تحولات السّرد في الرّواية الجزائريّة الجديدة

محمد عبيد الله

جامعة فيلادلفيا، الأردن

تسعى هذه الدّراسة لإبراز عدد من الظواهر والخصائص التي يعكسها متن الرواية الجزائرية الجديدة، بما فيه من إسهامات متنوعة غنية أنجزها الجيل الأخير الذي ظهر قرابة منتصف التسعينيّات وفي سنوات الألفية الجديدة.

ولعل من أبرز المؤثرات التي واكبت هذا الجيل وواكبها، جملة الأحوال والأهوال المرتبطة بأحداث عشرية الدم أو المأساة الوطنية في الجزائر، ففي جحيم تلك الأحداث نشأ هذا الجيل وفي ظلالها شكل مواقفه من مسائل كثيرة مرتبطة بالواقع والإبداع، ولا شك أنها خلفت تأثيرات عميقة أبعد من مجرد تناول بعض تفاصيلها في الإبداع الأدبي والفني. وإضافة إلى ذلك فقد تعرض الجيل الجديد إلى جملة التحولات والمؤثرات العامة التي تأثر بها العالم العربي كله، من أطروحات السلام الواهم، إلى تأثيرات العولمة في سائر المجالات، مرورا بعودة الاستعمار والاحتلال والهيمنة تحت مسميات جديدة، وصولا إلى تأثيرات التكنولوجيا وثورة الاتصال وثقافة الصورة مما قد يتبع العولمة أو ينسجم معها، عالم جديد صادم محبط لا يبدو العربي فاعلا فيه بل منفعلا ومفعولا به، وسط هذه التحولات القاسية استمرت الكتابة لتواجه ولتعكس شيئا من هذه التحولات، ولتتبع سبيلا مغايرا للكتابة في العقود والمراحل السابقة.

ما الذي يمكن للكتابة أن تنهض به ؟ وهل بمقدور الكاتب الجديد أن يشكل رؤية ويتخذ موقفا على مستوى الإبداع من كل ما يجري ؟ هل يستسلم أم يعيش قدره ؟ هل يمشي "الحيط الحيط" كما نقول في المثل الشامي، أم يهدم الحائط ويطرق الخزان أو يزرع الدالية على طريقة أبطال غسان كنفاني في مرحلة الثورة والمقاومة ؟ قد لا تبدو هذه الأسئلة من جوهر نظام الكتابة بعدما كثر الحديث عن العدم والمحو، ولكنها عندي بعض ما يواجهه الكاتب العربي وبعض ما يوجه كتابته بصور وسبل شتى ربما أكثر من تأثير النظريات النقدية والمسائل التقنية التي يعرفها القاصي والداني من أهل المشكلة الأدبية.

أما الأعمال التي تسنى لنا قراءتها وانعكست في هذه الورقة بدرجات متفاوتة فأبرزها أعمال : عز الدين جلاوجي، وبشير مفتي، وفضيلة الفاروق، وياسمينة صالح، وسفيان زدادقة، والخير شوار.

وفيما يلي قراءة استطلاعية لمجمل هذه الأعمال من منظور الظواهر الأساسية التي تشاركت فيها، في محاولة لإبراز الإيقاع العام لهذا الجيل السردي المتميز. ولا تعني هذه الأمور المشتركة أن الكتابة الجديدة كتابة متشابهة، بل تعني أننا أمام ملامح عامة لجيل واحد، وخلف هذه المشتركات أمور كثيرة مما ينتمي إلى الخصوصية الفردية، وإلى المختلف الذي لا يلغي المؤتلف.

1. نمطية العنونة

أول ما يلفتنا في هذه المجموعة من الروايات شيء من نمطية العنونة عبر الاعتماد المتكرر على تركيب الإضافة في تسمية الرواية : رأس المحنة، كواليس القداسة، بخور السراب، حروف الضباب، تاء الخجل، سادة المصير، اكتشاف الشهوة، أشجار القيامة، بحر الصمت...وهذه الطريقة في العنونة والتسمية طريقة شائعة في الأدب العربي من قبل، بل إن هذه التراكيب من بين التراكيب التي مال إليها المتصوفة في تشكيل شعرهم ونثرهم في العناوين والمتون، عند الحلاج وعند ابن عربي وغيرهم، كما لاحظت سعاد الحكيم

وأماني سليمان، نظرا لما ينطوي عليه هذا التركيب من إمكانات شعرية وتخييلية عبر تجديد العلاقة وتشبيكها بين المضاف والمضاف إليه. كما تنطوي الإضافة على محاولة صريحة وضمنية للتعريف، فالمضاف نكرة يعرف بغيره، "والغرض من الإضافة إنما هو التعريف والتخصيص، والشيء إنما يعرّفه غيره، ولو كانت نفسه تعرفه لما احتاج أبدا أن يعرف بغيره"[1].

ولكن هل تقدم هذه العناوين صيغا تعريفية حقا على نحو ما يشير ابن جني ؟ ربما يلاحظ القارئ أنها عناوين تحيل إلى الضباب والسراب والمحنة والصمت والكواليس والبخور وكل ما له صلة بما لا يحدد ولا ينضبط أو يعرّف. وقد تحيل إلى النهايات وألفاظها: المصير والقيامة والقداسة والشهوة.. إنها عناوين تجرد ولا تحدد، تبدد ولا تجسد، ولو ربطناها بمحيطها الخارجي مخالفين إصرار النظرية النقدية على القراءة الداخلية لوجدناها تتصادى مع واقع سرابي مضبب، يستحيل على الانضباط والفهم والتحديد. وحسبنا منها هذه الدلالة العامة، رغم أن نمطية التركيب قد تستوقفنا، لنلاحظ تسلل التنميط إلى التجريب رغم دعوى الاختلاف والتمايز، ويبدو أن كل حقبة أو مرحلة لها أنماطها، كما لكل كاتب أسلوبه وأنماط كتابته، وكأن التنميط منطق قهري يجر الكاتب ويوقعه في التكرار رغم ما يبديه من وعي بالاختلاف مع نفسه ومع الآخرين.

2. قصر النّفس السّردي

تميل الرواية الجديدة إلى تقصير الشريط اللغوي ويغيب عنها طول النفس، ويبدو ذلك في الميل إلى الرواية القصيرة وإلى أشكال تقترب من "النوفيلا"[2] أو حتى شكل المتوالية القصصية والقصة القصيرة، ولذلك تبدو الأعمال الروائية الطويلة أو القريبة في حجمها من الحجم التقليدي للرواية أعمال قليلة، وجل ما بين أيدينا أعمال قصيرة أو نوفيلات في معظم الأحيان، وقد يعود ذلك إلى تغيرات العصر والميل إلى السرعة وإلى إنتاج أعمال قابلة للقراءة، كما قد يعود لأ[illegible]

الداخل مما ينعكس على طول الشريط السردي. كما قد يعود ذلك إلى المسحة الغنائية التي تسم معظم هذه الأعمال، فهذه المسحة بطبيعتها أميل إلى القصر غير قابلة للطول، إذ تكفي الأشكال القصيرة للتعبير عنها دون أن يكون طول النفس أمرا لازما لها.

والأمر الآخر المتصل بهذا المظهر أن قصر النفس لا يكتفي بمظهره الخارجي من ناحية الحجم أو الطول الكلي، وإنما يخلف آثارا على كيفية بناء العمل وتقسيمه، إذ نلاحظ أن معظم الروايات تبنى في فصول أو أبواب قصيرة، وتتقسم عبر العناوين أو الفهارس أو إحداث فراغات طباعية لتجزئة العمل وتنظيم إيقاعه، وقلما نجد رواية مكتوبة بنفس متصل متتابع وإنما الطريقة المفضلة هي هذا الشكل المتقطع المجزأ الذي أشرنا إليه، دفعات سردية متتابعة لا تجاوز كل دفعة بضع صفحات ثم يتركها الكاتب ضجرا منها إلى منطقة أخرى. وتبعا لذلك نلاحظ ظهور الفهارس التي تسرد العناوين الفرعية أو الداخلية في الرواية، وهو أمر لم يكن مألوفا في الرواية المكتوبة بشكل متتابع غير مقسم أو مجزإ.

وعلى سبيل المثال تتقسم رواية "رأس المحنة" لعز الدين جلاوجي إلى سبعة فصول أو أبواب بدأت بشرفة أولى وانتهت بشرفة أخيرة، إضافة إلى الأرقام الأساسية من 1-7 بما يعني انقسام الرواية إلى سبعة فصول،واستخدم الكاتب زيادة على ذلك أرقاما فرعية داخل كل فصل من الفصول السبعة في صورة دفعات سردية متتابعة تجزئ النص وتقسمه، وتشكل نظاما لبنائه وتوجيها في قراءته.

أما سفيان زدادقة في روايته "كواليس القداسة" فوضع فهرسا أو مسردا بعناوين أو محتويات الرواية، ويبدو أنه ضجر من الطريقة المألوفة في الفهارس، فجرب أن يلجأ إلى بيتين من الشعر الوجداني أو الغزلي وينثر كلمات البيتين على نحو غير متتابع أو منظم لتشكل كل كلمة عنوانا فرعيا في الرواية، وقد أثبت البيتين في الصفحة الرابعة على قفا صفحة الفهرس مباشرة وكتبهما

بشكل عمودي مقسم إلى كلمات، كما كتب تحتهما عبارة : استراحة الصعلوك، ووظف مكوناتهما أيضا في عناوين روايته. وقد نحس بأن الكاتب عنى نفسه في مسائل شكلية قد لا تكون متأتية من داخل الرواية، ولكن للتجريب أشكاله وأنماطه المتعددة. ولنا أن نكتفي بمحاولة هؤلاء الكتاب البحث عن منافذ جديدة للتعبير ومحاولة مفارقة السائد بصرف النظر عما يتحقق فعليا من نوايا التجريب واحتمالاته غير النهائية.

أما البيتان اللذان شكلا محور عناوين "كواليس القداسة" فهما كما يلي "بعد كتابتهما بالشكل المألوف" :

ألا طالما لاعبت ليلى وقادني　　إلى اللهو قلب للحسان طروب

رأيتك يدنيني إليك تباعدي　　فأبعدت نفسي ابتعادي للقرب

أما الخير شوار في روايته "حروف الضباب" فلم يثبت الفهرس ولكنه عمد إلى تقسيم فصول روايته في عناوين متتابعة على شاكلة عناوين القصة القصيرة، مع أن روايته قصيرة إجمالا، وفصولها تسعة فصول كل فصل لا يجاوز مساحة قصة قصيرة بالحجم المألوف، وعناوينه كما يلي : وكل شيء ممكن، عين المعقال، الوباء، بوسعدية، الياقوت، كارل لويس، شمس المعارف، كلام الكلام، في جوف الضباب. واللافت أن معظم هذه العناوين لو قرئت مستقلة فستكون مع قصص قصيرة يصح أن تستغني عن غيرها دون أن يكون الفهم منقوصا أو تغدو القراءة مختلة، وهو ما يحمل عودة الرواية إلى عناصر الأشكال السردية الأخرى كالنوفيلا أو القصة القصيرة أو المتوالية القصصية.

أما "بخور السراب" لبشير مفتي فلا فهرس فيها ولا عناوين داخلية، ولكنها مقسمة تقسيما دقيقا عبر استثمار الفضاء النصي والاعتماد على الفراغات الدالة على تقسيمات الكاتب في صورة أجزاء أو فصول أو تذكارات أو مشاهد متلاحقة تستعيدها ذاكرة الشخصية الذي يحاول تجميع حكاية ممزقة بينما يجلس وحيدا مهموما في حانة الأقواس التي تبدأ فيها الرواية وتنتهي. أما فضيلة

الفاروق فوضعت محتويات روايتها "تاء الخجل" في ثمانية عناوين هي : أنا وأنت، أنا ورجال العائلة، تاء مربوطة لا غير، يمينة،دعاء الكارثة، الموت والأرق يتسامران، جولات الموت، الطيور تختبئ لتموت. ولجأت في "اكتشاف الشهوة" إلى التقنيات الطباعية من فراغات وفواصل وإشارات دالة على مبدأ التقسيم والتجزئة.

3. هيمنة الخطاب الداخلي

يسيطر على الرواية الجديدة السارد المتكلم الذي يروي بضمير المتكلم عن نفسه وعن العالم المحيط به، فيغدو الخطاب خطابا داخليا ينفتح على صور من الكتابة الذاتية ومن بلاغات التذويت ومفارقة دعوى التمثيل السردي وموضوعية العالم السردي، وفي هذا المناخ من هيمنة المتكلم نجد النص الروائي يتكون غالبا من : استرجاعات عبر ذاكرة المتكلم، هذيانات وتشظيات وانطباعات، مناجيات ومنولوجات طويلة، أحلام فعلية وأحلام يقظة وكوابيس، تأملات وتحليلات من منظور الذات الساردة، محاكمات للذات وللعالم بالطريقة نفسها، التقاطع مع تقنيات السيرة الذاتية ولغة الاعترافات، توسيع مساحة الوجدان والطاقات الداخلية إلى أبعد مدى مع تضاؤل مساحة الوصف أو الصور الخارجية المحايدة، فكل شيء يمر بمصفاة الذات ومرآتها. وكل هذه المظاهر تفضي إلى أنماط من غنائية السرد أو غنائية الرواية بدلا من موضوعيتها المفترضة، فتغدو أقرب إلى الشعر الغنائي وإلى اللغة الوجدانية المحملة بالمؤثرات العاطفية وذات الكثافة الشعورية بدلا من الكثافة الدرامية أو السردية. فاللغة هنا هي الأساس في إنتاج المعنى وليس الحكي أو الموقف السردي.

ومن أمثلة الاعتماد على خيار الخطاب الداخلي كصيغة مفضلة للسرد، أن الراوي المتكلم هو الشخصية الأساسية والمركزية في رواية بشير مفتي "بخور السراب" وعلى هذا الصوت تنفتح الرواية "قرأت كل شيء على ما أعتقد. قرأت في ليلياتي تلك كيف يمكن للإنسان أن يحلم فحلمت، ثم تلاشى كل شيء دفعة واحدة"[3]. ويظل هذا الصوت مسيطرا متسيدا، ونعرف من سياق الرواية أن وضعية السرد تعتمد على هذا الشخص الذي لا نعرف له

اسما، فبينما يدمن الخمر والإقامة في حانة الأقواس مهزوما ضائعا يستعيد أو يتذكر أطرافا من الحكاية التي أوصلته إلى هذا الحال، وكأنما هو يسرد أطرافا من سيرته الذاتية ملتزما بالمنظور الاسترجاعي، ولكنه لا يلتزم بالترتيب ولا بانتظام السيرة، وإنما تلجئه الذاكرة إلى السرد المشوش حيث تحضر الأحداث والوقائع لا كما حصلت وإنما كما أثرت وكما اختزنت في الذاكرة والوجدان، إنه تذكر عاطفي يركز على حضور الأشياء وفق تأثيرها لا وفق منطقها وحقيقتها الأولى. وتنتهي الرواية مستديرة إلى ما بدأت به لأنها تدور في الذاكرة ولا تمتد مع خط الزمن، ولكن التكرار السردي يضيف إلى معرفتنا بالراوي وروايته، أي يقدم التكرار تفاصيل أوضح مما ورد في مطلع الرواية عن موت ميعاد أو مقتلها وموقع الراوي من هذه الحادثة. ثم في فقرة تلخيصية أخيرة تختم الرواية في حانة الأقواس نفسها ويقدم فيها الراوي سردا ذاتيا لمقتله هو : "لم أسأل من قتل من ؟

رأيت دمي يسيل وأنا ألتفت لأعرف من القاتل، كان رأسي قد غام، وعيناي تفتحتا على الأفق، كنت قد مت".

وهذا النوع من الخطاب يقدم لنا منظورا ذاتيا محكوما بالراوي وفهمه للعالم الذي يسرده، كما أنه يسمح ببروز تحليلات الراوي وتأملاته وانطباعاته، فليس ثمة عالم خارج وعيه وذاته، العالم السردي هنا هو عالم نسبي محكوم بمواقف الراوي نفسه وبقراءته وانفعالاته، ولذلك فليس هناك حكاية مكتملة أو ناضجة بل أشتات ومزق تحضر بمقدار ضغطها على الراوي وتأثيرها فيه، وهي تحضر بشكل غير منظم أو متتابع، محكومة بنظام التذكر وآليات اشتغاله.

والخطاب الذاتي بما فيه من اعتماد على ضمير المتكلم وعلى الشخصية التي تروي أحوالا وانطباعات ذاتية متعلقة بها وبمحيطها من التقنيات المشتركة في الروايات التالية: تاء الخجل واكتشاف الشهوة لفضيلة الفاروق، ورأس المحنة لجلاوجي، وكواليس القداسة لسفيان زداداقة وغيرها.

وإذا كان الراوي في "بخور السراب" صوتا ذكوريا "بمعنى الجنس" فإن الراوية "تاء التأنيث المتكلمة" تتسيد روايات فضيلة الفاروق، وكل شيء تعاد صياغته في ضوء محددات هذه التاء، حتى الحوارات المفترضة ترد بعد أن تصاغ بمنظارها ومن موقعها، وعلى سبيل المثال تبدأ رواية "اكتشاف الشهوة" بانطلاق الصوت الأنثوي ووضوحه "جمعتنا الجدران وقرار عائلي بال، وغير ذلك لا شيء آخر يجمعنا، فبيني وبينه أزمنة متراكمة وأجيال على وشك الانقراض. لم يكن الرجل الذي أريد ... ولم أكن حتما المرأة التي يريد، ولكننا تزوجنا. تزوجنا، وسافرنا، ومن يومها انقلبت حياتي رأسا على عقب".[5]

ورغم الطابع الجماعي والاجتماعي لهذه الروايات من ناحية حضور الهم العام المرتبط إجمالا بمرحلة التسعينات وأحداثها، فإن ضمير المتكلم وخطابه يكشف لنا عن حالة حادة من العزلة لا تتيح للأصوات الأخرى أن تنال نصيبها، كأن الذات لا تسمع غير صوتها معلقا أو قارئا لمشكلاتها ومشكلات محيطها، ورغم أهمية هذا الصوت وإمكاناته، فإنه يظل في حالة الرواية صوتا مفردا غير ديمقراطي لا يسمح إلا بصياغة واحدة لمفردات العالم الروائي وما يحيل إليه، ولكن كثرة استعماله مسألة دالة ومفهومة في حقبة صعبة عزلت الناس وحطمت ما يشتركون فيه، هذا الصوت يعبر عن انهيار أو شروخ في المشترك والعام : فكرا أو حزبا أو تيارا، لصالح الذوات المعزولة التي تنفعل بمحيطها وتتأثر به، ولكنها لا تجد ما يجمعها بغيرها ولا تجد صيغة جماعية تنعكس مثلا في صورة "تعدد الأصوات" وتنوع الرؤى ووجهات النظر أو تعدد مواقع التبئير لو شئنا استعمال مصطلح سردي.

4. شعريّة السّرد/الرّواية الغنائيّة

يمكن أن نعد شعرية السرد مظهرا لاحقا للخطاب الذاتي ومنسجما مع ضمير المتكلم، الذي يمثل الصوت الأول من أصوات الشعر بحسب تقسيمات إليوت. عندما تستخدم الرواية هذا الصوت فإنها تترشح للاقتراب من ذاتية الشعر ومنظوره العاطفي، ولكن هذا ليس شرطا أو أمرا لازما، أي ليس

بالضرورة أن يكون السارد المتكلم مرتبطا بالشعر، ومع ذلك فإن النصوص التي بين أيدينا تعتمد على السارد المتكلم وتدخله إلى حالة الشعر على مستويات وتعيينات كثيرة متنوعة سنشير إلى أهم تجلياتها وصورها.

يحضر الشعر في عتبات النصوص، كمؤشر مبدئي على حضور أوسع، كما في عتبات الروايات التالية: كواليس القداسة، رأس المحنة، تاء الخجل.

ويحضر الشعر في شكل تناصات ونصوص مضمنة داخل بعض الروايات، كما في رأس المحنة "أشعار لعنترة ولمفدي زكريا والأمير عبد القادر وأدونيس ..."، وكذلك في حروف الضباب "مقاطع من بردة البوصيري"، وفي كواليس القداسة مقاطع وأبيات لامرئ القيس إلى جانب توظيف شخصيته والإفادة من أخباره وإن كان ذلك في سياق المحاكاة الساخرة. وفي تاء الخجل جمل ومقاطع لمالك حداد ومحمد الماغوط وعز الدين ميهوبي ... وكل هذا يشير إلى قوة حضور الشعر في وعي الروائي/ الروائية.

وهناك تجل أعقد وأعمق وهو ما يتمثل في استعارة لغة الشعر للتعبير السردي، وأحيانا الكتابة بأسلوب الشعر في صورة مقاطع مطولة بحيث يتوقف السرد وتغدو هذه المقاطع وحدات واضحة داخل النص تتنوع الوظائف التي تؤديها. ويتبع ذلك الشكل الكتابي أو الطباعي أي توزيع السطور وفق نظام السطر الشعري وليس الفقرة النثرية. ومن الأعمال التي اعتمدت بشكل واضح هذه الطريقة رواية "كواليس القداسة" فقد صاغ الكاتب نصوصا قريبة من قصيدة النثر مكتوبة بتقنية المحاكاة الساخرة ومعظمها مرتبط بالتعبير عن شخصية امرئ القيس في الرواية.

وللتمثيل على ما نقصده نورد المقتطفات التالية من النص الذي يفتتح به الفصل المعنون بـ: "وقادني"[6]:

أنعم صباحا في الدّجى

واركن في موائد الطّرقات

فإنّك شر والشّرور مويقات

أنعم صباحا

بالبلادة

وحبّ الزغاريد

ولعب الأطفال في المساكن

وتهديد الرصاص

في عنقي سيد المعجزات

وأحبال الماشية

وسرر النوادل والغانيات

في القلم الصغير

على البحر والنجم والصبح

والجبال الراسيات

فهذا القول في جملته يتأسى طريقة قصيدة النثر في خياراتها التعبيرية وطريقتها الإيقاعية، ولكنه ينطوي في الآن نفسه على نبرة سخرية عبر مفارقاته ومحاكاته الساخرة، وعبر استيحائه لتعبير امرئ القيس وتقاطعه بالسخرية نفسها مع أحوال معاصرة حضرت بصور شتى في الرواية نفسها. التعبير الشعري هنا له وظيفته ضمن نسيج العمل ككل، كما أن ارتباطه ولو رمزيا بشخصية امرئ القيس يهيئ له مسوغا سرديا وجماليا، ويبعد عنه احتمالات المجانية التي قد تصيب كثيرا من النصوص الشعرية المقحمة في الأعمال السردية. الشعر هنا مشغول كمادة سردية أو كمكون تجد الرواية حاجة له من موقع طبيعة شخصياتها وأجوائها. وهذه صورة من صور حضور الشعر في الرواية بوصفه مادة مشغولة سرديا ومضمنة في النسيج الروائي بنبرة دالة مقصودة ومرتبطة بطبائع الشخصية وأحوالها.

وقد يتسلل الشعر إلى عمق الرواية وإلى نسيجها كله كما في "بخور السراب"، بوصفه أقرب أشكال التعبير عن الذاتي والحميم والحزين، وذلك بالنظر إلى أحوال الشخصية أو البطل والعالم المدمر الذي يعبر عنه. يشكل الخيار الشعري غير المسمى أو المشار إليه أنه شعر حبل إنقاذ تجد فيه الذات سبيلا لتفريغ طاقة حزنها وألمها. وتبدو الكثافة الشعرية واضحة في مواقف تصاعد التذكر والهذيان، يتولد التعبير الشعري كحل يمنع من الاختناق، كأن النثر يعجز عن نقل حالة الكثافة فيترك موقعه للشعر بما فيه من إمكانات القبض على التوتر والكثافة :

الطيران

التحليق إلى أبعد نقطة ممكنة في سماء الكون

الشرب

نسيان العالم وما فيه

الحلم نهاية الطريق في ظلمة الكابوس

ميعاد صوت تحطم الحلم ساعة الغروب

أنا كالدودة الميتافيزيقية تبحث بلا جدوى عن رأس الخيط

الخيط تلاشى..ضاع في العدم[7].

أما "تاء الخجل" فيصعب قراءتها بعيدا عن فكرة التقنية الشعرية، فالعمل كله ملفوف بغلالة من الشعر تعبيرا وحسا وصياغة. تجد الراوية في الخيار الشعري سبيلا لنقل الانفعال العالي الذي يملأ الرواية. وفي أول فصولها نقرأ تحت عنوان "أنا وأنت" نصا أقرب للغة الشعر من النثر، سواء بمنطلقه العاطفي الثنائي أو بتأخير الوقائع السردية وإبراز تأثيراتها وثقلها الوجداني أكثر من حالتها الوقائعية السردية.

"منذ العائلة .. منذ المدرسة .. منذ التقاليد .. منذ الإرهاب كل شيء عني كان تاء للخجل، كل شيء عنهن كان تاء للخجل،

منذ أسمائنا التي تتعثر عند آخر حرف،

منذ العبوس الذي يستقبلنا عند الولادة،

منذ أقدم من هذا ،

...

منذ الجواري والحريم،

منذ الحروب التي تقوم من أجل مزيد من الغنائم،

منهن ... إلي أنا، لا شيء تغير سوى تنوع وسائل القمع وانتهاك كرامة النساء لهذا كثيرا ما هربت من أنوثتي،

وكثيرا ما هربت منك لأنك مرادف لتلك الأنوثة[8]

وما نود التأكيد عليه أن شعرية السرد وما تتضمنه من غنائية ليست مجرد أسلوب معزول عن أصوله الرؤيوية والتعبيرية، فليست العبرة -كما يقول رالف فريدمان- بـ"الأسلوب الشعري أو النثر المنمق ... إن ما يميز الرواية الغنائية عن الكتابة غير الغنائية هو المفهوم المختلف للموضوعية..تهدف الرواية الغنائية إلى ربط الإنسان بالعالم في شكل داخلي بصورة غريبة، ولكنه موضوعي بصورة جمالية، تمتص الرواية الغنائية الحدث كاملا وتعيد صياغته في قلب صورة مجازية"[9].

5.تعدد اللغات والتهجين والأجناس المتخللة

اعتمادا على ميخائيل باختين توضحت إمكانات الرواية من ناحية اتساعها لتعدد الأصوات، والتهجين (بمعنى مزج لغتين اجتماعيتين داخل ملفوظ واحد، والتقاء وعيين مفصولين داخل ساحة ذلك الملفوظ، ويلزم أن يكون التهجين قصديا)[10]. كما أطلق باختين تسمية "الجنس المتخلل" على "الجنس الأدبي المضاف إلى الرواية"، واستخدم مصطلح تضيد "في سياق إبراز قصدية الروائي عند تعديد اللغات وتوظيف الأجناس المتخللة وحرف لغته الخاصة بهدف جعل لغة

الرواية نسقا من اللغات منظما أدبيا ومن ثم فإن التضيد يكون تراتبيا حسب قصدية الكاتب ورؤيته"[11].

ورغم أهمية مبدأ التهجين وتعدد اللغات بالنسبة للجنس الروائي كله، فيبدو أنه من الخصائص التي تحللت وتفككت مع الرواية الجديدة التي لم تعد تعتني بتمثيل اللغة للمرجع الاجتماعي أو الأيدولوجي وإنما مالت إلى الكتابة بلغة أقرب للوحدة والاتساق بما يقترب من لغة الشعر، أي بوصفها لغة الكاتب وليست لغة ممثلة للشخصية بما تعنيه من انتماءات ومحمولات.

معظم كتاب الرواية الجديدة في الجزائر وغيرها لم يعودوا يلتفتون لاشتراطات تعدد اللغات والتهجين، وإنما يكتبون بلغة تتأتى عن التعدد اللهجي والاجتماعي والطبقي، فلا تكاد اللغة تشف عن الشخصية أسلوبيا أو تركيبيا، وفي سبيل التعويض عن آثار هذا التحول اللغوي من التنوع إلى الوحدة تلجأ الرواية الجديدة إلى أنماط أسلوبية وتعبيرية أقرب إلى الأنماط المستخدمة في تنويع لغة الشعر لا السرد، أي اللعب على التركيب وأنماط الجمل وأشكال التصوير على المستوى الصياغي دون أن تعكس هذه الصياغات أية دلالات على تعدد الأصوات واللغات من ناحية الانتماء الاجتماعي أو الثقافي أو السياسي ... إلا ما جاء عفو الخاطر غير مقصود. التهجين وتعدد الأصوات واللغات جزء من ميل الرواية في الماضي القريب إلى التمثيل السردي أي تمثيل العالم بما فيه من تنوع بشري واجتماعي، كما أن التهجين نتاج نظرة لعالم متنوع متعدد الطبقات والجماعات، فكأنه نقيض الفردي أو المنعزل، أما اليوم وفي ظل الميل للتعبير الذاتي ولتغير النظرة لثنائية الذات والموضوع من ناحية رؤيوية وفكرية وجمالية، وامتدادا لعزلة الرواية الجديدة وذاتيتها، فقد غدا التهجين من موروث الرواية وليس من حاضرها.

أما الأجناس المتخللة فيبدو أن الاهتمام بها قد ازداد وضوحا. وقد أشرنا في فقرة سابقة إلى ذهاب الرواية نحو النوع الشعري والتداخل معه بصور متعددة. ولعل الذهاب نحو الشعر وخصوصا بصيغته التي تستبطن في نسيج الرواية

بعيدا عن الغاية الترصيعية، هو أيضا مظهر متمم للحاجة إلى التعبير الذاتي، أو الكلام على الجماعة من منظور الذات دون محاولة تشخيص هموم الجماعة على نحو موضوعي متعدد المنظورات والأصوات.

وإضافة إلى الشعر هناك أجناس أخرى متعددة أدبية وغير أدبية لجأت إليها الرواية الجديدة وحاولت أن تستدخلها لتغدو جزءا من النسيج السردي الجديد.

ومن أمثلة ذلك الإفادة من أنواع الفنون الصحفية أو الإعلامية، كالخبر والحوار أو اللقاء الصحفي والتحقيق والإعلان.ففي رواية "كواليس القداسة" مثلا فصل يبنى على مبدأ الحوار الصحفي مع "عمار" إحدى شخصيات الرواية، وهو الفصل المعنون بـ نفسي (ص61-69)، ويفتتح بمقدمة قصيرة مستوحاة من مقدمات الحوارات الصحفية "يعرف السيد عمار في حيه بأنه الشاب المسالم، وفي هذا الحوار العاجل الذي خصنا به يحاول أن يوضح بعض الأمور التي تبدو هامة للرأي العام"[12]. والفصل كله مكتوب بصيغة السؤال والجواب، إضافة إلى وضوح التمييز بينهما باستعمال إمكانات الطباعة وتغيير البنط ونوع الخط. ولو فكرنا فيمن يتحدث أو يجري المقابلة في سياق الرواية لما وجدنا جوابا واضحا، وربما ذهبنا إلى أن الرواية نفسها تتسع هنا وتأخذ شكل الصحيفة لتقابل شخصياتها وتسمح لهم ولو رمزيا بالتعبير عن أنفسهم. ويربط الحوار أيضا بين الروائي والشخصية الروائية "عمار" عندما يسأل عمار : "ماذا تتوقع بخصوص مصيرك، هل تطمح في رحمة الروائي ؟"، فيكون من جوابه : "الوضع مقلق بالنسبة لي، لكني بالطبع أحتفظ برباطة جأشي كما يجب، أحاول أن أعيش هدوئي كما يجب، الشخوص المحيطة بي لا تخيفني، لكني أخشى أن يحملني الروائي أبعادا جديدة لكني مع ذلك أكاد أجزم أنه لن يفعل، لسبب بسيط وهو أنه سيضر بالبناء الدرامي للرواية وهو ما لا يحتمله، خصوصا وأنا أعلم شدة تطلعه للنظريات الأدبية"[13]. توظيف الحوار الإعلامي هنا ليس محايدا ولا موافقا لحدوده الإعلامية وإنما هو مطور أو معدل ليغدو منسجما مع المتخيل السردي، بل إن الكاتب ينفذ من خلاله إلى ما يدخل في باب : الميتا سرد الذي يتضمن محاكمة للرواية أو لبعض أجزائها وتفاصيلها من داخلها.

ومن مظاهر الأنواع الإعلامية الأخرى التي تتخلل الرواية الجديدة تضمين الرواية فقرات أو مقاطع من المقالات الصحفية، كما في بخور السراب، بإيراد مقطع مطول منشور في إحدى الصحف في شكل رسالة إلى الرأي العام كتبها خالد رضوان الشخصية السياسية والإعلامية اليسارية كما قدمته الرواية (ص 80-81). كذلك أفادت فضيلة الفاروق من فكرة التحقيق الصحفي والخبرة الصحفية عموما في روايتها "تاء الخجل"، وأوردت وثائق واخبارا وأشارت إلى مصادرها، على نحو ما يفعل بعض الصحفيين (انظر مثلا : ص 36.56.57).

ومن الأنواع الأخرى التي تتداخل مع الرواية فن الرسائل، عبر إيراد مقاطع ونصوص متممة للرواية على شكل رسائل تبادلتها الشخصيات، وعادة ما تتضمن هذه الرسائل مكملات سردية تغذي الرواية/ الجنس الأصلي ولكنها تظل تحتفظ بأسلوب الترسل وما يختلف به عن الأسلوب السردي، ومن أمثلة استعمال تقنية الرسائل ما عمد إليه بشير مفتي في "بخور السراب" عندما أورد رسالة الجدة إلى زوجها الفرنسي بيار (ص 28-29) كما أفاد من هذه التقنية في إبراز شخصية حداد صديق الراوي والذي كان مشروع مثقف وكاتب ولكنه قضى تحت وطأة الإرهاب في قسنطينة بحسب الرواية. وقد أورد الكاتب مقتطفات متتابعة في صورة مختارات من رسائله (ص 95-102). وقد أفادت هذه التقنية في تقديم أفكار حداد وبعض أبعاد شخصيته من رسائله كما تضمنت الرسائل تفصيلا أو شرحا متمما لما ورد في مواضع خاطفة أو موجزه من الرواية، وخصوصا حول الظروف التي أحاطت بالكتاب والمثقفين في حقبة التسعينيّات الدامية، كأن الرسالة هنا شهادة مباشرة من صاحب الشأن بما فيها من حرارة وقرب من الوقائع المشهود عليها. يضاف إلى ذلك أن الرسالة فن شخصي وذاتي بين طرفين تربطهما علاقة قرابة روحية، ومنطق الرسالة منطق ذاتي عموما يسمح للشخصية بالبقاء في دائرة الذات وتفسير العالم من منظورها، فالرسالة بمقدار إيهامها بالتواصل فإنها تظل أقرب للخطاب التبريري وللهم الذاتي، إنها تهجس بالتواصل وتحلم به وتحاول أن تكسر العزلة، ولكنها

لبيار لأنها لم ترسلها أصلا ولأنها اكتفت منها بالتعبير عن ذاتها وليس مهما أن تصل للطرف الآخر، ورسائل حداد من قسنطينة تعبير عن وحدته وعزلته وخوفه، فهو لم يجد جماعة تحميه ولا أفقا جماعيا يلجأ إليه، فكتب إلى الراوي صديقه البعيد ليواجه عزلته وخوفه بهذا النوع من الكتابة التي لم تبعد عن تجربته الشخصية.

أما استخدام الهوامش فمظهر بحثيّ في الأساس، وقد طوره عز الدين جلاوجي ليغدو هامشا سرديا متمما لما جاء في المتن، وكأنه خط سردي آخر لا غنى عنه للتواصل مع الرواية وفهمها، وقد اتضح استخدامه له في روايته الأخيرة (سرادق الحلم والفجيعة)، ومن أمثلة هذا الاستخدام ما جاء في الموضع التالي :

"وقال الغراب :

- وعجلت إليك إلهي لترضى ...

وخر إلى الأذقان يجأر فخروا معه ساجدين جائرين ... ولهج بالوِرد المورود فلهجوا خلفه مرددين. سوْحب ... سوْحب". وهناك إشارة عند كلمة "الورد" ويتبعها تفسيرها أو تتمتها في هامش الصفحة نفسها، إذ نجد النص المتمم التالي : وهذا الوِرد أُوحي إلى الغراب ذات ليلة فاندفع في جوارح المدينة يصرخ ملء فيهِ في أخدانه، فلما اجتمعوا إليه ألقى إليهم بالذي أوحي إليه وراحوا يرددونه حتى حفظوه عن ظهر قلب، وهم يستظهرونه في كل مناسبة، فإن نسيه أحد أو نسي بعضه قتل متهما بالخيانة العظمى لقيم ومبادئ المدينة المومس"[14]. والملاحظ هنا أن اللجوء للهامش هو في جوهره حيلة سردية تجريبية تهدف إلى إعادة الاعتبار للهامش وتأكيد قيمته بما يوازي المتن، بعيدا عن العلاقة التقليدية التراتبية التي تستند إلى تفضيل المتن على الهامش وتؤكد على أهمية الأول وهامشية الثاني.

ورغم ما قد تمثله فكرة الهوامش من معاناة قرائية عندما تصعّب التواصل وتعقد عملية القراءة وتتابعها، فإنها تظل مظهرا تجريبيا لافتا استخدم في فنون أخرى كالشعر (كما في استعمالات أدونيس وعز الدين المناصرة ومحمد القيسي وغيرهم). وهو يظل مرتبطا بالنص الكتابي/ الطباعي المغاير للحكاية بمعناها الشفوي، ويمكننا استطرادا أن نشير إلى أن الكتابة الإلكترونية (الهايبرتكست) بما تقضي إليه من تشعب وتفريع هي لون من ألوان التهميش ولكن بصورة معقدة مركبة ولكنها ما تزال في أفق التجريب والمحاولة أكثر من التحقق.

6. الميتاسرد

تكسر الرواية الجديدة مظاهر التمثيل السردي، ونجدها تتمرأى في ذاتها وتتأمل أحيانا بعض ما مر فيها، أو تقيم حوارا بين الروايات وكاتبها، وقد يرد اسم الكاتب داخل النسيج السردي بما يكسر مبدأ التمثيل ويزيل الفاصل بين الكاتب والعالم السردي الذي يصوره أو يكتبه.

ومن أوضح المسائل في قضايا "الميتاسرد" ما لخصه أحمد خريس عن مراجعه مؤكدا جملة خصائص هامة "ينطلق الميتا سرد من كونه قصا واعيا ذاته، أي أن الرواية الميتاقصية تعرض بتباه وضعيتها المصنعة كيما تسبر غور العلاقة الإشكالية بين ظاهر حقيقتها المصنع والواقع، ذلك أنها لا تقوم بمحاكاة الواقع مباشرة إنما تعي وجودها عبر تفنيد وعي ما بواقع ما، فهي تحاور واقعها الخاص. ومن هنا فإن كيانها النوعي لا يكتمل إلا حين تعي وعيها لمادتها المشكلة. (وكذلك) يوجه الميتاقص اهتمامه نحو الجانب الأنطولوجي لتشكله، كي يطلع القارئ على عنايته الخاصة بتاريخ النوع الأدبي الذي ينطلق من أفقه محاورا تقاليده، وشروطه العامة، أو أنه يمارس تشكله عبر التفاتاته الذاتية إلى طبيعته اللغوية محيلا بلغة العمل على العمل ذاته، أو بالأمرين معا، فتغدو الكتابة ومواضعاتها بذلك أبرز موضوعاته، سواء أقدم ذلك بصورة صريحة أم ضمنية كنائية. (والأمر الثالث) لا يقدم الميتا قص سردا أو قصا فحسب، إنما

يتجاوز ذلك إلى تقديم رؤية ناقدة مستمدة من وعي الميتاقص بالمسائل النظرية التي ينبغي وفقها القص. ولا تنحصر تلك الرؤية الناقدة في حيز ضيق يعبر عن الثورة على مواضعات الكتابة السائدة إنما تصور كذلك استيعابا للخبرة المعاصرة في فهم العالم"[15].

ومن أوضح صور الميتاسرد في الرواية الجزائرية الجديدة ما آثره سفيان زدادقة وهو يشكل عالمه السردي، ويعلم أنه إنما يبني عالما من ورق تجوز فيه أمور كثيرة، فقد يخاطب الراوي القارئ/ المروي له" كان ذلك يعني أني أطلب منها الصمت ولكن لعل القارئ لا يندهش إذا ما عرف أن محادثتا استمرت لثلاث ساعات" (ص،38) فالراوي هنا هو صوت إحدى الشخصيات ولكنه يتجاوز حدود دوره السردي ويتمرد على وضعيته، ثم يتزايد هذا التمرد في حوار متخيل بين الشخصية نفسها وامرئ القيس " ... أود إرسال برقية عاجلة إلى امرئ القيس :

-ألو .. هل تسمعني ؟

-ليس بكل وضوح .. لدينا هنا زوبعة في باريس

...

-تعرف أنك تدهشني !

- حقا .. لماذا ؟

- لأنك تعرف أبدا حيث يجب أن يضعني هذا الروائي المسكين.

-دعك منه .. وأجبني كيف هن حسناواتك ؟"[16].

فهذه صورة من صور كسر الإيهام السردي وإقامة ارتباط ومعرفة بين الروائي وشخصياته، إنها ليست شخصيات مطواعة كما هو متوقع، بل لها التباساتها ومطالبها وسخريتها حتى من الكاتب أو الروائي نفسه.

وفي موقع آخر من الرواية تتكلم الشخصية بصوت أقرب للهذيان والتداعي، ثم تقول"ولكن ما حدث بعد ذلك يستحق فعلا أن يكون قصة يلتقطها ذلك

الروائي المسكون بالعجرفة، إذ وأنا أمشي مرفوع الهامة أمشي، في كفي قبضة زيتون وأنا وأنا وأنا أمشي..صادفت عجوزا وقعت في غرامها واستطعت أن أجلس إلى جانبها رغم أنف ملايين من محبيها وما أن رأتني حتى صاحت : يا فؤادي لا تسل .."[17]. فالشخصية تفكر في الروائي وتشاغب عليه وليس العكس كما هو مألوف، ثم هناك طبقات المفارقة والسخرية التي تشمل الموقف كله عبر وضع العبارات المقتبسة في سياقات جديدة مغايرة لوضعيتها الأصلية. وفي نتمة المشهد تزداد علامات الميتا سرد وضوحا وتشديدا : "... لكن الحكيم أخبرني بعد عشرين سنة أي لما أصبحت شيخا مثله، أنه في كل الحالات كان لا بد من سقوط طروادة وهلاك هكتور وبارس وأخيل، وإلا لما استطاع القدر أن يمتع سفيان بهذه القصة وهو من وراء مكتبه يطالع على ضوء فانوس جميل في ليلة لا تنسى. وعلى كل فقد شتمت سفيان وأشبعته ضربا، حتى أنه راح يترجاني والدم يسيل من فمي وأنفي أن أكف عنه العذاب، فسلطت عليه عقابي المفضل الذي استمر يعاني منه طويلا حتى جاءت حبيبته فأنقذته من براثني الوحشية، وعادا أدراجهما وهو يتوعدني بكتابة رواية عني يلصق فيها أشنع الصفات بي، وبينما كان سفيان يشتم ويتوعد بلا حساب كنت أنا أخمد آخر سجائري وقد شعرت براحة عميقة، أخيرا آن لأبطال الروايات أن يعاقبوا صانعيهم، وكنت أدرك مدى خطورة تهديده لي، إلا أنني أعرف أن قلبه طيب وعيونه جريحة ولن يؤذيني. تلقيت التهاني من كل أبطال العالم.من نجمة وسنتياغو والأب غوريو، وجان فالجان وسيرانو وايفنهو والسندباد وعلاء الدين مما جعلني أغرق في البريد لمدة ثلاثة أيام وخمس دقائق".[18]

الإحالات

1- ابن جني، الخصائص، 3/ 26. وانظر : أماني سليمان، الصوفية والأسلوبية، فصل تراكيب الإضافة، ص 123 وما بعدها.

2- للاطّلاع على تفصيلات العلاقة بين الأنواع السردية والتمييز بين النوفيلا والرواية راجع : محمد عبد الأمير بنية الرواية التصويرية، دار الفنك، عمان، 2006

3- بشير مفتي، بخور السراب، ص 5.

4- بشير مفتي، بخور السراب، ص 156.

5- فضيلة الفاروق، اكتشاف الشهوة، ص 7.

6- سفيان زدادقة، كواليس القداسة، ص 41.

7- بشير مفتي، بخور السراب، ص 107.

8- فضيلة الفاروق، تاء الخجل، ص 11-12.

9- ورد في : سوزان لوهافر، الاعتراف بالقصة القصيرة، ترجمة محمد نجيب لفتة، ص 30.

10- ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، ترجمة محمد برادة، ص 76.

11- المرجع نفسه، مقدمة محمد برادة ص 30 وانظر حول باختين ورؤيته في تحليل الخطاب الروائي: تودروف، باختين والمبدأ الحواري، ترجمة فخري صالح، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، 1996.

12- سفيان زدادقة، كواليس القداسة، ص 60.

13- المصدر نفسه، ص 68.

14- عز الدين جلاوجي، سرادق الحلم والفجيعة، ص 18.

15- أحمد خريس، العوالم الميتاقصية في الرواية العربية، 38-39.

16- سفيان زدادقة، كوليس القداسة، ص 38.

17- المصدر نفسه، ص 87.

18- المصدر نفسه، ص 88.

المصادر والمراجع

1- بشير مفتي، بخور السراب، منشورات الاختلاف، ط1، الجزائر، 2004.

2- الخير شوار، حروف الضباب، منشورات الاختلاف، ط1، الجزائر، 2002.

3- سفيان زدادقة، كواليس القداسة، منشورات التبيين/الجاحظية، ط1، الجزائر، 2002.

4- سفيان زدادقة، سادة المصير، منشورات الاختلاف، ط1، الجزائر، 2002.

5- عز الدين جلاوجي، رأس المحنة، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، ط 1، الجزائر، 2003.

6- عز الدين جلاوجي، سرادق الحلم والفجيعة، منشورات رابطة أهل القلم، ط 1، الجزائر، 2006.

7- فضيلة الفاروق، تاء الخجل، رياض الريس للكتب والنشر، ط1، بيروت، 2003.

8- فضيلة الفاروق، اكتشاف الشهوة، رياض الريس للكتب والنشر، ط1، بيروت، 2006.

مراجع ورد ذكرها

1- أحمد خريس، العوالم الميتاقصية في الرواية العربية، دار الفارابي -دار أزمنة، بيروت- عمان، ط1، 2001.

2- أماني سليمان، الصوفية والأسلوبية، دار مجدلاوي، عمان، ط1، 2002.

3- باختين، الخطاب الروائي، ترجمة محمد برادة، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة، دت.

4- تودروف، باختين والمبدأ الحواري، ترجمة فخري صالح، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، 1996.

5- ابن جني، الخصائص، تحقيق محمد علي النجار، دار الشؤون الثقافية، بغداد، 1990.

6- سوزان لوهافر، الاعتراف بالقصة القصيرة، ترجمة محمد نجيب لفتة، دار الشؤون الثقافية، بغداد، 1990.

7- محمد عبيد الله، بنية الرواية القصيرة، دار أزمنة، عمان، 2006.