كلية الآداب والعلوم
College of Arts and Sciences
QATAR UNIVERSITY جامعة قطر

أنساق

ANSAQ

مجلة دولية علمية محكمة - يصدرها قسم اللغة العربية - كلية الآداب والعلوم - جامعة قطر

International Scientific Journal issued by The Department of Arabic Language, College of Arts and Sciences - Qatar University

ON LINE-ISSN: **2520-7148** PRINT-ISSN: **2520-713X**

المجلد 2 العدد 1 فبراير 2018

كلية الآداب والعلوم
College of Arts and Sciences
QATAR UNIVERSITY جامعة قطر

أنساق

ANSAQ

مجلة علمية دولية محكمة

تصدر عن قسم اللغة العربية - كلية الآداب والعلوم بجامعة قطر

المجلد الثاني

العدد الأول - فبراير 2018م

المجلد الثاني، العدد الأول
فبراير 2018م
لوحة غلاف العدد «الغروب» للفنان القطري حسن الملا
شعار اسم أنساق بخط: إبراهيم أبو طوق

للمراسلات

قطر – الدوحة، ص ب 2713 جامعة قطر. كلية الآداب والعلوم – قسم اللغة العربية – مجلة أنساق
المراسلات باسم رئيس التحرير

البريد الإلكتروني للمجلة: ansaq@qu.edu.qa

الموقع الإلكتروني للمجلة: www.qu.edu.qa/ansaq

الترقيم الدولي الإلكتروني: Online-ISSN:2520-7148

الرقم الدولي: Print-ISSN:2520-713X

هاتف رقم: 974-4403-6441 + 974-4403-4823 +

فاكس رقم: 974-4403-4501 +

رقم الإيداع: 445/2016

مجلة علمية دولية محكمة
تصدر عن قسم اللغة العربية - كلية الآداب والعلوم بجامعة قطر

❁ الإشراف العام ❁
الدكتور راشد أحمد الكواري
عميد كلية الآداب والعلوم

❁ المدير العام ❁
الدكتورة مريم النعيمي
رئيس قسم اللغة العربية

❁ رئيس التحرير ❁
أ.د. عبد القادر فيدوح

❁ مدير التحرير ❁
د. أحمد حاجي صفر

❁ الهيئة الاستشارية ❁
حمد بن عبد العزيز الكوّاري (قطر)
سعيد يقطين (المغرب)
شكري المبخوت (تونس)
عبد العزيز عبد الله تركي السبيعي (قطر)
عبد الله العشي (الجزائر)
عقيل مرعي (إيطاليا)
علي الكبيسي (قطر)
فاضل عبود التميمي (العراق)
مصطفى قرقز (تركيا)
هادي حسن حمودي (بريطانيا)
Eric Gautier (France)
Luc Deheuvels (France)

❁ الهيئة العلمية ❁
حافظ إسماعيلي علوي
حبيب بوهرور
رشيد بوزيان
عبد السلام حامد
مبارك حنون
محمود الجاسم
مراد مبروك
مصطفى بوعناني

❁ هيئة التحرير ❁
امتنان الصمادي
رامي أبو شهاب
رضوان المنيسي
عبد الله الهيتاري
عماد عبد اللطيف
عمرو محمد فرج مدكور
محروس بريك
محمد مصطفى سليم
هيا محمد الدرهم
علي فتح الله
لولوة حسن العبد الله

قواعد النشر في المجلة

1. تنشر المجلة البحوث العلمية الرصينة باللغة العربية في حقل الآداب والعلوم الإنسانية.
2. تخضع البحوث المنشورة للتحكيم على نحو سري.
3. يجب ألّا يقل عدد كلمات البحث عن 4000 كلمة، ولا يزيد عن 8000 كلمة.
4. ترسل البحوث باسم رئيس التحرير على البريد الإلكتروني للمجلة.
5. أن تتضمن الصفحة الأولى من البحث:
   - عنوان البحث باللغة العربية،
   - اسم الباحث باللغة بالعربية،
   - اسم الجامعة،
   - البريد الإلكتروني،
   - ملخص البحث باللغة العربية (فقرة لا تقل عن عشرة أسطر، ولا تزيد على عشرين سطرا).
   - الكلمات المفاتيح (لا تزيد عن سبع كلمات)
6. أن تتضمن الصفحة الثانية من البحث:
   - عنوان البحث باللغة الإنجليزية،
   - اسم الباحث بالحرف اللاتيني،
   - اسم الجامعة بالحرف اللاتيني،
   - البريد الإلكتروني،
   - ملخص البحث باللغة الإنجليزية (في فقرة لا تقل عن عشرة أسطر، ولا تزيد على عشرين سطرا).
   - الكلمات المفاتيح باللغة الإنجليزية (لا تزيد عن سبع كلمات)
7. توضع الهوامش في أسفل كل صفحة، وتكون مربوطة بشكل آلي بالمتن. كما يبدأ ترقيم الهوامش عند بداية كل صفحة جديدة.
8. إذا تكرر ذكر المرجع في الصفحة نفسها، يشار إليها بـ "المرجع نفسه".
9. توثق الإحالات على النحو الآتي: يذكر اسم المؤلف العائلي فالشخصي، ثم عنوان الكتاب أو المقال، ورقم الصفحة. (على أن يوثق المرجع بشكل كامل في لائحة المصادر والمراجع ويكون ذلك على النحو الآتي: اسم المؤلف، عنوان الكتاب أو المقال، الجزء/ أو العدد، الطبعة، مكان الطبع، تاريخ الطبع).
10. أي بحث لا تتوفر فيه الشروط الشكلية المذكورة يستبعد تلقائيا دون النظر في محتواه.

فهرس أنساق

استهلال أنساق

نحو صناعة معرفية ثقيلة	سعد مصلوح	11

متون أنساق

التخييل المخاتل، من فقر الثيمة إلى تجريب شعرية السرد الغرائبي، دراسة بعض مظاهر الحداثة في الرواية العربية المعاصرة.	محمد مصطفى سليم	15
العلاماتية، وتكوين البناء السردي في رواية «مطر حزيران» للروائي اللبناني جَبّور الدويهي.	حسني مليطات	39
تمثلات الكولونيالية الجديدة في رواية «2084 حكاية العربي الأخير» .	عبد القادر فيدوح	51
استراتيجيّات الاعتبار في السيرة الذاتيّة «كتاب الاعتبار» لابن منقذ أنموذجا.	يسرى التمراوي	69

قراءة أنساق

إشكالية المعنى في ضوء النظرية السّياقية.	حبيب بوزوادة	83
قراءة النص الأدبي. المعنى وآلية الفعل.	عبد الكريم محمد حسين	97
شعرية المصطلح الصوفي من بنية التآلف إلى بنية التضاد.	أحمد بوزيان	115

دلالات أنساق

دروس في اللسانيات العامة لدو سوسير (نشرة 1916) قراءة نقدية في ضوء المصادر الأصول.	مصطفى غلفان	135
الأُرْجُومة، خصائص العبارة الأخيرة في النصّ الحجَاجيّ وأنواعُها (دراسة في ضوء الأسلوبيَّة التداوليَّة).	سالم عبد الرب السلفي	157
بعض توجّهات البحث التطبيقي في اللسانيات التوليدية.	محمد بلبول	175

متون أنساق

التخييل المخاتل

من فقر الثيمة إلى تجريب شعرية السرد الغرائبي

دراسة بعض مظاهر الحداثة في الرواية العربية المعاصرة

د.محمد مصطفى سليم
جامعة قطر- كلية الآداب والعلوم- قسم اللغة العربية
m_mostafa@qu.edu.qa

ملخص

«تستهدف هذه الدراسة الوقوف على ما تتمتع به الرواية العربية المعاصرة من مظهر حداثي تجريبي يتعلق ببنيتها السردية، وتحديدًا ما يكاد يُشكل مسارًا تجديديًّا أكثر قربًا من المخيلة العربية وموروثها الضارب عمقًا في الحكي، ألا وهو مسار «التخييل المخاتل» وما ينطوي عليه ذلك من غرائبية بائنة، حيث بدا أن الاتكاء على الثيمة وحدها، أو الامتياح من المدينة العربية بوصفها فضاءً مكانيًّا للحدث، لم يعد سمتًا غالبًا على التجريب الفني في مدونة السرد العربي المعاصر. وفي المقابل بدا جنوح بعض الأعمال الروائية العربية إلى إحداث التغريب عبر تخييل الأحداث، والأمكنة، والحوارات، ورفع مستوى التكثيف والتوتر في اللغة، وهو جعل مهمة الدراسة هي رصد هذه المظاهر التخييلية المخاتلة على أنها أداةٌ من أدوات التجريب الروائي المعاصر، أو ممارسة تجريبية تستند في حضورها السردي إلى موروث غير شائع الحضور على مستوى الواقع المعيش، وعلى مستوى الواقعة الفنية أيضًا؛ وذلك من خلال التطبيق التحليلي على روايتين، هما: رواية (366) للروائي السوداني أمير تاج السر 2013، ورواية (الروح الثامنة) للروائية المصرية نيرمين يُسر 2014، ومتتبعين في ذلك سبيلا يمزج بعض مفاهيم الدرس الثقافي والسيميائي لتبيان التخييل السردي.

الكلمات المفاتيح :

الرواية، السرد، الغرائبي، التخييل، الثيمة، التجريب، الشعرية، العتبات»

Deceiving Imaginary

From the humble of themes to experiencing the poetics of marvelous narration

A study in some aspects of modernity in the modern Arabic novel

Mohamed Mostafa Selim Abdel-Latif
Qatar university
m_mostafa@qu.edu.qa

Abstract :

This study aims at exploring the modern experimental appearance of its narrative structure. It analyzes in particular the innovations that are related to the Arab imaginary and its narration repertoire: i.e. the deceiving imaginary and its marvelousness. It is clear that the reliance on themes or Arab cities as a space do not dominate the artistic experimentalism of the Arab contemporary narrative. In contrast, the Arab fiction tends to make de-familiarization by the imagined events, places and dialogues along with increasing the level of condensation and irritation of language. The goal of this study is to investigate these features as tools of contemporary fiction experimentalism through studying two novels: (1) "366" by Amir taj al-Ser (2013) and the "Eightieth Spirit" by Nermin Yousr (2014). The study blends between concepts derived from cultural studies and semiotics to tackle the narrative imaginary.

Keywords :

Novel, Narrative, marvelous, imaginary, theme, experimentalism, poetics, foregrounding

(إن القصــة تقــدم لنا العالم، ولكنها تقدمُ لنا- بقضاء محتوم- عالمًا خاطئًــا... وكم من الأشباح تعترض بيننا وبين العــالم؛ بيننا وبين الآخريــن؛ بيننا وبين أنفسنا! وإنه ليستحيل علينا أن نسمي الأشباح أو أن نتبعها. إذ إننا نعلم جيدًا أن في ما ينقلونه إلينا أشياء كاذبة ليست أخطاء وحسب)

ميشال بوتور (1926 - 2016)

مفتتح:

مادام الإنسانُ لا يتخيل، أو ليس في حاجة إلى تخيّلِ، أي أمر يُحسه إحساسًا واقعيًّا مباشرًا، فإنه لن يتخيل إلا ما لم يقع تحت طائلة إحساسه الحقيقي، حتى إذا كان المحرض الأكبر له في هذا هو الحس الفعلي والإدراك الحقيقي لمعطيات الواقع المعيش، وخاصة إذا تعرض إلى إحباط ناجم عن عدم استطاعته إشباع رغباته؛ مما يسهم في عدم تحقّق وجوده في الحياة بشكل متوازن. وهو في هذا التوجّه صوب الخيال يُحقق ممارسة يُمكن أن يُقطع فيها فلسفيًّا وجماليًّا ونفسيًّا بأنها من الفعل الإرادي والنشاط العقلي الذي سيُفضي في نهاية الأمر إلى منتج تخييلي ذي شكل ووظيفة يحددهما سياق الممارسة والمعايشة، بالإضافة إلى التكوين الذاتي والخبرة الخاصة للمُتخيِّل.

وفي الحقل الأدبي، يبدو التحرر من قيود الحقائق الثابتة، بما تنطوي عليه من معاني جوهرية مطلقة في واقعيتها، غايةً كُبرى تكشف عنها أفعالُ إبداعيةٌ متعددة، ما كان لها أن تتمثّل وجودًا مائزًا إلا عبر ملكة (الخيال)، تلك الملّكة التي تعد في يد المتخيِّل أداةً عابرةً للمسافة بين ما هو معتاد وواقعي وحقيقة، وما هو جديد محطمٌ لكل اعتيادي في الحياة، ومحوّرٌ الواقعي المحض والحقيقة القاطعة إلى واقع بلاغي وحقيقية بلاغية، وتسهمُ تجليات هذا العبور الناجز في تحديد ما يصطلح عليه بعملية التخييل، التي تتضحُ معيّتها أكثر عبر تبصّر العملية الإبداعية ذاتها، حين تبدأ بإدراك المعطيات المألوفة والعادية، وتمثّلها تمثلاً ذاتيًّا وفنيًّا، ثم تنتهي بإعادة إنتاجها وتشكيلها في متكوّن ذهني ذي معطيات وعلاقات متغايرة في حضورها وجوهرها تُتَلمّسُ في المُتخيّل المادي الجديد. وعند إدراك فحوى هذه العملية لا يستطيع متتبّعُها إقصاء دور العقل الفاعل قصديةً مرهونةً بخيال، أو بالأحرى المرهونة بوعي فني مكثف، تفرضه مرحلة الإنتاج.

إن اعتماد العقل[1] ركيزة مهمة في إدراك عملية التخييل أمرٌ بالغ الأهمية بالنسبة إلى أية مقاربة نقدية تتقصد تفسير المتخيَّل في مدونة أدبية أو في أي شكل من الأشكال الثقافية والإبداعية، وخاصة عند ضبط حركيته، وتحديد منطق تفاعله مع العالم المادي والمعطيات الإدراكية، الأمر الذي أكّده جيلبير دوران (1921 - 2012) في ربط الهالة التخييلية بأية ممارسة عقلانية في مختلف العلوم والنظريات؛ لأن كل عقلانية وكل نظام منطقي- على حد تعبيره- يحملان في ذاتهما أوهامهما الخاصة، مع الأخذ في الحسبان بأن توجّه البحث عن وظيفة المتخيل في السياق المدعوم بكونه نسقًا إيحائيًّا يجعل من الصعوبة بمكان أن تتقلص الوظيفة في تقديم الحقيقة المضبوطة أحادية القطب؛ لأن هناك انفتاحًا ما على التعدد الدلالي، بناءً على اختلاف مستويات القراءة، وتغاير أزمنتها، وتعدد منهجيات التأويل الموظفة في عملية المقاربة ذاتها[2].

(1) ليس المقصود بالعقل- في هذا البحث- العقل المحض الذي يرتهن فعله بالنظام المنطقي في الحياة، وإنما المقصود من وروده هو التوجه نحو (القصدية) لدى المُتخيِّل في ممارسة التخييل الأدبي، أو تقديمه ممارسة إرادية نشطة في التعامل مع مكونات العمل الأدبي وعناصره ووظائفه، والمصطلح بورده في هذا البحث بهذه المعية، فإنه يعد قريبًا مما تبناه ابن عربي من توفيقية قائمة على الخيال بين تصارع الحسي مع العقلي في التراث الفكري لدى الفلاسفة المسلمين، عندما خضع الخيال، لدى فصيل منهم، لسلطان العقل، وعدّوا العقل الوسيلة المثلى للمعرفة اليقينية، والمعيار الحقيقي الذي لا يُخطئ في الحكم على الأشياء، وهو ما رفضه ابن عربي إذ لم يعتد بالعقل، من حيث اعتماده على القوة المفكرة، وتتجلى أهميته في أنه عُد محطة توفيقية للصراع القائم على مستوى الفكر الإسلامي، بين مناهج المعرفة المختلفة والمتصارعة في إطار الفكر الديني والمعرفي خاصة منهج الفقهاء الحسي المعتمد على ظاهر النص ومنهج المتكلمين والفلاسفة المبني على العقل، من هنا جاء طرح ابن عربي التوفيقي المعتمد على الخيال كقوة وسيطة بين الحس والعقل، من حيث كونه وسيطًا وجوديًّا ومعرفيًّا بين الله والعالم، فأخذ من العقل والحس معًا. يمكنك الرجوع إلى ما أورده نصر حامد أبوزيد: فلسفة التأويل، دراسة في تأويل القرآن عند محيي الدين ابن عربي، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، 1983، ص-46 49، وكذلك: المصطفى مويفن: بنية المتخيل في ألف ليلة وليلة، دار الحوار، اللاذقية، 2005، ص 126-127.

(2) راجع الفصل الخاص بـ(الخيال والمتخيل في المنظور الإنساني) ضمن كتاب (الخيال والمتخيل في الفلسفة والنقد الحديثين) ليوسف الإدريسي، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، 2005، من ص 129 إلى ص 145، وكذلك المحور الخاص بـ (طبيعة البنية القصدية للصورة وخصائصها) في الكتاب ذاته من ص72 إلى ص82.

إن التخييل بهذا البعد الإجرائي، يجعل من المناسب أن تلتفت منهجيات التأويل إلى جملة من المعطيات الفنية والواقعية معًا، في تداخلها حينًا واستقلالية بعضها حينًا آخر، من أجل مقاربة المشهد الإبداعي، من هذه الزاوية، وعبر مدونة الرواية العربية المعاصرة، التي تواجه الآن مرحلة واقعية شديدة التمزق سياسيًّا واقتصاديًّا واجتماعيًّا وإنسانيًّا، من شأنها أن تكون بيئة خصبة للإبداع المتجدد. غير أن الحال على مستوى المنتج النوعي تبدو فيه مظاهر متعددة، قد تدفع بإعادة النظر في العلاقة بين الرواية الفنية والواقع، تلك الرواية التي تعد إرثًا عالميًّا إنسانيًّا حديثًا بالنسبة إلى الروائيين العرب، منذ انتزاع وجودها الأدبي من براثن الملحمة عبر (دون كيشوت: 1605 -1615) على يد دي ثيربانتس (1547 -1616) لتكون بديلاً عن الملحمة (هيجل: 1771 -1831) أو تبقى ملحمة بلا آلهة تليق بالبرجوازية وعالمها (جورج لوكاتش: 1885- 1971) ثم تصبح تعبيرًا حيًّا عن الثقافة الشعبية والوعي الجمعي في المجتمع الحديث (باختين: 1895 -1975، وبندكت أندرسن 1936- 2015 ... وغيرهما). ويمكن إجمال هذه المظاهر المتعلقة بالمشهد الروائي العربي المعاصر في ستة مظاهر، هي:

أولًا: ثنائية تبرئة الضمير والواقعية التصويرية أمام مجتمع نافذ ووعي تراتبي:

ليس مستغربًا أن يمر الأدب والثقافة والفن مرورًا ملتبسًا جدًا أمام اللحظات الفارقة في تاريخ الشعوب والأمم، تلك التي يُفتقر فيها إلى الاستغراق الدقيق في تأمل بواعثها ومآلاتها؛ فما بين الرغبة في تبرئة الضمير والتورط الشديد في الواقعية التصويرية السريعة، يلجُ كثير من الإبداع، وربما يقف المبدع أيضًا، في منطقة شديدة الحيرة، قد تنال من معياريّة الفن ومستوياته، وذلك حين تواجه المجتمعاتُ أزماتٍ كبرى، ومراحل انتقالية عسيرة في مسيرتها ضمن منظومة مجتمعية عالمية، يرتفع فيها سقف التداعيات في الوقت الذي تنخفض فيه المعالجات الفنية، مثلما هي الحال مع التعاطي المرتبك للإبداع حيال حدثٍ مفصليّ ومُلغز، بات يُعرفُ بالربيع العربي غير المكتمل، وما واكبه من كتابات بوقية تناولت حدثًا لم يكن ناضجًا بما يكفي لإيقاظ فعل الإبداع نفسه، وإن أيقظ حراكًا بعديًّا مكثّفًا لدى كثيرٍ من الفئات المُتّصلة بالثقافة والفنّ والتواصل، تلك التي لم تقدّم غالبيتُها مشاركة حقيقية في هذا الحدث، لكنها تسابقت من أجل إثبات إسهامٍ أو إدانة.

وشكّل هذا المثول، في أسّر الحالة الدرامية تلك، واقعًا مأساويًا ظاهرًا للمجتمع، عبرت عنه حالة الاشتباه في دخول حركة المجتمع ضمن التحولات الكُبرى لبنية الوعي العربي على مستوى خطابات متعددة في هيكلها الثنائي، ومتنوعة في منطلقاتها المعرفية، ومنها: الدولة والأمة، الوطن والقومية، اليمين واليسار، الحرية والاستبداد، المدنية والدينية... إلى آخر هذا الرصيد اللفظي المقدس ضمن معجم تنويري، منفصم عن الفعل ومتصل بصخب الكلام في وسائط سجالية كثيرة، جعلته خطابًا نُخبويًّا متعاليًّا على الواقع ومضادًا لأولويات المرحلة؛ لذا، لم يصمد حراكه طويلاً أمام دعاوى البحث عن أفق حر، يحقق الحد الأدنى من تطلعات الإنسان العادي أو المثقف.

وكان من المفترض أن يقدم الوقوع في أسر مثل هذه الحالة الدرامية مادةً خصبة لجنس الرواية، التي تعد أكثر الأجناس الأدبية انفتاحًا على الأشكال الفنية المتعددة، وأكثرها أيضًا قدرةً على استيعاب التغيرات الاجتماعية الكبرى، وتمثُّل مظاهرها تمثلاً استشرافيًّا يجترح أفاقًا مستقبلية بناء على ما استُقرئ من معطيات المجتمع. ولكن الأمر لم يكن كذلك؛ إذ تبدو القضايا المجتمعية ويبدو الحراك المحرض لها في زاوية تشكل وثيقة إدانة لحصاد الرواية العربية إبان هذه المرحلة المهمة. وما يستبطنه ذلك النتاج من أسئلة فنية وواقعية تواكب التغيرات المجتمعية

العربيــة على نحو أكثر جرأة، وأكـثر وعيًّا بحقيقة الأدب، ووظيفته، وموضعه في المشهد العالمي.

فعلــى المستوى الأدبي، الذي هو جــزء من بنية الثقافة والفــن، يمكن أن يلاحَظ شيء من هذا حين يكاشف مشهدٌ روائيٌ في الأدب العربي مكاشفة تجريبية على مستوى الثيمة والبنية والإيقاع السردي للمحكي في الأعمال الروائية التي صــدرت في السنــوات العشر الأخــيرة؛ إذ لا يبدو غريبًا أن تقــف هــذه المكاشفة على القليل مــن النصوص الفارقة في التجريــب الواعــي بسُلطة الفــن وأثره العميــق في إحداث التجريب، كما لا يبدو مستغربًا أن تقف المكاشفة أيضًا على نصوصــ قليلة أحدثــت جدلاً فنيًّا. الأمر الــذي يشكّل قلقًا إبداعيًّا، وأسئلة معرفيــة فنية وواقعية حول مستقبل جنسٍ أدبي هو بمثابة الأفــق الأقصى لعراقة الحكي بالنسبة إلى أمّة عربية حكّاءة بطبعها، وخاصة عندما ألقتها السياقات الداخلية والخارجية في أزمات حادة على أكثر من صعيد.

ويستقطب المجال التجريبــي في تشكيل الرواية أكبر قدر مــن تلــك الأسئلة التي تحــاول استبانــة التخم بين ممارســة التجريــب وإنجــاز النّــوع؛ ولهذا، حــين يكون فحــوى المكاشفة التــي تستهدفها هــذه الدراسة منشغلًا بالفــن أو منحــازًا إليه، فإنه بالإمــكان التذكير بأنه- في إطــار السردية العربية- لم يكن متنها الروائي في أقرب مراحلــه الزمنية حضورًا، ببعيدٍ عما يعتري وعي المبدع مــن إشكاليــات تتعلــق- في غالبيتهــا- بمعمــار الكتابة الروائية ذاتها، وما يتصل به من تحديات تجريبية. تلك الإشكاليات التي تتفاقــم وضعياتُها أمام معاناة الروائي من تقلّص حاد في وهج الرمزيات لمجتمعات مدنية تبدّلت طبوغرافيّاتُها وثقافاتها؛ فلم تعد كما كانت عليه قبل أن يمتد إليهــا معول التغيير على مستــوى النظام العمراني ومستوى البنية الاجتماعية.

ولعلــه من المعقول الإقــرار بأنّ مظاهــر هذا التغيير كانــت مُحرّضةً المجتمعات العربيــة على أن تدخل دخولًا مرتبــكًا ومتناقضًــا مجتمعَ (مــا بعد المدينــة)؛ مجتمع (المولــز) وإفرازاتــه القيميــة المجسّــدة لعــالم مــا بعد الحداثة؛ فتعاطــت تلك المجتمعات- بعنف- مع مظاهره استهلاكيًــا، بالقــدر الــذي حاربــت فيه- بالتــوازي مع الجانب الاستهلاكي- آثاره ولفظت إرثه قيميًّا.

وعلــى نحوٍ أكــثر مفارقــةً وأشــدّ ارتبــاكًا في الواقع المعيشــ، تعمّقت لدى الفرد هوّة التناقض، وبمقدار مثير للغرابــة، بين الوعــي والممارسة؛ إذ يعتنــق الحياة بوعي مجتمعــي تراتبي؛ يتأكد فيه البدء بالفرد، الذي هو جزء مــن الأسرة، تلــك التي تُعــد مكونًا من مكونــات العائلة والمجتمــع، ثم الدولــة، وصولاً إلى الأمــة. وعلى النقيض من ذلك تتجلى الممارسة اليومية؛ فيحيا مجتمعًا نافذًا[1] مباشــرًا؛ أي مخترقًــا التراتبيــة الداعمــة للتماســك المجتمعي الرأسي الذي يتطلب أساسًا سابقًا لكل فعل.

وبطبيعة الحــال، يتطلب هذا المجتمــع الأفقي النافذ أشكالاً مختلفة من فهم التاريخ، وأنماط السرد، وطرائق جديــدة في تقــديم المتون السردية لمجتمــع ذي طابع يعزز الاحتفاء بالسطح على حســاب الجذور والأعراق، ويُكثف الإحساس الحاد بكل ما هو ذاتي فردي، ويلفظ السرديات الكبرى التي تدور حول الرمز أو المثال السابق؛ لأن كل فرد رمــزٌ في ذاته؛ وأنه لم يعد من المناسب له أن يعتد اعتدادًا حقيقيًّــا بزمن الأصول وشخوصه العظيمة التي لا تنسجم مع القدرة على تجسيدها في واقع مضاد لكل تراتبية.

وغــير خافٍ أن ظــلالاً كثيفة لهذا الوعــي المرتبك تبدو واضحــةً في أفق الحياة العربية على أنها الوجه المشوّه لعالم مــا بعد الحداثــة، البادي في موضع مــأزوم، عبّر عنه تواتر قدرٍ كبيرٍ من الأسئلة الأخلاقية، التي لم تعد تُطرح بإلحاح، أو بالقدر نفسه، في المجتمعات الغربية ذاتها، والتي لا تتضح فيهــا بشــكل كبير ملامح التــأزم أو الالتباس بــين التراتبي والنّافــذ في الحيــاة المعاصــرة والآنية، ولعل مــن أبرز تلك

(1) ترتبط فكرة المجتمع النافذ بالمناخ العلماني، أو النظام العلماني، الذي يحيد كثيرًا من قيم الأصالة لحساب المعاصرة، وقيم المجتمع لحساب الذات. راجع تشارلز تايلر: المتخيلات الاجتماعية الحديثة، ترجمة الحارث النبهان، المركز العربي للأبحاث ودراسة السياسات، الدوحة، الطبعة الأولى، 2015، ص 179: 199.

الأسئلة ما يقوم منها حول الدعوات المتكررة التي تخصّ أعراف النظام الأخلاقي للتكنولوجيا، وصراعات القيم في عالم الرقمنة، وما يتعلق بهذا أيضًا من أفكار ذات اتصال مباشر بأخلاقيات الآلة وأخلاقيات الحاسوب ... إلخ.

وعلى الرغم من أن هذا الواقع المضاد للتراتبية قد يكون سببًا في فتح أفقٍ متسعٍ، يرفع كلاسيكيات البنى الحكائية، بل الروائية، إلى مستوى عالٍ من التجريب، فإن الواقع الفني، روائيًّا، لم يمارس اللعب التجريبي على نحو يستوعب فيه هذا الحراك الهادر في تبدلات المجتمع، بل بات مؤكدًا الحاجة إلى المزيد من الممارسات والمكاشفات التي تتعامل مع عناصر الطبيعة على اتساع روافدها وتشعبها، بما لها من تأثير بائن في التجربة الروائية وممارساتها التجريبية. وهو ما يتيح رصد بعض المظاهر التي تقرب صورة التجريب من حد الممارسة المعاصرة في الكتابات الروائية الجديدة وربطها بالمشهد الحالي في الكتابات الروائية العربية.

ثانيًا: هاجس المثالية وفقر الثيمة:

مع إضفاء شيء من المبالغة في إبراز هذا القلق الخاص بأسئلة الرواية في علاقتها بالواقع، ثم آفاق مستقبلها لدى الناقد والمبدع، يبدو المجتمع العربي؛ موضوعُ الرواية الفنية، وكأنه مكبّلٌ بشبح مثالية عتيقة، أو أشباح مثاليات متنوعة ومتناسلة بتناسل الأفراد والذوات إلى الحد الذي تُسهم به في انفصال الإنسان عن ذاته تارة، وعن واقعه تارات أخر، تحت مزاعم القدرة على جعل هذه الأفكار القيمية ذات قوة وجودية مستقلة في التاريخ؛ أي التاريخ الشخصي والوجود الذاتي؛ إذ المجال لا يعترف- بقوة- باعتناق القضايا الكبرى على النحو الذي يسعى إلى الجذور، أو يستدعي النماذج العليا في التاريخ الإنساني، وهو ما يبدو جليًّا في قلة الكتابات التي تسعى إلى ارتياد مناطق في المتن السردي تطرح مجتمعات بديلة ومضادة للواقع الحالي؛ مما يدع بعضًا من الكتابة السردية واقعة في دائرة تعزّز التوصيف بتثبيت اللحظة الراهنة على مستوى الواقع، ولا تعكسُ استجابة فنيّة عالية لهذا القلق بتقديم بنى تجريبية فيها من الجدّة الواضحة ما يجيب عن بعض أسئلة الرواية على مستوى الفن.

ونظرة سريعة إلى الثيمة Theme - بوصفها عنصرًا مهمًا في الرواية يعنى الاستعارة من الواقع؛ أي استعارة موضوعة أو حدث أو فكرة تصلح مادة لتشكيل عالم روائي مستقل عن الواقع ومشابه له في آن- تجعل أمر الحصاد الفعلي للرواية في حاجة إلى مراجعة دقيقة بالنسبة إلى الكتاب أنفسهم، وكي يلتمس هذا الرأي الابتعاد عن الوقوع تحت سقف التعميم وعدم الدقة، فإن تحديد الثيمة بوصفها (الاستعارة) من الواقع لتشكيل متن تخييلي روائي، تحيل بالعملية كلها إلى فعل (القصدية) الذي أشير إليه سابقًا، وهذا سياق ضابط ينطوي على جملة من المحددات لفعل الاستعارة من الواقع، أولها أن تكون الاستعارة من الواقع استعارة بلاغية تتقصد التحوير والإضافة والتبدل لتبتعد الموضوعة عن الواقع بقدرٍ، ثم تعود إليه من فرط التخييل لتشابهه في بقدرٍ آخر، ويأتي المحدد الثاني ممثلاً في استثمار الثقافة الأنثروبولوجية لما يعين على فعل التحوير والإضافة، ثم يتمثل المحدد الثالث في ما يمتلكه الكاتب من قناعات ذاتية وفنية تحول الموضوعة الواقعية المستعارة إلى واقعة فنية. وبالنظر إلى هذا التصور فإن كثيرًا من الأعمال الروائية لا تتفطن كثيرًا إلى إحداث التمايز في ثيمات كثيرة مستهلكة، تدور- مثلاً- حول الحب أو حق المرأة، أو دور المثقف[1].

(1) حول الثيمات المذكورة، ومنها: حق المرآة، راجع روايات كثيرة منها (حلة القمصان) لنورة المحيميد (مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، 2014) حيث النبرة العالية والصراخ المستهلك إعلاميا حول ظلم المرأة وغيرها، وحول المثقف ودوره في مجتمع ممزق، راجع (رقة القتل) لأحمد طوسون (دار النسيم، القاهرة، 2015) حيث تعرية الواقع الثقافي وسلطة المثقف المأزوم .... إلخ. وثمة نصوص روائية كثيرة، تجنح إلى الواقع، وتعيش تفاصيله، وتعمل على إعادة إنتاجه وتخييله، ربما ليتفق مع أبعاد درامية مشوقة، مثلما هو الحاصل في رواية (رقصة الظل الأخيرة) لرامي الطويل (دار الساقي، بيروت، 2013)، أو لإعادة إنتاج الواقع بتفاصيله واتساعه (شوارع العالم) لجنان جاسم جلاوي (دار رياض الريس للكتب والنشر، بيروت، 2013) وغيرهما، مما لا ينتفي معه تحليها بزخم التفاصيل من جهة، والقدرة على التخييل، لكنه التخييل الذي لا يتمتع بقدر من الغريب، وكسر مألوفية الواقع بشكل عميق. وهو ما يؤكد الأسئلة التي تتكئ عليها الدراسة حول المشهد الروائي في ظل ما قد يبدو فقرًا في التجريب المتعلق بالثيمة والبنية.

وكان من المنتظر، من واقع هذه الحال، أن يُعدّ فقر الثيمات الروائية ذريعةً كُبرى للروائي؛ كي ينفتحَ بلا هوادة على اللعب في الشكل بطرائقه الخاصة، وممارساته الفردية التي يكون الخيال الفردي فيها فانتازيا خاصة به، وتتعدد مظاهرُها بتعدد الرواة، وقدراتهم على ممارسة اللعب في الشكل، والغريب، والتجريب. في الوقت الذي يكون فيه الاحتفاء بسؤال الإنسان وخطاباته أمرًا لا يقبلُ المُغايرة أو التغريب، حتى إذا كان قائمًا على بنية الاختلاف عما هو سائد، أو التناقض في ما يُطرح؛ لأن الأمر في مجمله أمام اشتغال نقدي للقارئ الناقد، أو المتلقي الحر.

وكان منتظرًا، من واقع هذه الحال أيضًا، أن يشكل الرافد التكنولوجي، أو الثورة المذهلة في عالم الاتصال، مجالاً تجريبيًّا خصبًا لدى الكتاب، بما يدفع بتقنيات السرد نحو أفق نوعي يُدخل الرواية العربية فضاء التواصل الرقمي بجدارة، وعلى النحو الذي يسهم في تقديم ثيمات مبتكرة، مثلما هي الحال مع عوالم أخرى أحدثت بهذا الوسيط الرقمي هزة عنيفة، وقدمت ثيمات متنوعة في الكتابات السردية، التي توسّلت بالهايبرتكست والميديا وفضاء التواصل الافتراضي (التويتر مثلاً) في تقديم أبعادٍ تجريبية مُحكمة على مستوى البنية.

ثالثًا: كلاسيكات افتراضية والتجريب في الإطار:

في ما يتعلق بتتبع مسار المتن السردي عبر مراحل التطور المختلفة في بنى المجتمعات التي يقف في القلب منها مواجهة العربي للمجتمع الرقمي، يمكن التّيقُّن من أن الرواية العربية تنقلت، بإرثها الكبير الضارب في الماضي حكيًا وسردًا، تنقلاً غير حر وهي تنفتح على فضاء غير منقطع من التطور الحضاري الماديّ، الذي يهدم أدوات الحياة المألوفة ليسارع ببناء غيرها مما تقتضيه متطلبات اللحظة الراهنة من أدوات تنسجم مع طبيعتها، ومن الانغماس في فضاء التكنولوجيا بكل معطياته. الأمر الذي بدا وكأنه تنقُّل متحفّظٌ أو انفتاحٌ محدودٌ على التجارب النوعية السردية التي يُسهم في تشكيلها التطور التكنولوجي إسهامًا فنّيًّا يستوجبُ المتابعة بالرصد والتّحليل، ولاسيما عند ربطه بتجارب واتجاهات ومذاهب متعددة ومتنوعة على مستوى هذا الفن.

ولعل الفتنة بشعرية اللغة ومظاهرها في السرد كانت السبب الأرجح في إثقال كاهل المحاولات التجريبية الأكثر معاصرة؛ إذ لم تتخلص التجارب الروائية العربية الأولى، التي توسلت بالهايبرميديا، من إرث فني محدد في كلاسيكيات القص، وهو ما حدث مع محمد سناجلة (-1968...) في روايتيه (ظلال الواحد 2002، و شات 2005) ومع تجليات واقع الميديا في رواية أحمد العايدي(-1974...) (أن تكون عباس العبد 2005) وغيرهما [1]، فمنذ ما يقترب من عقد زمنيّ كاملٍ؛ يمكننا، بعده، فكّ روابط الهايبرتكست والشّات وتنحية ذلك من نصوص سناجلة؛ لنقف على متن روائي متأسر (من الأسر) بالأداء السردي التراتبي في التعبير عن موضوع روائي هو وليدُ عصرِ التّواصل الاجتماعي.

وإلى جانب ذلك، عُدّت الممارساتُ الروائيةُ العربيةُ عبر التويتر ممارسات تقليديةً جدًا، يلجأ إليها الروائيون من الكُتّاب على أنها سبيلٌ لحفظ متون قصيرة يمكن جمعها، في ما بعد، وإعادة ترتيبها وفق ما يستدعيه الإطار العام لحكايةٍ أو موضوعٍ يُتَدخلُ فيه بالحذف والإضافة؛ ليُقدّم على أنه نصّ روائيّ، ولكن لو حدث تخلّص من فضاء الإنترنت لأمكن الوقوف- أيضًا- على متن حكائي يحتفي بالموضوع الإطار، والحكاية الإطار، والبنية الإطار، وهو ما حدث مع رواية (إسبريسو 2012) لعبدالله النعيمي مع ما شابها من خلل بنائي أفقد العمل منطقيته وإقناعه وجاذبيته إذا ما قورن بالتغريدات إبان كتابتها عبر التويتر. ولعل الأمر نفسه

(1) ثمة دراسة نقدية تناولت (سردُ الهايبرميديا واليوتوبيات الجديدة... تجليات العولمة ومابعد الحداثة في اللغة والهوية) اتخذت من تجربة محمد سناجلة وأحمد العايدي مادة تطبيقية. انظر راجع: مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية (فصلية محكمة)- جامعة باتنة- الجزائر، العدد الرابع، نوفمبر 2010م.

مـع تجربة محمد القس (-1977...) في (موعد مع الله 2013) وغيرهما كثير.

لكن الأمر مختلف تمام الاختلاف في توظيف الميديا والتكنولوجيـا الخاصـة بفضاءات التواصـل الاجتماعي في الغـرب، إذ تبـدو هناك روايـات قائمـة ببنيتها على مـا يتيحه التويتر، على سبيل المثـال، من إمكانيات ذات اقتصـاد عارم في اللفظ، وإيقاع متلاهث في الطرق على موضـوع معين، بل يتيح أكثر من هذا، ألا وهو العمل على تقديم روايات نوعية، ليس لها نظير في الكتابات العربية، التـي لا يمكن معها - مثلاً - أن تُعد رواية (في كل أسبوع يوم جمعـة 2009) لإبراهيم عبد المجيد (-1946...)، أو (عين الهـر2006) لشهلا العجيلي (-1976...)، أو قبلهمـا (شرفة الهذيـان 2005) لإبراهيـم نصر الله (-1954...) و(أرتيسـت 2006) لهاديـا سعيد ...وغير ذلك- لا تُعد روايات افتراضية أو رقمية بالمعنى المتداول الآن، تحـت ذريعـة أن بهـا رواسب أو تأثـيرات من واقع الإنترنـت أو فضـاءات التواصـل الافتراضـي، تلك التي تدفـعُ الروائي نحو توظيف تقنية الإيميـل أو الرسائل أو الشـات في إدارة موضـوع الروايـة أو توصيـف شخصية معينة في داخلها.

وإذا كان الوضع بهذه الكيفية فإن هناك أفقًا مختلفًا علـى مستوى الممارسة الروائية الرقمية ذاتها في الغرب، وخاصـة من خـلال فضـاء التواصـل الاجتماعـي، فما قـام به هيو هـاوي في موقع أمـازون بداية من مجموعته (wool 2011)، أو الفتـاة جنيفر إيقن(-1962...)[1] التـي كتبـت رواية (الصنـدوق الأسـود 2012) أمر في غايـة الابتكار؛ ومن ثم المغايرة عـن البنى الروائية التي تُطـرح عربيًا علـى أنها روايات نوعيـة في التجريب، وإن كان الأمر لا يعدو عن كونه ملامح متواضعة في التجريب داخـل النوع الروائي المحدد سلفًا في الجنس الأدبي. من خـلال استثمار بعض مظاهر التكنولوجيـا فحسب، ولا علاقة له بارتياد نوع روائي مستقل.

فكمـا كانت للساعة الثامنـة أهمية بالغة لدى القراء مـن جمهور جنيفـر إيقن لشغفهم بتتبـع السرد الروائي المكتنـز حرفًـا مـن دون إسـراف في الاكتنـاز الشعـري والتصويـري، مثلمـا هـي الحـال في الكتابـات العربية المرتبطـة بالفضـاء التواصلـي، كانـت لها أيضًـا أهمية مضاعفة لـدى حساب نيويوركر علـى تويتر الذي التفت إلى اللعـب على إيقاع اللهفـة لدى قارئ شغوف بالجديد الذي تحملـه المائة والأربعون حرفًـا[2]، أو الرواية المائة والأربعون حرفًا – إذا جازت التسمية. ولعل ما في تجربة إليـوت هول الروائيـة المسماة (الدليـل)[3] ما يستوجب التنويـه؛ لأن القـارئ التويتري يقف أمـام رواية تويترية مكتوبة حسب تقنيـة مبتكرة جدًا، تلعب فيها إليوت هول دور الـراوي العليم، حين تُستهـل الرواية بتغريدة تتناول حدثًا هـو (مقتل السيدة ميراندا براون)، ولهذا الحدث صلة مباشرة بشخصيات أخرى ورد ذكر لها بأداء مباشر وغـير مباشـر في التغريدة، وسيكون لهـا دور في الرواية على مستوى نمو الأحداث وتراكمها بشكل تقاطعي. وهنا يتوارى في خـداع فني الراوي العليم ليتيـح مهمة السرد إلى السـرد المشارك الذي يقدم الأحـداث ويدفعها عبر أصوات روائية متنوعة. الأمر الذي يستدعي فتح حسابات شخصيـة في تويـتر بأسماء الشخصيـات التي وردت في التغريـدة الأولى ولهـا علاقة بمقتل (ميرانـدا براون)؛ وهي شخصيات متنوعة؛ رئيسة مثل الشرطيّ وصديقتها وغـيره، وهامشية مثـل شهود العيان، ويقـدم من خلال حضورهـا في مشهـد القَصّ مزجًـا بين هيمنـة الراوي

(1) راجع ما كتبته Katy Waldman تحت عنوان (Twitter Fiction Done Right) وبرابط:
http://www.slate.com/blogs/browbeat/201229/11//writer__elliott__holt__wins__us__over__with__her__twitter__fiction.html
وراجع أيضًا ورقة عمل (الرواية في وسائط التواصل... تويتر نموذجًا) لحجي جابر، ملتقى القاهرة الدولي السادس للرواية العربية، تحولات وجماليات الشكل الروائي، مارس 2015، والدراسة تحت النشر في كتاب الملتقى.

(2) طرأت الزيادة على أحرف التغريدة في تويتر، بعد الانتهاء من نشر الروايات المشار إليها.

(3) المراجع السابق للكاتبة (Katy Waldman) تحت عنوان (Twitter Fiction Done Right) و(الرواية في وسائط التواصل ... تويتر نموذجًا).

العليم من جانب، ثم إيهامًا باستقلالية الشخصيات الأخرى التي تروي أحداثًا تكشف موت هذه السيدة في الوقت الذي تبدو فيه دُمى يحركها الراوي العليم، وتظل الرواية على هذا النحو الثري المتنقل في إدارة بنيته بين الحسابات الشخصية في تويتر، ويتابع القارئ بلهفة ما تحمله المائة والأربعون حرفًا من دفعة متقدمة للحدث مع كل صوت روائي؛ إذ تتعزز لديه؛ أي لدى القارئ، خاصية الفضول بما يرفع مستوى إيقاع اللهفة والتشويق إلى الأمام.

رابعًا: شعرية اللغة بين التوتر الدلالي والقارئ النمط:

يستطيع متابع المشهد الروائي أن يرصد قدرًا كبيرًا من الكتابات الإبداعية الموغلة في مظاهر الشعرية، بناء على ما هو بادٍ من ممارسة فنية ترى اللجوء إلى الانزياح الصارم، والاكتناز الرمزي، والتكثيف التصويري ... وغيرها، مظهرًا من مظاهر التجريب والتجديد في المتن الروائي نفسه. وإن عُدّت هذه الممارسة تجريبًا على مستوى اللغة السردية، فإنها لا تتعضّد بالكلية على مستوى البنية الروائية؛ لأن الأمر- في جانب منه- قد يولّد تنافرًا دلاليًّا، من شأنه أن يُفضي إلى إحداث غموض مكثف؛ فيعمل على تبديد طاقات النموذج التواصلي لأي خطاب سردي، فضلاً على أنه يقلل من حيّز احتساب هذه الممارسة الكتابية تجريبًا سرديًا نوعيًّا، أو مجاوزًا- في بعض الأحيان- حدّ الحكاية، والإطار، والتراتب الحدثي؛ لأن النص[1] الروائي، في هذه الحالة من الغموض التراكمي، يُحال إلى جملة من التوقعات غير المنضبطة بين القارئ والنص، وهو ما قد يؤدي إلى ملمحين متكاملين في الرواية، هما:

- **الأول:** يرتبط بأفق التلقي ونمط القارئ، وقد عبرت عنه ماريا كورتي (1915-2002) بأن الرواية بهذا الوضع تبدو متجهةً إلى (نمط معين من الجمهور، بل أحيانًا إلى طبقة معينة) لأنك في النهاية أمام نمط معين من السّبك الذي يتوخّاه القارئ، والطرُق التي يقرأ بها التتابعات.

- **الثاني:** يبدو مرتبطًا بنمط الرواية وتصنيفها النوعي، وقد عبر عنه جوناثان كلر (-1944....) عام 1975 مؤكدًا أننا أمام كتابة تمضي بالنصوص الروائية، في كثير من تجلياتها، إلى طبيعة تقترب مما يمكن تسميته رواية اللانوع، أو أدب اللانوع، انطلاقًا من جملة التوقعات التي يفترضها الروائي مع القارئ[2]، والتي ليس من بينها ما يُرصد في المشهد الروائي من انتشار مصطلحات مثل: (نصوص) و(كتابة) على أغلفة بعض الأعمال السردية العربية؛ لأنها خير دليل على ذلك الابتعاد عن التصنيف، مع أن المتون- في بعضها- تحتوي موضوعًا روائيًّا ذا إطار حكائي عام.

خامسًا: حقيقة الرواية إيهامٌ بالحقيقة:

عندما ربط ميشال بوتور(-1926...) الرواية بالقصة وعدّها شكلاً خاصًا من أشكالها، وجعلها في الآن ذاته مختبرها الحقيقي[3] لم يكن يقصد بذلك إلا أن يجعل الرواية الجديدة، في تنوعها، مقومًا رئيسًا في إدراك الحقيقة، وتنوعاتها من خلال الطرائق التي يمكن أن تظهر لنا الحقيقةُ فيها، وليس من خلال التثبت من وجودها بالفعل؛ أي وجود الحقيقة في الخارج وجودًا عينيًّا. وهنا فإنه يعوّل على الحقيقة الروائية بوصفها مفهومًا عبرت عنه طرائق فنية متعددة، يدخل من بينها التخييل بقصد تقريب الأحداث من الواقع والمعقول والمنطق، مع أنها في الأساس مبنية على موضوع قد يكون مختلقًا، أو من محض الخيال.

(1) استعمال مصطلح (النص) في هذا السياق مقصود؛ لأن مثل هذه التجارب تفتقر إلى مقاربات نوعية مستمرة.

(2) راجع مقال رالف كوهين، وما ذكره عن ماريا كورتي وصياغتها لعلاقة التوقعات بجمهور معين، معززة المدخل التواصلي، تحت عنوان (هل توجد أنواع ما بعد حداثية؟) في ترجمة خيري دومة لكتاب تزفيتان تودروف (القصة الروائية المؤلف: دراسة في نظرية الأنواع الأدبية)، دار شرقيات، القاهرة، 1997.

(3) ميشال بوتور: بحوث في الرواية الجديدة، ترجمة: فريد أنطونيوس، منشورات عويدات، بيروت، ط3، 1986، ص5، 7.

وإذا كان الوعي بالحقيقة في الرواية مرتبطًا بالموضوع الروائي، فإن هذا لا يعني إهمال الطرائق التي يُتناول بها الموضوع لغة وأسلوبًا وتقنية وبناء؛ أي ينبغي للروائي في هذه الحال مراعاة الشكل الذي يمكن أن تُرى فيه الحقيقة، حتى وإن كان من روافده إسباغ الوهم بالحقيقة على موضوع الرواية نفسه، الذي هو- في الأساس- مبحث غير حقيقي، وتلك ممارسة سردية تبدو في حيز القراءة الناقدة والاشتغال التأويلي خداعًا فنيًا مشروعًا، ينأى تمامًا عن التثبت اليقيني بحقيقة هذا الفعل السردي، أو ذاك الأثر، أو تلك الشخصية المقحمة، أو ذلك الحشد من التفاصيل والفضاءات الداعمة لأي حدث روائي، ما دام هناك متن منسجم يتوحد فيه الرمز والشكل والأدوات السردية مع معقولية الواقع الذي يقترب منه موضوع الرواية في أثناء التعبير عنه، أو في أثناء المعالجة السردية للموضوع والحكاية.

سادسًا: المخاتلة بتخييل الواقعة وليس بإعادة إنتاجها:

(كيف يمكن أن تكون الرواية روايةً إن لم تكن غريبة؟) بمقدار ما ترددت به هذه المقولة، التي أطلقها خوان ميّاس (-1946...) في مظان التأويل السردي يستطيع المتلقي أن يتعرف مدى قدرة الراوي على توظيف الخيال بوصفه عنصرًا سرديًا مُهمًا في إحداث الغريب لكل مرويّ، ويستطيع أن يتجنبَ كونها؛ أي المقولة، تساؤلاً؛ ليقترب بهذا التجنب من حدود التخييل المخاتل للحوادث أو المواقف المتخيلة؛ كي تُصبح شيئًا يُشبه الواقع ولكنه ليس هو؛ ومن هنا، يمكن النظر إلى الروايات التي تُعيد إنتاج الواقع في حيز الواقع التصويري، على أنها روايات بائسة الإدهاش؛ لأنها تفتقر إلى إعمال المعالجات الفنية المُفضية إلى تغريب المادة الواقعية (موضوع الرواية) بالقدر الذي يجعلها قريبةً من الواقع، وهي ليست منه، ولعل من هذه الممارسات ما يكون قريبًا من تعمد الاختلاقات، والأخذ من الواقع ثم إعمال الحدود الممكنة من التغريب فيه، ولو تطلب الأمر عقدًا سرديًا متجددًا مع القارئ لتأكيد الإيهام بأن هذا الموضوع الروائي المجتث من الواقع ليس واقعًا محضًا، ولكنه- في الآن نفسه- يُشبه بالواقع، ويقبل التفسيرات المتباينة بتباين القُرّاء ضمن قوانين الواقع ونُظُمه، وهو ما يتحدد بـ (الغريب) الذي تستهدفه الدراسة بوصفه عنصرًا من عناصر التخييل الروائي والمخاتلة السردية.

وفي هذا فتحُ بابٍ للغريب، الذي يَمْثُلُ في دائرة الندرة، ويتّكئ عليه الروائي في سرد روايته الفنية، وهو على علم بضرورة عدم الانفصام عن نظم الواقع[1] أو عدم الإطاحة بها، لكن عليه فقط أن يعمد إلى كسر مألوفية الحدث الواقعي، أو تشويش الشفرة المتوجهة إلى ثبوتيته أو تحققه يقينًا، من خلال ممارسات متعددة للمخاتلة والتخييل بأدوات سردية، يقف منها انفتاح أحداث الرواية العربية على السّجل الشعبي والعناصر الشفاهية والرموز الأنثروبولوجية موقفًا كبيرًا لهذا التخييل المخاتل، أو الخبث الفني بالكذب.

ولهذا، على سبيل المثال، تصبح عبارة (Let's lie) لنكذب أو دعنا نكذب، التي أطلقها أحد الرواة الأميين في أيرلندا متحدثًا عن الحكاية الشعبية؛ بقصد إمتاع الجمهور، -تصبح أداة سردية وعقدًا سرديًا ضمنيًا بين الراوي والقارئ؛ لكسر مألوفية الواقعة الحياتية التي ستكون بالحيل الفنية شبيهةً بالواقع، ولعل، أيضًا، ما افتخر به راو روسي آخر بأنه كذاب مبدع (a renowned liar)؛ إذ يمتلك القدرة على أن يملأ ثلاث حقائب بالأكاذيب[2] هو ما يمكن أخذه على أنه مبتكر المتعة من جهة، ثم أنه قادر على الاختلاق الواقعي للمرويات التي ترتبط بجمهور، أو تتعلق بقراء شريطة أن يظل رباط

(1) ثمة خلطٌ كبيرٌ لدى الدارسين العرب عند المثول التطبيقي لما يتعلق بالغريب والعجيب والعجائبي والعجيب ... إلى آخر ما يتجاوز العشرين اصطلاحًا، تعكس اضطرابًا شديدًا بين المفهوم والاصطلاح إلى الحد الذي تضيع معه ماصدق المفهوم نفسه. راجع ما كتبه لؤي خليل في الفصل الأول (-23 71) والفصل الثالث (-111 134) ضمن كتابه (العجائبي والسرد العجائبي: النظرية بين التلقي والنص) الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، 1914م.

(2) Richard M. Dorson; Folklore and folklife. P.: 60.

المتعة المحددة بلهفة التوقعات مستمرًا بينه وبين المروي لهم، لا المروي عليهم؛ إذ المروي عليه شخصية متعينة ومتحققة في متن العمل الروائي ذاته، التي قد تكون- في سياق الحكي الشعبي- بمثابة الجمهور، أما المروي له فهو اشتغال نقدي بحت، أثارته بقوة آليات القراءة والتأويل في المجال السردي.

وبناء على ذلك، يمكن رصد بعض مظاهر التخييل المخاتل في روايات عربية معاصرة، توسّلت باللغة تارة، وبالحضور المصطنع تارة أخرى، وبغير ذلك من الحيل الفنية التي مارست بها مظاهر تجريبية ليس بمقدورها أن تنحت نوعًا أدبيًّا ناجزًا، أو تُشكّله عبر تقنيات فنية عابرة للأجناس أو للنوع. كما ليس من طاقاتها أن تبتكر فضاء فارقًا في الكتابة الروائية، بقدر ما تتمثل قدرتها في تجديد طاقات السرد في ملامح تجريبية تعزز موروث الحكي، على مستوى الفن، وتخترق صراعات الثنائيات الكلاسيكية في الأزمنة (ماضي/ حاضر) والقيم (أصالة/ معاصرة) على مستوى الخطاب. وكل ذلك عبر أدوات سردية تسمح بشيء من الغريب، يمكن رصده على مستوى العناصر الآتية:

- الوقائع الحياتية: تلك التي يعاينها الروائي، ويأبى لها المرور إلى حيز الفن إلا من خلال وعي شديد بقدرة المخاتلة/ المراوغة في التخييل؛ لذا فإن اقتحام الروائي المتوالية اليومية بوقائعها، وتحويلها إلى واقعة فنية أداءٌ يفي بأدبية الرواية من جهة، ويؤكد التماس طريق التغريب المسهم في تكوّن هذه الأدبية من جهة أخرى.
- تبدّل الأمكنة وتغايرها بوصفها ارتحالات تكسر ما هو مألوف بشيء من التخييل الذي قد يسمح بالتغريب، أو نزع المألوفية، أو كسر الألفة بمضاد الآلية المصاحبة لتلقي العمل التقليدي (Defamilirzation)، وما لذلك من أثر ممتد يصل إلى الطرف النشط في عملية التواصل، وهو القارئ الحقيقي الذي يواجه نصًّا متشبعًا بطاقة حكائية، تنقله إلى عالم المسرود وفضائه غير المألوف.
- رصد تقنيات سردية أخرى، منها الوقوف على ما يعرف بالنظام التخييلي (Imaginary Order)؛ القائم على الفنتازيا؛ للإعراب عن اغتراب الذات/ الأنا من جهة، ثم مقاومة الشعور بالغياب وعدم الوجود من جهة أخرى.
- التخييل المراوغ عن طريق الإيهام بالحقيقة والواقع الحقيقي، بإضافة أحداث شبه واقعية لتقريب الخيال في شكل من أشكال الحضور المصطنع.
- اللجوء إلى مظهر الانزياح الصادم الذي يخلق توترًا دلاليا وغموضًا، من زاوية شعرية السرد، بما يجعل الرواية تجنح إلى التوجه صوب قارئ معين، أو نمط معين من القراء.

وليس بخافٍ أن العناصر السابقة- بالإضافة إلى ملمحي (شعرية اللغة بين التوتر الدلالي والقارئ النمط) و (حقيقة الرواية إيهامٌ بالحقيقة) متحققة في متون سردية عربية توظف أدوات سردية متعددة في بوتقة المخاتلة أو المراوغة الفنية، التي تجعلُ الرواية متنًا يوهم بالحقيقة من خلال تشكيلها الفني، وهو ما تعمل على تأكيده هذه الدراسة عبر التطبيق على نصين روائيين، هما رواية (2013-336) لأمير تاج السر(-1960 ...)، و(الروح الثامنة 2014) لنرمين يُسر.

* * *

(366)[1] تخييل الواقعة وقصدية الإيهام بالحقيقة:

لا ينسكر التوقع إلا قليلًا إذا ما توجهت الذائقة النقدية صوب متن سردي قادم من فضاء جغرافي ثري الدلالة؛ فضاء قائم على الاختلاف الثقافي والتنوع الأنثروبولوجي نظرًا لاتساع طبوغرافيته، فتتقاطع فيه روافد مؤثرة عربية وإسلامية وأفريقية بما تعمل على تشكيل وجدان إنساني خاص، عبر عنه الكتاب

(1) أمير تاج السر: 366، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، طبعة أولى 2013 وطبعة ثانية 2014.

السودانيون تعبيرًا مختلفًا في تجاربهم السردية المتنوعة، التي تكاد تشترك في الاستفادة الفنية من هذا الرصيد المتنوع للثقافة الشعبية، تحت ظلال متشابكة من التغريب والغريب والعجيب عند الامتياح من الواقع ما يقدم ثيمات مميزة. ويقف أمير تاج السرد قيمة فنية معززة، وبقوة، لهذا الطابع الذي دأبت المدونة السردية السودانية على إظهاره، وخاصة مع روايته (366) التي يعمد فيها إلى تخييل الواقعة مستعملاً حيلة القصدية في الإيهام بالحقية والواقع، وذلك عبر المظاهر الآتية:

- التماس الوثوقية بالغياب أولى درجات التغريب المخاتل:

يفتح عنوان رواية (366)- في ذاته- أفقًا يُجدد التأويل لدى المتلقي؛ لكونه بنية تكاد تكون منغلقة على شفرة يضن بها كاتبُها أمير تاج السر؛ ليصبح مجال تقييدها بتأويل أحادي الدلالة أمرًا غير وارد تمامًا؛ إذ لا يدرك المتلقي القصدية الكامنة وراء هذا العدد؛ فتارةً يعود بها إلى أيام السنة التي أحب فيها المرحومُ العاشقُ «أسماء» وتارةً أخرى يحددها بالسنة (اللاهثة)[1] على حد تعبير المرحوم المتيم. وأيًّا ما كان مقصود التأويل في الحالتين فإن ترقيم العنوان يقترب من المتوالية اليومية الكبيسة لعام مؤلم؛ مما يحيل بالدلالة على أفقٍ زمني له حضوره المكثف في علاقات قائمة على العشق والهوى، وفي مدينةٍ سودانية لم يمنحها الكاتب اسمًا وهي التي تُعد فضاءً طبوغرافيًّا للأحداث، ثم ترك للقارئ شوارعها وشخوصها وبيوتها تتقاطع في فضاء زمني، هو مجهول ضمن مجهولات كثيرة في الرواية، لا يمكن عدّها مظهرًا حداثيًّا يدخل ضمن علاقة الرواية الحديثة بالمدينة؛ لأن الفضاء الاجتماعي للموضوع الروائي أبعد ما يكون عن الطابع الحداثي.

ولهذا، ليس هناك مقتضى فني يدفع بالمتلقي إلى الوقوع في مرحلة (المابين بين) إذا رام التّثبت من حقيقة الوقائع المسرودة في الرواية، وذلك بفعل المراوغة الفنية التي بذرها أمير تاج السر، ولاسيما في أولى عتباته السردية بعد العنوان، ألا وهي (عتبة الاستهلال) التي تعمّق الإيهام بواقعية الرواية وحقيقة موضوعها، في الوقت الذي يتراجع فيه هذا الإيهام مع نهاية الرواية، فلا تبدو واقعية بالقدر الكامل، وإن تشابهت معه في بعض التفاصيل، فحين تكون عتبة الاستهلال المقصود على هذا النحو:

«**تدور أحداث الرواية بين عامي 1978 و1979، وقد بُنيت على وقائع حقيقية، حيث عثرتُ ذات يوم على حزمة من الرسائل مكتوبة بحبر أخضر أنيق، ومعنونة برسائل المرحوم إلى أسماء، وكانت مشحونة بشدة كما أذكر. ضاعت تلك الرسائل، لكن بقيت أصداؤها ترن في الذاكرة؛ ليأتي هذا النص**»[2]

يجد القارئ نفسه مع محاولة مدبرة لإقامة عقد سردي دالٍ من أمير تاج السر؛ بينه وبين القارئ؛ للاتفاق على أنهما أمام واقع وحقيقة. غير أن الاشتغال النقدي في جانب المروي له يُفضي إلى أن الإقرار بعبثية التّيقُّن من هذا الواقع وتلك الحقيقة أمرٌ تُحتّمه ضرورة السرد وفنيات الخطاب، وهو ما يعد إنصافًا للكاتب الذي يجيد تعضيد ممارسة اللعب بالتخييل؛ من أجل إتقان حيلةٍ سردية يدخل بها في حيّز العقد السردي المخاتل.

وعندما يروم التحليل مظاهر المخاتلة والمراوغة في هذا الاستهلال، يطالع تعمد الكاتب إيراد عبارات متسمحة بالواقع، وتمارس حيل الاستدراج الشائع في التوثيق أو التماس المصداقية لدى القارئ، ومنها: (وقائع حقيقية- عثرت- كما أذكر- ذات يوم- المرحوم) وفي الوقت نفسه يستدرج قارئه إلى ميزانٍ من التوتر الموحي بين الصدق والكذب، الحقيقة والخيال، حين يقول (وضاعت تلك الرسائل) ليسمح لنفسه بشيء من الحضور المصطنع (Artificial Authority) الذي يطل به على القارئ، ويعلن شخوصه العيني (أمير تاج السر) وحضوره الذاتي على امتداد العمل، وفق تعبير وين

(1) الرواية، ص9.

(2) الرواية، ص5.

بوث (1921- 2005)[1]؛ ليتحصّل بموجب هذا الاتفاق السردي المُبْرم ابتداءً على أحقية الإسهام في اتساع رقعة المعني به في الرواية، ثم تزويد النص بالحقائق، التي قد لا تكون حقائق، وهي بالفعل كذلك.

غير أن الإيهام بهذه المواجهة المباشرة بين المؤلف/ الراوي والقارئ/ المروي له، ينكسر تغريبيًّا؛ بسببٍ من خفوت التعليق المباشر على الأحداث، وإن كان تيقُّن القارئ لا ينتهي من أنه، على طول الرواية، مترقب مفاجأة الحضور الصريح من المؤلف، ومتوقع مفاجأته له بأشياء من عندياته لا أساس لها بالواقع؛ لأنه كما ذكر (ضاعت تلك الرسائل، لكن بقيت أصداؤها ترن في الذاكرة؛ ليأتي هذا النص) لكنه يكسر توقعه، وفي الوقت نفسه لا يصرح بطبيعة الإضافة التي أبرم على أساسها عقده السردي مع القارئ؛ ليقدم له هذا الذي وصّفه بأنه (النّص). غير أنه، في الوقت نفسه، يُهرّب إليه كونه فاعلاً في الإضافة عندما يختم عتبة الاستهلال بقوله (ليأتي هذا النص) فمدلول كلمة (النص) إعلان صريح بأن القارئ أمام نص، وللنص منطقه الفني الذي يسمح بالخيال ويقتضي الحضور، على الأقل من أجل تنظيم الوحدات السردية التي تُكتب بوصفها نصًّا روائيًّا. وهنا يكمن التخييل المخاتل في تجليات الحضور والغياب معًا أمام القارئ.

ومن زاوية توضيحية أخرى، يتأكد بها إصرار أمير تاج السر على الإيهام بالواقع، ثم كسر المألوفية فيه أيضًا، عندما يستمر في التواري، إذا ما كانت النّظرة مُؤطّرة بسياق العلاقة بين الراوي والمروي له، في ظل هذا الاستهلال المؤذن بالحضور المصطنع؛ إذ تبدو العلاقة علاقة طردية، تتمثل في أنه كلما اشتد حضور المروي له (الطرف الثالث في عملية التواصل السردي) وزادت العناية به من قبل الراوي، زاد مستوى الحضور المصطنع للراوي ذاته. فاستحضار المروي له دالٌ على أن الراوي شديد الوعي بنفسه، ويتضح ذلك أكثر فيما يمارسه الراوي من سعي لتقديم معلومات كافية، كي يكتسب بها مصداقية للمروي والوثوق به لدى المروي له (القارئ)؛ فيعمد إلى الحواشي والتذييلات والإشارات (Clues)، بل يسعى إلى تقديم النص الوثيقة، في مقام سردي كتابي لجمهور القراء والمروي لهم، وهو مقام مستوحى من مقام القدرة على التخييل الذي يبدو غريبًا؛ لأن القارئ يجد نفسه أمام حضورٍ مصطنع يُقدّم بالغياب، ومع عقد سردي قائمٍ على الكذب بالحقيقة الناقصة، وقائمٍ أيضًا على كسر الوثوقية التي أوهمنا بالتماسها في البداية؛ لأن الإضافات صادرة من أديب وروائي.

غير أن الدخول في أجواء الرواية يُنبيء عن ما هو خلاف لهذا من قبل المؤلف، فلا هو بالذي يعلق، ولا هو بالذي يكتب هامشًا، وكان من الممكن للرواية بهذه الشعيرة/ العتبة الاستهلالية أن تتيح له ذلك، وتحت مشروعية فنية لها ما يدعمها، فهو وإن كان- في البداية- يلتمس الوثوقية لما سيكتب عن طريق إضفاء الطابع الدرامي للقصة، بحيث يحدد بعد المدخل الشعاري، وعلى نحو درامي، فضاءات الرواية: الزمان والمكان والمناخ، من دون أن يشكل عبئًا على الطابع السردي للرواية الفنية، فإذ به لا يتعمد الحضور، إلا بمقدار ما يستطيع القارئ أن يواجهه من حقائق، والحقائق قد ضاعت وفقدت، على حد تعبيره، وهو وحده من أكملها؛ إذ لا يستطيع القارئ الوثوق من عدد الأيام التي أوردها أمير تاج السر وأضافها بنفسه، وأيضًا ليس في مقدوره أن يحدد الإجابة عن التساؤل: من المرحوم في هذا اليوم الذي قرأه، ومن أمير تاج السر؟ وإن كانت الرواية يتسيدها صوت واحد وراوٍ واحد، هو الراوي المرحوم.

وإلى جانب ذلك، تتأسس في المادة المروية حالة فنية تعرف بأنها وعي السرد بنفسه (Self-Conscious Narration) تلك التي تعد قرينة للراوي الواعي بنفسه كذلك، أو تحكمهما علاقة جدلية تتسم بالتأثير

(1) راجع الفصل السابع من كتاب (بلاغة الفن القصصي) لوين بوث، ترجمة: أحمد خليل عروات، وعلى بن أحمد الغامدي، جامعة الملك بن سعود، السعودية، ط1، 1994م، ص 197: 244.

والتأثـر، إذ يكاد يكون كل منهما وجهـا للآخر، ولاسيما في تجاوبهمـا مـع المـروي لـه، حيـث التأثـر بوضعيتـه المستحضـرة في فضـاء النص. وهنـا، يمكـن، في ظـل هـذه الحيلة المخاتلـة، توصيف الحضـور المصطنع بأنه حضـور متضفر بين المرحوم وأمير تاج السر، ومردّ ذلك هـو ما يمكـن قوله بالاشـتراك المبطن في فعـل الرواية؛ أي يصـدق على الاثنين كونهما الـراوي معًا، ولكن عدم التحديـد بينهما له ما له من تغريب، يـؤدي إلى التوثيق إذا استحضـرت الـراوي/ المرحوم، ويشـكك في الحجة السرديـة والوثوقيـة إذا رمت الراوي/ أمـير تاج السر. فالأمـر موكـول إلى القـارئ النّشـط، وإلى فضاء نقدي تأويلـي محض، وهو ما أشار إليـه جوناثان كولر على أنه وعي السـرد بنفسه، إذ خص الأمـر بمشكلة الوثوقية أو الحجة السردية، وذلك عندما تكثر الإشارات التي تدور حول ميول الراوي الخاصة، وتزداد وتيرة الشك في تأويل هذه الميول إذا اشترك الراوي والكاتب نفسه في تقديمها، أو غمض على التلقي تحديد أيهما صاحب هذا التدخل؛ فكثيرًا ما يرد ذلك لدى «المرحوم» في أيامه ورسائله؛ لأن هنـاك ما يدلل علـى أن السارد الراوي يشـارك الكاتب في الروايـة والكتابة والقيم نفسها؛ مما يشكك في تأويله للأحداث، ويثبتهـا في آن، وهذا ما اصطلح على تسميته (ما لا يوثق به Unreliable)[1]، وكأن الحال أن هناك تعمدَ الزعم بوثوقية حجة معينة ليسلم بصحتها القراء، وهنـاك أيضًا كسر هذا التعمد بنقض اكتمال الرسائل التي خص بها «المرحوم» حبيبته «أسماء».

- السرد بين حضور الراوي وغيابه:

عندمـا استحسن جيرار جينيت (-1930...) ما قام به أفلاطون عنـد ترجمة الملحمـة الهوميرية إلى حكاية خالصـة، وخاصـة عندمـا اعتمد علـى مبدأ هـام، هو التكثيف، فحـذف الأخبار النافلة والإشـارات الظرفية، الزمانيـة والمكانية، لأنها مبعث التوهـم في أن المعروض واقـع، وليس سردًا تخييليًّا؛ ممـا يجعلها وسيطًا ممتازًا للوهم المرجعـي[2]، فهي توحي بالتقليد الصارم، وبهذا كان أفلاطون ممن يؤكد إبعادها حتى لا يُتوهم بأن النص الأدبي محاكاة مرآوية تقليدية للواقع.

ولعـل هـذا ما قـام به أمير تـاج السر كـي لا يقع في شرك تقـديم حكاية خالصـة، فكسر التطـور التاريخي لسيرورة الأحداث، ولم يلتزم بتنظيم تتابعي لها، وأيضًا لم تغـب عنه الوظيفـة المحاكاتية للأوصـاف والإشارات المرتبطة بواقع خاص عاشه «المرحوم»و «أسماء» و«أخوه» ... إلخ. ومن الجدير بالتنويه أن يُحدّد المقصود بالغياب بشخصيـة الكاتب، ويتعلق الحضور بالـراوي «المرحوم» وإن شاركـه الكاتـب، أو أوهمنا مشاركتـه لتقريب المادة من حيز الواقع.

وهـذه الوظيفـة المتعلقة بالإشـارات هـي التي تبرز التغـير الواضح، فضلا علـى أن هذا لا يقلل أبدًا من دور الـراوي في تقديم الأحداث، حيـث إن حكاية الحدث بين المحـاكاة والتخييل تعتمـد في أساسها على أن فن القص هـو قولُ أكثر ما يمكنُ بأقلّ ما يمكن، وما كان ذلك ليتم لـولا حضور فعليّ للـراوي من دون التظاهـر بأن السارد ليـس هو من يقص، فهذه ـ كما عبر عنها جينيت، تُعرف بالشفافية الكاذبة للسارد[3]، التي يجب عليه أن يتخلص منها إزاء تقديمه لسرد تخييلي، لأن غياب السارد المخبر يتيح للخبر السـردي أن يهيمن على المكتوب في مشهدية متسمـة بحكاية متطـورة وتفصيـلات متعـددة تناسب السـرد التاريخي، بينما يحمل حضـور الراوي تصريحًا بوجـود السـارد المتحكـم في إدارة الأحـداث؛ فتغيـب التفاصيـل، ويحظى التخييل بعنايـة تقود في النهاية إلى السرد المعاصر أو القصة الأدبية، ويتحقق المقام السردي

(1) جوناثان كولر: مدخل إلى النظرية الأدبية، ترجمة: مصطفي بيومي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2003، ص122.

(2) جيرالد برنس: قاموس السرديات، ترجمة: السيد إمام، دار ميريت للنشر والمعلومات، القاهرة، ط1، 2003م، ص111، 112، 164، 165، وكذلك: جيرار جينيت: خطاب الحكاية، ترجمة: عبد الجليل الأزدي وعمر حلمي ومحمد معتصم، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 1997، ص180، 181 (بتصرف).

(3) جيرار جينيت: خطاب الحكاية، ص181، 182 (بتصرف).

للقصـة، أو السردية بالنسبة للنص، ولكننا نفاجأ بأن الراوي والسارد هو «المرحوم» والكاتب معًا، مما يعني أن فعـل الرواية (366) فعل قصـدي، قد يكون فيه أن مادة الروايـة كلهـا كانت في حـوزة المؤلف، ومن ثـم لجأ إلى إخفـاء ما يريد، أو ادعاء الإخفاء ليتسنى له تقديم نص روائي متكامل محققًا أمرين،هما:

- تجنـب الوقـوع في دائـرة السرد التاريخـي لجملة من الرسائل المؤرخة تدريجيًّا، أو المتتابعة حدثيًّا.
- الإعـلان عـن نفسه في حضـور غير معلـن؛ لكي تعبر حرفية السرد عن نفسها في مقام فني له مقتضاه.

بناء علـى ذلك، فإن جعـلَ الغياب ممثـلاً في (أمير تـاج السر) نفسه أمر مقصـود؛ لكونه مسهمًا في إحداث التغريـب، فضـلاً علـى أن تغييـب الراوي مـن الصعوبة بمـكان؛ نظرًا لمـا آلت إليه فنيات القص الحديث، حيث التجريب والتطوير بالبعد عن كلاسيكيات القص والقرب من حداثة السرد الذي تنخرط معه البنية القصصية في حبـكات متسمة- في كثـير منها- بالخلو مـن استمرارية سببيـة، أو علاقات ضروريـة محتملة، بين أحداثها؛ مما يجعلنـا- إذا تحدد الغيـاب في الرواي المشـارك والعليم معًا (المرحـوم)- بعيدين عن أنماط التحديث في البنية، والقرب من الحكي ذي المنطق المتدرج والمتنامي للأحداث، والمحتفي- أيضًا - بالتفاصيل مع وجود الراوي.

هنـا يصبح الـراوي (المرحـوم) المدفـوع بإضافات المؤلف، هـو الوسيط الأكـبر في التعبير عـن التفاصيل، وعن الشخصيات التي لم تأت إلا في إهاب المحكي عنها، المسـرود لها علـى لسان المرحوم، بمـا في ذلك شخصية «أسمـاء» التي تجسـدت متلفّظًـا بها على لسـان عاشق يلفّهـا بلغة غناية ذاتيـة، فلم تكن «أسمـاء» فعلاً روائيًّا يناظر في حدث يتكوّن بما يدفع السرد إلى الأمام. وبهذا يصبح السرد القائم على تقنية الرسائل سردًا للحالة، لا للحـدث؛ لأن الراوي الحاضر يسيطر على البث السردي منـه إلى المعشوقة التي يخصها بالضمير (أنتِ)، وإذ به يديـر الرسائل لتنتظـر كل شخصية ذكرًا لها في رسالة؛ لتكشف غموضًا، أو تفك مبهمًا في حدثٍ ما.

إن تخييـل الحادثة وحكيها إعلان صريح عن حضور الـراوي غير المتطفل؛ ذلك الـراوي الذي يدير منظمات المبنـى الحكائي، بـكل ما يستحدثه مـن مسارات تنتهك منطقيـة التـدرج للحادثـة الواقعيـة، وتحيـل تقليديتها المعهـودة إلى خطـاب لـه فنياتـه، وسماته التـي تتحدد بالقدرة على التجاوز من قبل المبدع الواعي بدور الراوي، وتتحدد كذلك بالمكونات النوعية لهذا الخطاب، من دون أن تكشف عن، أو تؤكد ضرورة وجود، الحضور المصطنع للـراوي، بالقدر الذي تحظر فيه سيادة الإخبار على فعل السرد.

- التغريب بإيقاع الموروث ورهافة انثروبولوجيا اللغة:

إن صـدور الرسائل عن عاشق لم يمنـح نفسه اسمًا إلا كونـه «المرحـوم» يعنـي صدورهـا عن ذهنيـة مكبلة بالتشويش، والعشق القاتل؛ ولهذا جـاء البناء السردي دائريًّـا وموزعًـا علـى عشريـن رسالة، حملـت وقائع لا تخضع للترتيب المنطقـي، وأحداثها غارقة في التفاصيل الإنثروبولوجيـة الثقافية لمجتمـع ذي طابع خاص. وعلى الرغـم من كثافة التفاصيل فإنها لا تُشعر القارئ بترهل البنـاء السـردي. فعلى حين أنـه يبدو مخاطبًـا حبيبته «أسمـاء» فإنه أيضًا يخاطب القـارئ ضمنًا؛ متنقلاً من حال إلى حال، ومن مقام إلى مقام بحثًا عن لذة لن تأتي، ويجد القارئ نفسه على طول الرواية مُخاطبًا ضمنيًّا.

«إن الشوق يُخمده اللقاء» بهذا المبدأ الصوفي الواعي بضـرورة المنع لتكتمل اللذة، يبـدو حجب «أسماء»- على المستوى السردي- فعلاً فنيًّا موازيًا للقاء الذي إن تحقق أفضى إلى الموت، وهنا تبدو الرسالة فعلاً قبليًّا مُدبّرًا من كاتب، يعلم فيه أن تمـام اللقاء بأسماء هو نهاية الكتابة السردية، وتمامها؛ لذا ظل اللقاء في طي العدم؛ ليتمكن الـراوي من كتابـة الرسائل، التي لم يكـن هناك من بُد لإيقافها إلا بالانتحار؛ ليصبح بعدها الراوي مرحومًا.

إن الرسائل التي كُتبت عن حياة أستاذ الكيمياء، لم تقدمه إلا بداية من لقائه بأسماء، وليس مع كونه طفلاً فذاك واقع مجهّل على القارئ تمامًا، ولأنه محكوم بالبحث عن اللذة المفقودة، نراه يقرر إطفاء شعلة الأيام الـ366 بابتلاع 60 قرصًا في الرسالة رقم (20) ليتوج نفسه بتوقيع (المرحوم) التي وردت في أول رسالة؛ وهنا، تتسم البنية السردية، في إطارها العام، بأنها دائرية تحقق سمتين فنيتين؛ أولهما تتمثل في تحقيق فكرة ما بعد حداثية مفادها أن الوصول إلى السعادة عن طريق السير عكس الاتجاه مغامرة قد تفضي إلى العدم وقد كان، وثانيهما تتمثل في ما تعكسه من وعي بتقديم بنية ضد الطابع التاريخي الامتدادي في التفاصيل التي تنتقل بالقارئ بين الأحياء؛ حي الأقباط وحي المساكن وغيرهما، من دون إحساس بوتيرة تصاعدية للحدث؛ مما يعلن عن خبرة فنية جمالية لا يمكن إهمالها.

فإلى جانب دفء اللغة السردية، نرى الكاتب يتكئ على التراث الروحي في العشق والوله والمقامات التي تشعل القلب والروح؛ فينهل من الأغنية الشعبية والمثل واللمحة الخرافية، وكل ذلك في أداءات لغوية تعبر عنها الكلمة والجملة والتقاط اللمحة الإنسانية الخاطفة لدى الشخصيات الروائية، مثل الأم والأب والأخ «بخاري» ذي الانتماء الأصيل إلى حزب راديكالي هو حزب البعث الاشتراكي، وذلك عبر خطاب روائي يعكس حالة ثقافية شديدة الرهافة في مجتمع له رحيق خاص، يبرز بقوة من خلال تقاطعه مع ركائز أربع، هي:

- تمزقات داخلية، وحالات اهتراء في التقارب بين التفاوتات الطبقية، والفساد السياسي، وعبر سلوك يوحّده البؤس وقلة الحيلة.
- طغيان الاغتراب النفسي الداخلي للشخصيات في مجتمع بائس يُفضي إلى غربةٍ دائمة، وهجرة للعقول والكفايات إلى بلاد الخليج للعمل وامتلاك الحياة الصحية.
- البحث عن الذات القلب التي تتحقق في التشبث بالأمل إلى حد بعيد.
- وعلى مستوى أكثر اتساعًا يبدو إنعاش الذكرة العذرية أمرًا تستدعيه تناقضات القيم، وتفلت التقاليد الأصيلة في المجتمعات التقليدية.

فمكونات الخطاب ترتكز على البؤس، والاغتراب، والأمل، ثم الماضي المأفون، في تضافر تلعب فيه اللغة دورًا كبيرًا من أجل نثر الغرابة فيه باقتدار.

تواجهك لغة شاعرية، روحية، مبعثها الحالة القائمة، ومبعثها المكان كذلك؛ إذ تتوتر رقةً حين يكون موضوعها القلب؛ ففيها من الرهافة ما فيها؛ رهافة الإنسان الجنوبي المنطفئ همًّا والمتطلع إلى الشمال البراق، وفيها من إدهاش الصدمة ما يجعلها مألوفة وغير مألوفة في آن، وهذا هو شأن أمير تاج السر وإحكامه السيطرة على لغة تتمكن من تغريب المعقول، وتعقيل الغريب؛ فالناس في مدينة «المرحوم» يربون أملهم ويسمنونه ليصبح بغلاً[1]، ويصف «أسماء» في أول لقائه بها بأنها المتهورة في السحر والعطر والشعر والسحر. كأنها (خرجت من أمنية المُغني، ومن فوضى عازف الطبل والغيثار، ومن كل ضحكة ضحكتها امرأة، أو زغرودة أطلقتها أم أو خالة، كأنك المناسبة الكبرى التي تأنقت لحضورها. حقيقة لا أعرف كيف أصفك، فلم أصف من قبل سوى حلقة البنزين ... كأن ثوبك أسود بنقوش حمراء، لعلها كانت مشاريع أزهار ستنبت، لكن المصمم ألغاها بحنكة لاستحالة أن تنبت أزهار أخرى على جسد زهرة ...)[2] تقف اللغة كقبضة من ضوء حانٍ يسلطها على الأشخاص والأمكنة والأحياء لتلملم بعض شتاته فيهم، عبر 366 يومًا مشتعلاً فيها بفعل هذا اللقاء الطارئ مع «أسماء»، إذا جاز أن يُعد لقاء؛ إذ بعده، ظل يناجي فيها شوقه وهيامه، من دون أن يتحقق اللقاء، وكأن قراره منذ البداية أن يكون قتيل سحرها فيه، أو بالأحرى

(1) الرواية، ص17.
(2) الرواية، ص17.

يكـون «المرحوم» حاصدًا اللـذة التي لا تتوقف على وجود المحبوب؛ فظل يحكي لأسماء و«أسماء» لن تعود.

وهنا، يتحول المرحوم إلى مـا يشبه الراوي الشعبي، وهـو في الآن نفسـه الراوي السـردي إذا مـا تعلق الأمر بإضافـات النص، ولكن ليس ثمة فـوارق كبيرة بينهما؛ الـراوي الشعبـي والـراوي السـردي، حيث يعمـد الأول إلى رفـع مهـارات الروايـة بلغة تقترب من حـد الإلقاء؛ فتتكرر كثـيرًا النـداءات والأحاديث الذاتيـة والحوارت التـي يفتحها علـى الورق مـع «أسماء»، تقـترب من حد الشفاهية التي تصدر من أنا «المرحوم» (يا أسماء، أنا .. أنا) بما يُحدث المتعـة والتشويق؛ ليصرف عن وضعيته وعن نصه المروي معيـار الحقيقة، أو يخفف من سطوته أمام مـا استقرّ في الذاكرة الجمعية مـن إيمان بقدراته وحيلـه على الاختلاق بغية الإمتـاع، أما الراوي السردي فـإن الأمر لا يكون على هذه الوضعية؛ لأنه بصدد تخييل تـام، يصبح فيه المـروي بنية قائمة علـى مجاوزة حدود الواقـع والفضاء الذي يمكن أن ترتد إليه الأحداث، حتى لا يقـع القارئ؛ الحقيقي والمثالي- وهـو بصدد التحرك نحـو غاية الرواية- في شرك بناء الوهم؛ وهم التصديق والاستسلام لحدود الإدراك الأدنى للنص الواقعي.

* * *

(الـروح الثامنـة)[1] تخييل الوقائـع والهروب من حصار الأمكنة:

لا خـلاف علـى أن الرحلـة في، أو إلى، المكان هي في الأساس حالة اغتراب، تنبع مـن الذات التي قد توطّنت علـى ألا تبحث عن شـيء خارج نفسها؛ لـذا يظل المكان (ركيزة إنسانية)[2] ومبـدأ أساسيًّا يحكم رؤيتنا للعالم ورؤيتنـا للإنسـان علـى حد سـواء، من خـلال علاقات متمثلة في السلوك والحركة والأشياء والانتقال والحدود، وهذه كلها مما تتشكل به الحياة، وتبدو الحياة التي تقوم على المكان بمثابة الحقيقة القوية، التي يصعب تجاهلها؛ لذا تلقـى العناية مـن المرتحل بالدرجة التـي يُحقق بها توازنًا وتعـادلاً له في الحياة،وهو ما برز في رواية (الروح الثامنة) من خلال المظاهر الآتية:

- التكثيف الذاتي والتغريب بالاستهلال:

منذا العنوان وثمة مثول أمام حدٍّ قاطع بكثافة الإخبار عما هو غريب؛ لكونه تتمةَ جملة خبرية؛ تصرّح بأن هذه هـي (الروح الثامنة) تلك التي يتعيّن على القراء الإقرار بأنهـا تلهم الآخرين وتؤثر فيهـم، وهذا ما يجعل القارئ أيضًـا، منذ البداية، مؤهلاً للدخول في عالم يتداخل فيه الجسد مع الـروح، وتتحاور عوالم شتى من أجل الوقوف علـى حقيقةٍ ما، أو كشف سـتر ما، في عالم قد يكون بعد الحيـاة وقبل الموت، فالعنوان لا يتضمن زمانًا محددًا ولا يشير إلى مـكان طبوغرافي معهود؛ فهـو دال على فوقية تتجاوز الزمان والمكان؛ لتصل الإنسان في بحثه عن نفسه وعـن الله وعـن الأسئلة الكبرى في الحيـاة إلى حالة من الرضـا، التي تسعى إليها الذات عـبر طرائقها الخاصة التي تصنعها مواقفها الذاتية مع الآخرين ومع نفسها.

وثمة قصدية بائنة في تعمد حضور الذات، والاحتفاء بكثافـة تجلياتها، عـبر مشهدين؛ يعلـن أولهما عن ذات تواجه العالم برغبة ساديّةٍ، ويمثل ثانيهما صمودًا خرافيًّا أو غريبًا للـذات المستهدفة في هذا الواقع المرفوض. وفي المشهديـن، يبدو المـكان قاسمًا مشـتركًا لتُجسد الذات خطابًـا شبـه صريـح لإنسان ما بعـد الحداثـة، وهو ما يتضـح في عتبـة المقدمة التي يـبرزُ فيهـا المشهدان من خلال قولها:

«كـم أشعـر بالقـوة تتدفـق من بـين أصابعي وانـا أدفع شخصًا لأن يفعل ما أريد، وأحدد لشخص آخر ماذا يقول؟

(1) نيرمين يُسر: الروح الثامنة، الدار العربية للكتاب، القاهرة، طبعة أولى 2014.، وشهد عام 2013 صدور رواية (الروح الثامنة) للسورية ديمة داوودي، التي تجسد شروخ الروح العاشقة.

(2) راجع مدخل كتاب (شعرية المكان في الأدب العربي الحديث) من تحرير بطرس الحلاق وترجمة آخرين، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2014، ص-11 21.

وكيف يتحرك؟ وكيف يأكل؟ ومن يعشق؟ وأستطيع أن أقرر له حالاته المزاجية بأن يكون سعيدًا أو مضطربًا.. أو بإمكاني حتى أن أجعله ينتحر.. بضغطات قليلة على حروف الكيبورد أصنع له قدره.

وقد كانت القطة تحاول النجاة من موت قريب، ومواؤها يفتت جدار معدتي هلعًا، كانت تتلوى ألمًا إثر حادث سير، حين سكنت تمامًا عن الحركة وشاعت رائحة الموت في أنفي، ثم ما لبثت أن انتصبت واقفة مجددًا مما تسبب في ازدياد هلعي، بدأت تصلح من هيئتها وتهتز بقوة لتنفض عن شعرها أتربة الرصيف وتلعق حوافرها، وكأنها لم تمت منذ قليل، يبدو أن أرواحها السبعة لم تنفد كلها بعد.. وفي قول آخر تسعة..» (1)

ففي هذه المقدمة الموجهة نحو إضفاء جوٍّ من التغريب، نعاين هذين المشهدين، وهما:

أولاً : تعزيز التداخل القصدي بين الواقعي والافتراضي من أجل تغريب عالم الراوي أو الروائية نرمين يسر، حين تتوسل بأدوات التكنولوجيا (الكيبورد وغيره) الداعمة لخلق عالم افتراضي كي تقتحم واقعًا حقيقيًّا ضدّ تحقّق الذات، فإذا بها تُعلي من نشوة الهيمنة والسيطرة؛ لتمنح نفسها طاقة تشبه آلهة الإغريق حين تتحكم في مسار شخصيات عالمها الافتراضي، الذي هو بديل أنسب لعالمها الواقعي، فتُحرك شخوصه، وترتب أحوالهم المزاجية على هواها، وتصعد إلى أعلى درجات النشوة في التلويح بسادية تتحقق بها الذات أمام كل مضادٍ لها، عندما تؤكد إمكانية القضاء على حياتهم. في الوقت الذي يلقى فيه القارئ واقعًا من الشخصيات والأحداث التي تتحرك بواقعية تامة، وهنا يكمنُ الغريب.

ثانيًا : أسطرة الواقع أو تعمّد تقريبه من حد الأسطورة بتهيئة القارئ عبر المثل الشعبي (زَيّ القططْ بسبعْ أرواحْ) إبرازًا لحالة الصمود، التي لا تعتمد على كون القط ممتلكًا هذا العدد من الأرواح، وإنما لما فيه من خصائص طبيعية تمكنه من النجاة أمام الأهوال، وإذا ما رُبط بين القط ذي الأرواح السبع والمرأة، التي تحفظ لها المخيلة الشعبية أنها تستبطن روح سبع قطط، فالمكان الغريب هو ذلك الفضاء القابل للانتهاك الإداري بفعل الكيبورد والعالم الافتراضي، أو الذي يخضع للانتهاك غير الإداري عبر الأسطورة والخرافة. فأن تدهس قطة أو تصنع عالمًا روائيًا أو واقعًا افتراضيًا فأنت في النهاية محكوم بنظم واقعية لها ما يبررها. وهنا فانت تقف في حد الغريب.

- الارتداد إلى الأمام والثيمة المضادة :

منذ بداية الرواية وحتى نهايتها، لم ينكسر هذا الإيهام بالتغريب والفضائي المضاد لكل ما هو اعتيادي في الحياة، فعلى مدار أجزائها ثمة ارتحال متكرر عبر الأمكنة والأزمنة وعبر الثقافات الروحية والإنثروبولوجية السخية في مدلولاتها، وأتاحت الراوية لنفسها أن تقوم على أصوات روائية تتنقل بالقارئ من مكان إلى آخر، ومن ثقافة إلى أخرى، ومن شخصية إلى شخصية أخرى؛ لتكسر ما قد يبدو مألوفًا في الحياة؛ إذ تستعير من واقع الناس فكرة اللقاءات العابرة بينهم، وهي في الغالب لقاءات معرضة في جانب كبير منها إلى النسيان، أو البقاء ذي الأمد المحدود في الضمير الشخصي، لكن الكاتبة/ الراوية تجعل من هذا اللقاء القدري ما يشبه اللعنة المقدسة- إذا جازت التسمية- فتقدم ثيمة أو موضوعة مغايرة تمامًا عما كانت عليه الاستعارة من الواقع، حين تقود الشخصية التي تلتقيها إلى ما يشبه الانتكاسة- بالقياس إلى تاريخها الشخصي ومسيرتها- فينالها- من عمق التأثير الحاصل من الشخصية- التبدل الشديد بالارتداد إلى الأمام وتغيير المسار المستقبلي؛ فتستعيد نمطًا إيجابيًّا لم يكن أبدًا واردًا في أفقها، وقد حدث هذا بالتقابل؛ أي منها وفيها.

(1) الرواية، ص5.6.

ففي أفغانستان كان هناك «سميع الله فرزان» مدير فرع الشركة الكبيرة في (كابل) يلتقي هذه الأجنبية، فتتبدل حياتها إلى مناخ عرفاني مفعم بالروحانية، وهي ذاتها تلتقي «إيثان مايلز» مراسل شبكة أخبار عالمية فتتبدل حياته تمامًا من فوضى جسدية إلى بحث معرفي عن القيم. وفي الحالين، ثمة مكان هو أفغانستان وثمة لغة هي لغة عرفانية روحية باذخة المجاز والدرامية.

وعلى الرغم من أنها الرواية الأولى للكاتبة بعد مجموعة من القصص القصيرة، فإنها تقدم- بهذا المنحى- خبرة فنية جمالية جيدة على مستوى اللغة السردية وكثافة الدلالة بالابتعاد عن حدود المباشرة، ومغايرة البنية الروائية التقليدية المتدرجة تاريخيًّا وكسر منطق التتابع الحدثي، ثم التخلص الجيد من الوقوع في شَرَك الكتابة الذاتية المتمثلة في علوّ الصوت، وصراخ الأنا، والتعالي بتقديم منطق الحكمة الكلية والقضايا الكبرى، وخاصة عندما تتبدى ملامح الخطاب الروائي الذي يتمثل في تقديم حراك ثقافي مشبع بالمعرفة العميقة لأمكنة مختلفة، ملتقطة فيها الثقافة الروحية لجوهر شعوبها؛ ففي أفغانستان حيث عالم «فرزات» الشخصية الصوفية الحالمة جدًا، التي تقر بسحر هذه الأجنبية الملتحقة بفرع الشركة في (كابل)، لكن تشبعه بثقافة روحية وطقوس إيمانية جعله يقف بها عند منطقة وسطى، عادًّا القرب من جسدها بمثابة (الإثم المحبب)[1] على مستوى التخيل الانفرادي. ثم تقدم هذه الفتاة في خطابها مع شخصية أخرى انكسار المادية الجسدية تمامًا، وخاصة عندما قضت ساعات قليلة في (إنجلترا) روحًا هائمة، وليس جسدًا طيعًا لخيالات هذا المراسل؛ فأحدثت في شخصيته تحولاً جذريًّا، وهو القادم من (كابل) بعد تغطية حدث مقتل الأمريكي «مايكل» فيها، فيتحول من افتتانه بجسدها إلى شغف بروحانياتها، وكذلك مع الصيني «تشونج» الذي فقد زوجته، والأمر كذلك في منغوليا، بحثًا عن الله والإنسان والروح والحياة، فتستقر بها الحال في مصر مكتشفة أنها من أصل مصري فتهب إلهامًا لحبيبها ليكتب فيلمه المؤجل من سنين، وتموت بين يديه؛ لتقدم الرواية في النهاية خطابًا ذا ملمح ديني سياسي ثقافي روحي متشابك الرؤى، بحثًا عن خلاص للإنسان في واقع طغى عليه الإرهاب والمادة والجسد.

وهناك ملمح فني آخر، يتضح في أن الرواية تقوم على خمسة أصوات روائية، وكل صوت تلتقيه البطلة يتحول إلى الرواي؛ فيسرد ذاته وتفاعلاته مع الشخصيات الأخرى، ومع كل صوت روائي نلمس بنايات سردية مستقلة على مستوى الراوي لكنها متشابكة جدًا على مستوى الحدث، ومع كل صوت نعاين بعثرة منهجية له (تفتيت) عن طريقة ترقيم البنيات الجزئية تارة، وتارة أخرى عن طريق العنونة الجانبية. وكل بنية جزئية تسلم نفسها للأخرى في تتابع سردي منسجم، يحيل الراوية إلى لوحات قصصية بمذاقات سردية مختلفة وشيقة على مستوى الفن.

- حصار الأمكنة والتشرنق الشاعري حول الذات:

تعكس رواية (الروح الثامنة) طابعًا ذاتيًّا لشخصية تُعد من إفرازات عالم ما بعد الحداثة، التي اصطدمت ماديتها وآنيتها بروحانية ذات أخرى تكتنز في فضائها العرفاني الحاضر روحانيات الماضي وسحره لتمده إلى ما وراء الحاضر، حيث الحياة الأكثر إشراقًا في العالم الآخر، وإذ بهذه الشخصية ما بعد الحداثية تغرق في صدمة داخلية عنيفة، بعد أن مستها روحانية عميقة التأثير؛ فقادتها إلى البحث عن ذات أخرى متحققة جسدًا وروحًا، وليست متحققة جسدًا فقط؛ فعندما يشتد حصار الأمكنة الخانقة والأزمنة ذات الظلال المرعبة على الذات، وتشعر بأن هناك حصارًا آخر من التشويه

(1) ( ) الرواية، ص27.

الـذي يلفهـا في قهـر، فلا مناص أمامها مـن التشرنق حول الـذات ابتعادًا بأهدافها الحقيقيـة التي تضمرها؛ فتجتر مأساتها في دراما الانكسار؛ لأنها تمتلك الرغبة وتفتقـد كثيرًا إلى القـدرة، وإذ بها تغـدو شبحًا في واقع قاسـ، فتعلـو مستويات الشعريـة واللغة المكثفـة شجنًا؛ لتفك حالة الحصار وينشـط التخييل فتستنطق الوجود المـادي الحيـواني والجمـادي، ويتحول الواقـع إلى عالم بديل تسترد فيه الشخصية قدرتها على الفعل، والوجود، والتحقق الحر.

وقـد لعبـت اللغـة في الروايـة دورًا كبـيرًا في تقديم فضاء روحـاني خلاب؛ فعلى مستوى تدرج البنية، وتنقل البطلة مـن عنوان إلى عنوان[1] مـكان إلى مكان يتضح هذا الأمر، مؤكـدة نرمين يسر بهذا ملمحًا تعززه إحدى موجـات الحداثة الجديدة حين تربط بـين المكان واللغة عـبر تجليـات الحداثـة في السـرد؛ إذ تـرى (أن اللغـة المكانية، في ضـوء الحداثة الجديـدة، تتوجه باهتمامها الكبـير صوب كل ما هـو روحاني وليس ماديًّـا)[2] ففي (أفغانستـان) حيـث اللقـاء مـع «إسماعيـل فـرازات» والأمريكـي «مايـكل» يلمس القـارئ تقديم لغـة صوفية شديـدة التحليق بالـروح، وخاصة اللقـاءات التي كانت تجمعها بإسماعيل، حيث تعلو مستويات التكثيف الدلالي للغـة مستمدة مـن تصويرات مولانا جـلال الدين وهذا الإرث الصوفي الكبير، وحتـى في أجواء المعابد الصينية مـع «تشونج»، وكذلـك في دهاليز (القاهـرة) التاريخية وعبقهـا القـديم، حيـث تعلو مجـازات اللغـة السردية، وتحلـق بتصويرات متعددة التأويل، فتضفي على الواقع، الذي يبدو في تفاصيله أنه مألوف وواقعي وعادي، إيهاما بعـدم مألوفيته وكسره، ولعل قراءة الحوارات التي كانت تجمعها مـع «إسماعيل» أو «إيثان مايلـز» تعطينا تحليقًا هلاميًّـا أشعلته روحانية التصوف والأشعار الصوفية في الغزل الغـارق في الرياضات الروحية لبدنٍ مستهدف في تطويـع ماديته وجسده، كأن يصلي إسماعيل الصلاة مع امرأة غريبة أسَرته بحسنها[3] وفتنة جسدها وعقلها.

فضـلاً على ذلـك، يبدو أن مناوشـة حصار الأمكنة والأزمنـة للذات قد تأخذ منحى عبثيًّا، يبدو فيه التخييل مـن ذلك النوع السريـالي، أو الفانتـازي، وعلى أصعدة كثـيرة تنعكـس علـى الحـدث والشخصيـات والأمكنـة والأزمنـة واللغـة كذلك، فمثـلاً تعتري القـارئ ما يشبه الصدمـة مـن الروايـة حـين تنتهـي بموتهـا في مسقط رأسها، وبـين يدي حبيبها، بعد رحلـة طويلة من البحث عـن الله والإنسان والراحة بلا جدوى أو مآل، بل البحث عن اللذة الحقيقية للإنسان في الحياة بعيدًا عن دهاليز السياسة، وتوظيف الدين في فضاءات مُجَرّمة.

فـ(الـروح الثامنـة) وهـي روح الحيـاد التـام حين ترتـاد آفاقًـا انحيازية تامـة لم تقترف أي حيـاد، وهي في ارتيادهـا تمثل ومضة روحية لأنثـى مشتهاة تختطف الـذات من تصالحها الساكن إلى حالة أخرى قد تفضي إلى تدميرهـا. فمن أفغانستان الـروح إلى بوذية الصين ورهبنـة المسيحية في منغوليا ثم إلحـاد بريطانيا وصولًا إلى مصـر ضد التعصب وضد الهويـة المنغلقة، وهي في كل أفق تشكل إدانة مزدوجة، لطالبان في قتلهم الأمريكي «مايـكل» ولـ«مايـكل» الذي التمسـ حياةً وفـق أدواته في مجتمع لا يستوعبه، وغير مؤهل لاستيعابه.

تمنـح الرواية ألقَ البحث في الـروح العليا، ومتاهات البـدن المغموسـ في واقع مـادي فعلَ إحـداث اللاجدوى في وعـي القارئ، حيـث لم يكن انتهاء البحـث على هذا النحو تتمةً موفقةً تُثير تساؤلات، إذا بدت الرواية- بفعل

(1) راجع العنونة الجانبية الآتية (بداية الروح قصة-38 الحياة كروية ولا تدور حولنا -77 إثم محبب27).

(2) Graham Greene (Mystery and the Space Between); Place and Space in Modern Fiction. Wesley A. Kort (Editor). Universty Press of Florida. 2004. P89.

(3) الرواية، ص35 و36.

النهاية- وكأن ترحالها من مكان إلى آخر حيلةٌ تستعرض ثقافات غريبة، وسلوكيات غير مألوفة في طبائع الشعب، ثم تكسر هذا بالوقوف على حد إدانة سياسات ومظاهر اجتماعية تقترب من كتابات الرحلات. وهو ما سمح لها بأن توظف تقنية الهامش؛ لتطل نرمين يسر بحضورها المصطنع في الرواية لتفسر مدلول وجبة شعبية في مكان هو من صميم الواقع الحالي، لكنها تبدو مشدوهة إليه وكأنه مكان قادم من وراء التاريخ. وتوصف الكلمة لديها عالم قارئة الطالع في الثقافة الأفغانية (أينده كوي) وقوم الهزارة من الشيعة الدالين على الرقم ألف[1] في تنقلها من مكان إلى مكان. غير أن الحضور المصطنع من الكاتبة، في إطار هذا التداول الشعبي للرموز الثقافية، لم يكن موفقًا في بعض المشاهد، ولاسيما تلك التي سلطت فيها الراوية الضوء على ملابس المرأة الأفغانية، إذ كان الحضور مباشرًا، وفجًا قلل من عدم المثول أمام الحقيقة، أو كان الإيهام بحقيقة المروي قويًا.

- السحر التشاكلي في الثقافة والموروث:

إلى جانب سيادة هذا النمط من الممارسة الثقافية في موروثات شعبية متنوعة تتصل، في غالبيتها، بأوساط الراق الأدنى من الناس، يتأكد للقارئ أنها تعد من الظلال التي تقترب مما يسميه جيمس فريزر (1854-1941) السحر التشاكلي، أو سحر المحاكاة، التي تحاول هذه الفتاة تقليدها، وإن لم تلحق بها أي ضرر لأحد، وهذا النوع أطلق عليه إدوارد تايلور (1832- 1917) اسم السحر الرمزي (symbolic magic) بناءً على العلاقة القائمة بين الشبيهين من أجل إحداث رمزية معينة، كأن تعلق الأجنبية وشمًا فتثير تساؤلًا رمزيًّا لدى «إسماعيل» بأنها ربما تكون من «الهزاريين»، أو تتعمد شراء حجر (الجشمت) وهو أمر شعبي محمل برمزيات تسهم في تغريب الموقف أو الحادثة، ولاسيما إذا اخترقتها الرمزيات الشعبية، مثلما تحاكي شخصية روائية في عمل ما الرجل عند الزولو الذي يمضغ قطعةً من الخشب لكي يلين بهذا الفعل الرمزي قلب الرجل الذي يريد أن يشتري منه بعض الماشية، أو قلب المرأة التي يريد الزواج منها، هذه كلها أمثلة صريحة واضحة للسحر الرمزي[2].

كان هوس الشخصيات، أو الأصوات في الرواية، بسحر المحاكاة بين الثقافات ملمحًا من ملامح إضفاء التغريب في السرد، بالنسبة إلى هذه الرواية، لكنها لم تكن مقصودة لذاتها، كي لا يقع العمل في أتون التكلف؛ لأن الأمر أمر سرد وليس أمر عرض محتوى محاكى؛ إذ كان لإثارة إشكالية السرد في مقابل العرض أو المحاكاة المحضة من قبل السرديين وغيرهم مغزى جدير بالالتفات إليه، وهو الانتصار للراوي، سواء أكان المراسل أو مدير الفتاة في (كابول) أو غيرهما، لأنك أمام رغبة عارمة في تدعيم جانب حرفية الإبداع وصنعة التخييل الأدبي للمادة الواقعية المروية على اختلاف أماكنها، بحيث يُسقط الإيهام الكاذب بأن الراوي شخص آخر.

وبهذا الوعي يمكننا الوقوف على أن (الروح الثامنة) نص شبه تداولي بما يحتشد فيه من وسيط ثقافي مضمر ومعلن في آن؛ لأننا لا نمتلك المعرفة الكاملة بهذا الواقع كي نتمكن من الاحتكام إليها عند الحكم على النص المرتبط بأمكنة متنوعة، فكان الانعتاق من حصار الأمكنة بالتنقل المستمر فضاء متحديًّا لعدم القدرة على التثبت من واقعية الحدث ذاته، وإن كان الحدث السياسي حاضرًا بقوة، لكن تداعياته جعلت منه رافدًا ووسيطًا يربط المراسل (الذي أتي لتغطية حدث مقتل الأمريكي على يد طالبان) بالفتاة في سياق آخر؛ لنكتشف أنه يستهدف جسدها ببوهيمية فجّة تروق لأية

(1) الرواية، ص17، 18، 23.

(2) راجع: جيمس فريزر: الغصن الذهبي، ترجمة: أحمد أبو زيد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1971م، ص109، و أحمد أبو زيد: تايلور، دار المعارف، القاهرة، 1957م، ص207.

امـرأة إلا هي، وكأن الحدث السياسـي لم يكن موضوعًا للروايـة بقدر مـا كان الموضـوع الحقيقي هـو الذات في حراكها مـع غيرها، من أجل تحقـق في الزمان والمكان، عبر وسيط لغوي يتسم بالإيحاء والتكثيف والرمز.

ويمكـن الوقـوف علـى أن الأحـداث، ذات الاتصال العميـق بالـراق الأدني في المجتمعـات التـي طافـت بها نرمين يسر وساقتهـا في ارتباط موثوق بشخصياتها، لم تكن في بعض الأحيان، قادرة على تخليص هذه الأحداث مـن سياقاتها المجتمعية؛ كـي تُحدث قدرًا مـن المخاتلة العميقـة، فكابل وشنغهاي ومونتريـال وغيرها فضاءات أمكنـة لهـا سياقـات ظلت حاضـرة في ما هـو مغلق من أمكنة؛ الطائـرة والمحكمة وغيرها، وإلى جانب الحرص علـى توثيق التاريـخ الحقيقي للأحـداث مثلما حدث في مشهـدي؛ المحاكمـة وقتـل الأمريكـي وغيرهمـا، تخلت الكاتبـة عن التمثل بالموروث الثقـافي الشعبي، وانغمست في فعل صحفي ينقل أخبارًا، فكبّلت الحادثة بإرث واقعي يقلـل من حـدود الإيهـام والتخييـل في بعض المواقف، وليس في كلها. وهنـا يأتي المروي له، الـذي يفك شفرة هذا المكبل، ولا يلتفت إلى ثبوتيته، حتى يمنح نفسه متعة التخيل بعيدًا عن التماثل الظاهري للحقائق والأحداث.

* * *

مختتم:

لم يكـن رصـد هـذه المظاهـر التجريبيـة من خلال نصّـين روائيين ردًّا على ما المظاهـر الستة التي استهلت بها الدراسة، وإنما هي من باب تأكيد أن المدونة الروائية العربيـة تستبطـن القـدرة علـى توسيـع أفـق التجريب النوعـي، الذي يعزز إرثًا كبـيرًا في دائرة السرد والحكي والشفاهية ... إلخ. إن رصد هذه المظاهر التجريبية على مستوى التخييل يقوم على إحـداث تشابكات وتداخلات تفرضهـا العملية الإبداعية ذاتها، وهي تشابكات متعلقة ببعض مكونـات الشعريـة الأدبيـة في العمـل الروائي، ولاسيمـا ما تحمله من تقاطعات تحتـوي الثيمة بوصفها ممارسـة عقليّـة ترتضي الإيهـام بالحقيقـة الروائية لا التصريـح بالحقائـق واستعارتهـا من الحيـاة، وتربط المكان بوصفه عنصرًا ثقافيًّا فاعلاً مع اللغة المكانية التي تجنـح صوب الروح لا المادة، وتستدعي الكاتب في حضور مصطنع يعضد الغياب أمـام الحضور الحقيقي، ويُخيّل الوقائع على نحو مربك ومخاتل، وتستهدف هذه المظاهر، أيضًـا، التفريق بين الراوي السردي والذات الروائية؛ إذ يُقبَـل من الـذات في الرواية، وفي الفن عامـة، أن تنسلخ منهـا ذات (آخر) وتمارس عليها فعل التخييل والمراوغة والكذب الفني عبر منتوج تخييلي أدبي، يتغاير عما نادى به جاك دريدا (1930-2004) عندما صرح بأن مضمار الحـوار الذاتي يُبنى على حقيقـة ذات منطق خاص، ألا وهـي (استحالـة الكذب علـى الـذات)[1]؛ مستنكرًا أن يكون بإمـكان الإنسان أن يقول لذاتـه وعن قصد أشياء مختلفـة عن تلك التـي يفكر فيها فعـلاً، وأن يفعل ذلك قصد خداعها، وإلحـاق الأذى بها، وأنه لا يمكن الكذب على الذات من دون اعتبارها بمثابة آخر مستقل، وهو ما تقـوم عليه الرواية التخييلية في كل مكوناتها وتفاصيلها، حين تناصـب الذات نفسها، في سياق انقسامها، صراعًا بـأن هنـاك الذات (الأنـا) والذات (الآخـر) من خلال التخييل المخاتل والمراوغة بالحيل الفنية.

قائمة المصادر والمراجع:

أولاً: المصادر

(1) مصادر رئيسة :

- إبراهيـم عبد المجيد: في كل أسبـوع يوم جمعة، الدار المصرية اللبنانية للنشر، القاهرة، 2009.
- إبراهيم نصـر الله: شرفة الهذيان، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2005.

(1) جاك دريدا: تاريخ الكذب، ترجمة: رشيد بازي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 2016، ص7.

- أحمد العايدي: أن تكون عباس العبد، دار ميريت للنشر، القاهرة، 2003 (ط2، 2005).
- أحمد طوسون: رقة القتل، دار النسيم، القاهرة، 2015.
- أمير تاج السر: 366، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، طبعة أولى 2013 وطبعة ثانية 2014.
- جنان جاسم جلاوي: شوارع العالم، دار رياض الريس للكتب والنشر، بيروت، 2013.
- رامي الطويل: رقصة الظل الأخيرة، دار الساقي، بيروت، 2013.
- شهلا العجيلي: عين الهر، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2006.
- عبدالله النعيمي: إسبريسو، دار كتاب للنشر، الإمارات، 2012.
- محمد القس: موعد مع الله، رواية تويترية، 2013.
- محمد سناجلة: شات (رواية رقمية على الرابط: http://www.arab-ewriters.com/chat)، 2005.
- محمد سناجلة: ظلال الواحد، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2002.

(2) مصادر فرعية :

- نورة المحيميد: حلة القمصان، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، 2014.
- نيرمين يُسر: الروح الثامنة، الدار العربية للكتاب، القاهرة، طبعة أولى 2014.
- هاديا سعيد: أرتيست، دار الساقي، بيروت، 2006.

ثانيًا: المراجع (عربية ومترجمة وأجنبية)

- أحمد أبو زيد: تايلور، دار المعارف، القاهرة، 1957.
- تشارلز تايلر: المتخيلات الاجتماعية الحديثة، ترجمة الحارث النبهان، المركز العربي للأبحاث ودراسة السياسات، الدوحة، الطبعة الأولى، 2015.
- جاك دريدا: تاريخ الكذب، ترجمة: رشيد بازي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 2016.
- جوناثان كولر: مدخل إلى النظرية الأدبية، ترجمة: مصطفي بيومي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2003.
- جيرار جينيت: خطاب الحكاية، ترجمة: عبد الجليل الأزدي وعمر حلمي ومحمد معتصم، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 1997
- جيرالد برنس: قاموس السرديات، ترجمة: السيد إمام، دار ميريت للنشر والمعلومات، القاهرة، ط1، 2003.
- جيمس فريزر: الغصن الذهبي، ترجمة: أحمد أبو زيد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1971.
- حجي جابر: الرواية في وسائط التواصل... تويتر نموذجًا، ضمن كتاب (تحولات وجماليات الشكل الروائي) ملتقى القاهرة الدولي السادس للرواية العربية، مارس 2015.
- رالف كوهين: (هل توجد أنواع ما بعد حداثية؟) ضمن كتاب تزفيتان تودروف: (القصة الرواية المؤلف: دراسة في نظرية الأنواع الأدبية) ترجمة خيري دومة، دار شرقيات، القاهرة، 1997.
- لؤي خليل: العجائبي والسرد العجائبي: النظرية بين التلقي والنص، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، 1914م.
- مجموعة مؤلفين: شعرية المكان في الأدب العربي الحديث، تحرير بطرس الحلاق وترجمة آخرين، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2014.

- المصطفى مويفن: بنية المتخيل في ألف ليلة وليلة، دار الحوار، اللاذقية، 2005.
- ميشـال بوتور: بحـوث في الرواية الجديـدة، ترجمة: فريـد أنطونيوس، منشورات عويـدات، بيروت، ط3، 1986.
- نصـر حامد أبوزيد: فلسفة التأويـل، دراسة في تأويل القـرآن عنـد محيـي الدين ابـن عربـي، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، 1983.
- وين بوث: بلاغة الفن القصصي، ترجمة: أحمد خليل عـروات، وعلى بن أحمـد الغامدي، جامعـة الملك بن سعود، السعودية، ط1، 1994م.
- يوسف الإدريسي: الخيال والمتخيل في الفلسفة والنقد الحديثين، مطبعة النجاح الجديـدة، الدار البيضاء، 2005.
- Graham Greene (Mystery and the Space Between); Place and Space in Modern Fiction, Wesley A. Kort (Editor), University Press of Florida, 2004.
- Katy Waldman : (Twitter Fiction Done Right): http://www.slate.com/blogs/writer_elliott_/29/11/browbeat/2012holt_wins_us_over_with_her_twitter_fiction.html.
- Richard M. Dorson; Folklore and folklife, (Selection), University of Chicago Press, 1972.