تحولات الكتابة الروائية وتغيير قواعد الاحالة المرجعية الى التراث

.....

أ. م. د. وسن عبد المنعم ياسين

جامعة ديالى/كلية التربية للعلوم الانسانية

الملخص

جاءت تحولات الكتابة الروائية لتمثل أساليب وتقنيات جديدة في كيفية التعامل مع قوانين تطور حركة الانسان والواقع والعالم من جهة، وكيفية زحزحة المعايير السردية بالبنى الميتاسردية والعجائبية في التعامل مع الذات والهوية والتاريخ من جهة أخرى.

وقد سعى هذا البحث على وفق(المنهج التحليلي)، إلى رصد تحولات تغيير قواعد الاحالة المرجعية الى التراث، ومنها الانتقال والتحول من قواعد الاحالة التقليدية الى قواعد الاحالة الاستعارية.

وقد تمثلت هذه التحولات باتجاهين، هما:

الاتجاه حداثي ؛ وفيه تحولت الكتابة الروائية نحو تمثيل الذات التي أطاحت بها قوى القهر والحرمان والاستلاب، ومقاومة الآخر بقوة التخييل المخصّب الهوية والتاريخ اللذين تتشكل منهما الذات.

الاتجاه مابعد حداثي ؛ وفيه اتجهت الكتابة الروائية نحو تغيير قواعد اللعبة الروائية، وذلك باستخدام أشكال ميتاسردية وموضوعات ميتاواقعية، وبالأخص بعد أن تعرّضت الذات الى التفكك والتشظي والانشطار.

المقدمة

إن تحولات الرواية العربية في اساسها هي تحولات في الوعي والزمن والسرد والتاريخ، وكيفية صياغة هذه التحولات في الكتابة الروائية، بما في ذلك تشكيل رؤية جديدة الى العالم بحيوات متحركة بين الماضي والحاضر والمستقبل.

وقد استتبع أشكال الكتابة الروائية المتحوّلة – ظهور نصوص سردية جديدة تحاورت مع التراث بصيغ تتجاوز ما يسميه الناقد المصري صبري حافظ بـ (قواعد الاحالة التقليدية) وهو مصطلح يعني " مجموعة من القواعد الاساسية المضمرة في النصوص الأدبية والتي تقيم وفقاً لها – علاقة حوارية جدلية مع الواقع الذي تصدر عنه وتسعى للفاعلية فيه "[1]، وان قواعد هذه الاحالة قد تغّيرت هي الأخرى من قواعد الاحالة الكنائية الى قواعد الاحالة الاستعارية، ونقصد بقواعد الاحالة ؛ إحالة النص الروائي الى الأطر المرجعية التي انبثق منها، وانبنى عليها، وصدر عنها، ومن قواعد هذه الإحالة– قواعد الاحالة التقليدية للواقع، وما تتضمن من رؤية تقليدية للعالم، تستند الى نسق مجتمعي محكوم بالنظام

الأبوي، ولكن مع تفكك النظام الأبوي، وانهيار المركزيات الاحادية للنسق المجتمعي، تغيّرت قواعد الاحالة التقليدية بقواعد الاحالة الاستعارية، وخاصة بعد أن تغيّرت الأطر المرجعية لها بصياغات جديدة في السرد العربي، فالنص لم يعد انعكاساً أو محاكاة للواقع وانما هو بنية نصية استعارية ذات منظور متعدد الدلالات، وفي قواعد الاحالة الاستعارية لم يعد الفصل ممكناُ بين الشكل واللغة / الذات والموضوع / المتن والمبنى / فالحبكة تنفك الى فضاء مفتوح، وهناك خلط مقصود للترتيب الزماني والمكاني للشخصيات والاحداث، وانشغال بالذات والجسد والهامش أكثر من الانشغال بخطابات العالم الأخرى.

ولكن بظهور حساسية الكتابة الجديدة تغّيرت قواعد الاحالة الاستعارية أيضاً نتيجة تغيّر قواعد اللعبة الروائية بين النص والواقع، وخاصة بعد أن تشاكلت الاجناس وتداخلت الأشكال الأدبية، فاتسع اهتمام الروايات بتهجين جسمها النصي بمقامات تلفظية متباينة ومتعارضة أحيانا، هذا التهجين يسهم في تكسير أحادية الملفوظ، فالفسيفساء التي تبدو عليها روايات هذا الاتجاه تفرض حوارا جديدا بصدد مسألة التجّنس وما يرتبط بها من وعي الكاتب وإدراكه لقضايا التركيب الأدبي ومقولاته الجمالية[2]، فتغّيرت إثر ذلك البنيات النصّية وتبّدلت معها طبيعة التعالقات النصّية بين الرواية والتراث بصيغ متباينة من استثمار الإحالة المرجعية ومعكوس الاحالة إليها، حتى تحوّلت الرواية الى عمل مفتوح في فعل الكتابة وتأويلها، بل ولم تعد الرواية تُعنى بـ (اليقين والوثوقية وتفسير العالم)، وانما صارت تُعنى بخلق بنيات روائية موازية لبنيات الذات والواقع والعالم.

- **التراث وإشكالية الإحالة المرجعية:**

قبل إقامة أي تناظر بين تطور الرواية العربية وتبدّلات قواعد الإحالة المرجعية للتراث، ينبغي أن نعرف ما التراث الذي نقصده ؟ وما الإشكالية ؟

إذا كانت المرجعيات تستمد جذورها من التاريخ واللغة والبيئة والثقافة التي تنتمي اليها وتتشكل منها، فإن وظيفة تلك المرجعيات هي تنوعات في التأويل وانسلاخ من جذورها الاسلامية.

وإذا كان سؤال الإشكالية تحوّل الى: علاقة الأنا بالآخر، فإن سؤال التراث لم يتحول بعد الى إشكالية في علاقة الأنا الراهنة بروح التاريخ، ولاسيما ((ان التراث كائن حي متحرك بصيرورة دائمة)) (٣).

وأن الشاغل المركزي للباحثة هو: ما تأثير اللحظة العربية المعولمة في العلاقات الجدلية المستمرة بين النص والواقع على مستوى الواقعة التراثية في الرواية العربية؟

لا يمكن الاجابة من دون معاينة نصّية لإشكالية النص الروائي وعلاقته بالتراث، والنص الروائي الجديد على وجه التحديد، وقبل ذلك يتوقف سؤال التراث الذي يُعنى بالإجابة عنها ضمناً على درجة وقوة التعالق النصي بين الرواية والتراث.

- **إستعمال التراث في تقديم الواقع**

ويتمثل استعمال التراث في كيفية بناء رؤية قصدية في تحويل الواقع المعيش الى بنية تعبيرية تنعدى الزمان والمكان بدلالة جديدة، فالتراث آلية من آليات تحول الكتابة السردية على مستوى اختراق الشكل الروائي الجاهز والمألوف – باستحداث شكل جديد في الحكي رؤية وتشكيلاً.

وتندرج في توظيف التراث – آلية تجريبية في كيفية البحث عن أفق جديد في الكتابة الروائية لاستيعاب الراهن والممكن باسلوب جديد أيضاً لتجذير الهوية الثقافية في مواجهة تحديات العصر.

وتتمثل تحولات الكتابة الروائية للتراث في تبدل نوع وهوية الجنس – كبنية إرتكازية في الرؤية الى الذات والواقع والعالم.

فالتحوّلات هي نتاج تغّيرات حدثت أصلاً في البنيات التحتانية لحيوات الانسان والواقع والتاريخ، وهي ناتجة عن عوامل مركبة من قلق العصر والطبيعة المتحّولة للرواية، وتنامي تحوّلات الثقافة الوطنية صوب العولمة، مما تفرض عليها طرح إشكالية المرجعيات والخصوصية الروائية.

وبذا فالتحوّلات تمسُّ الاشكال والموضوعات، ولاسيما العلاقة بين المتخيّل واللغة والشكل والمعنى والرؤى على السواء.

على الرغم من تعدّد الكيفيات في استعمال التراث في الرواية العربية، فقد آثرنا تصنيف هذه الكيفيات الى إتجاهين رئيسين، هما:

ـ الاتجاه الحداثي

قبل تحديد مفهوم الاتجاه الحداثي وأهم تمثلاته للبنى الروائية المتحولة، نرى بأن هذا الاتجاه نتاج الحداثة يوصفها سيرورة من التحولات القائمة على التجاوز المستمر، فهي مرادفة للتجريب ومحايثة للبحث عن اللامألوف، وذلك على وفق مبادئ الخلخلة أو التشويش والاختلاف في الرؤية وتفكيك عناصر الحبكة وتقطيع أواصر الحكاية.

إذاً نستطيع أن نقرِّر مع هابرماس بأن " الحداثة كمفهوم يستعمل للتعبير عن عصر بذاته بأخذ اسم (الأزمنة الحديثة)، وهذا العصر يحيي بدلالة المستقبل، وينفتح على الجديد الآتي، وذلك عبر إحداث قطيعة مع " الماضي ".(٤)

وفي سياق هذا الاتجاه اشتغلت رواية الحداثة على كسر البناء التقليدي للرواية من خلال خلخلة السرد النمطي، وزحزحة الصوت الاحادي وتهشيم مرآوية السرد، وخلط الازمنة والامكنة والشخصيات في فضاء تعبيري ذي شفرات متعددة.

ويتسم هذا الاتجاه بتشكيل رؤية يقينية للعالم، يشكل فيها التراث بنية سردية مخّصبة بدلالات الوعي بالذات ونقد الواقع.

ولغرض تحديد البنية الاطارية لهذا الاتجاه، يمكن الاستعانة على سبيل المثال بعينّات روائية منها: (ليلة القدر)، للطاهر بن جلّون ، و(السيمرغ)، لمحمد ديب، و (الزيني بركات)، لجمال الغيطاني، و(قسمة الغرماء)، لمحمد يوسف القعيد، وسنركز في تحليلنا على روايتي الطاهر بن جلون ومحمد ديب.

تقوم رواية " ليلة القدر " للطاهر بن جلّون(٥)، باستثمار النسق الصريح لسورة " ليلة القدر "، و" ليلة القدر " هي البنية التي قامت عليها فكرة الرواية – كبنية مهيمنة في عالم (مُشرِك) تعيش فيه شخصيات ملتبسة، وقبل تحليل هذا الإشراك وتفكيك شخصياته الملتبسة، ينبغي معرفة الكيفية التي تمثلت بها الاستعارة المرجعية لـ " ليلة القدر ".

إن " ليلة القدر " موصوفة بالتقدير والشفاعة، إذ تُقدّر فيها مقادير الخلائق على مدى العام، إذ يكتب فيها الاحياء والناجون والهالكون والسعداء والأشقياء والأعزاز والإذلال، وبذا تعد " ليلة القدر " ليلة مقدّسة في القرآن والإسلام، وإزاء قُدسية هذه الليلة – وضع الطاهر بن جلون عيّنات من (حياة مُشرِكة) بين المقدس والمدَنّس من حيث: الحلال والحرام / السواء والانحراف.

لهذا يتنازع الشخصيات الخارجة على حدود اللهّ في رواية " ليلة القدر " الشعور بالذنب والخطيئة التي كانت تهدّد حياتها المُشرِكة.

إذن ما مصير الشخصيات التي تقدّرت مصائرها في " ليلة القدر" في الرواية ؟

إن كانت " ليلة القدر كما نصت في الرواية ((هي ليلة السابع والعشرين من شهر رمضان، ليلة نزول القرآن الكريم، الليلة التي تكتب فيها اقدار االكائنات، حين استدعاني أبي، المحتحضر وقتذاك، إلى جوار سريره وحررني، لقد أعتقني مثلما كان يتم إعتاق العبيد في السابق)) [٦]، فإن الطاهر بن جلوان أراد أن يوحي بأن الشخصيات التي إختارها لروايته، قد كتبت لها أقدارها في " ليلة القدر " على نحو الآتي:

- زهرة: منذ ليلة القدر التي وِلدت فيها ؛ بدأت حياتها كشخصية ساردة لقدرها المحتوم في السقوط الى الهاوية، كذات مقهورة إجتماعياً ومقموعة ذكورياً، ومعذّبة بالاغتراب والضياع والاستلاب، لهذا كانت تأخذ بثأرها تدريجياً من أولئك الرجال الذين لم يعلموا انهم يُصلّون خلف إمرأة متنكرة بثياب رجل يتقدّم المصلين.
- القنصل: رجل أعمى يجمع بين التقوى والانحراف، وهو بالأصل لقيط ثمرة محرّمة بين الجلاّسة وسائق شاحنة.
- جلاّسة الحمام: إمرأة أرملة أو مطلّقة، ليس لها حياة عائلية حقة، ذميمة، سيئة السمعة، وإنها مصابة بكراهية الذات أكثر من كراهية الآخرين. [٧]، وهناك شخصيات أخرى مجنونة ومعتوهة ومعقدة.

ولكن مايعنينا من هذه الشخصيات، نوع العلاقات وطبيعتها وعلاقتها بتغيير المرجعية للتراث :

كانت (زهرة) امرأة لامبالية، منحرفة تعيش قطيعة مع ماضيها الشخصي، مأخوذة بالاعتراف بتحّولات جسدها المدنس، وإنها الساردة والشاهدة والفاعلة في الرواية، وكأنها مهيأة للرضوخ والاستسلام، وهي تعترف بذلك " لم تكن لدي قوة ولا رغبة في المقاومة " و " لم أشعر بالاستياء ولا بالخيبة – في المضاجعة "[٨]، لهذا عملتْ خادمة للقنصل الأعمى، وقبل ذلك شغّالة، ثم استسلمتْ له بطريقة مبتكرة.

وقد اعتاد القنصل الأعمى أن يرتاد مكاناً محرّماً هو (دار معلّمة الفتيات السرية) لاشباع خياله النهم بين مدة واخرى، وأن تقوم مرافقته بوصف تفاصيل كل فتاة، تُعرض عليه في غرفة المتعة من تلك الدار، فيختار إحداهن بحسب الاوصاف التي يتخيلها بحساسيته المرهقة، وثمة علاقة ملتبسة بين الجلاّسة وشقيقها القنصل، رواية " ليلة القدر إذن " تقوم باستثمار الاستعارة المرجعية لـ " ليلة القدر " بوصفها الليلة التي تتقّدر فيها مقدرات الخلائق.

وقد أرادت الرواية أن تقول من خلال هذه الشخصيات الملتبسة: ان مصائر هذه الشخصيات كانت مقدّرة أو هكذا كانت أقدارها مكتوبة عليها في ليلة تقدير الخلائق.

وتقوم رواية " سيمرغ " للجزائري محمد ديب [٩]، باستحضار وتحيين طائر اسطوري اسمه "سيمرغ " أو ما كان يعرف قديما بملك الطيور، في الرحلة الفلسفية لابن سينا في كتابه " رسالة الطير" ([١٠])، وكذا الرحلة الصوفية لفريد الدين العطار في " منطق الطير " – ليرمز الى رحلة مضنية للطيور في البحث عن الـ " سيمرغ " نفسه.

ومن المفارقات المثيرة، ان (الراوي / الطائر) لم ير صورته في المرآة وسط صور رفاقه الاحد عشر، ويكتشف ان كل طائر من الطيور لم ير صورته عدا صور الطيور الاخرى ويكتشف أيضاً عبر المرآة، أن الطائر القادم نحوه هو نفسه الـ "سيمورغ "، وذلك من خلال جدل الحضور والغياب:" تظهر صورته في الواقع، في حين تختفي من مرآة الواقع ". [١١]

وبذا فان البحث عن " سيمورغ " يتحول الى بحث عن الذات، يستعيد فيها (الراوي – الطائر) الوعي بالأنا كذات وجودية وفي هذا كسر لنمطية السرد المعروفة، يجعل من الراوي كائنا غير بشري وفي ذلك تطور واضح لحداثية السرد:

" إنه هو. إنه أنا. اني السيمرغ "

وتجري هذه الرحلة المضنية على نحو مفارق للرحلة الصوفية عند فريد الدين العطار، إذ يتم فيها الوصول الى مرحلة الفناء وتجاوز مرحلة البقاء.

وان كانت طيور الـ " سيمورغ " في الرواية لم تعد من رحلتها، كما هو حال طيور فريد الدين العطار التي فنيت في الذات الالهية، فإن طيور بن سينا تعود بعد أن حظيت بمقابلة (ملك الطيور).

لقد تلاعب محمد ديب بقواعد الاستعارة المرجعية لـ " سيمورغ " بين ملحمة الشاهنامة الفارسية ورسالة الطير " لابن سينا و" منطق الطير " لفريد الدين العطار لكسر الواقع بالتخييل وتقريب الواقع بالتغريب، ولكن هل الـ " سيمورغ " يمثل رمز الخلاص الالهي أم يمثل رمز الخلاص الوجودي؟

لعل تعدّد المرجعيات الاستعارية لـ " سيمرغ " كإله ومخلّص وملك ومرشد في البحث عن الذات، يجعل من الـ " سيمرغ " دلالة متحركة في التأويل، إن الـ " سيمرغ " نص يتشكل بسرد مبعثر وغير خطي، ومهجن بنصوص أخرى، وبذا جاءت عملية التهجين تعبيراً عن تمزق هوية الذات والنص والتاريخ بالأساس وذلك ما يؤكد كلامنا في أنّ قواعد الإحالة المرجعية للتراث بدأت في التغيير في الاتجاه الحداثي وما بعده في الرواية العربية .

استعمل محمد ديب (السيمرغ) رمزا تراثيا للمصالحة بين الواقع والمتخّيل في سياق تحول (الذات / الهوية) في مرحلة ما بعد الكولونيالية (الفرنسية)، وبذا يشكل (السيمرغ) في تمثلاته الرمزانية سيرة ذاتية للكاتب، ولكنها سيرة ملتبسة بالمتخّيل الوطني للهوية الجزائرية، كما اتخذ (السيمرغ) من رحلته اليوتوبية صيغة موازية لرحلة الذات الوجودية ؛ بدافع البحث عن الهوية الجزائرية التي تعّرضت الى المسخ الناجم عن القهر الكولونيالي برؤية ما بعد كولونيالية، وكيفية استعادة الوعي بانتماء الذات الى هويتها الشخصية – علاقتها الفردية والثقافية كشكل من اشكال مقاومة عوامل التغريب المتعدّدة.

تمثلالمدن الاثرية بالنسبة لديب عاملاً من عوامل انبعاث الذاكرة واستلهام التراث والعودة الى الذات، وفي إعادة الوقوف على اطلال تلك المدن الشبيهة بوقفة الشاعر الجاهلي امام اطلاله، واستنطاق بقاياها الحية (الرمل، الصحرا)، إحالة وترميز الة الكتابة بوصفها استذكاراً واستبطانا وبحثاً عن الاثار المطروحة في الطريق والتي ينبغي فك شفراتها وهو ما يوافق عند ديب عطاءاً أدبياً وافراً بقدر وفرة العطاء الثقافي والحضاري لبلده وثراء رصيده وأصالة تاريخه [١٢].

البجث عن الذات في الحاضر هو بحث عن هوية مفقودة في الماضي، وهذا ما يجسّده التوحد بين الراوي و(السيمرغ)، غير ان الحقيقة الاكيدة في البحث عن الذات – لا تعني البحث عن الخلود، وانما تعني البحث عمّا يوازي الواقع المعيش من بنية افتراضية جديدة قائمة على فكرة مقاومة عوامل الاطاحة بالذات، وتمزيق هوية انسانية الانسان؛ في عالم محكوم بالمحو والتشظي والانتشار.

ونخلص أن (السيمرغ) – كتابة مضادة لاستلاب إنسانية الانسان في ضوء سياق ما بعد الكونيالية، حيث تقوم بتفكيك عوامل النفي والغربة والبهجة، وتعيد إنتماء الذات الضائعة الى هويتها الوطنية المفقودة.

ـ الإتجاه ما بعد الحداثي

ويمكن النظر الى هذا الاتجاه بوصفه امتداداً للحداثة وتجاوزاً لها من حيث التنديد بالعقل والتنوير والتقدم من خلال الشك العميق وعدم اليقين واللاتعيين واللعب الحر بآليات الكتابة المفتوحة.

ولكن ينبغي الانتباه الى " أن (مابعد الحداثة) ليست تعبيراً زمنياً فقط، أي إنه لايكتفي بما تفيده كلمة (مابعد) من مصطلحات التجاوز والانتقال أو العبور أو التحول، بل هو تعبير قيمي " [١٣]

لهذا فإن رواية مابعد الحداثة تنقض فكرة اكتفاء السرد الحداثي بذاته، وذلك باستثمار التجاور والتهكم والسخرية والمفارقة والتضمين والمجاز في تشكيل رؤية لايقينية للعالم، يشكل التراث فيها مستويات متعددة من التخييل، وذلك بتخليق بنى بديلة للبنى الواقعية، يقول الدكتور نجم عبد الله كاظم ((من

المتغيرات وربما الجديد الذي نرصدهما في بعض روايات العقدين الأخيرين ويتعلقان بالمسكوت عنه.... ولاسيما التاريخ القديم والحديث واستلهامه ولكن ليس من خلال التاريخ الرسمي والمعلن والمكتوب بوصفه تأريخا ولكن بالبحث عن المسكوت عنه... وكما يقول الكاتب العراقي فاضل العزاوي: أنّ الماضي لا يهم في ضوء الماضي وإنما يدرك في ضوء وعي الحاضر... إنّ الرواية تمتلك حق امتلاك الماضي.. والواقع أنّ المسكوت عنه قد حضر بكل أنواعه الجنسي والديني والسياسي لا كما يتمثل في التاريخ يل كما يتمثل افتراضا على أرض الواقع)) (١٤).

وينطوي هذا الاتجاه على نمطين من الكتابة الروائية في التعامل مع التراث:

أولاً – الميتاسرد

قبل معرفة البنيات الميتاسردية المتحولة، ينبغي أن نعرف: ماذا يعني الميتا سرد ؟ وبم يُعنى ؟

لقد عرّف الناقد والروائي العراقي عباس عبد جاسم الـ " ميتا سرد " بـ " السرد الذي يعمل دالاً لسرد آخر " أي " السرد الذي يقع ضمن سرد آخر ".(١٥)

وإذا كان السرد يقوم في أساسه على التحوّل من طور الى آخر، فإن الميتاسرد كما نراه من خلال معاينتنا النصّية هو: سرد داخل السرد أو سرد يُعنى بسرد آخر ضمنا.

ونلاحظ بأن الميتاسرد لم يعد مجرد ظاهرة ادبية محدودة، وانما تحوّل الى تقنية حيوية في إطار تيار تجريبي واسع النطاق، حتى تغيّرت طبيعة السرد بظهور كتابة روائية تشتغل على منطقة جديدة ماوراء الرواية إستجابة للتغايرات الاجناسية، حيث الرواية تحاكي نفسها، وترفض أن تصبح " حياة واقعية " (١٦) يرى عباس عبد جاسم أنّ ما وراء السرد جاء رد فعل لمظاهر الاقصاء والالغاء التي حلت بالمؤلف ولابراز دوره في عملية الخلق الأدبي إذ سيكون المؤلف طرفا في التأليف ويضع في روايته ارادته وتصوره ويترك فراغات للآخر، وفي ذلك محاولة من الروائي (المؤلف) كسر الإطار التجنيسي للرواية بهدف خلخلة قواعد السرد المالوفة ونظم الكتابة وشرائط التلقي ويبقى على امتداد الرواية يفكر في صياغة المرويات الممكنة في التصنيف، فهناك تنوع أسلوبي يظهر فيه انشغال الرواية بموضوعها وشكلها لتكسر الحبكة القصصية بإدخال (المخطوط) والوثائق النصية [الأوراق، الرسائل، الدفتر، سجل المكالمات الهاتفية... الخ] في النص الروائي يظهر المؤلف أو غيره وأسلوب ما وراء القص في كتابة التاريخ واحد من تقنيات الرواية ما بعد الحداثية والمرتبط بمصطلح ما وراء السرد أو الميتاسرد أو ما وراء القص أو ما وراء النص أو رواية الانعكاس الذاتي (١٧)، لهذا اتجهت نحو أفق آخر (ماوراء الواقعية)، من منطلق ان " المتخيل يفترق عن

الواقع بفعل المخيلة التي تتعداه " [١٨] كما زحزحت الماضي والتاريخ بقوة التخييل، وينفعنا هنا ما يسمى بما وراء القص التاريخي كونه منسجما مع توجهاتنا في دراسة التراث فقد صاغت(ليندا هيتشيون)، مصطلح (ماوراء القص التاريخي)، وحدّدت فيه الكتابة الميتا تاريخية لمعرفة الماضي في الحاضر: كيف يستطيع الحاضر أن يعرف الماضي الذي يرويه ؟ فهل يجب على الوصف التاريخي أن يقرّ بما يجهله ؟، أو يسمح له بالتخمين ؟ " [١٩] ثم تجيب هيتشيون " إن معرفة الماضي تصير مسألة إنشاء وتأويل، وليست مسألة تسجيل موضوعي ". [٢٠] ، فـ (ماوراء السرد التاريخي) يستدعي تمثيل التأريخ بالتخييل الروائي، لأنّ وظيفة التخييل تقوم بتحويل الأحداث الى وقائع بعد زحزحة الواقعية القصصية ومرجعية الكتابة التاريخية.

وإذا كانت الرواية أكثر استجابة لهذا التحوّل الذي جلب التغيير الى منطق السرد من حيث الماهية والوظيفة، فإن ما يعنينا من السرد ليس ما ينتجه السرد من حبكة، وإنما ما يُنتجه من توتر قاتم بين السرد والسرد المضاد له بحيوات متحركة كالمناقلة والإزاحة والابدال، وكيفية تحطيم التطابق أو تدمير التشابه بين السرد والواقع، وكيفية تقديم رواية جديدة ماوراء الرواية، تكون أكثر حساسية بأن مبادئ وقيم العالم قد تغيّرت، وإن قواعد الاحالة إليها قد تبدّلت أيضاً.

ولغرض تحديد البنية الاطارية لهذا الاتجاه يمكن التمثيل له على سبيل المثال بعيّنات منها:

(حَدّث أبو هريرة قال) لمحمود المسعدي، و(رامة والتنين) لإدوار الخرّاط و(كراسة كانون) لمحمد خضير، و(خشخاش) لسميحة خريس و(السواد الأخضر الصافي) لعباس عبد جاسم.

وتعد الباحثة ضمن هذا السياق " حدث أبو هريرة قال " للتونسي محمود المسعدي[٢١] و" السواد الاخضر الصافي " للعراقي عباس عبد جاسم[٢٢] امثولة للسرد المضاد من خلال تجربة جديدة تنقض الرواية العربية بإحداث قطيعة عنيفة معها، وذلك باستخدام أقصى سياقات الميتاسرديات الجديدة في كيفية تخليق النص التراثي بآليات جديدة.

في نص " حدّث أبو هريرة قال " لم يعد " أبو هريرة " صحابيا أو نحويا في إنتسابه للتراث العربي على نحو مفارق لمرجعيته الكنائية، فقد قدّمه المسعدي بوصفه شخصية إشكالية مركبة تركيبة صوفية وجودية خيالية، اكثر ارتيادا للمغامرة والبحث عن الذات والحقيقة واليقين، مما ترتب على ذلك زحزحة القواعد الكنائية للتاريخ الانتسابي لابي هريرة بقواعد استعارية مفتوحة على مجازات متخّيلة، فأبو هريرة ليس وحده مَن يروي الأحاديث أو يقوم بالاخبار السردي، وانما هناك مَن يتناوب معه في مجريات " الحديث ":

حدث كهلا ن قال: / حدث هشام ابن حارثة عن أبي عبيدة قال: / حدث حرب بن سليمان قال: / ...)

وهكذا تستمر دينامية الحديث من خلال راوٍ مضمر ينسج أحاديث أبي هريرة على جنس الخبر، لدرجة

يتجذّر هذا الخبر أكثر بقواعد الاحالة الاستعارية الى: الشعر والقرآن والحديث النبوي وأساليب النثر العربي القديم، وبذا يشكل الخبر خصيصة سردية رئيسية تميز بها أبو هريرة بما تحدّث به منأحاديث هي بمثابة عتبات نصية في الأساس.

إذن نحن أزاء محاكاة تراثية قائمة على نسج الحكي التراثي باستخدام الخبر كجنس سردي يتشكل عبر جدلية الماضي والحاضر" ويتجذّر بهوية تتبنى منظومة الاجناس العربية القديمة، وبذلك فإن المسعدي " وظف التراث من خلال بعدين: أولهما – توظيف شكل سردي تراثي هو الخبر، مما جعله يلتقي مع تقنيات الرواية الجديدة في مجموعة الخصائص أبرزها: كسر عمودية السرد، تعدد الرواة، القصة داخل القصة ،وثانيهما – هو استخدام اللغة الرمزية المعجزة المستمدة من معجم المتصوفة والمعجم القرآني وكثافة الرمز الاسطوري ". [٢٣]

ولكن كيف استثمر محمود المسعدي التراث بشعرية سردية معاصرة ؟

لقد استثمر المسعدي الخبر في صوغ " نص واحد يرويه راو واحد أو راويان أو أكثر يكون الاول حاضراً وقت وقوعه، اما الثاني ومن بعده فيروونه من غير مشاهدة " [٢٤] وذلك باستخدام أفعال المحدثين والرواة (حدّثني، أخبرني، قال لي، سمعت فلاناً يقول..." [٢٥] وقد تخصبت طريقته في توظيف التراث باستعارة اسم (ابو هريرة)، كاسم يحمل ثلاث دلالات: صحابي ونحوي وراوٍ خيالي على ألسنة الرواة، مما جعل السرد يتعدد بتعدد وجهات النظر في تقديم الخبر بأسانيد متعددة في الحديث الواحد، و (الخبر) هو الشكل التراثي أو الصيغة التعبيرية في استلهام الحيوات التراثية لإستيعاب إشكاليات الروح الانسانية المعاصرة، وأهم سمات تقنيات (الخبر): السرد المتقطع / تعدد الرواة / القصة داخل القصة.

ولكن السؤال الذي يبقى يشغل ذهن الباحثة:

إن كانت هذه الكتابة تنتمي الى جنس (الخبر)، فإن هذا (الخبر) لم يعد جنساً خالصاً في " حدّث أبو هريرة قال: " إذاً لمن تنتمي هوية هذه الكتابة من حيث سلّم الأجناس الأدبية ؟

يمكن القول ان " حدث ابو هريرة قال " كتابة تمثل الانتقال والتحول من البنية المنطقية الأحادية للسرد الى البنية الجدلية التعددية، لانها ليست من جنس الحديث أو الأمثال أو المقامة، وانما هي سرد روائي مشوب بأنماط سردية عربية قديمة... وتكشف رواية " حّدث ابو هريرة قال: " لمحمود المسعدي عن علاقة إشكالية بين التراث وروح العصر خلال الثلاثينيات، حيث كان جيل الاستقلال الوطني يتشكل بوعي جديد ما بعد الاحتلال، فاختار المسعدي (الخبر أو الحدث) كاستراتيجية في توظيف الشكل التراثي، لتخليق نوع جديد من الاخبار السردي كبنية تعبيرية أكثر استجابة للتعبير في تمثل الحاجة الوطنية في تونس.

كما إختار المسعدي " إبو هريرة " كشخصية راوية لأحاديث قائمة على تحطيم التسلسل المنطقي للزمن، باستخدام التقديم والتأخير أو الازاحة والابدال – بسرد مهجّن متقطع مخاتل بين القدم والحداثة، حيث يجمع فيه بين شكل الخبر ومحتوى الدلالة على نحو خلافي مع سياق الاخبار السردي القائم على خلط الترتيب الزمني للأحداث مع المكاني.

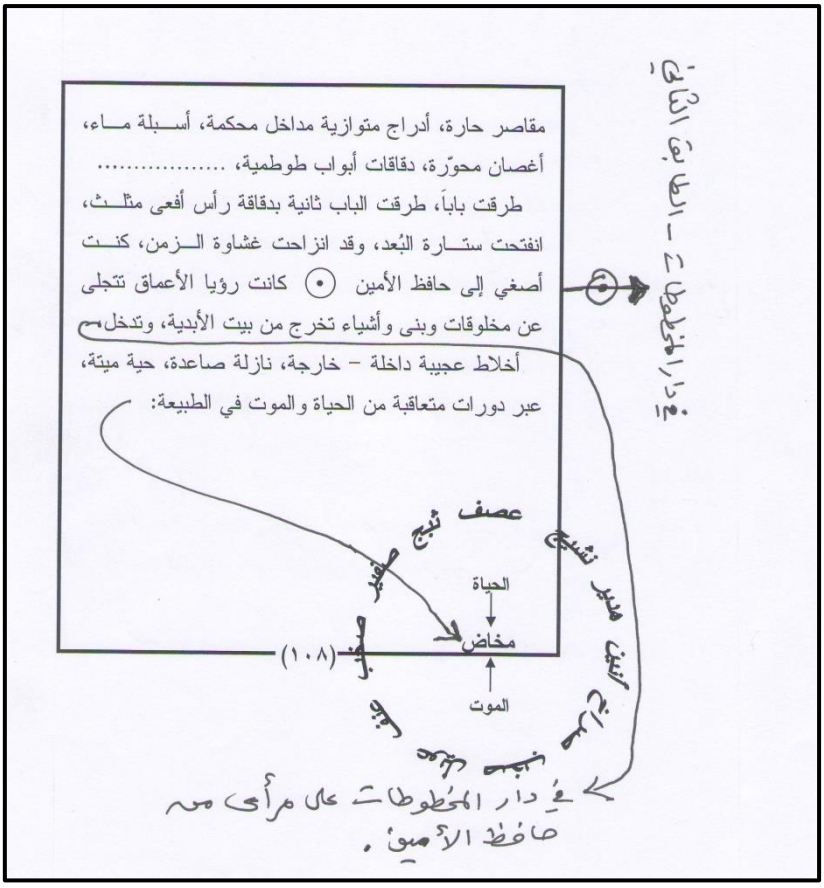
إنّ " أبو هريرة " شخصية مستعارة، تجتمع فيها التجارب ووجهات النظر والمنظورات – تعبيراً عن بنيات سردية وتشذرات اخبارية. وبذا تتجاوز هذه الرواية- الواقع نحو الأبدية والحلول الصوفية لدرجة الانقطاع عن الحياة الدنيوية، وكأن الراوي يتسامى على وفق فكرة إعلاء ما هو حسي مطلق، وكأنه يعيش في برزخ آخر: " أبا حق لبيك / تباركت لبيك / حبيبي جلاليك / أنا الآن إليك " (٢٦).

وباسلوب مركب من لغة التصوف والقرآن والحديث والاسطرة. ينسج المسعدي تجربة وجودية ذات طبيعة صوفية، تتجلى فيها متاهات الروح ومكابدات الجسد في حيرة وجودية مفتوحة على مصير مجهول.

أما " السواد الأخضر الصافي " فإنها تمثل الانتقال والتحوّل من الرؤية الفنية اليقينية للعالم الى الرؤية الفنية اللايقينية للعالم، حيث التساؤل والشك والمحو واللايقين، حث تقوم باستعارة شكل (نظام المخطوطة العربية) التي يتداخل فيها المتن مع الحواشي على وفق سرود متحركة بين فجوات وشواغر متعددة ورسوم بصرية صادمة للذائقة العربية، وتقاوم خرائط الجغرافيا ومدّونات التاريخ ، ولكن من دون عبثية مجانية في التخييل.

ولكن ما دلالة الجمع بين النظام والفوضى في (رواية) هذا (النص) ؟ وإلاّ فما تعليل تداخل النظام مع الفوضى في بناء يجمع التفكك مع التماسك ؟ ثم ما دلالة (تغريبة) المكرّرة بين ثنايا المتن والحواشي ؟ وبالتالي كيف تغرّب العراق كله في تغريبه السواد الاخصر الصافي ؟

قبل الاجابة. تواجه الباحثة صعوبات جمّة في إجتزاء أو إختياركلمة أو فقرة أو ترسيمة بصرية من الرواية كأمثلة دالة للقارئ، لأن كل كلمة في (رواية) هذا (النص) لها دلالة ما. ينظر: نموذج من (الرسوم البصرية) من " السواد الاخضر الصافي "/ ص١٠٨.



هذه الدوامة الدائرية تبدو وكأنها بحث عن الذات أو الهوية، بعدما أطاحت قوى الاستبداد أو القوى المجهولة بالذات، فالمكان هو حاضنة للذات، وإن أطيح به يطاح بها.

فالكاتب هنا لا يقدم رموزا منطقية لبنية دائرية مجرّدة، وانما هي بنية تعبيرية تتجاوز دورة الحياة والموت في الطبيعة، لتؤسس رؤية جديدة لإختلال قيم المركز واضطراب النظام في العالم.

وتستدعي " السواد الأخضر الصافي " الى ذهن الباحثة – رواية مماثلة بعنوان " مدوّنة الاعترافات والاسرار... " للتونسي صلاح الدين بو جاه [٢٧]، وفيها يخترق الكاتب البنية التقليدية السائدة للرواية العربية باستخدام متن وحاشية كشكل روائي جديد، لهذا تنماز (مدونة الاعترافات والاسرار...) بلغة روائية ذات طبيعة استعارية، لدرجة نعت الكاتب روايته بـ (رواية الواقعية اللغوية) .

غير أن " السواد الاخضر الصافي " تنمازمن رواية " مدونة الاعترافات والاسرار.. " بالخروج كلياً على تقاليد الرواية العربية في بناء تجربة فريدة من نوعها من حيث اللغة والشكل والرؤية الجديدة للعالم، وذلك بدمج الشخصيات والاحداث والازمنة والامكنة الحقيقية والتخييلية في تجربة روائية مركبة تركيبة متعددة الأدراج.

وعلى نحو مفارق لنظام المخطوطة العربية، فإن " السواد الأخضر الصافي " تنبني على متن منضد بالحرف الطباعي الفاتح، والحواشي منسوخة بخط المؤلف وثمة نصوص رسموية تقوم بخرق المتن والحواشي بصيغتي الداخل من الحواشي الى المتن، والخارج من المتن الى الحواشي من خلال تعالقات بنائية ودلالية، مما يقوم هذا التداخل والتخارج بزحزحة العلاقات السياقية بالعلاقات الاستبدالية، وتتمثل تلك الانزياحات في الكيفية التي انتظمت بها مستويات التداخل بين الانماط القولية والرسموية لتكشف عن فاعلية التخييل بين الماضي والحاضر وتشوف المستقبل.

نستطيع القول ان ما رسمه الكاتب بكلماته بشكل هندسي يمثل أيقونة تُعنى بعلاقات المشابهة، إذ تكون الاستعارة قائمة على قلب المعنى والمبنى بصيغة الانزياح المتبادل بينهما، وهي استعارة تمثيلية بصرية ــ ان صحّ التعبير ــ تخاطب عين القارئ وذهنه في آن واحد.

ومن أمثلة ذلك:

لعله

عراء

مستور

بالسواد

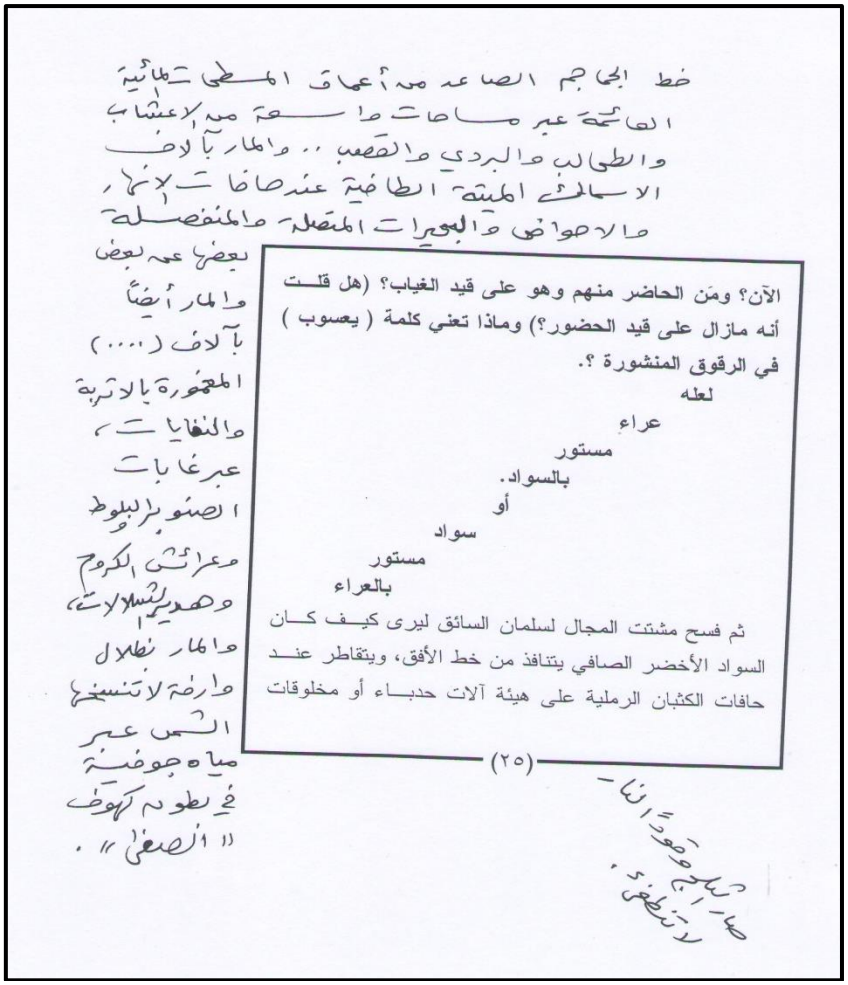
أو

سواد

مستور

بالعراء .

وتستدعي الترسيمة البصرية للدلالة المرئية من خلال التكرار على مستوى العبارة – أن تتحاور العين مع هندسة الشكل بقراءة طباقية. ينظر: نموذج من تمثلات " السواد الاخضر الصافي " [٢٨].



الآن؟ ومَن الحاضر منهم وهو على قيد الغياب؟ (هل قلت أنه مازال على قيد الحضور؟) وماذا تعني كلمة (يعسوب) في الرقوق المنشورة ؟.

لعله

عراء

مستور

بالسواد.

أو

سواد

مستور

بالعراء

ثم فسح مشتت المجال لسلمان السائق ليرى كيف كان السواد الأخضر الصافي يتنافذ من خط الأفق، ويتقاطر عند حافات الكثبان الرملية على هيئة آلات حدباء أو مخلوقات

(٢٥)

وتتسم لغة الرواية بالمجاز والتخييل، ولاسيما الاستعارة، ففي قوله: ((وللصمت خشخشة يابسة بين فجوات الكلمات..)) [٢٩]، فالاستعارة هنا ذات طابع تجسيمي إذ تحولت المعنويات الى ماديات، وفي قوله: ((...والذي يفض بكارة المعاني المطوية في هذه الاوراق يكتشف..)) [٣٠]، وهنا تجاوزت الاستعارة حدودها المألوفة.وتفوم الاستعارة على جدل الاحالة المرجعية الى مدينة (غدامس) المغربية (تحت الأرض)، التي اندثرت عبر التاريخ، والتحول منها إلى مدينة (غدامس) الصفا، المتخيلة (فوق الأرض)، وذلك بصيغة تحيين الماضي في الحاضر أو استدعاء التاريخ إلى الراهن، مما يتداخل في النص ؛ الواقعي بالميثولوجي والاسطوري بالتاريخي والحقيقي بالتخييلي، في غدامس الطفوف تمثلت الواقعة التاريخية باستخدام الفراغ المنقوط الذي هو بحاجة الى من يملؤه، واعادة تركيبه من جديد على وفق رؤية جديدة ،وبذلك تتوالد الصور على نحو مثير، إن لم نقل تستفز ذائقة القارئ، لدرجة تزجّه في لعبة الكتابة(مابعد الحداثية)، وخاصة في كيفية تخليق نسيج روائي يمتلك القدرة على استيعاب المتغيرات وتكيفيها بمسارات جديدة.

إن هذا التنوع يتيح للقارئ امكانات التأويل المفتوحة مما ((يؤشر قدرة الكاتب على خلق النص الروائي من رحم التاريخ والباسه ملبسا عصريا متخيلا ومقبولا))[٣١].

تنبني طريقة الروائي في استعمال التراث على فكرة إستثمار الجغرافيا كوعاء للتاريخ، ومقاومة التاريخ بالتخييل، وتشذيب التاريخ من الأكاذيب، وإستثمار التطريس بوصفه كتابة جديدة فوق كتابة ممحّوة، والتناص مع نصوص محققة كـ " كتاب الاستبصار في غرائب الامصار "، والتحقق من وثائق تاريخية ونصوص دينية وميثولوجية كـ " كتاب التوراة "، وهيكل سليمان وكتاب " الطوالع الفلكية " وكِسَر اثارية منحوتة ناقصة وكتاب " منطق الطير " لفريد الدين العطار وكتاب " الهوامل والشوامل " لأبي حيان التوحيدي، ومعبد إله القمر" سين " و" حفرة الطوفان" و" حفرة الموت" في " مقبرة أور الملكية "، وهذه الوثائق والنصوص والمخطوطات مخلوطة بقصد دلالي مع وقائع ومعلومات حقيقية ومتخيلة، مأخوذة من مدوّنات مرجعية: " تل كوفان " في مدينة الكوفة / و " كداد " الاسم القديم لمدينة الخلافة بغداد/ بحر النج في مدينة النجف/ دار المخطوطات في بغداد/ اللوح المحفوظ/ مدينة غدامس المغربية/ ألواح تقرير المصائر في معبد الاله مردوخ في بابل/ الكأس المقدسة/ جبل ماوت في ايران/ حوض بنجوين شمال العراق/ وادي طوى/ حروب الردة / السبي البابلي/ هيت/ عانة / نهر كوثة / الملك بورسين/ سبيل قاتيباي/ الحفريات التي أشرف عليها ليونارد وولي في العقد الثالث من القرن العشرين/ الاقنية التي اكتشفها الكولونيل البريطاني تشارلز وارين في القدس/ وادي السلام في النجف/ باب حطة/ النمرقة الوسطى/ بناية الريمشن الاثارية التي هُدّمت لعدم وجود مدخل إليها/ متاهة صحراء العذيب/ دير سانت كاترين بطور سيناء...

وعلى الرغم من ان " السواد الاخضر الصافي " إستعارت شكل المخطوطة العربية الاسلامية بطريقة حديثة، فقد أراد الروائي أن يكون نظام (المتن) موازياً لفوضى الحواشي، وذلك للخروج على نظام المخطوطة بجماليات التفكك والتشظي كدالة على تفكك بلاده وتشظي الواقع فيها، بدلالة تغريبة العراق بسواده الأخضر الصافي كلّه تحت وطأة الحصار وحرب الخليج وتداعيات الاحتلال مابعد ٢٠٠٣م، كما أنّ هناك أكثر من رواية داخل الرواية: رواية الروائي في المتن/ رواية اليعقوبي في الحواشي، وبينهما رواية ثالثة (رواية الاخضر الصافي) واخوته: يونس الأكبر والباقر وزينب والغائب وجدهم اليعسوب، ولكن هؤلاء الرواة، والروايات كذلك، تلتقي وتتقاطع/ تنفصل وتتصل/ تظهر وتختفي في أمكنة وأزمنة مختلفة.

ثانياً - العجائبي والغرائبي

تعد الباحثة (سرد التعجيب / سرد التغريب) من أهم مظاهر تحولات الكتابة الروائية من حيث جدّةالشكل الروائي الذي يستتبع الموضوع، فالعجائبي ليس جنساً أدبيا ، ولكنه شكل متخّيل قائم على فنتازيا اللاشعور، وقد بنى الناقد المغربي شعيب حليفي تصوره لمفهوم العجائبي على دراسة لتودوروف (مدخل الى الأدب العجائبي)، حيث ذهب الى ان العجائبي يرتبط في الرواية العربية بالمتخيل العربي " للتعبير عن رؤية مغايرة تقدم تحولاً في العلائق مع الطبيعة، مع الذات الخفّية، ومع الآخرين، مع الواقع واللاواقع... ومثل هذا التحوّل على مستوى بنيات المجتمع هو الذي يبرّر التحوّل عن متخّيل " سائب " الى جنس تخييلي يسنده وعي ولغة متميزة وثيمات تستكشف المجهول وتوسّع من دائرة الادب ". [٣٢] وسواء أكان العجائبي جنسا قائما بذاته أم وظيفة من وظائف التخييل ما فوق الواقع، فإن الباحثة تفهم العجائبي في سرد التعجيب بوصفه تقنية من تقنيات إنتهاكواقعية الواقع بفنتازيا اللاشعور بالواقع اللامعقول كشكل تعبيري دال على بنية متخيلة – مضادة لبنية الواقع.

ولكن لا يمكن التمييز بين العجيب والغريب لوجود تداخل بينهما، هذا على الرغم من أن (الغريب) شكل آخر محايث لـ (العجيب)، وبذا فالعجائبي (ما فوق واقعي)، في حين يمثل الغرائبي اللامألوفمن الواقع، وبذا لا يمكن تحديد مفهوم للعجائبي والغرائبي بحكم قيمي معياري نهائي، وذلك بفعل التعالق البنائي بينهما، غير أن التفريق بينهما تتحكم فيه ذائقة القارئ بدرجات متفاوتة من الحساسية، لانهما نتاج تركيبة دلالية واحدة.

ولغرض تحديد البنية الاطارية لهذا الاتجاه، يمكن التمثيل له على سبيل المثال بعينات منها:

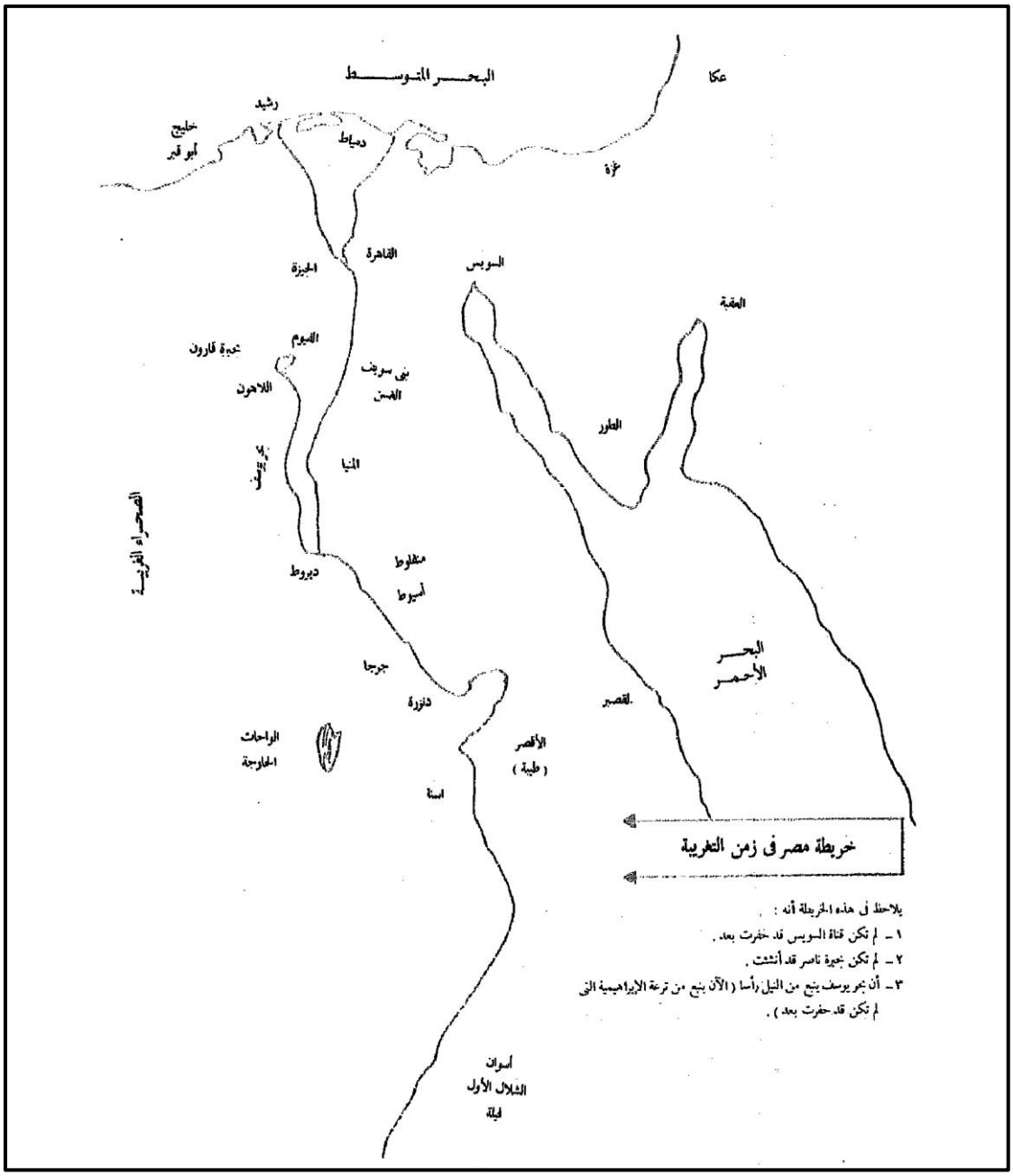
(فاجعة الليلة السابعة) لواسيني الأعرج و(الوقائع الغريبة في إختفاء أبي النحس المتشائل) لإميل حبيبي و(تغريبة بني حتحوت) لمجيد طوبيا و(فقهاء الظلام) لسليم بركات و(أحلام بقرة) لمحمد الهرادي.

وتعد الباحثة ضمن هذا السياق " تغريبة بني حتحوت " للمصري مجيد طوبيا [٣٣] و " أحلام بقرة " للمغربي محمد الهرادي[٣٤] إمثولة للسرد العجيب والغريب، قائمة على خرق واقعية الواقع وانتهاك الحدود بين المألوف واللامألوفوالمعقول واللامعقول بصدمات جمالية لخلخلة الوعي وبلبلة الواقع وإشاعة السخرية والتهكم والفكاهة السوداء.

تتجه " تغريبة بني حتحوت " لمجيد طوبيا من شمال مصر الى بلاد الجنوب، ومن بلاد البحيرات الى بلاد سعد، حيث تستعيد أواخر عصر المماليك: إبّان هيمنة الدولة العثمانية خلال المدة بين نهاية القرن الثامن عشر والقرن التاسع عشر من تاريخ مصر، وما حدث فيها من تحولات حاسمة من حكم المماليك حتى قيام

دولة محمد علي باشا، عبر ثلاثة أجيال من أسرة حتحوت، وقد أحال فيها ماضي تلك التحولات الى الحاضر المعيش بعدّه جزءا من الماضي. ينظر: خريطة مصر في زمن " تغريبة بني حتحوت "

وتستدعي التغريبة الذاكرة بدرجة عالية من خلال استلهام التراث المصري بوعي وبتداخل غير واع، فهي تحمل السمات العامة لتغريبة بني هلال، وهي احدى السير الشعبية العربية التي تحكي معاناة بني هلال في رحلتهم التاريخية الطويلة وخروجهم من ديارهم (الخرمه ورنية) في عالية نجد، الى تونس والمصاعب والاهوال الجسيمة التي تعرضوا لها.



وترى الباحثة أن خريطة مصر في زمن التغريبة قائمة على تصور افتراضي يحاكي التصور الطوبوغرافي، ليس لأن الجغرافيا وعاء للتاريخ، وانما لأن سرد التغريبة نتاج آركولوجيا تخييلية– تقاوم تضاريس الجغرافيا وأحوال التاريخ بقوة التخييل.

وتنبني فكرة التغريبة على (نبوءة عرّافة غجرية) قرأتْ طالع حتحوت بن رضوان وتحولاته الشخصية:

" سيسيح في أرض الله يكابد ويعاني تغريبته في بلاد الناس تطول عدة أعوام، ينزل شمالا فيجد قتالاً ونزالاً يرى الأهوال وانقلاب الأحوال، حيث يتسلطن الفأر على القط ويركع الأسد للقرد، ثم يصعد جنوباً، فيعاشر السباع ويسبح بين التماسيح، ولكنه ينجو بإذن الله " (٣٥)

وتتصّدر هذه النبؤءة – كعتبة نصّية ملحقة بـ (ثريا النص)، وذلك لتحيين الوقائع التاريخية ومزجها بالمخيال الشعبي (الخرافي خاصة) للدلالة على الإنقلاب المتدرَّج لسلّم القيم السياسية والأجتماعية في الواقع المعيش.

ومن خلال بلاغة المحسّنات اللفظية المسجوعة المخلوطة بالسرد الاستعادي للوقائع التاريخية والمخلوطة بالخرافات العجائبية – يتلاعب الكاتب بوصفه (الراوي العليم) بتكسير قواعد الاحالة التقليدية بقواعد استعارية تجعل من السرد الاستعادي للماضي سرداً قائماً في الحاضر لتشوّف ماآل إليه المستقبل في مصر منظوراً إليه من خلال إستنطاق لسان التاريخ المراوغ بين الغالب والمغلوب.

إنّ السرد الاستعادي – سرد إخباري، غالباً ما يتعرّض الى إنكسارات حادة ومفاجئة، حيث تنكسر فيه الحقائق بالخرافات (الصندوق المسحور / مدينة النحاس / ذهب جبال القمر / وصفة الشفاء من عّلة الغرام: ثلاث أوقيات من هبوب الريح ومثلها من شعاع الشمس...) أو تتبدّد الأوهام بالوقائع التاريخية الصارمة (معارك وثورات وحملات بين أهالي مصر والمماليك والفرنسين والترك).

وتنبش التغريبة بوعي (آركولوجي) في طبقات الجغرافيا والتاريخ والتراث – كشكل من أشكال التحقيق في المرويات التاريخية من جهة، وتنبش في طبقات الخرافة والتهويل والخارق كشكل من أشكال التحقيق في البنيات (الأنثروبولوجية) من جهة أخرى.

وتؤكد الباحثة بأن (حكاية القط مع الفأر والأسد) الملحقة بالعنوان الرئيس كعتبة نصية شارحة للتغريبة ؛ تمثل بنية رمزية دالة على التهكم والنكوص السياسي بمَن (ساس البلاد في مصر من تاريخ المماليك وحتى الآن.

أما المغربي محمد الهرادي، فقد إستعار في روايته " أحلام بقرة " فكرة المسخ والتحوّل – من رواية " الحمار الذهبي " لأبوليوس (١٢٥ م – ١٨٠ م)، وذلك لتحويل الكائن البشري الى حيوان على غرار

الابداعات اليونانية، وبذا يتحّول لوكيوس بطل الرواية الى (حمار) بسبب خطأ حبيبته فوتيس، بعد أن دهنت جسده بكمياء المحلول السحري الخاطئ:

" إن حظك ليس أسواً من حظ لوكيوس التعس " (٣٦)

لهذا فالعجائبي في هذه الرواية يشكل شعرية خارقة للعادة، ومثيرة للاندهاش والاستغراب والتساؤل والشك، وهي شعرية ناجمة عن جدل الصراع بين القوانين الطبيعية والبشرية.

وتمثل فنتازيا العجيب والغريب كذلك خاصية سردية في بلاغة التخييل ((وبالتالي تكون الكتابة المتشبعة بروح الفانتاستيك مغامرة واستجلاء للبقايا والهوامش والمقصي من كينونتنا المحاصرة بضغط القوانين والمحرمات وشتى أنواع الرقابة)) (٣٧)، فالرواية تحكي تحوّل إنسان الى بقرة:

" أدركتُ نتيجة طبيعتي الآدامية إنني أحيا في جسد حيوان آخر، جسد كريه أمقته، جسد بقرة " (٣٨)

وهذا الدال المدرك تعبير عن درجة وعمق الإحساس أو الشعور بالتبقير البشري والاستلاب الانساني، مما يترتب على هذا النوع من التبقير الحرمان ولذة الاحساس بالانتماء الى الذات وفقدان الشعور بالعاطفة والبقاء دونياً في خدمة الآخر:

"سنحرمك لذة الاحساس بالانتماء، لن يصير لك رأي أو عاطفة، سنقنعك لتبقى دونياً في خدمتنا"(٣٩)

" إننا نحكم البلاد وأنت واحد من منعنا " (٤٠)

وان كان (المسخ والتحوّل) فكرة شائعة في التناص العجائبي والغرائبي، فإن الباحثة تعتبر فعل (التبقير) بنية جديدة في الكتابة الروائية، ليس لأنها تتضمن دلالة (دونية) ناجمة عن امتهان كينونة الجسد الإنساني، وانما لأنها إستطالة جديدة في استخدام الاستعارة العابرة لمجازات التخييل الروائي.

وان كانت إنسانية (محمد) وهذا هو اسمه في (الرواية)، صارت مجرد إحتمال، فإن التخييل يتحوّل الى شكل من اشكال مقاومة استعمار الآخر، ليس في حيونة الجسد الانساني فقط، بل في مقاومة إستلابه لحريته الانسانية.

الخاتمة

يخلص البحث الى ان تحولات الكتابة الروائية نتاج تغّيرات نصية تمثلت بعلاقات الرواية بالواقع والتاريخ والتراث وتمثلات الرؤية الى العالم، وما أدّت إليه هذه التحوّلات من تغيير في قواعد الاحالة المرجعية للتراث بوجه خاص وكيفية تقديم الواقع من خلاله بوجه عام.

وإزاء التراث، فإن الروائي لا يقوم بوظيفة المؤرخ، وانما يقوم بإنشاء رؤى جديدة أكثر تمثلاً لتراسل الاجناس الجديدة.

وقد حاولت أن أطرح تصوراً جديداً من خلال إقامة تناظر بين تحوّلات الكتابة الروائية وتغيير قواعد الاحالة المرجعية للتراث، وبذا قمت بتقسيم تحولات الكتابة الروائية الى اتجاهين رئيسين: الاتجاه الحداثي والاتجاه ما بعد حداثي، على الرغم مما بينهما من تحولات وتغّيرات، فإن ما بعد الحداثي أكثر تمثلاً لتحولات الكتابة الروائية وما إقترن بها من تغير في قواعد الاحالة المرجعية، لهذا عمدنا الى تقسيم ما بعد الحداثي الى نوعين: (الميتا سرد) و(العجائي الغرائبي)، ثم قمنا بالتركيز على علاقتهما بوعي الهوية وهوية النص ومستويات المحاورة الروائية مع التراث.

هوامش البحث

(١)ـ صبري حافظ، تحولات الخطاب الروائي العربي: تبدّل الجماليات وافق التلقي، بحث مقدّم الى مهرجان العجيلي الثالث للابداع الروائي، ٢٠٠٧، ونشر في (موقع القصة العربية – July 2008.

(٢) ـ عز الدين جلاوجي، سرادق الحلم والفجيعة، منشورات أهل القلم، الجزائر، ط١ ٢٠١٦م، ص ١٠.

(٣)– حسين مروة، دراسات في ضوء المنهج الواقعي، مؤسسة الايمان العربية، بيروت، ط ٢، د. ت، ص 464.

(4) jurgenHabermas ' Le discoursphilosophique la moderinte ' Ed Galimardparis 1988 p 159.

(٥)– الطاهر بن جلون، ليلة القدر، رواية / ترجمة محمد الشركي – مراجعة محمد نيسر، سبراس للنشر – نوبقال للنشر، ١٩٨٧)

(٦) ـ المصدر نفسه: ١٧. ومسألة تحديد ليلة القدر في السابع والعشرين من شهر رمضان المبارك مسألة فيها خلاف، وللمزيد ينظر:. روح المعاني للعلامة شهاب الدين الألوسي، ج٣٠، ص١٨٩ وما بعده.

(٧) ـ المصدر نفسه

(٨) – المصدر نفسه

(9) mohammed Dib.simrgh. Editions AlbinMichel.paris 2003.

(١٠)– يينظر: فريد الدين العطار، منطق الطير، دراسة وترجمة، بديع محمد جمعة، ط٢، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت ٢٠٠٢ م، ص٦٣.

(11) mohamed Dib.

(١٢) – ينظر: عزيز نعمان، جدل الحداثة وما بعد الحداثة، الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، رسالة ماجستير، ٢١/ ١/ ٢٠٠٩م، ص٧٠ـ ٧٥.

(١٣). صبحي الحديدي، الحديث، الحداثة، مابعد الحداثة – ماذا في الـ.. " مابعد " من قبل ومن بعد، كتاب مشترك: مابعد الحداثة ومابعد الحداثية، اعداد وترجمة محمد سبيلا وعبد السلام بنعبد العالي، دار توبقال للنشر، المغرب – الدار البيضاء، ط١، ٢٠٠٧، ص ٦٣.

(١٤) ـ الدكتور نجم عبد الله كاظم: المسكوت عنه في التأريخ.. موضوعا في الرواية العربية المعاصرة، جريدة المدى، العدد ٤٠٤٢الأثنين ١٦ / ١١/ ٢٠١٧م.

(١٥)عباس عبد جاسم، ماوراء السرد–ماوراء الرواية، دار الشؤون الثقافية – بغداد، ط ١، ٢٠٠٥، ص ٢٥.

(١٦)جماليات ماوراء القص – دراسات مابعد الحداثة، ترجمة: أماني أبو رحمة، دار نينوى– دمشق، ٢٠١٠، ص٥٢.

(١٧)– ينظر: الدكتور سمير الخليل، تقويل النص (تفكيك لشفرات النصوص الشعرية والسردية والنقدية)، دار أمل الجديدة، سورية ـ دمشق ط١، ٢٠١٧م، ص ٢٦٢.

(١٨)- محمد برادة، انلمتخيل السياسي في ثلاث روايات، من بحوث مؤتمر القاهرة للابداع الروائي، فبراير ١٩٩٨م.

(١٩) - ليندا هيتشيون، سياسة مابعد الحداثية، ترجمة د. حيدر حاج اسماعيل، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، ط١، ٢٠٠٩، ص١١٤.

(٢٠) - ليندا هيتشيون، سياسة مابعد الحداثية، المصدر نفسه، ص ١٧٦.

(٢١) - محمود المسعدي، حدّث ابوهريرة قال: دار الجنوب – تونس، ط٣، ١٩٨٩.

(٢٢)- عباس عبد جاسم، السواد الاخضر الصافي، رواية نص، منشورات الاديب الثقافية، بغداد، ط٢، ٢٠١١.

(٢٣) - د. وداد بن عافيه، توظيف التراث في رواية " حدّث ابو هريرة قال: " لمحمود المسعدي، مجلة الاثر الجزائرية، ع ٢٧، ديسمبر ٢٠١٦، ص ١٥٣

(٢٤)- عبد الله العيشي، زحام الخطابات، دار الامل، تيزي وزو، ٢٠٠٥، ص ١٢.

(٢٥)- عبد الله العيشي، زحام الخطابات، المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

(٢٦) - ينظر محمود المسعدي، حدّث ابو هريرة قال، مرجع سابق، صذ٩٤.

(٢٧)- صلاح الدين بو جاه، مدونة الاعترافات والاسرار...، سبراس للنشر، تونس، ١٩٨٥م.

(٢٨) - عباس عبد جاسم، السواد الأخضر الصافي: ٢٥.

(٢٩)- عباس عبد جاسم، السواد الاخضر الصافي، مصدر سابق، ص٨٨.

(٣٠)- عباس عبد جاسم، السواد الاخضر الصافي، مصدر سابق، ص٨٨.

(٣١)- الدكتور سمير الخليل، مقتربات السرد الروائي، دار المحجة البيضاء، بيروت ٢٠١٦ م ط١، ١١.

(٣٢)شعيب حليفي، بنيات العجائبي في الرواية العربية – خصوصية الرواية العربية، مجلة فصول، مج ٨٩، ع ٣٤، القاهرة ١٩٩٧، ص ١٤.

(٣٣)- مجيد طوبيا، تغريبة بني حتحوت، دار سعاد الصباح، الكويت، ط١، ١٩٩٢.

(٣٤)- محمد الهرادي، احلام بقرة، دار الخطابي للطباعة والنشر، الدار البيضاء، ط١، ١٩٨٨.

(٣٥)- مجيد طوبيا، تغريبة بني حتحوت، مصدر سابق، ص٤٠.

(٣٦)- محمد الهرادي، احلام بقرة، مصدر سابق، ص ٩٠.

(٣٧)- تودوروف، مدخل إلى الأدب العجائبي، ترجمة الصديق بو علام، دار شرقيات، ط١، ١٩٩٤م، ص٧.

(٣٨)- محمد الهرادي، احلام بقرة، مصدر سابق، ص٨.

(٣٩)- محمد الهرادي، احلام بقرة، مصدر سابق، ٣١.

(٤٠)- محمد الهرادي، احلام بقرة، مصدر سابق، ص٢٩.

المصادر

- العلامة أبو الثناء شهاب الدين السيد محمود الألوسي (ت ١٢٧٠هـ)، روح المعاني، في تفسير ليلة القدر، دار احياء التراث العربي، بيروت – لبنان، د. ت.
- تودوروف، مدخل إلى الأدب العجائبي، ترجمة الصديق بوعلام، دارشرقيات، ط١، ١٩٩٤م.
- جماليات ماوراءالقص – دراسات مابعدالحداثة، ترجمة: أماني أبورحمة، دارنينوى – دمشق، ٢٠١٠ م.
- حسين مروة، دراسات في ضوء المنهج الواقعي، مؤسسة الايمان العربية، بيروت، ط ٢، د. ت.
- سميرالخليل، دليل مصطلحات الدراسات الثقافية والنقد الثقافي، دارالكتب العلمية، بيروت،ط١ ٢٠١٦م.
- ينظر: الدكتور سمير الخليل، تقويل النص (تفكيك لشفرات النصوص الشعرية والسردية والنقدية)، دار أمل الجديدة، سورية ـ دمشق ط١، ٢٠١٧م.
- سميرالخليل، مقتربات السرد الروائي، دارالمحجة البيضاء، بيروت،ط١ ٢٠١٦ م.
- شعيب حليفي، بنيات العجائبي في الروايةالعربية، خصوصية الرواية العربية، مجلة فصول، مج ٨٩، ع ٣٤، القاهرة ١٩٩٧ م.
- صبحي الحديدي، الحديث، الحداثة، ما بعد الحداثة – ماذا في الـ.. " مابعد " من قبل ومن بعد، كتاب مشترك: مابعدالحداثة ومابعدالحداثية، اعدادوترجمة محمدسبيلا وعبدالسلام بن عبد العالي، دارتوبقال للنشر، المغرب – الدارالبيضاء، ط١ / ٢٠٠٧م.
- صبري حافظ، تحولات الخطاب الروائي العربي: تبدّل الجماليات وافق التلقي، بحث مقدّم الى مهرجان العجيلي الثالث للابداع الروائي، ٢٠٠٧، ونشرفي (موقع القصة العربية – ٢٠٠٨ July.).
- صلاح الدين بوجاه، مدونة الاعترافات والاسرار...، سبراس للنشر، تونس، ١٩٨٥م.
- الطاهر بن جلون، ليلة القدر، رواية، ترجمة محمد الشركي، مراجعة محمد نيسر، سبراس للنشر – نوبقال للنشر، ١٩٨٧.
- عباس عبدجاسم، السواد الاخضرالصافي، رواية نص، منشورات الاديب الثقافية، بغداد، ط٢، ٢٠١١ م.
- عباس عبد جاسم، ماوراءالسرد – ما وراءالرواية، دارالشؤون الثقافية – بغداد، ط ١، ٢٠٠٥ م.
- عبدالله العيشي، زحام الخطابات، دارالامل، تيزي وزو، ٢٠٠٥م.
- عزالدين جلاوجي، سرادق الحلم والفجيعة، منشورات أهل القلم،الجزائر،ط١ ٢٠١٦م.
- عزيز نعمان، جدل الحداثة وما بعد الحداثة، الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، رسالة ماجستير، ٢١/ ١/ ٢٠٠٩م. فريد الدين العطار، منطق الطير، دراسة وترجمة، بديع محمد جمعة، ط٢، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت ٢٠٠٢.
- كمال ابوديب، التجاوز او تشابك الفضاءات الابداعية، دارالملايين، بيروت – لبنان، ط١، ١٩٨٨م، ص٨٨.
- ليندا هيتشيون، سياسة مابعدالحداثية، ترجمة د. حيدرحاج اسماعيل، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، ط١، ٢٠٠٩ م.
- - مجيد طوبيا، تغريبة بني حتحوت، دارسعاد الصباح، الكويت، ط١، ١٩٩٢ م.

- محمد الهرادي، احلام بقرة، دارالخطابي للطباعة والنشر، الدارالبيضاء، ط١، ١٩٨٨ م.
- محمد برادة، المتخيل السياسي في ثلاث روايات، من بحوث مؤتمرالقاهرة للابداع٢٠ عبدالله العيشي، زحام الخطابات.
- محمود المسعدي، حدّث ابوهريرة قال:، دارالجنوب – تونس، ط٣، ١٩٨٩م. الدكتور نجم عبد الله كاظم: المسكوت عنه في التأريخ.. موضوعا في الرواية العربية المعاصرة، جريدة المدى، العدد ٤٠٤٢الأثنين ١٦ / ١١/ ٢٠١٧م.
- وداد بن عافيه، توظيف التراث في رواية " حدّث ابوهريرة قال: " لمحمودالمسعدي، مجلةالاثرالجزائرية، ع ٢٧ / ديسمبر ٢٠١٦ م.
- mohamed Dib jurgenHabermas ' Le discoursphilosophique la moderinte ' Ed Galimardparis 1988
- mohammed Dib.simrgh. Editions AlbinMichel.paris 2003