Dirassat & Abhath
The Arabic Journal of Human and Social Sciences

مجلة دراسات وأبحاث
المجلة العربية في العلوم الإنسانية والاجتماعية

EISSN: 2253-0363
ISSN : 1112-9751

السرد الذاكراتي في رواية "حريق الأخيلة" لإدوارد خراط

The mnemonic narrative in the novel "The fire of imaginaries" by Edard Al-Kharrat

1. خروفة براك ، Kheroufa Barak 2. أ.د صالح ولعة Salah Oualaa

1. طالبة دكتوراه، جامعة باجي مختار- عنابة، كلية الآداب واللغات، مخبر الأدب العام والمقارن

Doctorante, université Badji Mokhtar-Annaba, Faculté des langues et des lettres, Laboratoire de littérature générale et comparée
khroufaberrak@gmail.com

2 أستاذ التعليم العالي، جامعة باجي مختار- عنابة، كلية الآداب واللغات، مخبر الأدب العام والمقارن

Professeur, université Badji Mokhtar-Annaba, Faculté des langues et des lettres, Laboratoire de littérature générale et comparée
ouelaa_salah@yahoo.fr

المؤلف المرسل: خروفة براك Kheroufa Barak الإيميل: khroufaberrak@gmail.com

تاريخ الاستلام: 2023-06-17 تاريخ القبول : 2023-09-19

الملخص باللغة العربية:

تعد رواية (حريق الأخيلة) من الأعمال النوستالجية، التي غالب فيها "الخراط" اليأس والاغتراب، وداعب روح الإصرار، لتحطيم جدار العزلة، وولوج الفردوس المفقود، أرض المحبة والصداقة والفن. حيث استثمر لصوغ رؤيته هذه، تقنيتين: تقنية الرسائل وتقنية المذكرات، التي أثرت المنجز السردي وأضفت عليه شعرية خاصة.

الكلمات المفتاحية: النوستالجيا، تقنية الرسائل، تقنية المذكرات، المنجز السردي، الشعرية.

Abstract:

The novel (Fire of Achilles) is considered one of the nostalgic works, in which Al-Kharrat is dominated by despair and alienation, and caresses the spirit of perseverance, to break down the wall of isolation and enter paradise lost, the land of love, friendship and art. To formulate this vision, he invested two techniques: the technique of messaging and the technique of the journal, which enriched the narrative realization and added a particular poetics to it.

Keywords: nostalgia, message technique, diary, narrative realization, poetics.

المقدمة:

منذ ستّينيات القرن العشرين، اقتحم "الخرّاط" مجاهل التجريب في الكتابة الأدبية، الّتي تنوّعت لديه ما بين الرواية والقصة القصيرة، والمسرحية والشعر، وحتّى الفن التشكيلي، إلى جانب ما أفاض به من آراء نقدية، ووجهات نظر في استراتيجيات الإبداع المتنوعة، الّتي احتوتها كتاباته النقدية، سواء أكانت مؤلفات منشورة، كـ"الحساسية الجديدة" و"المشهد القصصي" و"مهاجمة المستحيل"... وغيرها من المؤلفات، أم جملة المقالات المنشورة على صفحات المجلاّت المختصة، والجرائد، أو حتّى عبر لقاءات صحفية أو إذاعية أو تلفزيونية.

فقد دأب "الخرّاط" في ممارسته الإبداعية على خرق قواعد الكتابة الروائية والقصصية، والكشف عن استراتيجيات جديدة، ومنافذ لم تقتحم بعد، يقارب بها القارئ متن الخطاب، وعوالمه الداخلية، حتّى بات أنموذجًا يقتدي به المبدعون المعاصرون، ومحلّ اهتمام الباحثين والنّقاد والدارسين، إذ "استطاع أن يلمس بأعماله وجدان القرّاء واستحسان النقاد، فدارت حول أدبه كثير من الدراسات النقدية والندوات، وصار محطًّا لاهتمام الباحثين في الأدب العربي، والحداثة، كما تخرّج من تحت عباءته الروائية كثير ممن ساروا على الدّرب"[1].

إنّ مسلك التجريب الّذي اعتمده في التأليف الروائي، أجاز له طرح قضايا جد حسّاسة، يُعايشها أو عايشها عبر مختلف مراحله العمرية، أو المراحل التاريخية للبلاد،

باعتماد تقنيات الواقعية السحرية، الّتي توارى خلفها، ليُتيح لنفسه قدرًا من الحريّة لإبداء وجهات نظر، قد تحسب -توثيقًا- عليه، فحامل الرؤية، ومبلغها، قناع محاصر بأحاسيس ذاتية، ومشاعر عامة (وجدان جمعي)، تستدعي إمكانات فنّية، وتقنيات جمالية، دون أن نُهمل الذائقة الّتي تنثر عادة الرقة والسّلاسة، والمنفعة الخالصة، أو حتّى تلك المشوبة بالمراوغة والالتباس.

ويؤكّد "الخرّاط" ذلك في قوله: "قد أكون من التيّار الرّوائي والقصصي، الّذي سُمّي تيار ما بعد المحفوظية "وجمع مروحة واسعة من الكتاب المصريين، مثل "صنع الله إبراهيم" و"جمال الغيطاني"، و"غالب هلسا"، و"بهاء طاهر"، و"عبد الحكيم قاسم"، والجامع المشترك بين هؤلاء هو التمرّد على القواعد المحفوظية في الكتابة القصصية والروائية وكسرها"[2].

إنّ الكتابة الروائية لديه، هي مغامرة بكلّ المقاييس، وهي أيضًا رحلة متجدّدة، زمانًا ومكانًا وأحوالاً وأفعالاً، كتابة مراوغة، تداعب فضول الرّوائي، المتوجس، القلق، الّذي يستهجن الرتابة، ويتجاوز المألوف، كتابة المتخيّل الّذي يحوّل الرّاهن إلى كشف صوفي، أو سحر أسطوري، كتابة تقوّض سلطة الزّمن، لإنتاج رواية انفتاحية على كلّ مجهول وغامض، وملتبس، متمرّد، منفلتة، وإشكالية تُساير إيقاع الحياة المعاصرة، إذ "يعيش إنسان اليوم في حالة توتر دائم، وهو يقف وجهًا لوجه أمام الدّمار والموت والتعذيب، والوحدة، إنّه إنسان الحالات المتطرفة، وقد بلغ أو على وشك البلوغ نهاية وجوده، والأدب الّذي يصف أو يفحص هذه الحالة لا يُمكن أن يكون شيئًا آخر عدا كونه أدب الحالات الاستثنائية"[3].

ولأنّ الجديد يستهوي الإنسان، -عادة- والتجدد يلح على الحضور في الحياة –عامّة-؛ لأنّ "الحياة تكون جميلة رائعة بالتغيير والتجدد، ونحن نرى أنّ أصحاب الإدراكات الواسعة، والإحساس القوي والتذوق العميق، أكثر تغييرًا وابتداعًا وأكثر ميلاً إلى التغيير والابتداع، وهذا تقليد لمجرى الحياة الصادقة"[4]. ولأنّ الكتابة -كما رآها "ميشونيك"- هي: "معاناة حياة مثلما هي معاناة قول ومعاناة لغة"[5].

كانت رواية "حريق الأخيلة" مثار الاهتمام لما حوته من جماليات فنّية، أبانت حداثتها وعمّقت رؤية التجديد فيها، إذ يعترف الروائي بذلك في قوله: "كتابة من جديد، بل كتابة جديدة، ولعلّني لا أجرؤ أن أكتبها الآن خشية من عاطفيتها المسرفة ربّما، وها أندا أكتبها مع ذلك بلا خوفٍ، أكتبها، كتبتها، سوف أكتبها، كان ينبغي أن أكتبها، لن أكتبها، لم يكن يجب أن أكتبها، وقد كتبتها، ها أندا أكتبها، بكلّ الأفعال"[6].

وهي (الرواية) إحدى الخطابات الّتي تساوقت فيها الذاكرة المحمومة بالعبور النوعي، الّذي يتشاكل مع جملة الاستدعاءات الذاكراتية، الّتي أفرزتها رؤية "الخرّاط" للواقع وما بعد الواقع المنسوب للذاكرة الحلمية أو التمويهات المعراجية، الّتي ألفناها في الخطابات التجريبية، وعليه ارتأيت قراءة السرد الذاكراتي المنفتح على العبور النوعي في محاولة نقدية، أجلو فيها، تقنيات السرد الذاكراتي وما تضفيه من سحر فنّي، وإشعاع فكري، ليتسع في المتن الحكائي. ومن ثم ارتأينا قبل ولوج عالم الذاكرة وسرديتها، كان إلزامًا علينا تأمل العنوان ومقارعته لفك بعض الشفرات السردية والدلالية، الّتي تساعد على تسليط الضوء الكاشف -كما يجب- على متن الخطاب الروائي.

2- مقارعة العنوان:

يبدو "حريق الأخيلة" من المصاحبات النّصية المتأرجحة بين الصوفية والأسطورية، فهو عتبة كثيفة الإيحاءات، مشبعة الدلالات معراجية المنحى والتطلع. عنوان يشكل صوت الذاكرة المستصرخة، الملتهبة بعبق القديم الحارق والحريف، صدى يختزن نيران شوق محموم لعوالم تداعت، وحوادث تلاشت، وأزمنة تشظت بفعل الاستحضار المستعر، لتراكمات سنينها الطويلة، وأعباء الواقع المتحوّل، الّذي يعاود الرجعة ليحيا من جديد كطائر "الفينيق" في مذكرة السارد والبطل ولم لا الروائي أيضًا.

وهو أيضًا (العنوان) معراج النفس في لحظات الوجد الحقيقي الّذي يتعالى في الأعماق، ويسمو بالروح منبهًا إيّاها من

اختلال التوازن المادي الحاصل، الّذي يستبيح كل جميل، ونقي.

فالعنوان، إذن، صرخة مستعرة للذات الموءودة الباحثة عن ملاذ، تنتعش فيه من جديد، في واقع لازوردي شفاف غير واضح المعالم.

هكذا، بدا "العنوان" بركان متفجر، ألقى بحممه المستعرة في مفكرة "السارد" و"البطل"، (العقل) مستودع حفظ تراكمات الحياة، لتتناثر ذائقة النّارية، وتضيء جانب الحياة المظلم القاسي بقبسات نورانية اختزنها الوعي أو اللاّوعي، وشطحات الأحلام، "لا وقت للنوستالجيا. شهوات الروح غير مقسومة، والمعنى اللاّمحدود. تنين شربت معه الرّاح"[7].

كان العنوان إعلانًا صريحًا، لفتح آفاق لاستدعاء الذاكراتي، هذا السّيل العرم، الّذي لا يعرف له السارد بداية أو نهاية؛ لأنّ الذاكرة "ملكة كلّية قبلية تربط بين الأفعال في الشعور بطريقة متّصلة وكأنّها سجلٌ دقيق يرتسم عليه تيّار متصل مستمر"[8]، ناهيك عن الأحلام والتهويمات والتخاييل الّتي تعدّ وجهًا آخر للخزّان البشري المسمّى الذاكرة، بكاءً على الأطلال وابتعاثًا للرسوم، حنين جارف للمفقود، ورغبة ملّحة في الحياة.

ويتحوّل اللاّوعي إلى رصيف للوعي، لأنّه يُحقق الكينونة، أو الوجود، يقول السّارد: "أنفاس الحلم قريبة من وجهي، حارّة أشم بخار أحشائي، أتخبط -ولا أتوه- في أروقة العلاقات القديمة المتشابكة الحنايا، في ممرّات النّفس الداخلية، شباكها المتلوية، صخور حيّة، تنبض بينما القمر يسقط أمامي، أنقاضا، والنجوم الهالكة، أو هام سامعة مبنية صورحًا من الخيال العتيق، تحترق مسوخًا جافّة العظام، شاهقة تحترق"[9].

وقد عمد "الخرّاط" إلى تقنيات بعينها، لتشكيل السّرد الذاكراتي، مبديا اهتماما واضحا بتقنيتين أساسيتين، لما لهما من تأثير على العملية التواصلية، على المستويين النفسي والاجتماعي.

3- تقنيات السّرد الذاكراتي:

لجأ "الخرّاط" في روايته "حريق الأخيلة" إلى جملة من الفنّيات ذات المنحى الشعري، الّتي غدت المنجز السّردي، وغاصت في أعماق العوالم الداخلية "للسّارد" و"البطل"، وبقيّة شخوص الرّواية، إذ استعان الروائي بتقنية التراسل بين الشعري والوثائقي، ممّا أكسب كلّ منهما دلالة قيمية، أكبر ممّا لو جاء كلّ منهما على حده، في سياقات منفصلة معزولة، ليس "التداخل هنا مجرّد تجاور بل هو تراسل إيقاعي ودلالي"[10].

وتتحوّل الرّواية "... إلى بؤرة كبيرة تحتوي بجانب التسجيل السّردي والوصف الوثائقي نوعًا من التماهي والغرائبي المشحون بها جس لعدد من القضايا، منها الأسطوري والغرائبي، ومنها البعد الإنساني، الناتج عن تلاحم العديد من العناصر المكوّنة لحميمية الحياة، في هذا الوقت العصيب من الزمن"[11].

ومن التقنيات الفنّية السّرد الذاكراتية، الّتي وظفها الروائي في هذه الرواية، نجد:

أ- تقنية الرسائل:

شكلت رواية "حريق الأخيلة" حنينًا جارفًا، حمله السّارد بين جوانحه لأفراد-تربعت محبتهم على عرش قلبه و"البطل" معًا، ولم تبرحه أبدًا. ولعوالم انفضت، وترسّخت آثارها في العقل والنّفس، ولم يكن من بد إلاّ ابتعاثها عبر تقنية الرسائل، الّتي كانت جسرًا يعبق بألوان الحبّ والمودّة. حيث بدا السّارد واعيًا لقيمة هذا النوع من الخطابات الّتي تضاءل وجودها، مع ولوج عالم الاتصالات الحديثة ووسائلها التكنولوجية.

إذ فتح كراسته القديمة، وراح يستخرج تلك الرسائل المبعثرة فيه، من أفراد مقرّبين رحلوا عن عالمه، أو أبعدتهم المسافات، أو تلك الّتي أرسلها (هو) لهم، أو ردوده على خطاباتهم، فكانت مسلكًا فنّيًا، أضفى على المنجز السّردي جمالية مغايّرة، لحضورها المحوري في الحركة السّردية، ويؤكّد السّارد ذلك، في قوله: "وللرسائل فيها أظنّ دورٌ في هذه الكتابة أيضًا"[12].

إذ بدت المتنفس الّذي تشعّ منه أنوار الحيّاة الّتي يبتعثها السّارد من خلال الخطابات القديمة، على المستويين الإنساني، والفنّي، فاستعادتها تُنعش الرّوح وتُحيّ القلب، وتفتح أبواب الأمل الموصدة، بفعل عوادي الزمن، ويؤسس لكتابة روائية جديدة، متجدّدة الفنّيات والآليّات، يقول السّارد: "ابتعاث هذه الرسائل من جديد، أقول لنفسي ليس تاريخًا، ولا استعادة تذكر، ألم أقل ذلك أكثر من مرّة، حتّى الملل، بل كتابة جديدة"[13].

هكذا عبقت هذه الرواية بألوان النوستالجيا الحارقة، الّتي تبحث في أعماق النفوس الجافّة الباردة عن مساحة حارّة رطبة، ترتوي منها الإنسانية، وتبعث الحيّاة في الحيّاة، نوستالجيا لا تحول، صامدة في وجه الانعزال والغياب.

ولأنّ الرسالة تقنية فنّية تعبيرية، تعدّدت مستوياتها بتعدد مستويات الشرائح الاجتماعية الفاعلة، التعليمي والثقافي، أدّت إلى خلق ذلك التدرّج في مستويات اللغة السّردية، والعبور النوعي (عبر النوعية)، سفر في رحاب اللّسان المنبعث من تربة مصر المعجونة بمياه النّيل. فكلّ خطاب ترسلي هو نافذة مفتوحة على واجهة لمصر، الأرض والتاريخ والثقافة، والحضارة، والعلاقات الإنسانية، والصداقات والحميمية، يقول السّارد في أحد خطاباته المرسلة إلى صديقه "وفيق راقم": "أجب يا صديقي... إنّني في لهفة محمومة، إلى خطاب منك... رقيق... جميل عذب ... كالعاطفة الّتي تغمر صدرينا .. خطاب...كتلك الرّسالات الحلوة ... الّتي كنت أقرأها لك ... منذ زمن ... يُخيّل إليّ أنّه بعيد .. بعيد ..."[14].

لقد تحوّلت الرسائل في "حريق الأخيلة" مستودع معرفة، يزخر بألوان الحكايا، والفنون والتاريخ، والأحلام والصور الإنسانية، وبدت كمقابر الفراعنة الّتي تكتنز أسرارًا، تتخلق من جديد، كلّما فتحتها كشفت لك عن نواحي لم تطأها الأقدام بعد، أو قل الأقلام بعد، فـ "إنّما يصيب الأديب لذته الفنية، والفيلسوف متعته الفكرية من علاج الجديد وابتكاره، وحتّى إذا عرض له القديم المألوف سلك إليه غير سبيله المطروقة"[15].

هكذا عمل "الخرّاط" على استنفاذ أو محاولة استنفاذ ما في الرسالة من طاقات فنية، لاختراق سردية الرواية وإخضاعها لقانون التحول، الّذي يلف الفن والحياة. واستسلمت الرواية بكل طواعية لخطاب الترسل، وسمحت له بالمشاركة في العملية السّردية، الّتي أضحت فضاء متعدد الأبعاد، الأسطورية والواقعية والحلمية...وغيرها. يلهج السّارد كلّما جرفه الحنين، واستعر لهيب الشوق، واحترقت مرافئ العزلة والاغتراب، وصرخت النفس بأعلى صوتها: أريد الحياة. أريد الاستمرار. "إنّ الحياة تكون جميلة رائعة بالتجديد، ونحن نرى أنّ أصحاب الإدراكات الواسعة، والإحساس القوي والتذوق العميق أكثر تغييرًا وابتداعًا وأكثر ميلاً إلى التغيير، والابتداع، وهذا تقليد لمجرى الحياة الصادقة"[16].

ويعيد "الخرّاط" -في هذه الرواية- إلى الواجهة، صورة الرسالة الأدبية التراثية وحتّى الحديثة، لتتخذ شكلاً جديدًا، داخل المنجز السّردي، فتتفاعل معه وتفعله، وكانت شبيهة بتلك الّتي دارت بين "جبران خليل جبران" و"مي زيادة"، والّتي بثا فيها إلى جانب السّيل المتدفق من المشاعر والأحاسيس، بعض قواعد الكتابة الأدبية، وجماليتها، ومباهج الحياة من منظوريهما، وشيئًا من الفكر والفلسفة والفنّ، وبعض الآراء حول الفنون عامّة.

ومن الرّسائل النموذجية في ذلك، تلك الّتي بعث بها السّارد إلى صديقه ورفيقه في "3 مارس 1934"، وقال فيها: "عزيزي لعلّك تذكر... أولا تذكر.... إنّني سألتك مرّة -وكان ذلك في دمنهور-كيف يكتب "توفيق الحكيم" مسرحياته دافقة بصور "الحيّاة"... الحياة العملية بتعبيراتها الدّارجة البارعة... على الرّغم أنّه-كان يقول-معتكف في برجه العاجي... عزوف عن المجتمعات... البريئة، وغير البريئة منها... على حدّ تعبيره.

ولعلّك تذكر -أنا أذكر جيّدًا- أنّك أجبتني: أنّ هذا الصنف من خلق الله، يحيا... ليس كسائر النّاس... يل يحيا حياتين إحداهما صالحة... عادية... تافهة... بين النّاس... والأخرى ... هادئة ساهمة ... منزوية بين أربعة جدران عاجية...

بين كتب... وموسيقى... وتأملات ذاهلة طويلة حالمة ممتعة... وهكذا أجبت... أو ما يقرب من ذلك"[17].

هكذا، بعث "الروائي" تقنية تراثية، ونفخ فيها فاعلية حداثوية، صنعت الفارق في الرواية التجريبية المعاصرة، برقة مغزولة بمشاعر الحب لمصر، الأرض، الوطن، المعشوقة الأبدية "كيمي" المدى والسّرمدية، انحلت الرسائل وتسلّلت في المخيال السّردي، وأحالته إلى مخيال سردي رومنسي يُغازل الواقع، ويستنطق التاريخ، ويُطارد الأحلام، ويغالب الكوابيس بلغة شفافة التعبير، كثيفة الدّلالة، رومنسية الإيقاع وصوفية المنحى والتطلّع. إذ "تؤكّد هذه الرسائل المزاج والميل الرومانسيين العميقين في النّظر إلى الأمور، وفي التفكير والسلوك، والاستغراق في محاولة معرفة كنه النّفس البشرية ودواخلها"[18].

فالرّسائل فتحت أبواب الفردوس المفقود، الّذي "...يمثل ماضي الإنسان وحلمه البعيد الغائر في نفسه، ويتجلى هذا الحلم في منام الإنسان، أو في تطلّعاته الحالمة أو في طموحه للمصير المأمول"[19]. هذه المفاتيح (الرسائل)، الّتي أنعشت الآمال من جديد، بعد أن أصيبت بنكسة يأس، يقول السّارد: "تقول لي: "أتذكر تلك السّماء الّتي عشنا معًا فيها... نعم...أذكرها، ولكن لماذا أنت يائس، لماذا لا تعيش، وتحيا، هل تفهمني؟...لكي تتفتح مرّة ثانية أبواب الفردوس المغلقة"[20].

إذن وثب "الخرّاط" يحاور تلك الرّسائل، عبر سارده، مستجليًا عمق النّفس البشرية، وجوهر دواخلها، وحكم العلاقات الّتي يظل الإنسان مسحوبًا إليها إراديًا، أو لا إراديًا، رغم حالاتها المتأرجحة بين القطع والوصل. يقول السّارد: "يا صديقي ها أنذا أكتب إليك بعد مرور أكثر من خمسين عامًا، فهل ما زلت تنتظر؟ أم أنّ كل شيء قد فات أوانه؟ (...) هل أعترف لنفسي أنّني كأنّما كتبت هذا الخطاب بالأميين فقط، إنّني أكتبه الآن، إنّني سأكتبه ربّما بعد ستّة أيّام؟ ربّما مع تعديل طفيف في النبرة، لا غير، ربّما بتخفيف قليل من الصّرخة، يمكن لكن الصرخة هي هي، هل أسخر من نفسي -قليلاً- لأنّني كتبت، أو سأكتب هذا الخطاب أم أنّني أُشفق على نفسي قليلاً ؟"[21].

لقد صاغ "السّارد" من رسائله نصوصًا أدبية، تتبدى بلغة رقيقة عذبة، رومنسية، شاعرية، فلسفية تأملية، لغة مغايرة، تتخلق بإمكانات "الكاتب" وموهبته الفذة، وعشقه اللاّنهائي لها. فهي أداته الطيّعة الّتي تحقق كينونته، وتهبه الحيّاة، وتصنع له الوجود، وهي الّتي تنمحه الفردانية والتفرّد، إذ يقول "السّارد" في رسالة مطوّلة، امتدت من "ص144 إلى 151"، حيث طرح جملة من الأفكار الفلسفية التأملية، حول الواقع والوجود، عالجها بنبرة تفاؤلية، تستشعر القارئ بمقدار الطاقة الكامنة فيه، لتغيير أي موقف لصالح. إذ بدت (الرسالة) نصًا أدبيًا-داخل نص أدبي (الرواية)- رومنسيًا، مفعمًا بالتأملات الفلسفية في الحيّاة والكون والنّفس البشرية، ودواخلها، مخلوطة بعوالم السريالية، المستنطقة للمجهول، ففي مقطع منها يقول (السّارد): "...فلنبحث عن الحيّاة...الخصبة...العامرة، نعم...يا صديقي...إنّ في نفوسنا أكوانًا، إنّها الإنسانية كاملة، تتمثل...مركزة...في أعماقنا...لنبحث عن الحيّاة...بين روائع الفكر... والفن... لنبحث عن الحيّاة...بين الآلام...والعذاب...الّذي يطهر... وينّقي ... ويخصب ..."[22].

هكذا كان بعث الخطاب الترسلي والتولّد، ليتحوّل إلى مكوّن سردي في الرّواية التجريبية، أو هي رواية ما بعد الحداثة، حيث تسلّلت الرسائل بمضامينها الأدبية والفكرية والفلسفية في المنجز السّردي، واستقالت حركة سردية تابعة، أو قارة في الرواية، وهو ما يجعل الرواية مخاتلة، والحركات السردية مراوغة، والسّارد ملتبس وهكذا. ومن ثمّ فـ"لا يستطيع قارئ "إدوار الخرّاط" أن ينسى أنّه في صحبة كاتب مثقف، قرأ في الفلسفة والأدب وعلم النفس والسياسة...على أنّ التعقيد الذهني الّذي يمتاز به فن الخرّاط لا ينفي أنّ فيه نبرة من بساطة راوي الحكايات والقاص الّذي يسلي، ويبكي، ويضحك"[23].

إنّ المتأمل لرسائل "الخرّاط"، يتلمس أسلوب "جبران خليل جبران" وهو مسافر بين حقول الفكر، وبحار الفلسفة، وجداول المعرفة، وشواطئ الدّين، وربوع الحيّاة. وينفتح النّص على نصوص أخرى، وتمتزج الأصوات السّاردة عبر هذا الكم الموسوعي من الفنون والآداب. ففي المقطع الموالي، نزوع إلى الصّوت الجبراني، الّذي يترنم ترانيم كنائسية، تُغذي الرّوح، وتُنعش الفكر، يقول السّارد في رسالة الموجهة إلى صديق العمر: "عزيزي...إنّ الحيّاة نزوعًا إلى الامتداد والفيض، وروحك ملآنة بالحيّاة، ولكنّك تحبسها، تضيق عليها الخناق، لا تجعلها تنطلق، تنطلق مع نغم، أو صورة، أو كتاب، تنطلق إلى الأجواء المقدّسة، إلى الآفاق السّامية، غلى حيث تُصبح السعادة ألمًا، ويغنى الألم في السّعادة"[24].

كما كان حظ العلوم التجريبية قائمًا في رسائله الّتي احتفت بمعارف كونية، ورافقت إنجازات العلماء وباركتها، مستثمرا إياها في تحميل الرواية هالة جديدة من المعارف الى جانب الفنون. كما كان الأمر مع "أينشتاين" صاحب العبقرية الفذّة، الّتي شدّت اهتمام السّارد، فناقش موضوعه، "...يقول: "أينشتاين" إذ ذاك أنّ الكون أشبه بقوّة عقلية ذهنية...فهل للقوى العقلية حدود؟... هل يمكن أن تتّسع، وتتسّع، على حساب ماذا؟ لا شيء .. فليس هناك بالطبع شيء خارج القوى العقلية، لا فراغ ولا عدم...وهذا لا يمنع اتساعها وتمددها، هكذا الكون كلّه، يتّسع دائمًا وباستمرار"[25].

ثم تكتمل براعة "الخرّاط" في ربط ما هو عقلي بما هو روحي (صوفي)، حيث يتخذ من الكون الّذي عرفه "أينشتاين" مدخلا لبيت "عمر الخيّام" الشاعر الصّوفي، ويستشهد به السّارد، في قوله: "أتراهم وقد تولت قرون أعجزتهم كاف، وواو، ونون"[26]. إذن تعامل "الخرّاط" مع فن الترسل، تعاملاً حداثيًا أخرجه عن دائرة الإنشائية إلى السردية، وأحدث بذلك تفاعلاً نصيًّا، تتداخل فيها مقوّمات كل فن، لتنسج نصًا كليًّا، ينحت من التراث، ويعتلي أبراج الحداثة. فكانت رواية "حريق الأخيلة". تركيبة فنّية متميّزة، ترتهن في أساسها إلى الانبناء على "التراث"، يوعي جديد، وتصوّر مختلف عن السّائد، وممارسة تنحو نحو الإبداع من داخل التراث، وتنتج نصًا يأخذ ملامحه وسماته الخاصّة، ليس من التراث نفسه، ولكن من نوع التصوّر الّذي يحكم هذه الممارسة، ويجعلها بنت واقعها، وسليلة عصرها، وهذا مكمن فُرادة "التعلّق النّص" كما يقدمه" [27]"الخرّاط".

فضلاً عن ذلك فقد أدّت هذه التقنية (الترسل) الرسالة إلى تقطيع الزمنية السّردية، دون إحداث انقطاع في الحركة السّردية، أو المنجز السّردي، إنّما تسلّلت الخطابات بخفّة في عوالم السّرد، وأضحت جزءً لا يتجزأ، ولولا عناصر الرّسالة (.... "عزيزي" و"حضرة الأفندي...")، والتواقيع مثل توقيع السّارد، الّذي يتقصد التعمية والتخفي، والتوقيع بكلمة "المخلص" لما علمنا أنّها رسائل وليست محطّات سردية، متلاحمة.

فـ"إنّ التقطيع؛ بمعنى التشذر السردي، تقنية أدبية ورؤية للعالم، تبدو حديثة، إذ أنّها تمثل-منذ بدايات القرن في المجتمعات الغربية-تمزق وحدة الرواية، الّتي أنجزت في العقود الذهبية للرواية "الواقعية" و"الطبيعية". لكنّها -مع ذلك- موجودة منذ القدم (...) في القص العربي، مثلاً يقوم فنّ القص على فقرات من السّرد يجمعها، أو لا يجمعها الإطار الواحد من قصص القرآن، إلى "ألف ليلة وليلة"، "البخلاء"، "طوق الحمامة"...وحتّى "حديث عيسى بن هشام"[28].

لقد كان تعامل "الخرّاط" مع هذا الخطاب، تعاملاً واعيًا، لأنّ الكتابة لديه شكلٌ من أشكال الحيّاة، إن لم تكن الجنون عينه، والفوضى واللاّنظام، ومن ثمّ كان تشظي أو كسر خطية الزمن، يُعبّر "..عن رؤية للحيّاة وإعادة ترتيب علاقة النّص بالزمن"[29].

ولم يعتمد "الخرّاط" تقنية الرسائل فقط، بل استعان بتقنية أخرى لا تقل أهمية في الحياة، وفي العملية السردية، وهي تقنية المذكرات، التي تراسلت في الرواية، وشكّلت انفلاتا فنّيًا. واعيا فكرا، وذكيا فنًيا.

2-المذكرات الشخصية:

لم يكتف الروائي في روايته "حريق الأخيلة" بتقنية الرسائل، الّتي تدخلت، وأعادت تشكيل المنجز السردي، الّذي

لم يسر على وتيرة سردية، متزاحمة الأحداث، متنوعة الشخوص، ومتداخلة الأزمنة، لكنّها مؤتلفة الروح والجوهر، لأنّ الفضاء الّذي احتوى هذه الرواية فضاء حالم يغوص في أعماق الرومنسية المجنحة، الّتي لا تعرف قرارًا، وإن كان المنطلق الواقع الشائك والمتشابك.

لذا كانت المذكرات الخاصّة تقنية ثانية، لجأ إليها الروائي، إستراتيجية لتقويض السردية، وتحريرها من الآنية والآلية، مانحا الذاكرة استباحة الخصوصية السردية لكلّ من الروائي والبطل والسّارد. كما يتضح من سياق السرد انه "يلتصق بشريط وعي الراوي الذي يتذكر نقطة من تاريخ العلاقة ثم تنداح الدوائر حول هذه النقطة"[30]. فتتكشف عن كتابة مغايرة، لا تخضع لقواعد الكتابة الروائية المضبوطة، بل تبدو كتابة مراوغة من جهة، وملتبسة من جهة ثانية، وهو ما يؤكّده السّارد في مدار حديثه عن صديقه "ناصف وصفي"، حيث يقول: "...أم أنّ ذلك كلّه من محض خيالي والتباس ذكرياتي وتخليط أوهامي"[31].

لقد عاد "الخرّاط" إلى مذكراته الطفولية، والشبابية المكتوبة، وحتّى المخزّنة في المفكرة الذهنية، وراح يطالع بها القارئ، باحثًا عن محطات بعينها، ليُعيدها إلى الواجهة من جديد، محاولة منه درء العزلة والاغتراب. فالذاكرة "...لا ينحصر دورها في تقمص الماضي، بل تشرئب إلى المستقبل مستهدفة –بواسطة الصور-استباق الإدراك وتهيئته"[32]

إذ آثر (الخرّاط)، ومنه (البطل ميخائيل والسّارد) تحرير يومياته (انفعالاته) من قيد كراسته الورقية، وانغلاق مفكرته الذهنية، إلى فضاء المتن الحكائي اللاّمتناهي، لركوب آلية الانتشار والذيوع، والمقروئية المحققة لذلك والداعمة له. فيقول السّارد: "...هذه الانفعالات دائمًا تفلت من القلم وتطير منه، ومهما حاول دائمًا الإمساك بها ووصفها، فهي تغافله وتتسرب من بين أصابعه...بنفس الخفّة والغموض اللّذين تتّصف بهما هذه المشاعر كخواطري، شرود خبيثة، دائمًا تلوح وتغري، ودائمًا تختفي سريعا وبدون أن يشعر المرء، دائمًا أُحاول أن أُدوّن ما يدور بخلدي هنا. ولكن عند الكتابة يتبخر كل شيء، ويهيم الفكر في وديان جديدة، وقد تعاود الخواطر القديمة الظهور، ولكن لتختفي ثانية، كأنّما تبتسم في سخرية وإشفاق من هذا الشخص التعس"[33].

نسج كلّ من البطل والسّارد قصصًا وحكايا، ولوحات سردية، مشحونة بأمجاد الماضي وخيباته وأحلامه، ومغامراته وصداقاته وجولاته الفكرية، وصولاته الأدبية، إلى جانب روتينه اليومي المبتذل. وصاغ-بذلك-سردية مغايرة. "يبدو هذا النظام الجديد من السّرد وكأنّ لعبة شكلية في ظاهره، لعبة شكلية لا دلالة لها، بينما تقود هذه اللعبة الشكلية إلى جوهر نص "الخرّاط"، فإذا كان الحدث جزءاً هامًا من بنية النّص، كما في كلّ عمل سردي، فإنّ هذا الحدث..."[34]. يتوقف بانقطاع خيط الصداقة بين السّارد و"وفيق راقم" ليعاود الرجعة من جديد، مستدعيًا أحداثًا لها صلات تتفاوت في قربها من الحدث الرئيس وبعدها.

لقد أباحت مذكراته اليومية، سواء أكانت المدونة تلك الّتي وثقها في مفكرته الورقية تاريخيًا، أم تلك الّتي حجزتها منطقتا الوعي واللاّوعي في ذهنه، أن يتحرك بحرية، داخل المنجز السردي، ملاحقًا البطل (ميخائيل) حينًا، والسّارد حينًا آخر، متخذًا من تقنية الاسترجاع أداة فنية، تدير دفة الأحداث. الّتي تقوم على اللاّنظام وتآلف المتنافرات. "هذه الفوضى المنظمة تخلق في المحصلة الأخيرة نظامًا داخليًا، هو ما يوفر للبناء الروائي تماسكه وهارمونيته وتنوعه، ويمكن القارئ الحصيف من القبض على وحدة الخيوط الباطنية العميقة، الّتي لا تلمسها القراءة السطحية، ومن ثمة فالرواية تشيد حبكتها الخاصة، وتشويقها المتميّز على ضوء هذه الرؤية الإبداعية العميقة عمومًا"[35].

كما اعتمد "الخرّاط" في روايته هذه، تقنية الكولاج، هذه التقنية السينمائية الّتي سمحت له بجمع الرسائل والمذكرات، وهو إلصاق لا يشعر به القارئ، بتاتًا ولا يبدي الرواية كنتف سردية متطايرة، بل الغريب أنّ الرواية تبدو عملية، تحكمها روابط أساسية، البطل والسّارد من جهة، وسلاسل الأحداث من جهة ثانية. فبين الرسائل واليوميات،

يمرّر السّارد أحداث الماضي البعيد والقريب، والحاضر، واستشرافاته المستقبلية، وبعض من شطحاته الصوفية، أو حتّى استيهاماته الحلمية.

لقد أبدى "الخرّاط" تمرسا فاعلاً في اعتماد التجريب كآلية مغايرة في الكتابة الروائية، متجدّدة الأدوات حرصًا منه على بقاء النّوع الروائي مشعًا، دائم الرواء والتشويق، وحافلاً بالتأملات المحفّزة على القراءة اللاّإستهلاكية،. فالرواية كتابة متجدّدة "...استطاعت مع الإرهافات الشعرية الخصوصية لدى "إدوار الخرّاط" أن تكون تشكيلاً روائيًا جديدًا غير مسبوق، يُعطي الدليل على أنّ السّرد بالمعنى التقليدي الّذي تتخذه الرواية الواقعية يُمكن أن يتجاوز ويستخدم بأساليب وطُرق مختلفة"[36].

ففي مذكراته اليومية، الّتي منحها شيئًا من المصداقية الواقعية بتأريخها، يفتتحها كمستودع لمخزون لا ينضب دون أن يغلقه، فيقول: "لليوميات بقية"[37]، ثمّ تتواتر اليوميات مؤرخة بدقّة، كالتالي:

-الثانية عشرة ليلة 03 أبريل 1941:

كتبت قطعة أخرى... أو صورة أدبية... أسميتها "حلم ليلة"، فإلى أين تسوقني الأحلام...إلى أين؟...إنّ لي حنينًا طاغيًا، إلى عينين ساحرتين...ألا ويح قلبي، إنّ بي حنينًا، إنّني أحلم"

-الحادية عشرة مساء يوم 4 أبريل 1941

"قضيت الصباح في المدرسة متنقلاً بين أنحاء المعرض"

-الحادية عشرة مساءً 5 أبريل 1941م:

"أذكر بالأمس...فقد ضللت طريقي بين آلاف من المخلوقات البشرية"

فمن هذه النتف اليومية، يتحوّل السّرد إلى عملية استرجاع آلية، تحكمها أزمنة دقيقة متناهية الدّقة، توقف الزمنية السردية، وهو التباس يستشعره القارئ، ومراوغة يستحسنها في الآن ذاته وليواصل الروائي أو السّارد تنقلاته المكوكية بين اليوميات (المذكرات)، والنتف السردية العالقة بينها يعتمد تقنية سنمائية داعمة اسمها الفلاش باك أو المشهدية، أين يفرض على القارئ أن يكون على أهبة الاستعداد لتلقي دائمًا شيئًا مغايرًا، هكذا جرت الأحداث في عالم "حريق الأخيلة".

-الحادية عشرة مساءً 6 أبريل 1941م:

قرأت اليوم "جان دارك" "لجورج بارنارد شو" مسرحية من الأُسس الّتي وطدت عليها شهرته ودعم خلوده... فهو من غير شكّ في صف العباقرة الّذين يفرضون على الزمان وجودهم فرضًا...وما أظنه كان يغلو حين قال متهكمًا، أو جادا، حينما دعا إلى الإذاعة عن شكسبير إنّه وحده الثاني بعد شكسبير... قرأت كتابًا... وشممت وردة...ورأيت أناسًا...وأكلت جبنًا !!! هاهاها!!".

إنّها رواية مخاتلة لا تقدم المعطى الواقعي والهم العام بشكل جاهز تام الصنع، بل عبر صور مركبة ومتداخلة ومكثفة، لها قانونها الخاص ودفؤها الوجداني، الإنساني وحميمية الرغبات المحبطة في التواصل. "وليست الخسارة شخصية فقط. بل هي خسارة الوطن. ومحاولة تكاد تكون يائسة للتعزي بمشروع الترميم"[38] أو اعادة البناء.

لقد أمدت تقنية الكولاج الروائي مساحة سردية ملتبسة، تتداخل فيها أصوات البطل والسّارد، وأصوات شخوص أخرى كأصدقاء البطل، ليفسح المجال لصوت خفي، هذا الصوت المراوغ والمخاتل، إنّه صوت الروائي.

فبعد أن ينهي يومياته (6 أبريل 1941) يبرز صوت سارد آخر، ولا أخاله إلاّ الروائي، قائلاً: "وللرسائل، فيما أظن، دور في هذه الكتابة أيضًا"[39].

ومباشرة تأتي الرسالة من الصديق سامي، مستهلاً إيّاها بـ عزيزي"

انقطعت أخبارك، عنّي مدّة طويلة...

ثم يأتي صوت السّارد، مستجليًا لمحات من لقاءات حميمية بأصدقائه، لاسيما "سامي"، الّذي استشرف مستقبل السّارد الأدبي، ورأى فيه كاتبًا أو أديبًا عالميًا إذ يقول: "قال أنّه يأمل أن أكتب شيئًا عن الروح المصري...أدبًا إنسانيًا وعالميًا، وقال لي هل تعرف أنّني أتصوّر أنّ فيك كل العناصر، وكل الخصائص الّتي تتيح لك ’؟."[40] كتابة أدب مصري إنساني.

ثم يظهر الصوت الخفي (السّارد الثاني)، الّذي يتوارى دائمًا خلف البطل، وخلف السّارد في روايات "الخرّاط"، ليصرّح بقوله: "وبعد خمسين عامًا-أكثر-كتبت "حجارة بوبيللو" هل حدث ما تمناه سامي؟"[41].

وهو الصوت ذاته الّذي يلاقينا في نهاية الرواية "حريق الأخيلة" معلنًا نهاية لبداية جديدة، فيقول: "أعود آخر النّهار، بعد أن احتضنت التنين، ضربات البحر هينة، سماء الإسكندرية صافية وسماء روحي ملبدة، لم أسمع أحدًا يناديني: أدوار"[42].

ها هو الروائي يكشف أخيرًا عن السّارد العالم بقوانين اللّعبة السّردية، المختفي خلف الأقنعة والكلمات، فهو السّارد الخفي العالم بكلّ شيء، الّذي تسلّح بمعاول الأمان أو الحيطة والحذر، لكن وطأة الحيّاة، الّتي تثاقلت مع مرور الزمن، وجفّت جداولها، أبت إلاّ أن تقارع هذا الفتور في العلاقات، والجمود في العواطف، حتّى تواصل مسارها الوجودي، من هناك جاء اسم "إدوار" بداية جديدة لحياة جديدة.

فالحياة "هي التحول .. التحول هو الذي يعطينا الشعور بالانطلاق و باننا احياء حياتنا دائما بحاجة إلى شيء صغير يعطيها الشعور بالتحول .. أين هو هذا الشيء الصغير في أية صورة ممكنة "[43]. " إنه عند "الخراط" بصيص من الامل. يقول السارد " إنني لا أستطيع أن أعيش إلا إذا عرفت .. أن هناك قلبا في هذه الحياة ..يفهمني .. ويفكر في -أحيانا. بعطف.. وحب ..نعم.. لا أستطيع"[44].

لقد أعاد "الخرّاط" حساباته في تقييم الأمور، والحيّاة بعد انقطاع الوصل بينه وبين أصدقائه، لاسيما "وفيق راقم" إذ يقول السّارد في إحدى خطاباته لوفيق: "أعرف -بوضوح-أنّ هذا الخطاب بالذّات لم يصل إلى وفيق، كان قد جاء من القاهرة والتقينا، ولم نشر إلى ما جاء فيه بكلمة، كنا قد بدأنا نتوجس من عنف مشاعرنا، من حميا القلق والمضض، كأنّما فقد الخطاب مصداقيته، ومعناه، لأنّه لم يصل -هل كان له معنى، أصلاً، أو مصداقيته؟- بل كأنّ لقاءاتنا بعد ذلك أصبحت عبثية-كما- تكون اللقاءات عندي-إلاّ نادرًا- أدنى وأهون بكثير من لحظات الكتابة أقول إلا نادرًا ولا أقول -للأسف- أو لحسن الحظ-دائمًا-"[45].

فالروائي ينتمي إلى كتاب تيار الوعي، هذا الاتجاه الجديد في الكتابة الروائية الّذي يعتمد أساسًا على المونولوج الداخلي، الّذي بدوره يغوص في أعماق النّفس البشرية، لاستكناه أعماقها وأعماق وعيها ولا وعيها، وعليه فالسّارد هنا ينطبق عليه قول يونج: "من المحتمل أنّنا ننظر إلى العالم من الجانب الخاطئ، ومن الممكن أن نصل إلى الإجابات الصّحيحة إذا قُمنا بتغيير وجهة نظرنا. وقمنا بالنظر إلى العالم من الجانب الآخر، أي ليس من خارجه، ولكن من داخله"[46].

لقد تعامل "الخرّاط" مع يومياته بفخامة المدرك لفاعلية هذه التقنية الذاكراتية، الّتي لا تعتمد الاسترجاع فقط، بل تتجاوز إلى إعادة خلق، فـ "إذا عدنا إلى طبيعة توظيف "إدوار الخرّاط" لليوميات في هذا النّص، وجدناها تنزاح عمّا هو مألوف في أدب اليوميات؛ لأنّ "الخرّاط" يكتب في هذا السّياق بنزعة كاتب اليوميات De diariste ، لكن بعيدًا عن ذلك التركيز النرجسي على الذّات، الّذي يميز معظم دفاتر اليوميات .فعلاً انها لم تكن نوستالجيا، تداعب السّارد لحظات تدفق موجات الحنين، بقدر ما كانت تداعيًا حرًا، وعلاجًا نفسيًا. لتبديد شحنات المرّارة المستعصية، وفتح منافذ الأمل والحيّاة، لأنّ الإبداع كما رآه "الخراط" فهو الغوص في فحصه "للظاهرة الأدبية على الجذور وليس أقلها جذور التابو في العقلية البدائية وخبرات الإنسان المتمدين على السواء"[47].

ففي يومية 12 ديسمبر 1955م، يتحوّل السّارد إلى استرجاع تجربته العاطفية، بعدما انكب في يومياته كلّها – تقريبًا-على استرجاعات الصداقة أو الصداقات. ها هو يقف عند حالة خاصّة من النوستالجيا، الحنين الجارف إلى الآخر صنوه، عشقه المقيم، الّذي –يبدو-أنّ أحواله لم تكن أفضل من الصداقة الضائعة، فحبلهما مقطوع، ولكن يبقى الأمل في العودة قائمًا، يقول السّارد: "اليوم بعد الظهر لم تحيني، نظرت إليّ نظرة غريبة، بعيدة، وللمرّة الأولى لم تحيني، لا بابتسامة،

ولا بهزة رأس، كأنّني لست هناك، ها هي ذي بداية النهاية إذن، ما كنت أنتظره منذ أبد طويل؟ القطيعة النهائية؟ لا أعرف، بل لا اعرف ما إذ كنت أحبّها حقًا، ...أعرف فقط أنّها وثيقة الارتباط بي، بحياتي نفسها، هذا أعرفه، قريبة بشكلٍ ليس بعده حميمية ولا قربى، بلا انتزاع، بلا فرقة، كم أحبّك بيأس... وبعد كل هذه السنين، أما زال اليأس قائمًا، هل عرفنا أحدنا الآخر حقًا، بينما كان جسمانا واحدًا، وروحانا غائبين؟"[48].

ويبدو أنّ تقنية المذكرات لا تقل شعرية من الرسائل غذ كل منهما يُراهن على استبطان دواخل السّارد، الباحثة عن الباحثة عن الجنّة المفقودة، فيقول: "لنتمرّد...لنثر...ولنحطم القيود الّتي تنسجها حولنا نفوسنا ... لنصعد إلى السّماوات ولنهبط إلى الجحيم... ولنكن من الطبيعة كلّها عينها الصافية، كما قال جيو"[49].

لقد اشتغلت طاقات تقنية المذكرات، دلاليًا وجماليًا، حيث جعلت شخصية السّارد: "...تمارس بلا حدود عملية الاستبطان في أعماق وأغوار ذاتها المحاصرة برتابة وسكونية ومألوف وتكرار دورة اللّيل والنّهار الأبدية، غير أنّها تمارس التمرّد على الحياة خانقة وترنو إلى خارج"[50]. الكينونة المحاصرة بألوان العتمة، والتمزق واليأس." وجمالية "الخراط". مهما علت نحو السماء. لا تفقد قط ارتباطها بالأرض، وبالطبيعة البشرية المغروسة، في طين الغرائز، وفوضى الانفعالات .. وصراعات الأفكار وإرهافات الجهاز العصبي التي تخلق فلسفات ومذاهب وسيمفونيات ولوحات وتماثيل وعلوما وأدبا"[51].

وتسهم تقنية المذكرات في فرض قانون الالتباس على الرواية، إذ كان قانون "حريق الأخيلة" الغالب فيها، "تراكب الشخصيات، والأمكنة والأزمنة، وضمائر السرد ووجهات النظر من "الأنا" الراوي إلى "الهو" العلوي العارف بكلّ شيء والمثير لضمائر ومصائر الشخوص"[52].

والالتباس عمومًا هو ضالّة المبدع المفكر القلق للواعي بدوره في الحياة، وبماهية الحيّاة، الّذي يظلّ مستمسكًا بها مهما كانت العواصف، فالحياة لا تقف عند محطة حزن أو حتّى انتشاءه فرح، إنّما هي يقين يُراود النّفس، ويروضها، يقول السّارد: "لماذا في ذاكرتي، مع ذلك، إنّني زرت "سامي" في مستشفاه بحلوان؟ فأنا أعرف أنّ ذلك لم يحدث..."[53].

والحقيقة أنّ الالتباس، جمالية فنّية، تضيفها التقنيات السّردية ما بعد الحداثية، الّتي تؤسس للرواية الجديدة عالمها المميّز، فالإشكالية الأساسية هنا، صُنع الكتابة أو خلق النّص الروائي بعيدًا عن الرتابة الكلاسيكية. يقول السّارد: "أتخونني الذاكرة أم تصور لي خيالاتي شيئًا أكثر واقعية ما أي "واقع فعلي" أم أنّ هذا "ما حدث" فعلاً؟ (ما شأن ما أكتب هنا بما "حدث" فعلاً ؟ هل "ما حدث" أكتبه ؟ وما أكتبه "حدث"؟ ثم ماذا يُمكن أن يكون قد "حدث"؟"[54].

عمومًا، فالمتأمل رواية "حريق الأخيلة"، يتلمس تلك الفنّيات ما بعد الحداثية، الّتي استثمرها "الخرّاط" بوعي، متزن وبراعة متناهية، غذ تشعرك الرواية إنّما رحلة متموجة، لا انفصال بين محطاتها المراوغة، كما كان لتقنيتي الرسائل واليوميات فعالية في إخراج المنجز السردي (المنجز) من دائرة السّرد الأليف-حتّى ولو كان حداثيًا- وهو ما يؤكّده معرفة "الخرّاط" بإمكانات هاتين التقنيتين الفنّية في تحويل الحركية السّردية إلى مقاطع متحاورة رؤية وجمالية.

ولأنّ الرواية فنٌ من الفنون المحقّقة للحضور والمقروئية، فهي لا تقل فاعلية في التأثير على المستوى الفكري والاجتماعي عن باقي الفنون. وفي ذلك يقول "الروائي" إدوار الخرّاط" عن الفن عامّة: "في تصوري أنّ للفن قيمة معرفية شاملة، تتناول خبرة الإنسان في كل جوانبها المعقدة، أتصوّر للفنان دورًا يكاد يُقارب وفي العصر الرّاهن، والتنميط، أتصوّر للفنان دورًا يكاد يُقارب دور الأنبياء القُدامى في عصور سابقة، دورًا يتجاوز التقنيات الفلسفية والاجتماعية وحتّى الجمالية، إلى ما يكاد يصل إلى نوع من خبرة التواصل والإفضاء والخلق الحارّة الحميمية الّتي لها نشوة النبوة ووضاءتها أيضًا واستشرافها لنوع من المعرفة يتجاوز -ويحيط أيضًا- بالمعرفة العقلية، ومن هنا جماليتها الخاصّة بقوانينها المتجددة في كلّ مرّة (على ما للمعرفة من أهمية واضحة بالطبع...)"[55].

كما عمد الروائي إلى المراوغة، وهو يدير العملية السّردية باللّجوء إلى ساردين، الحاضر (الأنا) الّذي طغى صوته في الرواية، و"الهو" المتخفي، حيث تبادلا السّرد، وربّما عملا معًا على نشر الغموض الّذي اكتنف الشخصية الثالثة، الّذي هو سارد عارف بكلّ شيء، لا يريد البروز، وإن ظهر هنا في النّهاية "نهاية الرواية" على سبيل المراودة، عندما قال: سماء الإسكندرية صافية، وسماء روحي ملبّدة، لم أسمع أحدًا يُناديني: أدوار"[56].

ولم يكتف الروائي بالتقنيتين المذكورتين فقط، بل تعداهما إلى توظيف تقنية الحلم الذاتي، تراسلت مع الشعر فكونتا سمفونية شاعرية، تندفع إلى شرايين القلب بسلاسة، وتُغذي النّفس والروح بحرارة، فضلاً عن ذلك، فقد استعان بتقنيات الرّسم أو الفن التشكيلي، والسماء أو تقنيات الفنون السّمعية البصرية. كالكولاج، والمونتاج، والفلاش باك (المشهدية)، وهو ما حقّق ما يُسمّى بالعبور النوعي، أو عبر النوعية، بمعنى تداخلت بعض الأنواع هنا كالشعر والسينما، إلى جانب الميتا رواية، الّتي بدت من السّمات الّتي تحققت على مستوى "حريق الأخيلة".

قائمة المصادروالمراجع:

1- إدوار الخراط، أصوات الحداثة، دار الآداب، القاهرة، ط1، 1999 .

2- إدوار الخراط، أصوات الحداثة، دار الآداب، بيروت، ط1، 1999.

3- إدوار الخراط، حريق الأخيلة، دار ومطابع المستقبل، الفجالة، الإسكندرية، ط1، 1994.

4- أرنستو ساباتو، الكاتب وكوابيسه في قضايا الرواية المعاصرة، ترجمة عدنان المبارك، دار أزمنة، عمان، 1999.

5- أمينة رشيد، تشظي الزمن في الرواية الحديثة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، د.ط، 1998.

6- حلمي النمنم، إدوار الخراط، تمرد على القواعد المحفوظية، جريدة الشرق الأوسط، الملحق الثقافي القاهرة، 2 ديسمبر 2015، رقم العدد 13518، جريدة العرب الدولية.

7- سعيد يقطين، الرواية والتراث السردي، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، 2006.

8- شاكر عبد الحميد، الأسس النفسية للإبداع الأدبي (في القصة القصيرة)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، د.ط، 1992.

9- شوقي بدر يوسف، غواية الرواية (دراسات في الرواية العربية)، مؤسسة حورس الدولية، الإسكندرية، ط1، 2008.

10- صبري حافظ، حوار مع إدوار الخراط، مجلة عيون المقالات، العدد 1، فبراير 1986.

11- عبد الرحمن أبو عوف، القمع في الخطاب الروائي العربي، مركز القاهرة لدراسات حقوق الإنسان، د.ط، 1999.

12- عبد الرحمن بدوي، الزمان الوجودي، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، د.ط، 1945 .

13- عبد الله محمد الغذامي، الخطيئة والتكفير من البنوية إلى التشريحية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط4، 1998.

41-عبد الملك أشهبون، الحساسية الجديدة في الرواية العربية، (روايات إدوار الخراط نموذجا)، الدار العربية للعلوم، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2010 .

15- فتحي أبو رفيعة، عن رقرقة الأحلام الملحية وحريق الأخيلة "لإدوار الخراط"، نوستالجيا رومانسية عن غرابة الزمن، ضمن كتاب صوت صارخ في الشوارع: نصوص نقدية من أعمال إدوارد خراط الروائية والقصصية، إعداد أمجد ريان، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1998.

16- ماهر شفيق فريد، الإغارة على الحدود"، دراسة في أدب ادوار الخراط"، مركز الحضارة العربية، القاهرة، ط1، 2003.

الهوامش والإحالات:

1- حلمي النمنم، إدوار الخراط، تمرد على القواعد المحفوظية، جريدة الشرق الأوسط، الملحق الثقافي القاهرة، 2 ديسمبر 2015، رقم العدد 13518، جريدة العرب الدولية.

2- المرجع نفسه.

3- أرنستو ساباتو، الكاتب وكوابيسه في قضايا الرواية المعاصرة، ترجمة عدنان المبارك، دار أزمنة، عمان، 1999، ص39.

4- عبد الله محمد الغذامي، الخطيئة والتكفير من البنوية إلى التشريحية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط4، 1998، ص39.

30- فخري صالح، رامة والتنين "تشريح العشق"، ضمن كتاب أمجد ريان، صوت صارخ في الشوارع "قراءة في أعمال إدوار الخراط"، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1998، ص118.

31- الخراط، الرواية، ص 45.

32- المصدر نفسه، ص178.

33-عبد الملك أشهبون، الحساسية الجديدة في الرواية العربية، (روايات إدوار الخراط نموذجا)، الدار العربية للعلوم، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2010، ص199.

34- عبد الرحمن أبو عوف، القمع في الخطاب الروائي العربي، مركز القاهرة لدراسات حقوق الإنسان، القاهرة، 1999، ص 159.

35- المرجع السابق، ص 196.

36- انظر الخراط، أصوات الحداثة، ص 71.

37- الرواية، ص 46 /47.

38- إدوار الخراط، أصوات الحداثة، ص 64.

39- الرواية، ص 49.

40- المصدر نفسه، ص 53.

41- المصدر نفسه، ص 55.

42- المصدر نفسه، ص23.

43- عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير، ص 228.

44- المرجع نفسه، ص146.

45- الرواية، ص 194-195.

46- شاكر عبد الحميد، الأسس النفسية للإبداع الأدبي (في القصة القصيرة)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، د.ط، 1992، ص 85/34.

47- ماهر شفيق فريد، الإغارة على الحدود"، دراسة في أدب ادوار الخراط"، مركز الحضارة العربية، القاهرة، ط1، 2003، ص 132.

48- الرواية، ص35

49- المصدر نفسه، ص 148/ 149.

50- عبد الرحمن أبو عوف، القمع في الخطاب الروائي العربي، مركز القاهرة لدراسات حقوق الإنسان، د.ط، د،ت، ص159.

51- د. ماهر شفيق فريد، الإغارة على الحدود، ص132.

52- إدوار الخراط، أصوات الحداثة، دار الآداب، القاهرة، ط1، 1999، ص 71.

53- الرواية، ص70.

54- المصدر نفسه، ص 91.

55- صبري حافظ، حوار مع إدوار الخراط، ص96.

56- الرواية، ص232.

5- ميشونيك، النقد الأدبي، ص129. نقلا عن د. عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير، ص218.

6- إدوارد الخراط، حريق الأخيلة، دار ومطابع المستقبل، الفجالة، الإسكندرية، ط1 ، 1994، ص160-161.

7- المصدر نفسه، ص7.

8- عبد الرحمن بدوي، الزمان الوجودي، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، د.ط، 1945، ص214.

9- حريق الأخيلة، ص40.

10- انظر إدوار الخراط، أصوات الحداثة، دار الآداب، بيروت، ط1، 1999، ص59.

11- شوقي بدر يوسف، غواية الرواية (دراسات في الرواية العربية)، مؤسسة حورس الدولية، الإسكندرية، ط1، 2008، ص119.

12- حريق الأخيلة، ص40.

13- المصدر نفسه، 160.

14- المصدر نفسه، ص 146.

15- عبد الله الغدامي، الخطيئة والتكفير، ص227.

16- المرجع نفسه، ص 227.

17- الرواية، ص14.

18- فتحي أبو رفيعة، عن رقرقة الأحلام الملحية وحريق الأخيلة "لإدوار الخراط"، نوستالجيا رومانسية عن غرابة الزمن، ضمن كتاب صوت صارخ في الشوارع: نصوص نقدية من أعمال إدوارد خراط الروائية والقصصية، إعداد أمجد ريان، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1998، ص 374-375.

19- عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير، ص182.

20- الرواية، ص 178.

21- المصدر نفسه، ص 123- 124.

22- المصدر نفسه، ص 148.

23- ماهر شفيق فريد، الإغارة على الحدود (دراسة في أدب ادوار الخراط)، مركز الحضارة العربية، القاهرة، ط1، 2003، ص 57-58.

24- الرواية، ص 178.

25- المصدر نفسه، ص88.

26- المصدر نفسه، ص88.

27- سعيد يقطين، الرواية والتراث السردي، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، 2006، ص190.

28- أمينة رشيد، تشظي الزمن في الرواية الحديثة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، د.ط، 1998، ص 125.

29- المرجع نفسه، ص 125.