الإبداع الرّوائيُّ الجَديدُ، ونقيضُ خطابِ الرّغبةِ، بلاغة التّجريبِ نموذجًا.

The new novelistic creativity, and the antithesis of the discourse of desire, the rhetoric of experimentation as a model

د. دوّاح حسين. *[1]

[1] مؤسسة الانتماء مختبر السيمائيات وتحليل الخطابات جامعة وهران1 (الجزائر)،

البريد الإلكتروني douahhocine@gmail.com

تاريخ الاستلام: 2022/02/08 تاريخ القبول: 2022/10/26 تاريخ النشر: 2022/12/27

ملخص:

يُحاولَ هذا البحثُ أن يستكشِفَ ويُميطَ اللّثامَ عن شكلٍ من أشكالِ التّعبير في الخطابِ الأدبيّ، عبر الغوصِ والتّحليلِ والتّأويلِ والتّعليلِ لخطابِ الرّغبةِ ونقيضِها في مُجتمع الرواية؛ حيثُ إنّ ابتكار سرديات جديدة تهندسُ للوعي الجديد في سرديات النّصوص، مساراتٍ مغايرةً، عبر بلاغات التّجريب، هو أمر منوط بالنّسق الذي يحكُمُه البراديغم، ومرهون بالشرخ والتّحوّل الذي حدثَ في الرّؤيا، وليس في موضوع الرّؤيا في حدّ ذاتها، وهو نسقٌ أدبيٌّ ولغويٌّ وإبداعيٌّ وفنّيٌّ وحضاريٌّ جديد،من خلال هذا التّجريب والتجاوُز، وعبرَ الخرقِ والانفتاح، يُعيدُ الخطابُ بناءَ واقعٍ حكائي سرديّ جديد، برمزيةٍ مُكثّفةٍ، وبلاغةٍ جديدة، تُمكّنُ من خلقِ فضاءاتٍ وعوالمَ مفتوحَةٍ على الاحتمال والتأويل، تصنَعُ الذّاتُ الكاتبةُ من خلالها واقعاً آخَر؛ إنّه الحراكُ الجديد. وهو ما اصطلحنا عليه في الأدب، مصطلح الحَراك الرّوائي الجديد.

كلمات مفتاحية:

الحرَاكُ؛ الرّوائيُّ؛ نقيضُ؛ خطاب؛ الرّغبةِ؛ بلاغة؛ التّجريبِ.

Abstract:This research attempts to explore and unveil a form of expression in the literary discourse, through immersion, analysis, interpretation and justification of the discourse of desire and its opposite in the novel society;

* **المؤلف المرسل**. د. دوّاح حسين.

As the creation of new narratives that engineer new awareness in the narratives of texts, different paths, through statements of experiment, is dependent on the system governed by the paradigm, and is dependent on the crack and transformation that occurred in the vision, and not on the subject of the vision per se, which is a linguistic, artistic and literary system New, through this experimentation and transgression, and through penetration and openness, the discourse reconstructs a new narrative reality, with intense symbolism, and a new rhetoric, which enables the creation of spaces and worlds open to possibility and interpretation, through which the writer creates the reality of the writer. It is the new movement. This is what we have termed in literature, the new narrative movement.

Keywords: movement; opposite; Speech; the desire; rhetoric; Experimentation.

1. مقدمة:

صارتِ الرّوايةُ اليومَ من أبرزِ الأجناسِ الأدبيّة، وأكثرها استهواءً للكتابة والكُتّاب، وخوضِ مغامرة تجربتها؛ كما أنّها، صارتْ تستهوي النّقد والنّقّاد أيضا، وإنّ كان هذا أمراً حتميًّا لا مناصَ منه ولا عنه؛ فغايةُ النّقد وحقلُ اشتغاله –كما هو معلوم – الأدب بكلّ أجناسه، فما ذاكَ إلّا تحصيلُ حاصل في نهاية الأمر؛ لكنّ القارئ لخطاب الرّواية الجديدة، ويشاء البعض أن يختصرَ التّوصيفَ ليسمَ ما ذكرنا، بنصوص الحداثة أو نصوص ما بعد الحداثة، مراعاةً لمتطلّبات سياق الحفر؛ يجدُ هذا القارئ تداخلا أجناسيًا أدبيًا بارزًا، في خطابِ الرّواية الواحدة، أو حتّى في خطاب الشّخصيّة الرّوائية الواحدة؛ ويجدُ تكسيرًا لخطّيّة السّرد، وتهشيمًا لرتابة الزّمن، وتشظّيًا لتسلسل وتسريد الأحداث؛ وذلك، بعدَ أنِ انفَتَحَ الخطابُ الرّوائي على مُختَلَفِ الأشكالِ السّردية، وبعدَ أن خرجَ عنِ النّمطيّةِ والكتابَةِ التّقليدية، إلى كتابات ما بعد الحداثة والتّجديد، ومرقَ عن ربقة التن المتراكم، الأحاديّ التوجّه، إلى نسقٍ مُشرَع الأفضية والأحياز، ومفتوح

التّخييلات والتّأويلات، ومُتعدّد السّرود والتّسريدات؛ كلُّ ذلك عبر ما يُقدّمُهُ التّجريب، وما تُتيحُهُ بلاغتُه؛ والتي أصبَحَتْ اليومَ خيارا فنّيًّا لدى عددٍ كبيرٍ من الرّوائيين.

ومادامت الحالُ كذلك، "فالدّارسُ الآن في حاجةٍ ملحَّةٍ إلى أداةٍ للفكرِ، تضبطُ ترابُط اللّغة والسّرد، وتحوُّل النّسقَ إلى حدثٍ، كونه يعالجُ العلامات أكثر من أي نظامٍ آخر" (حسين، 2021، صفحة 291)؛ فإنّه يحتاجُ أيضًا إلى مثل هذه الأداة من أدوات الفكر؛ حيثُ " إنّ النّصّ لنقصٌ في المعنى الموضوعي، لم يعُد يقول شيئًا، وإنّه من غير تملُّكٍ وجودي" وعلى هذا الأساس تتفجّرُ اللّغة لتَتَوالدَ المعاني، وتتهشَّم الدّلالات، لتصنَعَ بمُخاتلاتها ومراوغاتها الإبهار والإدهاشَ؛ عندما تعني أشياءَ ولكنّها تقول أشياءَ أخرى؛ حيثُ" انبثاقُ التّعبيريّة هو الذي يكوّنُ عجائبيةَ اللّغَة" (بول، 2005، صفحة 115)؛ هذا الانبثاقُ الذي يرتهنُ إلى محدّداته ومعيّناتِه المتغيّرة والمتوثّبة،" فلا يوجدُ سرٌّ في اللّغة، فالرّمزيةُ الأكثرُ قداسة تعملُ مع متغيرات المعيّنات نفسها كما تعملُ معها أكثرُ كلمات القاموس العادية، ولكن يوجدُ سرٌّ للغة، وهذا يعني أنّ اللغةَ تقولُ ما هو آتٍ، فإنّها تقولُ شيئًا ما، وتقولُ شيئًا عن الكائن، فإذا كان ثمّةَ لغزٌ للرّمزية، فإنّهُ يقومُ كاملًا في مخطّط التّجلي، حيثُ يكونُ لبسُ الكائن قد قال نفسَه في تجلّي الخطاب" (بول، 2005، صفحة 115)"، كونها تسعى إلى" استبدال تعزيز الذّات بفقدان توحّدها مع المحيط، ومحاولة خلق براديغم مقابل أفول المرجعية اليقينيّة، واستبدال انفلات المعنى بالبحث عن المقاصدِ والغايات" (القادر، 2019، صفحة 311)؛ ومن هنا" فإنّ ابتكار سرديات جديدة تهندسُ للوعي الجديد في سرديات النّصوص مسارات مغايرة، هو أمر منوط بالنّسق الذي يحكُمُه البراديغم، ومرهون بالشرخ والتّحوّل الذي حدثَ في الرّؤيا، وليس في موضوع الرّؤيا في حدّ ذاتها" (حسين، 2021، الصفحات 291-292).

ولا يحدثُ ذلك إلّا من خلال ترسّبات وتكلّسات في المخيال، تُؤثّثها مقولات وحدّيات اللّامُفكّر فيه، واللّامقول في حدّ ذاته؛ لأنّهُ في اللوغوس كلّ كلام هو" نظامٌ متّسقٌ ومعنى صريح، ودلالة مُتطابقة، بينما كلامُ النّصّ رموزٌ موحيّة، ومعانٍ فائضة، ودلالات مُتعدّدة، وفي اللّوغوس المعرفة بحثٌ

ونظر، افتراضٌ وبرهنة، تساؤلٌ وتشكيك، وفي النّصّ المعرفةُ حدسٌ وإشراق وكشف" (علي، 2007، صفحة 27)؛ فهو ارتحالٌ وانتقالٌ من البرهان إلى العرفان عن طريق البيان، واجتيازٌ وعبور من اللّوغوس إلى البراديغم؛ " فليس البيان أمرًا زائدا على المعنى، وإنّما هو طريقة في القول، تَبَدُّلٌ في المعنى وتَغَيّرٌ في دلالته، طريقة يتمُّ بواسطتها اجتراحُ المعنى ذاته" (علي، 2007، صفحة 26)، وخرق وتهشيمُ الدّلالة حتّى لا تبقى غُفلا؛ لأنّ وثوقيةَ سرديات النّصوص، ترتهنُ إلى" لوغوس Logos الفكر أو المنطق، الذي يفترضُ دائما وبشكلٍ بدئي، وجود لوغوس للّغة، بما هو التّجسيدُ البلاغي للمعنى" (جان، 2007، صفحة 28)، في محاولة لتشويه وتهميش المتون، وتهشيمِ وتشظية الهوامش.

1. الغاية من التّجريب:

يُعدُّ التّجريبُ استراتيجيةً إبداعيةً، وآليةً جديدةً في الكتابةِ، تُساعدُ على خلقِ أشكالَ وأنماطَ جديدةٍ في الكتابَةِ السّردية، وفي أداء لُعبَة الحكاية؛ ويُمكنُ تحديدُ الغايةِ منه، في النّقاطِ التّالية:

- الولوجُ إلى عوالمَ سرديّةٍ محفوفةٍ بالمغامَرةِ والجديد.
- تجاوزُ النّماذج التّقليديةِ المألوفةِ.
- الخُروجُ عن الكتابَة الكلاسيكيةِ والنّمطيةِ المتكرّرَةِ.
- البحثُ عن بدائلَ إبداعية تُقدّمُ بلاغةَ الانزياح المتوثّبَةِ، بُغيَةَ الانزياحِ عن السّائدِ السّردي.
- خلخَلَةُ القيَّمِ النّصّيةِ والتّقاليدِ والمواثيقِ، والأساليبِ الفنّيةِ المهيمنةِ والمتوارَثة.
- تحقيقُ آليات الانتقال من سلطَة النّموذَج الكلاسيكي، إلى فاعلية التّجديد والابتكار.
- فتحُ آفاق المخيال الجمعي، من خلال الانفتاح على مُختلَف الإمكانات التّعبيرية واللّامحدودة...

إنّ هذه الغايات وغيرها كثير، والتي يسعى التّجريبُ إلى تحقيقها، نتَجَتْ عن ارتباط التّجريب بالواقع والمتخَيَّلِ، هذا الارتباطُ، أفرزَ لنا جدليةً جديدة، نُعبّرُ عنها بالإشكالية التّالية: كيفَ يُفسّرُ المتخَيَّلُ الواقعَ من خلال تكسير سلطة الثّابت، والخروجِ والانزياح عن نمطية النموذَج السّائد؟

ومنهُ، يمكنُ القول: إنّ التّجريبَ أصبح خطابًا فنّيًا يتفاعَلُ مع تحوّلات الواقع السّلبيّة أو الإيجابية، وعلى كافّة الأصعدةِ والمستوياتِ باختلافاتها وتداخُلاتها وتفاعلاتها سياسيّا، واجتماعيّا، وثقافيّا، وفنّيا، وتربويا، وجماليًا، حتّى عبرَ الموضَة [la mode] سواءٌ على مستوى التّلقّي والاستقبال الجماهيري العامّ، أم النّخبوي الأدبيّ والنّقديّ الخاصّ؛ هذا من جهة.

ومن جهةٍ أخرى أصبحَ التّجريبُ يتفاعلُ أيضًا مع تحوّلات الذّات الكاتبة في رؤيَتِها لهذا الواقع، وطريقةِ التّعاملِ معه، وكيفيةِ فهمِه أو استيعابِه، ومعرفَةِ أسراره وفكِّ شفراتِه ورموزِه؛ كلّ ذلك من خلال إيجادِ صيغٍ حكائية، وأدوات سردية متنوعَة الأبعاد، قادرةٍ على احتضانِ مُختلَفِ هذه التّحولات القائمة، كون أنّ الطبيعَة تأبى السّكون، فهي في حَراكٍ مُستَمرّ ومتواصل.

وفي مقابل هذا؛ فالتّجريبُ يرتبطُ غالبًا بثُنائيتين، ويقعُ بين حدّيْن مُتصادمين؛ فالحدُّ الأوّلُ هو:

الاقترابُ من الواقعِ أكثَر فأكثَر، والانطباقُ معهُ إلى درجَةِ التّماهي والتّماثُل، وفي اللّحظةِ نفسها الهروبُ عنهُ والابتعادُ عنهُ إلى أقصى مسافةٍ مُمكنة؛ وهذا التناقُضُ في حدّ ذاتِه يُشكّلُ انزياحًا عبر التّجريب وبلاغَتِه.

أمّا الحدُّ الثّاني فهو: مُفارَقَةُ الواقع كلّيّةً والانسلاخُ منه، أو الاستقالةُ القسرية في حقيقتِها وأصلِها، الطّوعيّةِ والإراديّةِ في ظاهرِها وخارجِها، من أداء الفاعليّة الإبداعيّة؛ وهذا ما أنتجَ تيّارا يسعى إلى خرقِ عالم الواقع، وتجاوزه والتّمرُّد عليه؛ ومن ثمّةَ الخروجُ عن التّقليد والتّنميط والتّكرار، وفي هذه الحال، يتحقّقُ الانفتاحُ بقوّة على التّخييل وآليات اشتغاله ومُختلفِ صورِه.

من خلال هذا التمرُّدِ والتجاوُز، وعبرَ هذا الخرقِ والانفتاح، يُعيدُ التّجريبُ بناءَ واقعٍ حكائي جديد، برمزيةٍ مُكثّفةٍ، وبلاغةٍ جديدة، تُمكّنُ من خلقِ فضاءاتٍ وعوالمَ مفتوحَةٍ على الاحتمال والتأويل، تصنَعُ الذّاتُ الكاتبةُ من خلالها واقعاً آخَر؛ إنّه الحراكُ الأدبيُّ الجديد.

إن سردية بلاغة التجريب، تمثّل ذلك الشكل الما بعد حداثي، الذي يتجاوز به الروائي المبدع، الحدود التقليدية للبناء السردي الكلاسيكي "وقد بات من المؤكّد أن الرواية العربية تتقبّل مختلف الأبنية، وتتشرّب مختلف الأنساق [...] سواء بخصوص الحداثة أو ما بعد الحداثة" (الطاهر، 2017، صفحة 19)، وهذا الذي ينهضُ عليه الخطاب الروائي الجديد، حتى أصبح سمة تتعدّى القراءة الأحادية، التي تلهثُ وراء الدلالة التّعيينية، كونه أعطى القارئ معانٍ متشعّبة، ودلالات مختلفة.

2. تشظّي نسقية السّرد ومُكنة بلاغة التجريب:

ينهض الخطاب الروائي، على بلاغة راقية، ترتهن إلى خيارات سردية، تضمن له الفرادة، وتتغيًّا الريادة؛ باعتماد آليات فنية، تؤدِّي له الغايةَ المنشودة، وبتوظيف استراتيجيات جديدة، تشي بقدرة المبدع، وتُسفر عن مدى نُضج التجربة الروائية؛ كون هذه البلاغة ستثمرُ أدبا" يُجدّد في مستوى الأشكال، ويُشكّك في عادات الإبداع والقراءة... ويكون أول مرتكزاته رفضه القواعد القارة والتنميط الأدبي" (الباردي، 2002، صفحة 72)الكلاسيكي.

ولذلك، تُسهم بلاغة التّجريب في إثراء لحظة البوح، وتخصيب التجربة الروائية، لأنها ترتهنُ إلى آلية المطاوعة الإبداعية، إذ تنفتح على ابتكار سرود مغايرة، فتنعتق بذلك من رَبقِة المتنِ المتراكم، وتنفلتُ من النّمطية إلى اللانمطية، فكأنّها" إزاء كينونة مفخخّة بالسّيرورة والصّيرورة، ولا يَني الفعل السردي مشغوفا باصطناع أنماط جديدة من الخطاب، لتقديم ثراء الكينونة أحداثا وأفعالا ووقائع..." (حسين خ.، د ط، صفحة 301)، تتفاعل ضمن نسق سردي واحد.

يؤدّي هذا الأداء إلى الخروج عن المألوف، في تراتبية الأنساق السردية، تبعا لرؤية الذات السّاردة، التي ستغدو مفارقة،" فتستقرَّ رؤية مشروعةً تتخطَّى المفارقة والتناقض وهتك الواقع الحقيقي بما هو فوق طبيعي" (حليفي، 2007، صفحة 19)، فتعرُجُ بذلك، من الواقع إلى اللاواقع، وتتخطَّى قانونَ التجاوز، إلى تجاوزِ القانون؛ فبلاغةَ التجريب، لم تَعُدْ ذلك البديل الإجرائي، في كنه العملية الإبداعية، بل أصبحتِ

الأصيل في الكتابة الروائية المعاصرة، لأنها تنعطِف دوما صوبَ الولوج إلى عوالمَ مغايرة، تحفُّها شهوةُ المغامرة، وتحدُوها هلاميّة التهويم، وتمويهات العبارة.

وبذلك انفلتت، عن سلطة النموذج، ورتابة المعيار، لتحقّق دائما وأبدا، فاعلية المتجدّد المتعدّد، والمبتكر المتفرّد، بحثًا عن" الحقيقة الجديدة، والتي باتت في حاجة إلى شكل جديد يستوعبها، ويُعبّر عنها ضمنَ توليفة سردية... تتركُ هامشا للخيال والانعتاق عن عبودية الأُطر الأدبية" (شعلان، 2007، صفحة 72)التقليدية؛ حيثُ يؤدي هذا الانعطافُ والانفلات، إلى تجاوز الثابت، وخرق الواقع، والتمرُّد على الرتابة والتقليد، وخلخلة سكونية المنطق، من خلال افتراع عالم سردي، ينفتحُ على تخومِ التخييل، إلى بنينةِ معمارية الخطاب الروائي، وتشكيل نسقيته السردية، على نحو ما تؤدّيه بلاغتُه التّجريبيّة.

في ظلّ هذا المقترح الانزياحي، المنفتح على آلية التجاوز، وثنائية التقليد والتجديد، وبناء على إجرائية بلاغة التجريب، عبر النسق السردي، يتهيّأ للخطاب الروائي استشراف بنية سردية، مُنفتحَة على مختلف تخوم التخييل، ومُشرعَة على أفضية التأويل، لـ " أن الانفلات من النموذج الواحدي الثابت، يسمُ هذه البنية السردية بالانفتاح" (بوعزة، 2007، صفحة 79)، هذا الانفتاح الذي قد يُطاول الإطلاق واللاتحديد.

3. نقيضُ خطابِ الرّغبةِ في روايَتَيْ" مُذْنِبُون لون دَمهم في كَفّي" و"تشرَّفْتُ برحيلك"

يُعرفُ الخطابُ بالرّغبة، كما تُعرفُ الرّغبةُ بالخطاب داخلَ مُجتمَع الرّواية، وأثناءَ صوغِ الخطابِ السّردي، والتّعبيرِ عن أمالِ وآلامِ المجتمعات، وهمومِها ورغبَاتِها، ونقيض رغباتِها؛ ومن هنا انطلقَ مصطفى الكيلاني، ليَبحثَ عن علاقةِ الخطابِ بالرّغبة، وعلاقةِ الرّغبةِ بالخطاب ونقيضِها، حيثُ انعَطَفَ مأخذُ السّؤال لديه، صوبَ الإشكالية التّالية: كيفَ يشتَغلُ ويُعبِّرُ الخطاب الرّوائي عن مجتمع الرواية من منظورِ خطابِ الرّغبةِ ونقيضِها؟" فالرّغبةُ هي مجالُ اهتمامنا في هذا البحث: الرّغبةُ في الكتابة، في الاستذكار، في التّنفيس، في التّصعيد sublimation، في البوح بهموم الفرد والمجموعة التي ينتمي إليها، في التّخفُّف

بالكتابة أيضًا من أثقال تاريخ دمويّ صادمٍ ومفجعٍ" (الكيلاني، 2019، صفحة 25)، على اعتبار الكتابة نوعا من التّطهير، على نحو ما ذهب إليه أرسطو.

وكَيْمَا يُجيبَ مصطفى الكيلاني على هذه الإشكاليةِ، اشتَغلَ إجرائيًا على مدوّنَتين سرديَتَيْن، وهما رواية " مذنبون لون دمهم في كفّي" للحبيب السّائح، ورواية " تشرّفتُ برحيلك" لفيروز رشّام؛ فَفي البدايةِ، قدّمَ الدّارسُ بَسْطًا نظريًا للمنهجِ الذي استَدْعَتْهُ قراءتُهُ التّحليلية، من خلال ذلك القياسِ بين تلكَ المستوياتِ الثّلاثة المتناظرةِ نظريًا ضمنَ أيّة عمليةِ فهمٍ تأويليةٍ لأيّ عملٍ فنّيّ- ذلك القياسُ – الذي يتموضَعُ على خطِّ التّماسِّ- انطلاقا من اللّسانيات – بينَ السّيميائيات وعلم الدّلالة، عبرَ مُستوياتِه الثّلاثِ: مستوى الدَّالّ/ مستوى الدَّلالة / مستوى التِّدلال / وهذا الأخيرُ يُسمّيه الناقد عبد الملك مرتاض التّمَدلُل.

هذهِ المستوياتُ الثّلاثُ لها ما يُقابلها في حقلِ الاشتغالِ السّيميائي وهو ثالوثُ: الأيقونةِ / الإشارةِ / الرّمزِ؛ إذ يقولُ مصطفى الكيلاني" إنّ الدّال والدّلالة والتّدلال داخلَ بنية الحكاية يعرضُ ملفوظَ الحكايةِ كلّا مُنتظَمًا وواحدًا مُتناظِمًا، وهذا الكلُّ أو هذه الكُليّةُ يجبُ تفكيكُها والنفاذُ إلى عميقِ خَفَايَاهَا، وبذلكَ يتحوّلُ ملفوظُ الحكايةِ إلى أداء، أداء البَنيَنَة أو التبنيُنِ عبر الفعلِ الاستكشافي".

ومن هنا يُصبح النّصُّ" بفعلِ التّفكيكِ القرائي التّحليلي مُتعدّدَ الأساليب، وهو تناصٌّ لنصوص فرعيةٍ مُتحرّكةٍ فاعلةٍ دلالةً وتمدلُلًا، ونواةُ النّصِّ الحكايةُ، ولذلك فإنّه بعدَ النّفاذِ إلى ما هو أعمقُ تناصًّا وأبعدُ نصنَصةً، يُمكنُ أن تنكشفَ الصّلةُ بينَ الدّلالةِ الخفيّةِ أو الدّلالةِ العميقةِ أو المعنى، وما يُمكنُ أن يتركّبَ إمكانًا للمعنى، وبينَ ما يُمكنُ أن يتركّبَ في الأثناءِ معنًى، وبينَ ما يُمكنُ أن يتركّبَ في الآن ذاتِه وفي الوقتِ نفسِه إمكانًا لمعنى ما في الخطابِ الرّوائي" (الكيلاني، 2019، صفحة 26)؛ ولعلّنا هنا أمام مظهر جليل من مظاهر خلود النّصّ: مظهر التّفرّد والتّمرّد على السّياق، أو حين تكون الذّات المبدعة ورغباتُها ونقيضُ خطاب رغباتها، أقوى من السّياق، علينا هنا أنْ نذكّر ببعض المنجز الحداثي في أشكال

البوح الأدبي المختلفة، والذي ناصب الحداثة نفسها العداء، كمهاد لثورة في الفنّ والأدب، تروم تجديد طرائق التّصوّر والإبداع، إزاء الإنسان ورغباته وخطاباته، وإزاء الوجود والعالم.

وعليهِ، فخطابُ الرّغبةِ هو خطابُ الرّغبةِ إلى الكتابةِ، والاستذكارِ والتّنفيسِ؛ فالرّغبةُ إلى البوحِ بهمومِ الفردِ والمجموعةِ والجماعةِ التي ينتمي إليها، هي رغبةٌ إلى التّخفيفِ بالكتابة من أثقالِ التّاريخ المفجِع، والمخيفِ والعنيفِ؛ حيثُ إنّ تاريخَ العُنِف له آثارٌ عميقةٌ في الذَّاتِ الكاتبةِ، لذلكَ جاءت الرّغبةُ في الكتابةِ بوحًا خاصًّا بما حدثَ للفردِ والمجموعةِ من عَذَاباتٍ ودَمَاراتٍ في أعوامِ الفتنةِ وسنواتِ الصّراع.

فالكتابةُ هنا، هي الحاجةُ الملحَّةُ على الذّاتِ الكاتبةِ، إلى المزيدِ من التّذكُّر والاستذكار، قصدَ بلوغِ وقفِ وإيقافِ ذاكرةِ العُنفِ والدّمِ الجاثمةِ بِكَلْكَلِها على راهنِ الوجودِ والموجودِ سواءٌ الفردي أم الجمعي، لأنّه حتّى وإن مَضَتْ أعوامُ الفتنةِ فآثارُها لمَّا تضمَحِلَّ بعدُ بسهولةٍ، كونها تركَتْ فجيعَتَها المدوّيةَ في عميقِ النُّفوسِ؛ حيثُ تتشعّبُ هذه المعاني، وتتعدّد هذه الدلالات وتختلف، باختلاف الخلفية الثقافية والمعرفية للقارئ، وتتنوّع بتنوع الترسانة المؤسلبة لبنياتها ومدلولاتها، فخطاب الرواية، سَفَر جميل في غياهب الذات، ورحلة سندباديةٌ، تمارس الكشف عن المجهول، وتحاول تجاوز المألوف والطبيعي، كل هذا يعكسُ نضج التجربة الإبداعية لدى الروائي التي نزعت إلى التجريب، لتؤدي بلاغة مفارقة، شكّلت خصيصة روائية بارقة.

وبناءً على ذلك، يرى مصطفى الكيلاني، "أنّ نفسَ الشيءِ حدثَ مع الرّوائيَيْنِ الحبيب السّائح وفيروز رشّام، فَهُما لم يتخلَّصَا من آثارِ عشريةِ الدّمِ، لذلكَ بقيتْ الكتابةُ لدى الحبيب السّائح وفيروز رشّام خاضعةً لحُبسَةِ الماضي القريب وذلكَ عن قصديةٍ ولا قصديةٍ في الآنِ ذاته، لأنَّه لا يُوجدُ استقبالٌ للأحداثِ أو استشرافٌ للمُستقبل، ولا يوجدُ استرهانٌ (من الرّاهن) للوقائعِ إلا النّادرَ النّادر" (الكيلاني، 2019، صفحة 26).

إنّ ما يسودُ الكتابةَ لدى الحبيب السّائح وفيروز رشّام هو فعلُ الالتفاتِ بكثافةٍ وقوّةٍ من خلالِ حالِ الاستذكارِ التي جاءَت فرديَّةً، وهي تُحيلُ عَلَنًا وضِمْنًا إلى ذاكرةِ المجموعةِ الشّعبيةِ الواقِعَةِ في دائرةِ آثارِ الماضي الدّاميةِ، وغير المتحرّرةِ إلى الآن من ذكرياتِها المؤلمةِ، وهذا ما يقولُه" رشيد" أحد شخصيات رواية "مذنبون لون دمهم في كفّي" للحبيب السّائح (الكيلاني، 2019، صفحة 29). يقول رشيد: "فحتّى الحربُ التي خُضناها (حربُ التّحرير) لنكونَ أحرارًا رُهنتْ نتائجُها، وصُودرَتْ أهدافُها...، نظامُنا كُلُّهُ أُسّسَ على تلكَ العقليةِ التي سُنَّتْ بدلَ شرعيةِ تلكَ الحرّية، شرعيةٌ تاريخية ثمَّ ثورية، وأخيرًا دستورية، رفع شعاراتِها مثقّفون حالمون، وصاغَتْ بلاغتَها بيروقراطيةٌ حزبيةٌ قبل أن تحدُثَ الرّجفةُ...، ليتهاوى صرحُ الوهم".

ومنهُ، فالكتابةُ هنا خاضعةٌ لحُبْسَة الماضي، والحُبسَةُ هنا طويلَةُ المدى، لأنَّ الجُرحَ عميقٌ ونازف، وهو لم يلتئمْ بعد، ولأنّ الذاكرةَ تحملُ الكثيرَ من الأثقالِ المفجِعَة، والتي في كلّ مرّةٍ يعقُبُ بعضُها بعضًا، والعجيبُ أنَّك تستخلصُ منها أنّ فكرة السّيناريوهات هي نفسُها تتَكَرَّرُ في كلّ مرّة، فقط لغتُها هي الّتي تتغيّرُ حسبَ كلّ مرحلةٍ من المراحل؛ لذلك اتَّصفَ خطابُ الرّغبةِ بالاسترجاع / بالالتفات / بالاستذكار / والإغراقِ في عَتمَةِ ما كان، حتّى وإن كان يتوقُ في عميقِ اشتغاله الدّلالي إلى الاسترهان/ إلى الاستقبال / إلى الاستشراف / فإنّ ذلكَ يظلُّ من خصائصِ الخطابِ الرّوائي الجزائري، في نظرِ مصطفى الكيلاني (الكيلاني، 2019، صفحة 26).

4. خاتمة:

إنَّ بنيَةَ المحكي ذاكرةٌ تلتفتُ إلى زمن تقضَّى، فتسترجعُ الكثيرَ من ذكرياتِه المزدَحِمة، ثمَّ تعودُ إلى لحظَةِ البدءِ ليكتملَ بذلك الشّكلُ الدّائريُ، أو الدّائرةُ التي تختَصرُ الحاضرَ في فعلِ الاستذكار، فالأداءُ السّرديُّ هو وليدُ ذاكرةٍ مُتعَبة؛ ففي رواية " مذنبون لون دمهم في كفّي" اِعتُمِدَتْ تقنيَةُ السّرد الحكائي المتماثل، إذ نجدُ أن شخصيَةَ السّارد هي أحمد النّجار؛ أمّا في رواية " تشرّفتُ برحيلك" فشخصية السّارد

أنثى هي فاطمة الزهراء، فالسّردُ هنا يُؤدَّى بالأنوثة؛ أمّا في أداءِ لعبةِ الحكايةِ نجدُ أنّ خطابَ السّاردِ من المسرودِ والمسرودِ إليه، فهو فاعلٌ ومُنفعلٌ أيضًا.

وعليهِ، فإنّه نتيجة لهذا التّواصل بين السّارد والمسرود، هذا التّواصلُ الذي بلغَ حدَّ التّداخُل والتّدافُع، نجدُ أنّ الرؤيةَ تتصفُ بالكثير من الالتباس والتّشابُك والتّداخُل والتّواشُجِ بين الأحداثِ والحالات، لذلكَ فإنّه من العسير أن نقومَ بعمليّةِ التّثبيت[Fixtation] لأنّ الرؤيةَ هنا تكونُ معَ، أو النّظرُ بالمعيّة، وهذا الأمرُ نجدهُ في الروايتين معًا، ولكن بنَظمَين سرديَيْن مختلفَيْن.

ومن على شُرفَة ما مضى يُمكنُ أن نقول: إنّ البحثَ، حاولَ أن يستكشِفَ ويُميطَ اللّثامَ عن شكلٍ من أشكالِ التّعبير في الخطابِ الروّائي، عبر الغوصِ والتّحليلِ والتّأويلِ والتّعليلِ لخطابِ الرّغبةِ ونقيضِها في مُجتمع الرواية، باعتبار الرّوايةِ مجتمعَ الذّاتِ الكاتبةِ، والذّواتِ القارئةِ، وباعتبار الرّوايةِ تعبيرًا عن عُموم هُمومِ المجتَمعات؛ حيثُ إنّ ابتكار سرديات جديدة تهندسُ للوعي الجديد في سرديات النّصوص، مساراتٍ مغايرةً، عبر بلاغات التّجريب، هو أمر منوط بالنّسق الذي يحكُمُه البراديغم، ومرهون بالشرخ والتّحوّل الذي حدثَ في الرّؤيا، وليس في موضوع الرّؤيا في حدّ ذاتها، وهو نسقٌ أدبيٌّ ولغويٌّ وإبداعيٌّ وفنّيٌّ وحضاريٌّ جديد، اصطلحنا عليه بمصطلح الحَراك الرّوائي الجديد.

5. قائمة المراجع:

1. دوّاح حسين، ديسمبر 2021، أنطولوجيا التّفكير وتأويل التّرميز في سرديات النّصوص، مجلّة الكلم تصدر عن مختبر اللّهجات ومعالجة الكلام، ، المجلّد 06، العدد 02، جامعة وهران 1، الجزائر.
2. ريكور بول، 2005، صراع التأويلات دراسات هيرمينوطيقية، دار الكتاب الجديدة المتّحدة، لبنان.
3. فيدوح عبد القادر، 2019، تأويل المتخيّل، السّرد والأنساق الثّقافية، صفحات للدراسات والنّشر، الإمارات العربية المتحدة.
4. حرب علي، 2007، الحقيقة والتأويل، قراءات تأويلية في الثقافة العربية، ط 02، دار التنوير للطباعة والنّشر، بيروت، لبنان.

5. غراندان جان، 2007، المنعرج الهرمينوطيقي للفينومينولوجيا، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف،بيروت، لبنان.
6. بلحيا الطاهر، 2017، الرواية العربية الجديدة، من الميثولوجيا إلى ما بعد الحداثة، جذور السرد العربي، دار ابن النديم للنشر والتوزيع، دار الروافد الثقافية، ناشرون، بيروت، لبنان.
7. محمد الباردي، 2002، الرواية العربية والحداثة، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا.
8. خالد حسين حسين، د ط، في نظرية العنوان، مغامرة تأويلية في شؤون العتبة النصية، دار التكوين للتأليف والنشر، دمشق.
9. شعيب حليفي، 2007، شعرية الرواية الفانتاستيكية، دار الحرف، المغرب.
10. سناء شعلان، 2007، السرد الغرائبي والعجائبي في الرواية والقصة القصيرة في الأردن (1970-2002) نادي الجسرة الثقافي والاجتماعي، قطر.
11. محمد بوعزة، 2007، هيرمينوطيقا المحكي، النسق والكاوس في الرواية العربية، مؤسسة الانتشار العربي، لبنان.
12. مصطفى الكيلاني، 2019،خطاب الرّغبة ونقيضها في مذنبون دمهم في كفّي، للحبيب السّائح، وتشرّفتُ برحيلك لفيروز رشّام، مجلّة الوفاق، العدد 01، تصدر عن كلّية الآداب والفنون، جامعة وهران 1، الجزائر.