تمظهرات الحداثة وما بعد الحداثة في الرواية العراقية

مقاربات في التنظير والإجراء لنماذج مختارة

تمظهرات الحداثة وما بعد الحداثة في الرواية العراقية

مقاربات في التنظير والإجراء لنماذج مختارة

المؤلف : أحمد الشطري

الصنف: نقد

الطبعة: الاولى

سنة الطبع : 2025

الترقيم الدولي : ISBN: 978-9922-766-40-9

رقم الايداع في دار الكتب والوثائق ببغداد (**2502**) لسنة 2025

تصميم الغلاف والاخراج الداخلي : علي كاظم الشويلي

اللوحة للفنان د. سعد عطية

الناشر: دار الورشة الثقافية للطباعة والنشر والتوزيع

العنوان: بغداد - شارع المتنبي - مجمع العهد الجديد

الهاتف: 009647714343692 \ 07729247088

alwarsha2018@gmail.com

جميع الحقوق محفوظة

لا يسمح بإعادة اصدار هذا الكتاب او أي جزء منه او تخزينه في نطاق استعادة معلومات او نقله بأي شكل من الاشكال دون اذن خطي مسبق من المؤلف، ان الآراء الواردة في هذا الكتاب لا تعبر بالضرورة عن رأي دار الورشة الثقافية

تمظهرات الحداثة وما بعد الحداثة في الرواية العراقية

مقاربات في التنظير والإجراء لنماذج مختارة

أحمد الشطري

813,9056307
ش 649 الشطري , أحمد
تمظهرات الحداثة وما بعد الحداثة في الرواية
العراقية / أحمد الشطري . _ ط 1 . -
بغداد : دار الورشة الثقافية , 2025 .
191 ص : , 24 سم
ا. القصص العربية – لعراقية – دراسات . أ. العنوان
رقم الايداع
2025 / 5901

المكتبة الوطنية / الفهرسة اثناء النشر

رقم الايداع في دار الكتب والوثائق ببغداد (5901) لسنة 2025

المقدمة

لقد شهدت الرواية العراقية على طول مسيرتها نموًّا وتطوّرًا على صعيد الإنتاج أولًا، وعلى الصعيدين التقني والموضوعي ثانيًا. ويبدو أن الفترة التي أعقبت التغيير السياسي في العراق تحديدًا، بما رافقها من انفتاح على تغيرات اجتماعية وسياسية وثقافية وتكنولوجية، ساهمت في نموّ واتساع مساحة الإنتاج الروائي بمختلف مستوياته، بيد أن هذه الغزارة – رغم تدني مستوى الغالبية فيها – إلا أنها أفرزت العديد من التجارب الناضجة التي تستحق الإشادة والإضاءة.

في كتابنا هذا حاولنا قراءة نماذج من الروايات العراقية لروائيين من أجيال مختلفة، بعضهم ممن يمتلكون تاريخًا راسخًا ويشكّلون علامة مضيئة في السرد العراقي في فترة ما قبل التغيير، سواء في الأدب الروائي أم في الأدب القصصي والروائي على حدّ سواء، وبعضهم ممن بدأ قاصًّا ثم كتب الرواية متأخرًا، وبعضهم ممن بدأت تجربته بعد التغيير السياسي. وباستثناء روايتي عبد الخالق الركابي اللتين صدرتا قبل 2003م، كانت جميع الروايات التي تناولناها بالتحليل هي من نتاج المرحلة التي تلت ذلك العام.

كانت قراءتنا لهذه الروايات محاولة لتقديم صورة – وإن كانت مبتسرة – لملامح التطور التقني والفني والموضوعي للرواية العراقية، من خلال نماذج تم اختيارها لاعتبارات في الغالب شخصية، ولكنها – وبكل تأكيد – لن تخلو من توفر القيمة الفنية والإبداعية، وهذا من أهم الاعتبارات التي لم نتخلَّ عنها في اختيارنا لها.

ونحن ندرك أن هناك أسماء ونتاجات جديرة بالقراءة لما تمتلكه من قيمة إبداعية كبيرة، لم يتّسع الوقت والمجال وربما الرغبة أيضًا لضمّها لجهدنا المتواضع هذا.

تم تقسيم الكتاب إلى فصلين: وقد جاء الفصل الأول متضمّنًا مباحث تنظيرية لبعض تقنيات روايات الحداثة وما بعد الحداثة، وتطرّقنا لبعض أنواعها مع الإشارة إلى نماذج عالمية وعربية وعراقية لكل نوع أو تقنية. فيما تضمّن الفصل الثاني مباحث إجرائية لنماذج من الروايات العراقية.

وأخيرًا، لا بد أن أشير بعرفان لكل من ساهم في إثارة فكرة، أو أضاف معلومة، أو ساهم في ترجمة نصّ من اللغتين الإنكليزية والفرنسية، وأخصّ بالذكر صديقي الناقد والمترجم الأستاذ أمجد نجم الزيدي، والقاصّ والمترجم الأستاذ مظفّر لامي. والحمد والشكر لله أولًا وآخرًا.

الفصل الأول

رؤى تنظيرية في التقنيات والأنواع

التمهيد

الرواية.. رؤية في التقنيات والأفكار

ثمة سؤال يستلزم الإجابة عليه قبل البدء بكتابة الرواية؛ لكي نحدد الهدف الذي ننشده من ورائها، وقد ينفتح هذا السؤال على عدة أسئلة يمكن أن تقدم فكرة واضحة للكاتب وترسم له صورة عن نوعية المتلقي الذي سيوجه له خطابه والأثر الذي يمكن أن يتركه فيه.

ما الذي نريد أن نقدمه للقارئ في هذه الرواية؟ هل هي الحكاية المجردة؟ أم أسلوب سرد الحكاية؟ أم المحتوى الفكري و الفلسفي الذي تنطوي عليه؟

وقبل الشروع في الإجابة عن تلك الأسئلة لا بد أن نمهد لذلك بالحديث عن الأسباب التي دعت إلى ابتكار هذا النوع من الأدب والذي شكل نقطة تحول كبيرة في الأدب العالمي.

لا شك أن موضوعة القص من المواضيع الشائكة التي لا يمكن التنبؤ أو تحديد تاريخ نشوئها وربما ولدت مع البذرة الأولى للمجتمعات؛ لأسباب تتعلق بالعديد من الموجبات لعل من أهمها الموجبات النفسية والاجتماعية والدينية وغيرها.

ومن المؤكد أن تطور عملية القص مرت بعدة تحولات ساهمت في تحويلها من فعل اعتباطي إلى فعل ممنهج خاضع لقوانين واشتراطات محددة، ومن فعل شفاهي إلى فعل كتابي، ساهمت العمليات المبكرة لاختراع الكتابة في تدوينه، بغض النظر عن الشكل الذي احتوى تلك الحكايات شعرا أو نثرا.

وإذا ما عدنا إلى بدايات نشوء فن الرواية في حاضنتها الأولى أوربا، فسنجد جملة من الآراء التي تختلف في رؤيتها لأسباب ولادة هذا النوع الإبداعي، إذ ينطلق كل من رؤيته الفلسفية أو الاجتماعية أو الفكرية. فالفيلسوف الألماني هيغل على سبيل المثال يربط أسباب نشوء الرواية بتطور الوعي في المجتمعات الحديثة إذ يرى "أن الرواية بمثابة تجلّ لروح الملحمة تحت تأثير المفهوم الحديث والنثري للواقع"[1] ومن ثمّ فهي تمثل صورة معبرة عن طبيعة الوعي في العصر الحديث ونزوعه نحو التعبير النثري بدلا من الغنائية الشعرية.

بينما يربط جورج لوكاش نشوء الرواية بالجانب الاجتماعي مستندا إلى نظرية ماركس في تحليله للطبقات الاجتماعية ولذلك فهو يرى أن الرواية هي: "ملحمة الطبقة البرجوازية" وربما شاركه في ذلك آخرون إذ يعتقد إن الطبقات البرجوزاية وخاصة النساء كانت تتخذ من الروايات وسيلة للتسلية وقضاء الأوقات. فيما يرى ميخائيل باختين: أن الرواية هي تعبير عن الثقافة الشعبية ويشير إلى ذلك في مقاله عن الكرنفال معتبرا أن الحميمية الحرة للإنسان والعالم الذي يوفرها الكرنفال تحولت إلى الأدب ولا سيما إلى خط التطور الحواري في النثر الروائي، من خلال إلغائه للسلطة السوسيو- تراتبية حيث يتحرر سلوك الشخص من سلطة المواقف التراتبية كله (المنزلة الاجتماعية- الرتبة- السن- الممتلكات)[2].

(1) إيان واط: نشوء الرواية، تر، ثائر ذيب، دار شرقيات للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1997،1 ، ص: 213

(2) ميخائل باختين: الكرنفال في الثقافة الشعبية، إعداد وترجمة، خالدة حامد، منشورات المتوسط، ميلانو، إيطاليا، ط1، 2-17م، ص: 51و52

في حين رأى آخرون إن نشوء الرواية يرتبط بظهور الواقعية وقد أشار إلى ذلك إيان واط في كتابه (نشوء الرواية) إذ يقول: إنهم" وجدوا بصورة رئيسية، أنّ ‹‹الواقعية›› هي الميزة المحدّدة التي تفرّق أعمال روائيي القرن الثامن عشر عن القص السابق."[1] ويتحفظ هو على الاستخدام الخاطئ للواقعية الذي وصفوا به روايات معينة ويوضح بقوله" فلو كانت الرواية واقعية لمجرد أنها نظرت إلى الحياة من جانبها الأسوأ، فإنها ليست حينئذ إلا رومانسا مقلوبا؛ لكنها حاولت في الحقيقة أن تصور كل تنوعات التجربة الإنسانية.[ويضيف] وواقعية الرواية لا تكمن في نوعية الحياة التي تعرضها، وإنما في الطريقة التي تعرضها من خلالها"[2]

إنّ هذا الاختلاف في وجهات النظر ربما يعود في بعض مبرراته إلى الغاية والهدف الذي دعا إلى كتابة الرواية، أو تطوير عملية القص من أسلوبها القديم إلى أسلوب حديث، قادر على استيعاب الافكار الجديدة، ومواكبة التطورات الثقافية والاجتماعية.

ومن المؤكد أن كل رواية لها هدف وغاية تسعى إليها، وتحاول أن تحققها في بحثها عن المتلقي، ومن ثم فهي تنطوي على أسلوب قادر على جذب المتلقي الذي تريد أن توصل إليه رسالتها التي تحملها أيّاً كان محتواها، ولكي تصل الرسالة إلى المُرْسَل إليه لا بدّ من تحديد ومعرفة عنوانه الصحيح.

فمثلا هناك روايات لا تنشد سوى المتعة والتسلية، ومثل هذه الروايات تستند غالبا على الحدث الإثاري، الذي يجعل المتلقي مشدودا إليه، ومتفاعلا معه

(1) إيان واط: نشوء الرواية، ص:16

(2) المصدر السابق: ص:16

عاطفيا من دون أن يجهد ذهنه بالتساؤلات الفكرية والفلسفية، وتتمثل هذه الروايات غالبا في الروايات العاطفية وروايات الأكشن، وقد كانت هذه الروايات في الماضي تشكل عامل جذب لجمهور واسع من المتلقين، كما في روايات (أجاثا كريستي البوليسية، وسلسلة روايات روكامبول) على صعيد روايات الأكشن مثالا، ومن مثل روايات(عبد الحليم عبد الله، وأحلام مستغانمي، وبعض روايات إحسان عبد القدوس) على صعيد الروايات العاطفية قبل مجيئ التكنلوجيا الحديثة.

وهناك روايات أخرى محملة بالفكر والتساؤلات الفلسفية، ومثل هذه الروايات لها جمهورها الذي يبحث عن المعنى العميق، الذي يفتح لذهنه المتوقد آفاقا من الرؤى السامية، كما نجده في روايات البير كامو ودوستويفسكي وكافكا فلسفيا على سبيل المثال. واجتماعيا وسياسيا كروايات مكسيم غوركي وعبد الرحمن منيف وبعض روايات نجيب محفوظ وغيرهم، ومثل هذه الروايات غالبا ما تخاطب مجموعة محددة؛ لأنها محملة برسائل تحريضية أيّاً كان توجهها سياسيّاً، أم اجتماعيّاً، أم توعويّاً.

وهناك روايات تجمع بين المتعة والعمق الفكري، وغالبا ما يكون جمهورها متنوعا وواسعا، والأمثلة على ذلك كثيرة، ومساحتها تشغل حيزا واسعا في الأدب العالمي.

ولا شكّ إنّ كلَّ نوع من الأنواع يمتلك مبرراته وضروراته وجمالياته؛ لارتباط ذلك بذائقة الجمهور وتنوع ثقافاتهم.

ولعل من أهم ما يميز الرواية بالإضافة إلى جانبها الحكائي، هو الأسلوب السردي، والمهارة في إدارة الأحداث، والبناء الفني والتقني، بالإضافة إلى اللغة وجمالياتها التعبيرية.

وما بلغته الرواية من تطور في تقنياتها وما تستوعبه من أفكار جعل الكثير يرى أنّ العصر الحديث هو عصر الرواية، رغم أن التقنيات الحديثة قد استولت على عدد كبير من جمهورها، لما في الصورة وما يرافقها من سحر وقدرة فائقة على الجذب والإدهاش.

وسنحاول في المباحث التالية تقديم عرض لبعض تقنيات روايات ما بعد الحداثة، مستعرضين كذلك بعض أنواعها.

تقنيات رواية الحداثة

يواجه مصطلح (modernism) إشكالية دلالية لدى كثير من الباحثين العرب، إذ نجد أن ثمة ضبابية في استخدام المصطلح، وغالبا ما يعزى مثل هذا اللبس إلى اجتهادات المترجمين، بل إنّ هذه الإشكالية قد تتعدى الاستخدام العربي إلى الاستخدام الغربي وهذا ما نجده على سبيل المثال في كتاب بيتر بروكر (modernism/ Post modernism) والذي ترجمه للعربية الدكتور عبد الوهاب علوب، بعنوان (الحداثة وما بعد الحداثة)، بينما نجد الدكتور عبد الحميد شيحة يبرر ترجمته لمصطلح (modernism) بقوله:" أجد من المناسب ترجمته[...] إلى المصدر الصناعي العربي < الحداثية> كونه يدل على اتجاه محدد، أو حركة معينة لها فلسفتها وأبعادها الثقافية، وذلك بغية التفرقة بينه وبين المصدر الاسمي modernity الذي تحسن ترجمته إلى نظيره العربي <الحداثة>؛ لأن الأخير لا يمثل حركة أو اتجاها بقدر ما يدل على فعل مطلق لا يناط بفلسفة معينة ولا يتقيد باتجاه محدد، بل يمكن أن تتخلل العصور الأدبية فترات من الحداثة دون أن تتركز على تيار واحد أو تنتظمها حركة فلسفية ذات أبعاد ثقافية."[1]

ويقول جان بودريار: إن "الحداثة (La modernité) ليست مفهومًا اجتماعيًا، ولا مفهومًا سياسيًا، ولا مفهوما تاريخيا بحتًا. إنها نمط مميز للحضارة، يتعارض مع نمط التقليد[...] ومن ثم فإنها ليس لها مفهومٌ قابلٌ للتحليل، ولا يوجد قوانين للحداثة، بل يوجد سمات لها. كذلك ليس لها نظرية، إنما هناك

(1) مجموعة من الكتاب: موسوعة الأدب والنقد(الأدب والنقد والتاريخ الأدبي)، تر، د.عبد الحميد شيحة، ج1،المجلس الأعلى للثقافة مصر، ط1، 1999،ص: 253

منطق وأيديولوجيا. وهي أخلاقية قانونية للتغيير، وهي تعارض الأخلاق القانونية للتقاليد، ولكنها تحمي نفسها أيضاً من التغيير الجذري،[...] ورغم ارتباط الحداثة بأزمة تاريخية وبنيوية، فإنها لا تشكل مع ذلك سوى أحد أعراضها. وهي لا تحلل هذه الأزمة، بل تعبر عنها بشكل غامض، في اندفاع مستمر. وهي تعمل كفكرة دافعة وكأيديولوجية رئيسية، فترفع من تناقضات التاريخ إلى مستوى تأثيرات الحضارة."[1]

ولم يشكل مصطلح الحداثة إشكالية على الصعيد المفاهيمي فحسب، بل أن تحديد بدء تيار الحداثة هو أيضا يمثل إشكالية على الصعيد التاريخي، فمن يرى أنها تبدأ مع ظهور عصر الصناعة في أوربا وتحديدا مع اختراع غوتنبرغ للطابعة المتحركة وفقا لموقع (الوكبيديا)، بينما يرى أخرون أنها ظهرت مع نهاية القرن التاسع عشر من خلال كتاب فرويد (تفسير الأحلام) وخاصة على صعيد الأدب والفنون.

غير أن مصطلح (الحداثة) (LA MODERNITÉ) ظهر في مقال لشارل بودلير نشر في صحيفة لو فيغارو(Le Figaro) عام 1863م بعنوان (رسام الحياة الحديثة) وفيه يقول:" إن الحداثة هي النصف العابر، الزائل، العرضي، للفن، والنصف الآخر هو الأبدي والثابت. لقد كانت هناك حداثة لكل رسام قديم؛ فمعظم الصور الجميلة التي بقيت لنا من العصور السابقة كانت ترتدي أزياء عصرها."[2] فهو يرى الحداثة تكمن في تجسيد الواقع المعاصر.

---

(1). https://www.universalis.fr/encyclopedie/modernite/

(2) CHARLES BAUDELAIRE: LE PEINTRE DE LA VIE MODERNE,p,10

إن هذه التحولات الحداثوية التي شهدتها أوربا على مختلف الأصعدة لم تكن بعيدة عن الأدب فقد شهد الأدب بمختلف أشكاله تفاعلا كبيرا مع طروحات الحداثة، وظهرت العديد من الأسماء المهمة التي جسدت تلك الأفكار عبر نتاجاتها في حقلي الشعر والرواية والتنظير النقدي. ومنهم على سبيل المثال (جيمس جويس، وعزرا باوند، وفوكنر، وت أس إليوت، وجوليا كرستيفا، وفرجينيا وولف، وغيرهم من الأسماء المهمة.

وتأسيسيا على ذلك نقول أن Modernity هي الحداثة كحالة اجتماعية وتاريخية مستمرة منذ عصر النهضة وحتى اليوم. بينما Modernism هي الحداثة كحركة ثقافية وأدبية نشأت داخل الحداثة لكنها قد تكون ناقضة لها أو منتقدة لها.

و بعبارة أخرى: إنّ الحداثة (Modernity) هي السياق الذي ولّدت الحداثية (Modernism).

وعلى صعيد الرواية تجسدت الحداثة عبر مجموعة من التقنيات التي سعت إلى كسر الأنماط التقليدية في السرد وإعادة رسم وتعريف العلاقة بين القارئ والنص، ومن بين هذه التقنيات:

1. تيار الوعي (Stream of Consciousness):

يُظهر التدفق الداخلي للأفكار والمشاعر كما تجري في عقل الشخصيات، دون ترتيب منطقي أو سرد خارجي. من الأمثلة البارزة على هذه التقنية روايتا جيمس جويس (عوليس) وفرجينيا وولف (إلى الفنار).

2. التعدد الصوتي (Polyphony):

تقديم أصوات متعددة داخل النص، حيث يكون لكل شخصية وجهة نظرها الخاصة وروايتها للأحداث، دون هيمنة صوت واحد. يُعد دوستويفسكي من أبرز الرواد في هذا المجال.

3. كسر التسلسل الزمني (Non-linear Narrative):

التخلي عن السرد الزمني المتتابع لصالح القفز بين الأزمنة والأحداث. هذا يعكس تعقيد الزمن البشري كما في روايات ويليام فولكنر.

4. التجريب اللغوي (Linguistic Experimentation):

استخدام لغة غير تقليدية، مثل اللعب بالكلمات، الجمل غير المكتملة، أو استخدام مستويات لغوية مختلفة داخل النص. ومنها رواية (الرجع البعيد) لفؤاد التكرلي

5. التناص (Intertextuality):

دمج نصوص أخرى داخل الرواية، سواء عن طريق الإشارة إليها أو اقتباسها أو إعادة صياغتها، لإثراء المعنى وإضافة أبعاد جديدة. ومن نماذجها رواية (الغريب) لألبير كامو حيث تستلهم بشكل غير مباشر أفكار الفلسفة العبثية مع إشارات لنصوص دينية، ورواية (مائة عام من العزلة) في استخدامها للموروثات والأساطير الشعبية. وعربيا راوية (أولاد حارتنا) لنجيب محفوظ باستخدامها للرموز الدينية. وعراقيا هناك العديد من الروايات ومنها على سبيل المثال (شبح نصفي) لمحمد خضير سلطان.

6. التفكيك والتشظي (Fragmentation):

تفكيك النص إلى مشاهد وأحداث متقطعة وغير مترابطة ظاهرياً، مما يعكس فوضى العصر الحديث. ومن نماذجها رواية (الصخب والعنف) لوليام فوكنر و(زمن الرواية) لجمال الغيطاني

7. السارد غير الموثوق به (Unreliable Narrator):

تقديم رواية من وجهة نظر شخصية لا يمكن الاعتماد عليها بالكامل، مما يُجبر القارئ على إعادة تفسير الأحداث. ومنها رواية (الحارس في حقل الشوفان) حيث يكون السارد مراهق ويعاني من اضطرابات نفسية، مما يولد الشك لدى المتلقي بدقة روايته للأحداث.

8. الرمزية والغموض:

الاعتماد على الرموز والصور المجازية للتعبير عن المعاني العميقة، مع إبقاء بعض التفاصيل غامضة لتشجيع القارئ على التفسير. ومن نماذجها رواية (الطاعون) لألبير كامو و(ومدن الملح) لعبد الرحمن منيف.

9. الوعي بالذات (Metafiction):

النص الذي يعترف بأنه نص أو يدمج تأملات حول عملية الكتابة والسرد داخله. ومن نماذجها عراقيا رواية (قصر الثعلب) لإبراهيم سبتي.

10. التفاعل مع القارئ:

كسر الحاجز بين النص والقارئ من خلال إشراك القارئ في الأحداث أو طرح أسئلة مفتوحة دون إجابات محددة. ومن نماذجها (لو أن مسافرا في ليلة شتاء) لإيتالو كالفينو

ومن خلال هذه التقنيات سعت الرواية الحداثية إلى أن تعكس فلسفة الحداثة التي تؤكد على تعقيد الحياة والوجود، كما حاولت التشجيع على التفكير العميق وإعادة النظر في المفاهيم التقليدية عن السرد والأدب، من خلال التعبير عن الواقع بأساليب جديدة تتجاوز النماذج التقليدية ومحاولة استلهام الأساطير والتاريخ لإعادة قراءة الحاضر وتأويله.

تقنيات روايات ما بعد الحداثة

يعد مصطلح ما بعد الحداثة (Post modernism) واحدا من المصطلحات الإشكالية من حيث المحددات الدلالية والزمنية، فقد اختلف في تحديد الفترة الزمنية لظهور المصطلح، وإن كان هناك توافقا كبيرا على أن عقد الخمسينات هو بداية شيوعه، سواء أُرجِع استخدام المصطلح للمؤرخ البريطاني آرنولد جوزيف توينبي Arnold J. Toynbee ، أو الشاعر والناقد الأمريكي تشارلز أولسون Charles Olson، أو الكاتب الأمريكي ليزلي فيدلر Leslie Fiedler عام 1965م رغم "أن البحث عن أصول المفردة أفضى إلى اكتشاف استخدامها قبل هذا التاريخ بكثير، كما في استخدام جون واتكنز تشايمان لمصطلح (الرسم ما بعد الحداثي) عام 1870م، وظهور مصطلح ما بعد الحداثة عند رودولف بانفتز في عام 1917م."[1]

أما من حيث المحدد الدلالي للمصطلح فإن فكر ما بعد الحداثة يتميز بتشكيكه في المبادئ والقيم التقليدية التي اعتبرت أساسية خلال فترة الحداثة، مثل العقلانية، والتقدم، والموضوعية.

ومن بين أبرز سمات ما بعد الحداثة:

1. التشكيك في الحقائق المطلقة، فلا وجود لحقيقة ثابتة أو مطلقة في مفاهيم ما بعد الحداثة، بل بدلاً من ذلك نجد أنها تؤكد على أن الحقيقة تتشكل من خلال السياقات الثقافية والاجتماعية.

---

(1) د.سعد البازعي وميجان الرويلي: دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، الطبعة الثانية ، سنة 2000م، ص:138.

2. نقد السرديات الكبرى مثل العلم، والدين، والتقدم الحضاري، وتعتبر أن هذه السرديات غالبًا ما تستند إلى تحيزات اجتماعية وثقافية.

3. التركيز على الاهتمام بالأصوات والهويات المهمشة التي كانت مهملة في العصر الحداثي، مع التأكيد على التعددية والتنوع.

4. التداخل بين الأنواع الفنية فقد تميزت ما بعد الحداثة بالجمع بين مختلف الأساليب وتجاوز الحدود بين الأشكال الفنية التقليدية.

وغالبا ما نجد تأثيرات ما بعد الحداثة في التنوع الكبير في الأساليب والتصاميم والابتعاد عن التماثل والتنظيم الصارم في العمارة والأدب، والذي كان سمة بارزة في أساليب الحداثة.

لقد انعكست مفاهيم ما بعد الحداثة بشكل واضح في تطور تقنيات الفن السردي وبشكل أخص في الأدب الروائي عالميا وعربيا باعتبار أنها تطور ورد فعل ضد تقاليد السرد التقليدية، من خلال السعي إلى كسر الحدود بين الخيال والواقع عبر استخدام تقنيات سردية تتمثل غالبا بما يلي:

1. التشظي (Fragmentation)

يتميز السرد في روايات ما بعد الحداثة بالتشظي في البنية السردية والشخصيات والزمن. فعملية السرد قد تكون غير خطية أو تتكون من أجزاء منفصلة لا ترتبط ببعضها بوضوح. وهذه التقنية تُظهر عدم الثبات واللامركزية في الحياة والتجربة الإنسانية.

2. الميتافكشن (Metafiction)

وهي تقنية تستخدم لتعليق السرد على نفسه، حيث يدرك النص نفسه بأنه نص أو يعترف بعملية الكتابة. فالشخصية قد تتحدث عن كونها جزءا من الرواية أو قد يشير الكاتب إلى نفسه في النص، مما يكسر الجدار التقليدي بين الكاتب والقارئ.

3. التلاعب بالزمن (Temporal Distortion)

عادة ما يتلاعب كتّاب ما بعد الحداثة بالزمن في السرد، فقد يتداخل الماضي والحاضر والمستقبل في الحكاية. وقد تنتقل الشخصيات بين الأزمان أو يتم تقديم الأحداث بشكل غير خطي، مما يخلق إحساسًا بالفوضى أو عدم الاستقرار الزمني.

4. اللايقين (Ambiguity)

غالبا ما تترك روايات ما بعد الحداثة القارئ في حالة من عدم اليقين أو التردد حول ما يحدث في النص. فقد تكون الأحداث والشخصيات غامضة أو لا تفسر بشكل كامل، مما يسمح بتفسيرات متعددة وقراءات مفتوحة.

5. تداخل الأنواع (Genre Blending)

تميل روايات ما بعد الحداثة إلى كسر الحدود التقليدية بين الأنواع الأدبية. فقد نجد في الرواية مزيجًا من الخيال العلمي مع الأدب الواقعي، أو الجمع بين الرواية البوليسية والفلسفة، مما يعكس تنوعًا وتعددًا في الأساليب الأدبية.

6. السخرية (Irony) والتناص (Intertextuality):

السخرية هي إحدى السمات البارزة في أدب ما بعد الحداثة. إذ يستخدم الكتاب السخرية لإبراز الفجوة بين التوقعات والواقع، أو للسخرية من الأنظمة الاجتماعية والسياسية والثقافية، أو السخرية من الأدب الكلاسيكي والتناص مع نصوص سابقة، فقد يتم استعارة أو إعادة كتابة مقاطع أو أساليب أدبية من عصور أو كتاب آخرين بشكل ساخر أو تقديري.

8. تفكيك الهوية (Deconstruction of Identity)

الشخصيات في روايات ما بعد الحداثة غالبًا ما تعاني من أزمة هوية أو انعدام الهوية الثابتة. فكثيرا ما تكون الشخصيات غير ثابتة أو واضحة، بل تكون معقدة ومتغيرة، مما يعكس رؤية ما بعد الحداثة للهويات المتعددة وغير الثابتة.

9. السرد المتعدد (Multiple Narratives)

وروايات ما بعد الحداثة غالبًا ما تعتمد على أصوات متعددة للسرد، مما يوفر للقارئ وجهات نظر مختلفة حول الأحداث أو الشخصيات. هذا التعدد في السرد يعزز من اللايقين ويخلق تجربة قراءة أكثر تعقيدًا.

10. التلاعب باللغة (Playfulness with Language)

يتميز أدب ما بعد الحداثة بتجريب اللغة والتلاعب بها، فقد يتم كسر القواعد التقليدية للنحو أو استخدام اللغة بطرق غير مألوفة أو الدمج بين اللغة

الفصحى والعامية. وهذا التلاعب يعكس الشك في القدرة على إيصال المعنى بشكل دقيق.

11. الإشارة إلى الثقافة الشعبية (Intertextuality with Pop Culture)

يتداخل أدب ما بعد الحداثة كثيرًا مع الثقافة الشعبية، حيث يتم دمج الإشارات إلى الأفلام والموسيقى والتلفزيون والفنون في النصوص الأدبية، مما يعكس التأثير المتبادل بين الأدب والثقافة الجماهيرية.

12. اللعب مع القارئ (Reader Involvement)

كثير من روايات ما بعد الحداثة تتحدى القارئ ليصبح جزءًا من عملية السرد. أو تتطلب من القارئ تفسير الأحداث أو إكمال القصة بناءً على فهمه الشخصي.

هذه التقنيات تعكس تميز أدب ما بعد الحداثة وقدرته على تقديم قراءة تتحدى التوقعات التقليدية وتجعل القارئ يفكر بطرق جديدة حول السرد والواقع. وسنحاول التوسع في الحديث عن بعض تقنيات الحداثة في المباحث القادمة.

ولعل من بين أهم الروايات التي نعتقد بأنها تمثل نماذج مؤكدة لروايات ما بعد الحداثة هي:

1.(اسم الوردة) لأومبرتو إيكو، إذ تجمع بين عناصر الأدب البوليسي والفلسفة والتاريخ وتستخدم السرد المتداخل والتشكيك في الحقيقة والواقع.

2.(المسلخ رقم5) لكورت فونيغوت: إذ تعالج بأسلوب ساخر العبثية واللامعقولية في أحداث الحرب العالمية الثانية، وتستعين بالتنقل عبر الزمن والسرد الغريب.

3.(بيت الأوراق) وتعتمد هذه الرواية السرد غير التقليدي عبر تداخل النصوص بأسلوب معقد. حيث يتداخل الخيال والرعب والنصوص الأدبية بطريقة متشابكة ومعقدة. تجعل القارئ يشكك في الواقع.

أما في الأدب العربي فيمكن أن نشير إلى بعض النماذج التي استخدمت نوعا ما تقنيات ما بعد الحداثة مثل:

1.(الطوق والإسورة) ليحيى الطاهر عبد الله، والتي تسلط الضوء على الريف المصري عبر أسلوب سردي غير تقليدي، يعتمد على استكشاف الذاكرة الفردية والجماعية، مع اضفاء الطابع الأسطوري على الحياة اليومية، واستخدام اللهجة العامية.

2.(مديح الكراهية) للروائي السوري خالد خليفة، ويستخدم فيها تعددية الأصوات والسرد غير الخطي لتسليط الضوء على تأثير السياسة والاضطهاد على النفس البشرية في سوريا خلال فترة الثمانينات. كما يستخدم فيها تقنيات الحلم والتداخل بين الأزمان.

3.(الطنطورية) لرضوى عاشور، وتستخدم فيها أسلوب السرد المتقطع والزمن المتداخل، وتعالج موضوع النكبة الفلسطينية، وتربط الماضي بالحاضر بطريقة معقدة، مما يكشف عن تشظي الهوية الفلسطينية.

أما عراقيا فيمكن أن نشير إلى بعض النماذج الروائية على سبيل الثمال وهي:

1.(الرجع البعيد) لفؤاد التكرلي، فقد استخدم فيها السرد الداخلي المعقد والاهتمام بالتفاصيل النفسية للشخصيات، مع التركيز على تفكيك الهوية الفردية والجماعية في ظل التحولات الاجتماعية والسياسية في العراق.

2.(واو الصغرى) لسعد محمد رحيم، وفيها يتداخل السرد التقليدي بتقنيات ما بعد الحداثة، حيث تعتمد تعدد الأصوات وتداخل السرديات، مما يخلق صورة معقدة للتاريخ والواقع.

3.(أصوات من هناك) لنعيم آل مسافر، وفي هذه الرواية نجد التداخل بين الواقعي واللامعقول، عبر أنسنة المكان وتعدد الرواة، واستخدام الموروث الميثولوجي وجعله جزءا فاعلا في تنامي الحدث السردي.

وكل ما ذكرناه من نماذج لروايات ما بعد الحداثة ما هي إلا جزء يسير من كم كبير لا يسع المجال لتقصيه أو التمثيل به، وسنعرض بعض تقنيات روايات ما بعد الحداثة في نماذج من الروايات العراقية التي سنحاول قراءتها في الفصل الإجرائي من هذا الكتاب.

روايات الميتافكشن

مثلما شهدت الحياة تطورات متسارعة على مختلف الأصعدة وخاصة على الصعيد التقني الذي كان له الدور الفاعل في تلك التطورات المختلفة، شهد الفن عموما والأدب خصوصا والرواية على وجه أخص تطورات مختلفة ومتعددة، فمن الكلاسيكيات إلى الحداثات بمختلف مدراسها، إلى ما بعد الحداثة بمختلف رؤاها وفلسفاتها و تقاناتها، ولعل من أهم الأسس التي انطلقت منها فلسفة ما بعد الحداثة هي نفي وتهشيم فكرة الحقيقة التي كانت سائدة، وإن أي ادعاء بمعرفة الحقيقة هو نوع من الوهم أو الما ورائية في نظر ما بعد الحداثويين، إذ يؤسسون رؤاهم على مبدأ التشكيك في تمثل أو تمثيل الواقع والحقيقة، فليس هناك واقع حقيقي ولكن هناك حقيقة وواقع متخيلان ونسبيان، وهذا ما يشير له بيار زيما (Pierre Zima)، بقوله:" إن أحد الاختلافات الرئيسية بين الحداثة وما بعد الحداثة يكمن في واقعة أنه حيثما كان [الحداثويون] مثل جان بول سارتر وكافكا يعتقدون بوجود واقع وحقيقة، و[إن] يكونا عصيين على البلوغ، كان ما بعد الحداثويين مثل روب- غرييه، وليوتارد، أو جون بارث، يضعون الواقع والحقيقة في مصاف المفاهيم الماورائية."[1]

يعتبر الروائي والناقد الأمريكي وليام غاس (William Gass) صاحب الوعي الذاتي هو أول من نحت مصطلح (الميتافكشن) (Metafiction) في مقال له كتبه عام 1970، وفقا لبتريشيا وُوه (PATRICIA WAUGH)، التي تؤكد

(1) بيار .ف. زوما: النص والمجتمع – آفاق علم اجتماع النقد- تر، أنطوان أبو زيد، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، لبنان، ط1، 2013م، ص:217

أن الميتافكش تستند بمعنى ما على مبدأ عدم اليقين لهايزنبيرغ (Heisenberg)، وترى باتريشيا" أن الميتافكشن تعالج القضايا عبر استكشاف الذاتي الشكلي، مستعينة بالاستعارة التقليدية للعالم بوصفه كتاباً، ولكنها كثيرا ما تعمد إلى إعادة صياغة ذلك على ضوء النظرية الفلسفية، واللسانية أو الأدبية... إذ بإمكان دراسة الشخصيات في الروايات أن تزودنا بنموذج مفيد لفهم بناء الذاتية في العالم خارج الروايات، وإذا كانت معرفتنا بهذا العالم الآن تتم عبر وسيط اللغة، صار المتخيل الأدبي(العوالم المبنية كلّية بواسطة اللغة) نموذجا مفيدا لمعرفة بناء (الواقع) نفسه."[1]

إن مصطلح الميتافكشن أو ما بعد القص على الرغم من حداثته إلا أن تمثلات تقنياته كما تشير إلى ذلك بتريشيا لا تنحصر في الروايات المعاصرة بل إنها متحققة بشكل أو آخر منذ النشأة الأولى للرواية في العديد من نماذجها.

ولعل من بين أهم ميزات روايات الميتافكشن هو رفض الصورة التقليدية للمؤلف ودخول الراوي إلى النص والتدخل في عملية السرد من خلال مخاطبة القارئ أو التعليق على حدث ما. وكذلك الاعتماد على التجريب والخروج على الأساليب التقليدية في بناء الحبكة، واعتماد طريقة التوليد أي القص داخل القص، وخلخلة التمايز بين الواقع الحقيقي والمتخيل داخل الرواية، إذ يمكن للمؤلف الدخول إلى عوالم القص كما يمكن للشخوص العبور إلى الواقع ومحاورة المؤلف أو تحرير الكلمات من قيدها السياقي ومخاطبة القارئ أو

(1) باتريشيا ووه: الميتافكشن– النظرية والتطبيق، تر، السيد إمام، ط1، 2018، دار شهريار للطباعة والنشر، البصرة، العراق، ص:9

مناقشة أفكاره وقناعاته، وقد يركز أو يعتمد الميتافكشن على تقديم عوالم بديلة تتحقق واقعيا عبر المسار اللفظي داخل النص ولا يمكنها تجاوزه، وقد تؤدي إلى خلخلة التضاد الحكمي للصدق والكذب، بمعنى أن العوالم والشخوص التي يخلقها المؤلف ليست خاضعة لمنطوقية الصدق والكذب فمن غير الممكن (وصف الروائيين بأنهم كذّابون)، سواء كانت الأحداث أو الشخوص لها وجود فعلي في السياق التاريخي للواقع أم ليس لها وجود، فالأحداث التاريخية أو الواقعية لروايات الميتافكشن هي تاريخ وواقع متخيل لا يعتمد على السند، ولن يسعى لتأكيده أو التنصل منه، ولكنها في ذات الوقت تمثل استعارة للواقع التاريخي أو الآني، بمعنى أوضح أنها صورة لتاريخ أو واقع لفظي يتحقق في سياق النص وليس خارجه.

ومن المهم الإشارة إلى أن الميتافكشن ليست جنسا في الرواية بقدر ماهي تقنيات أو ستراتيجيات يمكن أن تتوفر بشكل كلي أو جزئي في الرواية أو القصة التي توصف بهذا الوصف.

في كتاب (الميتافكشن لباتريشيا ووه) تورد المؤلفة نماذج لروايات وقصص عديدة، منوهة إلى شكل وطبيعة الستراتيجيات المتضمنة في تلك الروايات التي تضعها في سياق روايات الميتافكشن، ومن ذلك على سبيل المثال رواية إنسان التاريخ (The History Man) لمالكوم برادبري مشيرة إلى أنها" من المتخيل الواعي بذاته تنجح في الإشارة إلى تخييل الواقع دون التخلي بشكل كامل عن الواقعية، واللحظة الوحيدة التي تنتمي للميتافكشن بشكل سافر هي عندما ينطلق روائي أكاديمي، من الواضح أنه ينوب عن برادبري نفسه، عبر

ردهة ممر جامعة ووترماوث حيث تقع أحداث الرواية (يجري تقديمه بشكل طريف كشخصية ثانوية وعديمة التأثير)..."[1]

أمّا في رواياتنا العربية فهناك نماذج عديدة تتجسد فيها تقنيات الميتافكشن سواء كان ذلك بشكل مهيمن ذو حضور واضح ومتعدد، أم بصورة عابرة ولكنها تجسد نوعا ما الوعي الذاتي للمتخيل في بعض مواضع سيرورة أحداثها، وكثيرا ما يشار إلى رواية (أرواح كليمنجارو) للروائي الفلسطيني إبراهيم نصر الله على أنها أحد نماذج الميتافكشن من خلال الحضور الواعي للمؤلف في سيرورة أحداث الرواية، ومده جسور العلاقة المباشرة مع القارئ، وخلقه لعوالم متخيلة محملة بالرمزية العالية، ولعل في هذا المقتطع نموذجا مصغراً لما أشرنا أليه:" صعد جون وهو يعرف أنه سيصل إلى قمة أوهرو، وسيعمل المستحيل كي يصلها هؤلاء الصغار الذين معه. لكنّه أحسَّ أن قمة أوهورو هي أسهل القمم التي عليه أن يبلغها، لأن هناك قمة خلْفه، عليه أن يواصل صعودها إلى ما لا نهاية."[2]

ومن الروايات العربية الأخرى هي رواية (ماكيت القاهرة) للمصري طارق إمام في هذه الرواية يرسم المؤلف صورة متخيلة للقاهرة في المستقبل كما يخلق نوعا من التداخل القصصي، مع التأكيد على صناعة حالة من التشكيك بين الواقع التاريخي والمتخيل كما يتوضح في هذه العبارة من أحد الحوارات" وهل ثمة فارق بين التاريخ والوهم، إذا كان الهدف هو المتخيل؟"[3]

(1) باتريشيا ووه: الميتافكشن– النظرية والتطبيق، ص:65

(2) إبراهيم نصر الله: أرواح كليمنجارو، دار بلومزبري، مؤسسة قطر للنشر، ط1: 2015م، ص:373

(3) طارق إمام، ماكيت القاهرة، منشورات المتوسط، ميلانو، إيطاليا، ط1، 2021م، ص:598

في الرواية العراقية هناك أيضا ثمة نماذج للميتافكش يمكن أن نشير إلى نموذجين منها باقتضاب على سبيل المثال: كرواية (أصوات من هناك) لنعيم آل مسافر في هذه الرواية أيضا ثمة توالد قصصي وثمة وعي ذاتي بالخطاب الروائي وهذا ما يشير له في هذا المقتطع: "جلسة التحضير –(الأرواح)– كانت تتصور أنها لو تحدثت إليك وكتبت حديثها؛ فستظل مفتوحة داخل هذه الرواية،"[1].

وكذلك في رواية (قصر الثعلب) لإبراهيم سبتي وهي أيضا تنطوي على حبكات متعددة، وتختلق مكانا وأحداثا تضع القارئ بحالة من التشكيك بين ما هو واقعي وما هو متخيل، عبر عملية تهشيم للحدود الفاصلة بينهما، ولكنه يصرح في النهاية أن كل ما رواه هو مجرد حلم مستوحى من رواية افتراضية.

(1) نعيم آل مسافر: أصوات من هناك، دار شهريار، البصرة، العراق، ط1، 2017م، ص:157

التبئير .. زاوية السرد

تُعد وجهة النظر أو التبئير واحدة من أهم تقنيات السرد، إذ يحدد من خلالها الروائي الأسلوب الخطابي لروايته عبر الموقع الذي يختاره للراوي في تلك الرواية، فبتنوع هذا الموقع تتنوع آلية السرد ومستويات بناء الشخصيات، والفضاءات التي يستطيع الراوي الولوج لها.

والمقصود بالتبئير : هو رؤية الراوي إلى العالم الذي يرويه بشخوصه وأحداثه والكيفية التي يوصل بها حكايته أو خطابه إلى المتلقي.

في كتابه المهم (خطاب الحكاية) وبعد أن يستعرض لنا جيرار جنيت آراء مختلفة لعدد من النقاد تتعلق بأنماط الرواة وتموضع الراوي في عوالم مرويته، يتبنى مصطلح التبئير في وصفه لأنماط الرواة، والتبئير أو بؤرة السرد هو مصطلح اقترحه الناقدان كلينيث بروكس وروبيرت وارين عام 1943م، كما يذكر ذلك جنيت، الذي يقدم لنا تعريفا لتقنية التبئير ودورها في تقديم الخطاب الروائي، من خلال تقسيم الحكايات وفقا لنط تبئيرها إلى ثلاثة أنواع أو مستويات وهي[1]:

1- الحكايات غير المبأرة أو ذات التبئير الصفر: وتسمى الرؤية من الخلف ويستخدم فيها الضمير (هو)، وفيها يكون الراوي عليما، أو يعرف أكثر من الشخصية. وتقع كثير من الروايات في دائرة هذا النمط وخاصة الروايات الكلاسيكية كما يشير إلى ذلك جنيت. ويمكن أن نمثل لها

(1) ينظر جنيت جيرار: خطاب الحكاية، تر، محمد معتصم وأخرون، المجلس الأعلى للثقافة – مصر، ط2، 1997م، ص:201 وما بعدها

برواية (الجريمة والعقاب) لدوستويفسكي، ورواية (آنّا كارنينا) لتولستوي، ورواية (الحمامة) لباتريك زوسكيند، ورواية (حفلة التيس) لماريو بارغاس يوسا من الأدب الغربي، وعلى صعيد الرواية العربية فإنّ كثيراً من الروايات الكلاسيكية والمعاصرة تقع في دائرة هذا النمط أيضا، ويمكن أن نمثل لها ببعض روايات نجيب محفوظ كرواية ألف ليلة وليلة، وثرثرة فوق النيل، وبعض روايات إحسان عبد القدوس، ومحمد عبد الحليم عبد الله، ورواية بين الأطلال ليوسف السباعي، وفي الرواية العراقية أمثلة كثيرة على ذلك أيضا، كما في رواية (حدائق الرئيس) لمحسن الرملي، و(فرنكشتاين في بغداد) لأحمد السعداوي على سبيل المثال، وقد تساهم هذه التقنية في توفير أكبر قدر من المعلومات عن شخصيات الرواية، مما يُمكِّن المتلقي من رسم صورة متكاملة عن تفاعلاتها وانفعالاتها النفسية والاجتماعية، وما يحيط بها من ظروف بشكل يقترب من الموثوقية، باعتبار أن الراوي سيكون محايدا.

2-الحكايات ذات التبئير الداخلي أو (الرؤية مع، أو الراوي المشارك) ويقسم إلى ثلاثة أقسام:

أ- التبئير الثابت: وتعني أن الأحداث يتم سردها عبر شخصية واحدة تكون مشاركة في الأحداث ويستخدم فيها ضمير الأنا. وهو ما نجده عادة في روايات السيرة الذاتية أو ما يشابهها، ومن ذلك رواية (ألكسيس زوربا) لنيكوس كازانتزاكيس في الأدب الأجنبي، ورواية (موسم الهجرة إلى الشمال) للطيب صالح عربيا، ورواية (الجريمة، الفن، وقاموس بغداد) لعلي بدر عراقيا.

ب- التبئير المتغير: وفي هذا يقوم عدة رواة بسرد أحداث الرواية بصورة متناوبة، كما في رواية ميرمار لنجيب محفوظ ، وغريزة الطير لعبد الزهرة زكي مثالا.

ت- التبئير المتعدد: وهو أن يقوم عدة رواة بسرد حدث واحد من وجهات نظر مختلفة، ومثال ذلك في رواية (أصوات من هناك) لنعيم آل مسافر، حيث يُروى الحدث من وجهات نظر مختلفة بشرية تارة، ومكانية مؤنسنة تارة أخرى.

وعلى الرغم مما يمكن أن توفره هذه التقنية من تنوع في إيقاع السرد، وفتح مساحات واسعة أمام الانثيالات النفسية عبر تقنية المونولوج، والتي تساهم بدورها في الدخول إلى العوالم الداخلية للشخصية الرئيسية، إلا أنها في بعض الأحيان تخلق نوعا من عدم الموثوقية بما ينقله الراوي باعتباره شخصية غير محايدة، إذ من غير الممكن أن يقدم لنا صورة صادقة عن ذاته أو محيطة بشكل كلي .

3-الحكايات ذات التبئير الخارجي، أو الرؤية من الخلف: والسارد هنا غير مشارك في الأحداث، وهو لا يعلم ما تخفيه الشخصية، بمعنى أن مثل هذه الروايات تنطوي على لغز يبقى مجهولا إلى آخر الرواية، وغالبا ما يستخدم هذا النمط في الروايات البوليسية أو المخابراتية، كروايات أجاثا كريستي و(روكامبول) لبونسون دو ترايل و(جيمس بوند) لأيان فليمنج وغيرها، وغالبا ما تتسم روايات هذه التقنية بإيقاعها المتوتر والذي يسهم في خلق أكبر قدر من الجذب والتفاعل العاطفي.

إنّ لكل نمط من هذه الأنماط مميزاته التي يجب على الراوي أن يعرف كيفية التصرف بها ومعها؛ لكي يتم الاستفادة من التقنية المستخدمة بشكل يتناسب مع ما توفره من مميزات، بما يمكن أن يساهم في تحقيق أكبر قدر ممكن من الجذب بنوعيه العاطفي والذهني، وخلق حالة من التكامل الجمالي والتقني.

ومن المهم أنْ نشير إلى أنَّ عملية التبئير في الروايات قد لا تسير بشكل دائم بذات النمط، إذ قد تتغير زاوية الرؤية بشكل عرضي؛ ليكون التبئير خارجيا، ومن ثُمَّ يعود داخليا أو العكس، فنجد أن الراوي قد تحول إلى متلق ينقل ما ترويه الشخصية عن نفسها مثلا، أو عن حدث مرَّ بها، ومن ثَمَّ فإن تلك الشخصية ستتلبس دور الراوي الذي أمّا أن يكون عليما، أي أن يكون الحدث غير مبأر، أو أنْ يكون التبئير خارجيا أيّ برؤية من الخلف، أو أنْ يكون التبئير داخليا عبر راوٍ مشارك، والأمثلة على استخدام أنماط متعددة لتقنية السرد أكثر من أنْ تُعَد، سواء في الروايات الأجنبية أم العربية أم العراقية، بينما يكون هذا التنوع أو التنقل في زوايا النظر في القصص غالبا، وخاصة القصص القصيرة بنسبة أقل، أو ربما يكون معدوما.

تأثيث المكان الروائي

إنّ الرواية باعتبارها عالما حيّا متحركا، يمثل صورة من صور الحياة التي تستلزم وجود بعدين متلازمين يحتضنان مجرياتها هما البعد المكاني والبعد الزماني. ولا يمكن للرواية أن تتحقق من دونهما، مثلما – بتوصيف مختصر– لا يمكن للحياة أن توجد من دون مكان وزمان يستوعبان حركيتها ويضبطان أبعادها.

وسنتحدث هنا عن المكان الروائي وطبيعة التعامل معه في عملية السرد بمختلف فاعلياته وتشكلاته، سواء كان داخليا في ذات الشخوص أم خارجيا في الفضاء المحيط. وتقسيمنا هذا ينطلق من مفهومنا للمكان بأنه الحيز الذي يسمح بالحركة بغض النظر عن ماهيتها، بمعنى أننا نرى أن هناك حركة داخلية شعورية تتعلق بالحركة العاطفية أو المونولوجية للمشاعر، وهي تشغل مكانا مجازيا وليس فيزيائيا، تُستشعر اتجاهاته وأبعاده دون أن يكون لها قياس مسافاتي، وحركة خارجية ذات حيز فيزيائي خاضعة للقياسات المسافاتية.

وكلا المكانين المجازي والحقيقي لابد من تأثيثهما بما يجعل منهما حاضرين بشكل واضح ومكتمل الملامح أمام المتلقي.

إن أهمية المكان تنبع من كونه يمثل المنظور البصري الذي يتجسد فيه الحدث، ومن ثم فإنّ تأثيثه بما يجعل منه فضاء واضحا متكامل الملامح قيمة ضرورية؛ تسهم في تعزيز بلاغة الخطاب السردي. كما إنّ عملية تأثيثه بما يجعل منه عنصرا فاعلا في التأثير الإيجابي لعملية التلقي سواء في اقترابه

من الصورة الواقعية أم في غرائبية صورته المتخيلة، تشكل بعدا ثابتا وأساسيا في عملية تكامل البنائية السردية.

وتتم عملية تأثيث المكان بكل ما يمكن أن يجعل منه فضاء مساهما في تنمية الحدث السردي وليس حيزا حاويا له فحسب، إذ تشكل طبيعة المكان مناخا بيئيا يمنح الأحداث صورة إقناعية من جهة، وصورة جمالية من جهة أخرى، وهو ما يتطلب الدقة في الوصف؛ فالحدث التاريخي مثلا يتطلب توفير حيز ينسجم مع بيئة ذلك الحدث، وهو ما يتطلب معرفة تامة بالجغرافية التاريخية للمكان الذي تدور فيه الأحداث وطبيعة العناصر التي يمكن أن تؤثثه، في حين يتطلب الحدث المستقبلي تأثيثا جغرافيا وسسيوثقافيا يتماهى مع صورة المتخيل المستقبلي، وكذا مع الحدث الآني، رغم أن المكان الروائي هو في حقيقته مكان متخيل وليس مكانا واقعيا وإن حمل صورة الواقع، سواء من حيث الشكل الموصوف، أم من حيث الاسم.

على أننا لا بد أن نشير إلى أن حديثنا هنا ليس عن الوجود الوجوبي للمكان باعتباره جزءا أساسيا في جسد الحياة لا يمكن أن تقوم بدونه، بل نتحدث عن طبيعة تأثيثه سرديا بما يسمح لحركة الحدث السردي الظهور عبر فضائه بالشكل الذي ينسجم مع طبيعة ذلك الحدث.

وتختلف أهمية المكان بحسب أثره في الرواية، فالروايات التي تتعامل معه كحيز حاضن للحدث فحسب، لن يكون ذلك المكان عنصرا مؤثرا في نمو ذلك الحدث، فهو كأي مكان لا يتسم بخصوصيات فاعلة ولن تؤثر عملية استبداله بمكان آخر على سيرورة الحدث، والأمثلة على ذلك كثيرة عالميا وعربيا وعراقيا، وهو ليس بالأمر السلبي أو المخل بأهمية الرواية وجودتها، ولكن

طبيعة وجوده تفرض أن يكون عنصرا مكملا وليس فاعلا، كما في رواية ماركيز (ذاكرة غانياتي الحزينات)، أو رواية (لا أنام) لإحسان عبد القدوس أو رواية (ستاركس) لعلي لفته سعيد، في حين يشكل المكان عنصرا فاعلا في بعض الروايات لا يمكن استبداله بمكان آخر؛ إذ أنه يساهم بشكل مؤثر في نمو الحدث من خلال علاقة التعالق بينه وبين ثيمة الرواية أو انفعالات وتفاعلات شخصياتها، وهذا ما يستلزم تأثيثا يتسم بالقوة الإقناعية من خلال التأثيث السوسيوثقافي الذي يمنح المكان هويته التي تجعل الثيمة تتسم بالموضوعية والصدقية، وهذا ما يمكن أن نجده ممثلا في رواية (مدن الملح) لعبد الرحمن منيف وكذلك العديد من روايات نجيب محفوظ التي احتفلت بالمكان بشكل كبير وجلي، ورواية (ثلاثية غرناطة) لرضوى عاشور.

في حين يمثل المكان في بعض الروايات عنصرا رئيسيا في ثيمة الرواية، باعتباره أحد الشخوص الرئيسين من خلال أنسنته، وهذا ما يمكن أن نجده في رواية (أصوات من هناك) لنعيم آل مسافر على سبيل المثال، حيث نجد أن المكان في بعض أجزاء الرواية يتقمص دور الراوي؛ ليكون شاهدا على الأحداث التي جرت عليه.

وتبرز قيمة المكان في الرواية من خلال العلاقة المترابطة مع الشخصيات والحوادث، تلك العلاقة التي تتسم بالتأثير والتأثر، وفقا ليوري لوتمان الذي يرى أن " المكان حقيقة معاشة ويؤثر في البشر بنفس القدر الذي يؤثرون فيه"[1] إذ غالبا ما يعكس المكان الصورة السسيوثقافية وربما الأنثروبولوجية

(1) يوري لوتمان: مشكلة المكان الفني، تر، سيزا قاسم درزا، مجلة عيون المقالات، الدار البيضاء، المغرب، ع8، 1/ ابريل/ 1987م، ص:65

للشخوص الذين يشغلونه، إذ يمكن أن يقدم لنا من خلال بعض تشكلاته القيمة المعرفية لأولئك الأشخاص الذين يشغلونه وعاداتهم ومعتقداتهم وتركيبتهم الاجتماعية، فهو في كثير من الأحيان يكون أشبه بالمرآة التي تعكس لنا ما يواجهها أو يقع في دائرة رؤيتها.

ولا شك أن كل سارد له أسلوبه الخاص، وفقا لرؤيته الفنية، وقدراته الإبداعية، وتمكنه من استخدام أدواته الاستخدام الأمثل في عملية التعامل مع المكان بما يخدم بناء سرديته بالشكل الذي لا يجعل من عملية الوصف تفقد المتلقي تواصله مع سيرورة الأحداث؛ مثلما لا تجعله يشعر بضبابية الحيز المكاني بمختلف أدواره.

موت الشخصية الروائية

عُرف عن الروايات التقليدية تركيزها على بناء الشخصية الروائية بدقة صارمة، إذ يعمل الروائيون إلى تقديم شخصياتهم وخاصة الفاعلة في الحدث الروائي بما يجعل منها تقارب إن لم تكن تطابق الواقع، فهم يعمدون إلى رسم تلك الشخصيات بعناية فائقة من خلال تحديد الصفات البدنية وطبيعة الصوت والملبس وأسلوب التحدث والعمر واللون وهيكلية الجسد وحتى ما يتعلق بالصفات النفسية من عقد وطموحات واعتقادات وغير ذلك من سمات؛ معتبرين ذلك جزءا أساسيا وضرورة حتمية؛ لإكساب الشخصية الروائية مصداقية تأهلها لعملية إقناع القارئ

بما يجري عليها من أحداث وكأنها صورة مصغرة لواقع حي.

وهذا ما جعل من الرواية تبدو وكأنها تدوين تاريخي للمجتمع بما يجري فيه من وقائع، وما يعتري مكوناته البشرية والمكانية والزمانية من تغيرات، وكثيرا ما شكل هذا التأكيد المفرط على الاهتمام برسم الشخصيات الروائية خديعة للقارئ، وخاصة (القارئ العام)–إن صح التعبير– الذي يختلط لديه الواقع بالمتخيل؛ من خلال التماهي العاطفي مع الشخوص والأحداث، بما يشابه تأثير الأفلام السينمائية والتي كثيرا ما تولد قناعات لدى المشاهدين بأحداثها وشخصياتها.

ويؤكد عبد الملك مرتاض[1] في كتابه (في نظرية الرواية) على أن التركيز على رسم ملامح الشخصية والتهويل من شأنها، وكأن الشخصية في الرواية التقليدية هي كل شيء فيها؛ بحيث لا يمكن أن نتصور رواية دون طغيان شخصية مثيرة يقحمها الروائي فيها؛ هو ما جعل من الممكن محورة دراسة رواية، أو تحليلها، على مجرد شخصيتها دون أن يكون ذلك مستنكرا.

ويؤكد مرتاض على أن هذا الاهتمام المفرط برسم الشخصية الروائية في الروايات التقليدية شهد معارضة واستهجانا كبيرا من الروائيين والنقاد في بداية القرن العشرين، وخاصة عقب نهاية الحرب العالمية الأولى، فظهر من ينادي بتخفيف نزعة (الغلواء) في رسم الشخصية الروائية باعتبارها جزءا مكملا لبنية الرواية وليست البنية الكلية لها أو المقصد الغائي لها، وهو ما تبناه (أندري جيد وفرجينيا وولف وهنري جيمس) فشكل حالة وسطية في النظر لأهمية الشخصية الروائية. في حين ظهرت آراء أكثر تشددا وتطرفا تجاه الشخصية الروائية لدى من يسمون بالروائيين الجدد في منتصف القرن العشرين أمثال (آلان روب غرييه، وميشيل بوتور، وكلود سيمون، ووليام بيروتس،) إذ دعا هؤلاء إلى (موت الشخصية الروائية) من خلال عدم إعطائها حجما أكبر مما تستحق باعتبارها (مشكّلا لسانيا وكائنا ورقيا) تتساوى في الأهمية مع (اللغة والمشكّلات السردية الأخرى).

ورغم أن هذه النظرة تبدو متطرفة إلا أنها ساهمت في الحد من المغالاة في رسم الشخصية الروائية التي تجعل منها الركيزة الأساسية التي ينبني عليها

(1) ينظر عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية، المجلس الوطني للثقافة والفنون، الكويت، ط1: 1998م،ص:73 وما بعدها

الخطاب الروائي، أو المحور الذي تدور حوله بقية المشكّلات السردية، فبات للخطاب السردي نواقل أخرى تتساوق أو تتساوى وربما تفوق الأهمية التي تضطلع بها الشخصية الروائية.

ولم تكن هذه الثورة ضد الشخصية في الرواية البلزاسية التقليدية، تشكل مدرسة بالمفهوم التقليدي للكلمة، وإنما هي فكرة مشتركة بين دعاة الرواية الجديدة التي دعت من بين ما دعت له هو:

1-استكشاف تدفق الوعي ولا سيما من خلال استخدام المونولوج الداخلي. كما في رواية عوليس أو يوليسس (Ulysses) لجيمس جويس.

2-تفسير غرابة العالم، من خلال قصر نفسها على الذاتية.

3-الانفتاح على القارئ، ومشاركته في تقديم رؤيته الخاصة.

4-التشكيك في حيلة السرد والتاريخ، بوصفهما مؤامرة غامضة.

5-التأكيد على أن الحبكة ليست ضرورية لقيادة القصة، وهو ما استقوه من رواية (1884) "Rebours) ليوريس كارل هويسمانز.

6-التأكيد على مبدأ اللامركزية في القصة، على النقيض من الرواية التقليدية التي كانت تبنى على نواة مركزية تتمثل بالشخصية ومصيرها. وهو ما تمثل في روايات ألان روب غرييه. وأبرزها روايته الجالوسي (La Jalousie).

لقد شكلت مقالات ألان روب غرييه وجان ريكاردو وآخرين من النقاد الفرنسيين مرتكز نظرية الرواية الجديدة، ومن بين مقالات ألان روب غرييه.

مقاله المهم (موت الشخصية) المنشور في مجلة (Le Nouvel Observateur) الأسبوعية عام 1957، ومقاله (الطريق إلى رواية المستقبل) عام 1956، ومقاله (من أجل رواية جديدة) عام 1963، والذي يقول فيه:" في الحقيقة، إنّ خالقي الشخصيات، بالمعنى التقليدي للكلمة، لم يعد باستطاعتهم أن يقدموا لنا سوى اشباح هم أنفسهم قد كفوا عن الإيمان بها. إن روية الشخصيات الآن أصبحت ملكاً للماضي، فقد كانت من الصفات التي تميز حقبة معينة: أعني الحقبة التي وصل الفرد فيها غلى قمة مجده."[1] بالإضافة إلى مقالات جان ريكاردو في مشكلات الرواية الجديدة 1967، وعن نظرية الرواية الجديدة 1971، وغيرها من مقالات نقاد وكتاب الرواية الجديدة.

ويمكن أن نقول أن هذه التنظيرات الجديدة شكلت نقلة مهمة في مسيرة الرواية، تتماهي في كثير من جوانبها وآلياتها مع التطور الحداثي، وما بعد الحداثي بكل تفاصيله وتشعباته، ولعلل أوضح صور هذا التماهي يتمثل في الحد من مركزية الشخصية، وهو ما ينادي به الفكر الحداثي اجتماعيا وسياسيا. بالإضافة إلى طروحات الفكر الما بعد حداثي في تهشيم اليقينيات الذي ساهمت في بلورته الانتقالات المتسارعة في عالم التقنيات.

(1) ألان روب جرييه: نحو رواية جديدة، تر، مصطفى إبراهيم مصطفى، دار المعارف، مصر، ص36

تهشيم التاريخ في الرواية

تنبني السرديات التاريخية في علم التاريخ على مرجعيات مختلفة تجمع بين السند الشفاهي والمدون التوثيقي بالإضافة إلى ما توفره بحوث الأركيولوجيا (Archaeology) باعتبارها العلم المختص في عمليات كشف وتحليل مخلفات الحضارة الانسانية ودراسة تطورها.

وقد شكلت السرديات التاريخية بمختلف أشكالها وبما تحمله من مثيرات منجما ثريا للروائيين، الذين وجدوا فيها فضاء شاسعا يسهم في تحفيز الخيال الإبداعي على خلق وبناء عوالم سحرية ذات قابلية كبيرة على تعزيز الخطاب الإبداعي، واحتضان الأفكار وتمثيلها بمختلف الصور، وبقوة فاعلة تسهم في جذب المتلقي وتحفيزه؛ لاستقبال الخطاب المضمن والتفاعل معه فكريا وعاطفيا.

والعلاقة بين القص بمختلف أشكاله والسرديات التاريخية متشابكة ومتلاحمة، حتى يكاد يصعب في كثير من نماذجها الفصل بين ما هو حقيقي وما هو متخيل، ورغم حرص الدراسات المنهجية للتاريخ على غربلة المرجعيات الوثائقية والاسنادية لتلك السرديات، إلا أنه من الصعب أو المحال تنقيتها من المتخيلات التي ساهمت بشكل وآخر في ملء بعض الفراغات من أجل تحميلها بخطابات أيدولوجية معينة.

ومع ظهور الرواية بشكلها الحديث وجدت في المخزون السردي التاريخي البحر الذي يمكن أن تغوص في أعماقه، وتستخرج منه كل ما هو مدهش

ومثير، أو تسافر فوق أمواجه لتكتشف الجزر الحية لكي تبني عليها عوالمها الساحرة.

وقد تنوعت أساليب الروائيين في نسج متون رواياتهم وفقا لتطور تقنيات البناء السردي، سواء من خلال السرد الروائي المباشر للتاريخ، أم من خلال تخليق حدث تاريخي عبر مخطوطة مفترضة، أم من خلال فرضيات الحلول والتنقل الشخصياتي بين الأزمنة.

كما تنوعت أزمنة الثيمات الروائية بين الماضي البعيد والمتوسط والقريب، وكل ثيمة زمنية لها خصائصها وطبيعة خطابها وغاياتها، وتنوعت كذلك الأساليب الفنية للسرد بين التقريرية والرمزية أو بين السرد الملتزم بواقعية الصورة التاريخية للحدث وبين الفعل التهشيمي لصورة الحدث التاريخي.

إن طبيعة التعامل مع الثيم التاريخية خاضع لرؤية الروائي وفلسفته الخاصة ومتبنياته الأيديولوجية، فقد يرى البعض من الروائيين ضرورة الحفاظ على صورة الحدث التاريخي وبنيته الواقعية، بينما يرى آخرون أنّ الروائي ليس مؤرخا، ومن ثمَّ فإن كل ما يبنيه من عوالم سردية هي خارج الزمن الواقعي، وبناء على ذلك فهو يمتلك كامل الحرية في تهشيم المبنى التاريخي، وبناء فرضياته التاريخية الخاصة، سواء تشابهت من حيث الشخوص والأحداث والأزمنة والأمكنة مع المدون التاريخي أم اختلفت، ومن غير الممكن ولا المفترض النظر إلى تلك المدونات الروائية كفعل تدويني للتاريخ؛ لأنها فعل تخيلي غير خاضع للمرجعيات الواقعية، بل هو خاضع لمرجعيات المخيلة الخلاقة للروائي، وبناء على ذلك فهو خارج دائرة الأمانة الأخلاقية للمدونين التاريخيين.

إن هذا المنطق الفرضي يبدو في كثير من الأحيان معرضا للانتهاك من قبل المتلقي الذي يتعامل في كثير من الأحيان مع الحدث الروائي كفعل واقعي، ومن ثمّ فهو يخضعه لمعتقداته الأيديولوجية، متخذا منه إذا ما اتفق معها مصدرا داعما لعقيدته، في حين ينظر إليه كفعل تحريفي مرتبط بغايات وأهداف تخريبية إذا ما اختلف مع تلك المعتقدات.

إن التعامل مع التاريخ روائيا في كثير من الأحيان يفرض على الروائي الحذر والتوجس كي لا يدخل ضمن دائرة الخطر أو المحرم، خاصة إذا كان الحدث التاريخي محملا بإشكاليات دينية أو سياسية، والتحريم هنا قد يكون في بعض الأحيان مشروعا أو مبررا إذا ما كانت غاية الخطاب الروائي تسويف أو تحريف القيم الجمالية للمجتمعات وعقائدها، وليس لتعزيز تلك القيم أو تعرية ما قبح منها، وهذه المشروعية أو التبرير ليس لقداسة ذلك المتبنى الديني أو السياسي أو الاجتماعي – على الأقل من وجهة نظرنا– بل لغائية الخطاب العبثية وانحرافية التعامل عن الخط الجمالي.

في الروايات التي تصنف ضمن روايات السيرة لا بد من الالتزام الحرفي بواقعية الحدث أولاً، وأسلوب تدوينه ثانياً، ومثل هذه الروايات تفرض خلق علاقة تلاحمية بين شخصية المؤرخ الذي يحرص على وثاقة الحدث، وشخصية الراوي الذي يملأ الفراغات التاريخية بالأفعال المتخيلة التي لا تتعارض مع أخلاقية الوثيقة التاريخية. ومثل هذه الروايات هي جزء من البناء التاريخي وليست جزءا من الروايات التي تنفتح على فكرة تهشيم التاريخ.

ويمكن أن نعد روايات اسم الوردة لإمبرتو إيكو ورواية قصة مدينتين لتشارلز ديكنز ومذكرات هادريان لمارجريت يورسنار والطبيب لنوح جوردن ودعائم

الأرض لكين فوليت وغير هذه من الروايات التاريخية من أهم الروايات الأجنبية التي اشتغلت على فكرة تهشيم التاريخ، وخلق تاريخ متخيل يستثمر واقعية الزمان والمكان والشخوص في صياغة حبكات درامية محملة بالمعطيات الإمتاعية والفكرية.

في حين يمكن أن نعد روايات موت صغير لمحمد حسن علوان والنبطي ليوسف زيدان وثلاثية غرناطة لرضوى عاشور وحدائق النور لأمين معلوف وغيرها من الروايات العربية التي استثمرت هذه الفكرة في مروياتها.

كما يمكن أن نعد روايات الجريمة، الفن وقاموس بغداد لعلي بدر، ومنازل ح17 لرغد السهيل، وطوفان صدفي لسعدي عوض الزيدي، وغيرها من الروايات العراقية التي اشتغلت على فكرة تهشيم التاريخ، وبناء مدونة تاريخية افتراضية تستمد حوادثها من مخيلة الروائي، وفي ذات الوقت تستثمر واقعية الشخوص والمكان والزمان كمعطى ساند لتعزيز المقصد الإقناعي للخطاب، أو تنمية البناء السردي.

تهجين التأريخ في روايات السيرة الغيرية

ترتبط كتابة سيرة الأشخاص بالتدوين التاريخي، إذ تمثل صورة تأريخية لشخصية مهمة ذات فعل تأثيري، ومثل هذه المدونات لا نبالغ إذا ما قلنا إنها ارتبطت مع ظهور الكتابة الأول، سواء بسيرة مجتزأة أم بسيرة كاملة، وهذا ما تؤكده البحوث الأركيولوجية، ولعل سيرة الرسول محمد (ص) والتي عرفت بالسيرة النبوية لابن هشام المتوفي عام (213هـ) هي من أشهر السير الغيرية في اللغة العربية، ومثل تلك السير التي تقدم الوقائع المستندة إلى الأسانيد المحققة، هي في الواقع تنتمي إلى التأريخ وليس إلى الأدب.

ومع ظهور الرواية بفضاءاتها المتخيلة وما شهدته مسيرة تطورها من انفتاح على مواضيع متعددة وتقنيات متجددة، ظهرت ما سميت بالسيرة الغيرية أو شبه السيرة أو التأريخ المتخيل؛ لتقدم لنا صورة تأريخية بعيدة عن الواقع أو الوقائع الحقيقية للأشخاص، مقترحة واقعا مغايرا متخيلا مع الاحتفاظ بالشخوص الفاعلين جزئيا أو كليا.

إن موضوع انتماء السيرة بنوعيها الذاتية والغيرية إلى الأدب الروائي أمر لا ينسجم مع الشرائط التقنية للرواية– كما أرى– فالرواية جنس يرتكز على التخييل حتى وإن كان يحاكي الواقع كما في الروايات الواقعية، لأن مادتها سواء على مستوى الحبكة أم على مستوى السرد هي عملية خلق لواقع أو وقائع تستبطن الانزياحات الخيالية، ومن ثم فإن وسم السيرة الغيرية والسيرة الذاتية بالرواية هو من باب المجاز أو هو تصنيف اعتباطي ينطوي على تجاوز مؤكد على القواعد الفنية للرواية.

وكلامنا هذا لا يعني نفي وجود رواية السيرة الذاتية والغيرية، بل إننا نرى وجوب اخضاع (السيرة) إذا ما أريد لها أن تدخل تحت مسمى الرواية إلى الشرائط الستراتيجية والتقنية للرواية، بمعنى أنها يجب أن تبني واقعا متخيلا سواء احتفظت بواقعية الشخوص أم وضعتهم في أقنعة معينة.

إنَّ أهم ما يميز روايات السيرة الغيرية (Novels biographical) إنّها تقدم لنا عوالم متخيلة بشخوص حقيقيين، ومن خلال هذا التهجين تضع المتلقي في دائرة الشك بين واقعية الأحداث وعدمها. وهو ما يضع تلك الروايات أو يقربها من توصيف روايات الميتافكشن.

إن عملية تحبيك المتخيل التاريخي أو الواقعي يمكن أن يمنح للرواية فضاءات متعددة المعطيات، سواء كانت معطيات جمالية، أم رمزية، أم فنية تضفي على العمل الروائي الكثير من التشويق والإغراء والجذب.

وكثيرا ما توصف هذه الروايات بأنها تأريخ مهجن لأنها تجمع بين الواقع ممثلا بشخوصه والسيرة المتخيلة بحوادثها الكلية أو الجزئية، ومن المؤكد أن هذه الصفة ليست من باب القدح وإنما هي من باب التوصيف التقني للحبكة.

ومن المهم أن نشير إلى أن هذه الروايات لم تسلم من الانتقاد في ظهورها الأول في الأدب الأوربي في ثلاثينيات القرن الماضي، ولكنها من جانب آخر حققت نجاحا كبيرا وأصبحت ذات رواج واسع على مستوى القراء؛ لما فيها من قوة إغراء وإدهاش من خلال أجوائها وأحداثها المتخيلة.

وكان من أهم روادها الإنكليزي روبرت جريفز (Robert Graves) في روايته الشهيرة (أنا كلوديوس) وهي سيرة للإمبراطور الروماني كلوديوس،

وتحكي تاريخ سلالة جوليا كوديان والسنوات الأولى للإمبراطورية الرومانية، وهي رغم اعتمادها على بعض المدونات التاريخية إلا أنها جمعت بين الخيال والواقع، وقد لاقت رواجا وشهرة كبيرة في أول صدورها عام 1934م، وكذلك الألماني توماس مان (Thomas Mann) بروايته الرباعية (يوسف وأخوته) والتي جمع فيها ما جاء في سفر التكوين من قصة النبي يعقوب والنبي يوسف وإخوته، وما اختلقته مخيلته من أحداث، وقد اعتبرت هذه الرواية من أهم أعماله الروائية ، وكذلك الأمريكي إرفينغ ستون (Irving Stone) الذي عرف بكتابته عن حياة الفنانين وكانت من أهم رواياته (شهوة الحياة) عام 1934م، والتي استثمر فيها حياة الفنان فان كوخ، وروايته الأخرى (العذاب والنشوة) الصادرة عام 1961م عن حياة الفنان مايكل أنجلو. ومن روايات السيرة الغيرية الحديثة رواية شقراء (Blonde) للروائية الأمريكية جويس كارل أوتس (Joyce Carol Oates) الصادرة عام 2000م والتي حققت أكثر نسبة مبيعات في أمريكا. وهي عبارة عن سيرة متخيلة لحياة النجمة السينمائية مارلين مونرو.

ومن بين أهم نماذج السيرة الغيرية في أدبنا الروائي العربي تبرز رواية اللبناني أمين معلوف (ليون الأفريقي) الصادرة عام 1986م باللغة الفرنسية، وتتخذ هذه الرواية من السيرة المتخيلة للمؤلف الجغرافي (الحسن بن محمد الوزان الفاسي) الذي عاش في القرن التاسع الهجري مبنى حكائيا لها، إذ تتناول حوادث متعددة بدءا من مولده ومرورا بسقوط غرناطة إلى نشوء الدولة العثمانية.

وتمثل رواية (جبل قاف) لعبد الإله بن عرفة الصادرة عام 2002م نموذجا آخر لرواية السيرة الغيرية، إذ تتخذ هذه الرواية من شخصية ابن عربي محورا لأحداثها راسمة سيرة متخيلة لمسيرة حياته وتنقلاته مع توظيف لبعض مقولاته، مع محاولة ذكية من الكاتب لاستخدام لغة تقترب بأسلوبها من أسلوب ابن عربي.

ومن النماذج الأخرى لهذا النوع هي رواية (العلّامة) للكاتب المغربي بنسالم حميش، والتي تتخذ من شخصية ابن خلدون محورا لأحداثها مازجة بين السيرة المدونة والسيرة المتخيلة في إطار درامي مشوق.

أما في أدبنا الروائي العراقي فيمكن أن نشير إلى رواية (منازل الحارة 17) للروائية رغد السهيل، والتي رسمت فيها سيرة متخيلة للشاعرة الإيرانية فاطمة الباراغاني الملقبة بقرة العين، وهي أبرز دعاة الحركة البابية في القرن الثامن عشر الميلادي.

والنموذج الآخر هو رواية (عالم صدام حسين) لكاتب مجهول تقَنَّع باسم (مهدي حيدر) والتي يقدم لها المؤلف بقوله: «هذه الرواية ليست نصًا تاريخيًا بل هي عمل من نسج الخيال يستغل الواقع لبناء عالم خيالي موازٍ للعالم الواقعي يتطابق معه أحيانًا ويتخلف في أحيان أخرى فتعطي شخصيات معروفة مصائر مختلفة عن الواقع التاريخي بحسب ما تقتضيه الحاجة الفنية. يؤكّد المؤلّف المجهول أنّ كلّ اختلاف أو عدم شبه بين الرواية والواقع هو أمر غير مقصود».

ما ذكرناه من روايات هي نماذج مختارة نبتغي من خلالها أن نقدم صورة ولو مبتسرة لهذا النوع من الروايات وليست عملية حصر أو أحصاء بكل تأكيد.

روايات ما بعد الكولونيالية

في منتصف القرن العشرين ومع ظهور حركات التحرر في الدول المستعمَرة، ظهرت ما اصطلح عليها (روايات ما بعد الكولونيالية)؛ لتقدم عبر آليات السرد قراءة رؤيوية للتحولات التي حدثت للأفراد والمجتمعات في أثناء أو ما بعد الاستعمار على صعيد الهوية واللغة والبنية الاجتماعية والثقافية وحتى الدينية.

إذ كان للحكم الاستعماري تأثيرا عميقا على مجتمعات وثقافات الدول المستعمَرة. فقد فرض المستعمرون لغتهم ودينهم وأنظمتهم القانونية وأعرافهم الثقافية على السكان الأصليين في بعض الدول التي استعمروها، وغالبًا ما قاموا بمحو أو تهميش التقاليد والهويات المحلية، وكان الاستغلال الاقتصادي والعمل القسري ومصادرة الأراضي من الممارسات الشائعة، مما أدى إلى انتشار الفقر وعدم المساواة بين الشعوب المستعمَرة.

وكانت عملية إنهاء الاستعمار، التي اكتسبت زخما بعد الحرب العالمية الثانية، بمثابة النهاية الرسمية للحكم الاستعماري في أجزاء كثيرة من العالم. ومع حصول الدول على استقلالها، ظهرت موجة جديدة من أدب ما بعد الاستعمار، تعكس تجارب ونضالات وتطلعات المجتمعات المحررة حديثًا، ولكن على الرغم من انتهاء الحكم الاستعماري رسميًا، إلا أن إرثه استمر في تشكيل عالم ما بعد الاستعمار، إذ واجهت الدول المستقلة حديثًا العديد من التحديات، بما في ذلك عدم الاستقرار السياسي والتبعية الاقتصادية والانقسامات الاجتماعية. وغالبًا ما كانت روايات ما بعد الاستعمار تتعمق في

تناول هذه القضايا، وتركز على الآثار المتبقية للاستعمار على الهوية الوطنية، والتراث الثقافي، والتسلسل الهرمي الاجتماعي، وديناميكيات السلطة. وأصبحت روايات تلك الروايات وسيلة قوية تُمَكَّن الكتّاب من خلالها من كشف تعقيدات آثار الاستعمار، وإبراز صوت المهمشين.

وإذا كانت روايات (ما بعد الكولونيالية) متجذرة في المقام الأول في السياق التاريخي لدول ومناطق محددة، فإنها تعكس أيضًا ديناميكيات عالمية أوسع. لقد أثر صعود العولمة، وترابط الاقتصادات، وحركة الناس عبر الحدود على موضوعات وسرديات أدب ما بعد الكولونيالية، حيث يتم من خلالها استكشاف قضايا مهمة كالهجرة، والشتات، والنزعة العابرة للحدود الوطنية، وتأثير الاقتصاد العالمي ، مما يسلط الضوء على الترابط بين عالم ما بعد الاستعمار وبقية العالم.

ومع مرور الوقت، تطورت وجهات النظر والموضوعات التي تم استثمارها في روايات ما بعد الكولونيالية، إذ غالبًا ما ركزت الروايات المبكرة منها على الآثار المباشرة للحكم الاستعماري والنضال من أجل الاستقلال، في حين جاءت الروايات المعاصرة لتتعمق في تناول مجموعة واسعة من القضايا، بما في ذلك النوع الاجتماعي، والعدالة الاجتماعية، والتمثيل الثقافي، وتأثير التكنولوجيا، لتمضي من ثم في تحدي الثقافات السائدة، والتشكيك في هياكل السلطة، واستكشاف التعقيدات المجتمعية.

وتعد غاياتري سبيفاك أول من استخدم المصطلح في مقابلات أجريت معها نشرت عام 1990 بعنوان "النقد ما بعد الكولونيالي" The post-colonial

critic. ويمكن أن نعرض هنا لبعض المواضيع التي تتناولها روايات ما بعد الكولونيالية:

1- من بين أهم المواضيع المركزية في هذه الروايات هو التأكيد على الهوية والانتماء، إذ غالبًا ما تصور هذه الروايات شخصيات تتصارع مع أسئلة الهوية الذاتية وتكافح من أجل إيجاد شعور بالانتماء في عالم شكله الاستعمار. وغالبًا ما تأتي الشخصيات في هذه الروايات من خلفيات ثقافية متنوعة وتقع بين هويات متعددة، مثل تراثهم الأصلي وتأثيرات المستعمرين. فتحرص هذه الروايات على تسليط الضوء على تعقيدات تشكيل الهوية والبحث عن مكان يمكن أن نسميه وطنًا.

2- تعد ديناميكيات القوة والمقاومة من الموضوعات المتكررة في روايات ما بعد الكولونيالية، وغالبًا ما تصور هذه الروايات علاقات القوة غير المتكافئة التي كانت موجودة خلال الحقبة الاستعمارية والطرق التي قاومت بها المجتمعات المستعمرَة، وتحدت الأنظمة القمعية المفروضة عليها.

3- ويعد التهجين الثقافي من بين أهم الموضوعات في روايات ما بعد الكولونيالية، إذ تكشف هذه الروايات عن تمازج واختلاط الثقافات المختلفة التي حدثت نتيجة للاستعمار، وتتنقل الشخصيات في هذه الروايات عبر تعقيدات العيش في مجتمع تتعايش فيه تأثيرات ثقافية متعددة. وتحفل بثراء وتنوع الثقافات الهجينة وصراعاتها مع فكرة الهوية الثقافية الثابتة والمتجانسة.

4- تلعب اللغة والتواصل دورًا حاسمًا في تلك الروايات، إذ تكشف عن ديناميكيات القوة المرتبطة باللغة، والطرق التي تم استخدامها بها كأداة للسيطرة

خلال الحقبة الاستعمارية، ويسلط مؤلفو هذه الروايات الضوء على أهمية استعادة اللغات الأصلية، والنضالات التي تواجهها الشخصيات في التعبير عن أنفسهم بلغة ليست لغتهم؛ لتصبح اللغة وسيلة للمقاومة ووسيلة لتأكيد الهوية الثقافية في هذه الروايات.

5- كثيرا ما تتعامل هذه الروايات مع موضوعات التاريخ والذاكرة، إذ يحاول مؤلفو هذه الروايات التعمق في الذاكرة الجماعية للمجتمعات المستعمرة، واستكشاف الطرق التي تستمر بها الأحداث التاريخية في تشكيل الحاضر، والتأكيد على استعادة التواريخ والذكريات التي تم تهميشها أو محوها من قبل القوى الاستعمارية والحفاظ عليها.

6- يعد عدم المساواة الاجتماعية والظلم من المواضيع السائدة في روايات ما بعد الكولونيالية، إذ تعمل هذه الروايات على تسليط الضوء على الإرث الدائم للاستعمار، كالفوارق الاقتصادية، والتمييز العنصري، والتسلسل الهرمي الاجتماعي. كاشفة عن الطرق التي تستمر بها هذه التفاوتات في مجتمعات ما بعد الاستعمار وتأثيرها على الأفراد والمجتمعات، متبنية الدعوة إلى العدالة الاجتماعية ومناهضة الأنظمة التي تديم عدم المساواة.

7- يعد الشتات والهجرة من المواضيع المتكررة في تلك الروايات، كمحاولة للكشف عن تجارب الأفراد والمجتمعات الذين اقتلعوا من أوطانهم بسبب الاستعمار وتداعياته. إذ يبحث مؤلفو ما بعد الكولونيالية في تعقيدات هويات الشتات، والتحديات التي يواجهها المهاجرون في تنمية شعورهم بالانتماء إلى أراض جديدة، ومدى مرونة المجتمعات الحاضنة وقدرتها على التكيف.

ومن أبرز الروائيين الذين تُعد رواياتهم نماذج مضيئة في ما عرف بروايات ما بعد الكولونيالية هم: تشينوا أتشيبي (Chinua Achebe) وهو روائي نيجيري كتب رواياته باللغة الإنكليزية وتعد روايته (أشياء تتداعى) المترجمة للعربية من أهم الروايات الأفريقية، والكاريبية جامايكا كينكيد (Jamaica Kincaid) في روايتها (آني جون)، والهندية أروناتي روي(Arundhati Roy) في روايتها (إله الأشياء الصغيرة) الفائزة بجائزة البوكر عام 1997م، والكيني نغوغي وا ثيونغو (Ngũgĩ wa Thiong'o) في روايته (بتلات الدم)، والتنزاني عبد الرزاق قرنح الفائز بجائزة نوبل للآداب عام 2021م وتعد رواياته (الفردوس) (ذاكرة الرحيل) من الروايات المميزة في هذا الأدب.

أما على صعيد الرواية العربية فيمكن أن نعد رواية (موسم الهجرة إلى الشمال) للطيب صالح، ورواية (مدن الملح) لعبد الرحمن منيف، وبعض ما أنتجه روائيو المغرب العربي نماذج مضيئة في روايات ما بعد الكولونيالية.

روايات تيار الوعي

يرجع ظهور اتجاه تيار الوعي (Stream of Consciousness) إلى أواخر القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين، خلال الحركة الأدبية الحداثية، كرد فعل على البنية السردية الخطية التقليدية، والتي غالبًا ما اتبعت ترتيبًا زمنيًا وقدمت منظورًا يتسم بالموضوعية. وقد سعى تيار الوعي إلى تحدي هذه الأعراف من خلال تقديم رواية ذاتية ومجزأة تعكس الطبيعة الفوضوية للفكر الإنساني.

يستخدم اتجاه تيار الوعي أسلوبا سرديا يعتمد على تصوير التدفق المستمر للأفكار والمشاعر والأحاسيس التي تمر بها الشخصية، ويهدف إلى التقاط الأعمال الداخلية للعقل البشري، وتقديم صورة أولية غير مفلترة لوعي الشخصية، وقد تمنح هذه التقنية المتلقي رؤية معمقة لطبيعة التفاعلات النفسية للشخصية، مما يوفر تجربة قرائية ثرية وحميمة.

وتتميز روايات تيار الوعي بافتقارها إلى البنية السردية التقليدية وتركيزها على الأفكار والتجارب الداخلية للشخصية، فهي غالبًا ما تستخدم تقنيات مثل المونولوج الداخلي والخطاب الحر غير المباشر والسرد المجزأ لنقل تيار وعي الشخصية.

وتعزى المحاولات المبكرة لانبثاق تيار الوعي إلى شخصيتين مختلفتين مكانا ومكانة، أحدهما الكاتب الروسي الشهير فيودور دوستويفسكي في روايته (ملاحظات من تحت الأرض) (1864)، والتي يستكشف فيها الأفكار والصراعات الداخلية لراوٍ لم يُذكر اسمه، مقدماً سرداً مجزأً واستبطانياً.

لقد مهد استكشاف دوستويفسكي للنفسية البشرية الطريق لتطوير تيار الوعي كتقنية أدبية.

بينما تأتي رواية (Les Lauriers sont coupés) الصادرة عام 1888م للكاتب الفرنسي إدوارد دوجاردان المغمور، لتعد النموذج الثاني المبكر لهذا التيار، وقد استخدم دوجاردان هذه التقنية؛ لتصوير التدفق المستمر وغير المنقطع للأفكار والتأملات الداخلية للبطل، ومن دون استخدام علامات الترقيم التقليدية أو فواصل الفقرات.

ومع ذلك، فإن الكاتب الأيرلندي جيمس جويس يعد أبرز من أشاع وأتقن استخدام تيار الوعي في روايته الرائدة "يوليسيس" (1922). وتتبع رواية جويس أفكار وتجارب شخصيات مختلفة على مدار يوم واحد في دبلن، أيرلندا. إذ يصور جويس تعقيد وتنوع الفكر البشري، ويمزج بسلاسة وجهات نظر مختلفة وأساليب سردية متنوعة.

كما يعتبر الأمريكي ويليام فولكنر واحدا من الشخصيات المؤثرة في تطور تيار الوعي، فقد استخدم في روايته "الصخب والغضب" (1929) عدة رواة، لكل منهم تيار وعي خاص به، وهو ما يتيح للقراء اكتساب فهم أعمق لدوافع الشخصيات ومخاوفها ورغباتها.

وبالإضافة إلى هؤلاء فقد كانت روايات (البحث عن الزمن الضائع) لمارسيل بروست و(الحج) لدورثي رتشاردسون و(ليل ونهار) لفرجينيا وولف وغيرها نماذجا مضيئة في روايات هذا التيار، كما تعد روايات (اللص والكلاب وثرثرة فوق النيل) لنجيب محفوظ و(البحث عن وليد مسعود) لجبرا ابراهيم جبرا

و(كانت السماء زرقاء) لإسماعيل فهد إسماعيل على سبيل المثال من النماذج العربية التي تأثرت بتيار الوعي.

ترتكز تقنية تيار الوعي على جملة من الخصائص التي تميزها عن غيرها من التقنيات من بينها:

1- التركيز على الاستبطان والتأمل الذاتي: إذ تعد هذه الخاصية من الخصائص الرئيسية لروايات تيار الوعي. والتي يتعمق من خلالها المؤلفون في التفاعلات النفسية لشخصياتهم، ويستكشفون أعمق أفكارهم ورغباتهم ومخاوفهم وذكرياتهم، وغالبًا ما يتبع السرد شكل تيار مستمر من الأفكار، مع القليل من الحوار أو الفعل الخارجي أو عدم وجوده على الإطلاق، وقد يتيح هذا النهج الاستبطاني للمتلقي اكتساب فهم عميق لدوافع الشخصية وصراعاتها وحالاتها العاطفية.

2- غالبًا ما يكون لسرديات تيار الوعي بنية مجزأة وترابطية، فبدلاً من اتباع تسلسل خطي وتسلسل زمني، يقفز السرد من فكرة إلى أخرى، مما يعكس الطبيعة غير الخطية لعمليات التفكير البشري كما يراه أصحاب هذا التيار، حيث يمكن للأفكار والذكريات أن تنشأ بشكل عفوي وبدون نظام واضح. وقد يتضمن السرد أيضًا تحولات مفاجئة في الزمان والمكان والمنظور، مما يزيد من تعزيز الشعور بالارتباك والانغماس في وعي الشخصية.

3- من الخصائص الأخرى لسرديات تيار الوعي هي استخدام الديالوج والمونولوج الداخلي. إذ يصور الديالوج المحادثات الداخلية للشخصية مع نفسها، حيث تتفاعل الأفكار والأصوات المختلفة وتتناقش داخل ذهنه، ومن

ناحية أخرى، يتضمن المونولوج الداخلي مخاطبة الشخصية المباشرة للقارئ، والكشف عن أفكارها وعواطفها وتأملاتها، وهذا ما يوفر لمحة عن العالم الداخلي للشخصية، وطبيعة صراعاتها الداخلية وشكوكها وتحليلها الذاتي.

4- تركز روايات تيار الوعي أيضًا على التقاط التجارب والتصورات الحسية للشخصية. إذ غالبًا ما يتضمن السرد أوصافًا حية للمشاهد والأصوات والروائح والأذواق والأحاسيس اللمسية، مما يغمر القارئ في العالم الحسي للشخصية، كما تساعد هذه التفاصيل الحسية دفع المتلقي للشعور كما لو أنه يختبر العالم بشكل مباشر من خلال حواس الشخصية، ومن ثم تسهم في خلق الإحساس القوي بالواقعية والفورية في رواية القصص.

5- ومن الجوانب الأساسية لسرديات تيار الوعي هي الانثيالات الذاتية والداخلية. إذ تتيح هذه التقنية للمؤلفين استكشاف الطبيعة الذاتية للتجربة الإنسانية، وتسليط الضوء على وجهات النظر المختلفة لكل شخصية، ومن خلال الخوض في الأفكار والعواطف الداخلية للشخصية، تكشف روايات تيار الوعي تعقيدات وتناقضات الوعي البشري. هذا التركيز على الذاتية يتحدى فكرة الواقع الموضوعي ويدعو القراء إلى التشكيك في تصوراتهم وفهمهم للعالم.

6- غالبًا ما تسعى روايات تيار الوعي إلى تصوير تعقيدات علم النفس البشري وتعقيدات العقل البشري من خلال الخوض في أفكار الشخصية وعواطفها وذكرياتها، مما يسمح للمتلقي بالتواصل مع الشخصيات على مستوى أعمق يمكنه من اكتشاف طبيعة التجارب والعواطف العالمية التي تم تصويرها في السرد.

لم يقتصر تأثير تيار الوعي على الأدب فحسب بل شملت تأثيراته مختلف الفنون كذلك، فقد قام الرسامون الذين تأثروا بتقنيات هذا التيار في السرد، بدمج تقنيات مماثلة في أعمالهم في الفنون البصرية، إذ جربوا التركيبات المجزأة وغير الخطية مثلما هو الحال في أسلوب السرد، وقد سعوا إلى التقاط الطبيعة العابرة والذاتية للإدراك البشري من خلال التقنيات المجردة والانطباعية، وهذا ما يمكن ملاحظته في أعمال سلفادور دالي وبابلو بيكاسو مثلا، حيث قاموا بإنشاء أعمال فنية تتحدى التمثيلات التقليدية، وتدعو المشاهدين لاستكشاف أعماق عقولهم.

وفي الموسيقى، استوحى الملحنون أيضا الإلهام من روايات تيار الوعي لإنشاء مؤلفات تعكس مد وجزر الفكر والعواطف، وقد جربوا الهياكل غير التقليدية والتنافر والارتجال لالتقاط جوهر الوعي البشري. كما يظهر ذلك في أعمال بعض الملحنين مثل إيجور سترافينسكي وأرنولد شوينبيرج.[1]

(1) ينظر: https://courses.lumenlearning.com/suny-musicapp-medieval-/modern/chapter/igor-stravinsky

روايات الواقعية السحرية

أطلق مصطلح (الواقعية السحرية) (Magischer Realismus) في الأدب على تلك الروايات والقصص التي تجتمع فيها عناصر الواقع والخيال، والتي تنمحي فيها الحدود بين الاثنين. أو بتعبير آخر أنها تتميز بانطوائها على عناصر سحرية أو خارقة للطبيعة ضمن بيئة واقعية.

ومما لاشك فيه أن وجود مثل هذه القصص والروايات لم يكن ناتجا عن تأثيرات المصطلح، بل إن هذا المصطلح شأنه شأن كل مصطلح نقدي هو وليد المنتج الإبداعي وليس العكس، ولكن ولادة المصطلح بكل تأكيد ستكون في الغالب موجها تقنيا للنتاجات اللاحقة.

فرواية مرتفعات وذرنغ (Wuthering Heights) لإيميلي برونتي والصادرة عام 1847، ورواية المسخ (Die Verwandlung) لفرانز كافكا عام 1915، وقصص ألف ليلة وليلة هي النماذج الأولى لمفهوم الواقعية السحرية، والذي ظهر كمصطلح نقدي عام 1925 على يد الناقد الألماني فرانز روه في وصفه وتحليله لأعمال الفنانين الألمان الذين كانوا يصورون الموضوعات الروتينية بشكل غرائبي، بعد ذلك أصبح النقاد يستخدمون هذا المصطلح في توصيف لوحات الأمريكية جورجيا أوكيف (Georgia O'Keeffe) ولوحات المكسيكية فريدا كاهلو(Frida Kahlo)، ثم جاء الناقد المكسيكي أنجيل فلوريس (Ángel Flores) ليستخدم مصطلح الواقعية السحرية أدبيا في وصفه لكتابات المؤلفين اللاتينيين، والذي يرى أنها بدأت مع قصص الأرجنتيني خورخي لويس بورخيس لتؤكد وجودها في أعمال إيزابيل

الليندي (Isabel Allende) ولورا إسكيبيل(Laura Esquivel) وغابريل غارسيا ماركيز وغيرهم، ولتكون نموذجا عاليا لمفهوم الواقعية السحرية.

ويمكن إرجاع الخلفية التاريخية للواقعية السحرية إلى خصوصية التقاليد الثقافية والأدبية لأمريكا اللاتينية، إذ تتمتع هذه المنطقة بتاريخ طويل من رواية القصص والفولكلور وغرائبية المعتقدات لدى السكان الأصليين، والتي غالبًا ما تتضمن عناصر خارقة للطبيعة وسحرية، وقد وفرت هذه التأثيرات الثقافية، جنبًا إلى جنب مع الاضطرابات السياسية والاجتماعية في القرن العشرين، أرضًا خصبة لظهور وتطور الواقعية السحرية كأسلوب مميز للأدب اللاتيني.

لقد شهدت أمريكا اللاتينية حالة من التغيير السياسي والاجتماعي المكثف خلال منتصف القرن العشرين، إذ كانت العديد من دول هذه المنطقة تعاني من مختلف الصراعات المتمثلة بقضايا الاستعمار والدكتاتورية وعدم المساواة الاجتماعية، وقد ساهمت هذه الأوضاع المضطربة وكنوع من ردت الفعل في خلق رغبة لدى الكتاب والمثقفين في تحدي التقاليد الأدبية التقليدية، والنزوع إلى تجربة تقنيات وأساليب جديدة في الكتابة والسرد القصصي والروائي التي تعكس تعقيدات مجتمعاتهم، ولعل من المهم أن نشير إلى أن أحد أهم المؤثرات في تجربة تقنيات السرد الجديدة بالإضافة إلى تلك الظروف والمسببات هو التأثر الكبير بقصص ألف ليلة وليلة وحكايات الشرق التي نقلها ونسج على منوالها الكاتب الأمريكي (واشنطن إيرڤينغ Washington Irving) (١٧٨٣–١٨٥٩م) والذي يؤكد بأنه أعجب وتأثر بقصص الحكائين الأندلسيين عندما زار إسبانيا وتحديدا غرناطة "والتقى بـ «ماتيو

كزيمنس أو [خِمينيز][*] »، الذي قصَّ عليه حكاياتٍ استمع إليها من جدِّه الذي وُلِد قبل ذلك بمائة عام، فحكى له عن أسرار السحر العربي و البحث عن الكنوز المخبأة وقصص الحُب العذري، وغيرها من التراث العربي الأندلسي."[1]

وقد اعترف بورخيس وماركيز بتأثرهما بقصص ألف ليلة وليلة، حيث يقول ماركيز في مذكراته "تعلمت من ألف ليلة وليلة، ما لن أنساه أبداَ، بأنه يجب أن نقرأ فقط الكتب التي تجبرنا على أن نعيد قراءتها "[2].

وإذا كانت عملية دمج العناصر السحرية في نسيج الواقع هي من أهم الخصائص المميزة للواقعية السحرية، فإن ذلك غالبًا ما يتم باستخدام أسلوبٍ دقيق وبسيطٍ في طريقة التعامل مع العناصر السحرية، إذ لا يتم تقديم العناصر السحرية على أنها غير عادية أو خارجة عن المألوف، بل يتم تصويرها على أنها جزءٌ طبيعيٌ من وجود الشخصيات، وهذا النهج الدقيق والبسيط هو ما يولد الإحساس بالواقعية داخل العوالم السحرية في الرواية.

ويمكن أن نذكر هنا بعض الخصائص المهمة في بنائية روايات الواقعية السحرية:

---

(1) ينظر واشنطن إيرڤنغ: الحمراء– اثر الحضارة العربية الثقافي والاجتماعي على الأندلس وإسبانيا، تر، عبد الكريم ناصيف و د .هاني يحيى نصري، مركز الانماء الحضاري، حلب، سوريا، ط1، 1996م.ص :50 وما بعدها.

(*) أعتقد أن الاسم يلفظ هكذا.

(2) غابرييل غارسيا ماركيز: عشت لأروي، تر، صالح علماني، دار المدى للثقافة والنشر، دمشق، سوريا، ط1، 2005م، ص: 195

1- عدم وضوح الحدود بين الواقعي والخيالي. مما ينتج مزيجًا سلسًا من الاستثنائي والعادي، يؤدي الى حالة من التشكيك في طبيعة الواقع واستكشاف الأعماق الخفية للتجربة الإنسانية.

2- تلعب الرمزية والاستعارة دورًا مهمًا في الواقعية السحرية، حيث تساعد في نقل معاني أعمق وإثارة المشاعر داخل السرد؛ من خلال الأثر الجمالي والدلالي للرمزية واللغة المجازية على عملية تعزيز العناصر السحرية للقصة أو الرواية؛ مما يساهم في أغراء المتلقي للتعمق في الطبقات الرمزية للسرد وكشف الحقائق المخفية.

3- ترتبط السريالية والغرابة ارتباطًا وثيقًا بالواقعية السحرية، لأنها تتحدى المفاهيم التقليدية للواقع وتثير شعورًا بالدهشة والقلق. إذ ينتج عن دمج العناصر السريالية والأحداثً الغريبة خلق إحساس بالعالم الآخر، مما يؤدي إلى كسر المألوف والتشكيك في حدود ما هو واقعي.

4- غالبًا ما تستخدم الواقعية السحرية كوسيلة للنقد الاجتماعي، فمن خلال العدسة الخيالية، يتم استكشاف القضايا الاجتماعية المختلفة، مثل عدم المساواة، والتحيز، وديناميكيات السلطة داخل المجتمع ، ومن خلال تشابك السحر والواقع، تقدم الرواية أو القصة منظورًا فريدًا حول هذه القضايا.

5- تعتبر قوة الخيال من أهم الأدوات المؤثرة في الواقعية السحرية، فهو يسمح للشخصيات بتجاوز حدود الواقع واستكشاف إمكانيات جديدة قادرة على إعادة تعريف وتشكيل تصور واقع يتجاوز حدود الحياة اليومية الرتيبة للفرد والمجتمع.

6- غالبًا ما تعكس روايات الواقعية السحرية صورة للهوية الثقافية للمجتمع، من خلال استخدام المؤلف لعناصر من الفولكلور الثقافي والأساطير، ونسجها في البنية السردية، وهي بذلك تحتفي بثراء التجارب الإنسانية وتنوعها.

لم تنحصر كتابة روايات الواقعية السحرية على الأدب اللاتيني، بل أصبح لها حضور واسع في الأدب العالمي، كما حظي الأدب العربي بعدة تجارب متميزة استثمرت هذا الأسلوب المثير، ويمكن أن نشير كمثال لذلك إلى رواية "ليالي ألف ليلة" لنجيب محفوظ، ورواية "الشطار" لخيري شلبي، و"الغجرية ويوسف المخزنجي" لإدوار الخراط، و"عاشق الحي" ليوسف أبو رية، ورواية "عبد الله يقرأ طول الليل وبشرى تكتب طول الليل" لمحمد خيري حلمي، ورواية فرانكشتاين في بغداد لأحمد السعداوي وغير ذلك مما يصعب استقصاؤه.

روايات الفنتازيا

تُعَرَّف الفنتازيا (Fantasy) بأنها تناول الواقع الحياتي من رؤية غير مألوفة، وهي بشكل عام تعتمد الفضاءات الخيالية الخارقة للمألوف أو للطبيعة، و تعود أصول مصطلح الفنتازيا إلى اللغة الرومانية وتعني "الخيال أو ملكة تكوين الصور" ثم انتقلت إلى الإيطالية واللاتينية الحديثة بذات المعنى.

وبحسب تودوروف فإنّ الأدب الفانتازي "أو الأدب العجائبي أو ما يسمى بالفانتاستيك هو التردد الذي يصيب المتلقي الذي لا يعرف غير القوانين الطبيعية ويجد نفسه أمام وضع فوق طبيعي حسب الظاهر. فعندما نجد أنفسنا أمام ظاهرة غريبة يمكننا تفسيرها إما من خلال المسببات الطبيعية أو فوق الطبيعية، لكن التردد بين هذه المسببات هو الذي يخلق هذا التأثير العجائبي."[1]

وهذا التردد الذي نشعر به إزاء مثل هذه الأعمال هو أنها تقدم الخوارق على أنها أعمال طبيعية وذات حضور واقعي، ومن ثَمَّ فإن القدرة الإقناعية التي يتمتع بها العمل السردي أو الفني هي التي تصنع عملية التردد هذه بين طرفيه.

وفي إطار تعريف الفنتازيا يقول أرسطو: إنّ" التخيل [هو] الحركة المتولدة عن الإحساس بالفعل. ولمّا كان البصر هو الحاسة الرئيسية فقد اشتق التخيل

(1) نجاة تميم : الأدب ألعجائبي: أهو واقع أم خيال؟، موقع الحوار المتمدن، 2010/5/1.

(phantasia) اسمه من النور" فاوس" phaos إذ بدون النور لا يمكن أن نرى." [1]

ولكن ثمة أنواع للخيال تختلف بحسب ارتباطها بالواقع أو بالمنطقي أو بطبيعة ذلك الخيال، فهناك خيال علمي يستند إلى معطيات علمية قبلة للحدوث سواء حاضرا أو مستقبلا، وهناك خيال طوباوي يستند إلى رؤية إمكانية تصحيح أخطاء الماضي لو عاد الزمن، بينما تتناول الفنتازيا موضوعات لا يمكن أن تحدث في الواقع، فهي تستمد كينونتها من الخيال الواسع الذي يتجاوز كل ما هو واقعي وممكن الحدوث.

ويبدو أن مفهوم الفنتازيا قد انتقل بفعل التطور الزمني؛ ليختص عل صعيد الرواية بتلك الروايات التي تستند في حبكاتها على الأفعال الخارقة للطبيعة أو الأعمال السحرية، ولذلك نجد أنها ارتبطت كثيرا بالحكايات الشعبية والتي غالبا ما تفتقر إلى اسم المؤلف؛ أو تلك التي تنحو منحى أسطوريا؛ ولذك عدت ملحمة كلكامش السومرية والأوديسة الإغريقية والماهابهارتا والرمايانا الهندية وألف ليلية وليلة العربية والكوميديا الإلاهية للإيطالي دانتي النماذج القديمة الأكثر شهرة في هذا المجال.

ولعل من أهم ما يميز روايات الفنتازيا هو ذلك التوظيف المتماسك للحدث المتخيل، والذي يعتمد على القدرات الخارقة، أو الأحداث المستمدة أو المحاكية للموروث الأسطوري؛ لتشكل هذه الثيمات البنية الأساسية لتلك الروايات بالشكل الذي يكسبها قدرا كبيرا من الإقناع بانتمائها للواقع.

(1) أرسطو طاليس: كتاب النفس، تر، أحمد فؤاد الأهواني، المركز القومي للترجمة، القاهرة، ط2، 2015م، ص: 107

وربما عُدّ النيوزلندي جورج ماكدونالد صاحب روايات الأميرة والجني وفانتاسيس رائدا لروايات الفنتازيا الحديثة والتي ارتبطت بأدب الأطفال أو الفتيان غير أن روايته (فانتاسيس) تعد أول رواية فنتازيا للكبار، ويبدو أن روايات ماكدونالد ألقت بتأثيراتها على أدباء آخرين مثل الايرلندي سي أس لويس والانكليزي وليام موريس وخاصة في روايته (في الجزء الخلفي من رياح الشمال).

ويبدو أن شعبية الفانتازيا لم تبدأ بالانتشار بشكل واسع إلا في مطلع القرن التاسع عشر على يد لورد دانساني (Lord Dunsany) في الرواية والقصة، وهو ما حفز العديد من الكتاب لاتخاذ الفنتازيا منحى لرواياتهم وقصصهم أمثال الإنكليزي رايدر هاجرد والذي تعد روايته (كنوز الملك سليمان) من أهم أعماله، والكاتب الآخر هو البريطاني المولود في الهند روديارد كبلنغ (Rudyard Kipling) والذي كتب العديد من الروايات والقصص الفنتازية ومن أهم أعماله (كتاب الأدغال)، والأمريكي إدغار رايس بوروس مبتكر شخصية طرزان، وقد قام هؤلاء الكتاب، ومعهم الأمريكي إبراهام ميريت صاحب رواية (أميوليت)، بتأسيس ما يُعرف بنوع «العالم المفقود» الأدبي، والذي كان يُعد النوع الأدبي الفرعي الأكثر شهرة للفنتازيا في أوائل القرن العشرين، على الرغم من أن العديد من قصص الأطفال الخيالية القديمة كبيتر بان لجيمس ماثيو باري وساحر أوز العجيب لليمان فرانك قد ظهرت في هذا الوقت تقريباً.

لقد حققت روايات الفنتازيا رواجا شعبيا كبيرا من خلال ارتباطها الوثيق بأدب الطفل أو الفتيان لما فيها من أجواء سحرية مغرية وأحداث مشوقة جعلت منها

مطلبا ضروريا لثقافة هذه الفئات، وقد أكسبها ارتباطها بالرسوم من خلال تحويلها إلى ما عرف بروايات الكوماكس جماهيرية واسعة على مستوى الكتاب، ومن جانب آخر أسهمت التقنيات الحديثة كالسينما والتلفاز بسعة انتشارها عالميا، والتي أو جدت لعوالمها الخارقة فضاء مرئيا يتسم بالكثير من الإغراء والإدهاش.

ولعل من أهم نماذج رواية الفنتازيا التي اكتسبت شهرة واسعة ورواجا جماهيريا كبيرا في الأدب الغربي هي: سلسلة (أغاني الجليد والنار) – جورج أر. ر. مارتن: تبدأ بكتاب (صراع العروش)، وهي سلسلة ملحمية تجمع بين السياسة والحروب والسحر. و(قصة الخادمة) لمارغريت أتوود، و(الساحر) لروبيرتو بولانيو و(مدينة اللصوص) لديفيد بينيوف، و(هاري بوتر) لجي كي رولينج، و(أرض الميعاد) لتيري براتشيت، و(كتاب الغابة) لجودي ليندساي، وسلسلة روايات موارد المشع لبراندون ساندرسون: و تشمل (الهلام الغائب) و(الكائن الفارغ) و(اللهب المستعر). و(أرض الصدف) لأورسون سكوت كارد، و(لعبة العروش) لجورج، ر، ر، مارتن.

أما في الأدب العربي فهناك أيضا الكثير من النماذج التي دخلت أو اقتربت بشكل أو آخر من أجواء الفنتازيا كما في رواية (الفيل الأزرق) لأحمد مراد، و(أرض السافلين) و(أنت خريستوس) لأحمد خالد مصطفى، وثلاثية عمرو عبد الحميد (أرض زيكولا)و(أماريتا) و(وادي الذئاب المنسية)، و(فرنكشتاين) في بغداد للعراقي أحمد السعداوي، و(طائر التلاشي) للعراقي محمد رشيد الشمسي وغيرها.

وهذه النماذج التي ذكرناها هي لمحة صغيرة من غابة الأعمال الرائعة في عالم الفانتازيا، وقد تحولت العديد من هذه الروايات إلى مسلسلات وأفلام سينمائية مستفيدة مما تضيفه التقنيات الحديثة من جماليات وإبهار على عوالمها المدهشة.

وقد تشعبت الفانتازيا في القرن العشرين إلى عدة أنواع منها:- (الفانتازيا الرومانسية، والفنتازيا التاريخية، والفانتازيا الكوميدية، والفانتازيا السوداء، والفانتازيا الأسطورية، وفانتازيا الأرض الفانية، والفانتازيا المطورة.

ويمكن لنا أن نسجل ملاحظة على ندرة روايات الفنتازيا في مساحة السرد العراقي الذي انشغل كثيرا في هموم الواقع، مع أن هذه الروايات قادرة على خلق عوالم مدهشة ومغرية، بالإضافة إلى قدرتها على استيعاب الثيمات الرمزية القادرة على تمويه الطروحات الإيديولوجية والفكرية التي يمكن أن تشكل خطرا على الكاتب وخاصة في ظل ظروف القمع وتضييق حرية التعبير عن الرأي.

رواية المخطوطة التاريخية واللعب خارج النص

شكلت المخطوطات التاريخية بمختلف أنواعها سواء كانت مخطوطة كتابية أم صورية موضوعة مركزية لروايات عديدة ظهرت بشكل ملفت في أواخر ثمانينات وتسعينات القرن الماضي وما تلاهما ، حتى أصبحت توصف بأنها ظاهرة تناسخية رغم اختلاف الأحداث الدرامية والتقنيات الفنية التي تختص بها كل رواية، والأسلوب الخاص الذي يتميز به كل كاتب، ولكنها في المحصلة تستخدم ذات الموضوعة كمدار تدور حوله ومن خلاله أحداث الرواية.

ورغم هذا التناسخ في توظيف هذه الموضوعة إلا أن هناك اختلافات واضحة في طريقة التعامل معها بين الروايات التي اتخذت منها فضاء للعبتها السردية.

فقد جعل بعضهم موضوعة المخطوطة مجرد بؤرة وهمية مثيرة للتساؤل وانتظار حل شفرتها، بينما كانت لعبة السرد تجري خارج إطار نص المخطوطة المفترضة، أما البعض الآخر فقد عمد إلى تفكيك المخطوطة، وخلق خيوط رابطة تتشابك مع خيوط المخطوطة، ومن ثم فإن تلك المخطوطة بمرموزاتها أصبحت جزءا فاعلا من لعبته السردية. وسنحصر حديثنا هنا بإشارات عابرة لبعض التقنيات التي استخدمت في مجموعة من الروايات التي اتخذت من هذه الموضوعة محورا للعبتها السردية.

في عام 1980م صدرت رواية اسم الوردة لأمبرتو إيكو وقد ترجمت لعدة لغات ولاقت رواجا كبيرا وتحولت إلى فلم فيما بعد، وقد استخدم إيكو

موضوعة المخطوطة كمثابة تنطلق منها أحداث الرواية، ومما يلاحظ أن إيكو قد نقل اللعبة السردية إلى داخل المخطوطة، فجعل من القارئ مشاركا له في قراءة محتوى المخطوطة والتعرف على أسرارها، وهو ما أكسبها نوعا من التشويق والترقب؛ حتى أوهمت القارئ بأنها صورة تاريخية حقيقية وليست متخيلة.

وفي عام 1986م صدرت رواية (الراووق) لعبد الخالق الركابي ثم تبعها بروايتين أخريين في ذات الموضوعة هما (قبل أن يحلق الباشق (1990) و سابع أيام الخلق(1994). وقد اتخذت هذه الروايات من (مخطوطة الراووق أو مخطوطة السيد نور) موضوعة تدور حولها أحداث الروايات الثلاث باعتبار أن تلك المخطوطة تنطوي على محتوى سري حرص السيد نور أن يخفيه عن الآخرين، فكانت أحداث الروايات تقع خارج محتوى المخطوطة؛ لتبقى تلك المخطوطة محتفظة بسريتها وغموض محتواها.

وفي عام 1988م صدرت رواية (سمرقند) للروائي اللبناني الأصل أمين معلوف، وقد شكلت مخطوطة رباعيات الخيام محورا تدور حوله أحداث روايته، دون أن يكون لمحتوى المخطوطة أثرا في سيرورة الأحداث، وهذ ما نجده أيضا في رواية الروائي العراقي علي بدر (الجريمة والفن وقاموس بغداد) الصادرة في 2010م، والتي افترضت وجود مخطوطة ضائعة لإحدى رسائل أخوان الصفا وانطلاقا من هذه الموضوعة راح الروائي ينسج أحداث روايته، من خلال افتراض وجود جماعة سرية تتبنى أفكارا وقيما خاصة. ومثل هذه الفرضية ما تبنته رواية (شيفرة دافنشي) لدان براون والتي صدرت عام 2003 ، أما إليف شافاك فقد كانت روايتها تختلف من حيث الموضوعة

والمعالجة رغم أنها تعتمد ما يشبه المخطوطة كموضوعة رئيسة لروايتها، بيد أنها استخدمت تقنية التداخل بين حدث المخطوطة كمحور متحرك وفاعل في البناء السردي، وبين الواقع الراهن والذي تدور فيه أحداث بطلي الرواية المعاصرين.

وإذا كانت رواية إليف شفاك تختلف نوعا ما في تعاملها مع موضوعة روايتها من خلال تداخل الأحداث والأزمنة، فأن روايتي دان براون وعلى بدر تتشابهان إلى حد كبير سواء في البناء على المخطوطة أم في افتراض جماعة سرية تسعى إلى فرض رؤاها واعتقاداتها على الآخرين، غير أن ثمة اختلافا جوهريا بين الروايتين يتمثل بأن شيفرة دافنشي استخدمت تقنية تفكيك المخطوطة وتبادل المحتوى التأويلي لتلك اللوحات مع القارئ، وهو ما خلق نوعا من الإقناع بحقيقة تلك التأويلات، وقد عزز ذلك إصرار براون على صحة محتوى الوثائق التي تحدثت عنها الرواية، بينما أبقت رواية بدر على سرية وغموض المخطوطة والمتمثلة بالرسالة الثالثة والسبعين المفترضة لرسائل أخوان الصفا. وفي جانب آخر نجد أيضا أن ثمة تشابها في المبنى العام لمسار أحداث روايتي أمين معلوف ومحمد حسن علوان، حيث أن كلا الروايتين تبدوان مشغولتين بالأمكنة والحياة الاجتماعية، وقد قدمتا نوعا ما وصفا أنثربولجيا بغض النظر عن افتراضية أو حقيقة ذلك الوصف، إلا أنه كان محملا بالإثارة والجذب، كما أنهما تختلفان من حيث الزمان الذي يسير فيه الحدث، ولكن المحرك يبقى متشابها إلى حد ما رغم أن الأولى تتخذ من مسار البحث عن المخطوطة هدفا رئيسا، بينما اختار محمد حسن علوان أن

يمزج بين الحدث السيري الواقعي والمتخيل لابن عربي وبين البحث عن المخطوطة في الزمن الحاضر وهو حدث يبدو ثانويا.

ولا شك أن هناك العديد من الروايات التي استخدمت موضوعة المخطوطة سواء بأدبنا العربي أم الآداب الأجنبية، بيد أن كل رواية من تلك الروايات كانت لها مميزاتها وسلبياتها وأدواتها التشويقية ورمزياتها الخاصة.

وقد يرى البعض أن الاستخدام المتكرر للموضوعة هو فعل تناسخي أو تقليد سلبي، بينما يمكن أن يبرر أخرون ذلك؛ بأن الأحداث والمعالجات تختلف وإن كان هناك تشابه في المحور المحرك لها، ومع كل ما أشرنا له فإن جميع تلك الروايات انطوت على جوانب تشويقية، وصور مبهرة وتقنيات ذات مستوى عال، خلقت نوعا ما سمات وخصوصية أكسبت كل واحدة من تلك الروايات فرادة وجمالية، شكلت قوة جذب للمتلقي استطاعت أن تنسيه تشابه أو تقارب الموضوعة المحورية.

روايات الأجيال وهيكلية البناء البانورامي

توصف روايات الأجيال أو ما تعرف بالفرنسية برواية النهر (LE ROMAN Fleuve) أو رواية الملحمة كما في الأدب الإنكليزي بأنها تيار مهم من تيارات الرواية، والتي شهدت قمة تطورها في الربع الأول من القرن التاسع عشر، ولكن بداياتها قد تكون أبعد من ذلك، إذ اعتُبِرت رواية (لاستري L'Astrée) لأونوريه دورفي (Honoré d'Urfé) أولى الروايات النهرية والتي صدرت في القرن السابع عشر، وهي رواية رعوية، والروايات الرعوية انتشرت في القرنين السادس عشر والسابع عشر في فرنسا، تتحدث عن تلك العوائل الثرية التي اختارت العيش في الريف ورعاية المواشي بعيدا عن مجتمع المدينة وما فيه من مؤامرات، متناولة في الغالب العلاقات العاطفية. وتبدو أهمية روايات الأجيال أو النهر كونها ترسم مخططا للتطور الاجتماعي والفكري والسياسي والثقافي لمجتمع الرواية على مدى عصور مختلفة.

غالبا ما يشار بمفهوم رواية الأجيال إلى تلك الروايات ذات الأجزاء المتعددة، والتي يتم من خلالها تقديم سلسلة من الحكايات لأجيال متعاقبة زمنيا وقد تكون مترابطة في علاقاتها الاجتماعية، وهذا ما كان شائعا في بداية نشوء هذا التيار في الأدب الغربي منشأه الأول. وفي هذا الإطار كانت هناك مجموعة من الروايات في الأدب الفرسي تحديدا، صدرت بسلسلة من الأجزاء وعلى مدى أعوام متعددة، كرواية (جان كرستوف) لرومان رولاند والتي صدرت بعشرة أجزاء على مدى ثمان سنوات، ورواية (آل ثيبولت) لروجر مارتن دو جارد وقد صدرت بثمانية أجزاء على مدى ثمانية عشر عاما ونال عليها جائزة نوبل للآداب عام 1935م. ورواية لويس أراغون(العالم

الحقيقي)، ورواية الإنجليزي جون غلزورثي(John Galsworthy) (ملحمة فورسايت The Forsyte Saga) ، ورواية (ثلاثية القرن) للويلزي (كين فوليت) بأجزائها الثلاث (سقوط العمالقة) 2010م و(شتاء العالم) عام 2012 و(حافة الخلود) 2014. وتتبع هذه الرواية حياة خمس عائلات مترابطة على مدار القرن العشرين راسما صورة بانورامية لأهم الأحداث فيه وانعكاساتها على شخوص هذه العوائل. وكذلك خماسية الفلبيني (فرانسيسكو سيونيل خوسيه) (ملحمة روزاليس) والتي كتبها على مدار الفترة من 1962 ولغاية 1984، وتتبع الرواية حياة عائلتين من فترة احتلال الفليبين من الإسبان والأمريكان حتى الفترة التي تلت الاستقلال.

لم يقف مفهوم رواية الأجيال عند حدوده الأولى التي حصرته بتلك الروايات المتعددة الأجزاء، وإنما أصبح يشمل حتى تلك الروايات التي لا تعتمد تعددية الأجزاء، بل يكفي في الرواية حتى توصف بهذا الوصف أن تتناول دورة حياة أجيال متعاقبة، حتى لو كانت من جزء واحد بغض النظر عن الحجم وعدد الصفحات.

ومن السمات الأساسية لروايات الأجيال في صورتها المعتادة أو المترسخة، هو استقلالية كل جزء من أجزائها بتمامية الحدث السردي، بما يسمح بقراءته منفردا، ولكنها تلتزم في ذات الوقت بوثاقة ترابط الأجزاء في هيكليتها المتراكمة؛ لتكون وحدة متكاملة يكمل بعضها بعضا بحيثيات متعددة، ولعل أهمها هي وحدة ثيمة الصراع، ومن الميزات الأساسية لتلك الروايات هو طول المساحة الزمنية التي تشغلها الأحداث باعتباره أحد العناصر الأساسية في البناء السردي، ورصدها وإبانتها لمختلف التحولات السسيوثقافية التي تواجه

مجتمع الرواية بما يتوازى مع تحولات الواقع اليومي، من خلال التركيز على تتبع تعاقب صراعات أجيال العوائل الفاعلة في الرواية، كما أنها تتسم بتأكيدها على التحليل الدقيق للشخصيات الفاعلة، وهي بكل تأكيد لا تختلف من حيث تقنيات السرد الأخرى عن أي نوع آخر من أنواع الرواية.

لقد شكل هذا النوع من الروايات بنماذجه المضيئة في الأدب الغربي حافزا للروائيين العرب لكتابة سلسلة روايات تتمثل ذلك الأسلوب، ولعل من أهم تلك النماذج في أدبنا الروائي العربي هي ثلاثية نجيب محفوظ الشهيرة(بين القصرين وقصر الشوق والسكرية) ويقدم محفوظ في هذه الثلاثية صورة بانورامية تأريخية لمجتمع القاهرة على مدى أربعة عقود من خلال تتبعه لحياة أسرة السيد أحمد عبد الجواد وأولاده وأحفاده.

والنموذج الآخر هو خماسية مدن الملح لعبد الرحمن منيف والتي تتقصى في جزئها الأول أولى بوادر ظهور النفط في الجزيرة العربية وما واجهته عملية تغيير طبيعة الأرض من الحقل الزراعي إلى الحقل الصناعي من رفض من قبل مالكي تلك الأراضي والقمع الذي تعرضوا له ، وما رافق ذلك من محاولة نقل الانسان من عالم البداوة إلى عالم الحضارة. ثم جاءت بقية الأجزاء لتعرض صورة للصراع على السلطة بين أجيال العائلة الحاكمة، والدور الذي تمارسه الدول الاستعمارية ممثلة بأمريكا في إدارة تلك الصراعات العائلية والقبلية ولترسم صورة بانورامية للتغيرات الاجتماعية والديموغرافية والاقتصادية على منطقة الصراع في إطار توليفي بين المتخيل والواقع.

وعلى صعيد الرواية العراقية فتأتي ثلاثية عبد الخالق الركابي (الراووق 1986) و(قبل أن يحلق الباشق 1990) و(سابع أيام الخلق 1994) ثم

أتبعهن بـ (سفر السرمدية 2005) وهذه الأجزاء الأربعة ترتبط بثيمة واحدة هي مخطوطة الراووق، ومن خلالها يرصد الروائي التغيرات السياسية والاجتماعية والثقافية عبر مساحة زمنية تمتد لما يقرب من القرنين، كما تصور تغيرات الفضاء المكاني المختلفة والتي تتسع مع تعدد اتساع عملية السرد عبر تعدد أجزاء الرواية.

مصورة وفقا لفاضل ثامر" عالما ثنائي التركيب يجمع بين تحضر مديني أولي وحياة ريفية في الجوار، كما اتضح في الجزء الثاني، ليتحول هذا الفضاء المكاني الى فضاء مديني متحضر في الجزء الثالث، وتتحول محافظة (الأسلاف) الافتراضية إلى صورة مصغرة لمدينة بغداد وربما العراق بكامله؛ لذا يمكن القول إنّ الرواية تقدم شهادة فنية وجمالية وسردية لنمو مظاهر التمدن والتحضر والتحديث في المجتمع العراقي الحديث خلال القرنين الأخيرين،"

والنموذج الآخر يتجلى في رواية (شبح نصفي) لمحمد خضير سلطان، وهي على قصرها تقدم لنا رواية أجيال من خلال تعقب الراوي لتنقلات عائلة (آل فالح) بأجيالها المختلفة بحثا عما يمكن أن يوفر لها حياة الاستقرار، ومن خلال مسيرة التنقل هذه يعرض الراوي لصور متنوعة للتغيرات الاجتماعية والسياسية والثقافية للمجتمع العراقي.

ويبدو من خلال رواية محمد خضير سلطان وغيرها من الروايات المشابهة أن السمة التي كانت غالبة على ما تتسم بها روايات الأجيال أو روايات النهر من حيث الحجم، والذي كان يستغرق كما كبيرا من الكلمات أو الأجزاء، قد أصبحت تميل إلى التقشف أو الاقتضاب لكي تواكب حركية العصر المتسارعة.

النوفيلا ... مينيماليزم العصر الحديث

تمثل الروايات القصيرة النوفيلا (novella) واحدة من الأشكال الإبداعية التي اكتسبت أهمية كبيرة من خلال النماذج الروائية المهمة التي اعتمدت تقنياتها.

وتعود نشأة الرواية القصيرة إلى عصر النهضة في إيطاليا خلال القرن الرابع عشر، وقد اشتقت كلمة (novella) من الكلمة اللاتينية (novus) وتعني الجديد. وتعد روايات الديكاميرون (Decameron) للإيطالي جيوفاني بوكاشيو من أوائل نماذج هذا اللون من الكتابة الروائية، وقد ضمت مئة حكاية يتناوب على روايتها عشرة شبان هربوا من الموت الأسود (الطاعون) الذي اجتاح إيطاليا في تلك الفترة، ثم بدأ انتشارها في أوربا فكان نموذجها الأشهر في فرنسا ممثلا بنوفيلا (كانديد) لفولتير، بينما شهدت اهتماما واسعا في ألمانيا بدءا من القرن الثامن عشر والتاسع عشر والعشرين فكان من مشاهيرها: كارل شبيتلر و كافكا وهوفمان (E. T. A. Hoffmann) وأوتو لودفيغ (Otto Ludwig) وتوماس مان.

ومن بين أهم الروايات القصيرة في الأدب الغربي (التحولات لكافاكا و مزرعة الحيوان لجورج أورويل و قلب الظلام لكونراد والشيخ والبحر لهمنجواي والدكتور جيكل والسيد هايد لروبرت ستيفنسون والموت في البندقية لتوماس مان ووداعاً كولومبس لفيليب روث ويوميات من تحت الأرض لديستوفسكي وأوراق أسبيرن (Aspern) لهنري جيمس. كما تعد روايات (الجدة الكبرى ويبستر للكاتبة كارولين بلاكوود و رواية المكتبة للكاتبة بينيلوبي فيتزجيرالد) من بين أهم روايات النوفيلا المعاصرة والتي نافست على جائزة البوكر العالمية.

أما عربيا فيبدو أنها لم تلق اهتماما كبيرا من الروائيين في الفترات الأولى لظهور الرواية العربية ولم يمنع هذا من ظهور روايات لبعض الروائيين العرب المعروفين حظيت باهتمام القراء ومن بينها على سبيل المثال: (رواية الكرنك لنجيب محفوظ والحرام ليوسف إدريس وظل أفعى ليوسف زيدان وحظك اليوم لأحمد خالد توفيق والعنكبوت لمصطفى محمود).

ولم تحظ الرواية القصيرة باهتمام كبير في الأدب العراقي بيد أننا يمكن أن نجد نماذج للكثير مما صنفت على أنها قصص يمكن أن تكون روايات قصيرة، وربما يمكننا أن نجازف في القول بأن السبب في ذلك يرجع أما إلى عدم الإحاطة بتقنية الروايات القصيرة، أو ربما إلى وجود نظرة استعلائية تجعل من الروائيين العراقيين لا ينظرون إليها بأهمية كبيرة، بيد أن ذلك لم يمنع من ظهور نماذج جيدة من الروايات القصيرة وخاصة في الفترة المتأخرة، يمكن أن نشير هنا إلى رواية محمد خضير سلطان (العابد في مرويته الأخيرة)، ونعيم آل مسافر في روايتيه (لعنة الأمريكان) و(ووترفون) وربما هناك روايات اخرى لم يسعنا الاطلاع عليها لغيرهم من الروائيين العراقيين.

لعل أهم ما يميز روايات النوفيلا هو أنها مزيج يجمع شيئا من تقنيات القصة من جانب والرواية من جانب آخر، وهذا ما جعل بعض المهتمين ينظر إليها أو يصنفها (خطأ) على أنها قصة طويلة، مع أنها تختلف تقنيا عن القصة من حيث المعالجة، وسعة الحدث، وكمية الوصف، واتساع بؤرة الصراع، ولكنهما تتشابهان من حيث التركيز على مركزية الشخصية الرئيسية، والاقتصاد في الوصف، وهامشية الشخوص الآخرين، واقتصارهما على حدث واحد أو اثنين، واتسام لغتهما بالشعرية والتسارع في تصاعد الحدث والتوتر الإيقاعي للبناء السردي.

وهناك ثمة اختلافات بين الرواية القصيرة (النوفيلا) والرواية الطويلة يمكن أن نشير إلى بعضها وتتمثل في:

1-أن الرواية القصيرة تركز بشكل أكبر على موضوع أو فكرة محددة، بينما الرواية الطويلة تتسم بتعدد الأفكار والمواضيع.

2-الاقتصاد في الوصف سمة بارزة في رواية النوفيلا بعكس الرواية الطويلة التي تتسم بالإسهاب في الوصف.

3-لغة النوفيلا تتسم غالبا بالشعرية والتوتر الإيقاعي بينما الرواية الطويلة تستخدم اللغة النثرية التي تميل إلى المباشرة ذات الإيقاع البطيء.

4-رواية النوفيلا تتسم بالقصر فهي تستغرق ما بين عشرة آلاف إلى عشرين ألف كلمة،

5-روية النوفيلا لا تحفل بالتطور التفصيلي للشخصيات والأحداث كما هو في الرواية الطويلة.

6-عقدة الصراع في رواية النوفيلا أقل مما هي عليه في الرواية الطويلة.

7-لا تهتم رواية النوفيلا بالحبكة الثانوية، كما في الرواية الطويلة.

8-تركز رواية النوفيلا على تطور الشخصية الرئيسية عاطفيا ونفسيا أكثر من الشخصيات الأخرى.

9-تتسم رواية النوفيلا بالعمق والإيجاز، أكثر مما هي في الرواية الطويلة.

ولعل من أهم ما يدعو إلى الاهتمام بروايات النوفيلا هو انسجامها مع التسارع في الإيقاع النفسي للقارئ المعاصر، إذ غالبا ما يتسم القراء في

العصر الحديث بالنفس القصير والتململ المزاجي، وربما كان للتطور التقني دورا رئيسيا في قلة الصبر وعدم تحمل الاستمرار لساعات طويلة في قراءة كتب أو روايات ذوات حجم كبير.

في الفترة السابقة ثمة دعوة ظهرت عبر ما سمي بـ(البيان الأول) لمجموعة من الأدباء العرب نشر في مجلة (كناية) الرقمية، طالبت بالاهتمام بكتابة الرواية القصيرة باعتبارها تطبيقا للمفهوم الفلسفي المسمى بـ"المينيماليزم" Minimalism أو التقليلية، معتبرة إن " تأثير التقليلية على الروايات القصيرة جدًا يظهر حينما تؤكد التقليلية، كحركة فنية، على البساطة والتقليل إلى العناصر الأساسية والسعي إلى التخلص من التفاصيل والتركيز على الفكرة الأساسية، فتأتي الرواية القصيرة جدا لتطبق هذا المفهوم على الأدب ولغة الخطاب الروائي. يتوافق ذلك مع فلسفة المينيماليزم في التخلص من التفاصيل الزائدة والتركيز على الأساسي.

تشجع التقليلية أيضًا على الاقتصاد في استعمال اللغة ومواردها، وهو سمة رئيسية للروايات القصيرة جدًا. من خلال استخدام كلمات دقيقة ومختارة بعناية، تنقل هذه السردية المكثفة المعنى بشكل موجز ومؤثر. يعكس هذا النهج الجمالي التقليلي فلسفة البساطة والإيجاز."

وبغض النظر عن مبررات الدعوة للاهتمام بكتابة رواية النوفيلا إلا أننا نرى إن أهم ما يمكن أن نعده مبررا واقعيا لهذه الدعوة هو أن رواية النوفيلا هي أكثر انسجاما مع متطلبات العصر وإيقاعه المتسارع، عصر تسيد (ثقافة الريلز) التي ساهمت بتقديم المعلومة المركزة أو التسلية الموجزة.

الروايات الأيديولوجية

تُمثّل الرواية عالماً واسعاً قابلاً لحمل الأفكار والصراعات المختلفة، وغالباً ما تكون منفذاً للتعبير عن قيم فكرية أو اجتماعية أو أيديولوجية معينة، تتنافذ من خلال الحدث السردي بمختلف تشكلاته، لتشكل ثيمة لخطاب مستبطن يهدف إلى خلق نوع من الاستفزاز للمترسخ في ذات القارئ بغية خلق فعل تشكيكي أو تقويضي للاعتقاد المخالف أو فعل تعزيزي لما يتآلف مع وجهته.

واحدة من السمات المميزة للروايات الأيديولوجية هي نزوعها إلى خلق حالة من التفكير والنقاش في، وحول، القضايا المجتمعية الهامة، وغالباً ما تتناول هذه الروايات موضوعات مثل الصراع الطبقي وعدم المساواة بين الجنسين والاستعمار والقضايا السياسية والدين والانحيازات الأثنية والقومية، وقد توفر روايات الأيديولوجيا للقراء فهما أعمق للتعقيدات والفروق الدقيقة في هذه القضايا، من خلال خلق شخصيات ذات قدرة على كسب التعاطف سواء بما تواجهه من ظروف صراعاتها المختلفة، أم بما تعكسه من صورة لتفاعلاتها النفسية مع الأحداث التي تواجهها.

ولعل من أهم التأثيرات الأساسية للروايات الإيديولوجية هو قدرتها على إثارة التحليل النقدي. وغالبًا ما تتحدى هذه الروايات الأيديولوجيات السائدة في المجتمع، وتشجع القراء على التشكيك في الوضع الراهن والنظر في وجهات نظر بديلة. من خلال تقديم شخصيات معقدة وسرديات معقدة، وقد تجبر مثل

هذه الروايات القراء على مواجهة معتقداتهم وتحيزاتهم، مما يخلق فهمًا أعمق للعالم من حولهم.

وغالبا ما تتبنى مثل هذه الروايات مواضيع وأفكارا إشكالية ترتكز على فاعلية السرد المحفز على الإثارة والجذب، وقد تشجع المتلقي على الانخراط في التحليل النقدي، أو تحث على التفكير في القضايا الاجتماعية والسياسية والثقافية والدينية المعروضة في الرواية، وقد تدفع إلى خلق عوامل تدفع وتشجع على التشكيك في الأيديولوجيات الأساسية التي يتشكل منها مجتمع تلك الرواية، والذي هو غالبا ما يكون انعكاسا ممهوها أو ربما جليا للواقع الذي يحيط بالمتلقي، وربما يساهم هذا التحليل النقدي إلى خلق نوع من الوعي بديناميكيات القوة المؤثرة وإلهام القارئ للعمل على إيجاد أو تبني نوعا من التغيير الفكري أو العملي.

وفي كثير من الأحيان نجد أن ثمة طروحات أيديولوجية تتسلل إلى البنية السردية للرواية دون أن تخضع لإرادة قصدية من قبل الروائي، وقد تتعارض مع أو لا تعبر بشكل دقيق عن وجهة نظر المرجعية الأيديولوجية التي يتبناها، وفي الغالب لا يحدث مثل هذا الأمر من قبل السارد المحترف القادر على التحكم بأدواته التقنية والمتمكن من إدارة الحدث الروائي، أو ربما يحدث مثل هذا الأمر في الصور القابلة للتأويل على أكثر من معنى، وهو ما يساهم في تحييد إرادة الروائي وتحريف مقصده الأيديولوجي وتوجيهه نحو الوجهة التي يبتغيها المتلقي سواء كان بوصفه (قارئاً عاديّاً) – إن صح الوصف– أم (قارئاً ناقداً)، ولعل الثاني هو الأكثر تأثيراً بوصفه فاعلاً مؤثراً في تحليل

خطاب الروائي بشكل حيادي كما هو مفترض، أو تضمين خطابه الذاتي في مضامين الخطاب الروائي المؤول وتوجيهه انحيازيا نحو الوجهة التي يرتئيها.

وقد يرى البعض ومن بينهم روائيون أن الطروحات الأيديولوجية في الرواية هو عمل سلبي، فيحاول أولئك الروائيون نفيه عن رواياتهم أو التنصل منه، والواقع إنّ أغلب الروايات الكبرى إن صحت التسمية إن لم تكن كلها محملة بالطروحات الأيديولوجية بمختلف أشكالها واتجاهاتها.

وقد حفلت الرواية العربية في كل أدوارها بالطروحات الأيديولوجية سواء كانت تلك الطروحات تشكل سمة عامة للخطاب، أم جزءا من جزئيات ذلك الخطاب، كما نجده لدى نجيب محفوظ في رواية ميرامار أو الثلاثية، ولدى عبد الرحمن منيف في شرق المتوسط، والطيب صالح في موسم الهجرة إلى الشمال، ويوسف زيدان في عزازيل، وواسيني الأعرج في سوناتا لأشباح القدس، وروايات نوال السعداوي وغير ذلك من الأسماء والروايات، وما ذكرناه من نماذج روائية لا يعني أن المنتج الروائي للروائيين المذكورين أو غيرهم يخلو من الطروحات الأيديولوجية بل هي مجرد أمثلة لما ذكرناه.

أما الرواية العراقية فهناك أيضا الكثير من الأسماء والنماذج ولعلنا نجد تمثلات ذلك عند غائب طعمه فرمان وفؤاد التكرلي وعبد الخالق الركابي وأحمد خلف وعبدالرحمن مجيد الربيعي وغيرهم، وكذلك مما يصعب حصره من الروائيين العراقيين المعاصرين بالإضافة إلى العديد من الروايات السيرية التي وضفت الأيديولوجي في متنها السردي بغض النظر عن رصانتها التقنية.

وتشكل البنية السردية ووجهة النظر المضمنة أهمية كبيرة في الروايات العربية المؤدلجة، إذ يجرب الكتّاب تقنيات سردية مختلفة، مثل وجهات النظر المتعددة، والسرد القصصي غير الخطي، والسرد المجزأ؛ لتعكس تعقيدات التاريخ والهوية العربية. وتشكل هذه الاختيارات السردية تحديا للتقنيات التقليدية لسرد القصص وتقدم طرقًا بديلة لفهم وعرض التجربة الفكرية والاجتماعية العربية.

كما تعتبر اللغة والبلاغة أداتين فاعلتين في الروايات الأيديولوجية العربية، من خلال الاستخدام المتقن والمبدع لخصائص اللغة العربية، كما يعمد الروائيون إلى دمج اللهجات والأمثال والعبارات الشعرية؛ لخلق نوع من الثراء الأسلوبي والثقافي في المتن السردي، وقد تساهم هذه التقنيات في جعل خطاباتهم أكثر اقناعا وجذبا وتأثيرا، كما يعمد البعض منهم إلى استخدام أسلوب السخرية في مضامين خطابه الانتقادي للأيديولوجيات السائدة التي تتعارض مع قناعاته ومتبنياته الفكرية والفلسفية وهو واحد من الأساليب المهمة التي تتسم بقوة وفاعلية التأثير.

ومما لاشك فيه أنّ المتغيرات الحضارية بكل أشكالها، والتطور التقني، والانفتاح التواصلي مع العالم، والذي ساهم في كسر الحواجز وتهشيم جدران المحددات التفاعلية مع الآخر، سواء على الصعيد الفكري، أم الفلسفي، أم السياسي، أم الثقافي، أم الاجتماعي، قد كان له تأثير فاعل في تنامي تحديات الخطاب الروائي الأيديولوجي، واتساع أبعاده، وتعدد زوايا نظره، بغض النظر عن سلبية ذلك التأثير، أم إيجابيته.

الفصل الثاني

مباحث إجرائية في نماذج مختارة من الرواية العراقية

رواية (مقامات إسماعيل الذبيح) بين الواقعي والمتخيل

شهدت الرواية التاريخية على مدى تاريخها تغيرات متعددة في مفهومها وتقنياتها السردية سواء في الأدب الغربي أم في أدبنا العربي بين من يرى أنّها " سرد قصصي يدور حول حوادث تاريخية وقعت بالفعل وفيه محاولة لإحياء فترة تاريخية بأشخاص حقيقيين أو خياليين أو بهما معاً"[1] وهي رؤية تقليدية تنسجم مع الروايات التاريخية القديمة، ولكن هذه الرؤية أخذت بالتطور في المفهوم والتقنيات فهي "عمل فني يتخذ من التاريخ مادة له، ولكنها لا تنقل التاريخ بحرفيته، بقدر ما تصور رؤية الفنان له وتوظيفه لهذه الرؤية"[2]، كما أنّها " تشكيل أدبي، تمتلك بعدها التاريخي، بسبب اندراجها في سياق زمني. ويختلف التاريخ بمادته الحكائية في الأدب عن التاريخ عند المؤرخين، فهؤلاء يعطون صورة موجهة وغائية للأحداث التي يعرضونها، الأدب لا يكتب التاريخ بل ينشيء منه عالما مكونا من الجذور والشرائح الداخلية والسمات الدالة. وهكذا يكون عمل المؤرخ قائما على المدلول التاريخي، وعمل الفنان قائما على الدلالة المستنبطة من هذا المدلول ومن ثم تشكيل بنية أدبية دالة"[3] إلى غير ذلك من المفاهيم والآراء، ونحن نتفق مع من يرى: أن الرواية التاريخية عمل متخيل وهو ما أكسبها الصفة الأدبية، سواء اتفقت شخوصها

---

1 مجدي وهبه وكامل المهندس: معجم المصطلحات العربية في اللغة والادب، مكتبة لبنان، بيروت، ط2، 1984م، ص: 184

2 عبد الحميد القط: بناء الرواية في الادب المصري الحديث، دار المعارف للطباعة والنشر، القاهرة، ص:33

3 د. حسن سالم هندي اسماعيل: الرواية التاريخية في الأدب العربي الحديث– دراسة في البنية السردية–، دار ومكتب الحامد للنشر، عمّان ، الأردن، ط1، 2014، ص:18

أو بعض أحداثها مع المرويات التاريخية أم لم تتفق، ولكنّها دائما ما تتخذ من التاريخ فضاء زمنيا لها.

نظرية الرواية

ولعل رواية (مقامات إسماعيل الذبيح) لعبد الخالق الركابي، تمثل ملتقى تجتمع فيه أغلب هذه الآراء، فهي مرة تلتزم بوثائقية الحدث التاريخي ومرة أخرى توظف فضاءات الحدث التاريخي لبناء الفعل السردي المتخيل، وهي أيضا لا تبتعد كثيرا عن الشكل الملحمي إذا ما أخذنا بنظر الاعتبار تلك الطروحات التي أطلقها هيغل واستنتج منها جورج لوكاتش أو علق عليها بالقول: "إن نظرية الرواية شكلت مرحلة تاريخية من مراحل النظرية العامة للفن الملحمي الكبير"[1].

في هذه الرواية وعبر أكثر من ستمائة صفحة تنقل بنا الروائي فيها عبر أحداث ومتغيرات مختلفة شهدتها المنطقة طوال قرن من الزمن.

إن هذه السعة الزمنية في الفضاء الروائي ساهمت في رصد العديد من التغيرات الجغرافية والاجتماعية والسياسية التي اشتغل عليها الحدث،

يستخدم الركابي اسم (إسماعيل الذبيح) بما يحمله من دلالة رمزية كمتعالية نصية أولى لروايته، ثم يعزز دلالة هذه المتعالية بالآية القرآنية التي تتحدث عن قصة رؤيا النبي إبراهيم الخليل، التي أُمر من خلالها بذبح ابنه إسماعيل، ويضيف تعزيزا آخر بإطلاق اسم (إسماعيل الذبيح) على الشخصية التي تجري من خلالها أحداث الرواية، وهو قناع أراد من خلاله الروائي أن يضيف

1 جورج لوكاتش: نظرية الرواية وتطورها، تر، نزيه الشوفي، دار ابن هانئ للنشر، دمشق، 1987م، ص: 19

ما يشبه البعد الأسطوري لتلك الشخصية، التي اتسمت بالشجاعة والتضحية والمواقف البطولية سواء في العراق أم في فلسطين، وسواء باشتراكه المباشر في عملية الدفاع عن الوطن، أم بما قدمته عائلته من تضحيات.

ومن خلال شخصية إسماعيل الذبيح يتنقل بنا الروائي عبد الخالق الركابي عبر تلك المتغيرات في سرد لا يخلو من الوصف البيوغرافي، تمثل بغداد مركزا ومحورا لتفرعاته باتجاهات تمتد إلى مدن عراقية وعربية، ويشكل الخيط الرابط بين بغداد والقدس الفضاء الأقوى حضورا من غيره من المدن العربية.

وإذا كان عبد الخالق الركابي قد استند في بعض وقائع الأحداث التاريخية والجغرافية على مرجعية وثائقية، فقد كانت مرجعيته في بعض الأحداث المعاصرة تنطلق من معايشته للحدث، ومن ثم فهي لا تخلو من رؤية تاريخانية لتلك الأحداث، والتي حاول أن يلتزم فيها الجانب المحايد قدر المستطاع.

تعتمد رواية (مقامات إسماعيل الذبيح) نوعا ما على تقنيات متغيرة في سرد أحداثها، فهي وإن كان مصدر الحكي فيها هو الراوي المشارك المتحدث بضمير (الأنا)، إلا أنّ ذلك الراوي غالبا ما يكون متلقيا للحكي من خلال عملية استنطاق لبعض شخصيات الرواية، أو استنطاق المذكرات والوثائق التي ينقل عنها الأحداث، ومن ثم فإنّ هناك ثمة تعددية في الأصوات (بوليفونية) وحتى تحول في زوايا الرؤية، وإن كانت تلك التعددية تتناول أحداثا مختلفة:

" فكان ينهرها بأعلى صوته، مهيبا بها الاستعانة بابنها (البطل) الذي يكاد يرجح البغل ثقلا/ فكانت تجيبه متحسرة:

_ ومن أين لي بإسماعيل وهو أما أن يكون في طريقه إلى (الجفرة) أو عائد منها ليستمتع بغفوة خاطفة قبل ان يقفل راجعا إليها من جديد؟

فكان الأب يصيح بها وقد أولاها ظهره:

_ إذن لا تنتظري مني أي شيء... والعتب على (الجفرة)!

وأضاف الملا شكر، وهو يجول بعينيه الضائعتين في محجريهما العميقين على الحضور ليستقر بهما، في النهاية، على وجهي، وكل ملمح فيه يوحي بأنه وصل ذروة حكايته..."[1]

كما أن زمن الخطاب السردي للرواية لا يعتمد التسلسل الفعلي للأحداث، وإنّما يتنقل بين زمني الحاضر والماضي وفقا لزمنية تلقي الراوي للحكي، وهو أسلوب ربما يساهم في تجنيب القارئ التراتبية المملة في عملية التلقي، ومن ثم يمكن أن يشكل ذلك عنصرا جماليا وتشويقيا من خلال مساهمة المتلقي بعملية ربط مجريات الأحداث بخيوطها الزمنية الواقعية.

المكانية والزمانية:

وقد أسهمت تنقلات إسماعيل الذبيح المكانية والزمانية في تقديم الوصف التاريخي والجغرافي، والتحولات السياسية والاجتماعية والحضارية للمنطقة

1 عبد الخالق الركابي: مقامات إسماعيل الذبيح، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2016م ،ص:36

المحصورة بين بلاد الشام والعراق والحجاز بشكل رئيس على مدى قرن من الزمن، بنسب متفاوتة، وكان ذلك الوصف يجري من خلال حدث درامي، سواء كان عن طريق تلقي الحكي من الرواة الثانويين بواسطة الراوي الرئيس، أم من خلال اشتراك ذلك الراوي في الحدث، وكمثال على ذلك، ما نراه في الجانب المتعلق بحركة الجهاد التي تطوع فيها العراقيون بمختلف أطيافهم ضد الغزو البريطاني عام 1917م، والتي كان الوصف فيها يجري عبر راو ثانوي، باعتبار أن الراوي الرئيس لم يكن شاهدا على تلك الأحداث، بينما كان الوصف في الحرب بين إيران والعرق وما تلاها، يتم عن طريق الراوي الرئيس باعتباره شاهدا حيا على هذه الوقائع. بيد أن عملية الوصف في الحوادث المتأخرة لحروب الخليج الثلاث لا تتعدى كونها وصفا اخباريا ظاهريا دون أن يكون للاشتراك الفعلي أثر فيه، كما هو الشأن في الحروب ضد الانكليز وغيرها، كما لم يتضمن إشارة معمقة للآثار المدمرة التي ترتبت عنهما، باستثناء التأثيرات البيئية للأسلحة المنضبة باليورانيوم. وربما ذلك متأت من إحساس الكاتب بأن تلك الآثار هي بحكم المعلوم للقارئ، أو أنّها ستثقل الفعل الدرامي بتفاصيل تخرجه عن إطاره التشويقي.

حبكة الرواية:

مثلت الحبكة الدرامية للرواية تنقلات متعددة، إذ تم فيها تقديم صورة لحياة شخوص الرواية بمختلف أعمارهم، وهو ما منح الروائي مساحة واسعة لوصف أنثروبولوجي نوعا ما للمنطقة، وخاصة بغداد وبعض مدن العراق في بدايات القرن المنصرم، مما ساهم في إضفاء بعد جمالي واغرائي مضاف إلى ما تميز به الترابط المحكم في البناء السردي للرواية من جماليات أخرى.

ورغم القصدية المضمرة في عملية تصفح التاريخ واستعراضه، إلا أن القدرة الفائقة للروائي عبد الخالق الركابي في جعل التضمين الوثائقي متواشجا مع الحدث الدرامي بشكل يصعب التمييز فيه بين الفعل القصدي وبين الضرورة الموجبة لذلك التضمين في تنامي الحدث الدرامي؛ إذ أنّ عملية السرد جاءت منسابة وفق نسقية محكمة ومترابطة، حتى يكاد أن يخيل للقارئ ومن خلال توظيف الأسماء والأماكن الحقيقية أن الحدث الروائي هو حدث حقيقي وليس متخيلا، وهي إحدى سمات الرواية التاريخية التي تحتاج لمقدرة عالية وتمكن، لابد من توفرهما لدى السارد للاقتراب من أفق الإقناع لدى القارئ.

لقد حملت رواية مقامات إسماعيل الذبيح بالإضافة إلى الحكاية الدرامية المكتنزة بالجمال السردي كمّاً كبيرا من المعلوماتية المتعددة الآفاق، وإن كانت المعلومة التاريخية والاجتماعية صاحبة الحضور الأقوى فيها. كما حفلت بالكثير من الدلالات الرمزية التي تشكل حافزا تأمليا يغري المتلقي في محولة كشف أبعادها التأويلية، سواء ما يتعلق بالاسم الافتراضي للشخصية الرئيسة أم بقاعدة انطلاق الروي وخاتمته.

إن رواية بمثل هذه السعة في المستوى الحدثي والعمق والتنوع في المضامين والتعددية في التقنيات لهي جديرة بالقراءات المتعددة التي تسهم في كشف جمالياتها المختلفة.

سابعُ أيامِ الخلقِ والأثرُ الرمزي للمخطوطة

شكّلت موضوعة (المخطوطات التاريخية الافتراضية) ثيمة رئيسة في العديد من الروايات العالمية والعربية، وهي في الأعم أمّا أنْ تكون منطلقا لأحداث الرواية أو تكون مركزا أو قُطبا تدور حوله الأحداث؛ ليشكل الدافع الأساسي لصراعات شخصيات الرواية، وتختلف قيمة وأهمية ذلك القطب (المخطوطة) تبعا لما يحمله من رمزية وما ينطوي عليه من أثر أو ما ينضوي تحته من أحداث، وسواء كانت هذه المخطوطة مستمدة من أصل واقعي أو أنّها افتراضية برمتها، فإنها غالبا ما تختزن بعض المضمرات من دلالاتها الرمزية، والتي لا تتكشف من خلال المجرى الحدثي، بل يسعى الروائي إلى الاحتفاظ بها خارج مسار الأحداث الدرامية؛ لتكوّن بعد ذلك بعدا آخر مفضيا إلى فضاء واسع من التأويلات والاجتراحات القرائية لكلّية النص.

إنّ رواج فكرة المخطوطة في الأعمال الروائية لكثير من الرواة في الفترة الماضية والحالية لا يمثل اجترارا لتلك الفكرة – كما أرى– وإنْ بدا في ظاهره كذلك. بل إنّها أصبحت تمثل (شيفرة) متعددة الدلالات بين المرسل والمخاطب، فإنّ كل روائي جعل من هذه (الفكرة) نبعا تتدفق منه مياه رؤيته الخاصة التي يسيرها وفق المسار الذي يراه، والأحداث المرتبطة به، والتي تشكل مبررا للبحث في مضامينها، ومحفزا إغرائيا لتلقي ما ينضوي تحتها من خطاب فكري وجمالي، مع الأخذ في الاعتبار أنَّ النص الروائي يمتلك قابلية واسعة على التنوع في الطرح والتصوير، وبناء الحدث الدرامي وما يختزنه النص من دلالات رمزية.

ووفقا لما أشرنا إليه سنحاول أن ننظر في جزئية المخطوطة، وما يمكن أن تحمله من دلالات رمزية متكشفة أو مضمرة في رواية(سابع أيام الخلق) للروائي عبد الخالق الركابي. إذ تشكل مخطوطة(الراووق) في رواياته الثلاث (الراووق 1986) و(قبل أن يحلق الباشق 1990) و(سابع أيام الخلق 1994)، محورا للصراع، ومحركا أساسيا لمسار الأحداث في تلك الروايات، وهذا ما نراه في رواية (سابع أيام الخلق) من خلال صراع الأطراف المتناقضة للوصول إلى تلك المخطوطة، ومعرفة ما تنطوي عليه من أسرار ومحاولة إخراجها من عتمة السرية إلى أضواء الكشف، وهذا ما تمثل بمسعى الراوي، وبالمقابل كان هناك مسعى آخر يهدف إلى تشويه تلك المخطوطة من خلال إضافة أحداث أو تغييرها لصالح شخوص أو قوى أخرى، ورغم أن تلك النصوص قد طُعّمت بما اجترحته مخيلة الرواة إلّا أنّها بقيت تحتفظ بأهميتها التاريخية كما يشير إلى ذلك في هذا المقطع: "إنّها نصوص تنطوي بدورها على عشرات النصوص الأخرى التي نُسيت أسماء مؤلفيها أو أُهملت؛ فالنصوص الشفهية الثلاثة ما هي في واقع الحال إلّا خلاصة جهود عشرات الرواة المجهولين الذين طعّموها بشذرات من أخيلتهم. كما إنّ النصوص الكتابية تتضمن بدورها جهود عشرات القيّمين على المزار".

وقد أشار الاستاذ طراد الكبيسي في دراسته للرواية – والمرفقة مع نسخة الطبعة الرابعة التي بين يدي– الى دلالات رمزية لمخطوط الراووق تمثلت في: "ضياع ماض اختلفت الآراء حوله... أو للانتهاك الذي يمارسه الرواة في النص الشفاهي"[1].

(1) سابع أيام الخلق: عبد الخالق الركابي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر،ط4، ص:11

ومن هنا يمكن أن نستدل على أن الركابي أراد ان يشير الى إنّ ما جرى على مخطوطة الراووق من إضافات وتشويه لا يختلف عما شهدته الكثير من المدونات لتاريخنا؛ أو لعموم التاريخ بكل مجرياته، وما حُمّل من أحداث وآراء تتناسب مع رؤية كل مُدَوِّن أو كلِّ صاحب سلطة.

بل إن رمزية الراووق تنسحب على كل مدوَّن ذي تأثير على حياة المجتمعات السياسية والدينية والاجتماعية، فمثل تلك المدوّنات دائما ما تكون عرضة للتشويه والتحريف والإضافات، باعتبارها عاملا رئيسيا في تقوية سلطة الموجه المهيمن بكل تفرعاتها وأشكالها.

فالتاريخ وما يحمله من مدونات موروثة يبقى فاعلا ومؤثرا في حياة المجتمعات والأفراد سلبا وإيجابا، وغالبا ما تكون المجتمعات منقادة إلى تلك الموروثات التاريخية باستسلام تام، معتبرة إيّاها ثوابت حقيقية مقدسة حتى لو كان أغلبها يتناقض مع العقل والمنطق، وهذا ما يمكن أن نجده في المدونات الدينية على الأخص أو ما يتعلق بالسير الذاتية للرموز المغلفين بالتقديس.

إن المؤشر الخطابي لرمزية الراووق يرشد إلى تبنّي الاتجاه الرأسي في تحليل خطاب المرويات، وتهشيم قشرته، وتحليل محمولاته وفق المعطيات المنطقية، بعيدا عن التلقي التقديسي أو التعصبي لخطاب ذلك المروي.

إن عملية تهشيم قشرة الموروث وتحليل منطقية محتوياته الفكرية أو السيرية مهمة صعبة بلا شك ومحفوفة بالمخاطر؛ كون ذلك الموروث قد ترسخ في أذهان الناس كحقائق لا تقبل النقاش حتى لو كانت محرفة أو غير منطقية، كما يشير إلى ذلك في هذا المقطع "وقد بلغ ذلك التحريف والتزييف حدّا من

الشيوع بات من العسير فضحه؛ ذلك لأنه تحول بمرور الزمن إلى حقائق راسخة"[1] .

كما يمكن أن نشير الى أن الصراع المحتدم بين الأطراف الباحثة عن المخطوطة- بغض النظر عن النوايا التي تقودها- يشكل بعدا رمزيّا مضافا، يشير إلى الأثر النفسي والاجتماعي للمرويات لدى المجتمع والأفراد على حد سواء؛ لاعتبارات مختلفة تبعا لنوايا كل طرف وغاياته.

في هذه الرواية نجد حضورا واضحا للروائي كشخصية مشاركة في بناء الحدث من خلال تتبعه للمخطوطة، ومن خلال طرح رؤاه المختلفة الفكرية والفلسفية وبيان رؤيته في آلية بناء روايته موظفا الآليات التراثية في السرد العربي والمتمثلة بآلية إسناد المروي والذي أشار له الأستاذ الكبيسي في مقدمته.

اعتمدت الرواية في بنائها معمارية صوفية من خلال التقسيم الحروفي لأحد أسماء الله الحسنى، وهو (الرحمن) بما يحمله هذا الاسم من مكانة " ومنزلة كبرى عند الله تعالى، فهو من أمهات الأسماء"[2] وهو عند الصوفيين" جامع للأسماء كلها، وله مرتبة الإحاطة والكمال بالنسبة إليها"[3]، وقد حاول الروائي أن يوظف رمزية هذه الإحاطة لبناء عوالم روايته وفق نسيج يجمع بين الوصفيات المكانية بمكونها المادي المعرّف وبين الحدث السيري المتخيل،

(1) الرواية: ص: 46

(2) مواهب الرحمن في تفسير القرآن: السيد عبد الأعلى الموسوي السبزواري، دار التفسير، قم ، إيران، ط5، 2010م ،ج1، ص: 20

(3) المعجم الصوفي: د. سعاد الحكيم، دار ندرة للطباعة والنشر، بيروت، ط1، 1981م،ص:528

الذي يصعد من خلاله إلى عوالم خارج الإطار المادي (الواقعي)، وبهذا وبالحضور المعلن للروائي ودخوله كواحد من شخوص الرواية يمكن أن نصف الرواية بأنها سعت إلى الاستثمار الواعي من بعض تقنيات الميتافكشن كما يمكن أن نؤشر إلى أن إشارات الراوي إلى عدم يقينية ما جاء في المخطوطة، من خلال الإشارة إلى تأثيرات المتنفذين في تقديم تاريخ يبرز ذواتهم أو أتباعهم ويسند إليهم أفعالا تضفي عليهم نوعا من البطولة أو السيرة المجيدة، وهو ما يمثل عدم موثوقية الراوي في المخطوطة حصرا، بالإضافة إلى تأكيد الراوي بأنّ ما يسرده هو رواية مشيرا إلى الاسم الذي سيطلقه عليها، وهذا ما يدخل في تقنيات الميتاسرد.

ولنا أن نشير إلى أن عبد الخالق الركابي في روايته هذه وفي ما سبقها من هذه السلسة يبرز لنا قدرته العالية وامكانياته الاحترافية التي تؤكد بأنه واحد من الروائيين العرب المهمين الذين سيبقى السرد العربي محتفيا بأسمائهم الناصعة.

الدلالات الرمزية للعتبات في (مزامير المدينة)

تقدم رواية (مزامير المدينة) للروائي علي لفتة سعيد قيمة رؤيوية بما تحمله من خطاب أيديولوجي ترتسم فيه ملامح واقع يتسم بالكثير من السوداوية المرافقة لإرهاصات التغير الاجتماعي والقيمي للمجتمع ليس للواقع العراقي فحسب وإن كانت أرض الحدث وحاضنته تشير بشكل صريح إلى هذا المحدَّد المكاني، إلا أنّ فرضية عمومية الأدب تحتم علينا أن نفتح مؤشراتها نحو اتجاهات مكانية وزمانية خارج الأطر الضيقة لواقع الرواية؛ باعتبار أن الرواية هي عالم متخيل قد لا يطابق حقيقة الواقع، وإن تشابهت المسميات المكانية والشخوصية مع ذلك الواقع، إن الخطاب الإحتجاجي الذي تحمله الرواية هو خطاب عامٌّ في كلّ تفرعاته، كما أنّ العديد من مؤشراته ترفض الانصهار في دائرة المحدِّد الزمني، وذلك واضح من تعالقاتها مع بعض المتعاليات التاريخية والأسطورية، وأجد من الضرورة أن ينظر إلى المضامين التي تحملها الرواية بمنظار أكثر سعة من الفضاءات المرسومة فيها، وهذا لا يعني إخراج تلك المضامين من إطارها الزمكاني المحدد.

العتبات وفاعليتها في النص

تشكّل عتبة النص أول المفاتيح التي يمكننا بواسطتها أن نلج إلى عوالمه، وقد نتلمس جزءا مما يريد أن يقوله لنا ذلك النص من مضامين في محتواه الخطابي، باعتباره صورة مكثفة لذلك المحتوى، كما أنها تمثل أول المحفزات التي يستخدمها الكاتب؛ لجذب القارئ وإغرائه للدخول إلى عوالم النص وسبر أغواره، ومتابعة آثار خطواته التي تركها، وهو ينتقل من فضاء إلى آخر.

وتتنوع العتبات وتتعدد أشكالها من نص لآخر، وفقا للمخطط الذي يرسمه المنتج للبنية الهيكلية للنص، ونعني بالمنتج هنا كل الذين يساهمون في إخراج ذلك النص في صورته النهائية التي يتلقاها القارئ، وما يهمنا هنا هو: مناص المؤلف (paratexte auctorial)[1]، باعتبار أنّ هذه المناصات هي داخلة ضمن الخطاب الإبداعي للمؤلف، وليس الفعل الترويجي للناشر.

العنوان بوصف نصا موازيا

تبرز أهمية العنوان باعتباره أولى العلامات اللغوية التي تسهم في تكوين صورة مصغرة في ذهن المتلقي للنص، فهو أول ما يلفت نظر القارئ، وآخر ما يبقى عالقا في ذهنه.

ويعرف لوي هويك(Loe Hoek) العنوان بأنّه:" مجموعة العلامات اللسانية، من كلمات وجمل، وحتى نصوص، قد تظهر على رأس النص لتدل عليه وتعينه، وتشير لمحتواه الكلي، ولتجذب جمهوره المستهدف"[2].

وقد أصبحت العناية باختيار العنوان تحظى بأهمية خاصة من قبل المؤلف؛ باعتباره واحدا من أهم جزئيات النص؛ لما يشكله من قيمة فنية ودلالية يتم من خلالها تكوين رؤية استباقية لمضمون النص، بما ينطوي عليه من دلالات سيميائية.

(1) عبد الحق بلعابد: عتبات جيرار جينيت من النص إلى المناص، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، ط1 2008م، ص:48

(2) نفس المصدر، ص:67

وقد حدد هويك وشارل غريفل وظائف العنوان بثلاث محددات، هي التعيين وتحيد الموضوع وإغراء الجمهور، وقد رأى جينيت أنه ما من ضرورة لتجتمع كلها في العنوان، ولكن الوظيفة الأولى تعد ضرورية وواجبة الحضور في أي عنوان، أما الوظيفيتين الأخريين فهما اختياريتين.[1]

وتأسيسا على ما تقدم سنحاول قراءة وتحليل العتبات النصية لرواية (مزامير المدينة) للروائي علي لفته سعيد، باختيار (مناص المؤلف) على وجه التحديد.

ومن مثابة العتبة النصية الأولى للرواية، والتي حملت عبارة (مزامير المدينة)، سنبتدئ رحلتنا، إذ يقودنا هذا العنوان بما ينفتح عليه من دلالات وإشارات تمثل حافزا إغرائيا يدفعنا للبحث عن الرمزية التي تختبئ في ثناياه، وبدءا من مفردة (مزامير)،والتي سنجد أنها وردت في لسان العرب مشتقة من(زَمَر)، أي غنّى في القصب. والمزمار في المعنى المتداول: هي تلك الآلة من القصب المستخدمة في العزف. ومزامير داود (عليه السلام): هي ما كان يتغنى به من الزبور وضروب الدعاء، واحدها مزمار ومزمور." [2]

ووفقا لذلك فإننا ازاء عتبة إشكالية، اذ لا يمكن أن نعدّ ما يجري من أحداث في متن الرواية أناشيد، أو معزوفات للمدينة. وربما كانت دلالة العنوان أكثر انطباقا لو كان المتن نصوصا شعرية، باعتبار أن الشعر أكثر قربا للعزف، أو أكثر قربا للترنيم. غير أن هذه الاشكالية ما تلبث أن تتكشف لنا إمكانية انطباقها على ما سنراه في المحتوى الداخلي للرواية، من خلال مجموعة من المتعاليات النصية التي استخدمها الروائي علي لفته سعيد كموجه قرائي، أو

(1) ينظر المصدر السابق: ص: 74و75

(2) ينظر لسان العرب: ابن منظور، ص:327

مفاتيح لفصول روايته، والتي كان أغلبها محملا بروح الشعر. والتي ربما أراد لكل واحدة منها أن تمثل مزمورا، يتردد صداه عبر ما يعقبه من أحداث وصراعات، تمثل الحشد الذي يعيد الترنيمة خلف صوت المنشد الأول، بل يمكن أن تُعتبر هذه العتبة أو توصف بأنها المناص المفضي دلاليا للمناصات الداخلية، ومثال ذلك ما نجده في هذه المناصات التي تمثل متعالية نصية لكلّ فصل:

" كأني بلا سماء

لا اعرف كيف أصلي للبلاد" [1]

" يا أعلى النهر

كيف السبيل الى الفردوس وكل الطريق اشتعال"[2]

و" خذ غيمتك

لدي ما يكفي من العطش" [3]

و " البلاد يتيمة... لمن أهدي الورود"[4] وغير ذلك.

لقد جاءت تلك المناصات أشبه بـ"العناوين الداخلية"، أو اللافتات الإرشادية، أو الإغرائية؛ لتشكل نصا موازيا يعتمد التكثيف، والغموض؛ وليكون محفزا

(1) علي لفتة سعيد: مزامير المدينة، دار الفؤاد للنشر، القاهرة، ط1، 2018م، ص:48

(2) الرواية:ص:79

(3) نفس المصدر: ص:110

(4) نفس المصدر: ص: 164

للقارئ في البحث عن مدلولاته، أو حافزا إغرائيا يدفع به للكشف عن مدى التعالق بين محتوى النص الموازي والمتن السردي.

ورغم أن هذه النصوص المجاورة لا تمتلك أيَّ سلطة تمنحها الهيمنة على المبنى الحكائي، أو لتكون جزءا مؤثرا فيه، إلّا أنّها و من دون شك تمتلك ضروراتها التحفيزية، والإغرائية، التي أشرنا لها، سواء للروائي، أم للقارئ.

العتبات الثانوية وأثرها في المبنى الحكائي للرواية:

وسنقصر حديثنا هنا على أهم العتبات، والتي أراد من خلالها علي لفته سعيد، أن يغرينا بواسطتها للسير معه في زحام مدينته، وهو ذلك النص المنقول من ملحمة كلكامش، والذي سيكتشف القارئ أنّ هناك الكثير من التعالقات بين النص الكلكامشي بإشاراته التوجيهية، وبين مجريات الأحداث في المتن الروائي.

يقول النص" يموت الرجل في مدينتي، وقلبه مثقل بالهموم

يهلك الرجل وهو محزون القلب

ها أنا ذا أنظر من فوق الأسوار

فأرى الجثث تطفو على النهر

وأنا سيحل بي حقا نفس المصير (*)"(1)

(1) نفس المصدر: ص:7

(*) هذا النص مقتبس من كتاب الميثولوجيا السورية/ وديع بشور، مؤسسة فكر للأبحاث والنشر، بيروت، 1984، ص: 205

ومن خلال تجوالنا في عوالم الرواية، سنكتشف أن الظروف الحياتية ستؤدي بالشخصية الرئيسية، وهو الإنسان المثقف، والكاتب، إلى العمل بمهنة دفّانٍ للموتى، وهي مهنة سيكون لها أثر في تصاعد الصراع النفسي، والاجتماعي لتلك الشخصية.

وإذا كان كلكامش يرى(الجثث تطفو على النهر)، فإن (محسن)، وهو اسم الشخصية الرئيسية سيرى الجثث مستسلمة بين يديه اللتين ستواريانها الثرى، وتهيلان عليها التراب. وبلا شك فإنّ ذلك المشهد سيرسم أمام عينيه لوحة لـ(نفس المصير) لحياته.

لقد كان خطاب كلكامش هذا، وصرخته وثورته بوجه الموت، أو بوجه الإله شمس، والذي يحمّله فيه المسؤولية عن هذا المصير المأساوي منطلقا من نفسه المحملة بالهمّ والحزن لمصير أولئك الذين لم يحصلوا من الحياة على شيء.

فهل أراد علي لفته سعيد من تصديره لروايته بهذا الخطاب أن يحاكي صرخة الرفض الكلكامشي، ويطلقها بوجه الموت والمآسي التي ما انفكّت تحاصرنا بكل قوتها؟

وللإجابة على هذا التساؤل لا بدّ لنا أن نبحث في متن الرواية عما تعرضه أمام أعيننا من مشاهد لا تبعد كثيرا عن الواقع المعاش، وإنْ كانت بتفاصيلها مجريات افتراضية أو متخيلة.

وإذا كان الإله شمس هو الوجهة التي يقصدها كلكامش بخطابه، فإنّ وجهة خطاب الروائي هنا تتمثل بـ(آلهة) كُثر، إنّهم أولئك الذين كانوا ومازالوا يتركون وراء خطواتهم آثار الحزن والهمّ والمآسي التي لا تنفد مهما تغيرت وجوههم.

أرى أنّ علي لفتة قد خلق مقاربة بارعة بين هذه المتعالية وبين الصورة التي رسمها لبطل روايته، وقد جاءت محملة برمزية عالية وعميقة ذات أبعاد متعددة من الدلالات، وهو ما أضفى قيمة تقنية وفنية للرواية.

تعرض لنا رواية مزامير المدينة صورا محزنة ومقلقة في آن واحد لما خلفته الحروب والصراعات المختلفة الدوافع والمسببات في المجتمع، كما تصور مدى الإحساس بالمرارة والخيبة التي باتت تواجه المجتمع الذي كان يأمل بتغيير يوفر له حياة هانئة ومستقرة. حياة لا يحاصرها الخوف والعوز والضياع.

الرواية إذن بمعظم مساحتها محملة بالهمّ الكلكامشي وغضبه وصرخته بوجه آلهة الموت والتي استثمرها الروائي؛ ليجعل منها خطابا بوجه صناع البؤس والحروب والفساد.

تقنية السرد وإشكالية الراوي:

تبرز أهمية الراوي في كونه يقدم صورة متكاملة للحدث زمانا ومكانا وشخوصا، ومن خلال المحل الذي يشغله في عملية الروي، يقدم للمتلقي أيديولوجية خطابه، من خلال الممكنات التي تمنحه إياها صيغة الرؤية أو وجهة النظر، فلكل تقنية من تقنيات السرد ممكناتها التي تحدد حجم وطريقة

رسم أبعاد الشخصيات وما يحيط بها من عوامل مؤثرة في فعلها وتفاعلها وانفعالاتها.

ورغم تعدد الاصطلاحات أو التسميات لأنماط الحكاية إلا أنّها لا تختلف كثيرا في دلالاتها، فمنهم من أطلق عليها و(جهة النظر) ومنهم من أسماها (زاوية الرؤية) ومنهم من أسماها بـ(التبئير) ووفقا لجيرار جنيت في تقسيمه لأنماط الحكاية بثلاث أنماط هي: (الحكاية غير المبأرة أو ذات التبئير الصفر) وهو ما تمثله الحكاية الكلاسيكية عموما والتي تستخدم ضمير الغائب والذي يقابله مصطلح (الرؤية من الخلف أو الراوي العليم) و(الحكاية ذات التبئير الداخلي) ويقابله مصطلح(الرؤية مع أو الراوي المشارك) و(الحكاية ذات التبئير الخارجي) ويقابله مصطلح (الرؤية من الخارج والسارد هنا غير مشارك في القصة ولكنه يعرف أقل مما تعرفه الشخصية ويستخدم فيها ضمير الغائب)[1].

في رواية علي لفتة سعيد هذه نجد أنّ الروائي يستخدم ضمير المخاطب في تقديم حكايته، وهو أسلوب يندر استخدامه ليس في الرواية العربية فحسب، وإنما على الصعيد العام للإنتاج الروائي، لما فيه من صعوبات وميزات ومخاطر يصعب الانفلات من دائرتها، "فسرد «الـ أنت»، فضلاً عن أنه يشكِّل «خدعة» تقنية»، وبرغم تطوره في زمن متأخر نسبيًّا، يبدو وكأنه صيغة ذات أصداء سيكولوجية متنوعة، وقادرة إذا وجدت الاستخدام المناسب، على إنتاج

(1) ينظر جيرار جنيت: خطاب الحكاية، تر، محمد معتصم وآخرون، المجلس الأعلى للثقافة،ط2، 1997م، ص: 201 وما بعدها

تأثيرات في المجال القصصي، لا يمكن الحصول عليها من خلال صيغ السرد الأخرى"[1]

إن الفرادة التي يتمتع بها هذا النمط من السرد يمكن أن يكون عامل تحفيز للقارئ للتفكير المعمق في مجريات الأحداث ومضامين الخطاب، ويمكن أن يكون علاقة أكثر حميمية مع القارئ، وقد يشعر القارئ بأنه طرف أساسي في الحكاية مما يعزز ارتباطه بالأحداث والشخصيات، كما أنه يساهم في إضفاء شعور بالتوتر والترقب، إذ يجعل القارئ يواجه الأحداث وكأنه جزء منها أو أن الخطاب موجها إليه.

إن اعتماد علي لفتة سعيد على نمط السرد بصيغة المخاطب، أكسب الرواية أهمية كبيرة، باعتبارها تجربة غريبة في أدبنا الروائي، وهي بالتأكيد مغامرة كبيرة يمكن أن تثبت تمكنه من إدارة سرديته، ونضج أدواته السردية من عدمها، وبغض النظر عن نجاح وعدم نجاح الروائي في ذلك، فإن المجازفة في خوض هذه التجربة الفريدة هي شجاعة تحسب للروائي، ومن وجهة نظرنا ومن خلال قراءتنا للرواية نرى أن علي لفته سعيد قد نجح بشكل كبير في تقديم رواية مميزة مضمونا وتقنية تستحق أن تصنف بأنها نموذجا عاليا في السرد.

(1) مات ديلكونتي: لماذا لا يمكن لـ(أنت) أن تتكلم، تر، خيري دومة، مجلة نزوى، مسقط، عمان، ع81، 2015م، ص:143

(آلهة من دخان) بين عمق المدلول و تقنية البناء السردي

يعد الأدب الروائي من أكثر الأجناس الأدبية قدرة على التعبير عن تحولات المجتمع، وصراعاته، وقضاياه الإنسانية بمختلف تفرعاتها، لما تمتاز به من مرونة التعامل شكلا ومضمونا مع تلك القضايا، مما يسمح لها باستيعاب تعقيدات الحياة وتفاصيلها الدقيقة.

وتقدم لنا دراسة مجتمع الرواية استكشافا للعلاقة التفاعلية بين النص والسياقات الاجتماعية التي ينتمي إليها، وتكوين صورة بانورامية لطبيعة الصراعات التي تنشأ في ذلك المجتمع سواء كانت آنية أو استشرافية، وبغض النظر عن كينونتها الحقيقية أو المتخيلة، ودرجة المقياس النسبي لتماثلها مع الواقع، باعتبار أن مجتمع الرواية هو مجتمع متخيل مهما كانت درجة تقاربه مع الواقع.

مجتمع الرواية:

في رواية (آلهة من دخان) ومن خلال مسار الحكي على مدى ما يقرب من أربع وتسعين صفحة يبدو لنا أن الراوي يتحدث عن مجتمع افتراضي لم يحدد زمنه ولا مكانه، بيد أنه ما يلبث أن يقدم لنا إشارة واضحة لهذا المجتمع من ذكره لثورة العشرين المعروف مكانها، والذي يرد في سياق حديث (جلال سيف الحق) حاكم المدينة عن والده الذي كان متعاونا مع الإنكليز في ثورة العشرين "عمل مع الإنكليز فنال رضاهم، منحوه الأموال فانثال كرمه على الفلاحين لمنعهم من المشاركة في ثورة العشرين"[1].

(1) أحمد الجنديل: آلهة من دخان، دار مداد للثقافة والنشر، كربلاء، العراق، ص: 94

ومن خلال هذه الإشارة نكتشف بأنّ الرواية تتحدث عن صراع في المجتمع العراقي متمثلا بأربعة أقطاب رئيسة هي: (شخصية الرجل الذي يتخذ من الدين غطاء يخدع به الناس البسطاء؛ ليتخذ منهم مصدر قوة لتنفيذ مآربه، ويتمثل ذلك بالشيخ مصطفى البرهان ووالده وحاشيتهما، بينما يمثل القطب الآخر شخصية جلال سيف الحق الحاكم المتسلط الذي يسعى لبسط سطرته على الشعب بكل ما يمتلكه من وسائل القوة، بينما يتمثل الطرف الثالث بشخصية الثائر المعارض وليد الجواد، الذي يمثل جانب الوعي المجرد من الدين والسلطة، والقطب الرابع يتمثل بشخصية الشيخ الحكيم الذي يمثل نموذج الصفاء الديني البعيد عن المطامع الدنيوية، المعتزل عن صراع الآخرين، بيد أنه لم يسلم من مؤامراتهم ومحاولاتهم؛ لكسبه أو تشويه حقيقته).

ويبدو أن رؤية الجنديل لمستقبل هذا الصراع الرباعي تتسم بالسوداوية، سواء لذوات الشخوص أم للمجتمع الذي يعيشون فيه، وذلك ما يتضح من الصورة التي رسمها للنهاية التي خلصت إلى مقتل شخصيات الأقطاب الأربعة؛ لتعمَّ الفوضى في المجتمع، ومن ثم عودة السلطة للحاكم العسكري من خلال انقلاب قائد الشرطة، وقتله للحاكم (جلال سيف الحق) مستغلا شعوره بالضعف بعد تفشي حالة الفوضى في البلد، وهي رؤية بلا شك ليست اعتباطية أو توجسية، وإنما هي مبنية على عدة مقدمات لعل إحداها هي سيادة جانبين مهمين قاما بتوظيف عامل القوة المنفلتة وتبني منهجها: يتمثل أولهما بالاتباع الأعمى للأفراد والأفكار، وثانيهما بالخضوع المستميت لإغراءات المطامع الذاتية.

إنّ سمة الواقعية لثيمة الرواية لا تجردها من محمولاتها الرمزية، والتي تتجلى في كثير من تفاصيل أحداثها، وبغض النظر عن نتائج الصراع ومساراته، فهي تكاد أن تكون صورة تشابه كثيرا الواقع العراقي في المراحل الأولى التي أعقبت تغيير النظام، وشيوع حالة الفوضى والحرب الطائفية التي تلبست بلباس الدين؛ لتمرير أجنداتها وتحقيق مصالحها الضيقة، لقد أضفى هذا المنحى الرمزي لمبنى الحكائي بتفاصيله المختلفة أهمية قيمية تجعل منها علامة بارزة في أدب ما بعد التغيير، باعتبارها واحدة من الروايات المهمة التي تعاملت وتفاعلت مع الواقع الجديد، وعكست المظهر التوجسي لمنظومة الفكر الاستقرائي الواعي لمظاهر الانفلات والفوضى على المجتمع.

آلية السرد:

لعل من بين أحد السمات المميزة لرواية الجنديل هذه هو انتهاجه في سرد أحداث روايته لتقنية تعدد الاصوات او ما يعرف بـ(البوليفونية polyphony) وهو من خلال هذه التقنية يعكس رؤية كل طرف في مجريات الاحداث، ويتيح له التصريح لنا عن نواياه المضمرة اتجاه الاطراف الاخرى، والكشف عن صورته الحقيقية والزائفة، كما أنها تمكن شخوص الرواية من عرض وجهات نظرهم أو أيديولوجياتهم بشكل مستقل؛ فهي تتيح لهم ومن خلال التدفق المونولوجي لكل طرف توجيه خطابه السردي للمتلقي وفق رؤيته الخاصة، وبهذا فإنّ هذه التقنية أو الأسلوب السردي تمثل منهجا ديمقراطيا في بنية المجتمع الروائي، ويشير باختين إلى ذلك بقوله:" إن الرواية المتعددة الأصوات ذات طابع حواري على نطاق واسع. وبين جميع عناصر البنية الروائية، توجد دائما علاقات حوارية. أي: إنّ هذه العناصر جرى وضع بعضها في مواجهة البعض الآخر، مثلما يحدث عند المزج بين مختلف

الألحان في عمل موسيقي Counterpoint. حقا إن العلاقات الحوارية هي ظاهرة أكثر انتشارا بكثير من العلاقات بين الردود Replications الخاصة بالحوار الذي يجري التعبير عنه خلال التكوين، إنها ظاهرة شاملة تقريبا، تتخلل كل الحديث البشري وكل علاقات وظواهر الحياة الإنسانية، تتخلل تقريبا كل ماله فكرة ومعنى."[1]

ولعل الجنديل أراد أن يظهر لنا حيادية الروائي من خلال استخدامه البوليفونية كتقنية للسرد، رغم أننا ندرك أن شبحه يبقى مهيمنا وموجها للكثير من التفاصيل، خاصة فيما يتعلق بما يرويه كل طرف عن خلفياته الاجتماعية والفكرية ونواياه المضمرة.

وربما جاء استخدام الروائي أيضا لهذه التقنية كتلميح أو إشارة تتماهى مع حالة التشظي في مجتمع الرواية أو كصورة منعكسة عنها.

ولعل من أوضح الإشارات على الحضور الشبحي للمؤلف هو أنه قد تجنب بمبرر أو من دون مبرر أن يمنح (الشيخ الحكيم) مساحة للظهور الصوتي إلى جانب الأصوات الأخرى، رغم أن هذا يمكن أن يمثل– وفقا لما أراه– تعبيرا عن وحدة الصورة التي تمثل هذه الشخصية، سواء مع ذاتها أو مع الآخرين، وتتجلى بحالة النقاء الأمثل البعيد عن كل المطامع والمغريات، وهذا أيضا جرى مع شخصية الثائر (وليد الجواد)، التي بقيت مغلفة بالغموض ولم يظهر لنا سوى النزر اليسير من ملامحها، وأحسب أن ذلك كان متعمدا؛ لإعطاء تلك الشخصية مساحة أوسع في البعد الرمزي، ونزع جمود المحدودية الإشارية منها.

(1) ميخائيل باختين: شعرية دوستويفسكي، تر، د. جميل نصيف التكريتي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، دار الشؤن الثقافية، بغداد، ط1، 1986م، ص:59

ومما يمكن أن نشير إليه أن أحد ميزات رواية آلهة من دخان الواضحة، هو استخدامه للغة تنسجم مع شخصية كل طرف من حيث فخامة العبارة ونوعية الإشارة ودلالتها، وانعكاس ذلك المدلول على حقيقة الشخصية المتحدثة، وقد يتجلى ذلك بصورة أوضح وأدق في ما يُنقل من أحاديث (الشيخ الحكيم) على لسان الرواة.

ولعل من الأهمية بمكان أن نشير هنا إلى استخدام الجنديل في المعادلة البنائية للحدث الروائي لرمزية أسماء الشخوص الرئيسيين على الأخص، وقد تجسد ذلك في صورتين: الأولى حقيقية أو انطباقية تمثلت بأسماء شخصيات (الرجل الحكيم، ووليد الجواد، ولميعة)، والثانية مزيفة أو تضادية وهي التي تمثلت بأسماء الشخصيات (جلال سيف الحق، ومصطفى البرهان، وزاهدة البرهان)، ولعل في ذلك تناصا دلاليا مع المقولة المشهورة للإمام علي(ع):" إنَّ الحقَّ لا يعرف بالرجال وإنما الرجال يعرفون بالحق، فاعرف الحق تعرف أهله."[1] إذ نرى أن الروائي استخدم للطرف الثاني من المعادلة والمتمثل بالاتجاه الباطل أو المنحرف أسماءً تتضادُ مع صفاتهم الحقيقية تأكيدا على ظاهريةِ وباطنية صورتِها المخادعة، أو ألمضلِّلة.

إن رواية (آلهة من دخان) للروائي أحمد الجنديل تحمل العديد من المزايا الجمالية، التي يمكن للقارئ أن يكتشفها بوضوح ويسر، سواء في بنائها الفني أم في محمولات الخطابية وما فيها من دلالات متعددة الجوانب، أضفت عليها الكثير من السمات الإغرائية التي تمنح القارئ مساحة واسعة من المعطى الإمتاعي والفكري على حد سواء.

1() سعيد بن هبة الله الراوندي: منهاج البراعة في شرح نهج البلاغة، ت، السيد عبد اللطيف الكوهكمري، مكتبة آية المرعشي العامة – قم، إيران، ج3، 1406هـ، ص: 374

الدلالات الرمزية في رواية طوفان صدفي

تعتبر المدونات التاريخية مصدرا مهما من مصادر معرفة مجريات الأحداث في الأزمنة الغابرة، ولكن من الوهم اعتبارها مصدرا كامل الصدقية، وحقيقة لا لبس فيها، فالمدوَّن التاريخي يمثل رؤية المدوِّن له مستندة على ما سمعه، أو أبصره، أو ما نُقل عن رواة شفاهيا أو كتابة، وهو خاضع بكل تأكيد لتأثيرات متعددة، أيديولوجية، أو عقائدية، أو نفعية، أو اجتماعية، أو غيرها، كما أنّ قارئ المدوَّن التاريخي لا يبعد كثيرا عن تلك المؤثرات، سواء في عملية التلقي، أم في عملية التأويل. وبما أنَّ الرواية هي عمل إبداعي متخيل يُستمدُّ حكايته من الواقع، أو المدوَّن التاريخي، أو الخيال؛ ليقدمها في سياق سردي يختلف عن سياقات السرد التاريخي، مهما كانت درجات التقارب بين الواقع المفترض، والواقع الافتراضي. فمن الطبيعي أن يقوم الروائي بتقديم مرويته وفقا لرؤيته الفنية، والفكرية، وإذا كان التلاعب بالمرويات التاريخية يتطلب موقفا صارما من الراوي، أو المؤرخ؛ كون تلك المرويات تمثل شريطا تسجيليا لمسيرة المجتمع، فإن الرواية ليست معنية بهذه الصرامة؛ وذلك لأنها من غير الممكن أو الصحيح أن تُعتبر مصدرا تاريخيا، أو سجلا وثائقيا يبيّنُ الواقع الحقيقي للمجتمع زمانيا أو مكانيا، وإن توظيف بعض الأسماء الشخصية، أو المكانية، أو الزمانية، هو من قبيل تكوين فضاء افتراضي لتنامي الحدث الروائي. و خلق مؤشر دلالي يساهم في إضاءة الأبعاد الدلالية للرموز، والمقاصد التي يسعى الروائي إلى نقلها للقارئ.

كما أنَّ الروائيين في تعاملهم مع التاريخ غالبا ما يعملون على تهشيم سردياته، وخلق سرديات خاصة تلتقي وتفترق في ذات الوقت مع السرديات

التاريخية تلك، ومن هنا فإنّ الحديث عن رواية كرواية طوفان صدفي للروائي سعدي عوض الزيدي من غير الصحيح أن يدفعنا للبحث عن الجذور التاريخية للأحداث الواردة فيها، سواء كانت تنطبق في جانب منها مع المرويات التاريخية، أم لا تنطبق، فالحدث الروائي هو حدث افتراضي، بيد أننا لا يمكن أن نغفل الدلالة الرمزية لتوظيف الشخوص، والمسميات التي تمتلك جذرا تاريخيا في سياق الحكاية؛ كونها تحمل الكثير من تلك الدلالات، سواء على صعيد شخوص الرواية، أم البعد الزمكاني لها، أم الفضاء السردي.

الفضاء الروائي:

يبدو أنّ مصطلح الفضاء الروائي مصطلحا إشكاليا تعددت فيه الآراء واختلفت، بين من يجعله مرادفا للمكان، وبين من أسماه بالحيز، وبين من قال بشمولية الفضاء باعتبار أن المكان محدد بالموقع الجغرافي الضيق وكذلك الشأن في الحيز فهو ليس أكثر من أن يكون مرادفا للمكان، وبغض النظر عن تلك الخلافات والاختلافات سواء في الرؤية الذاتية لأولئك النقاد أم في ترجمتهم للمصطلح بلفظته الفرنسية أم بلفظته الإنكليزية espace–space فإننا نذهب مع من يرى "أن المكان محدود، متناه. والفضاء لا محدود ولا متناه، لذلك سيغدو المكان جزء من هذا الفضاء اللامتناهي، فهو فاعل فيه، يعطيه أبعاده الهندسية والجغرافية والفيزيائية والفلسفية ،و يعطيه قيمة ويجعله في علاقة دائمة مع بقية العناصر الحكائية التي تجتمع لتؤلف فضاء معينا، فلا المكان ولا الشخصية ولا الزمان ولا الحدث خارجة عن فضاء الرواية، فهي تؤلفه مجتمعة وتحققه وتجعله قابلا للتصديق. إن كل عنصر من هذه

العناصر يعتبر مستوى من مستويات الفضاء الروائي وبذلك تستحيل المعادلة القائلة بان الفضاء هو مستوى من مستويات المكان"[1]

وبناء على ذلك فإنّ الفضاء الروائي هو واحد من بين أهمّ العناصر الرئيسية في الرواية باعتباره الحاضنة المكانية والزمانية التي ينمو في داخلها الحدث الروائي، وتنفعل ويتفاعل مع كل المؤثرات التي ينطوي عليها، سواء كانت اجتماعية أم نفسية أم ثقافية أم بيئية أم غير ذلك من عديد المؤثرات، وهو بكل ذلك يبقى فضاء افتراضيا أو تخيليا بغض النظر عن طبيعة تعالقه مع الفضاء الواقعي.

لقد عمد الروائي سعدي عوض الزيدي الى تقسيم روايته إلى ثلاثة فصول، حملت عناوين: طوفان أول، وطوفان ثاني، وطوفان صدفي، وقد جعل من الفصلين الأول والثاني قاعدة انطلاق، وأساسا ممهدا للفصل الثالث، والذي يحمل عنوان الرواية.

يجترح الروائي حدثا في مكان افتراضي تكاد تُستشف بعض ملامحه من خلال أحداث الرواية، وهو العراق، غير أنّه يلجأ إلى التمويه عن النقطة الجغرافية للمكان في العراق؛ ليضفي فضاء احتماليا أكثر سعة وأعمق رمزية، وهو وإن جعل من زمن الاحتلال العثماني فضاء زمنيا لأحداث روايته، إلا أنّه فضاءٌ لا يمتُّ للواقع التاريخي بصلة، سوى بتلك المسميات التي تشير إلى ذلك العهد، و من خلال عدم تطابق الواقع التاريخي مع الواقع الافتراضي، نستطيع أنْ نستشف أنَّ الاستخدام القصدي لتلك المسميات إنّما هو إشارة رمزية لجميع

(1) د. وردة معلم: الفضاء الروائي: المصطلح والعلاقات، مجلة الآداب الجزائرية، ع، 14، حزيران، 2014م، ص:85 و86

أشكال الغزو الأجنبي، بغض النظر عن جنسية الغزاة. وربما نلمح ذلك من خلال هذا المقطع (والمدينة ناصرت أو هادنت أو صمتت إزاء رطانة قادمة).[1]

البنيات الرمزية في الرواية:

لعل من أهم ميزات النص الروائي تكمن في إمكانية جعله أرضا خصبة للعديد من البنيات الرمزية التي تمنح النص عمقا وإثارة وثراء في المعنى، مما يساهم في توطيد علاقته بالمتلقي، ويسكبه ديمومة حياتية وحيوية من خلال قابليته على التوائم مع مختلف التطورات الفكرية والأيديولوجية والفلسفية. فالنصوص الحيّة تبقى على تواصل دائم مع المتلقي من خلال قابليتها ومرونتها في توليد وانتاج المعاني والدلالات تواؤما مع تعدد القراءات.

ويبدو أن اختيار الزيدي اسمي إبراهيم وإسماعيل للشخصيتين الرئيسيتين لروايته، متأت من قصدية الاستثمار لما يحملانه من مدلول رمزي في الموروث الديني، والتاريخي، سواء من خلال ما قيل بانتساب النبي إبراهيم الخليل الى أرض أور، أو أبوة إسماعيل للعرب.

ومن بين تلك المرموزات التي حفلت بها الرواية، ولعله أهمها، هو ذلك التحول الذي طرأ على إسماعيل الوريث الشرعي للوصايا، والذي تحول إلى تمثال ضخم في وسط القرية بفعل الطوفان الصدفي، حتى أن الباحثين الآثاريين لم يتمكنوا من معرفة المادة التي نُحت منها التمثال، وأعلنوا أنّه منحوت من حجر النيازك، كما يشير الروائي إلى ذلك على لسان "امرأة متمرسة في علم الارض

(1) سعدي عوض الزيدي: طوفان صدفي، دار الشؤون الثقافية بغداد، ط1، 2008م، ص:71

وهي من بلاد الافرنج)... من طرائف العصر ما جسدته احدى القرى المغمورة وهي تخلد واحدا من المجانين او الدراويش وتنحت له تمثالا من حجر نادر... ان تلك الاحجار تفد الى الارض عن طريق ما يتساقط من نيازك وشهب"[1] ثم تعلن تلك الباحثة، إنّه نحات فطري لم يذكر اسمه، مقارنة إياه بكاتب ملحمة كلكامش. وفي هذا أرى أنّ الروائي ربما أراد في رؤية تأويلية أن يُلمِّح في خطابه إلى أنّ إنسان هذه الأرض محمل بصفات نادرة، وهو يصلح أن يكون مثالا شاخصا، سواء بعطائه الإبداعي كما هو في ملحمة كلكامش، أم بعطائه البطولي، كما هو في موقف أهل القرية وإبراهيم ووريثه إسماعيل. بيد أنَّ المشهد الأخير في الرواية قد يفتح أمامنا نافذة لرؤية أخرى، وهي أنّ تلك الأسماك، والتي ترمز ربما إلى سكان القرية، قد حولت- من خلال أصدافها التي تمثل الظاهر اللماع لهؤلاء السكان- ذلك الكائن البشري الوريث للوصايا إلى تمثال، أو كائن صدفي قوي في ظاهره، في الوقت الذي ظلت فيه تلك الأسماك مجردة من درعها الذي تحتمي به، والذي وهبته اختيارا، أو إجبارا إلى ذلك (المجنون أو الدرويش)، ووراثة الوصايا هنا ربما تسبغ عليه سلطة من نوع ما، أو قيادة مفترضة لتلك المجاميع. وهنا يمكن لنا أن نحتمل لها تأويلين: الأول: إنّه ربما أراد أن يوحي لنا بمقولة أنّ الشعوب هي من تصنع الأصنام، وتمنحها القوة؛ لتبقى تعيش في ظلها بأجساد واهنة. أو أنّ تلك الشعوب سوف تخسر قوتها، عندما تتخلى عن إرثها الذي يفرض عليها الدفاع عن أرضها و سيادتها.

(1) المصدر السابق: ص:67و68

وأرى أن رواية طوفان صدفي لم تتميز بجماليات السرد والثيمة فقط، وإنما امتازت بلغتها التي تتماها مع تنوع الحدث، فهي تعتمد الوصف المكثف الذي يتناسب مع حركية الزمن الروائي حينا، وحينا تأتي محملة بدفقة شعرية تضفي نوعا من الجمالية للسرد.

كما تميزت أيضا بالقدرة الواعية للروائي سعدي عوض الزيدي على إدارة أحداث الرواية؛ ولملمت تشظياتها، والتحكم الاحترافي بخيوطها؛ لتنصبَّ في قالب جامع، يقدم فكرته بإمتاع وتشويق.

تقنيات السرد في تسارع الخطى

تشكل الرواية بوظائفها المتعددة، وفضائها الواسع، مساحة رحبة للتعبير، وقابلية كبيرة لاحتواء الأفكار بمختلف تشعباتها، وتقديمها للمتلقي بأسلوب ينطوي على الكثير من الإغراء والجذب، من خلال مرونتها العالية على خلق عوالم مدهشة قادرو على خلق حافز إثاريٍّ يمنح خطابها القدرة على النفاذ إلى دواخل القارئ متخطيا كل الحجابات التي تعيق تسربه في الوسائل المباشرة.

وفي قراءتنا هذه لرواية تسارع الخطى للروائي أحمد خلف، سيتضح جليا ما يتضمنه خطابها من خلال حديثنا عن مختلف جوانبها الفنية والتقنية.

زمن الرواية:

يشكل زمن الرواية عاملا مهما وأساسيا ليس في سيرورة الحدث وإنما في تبرير الأفعال ومعرفة الدوافع والممكنات التي تتيح للأشخاص القيام بتلك الأفعال، وتجعلها قابلة للتصور والتصديق، بالإضافة إلى مساهمته في بناء وتنامي الحدث الدرامي ومنطقية أحداثه، والصراعات التي تجري فيه، فكل حدث لا بد أن يرتبط بزمن معين ومكان محدد.

لقد مثلت رواية تسارع الخطى والتي تجري أحداثها في بغداد بعد عام 2003 صرخة احتجاج وأسف لما أصاب المدينة من فوضى وترويع، من خلال تناولها ما كانت تشهده هذه المدينة من هيمنة عصابات الخطف والقتل المختلفة أسبابه ودوافعه، حتى باتت شوارعها ميتة ومقفرة، وهي التي كانت على مدى قرون عامرة بالحياة، فالظروف المستجدة ساهمت في جعلها مهيأة

لنشوء مثل تلك العصابات بسبب انعدام القوة الرادعة، وتفشي حالة الفوضى وتخلخل النظام وضعف القانون وأدوات تطبيقه.

الأسلوب السردي والتقني للرواية:

يعتمد الروائي أحمد خلف في روايته تسارع الخطى نمطا أساسيا في عملية السرد، هو ما أسماه "(بيرسي لبوك) بنمط: الشخص العارف بكل شيء، وهو ما أتاح له ان يتكلم عن شخصياته ومن خلالها وفقا لما يراه فورستر إذ يقول:(ميزة الرواية ان الكاتب يستطيع أن يتكلم عن شخصياته ومن خلالها أو أن يُؤَّمِنَ لنا الإصغاء إليها عندما تناجي نفسها. وهو مطلع على أحاديث الذات النفسية. ومن هذا المستوى يستطيع أن يهبط أعمق وأعمق ويرمق الحس الباطن)"[1] ورواية تسارع الخطى تتطابق مع رأي فورستر هذا بشكل كبير، اذ نرى ان الراوي مرة يدخل الى عمق الشخصية؛ لينقل لنا حواراتها الداخلية، ومرة اخرى ينتقل الى الوصف الخارجي للمشاهد والاحداث، او ان يلتزم جانب الاصغاء لما يدور من حوارات.

بيد أن الراوي عند أحمد خلف في هذه الرواية لا يلتزم في سرده للأحداث على ذلك النمط الذي أشرنا إليه فيما سبق فقط، بل إنّه يتنقل بين نمطين من أنماط السرد وفقا لشخصيات الرواية.

مما يمكن أن يلاحظه قارئ الرواية أنّ هناك انحياز واضح للشخصيتين الرئيستين في الرواية، سواء من الروائي إذا ما تم إشراكه في فعل الحكي أو

(1) ينظر د. حميد لحمداني: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر، بيروت، ط1، 1991م، ص:15

من الراوي إذا ما جردنا الروائي من ذلك الفعل واعتبرناه مجرد مدون لما يحكى له، هذا الانحياز يكمن في تبنيه لأحاديثهما أحيانا، سواء مع الذات أم مع غيرها، ومعرفته بما تحمله دواخلهما وتصرفاتهما، في حين نراه يتعامل مع الشخصيات الأخرى بحذر بالغ، فهو ينأى بنفسه عن كل ما يحيط بتلك الشخصيات، وما يدور بدواخلها، وما يمكن أن يبدر منها من تصرفات، وهذا الفعل، هو ما يجعلنا أن نصنف الراوي في هذه الرواية إلى صنفين وفق تصنيفات (تودوروف Tzvetan Todorov): فهو يتعامل مع الشخوص الرئيسة بصيغة (الرؤية الداخلية)؛ ولذلك فهو مطلع على دواخلهم ينطق بلسانهم، أو ينطقون بلسانه، بينما مع الشخصيات الأخرى يستخدم أسلوب(الرؤية الخارجية)[1]؛ فهو يجهل كل شيء عن تصرفات تلك الشخصيات ودوافعها، وما يدور في دواخلها. وينتظر شأنه شأن الشخص الرئيس في الرواية، أو القارئ ما يبدر عنها من أفعال وتصرفات.

وتتنقل أحداث الرواية بين دوائر متعددة للصراعات منها على سبيل المثال(الصراع بين عبد الله وخاطفيه، والصراع بين عبد الله وأصدقائه في دائرة المسرح، وبين عبد الله ورواد الحانة، وبين هند وحبيبها) وهي صراعات تتفرع بخطوطها إلى صراعات أخرى جانبية، ومن ثم فإنّ أبرز رسائل الرواية التي تحاول أن تنقلها للقارئ هي ما أشرنا إليه من أنها تسعى إلى التعبير عن الإدانة الصارخة للواقع المأساوي الذي كان يهدد حياة الإنسان في الظرف الزمكاني للأحداث.

(1) ينظر تزفيطان طودوروف: الشعرية، تر، شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب،ط2،1992م، ص:52 ومابعدها

لقد أتاح استخدام تقنية الفلاش باك (Flashback) للراوي القدرة على الانتقال بالحدث لأزمنة مختلفة ولصراعات مختلفة أيضا، وهو واحد من الأساليب التي تسهم في تبرير عملية الخروج من التسلسل الطبيعي والتقليدي لمسيرة الأحداث في العملية السردية؛ ليشكل نوعا من أنواع التشويق أو كسر النمطية والرتابة التي يمكن أن تتسرب من خلالها حالة من التذمر والملل في نفسية المتلقي.

ولعل من السمات التي يمكن لنا أن نستشعرها ونحن نقرأ هذه الرواية هو هذا التناسق الذكي بين الحدث ووصفه، إذ نحس بإيقاع حركة الحروف وهي تركض بنسق مواز لحركة الخطى الراكضة هربا من الموت. بينما يهدأ إيقاعها تبعا لحالة الهدوء التي تعتري أحداثا أخرى.

لقد اعتمد الروائي أحمد خلف عدة مسارات لبناء الحدث الروائي: فبالإضافة إلى المسار الوصفي كان هناك الحوار الذي يساهم في تنامي الحدث وإدارة الصراع. وكذلك الحوار الداخلي (المونولوج) أو ما يشبه (المونولوج) والذي ينقل فيه الراوي صورة الصراع الداخلي والانفعالات المركبة التي تعتمل في نفوس أبطاله، والذي يأخذ مساحة واسعة من مساحة الرواية، والذي من خلاله يكشف لنا الراوي أثر التداعيات المتوالية للأحداث على الفضاء النفسي لبطلي الرواية (عبد الله وهند).

ثيمة الرواية:

تشكل عملية الاختطاف الثيمة الرئيسة والفاعلة لأحداث رواية تسارع الخطى إلى جانب ثيمات أخرى جانبية، فمن خلال الصراع الداخلي للشعور بالخطر أثناء عملية الاختطاف وما بعدها، يبدأ سيل من المشاعر الضاغطة

والذكريات والبحث عن المسببات التي أدت إلى عملية الاختطاف تلك، بسلسلة من الأسئلة التي تتقافز مع تصاعد أنفاس (عبد الله) اللاهثة، مشكلة دوائر من الشك حينا، ومن اليأس والخوف حينا آخر، بيد أن انثيال تلك المشاعر لا يمنع من خروجها إلى مناطق خارج دائرة الاختطاف في عملية تذكر لأحداث دارت في بيت (عبد الله) وفي دائرته، دائرة السينما والمسرح؛ ليعبر من خلالها عن طموحه الذي يصطدم بعقبات كثيرة، فرغم كونه كاتبا مسرحيا وحاصلا على شهادة أكاديمية بالفنون المسرحية، إلا أنّه بقي مهمشا، ولم يحصل على الفرصة التي تتيح له أن يثبت جدارته كممثل وكاتب مسرحي، ورغم استمرار الصراع بين الطموح الجامح الذي يتنامى في داخله وبين عوامل الاحباط المحيطة به، إلّا أن عوامل الاحباط والظروف الصعبة التي يعيشها لم تثير في نفسه الرغبة في السفر واللجوء إلى دولة أجنبية مثلما فعل صديقة المترجم. وبموازاة هذه الصورة التي ترسمها عملية الاسترجاع (Flashback) تبرز قصة (هند) ابنة اخته الطالبة الجامعية التي تتورط بعلاقة مع زميلها (رياض) وهو ابن أحد التجار تؤدي إلى فقدانها عذريتها، ثم تلجأ إلى (الخال عبد الله)؛ ليخلصها من تلك (الورطة) من خلال اللقاء بـ(رياض) وإيجاد الحل المناسب لها، إلّا أن عملية اختطافه تحول دون ذلك اللقاء.

لقد زرعت عملية الاختطاف بواعث الخوف والشك الدائم في نفس عبد الله بكل ما حوله، حتى بدأ يخسر أصدقاءه، ثم ينتقل بنا الراوي إلى حانة يجري فيها صراع بين عبد الله وبين مجموعات مختلفة من الأشخاص تنتهي بتلك

المجموعة التي تطلب منه تزوير التاريخ لصالح شخص وصفه بـ(الرجل الكبير).

" وما نريده منك هو كتابة مسرحية أو رواية تشيد بتاريخ الرجل الكبير، إنه سيكون معك ومعنا سخياً جداً، وإذا ما جعلته كتابتك مسروراً سوف تنال الرضا منه وتكون المقرب الأول إن لم تكن المفضل بين مريديه وأصحابه، وحذار من الرفض أو السخرية من مشروع كتابة تاريخ الرجل، واعلم أنه بقدر كرمه المعروف وسخائه الملموس فن غضبه لا يحتمل ولا يطاق حيث تختفي الرحمة من قلبه رغم أنه يعرف كيف تسير أمور الناس ولديه المعلومات الكافية عنك..

ابتسم له بعد هذا الخطاب المجلجل:- هذه لغة يسميها أهل الفن بلغة الترغيب والترهيب!!....

-هذا الذي تقوله عن الرجل الكبير هل هو موجود في دساتير وأوراق ولديكم وثائق قديمة بشأنه؟ أم تريدونني أنا من يكتبه ويبتدع له تاريخاً ليس موجوداً ولم تكن له أحداث وأنه مجرد نكرة يراد مني أن أصنع منه عملاقاً ولو من طين؟"[1]

ومن خلال التمعن في أحداث الحانة بالذات نستشعر ما تستبطنه تلك الأحداث من رمزية عالية ربما أراد منها أحمد خلف أن تضع في ذهن القارئ باعثا للتفكير وتحليل المعاني المستترة وراءها، ومن خلال قراءتنا للرواية يمكن لنا نضع أحد المفاتيح أو المقترحات المتصورة لما يمكن أن نستشفه من تلك

(1) أحمد خلف، تسارع الخطى، دار المدى للإعلان والثقافة والفنون، بغداد، ط1، 2014م،ص:146

الأحداث، هو أن تلك الحانة وفق تصورنا هي صورة مصغرة لتصارع القوى المختلفة على الساحة والتي تميل كفة الصراع فيها لهيمنة الأقوى، والذي يعمل الراوي على تجريده من أي تاريخ يمكن أن يجعله متجذرا في هذه الأرض؛ ولذلك يلجأ هذا (الرجل الكبير) إلى البحث عن صانع ماهر، يُمَكّنَهُ من تلفيق تاريخ مزور؛ ليجعل منه واجهة شرعية يتستر بها.

ومن خلال ذلك يريد الروائي أن يوحي لنا، أنّ هذه القوى التي تقترف الجرائم بحق الناس، هي مجرد قوى واهية، ولا تمتلك جذورا في هذه الأرض، وما دامت كذلك، فهي لابد أن تتلاشى ذات يوم ويضمحل كل أثر لها.

إن هذه الرواية وبرغم متنها الحكائي المتخيل، إلا أنّها ترسم صورة لا تختلف عن الواقع كثيراً في الفترة الأولى التي أعقبت تغيير النظام في بغداد، وهو ما سعى الروائي لإبرازه عبر المسارات الوصفية لضبابية ذلك الواقع الذي عانت منه المدينة وسكانها، بل يكاد أن يكون وثيقة تسجيلية لذلك الواقع، وتصويرا احترافيا للتداعيات النفسية التي عاشها الكثير من أبناء بغداد وغيرها من المدن، وهذا ما يجعل من هذه الرواية عملا يستحق الكثير من الضوء لكشف جمالياتها وما تنطوي عليه من حوادث مركبة، وتقنيات سردية متنوعة.

رواية بنات غائب طعمة فرمان والألعاب السردية

تندرج رواية (بنات غائب طعمة فرمان) للروائي خضير فليح الزيدي ضمن نمط روايات الميتافكشن، ليس من خلال وعيها بذاتها الذي يفصح عنه الروائي في نهاية الرواية فحسب، بل من خلال البناء الفنتازي لعوالمها التي تمزج بين الواقع والمتخيل أيضا، والذي ينبني على لعبة البحث الميتافيزيقي[1] عن شخص الروائي غائب طعمة فرمان، واستحضار بعض شخصيات وعوالم رواياته.

وفي هذا الإطار نستحضر تعريف (باتريشيا وُوه) للميتافكشن إذ تقول:" إن روايات الميتافكشن تميل إلى أن تُبْنَى وفقا لمبدأ تعارض أساسي ودائم: بناء وهم تخييلي(كما في الواقعية التقليدية) وتعرية ذلك الوهم. فالعامل المشترك في الميتافكشن هو خلق متخيل والتعليق على عملية خلق هذا المتخيل في ذات الوقت."[2]وفي هذه الرواية نجد تجسيدا واسعا لهذه الرؤية الباتريشية.

الألعاب السردية:

تنطوي هذه الرواية على مجموعة من الألعاب السردية- إن جاز لي الوصف- والتي تجعل منها رواية مغايرة في ثيمتها وفي بعض بنياتها التقنية، وإذا كان تنميطها في إطار رواية الميتافكشن لا يمنحها المغايرة، باعتبار أن هذا النمط بات شائعا في العقود الأخيرة، فإنّ واحدة من أهم

1 يذهب الفيلسوف وليم جيمس w.james (1842-1910) إلى أن: " الفيلسوف الميتافيزيقي أشبه بالأعمى، الذي يبحث في حجرة مظلمة، عن قطة سوداء، لا وجود لها..." (مدخل إلى الميتافيزيقيا) أ. د. إمام عبد الفتاح إمام. ص: 19

2 باتريشيا ووه: الميتافكشن، تر، السيد إمام، دار شهريار للطباعة، البصرة، العراق، ط1، 2018م، ص:13

عناصرها المغايرة هو ما تنطوي عليه الموضوعة التي تكاد أن تكون متفردة في الرواية العراقية على الأقل، وهي أيضا عبارة عن لعبة سردية بكل ما يتخللها من أحداث وصراعات ومقاربات ومتضمن خطابي.

أولى هذه الألعاب السردية التي استخدمها الزيدي هي لعبة إقناع المتلقي بوجود غائب طعمة فرمان، رغم الإشارات المتعددة لوفاته، والتي دأب على تأكيدها في حواراته أحد أهم الشخصيات الرئيسية في الرواية والمدعو بـ(هاني بارت).

أما اللعبة الأخرى فقد تمثلت في كون موضوعة الرواية تستند على عملية بحث بطلة مخطوطة رواية تحمل ذات العنوان (بنات غائب طعمة فرمان) عن شخص الروائي (غائب طعمة)؛ لكي يكمل الرواية، ولكننا نكتشف– وهذا ما تصرح به الورقة الأخيرة في الرواية– بأن كل الأحداث المتمثلة في المخطوطة والبحث عن الروائي والشخص الذي يعمل على إكمال الرواية ليست سوى أحداث وشخصيات تشكل لحمة هذه الرواية.

بينما تتمثل اللعبة السردية الأخرى في تقنية تعدد الرواة. وهذا التعدد ليس وفق ما اصطلح عليه بالبوليفونية، بل إنّه تعدد من نوع آخر، يتمثل في أنّ هناك راوٍ عليم ينقل لنا الحدث الروائي، وراوٍ آخر افتراضي يتمثل في (غائب طعمة فرمان) صاحب المخطوطة[1]، وراوٍ ثالث يتمثل بـ(هاني بارت) وهو الذي يصرح في نهاية الرواية بأنّ الأحداث هي مجرد أحداث رواية، وأنّ كل الشخوص بما فيهم المحقق الذي يحقق معه هم شخوص في هذه الرواية[2]،

1 ينظر خضير فليح الزيدي: بنات غائب طعمة فرمان، منشورات ميسكلياني، تونس،ط1، 2023م، ص:115

2 ينظر الرواية، ص:199

والراوي الرابع هو الروائي خضير فليح الزيدي الذي يشعرنا في بعض الأحيان بوجوده وإن كان وجودا شبحيا.

هذه اللعبة الرباعية هي نوع يمكن أن ندعوه بـ(تداخل رواة)، وإذا ما استثنينا الروائي، فإنّنا سنجد أن ثمة تواشج وتوحد للرواة الثلاث، بمعنى أنّهم جميعا ليسوا سوى راوٍ واحد متعد الوجوه والأسماء والحضور .

إن عميلة البحث عن غائب طعمة فرمان وبإصرار غريب، رغم قناعة الجميع بموته، واستحالة العثور عليه، ينطوي على (استعارة بلاغية) – إن جاز الوصف– لصراع بارانواتي[1]، في فضاء عبثي، ذلك أنّ المتصدي للبحث وهو (هاني بارت) قد صرح في أول لقاء له مع دلال عندما طالبته بالبحث عن غائب طعمه قال لها: "أنت تحتاجين حفّار قبور لمهمتك ستّ دلال وليس لكاتب مغمور. الروائي توفّاه الله في عام 1991. فكيف لي أن أبحث عنه ورفات قبره تلاشى وعظامه أصبحت رميما؟"[2] ولكن هذا الفضاء العبثي جاء محملا ببعض الخطابات البلاغية التي تنطوي على نقد لجملة من الصور الواقعية المهجنة.

1 البارانويا أو مرض جنون الارتياب ومن أحد أنواعه (الذهان)Psychosis)، ويعرف بأنه اضطراب عقلي لا يستطيع المصاب به التفريق بين الحقيقة والوهم، ومن أهم سماته الاقتناع الراسخ لدى المصاب بوهم غير حقيقي. ينظر: مرض البارانويا/https://www.webteb.com

2 الرواية: ص97

المكان والتحولات الواقعية:

تبرز أهمية المكان في الرواية ليس بوصفه حيزا حاضنا للأحداث فحسب، بل إنّه يشكل في كثير من الأحيان عنصرا فاعلا سواء في تنمية الحدث السردي، أم في تضمنه لمحتوى خطابي متنوع المسارات والمحمولات، إلى غير ذلك من الوظائف التي يفرضها البناء السردي،

في هذه الرواية يقدم لنا الزيدي رصدا للتحولات المكانية بين المرتسمات الجغرافية التي دونها غائب طعمة في رواياته، وخاصة روايته الشهيرة (النخلة والجيران)، والصورة التي أصبحت عليها تلك الأماكن في زمن هذه الرواية، أي بين ما يزيد عن سبعين عاما، غير أن الزيدي لم يدخل دائرة المحو والكتابة الصورية لمتغيرات المكان بشكل كامل؛ بل خلق نوعا من المداخلة بين الصورتين صورة المكان (الفرماني) و صورة المكان الموافق لزمن الرواية.

لقد كان حضور المكان (الفرماني) حضورا ملحوظا ولكنه أفرغ من أثر شخصياته إذ لم يكن وجودها سوى ذكر عابر هو أشبه بوجود البنيات الديكورية .

فهو لم يتخلص تماما من رائحة تلك الأحياء الضيقة المليئة بالصخب والعوز، ولم يسرف في وصف فوضى التحولات التي ساهمت في خلق أماكن فوضوية تفتقر إلى الجمال التنظيمي والألفة الاجتماعية، وإنما اكتفى بالإشارة أو المرور السريع، ومع ذلك فلم يخلُ هذا الرصد المكاني من مضامين خطابية ناقدة.

شخصيات الرواية:

ترتكز الرواية في بنيتها على بنية تفاعلية لثلاث شخصيات رئيسية ممثلة بـ(المحامي جبر الشوك، ودلال البيرقدار، وهاني بارت)، بينما تتمحور أحداث الرواية حول شخصية واحدة ليس لها حضور تفاعلي، ولكنّ حضورها الإشاري هو المحرك المهيمن على الأحداث، وتتمثل هذه الشخصية بالروائي (غائب كطعمة فرمان).

في كل شخصية من الشخصيات الثلاث نجد أن ثمة تعالقا دلاليا بين الاسم والصفات العامة للذات، فشخصية جبر الشوك تنطوي على مدلولين متضادين في دلالة الاسم، إذ يدل الأول (جبر) على إصلاح الشيء المكسور مرة ومرة أخرى يدل على القهر والإلزام، بينما يدل اللقب (الشوك) على الأذى والمصاعب وعلى تلك الأجزاء الدقيقة الصلبة المحددة الرأس والتي تشبه الإبر،[1]أما اسم دلال فهو يمثل انعكاسا لشخصية تلك الشابة الثرية ذات الجمال الفائق، بينما يأتي اسم هاني بارت انعكاسا لما تفصح عنه دلالة اللقب المرتبط بالناقد الفرنسي (بارت) وهو في الغالب يحمل مدلولين اجتماعيين أحدهما تهكمي والآخر رمزي، وإذا كان الزيدي قد قدم لنا مرتسما دلاليا لشخصياته من خلال دلالة الأسماء، فإنه عزز ذلك بتقديم صورة مفصلة لكل واحد منهم من خلال البيان الوصفي فشخصية الشوك:" شيطان رجيم، قصير القامة، حليق اللّحية، يرتدي عادةً بدلةً كحليّةً ويحملُ حقيبةً دبلوماسيّةً سوداء

1 ينظر المعجم الوسيط: مجموعة مؤلفين، مجمع اللغة العربية، مصر، ط4،2004م، ص:104و 500

تخفي في داخلها أسرار الناس، وها قد وجد ضالته لإتمام مخططاته وتحقيق أطماعه التي لاتقف عند حاجز تقدمه بالعمر".[1]

أما دلال فقد كانت تتمتع بـ" ثقةٍ وشموخ... ولا عجب أن تشمخ وهي الملقبة بـ((قمر الرصافة)). وأنسب ما تشبه به سجادة((كاشان)) فارسيّة لا يبليها الزمن ولا يخضعها لسلطانه. فقد ظلت تتجدد باستمرارٍ، وهي تتقدم بالعمر... فحافظت على جمال فائق، ليس من المستطاع أن توفيه حقّه طرائق الوصف المعتادة في روايات العم غائب."[2]

أما هاني بارت فهو" كاتب في أواخر سنّ الشباب[ذو] ذي ثقافة عالية، مشهود له بالتمكن في الكتابة بمختلف أنواعها، وهو على نباهته معدم،... وأنّه نحيفٌ، وعظام وجهه ناتئةٌ جراء معاناته من داء السّلِّ الرّئويّ."[3]

لم تكن الصورة التي قدمها الروائي لشخصياته بعيدة عن الواقع رغم فنتازية الأحداث، وإذا كانت صورة هاني تحمل ملامح مجموعة من أولئك الأدباء الشباب الذين سكنوا شارع المتنبي واتخذوا الصعلكة ملاذا لهم في عقود ما قبل تغيير النظام على الأخص وتلتقي مع شخصية غائب طعمة فرمان في بعض جوانبها ومنها إصابته بالتدرن على سبيل المثال. فإنّ صورتي دلال والمحامي تشكلان تناصا مع ما هو مألوف في الروايات العراقية والعربية لهاتين الشخصيتين.

---

1 الرواية: ص: 41

2 الرواية: ص: 42

3 الرواية: ص:80

لعبة العتبات:

ولعل أولى الألعاب السردية تتجسد بتلك العتبات التي تنطوي على جملة من المفارقات، بدءا من عنوان الرواية، والتي استخدم فيها الروائي تعبير (بنات)، والتي سيكتشف القارئ من خلال تتبعه لأحداث الرواية أن بنات الروائي فرمان هنّ رواياته، وإنّ هذا العنوان ينطوي على بعدين بعد إيهامي وبعد رمزي.

العتبة الأخرى تتمثل بتلك اللوحة التي زينت الغلاف، والتي تمثل صورة من الحياة البغدادية في القرن الماضي والتي تتماها مع العنوان، بل وتشكل دلالة إيهامية أيضا.

ولعل واحدة من أبرز جماليات عتبات الرواية هو استخدامها لمتغيرات (الأنواء الجوية) من خلال تحريف بعض التعابير الطقسية المتداولة واستبدالها بصيغ تنسجم مع التغيرات النفسية والعاطفية كمتعاليات نصية أو نصٍ موازٍ يتعالق كنائيا مع الحدث السردي الذي يقع في دائرته، كما في هذه الأمثلة:

"سماء ملبدة بالغبار.. تصحبها – بمشيئة الله– زخات شوق جارف"[1]

"أجواء متذبذبة تهب فوق فضاء الهوى"[2]

1 الرواية: ص:33

2 ص:139

إنّ تأخيرنا الحديث عن العتبات وفاعليتها في هذا النص الروائي كان بدافع أنْ نُكَوّن في البدء صورة معينة عن مسارات الرواية وبعض تقنياتها، ومن ثمَّ نجعل من الصورة الكلية أكثر وضوحا وإبانة، وتأسيسا على ما تقدم فإننا نرى أنّ الروائي الزيدي قد عمل على توظيف عتبات الرواية بمختلف أنواعها و أماكنها؛ لتكون نصا موازيا يتماهى مع سيرورة العملية السردية، وتقلباتها، لتشكل من ثمَّ لعبة مضافة إلى تلك الألعاب التي أشرنا لها.

رواية شبح نصفي البناء التقني والموضوعي

كثيرا ما يلجأ القاص والروائي محمد خضير سلطان في سردياته إلى استخدام الخطاب الرمزي في تقديم رؤاه الثقافية أو الفكرية، وهو بهذا يحاول أن يمنحها بعدا جماليا أو فكريا يحفز ذهن المتلقي على البحث عن مدلولات الخطاب وليس متعة الخطاب فقط. وما قدمه من مرموزات في رواية (شبح نصفي) والصادرة عن منشورات الاتحاد العام للأدباء والكتاب في العراق 2018 حافلة بالأبعاد السيميوثقافية والتي تفتح مجالات متعددة للقراءة التأويلية للنص والرموز المحتشدة فيه.

سنحاول في قراءتنا هذه أن نتحرى تأويليا جانبا من الإشارات الرمزية لنصب ومنحوتات ذات أبعاد سيميوثقافية راسخة في الذاكرة التاريخية والاجتماعية للمجتمع العراقي؛ والتي حاول محمد خضير سلطان أن يوظفها سيميائيا في خطابه الثقافي والفكري في النص.

الحضور المخاتل للروائي:

قدم الروائي محمد خضير سلطان لروايته باقتراح مفاتيح قرائية للقارئ يستضيء بها في قراءته لهذه الرواية، وهو اقتراح لا نجد له مبررا مقنعا، إذ نرى أنَّ من الأفضل أن يترك للقارئ حرية قراءة النص وفقا لوعيه، وفكره الخاص دون تقييده برؤية منتج النص، والتي ستساهم حتما بتحديد الفضاء الدلالي للنص.

ويبدو لي أنّ اقتراح محمد خضير سلطان لتلك الموجهات القرائية هي نتاج رؤيته التي تقف في حالة (البين بين) من جدلية موت المؤلف، وهذا أيضا ما

حدى به إلى أن يتقنع في بعض الأحيان بقناع الراوي، فهو تارة يمنح الراوي كامل الحرية في سرد مروياته دون أن يظهر أية إشارة دالة على وجوده أو وجود آرائه الذاتية، وتارة يظهر لنا متخفيا تحت قناع الراوي؛ ليطرح آراءه وأفكاره من خلال الإشارات التأويلية لبعض الأحداث أو الأماكن التي ترد في الحكاية.

ان مسألة تجريد المؤلف من سلطته على النص أمر قد يصعب التسليم له، كما أن تمتعه بالسلطة التامة هو أيضا أمر لا يمكن الركون إليه، وفي هذا السياق هناك من يرى أنه لا بدّ من أنْ يكون للمؤلف نوعا من الحضور النسبي وفقا لطبيعة النص، وهو في النص السردي تارة يستسلم للاختفاء التام، وتارة أخرى يتجلى من خلف قناع الراوي في مساحات تضيق أو تتسع تبعا لثيمة النص وطبيعة السرد.

وإذا كان الراوي في شبح نصفي كما يبدو يمتلك مواصفات عالية من الوعي فإنّ المروي له تارة يكون بمستوى تلك المواصفات، وتارة أخرى يكون بمستوى منخفض من الوعي يحتاج معه إلى التفسير والتأويل ليستوعب الدلالات الرمزية للإشارات والمرموزات التي تتضمنها بعض المشاهد السردية بافتراض عدم القدرة على إدراك دلالاتها ذاتيا. وهو أمر ذو حدين، فهو مرة يحدُّ من أفق التلقي، ومرة أخرى يكشف للمتلقي المسار الدلالي للثيمة السردية، وخلق عملية توازن بين الحدّين يحتاج إلى ذهنية واعية قادرة على ضبط خطوات المسيرة السردية من الانحراف إلى المسار التعليمي، وبظني أن محمد خضير سلطان قد نجح في إقامة حالة من التوازن من خلال اللغة الشعرية التي

هيمنت على فضاءات الرواية أولا، وتوجيه المنحى التفسيري أو التأويلي باتجاه الطرف المقابل في الصراع وليس باتجاه المروي له.

"أشاعوه نسرا ثم استدركوا، بأنّه عقاب لأنهم سمعوا همسا من حكيم المعارك بأنّ النسور تأكل الجيف ولكن العقبان تعافها، أراد حكيم المعارك بذلك أن يجمع بين إرعاب وإعجاب الخصم بالطريقة التي تجعل الإجهاز عليه سهلة وسالكة.."[1]

في هذا المقطع من الرواية نجد أنَّ ثمة حضورا للروائي من خلال تعليقه على عملية تغيير التوصيف بالنسر إلى الصقر، وفيه إشارة إلى ذلك التوصيف الشائع الذي كان يطلق على الطيارين بأنهم نسور الجو، والذي تقرر تغييره في الحرب العراقية الإيرانية إلى (صقور الجو) للسبب الذي ذكره (حكيم المعارك)، و حضور الروائي هنا هو حضور خفي لا يكاد يستشعر.

الراوي وزاوية النظر:

رغم محاولة الروائي محمد خضير سلطان بالإيحاء للقارئ بأن الراوي هو أحد شخوص الرواية مما يعني أنّه سيستخدم تقنية الراوي المشارك أو "التبئير الداخلي"[2] كما نجده في الصفحات الأولى إلّا أننا سنلحظ أنّه قد تخلّى عن هذا الراوي سواء عن قصد أم دون قصد؛ ليستخدم تقنية الرؤية من الخلف "أو التبئير الصفر"[3] أو ما يسمى بالراوي العليم الذي يتحدث بصيغة الـ(هو) وهذا

(1) الرواية: ص:96

(2) جيرار جنيت: خطاب الحكاية، تر، محمد معتصم وآخرون، المجلس الأعلى للثقافة،ط2، 1997م، ، ص: 201

(3) نفس المصدر :ص:201

ما يطلق عليه جنت "التغيير في وجهة النظر"[1] أو (زاوية الرؤية أو درجة التبئير) وبموجب هذه التقنية يتم فصل زمن الحكاية عن زمن الحكي، وهي التقنية الأكثر ارتباطا بسردياتنا المتوارثة، تلك التي ترتكز على الفعل(كان)، وهي ما مكّنت الراوي من التنقل عبر أزمنة متعددة ومتباعدة.

المصدر السندي للحكي:

ومن هنا فإن المذكرات التي أريد لها أو هكذا حاول الروائي أن يوحي لنا بأنّها ستكون مصدر الحكي، لم يكن لها في الواقع أيُّ أثر في مجريات الأحداث، وما نقل عنها من مقتطفات في الصفحة(99) وبعض الصفحات التي تلتها، لا تعدو أن تكون لافتات أو ومضات خاطفة لا تمتلك أثرا فعليا في مسير الأحداث، ويبدو لي أن تأكيد الروائي على موضوعة المذكرات في أكثر من مكان هو مقصد يراد منه الإيحاء للمتلقي بأن للحكي مصدرا تدوينيا ينطلق منه الراوي، وليس فعلا تخيليا، ولذلك نرى أنّ ثمة حضورا واضحا لشخصيات واقعية، سواء كان ذلك بأسمائها أو أفعالها، وهي محاولة لإضفاء بعد واقعي على المتخيل السردي. كما أننا سنلحظ أن ثمة إشارة تكاد تكون عابرة أو مراوغة إلى أنّ التاريخ الغابر لعائلة (أل فالح) مسنودا إلى مرويات (الجدة نيسانة) باعتبارها راوية العائلة، على أننا سنلحظ أنّ كلا المصدرين اللذين أراد الروائي أو الراوي أن يوحي لنا بأنهما مصدر الحكي لم يكن لهما أثر ساند لذلك الحكي، سوى إشارات ضبابية مغرقة في الإيهام. بيد أننا في الحقيقة لا نرى في محاولة الإيهام بمسند الحكي فعلا سلبيا بل أنّنا نحسب أنّه ينمُّ عن تمكن واضح على إدارة الأحداث بأسلوب أكثر قربا لإقناع المتلقي بواقعية الحدث.

(1) ينظر خطاب الحكاية: ص:205

البنى الثيمية للرواية:

لقد استخدم محمد خضير سلطان في روايته ثيمتين أساسيتين: الأولى تمثلت بحكاية (آل فالح)، وهي الثيمة الرئيسية التي بنيت عليها أحداث الرواية، والأخرى هامشية، جعل منها نافذة لعبور أفكاره، ورؤاه، فكانت منحوتة نصب الحرية؛ لما تحمله من أبعاد سيميوثقافية نافذة واسعة لانطلاق تلك الرؤى عبر تحليلات مقترحة، وتعليقات يقدمها للقارئ تشي بصورة جلية عن وعيه العميق لما تحمله هذه المنحوتة من أبعاد سيميائية أولا، وعن قدرة على توظيف تلك الدلالات في تنمية الحدث الدرامي، وكسر القيود الزمنية للأحداث ثانيا. لقد حاول الروائي أن يفكّك أجزاء تلك المنحوتة وفقا لما تحمله من مرموزات؛ لتعبّر عن جملة من الأحداث الدرامية، أو ليجعل من حركتها رمزا يعبر من خلاله عن فعل ما كما في هذا المقطع: "يرى ثلاثة رجال يحاولون اللحاق بقوس العنق النافر، يمدون أيديهم البرونزية المتغضنة ببعض التجاويف نحو الأعالي.

الرجال الثلاث يمدون أيديهم طلبا للسلاح وإنقاذ الناصر الكبير"[1]

أو في المقطع التالي: " ينزل (انزل) الفنان المسرحي... منحوتة النائحة من افريزها في الجدارية وأحاطها بنائحات يشبهنها، مجللات بالسواد يضربن أيديهن بالتراب و يهمينَّه لطما على وجوههن"[2]

(1) الرواية: ص: 135

(2) نفس المصدر: ص: 90

كما استخدم الروائي منحوتتين آخريين هما تمثال الجنرال مود وتمثال الملك فيصل في إشارة إلى ثنائية سلطة العائلة المالكة متمثلة بتمثال الملك فيصل وسلطة الاستعمار، أو القوى الخارجية متمثلة بتمثال الجنرال مود.

وهي إشارة رمزية بالغة الذكاء عبر حوار استهجاني :

"قال الأول:

- عاد الملك فيصل إلى حصانه!

قال الثاني:

- كاد الجنرال مود أن يعود!

قال الثالث:

- عاد .....!"[1]

هذه الحوارية تعكس رؤية الراوي لتنامي الحدث الواقعي وتشابكه مع الحدث الدرامي للحكاية، وهو هنا يستخدم ما تحمله هاتان المنحوتتان من دلالات سيمياثقافية في ذهن القارئ للإشارة إلى ما آل إليه الحدث الواقعي في العراق وفقا لرؤيته.

لا شكَّ إن الاستخدام التقني الواعي لتلك المنحوتات المادية بما حملته من دلالات سيمياثقافية أضفت أبعادا عميقة للخطاب الفكري للرواية، فالحضور الدلالي الرمزي لمنحوتة نصب الحرية في الوعي الجماهيري، سواء بمعناها

(1) نفس المصدر:

العميق، أم بالمعنى الظاهري السطحي، وكذلك الحضور الدلالي لمنحوتتي الملك فيصل والجنرال مود بما تحملانه من رمزية تاريخية في الوعي الجماهيري، أعطت الروائي مساحة جيدة في تقوية الخيوط الرابطة بين الثيمة الرئيسية والثيمة الهامشية التي ربما شكّلت فسحة لـ(أنا الراوي) الضاغطة في تجسيد حضورها.

كما إنّ الروائي عمد إلى ابتداع منحوتة أخرى معنوية تمثلت بشخصية الزعيم التي أطلق عليها اسم (الناصر)، موظفا في ذلك المرتكز الرمزي التاريخي أو المعنوي لهذا الاسم في ذهن المتلقي، سواء بخبرِهِ الذي أضمره والذي اعتاد الخلفاء العباسيون ومن جاء بعدهم في تصدره لأسمائهم (الناصر لدين الله)، أم ما شابهه من مبتدءات لإضفاء نوع من القدسية أو ما ارتكز في الذهنية الجماهيرية المعاصرة لهذا اللقب(ناصر المظلومين أو المساكين)، وسواء كانت الدلالة اللغوية لهذا الاسم أم الدلالة التاريخية أم المعنوية هي التي جعلت الروائي ينحت هذا النصب المعنوي، فإنّه من الواضح أراد منه أن يحمل رسالته التي تعبر عن رأيه، أو رؤيته لذلك الزعيم، بغض النظر عما أشار إليه من السلبيات التي رافقت مسيرته.

إن رواية شبح نصفي بلغتها المكثفة، وثيمتها العميقة، وأسلوبها السردي المميز، وما تحمله من دلالات رمزية تنفتح على مساحات شاسعة للتأويل، وبما توفره من فسحة كبيرة للمتعة، والتأمل؛ لهي جديرة بأن تأخذ حيزا بارزا ليس في الابداع الروائي العراقي فحسب، وإنما على صعيد الابداع العربي أيضا.

رؤية في البناء الفني والتقني لغريزة الطير

لا شك أن كل عمل إبداعي ينطوي على جملة معطيات تختلف في تمثلاتها وتشكلاتها فيه، ومن المؤكد أن دراسة وتحليل أيٍّ منها سيوفر صورة تسهم في فهم وإبراز قيمة ذلك العمل الإبداعي، ومن ثم يمكن أن تسهم في تجسير العلاقة بينه وبين المتلقي بشكل أكثر جدية وجذبا.

ووفقا لذلك جاءت قراءتنا لرواية غريزة الطير لعبد الزهرة زكي ساعية لاستقصاء وتحليل بعض الجوانب الفنية والتقنية وبيان أثرها الجمالي والرؤيوي.

وقبل ذلك لابد أن نلقي الضوء على المخاض التاريخي للمدرسة الواقعية التي نرى أن هذه الرواية تنتمي إليها وتتبنى شرائطها بشكل كبير.

نظرة في الواقعية:

ظهرت الواقعية (رياليسم Realisme) كنظرية فنية وأدبية في فرنسا بالذات على يد الفنان (كوربيه) كنوع من رد الفعل على الرومانتيكية، ومن ثم جاء إصدار بيان ولادتها عقب قيام السلطة بمنعه من عرض لوحاته في المعرض الدولي في باريس في عام 1855م. رغم أن النقاد الألمان هم أسبق من الفرنسيين في تطبيق هذا المصطلح على الأدب عن طريق شيلر وشليجل.

وقد كان البيان الذي أصدره (كوربيه) ومن معه من الفنانين والأدباء بمثابة ثورة على الأفكار الكلاسيكية التي اتهموها (بالجمود)، والأفكار الرومانتيكية التي وسموها (بالخيال المجنون)، وكأي فكرة أو نظرية جديدة لاقت الواقعية

رفضا شديدا، كما لاقت الكثير من التأييد في ذات الوقت، وقد ساهم (ديرانتي) و(شامفلوريه) بإرساء مبادئ الواقعية من خلال مقالاتهما وقصصهما، وقد أكدا على مبدأ " أن الواجب الأول والأخير للفنان– سواء كان رساما أو كاتبا– هو ملاحظة الحقيقة الواقعة تحت عينيه في الحياة اليومية أيّا كانت بساطتها أو حقارتها، وأنه ما من موضوع أو شخصية يمكن أن يعتبر غير جدير بالاهتمام، فعلى الفنان أن يقدم فنّاً اجتماعيّاً شعبيّاً لا علاقة له بالشعر أو بعلم المتخصصين؛ فنّاً يكون نتيجة ملاحظة دقيقة وصادقة، وليس تعبيرا عن خيال لا أساس له في الواقع، أو ماضيا أصبح صورة كاذبة مكررة تشجع تفاؤلا مثاليّاً خداعاً لا مكان له في حقيقة العصر الحاضر."[1]

ويعد (جوستاف فلوبير) من أكبر كتاب مدرسة الواقعية " لما أثاره من قضايا تتصل بالأسلوب أثرت وأغنت عالم الكتابة الروائية؛ مما جعل كتّاب فرنسا يعتبرونه إلى عصرنا هذا أستاذهم فنّاً وأسلوباً؛ حتى في ثورتهم على جميع أنواع الكتابات السابقة" [2]

أما (زولا) وهو أحد أهم منظريها فقد كان "يرى أن الأدب الواقعي هو الذي يصور الواقع الثابت ويشخص أمراض الجماعة، ويكشف عن العلل الكامنة وراء الظواهر التي تخضع لسلطان العلم، وأنه لا ينبغي للأديب أن يقحم عواطفه الشخصية إلا في الظواهر التي لم يهتد إلى تعليلها."[3]

---

(1) د. ليلى عنان: الواقعية في الأدب الفرنسي، دار المعارف، القاهرة، 1984م، ص:29

2() نفس المصدر : ص7

(3) خضر، عباس: الواقعية في الأدب، دار الجمهورية– بغداد، 1967م، ص:8

كما اعتبرت مقدمة كتاب (الكوميديا البشرية) لبلزاك إعلانا لظهور هذه النظرية، أما في أمريكا فقد دعا هنري جيمس بفعل تأثره بالفرنسيين إلى تبني الواقعية.

ويعد دستوفسكي وتولستوي من أبرز رواد الواقعية الروسية.

وليس مصادفة أن تعتري بعض تجارب الواقعية الهزال والرتابة بعدما انغلقت على مفاهيم محددة؛ ليثور عليها بعض رجالاتها معلنين موتها ونشوء المدرسة الرمزية.

ولم يكن الأدب العربي بعيدا عما يطرح من آراء ونظريات بل كان مواكبا لكل الحركات الأدبية ومنها الواقعية بطبيعة الحال، ومن أبرز روادها عيسى عبيد الذي يرى في مقدمة مجموعته القصصية (إحسان هانم) – كما ينقل عنه ذلك عباس خضر– أن "أدب الغد يقوم على دعامة الملاحظة والتحليل النفسي الراميين إلى تصوير الحياة كما هي بلا مبالغة أو تقصير، أي الحياة العارية المجردة، وهو ما يسمونه مذهب الحقائق (الريالسم)."[1]

بيد أن الواقعية عادت لتظهر بروح مختلفة وبأزياء جديدة ومتعددة عبر مسميات مختلفة كالواقعية الاجتماعية والواقعية الاشتراكية والواقعية النقدية والواقعية السحرية وغير ذلك.

(1) نفس المصدر، ص:20

تمثلات الواقعية في غريزة الطير:

"إن عمل كل روائي، سواء أكان يعالج وضعاً معاصراً أو يقودنا إلى النأي عنه إلى برج عاجي، إنما هو تعليق ضمني أو صريح على الوقت الذي كتب فيه، وحتى الرواية الطوباوية (Utopian novel) عبارة عن صورة سالبة مستمدة من صور الواقع،"[1]

وفي هذا الإطار تأتي رواية غريزة الطير لعبد الزهرة الزكي لترسم لنا صورة لمعاناة المجتمع والفرد إبان فترة التسعينات وما تلاها في ظل دوامتي الحرب والحصار وما رافقهما من قمع وترهيب سلطوي وما تبعهما من انفلات أمني وتغيرات اجتماعية وثقافية وقيمية.

ومن هنا جاء تصنيفنا فنيا لرواية (غريزة الطير) في إطار مفهوم الواقعية، فقد عالجت الرواية ثيمتها بموضوعية دقيقة وعمق من خلال تحليلها للشخصيات بإطارها الخاص، والمجتمع بإطاره العام، كما اتسمت بتصويرها الدقيق لطبيعة العلاقات الاجتماعية وتحولاتها في ضوء المتغيرات الحياتية الطارئة.

وتمثلات المدرسة الواقعية في هذه الرواية تتجسد في تعاملها مع صورة الواقع بشكل موضوعي وحيادي، ينبني على عرض المشكلة بصورتها الحقيقية وتحليلها من دون تحبيكها بما هو خيالي أو فنطازي، بل رسم الواقع كما هو بسلبياته وإيجابياته، بلغة تبتعد عن التزويق اللفظي والتهويم الشعري، ولكنها لا تخلو من الشعرية و التناسق الجمالي في بنائها الوصفي والحواري، وهو ما

(1) أ.أ .مندلاو .: الزمن والرواية، تر، بكر عباس، دار صادر، بيروت، ط1، 1997م، ص: 104

ينسجم مع طبيعة الأحداث، أو المتن الحكائي للرواية والأسلوب الفني الذي اعتمده الروائي في بناء وعرض أحداث روايته.

تتبع أحداث الرواية حياة عائلة بصرية مكونة من أربعة أشخاص الأب سليمان إسماعيل زيني وهو تاجر ذو توجه سياسي ليبرالي، والأم وهي الدكتورة إيما هيرلي والأبن دكتور آدم أستاذ الأدب الإنكليزي في جامعة البصرة والابنة الدكتورة سهاد الطبيبة في أحد مستشفيات الكويت، بالإضافة إلى الدكتور فوزي الصديق المقرب وزميل آدم في الجامعة والدكتور حسين زوج سهاد وهو كويتي الجنسية بالإضافة إلى الشخوص الهامشيين أو المكملين لمجريات الأحداث المروية.

تشكل شخصيتا آدم وفوزي المحورين الرئيسيين للرواية، وكلا الشخصيتين تتصلان بروابط تجعل منهما مثار شكوك ومدعاة للمتابعة من قبل الأجهزة الأمنية، آدم بارتباطه العائلي بوالده ذي التوجه الليبرالي ووالدته الطبيبة الانكليزية المتهمة بالتجسس واللذين هاجرا إلى بريطانيا، بالإضافة إلى امتناع آدم عن الانتماء للحزب الذي يقود النظام في تلك الفترة، وفوزي الذي قتلت زوجته الدكتورة نهال في اثناء قمع انتفاضة عام 1991 وهي تبحث عن أخيها الذي قتل أيضا في تلك الأحداث.

إن إشارتنا لواقعية حدث الرواية لا يعني القول بحقيقة تفاصيله التي نقلها لنا الراوي وإنما هي حقيقية أو واقعية المشكلة المعروضة أو الثيمة التي بنيت عليها أحداث الرواية، حتى وإن كان هناك تطابقا مع حدث واقعي معين؛ لأن الحدث الروائي هو حدث متخيل بكل ما فيه من مجريات.

ملامح من البناء السردي لغريزة الطير:

تبدو ظاهريا رواية (غريزة الطير) ذات خصوصية تنحصر على صعيد الشخوص بمجموعة رواتها أو من يرتبطون بهم، ومكانيا بالحيز الرئيسي الذي تجري أو تنطلق منه حوادث الرواية وهو مدينة البصرة، بينما تنحصر زمنيا بفترة التسعينات والأربع سنوات التي تلتها، وهي الفترة التي شهدت تغيرات كبيرة في منطقة الصراع على كافة الأصعدة.

ولكنها في المدى العميق تتسع في محاورها التي أشرنا إليها إلى مديات أكثر شمولية مما هو ظاهري، إذ يمثل شخوص الرواية بتفاعلاتهم وانفعالاتهم وصراعاتهم الداخلية والخارجية صورة للمجتمع بكل مستوياته وتغيراته الاجتماعية والثقافية والسلوكية، سواء كانوا حاضرين بأسمائهم أم كانوا حاضرين بأفعالهم فقط – بينما تشكل صورة المكان بكل ما فيه من تغيرات لوجستية مساحة مصغرة للوطن بكل شموليته، أما زمنيا فهي تنفتح على مساحة مركبة من أزمنة متعددة ساهمت بكل ما فيها من تغيرات وصراعات في سوداوية زمن الرواية.

أعطت الرواية مساحة واسعة ودقيقة في بيان ملامح شخصياتها بأسلوب بنائي متفاعل مع سيرورة البناء السردي بما لا يشكل خلخلة في منظومة التوتر وإيقاعية السرد، وقد حرص الروائي على رسم الملامح الثقافية لشخصياته الرئيسية وخاصة شخصيتي (آدم وفوزي) بما يتناسب مع تحصيلهما العلمي واهتماماتهما الثقافية والقرائية، إذ كثيرا ما نجد صورة تتمثل فيها ملامح الخزين الفكري والثقافي للشخصيات الرئيسية للرواية من خلال الحوارات أو التداعيات الذاتية التي تحضر فيها أسماء لشعراء أو مفكرين أو اقتباسات نصوصية

تعكس صورة ذلك الخزين المعرفي والثقافي. ويمكن أن نمثل لذلك بهذا الاقتباس المبتسر:

" في أثناء نقاشاتي مع فوزي، وهي نقاشات تنبثق فجأة كلما تذكرنا البريكان أو سواه من الشعراء فإننا نستغرق في نصوص هؤلاء الذي يتحرون جواهر الروح والوجود والكون من بين مباذل الحياة، في نقاشاتنا كان فوزي الخير الله، وهو أستاذ النقد المقارن، يتحرى الدافع الفلسفي الكامن وراء بعض الاهتمامات الشعرية، مركزا على تصادي الأرواح بتصادي الاهتمامات."[1]

ورغم ما تتمتع به شخصيتا آدم وفوزي من سمات تتمثل بالنضج الفكري والثقافي معززة بالمكانة الاجتماعية والإرث العائلي المؤثر بالنسبة لآدم، بيد أنهما شكلا حضورا سلبيا على الصعيد الاجتماعي، واتسمت شخصيتاهما بالانعزالية والتقوقع داخل محيط علاقتهما ببعض، وربما كانت بواعث هذا الحضور السلبي ناتجة عن هواجس الارتياب وانعدام الثقة التي سادت المجتمع العراقي في ظل الرقابة القمعية للسلطة آنذاك.

بنائية الزمن الحكائي:

يتألف الزمن في السرد وفقا لتودوروف من زمنين: زمن (القصة أو التخيل) وزمن الخطاب.[2]

(1) عبد الزهرة زكي: غريزة الطير، دار الرافدين للنشر ، بغداد، ط1، 2023م، ص:92

(2) ينظر تزيفطان طودوروف: الشعرية، تر، شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبوقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 1990م، ص:47

إذ يتسم زمن القصة بكونه متعدد الأبعاد لا يسير في مجرى تراتبي، بل يمكن أن ينتقل من الحاضر إلى الماضي أو المستقبل، أو يجمع مجموعة أحداث في زمن واحد.

في حين يكون زمن الخطاب زمنا خطيا، طوليا يجري في تتابع وتسلسل.

وما يهمنا في قراءتنا هنا هو زمن القصة أو زمن الحكاية:

وينقسم زمن الحكاية إلى شكلين:

الاول: يتمثل بما يمكن أن نسميه (الزمن الرئيسي) وهو الزمن التراتبي للحدث الرئيس الذي بنيت بموجبه موجهات الخطاب الروائي وهو زمن ينمو بشكل تصاعدي.

والثاني: هو ما يمكن أن نسميه (الزمن الهامشي) وينقسم إلى قسمين: الأول هو الزمن الذي يختص بعملية التذكر أو الاسترجاع أو استحضار الماضي. والثاني: ما يختص بالزمن الموازي للزمن الرئيس (ويشمل وجهات النظر المغايرة أو مرويات الأطراف الأخرى) وغالبا ما يختص هذا بالروايات المتعددة الأصوات وهو زمن ينمو أفقيا إذ يشكل بعدا توسعيا في فضاء الروي.

وفي رواية (غريزة الطير) يشكل عقد التسعينات والسنوات الأربع التي تلته الزمن الرئيسي للحكاية باعتباره زمنا تصاعديا ينمو بشكل عمودي، والذي تناولت فيه الرواية واقعة احتلال الكويت وما تلاها من أحداث الانتفاضة الشعبية وقمعها والحصار الاقتصادي الذي استمرت معاناته حتى احتلال

العراق وما رافق سقوط النظام وانهيار المؤسسات الأمنية من فوضى وقتل وتغيرات سوسيوثقافية.

بينما تشكل الزمن الهامشي من الزمن المستعاد عبر عمليات الاسترجاع واستذكار الماضي التي ساهمت في تعزيز بناء الشخصيات وخاصة الرئيسية منها من خلال بيان امتداداتها وجذورها، بالإضافة إلى الزمن الموازي والمتحقق من خلال مرويات الرواة المتعددين والذي ساهم في توسيع دائرة الأحداث والانفتاح على آفاق ورؤى أخرى ساهمت في نمو تلك الأحداث، ولكن نموها في الغالب ذو بعد أفقي باعتباره يدور في ذات الفترة الزمنية التي استغرقها الرواة الآخرين في مروياتهم.

الرؤية السردية أو تقنية الروي:

يشكل مفهوم الرؤية السردية أو تقنية الروي أحد أهم عناصر السرد، إذ تساهم هذه التقنية بتحديد ماهية العلاقة بين الراوي والمتن الروائي ومن ثم بينهما وبين المروي له والمتلقي على حد سواء، بغض النظر عن تعددية المصطلحات التي لن تفترق كثيرا في تحديد مفهوم هذه التقنية أو أهميتها، إذ تعنى جميعها بتعيين زاوية الرؤية أو النظر بالنسبة للراوي وتحدد طبيعة حضوره ووجهات نظره في ما يقدمه لنا من محكيات.

وأيا كان المصطلح الذي نستخدمه سواء مصطلح (التبئير) كما أسماه جيرار جنيت أو مصطلح الرؤية كما أسماه جون بيون فهو يصب في مجرى واحد ويؤدي إلى غاية واحدة نكشف من خلالها تقنية الروي التي رأى الروائي أنها تخدم خطابه الروائي.

وفي رواية غريزة الطير استخدم الروائي عبد الزهرة زكي تقنية (الرؤية مع) إذ نلاحظ، أن الراوي هو راو مشارك في الأحداث ولا يعلم إلا ما تعلمه الشخصيات أو كما يسميه جنيت تبئير داخلي والبؤرة متغيرة فالسرد يمرّ عبر عدة شخصيات وبأحداث مختلفة، فكل راوٍ من الرواة ينقل لنا حكايته وما مر به من أحداث وما انطوت عليه تلك الأحداث من شخوص وتغيرات زمانية ومكانية بكل مستوياتها الحياتية الاجتماعية والسياسية والثقافية وغيرها.

تناوب على عملية الروي أو الحكي أربعة أشخاص فعليين أو أربعة أصوات هم (آدم وفوزي وسليمان الزيني وسهاد) بينما كانت هناك أصوات أخرى تظهر عبر هذه الأصوات الفعلية لتصف مشهدا معينا أو تستذكر حداثا ما أو تجري حوارا فيتحول الراوي إلى شاهد ينقل لنا الحدث.

حاول الكاتب أن يمنح رواته الحرية الكاملة بالتصرف بالأحداث وتحليلها أو توجيهها أيديولوجيا واجتماعيا وثقافيا ولكننا لا نعدم أن نرى ثمة تدخل ربما يجده القارئ المتمعن فائضا عن العملية السردية وإن لم يضر بها، ولكنه لا يضيف لها شيئا، من مثل توظيف شخصية محمود البريكان في الحدث الروائي دون أن يكون له تأثير فاعل في سيرورة الأحداث.

كان توزيع الروي على مجموعة أشخاص قد منح عملية البناء السردي نوعا من التغيير الإيقاعي من خلال تغير الأصوات وتوتراتها النفسية رغم تقاربها فكريا وثقافيا، وكذلك كان لأصوات الرواة الداخليين أثر مهم في تغير المسار التوتري لأصوات الرواة وتكوين ما يشبه الأوركسترا من خلال خلق تناغم هارموني بين تلك الأصوات.

رؤية ختامية:

اتسمت رواية غريزة الطير برصانة بنائها السردي، وعمق موضوعتها اجتماعيا وتاريخيا وسياسيا وفكريا، فقد قدمت لنا صورة واقعية لفترة مهمة من تاريخ العراق مليئة بالأحداث والتغيرات السياسية والثقافية والاجتماعية، والتي سعت الرواية بحرص ووعي إلى تجسيدها برؤية تقترب كثيرا من الحيادية والموضوعية، رغم أننا نرى أن المُنتَج الروائي لا يمثل وثيقة تاريخية يصح الاعتماد عليها مهما كان قربها من الواقع، فهي عالم متخيل بشخوصه وأحداثه ومكانه وزمانه وإن تشابه مع الواقع بأحداثه ومسمياته.

كما حاولت الرواية أن تقدم لنا من خلال مسار تقنية الاسترجاع صورة للحياة الاجتماعية والسياسية عبر فترات زمنية مختلفة ومتقلبة في أنظمتها السياسية والسلطوية، وما رافق عمليات التقلبات تلك من تغيرات في الجوانب الحياتية المختلفة، لتكون بموازاة الصورة التي رسمها مسار التغيرات التي شهدتها الفترة الزمنية للحدث الرئيسي للرواية.

تمظهرات الميتافكشن في رواية أصوات من هناك

في روايته (أصوات من هناك)، يفتح لنا الروائي نعيم آل مسافر من خلال عنوان الرواية نوافذ دلالية متعددة، فرغم معرفية اسم الإشارة (هناك) إلّا أن سعة أفق المشار إليه تجعله مفتوحا على جهات متعددة لا يمكن تحديد أبعادها الزمكانية؛ فهي مفتوحة باتجاهات متداخلة، ومتعاكسة، ومتوازية في آن واحد. إنها مساحة هلامية لا يمكن ترسيم حدود لها، وهذا الانفتاح الزمكاني أعطى بُعداً هلاميّاً للأصوات المشار إليها، فهي، وإن وضع بعضها الروائي في إطار ما سجله في روايته، إلّا أنّه هيّأ دواخلنا للتحري عن الأصوات التي لم تفتح بوابات همسها له، وهو بهذا يضع القارئ أمام تحد ليختبر قدرته على اكتشاف همس الأصوات الأخرى المحيطة به، وتحفيزه على إزاحة الغشاء المانع من الإصغاء لها.

ولعل الروائي آل مسافر من خلال تنكيره لمفردة (أصوات) أراد أن يضفي عليها عمومية القصد، بدلالة عمومية الجهة المشار إليها ولا محدوديتها. ولعل هذا هو ما جعل نوافذ أبعادها الدلالية مفتوحة على أكثر من فضاء.

وقد عزز هذا الانفتاح الدلالي للعنوان من خلال تعدد أصوات الرواة، حتى نكاد أن لا نحس بوجود شخصية الراوي، لولا ذلك المدخل الذي أحالنا إلى همس شخوص الرواية، فلم يكن الراوي سوى مصغ لذلك الهمس شأنه شأن ايّ مصغ آخر، وكأنه إذ أوهمنا بتخليه عن متعة الهيمنة على عوالم الرواية، أراد أن يشاركنا متعة الانقياد اللذيذ لهمس تلك العوالم، أو أراد أن يوحي لنا بأنّه مدعو آخر مثلنا للبحث عن أصوات هامسة في فضاءات، وازمنة أخرى.

ولعل أنسنته للأماكن واستخدامها كشخوص فاعلة وراوية للحدث هي دعوة أخرى؛ لمحاولة اكتشاف همسها باعتبارها خازنا دائما لأسرار، ومشاهد لا تنضب.

الجوانب التقنية للرواية:

لقد اعتمدت الرواية بشكل واضح العديد من تقنيات الميتافكش (Metafiction)، من خلال استخدامها تقنية تعدد الأصوات في السرد (البوليفونية)، والتداخل بين الواقع والمتخيل، والتلاعب بالزمن من خلال عمليات الاسترجاع، والوعي بأن ما يسرد هو عمل روائي، وغير ذلك مما سيتوضح في حديثنا.

ومن معززات فرضيتنا هذه هي تلك النهاية التي جعلها مفتوحة، سواء بالإيحاء المباشر، أم الاستنتاج الافتراضي:" جلست التحضير (الأرواح) كانت تتصور أنّها لو تحدثت إليك وكتبت حديثها؛ فستظل مفتوحة داخل هذه الرواية،"[1] وهنا نجد أن الروائي آل مسافر قد منح تلك الجلسة (جلسة تحضير الأرواح) دفقا حياتيا من خلال إضفاء فعل (التصور) عليها، وهو فعل إنساني بحت، ويبدو أن الروائي لم يكتفي بأنسنة الجمادات بل قام بأنسنة (الموصوفات) ومنحها كيانا ماديا عاقلا، كما نلاحظ أيضا أنّ ثمة تصريح وإعلان واع من الراوي بأنّ كل ما جرى من أحداث هو مجرد سرد روائي.

ومن الميزات الأخرى الجديرة بالإشارة: استخدام نعيم آل مسافر الموروث الميثولوجي في روايته، وجعله عنصرا فاعلا في تسيير أحداث روايته؛ لما

1() نعيم آل مسافر: أصوات من هناك، دار شهريار، البصرة، العراق، ط1، 2017م، ص:157

يمتلكه ذلك الموروث من هيمنة على شخوص الرواية؛ لارتباطها بالجوانب النفسية بما تشكله من أجواء رعب وغموض، وذلك ما أدى إلى استخدامها كسلاح من قبل (غيلان) في تعزيز سيطرته على (تل ساسة)، والأرض المحيطة به، فهو كان مصدر رزق له من خلال ما يستخرجه من لقى أثرية، وما يحصل عليه من زراعة الأرض المحيطة به، وقد كانت تلك الكائنات الأسطورية مثل (السعلوة والجن والطنطل وعبد الشط)، وسيلة ناجعة في إبعاد (الفضوليين) من أهل القرية. كما استخدم الروائي خرافة عملية تحضير الأرواح كفضاء رمزي يتم من خلاله – ليس استنطاق الموتى؛ لسرد ما خفي من حكاياتهم– فحسب، وإنّما كدلالة على التواصل الروحي بين الكائنات الحية، وما يحيط بها كفضاء مفتوح لتلك الأرواح لمواصلة الهمس المحفز للكشف.

إنّ المقطع الذي اعتمد فيه تقنية الراوي المشارك، ثم إعلان تخليه عن تلك المشاركة لصالح شخصيات الرواية اعتمادا على الأسلوب (البوليفوني)، هو بمثابة عقد تفويضي لتلك الشخصيات؛ لممارسة سلطتها الحكائية دون أن يكون له أيُّ دور توجيهي لذلك الحكي. وربما يدفعنا هذا للتساؤل: هل تخلى ذلك الراوي المتجسد بـ(الأنا) في مستهل الرواية عن هيمنته على المحكي؟.

ومن خلال تتبع مرويات أشخاص الرواية نرى أن تلك (الأنا) كانت تبرز من خلال قناع وهمي في بعض أجزاء المرويات مراوغة ذات الروائي، الذي أراد لها أن تكون بعيدة، وأحسب أنّ حضورها كان قسريا عليه. في حين كانت تختفي في أغلب المرويات.

إنّ تعدد الأصوات الحاكية في رواية نعيم آل مسافر، وضعنا في دوامة زحام كبير في عملية تحديد الشخصيات الرئيسية للرواية، واستنادا إلى تصنيفات فيليب هامون لشخصيات الرواية نجد أنّ الرواية قد وظّفت التصنيفات الثلاث "(المرجعية، والإشارية، والاستذكارية)"[1] في شخصياتها. ويمكن لنا أن ندلل على ذلك بالإشارة إلى بعض هذه الفئات من حيث حضورها الدلالي الفاعل.

التوظيف الرمزي للأسماء:

فقد شكّلت شخصية (يوسف) بعدا مرجعيا من خلال الرمزية التاريخية للاسم، وكذاك من خلال" خلق أسماء أعلام مختلطة (تشابه مع فونيم أو فونيمين أو أسماء علم لشخصيات تاريخية) وتستخدم هذه الأسماء كنقطة إرساء مرجعية"[2]، كما شكّلت بعدا إشاريا باعتبارها أحد الأصوات الراوية للأحداث. ذلك أنّه ومن خلال عمليات الاسترجاع والاعتراف التي مارسها هو، أو رواة آخرون حوله. كما في حديث ستوكاديارز: (أسَّسني يوسف حول التل)[3]

وقد يصادف أن نجد نوعا من (التوتولوجيا) في الرواية، وهو ليس من باب التكرار الحشوي، بل هو نتاج طبيعي – كما أرى– لتعدد الرواة، وهو جانب تعزيزي لحدث ما، أو رؤية أخرى لذلك الحدث.

لقد حفلت الرواية بصراعات عدة أسست لتنامي الحدث الروائي، ولعل من بين أهم تلك الصراعات، هو ذلك الصراع الناشب بين (يوسف)، و(غيلان العاتي)،

(1) ينظرفيليب هامون: سميولوجية الشخصيات الروائية، تر، سعيد بلكراد، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، سورية، ط1، 2013م، ص:35و36

(2) المصدر السابق: ص:40

(3) الرواية، ص:23

والواضح إنّ اختيار هذين الاسمين من قبل الروائي جاء؛ ليُحمِّلهما مدلولات رمزية تعكس طبيعة أفعالهم داخل الرواية، وإذا كان نعيم آل مسافر قد ارتكز على الدلالة التاريخية لاسم يوسف بصفاته الجمالية الدالة على الخير، فإنّه ارتكز على الدلالة القاموسية لاسم غيلان العاتي، فالغيلان في بعض معانيه بكسر الغين: هو جمع غول و(الغول: هو جنس من الشياطين والجن، أو ما أخذ الإنسان من حيث لا يدري أو ما ذهب بالعقل، والعاتي: الجبار)[1].

وهذه الدلالة تفضي بنا إلى توقع ما تحمله هذه الشخصية من شرور. ومن خلال هذا (التقابل) نستطيع أن نفهم طبيعة تشكل هاتين الشخصيتين في رواية (أصوات من هناك) وفقا (لمفهوم سوسير) "الذي يرى أن الخرافة تتكون من سلسة من الرموز، بمعنى من المعاني، وهذه الرموز خاضعة، دون شك، لنفس التقلبات ونفس القوانين مثلها مثل جميع الرموز التي هي كلمات اللسان. إنها تعد جزءا من السميولوجيا(...) وكل شخصية تعد رمزا قابلا للتغيير تماما مثل (الكتابة السرية):

أ- الاسم. ب- وضعها تجاه الشخصيات الأخرى. ج - الطبيعة د- الوظيفة/الأفعال."[2]

ومن خلال قراءتنا لنتاج الروائي نعيم آل مسافر، سواء في روايته الأولى التي حملت عنوان (كوثاريا) أم في روايته الثانية هذه، قد لاحظنا اهتمامه وإصراره الواضح على توظيف الأثر التاريخي، ففي كلتا الروايتين، كان الأثر التاريخي

(1) ينظر أبي الفضل جمال الدين محمد بن مكرم ابن منظور: لسان العرب، دار صادر، بيروت،ط1414،3هـ، ج11، ص:507 وما بعدها

(2) سميولوجية الشخصيات الروائية: ص:93

حاضرا، بل فاعلا في ربط أحداث سردياته، وهو نسق جدير بالبحث في دوافعه ومحاولة كشف وتحليل الأسباب التي جعلته يمعن بالتركيز في عملية التوظيف هذه.

إنّ هذه الرواية بأسلوبها البوليفوني، والتوظيفات المثيولجية والانتربولوجية – لعلي لا أجانب الواقع إذا ما قلت– إنّها تشكل إضافة مضيئة للرواية العراقية، وهي جديرة بأن تكون مجالا لدراسات، وقراءات متعددة.

رواية (منازل ح17) بين التاريخية و السيرية

بدءا لابد من عرض بعض المفاهيم التي من خلالها يمكن أن نقترح توصيفا تصنيفيّا لرواية منازل ح17 للروائية رغد السهيل الصادرة عن المؤسسة العربية للدراسات والنشر في بيروت عام 2019. وهل يمكن اعتبارها رواية سيرة غيرية تاريخية أم رواية تاريخية؟

وقبل أن نبين تصنيفنا لها، أجد من الضروري هنا أن نميز بين السيرة الذاتية (الوثائقية) –إن صح التعبير– والسيرة الروائية سواء شخصية أم غيرية، ويبدو أنّ هناك لبس لدى كثير من الباحثين أو من المدونين في تصنيف هذا النوع من الكتابة، فالسيرة رغم كونها عملا سرديا إلا أنّها لا تعدّ عملا روائيا؛ ذلك أنّ الرواية عمل أدبي متخيل سواء قارب الواقع أم لم يقاربه، كما إنّ هناك فارق بين السيرة التاريخية والرواية التاريخية.

ولكي توصف الرواية بأنّها رواية التاريخية لا يعني أنها يجب أن تتقيد باستثمار الحدث التاريخي بشخوصه ومسمياته الجغرافية وإضفاء صراع متخيل عليه فحسب، بل من الممكن إيجاد حدث تاريخي متخيل بشخوصه وإطاريه الزماني والمكاني، واتخاذه مبنى حكائيا للعملية السردية، بغض النظر عن مدى قربه أو بعده عن الواقع التاريخي، وهذا ربما ما أشارت إليه الروائية هيلاري مانتل بقولها:" أية رواية– تاريخية–، ما إن تنتهِ منها حتى تعجز عن فصل الواقع عن الخيال. إنها أشبه بمحاولة إرجاع المايونيز للزيت وصفارِ بيض. إن أردتَ أن تعرف كيف أُنشئتْ، سطراً بسطر، فإن ما أخشاه هو أن

يكون أملك الوحيد أن تسأل المؤلف. لهذا السبب، بعض القراء مرتابون– بشدة– من الرواية التاريخية. يقولون: إنها، بطبيعتها مضللة"[1].

تصنيف الرواية:

أن ماضوية الزمن ليست هي المحدد الوحيد الذي يدفعنا لتصنيف الرواية على أنّها تاريخية، إذ لا بدّ من وجود عناصر أخرى، ومن أهمّها هو عمومية الحدث الروائي وتعددية الفواعل، وإن تحديد السرد بالنمو الزمني لحياة شخصية ماضية يدخله في إطار السرد السيري، ولكنه سرد سيري تاريخي، وهو ما تنتمي إليه رواية رغد السهيل مدار بحثنا، وسنحاول من باب التوضيح أن نجمل الفوارق بين النوعين في الفروقات الأساسية التالية:

1–تهدف إلى تقديم صورة عامة حقبة تاريخية أو حدث تاريخي معين، مع تضمين قصص وشخصيات تفاعلية.

2–قد تعتمد على وقائع وأحداث تاريخية حقيقية أو تتلاعب بها لتتناسب مع الحبكة الروائية، وهو ما أشرنا إليه بحديثنا عن تهشيم التاريخ.

3–يحظى الخيال الإبداعي فيها على مساحة واسعة في عملية خلق شخصيات وأحداث غير حقيقية.

1 هيلاري مانتل: لماذا أصبحت روائية تاريخية، تر، أحمد لطفي أمان، مجلة الدوحة، قطر، ع152، 2020م، ص91

بينما تهدف رواية السيرة التاريخية إلى:

1- تسليط الضوء على حياة شخصية تاريخية وإبراز تاثيرها في الواقع التاريخي.

2-تُبنى الأحداث على السجل التاريخي الحقيقي لحياة الشخصية.

3-يكون دور الخيال فيها وسيلة لتقديم صورة أكثر درامية وجمالية، دون تحريف الوقائع الرئيسية.

في رواية (منازل ح17) عملية تقص لحياة (قمر الزمان) بدءا من ولادتها ومرورا بتفاصيل حياتها وصراعاتها المختلفة وانتهاء بموتها، وهذا ما يجعل منها وفقا لما أشرنا له سابقا رواية سيرة تاريخية.

المبنى الحكائي:

لقد اتخذت هذه الرواية من سيرة حياة امرأة تدعى(الطاهرة) مبنى حكائيا لها، والطاهرة أو (قمر الزمان) هي أحد رموز الدعوة البابية التي انتشرت في القرن الثامن عشر في إيران والعراق، وقد شكّل المنظور الأيديولوجي لبطلة الرواية محورا أساسيا وفاعلا رئيسيا في تغذية الصراع الحدثي، كما يمكن أن نعده باعثا مهما من بواعث الخطاب الذي تضمنه المبنى السيري للشخصية الرئيسية، بما يحمله من مضامين تهدف إلى نقد الفهم السائد للفكر الديني، ومحاولة لتقديم فهم جديد لبعض موروثاته، سواء من خلال إعادة توجيه تأويل النص السماوي لمعنى يختلف عما هو سائد أو متوارث، أم عن طريق تقديم فهم مغاير للنص الروائي الديني.

استندت الرواية في مبناها السيري إلى وثائقية تاريخية لمخطوطات رسائل قرة العين، والتي جمعت في كتاب (بكاء السيدة الطاهرة) الصادر عن دار المدى لمجموعة مؤلفين. ومن خلال الرجوع إلى الوثيقة التاريخية ومقارنتها بالخطوط العامة للمبنى الحكائي للرواية نجد أن ثمة تطابقا في العديد من تفاصيلها مع وقائع المخطوطة، وهو ما دعانا إلى توصيفها على أنّها رواية سيرة تاريخية؛ ذلك أنّها رغم اعتمادها المخطوطة التاريخية كمرجعية أساسية تتعالق بمعظم تفاصيلها الأساسية مع المبنى الروائي، كما أشرنا، إلّا أنّ هيمنة الأحداث المتخيلة بشكل كبير وفاعل في مسارات المبنى الحكائي يبدو واضحا وجليّا، وهو ما يبرر انتماءها للأدب الروائي.

المضمون الأيديولوجي للرواية:

لقد ركزت رواية (منازل ح17) في محتواها الأيديولوجي على ثلاثة متبنيات فكرية، منسوبة حقيقة، أو تلفيقا كلها، أو بعضها إلى قمر الزمان، أو ما عرفت بالطاهرة، أو قرة العين الشخصية الرئيسية في الرواية وهي:

1- الدعوة إلى وحدة الأديان من خلال البحث عن العوامل المشتركة، وعدم الالتفات إلى العوامل الخلافية.

2- الدعوة إلى المساواة بين الرجل والمرأة، ونفي أفضلية الرجال على النساء، من خلال تفسير وتأويل للآيات القرآنية ذات الصلة بالموضوع بشكل مغاير لما هو متوارث. متهمة تلك التفاسير باستنادها إلى الفلسفة اليونانية التي تجعل من المرأة تابعا للسيد الرجل، وهو ما تجسد

بتصدي قمر الزمان لموضوعة الاجتهاد الفقهي، وإمامة المصلّين، وقيادة منبر الخطاب الديني.

3-الدعوة إلى تبنّي مفاهيم جديدة لفكرة المخلّص، والتي تكاد أن تتفق كل الأديان السماوية والأرضية على تبنّيها، وإن اختلفت مسمياته وأساليب ظهوره.

إنّ إشكالية المُتبنَّيات الفكرية التي تطرحها الرواية أو شخصيتها الرئيسية، والتي هي في حقيقتها مُتبنَّيات استفزازية وتحفيزية في آن واحد، تفتح في ذات المتلقي مساحة مهمة للحوار الداخلي والخارجي رفضاً أو تأييداً، وذلك لأنّ الأعمال الأدبية التي تنطوي متونها على أفكار جدلية أو إشكالية، لا يمكن أن تجعل متلقيها مستسلما لعملية الإصغاء السلبي لإغراءات الحدث السردي، بل لا بدّ للحسّ الجدلي المضمر والمتأتي من رواسب عقدية وفكرية في ذات المتلقي أن يمزق غشاء الدهشة الجمالية الأسيرة لمجريات الحدث ولو بعد حين، وهذا مما يحسب لهذه الرواية ولكل رواية تحرك الراكد في ذات المتلقي، وتحفزه للبحث في/ وحول ما يلقى إليه من أفكار تأكيداً أو دحضاُ.

المبنى التقني:

تبدو الرواية وكأنها ستعتمد تقنية تعددية الأصوات من خلال تعدد الرواة، سواء كان هذا ما عملت عليه الكاتبة أم هو استنتاجنا المحض بناء على تعددية الرواة، بيد أنّ المعطيات الأسلوبية للسرد تتنافى مع فرضية التعددية الصوتية، إذ بقي السرد محافظا على أحادية الأسلوب رغم اختلاف وتنوع ثقافة الرواة، ولعل هذا التنافي لم يكن ناتجا عن واحدية أسلوب الرواة ذاتهم، بل هو نتاج

الراوي الأخير الذي نقل الرواية عن الرواة الضمنيين، فالراوي في مسار الحكي هو مروي له، يستمع ثم ينقل ما يروى له بأسلوبه الخاص، ولذلك نرى إنّ توحد الأصوات أسلوبيا هو نتاج نقله هو للحدث، والراوي الأخير في الرواية هو صوت الروائية الذي يعلن عن وجوده في نهاية الروية " حملتُ نفسي وتوجهت نحو قزوين، لعلي أجد ما أضيفه للحكاية، لكنني لم أعثر على جديد، ولعل كل هذا محض خيال النسوة، فقررت تدوين الحكاية كما وصلتني، وليلة عودتي إلى بغداد تأملت شاطئ بحر قزوين، فسحرتني النجمة التي كانت تومض ببريق غريب وهي قريبة من القمر في السماء"[1]

لقد عمدت رغد السهيل إلى تقديم سند توثيقي لكل فصل من فصول الرواية عن طريق إسناد الروي بما يسمى بـ(أسلوب العنعنة)، وهو فعل قصدي سعت فيه الكاتبة إلى توظيف صيغة المدونات التاريخية والحديثية، التي تبحث من خلال عملية الإسناد عن خلق موثوقية لمروياتها، وهو ما حاولت أن تستثمره السهيل كلعبة سردية لإيهام المتلقي بموثوقية أحداث روايتها، وهي تقنية يتم استخدامها في بعض الروايات كأسلوب تشويقي وجمالي. فقد جاءت فصول الرواية مصدرة بهذه (العنعنة) كما في هذا النموذج الذي صدّرت به الفصل الأول ألذي أسمته (منزل المحاق): " روته سمانة خانم عن شمس خانم عن أمها عنبر خانم عن الحاجة خديجة عن الحاجة قمر عن أمها الحاجة زعفران." بيد أن الروائية لم تتنبه إلى عامل التناسب الزمني لعملية نقل المروي عن تلك الأسانيد المعنعنة، إذ نجد أنها مرة –على سبيل المثال– تروي عن (آرام) مباشرة ثم تروي حديثا عن سلسلة راويات يرتبطن بعلاقة تتنقل بين الأم

(1) الرواية: ص: 294

والجدة لتنتهي إلى (آرام)، بمعنى أنّ الفاصل بين الراوية الأولى والراوية وآرام مدة زمنية بعيدة، فمن أين لمدونة الروايات أن تلتقي ب(آرام) التي تبعد عنها زمنيا أكثر من أربعة أظهر وكذلك الحال بالنسبة لـ(سمانة) التي هي أبعد زمنيا من (آرام). ومن ثم فإن هذه المتعاليات العنعنية لم تظف ميزة تقنية للرواية بقدر ما شكلت عبئا عليها، بدليل اننا لو حذفنا هذه الأسانيد لما أخلت بتسلسلية الحدث الروائي، بل لو الروائية اكتفت بإسناد واحد، لحقق المخادعة التوثيقية المقصودة، والجمالية المبتغاة.

قسمت الروائية روايتها إلى تسعة فصول، ووضعت لكل فصل عنوانا يرتبط بأحد منازل القمر حيث تماهى الحدث المتعلق ببطلة الرواية في كل فصل مع حالة القمر في منزله بدأ من منزل (المحاق) الذي يتماهى مع ولادتها وانتهاء بمنزل (العرجون القديم) الذي يتماهى مع نهاية حياتها، وقد جاء هذا التقسيم القمري متوائما مع لقبها (قمر الزمان) الذي عرفت به. وهو توظيف ذكي من الروائية، أعطى للرواية بعدا رمزيا، وعمقا دلاليا.

ونخلص مما تقدم إلى أن الرواية حفلت بالعديد من الميزات الإبداعية على المستوى التقني والرمزي، من خلال التقسيم المنزلي لعمر القمر تناسبا مع مراحل حياة بطلة الرواية، كما لا بدَّ أن نشير إلى أن الروائية رغد السهيل استطاعت من خلال رصانة اللغة أن تعكس لنا انسجاما ملفتا بين مميزات لغة الشخصية الحقيقية (قمر الزمان) ولغة السرد، وهو ما شكل عنصرا جماليا مضافا إلى جماليات الرواية الأخرى، والتي تمثل قوة جذب وتحفيز للمتلقي.

تقنية الاسترجاع في رواية قصر الثعلب

تسعى روايات ما بعد الحداثة إلى تجاوز الأنماط التقليدية للسرد الأدبي، واستكشاف قضايا متعددة وأساليب مغايرة وغير مألوفة، تتماهى مع اضطرابات العصر الحديث ومتغيراته بأشكالها المختلفة، وتقديم وجهة نظر نقدية للتناقضات العديدة التي باتت تهيمن على المجتمعات وتخلخل تراكيبها المتأصلة، وتتغلغل في كل تفاصيل الحياة عبر وسائل تقنية يصعب السيطرة عليها، والتحكم بخطابها والوقوف بالضد منها، ذلك أنها تحمل جانبين متضادين ومتداخلين لا يمكن الفصل بينهما، يتمثلان بجانب الخير، وجانب الشر، أو جانب المرض وجانب الشفاء، أو جانب الرفاه وجانب الإفساد، ومن هنا فإنّ الفن الروائي الحديث جاء؛ ليعبر أو يعكس صورة هذه المتناقضات، ويحاول تقريبها عبر عدسة مركزة، تُمكِّن المتلقي من النظر الفاحص، ورؤية العالم بشكل أكثر شمولية ودقة.

المبنى الحكائي:

ارتكزت نقطة انطلاق الحكاية في رواية قصر الثعلب لإبراهيم سبتي على ركيزتين أساسيتين: تمثلت إحداهما بمجريات رواية قرأها الراوي وتأثر بها، بينما تمثلت الأخرى بمجريات حلم بني على حالة من إعجاب منتحلة بنجم سينمائي أمريكي، إذ أن شخصية الراوي وهو الشخصية الرئيسية لم يكن هو المعجب بهذا النجم الذي أصبح عامل تهديد لحياته، وفق مسار الأحداث، بل إن المعجب بهذا النجم هو أخوه الذي استشهد بانفجار سيارة مفخخة.

ورغم أنّ نهاية الرواية والتي توضح بأنّ مجرياتها هي عبارة عن حلم تَبدَّد مع لحظة استيقاظ الشخصية الرئيسة، إلّا أنّنا نشعر وكأنّ الروائي قد حاول أنْ يخلق لنا نوعا من المفارقة، ولولا إشارته في بداية سرده لأحداث الرواية بأنّها مجرد حلم، لكان لعنصر المفارقة وقعا أكثر عمقا وأقوى أثرا في نفس المتلقي، إلّا أنّ ابتداء الراوي سرديته الرئيسية بهذا التقديم "حلمت ذات ليلة خريفية، بعد حربين عاتيتين مروعتين وسنوات قحط أماتت الزرع والضرع، بأنّي سافرت إلى أمريكا"[1] ساهم في تحديد ملامح الصورة التي ستنتهي بها الحكاية. ولعل الروائي بإشارته إلى أنّ مصدر الحكي هو (الحلم)، أراد أن يوحي لنا بأنّه لم يشأ أن يدخل عنصر تلك المفارقة في لعبته السردية ربما؛ بسبب استهلالها من قبل آخرين.

لم يكن مسار الحلم هو المسار الوحيد للمبنى الحكائي للرواية بل أنها وظفت مسارات متعددة، كانت في أغلبها تتناول المآسي التي خلفتها الحرب والحصار على العراق منذ بداية التسعينات وحتى مرحلة الاحتلال وتغيير النظام، وما ترتب عن ذلك من تأثيرات سلبية أمنيا واجتماعيا واقتصاديا، بالإضافة للجرائم البشعة التي ارتكبت بحق الأبرياء من أبناء الشعب. وفي واحد من المسارات التي خرجت عن مسار الحكاية الرئيسية، يصف الراوي لنا فيه رحلته بين مدينته وبغداد، وكيف قامت إحدى طائرات التحالف أثناء الحرب على العراق بمطاردة السيارة المدنية التي يستقلونها، مما اضطره للترجل منها، ليشاهدها بعد ذلك وهي تحترق بركابها المتبقين بها بفعل القصف الذي تعرضت له من تلك الطائرة، وجاء هذا المسار ليحمل في طياته ملامح إدانة للأفعال

(1) إبراهيم سبتي: قصر الثعلب، دار الفؤاد للنشر، القاهرة، مصر، ط1، 2019م، ص: 11

الإجرامية التي قامت بها تلك القوات وهي تقصف المدنيين العزل الذين لا ناقة لهم في الحرب ولا جمل، ولتكون هذه الحوادث واحدا من الدوافع التي خالجته لغزو الغرب لاجئا من أجل أخذ الثأر، وإن كان ذلك الغزو عبر وسيلة لا تبتعد كثيرا عن الفنتازيا.

المبنى التقني:

اتبع الروائي أسلوب (التبئير الداخلي أو الراوي المشارك أو الرؤية مع..)، ووفقا لهذا الأسلوب فإن الراوي سيكون عالما بقدر ما تعلم الشخصية التي يتحدث من خلالها، إذ أنّه سيكون مشاركا في سير الأحداث ومجرياتها، وقد أتاح هذا الأسلوب للراوي حرية التنقل في سرد الأحداث، سواء على الصعيد المكاني أو الزماني، كما مكنه ذلك أيضا من الانتقال الحر بين السرد الوصفي والحواري، الذي غالبا ما يكون (مونولوجا). وقد أتاحت هذه التداعيات المونولوجية للراوي استخدام تقنية الاسترجاع، هذه التقنية التي تفتح الفضاء السردي للتنقلات المكانية والزمانية المختلفة.

وقد قسم جيرار جنيت الاسترجاع في كتابه(خطاب الحكاية) إلى ثلاثة أنواع:

1-"الاسترجاع الخارجي: وهو الذي يقع خارج سعة الحكاية الاولى.

2-الاسترجاع الداخلي: وهو الذي يتناول خط العمل نفسه الذي تتناوله الحكاية الاولى.

3-الاسترجاع المختلط: وهو ذلك الذي يجمع بين النوعين الداخلي والخارجي."[1]

ولكل نوع من هذه الأنواع أثره الخاص، وفاعليته في خلق حالة من التنوع كفيلة بكسر رتابة السرد، وفتح فضاءات زمانية ومكانية متنوعة، تساهم في البناء التصاعدي للحكاية الرئيسية، وتمتين خيوط التفاعل والانجذاب النفسي لدى المتلقي مع مسيرة الحدث السردي.

وقد استخدم إبراهيم سبتي في روايته هذه الأنواع الثلاثة للاسترجاع؛ كوسيلة للتنقل بين حشد الحكايات التي تجري في فضاءات متعددة؛ لتصب في الخط العام لسير الحكاية الرئيسية، مُشكّلة صورة أشبه ما تكون بصورة الروافد التي تتخلى عن ذاتيتها لصالح المجرى العام للنهر الكبير.

إنّ هذه الحكايات الفرعية والتي ترتبط أحداثها مرة بذات الراوي، ومرة بذوات الآخرين يتم الاستعانة بها؛ لتقوية مسار الأحداث التي تجري في إطار الحكاية الأولى. وخلق مفارقات زمانية تسهم في الإثراء البلاغي للعملية السردية، ومن الأمثلة التي يمكن لنا إيرادها هنا و التي حفلت بها الرواية، ذلك التحول الذي قام به الراوي من خلال سرده لحكاية صديقه عبد الهادي الذي توفي في الهند بسبب عجز كلوي. وكذلك قصة خليل أخي عبد الهادي الذي مات مختنقا في إحدى الشاحنات في طريق هجرته اللاشرعية إلى النمسا. إذ جاءت هاتان الحكايتان لترسما صورة استباقية للمستقبل المجهول الذي من الممكن أن تؤول إليه رحلته، ولذلك فهو يستخدم نتائجهما كمحفز؛ لتجنب ذلك

(1) ينظر جيرار جنيت: خطاب الحكاية، تر، محمد معتصم وآخرون، المجلس الأعلى للثقافة،ط2، 1997م، ص:60 وما بعدها

المصير المرعب، كما شكّلت هاتان القصتان نموذجا للاسترجاع الخارجي في مسار هذه الرواية.

بينما نجد استرجاعات أخرى تتعلق مرة بالماضي البعيد ومرة بالماضي القريب للشخصية الرئيسية، والتي تتمثل بالربط بين مشاعره في اللحظة الآنية تحت وطأة الخطر المحدق به، ومشاعره في لحظات حياته العسكرية أثناء شن قوات التحالف لهجومها على الجيش العراقي في ما سميت بعاصفة الصحراء، و صورة الطائرات التي راحت تلقي بقنابلها بالقرب منه، مؤكدا على الصورة البشعة لأحد الطيارين العابثين، والذي كان يتسلى بقتل الجنود العزل، وهم يبحثون عن طريق آمن يعود بهم إلى ديارهم.

لقد مثلت هذه الحكاية استذكارا داخليا يعكس صورة من الماضي البعيد، بينما تمثل الماضي القريب بحادثة (التسليب) التي تعرض لها الراوي، وهو يسير في شارع الرشيد وسط بغداد في الفترة التي أعقبت الاحتلال، والتي شهدت حالة من الفوضى والانفلات الأمني.

كما تجسد النوع الثالث والمتمثل بالاسترجاع المشترك في انتقال الراوي لسرد حادثة انفجار (السيارة الملغمة) التي استشهد فيها أخوه أحمد الناصري، ومعه مجموعة من أبناء المنطقة قرب ملعب رياضي، وصورة ذلك الأب المكنّى (أبو آدم الخباز) وهو يبكي أولاده الثلاثة الذين استشهدوا في ذلك الانفجار، والصورة الوصفية التي رسم لنا فيها شخصية أخيه أحمد الناصري ومدى تعلقه بالبطل الهوليودي.

لقد ساهمت هذه الاسترجاعات بشكل وآخر في تمتين مسار الحكاية الرئيسية، وإعطائها مدى وسعة على صعيد البعدين الزماني والمكاني. وإن كانت بعض الاسترجاعات تبدو للوهلة الأولى وكأنّها مجرد حشو لا علاقة واضحة له في البناء التصاعدي للحكاية، إلّا أنّه بلا شك يشكل دفقا إضافيا في تنمية التفاعل النفسي مع الحدث للراوي والمتلقي على حد سواء.

إنّ رواية قصر الثعلب بما حفلت به من أحداث تمثل سجلا توثيقيا لوقائع مأساوية شهدها العراق في فترة التسعينات وما بعدها، وتكشف عن حجم الرعب والآلام التي خلفتها تلك الوقائع المأساوية في نفوس الذين عاشوا مجرياتها، وسواء كان هذا الخطاب هو الرؤية الأيديولوجية الرئيسية التي أرادت أن تقدمه الرواية، أم أنها جاءت كخطاب ثانوي إلى جانب الخطاب الرئيسي الذي يعبر بشكل رمزي عن خواء الرمز الغربي وخدعة نجوميته البراقة المصطنعة. بيد أنّ كلا الخطابين ينساقان في ذات الهدف التحريضي ضد الفوضى التي تخلقها الحروب، وضد النظرة الاستعلائية الغربية للشعوب الأخرى.

لقد جاءت الرواية بلغة منسابة محملة بالكثير من عناصر التشويق والإدهاش، سواء بأحداثها أم بما انطوت عليه من تقنيات سرد ما بعد الحداثة، وهو ما يحسب للروائي إبراهيم سبتي ويعكس نضج تجربته الروائية.

ملامح المينيماليزم في روايتي (ووترفون) و(مرويات العابد)

أشرنا في مبحثنا التنظيري الخاص برواية (النوفيلا) إلى أهم الخصائص التي تميز هذا النوع عن غيره من أنواع الرواية، وقلنا أن من أهم تلك الخصائص هو اعتمادها مبدأ (التقليلية) وهو واحد من مبادئ ما بعد الحداثة، الذي يدعو إلى التخلص من كل ما هو زائد عن الحاجة أو لا يشعر الأنسان بالسعادة، أو يسبب له نوعا من الإرباك والتشتت، وهي ببساطة أكثر حالة من التقشف والاكتفاء بما يسد الحاجة، وإذا كان مصطلح (المينيماليزم) قد ظهر في ستينيات القرن المنصرم، وتحديدا في عام 1965م في مقال للفيلسوف البريطاني ريتشارد ولهيم (Richard Wollheim) أشار فيه للأساليب التجريدية والتعبيرية التي ظهرت في تلك الفترة، فإن مبدأ التقليلية مبدأ قديم سواء في الحضارة اليونانية ممثلة بديوجين أم بالحضارة الصينية القديمة، وفي الفكر الإسلامي هناك الكثير من الأفكار والفرق التي تبنت مبدأ (التقليلية) في حياتها كما هو لدى الصوفيين على سبيل المثال وفي كتاب التيجان لابن هشام يذكر وصية الخضر لذي القرنين بقوله:" خذ ودع، خذ ما لزمك ودع ما لم يلزمك."[1]

ورغم أن فلسفة المينيماليزم اختصت بالفن التشكلي والعمارة، إلا أنّ تأثيرها شمل العديد من الفنون ومنها الشعر والرواية، فكانت رواية النوفيلا نموذجا فاعلا لهذه الفلسفة.

(1) عبد الملك بن هشام: التيجان في ملوك حمير، ت، مركز الدراسات والأبحاث اليمينة، مركز الدراسات والأبحاث اليمنية، صنعاء، اليمن، ط1، 1347هـ، ص:103

في بحثنا هذا سنحاول أن نتبين ملامح هذه الفلسفة في قراءتنا لروايتين من الروايات العراقية، وهما رواية (ووترفون) لنعيم آل مسافر ورواية (مرويات العابد) لمحمد خضير سلطان، مشيرين أيضا إلى ما فيهما من تقنيات روايات ما بعد الحداثة الأخرى.

1-رواية ووترفون:

ترتكز ثيمة رواية (ووترفون) للروائي نعيم آل مسافر على فكرة مواجهة الإنسان لحتمية الموت، هذه الفكرة التي تشكل هاجسا مخيفا يرافق الإنسان على مدار الأزمنة لمجهولية ما سيواجهه بعده، وهو ما دفعه للبحث عن فكرة الخلود بدءا من آدم وشجرته ومرورا بجلجامش وعشبته، والفراعنة ومقابرهم التي حرصوا على أن ترافقهم فيها ممتلكاتهم وزوجاتهم وجواريهم ، والديانات التي تستخدم آلية إحراق الميت للخلاص مما بعد الموت، لغير ذلك من الاعتقادات التي تصب كلها في مجرى واحد هو الخوف من مآل ما بعد الموت.

استخدم الروائي آل مسافر هذه الفكرة؛ ليفتح من خلالها مجرى انثيالاته المتشعبة وهواجسه النفسية في كيفية مواجهة الموت، والذي حاول أن يوحي لنا بعدم خوفه منه، هذا الإيحاء المبطن ظاهريا بعدم الخوف ولكن المضمر منه يختلف بشكل جلي عن الظاهر، وهو ما يمكن أن نستشفه، أو ما يمكن أن تظهره لنا بجلاء التحليلات النفسية لتداعيات الأفكار والمشاعر التي يصرح بها، رغم تأكيده أكثر من مرة بأنه ليس خائفا من مواجهة الموت أو(المميت)، ولعل هذا التأكيد المتكرر بعدم الخوف من الموت هو في ذاته يحمل في بواطنه دلالة عكسية تشي بما يعتمل في داخله من خوف، إذ أن

"نفي الشيء قد يعني عدم وجوده، و لكن تأكيد النفي و الإصرار عليه بقوه يدل على إثباته أكثر من نفيه، فمن القواعد المنطقية الشعورية نفي النفي إثبات، كما أن التأكيد على شيء بقوة بطريقة لا منطقية و لا تقبل النقاش فيها قد تدعوا الإنسان إلى التشكك فيه."[1]

إنّ هذه الانثيالات التي ترسم لنا صورة للتفاعلات والتأملات الذاتية للراوي كاشفة ما يستبطنه في أعماقه من مشاعر وأحاسيس وصراعات نفسية هي إحدى أهم تقنيات ما يسمى بتيار الوعي في الرواية، إذ تُعد هذه الخاصية من الخصائص الرئيسية لروايات هذا التيار. والتي يتعمق من خلالها المؤلفون في التفاعلات النفسية لشخصياتهم، ويستكشفون أعمق أفكارهم ورغباتهم ومخاوفهم وذكرياتهم، وغالبًا ما يتبع السرد شكل تيار مستمر من الأفكار، مع القليل من الحوار أو الفعل الخارجي أو عدم وجوده على الإطلاق، وقد يتيح هذا النهج الاستبطاني للمتلقي اكتساب فهم عميق لدوافع الشخصية وصراعاتها وحالاتها العاطفية، إذ نلاحظ أن الراوي يستدعي جملة من ذكرياته ليعرضها لنا كجزء فاعل في نمو الحدث السردي.

بينما تشكل ميزة عدم الترابط في السرد وانعدام تسلسلية الأحداث تقنية أخرى من تقنيات هذا التيار إذ غالبًا ما يكون لسرديات تيار الوعي بنية مجزأة وترابطية، فبدلاً من اتباع تسلسل خطي وتسلسل زمني، يقفز السرد من فكرة إلى أخرى، مما يعكس الطبيعة غير الخطية لعمليات التفكير البشري كما يراه أصحاب هذا التيار، حيث يمكن للأفكار والذكريات أن تنشأ بشكل عفوي وبدون نظام واضح. وقد يتضمن السرد أيضًا تحولات مفاجئة في الزمان

(1) د. محمد السيد عبد الفتاح: منشور على صفحته في الفيس بوك، 8، يوليو، 2017م

والمكان والمنظور، مما يزيد من تعزيز الشعور بالارتباك والانغماس في وعي الشخصية، وهذا ما يلاحظ بشكل جلي في مسار أحداث هذه الرواية حيث ينعدم فيها الترابط الحدثي من خلال التنقلات غير المنتظمة بين أزمنة وأمكنة متعددة.

ثمة خصيصة أخرى تتسم بها الرواية والتي تمثل بدورها إحدى التقنيات البارزة في روايات تيار الوعي وهي خصيصة المنولوج والتي من خلالها يعرض لنا الراوي صورة لتفاعلاته النفسية وحواراته مع ذاته، لتمثل انعكاسا لأفكاره ومشاعره وتفاعلاته مع طبيعة الصور والأحداث التي تواجهه. وفي هذه الرواية تبرز تقنية المنولوج كميزة فاعلة في عملية البناء السردي كما نلاحظه في صفحة 16 و26 و46و60 والعديد من النماذج لمونولوجات تنفتح على سيل من الانثيالات، التي ترسم صورة لصراعات وأفكار تعتمل في نفس الراوي، الذي يمثل الشخصية الرئيسة في الرواية، أن إشارتنا لتوفر هذه التقنيات في هذه الرواية لا يعني أننا نجازف بوصفها رواية تيار وعي، ولكننا نؤكد اقترابها نوعا ما من هذا النوع من الروايات في الجوانب التي أشرنا إليها.

كما أننا يمكن أن نشير إلى أن هذه الرواية هي نموذج جلي لروايات النوفيلا، فبالإضافة إلى صغر حجمها وهو أحد الأركان المهمة في هذا النوع، فقد جسدت بشكل واسع تقنيات رواية النوفيلا، إذ ركزت بصورة كلية على رسم ملامح الشخصية الرئيسية، متجنبة التوغل في التركيز أو بيان ملامح الشخصيات الثانوية، كما تتبعت الرواية بشكل مركز خيطا واحدا من الصراعات، هو تلك التداعيات النفسية وانثيالية الأفكار التي صورت حالة

الصراع الداخلي للشخصية الرئيسية، بالإضافة إلى أسلوبها المكثف والمقتصد ، وإيقاعها السردي المتسارع والحافل بالتوتر والجذب.

إن تجربة نعيم آل مسافر في كتابة الرواية القصيرة لم تقتصر على هذه الرواية، بل سبقتها روايته الموسومة بـ(لعنة الأمريكان)، ولكنه في روايته هذه جسد تقنيات رواية النوفيلا بالتزام واحترافية أكثر مما هي عليه في روايته السابقة، وهو ما يمكن أن نعده تطورا ونموا يبشر بتحقيق إضافة مهمة للأدب الروائي المختص برواية النوفيلا، ومما تميزت به هذه الرواية بالإضافة إلى جماليات لغتها التي اتسمت بسلاسة عباراتها وانسيابية تراكيبها، هو تغذيتها بكم معلوماتي بشكل بعيد عن التكلف والاقحام مما أكسبها ثراء فكريا بالإضافة إلى الثراء الفني.

2- العابد في مرويته الأخيرة:

تبرز أهمية المكان في الرواية غالبا من حيثية أنه يمثل حيزا يحتضن الحوادث والصراعات، وفي بعض الأحيان يدخل كعنصر فاعل ومساهم في سيرورة تلك الأحداث وتناميها، ولكننا نجد أن للمكان حضورا آخر يتسم بأهمية فارقة في هذه الرواية، فقد شكل المكان المحور الذي تدور حوله البنية الحكائية للرواية، وهو بذلك اكتسب ميزة الحضور الدائم والفاعل في عملية الروي مما يدفعنا إلى اعتباره الشخصية الرئيسية فيها، وهذا ما يتيح لنا وصفها بأنها رواية سيرية للمكان، إذ تتجلى فيها أدبية السيرة، تلك السيرة التي تدون أركيولوجيا مراحل التشكل التاريخي للمكان، عبر أزمنة مموهة تربط بين التشكل الحضاري الأول الغارق بالقدم لهذا المكان، والولادة المتأخرة لحضريته الجديدة. إذ ينطلق الكاتب في المبنى الحكائي لروايته من تاريخية التشكل

الجغرافي والانثروبولوجي والسوسيولوجي لمدينته (مدينة الرواية) عبر لغة تتسم بإيقاع ملحمي يتعالق فيها البناء الشعري بالبناء النثري؛ مانحة النص السردي سمة الانفتاحية التي تجعل من النص عالما بانورامي التشكل بصور مختلفة ومتعالقة، تجمع بين الرؤيوي والجمالي في نسيج متنام قابل للتوالد ومتحرر من الانغلاق.

إن وصفنا للرواية بأنها ذات إيقاع ملحمي، مستند إلى طبيعة الروي التي اعتمدها الراوي في سرد رحلة تشكل المدينة بتنقلاته الزمنية عبر أزمنة تنفتح على المتخيل الأسطوري، والمتخيل الواقعي، ببناء لغوي يتسم بالشعرية والتراكيب البلاغية، وبتشكلات تحفل بالرمزية أكثر مما تنحو للمقولة المباشرة.

"ما عادت الوقائع اليومية العادية للقرية الواسعة تنعكس على مرتسمات نسيج خيوط الصوف والوبر والمرعز، لم تكن مثل ذي قبل، نجمة أول المساء تنأى في فضاءات حقول العتمة أو أطراف أنوار زاهية بلونها المشتعل احمرارا.

كل شيء في القرية تزخر به زخارف السجاجيد، يبدأ النسيج بموجات قصيرة للماء وتترامى بقية الخطوط في امتداد البرية"[1]

كما أن تأكيدنا على مقولة أن رواية محمد خضير سلطان هي رواية سيرة مكان يتأسس على دعامات؛ ليس لأنها تتحدث عن سيرة تشكل المدينة كثيمة رئيسية فحسب، وإنما إلى القصدية ألتي انتهجها الروائي في عملية التمويه لملامح شخصياته بمختلف وجوههم ومسمياتهم، كما أنها تقترب وتبتعد في

(1) محمد خضير سلطان : العابد في مرويته الأخيرة، دار نينوى للدراسات والنشر، بغداد، ط1، 2023م، ص:39

ذات الوقت من وعن ما هو واقعي وما هو أسطوري، وهذا أيضا من جانب آخر يشكل مستندا إلى اقترابها من سمة البناء الملحمي، بيد أن ملامح المكان تبقى هي الوجه البارز الذي يمتص كل ملامح الشخصيات المؤثثة له؛ ليجعل منها جزءا مكملا لقسماته.

" صار مجلس العابد مثل بؤرة مزدوجة، يطل عبرها عالمان بين البرية القديمة والبلدة الجديدة، ويلبث خلالهما هؤلاء الناس، نظراء طين ربة الخلق المؤجلون منذ بدء الخليقة خارج أوروك حتى لحظة غوايتهم بالمباهج الساحرة التي وفدت البلدة ولم يألفوها من قبل." [1]

اعتمدت الرواية صيغة الوصف في تنامي أحداثها من خلال ما يرويه الراوي أو ما ينقله عن الرواة الآخرين الذين يظهرون بشكل مرجعي داخل الرواية، وهذه العملية أضفت على تقنية السرد سمة مغايرة عما هو معتاد إذ يظهر الراوي مرة بتقنية الرؤية من الخلف (الراوي العليم) أو كما يسميه جيرار جنيت" بالسرد ذي التبئير الصفر، بينما يظهر مرة أخرى بتقنية (الرؤية مع) أو "بالسرد ذي التبئير الداخلي" وفقا لجنيت أيضا ويتمثل هذا في ما ينقله الراوي عن الرواة الآخرين الذين يشكلون جزءا من الرواية، ويمكن أن نسميهم (الرواة الداخليين)، وهو ما جعل من الراوي يمارس وظيفتين في وقت واحد، وظيفة الراوي ووظيفة المروي له أيضا، بيد أن أولئك الرواة بقي حضورهم مموها من دون ملامح أو أسماء، ورغم علمية الراوي التي أشرنا لها، إلا أنّها اقتصرت على عملية الوصف الخارجي لأفعال الشخصيات، دون التوغل في عرض دواخلهم وانفعالاتهم، أو تصويرها لبؤرة توتر يمكن أن تشكل فعلا دراميا أو

(1) الرواية: ص: 25

انفعاليا. ولعل مبعث هذا الفعل هو التأكيد على مركزية المكان في الحدث السردي، والذي من خلالها تصبح كل العناصر الأخرى هي هوامش ساندة ليس إلّا.

ورغم ما أشرنا إليه من مركزية المكان وهامشية الشخوص الأخرى، إلا أن متن الرواية حافل بالعديد من الشخصيات، ولعل أبرزها شخصيتا (وارد وجبير) اللذان يشكلان حضورا واسعا ومتغلغلا في الأحداث، بيد أنهما بقيا غير واضحي الملامح، وكل أفعالهما تصب في الهيمنة الكلية لمركزية المكان.

إنّ اختيار الروائي تأسيس البنية الحكائية لروايته على مبنى يمتد إلى زمن ما قبل التاريخ، كما نجده في الفصل الأول من الرواية، ما هو إلا فعل قصدي لأسطرة المكان، من خلال عملية تأثيثه بنبوءات آلهة الحضارات القديمة وأساطيرها، معززا ذلك بكشوفات البحوث الأركيولوجية للمواقع الأثرية التي قامت عليها أو بالقرب منها مدينة روايته.

وأخيرا لا بد أن نشير إلى إن اعتماد رواية (العابد في مرويته الأخيرة) على محورية واحدة تمثلت بالمكان (المدينة)، وكثافة البناء السردي، وشاعرية اللغة، وصغر حجم الرواية، يدفع بنا إلى تصنيفها أيضا على أنها تمثل نموذجا مهما يضاف إلى النماذج المهمة التي تنطبق عليها تقنيات الرواية القصيرة، أو ما تسمى بالنوفيلا (novella) في أدبنا الروائي.

ونزعم أنّ مثل هذه الروايات تمثل صورة حية لعلاقة توافقية مع طبيعة المجتمع المعاصر ومزاجياته القرائية المتململة، والتي أصبحت تميل بشكل

واضح نحو فلسفة المينيماليزم في التخلص من التفاصيل الزائدة والتركيز على ما هو أساسي أو مركزي، والتي نرى أنّها أكثر انسجاما مع متطلبات ثقافة العصر الحديث. تلك الثقافة التي باتت تتغذى على معلومة الريلز مبتعدة عن التفاصيل والشروحات المطولة.

الفهرست

المقدمة 5

الفصل الأول 7

رؤى تنظيرية في التقنيات والأنواع 7

التمهيد 9

تقنيات رواية الحداثة 14

تقنيات روايات ما بعد الحداثة 20

روايات الميتافكشن 27

التبئير .. زاوية السرد 32

تأثيث المكان الروائي 36

موت الشخصية الروائية 40

تهشيم التاريخ في الرواية 44

تهجين التأريخ في روايات السيرة الغيرية 48

روايات ما بعد الكولونيالية 52

روايات تيار الوعي 57

روايات الواقعية السحرية 62

روايات الفنتازيا 67

رواية المخطوطة التاريخية واللعب خارج النص 72

روايات الأجيال وهيكلية البناء البانورامي 76

النوفيلا ... مينيماليزم العصر الحديث 80

الروايات الأيديولوجية 84

الفصل الثاني 89
مباحث إجرائية في نماذج مختارة من الرواية العراقية 89
رواية (مقامات إسماعيل الذبيح) بين الواقعي والمتخيل 91
سابعُ أيامِ الخلقِ والأثرُ الرمزي للمخطوطة 97
الدلالات الرمزية للعتبات في (مزامير المدينة) 102
(آلهة من دخان) بين عمق المدلول و تقنية البناء السردي 111
الدلالات الرمزية في رواية طوفان صدفي 116
تقنيات السرد في تسارع الخطى 122
رواية بنات غائب طعمة فرمان والألعاب السردية 129
رواية شبح نصفي البناء التقني والموضوعي 137
رؤية في البناء الفني والتقني لغريزة الطير 144
تمظهرات الميتافكشن في رواية أصوات من هناك 155
رواية (منازل ح17) بين التاريخية و السيرية 161
تقنية الاسترجاع في رواية قصر الثعلب 168
ملامح المينيماليزم في روايتي (ووترفون) و(مرويات العابد) 174

المصادر والمراجع

1- أ.أ .مندلاو .: الزمن والرواية، تر، بكر عباس، دار صادر، بيروت، ط1، 1997م، ص: 104

2- إبراهيم سبتي: قصر الثعلب، دار الفؤاد للنشر، القاهرة، مصر، ط1، 2019م

3- إبراهيم نصر الله: أرواح كليمنجارو، دار بلومزبري، مؤسسة قطر للنشر، ط1: 2015م

4- أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم ابن منظور: لسان العرب، دار صادر، بيروت،ط3،1414هـ، ج11

5- أحمد الجنديل: آلهة من دخان، دار مداد للثقافة والنشر، كربلاء، العراق

6- أحمد خلف، تسارع الخطى، دار المدى للإعلان والثقافة والفنون، بغداد، ط1، 2014م

7- أرسطو طاليس: كتاب النفس، تر، أحمد فؤاد الأهواني، المركز القومي للترجمة، القاهرة، ط2، 2015م

8- ألان روب جرييه: نحو رواية جديدة، تر، مصطفى إبراهيم مصطفى، دار المعارف، مصر

9- إيان واط: نشوء الرواية، تر، ثائر ذيب، دار شرقيات للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 1997م

10- باتريشيا ووه: الميتافكشن- النظرية والتطبيق، تر، السيد إمام، ط1، 2018، دار شهريار للطباعة والنشر، البصرة، العراق،

11- بيار .ف. زوما: النص والمجتمع – آفاق علم اجتماع النقد– تر، أنطوان أبو زيد، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، لبنان، ط1، 2013م
12- تزفيطان طودوروف: الشعرية، تر، شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب،ط1992،2م
13- جورج لوكاتش: نظرية الرواية وتطورها، تر، نزيه الشوفي، دار ابن هانيْ للنشر، دمشق، 1987م
14- جيرار جنيت: خطاب الحكاية، تر، محمد معتصم وآخرون، المجلس الأعلى للثقافة،ط2، 1997م
15- د. حسن سالم هندي اسماعيل: الرواية التاريخية في الأدب العربي الحديث– دراسة في البنية السردية–، دار ومكتب الحامد للنشر، عمّان ، الأردن، ط1، 2014
16- د. حميد لحمداني: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر، بيروت، ط1، 1991م
17- د. سعاد الحكيم : المعجم الصوفي ، دار ندرة للطباعة والنشر، بيروت، ط1، 1981م
18- د. ليلى عنان: الواقعية في الأدب الفرنسي، دار المعارف، القاهرة، 1984م
19- د.سعد البازعي وميجان الرويلي: دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، الطبعة الثانية ، سنة 2000م.
20- سعدي عوض الزيدي: طوفان صدفي، دار الشؤون الثقافية بغداد، ط1، 2008م

21- سعيد بن هبة الله الراوندي: منهاج البراعة في شرح نهج البلاغة، ت، السيد عبد اللطيف الكوهكمري، مكتبة آية المرعشي العامة – قم، إيران، ج3، 1406هـ
22- طارق إمام، ماكيت القاهرة، منشورات المتوسط، ميلانو، إيطاليا، ط1، 2021م
23- عباس خضر: الواقعية في الأدب، دار الجمهورية– بغداد، 1967م
24- عبد الأعلى الموسوي السبزواري : مواهب الرحمن في تفسير القرآن ، دار التفسير، قم ، إيران،ج1، ط5، 2010م
25- عبد الحق بلعابد: عتبات جيرار جينيت من النص إلى المناص، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، ط1 2008م
26- عبد الحميد القط: بناء الرواية في الادب المصري الحديث، دار المعارف للطباعة والنشر، القاهرة
27- عبد الخالق الركابي: سابع أيام الخلق، المؤسسة العربية للدراسات والنشر،ط4،
28- عبد الخالق الركابي: مقامات إسماعيل الذبيح، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2016م
29- عبد الزهرة زكي: غريزة الطير، دار الرافدين للنشر ، بغداد، ط1، 2023م
30- عبد الملك بن هشام: التيجان في ملوك حمير، ت، مركز الدراسات والأبحاث اليمينة، مركز الدراسات والأبحاث اليمنية، صنعاء، اليمن، ط1، 1347هـ

31- عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية، المجلس الوطني للثقافة والفنون، الكويت، ط1: 1998م
32- علي لفتة سعيد: مزامير المدينة، دار الفؤاد للنشر، القاهرة، ط1، 2018م
33- غابرييل غارسيا ماركيز: عشت لأروي، تر، صالح علماني، دار المدى للثقافة والنشر، دمشق، سوريا، ط1، 2005م
34- فيليب هامون: سميولوجية الشخصيات الروائية، تر، سعيد بلكراد، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، سورية، ط1، 2013م
35- مجدي وهبه وكامل المهندس: معجم المصطلحات العربية في اللغة والادب، مكتبة لبنان، بيروت، ط2، 1984م
36- مجموعة من الكتاب: موسوعة الأدب والنقد(الأدب والنقد والتاريخ الأدبي)، تر، د.عبد الحميد شيحة، ج1،المجلس الأعلى للثقافة مصر، ط1، 1999،ص: 253
37- محمد خضير سلطان : العابد في مرويته الأخيرة، دار نينوى للدراسات والنشر، بغداد، ط1، 2023م
38- ميخائل باختين: الكرنفال في الثقافة الشعبية، إعداد وترجمة، خالدة حامد، منشورات المتوسط، ميلانو، إيطاليا، ط1، 2017م
39- ميخائيل باختين: شعرية دوستويفسكي، تر، د. جميل نصيف التكريتي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، دار الشؤن الثقافية، بغداد، ط1، 1986م
40- نعيم آل مسافر: أصوات من هناك، دار شهريار، البصرة، العراق، ط1، 2017م

41- واشنطن إيرڤنغ: الحمراء– اثر الحضارة العربية الثقافي والاجتماعي على الأندلس وإسبانيا، تر، عبد الكريم ناصيف و د .هاني يحيى نصري، مركز الانماء الحضاري، حلب، سوريا، ط1، 1996م.
42- وديع بشور: كتاب الميثولوجيا السورية، مؤسسة فكر للأبحاث والنشر، بيروت، 1984

المصادر الأجنبية :

1- CHARLES BAUDELAIRE: LE PEINTRE DE LA VIE MODERNE,p,10

الدوريات:

1-د. وردة معلم: الفضاء الروائي: المصطلح والعلاقات، مجلة الآداب الجزائرية، ع، 14، حزيران، 2014م

2-مات ديلكونتي: لماذا لا يمكن لـ(أنت) أن تتكلم، تر، خيري دومة، مجلة نزوى، مسقط، عمان، ع،81، 2015م

3-هيلاري مانتل: لماذا أصبحت روائية تاريخية، تر، أحمد لطفي أمان، مجلة الدوحة، قطر، ع152، 2020م

4-يوري لوتمان: مشكلة المكان الفني، تر، سيزا قاسم درزا، مجلة عيون المقالات، الدار البيضاء، المغرب، ع8، 1/ ابريل/ 1987م

المواقع الألكترونية:

/https://www.universalis.fr/encyclopedie/modernite

https://courses.lumenlearning.com/suny-musicapp-/medieval-modern/chapter/igor-stravinsky

د. محمد السيد عبد الفتاح: منشور على صفحته في الفيس بوك، 8، يوليو، 2017م

نجاة تميم : الأدب ألعجائبي: أهو واقع أم خيال؟، موقع الحوار المتمدن، 2010/5/1.