جامعة باجي مختار – عنابة

كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية

قسم اللغة العربية وآدابها

ليسانس : السنة الثانية دراسات أدبية

الحداثة في الأدب العربي / أ. الطاهر رواينية

1- في التجريب السردي :

التجريب لغة فعله جرب ومصدره تجربة ، ويعني الامتحان والاختبار ، والتجربة تقتضي وجود طرفين متلازمين ، الموضوع والمرجع الذي تنسب إليه التجربة ، ويتم تقييمها والحكم عليها انطلاقا من النموذج المتحقق أو المفترض ، وتصبح نتيجة لذلك مقياسا لتوافق الخاص مع العام ، والفردي مع الجماعي ، أما التجريب فهو مقياس للتفرد والاختلاف ، ومن معاني التجريب الإحالة على المنهج المتبنى في العلوم المخبرية ، وهو أيضا نظرية معرفية تقوم على معطيات الحواس والتجربة وتقابل المعرفة العقلية او الغيبية ، ويعني أيضا تجاوز سلطة السابق على اللاحق . والتجريب في المجال الأدبي يحيل على الرواية التجريبية ، أو الطبيعية التي كتبها الروائي الفرنسي إيميل زولا ألذي تمثل منهج الباحث الفيزيولوجي الفرنسي كلود بيرنار في كتابه " مدخل لدراسة الطب التجريبي ، منوها بسلطة كلود بيرنار العلمية عليه ، حيث يرى أنه يكفي أن تعوض كلمة طبيب بكلمة روائي كي تتضح فكرة التجريب وتكتسب صرامة الحقيقة العلمية ، وأعلن أن القص لم يعد كمن كان عند اليونانيين القدامى كذبة ممتعة ونسيجا من المغامرات عجيبا [1] .

ويعد عند الكثير من النقاد مواجهة نقدية لنزعة التسليم بأي معطى من المعطيات دون تساؤل حقيقي بحجة اعتباره عن خطإ من بدائه الأمور ، والأدب يكون تجريبيا إذا جدد في الأشكال وكان صريح الرفض لسنن الإبداع والقراءة ، أي أن التجريب خروج عن السائد والمألوف ، ويعني أيضا الإبداع على غير مثال ، وغزو للمجهول ، وقد جعل الروائي التونسي عز الدين المدني التجريب مرادفا للمجازفة الأدبية وللمغامرة الفنية [2] ، ونتيجة لذلك فإن التجريب لا يعمر طويلا شأنه في ذلك شأن المغامرات ، كونه انقلاب مستمر ، ولا يتوقف على السنن والأعراف الأدبية القائمة . يتقاطع مع مفاهيم كثيرة كالطليعة التي تتميز بالريادة والاكتشاف ، والحديث وهو الاختلاف عن القديم زمنيا ومعياريا ودلاليا ، والجديد ويعني القطيعة مع القديم ، والاستمرار والتجاوز ، ولكنه يبقى مختلفا عنها ، كون التجريب حركة دينامية لا تتوقف عن ممارسة الاختلاف والتجاوز.

نذكر من بين الحركات الفنية ذات النزوع التجريبي :

- التكعيبية : وتعني تجاوز البعد الثنائي في رصد الموضوعات وتشكيلها من زوايا وأبعاد متعددة بحثا عن الفضاء الكامل .
- الدادائية : اطلق عليها اسم دادا ، ظهرت مع بداية الحرب العالمية الأول ، وهي توجه مشترك بين مجموعة من الفنانين من جنسيات مختلفة ، وتعني التمرد على كل فعل إرادي أخلاقي أو جمالي أو تعليمي ، ومسندة كل عمل فني ناشئ العفوية المبدعة والصدفة واللاوعي .
- السريالية :ولدت هذه الحركة الفنية عن الرمزية التي راجت أواخر القرن التاسع عشر ، يرتبط الإبداع بالحرية الكاملة للذات والنابعة من أعماقها في معرفة ما يظل غامضا في الإنسان ، من خصائصها الكتابة الآلية التلقائية ، اتجه نشاطها إلى فن الشعر والرسم ، والانصراف عن التأليف القصصي ، يعد أنري بروتون احد كبار ممثليها ، ساهمت أعمال ممثليها فيما عرف بعد ذلك بانفجار الأجناس .
- المستقبلية :حركة أدبية وفنية ظهرت في إيطاليا ، تركز برنامجها وإيديولوجيتها على تمجيد المستقبل ، وأساطير المجتمع الحديث متمثلة في لآلة والسرعة والحركية ، من ورثتها في روسيا مایاكوفسكي .
- الرواية الجديدة : توجه في الكتابة الروائية الفرنسية في مرحلة ما بعد الحرب العالمية الثانية تجمع بين التماثل والاختلاف يزاوج كتاب الرواية الجديدة بين الإبداع والنقد ، من بينهم نتالي ساروت (عصر الشك) ، وألان روب غرييه (نحو رواية جديدة) ، تتميز بخاصيتين متكاملتين : 1-اختلاف صياغتها عن المتداول من أشكال الخطاب الروائي وفنياته . واستمرار تجدد هذا الاختلاف من رواية لأخرى ، وصولا إلى ما يعرف بالرواية المضادة . 2- اقتران حركتي النفي ونفي النفي في علاقة الرواية الجديدة بالمحكي النموذجي من جهة ، وبالروايات الجديدة من جهة ثانية ، وهذا انطلاقا من كون الروائي ينشئ قواعده وتقنياته الخاصة به ، وعليه أن ينتهي إلى تفجيرها من جديد ، وتتطلع إلى خرق سنن القراءة والتلقي ، وإرباك القارئ وإدخاله في فضاء من الريبة وعدم الاطمئنان .
- جديد الرواية الجديدة : اعتبر جون ريكاردو هذا التوجه في الكتابة الروائية قطيعة وليس امتدادا للرواية الجديدة ، حيث يتم التركيز على خاصية الإنتاج والقطيعة مع المرجع أيا كان نوعه ، والتحول من كتابة المغامرة إلى مغامرة الكتابة .
- الكتابة النصية : وتمثلها جماعة تال كال Tel quel ، وهي جماعة أدبية فرنسية ، يتزعمها فيليب سوليرز ، من مبادئها نبذ مختلف النظريات والإيديولوجيات ورفض وصايتها على النص الأدبي ، تعنى هذه الجماعة من الكتاب بالبحث عن سرد أجوف يحذف فيه المعنى وتزول عنه مظاهر الفردية ، قوامه لعبة فنية وحفر في البياض الذي نشأت منه الكتابة ، ينزعون إلى مواجهة السائد من السياسات

والإيديولوجيات ، وعند سوليرز فإن الكتابة تشترك مع الثورة في استمرار السياسة بوسائل أخرى ، وهم يفضلون وسمهم بالطليعة الثورية وليس بالتجريبيين .

وقد أولى النقاد العرب أهمية خاصة للتجريب ، ومن ثم جاءت آراؤهم متساوقة مع نزعة المنجز النصي نحو التحرر من قيود المعيارية الصارمة ، وممارسة التحول والتجاوز المستمر ، حيث يرى محمد الباردي "أن الرواية التجريبية ، هي رواية الحرية إذ تؤسس قوانينها الذاتية وتنظر لسلطة الخيال وتتبنى قانون التجاوز المستمر . ولذلك فهي ترفض أية سلطة خارج النص ، وتخون كل تجربة خارج التجربة الذاتية المحض " [3] ، كما يرى سعيد يقطين "أن الإفراط في ممارسة التجاوز هو ما تتم تسميته عادة بالتجريب " [4] . أما محمد برادة فيركز على الخاصية الاستعارية للتجريب مؤكدا على " التزام الكتابة [...] في حريتها القادرة على ارتياد أصقاع بكر " [5] ، في حين يذهب محمود أمين العالم إلى اعتبار التجريب " مغامرة متمردة على ما هو سائد مسيطر ، ولكنها أحيانا مغامرة عبثية أو عدمية ، أو اللعب اللفظي الذي لا يكاد يفضي إلى دلالة " [6] ، وقد جاءت هذه التعريفات تلح على اعتبار التجريب حركة دينامية متواصلة من الهدم والبناء والتجاوز المستمر لما هو متحقق ، ورفض لسلطة النموذج ، وإعادة النظر في علاقة العمل الأدبي بمرجعيته الواقعية في عالم متغير وملتبس ، يصعب الإمساك به ، أو حده .

وسوف نركز في حديثنا عن التجريب الأدبي على الرواية العربية باعتبارها رواية تجريبية حداثية ، منقطعة عن مرجعياتها التراثية السردية ، ومواكبة لحركات التجديد والتجريب في الرواية الغربية عموما ، وهو ما أدى إلى ظهور نصوص روائية منذ منتصف الستينيات من القرن العشرين ، في مصر والشام والمغرب العربي ، تسعي إلى خرق جماليات الكتابة الروائية القائمة ، من خلال كتابة نصوص متفردة ، تهدم الحدود ولا تقر بالثبات ، وتنزع نحو المجهول والمستحيل التعبير عنه ، يقول إدوار الخراط :" لعل أجمل ما في الفن هو ما يستحيل التعبير عنه ن مع ما في ذلك من مفارقة أو تناقض ظاهري " [7] ، وتعيد قراءة التراث السردي العربي برؤية حداثية لا تؤمن بتقديس النموذج ، فتبعثه بعثا أخر ، فيه من الجدة والاختلاف أكثر مما فيه من عتاقة القدم .

والتجريب في الرواية العربية ونقدها لم ينحصر في مجال التشكيل والتمرد على معايير الكتابة وتقنياتها السردية فقط ، وإنما هو أيضا انقلاب على مستوى الرؤي والمواقف والموضوعات ، فليس هناك شيء ثابت ، كل شيء متغير متحول ، وهو ما جعل إدرواد الخراط وانطلاقا من تبنيه لمصطلح الحساسية الجديدة " ينفي التعارض بين التجريب والهموم السياسية والاجتماعية ، ويرى أن ازدهار

التجريبية موافق للفترات القلقة الاجتماعية والتفجر السياسي والثورات الكبرى " [8] ، والاغتراب والتشرذم والفوضى التي أصبحت تشكل حساسية عامة ، تدفع بكتاب الرواية إلى تبني طرائق وأساليب في الكتابة تنزاح عن السائد في تمثيل الواقع ، وتجافي الوضوح ، وتبحر في متاهات الالتباس والغموض ، يتكسر فيها العمود السردي ، وتتعدد فيها الأصوات واللغات والمنظورات ، ويهتز فيها مفهوم البطولة ، وتتداخل الأزمنة والأمكنة والخطابات ، وتهيمن فيها الكتابة العابرة للأجناس التي يتقاطع عبرها الشعري بالسردي ويتكاملان ، تحقيقا لما عرف عند الروائيين التجريبيين بالفن الكامل الذي لا حدود للنص فيه ، ولا فواصل بين مختلف مظاهر الإبداع فيه.

2- التشكيل السردي :

يكمن الفرق بين الرواية التقليدية والرواية الجديدة في طرائق السرد والوصف وتشخيص العوالم المتخيلة التي تشيدها الرواية ، فالرواية التي لا تستطيع أن تنفصل عن الواقع الذي تتخذه مرجعا ، وتشيد واقعها الذي لا يقوم خارج النص ، حيث يكون بإمكان الكاتب إعادة تنظيم العلاقات بين الكائنات داخل هذا العالم وتصنيفها ، تظل رواية تقليدية ، يهيمن فيها التمثيل الوصفي الذي يوهم بأنه يعيد بناء عالم قائم ، ولذلك فإنه " بقدر ما يكون الواقع جديدا ، يكون النص الأدبي الذي يكشف عن هذا الواقع ذا شكل شاذ وغير مألوف ، مثلما يكون ذا تأثير عميق يسمح بهتك ذلك الستار السميك الذي يقي طرائق إدراكنا وإحساسنا من كل أنواع التشويش والانحراف " [9] ، والمقصود بالواقع الجديد كل ما ينافي الواقع المباشر المبتذل والمكشوف ، وهذا الواقع يستلزم من الروائيين طرائق وأشكالا جديدة في السرد والتشخيص ، يستمدونها من بعض أساليب الكتابة التي توظفها أنواع أدبية أخرى ، كالأدب العجائبي ، والأدب الغرائبي ، والأدب الفانتاستيكي ، وكل ما به ينكشف الواقع الخفي ويتشكل من أجناس الخطابات الأدبية وغير الأدبية المختلفة .

2-1 - التباس أسلوب التمثيل والتشخيص :

الالتباس خرق للقاعدة والعادة والمألوف ، وهو عكس الوضوح ، والغموض نتيجة طبيعية للالتباس ، فيه يختلط الأمر ويلتبس ، وقد كان الأدب حتى العصر الحديث تجسيدا وتمثيلا للحياة ، وبخاصة الرواية الواقعية التي عنيت بتقديم عالم متخيل شبيه بالعالم الواقعي من حيث قضاياه وشخصياته وأحداثه وزمانه وفضاؤه ، حتى عدت – تقريبا - شاهدا على عصرها ، حيث أسهمت حركات التجريب والتجديد في الكتابة الروائية العربية لدي كتاب الحساسية الجديدة في مصر ، والرواية الجديدة في المغرب العربي في تقويض أسس التمثيل والتشخيص الواقعية وتبني لعبة جديدة تقوم على التناقض والاتفاق ، يقول ألان روب غرييه : " من فلوبير حتى كافكا نستطيع أن نجد خيطا ذا بقية : ذلك أن الحب

العميق للوصف هذا الذي حركهما لكتابة الرواية نجده اليوم في الرواية الجديدة ، ، فعبر طبيعية الأول والهلوسة الميتافيزيقية للثاني ترتسم العناصر الأولى لأسلوب واقعي من نوع غير معروف في طريقه لأن يولد " [10] ، ونحن يمكننا أن نقول : إنه من واقعية نجيب محفوظ التي تقترب من الواقعية البلزاكية ، من العناية بوصف العوالم المادية ؛ تناسلت أساليب وطرائق في التمثيل والتشخيص جديدة أكثر ثراء لدي كتاب الحساسية الجديدة في مصر ، يقول صبري حافظ : " وقد استطاعت هذه الحساسية الروائية الجديدة ، أن تسهم في تخليص الرواية العربية من قبضة الأنساق الذهنية والتجريدية التي دأبت على اختزال الواقع والرواية معا إلى علاقات تبسيطية ، وعلى التعلل بالأوهام الإيديولوجية ، وبنبل القصد أخرى [...] كما رفضت الانخراط في قطعية الكسل العقلي الذي استمرأ تكرار أنماط شريحة الحياة الآنية منها أو التاريخية ، وأحال الإبداع إلى قوالب جامدة وصياغات محفوظة ، وضاقت بإخفاق الرواية العربية في التحول بالرؤى الإبداعية وتجديدها ، بالطريقة التي تستطيع معها مواكبة تحولات الواقع واستيعابها ، ناهيك عن تجاوزها واستشراف مستقبلها . وحاولت الحساسية الجديدة الانفلات من أسر الرؤى التقليدية عن العلاقة الآلية بين الأدب والواقع وعن قواعد إحالتها له [...] غير أن رفض الحساسية الجديدة لهذه الإشكاليات لا يعني طرحها عن أفقها كلية . فهي مشغولة بقضايا الفن أشد ما يكون الانشغال ، غارقة في بلبال العالم ومستغرقة في همومه برغم حفاظها على استقلالها النسبي عنه " [11] ، وهذا الاستقلال قد يصل حد الانفصال عن الواقع ولكن بدرجات مختلفة من كاتب روائي لآخر ، حيث يتحول التمثيل الروائي إلى صورة استعارية شاملة عن الوضع البشري ، أو عن بعد واحد من أبعاده المتراكبة ، نذكر من بين كتاب الحساسية الروائية الجديدة الذين تبنوا هذا التوجه التجريبي في الكتابة الروائية في العالم العربي ، جمال الغيطاني ، إدوارد الخراط ، ومحمد البساطي ، وصنع الله إبراهيم ، هاني الراهب ، وحيدر حيدر ، وإلياس خوري ، وإبراهيم الكوني ، وفرج الحوار ، وصلاح الدين بوجاه ، وواسيني الأعرج ، والحبيب السايح ، وعبد الله العروي ، ,احمد المديني ، ومحمد عزالدين التازي ، وغيرهم ، وهذا على سبيل الإشارة وليس على سبيل الحصر .

تشكل الأعمال الروائية العربية الجديدة مجرى متحولا ، إذ " لا يمكن عد جديد هذه الرواية ، بأي مقياس من المقاييس ، تكرارا لإنجازات أي من هذه المغامرات الروائية الجديدة ، برغم انتمائه إلى حساسيتها الفنية نفسها ، ولكنه إثراء لها وإضافة متميزة إلى قسماتها التي تزداد مع الأيام وضوحا ورسوخا وعمقا ، إضافة تنتمي إلى العالم نفسه كانتماء الأفراد المتعددين المتمايزين والمختلفي المشارب والمنازع إلى الوطن الواحد " [12] ، وقد اتخذ التشخيص عندهم مناحي متعددة ومختلفة باختلاف الأعمال الروائية ، يتداخل فيها الواقعي الآني بالتاريخي بالعجيب والغريب ، يتعرف من خلالها القارئ على عالم ليس عالمه ، ولكنه يرغب أن يكون عالمه ، وذلك أن " العالم من حولنا لم يعد ملكا لنا ،

كما لم يعد ممكنا أن نعتبر أنفسنا محورا للعالم أو تفسيرا نهائيا له ، رغم أن المنجزات العلمية تمكننا تدريجيا من فهم أسراره ومن استعماله " [13] ، وقد أسهمت هذه العلاقة الملتبسة بالعالم في إضفاء نوع من الالتباس ، فنحن نقرأ نصوصا روائية جديدة " لا نعرف [في الغالب] الزمن الذي تنتمي غليه ، ولا المكان الذي تنتسب إليه ، ولا الواقع الذي تستوحيه " [14] ، فلو قرأنا مثلا رواية " صخب البحيرة " لمحمد البساطي ، ندرك أن إحالاتها على العالم الخارجي عن طريق اللغة شحيحة جدا ، وهو وصف ينسحب على بقية أعماله الروائية التي تكاد أن تكون مستقلة عن أية إحالة على العالم الخارجي بالرغم من عدم انفصالها كلية عن هذا العالم ، حيث يكتفي الراوي في " صخب البحيرة " بذكر العاصمة في حديثه عن قارب الصياد في مقطع قصير " قال أحدهم يوما وقد سافر للعلاج من عضة كلب مسعور أن قارب الصياد يشبه قوارب النيل التي شوهدت بالعاصمة " [15] ، كما يذكر البلدة ولكنه لا يقدم عنها معلومات كافية تعرف بها جغرافيا واجتماعيا ، يكتفي بالإشارة إلى تطور الأوضاع الاجتماعية وازدهار تجارة الأراضي فيها ، وما نتج عنها من علاقات اجتماعية واقتصادية جديدة ، من بينها نشاط مقاول الأنفار الذي أسهم في تنشيط الحركة الاقتصادية بالبلدة. لم يهتم البساطي بالمعطيات التاريخية والاجتماعية والسياسية ، فلم يطنب الراوي في وصف مجتمع البلدة ، على الرغم من أنه ينطق بلسان الجماعة ولكنه لا يعبر عن انتسابه إلى أية جماعة ، يقول : " يأتي أهل البلدة ليتزودوا بالمياه من ترعتنا [...] نجلس على عتبات البيوت أياما طويلة نصنع أقفاص الحديد وأواني الفخار ، ونبحث لها عن زبائن ، ننظر للرايح والجاي ، نحس الحر الشديد والبرد الشديد " [16] .كما تصطبغ أحداث الرواية بلون من الغرابة من حيث علاقتها بالمرجع الواقعي ، فالحكايات التي ترويها الرواية " حكاية الصياد العجوز والمرأة وولديها – حكاية الغرباء مع أهل البلدة والضواحي – حكاية جمعة وامرأته – حكاية عفيفي وكراوي " ، تعرض كلها أحداثا شاذة وغير مألوفة كأنها وقعت للتو ، تحدث مفارقة مع عنيفة مع مع إيقاع الحياة المألوفة ولكنها لا تكتسب طابعا عجائبيا أو غرائبيا ، فالفعل الجنسي الذي يتكرر مع المرأة وهي في طريقها إلى مؤجرها الجديد ، في حكاية المرأة مع مقاول الأنفار التي ترويها المرأة للصياد العجوز المحتضر ، مفارق لما هو مألوف ، وكذلك ما يفعله المقاول وهو يصاحب المرأة مترجلين ، فكلما مر بأحد أخواته أخذ منها شيئا ووضعه في الصندوق الذي تحمله المرأة على رأسها ، وكذلك ما يتعلق بقدوم الأغراب إلى البلدة مسالمين أو مهاجمين ، أو ما يتعلق بالأحداث التي يعيشها جمعة مع الأشياء التي يلتقطها من البحر ومع الصندوق الذي عثرت عليه زوجته ، ونختم بحكاية عفيفي وكراوية وسفرهما الغريب إلى الجزر مصطحبين عنزا وكرتونا من الحلاوة ، وعودتهما جثتين طافيتين على شاطئ البحيرة ، حيث يلاحظ القارئ أن أحداث الرواية لا تحيل إلا على العلاقات التي تقوم بين مكونات النص الروائي ، وتتبنى تشخيصا مضادا للتشخيص التقليدي الذي يجعل من

الرواية سجلا للأحداث التي يعيشها الناس ، وعلى الرغم مما تتميز يه أحداث الرواية من غرابة فإنها لا تصل إلى حد الأحداث الخارقة أو العجيبة ، وهي أحداث " متراكبة تجمع بينها تيمة واحدة وتؤسس حكاية كبرى هي حكاية المكان ، وهي حكاية بحيرة [...] [وتعد] فضاي جديدا ، يتحرك فيه الشخوص وتقع فيه الأحداث وهو فضاء البحيرة والجزر وراءها والغابة التي من شاطئها ، ويقدمه لنا السارد منذ بداية الرواية على أنه فضاء خال من الحضور الإنساني ومن تجليات المدنية الحديثة ، فالصيادون بقواربهم البدائية يطمئنون إلى البحيرة يهابون البحر ، وقد ركز السارد على الفضاء الطبيعي ليجعل منه الإطار الذي تدور فيه الأحداث ، وإن أشار إلى البلدة فإنه لا يقف عندها ليصفها ويحدد مكوناتها الفضائية " [17] .

نصل في حديثنا عن التباس التمثيل والتشخيص وعلاقته بالتجريب الروائي إلى الإقرار بتعدد أساليب الروائيين وطرائقهم في التشخيص ، حيث نجد لدى صنع الله أبراهيم ولعا بالصور الفوتوغرافية ، حيث تعد خاصية تشخيصية جديدة في روية " بيروت بيروت " ، فالراوي يسجل ما ترصده الكاميرا ، أو ما رسم على بعض المجلات ، ويحول الملصقة الحائطية إلى خطاب وصفي ، وكذلك الأمر بالنسبة إلى بعض اللوحات الزيتية ، وصور الاجتماعات السياسية ، " فهو يمنح تشخيص المكتوب صيغة وثائقية تسجيلية ، يشير إلى هوية الجريدة التي يصدر فيها الإعلان وتاريخ صدورها " [18] ، كما يعد الإعلان الصحفي مادة للوصف والتشخيص – إعلان كوكاكولا - في رواية " اللجنة " يعتمد الراوي في تشخيصه على نتف من المقالات الصحفية ، و" يوسع استعماله لهذا الأسلوب في التشخيص في رواية " ذات " . إن نصف فصول هذه الرواية تشخيص لنتف من تعليقات الصحافة المصرية على بعض الأحداث العامة التي عاشها المجتمع المصري مركبة تركيبا يؤدي دلالة خاصة . يتقاطع هذا الخطاب النصي المشخص في الرواية مع خطاب مغاير يشخص الواقع من خلال امرأة تدعى ذات ، ولذلك يجد القارئ نفسه إزاء خطابين : خطاب يشخص المكتوب وفيه يختفي السارد ، وخطاب تقليدي يشخص الواقع وفيه يبرز السارد بروزا مكثفا ويلعب مع القارئ لعبة الإيهام الساخر " [19] ، ويصل توظيف الوثائق التاريخية والسياسية في كتاب الأمير لواسيني الأعرج إلى درجة يصبح معها تشخيص الحقبة التاريخية لمقاومة الأمير عبد القادر للاستعمار الفرنسي موسوعة تاريخية نظرا لغزارة المادة التاريخية ، ولتعدد وتنوع مراجعها من كتب وجرائد ومجلات قديمة ، ومحاضر اجتماعات الحكومة والبرلمان الفرنسي المحفوظة في الأرشيف الوطني الفرنسي ، ومرافعات القس مونسنيور دي بوش ، وما نسج من حكايات حول كرامات الأمير ، ولكن واسيني مع ذلك ينفي عن روايته قول التاريخ ، ولكن " إلى قول ما لا يستطيع التاريخ قوله [20] .

أما جمال الغيطاني فيذهب مذهبا آخر في التشخيص الروائي يتكئ على التراث ، فتأتي أعماله الروائية معارضة لنصوص أدبية وتاريخية ، ويبدو النص المشخص في رواية " الزيني بركات " جليا ، حيث ضمن الروائي نصه مقطعا طويلا من كتاب ابن إياس – الرواية من ص 217 إلى ص 280 – يبدو من خلاله التطابق التام في الوقائع التاريخية بين النص الإبداعي والنص التاريخي ، كما يتجاور تشخيص النص التاريخي الشخوص والوقائع إلى الأسلوب ، حيث ينسج الغيطاني بنيات لغوية تقرب رواية الزيني بركات من كتاب بدائع الزهور [21] ، في حين يذهب فرج الحوار في تشخيصه النصي إلى إخفاء النصوص التي تناص معها ، ويرفض الإشارة إليها بخاصة نصوص الكاتب التونسي محمود المسعدي ونص le parc لفيليب سوليرز التي يصل التفاعل بينها وبين رواية الموت والبحر والجرذ [22] حد الاقتباس المباشر ، يغطي عليه في ذلك اهتمامه المبالغ فيه بتشخيص فعل الكتابة ، ذلك أن الرواية في حد ذاتها هي تجربة المعاناة الإبداعية يتماهى فيها الرواة مع الذات الكاتبة التي تغزو النص وتحل فيه ، لتتحول الكتابة عن تشخيص العالم الخارجي إلى تشخيص ذاتها ، والذهاب بعيدا في نقد الكتابة الروائية الواقعية .

2-2- تكسير العمود السردي :

ونعني به الاختلال الذي يقع على مستوى منطق التتابع والتسلسل السردي للأحداث ، الذي يسهم في تغيب الحبكة وحجز القصة المتخيلة نتيجة تفكك الوحدة الروائية ، وله علاقة أيضا بتعدد أوضاع الراوي داخل النص الروائي ، وبالتشعب السردي الذي يسهم في توالد محكيات صغرى مستقلة أو تبدو كذلك داخل النص ، ترتبط ببعضها وبالنص الروائي بطريقة مجازية ، أو عن طريق منطق التوازي ، أو التناوب أو التأجيل ، أو عن طريق الخاصية المقطعية التي يتبناها بعض كتاب الرواية الجديدة ، أو عن طريق " لعبة العبور بين فضاءات مفترضة موجودة بالقوة في صلب العمل الروائي . ذلك أن تطور البناء الداخلي في الرواية ينطلق من المرجع واللغة ليصهرهما مولدا كلا تأليفيا جديدا ، ومختلفا عنهما معا : إنه عالم الرواية ، حيث يعيد المبدع تنظيم الكائنات وتصنيفها " [23] ، أو عن طريق هذا الفضاء الوهمي الذي يلج من خلاله القارئ إلى النص ؛ يسميه رولان بارت نسيج العنكبوت ، ويسميه صلاح الدين بوجاه لعبة العنكبوت ، يقول : " في لعبة العنكبوت الواهية الصلبة ... حيث تحاك أنسجة الحلف السردي الذي تكره الأطراف كلها على ولوجه ، كي تنهض بأعباء وظائفها النصية ، وتهجر إلى حين وظائفها الأولى . هنا جماع الأمر كله حيث يتشكل الفضاء الشاسع الذي يحدث داخله ذلك العناق العدائي بين مبدعي النصوص الرئيسيين : باثه وقارئه ، تحفهما برازخ اللقيا بين المرجع واللغة والبناء الروائي وآفاق الدلالة آنيها والزماني " [24] .

يستعرض سعيد يقطين من خلال حديثه عن خاصية تكسير العمود السدي في بعض الأعمال الروائية المغربية الجديدة ، وتتجلى هذه الخاصية حسب وجهة نظره في كون الخطاب الروائي لا يشتغل على قصة محكومة بمنطق خارجي ، ففي رواية الأبله والمنسية وياسمين للميلودي شغموم تقدم لنا القصة من منظورين مختلفين ، وبطرائق مختلفة ، وفي كل مرة نكتشف قصة غير القصة التي سبقت قراءتها ، وينتهي الخطاب بمحاولة نقل بعض معطيات القصة إلى عالم واقعي ، لنجد أنفسنا في الأخير أمام لا قصة ، أما بالنسبة لرواية وردة للوقت المغربي لأحمد المديني ، فيه تتبنى بعض معطيات السيرة الذاتية " ميلاد – انتقال من مدينة لأخرى – نضال – اعتقال – رحيل " ، لكنها لا تلتزم بالميثاق السيري ، فالخطاب فيها يفكك مادة الحكي من خلال تنوع الصيغ وتداخلها ، وخصوصية اللغة الشعرية ، وأما رواية بدر زمانه لمبارك ربيع فإنها تطور قصتين عن طريق منطق التوازي والتناوب ، الأولى تجري أحداثها في الزمن الحاضر والثانية في زمن الأسطورة ، كما تعمل رواية رحيل البحر لمحمد عز الدين التازي على تجاوز المفهوم التقليدي للقصة المتخيلة ، فالشخصيات فيها تتحرك في عالم روائي ليس له بداية ولا نهاية ، وفق منطق التوالد السردي الذي يضبط تنوعها وتعددها [25] .

2-3- الغموض والالتباس:

يشكل الغموض عنصرا أساسيا من عناصر شعرية الخطاب الروائي الجديد ، وهو متعلق بوظيفة الراوي المتغيرة ، وبالأوضاع التي يوجد فيها داخل النص أو خارجه ، فلم تعد وظيفة الراوي تقف عند حدود تحيين المحكي بطريقة مباشرة أو غير مباشرة ، لالتباس وظيفة الراوي في علاقته بالمروي وبالمؤلف ، ولذلك يمكن وصف معرفة الراوي بأنها معرفة ناقصة ، وغير مؤدلجة لأنه لا يعبر – في الغالب عن رؤية أو موقف خاص ، فهو في رواية " صخب البحيرة " يتيح فرصة الرؤية عن بعد ويتيح التأمل ، فالكتاب أصبحوا يحسون في لحظتهم المعاصرة أنهم يراقبون ويلاحظون فحسب ، وهم يقفون على الضفة الأخرى غير مشاركين أو فاعلين ، وهم يرفضون أيضا كل ما يحدث ، وليست لهم فاعلية أو قدرة على تحريك الأحداث " [26] ، ويزداد الالتباس الذي يكتنف وظيفة الراوي كلما تقدم النص ، حيث " يتعمد السارد إحداث ثغرات كثيرة في مستوى الأحداث ، وهي ثغرات يساهم ملؤها في تخفيف الغموض الذي يهيمن على النص ، فهو يحذف أحداثا كثيرة تكون ضرورية في الرواية التقليدية التي تسعى إلى الوضوح في بناء حكايتها ، فثمة إذن أحداث تعمد السارد أن يسكت عنها ، منها ما يتعلق بحياة الأغراب في جزرهم ، ومنها ما يتعلق بما حدث لجمعة أثناء رحيله ضحية صندوقه العجيب ، أو ما حدث لعفيفي وكراوية أثناء رحلتهما ، والأمثلة لا تحصى لكثرتها " [27] ، ولتمثيل على ذلك نورد مقطعا من الرواية يتعلق بالصياد العجوز : " في الصبح حفر خطا على شكل مستطيل على بعد خطوات من

ضفة المضيق ، غرز في وسطه عصا قصيرة ورحل ، غاب ثلاث سنوات وعاد ، كان شديد النحول وقد ازداد انحناء كتفيه ، لم يجد أثرا للخط الذي حفره ، غير أن عصاه كانت هناك ، بعد أن أخذ دورة واسعة بالمكان جمع العشب وأوقد النار ، وشرب الشاي ، ، ورقد في القارب . في الصباح غرز عصا أخرى وذهب ... " [28] .

وللحذف صيغ متعددة منها الفارغات والبياضات ، وأساليب النفي والسلب ، والإرجاء ، والاستبدال والتكثيف والإشارة ، والتغاضي ، وهي صيغ تدعم إحساسنا بالفراغ والخواء ، كما يسهم الحذف في " انتفاء العلاقات السببية بين الأحداث ، فالسارد يرفض أن يعلل الأفعال السردية ، وأن يبررها ، فالأحداث وأفعال الشخوص تسرد صامتة ز فهي موجودة بذاتها ولذاتها ، وليست في حاجة إلى تدخل من السارد ليبر وجودها ، وصورن التلفظ ستؤثر في سبل صياغة الجما السردية ، فتكاد تزول وسائل الربط التقليدية التي تصل بين الجمل السردية بمعانيها المختلفة ن فتتراصف الجمل متقطعة ، كما يلي : " سارا على طريق خارج البلدة ن لم تر على الطريق أية ركوبة ، وجاء الليل وهما يسيران أرقدهما بعد الطعام على شط القناة . كانت تبكي ن قال لها لا تبكي قفزت صارخة حين جرت الضفادع على وجهها ، كتم فمها بيده ، أرقدها مرة أخرى " [29] .

كما تسهم حياد الراوي نتيجة محدودية رؤيه في سرد الحداث من الخارج حيث لا يرى أبعد مما يراه شخوص الرواية ، فالراوي من أهل البلدة يشاهد ويروي ولكنه لا يرى ما تفعله الشخصية عندما تسافر أو تغيب ، وتتميز رؤيته بالموضوعية فهو لا يرى إلا المظاهر الخارجية للأشياء والشخوص وأقوالهم وأفعالهم . يتميز سرد الراوي في " صخب البحيرة " بالنزوع إلى التلخيص والاختزال ، ويكون ذلك على حساب الوقف والاستراحة ، إذ تكاد تغيب كل المقاطع التأملية التي تتأمل فيها الشخصيات ذاتها ومن حولها ، وينتج عن ذلك فراغات في السرد والتشخيص فلا تكشف الشخصية عن عمقها النفسي أو الاجتماعي من خلال التوسع في سرد الأحداث ، كما لا تمنح للحدث في حد ذاته مبرراته ، فتجعله ينصهر في النسيج النصي " كان الصياد عجوزا جاء واستقر في المكان ، غاب ثلاثة أعوام وعاد ، أبحرت القوارب ذات ليلة ، قطرت القارب الأسود وبه المرأة والولدان ، واختفت في عتمة البحيرة الواسعة " [30] ، فالراوي لا يتدخل لكي يبرر الأحداث ، وإنما القارئ هو من يمكن أن يبررها على مستوى شبكة العلاقات ، وهو ما يجعل الغموض جزءا من شعرية الرواية .

2-4- تعدد الخطابات وتفاعلها :

تتميز الرواية الجديدة ذات النزوع التجريبي بأنها " عالم مصنوع من تعددية الصوت ومن تعددية اللغات " [31] والخطابات التي تشارك في البنية الكلية للنص الروائي ، وتضفي عليها نوعا من الالتباس الأجناسي ، ويندرج هذا التعدد الخطابي ، في إطار

سقوط الحدود بين الأجناس الأدبية ، وانفتاح النص الروائي على بنى خطابية متعددة ، أدبية وغير أدبية ، تجعل منها نصا متعاليا على مقولة الأجناس ، ومفتوحا على تعدد وتنوع خطابي واسع ، يمنح الرواية القدرة على التجريب والاستيعاب والتراسل مع الأجناس الخطابية الأخرى : المسرحي منها والسينمائي والشعري والنقدي ، والقيمي والتاريخي والسياسي ، والهامشي ، والصحفي ، والعجائبي ، ولا شك أن هذا التوجه في الكتابة الروائية الجديدة يمنح الرواية فضاء نصيا واسعا تتناسل داخله هذه الخطابات باعتباره وحدة وأصلا لدلالات هذه الخطابات ، وبؤرة لتناسقها أو تناقضها ، ففي رواية رحيل البحر لمحمد عز الدين التازي يتوالد السرد بحرية كبيرة بدون أن تكون هناك ضوابط خارجية لهذا التوالد ، حيث يمكن للسرد أن يتنقل من زمان لآخر ، ومن مكان إلى آخر ، ومن شخصية إلى أخرى ، دون روابط وثيقة تبرر لنا هذا الانتقال ، إن ما يهم الكاتب هو ان يقدم لنا واقع المحكي ، ولا يهمه تحطيمه لعمودية السرد التي ألفناها ، ولا يهمه فهمنا او لم نفهم ، وفي إطار هذا التوالد الذي تتداخل فيه صيغة السرد بالعرض بأنواعه – العرض المباشر – غير المباشر – الشعري – يكون محدد التوالد كامنا في رصد الواقع الاجتماعي المزري ، والسياسي – الديمقراطيات المزيفة – حظر الصحافة - ، ويستمر رصد الواقع محددا للتوالد ، ومقدما نواة جديدة للتوالد ، حيث يتولد عن الإشارة مثلا إلى دار البلدية احتمال مرور ذلك الكاتب من هذا المكان ، وحكي قصته في علاقته بالمدينة كلها ، ويتولد عن ذلك الحديث عن الرواية والسيرة الذاتية ن ثم تأتي نواة جديدة ترتبط بالمكان ذاته ، وهكذا ...[32] .

أما رواية فساد الأمكنة [33] لموسى صبري فإنها تستهل بفصل افتتاحي بعنوان الدرهيب / ملمح شبه نهائي ، يجمع بين البدايات والنهايات ، فيتخذ نيكولا إهاب آدم قبل الخليقة حينا ومظهر الآبق من الجحيم حينا آخر ، هنا منطلق الأشياء وخمها ، ثم تتوالى مقاطع الرواية متداعة متداخلة في شكل تبرير للمشهد الافتتاحي ن حتى ندرك المقطع الخير ن / فصل الختام فنجد انفسنا عودا على بدء . استعار موسى صبري نمط الملحمة معلنا أن القصة اكتملت ، وبأنه يحاكيها إذ يكررها ، يمزج فيها بين المادي والأسطوري ، في ذهاب وإياب بين النص والمرجع ، ومن النص والمرجع إلى العوامل الغيبية الخفية الضاربة بجذورها في أعماق الإنسان والتاريخ ، ومما سمح بمثل هذا التكثيف الشعري الأسطوري استخدام وظيفة الراوي التقليدي ، واستعار عبر التركيب اللغوي أولا ، وعبر اللغة ثانيا ، نمط الملحمة والقصة والسيرة والرحلة ن والترجمة الذاتية والرواية والأيام والأخبار ... ومزج بين عدة فنيات وصاغها في قوالب شاعرية جعلت الجبال والصحراء والدرهيب والإنسان والذهب والمعادن والآبار والخشب والعناصر تتعانق عبر الفضاء الرملي الذي لا نهاية له [34] .

يزاوج فرج الحوار في رواية " الموت والبحر والجرذ " بين شخصيتي الكاتب المبدع والناقد العارف ، وذلك من خلال ما يقوم من علاقات بينه كمنتج للنص ، وبين رواته الذين لم تعد وظيفتهم تقف عند حدود تحين النص سرديا بطريقة مباشرة أو غير مباشرة ، وذلك لأن تطور الكتابة الروائية الجديدة قد وصلت إلى أنجاز التعبير الأكثر اندفاعا والأكثر خرقا لكل ما حققته السرديات الأدبية ، إذ أسهم هذا التطور في التأسيس لما أصبح يعرف ببنية بلاغة المواجهة التي تتموقع داخل فضاء من التفاعل الخطابي السردي والمعرفي ، مسهمة في خلق جدل معرفي واسع يعمل على تفكك السرد وتعطيل آلته ، يتجلى من خلال الشرح والتفسير والتعليق والافتراضات النظرية ، يصدرها المؤلف الراوي ، حول ما يعتزم فعله أو عدم فعله بالمحكي والخطاب ، وذلك من خلال توظيف مجموعة من الترتيبات والإشارات السردية التي بقدر ما تسهم في صوغ الخطاب ، تعمل على تبديد بنية المحكي ، ، لأن كل مقول الراوي يدخل ضمن فضاء تأملي حول هذالراوي في حد ذاته ، الذي يلعب – قبل كل شيء – دور الصائغ لفعله السردي ، وبالتاي فإن العلاقة بين الراوي وموضوع مقوله تبدو مهيمنة في هذا النوع من الكتابة الروائية ، وموجهة لحركية السرد نحو ابتداع طريقة مزدوجة في التشخيص والعرض ، يتم بواسطتها عرض الأحداث والشخصيات ، وتقديم معرفة حول الأحداث والشخصيات ، وبذلك تبدو الرواية كأنها تحاكي إنتاجها وتعري ولادتها وصيرورتها ، وتكشف من خلال ازدواج خطابها عن لون جديد من المواجهة والجدل بين خطاب المعرفة والخطاب السردي ، حيث لم تعد الرواية مرآة جوالة ، بل نتاج مرايا متعاكسة ومسلطة على الجسد النصي للرواية في حد ذاته ، إذ عبر التداخل الخطابي بين ما هو سردي وما هو معرفي ، ينتصب الحضور الغازي للكاتب الروائي داخل نصه ، يقيم حوارا وجدلا مع شخصيات الرواية ، يكشف عبر مواراباته عن مدى ما بلغته الكتابة الروائية من قوة ونضج ، كما يكشف عن عدم استقرار وظيفي وقيمي لهذه الكتابة ، وهو ما يجعل من الرواية شكلا مفتوحا يراوغ انغلاقه بوسائل وطرائق شتى [35].

نخلص من خلال حديثنا عن التجريب على مستوى البناء والتشكيل السردي إلى ان الرواية العربية الجديدة غامرت صوب الحدود تكاد الكتابة فيها أن تبلغ أقصاها وتشارف تخومها ، إنها نص جمع تتعدد داخله الأصوات والأجناس والخطابات ، يتقاطع داخل نسيجها النصي ويتجاور ويتداخل ما هو شعري بما هو درامي أو ملحمي ، وهي بالإضافة إلى ذلك فضاء يسع الوصف والشرح والتفسير والتعليق ، والنقد والتأويل ، إنها الكتابة والكتابة عن الكتابة وفي الكتابة ، سجال لا يتوقف إلا لينطلق مرات ومرات بين الكاتب ورواته وشخصياته وقرائه ، تجتذب إلى فضائها المتخيل بالإضافة إلى كل ما مألوف أو غير مألوف من الأحداث والشخصيات ، العجيب والغريب والأساطيري والملحمي ، فتقترب أكثر من الاستعارة الكلية ، تنزع إلى تكسير العمود السردي ، فيتقوض

نتيجة لذلك المحكي الروائي ، ويتهاوى المنطق الزمني ويضطرب ، فيتداخل الآني بالتاريخي ، بمختلف أزمنة الذاكرة والوعي والاستشراف ، وتتعدد الرؤى والمنظورات ، ويهمن جدو من الالتباس والغموض ، وتفقد الشخصيات كل ما يميزها من وصف وتشخيص ، وتتحول إلى مجرد فواعل وممثلين ، يؤدون أدوارا تناط بهم داخل المسارات السردية ، وداخل فضاءات متخيلة وغير محددة المعالم في الغالب الأعم ، كالصحراء والبحر والشاطئ ، والبحيرة ، والجزر ، والبلدة والحارة والغابة ... الخ ، وقد تتحول إلى فضاءات متاهية كما هو الحال في رواية صخب البحيرة ، ورحيل البحر .

3 الشعري في السردي :

يرى رومان ياكبسون أن الوظيفة الشعرية تتجاوز حدود الشعر ، وأن خصوصيات الأجناس الشعرية تستلزم مساهمة الوظائف اللفظية الأخرى بجانب الوظيفة الشعرية المهيمنة [36] ، وهذا يعني أن الوظيفة الشعرية واحدة من بين وظائف اللغة المتعددة التي تنطلق من التعيين نحو الإيحاء ، ومن التوصيل إلى التأويل ، ومن الإظهار إلى الإضمار ، وهي خصائص حاضرة في الشعر والنثر بنسب متفاوتة ، تقتضيها شعرية الجنس الأدبي التي تقضي بالفصل وتحث عليه من الناحية التقنية البحتة ، إذا يعد هذا الفصل على مستوى الممارسة النصية مفتعلا ، يجعل الخاصية الأجناسية " مهددة – على الدوام – بالزحف العنيف لتماهي الأجناس في تمردها وانعتاقها " [37] ، وبالتالي فإن الاختلاف بين اللغة الشعرية ولغة النثر الأدبي تكمن في التكثيف وفي الدرجة ، أن أنه اختلاف كمي لا نوعي ، وأن الرمزيين كانوا من أوائل الذين قالوا بضرورة اسقاط الحواجز بين النثر والشعر ، وبالإمكان المرور من الأول إلى الثاني من خلال معايير لا محسوسة ، مادام الفرق بينهما ليس إلا فرقا في الدرجة لا في الطبيعة [38] ، ولذلك فإن الإلحاح على منطق التعارض بين الشعر والنثر يسهم في تغييب أنماط كثيرة من الشعر غير العروضي ، وأنماط من النثر المتكئ على التخييل والاستعارة ، كقصيدة النثر والمحكي الشعري .

يشكل المحكي الشعري فضاء نصيا تتفاعل داخله مكونات السرد مع مكونات الشعر ، لتحل في المحكي روح الشعري ولغته الاستعارية بكل ما يميزها من تكثيف ومن انزياح ، كما تحل فيه فتنة السرد لتمارس فعل الإغواء بواسطة لغتين ، إحداهما قادمة من اللغة التاريخية والاجتماعية ، والثانية قادمة من اللغة المقدسة المطلقة والمتعالية . يطلق إدواد الخراط على هذا النمط من الكتابة الروائية التي يتماهي فيها السري في الشعري " القصة – القصيدة " ، حيث يقول : " فالقصة – القصيدة لم تكن معيارا مسبقا ، ولم تكن افتراضا قبليا أو جاهزا ، بل ظهرت عندي هذه العبارة نتيجة لما لاحظته أولا في كتاباتي الشخصية ، وامتزاج الشعر بالنسيج القصصي والروائي عندي ، بحيث أن موسيقى الشعر

نفسها وروحه أيضا أصبحتا تسريان في تضاعيف كل البناء والنسيج الروائي والقصصي فيما أكتب ، ثم تأكدت هذه الظاهرة عند بعض الكتاب ، مثل يحي الطاهر عبد الله ، بخاصة في كتاباته الأخيرة قبل رحيله المبكر ، ومع ظهور هذا النوع من الكتابة في كتابات شبان جدد بدأوا يظهرون ويرسخون أقدامهم في الساحة ، من أمثال ناصر الحلواني ، ومنتصر القفاش ، وغيرهما " [39] ، ومحمد الشرقي وأحمد المديني ومحمد عز الدين التازي من المغرب ، وصلاح الدين بوجاه وفرج الحوار وأمنة الوسلاتي من تونس ، ونبيل سليمان وحيدر حيدر من سوريا ، وواسيني الأعرج وأحلام مستغانمي من الجزائر ، وغيرهم ، وتعد الرواية الجديدة أكثر الأجناس الأدبية النثرية توظيفا لخصائص الشعر كالانزياح والتكثيف والإيحاء .

يرى إدوارد الخراط أن " الخلاف بين القصة القصيدة وبين القصيدة نفسها من حيث إن القصة القصيدة يظل فيها دائما نزوع نحو الحكي بشكل جديد ، أي السرد في تمازج ، يزداد أو يقل مع الشعر ، . أما القصيدة التي تحكي ، فتظل الشعرية فيها هي الغالبة [...] وأن الجنسين الأدبيين : القصة القصيدة والقصيدة السردية يتقاربان ويكادان يمتزجان ، وهذاما أسميه الآن بالكتابة عبر النوعية ، الكتابة التي تشتمل على الأنواع التقليدية ، إذ تشتمل عليها وتحتويها في داخلها ، وتتجاوزها لتخرج عنها ، بحيث تصبح الكتابة الجديدة في الوقت نفسه قصة مسرحا شعرا ، مستفيدة من منجزات الفنون الأخرى من تصوير ونحت وسينما ... هذه الكتابة ليست شيئا سهلا أو متاحا أو قريبا ، بل يجب مع بداية كل تجربة من هذا النوع التفرقة الصارمة بين الفوضى والحرية ، بين الإبداع والتخبط ، وتظل الأنواع التقليدية قائمة بوصفها تاريخا وإنجازا ثابتا ومكتسبا لا يصح التخلي عنه بوصفه تراثا "[40] ، لكن هذا التراث يمكن إعادة استثماره في أشكال متوالدة تقترب من التراث بقدر ما تبتعد عنه وتختلف ، يقول توفيق بكار عن رواية حدث أبو هريرة قال لمحمود المسعدي : " والقصة – أخيرا – على السواء مغامرة وجودية جريئة وتجربة قصوى في الكتابة ، فكما بعث المسعدي أبا هريرة اسما ومعنى من أعماق الماضي ، كذلك بعثه شكلا وأسلوبا في تناسق فني متين [...] رفض المسعدي أن ينقطع عن أصوله الثقافية ليغترب في صياغات الغير ، وأصر في عناد شديد – وكان الوحيد – ألا يتقدم في العصر إلا متسمرا مع ذاته الحضارية . ولا يؤسفه شيء كأن يرى الأدب العربي الحديث في جل مدارسه صورة هجينة من الآداب الأوروبية ، فلا يزال يلح على واجب الترفع من ذلة الحاكي إلى عزة المبتكر، ويقينه أن التجذر في التراث هو الكفيل وحده بتمكين العرب من مشاركة الأمم الأخرى في الإبداع ، إبداع قيم الفكر وأشكال الفن ، وكل ما كتب وأبو هريرة بالخصوص ، رهان كبير على ذلك ، عاد إلى أعماق التراث فاستمد منه أعرق أشكال السرد عند العرب : الحديث أو الخبر لا ليقلده بروح سلفية عقيم بل ليعيد اختراعه بقوة الذهن الحديث . فخلافا لما وردت عليه الأحاديث في التصانيف القديمة من ساذج

النظم ، وزعها المسعدي في قصته حسبما تقتضيه أحدث أساليب التأليف القصصي ، ففصلها على المواقف وحدات متقطعة تتداعى معنويا أكثر مما تتلاحم زمانيا ، لأنه كسر خط الزمان وتصرف فيه طردا وعكسا بما لا تنكره أخر تقنيات الرواية الجديدة [...]وركب تلك الوحدات عروضيا بين طوال وقصار كالأسباب والأوتاد في التفعيلة الخليلية . يمتد النفس السردي في المغامرات الكبرى ويتقارب متسارعا كاللهاث في أشد فترات الحيرة والتأزم ، فكأن القصة كلها بيت من الشعر يوقعه بحر مستنبط من روح العصر . وتفنن المسعدي في إيراد حوادث القصة بتعديد رواتها . فاتخذ من الأسانيد التقليدية زوايا ينظر منها إلى حياة البطل من بعيد أو من قريب ، ومن الخارج والداخل ، ومن قبل ومن بعد ، وتتضارب الأقوال أحيانا في الحدث الواحد كما في حديث الطين فتختلف إذاك على أبي هريرة الأضواء وتتقاطع حتى تغمض الرؤية عمدا . وتلاعب الكاتب بأوقات الرواية كما تلاعب بأوقات الأحداث لمزيد من التنويع في البناء " [41] ، تقتضيه الرواية بما هي مغامرة وتجاوز مستمر لجماليات الماضي ، مثلما هي اختراق للجماليات القائمة وانزياح مستمر عن المعيارية .

وعلى العموم فإن حضور الشعر في الرواية العربية الجديدة قد أصبح يشكل ظاهرة ملفتة للنظر في أعمال بعض الروائيين العرب ، لما يتميز به خطاب هذه الأعمال من " خصوصية أسلوبية ، واستثماراته البلاغية ، ونزعته نحو التكثيف والاقتصاد اللغوي ، حيث يصبح للكلمة في هذا النوع من الكتابة قانونها الخاص ، وإيقاعها المتميز [...] ونجد أنفسنا تلقائيا نتحدث عن الشعر لا عن النثر أو الرواية " [42] ، حيث يرى جون ييف تاديه Jean.-Yves Tadie أن " المحكي الشعري المنثور هو المحكي الذي يستعير من القصيدة عناصر فعلها وطرائق تعبيرها وتأثيرها ، ولذلك يقتضي تحليلها الاهتمام بتقنيات الرواية والقصيدة على حد سواء ، حيث يشكل المحكي الشعري ظاهرة تحول وانتقال بين الرواية والقصيدة " [43] ، وهذا يحتم على الناقد إعطاء أهمية خاصة عند التحليل لمتخيل الرواية ، من شخصيات وقصة وأماكن ، وفي الوقت نفسه مراعاة أساليب السرد ذات الخاصية الشعرية التي تحيل على القصيدة ، حيث يقوم تنازع بين الوظيفة المرجعية في علاقتها بالاستحضار والتمثيل ، والوظيفة الشعرية التي تولي أهمية خاصة للشكل .

يرى جون ييف تاديه أن لكل محكي بنية خاصة مقيدة بعلاقات مع الشخصيات ومع تطور الحبكة نحو الحل ، ومع لمراجع الفضائية الزمانية ، وليس له تركيب متوخى قبليا ، وهذا التركيب يقرأ داخل النص ، مثلما هو الأمر بالنسبة لكل عمل فني يسعى لدمج الخصائص الشكلية في مستوى أعلى ، فتأمل اللوحات والصروح المشيدة ، وسماع الأعمال الموسيقية تعلمنا قراءة الكتب ، لأن في هذه الأعمال يفقد الموضوع والحكاية ، والعقدة كل قيمة ، ويعد الرسم أكثر هذه الأعمال تجريدا ، ولهذا نقترح أن نقرأ المحكيات

الشعرية كما نقرأ القصائد ، أما عندما تلعب الدلالة دورا معتبرا فإن البنية تعد كما في أي محكي آخر نثرية ، خطية ، أفقية ، تصل ما بين مختلف مراحل أوديسا البطل عبر الفضاءات واللحظات ، وتندرج في ‘طار القراءة السياقية ، وهي أيضا قراءة شعرية ، عمودية ، تشاكلية : جمل ، ومقاطع ، وفصول . كون المحكي في كليته يعد جمعا متراكبا من الدلالة ، وبقدر ما يعد المحكي الشعري غير متمسك كثيرا بالتسلسل الخطي للرواية ، فإنه متحرر أيضا من النظم الشعري ، ولذلك يمكن أن يقرأ قراءتين : أفقية وعمودية كجملة كبرى ، أو كقصيدة أو كنثر خطي أو متراكب [44].

يمكن أن نرصد من خلال قراءتنا للمحكيات الشعرية ثلاثة أنواع من البنى : البنية الدائرية – البنية الجدلية – والبنية الطباقية أو بنية التضاد .

3-1- البنية الدائرية :

تتميز المحكيات ذات البنية الدائرية بتبنيها لإستراتيجيات سردية ذات مسارات مغلقة ، تشكل النهاية فيها عودة إلى البداية ، لا تحول يحدث على مستوى الشخصيات ، كما تتألف الحبكة من تحولات غير مكتملة تتعلق بوظائف الذوات والأماكن ، والأحداث لا تصل إلى منتهاها ، مما يجعل قراءة هذا النوع من المحكيات مفعمة بالانتظار ، ذلك أن الفراغ الذي نجده في الصفحة الأولى ، يتواصل في الصفحات اللاحقة المملوءة بالكلمات ، ولكن هذا الامتلاء ليس أكثر من صمت ، وهنا يتجلى نوع آخر من المحكي ، فعندما نظن أنه اكتمل ينعطف على ذاته ثانية ليحكي ذاته ، والصفحات الأخيرة فيه تستعيد الأولى ، وهذا يستدعي معاودة القراءة باستمرار [45] .

تتجلى البنية الدائرية في رواية " الموت والبحر والجرذ " في علاقتها بفعل السرد وبزمنه ، فمثلما يبدأ السرد في اللحظة الحاضرة ينتهي ، ويرتبط فعل السرد بفعل الكتابة والإبداع ، وتتوقف آلته عند لحظة الخامة ؛ لحظة التأمل في مخاض فعل الكتابة ، وما يطرحه من أسئلة لا تنتهي حتى تبدأ ، يقول : " هل مخضت الحارة حقا وهل ُمخض البحر وهل ولدت العلامة وضاءة قاهرة كأنها البرهان الأقصى ؟ هل استراحت الجثة بين الأموات ؟ مازال للكلم في صدري رعد وصولة ، والخوف أنني قصرت دون الغاية المرج أين أقع على الكلمة ضافية ثرية تشفي الغليل ؟ " [46]. فلا شيء يقع خارج النص ، ولا شيء يقع قبله أو بعده ، إلا ما يمكن أن يقوله فعل القراءة والتأويل ، " فالنص يتقدم ولا يتطور ، يكبر ولا ينمو ، يتبع تقنية دائمة تجعله كلما قوي عوده واستجمع قواه خارت وغار العزم . ينهض فيسقط ويتمدد فينخرم . حركة النص مكبوته محجوزة والأحداث تجهد أن تصل إلى منتهاها ، فالبحث عن قاتل صاحب الجثة لا يذكر إلا ليصبح أمرا يعود إلين السرد بين الحين والحين ، والعلاقة بين محمد وبربارا لا تستقر حينا موحية بحصول الألفة حتى تكون القطيعة بينهما ... ألخ فكأن الرواية تشرع في بناء الحدث حتى إذا كاد يستوي حطمته

لتبدأ بناء حدث جديد من منطلق آخر ، لا تصل به إلى مداه هو أيضا ، وما ذلك إلا لتفسح المجال أمام الحدث الحقيقي الذي هو كينونة اللغة وانتشارها ... وكان من أثر ذلك في الشخصيات أن كانت وظيفتها الأولى تسهيل تناسل الكلمة تناسلا فوضويا واحتواء هذا التناسل وتنظيمه في المحور المهيكل للنص والذي هو معاناة الكتابة ومغامرتها التراجيدية " [47] ، حيث يشكل الاستعمال المجازي للغة الروائية دفقا شعريا ن يتكون من لحظات متوالدة من رحم الوهم كمرادف للتخييل أو كرافد له ، ، يسعى إلى خلخلة عالم الواقع ويفقده صلابته وتماسكه، ويذريه شظايا شعرية على مدى النص انطلاقا من العنوان ، يمكن أن نسميه الزمن الشعري ، وهو زمن يولد من انعطاف النص على النص والكتابة على الكتابة ، فإذا هو الشعر وخلق الشعر ، او هو اللغة تأبى أن تقول ما تقول وكيف تقول ، تضيق عن استيعاب المعنى والرؤيا ، فتلجأ إلى الرمز وإلى بناء خطاب استعاري ملتبس ، وإلا تعطل أداؤها وتحولت إلى أصوات غير معبرة يتلاشى صداها على بياض أوراق الكتابة .

2-3 - البنية الجدلية :

يرى حون ييف تاديه أن البنية الجدلية ليست موجهة ضد الشعر ، ولكن ضد الواقعية ، فهي تؤلف بين مقاطع شعرية وبين نتف من المحكي انطلاقا من منظور تأملي انفعالي ، يضع الظاهر موضع تساؤل ، ويضفي على العالم معنى جديدا ، تتميز هذه البنية بمعماريتها الخاصة ، وتختلف عن الكولاج [48].

لا يتم التركيز في الأعمال ذات البنية الجدلية على المظاهر المتداولة ، حيث تبدو البنية فيها متراخية ، وهو ما يؤكده لويس أرغون Aragon ، حيث يرى " أن الصدفة هي كل تجربتي ، وأن العمل الروائي ليس أكثر من طريقة للتحرر من بعض الإرغامات، ووسيلة لكي أتجاوز قدراتي ، وألج ميدانا ما يزال بعد محظورا " [49] ، وهو يعني هذا النوع من الكتابة الروائية التي تتخذ من التعارض الظاهري منطلقا لمساحلات جدلية لا تتوقف إلا مع توقف التلفظ السردي ، فالسؤال الذي يطرح في المقدمة تتم الإجابة عنه في خاتمة الرواية ، أو لا تتم . ففي رواية " حدث أبو هريرة قال " لحمود المسعدي تنفتح الرواية بدءا من التمهيد على نصوص الثقافة العربية الإسلامية ، ترتلها وتسائلها لتصوغ منها لحن حياة ، ومغامرة لا تقف عند الظاهر ترتاده ، بل تنغمر في جدل عميق يمس جوهر الكينونة والوجود ، إنها مغامرة أبي هريرة ، يطارده السؤال فلا يقر له مقام ، يترامى صداه عبر العصور ، وفي خطاب المسعدي إلى القارئ يشير إلى ما يميز رواية أبي هريرة من تعارض ومفارقة ، يقول : " وإذا كان لا بد له من جدة وطرفة لتقبل عليه . فاعلم أنه ليس في نظري أطرف من جدة القديم [...] ولعل أجد ما فيه [...] روح أبي هريرة لأنها تنتسب إلى أقدم الأقدمين وتود أن تنتسب إليك [...] وقد يحتاج أبو هريرة

عندك إلى تعريف ولست بمعرفه لك " [50] ، ويقول توفيق بكارعن إبي هريرة بطل الرواية : " يعيش في دوامة السؤال لا يدع أمرا إلا استفهم عنه ولا تجربة إلا زج نفسه فيها ، يشك ويفحص ويختبر . متطرف في كل شيء في الأفكار والعواطف والمواقف ، يهوى التناهي ، فإذا طرق سبيلا مضى فيه لا يقف إلى أن يبلغ الغاية . تفتنه الحياة ويفجعه الموت [...] يحب أن يتحدى وتغريه العظمة . يريد أن يكون إنسانا [...] شخصية عتيدة وبلا مراء صورة مذهلة من قوة الإبداع ، ورغم أنه طيف خيال ونحت كلام . خرافة كبيرة فهو يعيش بيننا كأنه من الأحياء جزءا من واقعنا " [51] .

وسواء تحدثنا عن أبي هريرة النص الروائي ، أو عن أبي هريرة الشخصية الروائية ، فإننا نتحدث عن خطاب روائي مفارق للروائية ، إنه " نص – جمع تتعدد لدنه الهواتف والأجناس ، وضروب الخطاب ، فيجتذب إلى مجاله أفق القصيدة والمقطع الملحمي ، والمشهد المسرحي ، فضلة عن محض السرد بمختلف سماته وحيثياته " [52] القديم منها والمحدث ، وكذلك هو أبو هريرة الشخصية الورقية المتخيلة والمتناسلة من جمع من الشخصيات المفارقة للحدود الزمانية والمكانية ، يقول المسعدي عن هذه الشخصية : " في رواية أن أبا هريرة ثلاثة : أولهم الصحابي رضي الله عنه ، ثانيهم النحوي ، وثالثهم هذا " [53] ، وهو بالإضافة إلى هؤلاء الثلاثة كائن جدلي شديد الغرابة يجمع في ذاته بين المؤمن والوثني والزنديق والفيلسوف والحكيم ، والشيطان والراهب والمرتد ، والمريد ، " يمتزج فيه الصوفي بالمغامر ، يهيم باللانهاية كعشاق الحق قديما وله وجدهم " [54] ، حافظ على اسمه الشخصي على الرغم من تعدد الأدوار والمواقف والأصوات ، وأسهم في إحداث تحولات غريبة وشاذة وغير متوقعة ، لكننا حين نربطها بالمسار السردي العام للرواية وبمجموع الممثلين الذين أسهموا في إنجاز هذا المسار ، نجد أن أبا هريرة شخصية متعددة مسكونة بهاجس التحول ، لا يقع في حدود مضبوطة ، بل هو نقيض الحد والحصر ، مثلما هو نص " حدث أبو هريرة قال ... " ، فهو نص جدلي عابر للأجناس استمد من شكل الحديث عتاقته ، ومن تقنيات الرواية الجديدة أسلوبه وطريقة نظمه وبنائه ، فجعل من الأحاديث وحدات متقطعة وزعها على المواقف بطريقة تجعلها تتداعى معنويا أكثر مما تتلاحم زمنيا ، واتخذ من تعدد الرواة والأصوات في الأسانيد القديمة زوايا نظر تختلف باختلاف موقع أبي هريرة ، وعلاقته بالتلفظ السردي ، وبرواة الأحاديث ، إذ قد يسهم تعدد رواة الحدث الواحد في غموض الرؤية ، وفي تعدد الأزمنة ، وتعدد وجهات النظر من راو إلى آخر ، ومنهم إلى المؤلف ، ومنه إلى قرائه الافتراضيين أو الوقعيين .

3-3-البنية الطباقية أو بنية التضاد والتفكك :

تقتضي البنية الطباقية في المحكي الشعري نسقا من الخطاب المجازي المكثف والمتقطع ، يتنازعه ما هو شعري وما هو حكائي ، وما هو أسطوري ، أو فلسفي ، أو

ما هو من إشراقات الخطاب الصوفي ، يتخلله البياض والفراغات ، ويتجه السرد فيه نحو التفكك وعدم التماسك ، إلى حد قد يتحول معه إلى مقاطع أشبه خطاب الأحلام ، بما يميزه من تنويعات حرة ، توحي ظاهريا بالعبثية ، ولا يعني هذا فقط تفاصيل الحلم ، وإنما أيضا البنية الكلية التي تجمع وتؤلف بينها [55] .

تتميز النصوص / المحكيات الشعرية ذات البنية الطباقية المفككة ، بأنها محكيات قصيرة ، لا يصل الفصل فيها حد العشرين صفحة ، ونجد هذا النوع من الكتابة الروائية عند الكتاب الفرنسيين أمثال : جورج بطاي G. bataille، وب . ج . جوف ،P-J.Jouve وجون بولهان Jean Paulhan، ومن العرب عند الكاتب المغربي محمد الشرقي ، ومن مصر عند اصر الحلواني ن ويحي الطاهر عبد الله ، ومحمد المخزنجي ، ومنتصر القفاش ؛ وحول خاصية الإيجاز والتكثيف التي تميز هذا النوع من الكتابة ، يتساءل إدوارد الخراط عن دواعي هذا الإيجاز والتكثيف ، ويرى أنه " لا يمكن أن تكون الإجابة عن هذا السؤال مجرد أن إيقاع الحياة العصرية ضاغط ، وسريع ولا يتيح دعة الإخلاد إلى المطولات ؛ فالمطولات ما تزال تكتب [...] والغريب في هذا الصدد أن إيجاز القطعة الفنية أو النص الفني لا يعني مجرد أنه صغير ، فهو في تصوري يحمل في تضاعيفه الدقيقة إمكانية هائلة ، وهو يوحي بشساعة وانفساح وسعة لا يمكن إنكارها ، وهو ليس تصغيرا ، بل يمكن أن يكون كاملا في حدود ذاته ، وشديد الغنى بالرغم من – أو بسبب – هذه الوجازة نفسها . هل يمكن أن يكون سبب هذه الظاهرة أن هذا " النص التشكيل " فيه بذاته من قيمة الصدمة وغير المتوقع ن ما قد يكون عصيا على الاحتمال لو أنه تفجر في كل شساعته الكاملة ، وبكل انفساحه الذي قد يكون طاغيا وساحقا ، ويوقف عملية التلقي نفسها ؟ [...] أريد أن أقول إن هذا الحجم - إن صح استخدام هذه الكلمة - هو بذاته تحقق ، وتمام للعمل بدون انتقاص " [56] ، ويرى أن هذا النوع من الكتابة الروائية عبر النوعية هو نتاج اختيار الكاتب " مادة وشكلا ، ناموسا ولا هوتا معا "[57] متجاوزا فيه كل الإكراهات المعيارية التي تحد من حرية الإبداع والخلق .

وسأكتفي بالتمثيل على المحكي الشعري ذي البنية الطباقية برواية " العشاء السفلي " للروائي المغربي محمد الشرقي ، كون هذه الرواية راهنت على شاعرية كتابتها أكثر من مراهنتها على مسألة المعنى ، وذلك من أجل وضع القارئ في موضع ضياع ، يؤزم علاقته باللغة ، ولعل أول ما يشد اتباهنا في هذه الرواية عنوانها " العشاء السفلي " بما يتوفر عليه من طاقات ترميزية ، تجعل منه علامة دالة على النص ، بوصفه رمزا يتقدم النص ويعلن عنه ، تموضعه دلالته المرجعية في إطار زماني

مكاني معين ولكنه غير محدد ، أما طاقته الترميزية التي تولدها هذه العبارة تجعل من النص رمزا يتحكم في مجموع الرموز المتولدة عنه ، والمكونة لشبكة الترميز داخل النص

، وبالتوازي مع الغموض الذي يلف النص بخاصة في مستواه التعبيري ، فإن الانزياح الدلالي الذي أحدثته عبارة العشاء السفلي قد أضفى على النص الروائي صبغة سوريالية ، وأحدث فجوة شعرية بين اللغة المألوفة والمحكومة بمنطق المعنى ، وبين اللغة الشعرية التي تبني نمطا تعبيريا اختلافيا ، يكون بمثابة الإعلان عن ولادة لجمالية شعر روائية جديدة ، يتحول عبرها النص إلى شبكة من الدلالات والرموز المتناسخة والمتضافرة ، ولذلك فإن عبار ة العشاء السفلي كعبارة تناصية تسهم من خلال علاقتها الجدلية بالنص الروائي في بعث المعنى من رحم الأسطورة الإغريقية القديمة ، وفي كسر الوهم الدلالي المشكل لنسيج العبارات السوريالية المنتشرة عبر النص ، والمشكلة لتمفصله الدلالي ، فتغدو عبارة من مثل " ذكراك نهر أورفيوسي ، أرقد في قرارته ، وأمضغ أعشابه المخضبة والسامة إلى حدود الهذيان "[58] ، عبارة كاماسوترية بتعبير رولان بارت ، تجمع بين الحديث عن عواطف الحب وعن ممارسته ، ، حيث تؤدي نشوة الحب ونشوة الفن إلى نوع من الهذيان ، يقود "أورفيوس" إلى العالم السفلي ، إلى مملكة "هاديس " بحثا عن موت ممتع ، مستعينا في ذلك بأنغامه العذبة التي تتدفق غزيرة كما تتدفق ميه الأنهار ، فتبعث الحياة في الموات ؛ وكما تبرعم أحلام "أورفيوس "عبر اللغة الأسطورية ، تبرعم ذكريات "مغران "عبر شاعرية اللغة الروائية ، فتبعث بطيف "ميزار" من وراء الحدود ، و" عبر ليل اللغة ... الشاسع الذي لا ينيره سوى الموت " [59] ، ويستمر طيف "ميزار " ملازما لـ" مغران "عبر سيولة اللغة ، وعبر انسياب الذكريات ، التي تمتد في الزمان فتعانق التاريخ ، مثلما تمتد الكلمات عبر النص فتحكي قصة "مغران وميزار" بأبعادها الأوديبية الإيروسية .

ومثلما تعانقت ذكريات "مغران "عبر التناص مع الأسطورة ، ثم تفتت وتلاشت عبر تنويعاتها المجازية ، تعانقت مع التاريخ وحاولت أن تؤسس في ساحته نظيره الشعري ، وشرعت عبر التلوينات الشعرية تهرق مخزونها عن الماضي ، عن التاريخ العربي تراثا وحضارة ، وعن السياسة والثقافة والشعر والمرأة ، عن ابن عربي ولسان الدين بن الخطيب ، عن غرناطة وفاس ، عن ليل السلطة والقتل والمرأة ، عن الأغطية التي تتلطخ كل ليلة بالدم والحبر ، عن الموت والحب حينما يصبحان صنوان ... وهكذا ، فإنه عبر تناسل النصوص وتناغمها وتحاورها ، وتجاورها داخل النص الروائي "العشاء السفلي " ، تسهم الكتابة الروائية في خلق أجواء احتفالية شبيهة بأجواء ألف ليلة وليلة ، : تلك الأجواء التي يحلو فيها السمر ويتنوع ، ويعربد الخمر ، ويثور الشبق ، فيزوبع الأجساد ، وتفوح رائحة البخور ، فتعانق شيوخ القبائل الذين جاءوا لتجديد زعاماتهم القديمة ، وتقديم فروض الطاعة والولاء لسيدة القصر وصاحبة الصولجان : المرأة ، وكأن هذه الرائحة تدعوهم أن يعيشوا الليلة البيضاء ، إذ " بدون الليلة البيضاء للحب والشهوة ، وبدون تجربة الزمن المنقرض ، هل تكون هناك قط حكاية ، أو كتابة ، أو عناق شهوة "

[60]، كما أنه بدون الذاكرة الأدبية لا يمكن للكتابة أن تحقق تنوعها ، إذ الكتابة الأدبية ليست سوى إيقاع القراءة ولذة الدال .

أسهم تنوع المداليل الثقافية في جعل اللغة الروائية في العشاء السفلي أفقا لتقاطع الملفوظات المتباينة ، التي تستقطب الرمزي والمتخيل والواقعي ، والفردي والجماعي ، والذاتي والموضوعي ، وأدى هذا التنوع اللغوي إلى التخفيف من هيمنة الطابع المنولوجي فيها ، وجعلها مجالا مفتوحا للحوار والجدل ، على اعتبار أن كل تعبير لغوي لا يمكن أن يحقق وظيفته التواصلية إلا إذا ارتبط بلحظتي التلفظ والتلقي بين متكلم ومخاطب ؛ حيث الصوت المهيمن في الرواية هو دائما صوت المتكلم "مغران "، والمخاطب هو دائما طيف "ميزار "، إذ القول الشعري ينطلق دائما من متكلم نحو مخاطب مستمع ، حتى وإن كان غائبا ، فإن أصوات الشخصيات التي تتردد عبر مجرى الخطاب الروائي ، لا تصلنا إلا من خلال خطاب المتكلم "مغران "الذي يشمل كل شخصيات الرواية ، حيث يتدخل عند بداية الكلام في كل خطاب أو كلام غيري ؛ وقد يأتي خطابه مؤطرا أو متخللا ومتداخل مع خطاب الآخرين ، وعبر الذاكرة والمنولوج والمناجاة ، يحاول "مغران "/ محمد الشرقي أن يعيد إنتاج واقع آخر ، مفعم بالغرابة والأحلام والهواجس ، لا يمكن أن يتحقق إلا من خلال الكتابة الأدبية في تعالقها مع الخلفيات الميثولوجية والتاريخية والثقافية والنفسية ، وعبر انزياحاتها الدلالية التي لا تتوقف [61] .

- المراجع :

1 – محمد رشيد ثابت ، التجريب وفن القص كلية الآداب والعلوم الإنسانية ، سوسة ، 2005 ، ص 32 .

2- عز الدين المدني ، الأدب التجريبي ، الشركة التونسية للتوزيع ن تونس ن1972 ، ص 8 .

3- محمد الباردي ، إنشائية الخطاب في الرواية العربية الحديثة ، مركز النشر الجامعي ، ،،تونس ، 2004 ، ص 291 .

4- سعيد يقطين ، القراءة والتجربة ، حول التجريب في الخطاب الروائي الجديد بالمغرب ، دار الثقافة ، الدار البيضاء ، 1985 ، ص 287 .

5- محمد برادة ، اللجوء إلى حرية الكتابة ، مجلة الآداب ، عدد 1 ، 2 ، بيروت ، السنة 43 ، 1995 ، ص 6 .

6- محمد رشيد ثابت ، التجريب وفن القص ، ص 65 .

7- المرجع نفسه ، ص 86 .

8- المرجع نفسه ، ص 70 .

9- نتالي ساروت ، الكتابة الروائية بحث دائم ، ضمن (الرواية والواقع) ، ترجمة رشيد بنحدو ، منشورات عيون ، الدار البيضاء ، ط 1 ، 1988 ، ص 12 .

10- ألان روب غرييه ، نحو رواية جديدة ، ترجمة مصطفى إبراهيم مصطفى ، دار المعارف ، القاهرة ، د, ث ، ص 23 .

11- صبري حافظ ، قراءة في رواية مالك الحزين ، الحداثة والتجسيد المكاني للرؤية الروائية ، فصول ن مجلة في النقد الأدبي ، المجلد الرابع ، العدد الرابع ، يوليو – أغسطس – سبتمبر 1984 ، ص 159 .
12 – المرجع نفسه ، ص 159 .

13- ألان روب غرييه ، الرواية تبحث عن واقع لن يوجد إلا بعد الانتهاء من الكتابة ، ضمن (الرواية والواقع) ، ص 31 .

14- المرجع نفسه ، ص 34 .

15- محمد البساطي ، صخب البحيرة ، دار الجنوب ، تونس ، 1999 ، ص 50 .

ـ محمد البساطي كاتب مصري من كتاب الحساسية الجديدة ، ولد سنة 1937 بالجمالية على بحيرة المنزلة في شمال مصر .

16- المرجع نفسه ، ص 51 – 122 .

17- محمد الباردي ، إنشائية الخطاب في الرواية العربية الحديثة ، ص 197 – 203 .

18- المرجع نفسه ، ص 258 .

19- المرجع نفسه ، ص 258 .

20- واسيني العرج ، كتاب الأمير – مسالك أبواب الحديد ، منشورات الفضاء الحر ، الجزائر ، 2004 ، ص الأخيرة من الغلاف .

21- انظر المرجع نفسه ، ص 259 .

22- فرج الحوار ، الموت والبحر والجرذ ، دار الجنوب ، تونس ، ط 1، 1985 .

23- صلاح الدين بوجاه ، مقالة في الروائية ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ، بيروت ، ط 1 ، 1994ص 12 .

24- المرجع نفسه ، ص 14 .

25- انظر: سعيد يقطين ، القراءة والتجربة ، 293- 294 .

26- محمد الباردي ، إنشائية الخطاب في الرواية العربية الحديثة ، ص 213 .

27- المرجع نفسه ، ص 213 .

28- محمد البساطي ، صخب البحيرة ، ص 12 .

29 – محمد الباردي ، المرجع نفسه ، ص 214

30- محمد البساطي ، صخب البحيرة ، ص 12 ، 46 ، 84 .

31- ميخائيل باختين ، الخطاب الروائي ، ترجمة محمد برادة ، دار المان ن الرباط ، 1987 ، ص 40 .

32- انظر سعيد يقطين ، القراءة والتجربة ، ص 255- 256 .

33- صبري موسى ، فساد الأمكنة ، دار التنوير ودار المثلث ، بيروت ، 1982 .

34- انظر : صلاح الدين بوجاه ، مقالة في الروائية ن ص 23 – 24 .

35- الطاهر روابنية ، سرديات الخطاب الروائي المغاربي الجديد ، مقاربة نصانية – نظرية تطبيقية ، في آليات المحكي الروائي ، جامعة الجزائر 2 ، 2000 ، ص 196- 197 .

36- رومان ياكبسون ، قضايا الشعرية ، ص 32 .

37- سمير السالمي ، شعرية جبران – المستمر بين الشعري والفني ، دار تويقال للنشر ن الدار البيضاء ، ط 1 ، 2011 ، ص 40 .

38- المرجع نفسه ، ص 42 .

39- إدوارد الخراط ، آليات السرد في القصة القصيدة ، مجلة فصول ، المجلد الثامن ، عد 3-4 ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ديسمبر 1989 ، ص 127 .

40 – المرجع نفسه ، 127 .

41- توفيق بكار ، أوجاع الإفاقة على التاريخ العاصف ، مقدمة لرواية حدث أو هريرة قال لمحمود المسعدي ، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع ، الجزائر ، ودار الجنوب للنشر ، تونس ، 1979 ، ص 40 .

42- الطاهر روابنية ، تضافر الشعري والأساطيري – قراءة في رواية العشاء السفلي لمحمد الشرقي ، مجملة تجليات الحداثة ن معهد اللغة العربية وآدابها ، جامعة وهران، عدد3 ، يونيو 1994 ، ص 79 .

43-Jean –Yves Tadie, Le récit poétique , puf , 1ere édition , 1978 , p 7 .

44- ibid , pp 115-116 .

45- ibid , pp117- 118 .

46- فرج الحوار ، الموت والبحر والجرذ ، ص 271 .

47- مقدمة الرواية ، ص 19 .

48- Jean-Yves Tadie , le récit poétique , p127 .

49- ibid , p 127 .

50- محمود المسعدي ن حدث او هريرة قال ... ، ص 15 .

51- المرجع نفسه ، ص 17 – 18 .

52- صلاح الدين بوجاه ، مقالة في الروائية ، ص 8 .

53- محمود المسعدي ، حدث أبو هريرة قال ... ، هامش صفحة 15 .

54- توفيق بكار ، أوجاع الإفاقة على التاريخ العاصف ، مقدمة الرواية ، ص17 .

55- jean Yves tadie , le récit poétique , p131 .

56- إدوارد الخراط ، آليات السرد في القصة القصيدة ، مرجع سابق ن ص 128 .

57- المرجع نفسه ، ص 128 .

58- محمد الشرقي ، العشاء السفلي ، ص 11 .

59- المرجع نفسه ، ص 11 .

60- المرجع نفسه ، ص 51 . مقطع مستعار من عبد الكبير الخطيبي عن ألف ليلة والليلة الثانية .

61- راجع مقالنا كاملا : الطاهر روابنية ، تضافر الشعري والأساطيري – قراءة في رواية العشاء السفلي لمحمد الشرقي ، مجلة تجليات الحداثة ، معهد اللغة العربية وآدابها ، جامعة وهران ، العدد الثالث ، جوان 1994 ، من ص 77 إلى ص 88