السنة الأولى ماستر – أدب عربي حديث ومعاصر

الرواية العربية – محاضرة 08 أ/ سامية إدريس

**الاتجاه الحداثي أو "الحساسية الجديدة" في الرواية العربية**

**1. تمهيد:**

إذا كانت القصة التقليدية متمثلة في نمط الكتابة الواقعية تقوم على محاكاة الواقع، وتشخيصه في الشكل السردي، من منطلق أن الواقع قابل للوصف والتسمية، فإن السرد الحداثي سيما الرواية والقصة القصيرة، تقوم على نقض هذه المسلمة، حيث لا تعتبر الواقع موضوعيا قابلا للوصف وللقبض عليه في الشكل السردي، فهي تنطلق من فلسفة مغايرة ترتكز على نظرية الخلق، ولا تعترف بالمحاكاة، وهي تسعى تبعا لذلك، إلى كسر الميثاق الواقعي، وتضعه موضع تساؤل، تفككه عن طريق التركيز على فعل الكتابة ذاته.

**2. السياق التاريخي العام لظهور قص الحداثة في الأدب العربي:**

تختلف العقود من الستينات إلى نهاية الثمانينات بشكل جذري عن الفترات السابقة لها على الأصعدة السياسية والاقتصادية والاجتماعية والثقافية، فقد تميزت هذه الفترة بتناقضات كثيرة وتغير متسارع ، وقد بدأت هذه العقود بالفرحة الغامرة بالتخلص من الاستعمار، وبنشوة حلم الوحدة العربية، لكنها انتهت بعدد كبير من الحروب الأهلية، والنزاعات بين الأطراف العربية. لقد تحولت أحلام الاستقلال والتصنيع والتطور الاقتصادي بسرعة إلى هزيمة مرة، وتدمير لروح المعارضة. بدأت هذه الفترة بحرب اليمن وانتهت بحرب إيران والعراق الدموية في الخليج. كانت هناك حربان كبيرتان بين العرب وإسرائيل، وغزو لبنان، وحربان أهليتان في كل من لبنان والسودان، وعدد من الصراعات المتأججة من الخليج إلى الصحراء الغربية.

 يقول ادوارد الخراط في كتاب "الحساسية الجديدة؛ مقالات في الظاهرة القصصية": «أما حقبة الستينات، فقد تميزت بسمات خاصة، كان ذلك العقد من السنوات التي شهدت آمالا عظيمة وإخفاقات فاجعة، إنجازات وإحباطات وطنية، أمجادا وآلاما وتغيرات عميقة المدى في العلاقات الاجتماعية لعلها غير مسبوقة في التاريخ الحديث للمنطقة العربية»[[1]](#footnote-1)، من نحو التأميمات الكبيرة، وسقوط الامبراطوريات الأوربية، وصعود القومية العربية وشخصية جمال عبد الناصر الباهرة، وهو ما أكسب مصر والوطن العربي مكانة عالية، ومع ذلك، أو على الأرجح بسبب ذلك، فإن سلطة النظام في مصر أصبحت مطلقة ولا منازع لها تقريبا، بل أصبحت نموذجا يحتذى في معظم البلاد العربية، وكان غياب المعارضة المشروعة غيابا تاما ومفروضا من علٍ، يتساوق مع خنق الديمقراطية. وفي النهاية أفضت الأحداث إلى كارثة 1967 وإلى احتلال إسرائيل أجزاء كبيرة من هذا الوطن العربي نفسه الذي ما كان أشدّ ثقته الصلفة بتفوقه، والذي انتفض بعد ذلك، وعانى مرارة تجريح الذات القومية وتمزيقها[[2]](#footnote-2). في هذا السياق وجدت الاتجاهات الحداثية في الأدب العربي هويتها الخاصة، وفيها ظهرت بشائرها بالتدريج، وقد أكسبتها صدمات تلك الحقبة غنى وكثافة.

 فبالإضافة إلى الحروب التي يمكن النظر إليها على أنها لحظات تحوّل نحو الجديد لأنها تطرح أسئلة مصيرية تنتهي في الغالب إلى إعادة النظر في القيم الأخلاقية والثقافية، مرّ العالم العربي خلال هذه الفترة بعاملين أساسيين ساهما في ظهور "الحساسية الجديدة"، وهما انتشار القمع والتخويف السياسي الذي بدأ في الأربعينات وساد مع بداية الستينات، وتقديم الأفكار الأوربية الجديدة، وصيغ الخطاب الحديثة مما أكسب الكتاب خلفيات نظرية تناسب التحوّلات في الخبرة الإنسانية ، وتقنيات أدبية قادرة على استيعابها والتعبير عنها.

**3. مفهوم التجريب السردي:**

شاع استعمال عدة مصطلحات للتعبير عن هذا التحول في المسار الفني الروائي، إذ لم يتفق النقاد على مصطلح واحد لتوصيف هذه الظاهرة، وذلك لتعدد مشاربهم واتجاهاتهم، وفي مقدمة المصطلحات المستعملة، مصطلح "الحساسية الجديدة" الذي نجده عند ادوارد الخراط، ومصطلح "الرواية الجديدة" الذي راهن عليه محمد برادة في كتابه "الرواية العربية ورهان التجديد"، بعد أن بيّن المحاذير التي تحيط باستعماله، وهو يعرفها كالتالي: «...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 زمنيا. إلا أن كيفية توظيفها وسياق إنتاجها يكسبانها دلالة وتحققا مختلفين، تبدو معهما "جديدة" بالقياس إلى فترات ماضية من تاريخ الرواية» [[3]](#footnote-3).

يعزى مصطلح التجريب منسوبا إلى الرواية لأول مرة إلى إميل زولا في كتابه "الرواية التجريبية" 1889، وبذلك فإن «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 لغة الرواية ثمرة تجربة مبنية على تجميع الملاحظات والحقائق والمعطيات قبل صياغتها في نسق روائي يضفي عليها صدقية تضاهي صدقيّة الحقائق المتصلة بالتجارب العلمية»[[4]](#footnote-4). غير أنّ دلالة "التجريب" لم تلبث أن تغيرت، ليصبح معناه مخالفا ومعاديا لمعنى المحاكاة، ويصبح الواقع هدفا لثورته بعد أن كان ميدان تحققه. وقد تزامن ذلك مع نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين، مع ظهور رغبة ملحة في بلورة نظرية أدبية تجعل من اللغة والكتابة غاية، لتفرض علاقة جديدة بين اللغة والمرجع والواقع، علاقة تتزحزح من خلالها بؤرة الثقل لتنتقل إلى الطرف الآخر من المعادلة ألا وهو اللغة، فكان لزاما على الروائيين البحث عن أشكال جديدة، تعلن تمردها على المورث وتخلخل أنظمتها القائمة لتدخل في علاقات جديدة بين بنياتها وبينها وبين الواقع. وهكذا فـ«مادامت العلاقة بين اللفظ والشيء لم تعد علاقة إحالة تعادلية بينهما، فإنّ التعبير غدا مستقلا عن معادلة المادّي، وأصبح تأشيرا

على غياب أكثر منه تعبيرا عن حضور كلي، وهذا الموقف من اللغة ومن غائية الأدب هو ما شرع الأبواب أمام فورة لا متناهية في مجال التعبير الأدبي، وابتدع أشكاله بوساطة التجريب»[[5]](#footnote-5) الذي يطال مكونات الشكل السردي، ويتمظهر من خلال ابتكار طرق جديدة في الصوغ تنقض مقومات الشكل الواقعي.

**4. التجريب والشكل السردي في الرواية العربية المعاصرة:**

لقد شكلت هزيمة 1967 نقطة معلمية في التحول نحو الحداثة القصصية، بسبب ما ولدته من إحباط وإحساس بالعبث وعدمية الأشياء وفقدان الذات، وانعكس ذلك كله على الشكل القصصي، حيث رفض الكتاب كل معايير وقيم المجتمع السائدة، كما رفضوا أعراف الكتابة القصصية التقليدية (الواقعية). يقول ادوارد الخراط: «إن الكتابة الإبداعية الحداثية – لسبب أو لآخر- قد أصبحت اختراقا لا تقليدا، واستشكالا لا مطابقة، وإثارة للسؤال لا تقديما للأجوبة، ومهاجمة للمجهول لا رضى عن الذات بالعرفان»[[6]](#footnote-6). لقد أدي رفض الواقع كما تتصوره الواقعية الأدبية، والقول باستحالة وصف الواقع والإمساك به ضمن أطر الشكل القصصي التقليدي إلى هدم مقومات هذا الشكل، وغوض غمار التجريب عن طريق البحث عن تقنيات جديدة في الكتابة تنسجم أكثر مع طبيعة الواقع المتشظي، المبهم، المليء بالتناقضات والمستعصي على الدلالة. وانتقل طموح الأدباء من تمثيل الواقع عن طريق المحاكاة /الانعكاس إلى تمثيله تمثيلا رمزيا مجردا، ولتحقيق ذلك، أصبح الراوي يتعامل مع الشكل وتقنيات الكتابة على أنها مواد تشكيلية يطوّعها للبحث عن المعنى والدلالة الغائبة، وليست مجرد أوعية لهذه الدلالة.

يرفض قص الحداثة الشكل الروائي التقليدي، «وقد ألفنا أن الشكل الروائي التقليدي، في العادة، يحكي قصة تتألف من أفعال وأحداث تحدث في الزمن القصصين شريطة أن يكون كل فعل أو حدث قادرا على أن يدخل في علاقات محددة مع غيره من الأفعال والأحداث، وأن يكون مميزا في حد ذاته، كأن يكون سببا لمسبب، أو يكون بداية لظهور عقبة في طريق البطل، او أن يمثل نقطة تحول في الرواية. وهذا ما درجنا على تسميته بحبكة القص، وهذه الحبكة هي التي تشد القارئ لأن يتابع أحداث القصة، وأن يتحرك مع حركة القص بدافع التحقق من حدوث ما توقع حتى ينتهي من المحتوى الكلي للرواية إلى تمثل المغزى. وهذا الشكل يتحقق عندما يكون الكاتب قادرا على التغلغل في أحداث الحياة وتفاعلاتها، وعلى محاكاة هذا الواقع أو تمثيله»[[7]](#footnote-7). يعمل التجريب على ابتداع مستمر لأشكال مستحدثة لا تلتزم بالمألوف في البناء التقليدي مثل البداية والعقدة والحل، بل أصبح البناء يتكون من بنى جزئية متراصة، وأصبح الحدث غير متمركز حول نقطة ما في نسيج القصة بل تتبعثر دلالته في البنى الجزئية للقصة، وعندما لجأ الكاتب إلى تفتيت الحدث انعكس ذلك على لغته، فانتقلت من الخطابية والإفصاح إلى التلميح والإيحاء من خلال اللغة الصامتة أو اللامنطوقة أو المفارقة، وفي لغة القص وشاعرية اللغة. كما أن عنصري الزمان والمكان قد تحولا من إطار وخلفية للشخصيات والأحداث إلى بنى تشكيلية تخضع لموقف ورؤية القاص مما أفرز تتنوع أساليب التتابع الزماني والمكاني التي تتجاوز مبدأ السببيّة، بالإضافة إلى اعتماد الرموز التراثية واستلهام التاريخ وتقنيات الحلم وتيار الوعي...الخ. تتعمد الرواية الحداثية إرخاء العلاقة التقليدية الوثيقة بين الشكل والواقع، «ولا يعني هذا أن هذه الأعمال ترفض الشكل التمثيلي كلية، فهي على أي حال لا تستطيع الفكاك من هذا الواقع الذي تنبع منه أصلا، ولكنها إذ ترتبط به على نحو ما تسلبه القدرة على أن يكون انعكاسا للحياة، في الوقت الذي تؤكد فيه إمكانيات النص بوصفه نتاجا للفكر ومولِّدا للفكْر»[[8]](#footnote-8).

**5. مظاهر التجريب السردي:**

 من مظاهر التجريب في قص الحداثة نذكر:

- الانتقال من السرد المتسلسل إلى السرد المتقطّع أو اللاسرد، "فالنص يتشظى أو يتفتت إلى مقاطع مشهدية، مما يجعل الجمل السردية تبدو مستقلة عن بعضها رغم وجود خيط رابط بين أحداثها وشخصياتها وفضاءاتها، حيث يتم كسر بنية السرد وضمور الحكاية أو الحبكة.

- تعدد الرؤى السردية، وتراجع السارد العليم بكل شيء، وتعدد الأصوات الساردة، فـ"بصدد الرؤية السردية نجد أن بوادر النزعة التقليدية التي يكون فيها السارد عالما وعارفا بكل ما يجول بخاطر شخصياته يكاد يضمحل في الخطاب الروائي التجريبي الذي يؤسس فضاء آخر تهيمن فيه "الرؤية مع" وتتعدد فيه منظورات السرد". فـ«بتعدد الرواة، تعددت أشكال الرواية، وتباينت فهناك الرواية متعددة الأصوات (البوليفونية)، ورواية تيار الوعي، والرواية الميتاقصية، والرواية الدرامية، ومن يتتبع الإنتاج العربي بعد الهزيمة وحتى الآن، يستطيع أن يرى حضورا مميزا لهذه الروايات في أدبنا العربي خاصة في أعمال صنع الله إبراهيم ويوسف القعيد وإبراهيم أصلان وغيرهم من جيل الستينات من القرن العشرين، الذين تركوا بصمات واضحة في الرواية العربية الجديدة»[[9]](#footnote-9).

- تراجع الوصف وتغير وظيفته، حيث أصبح عنصرا عضويا في السرد الذي يقوم فيه المونولوج بدور أساسي في تقديم الشخصية، وتداخل الوصف بالسرد، والالتحام معه في تشكيل صورة الأحداث وسبر الأغوار الداخلية للشخصية وهي منفعلة بالأحداث.

-الخروج عن التسلسل الزمني المستقيم الأحادي وخرق منطقه عن طريق الذاكرة وأحلام اليقظة أو التداعي والتأمل، كما أن المستويات الثلاث للزمن (الماضي، الحاضر، المستقبل) تتداخل وتتعايش في الغالب ، ويقدم لنا عالم الحكي في إطار لولبي متعرّج. بمعنى الانتقال من زمن موضوعي خارجي إلى زمن ذاتي داخلي. «وهذه الانحرافات المتعمدة تكسر التسلسل الزمني، بل تفقد الزمن أهم خصائصه (أي التسلسل). وتتداخل الأزمنة، وأحيانا تختفي، وكذا المكان. وحتى موضوع الرواية لا يتصف بالوحدة أو التناغم أو التحديد. والشخصيات مجرد أطياف أو أسماء، أو هي مجرد حروف لا معنى لها (س،ص) أو رموز أو ضمائر أو أصوات، ولغة الرواية ليست واحدة، فهناك مستويات متعددة، وأحيانا نلحظ تمردا على اللغة المألوفة وتراكيبها وقواعدها»[[10]](#footnote-10).

-لم يعد الفضاء في الرواية الحداثية مجرد ديكور أو خلفية للشخصيات والأحداث، بل أصبح يسهم بفعالية في إنتاج الدلالة السردية لما له من قيمة لغوية استعارية تكشف عن أبعاد رمزية ودلالية، إذ فقد استقلاليته النسبية وصار جزءا من رؤية الشخصيات، يتمظهر في شذرات لغوية ولا يعتنى بتفاصيله.

- من أهم المفاهيم التي ثارت عليها الرواية الحداثية مفهوم الشخصية، حيث صارت الشخصيات فيه هامشية شبحية تعيش في فضاء هامشي عدواني، لا يهتم الروائي بالشخصيات كثيرا ولا برسم معالمها النفسية والاجتماعية بقدر ما يهتم بعالم الأشياء كتعبير منه عن حالة التشيّؤ والاغتراب والتمزق في العالم المعاصر.

- توظيف العنصر العجائبي والأسطوري والشعبي والتراثي، واستكناه اللاشعور الفردي والجمعي، وتفجير دلالات اللغة عن طريق الإغراق في الخيال.

- العبور من السردي إلى الشعري، حيث أصبحت شعرية اللغة نقطة ارتكاز في الكثير من النصوص التجريبية، والتنويع في المستويات اللغوية والسردية.

**-** ظاهرة تداخل الأنواع الأدبية والفنية خاصة السينما، وقد اصطلح ادوارد الخراط على هذه الظاهرة بالكتابة عبر النوعية[[11]](#footnote-11)

**-** ظاهرة الرواية داخل الرواية أو ما يسمى بالميتارواية أو الميتاقص، ونعني به ذلك القص الذي «يطرح أسئلة تتعلق بعملية القص ذاتها، فهو نتاج تخييلي لا يقدم الواقع وإنما ينعكس على ذاته طارحا إشكاليات تقديم الواقع قصصيا: ملغيا الحدود بين حقل المتن "القص" من ناحية، وحقل الأسئلة المتعلقة به "نظرية السرد" والاشتغال التطبيقي بدراسته»[[12]](#footnote-12)، حث تتحول الرواية إلى مرجع لنفسها ويتحدث فيها الروائي عن حيثيات الكتابة الروائية وتقنياتها في صلب المتخيل الروائي ....

- ضمور وبهتان الصلة بالمرجع، وهذا لا يعني أن قص الحداثة قد تخلى عن الواقع، وهمّش الأبعاد الاجتماعية والسياسية، وإنما أعاد تشكيلها وفق أنماط شكلية مبتكرة لأن "الانطلاق من خلفية واقعية لا يعني التقيد بعناصر ثابتة واستنساخها، وإنما هو عمل يفضي بالضرورة إلى تنويعات متعددة، وإلى إمكانات في للتجديد بدون التنصل من إقامة علاقة بالواقع تكشفها الصياغة النصية"، إذ « وعلى رغم أن المتخيل هو عالم مستقل، قائم الذات نتيجة للغة والرموز والأخيلة، فإن صلته بالمرجعية الخارجية ينتظم عبر اللغة والدلالة والتقاطع بين الواقعي والرمزي في مجرى الحياة»[[13]](#footnote-13).

 فالنص التجريبي لم يعد يشير إلى مرجعه مباشرة وبشكل آلي وصريح، بل اكتفى بلغة الايحاء والتضمين والتكثيف، مما يتطلب قارئا متميزا قادرا على تفكيك شفراته، فالقارئ لم يعد مجرد مستهلك للنص، بل أصبح مطالبا بملء البياض الدلالي والمساهمة في بلورة العالم الرمزي والبنائي لتشييد أفق للمعنى.

**6. رواية "المتشائل؛ الوقائع الغريبة لاختفاء سعيد أبي النحس المتشائل**" **للروائي الفلسطيني إميل حبيبي:**

نشرت الرواية في البداية على فترات متباعدة استغرقت سنتين في "مجلة الجديد" في حيفا التي كان يرأس تحريرها الشاعر الفلسطيني سميح القاسم، قبل أن تصدر في شكل رواية. «تحتل حكاية حبيبي السردية (المتشائل) موقعا متميزا في الأدب العربي الحديث، فالحكاية تتخذ شكل ثلاث رسائل مرسلة في أوقات متباعدة من قبل شخص يدعى سعيد يقيم مع أصحابه الفضائيين في سراديب عكا الأرضية قرب السور المطل على البحر إلى مروي له مجهول من القارئ هو الذي يحرر هذه الرسائل وينشرها – هذا المحرر –القارئ والمروي له في آن – يغلق الإطار الحكائي الذي افتتحه في بداية الحكاية بقوله "كتب إلي سعيد أبو النحس المتشائل قال"»[[14]](#footnote-14)

 تتألف الرواية من ثلاثة أقسام يحمل كل قسم منها اسم كتاب له عنوان؛ الكتاب الأول "يعاد"، يضم عشرين مشهدا، في هذا الكتاب ينسب سعيد أبو النحس المتشائل إلى أسرة فلسطينية عريقة، يرجع أصلها إلى مسبية حلبية أصلها من قبرص من سبايا تيمورلنك، سباها جده الأطكبر أبجر بن أبجر، ثم يفسر سعيد اسم عائلته المتشائل، ويقول إنه ادغام كلمتي المتفائل بالمتشائم، وهي شيمة هذه العائلة وفي هذا الكتاب يروي قصة عودته إلى إسرائيل بعد أن غادرها أثناء حرب النكبة 1948 مع أهله إلى لبنان، وكيف أن حياته في هذه الدولة هي فضلة حمار، ثم كيفية لقائه برجل الفضاء في دياميس عكا، ثم سفره إلى مدينة حيفا، واشتغاله زعيما في اتحاد عمال فلسطين الذي يرأسه معلمه يعقوب، رجل المخابرات الإسرائيلي، وفوقهما الرجل الكبير ذو القامة القصيرة، ثم يلتقي سعيد بيعاد ذات العينين الخضراوين، صاحبته منذ أيام المدرسة، فقد لجأت إليه لمساعدتها في الإفراج عن والدها السجين، لكن عساكر الجيش يداهمون بيت سعيد ويقذفون بها إلى ما وراء الحدود فيضيع أثرها.

الكتاب الثاني "باقية" ويضم ثلاثة عشر مشهدا، حيث يروي سعيد قصة لقائه بفتاة من قرية اسمها باقية، فاتخذها زوجة له، فتفضي له بسرها العجيب، الذي احتفظت به طوال حياتها، سر خبأه والدها قبل رحيله خلف الحدود في كهف في غور على شاطئ بحر الطنطورة في صندوق حديدي، ثم تلد باقية طفلا أسمياه فتحي، ثم عدلا عن هذا الاسم إلى ولاء تحت ضغط معلمه رجل المخابرات. يعلم ولاء من والدته بهذا السر، وكان قد أقام خلية تنظيمية مسلحة مع زملائه في المدرسة، ويجعلون من قبو مهجور على شاطئ البحر مخبأ لهم، ومخزنا لأسلحتهم، واستطاعت السلطة أسر زملائه ولم يبق إلا هو فالتجأ إلى القبو المهجور على شاطئ البحر/ طلبا للمقاومة والاستشهاد، ويسرع الرجل الكبير إلى سعيد والد ولاء لكي يقنعه مع أمه بتسليم نفسه، فيدور بين ولاء وأمه حوار مؤثر، تكون نتيجته أن تلتحق الأم بابنها، لأن هناك في الصندوق رشاشا آخر، فيغوصان في الماء ولا يعثر لهما على أثر، ويقال إنهما غرقا في الكهف في أعماق البحر، وبهذا يضيعهما سعيد كما ضيع يعاد.

الكتاب الثالث "يعاد الثانية" وفيها يخرج سعيد من السجن، أما كيف دخل إلى السجن فكان ذلك بسبب رفعه لعلم الاستسلام فوق عصا المكنسة ملبيا أمر المذيع العربي في محطة إسرائيل الذي دعا العرب المهزومين لرفع أعلام بيضاء فوق سطوح منازلهم، وقد اعتبر الرجل الكبير عمله هذا إساءة للدولة الجديدة لأنه يشير إلى أن حيفا أرض محتلة، وهي جزء من الدولة.

في هذا الكتاب يبدأ تحول سعيد نحو الإيجابي، ويعي واقعه جيدا، ومكانته من هذا الواقع، ففي سجن شطة الرهيب يلتقي بسجين جريح عرف أنه فدائي قادم من لبنان اسمه سعيد أيضا، فتسيطر على سعيد المتشائل لحظات حرجة، مقارنا بين نفسه وبين سعيد الفدائي، فيشعر باعتزاز شديد وفريد اتجاه هذا الفدائي، وأثناء خروجه من السجن يلتقي بيعاد الثانية، التي جاءت تسأل عن أخيها الفدائي، فيتعانقان، ويذهب بها إلى منزله القديم في حيفا، وقبل أن تطردها سلطات الاحتلال تخبره بأنها ابنة يعاد الأولى، وبأن سعيد الفدائي الجريح هو أخوها، فيقرر سعيد أن يختفي فيطير مع رجل الفضاء، ثم يبعث برسائله إلى هذا الراوي أو الكاتب إميل حبيبي.

ومن أبرز مظاهر التجريب في الرواية:

\* تهجين الشكل الروائي بعناصر سردية وغير سردية مجتلبة من التراث العربي والحكايات الشعبية وأشكال السرد الشفوي.

\* التخلي عن الحكاية وعناصر الحبكة التقليدية متيحا فضاء السرد لأكبر قدر من الحكايات الصغيرة والتفصيلات الثانوية والتأملات والنجوى الداخلية.

\* اعتماد رؤية قائمة على المحاكاة الساخرة، "إنه [ الروائي] يعمل، من خلال توسيع دائرة الحكاية وإيراد تعليقاته عليها وإغراقها بفيض من الحكايات الموازية والاقتباسات الشعرية والنثرية، على توجيه القارئ إلى أصل الحكاية، إلى معنى التراجيديا الفلسطينية وصراع البقاء الذي خاضته الأقلية الفلسطينية التي بقيت متشبثة بالأرض والوطن بعد كارثة 1848".

\* التباس العلاقة بين الراوي الذي ائتمنه سعيد أبو النحس على سره، وسعيد أبي النحس المتشائل.

\* "إن رواية المتشائل هي من بين الأعمال العربية التي استطاعت أن تفلت من اسر الشكل الروائي التقليدي الذي يعيد محاكاة العالم الواقعي بشخوصه ومجريات أحداثه من خلال حبكة نعرف مقدما بدايتها ونهايتها، وقد عمل حبيبي في نصه الروائي الشهير على التخلص من أسلوب المحاكاة ملتجئا إلى اسلوب تمثيل العالم من خلال شخصيات غير مكتملة، بل إنها تبدو تخطيطات لشخصيات تعبّر من خلال عدم اكتمالها عن الواقع الكابوسي الذي تروي عنه. إن "سعيد أبا النحس المتشائل" يمثل في الرواية الشخصية التي تتصفّى عبرها الأحداث الكابوسية والمصير التراجيدي لشعب انشطر نصفين: شطرا داخل الوطن، وشطرا خارجه. والمتشائل الذي يمزج في نظرته إلى الحياة بين التشاؤم والتفاؤل ويغلب نظرة التفاؤل غير المبني على أسس واقعية على التشاؤم، شخصية مركبة كاشفة يميط المؤلف من خلالها اللثام عن تجربة شعب.

\* استلهام الموروث السردي العربي القديم، فـ"قد استعار حبيبي، لبناء هذا العمل الروائي المركب، أساليب المقامة وفن الخبر واقتباس الأشعار والطرائف والأمثال، وقام بصهرها في البنية السردية لـ"المتشائل".

\* اعتماد بنية مقطعية ناجمة عن توالد وتناسل الحكايات داخل المتن الروائي، فالعناوين الفرعية التي وضعها المؤلف للفصول الروائية القصيرة التي يفضي الواحد منها إلى الآخر، تساعد على تكثيف أبعاد النص الدلالية وتعميق هذه الأبعاد.

\* تولد عن تكسير البنية الخطية للسرد، عن طريق تهجينه بأساليب تراثية واعتماد بنية مقطعية تحميل القارئ مسؤولية انتاج الدلالة الروائية، إذ صار لزاما عليه أن يولّد المعنى بإعادة ترتيب المشهد الروائي واستنباط الدلالة من جملة المفارقات التي يحتشد بها فضاء الرواية.

**7.** **الشعري في السردي في القصيدة - الرواية :**

تجسد الرواية تداخل الأجناس في الكتابة الجديدة، ففي إطار الكتابة الروائية، يبحث الروائيون عن أساليبهم الشخصية المختلفة ليس على صعيد الشكل والبناء فقط، وإنما أيضا في مجال صياغة العبارة وانتقاء الألفاظ، حتى أن اللغة الروائية تتلبس بلبوس الشعر، وترتقي إلى مصافه ضمن نسق شعري سردي، وهذا ما حدا بإدوار الخراط إلى أن يضع مصطلح "الكتابة عبر النوعية" للإشارة إلى الكتابة التي تتقارب وتتداخل فيها الأجناس الأدبية، ويصفها بقوله: «إنها الكتابة التي تقع على التخوم بين الأنواع الأدبية المعروفة من قصص وشعر ورواية وتأملات ونجوى . . . وتعبر الحدود، وتسقطها بين الأجناس المألوفة والمطروقة، تتخطاها وتشتمل عليها، وتستحدث لنفسها جدة، تتجاوز مأثورات التاريخ الأدبي، وتتحدى عمقها الآن»، ويستدل الخراط على هذا النمط بكتابات الروائي بدر الديب، التي يعتبرها النموذج الأمثل لهذه الكتابة، كما يشير لكتابات أخرى لاعتدال عثمان ويحيى الطاهر عبد الله ونبيل نعوم وغيرهم[[15]](#footnote-15).

 لكن الناقد محمود أمين العالم، وإن اتفق مع الخراط في تعمق ظاهرة التفاعل والتداخل بين الأنواع الأدبية، إلا أنه يختلف معه في الحاجة إلى وضع تصنيف لها ضمن مصطلح الكتابة عبر النوعية، أو القصة – القصيدة، لأن التداخل لم يذهب إلى حد إلغاء النوع الأدبي نفسه، كما أنه لم يقف عند حدود الأنواع الأدبية من قصة ورواية وشعر، إذ تتداخل فيها كذلك تقنيات من فنون أخرى كالسينما والمسرح والفنون التشكيلية.. يقول محمود أمين العالم: «إن القضية في تقديري لا تتعلق بظاهرة وجود نوع أو جنس أدبي جديد هو "القصة - القصيدة" أو "الكتابة عبر النوعية" على حد قول إدوار الخراط، بل القضية في تطور اللغة الأدبية سواء من حيث أساليب سردها أو بنيتها التشكيلية بتطور الخبرات الذاتية والمجتمعية والقومية والإنسانية، فضلا عن تطور المعارف والتكنولوجيا واتساع ىفاقها وتفاعل الثقافات والإبداعات المختلفة واختلاف المواقف والرؤى وهي أمور تحتاج إلى الدراسات التفصيلية المتأنية التي تتعلق بأكثر من علم من العلوم بدلا من حصرها في مصطلح أو مفهوم مغلق مطلق»[[16]](#footnote-16).

وسواء اتفقنا على التسمية أم لا، فإننا نجد أن هذا النوع من التجريب السردي، حيث يتعانق الشعر والسرد حد الالتحام يزداد رسوخا في الممارسة الروائية العربية المعاصرة، وهذا ما سنتوقف عنده من خلال رواية "الديناصور الأخير" للروائي فاضل العزاوي، «ما إن نقرأ عنوان الرواية حتى يجابهنا بإشكالية تتبدى في العنوان الفرعي "قصيدة رواية"، وهو يذكر بنحو من الأنحاء بمصطلح إشكالي آخر هو قصيدة النثر، وبالفعل فإن رواية العزاوي تتحرك بين النثر ولقطات من الشعر المكثف وتوظف أحيانا في بعض المشاهد (وهي ليست مشاهد بالمعنى المألوف) تقنيات من المسرح المعاصر. لكن العنوان الفرعي (قصيدة – رواية) يوحي بمحاولة التمرد على الحدود الواضحة أو شبه الواضحة المتعارف عليها في التفريق بين الأنواع الأدبية»[[17]](#footnote-17). يتحدث العزاوي نفسه عن تجربته الأدبية التي تمتح من عوالم شتى مشيدا بفهم جديد للشعرية ينقذ الشعر من الإهمال ويعيد بعث الحياة فيه: « هذا الفهم هو الذي جعلني أكتب منذ البداية القصيدة بكل حرية الكتابة وبدون أي وصفة مسبقة لها، كما لو أنني أبتكر الشعر لأول مرة، لذلك يمكن لبعض قصائدي ان يقترب من القصة القصيرة أو أن يتضمنها، مثلما يمكن تلمس الخط الروائي في مجموعتي الشعرية «الشجرة الشرقية» مثلاً. كما يمكن للمرء أن يقرأ «مخلوقات فاضل العزاوي الجميلة» و«الديناصور الأخير» و«كوميديا الأشباح» مرة كرواية وأخرى كشعر.

وفي الوقت ذاته قد أدمج في القصيدة الواحدة الشعر الموزون بالنثر مثلما استخدم بحورا عدة، بل وربما لجأت في بعض أجزائها الى القصيدة العمودية أيضاً أو حتى الى الرسم. إنني لا أريد بذلك بالطبع إلغاء الأجناس الأدبية. فالقصيدة تظل عندي قصيدة والرواية رواية والقصة القصيرة قصة قصيرة والمقالة مقالة، ولكن حيلتها تقوم على أن تكون نفسها، كجنس أدبي، وأكثر من نفسها في آن، مثل كائن حي يصعب تحديده في بعد واحد أو معنى محدد»[[18]](#footnote-18).

يمكن اعتبار الرواية إجمالا كتلة تجريبية، متشعبة الأبعاد، وسنتوقف هنا، مع شكري عزيز الماضي، عند ملمحين تبرز فيهما شعرية السرد، الملمح الأول متعلق بتركيب النص نفسه، والثاني متعلق بطبيعة اللغة الروائية التي استخدمها العزاوي للمضي بروايته قدما.

1)- تتألف الرواية أو القصيدة – الرواية من عشرين نشيدا لكل عنوانه، وهذه الأناشيد مبعثرة متناثرة مفككة، بل إن المشهد الواحد غير مترابط، فلكل شخوصه وأحداثه وتقنياته، وهي ليست شخوصا عادية على أي حال. كما أن الأحداث غير مألوفة في الأغلب الأعم وغير مرتبة بالمرة. فهناك قفزات مستمرة فمن سرد إلى شعر إلى حوار غامض، ومن ماض إلى حاضر، ثم ضمائر متعددة في الجمل المتجاورة، ثم إلى تكنيك مسرحي يشترك فيه الكورس والسارد والمؤلف في انتقالات لا تخضع للمنطق المعتاد. ثم هناك الأحلام والكوابيس ولقطات من المونتاج السينمائي. وتبدو هذه القفزات غير متمحورة.

فالموضوع غائب والشخصيات مجرد أسماء أو رموز أو حروف. فالشكل يتصف باللاترابط والتبعثر والتشتت، وكأن الكاتب يتمرد على كل سببية ليضفي على عالمه منطق التفكك أو منطق العبث. وإذا اعتبرنا هذه الأناشيد مشاهد، فإنها بتجاورها (إذ يمكن التقديم والتأخير وحتى الحذف من دون أن يتأثر بناء الرواية) تكاد تشكل مناخا روائيا. ولعل ما يضفي عليها هذه الصفة أنها تشترك فيما بينها في قتامتها وكآبتها أولا، وفي كون راويها واحدا، مع أن هذا الراوي يأخذ صورا متعددة، فهو الديناصور و"س" والشبح والمؤلف..الخ، وأحيانا يحدث التناوب فيما بين هؤلاء الرواة، فيستعمل ضمير الغائب في جملة للحديث عن الديناصور مثلا، ثم سرعان ما يتسلم دفة السرد الديناصور أو "س" أو الشبح من دون أن يحس القارئ أن هناك فواصل محددة أو مسببة[[19]](#footnote-19).

2)- لغة الكتابة: يستعيض الكتاب في هذا النوع من الروايات عن غياب المنطق والترابط بلغة كثيفة تشد القارئ بقدراتها الإيحائية المتنوعة، ولا شك في أن لغة الرواية قدتحملت العبء الأكبر لتحقيق تلك المهمة. وهي لغة تتصف بالتوتر والكثافة الشعرية والإيقاع السريع، وهي زاخرة بالصور والرموز، والتوازيات والتهويمات أيضا.

وقد لجأ الروائي إلى استخدام أسلوبين لإحداث الإيقاع السريع؛ يتمثل الأول في الجمل القصيرة اللاهثة، ويتمثل الثاني في استخدام الصور المتظافرة، حيث يستخدم الكلمة الأخيرة في الجملة الأولى في بداية الجملة التالية: "الشجار تضيء في الصباحات العذبة ويملأ عطرها السماء، السماء مغسولة بالغيوم، الغيوم قادمة من الجبهة، الجبهة مليئة بالأعداء، العداء ليسوا إخوة، الإخوة أعداء في جبهات السلام، السلام ليس كلمة تقال في الحرب، الحرب في داخلي..."[[20]](#footnote-20)

1. ادوارد الخراط: **الحساسية الجديدة؛ مقالات في الظاهرة القصصية،** دار الآداب، بيروت، ط1، 1993، ص10. [↑](#footnote-ref-1)
2. المرجع نفسه، ص12. و ادوارد الخراط: **الحداثة والقصة** (كتاب إلكتروني)، ص18 وما بعدها. [↑](#footnote-ref-2)
3. محمد برادة: **الرواية العربية ورهان التجديد**، كتاب دبي الثقافية 49، مايو 2011، ص47. [↑](#footnote-ref-3)
4. المرجع نفسه، ص48. [↑](#footnote-ref-4)
5. المرجع نفسه، ص49. [↑](#footnote-ref-5)
6. ادوارد الخراط: **الحساسية الجديدة؛ مقالات في الظاهرة القصصية،** ص11. [↑](#footnote-ref-6)
7. نبيلة إبراهيم: **فن القص بين النظرية والتطبيق**، مكتبة غريب، دار قباء للطباعة، دت، دط، ص168. [↑](#footnote-ref-7)
8. نبيلة إبراهيم: **فن القص بين النظرية والتطبيق**، ص169. [↑](#footnote-ref-8)
9. صبحة أحمد علقم: **تداخل الأجناس الأدبية في الرواية العربية (الرواية الدرامية أنموذجاً)**، وزارة الثقافة، الأردن، 2006، ص92. [↑](#footnote-ref-9)
10. شكري عزيز الماضي: **أنماط الرواية الجديدة**، سلسلة عالم المعرفة 355، الكويت، سبتمبر 2008، ص15. [↑](#footnote-ref-10)
11. ادوار الخراط: **الكتابة عبر النوعية؛ مقالات في ظاهرة "القصة - القصيدة"**، دار شرقيات، القاهرة، ط1، 1994. [↑](#footnote-ref-11)
12. م.ق: "العوالم الميتاقصية في الرواية العربية (مراجعة للكتاب)"، مجلة قوافل، العدد رقم 18/ ديسمبر2002، ص140. [↑](#footnote-ref-12)
13. محمد برادة: **الرواية العربية ورهان التجديد**، ص80. [↑](#footnote-ref-13)
14. ماهر جرار:"المتشائل لاميل حبيبي؛ الهامش ينتزع جغرافيته"، مجلة فصول، العدد1، يوليو 1998، ص127 [↑](#footnote-ref-14)
15. صبحة أحمد علقم: **تداخل الأجناس الأدبية في الرواية العربية (الرواية الدرامية أنموذجاً)**، ص94 و95. [↑](#footnote-ref-15)
16. محمود أمين العالم: "إدوار الخراط والكتابة عبر النوعية"، إبداع، العدد 10، أكتوبر 1995، ص35. [↑](#footnote-ref-16)
17. شكري عزيز الماضي: **أنماط الرواية الجديدة**، ص167 و168. [↑](#footnote-ref-17)
18. ماجدة حميد: " فاضل العزاوي يشعل النار في ثياب الديناصورات الشعرية" (حوار)، مجلة نزوى، العدد74، أفريل 2013، ص172. [↑](#footnote-ref-18)
19. شكري عزيز الماضي: **أنماط الرواية الجديدة**، ص170. [↑](#footnote-ref-19)
20. شكري عزيز الماضي: **أنماط الرواية الجديدة**، ص180. [↑](#footnote-ref-20)