور نفوس لها حساسية رقيقة تُمكنها من التقاط اليومي ومزج المعيش بالمتخيل، والتعلق بالحياة على رغم الرعب الذي يتهددها. وعلى رغم أن

النص ينبني على تعدد الأصوات، فإننا لا نجد تضاريس لافتة تُمايز بين مستويات لغة الشخصيات وقاموسها؛ فهل آثرت الكاتبة الحفاظ على التناسق اللغوي والأسلوبي مكتفية بتعديد المحكيات وتنويع رؤيات الشخصيات النسائية المؤطّرة للنص؟

مهما يكن، فإن رواية هالة كوثراني، بحجمها الصغير وكثافة السرد واللغة، والتوظيف المُوفق لعنصر السينما في البناء ورسم الشخوص، تقدم للقارئ نصاً يُزاوج بين المتعة والتحليل، ويلتقط ملامح منسية من «اللبنان» العائش دوماً في حالة ترقُّب وتوجس، من دون أن يتخلى عن متابعة العيش وابتداع قصص الحب و«الهيام».

محمد برادة ٣٠ ـ ٨ ـ ٢٠٠٨

«حليب التين»: فلسطين بعيون امرأة

في روايتها الأولى «حليب التين» (دار الآداب، ٢٠١٠)، تقدم سامية عيسى نصاً لافتاً للنظر من حيث القدرة على السرد واللغة المُعبرة، والجرأة في تناول موضوع قد يعتبره البعض، الآن، ضمن المحرمات. عبْر تسعة فصول مسرودة بضمير الغائب يتخلّلها الحوار الداخلي، وتتداخل فيها الأزمنة والأحداث، تأخذنا «حليب التين» إلى فضاء أحد مخيمات الفلسطينيين في بيروت، وتضعنا منذ البدء في تفاصيل اليوميّ المتّصل بعمق موضوع الرواية الذي ستُنسَج عناصره وتلاوينه من خلال امرأتيْن: فاطمة أم الشهيد أحمد وصدِّيقة زوجة أحمد. شروط العيش في المخيم صعبة وتخضع للمراقبة المتبادلة بين السكان، والرجال يمنحون أنفسهم حقّ حماية شرف المرأة وتطبيق المواضعات الاجتماعية؛ لكنهم سرعان ما تنفضح شهوتهم أمام إعراب المرأة عن جسدها... وبداية الرواية تنطلق من مرحاض النساء الملاصق لمرحاض الرجال، حيث فاطمة تداعب نهديْها وما تحت السرّة فتكتشف تلك الكهرباء التي تُحيي العظام وهي رميم، فلا تستطيع كتمان تأوهاتها التي يتفاعل معها ركاد ثم أبو علي من دون أن يتبيّنا وجه صاحبة التأوهات المُؤجّجة لشهوتهما: «في تلك الليلة، لم تكن فاطمة تعرف أن في الطرف الآخر من الجدار رجلاً يسمع تأوهاتها. لم تكن تعرف أنها تتأوه(...) كان المرحاض معتماً حين شقّ البرق عتمته وانفرج عن ثديَيْن متدليَيْن كقمريْن أبيضين. شهقتْ حين رأتهما وكأنما تفعل لأول مرة...»ص١٤. بعد هذه اللحظة–الفاتحة، يرتد السرد إلى ماضي فاطمة وعلاقتها بزوجها وبأبنائها، ثم يعود إلى مشاهد من الحياة اليومية في المخيم، وحرص الرجليْن اللذيْن استثارتهما التأوهات على اكتشاف صاحبتها... وفي الفصل الرابع، ننتقل إلى قصة المرأة الثانية التي تُشكّل عصَب الرواية وحبكتها المُنظِّمة للأفعال وردودها. يتعلق الأمر بـ «صدّيقة» زوجة الشهيد وأم لثلاثة أطفال، لم تعد تطيق العوز والبؤس فقررت أن تهرب من المخيم لتبحث عن عمل يعيل أطفالها وحماتها. وخلال زيارتها لصديقتها سلمى، عرضتْ عليها أن تسافر إلى دبيّ لتعمل مُصفِّفة

شعر مع نوال التي فتحت صالوناً ناجحاً هناك... صدِّيقة جميلة وفي عنفوان الشباب، ونوال لا تبحث عن مصفقة شعر وإنما عن التي تستطيع أن تجعل صفوف الرجال تستطيل على بابها لتستحلب جيوبهم! أدركتْ صديقة لعبة نوال والفخ الذي وقعتْ فيه، فقررت أن تخوض مغامرة العهارة، مكرهةً، لحسابها، فارتبطت أول الأمر بجاسم الثري ثم اكتشفت «مهنة» المؤانسة في فنادق دبي الكبرى، واستأجرت بيتاً أثثته حسب ذوقها وجعلتْ منه خلوة تستعيد فيه ذاتها الحميمة التي فقدتها في غمرة معانقة أجساد الرجال العابرين. في الأثناء، تعرفتْ على وليد اليافاوي الذي يعمل أستاذاً في دبي ويكتب الشعر. استدعته إلى بيتها وعاشت معه لحظات استرجعت خلالها نفسها الضائعة في زحمة المؤانسات وثِقَل الأجساد: «لم تدر لماذا استسلمتْ لعناقه؟ هل لأنها أحست باحتراق لذيذ يتسرب إلى وجهها وينسلّ إلى روحها ويبعثرها ويفقدها القدرة على التركيز؟(...) انهارتْ بالكامل وشعرت أنها تتحلل إلى جزيئات تتطاير في فضاء اللذة(...) لم تفكر صدّيقة، ولم ترغب أن تفكر في ما حدث. استسلمت للسعادة كطفلة لا تنتظر إلا الفرح. وهذا الجسد الذي كان ينتقل من جسد إلى جسد كأنما هو جسد آخر، وكأن ذلك الجسد المُباح لكل شارٍ مضى بعيداً وحلّ مكانه جسد آخر. وداخل قطار النسيان رحل ماضيها وأطفالها، والمخيم. عادت روحها إليها وشعرت بالمطر يتدفق غزيراً من جسدها...» ص١٧٤.

لعل لقاء صديقة بوليد كان بداية ممكنة لحب عميق، متكامل، افتقدته في حياتها؛ لكنها أحسّت بنفسها مُكبلة بأولادها وبالمهنة المشينة التي اضطُرتْ إلى ممارستها. وهي لم تعد قادرة على تحمل شذوذ رجال الخليج ونزواتهم، فقررت أن تلحق بابنها حسام في الدنمارك، وطلبت من كنّتها فاطمة أن تصاحب بقية الأولاد وتلحق بها. هناك: «أسسوا شركة تعهُّدات لبناء المراحيض وصيانتها، واصلوا حياة مستعارة تحولتْ مع الوقت إلى ما يشبه الغياب. زرعوا شجرة تين في فناء المنزل الذي اشترته صدّيقة بما ادخرتْه من عمل الدعارة ومركز التجميل...». ص ٢١٣.

من مثاهة لأخرى

عند محاولة استكناه دلالة «حليب التين»، يلفت نظرنا أن الكاتبة تحرص على أن تتعامل مع مكوّنات القضية والإنسان الفلسطينيين على قدم المساواة، أي أنها لا تؤمثِلُ الجانب السياسي ضد بقية الجوانب الأخرى المكوّنة للفضاء الفلسطيني في المخيمات وأرض الشتات. على عكس ذلك، تعطي لحياة الفلسطيني الجنسية نفس الأهمية التي تستحضر بها ما يتصل بتعثُّر الثورة وانتهازية بعض مسؤوليها. إنها تنظر إلى وضع الفلسطيني كما هو في واقع الحال ومن خلال وعيٍ متكامل، لا يهمل حقوق الجسد والعاطفة والرغائب الجامحة. من ثم يغدو الفلسطيني (الفلسطينية) إنساناً عادياً من لحم ودم، غير معصوم عن الشهوة والنزوة، يجهر بيأسه وغضبه، ويتمرد على الصورة المثالية التي جعلتْه النصوص الأدبية والشعارات الثورية يلتحفُ بها. وتبرز هذه الدلالة أكثر من خلال الشخصيتين الأساسيتيْن: فاطمة وصدّيقة، لأن الكاتبة جعلت المرأة الفلسطينية في مركز الصدارة و«البطولة»، لتجسّد لحظات الانحدار والتأزّم، وهي التي اقترنت في المتخيل الاجتماعي بقيم الشرف والعفة وإنجاب الأبطال الشهداء... تلك المرأة الفلسطينية تبدو، في هذه الرواية، امرأة تنصت إلى جسدها وتستجيب للجنس الذي يستنطق أعماقها، وتحِنّ إلى نسائم الحب الدافئة. وهي أيضاً لا تتورع عن الخضوع لمنطق الضرورة والحاجة لتبني نفسها من العدم، من أجل أن تستمرّ في الحياة وتحمي الأبناء والأحفاد وتحافظ على بقايا ذكريات مشعّة في الأعماق.

على ضوء هذه الملاحظات التأويلية يمكن أن نعتبر «حليب التين» رواية تؤشر على انتقال من مرحلة رواية الأمْثَلة الثورية إلى مرحلة رصد الواقع الفلسطيني الراهن بما هو عليه من التباس وتداخُل واختلاط في القيم. ولا أذكر في هذا الاتجاه سوى رواية سحر خليفة «باب الساحة» التي تشتمل على وعي مشابه وجرأة في القول والانتقاد. ولا شك في أن سامية عيسى تتوفر على مقومات فنية وتعبيرية تدعم اقتحامها لهذا الأفق الوعر والضروري، لجعل الرواية الفلسطينية تنزع قناع «النكبة» والشعارات

المعـلّبة، من أجل مواجهة مرحلة الحاضـر الفلسطيني في مخاضه الواقعي الملموس الذي تـتـَبـوّأ فيه المرأة الواعية بجسدها وعواطفها مكـانة جوهرية، على طريق بـلـثورة تـغـيـيـر عميق، أسـاسُـه وعـيُ المرأة المتكامل بـالتحريـر والجسد والحـب.

روايــة «أنْ تــرى الآن»: اللغة والكاميرا تجريــان وراء الحاضـر

تشتمل الرواية الثانية لمنتصر القفاش «أنْ ترى الآن» (٢٠٠٢) على تنويعات شكلية وتفريعات ثيماتية لافتة للنظر، إذ تُكسر السرد الطولي وتوظف الحوار الفرعي، وتبتعد عن الرسم التقليدي للشخصيات... ويتكون النص من أربعين فصلاً قصيراً تتميز بكتابة مقتصدة وغاية في الدقة. لكن، على رغم ذلك، تظل العبارات السردية والوصفية قريبة من لغة الكلام التي تتعزز باستعادة جُمل علقت بالذاكرة، أو بِنُتَفٍ من حوارات أو محادثات فرعية.

على مستوى البناء، يُفضي السارد، عبر ضمير الغائب، بمجموع عناصر حبكة روائية مزعومة، أي أنها لا تشبه الحبكات المألوفة في الرواية التقليدية ولا تنبني على طبائع ثابتة لشخوص تخضع لمنطق السلوكات السائدة. وعلى رغم أن تبئير السرد يظل قريباً من شخصية إبراهيم الذي يُلملم الأحداث والحكايات ليُرجعها إلى حالته النفسية المتخفية وراء سوء التفاهم الحاصل بينه وبين زوجته سميرة، فإن ازدواجية البناء ودور اللغة والحوار ينقُلاننا إلى مناخ سيكولوجي تتوارى خلفه ملامح الشخصيات وعناصر الحبكة، ليبرز الوجه الآخر من بنية الرواية المشدودة إلى استجلاء تلك التحولات الخفية التي عرفها إبراهيم بعد زواجه.

ويكتسي الفصل الأول أهمية خاصة لأنه يضعنا أمام حاضر إبراهيم النفسي، بعد أن وقعت «الحادثة» وتوترت العلائق بينه وبين زوجته، على رغم أنه لم تمض أكثر من سنتين على زواجهما. هو يتذكر أنه بدأ ينسى ملامح زوجته حينما يحاول استرجاعها في أثناء عمله بأحد الفنادق الفخمة التي لم تصمد للمنافسة وشرعت في تصفية حساباتها؛ وإبراهيم هو المكلف بالتصفية والبحث عن عمل آخر... وليُقاوم النسيان، لجأ إلى الكاميرا التي اشترتها زوجته ليستعملاها في رحلات طالما حلُما بها قبل الزواج. اقترح عليها أن يأخذ لها صوراً تلقائية و«متحررة»، يحملها معه أينما ذهب. أعجبت الفكرة سميرة واندفعتْ تُغريه بكل الأوضاع التي

يمكن أن تبدو فيها وهما مستسلمان للحظات حميمية. بعد تحميض الصور، ألحتْ «سمراء»، صديقة سابقة لإبراهيم، على أن ترى صور زوجته فلم يستطع رفضَ طلبها؛ وعندئذ أباحت لنفسها أن تضع شنباً على إحدى صور سميرة مع إبداء تعليقات لاذعة على جسدها. لكن إبراهيم يقبل كل شيء من سمراء التي لم تقطع علاقتها به لأنها تعترف له قائلة: «ما اعرفش فيك حاجة منّي»!

اكتشفتْ سميرة الصورة الحاملة للشنب فغضبت ومزقتها وكادت تنسى الأمر، لولا أن رسالة مجهولة حملت إليها، ذات يوم، مجموعة صورها وعليها خطوط وإضافات مُشوِّهة، فقررت مغادرة الشقة إلى بيت عائلتها وأعلنت القطيعة إلى أن يعترف إبراهيم بهوية الشخص الذي بعث الصور... منذ هذه النقطة التي تمثل حاضر زمن الرواية، يأخذ السرد طابعاً شبه بوليسي لأن إبراهيم يسعى إلى معرفة مُرسِل الصور، وخال سميرة، عبد العظيم يشترط الكشف عن صاحب الرسالة ليتوسط في عودة سميرة إلى بيت الزوجية، وسميرة مُعتصمة في بيت عائلتها مع أختها ناهد، وإبراهيم يتخيل ويُعيد تأليف السيناريوهات المحتملة: هل هي سمراء العشيقة المتواطئة ؟ أم هو أحد منافسيه في الفندق؟ أم هو إبراهيم نفسه مَنْ بعث الرسالة وهو في حالة شرود؟

عند هذا المستوى، لم يعد البحث عن مرسل الخطاب المجهول مُهماً وانتقل السارد نحو منطقة أخرى تُطلِعُنا على ما يجري داخل نفس إبراهيم المستسلم إلى استبطان حالات معقدة، متشابكة، تتعدى مستوى الحبكة الأولى لتنساق إلى ملاحقة حركات داخلية تكوّنتْ خلسة دون أن يتنبه إليها؛ وهو الآن يواجهها مُوارية، متردداً، متفحصاً، مأخوذاً في شرَك متاهاتها. هذا الانتقال من الحبكة الظاهرة إلى الحبكة المُتخفية، أو بالأحرى من وجود إبراهيم في «الخارج» إلى ارتياد بواطن النفس وسراديبها، يتمُّ عبر عناصر سردية أخرى تأخذ شكل ميتا – نصّ وملاحظات تأملية مُندسة في ثنايا برنامج السرد الأولي، لتُنبهنا إلى ازدواجية البنية وإلى الإيحاءات والتفريعات المحتملة التي توسع

إمكانات التأويل ودوائر المعنى. تطالعنا مثل هذه العبارة: «هل يخترع لهما حكاية ويُتقن روايتها، وما هي هذه الحكاية؟ ومنْ بطلها؟...» ص ٣٦.

وعندما بدأ إبراهيم يمارس الحكيَ على طريقته، اكتشف أن مُعايشته للأحداث تبدو مختلفة من خلال التفاصيل والتلوينات: «وفاجأه حكيُه بأشياء لم ينتبه إليها في أثناء حدوث اللقاء، فبينما كان يصف لها ملابس عبدالعظيم وكيف شرب الشاي الذي لم يكمله وطريقة جلسته، وجَدَ الكلام يجذبه إلى التفكير بصوت عالٍ في أن عبد العظيم يتمنى لوْ طال غضبُ سميرة وبُعدها عن البيت ليظلّ هو يقوم بدور المسؤول عنها، الراغب في أن يكشف لها الحقيقة...» ص ٧٦.

التأويل عبْرَ متاهة الذاكرة

من خلال لُعبة التذكّر التي ارتادها إبراهيم، يتمّ التباعد قليلاً عن حكاية الصور، ونتابع بعض المشاهد والأحداث التي يستحضرها إبراهيم من خلال إشارات وعبارات مقتصدة، فندرك مدى انشغاله بمعرفة ما يجري بأعماقه بعيداً عن حادثة الرسالة المجهولة. إنه مشغول باكتناه جوهر علاقته بزوجته سميرة: هل يحبها حقيقة؟ أم أن عواطفه ما تزال متعلقة بسمراء، مذيعة التلفزيون المتحررة في سلوكها والتي اقتنعت بأنها لا تصلح للزواج فقررت أن تتسلى بما يحدث للآخرين المتزوجين؟ هكذا وجد إبراهيم نفسه موزعاً بين امرأتيْن مختلفتيْن: زوجته التي تنطلق على سجيّتها داخل الشقة لاطمئنانها إلى أن جسدها لن يراه أحد غير زوجها، وعشيقته السابقة التي تمارس حريتها في وضح النهار وتتحدى ما يقوله الناس عنها... لم تتحملْ الزوجة أن تصبح صورها الحميمة عُرضة للتشويه والتعليق، وإبراهيم أيضاً لم يتحمل ذلك وأصبح مستعداً لأن يضرب كلّ من يسأله عن حقيقة المرسل المجهول. لكن، كيف نفسر قبوله أن يُطلع سمراء على صور زوجته، بل وأن يتركها لها؟ أليس في هذا التصرف، وفي تجنّبه إخبارَ زوجته بعلاقته مع سمراء ما يوحي بأن إبراهيم نادم على هذا الزواج، ومن ثمّ ميله اللاشعوري إلى الإساءة لزوجته؟ ولماذا لا

يكون إبراهيم هو من أرسل الصور المُشوهة ليتباعد عن زوجته ويقترب أكثر من عشيقته السابقة؟

لا شك في أن البنية البوليسية «المزعومة» التي تسند حبكة الرواية هي التي خلقتْ منطقة الالتباس هذه وأتاحتْ للحركات الداخلية المؤثرة في النفس أن تتسع وتطفو لتكشف لنا عن الأبعاد الأخرى للنص الروائي. ويجوز لنا، على هذا المستوى، أن نتذكر ما تسميه نتالي ساروت «الحركات تحت- أرضية» (tropismes)، التي تبتعد بنا عن الشخصيات الروائية التقليدية التي يُشترط فيها أن تكون «حية»، متميزة بطبائع وسلوكات ثابتة... ذلك أن هذه الحركات الداخلية التي تبرز وتتعاظم في رواية «أن ترى الآن»، تُنبهنا إلى أن شخصية إبراهيم ومعظم شخوص الرواية الأخرى لا تتوخى تقديم عيّنات من البشر، وإنما هي عناصر تندرج في تركيب روائي مُغاير للتركيبة المألوفة، لأنه يتقصد ملاحقة حركات وتحولات تقع داخل نفس إبراهيم ويحاول أن يجعلنا نعيش نفس الحركات والانفعالات عبر الحوار الذي يعوض الفعل المتوقف، وأيضاً عبر ما تسميه ساروت بالمحادثة الفرعية التي هي بمثابة تعليق مُتخفٍّ للكاتب ليكسّر «التحام» السرد: لم يرفض. شكرها على إعطائها له البطاقة والصورة.

ممكن أخدهم منك بعدين. هي أيضاً كانت لا ترفض بعد أن صارحها برغبته في أن يكونا صديقيْن فقط: - أمال احنا إيه؟ بس مستغربه من اللي انت بتقوله. كان هو يستغرب نفسه أيضاً، لكن شعر وقتها برغبة قوية في أن يقول لها هذا، أن يسمع نفسه وهو ينطق به، وربما لأنه ما خدش باله وهو بيقولها، «طلعتْ كده» كما كانت تقول سمراء في مواقف كثيرة. وبعد مرور أسبوع واحد، أشار إلى غرفة نومها، شدّته من يدها نحوها دون أن تذكره بقراره ص ٣٣.

تقدم لنا هذه الفقرة من الرواية، نموذجاً جيداً عن توظيف منتصر القفاش للحوار والمحادثة الفرعية في إطار مغاير للبناء الروائي التقليدي، لأنه ينقلنا إلى داخل تلك الحركات المختلطة، المبهمة، التي

يعيشها إبراهيم مع سمراء في نفس الآن الذي يمرّ فيه من أزمته مع زوجته وأزمة البطالة التي تنتظره بعد أن ينتهي من تصفية حسابات الفندق. أصبحنا، إذاً أمام إبراهيم لا يقوى على أن يفعل شيئاً لمواجهة حاضره المتأزم وللإجابة عن أسئلة كثيرة انبثقتْ من مكان مّا، وكادتْ تشلّه. لذلك هو يعيش على مستويَيْن: مستوى التظاهر بمعرفة مُرسل الصور المجهول ومقابلة الخال عبد العظيم وأحمد وخطيبته وبهاء... ثم مستوى الذاكرة وما يتخلق في النفس من حركات خفية تشده إلى دخيلته وإلى تلك المواضع الغامضة للبسيكولوجيا التي تشير إليها فرجينيا وولف والتي تقترن عند إبراهيم بالشقة المعتمة وباستطابته للظلمة ومحافظته على علاقته السرية بسمراء.. إن إبراهيم يريد أن يرى الآن، لا الشخص الذي أرسل صور زوجته المشوَّهة، بل حقيقة العلائق والمشاعر التي يحجبها عنه ذلك القناع الذي يرتديه هو، وكذلك الآخرون بلُغتهم الزئبقية، فلا يستطيع أن يتبين ما تريده نفسه العميقة، الأصيلة. إنه لا يقوى على متاهة الذاكرة وأزمنتها المتداخلة، لذلك يتساءل: ماذا لو كانت الذاكرة مثل الكاميرا، بمجرد إخراج الفيلم منها تصير بلا ذاكرة، مهيأة لاستقبال أفلام أخرى بدون ذكريات عن صور قديمة قد تأتيها في أي لحظة (...) لا تعرف ماضياً يشغلها ولا مستقبلاً تسعى إليه، كل لقطة هي بداية ونهاية مستكفية بذاتها، لا تنشغل بما قبلها ولا بما بعدها ولا تعرف حتى مشاعر الآخرين إزاءها.. ص ٥٥.

هذه الخاطرة التي يعبر عنها إبراهيم، رغم استحالتها، تشير إلى أهمية الحاضر في العلاقة بالزمن، لأنه دائماً نقطة عبور نحو الماضي أو المستقبل؛ أي نحو الفوات أو الاحتمال. في الحاضر نحن دائماً على شفا اللايقين، بينما استعادة ما مضى أو تخيل ما سيأتي يمنحاننا هناءة الخيال. لكن الظل المأساوي الذي يلاحق إبراهيم بعد تبلور تلك الحركات الداخلية، هو أن عليه أن يواجه الحاضر: ولأنه عاجز عن فعل واضح فإنه يعوضه بالكلام في الحاضر (حاضر الكلام) الذي ينوب عن الفعل ويوهمُ الجميع بأن الحياة مستمرة، وأنه يكفي أن نتكلم لنوزع

الأدوار. إن إبراهيم مُحاصر باللافعل، بعد أن برزت تلك الحركات الداخلية وخلخلتْ علائقه بما حوله، وأيضاً لأن الآخرين، شركاءه في العيش، لا يعرفون سوى الفعل الموروث، المعتاد، الذي لا ينتمي إلى الحالات غير المعقولة أو البسيكولوجية الغامضة. ماذا يفعل إذاً؟ يتكلم، يكذب، يهرب إلى الأمام ليُبعدهم عن حكاية الرسالة المجهولة وعن الانتظار... ولا يهمه بعد ذلك أن زوجته رفضتْ العودة معه إلى الشقة، ولا أن المقابلة المتعلقة بالعمل الجديد لم تتمّ، لأنه أخذ يتآلف مع الفانتستيك الذي غمر حياته من خلال صور زوجته التي تعاظمتْ وتكاثرتْ وملأت الشقة ووصلت إلى السقف وأخذت تمنعه من الدخول !!! هل لم يعد إبراهيم مقتنعاً بتلك الحميمية الشرعية المصونة واختار أن يعيش جهاراً تحولاته البسيكولوجية التي طالما تجاهلها؟

إن رواية «أن ترى الآن» تلفت نظرنا إلى إمكانات أخرى في تشكيل النص الروائي وإلى أهمية الحوار والمحادثات الفرعية وأهميتها في مدّ جسور قوية بين الفعل والكلام والاستبطان. وفضلاً عن ذلك، هي محاولة مميزة في كتابة الذاكرة كتابة تبتعد عن المحاكاة الاستنساخية، التقليدية، وتنحو إلى مزج الواقعي بالتخييلي، والمعيش الخارجي بحركات النفس الداخلية.

** معرفتي **
www.ibtesama.com/vb
منتديات مجلة الإبتسامة

** معرفتي **
www.ibtesama.com/vb
منتديات مجلة الإبتسامة

كتبوا عن الرواية

** معرفتي **
www.ibtesama.com/vb
منتديات مجلة الإبتسامة

أفكار عن الرواية

توماس باڤيل: تدعونا الرواية إلى أن نَجِدَ مكاننا في العالم.

أصدر أخيراً، توماس بافيل، كتاباً بعنوان «فِكْرُ الرواية» (دار أليمار، ٢٠٠٣)، هو نوع من التأريخ التأمّلي، الإشكالي، للتخييل السردي الذي ما انفكّ، منذ بداياته، يسائل مكانَ الإنسان في العالم. من ثَمّ، يذهب المؤلف إلى القول.. إن الرواية – من خلال القطيعة التي تُقيمها بين الشخصية وبيئتها– تكونُ هي أوّلَ جِنْس تعبيريّ يتساءل عن تكوّن الفرد وعن تشييد النظام البشري العام (ص.٤٦). وعلى هذا النحو، يمكن قراءة تاريخ الرواية كَحِوارٍ يجعل ملموساً تَحيُّرَ الفلسفة الأخلاقية...

وتوماس بافيل من أصل روماني، يكتب بالفرنسية والإنكليزية ويُدرِّس بجامعة شيكاغو، وهذا الحوار نشرته صحيفة «لوفيغارو» بتاريخ ٢٧ مارس ٢٠٠٣.

من أهم مؤلفات باڤيل: «فن الإبعاد» و«محاولة حول المتخيَّل الكلاسيكي».

سؤال: كتابُكَ «فكرُ الرواية» يُناهض التاريخ الأدبي الوضعي؛ فما هي في نظرك «اللحظات» الكبرى لتاريخ جنس الرواية؟

جواب: التاريخ الذي كتبتُه للرواية، يبدأ في أواسط القرن السادس عشر، عندما تُرجِمَتْ إلى اللغات الحديثة، الروايات الإغريقية، وبالأخص رواية الحبَشيَّات (Les Ethiopiques) لـ «هيليودور». وما أُسمّيه المثالية ما قبل الحديثة هي تلك التي تُبرز الجمال، والفضيلة، وثبات الشخصيات الخرافية على مُصارعة عالمٍ متحوِّل ومُعادٍ. وهذه المثالية تَتعايش، من

جانب آخر، مع أعمال أدبية تؤشر على هشاشة ونُقصان الكائنات البشرية الواقعية. وفي القرن الثامن عشر، استعادت المثالية الحديثة تَملُّكَ الكمال البشري عن طريق اكتشافه عند الأرواح الجميلة التي تعيش بيْنَنا. لنتذكّر، مثلاً، «كلاريسا» بطلة الروائي رشاردسون، أو جوليا أوْ هيلواز الجديدة عند روسو! أما اللاّاكتمال البشريّ فإنه أصبح من اختصاص رواية البطولة – الهزلية.

سؤال: ثم جاء العصر البلزاكي...

جواب: في مطلع القرن التاسع عشر، عمد والترسْكوت وبلزاك إلى «تجذير» الشخوص داخل محيطها التاريخي والاجتماعي. وقد وُفِّقَا إلى تركيب جيِّد بين التفكير في العظَمة البشرية وبين فَضْح لااكْتمالنا؛ وهذا التركيب هو ما كان يسمى (بكيفية غير دقيقة) الواقعية. وأخيراً، في نهاية القرن التاسع عشر، تمرَّدت الجمالية (الاستيتيقية) مُقترنة فيما بعد بالحداثوية، على التجذير والانغراس. وسواء عند هيسمان، في روايته «بِعَكْس الاتجاه» (rebours)، أو عند بْروستْ، فإن الإنسان ينفصل من جديد عن محيطه ويعيش في عُزلةٍ يزيد من حدَّتها القرن العشرون.

سؤال: هل تَفْكير الرواية في «شرط الإنسان الحديث» حسب تعبير الفيلسوفة أرندتْ، هو تفكير سوسيولوجيّ؟

جواب: لا شك أنه يكتسي طابعاً سوسيولوجياً هاماً عند بلزاك وتُولستويْ وفلوبير، وفُونتان. لكن، حتى عند كتّاب القرن التاسع عشر. تظلّ العلائق مع المجتمع بعيدةً عن أن تستَنْفد فردانية الشخوص الروائية وخصوصيتها. فَلا ريْب أن شخصيات أوجيني كراندي، وإيما بوفاري، وآنا كارينينا، وإيفي بريستْ لها ملمح اجتماعي جدّ محدَّد، إلاَّ أنها، في نهاية الأمر، تظلّ نُفوساً مُستعصية على أن تُختزَل إلى بيئتها الاجتماعية.

سؤال: هل يجب على الرواية أن تُطور معرفتنا للعالم كما يتمنَّى ذلك الروائي هيرمان بروش؟

جواب: يتوقَّف ذلك على نوع المعرفة الذي نقصده. فمن خلال قراءتي رواية «الأوهام الضائعة» لِبَلْزاك، أتعلم أشياء عن المجتمع الفرنسي خلال

فترة الإصلاح، وهي أشياء جديرة بأن تُدرَجَ في كتاب للتاريخ الاجتماعي. أمَّا المعرفة الروائية، فهي تدعونا إلى أن نلتقط وجودنا في علاقته الملموسة بالمعايير والمعنى والقيم.

سؤال: هل يمكن أن توضح أكثر؟

جواب: بعبارة أخرى، تتساءل الرواية عمّا إذا كان الإنسان، منظوراً إليه كفَرْد، يجد حقيقةً سكَناً له في العالم. ففي حالة لوسيان رُبيمْبري، بطل «الأوهام الضائعة» يكون الجواب – كما نعلم– سالباً وإذا لم يكن المجتمع بريئاً فإن المذنب الكبير، حسب بلزاك، هو شخصية الرواية نفسها.

سؤال: لماذا التخييل الذاتي خاصةً، يَلْتَذُّ برؤيةٍ تنسيبية ومُتمرْكزة على الذات ؟

جواب: علينا ألا ننسى أن «الرواية الجديدة» اقترحتْ إقصاء الحبكَة والديكور والشخصيات، وهي عناصر تظل الرواية مع ذلك بحاجةٍ إليها. ويمكننا أن نتمنَّى أن التخييل الذاتي أو جنس «الحياة المتخيَّلة» كما يسميه باحث شابّ (ألكسندر جيفَن) يُمثِّلان كتابة روائية تسعى، ليس فقط إلى ابتداع تأثيرات أسلوبية وتقديم حالاتٍ روحية، وإنما تعمل أيضاً على أن تكْشِفَ العالم.

سؤال: تساءل الفيلسوف ألان فينكينكروتْ عمّا إذا لم تكن الرواية البوليسية هي مستقبل الرواية؛ بأي شيء تُجيبُه؟

جواب: يطرح هذا الفيلسوف مسائل أساسية تتّصل بالمعرفة والقِرائية. فإذا كفَّت الكتابةُ المتَطلِّبَة عن أنْ تكون قابلة للقراءة، وإذا كفَّتْ عن أن تنعكس على الواقع الخِلاقي للعالم المحيط بنا – وهذا يشمل بطبيعة الحال، تشْكيلةَ الصعوبات الشخصية والاجتماعية والسياسية التي يُواجهها الإنسان المعاصر –، فإنَّ الرواية البوليسية ستكون عندئذٍ مستعدة لأن تُعوّض الكتابة الروائية الجيدةَ.

ترجمة: م. برادة

توماس بايل
ترجمة: محمد برادة

أفكار حول تاريخ الرواية

تاريخ الرواية هو، في آن، تاريخُ تساؤلٍ خِلاقي (الخِلاقية = علم القِيَم: الحق والخير والجمال Axiologie) لم يتوقَّف قط، وتاريخُ التَّمثيل الفني للأَجْوبة التي أثارها ذلك التَّساؤل.

وتتمثَّل خصوصيةُ العوالم التي تتخيَّلها الرواية في أن تنتظم هذه الأخيرة حول انفصالٍ مُعرَّفٍ به تماماً بين الكائن البشري وبين العالم المحيط به. ذلك أن الرواية تساءل عمَّا إذا كان، أَوْ لمْ يكن، العالمُ المحيط هو المسكَنُ الحقيقي للإنسان؛ أَوْ إذا أردنا الدقَّة، فهي تتساءل عمّا إذا كان المثَل الأعلى الأخلاقي جزءاً أَوْ لا، مِنْ نظام العالم: إذا كان جزءاً منه كيف إذن، يَبْدُو العالم، على الأقل في الظاهر، جدَّ بعيد عن ذلك المثل الأعلى؛ وإذا كان هذا المثل الأعلى غريباً عن العالم، فما الذي يجعل قيمتَه المعيارية تفرض نفسها على الفرد بِبداهة قوية ؟ إن الرواية ستُمحِّص، بالتَّتالي، اختيارات الإنسان الموضوع أمام هذا الموقف: مقاومة العالم، أو الانْغمار فيه لإقامة النظام الأخلاقي، أو أخيراً، بَذْل الجهد لمعالجة هشاشته الخاصة. وبالتَّرابط مع هذه الهموم، فإن الحكاية المكوّنة للرواية أَوْلَت الاهتمام، أمداً طويلاً، للحبّ ولتكوين الأَزواج؛ وذلك فيما الملحمة والتراجيديا تَعتَبِرانْ علاقة الإنسان بِأَقارِبِه مكسباً مفروغاً منه؛ وبالحديث عن الحبّ فإن الرواية تُجسِّد ضرورةَ وصعوبة إقامةِ مِثْلِ تلك الروابط.

إنه من الممكن، بحسب الانعطافات التي سلكَها هذا التساؤل أن نقسم تاريخ الرواية إلى أربع فترات كبرى:

- رواية ما قبل الحداثة التي، فيما هي تفصل الإنسان عن محيطه، تُسقط المثَل الأعلى الأخلاقي على خارج الوَسَطِ المحيط.
- انتشاء السريرة الذي، فيما هو يضع المثل الأعلى الأخلاقي داخل قلب الإنسان، يعتقد أنه يكتشف طريقةً للرَّبط الطَّوعي بين الناس.
- مرحلة الانغراس وهي تُفكّر في الروابط الإرادية بين الناس وبيئتهم.

- وأخيراً، مرحلة القطيعة الجديدة التي تُعيد اكتشاف المسافة الشاسعة بين الإنسان والعالم الذي يحيط به.

ما مِنْ واحدة من هذه الفترات مُتجانسة : جميعها تعرفُ صراعات هامَّة مُتَّصلةً بطبيعة النجاح الخِلاقي وبالمنهج الأفضل لتشخيصه فنّياً[٥].

الرواية ما قبل - الحداثية

تُراعي الرواية ما قبل الحداثية بمنتهى الدقَّة تقسيمَ عملِ المخيّلة. ففي ما يتعلق بالرؤية الأخلاقية، تتخصَّص بعضُ الجُنيْسات الروائية ما قبل الحديثة في وصف النجاح المعياري والخِلاقي، ومِنْ ثمَّ تُقدم الإنسانَ من خلال أنواع الكمال (الشَّطَّارية، محكيات المراثي والقصة). وعلى مستوى منهج التمثيل الفني، فإن فرقاً كبيراً يفصل الأعمال التي تُعطي الأسبقية لتأكيد الفكرة عَنْ تلك التي تُوثِرُ المعطيات التجريبيّة التي تُجلّي الأفكار.

إن الرواية الهيلينية التي اكتُشفت وتُرجمتْ إلى اللغات الأوروبية الحديثة في منتصف القرن السادس عشر، تلتقط بدقَّة عجيبة المظهر الخارجي للمُثُل العليا المعيارية وكذلك العلاقة بين الاكتمال والانْفصال. والنصوص المندرجة ضمن هذا الجنس الأدبي تحكي، في العادة، تاريخ زَوْج يقودهما الحبُّ ويَمُرَّانِ عبر سلسلة طويلة من الاختبارات المشخّصة للظُّلم السائد في الكون المحيط بهما. وبعد التغلُّب على مقالب الدَّهْر، فإن حفلات الزواج التي تُكرّس سعادةَ الشخوص تُبرز الطابع غير المألوف لمصيرهما.

وهذه المغامرات تُظهر وحدةَ النَّوع البشري الموضوع تحت حماية العناية الربَّانية، وفي الآن نفسه، تَبْخِسُ قيمةَ روابط الدَّم والتعلّق بالوطن. في رواية «الحبشيات» لـ «هيليُودور» (الجَدُّ الحقيقي للرواية الأوروبية)، نجد أنَّ شاريكلي التي وُلدتْ في الحَبشة وتربَّتْ في اليونان، تنفصل بدون مشقَّة عن البلاد الحرَّة التي رأَتْها تكبر، لأنَّ نِداء الحب السماوي هو أقوى من الواجب تُجاه المدينة. وإلى جانبها، تياجين الذي وُلد في تيسالي وانْحدَر من سُلالة أَشيل، يُغادر بلاده بدون تردُّد ليَتْبع مَحبوبتَه إلى قَلْب إفريقيا.

٥) لا شك أن القارئ النبيه تفطَن إلى أن هذا التحقيب ما كان ممكناً لولا كتاب مارسيل كوشي Désenchantement du monde.Une histoire politique de la religion (Gallimard,1985)، فهو الذي وضع معالم تاريخ للعلائق بين الفرد والجماعة والمعيارية.

إن العالم الواسع الذي ينفتح أَمام أبطال الرواية بعد تَرْكهم لعائلاتهم ولمدينتهم، لا يكفّ عن التحرّش بهم. لاشيء يؤثر فيهم، لا الغرق ولا الأَسْر ولا الابتعاد عن المحبوب، ولا الاضطهادات والسجن والتّعذيب والحرق، لا شيء من ذلك يؤثر في تلك الكائنات الأَكثر لمعاناً منَ الماس والأكثر صلابةً من الفُولاذ. ذلك أَن التَّتالي المتلاحق للآلام والمصائب التي يتعرَّض لها الأبطال الشباب، تكشف لهم وجْه العالم الحقيقي: ذلك الوادي من الدموع الذي يجب عليهم أنْ يتجاهلوه. إنهم مثل الحكماء الرواقيين المحتَمين جيداً داخل قَلْعتهم الداخلية، عليهم هُمْ شخوص الرواية الهيلينية أن يظلوا بدون انفعالات أمام التَّبدُّل وَالأَلم. ومَجْدُهُم يتجلّى في قدرتهم على تجنُّب إغراءات العالم.

إن أبطال محكيات الفروسية المقروءة على نطاق واسع خلال القرنيْن السادس والسابع عشر، يَجْتازون هم أيضاً العالم ويُجابِهُونَه مُعتمدين على صلابة المعايير التي ينتمون إليها. إلاَّ أَنهم، على خلاف أَبطال الرواية الهيلينية، مُلتزمُون بدون شَرْطٍ، بالحفاظ على العدالة بين الناس. إن الفُرسان يُواجهون العالم بنشاطٍ وحيويَّة، غير أنهم بدلاً من البحث عن الخلاص الفردي، يحاربون من أجل خلاص الآخرين.

العالم البشري الذي يحرص الفُرسانُ على إنقاذه مُخاطرين بحياتهم، هو مُهدّد باستمرار، وتشخيص هذا التهديد يُسَمّى المغامرة. ليلاً نهاراً، داخل القُصور وحول المائدة المستديرة، وعلى الطريق، يظل هؤلاء الشُهُوم مُترصدين في انتظار أَن يَسْتنجد أحد بهم. وعندما يُطلب من الفارس النجدة، فإنه مضطر لأن يغادر في التوّ، أَصدقاءه وأسرته ومَوْلاهُ وأن يَنْتزع نفسه من أحضان محبوبته ليركب فَرسَه ويذهب إلى القتال.

على هذا النحو، يتخذ الطابع المقْطعي المكرَّر لمحكيات الفُروسية مَبْدَأً جِدَّ مختلف عن المبدأ الذي يُكَثِّر الفصول المقطعية في الرواية الهيلينية. فبَيْنما في «الحبشيات» يعني تَتَالِي المغامرات العرَضي ظاهرياً، الفَصْلَ بين الحياة الدنيا وبين الروح القوية التي تنْذر نفسها لحبِّها السماوي، فإننا نجد، في محكيات الفروسية، أَنّ لاَنهائية الاختبارات والمحن التي تَتَربَّص بالبطل وأصحابه في السلاح، تُوقِّع على حلفٍ دائم بين تلك الشخصيات يكون أقوى

من الطبيعة ومن العالم الواسع اللَّذين يحاولون دوْماً الحفاظ عليهما بِاسم المعيار الأخلاقي الذي يجب أَنْ يحكم الحياةَ المشتركة.

ويجد واجبُ الغَزَل البالغ الأَهمية في هذه المحكيات، مَنْبعَهُ داخل الزَّوْج نفسه المكوَّن من الفارس وامرأته. وهذه الأَخيرة تضمنُ قوةَ المحارب عن طريق إيجاد نُقطة من المثالية العليا يُعلّق الفارس عليها طموحاته، وفي الآن نفسه فإنها عندما تُهدي نفسها لصديقها بمحض إرادتها، فإنها تُمضي على استقلال الزوج تُجاه أي سلطة خارجية. إن الحب الغَزَلي يَنْضاف بذلك إلى معايير الفروسية ليؤسس مثلاً أَعلى يكون أَصلُه مُندَرِجاً داخل العالم البشري.

إذا كانت الرواية الهيلينية ترسم أول مَلْمح للفرد الروائي بوَصْفه العنصر الثابت الأَمثل للذَّات، فإن الرواية الرعوية تشتغل على صورة للسَّريرة أَكثر تبايُناً يتمُّ الوصول إليها بواسطة انْقسام للذات يَلْتَئِمُ بحسب نُضج الشخصية الروائية. وهذه الأَخيرة التي لا تعرف قراءة ما في نفسها، ولا فَهْمَ الكائن الذي تحبُّه، هي شخصية ممزَّقة بين قوَّة انْدفاعاتها وبين المثَل الأَعلى الذي تطمح إلى تجسيده: فَحبُّها، بشَساعته، يملؤها في آنٍ بالرغبة في الاكتمال، ويُعميها، مؤقتاً على الأَقل، عن وسائل بُلوغ مُنْتهاه. إن مغامرات سيلادون، بطل «لاسْتري» (L'Astrée) لهونُري دِيرْفي (١٦٠٧ـ ١٦٢٨) تجعله يعتاد أن يتحدى غرائزه الخاصة وأَن يَتَقَوْلَب في قالب يظل غريباً عنه ولا يمكن أن يكون إلاَّ كذلك أَيْ أنه باختصار، يتعلَّم المعيار المشترك.

لا يجب بطبيعة الحال، أن نُبالغ في المشابهة بين الرواية الرعوية وبين روايات التكوين (التعلُّم) الحديثة. ذلك أن معنى الروايات الرعوية يظل غير مُنفصل عن التأمُّل في النُّضج الفردي وفي تعلُّم المعايير المشتركة: إذ يبدو أن هذه الروايات تُردّد بإسراف، أن الذّات الرعوية مستعدَّة لأن تتلقّى من الخارج القاعدة المثْلى لسلوكها شريطة أن تذهب هي بنَفسها لتبحث عن تلك القاعدة بكامل حريَّتها.

ومن بين الجُنَيْسات ما قبل الحديثة المخصَّصة للنَّقْص البشري، الرواية الشطَّارية التي هي الأكثر لَذْعاً وتَدْميراً. بانتمائِها إلى تقليد روائي يعود إلى نصِّ «ساتيريكون» لـ «بيتْرون» ويستمر في خرافة «رواية رونار»، فإن

شخصيات الروايات الشطّارية هي شخوص مُتوحِّدة، مُتحايلة وبدون ذِمَّة. ومثل ما هو الأمر في الروايات الهيلينية، فإن العالم الشّطاري يُثقل كاهلَ البطل بعُدوانيته التي لا تَنْضب، كأنما مغامراته الفاشلة تُجسّد، كلُّ واحدة على طريقتها، الهُويَّةَ العميقة لِتَحدٍّ كَوْنيّ.

وهنا يجب أن نُميّز بين وجهيْن مختلفيْن : من جهة، مُحتال (picaro) يقبل لا أخلاقيةَ شَرْطِه بدون أن يستشعر ندماً، ومن جهة ثانية المحتال (الشاطر) الواعظ، الذي يأسف لِوَضَاعة حياته الخاصة مُتعلّلاً بقانون أَعْلَى لا يستطيع أن يحترمه. في الحالة الأولى التي تُطابق حالةَ بطل «حياة لازار دو تورميس»، الرواية الإسبانية المكتوبة في القرن السادس عشر، نجد أن الشخصية تتحرك خارج المعايير الأخلاقية وبالرغم من وجودها، وتعتبر أن هذه المنافاة لما هُوَ سائد، بمثابة شَرطها الطبيعي. من ثم فإن هذا البطل رجل سعيد، يستمتع بِخَدْعِ أشباهه ولا يطرح أسئلةً حول المعايير المؤهِّلة لأن تحكم الوجود البشريّ.

ونموذج المحتال الثاني، هو شخصية لها مغامرات فضائحية على شاكلة مغامرات «لازار» إلاّ أنها، خلافاً عنه، لا تستطيع التَّسليم بقبول انحطاطها الخاص، ولا تأييد ما ترتكبه من خُروقات للمعيار الأخلاقي. ونجد صورةً لهذا المحتال ذي الوعي الشّقيّ عند الكاتب التّطهُري دانييل دوفو صاحب (Moll Flanders 1722) وروكسان السيدة المحظوظة (١٧٢٤).

فبالنسبة إلى بطلات هاتيْن الروايتيْن، فإن الرغبة في عيش مُوَافِق للمعيار الأخلاقي وهي رغبة تأخذ شكل طموح إلى سعادة زوجية، لا تعود فقط إلى تأثير تأنيب الضمير أو إلى الحنين للبراءة، وإنما هي أحد الأسباب الأكثرَ أهميةً الموجِّهة لأفعال الشخصيات. فالنَّدم يُنقذ، في النهاية، مول فلاندر لكن روكسان المُلاحَقَة بجرائمها الماضية تَغُوصُ في الجنون. إن دوفو، بعيداً عن التعدّد الفوضوي للشطارية، يبذل جهده لاستحضار وحدة المصير الفردي.

المنهج الإشاري: على رغم تنوُّعها، فإن الروايات المثالية (الهيلينية ومحكيّ الفروسية، والرواية الرعوية) تسلك جميعها منهجاً للتمثيل يستحقّ

أن نستخرج ملامحه الأساسية. إن مصداقية هذه الروايات لا تأتي من أُلفة القارئ مع العالم الذي تُمثّله والذي هو غير مُمكن الوقوع إطلاقاً. بالأحرى، يكون هذا القارئ مدعواً إلى الإمساك أولاً بالفكرة الموحِّدة التي تسند الكَوْنَ المتخيَّل وبالتالي الفصل بين الشخصية والعالم مع احتمال أَنْ يتساءل فيما بعد عمَّا إذا لم تكن هذه الفكرة تُضيء على طريقتها الكوْنَ المعتَبر كوْناً واقعياً. ذلك أن هذه الروايات تُشيِّد بدأب كوْناً تخييلياً واسعاً جدّ مختلف عن الحياة اليومية، وتُقدِّمه كما لو كان كُلاً مُلتحماً. وحسب هذا المنهج الذي أسميه إشارياً idéographique، يكون الكوْن المتخيَّل مُصاغاً وَفْق رؤية تجريدية مُوحَّدة تستحضرها باستمرار كثرةُ الفصول والحلقات.

إن الطابع التجريدي للفكرة المولِّدة يشرح استبعاديةَ الوقوع بالنسبة للروايات التي تَعْرضُ تلك الفكرة. ومن أجل إبراز قوة تلك الفكرة تُؤَمْثِلُ تلك الرواياتُ كُلاً من الشخصيات والوسط الذي تتطور داخله مكتفية بالتركيز على ملامحها الجوهرية. وهذا النَّهج يُولِّد كائناتٍ تخييلية غِنَاها النَّوعي ضعيف نسبياً، لكن صفاتها تبلغ كلُّ واحدة منها كثافة استثنائية. ولما كانت الفكرة بحاجةٍ إلى أن تنشر هُويتها، في آنٍ، داخل الزمان والفضاء، فإن عُقدة هذه النصوص هي مشهدية (مقْطعية) بالضرورة: فهذه العقدة تفرض على الرواية طابعاً استمرارياً، وعلى الفعل شكلاً بانورامياً. وفي الأخير، تكون الرواية المثالية، عادةً، مسرودة بطريقة لاَشَخصية (أي أنها تُحكَى بضمير الغائب) كما لو أَن الأمر يتعلق بتبليغ القارئ القوةَ الموضوعية للفكرة الأَساسية. وعلى طريقته، فإن الجنس الشُّطاري الذي يُعوّض تمثيل إنسانيةٍ نموذجية بأخرى موسومة بالنّقص، يُمدّد التقليد الإشاري بطريقة عكسية.

إنه، على شاكلة الروايات المثالية، يطْمح إلى أَنْ يَبْتعث من خلال الكثرة المشهدية، فكرةً تجريدية غير مُنتظَرة عن الكوْن، وهي المتعلقة بالفصل الجذري بين الإنسان العاجز عن الارتقاء إلى سُمُوّ المعيار، وبين بيئته المحيطة به. والشخوص التي هي أيضاً خُطاطية بالمعنى التبسيطي النوعي مثل الأبطال النموذجيين للرواية الهيلينية والقروسطوية أو الرعوية، تُبرز فقط الملامح التي تتَطابق مع فكر الرواية الموحِّدة. والعقدة، أخيراً، التي هي

دوْماً استمرارية وبانورامية، تُحلّق فوق الزمن والفضاء لتكتشف التجسيدات النموذجية لهذه الفكرة.

مع ذلك، تختلف الرواية الشطارية عن سابقاتها المثالية باستعمالها المتواتر للتفاصيل الحياتية المألوفة، وبطابعها الاثباتي الأقل تَمسُكاً بالموضوعية والذي يستعمل ضمير المتكلم في السَّرد. ومثلما أن وَفْرة المواقف الغرائبية والخطاب الموضوعي يَحثّان قارئ «الحبشيات» على أن يتأمل في المعنى العام للمغامرة البشرية، فإن كثرة الأشياء المألوفة الواردة في «حياة لازار» وفي «مول فلاندر»، وكذلك النبرة الاعترافية للمحكي، ليست غايتهما الأخيرة التمثيل الوفيَّ للعالم الخارجي (لأن الحكايات الشطارية هي في مجموعها مُستبعدة الوقوع مثل الروايات الإغريقية أو الرعوية) وإنما يتقصَّدانِ صوْغَ فرضيةٍ تجريدية عن الجوهر الأخلاقي للعالم.

المنهج الاستقرائي: من بين الجُنيْسات السردية ما قبل الحديثة والتي تُكرس نفسها لدراسة النّقص الأخلاقي، نجد أن المحكيّ الرثائي والقصة القصيرة يربطان هما أيضاً المواقف المقدَّمة بكرةٍ مُدركة بوضوح، وهي، مثلاً غرور الحبّ و فكرة الخطر المتمثِّل في الفضول المبالغ فيه. وعلى خلاف المنهج الإشاري، فإن الفكرة المختارة في هذه الجنيْسات لها أهميةٌ محدودة، وتتكشَّف بطريقة استقرائية داخل فَرْدَانيَّةِ حالةٍ لافِتة.

إن المحكي الرثائي المنحدر من «فَخْريات» أوفيد، هو عبارة عن شكاةٍ مسرودة بضمير المتكلم وتحكي الشَّقاء الغرامي للبطل. ولما كان موضوع المحكيات الرثائية، مثل «مرثية السيدة فْياميتا» (١٣٤٤-١٣٤٥) لبوكاشيو، و«الرسائل البرتغالية» (١٦٦٩) لغيلليراك، هو الآلام الحميمة لكائنٍ بشري مَأْخوذ في شَرك تَفرُّده، فإن هذا الجنس التعبيري يُقدمهما من خلال التعبيرية الغنائية. وباحتلاله لمكانةٍ مُحتشمة ضمن مجموع الأجناس السردية ما قبل الحديثة، سيلعب المحكيُّ الرثائي، مع ذلك، دوراً مهمّاً خلال القرن الثامن عشر، وذلك بمساهمته في إعادة التَّثمين الحديثة للنظرة الداخلية.

أما القصة، الجنس ذو الماضي الطويل في التقاليد الشفوية والذي ازْدهر بإيطاليا وفرنسا وإسبانيا في ما بين القرن الرابع عشر والقرن السابع عشر،

فإنها لا تفهم النَّقص على أنه فرضية عامّة تقتضي تعْداد كثرة العواقب، وإنما على العكس، تلتقط النَّقْصَ من خلال فكرة واحدة تتكشَّف حقيقتُها بطريقة مفاجئة وسط أتُون الفعل. ويظل الموضوع المفضل، عند القصة، هو القطيعة بين الفرد وبيئته قطيعةً مُدركة هذه المرَّة لا على أنها مُعطىً بَدْئي تجريدي، بل بوصفها نتيجة حتمية لِسُلوك البطل.

خلافاً للعُقدة الاستمرارية البانورامية للروايات المثالية والتي تتطلَّب من القارئ أُلفةً مديدة مع الشخوص، فإن القصة القصيرة تنتظم حول حدَث واحد مفاجئ مُندرج ضِمْن ديكور مَرْسُوم بالكاد، إلاَّ أنه مُعتَبر واقعياً. إذاً، إذا كانت الروايات المثالية تقتضي من القارئ تعليقاً عامّاً لِلحُكْم بإمكان الوقوع، فإن القصة، من أجل إحراز استقراءٍ سريع وصاعق، يتحتَّم عليها أن تتموضع من أوّل وَهْلة على المستوى نفسه للحقيقة المحيطة بالشخوص.

إن الحال الأكثر أهمية وخُصوبة، هي حالة القصص التي تَنْكَبُّ على الشُّغوفات التي لا يقوى البطل على إدراك طبيعتها أو سبب وجودها. فمثلاً «الفضولي التافه» لسرڤانتس وهو المحكيّ المدرج في الجزء الأول من «دون كيشوت» (١٦٠٥)، وَ«أميرة كْليڤ» (١٦٧٧) للسيدة لافاييت، وهو نص كان معاصروها يعتبرونه من جنس القصص، هما عملان يكتشفان الطابع الغامض للشَّغَف، والدُّوار المصاحب لعدم معرفة النفس، وبذلك فإنهما يُمهِّدان الطريق للتمثيل الفنيّ للعمق الذاتي.

انتشاء السَّريرة

- المثالية الروائية الحديثة: فيما كانت القصة الكلاسيكية مُتنبِّهة بالخصوص إلى الصراعات الدَّائرة داخل النفس الفردية، فإن معظم الجنيْسات الروائية ما قبل الحديثة كانت تحترم مبدأ بَرَّانية المثُل العليا المعيارية بالنسبة إلى المحيط القابل للرَّصد تجريبياً. وفي النصوص التي كانت تخضع لهذا المبدأ، كان باستطاعة الإنسان إمّا أن يُلبّيَ رسالته البطولية ويلتزم بالمثل الأعلى. كذلك فإن البشر الذين كانت روحهم تلتقط وتُكثِّف، مثل مرآة عاكسة، رَوْعَةَ المعايير، كانوا يُقدمون نموذَج التفُوق الإنساني.

تناولتْ روايـة القرن الثامن عشر من جديد، مسألة السموّ الأخلاقي

لتُعطيها جواباً جديداً يُنْقَشُ من خلال كلماته، ومنذُ ذاك، المثَل الأَعلى في قلب الإنسان. وبعد أن كانت السَّريرة أمداً طويلاً صدىً لقانون خارجي، صار باستطاعتها أن تقرأ داخلها الجداول التي نُقِشتْ عليها معايير الكمال الخالدة. وبفضل عملية يمكن تسميتُها بـ «استبطان المثل الأعلى» أَو «انتشاء السريرة»، يجد كل مخلوق بشري نفسه مَدْعُوّاً إلى البحث عن الكمال داخل نفسه على اعتبار أن الروح الجميلة تتميّز عن الأرواح الأخرى بالنجاح الذي يُكلّل دَوْماً بحثَها.

وبما أنه، بعد هذا التحوّل، لم يعد هناك من سبب للبحث عن كائنات كاملة داخل فضاءٍ مثاليّ يحكمه استبعاد الوقوع، بل على العكس يتوجّب إسكانُهم في عالم الحقيقة اليومية، فإن هذه الأخيرة اكتسبتْ كرامة مساوية لكرامة الأرواح الجميلة التي كانت تسكنها. من ثم فإن تلك الأرواح لم تَعُدْ تُحس بالاندفاع نحو المنفى بعيداً عن نظيراتها : إذ يمكن القول إن النُّبْلَ الداخلي يُميزها في عين المكان، وما دام قدَرُها يتمثل منذ ذاك في أن تحبّ وتتألم وتشعَّ وَسَطَ أقاربها، فإن اجتياز العالم والتَّفتّتَ المشهدي اللَّذين كانا يطبعان الروايات المثالية القديمة لم يعودا مطلوبيْن في الروايات المثالية الحديثة. إن هذه الأخيرة، بالمقابل، تُعمِّق المنظور الذّاتي للشخصية وتصف بدقَّةٍ جديدة الديكور المادي والاجتماعي. وبما أن العمق الأخلاقي والعلاقة الوطيدة بين الشخصية ووسطها الاجتماعي، وفي بعض الحالات، دراسة الديكور، سبق أن كانت موضوعاً في القصة القصيرة، فإن روائيي القرن الثامن عشر المثاليين لم يكفّوا عن تأمّل دروس هذا الجِنس التعبيري الفرعي. والاهتمام، في آنٍ، بالكمال الذاتي وبموضوعية العالم، جعل رواية العصر الحديث تحاول في نفس الوقت، أن تُقدم عزلة الفرد الكامل في كل روعتها حسب تخصص الروايات القديمة، وأن تتخيَّل، مثل القص، مآسيَ لافتة، ناجمة عن أسباب معقدة. ونتيجة لذلك، فإن وحدة الفعل التي هي خاصَّةٌ مميزة للقصة عن الروايات الكبرى ذات الفصول العديدة، أصبحت مُقتضىً لا بدّ من مراعاته.

إن أول رواية جمعت بنجاح وبحركةٍ واحدة، بين غِنى الحياة الداخلية ومادية الكون وَوَحْدَة الفعل هي رواية «باميلا أو الفضيلة المُجازى عليها» لصمويل رشاردسون (١٧٤١). فقد نجح هذا النَّص في تركيب غير مَسْبُوق بين الرواية المثالية والشطارية والقصة القصيرة: لقد ابتدع تجسيداً جديداً للبطلة الفاضلة وأدْرجها ضمن حبكةٍ تَتلاقى فصولُها العديدة عند نهاية واحدة، وأجرى على لسانها خطاباً هو، في آنٍ، سِريٌّ ومُمْعِنٌ في السموّ الأخلاقي.

ذلك أن باميلا، سليلة بطلات الرواية المثالية، هي فرد من خارج العالم، كائن يعيش في رعاية العناية الإلهية ولها قوة صلبة قادرة على مقاومة كلّ خَصْم. ومع أن ولادتها جدّ متواضعة، فإن جمالها الاستثنائي يؤثر في اصطفائها شبه الأبدي وفي فضيلتها الصلبة، كما أن مُثابرتها وحكمتها تُعلنان أنها لا تَتْبعُ البيئةَ التي وضعتْها الصدفةُ فيها.

إن انتشاء السريرة أصبح مُدركاً، مباشرة، بفضل المحكيّ بضمير المتكلم. ما دام المثل الأعلى مُدركاً بوصفه خارجاً، فإن العفّة والصلابة وهما خصلتان غير شخصيتين، تلمعان في البعيد، بينما الخزيُ يختبئ داخل عمق الروح: وما تكتشفه النظرةُ الموجَّهة إلى النفس داخل القلب، هو سرّ السفالة الذي يستعصي بلوغُه على الآخرين. وبالمقابل، عند رشاردسون، كما عند روسو لاحقاً، بما أن منبع المثل الأعلى هو روح البطلة، فإن هذه الأخيرة تُشِعُّ تلقائياً وبطريقة سريَّة الجمال الأخلاقيَّ. وإذا كانت البطلة، نتيجة لذلك، تتحدث بلا ملل عن نفسها، فَلأَن أحداً غيرها لن يستطيع أن يفهم وأَنْ يصف من الخارج. كُنوز الحساسية والقوة الكامنة بِقلبها.

إنَّ قرار تقديم مجموع الأحداث من وجهة نظر الشخصية الأساسية وحدها، يزيد، في آنٍ، من أهميَّة الفعل في مجموعه ومن أهمية الفصول الكثيرة المكوِّنة له. ومن بين أهم اكتشافات رشاردسون طريقتُه الفنية في استحضار الفورية الزمنية للمعيش المستقْبلي، واللعبة الحميمية للعماء والاستباق والقلق والأمل. إذاً، فالواقعية الوصفية ليس لها، هنا، فقط وظيفة اثباتية كما لو كان القارئ عضواً في لجنة تحكيم تستعرض جميع الوقائع

المتوفرة بحثاً عن مُستندات مُقنعة. إنَّ لهذه الواقعية أيضاً وبالأخص، وظيفةَ الكاشف البسيكولوجي: إنها تُحقق انْغمار القارئ في العالم التخييلي كما يبدو للشخصية الروائية، مُساهِمةً بذلك في التَّمثيل، غير المباشر، لكن الفعَّال، لحالاتها النفسية[٦].

وفي آخر المطاف، فإنَّ انتشاء السريرة هو مصدر التقنية الوصفية الجديدة ولو بكيفية غير مباشرة لأنه أضفى أهمية كبيرة وثمينة على كل ما تراه الشخصية الروائية أو تسمعه أو تُحس به. بدلاً من التوجّه مباشرة إلى جوهر كل حدَث كما فَعل مَنْ سبقوه، فإن رشاردسون اختار أن يقدم للقارئ ليس ما هو بارز من أجل فَهْم المحكي، بل ما تُدركه البطلة هنا والآن. وفي كَوْنٍ حيث الضمير الأخلاقي يتبنَّى الدور القديم للمعايير المتعالية، فإن النظرة الفردية تقدس الأشياء الأكثر بساطة وتواضعاً التي تقع عليها. مِنْ ثمَّ الانتشار الواسع، المفاجئ واللاَّيُقاوَم لتمثيل التجربة المباشرة داخل الرواية، على حساب الوضوح والدقَّة.

الكوميديا البشرية وانبثاق الكاتب

عرف «الإصلاح» الرِّدْشَارْدسُوني نجاحاً صاعقاً. ومن بين مُتمّمي ما بدأهُ ردشاردسون، الكُثر والمشهورين، هناك جان جاك روسو الذي عمد في روايته «هيلويز الجديدة» (١٧٦١)، إلى استئناف وتجذير تمثيل الفضيلة الحديثة من خلال جعله مُعظمَ النوابض السردية تستند إلى السريرة المنتشية للشخوص.

وفي المقابل، رفَضَ هنري فييلدنغ، زميل رشاردسون في المواطنة، رفْضاً تامّاً المثالية الروائية الحديثة. كان فييلدنغ يفكر بأن الرواية النثرية تتغيّا القبض على الحقيقة الخالدة للطبيعة البشرية في نقْصها المضحك، لا أن تُعيرَ وجهاً حديثاً للفضيلة المتخيَّلة لدى أبطال الرواية القديمة.

للتّدليل على الدور الذي لعبته محكياتُ الفروسية في تعزيز هذا الاتجاه، نشير إلى «دون كيشوت» لسرڤانتس وهو العمل الذي اكتسب خلال القرن ١٨ أهمية جديدة. بعد ظهور دون كيشوت بأَمدٍ طويل (ظهر أول مرة في

٦) لقد شرح جان ماري شايفير في كتابه «لماذا التخييل؟» (دار لوسوي، ١٩٩٩) مصطلح الانغمار (immersion).

جُزئه الأول سنة ١٦٠٥، ثم ١٦١٥ في الجزء الثاني) كان نجاحه هو نجاح نصّ ذكيّ ومُسرف في الغرابة، لكن الجمهور فوجئ بأنه كان يُدشن «قدرة خالقة» جديدة في تاريخ الرواية، إذا ما استعملنا لغة الغنوصيين. وقد كان ذلك الجمهور محقاً بطريقةٍ مّا: فعلى رغم أن هدف دون كيشوت الأساسي كان هو المثالية الفروسية، فإن النّص لم يكن يُختَزل إلى مظاهره الهزلية، بل كان يقدم للقارئ باقةً حقيقية من الأنواع السردية والحكَميَّة المعاصرة، مازجاً الرواية الرعوية بالقصة وبالحكاية الشطارية وبالحوار على طريقة إراسم Erasme، والنقد الأدبي بالفصاحة الأخلاقية... وكل واحد من هذه الأجناس مُفضَّل على اللاّواقعية العنيدة التي طغتْ على محكيات الفروسية. كان سرڤانتس، وهو رجل عصره، يعرف كيف يميِّز بين كفاءات الأجناس السردية المختلفة في تمثيل المثَل الأعلى والنَّقص، كما كان يتحرَّز من أَنْ يُدين بالجُملة جميع الروايات المثالية. إن كاتب «دون كيشوت» الذي أنهى مسيرته الأدبية بإصدار Persilés et Sigismonde (١٦١٦) التي هي عبارة عن «حَبَشيَّات» مسيحيات كان مُعتزّاً بها، هو في الواقع ينتمي إلى الأدباء الذين كانوا عند نهاية القرن ١٦، وأوائل القرن ١٧، لا يُدينون محكيات الفروسية إلاَّ من أجل أَنْ يُفضِّلوا عليها مثالية الرواية الهيلينية التي اكتشفوها حديثاً. فقط، في القرن الثامن عشر ومع ازدهار انتشاء السريرة والمثالية الروائية الجديدة، بدأ خصومُ هذا الاتجاه يُولُون «دون كيشوت» المكانة التي ظلت هذه الرواية تتمتع بها منذ ذاك، وهي مكانة تجعلها الجَدَّ الأكبر للرواية الساخرة، المتشكِّكة، المضادة للمثالية.

سيقول دون كيشوت منذ ظهور الرواية: لا يستطيع الإنسان أنْ ينفصل بأي طريقة كانت، عن العالم الذي ينتمي إليه، فَجُذوره لا تنغرس في سماء الروايات المثالية بل داخل تُرْبة شَرْطِهِ الفاني. والفرد الخارج عن العالم الموصول بالعَرضية الكونية، وكذلك المنْصف العادل البطولي ذو الطّاقة الخارقة، ما هما سوى وَهْميْن وأُحيولتيْن نابعيْن من الكتب؛ والمثَل الأعلى الذي جرى وراءه فارسُ «الوجه الحزين» ليس من إلهام الآلهة أو المعيار الفُروسي وإنما هو مُنْحدِرٌ من قراءاتٍ سيِّئة الهضْم.

لقد أدرك خصُوم النَّسق الرِّشَارْدسوني، وبِخاصَّةٍ فييلدنغ، أَن «تطعيم» الرواية المثالية بالحياة اليومية، وهو التطعيم الذي أنجزتْه رواية «دون كيشوت» على مرأىً من الجميع ومِنْ خلال الإحالات الصريحة على محكيات الفروسية، هو ما حاوله بالضبط كاتبُ «باميلا» و«كلاريسا» ولكن خِلْسَةً. فبيْنما كان الفارس الشَّهم لرواية «الوجه الحزين» يعلن بصوتٍ مرتفع وَرَعَه إلى نموذجيْه رولان وأماديس، كان رشاردسون الماكر يرغم شخوصه النسائية على أن تُنافس بطلات هيليودور وَمادلين دوسيديري، من دون أَن ينتبه أحد إلى ذلك. كيف، إذاً، لا نستخلص أن أعمال سرڤانتس قد دحضَتْ انتشاءَ السريرة أَمداً طويلاً قبل ظهورها، وذلك مِنْ خلال التَّدليل نهائياً على أن الطبيعة البشرية غير مهيَّأة لأن تَسْتَبطن بكيفية دائمة مثاليةَ الرواية؟

فَخُوريْن بِأَسْلافِهما من الأبطال الهزليين والساخرين، تحدَّى جوزيف أندرو Joseph Andrews (١٧٤٢) وتُوم جون Tom Jones (١٧٤٩) بِالأخص، المثالية الجديدة انْطلاقاً من تنظيم المحكيّ. فقد كانت حبكات رشاردسون المتوفرة عادةً على خيْطٍ واحد أَساسيّ، تنتظم داخل بينيةٍ استحواذية تربط المحكي بالمنظور الفردي للشخوص؛ وعلى العكس من ذلك فييلدنغ الذي يُكثِّر خيوط الحبكة فيُسيطر على مجموع موضوعٍ يظل جدَّ معقّد بحيث لا تستطيع شخوص فردية أن تتحكَّم في سيرورته ومآله. بطبيعة الحال، مَيْزَةُ الحلِّ الذي يقترحه رشاردسون هي الكفاءة البسيكولوجية. إلاَّ أنها لا تستجيب للحاجة التي يُلبيها جيداً فييلدنغ والمتمثلة في الإمساك بالمصير البشري من وجهة نظر غير شخصية ولا يمكن اختزالها إلى الَتركيز على ذاتية الشخوص. إنَّ الفاعل، بدون علم الجميع، يسبح بين مبادئه العليا وسلوكه المثير للشفقة وَوَحدَه السارد يُخمِّن بؤسه ويعرضه في واضحة النهار بسخريةٍ مُتسامحة.

إنّ المبتكر السارد المُجيد لِقيادة الحبكة المتعدّدة الخيوط، والمبرهِن الموضح للمسافة الفاصلة بين الخطاب التمجيدي والسلوك الذَّميم غالباً للشخوص، ومحلّل الشِّعرية الشارح لمعنى النص، كل هؤلاء قد اجتمعوا عند فييلدنغ في دورٍ واحد ذي قوة بالغة. وهذا الدّور لا يمكن أن نختار له اسماً

آخر سوى اسم كاتب، هو الذي يخلق القصة ويُراقبها ويُخرجها على الورق ويعلّق عليها ويضمن لها التَّوازن الأخلاقي والفني ويُهديها هو نفسه بِصَوْتِهِ إلى القارئ.

مُعرِّفاً بهذا الشكل، كان الكاتب، بطبيعة الحال، دائماً حاضراً ومرئياً بطريقة أو بأخرى داخل النصوص الروائية. إلاَّ أن ما حقَّقه فييلدنغ هو تَرقيَةٌ غير مسبوقة لهذا الدَّور، هو تكريس حقيقي للكاتب بِتَدْشِين علاقة جديدة بين الصوت الذي يحكي الرواية والكَوْن التخييلي الذي يُرسي دعائمه السارد، فإن هذه التَّرقية تُمثّل ردَّ فعلٍ ضدّ المثالية الروائية الحديثة وضدّ عواقبها المباشرة، أي الإبقاء المتزامن للخطاب السردي وللسلطة الأخلاقية بين يدي الشخصية الروائية. إنها تَرْقية تُسجل بدايةَ تنافُس طويل بين الشخصية والكاتب اللَّذين سيتنازعان طوال قرنٍ ونصف القرن حول السيطرة على نَص الرواية.

فترة التجذّر والانغراس

وراء تعدُّد الأجناس الروائية الفرعية التي أَسْهَمَتْ في النصف الثاني من القرن الثامن عشر في الجدل الذي فتحه رشاردسون وفييلدنغ وروسو (والذي نذكر منه بالخصوص الروايات اللَّعبية والروايات الغُوطية وروايات العادات والروايات العاطفية)، فإن المشروع المدشن على يد المثالية الحديثة والذي يرمي إلى مصالحة تمثيل الروح الجميلة مع إمكان الوقوع بالنسبة للعالم، ظلَّ مشروعاً حيَّاً طوال القرن التاسع عشر.

إن رواية القرن ١٧، بإنزالها الأرواح الجميلة من عليائها إلى الأرض، جعلتْ من الممكن وقوعَ الدِّيكور الذي تستعرض داخله عظمتَها، لكنها حافظتْ على التعارض بين تلك العظمة وبين الوسط الذي تظهر داخله. ومن خلال الانتباه إلى انْغراس الإنسان في عشيرته، حقَّقت روايات القرن ١٩ خطوةً إلى الأمام: إنها تفحص علاقة الفرد بالمجتمع ليس فقط من زاوية تبعيَّة عامة ذات شكل مُوحَّد نسبياً، وإنما تفحص ذلك مؤكدةً على التأثير الملموس والمميِّز للوسط على الشخوص.

اضطُرَّ التّقليد المثالي، المضاءُ بالتشاؤم الرومانسي، إلى قبول صعوبة وَضْع المثل الأعلى الروائي داخل العالم البورجوازي الحديث المغمور بالابتذال والنثرية، لكنه بدلاً من قبول الهزيمة المحقَّقة للروح البطولية، فقد اختار اكتشاف الأوساط السوسيولوجية والتاريخية الحقيقية التي تسعف تلك الروح على التفتُّح.

لقد اختارت الروايةُ التاريخية الحقيقية في الصيغة التي ابتكرها والتر سكوتْ، الاضطلاع بهدفٍ مزدوج: أن تُقدم للقارئ الشخصيات التي تُظهر المثابرة والطَّاقة المحصَّل عليهما في تجربة المثالية الروائية الحديثة، ثم أن تجعل تلك الشخصيات ممكنة الوقوع من خلال تفسيرات شاملة ذات طبيعة تاريخية. لقد فتح سْكوتْ حقلاً ثيماتياً واسعاً أمام النثر السردي وذلك بِاكتشافه لاسْتِمراريةَ العالم البشري وتَمايُزه بِحسب أبعاد التاريخ والجغرافيا والتصنيف الاجتماعي. بعد سكوتْ، إذاً، لن يكون موضوع تفكير الرواية هو المعيار المثالي الكوني، بل تنوّع الروابط المعيارية بين الكائنات البشرية.

وبفضل هذه المَمَايَزَة، ستكون أَهميةُ كل نَسَقٍ معياري مقصورة على الجماعة البشرية التي تُعبّر عنها وتحكُمها. من ثمَّ فإن السؤال الخلاقي (إذا كان المعيار الأخلاقي ينتمي إلى عالمنا، فلماذا هو مُحتَقَر كونياً ؟ وإذا لم يكن ينتمي إليه، فلماذا هو جدُّ بَديهيّ في عيون الجميع ؟) لَنْ يُطرَحَ بَعْدُ إلاَّ داخل كل جماعة بشرية، وستَتمثّل مهمةُ الكاتب في الإمساك جيداً بالخصوصية التاريخية للعادات الموصوفة.

سينتج عن ذلك، أن الكاتب الراغب في رسم عظمةٍ كونية حقيقية يكون مَدْعواً إلى أن يكتشف من بين كثْرة المعايير التي حكمتْ الناسَ، تلك التي بالذّات تَتَعالَى بالمجتمع الذي انحدرتْ منه. ونحن مدينون لـ «جْييسيبْ مانزوني» بالمحاولة الأكثر اكتمالاً التي أعادتْ صَهْرَ حبكةٍ روائية ذات طابع كونيّ في قالب الرواية التاريخية الحديثة. وروايَـةُ «الخطيبان» (١٨٦٧) هي «نسخة» حقيقية مُعَصْرنة من رواية «الحبشيات»، وتحكي مثلها التقلُبات التي عرفَها زَوْجٌ مُتحابٌّ، جعله الوفاء المتين ينتصر على

جميع المِحن والاختبارات. وتجري أفعال الرواية في القرن السادس عشر، لكن أهمية النص هي أكثر عمومية لأنها تُشخّص الرؤية الليبرالية للتاريخ، إذْ تعزو قيامَ المساواة الحديثة إلى مشروع سماويّ واسع مُندرج منذ أمدٍ طويل في الفضائل التي تُلقّنها المسيحية. والعظمةُ الماضية تُغذي مباشرة المثل الأعلى الحديث لمجتمع عادل.

ونفس المنطق يُشَكِّل الروايةَ الإغرابية التي تسعى إلى اكتشاف نُبْل الروح في الأصقاع التي لم تَمُسَّها بعد الحضارة البورجوازية الحديثة، عند هنود أمريكا (مثل ما نجد عند الروائي فينموركوبّر) أو في القوقاز (مثل ما نجدُ عند ليرمنتوف وَ تولستويْ)، وفي إيطاليا (عند ستاندال وَ لامرتينْ) أو في إسبانيا (عند بْروسبير ميريمي)، وفي الرواية الريفية التي تكتشف الأرواح الجميلة في المناطق المعزولة أو الفقيرة حيث البراءة العتيقة تستمر في الحياة مُتسترة (مثل ما نجد في روايات جورج صاند عن منطقة «بيري» الفرنسية). ويُشيدُ ديكنز في روايته «أوليفر تْويست» ببراءة طفلٍ ضائع، كما يُشيدُ في «دوريت الصغيرة» بطهارة طفلة على عتبة المراهقة. ويجد فيكتور هوغو في «البؤساء» الجمال الدَّاخلي الحقيقي عند الذين يخرجون من حضيض المجتمع مثل فالجان المحكوم بالأشغال الشاقة أو فانتينْ المومس. في كل مرَّة، في هذه الروايات يتفَجَّر المثلُ الأعلى الكوني في قلب الخصوصية الملتَقَطة عبر ما هو مخالف للمألوف.

ويُوجه بلزاك نظرته إلى المجتمع البورجوازي نفسه، وفيما يُطبّق منهج والتر سكوت المتمثِّل في تقسيم العالم البشري إلى عدَّة أوساطٍ يُضفي كل واحد منها على سكَّانه سحنةً نوعية، فانه يُباشر دراسةً واسعة للطابع الاجتماعي للإنسان ولعظمته وَوَضاعته. لأجل ذلك فإن الأبطال والبطلات المتوفرين على عظمة فوق بشرية، عند بلزاك، هُمْ مَحلُّ تخصُّص إذا جاز القول؛ أي أن العاشقات الوفيات المستسلمات، مثل السيدة بوسيان، ومُحبّي العدالة المتدفقين طاقةً والمتجمِّعين في عصابة «الثلاثة عشر» الرهيبة، والفنانين الكبار والمفكرين من أمثال جوزيف بْريدو وَ دانييل دارتز، والأخيار الذين يُمثّلهم الدكتور بيناسي وَ فيرونيك كراسلان، كل واحد من

هؤلاء يُبرهن على قوة روحه داخل حقلٍ اجتماعي جدٍّ مُحدَّد. ولما كان هدف بلزاك هو تشخيص جميع النماذج البشرية إلى جانب الأبطال الناجحين، فإنه رسم كذلك الملائكة الفاشلين (لوسيان دور رامبري، لويس رامبير). فضلاً عن ذلك، نجد مجموعة من المخلوقات الكريهة (القِس تْروبي، ابنة العم بيطْ، البارون هيلو) تخرج من أحشاء المجتمع الحديث الممتلئ بالبلادة والبشاعة. في حضيض ذلك المجتمع البورجوازي «يَتَسَلْطَنُ» فوتران المرعب والفاتن في آنٍ، شيطان وشقيق الغُولِ ماري شيلي في رواية «فرانكينستان» وَ هيشكليف بطل رواية Wuthering Heights، رائعة إميلي بْرونتي.

ويضمُّ التقليد المضاد للمثالية الأنصار البعيدين لفييلدنغ، وفي مُقدَّمِهم مدرسة السخرية الممثَّلة بستاندال وَ تاكيريْ وهما الكاتبان اللَّذان أَنْجزا عودةً غير منتظرة إلى حرية الرواية الشطَّارية وإلى الارتيابية المكَّارة التي نشرها مِنْ قبل كُتَّاب القرن ١٨ الهزليون. إن هذين الكاتبيْن، فيما هما يحترمان بدقَّةٍ تعاليم التاريخانية والواقعية الوصفية، فإنهما يهتمَّان بنفس القَدْر بقلْب الإنسان الذي هُوَ هُوَ دوْماً وفي أيّ مكان. ومهما كانت لافتةً، فإن الفروق بين طبائع العصور والأقطار المختلفة لا تؤثر في الحقيقة في المستوى الأعمق للأفراد؛ وحسب هذيْن الكاتبيْن، فإن تلك الفروق إذا كانت تُعدِّل حريةَ المناورة واختيارات المهنة، فإنها بالتأكيد غير مسؤولة عن الطاقة التي تقود النَّاس عبر مَتَاهة العالم.

أما مدرسة التَّطابق مع الغير، فإن تركيزها على أحداث الحبكة هو أقلّ من تركيزها على المعرفة الذاتية وعلى الفَهْم المتبادل للشخوص. فالروائية جانْ أوستَن تَحذَرُ، مثل فييلدنغ، من المنظور الذاتي للشخصيات، إلاَّ أنها مُتردّدة في الدخول إلى اسمها الخاص لِتَحييدها ولذلك فإنها تستعمل الخطاب الحرّ غير المباشر وهي التقنية التي غَدَا بالإمكان استعمالها على نطاق واسع، وخاصة في اللحظة التاريخية حيث، من جهةٍ، تكون الطَّوِيَّة البشرية مُعترفاً بها بفضل انْتشاء السريرة بوصفه مصدر كرامتهم الأخلاقية، وحيث من جهة ثانية لا تندمج تلك الكرامة بسذاجةٍ في الكمال. وسيُواصل هنري جيمس هذا التقليد في الكتابة مُورِّثاً لرواية القرن العشرين معلوماته الغنيَّة المتعلِّقة بحركات النفس البشرية المتناهية الصِّغَر.

وتستعمل المثالية الجذْرية المضادة (فلوبير، الأخوان كونكور، إميل زولا) تقنية التطابق مع الغير (l'empathie) في آنٍ، لتسهيل انْغمار القارئ حسيّاً ومعرفياً في عالم الشخوص، ولِتقْوية نُفُورِهِ النَّاتج عن ضعفها الأخلاقي الفاضح. فالحميميَّة التي يعيشها القارئ مع إيما بوفاري أَوْ جيرميني لا سرتو أَو جيرفيز بطلة «الخمَّارة المريبة» لزولا، تُذكِّره بِتَواتُر ببشاعة الشرط الإنساني وكآبته. ومن خلال عودةٍ مشهودة للأَشياء، نجد أَن هذا المشهد المنَفِّر الذي كان في الرواية ما قبل الحديثة اختصاصاً موقوفاً على المحكيات الشطَّارية ويُمَسْرِحُ فقط الشُّخوص الواقعة على هامش المجتمع، ينزع منذ الآن، عند الروائيين المذكورين آنفاً، إلى القبض على الحياة البشرية في حقيقتها الأَكثر وَقَاراً وعمومية. كأَنما انتشاء السريرة آلَ إلى أن يُنجِب ضدَّه، فأَضحى التَّعميم المتعادل للفضيلة الذي نادتْ به المثالية الحديثة يتطابق، هنا، مع التعميم المتعادل أيضاً لِلْخِزي والشنار.

تركيب

إذا كان صحيحاً أن ما يقرب من مجموع إنتاج الروايات في النصف الثاني للقرن التاسع عشر قد كان مُتمركزاً في فرنسا وإنكلترا، فإنَّ التركيبات والاستخلاصات في معظمها، التي كانت خلال تلك الفترة تحاول أن تربط الحماس المثالي بالفكر النقديّ المضاد للمثالية، إنما تأتي من آفاق أخرى تُشَجِّع هامِشيتُها النسبيةُ على اتخاذ المواقف الأَصيلة. والاستثناء من ذلك هو جورج إليوت التي وصفتْ في روايتها «Middelmarch» مصير دورتيابْروك، المرأة القوية التي انتزعتْ سعادتها على رغم فَشَل زواجها الأول. إن جميع ثيمات الاستبطان الروائي الحديث يَرِنُّ صداها في هذه القصة: أَيْ الهُوية الخِلاقية بين البطولة العمومية والعظمة الخصوصية بل العظمة الغُفْل، والجمال الأخلاقي للمخلوقات البسيطة، وموهبة الرواية الحديثة في الاحتفاء بِحاملي المثَل الأعلى المجهولين.

في المقابل، يحذر تولستويْ كثيراً من كلّ ما يُذكِّر بالمثالية الروائية الحديثة. في نَظره، أن المكانة التي يحتلّها الأفراد في العالم الاجتماعي ليست هي المصدر المباشر لخصوصيات شخصياتهم، بل إنها تُرغمهم على

أن يُغيروا برِضَاهُم طريقتهم في التقاط الحقيقة وفي التعامل معها. إلاَّ أن هذا التغيير لا يتمُّ من تلقاء نفسه، وأفضل أبطال روايات تولستويْ يرفضون المعايير الجاهزة ويُكافحون بسذاجةٍ وبرعونة سواء ضد المقتضيات غير المحتملة المفروضة من لَدُنِ المجتمع، أو ضد الكثرة المتناقضة من حُدُوسِهم الأخلاقية الخاصة. والروح الجميلة لأن كُلاًّ من أُولْنين في «القوقازيين»، وبْيير بوزوكوف في «الحرب والسلام»، وليڤين في «آنا كارنينا»، هُمْ على شاكلتهم نماذج لا تُبرِزُ فضيلتها أمام الملأ (ذلك أن انعدام التحفُّظ عند تولستويْ هو عيب أساسيّ عند المخلوقات الناقصة)، وإنما تبحث بِتواضع ودأبٍ على قاعدة الحياة الجيدة.

عند أدالبير ستيفتير وَ تيودور فونتان، تَتَغلغل المثالية الروائية إلى ما هو أكثر عمقاً في الكَوْن المعتَبر واقعياً بِدرجةٍ تفوق ما أنجزه السابقون والمعاصرون لهما، لكن في الآن نفسه، تنقص قوةُ هذه المثالية إلى حدٍّ أن حضورها يُدرك بِصعوبة أكثر فأكثر. في محكيات ستيفتير، تكمن شعريةُ القلب عند أُناس لا يُرشِّحهم لا مظهرُهُم الفيزيقي ولا نجاحاتهم العاطفية الضعيفة لأَنْ يكونوا مُصْطَفِي القَدر. وبِسَيْره إلى ما هو أبعد على هذه الطريق، يبذُل فونتان جهده لاكتشاف الشعر المختبئ في عمق القلوب الأكثر اعتياديةً، مثل إيفي بريست، وإنسْتيتَن وسيسيل، وسانت أرنو، وكلهم كائنات عادية، بل أُميَّة، وهي إذ تخضع بدون تردّد لتعليمات الوسط الاجتماعي، تتألم من المسافة القائمة بين أخلاق الواجب وبين الحاجة إلى العيش وَسَط مناخٍ من الطِّيبة والكرم.

مُدافعاً عن وجهة نظرٍ مضادّة لتفاؤلية ج.إليوت ولِاعْتدال فونتان، يرفض دوستويفسكي كُلاً من المثالية الروائية التي تُبرز العظمة البشرية واستقلاليتها، وأيضاً المثالية المضادة التي تجد في نقص النَّوع البشري مصدراً للتَّسلية بَلْ وَلِلْمرارة. ضد المثالية الحديثة التي تُشِيدُ بِقُدْرة الكائنات الاستثنائية على أن تمنح نفسها القانون الأخلاقي، يقترح دوستويفسكي نموذج راسكولنيكوف الطالب الذي يظن أنه مُخوَّل بِاسم الاستقلال الذاتي، لأن يقتل كائناً بشرياً بريئاً. وتعود رواية «الشياطين» إلى هذه المسألة ومن

خلال صورة شخصية ستاڤروكين، يوضح دوستويفسكي أن الإنسان الأعلى الطامح إلى اعطاء القانون لأشباهه إنما هو في الحقيقة، حيوان مُتوحش. الاَّ أنه خلافاً للمثاليين المضادين الذين يعتبرون أن النَّقص البشري هو الحقيقة الملازمة لـ «شرطنا»، يعتقد دوستويفسكي بالرغم من كل شيء، في امكان الوصول إلى الكمال الذي يُطابقه، على شاكلة المسيحية الأورثوذكسية بالقَداسة التأملية وبالتضحية بالنفس لِخيْر الآخرين، وعلى الأخص يطابقُه بالاستسلام إلى أيدي الأُلوهية.

وأخيراً نجد عند الروائيين الإسبانيين في نهاية القرن التاسع عشر، أَن عظمة الروح للشخصيات هي مُصابة بالشَّطط بطريقة لا شفاء منها، بل انها مُصابة بحبَّةٍ من الجنون. إنَّ عناد فورتناتا إزكيردو، والحب الملائكي لماكسمليانو ريبان في رواية Fortunata et Jacinta : الدوس، وقداسة بطل قصة «نازارات» لنفس الكاتب، والأُنثوية المعذَّبة لآنَّا أُوزوريس في رواية «الوصية على العرش» لـ «ألاسْ»، كل ذلك يكشف نُبلاً مسنوداً باحتياطيٍّ كبير من الطاقة الحيوية، إلاَّ أنه يقدم، في الآن نفسه، أعراضاً لاخْتلالٍ نفساني عميق. ولا شك أن التقاليد السرڤانتسية مسؤولة عن هذا التحالف بين الجنون ومتابعة المثل الأعلى؛ وبالتبادل فإن نصوص هؤلاء الروائيين تبعث الروح في «دون كيشوت» وتُعَصْرِنُه. إن شخصيات الروايات الإسبانية، التي هي في آنٍ، سامية ومُضحكة، تطمح إلى وَهْم الاستقلال الذاتي بشَغَفٍ لا يمكن ألاَّ نَحترمه، على رغم أن فَشَله لا يُدهشُ أحداً. إن انْهزامَ الأحلام الأكثر نُبلاً في تلك الروايات هو مُدْرَكٌ على أنه القانون الذي لا مفرَّ منه في الحياة البشرية تحديداً لأن استحالة تحقيق تلك الأحلام هو مُعطىً مُسبق، والأبطال يحتفظون في سقوطهم المضحك بِكلِّ عظمة طموحاتهم.

على رغم تنوّع الاختيارات التي تندرج ضِمْنها الرواياتُ المكتوبة في الثُلث الأخير من القرن التاسع عشر (المثالية، المثالية المضادة، التركيبات المختلفة للاتجاهيْن السالفيْن)، فإن القارئ مُنْتبهٌ إلى تَشابُهها الشَّكلي. والكُتَّاب من أمثال هنري جيمس، الذين كانوا يبحثون عن طريقهم الخاص قد فعلوا ذلك متحملين المخاطر والمزالق، ولم تكن تلك النُتف من الأصالة

لِتُزعزع الرتابة الهائلة لجنس الرواية. على صعيد الابتكار، كانت الشخوص تُظهر دائماً خليطاً من النَّقص والطموحات الأخلاقية؛ لقد كانتْ تتجذَّر دوْماً داخل بيئتها ولم تكن تُجاوزها إلاَّ بِقَدرٍ طفيف. وعلى صعيد الكتابة، كان الكاتب ينْتبه بِحرص إلى التفاصيل التاريخية والاجتماعية مُهتماً بأن يضمن في آنٍ، حقيقة الحوارات والانغمار الحسيّ والعاطفي للقارئ في عالم الشخوص. وهذه الملامح كانت توجد في جميع النصوص كما لو أنَّ نجاح الصيغة المكتشَفة بعد جُهود كثيرة كانت تُثبِّط كل محاولةٍ للتجديد.

فهل يتحتم الاستنتاج بأن الجدَل الذي دشَّنَهُ الروائيون القدماء وتَابَعهُ وَرَثتُهم المحدثون قد انغلقت أبوابه منذ الآن؟ وهل نقول إن المسألة الخِلاقية قد آلتْ، في النهاية، وبفضل تقدُّم المعارف، إلى أَبعادها التاريخية والسوسيولوجية والبسيكولوجية الحق؟ وهل تَمَّت الإجابة، إذاً، بالإيجاب وبكيفية نهائية عن سؤال معرفةِ ما إذا كان العالم المحيط هو سكَن الإنسان الحقيقي؟ نحن بعيدون عن ذلك. وعلى رغم أن التَّوازن الذي حقَّقته الرواية في النصف الثاني من القرن التاسع عشر، قد حمل على الاعتقاد، لأَمدٍ قصير، بأن تلك المشكلات القديمة قد حُلَّتْ، فإن تلك الفترة القصيرة جدّاً أَعقَبَتْها إعادةُ نظر قوية في العلائق المتينة ظاهرياً التي أَقامتْها الرواية مع التفكير البسيكولوجي والتاريخي والاجتماعيّ.

إن تاريخ جنس الرواية في القرن العشرين هو تاريخ إعادة النَّظر هذه. في منطق بداية هذه المرحلة الجديدة، نجد أن الموجة الجمالية التي دشنتها رواية «بالمقْلوب» A rebours (١٨٨٤) لـ «هْويسمانْس»، ووصلت إلى نُضجها في فترة رواية «اللاَّأَخلاقي» لأندريه جيد (١٩٠٦) قد أظهرت احتقاراً شديداً للطابع الاجتماعي للإنسان وللمسألة الأخلاقية، مُقرِّراً بأن من حق الإنسان أن يُهدي لِنفسه العالم الذي لا يستحق الاحترام، ومن حقّه أيضاً أن يبتدع مصيراً يُحكَمُ على نجاحه بمقاييس جمالية. إن المعيار الأخلاقي الترانسندالي في بدايات الرواية، الثاوي فيما بعد داخل قلب الإنسان، المنغرس حديثاً في التّربة الاجتماعية والتاريخية، يتلاشَى ليُعوِّضَه وَعْدٌ بحريةٍ مُدوِّخة.

أكثر اعتدالاً في نزعته الجمالية ولكنه أكثر جذرية في رفضه للعالم، يعمد بْروستْ في «البحث عن الزمن الضائع» إلى الاستفادة من جميع لطائف الواقعية الأخلاقية والاجتماعية، لِيُوضّح أن العالم الواقعي ليس بالتأكيد هو مسكن الإنسان الحقيقي، وأن المنفذ الوحيد إلى اكتمال المعيش إنَّما يضمنُه الفنُّ. لأنها جاءتْ بعد محاولات الرواية خلال القرن التاسع عشر القَبْضَ على روابط التبعية الرابطة للفرد بالمجتمع، فإنَّ القطيعة الجديدة بين الإنسان والعالم تَعتَبِرُ ضِمْن ما هو مكتَسَبٌ : مِنْ جهة، غياب كل انتشاء ذي طبيعة أخلاقية تجعله يغمر بِضيائه الكونَ المرئيّ أو يحرك فقط سريرةَ الأرواح؛ وتؤكد من جهة ثانية، الاستحالة الجذرية لاختزال الكائنات البشرية إلى البيئة التي تنتمي إليها.

وهناك رؤية مماثلة، ولكنها معتمة أكثر، تُوجِّه روايةَ «أُوليس» لجويْس. مثلما هو الحال في «البحث عن الزمن الضائع»، تظل شخوص هذه الرواية غريبةً عن العالم الذي تسكنُه، وقُدرتها على الفعل أكثر مما هي عند بروستْ، ضامرةٌ تماماً. إن «أوليس»، المتناهية في اتجاهها الفني الطبيعي المحتفي بكثرة التفاصيل المعروضة على الإدراك البشري، تدفع إلى الحدود المنطقية القُصوى اكتشافاتِ مدرسة التطابق مع الغير، وذلك باعادة إنتاج أبسط الصور والانطباعات ونُتَف الأفكار المكوِّنة لمدِّ الوعي. إن وَفْرة التزيينات اللاَّمُجدية عند أول وهلة، وقريحة الأسلوب المتعطِّشة قائمة هنا لتقول إن فكر الناس، مع امتلائه بالصور وتَداعي الأفكار الوقحة، فإنه يشكو من نقص كبير في المداولة يلتقي مع عجزهم عن الفعل. والفن الذي كان عند بروستْ يحرر الإنسان من عبوديته، يصلح هنا لأن يُلقيَ عليها الضوء بدلاً من أن يَقْهرها. وقد استأنفتْ فرجينيا وولف وَ وليام فولكنر، كل منهما على طريقته، هذا الأدب في حالته الخام، حيث طبقاتٌ واسعة من المادة السردية مُقدَّمة إلى القارئ بدون أن يتمَّ الاشتغال عليها مُسبقاً وبدون أن توضع في وجهة نظر للفهْم التاريخي. وقد استمرت «الرواية الجديدة» الفرنسية، وبِخاصةٍ نتالي ساروتْ، في استثمار هذا الاتجاه، بعد الحرب العالمية الثانية.

وما يبتعدُ أيضاً عن السَّرد «الموضوع في منظور» هو الاتجاه الثقافوي للرواية المحاولة (roman-essai) على نحو ما أنجزها توماس مانْ وروبير ميزيل والتي تُدمج الخطاب الفلسفي في ذاتِ نسيج التّحييل. واستطاعتْ غزارةُ الاعتبارات النظرية عند مانْ وَ ميزيل أن تحصل على نفس النتائج التي حقَّقتْها التفاصيل الحسَّية عند جويْس أوْ فولكنر، لدرجة أن القارئ في الحالتيْن، يُحس بأنه مَدعوٌّ إلى مشهد لا تحدث فيه سوى أشياء قليلة. إن هؤلاء الكُتاب المحدثين، عبر طريقة جديدة، يلتقُون الممارسةَ القديمة للروايات الهيلينية والقروسطوي أو الشطارية ذات العدد الكبير من الفصول : إن نصوص جُويْس وفولكنر وميزيل، مثل تلك الروايات القديمة، لا تُقدم حالاتٍ جدّ مُفرَدة للصراع بين الفَرد والمعيار الأخلاقي (وهو التخصص القديم للقصة القصيرة) بقدر ما تُقدِّمُ علائقَ ذاتَ طابع عامّ بين الأَنا والعالم.

وفي المقابل، يستعمل فرانز كافكا التركيبات الفنية التقليدية (شخوص معقولة، ديكور مرسوم بِوُضوح، موضوع محدَّد جيداً، حوارات مرتبطة بحاجات الحبكة، أُسلوب تَسهل مُتابعته) لكي يُسجل، بواسطة طريقة موضوعية، خُطورة القطيعة الجديدة مِثْلما تنعكس داخل غرابة العالم التي أصبح يتعذَّر تَخطِّيها. ويكتشف القارئ أن الجسور بين البطل والكوْن هي مقطوعة أمام كل غايةٍ عملية، ولا يعود ذلك، كما هو الأمر عند جويْس وميزيل، إلى الشخصية المزاجية للبطل الذي هو دائماً في روايات كافكا رجل مُبتَذل تماماً وإنما سبب ذلك أن وراء الفيلم الرقيق لاعتيادية العالم يوجد كابوس مرعب وسخيف في آنٍ. والشيء الملحوظ هو أن هذه القطيعة الجديدة هي من العمق بحيث إن الحب لا يُنْظَر إليه من خلال تصالح الفرد مع العالم البشري: فلأول مرة في القرن العشرين، لم يعد الحب وإشكالية الزوج يحتلاَّن مركز اهتمام الرواية.

باكتشافِ كاتب «المحاكمة» لهذه الطبقة من الواقع المقلقة بِعمق والمخبَّأة وراء رتابة الحياة اليومية، فإنها ستغدو منذ ذاك، الموضوع المناسب للتمثيل الروائي مثلها مثل النشاط البسيكولوجي بالنسبة إلى

«الحالة الخام» التي أضاءها جويس وَوُولف وفولكنر والتي مارستْ تأثيراً قوياً على تمثيل الفرد داخل الرواية طوال القرن العشرين. إنّ الإنسان، وقد غدا أسيراً للسَّديم الإدراكي واللغوي لِوَعْيه، يتحتَّم عليه أن يواجه عالماً بدون صلابة، مُكتَظّاً بعناصر لاَمَنْطقية، خرافية أو أسطورية : ذلك هو هيكلُ بناء الرواية المسمّاة «ما بعد الحداثية».

ومن البديهي أن هذه الاختيارات (النزعة الجمالية، الثقافوية، تمثيل النفس في الحالة الخام وتمثيل غرابة العالم) – لا تستنفد الإنتاج الروائي الشاسع خلال القرن العشرين. ذلك أن خَلَفَ دوستويفسكي يُواصلون التفكير في النَّقص الأخلاقي للإنسان؛ وَوَرَثَةُ الواقعية الاجتماعية يظلون أوفياء للطريقة الكبيرة التي ضَبَطها روائيو القرن التاسع عشر، والرومانسيون الجدُد يحاولون أن يلتقوا من جديد عظمَةَ المخلوقات الاستثنائية في عملها التاريخي، بينما يرسم ورثَـةُ التقليد الكوميدي بقريحة لا تَنْضب نقْصَ الإنسان في عالم مُعادٍ وعبثيّ.

جميع هذه الصيغ تظل حيةً في الوقت الذي تؤكد فيه الرواية من جديد رسالتها العالمية وفيما التقاليد الأدبية الأكثر قِدَماً وكذلك تلك التي انبثقتْ حديثاً جميعها تختار الرواية كمجالٍ لتأكيدِ مُعاصرتها. إنَّ فُقدانَ الأنا لوجْهته وسط بيئةٍ مُدرَكة على أنها غير قابلة للفهم بِالحاحٍ متزايد وهل يجب القول: بطريقة رائقة أكثر فأكثر يظل هو الملمح الأكثر عمومية لتلك الروايات الآتية من جميع الآفاق، وهو ولا شك يؤشر على القطيعة القديمة بين أبطال الرواية الهيلينية الفُضلاء وبين العالم الأرضي المحكوم بِالعَرَضيَّة.

الرواية لأجل أي شيء؟

في الكتاب الأول الذي تُصدره سلسلة «المحاولات النقدية» التابعة لمجلّة «ورشة الرواية»، يكتب عشرون روائياً وناقداً للإجابة عن سؤال: «الرواية لأجل أي شيء؟».*

ليس التساؤل جديداً، إلا أن إعادة طرحه، هذه المرّة، تكتسي أهمية من خلال الدور الذي تضطلع به مجلة «ورشة الحكاية» منذ عشر سنوات، ومن خلال خلفية الخصومة الجدالية بينهما وبين المتشيِّعين لجنس «التَّخييل الذاتي» الذي يتعاظم شأنُه في العشر سنوات الأخيرة بفرنسا. وقد حددت المجلة لنفسها أهدافاً أساسية تتوخى الوفاء لمبدإ النَّقد المخصب للفن والرواية، وإبراز قيمة النصوص السردية الجميلة لحمايتها من الإهمال والثرثرة وذلك بترابُطٍ مع التنظير للرواية في زمن التحولات المتسارعة بالغة التعقيد. وهذا المشروع لا يقتصر على فرنسا بل يتخذ من ثقافة أوروبا أفقاً له لإحياء حوارٍ متعدد الأصوات حول التراث الروائي للقارة وإعادة النظر في بعض المقولات الطاغية مثل «ما بعد الحداثة» والتّخييل الذاتي... وهذا التساؤل عن غائية الرواية يأتي أيضاً في سياق الردّ على مَنْ يُنظّرون لموت الرواية لأنها تغرق في الحكايات التفصيلية ولا ترتقي إلى التعبير عن المطلق، على نحو ما كتب رولان بارط في مطلع حياته النقدية وقبل أن يغير رأيه ويسعى بدوره إلى كتابة رواية لم تكتمل. وخلال الفترة الأخيرة، يتردَّد نفس الرأي نتيجة للإفراط في إنتاج الرواية، إذْ يصدر أكثر من ٦٠٠ رواية كل سنة في فرنسا وحدها، وتأتي النصوص متشابهة وخالية من السمات التي توفر للرواية المتعة وتحريك الفكر والوجدان. من هنا فإن الآراء الواردة في هذا الكتاب تسعى إلى الدفاع عن الرواية استناداً إلى خصائص أفرزها تاريخُ كتابتها، وانطلاقاً من أن شكلها المرن المستوعب لأشكال تعبيرية أخرى قادر على أن يتجدَّد ويصمد إذا تخلى الروائيون عن استعارة أشكال جاهزة وحَرصوا على مُلاءمة «الحاجة إلى الرواية» باحتياجات الناس المتغيِّرة حسب الأزمنة والعصور.

---

*) Le roman pour quoi faire? éd.Flammarion- 2004 (L'atelier du roman - Essais littéraires)

يرى فيليب ميرايْ أن على الرواية أن تستوعب العصر الذي يحتويها حتى تتمكن من التقاط ملامحه وتجلياته وما يُطالعنا اليوم هو تحوُّل مُذهل : فالتاريخ أمسَى تخييلاً والواقع غدا لغزاً مليئاً بالمفاجآت؛ وكل ذلك لأنه لم تَعُد هناك تعارضات ولا صراعات جذرية؛ وما نشاهده هو اختلافات أَوْ تحارُبٌ بين الحداثي والحداثي، بين الإيجابي والإيجابي في ظل تضاعُف (dédoublement) القيم وغياب الضّد... من ثم لم تعد الرواية ملتصقة بمنطق التاريخ، كما كانت عند نَشْأَتها؛ وهذا الطَّلاق بينهما وبين التاريخ يدعو الرواية إلى أَن تستجلي وتميّز ما لم يكن مُمكن الوجود في أي عصر آخر، حتى تتمكّن من كتابة فصول جديدة لتاريخ الفرد الإنساني داخل هذا السديم المجنون... بعبارة ثانية، فإن ما يجب أن تتوخّاه الرواية، هو طرح السؤال الأساسي: «ما هو الكائن البشري اليوم؟».

ويجيب الناقد توماس باڤيل بأن غاية الرواية – من خلال استقراء تاريخها – هي أن تلتقط فرديةَ الفرد عبر مبادئ ومنظورات مختلفة تَبعاً لإدراك مكانته داخل العالم. وتُفيد مسيرةُ الرواية بأن الفرد جرّب مواقف متباينة تجاه العالم تمثلت في إسقاط المثل الأخلاقي على ما هو خارج الذات، وفي انتشاء السَّريرة وسيلةً لإيجاد روابط بين الناس، ثم الانغراس في البيئة لتحقيق التواصل، لكن مطاف الرواية انتهى، في الأزمنة الحديثة إلى قطيعة جديدة تَنْصبُ مسافةً شاسعة بين الإنسان (الفرد) والعالم. على ضوء ذلك، أخذت الرواية اليوم، تهتم بنوع جديد من الأفراد لا صلةَ لهم بعُمقهم الخاص لأنهم لا يستشعرون أَنّ لهم دوراً في هذا العالم، على نحو ما نجد في روايات جورج بيريكْ وميلان كوندرا اللّذين يصوران الفرد المفزع من جوهره والمستعد لارتداء أَقنعة تلتصق بوجهه. لأجل ذلك، فإنّ مهمة الرواية اليوم هي أن تُمسرح لغز الفرد المتجدّد.

ومن الإجابات اللاّفتة، مقالة الروائي والناقد بيير لُوبَّابْ بعنوان «شكلٌ صامت للخطاب»؛ فهو لا يعتبر الرواية جنساً أَدبياً بل شكلاً للخطاب لا يمكن أنْ نُخضعه لقراءة داروينية تُسجل «تطور» الأشكال والمضامين.

على عكس ذلك، يُبرز لُوبَّاب ثورة أخرى تمّت داخل أوروبا وأثرت بعمق في الرواية؛ وهي الانتقال من المسموع إلى المقروء. هذا التحوّل هو ما منح الروايةَ وضعَها المهيمن قياساً إلى بقية الأجناس الأدبية. وانتصار الرواية كخطاب صامت تحقَّق بعد صراع طويل مع بقية الأجناس: الشعر، الملحمة، الحكايةَ، المسرح... منذ القرن الثامن عشر، بانتشار التعليم والكتاب، باتَ خطاب الرواية قادراً على ممارسة سلطة يتعذَّر مُراقبتها لأن القراءة تضمن الوحدة والصمت والابتعاد عن العالم الخارجي وتخلق فضاء داخلياً بمنْجىً من الضّغوط الاجتماعية، دَاخِلَهُ تتوالد بحريةِ المعتقدات والأفكار والمشاعر. لكن السلطة العامة الحريصة على المراقبة، ابتدعت الصحافة لتحدَّ من سلطة الرواية؛ فهي أيضاً كتابة صامتة ومن خلالها يمكن إقناع القارئ وربطه بالجماعة لأن الصحافة تستعير من الرواية طرائق السرد والحبكة والتشويق، فكأنّ «الصحفي ينتج رواية حقيقية، والروائي يبدع صحافةَ المخيِّلة». وإلى اليوم، نلاحظ هذا الالتباس الذي يجعل بعض الصحفيين الروائيين يكتبون نصوصاً قائمة على الثرثرة والمحاكاة وتوظيف الموضوعات الرائجة. من ثمَّ فإن على الرواية أن تتمسك بتطوير شكل خطابها الذي يستطيع أنْ يضع القارئ في مواجهة صامتة تنقُل إليه معرفة مجرَّدة عن صفات القوة والاعتقاد...

ويتناول دونيس وتروَالدْ فكرة الشكل الصامت من زاوية أخرى، لأنه يلاحظ أن الروائي، اليوم، محاصر بالضوضاء والشعارات والإعلانات وخطابات وسائط الإعلام المتناسلة، ومن ثم عليه أن يوجِد مسافة بينه وبين العالم حتى يتمكن من الحفاظ على حدّ أدنى من وَعْيه وحسّه النقدي. ذلك أن الاشكالية التي يواجهها الروائي، راهناً، هي أن السلطة الحاكمة تسعى إلى أن تُوهم الناس بأن الكلمات غير مجدية وأنها تختزل الكلمات إلى مادة للتواصل السريع... من ثمّ، على الروائي أن يبتدع شكلاً جديداً للصمت عبر إيجاد مسافة تفصله عن الواقع المزعوم المفروض من لَدُن المجتمع الوسائطي. لا مناص من أن تكون الرواية «حَيَدَاناً» في حدِّ ذاتها، والروايات التي احتفظ بها التاريخ هي التي تجنَّبتْ أن تكون مجرد تعليقات وكانت بمثابة قطيعة مع اللّغَة السائدة: «على الروائي أن يُبدع باستمرار ليكون ملائماً لعصره، لا ليُحاكي عصره وإنما ليُعَارِضَه».

وفي بقية المقالات التي لا نستطيع استعراض تفاصيلها، تُطالعنا ثلاثة تصورات تتقاطع أو تتكامل، يمكن تلخيصها على هذا النحو:

أ- الرواية هي حنين نوستالجي إلى الاكتمال؛ فهي بمسيرتها وتحولاتها، لم تستقر قط عند شكل معين، بل تظل منبعثة من رمادها بلبوساتٍ وتشكيلات متعددة. لعلها ماتتْ أكثر من مرّة، الا أنها سرعان ما تُعاود الانبعاث، يحدوها الأمل في الاقتراب من الاكتمال على شاكلة الإنسان «المجبول ناقصاً» والمتطلع دوماً إلى الكمال.

ب - والرواية أيضاً طاقة تُسعفنا على الاستمرار في الحياة لأنها تضيء مسرح الظلام المخيف الذي نتخبّط داخله. هي الطُوبَى المتبقية لنا بعد أن انْهارتْ الأحلام والإيديولوجيات. إنها بمثابة دينٍ لأنها تَعِدُنا بحياة خالدة تعلو على ما هو فَانٍ.

ت - الرواية هي لأجل إعادة المضمون والقوة لِموضوعةِ «التجربة البشرية» التي يُلخص اختفاؤها جزءاً كبيراً من مشكلات الرواية راهناً. لِتكنْ كتابة الرواية، إذاً، ضدَّ وَهْم دوامه. الرواية هي ضد إغراءات التسلية الخالصة والبلادة المنتصرة للمعرفة السطحية أو لتخييلٍ ذاتي لا ينفتح على الكونيّ وعلى الإحساس بثقْل التاريخ والذاكرة.

كثيرة هي الأفكار والإشارات اللّماحة الواردة في هذا الكتاب الذي لا يَرادُ له أن يكون بياناً وإنما هو تعبير عن ضرورة طرح الأسئلة الأولية وإبراز الاتفاق والاختلاف من منظور الفكر النقدي والرصيد الإبداعيّ. وأظن أن مثل هذه الإضاءات تتيح للرواية أن تواجه تاريخها ومعضلاتها، وأن تُسجل الانتقادات الموجهة ضدّ الاستسهال والتقوقع النرجسي والتجديد الشكلاني المنفصل عن التجربة الحياتية وعن الوعي بما يتهدد القيم الإنسانية، بل والوجود البشري. إن الروائي المطالب دوماً بالمغامرة والتجديد لا يستطيع أن ينسى أن نُصوصه هي - في نهاية التحليل- بحث عن معنى التاريخ أو لامعْناه، وعن تحولات الفرد وسط سديم يُؤججه العنف وطغيان الأقوياء؛ وفي الآن نفسه تُعتبر نصوصه تشخيصاً لهذا التاريخ من خلال تجربة الروائي ورؤيته إلى الحياة.

عــرْض: م. برادة

المصادر والمراجع

الروايـــات :

- «موسم الهجرة إلى الشمال»، الطيب صالح، مجلة حوار، ١٩٦٦.
- «لمسة من عالم غريب»، مصطفى ذكري، شرقيات، ٢٠٠٠.
- «أن ترى الآن»، منتصر القفاش، شرقيات، ٢٠٠٢.
- «طفل شقي اسمه عنتر»، محمد توفيق، ميريت ، ٢٠٠٣ .
- «أن تكون عباس العبد»، أحمد العايدي، ميريت، ٢٠٠٣.
- «كلنا بعيد بذات المقدار عن الحب»، عدنية شبلي، دار الآداب، ٢٠٠٤.
- «سحر أسود»، حمدي الجزار، ميريت، ٢٠٠٥.
- «إنجيل آدم»، محمد علاء الدين، ٢٠٠٦.
- «دعْ عنك لوْمي»، خليل صويلح، دار الآداب، ٢٠٠٦.
- «تغريدة البجعة»، مكاوي سعيد، الدار، ٢٠٠٦.
- «الرسائل»، مصطفى ذكري، ميريت، ٢٠٠٦.
- «مطر حزيران»، جبور الدويهي، دار النهار، ٢٠٠٦.
- «وقوف متكرر»، محمد صلاح العزب، ميريت، ٢٠٠٦.
- «فاصل للدهشة»، محمد الفخراني، الدار للنشر، ٢٠٠٧.
- «أصل الهوى»، حزامى حبايب، المؤس، للدر. ٢٠٠٧.
- «بمناسبة الحياة»، ياسر عبدالحافظ، ميريت، ٢٠٠٧.
- «كتيبة الخراب»، عبدالكريم جويطي، المركز ث ع، ٢٠٠٧ .
- «فيلسوف الكرنتينة»، وجدي الأهدل، مركز عبادي للنشر، ٢٠٠٧.
- «لذّات سريّة»، حمدي الجزار، الدار، ٢٠٠٨ .
- «القوقعة»، مصطفى خليفة، دار الآداب، ٢٠٠٨ .
- «استديو بيروت»، هالة كوثراني، دار الساقي، ٢٠٠٨.
- «القوس والفراشة»، محمد الأشعري، المركز ث.ع، ٢٠١٠.

المراجع

- «رواية التقدم واغتراب المستقبل»، فيصل دراج، دار الآداب، ٢٠١٠.
- «أسئلة الرواية – أسئلة النقد»، محمد برادة الرابطة، ١٩٩٦.
- «الرواية العربية: ممكنات السرد»، أعمال ندوة القرين، دولة الكويت، ٢٠٠٤.
- «الرواية ذاكرة مفتوحة»، محمد برادة، آفاق للنشر والتوزيع، ٢٠٠٨.
- La transparence intérieure: Dorrit Cohn, Seuil,1981.
- Théorie littéraire: sous la direction de: Marc Angenot, J. Bessière, Dowe Fokkema, Eva Kushner, ed. PUF,1989.
- De la littérature: Umberto Eco, traduit par M. Bouzehair, Grasset,2002.
- La bonne aventure (Essai sur la «vraie vie»: B. Pingaud, Seuil, 2007.
- Le roman et le sens d la vie: Dominique Rabaté, ed. José Corti, 2010.
- Le roman pourquoi faire? : collectif, Atelier du Roman, ed. Flammarion, 2004.

د. محمد برادة

- من مواليد الرباط، ١٤ مايو ١٩٣٨ . قضى طفولته بفاس إلى سن الثامنة.
- درس المرحلة الإعدادية بالرباط وسافر إلى القاهرة حيث حصل على ليسانس اللغة العربية وآدابها من جامعة القاهرة.
- درّس في جامعتي الرباط وفاس أستاذاً محاضراً في الأدب والنقد.
- انتخِب ٣ مرات رئيساً لاتحاد كتاب المغرب (١٩٧٦– ١٩٨٣) .
- يكتب القصة والرواية والنقد، ويترجم عن الفرنسية.
- نشر العديد من المقالات والدراسات في المجلات والصحف المغربية والعربية.
- أصدر سنة ١٩٦٤: «مجلة للقصة والمسرح» مع صديقيه: عبدالجبار السحيمي، ومحمد العربي المساري . ورأس تحرير مجلة اتحاد كتاب المغرب «آفاق» على امتداد ست سنوات.
- ناقش أطروحة دكتوراة (سلك ٣) بجامعة السوربون، سنة ١٩٧٣، عن: «محمد مندور وتنظير النقد العربي»، تحت إشراف أندريه ميكيل.
- شارك في العديد من المؤتمرات والندوات في الشرق والغرب.
- نال جائزة الاستحقاق الثقافية المغربية سنة ١٩٩٨، وجائزة الرواية سنة٢٠١٠.
- يعيش حالياً، مع زوجته، في بروكسل، متفرغاً للكتابة والقراءة.

من مؤلفاته:

- في الرواية: «لعبة النسيان» ١٩٨٧؛ «الضوء الهارب» ١٩٩٣؛ «مثل صيف لن يتكرر» ١٩٩٩؛ «امرأة النسيان» ٢٠٠١، حيوات متجاورة ٢٠١٠.
- في القصة: «سلخ الجلد» ١٩٧٩؛ و«دادية الهمس واللمس» ٢٠٠٨.
- في النقد: محمد مندور وتنظير النقد العربي؛ أسئلة الرواية أسئلة النقد؛ سياقات ثقافية؛ فضاءات روائية؛ الرواية ذاكرة مفتوحة؛ الذات في السرد الروائي...
- في الترجمة: الدرجة الصفر للكتابة (رولان بارط) الخطاب الروائي (ميخائيل باختين)؛ الربيع وفصول أخرى (لوكليزيو).

** معرفتي **
www.ibtesama.com/vb
منتديات مجلة الإبتسامة

المحتويات

مدخل: الفورة والتراجع في الإبداع العربي	١١
١. الرواية والكتابة	٢٩
٢. الروايـة وحركة التجدد	٤٣
. مفهوم «الرواية الجديدة» والتجدد؛ مصطلح التجريب	٤٦
أ. تشظي الشكل	٥١
ب. تهجين اللغة	٥٤
ج. نقد المحرمات	٥٧
د. تذويت الكتابة	٦٧
. المعرفة الروائية في «النص» الجديد	٦٨
. استخلاصات وتساؤلات	٧١
٣. تجـدُّد الرواية وتجليـات القطيعة	٧٥
. عن التجدد والقطيعة	٧٧
٤. تقييم الرواية	٩٧
٥. قراءة في نصوص جديدة	١١١
٦. ملحق: كتبوا عن الرواية	١٤٩
المصادر والمراجع	١٨٢
د. محمد برادة - سيرة ذاتية	١٨٤

كتاب «دبي الثقافية»
سلسلة دورية تصدر عن
مجلة دبي الثقافية

١- «نجيب محفوظ.. قيصر الرواية العربية» - ١٩٩٩.

٢- «سلطان العويس.. شمس الثقافة التي لا تغيب» - ٢٠٠٠.

٣- «المبدعون» - النصوص الفائزة في مسابقة «المبدعون» - الدورة الأولى - ٢٠٠١.

٤- «نازك الملائكة.. أميرة الشعر الحديث» - ٢٠٠١.

٥- «الرنين» - المجموعة الشعرية الفائزة بالجائزة الأولى في مسابقة «المبدعون» - الدورة الثانية - للشاعر السوري أيمن إبراهيم معروف - ٢٠٠٢.

٦- «مدارج الرحيل» - الرواية الفائزة بالجائزة الأولى في مسابقة «المبدعون» - الدورة الثانية - للروائي المصري خالد أحمد السيد - ٢٠٠٢.

٧- «غشاوة» - المجموعة القصصية الفائزة بالجائزة الأولى في مسابقة «المبدعون» - الدورة الثانية - للقاصة الإماراتية عائشة الزعابي - ٢٠٠٢.

٨- «حمد أبو شهاب في ذاكرة الإمارات» - ٢٠٠٢.

٩- «ليالي الحصار.. أحزان عراقية» - شعر - نصوص لشعراء العراق - فبراير ٢٠٠٣.

١٠- «السماء تخبّئ أجراسها» - المجموعة الشعرية الفائزة بالمركز الأول في جائزة «الصدى» للمبدعين - الدورة الثالثة - للشاعر المصري بشير رفعت - ٢٠٠٤.

١١- «تيار هواء» - المجموعة القصصية الفائزة بالمركز الأول في جائزة «الصدى» للمبدعين - الدورة الثالثة - للكاتبة المغربية حنان درقاوي - ٢٠٠٤.

١٢- «الانكسار» - الرواية الفائزة بالمركز الأول في جائزة «الصدى» للمبدعين - الدورة الثالثة - للكاتب السوري عامر الدبك - ٢٠٠٤.

١٣- «البار الأمريكي» - المجموعة القصصية الفائزة بالمركز الأول في جائزة «دبي الثقافية» للإبداع - الدورة الخامسة ٢٠٠٦/٢٠٠٧ للكاتب العراقي وارد بدر السالم.

١٤- «إلى الأبد.. و... يوم» - الرواية الفائزة بالمركز الأول في جائزة «دبي الثقافية» للإبداع - الدورة الخامسة ٢٠٠٦/٢٠٠٧ للكاتب السوري عادل محمود.

١٥- «قمر أور» - المجموعة الشعرية الفائزة بالمركز الأول في جائزة «دبي الثقافية» للإبداع - الدورة الخامسة ٢٠٠٦/٢٠٠٧ للشاعر العراقي عامر عاصي جبار..

١٦- «مقالات رجاء النقاش» في «دبي الثقافية» - ٢٠٠٨.

١٧- «ليس الماء وحده جواباً عن العطش» - أدونيس - أكتوبر ٢٠٠٨

١٨- «قصيدة النثر أو القصيدة الخرساء» - أحمد عبدالمعطي حجازي - نوفمبر - ٢٠٠٨

١٩- «مدارات في الثقافة والأدب» - عبد العزيز المقالح - ديسمبر - ٢٠٠٨

٢٠ - «من أنت أيها الملاك» - إبراهيم الكوني - يناير - ٢٠٠٩

٢١- «النقد الأدبي والهوية الثقافية» جابر عصفور- فبراير - ٢٠٠٩

٢٢- «قصائد من شعراء جائزة نوبل» اختارها وترجمها د.شهاب غانم - مارس- ٢٠٠٩

٢٣- «الأغاريد والعناقيد» - سيف محمد المري - أبريل - ٢٠٠٩

٢٤- «رواية الحرب اللبنانية.. مدخل ونماذج» - عبده وازن - مايو- ٢٠٠٩

٢٥- «هنا بغداد» - كريم العراقي - يونيو - ٢٠٠٩

٢٦- «أراجيح تغنّي للأطفال» - سليمان العيسى - يوليو - ٢٠٠٩

٢٧- «الحضارات الأولى - الأصول.. والأساطير» - تأليف/ غلين دانيال، ترجمة/ سعيد الغانمي - أغسطس - ٢٠٠٩

٢٨- «محمود درويش حالة شعرية» - صلاح فضل - سبتمبر - ٢٠٠٩

٢٩- «أنثى السراب (سْكْرِيبْتُوزْيُومْ)» - واسيني الأعرج - أكتوبر - ٢٠٠٩

٣٠- «حيثُ السحَرة ينادون بعضهَم بأسماء مُستعارة» - سيف الرحبي - نوفمبر - ٢٠٠٩

٣١- «في غيبوبة الذكرى» (دراسات في قصيدة الحداثة) - د. حاتم الصكر - ديسمبر - ٢٠٠٩

٣٢- «وليم شكسبير (سونيتات)» - د. كمال أبو ديب - يناير - ٢٠١٠

٣٣- «العمارة الإسلامية (من الصين إلى الأندلس)» - د. خالد عزب - فبراير - ٢٠١٠

٣٤ - «نحو وعي ثقافي جديد» - د. عبد السلام المسدّي - مارس - ٢٠١٠

٣٥ - «لكي ترسم صورة طائر وقصائد أخرى من الشرق والغرب» - اختارها وترجمها د. شهاب غانم - أبريل - ٢٠١٠

٣٦ - «السرْد والكِتاب» - محمد خضيّر - مايو - ٢٠١٠

٣٧ - «طائر الشعر» - سالم الزمر - يونيو - ٢٠١٠

٣٨ - «أنا والسوريالية» - ترجمة: أشرف أبو اليزيد - يوليو - ٢٠١٠

٣٩ - «الحراك الاجتماعي الكويتي في القصة القصيرة»- د. فاطمة يوسف العلي- أغسطس - ٢٠١٠

٤٠ - «فضاءٌ لغبار الطّلع»- أدونيس- سبتمبر - ٢٠١٠

٤١ - «حجر السرائر»- نبيل سليمان - أكتوبر - ٢٠١٠

٤٢ - «حَبَّات و مَحَبَّات» - المنصف المزغني - نوفمبر - ٢٠١٠

٤٣ - «الخطاب الشعري الحديث في الإمارات» - (الجزء الأول) - د. صالح هويدي - ديسمبر - ٢٠١٠

٤٤ -«بابل الشعر» - أحمد عبدالمعطي حجازي - يناير ٢٠١١

٤٥ –«مرايا النخل والصحراء» – د.عبد العزيز المقالح – فبراير ٢٠١١

٤٦ –«رغبات منتصف الحبّ» – زاهي وهبي – مارس ٢٠١١

٤٧ –«المحكمة» – كريم العراقي – مارس ٢٠١١

٤٨ –«منفى اللغة» – (حوارات مع الأدباء الفرانكوفونيين) – شاكر نوري – أبريل ٢٠١١

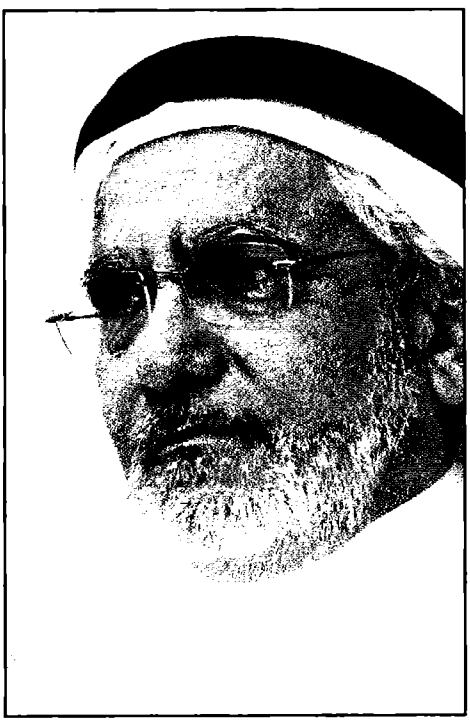
٤٩ –«الرواية العربية ورهان التجديد» – د. محمد برادة– مايو ٢٠١١

ملاحظة:

سلسلة كتاب «دبي الثقافية» كانت تصدر أولاً تحت اسم كتاب «الصدى» ثم أصدر رئيس التحرير الأستاذ سيف المري قراراً بتغيير اسم السلسلة بعد صدور مجلة «دبي الثقافية» في مطلع أكتوبر/تشرين الأول ٢٠٠٤؛ ليصبح اسمها «كتاب دبي الثقافية».

** معرفتي **
www.ibtesama.com/vb
منتديات مجلة الإبتسامة

الكتـاب المقبـل
يونيو 2011



مئة قصيدة وقصيدة

د. شهاب غانم

الرقم الدولي
ISBN978-9948-494-04-1

هذه الدراسة المعمقة عن الرواية العربية حرص مؤلفها الأستاذ د. محمد برادة على أن تكون معبرة عن مرحلة يجب الاعتراف من الآن بأنها ولت وانتهت، وسوف تعيش الرواية العربية رهاناً جديداً بعد مرحلة التغيير الحاصلة في الوطن العربي لمرحلة جديدة لا وجود فيها للتابوهات والمحرمات ومقص الرقيب والكتابة بين السطور، فقد ولى زمن الخوف إلى غير رجعة، والمحاذير بعد الآن ستكون موجودة فقط في عقل الكاتب، فقد أفرز الواقع الجديد نمطاً متحرراً للصحافة والكتابة والتعبير.

سيف المري

كتاب دبي الثقافية

49

يصدر أول كل شهر ويوزع مجاناً مع مجلة دبي الثقافية

مجلة دبي الثقافية تصدر عن دار الصدى للصحافة والنشر والتوزيع