

تقنيات حداثية في الرواية الأردنية
(1990- 2005)

إعداد

نهى بنت محمد جميل

المشرف

الدكتور مصلح عبد الفتاح النجار

قدمت هذه الرسالة استكمالاً لمتطلبات درجة الماجستير في

الأدب والنقد

كلية الآداب

الجامعة الهاشمية

آب 2008

الإهداء..

إلى أمي وأبي...
ما قيمة كل هذا إن لم ترضيا؟!...

إلى الدكتور مصلح...
حيث يتنزّل الكبار من عليائهم..
ويحنون على الصغار..

إليَّ...
متى تستيقظين؟...

قائمة المحتويات

الموضوع	الصفحة
العنوان	أ
لجنة المناقشة	ب
الإهداء	ج
قائمة المحتويات	د
الملخص	هـ
المقدمة	1
التمهيد	4
الباب الأول: اللغة	18
أولاً: الشعرية	20
ثانياً: التناس	41
ثالثاً: العنوان	54
الباب الثاني: السرد	72
أولاً: تعدد أصوات الرواة	73
ثانياً: الرواية المفككة	88
ثالثاً: الميتارواية	100
رابعاً: الرواية الفنتازية	111
الخاتمة	121
المصادر والمراجع	123
الملخص باللغة الإنجليزية	130

ملخص

تقنيات حدائيه في الرواية الأردنية من العام 1990م إلى العام 2005م .

إعداد

نهى بنت محمد جميل

المشرف

الدكتور مصلح النجار

عنيت هذه الدراسة بمقاربة التقنيات الحدائية في الرواية الأردنية، في الفترة ما بين العام 1990 والعام 2005، وقد حدد البحث بهذه الفترة، لأنه يمكن القول إنها تمثل انعطافة حادة البروز، في جسد الرواية العربية بعامة، والأردنية بخاصة، وذلك في أعقاب حرب الخليج الثانية، والتحولات السياسية في المنطقة، التي كان لها آثار اجتماعية، انعكست على الأدب، ولاسيما الرواية، التي أصبحت مع مرور الوقت، الجنس الأدبي الأكثر واقعية، وقرباً من نبض الشارع، ولذلك فإن التقنيات موضوع البحث، هي تقنيات جديدة، لم تبرز في شكل ظواهر في الرواية الأردنية، إلا في هذه الفترة، وهي تبرز أكثر ما يمكن، في أعمال إبراهيم نصر الله، ومؤنس الرزاز، وإلياس فركوح، وغيرهم.

وتتكوّن الدراسة من مقدمة، ومهاد تاريخي، وفصلين، ثم خاتمة. تناولت المقدمة أهمية الموضوع، والدوافع التي أملت اختياره، ثم عرّضت منهج الدراسة. أمّا المهاد التاريخي، فجاء ليتحدث عن الرواية الأردنية وتطورها من العام 1912 وحتى ما قبل العام 1990. وقد تناول الفصل الأول الذي جاء بعنوان "اللغة" التقنيات الحدائية الروائية، المتعلقة باللغة وهي الشعرية، والتناص، والعنونة، وتناول كلا منها بالبحث النظري، ثم انصرف لتوضيح كلّ منها من خلال طرح نماذج من الروايات الأردنية تمثل تلك التقنيات.

أما الفصل الثاني الذي جاء بعنوان "السرد"، فقد تناول التقنيات المتعلقة بالسرد، وهي تعدد أصوات الرواة، والرواية المفككة، والميتارواية، والرواية الفنتازية، فوضح مفاهيمه، وبيّن الزخم الدلالي الذي أضافه للرواية بشكل عام، والرواية الأردنية بشكل خاص، ومن ثم أتبعته بتطبيق عملي، من نماذج لروايات أردنية.

أما الخاتمة فقد حوت النتائج التي توصلت إليها الدراسة، وأهم ما خلصت إليه:

- وظفت الرواية الأردنية التقنيات الحداثيّة، بالإفادة من النتاجين العالمي والعربي، وكان توظيف هذه التقنيات منسجماً مع الخصوصية العربية، والأردنية للرواية، والمتأثية من الواقع القاسي الذي يشهده العالم العربي.
- حاولت هذه الدراسة أن تميز ما بين نوعين من الرواية الحداثيّة modernity، إحداها مبنية على فهم عميق للتقنيات الحداثيّة، وموظفة إيّاها بطريقة تثري النص وتغنيه، والأخرى كانت مجرد رغبة في زجّ هذه التقنيات من دون فهم عميق لها، مما أربك الأداء الحداثي للرواية.
- كان تطور توظيف هذه التقنيات في الرواية الأردنية منسجماً مع التطور الفني في جسد الرواية الأردنية، ولعل روايات المرحلة التي تناولتها الدراسة كانت هي الأكثر نضجاً.

مقدّمة

ما زالت أجمل متع الحياة لدي، أن أختلي برواية في سريري، ساهرة على ضوء شحيح، تكاد دائرته لا تنير الصفحة كاملة، أحيانا كنت أساهر رواية حتى أول ضوء للنهار، وأحيانا كانت الرواية تسرقني من عالمي وتغمسني في أحداثها، حتى لا أكاد أذكر شيئا مما حولي.

كنت أرى نفسي سكارليت أوهارا في ذهب مع الريح، وأحيانا كوزيت في البؤساء، ثم حياة في فوضى الحواس، وهكذا.

وكعاشقة قديمة للرواية، كان لا بد لهذا العشق من أن يتسلل إلى دراستي الجامعية في قسم اللغة العربية وآدابها، ومن ثم في المرحلة العليا.

وطوال حياتي، قرأت العشرات، بل المئات من الروايات، من شتى الثقافات والحضارات، ومن كل الاتجاهات والإيديولوجيات، ليس بدءا بالرواية الكلاسيكية، وليس انتهاء برواية ما بعد الحداثة، ولكن الذي كان يستأثر باهتمامي دائما، هو ما أجده استثنائيا.

الاستثنائي هو ما كنت أبحث عنه في قراءاتي، وذلك بعد أن تجاوزت مرحلة الاكتشاف الأولى، إلى مرحلة السعي إلى احتراف القراءة.. الاستثنائي على كافة الصعد، شكليا ومضمونيا.. وأسرتني بعض الروايات، لدرجة كنت أعيد قراءتها عدة مرات.

وفي دراستي هذه، حاولت أن أتناول بعضا من المظاهر الاستثنائية الخارجة على نمط الرواية الكلاسيكية، الممثلة بأعمال نجيب محفوظ حتى أطلق عليها الرواية المحفوظية. والدراسات التي وجدتها عن الرواية الأردنية، عنيت إما بالناحية المضمونية والخطاب الإيديولوجي للرواية، وإما بالتقنيات الروائية التقليدية، من مثل تقنيات الاسترجاع flash back ، والحوار الداخلي monologue، وأحلام اليقظة، ولذا تجاوزت كل هذه الأمور في دراستي، لأنه يمكن القول: إنها أمور نالت ما تستحقه من دراسة، واستجلاء في الدراسات النقدية عن الرواية الأردنية.

وترتبط التقنيات الحداثيّة التي سأتناولها، إما باللغة، كالشعرية، والعنونة، والتناص، وإما بالسرد، كتعدد أصوات الرواة، والرواية المفككة، والميتارواية، والرواية الفنتازية. ولا أدعي أنني أول من تناول هذه التقنيات في الرواية الأردنية، ولكن يمكن القول إن الدراسات

التي تناولتها، كانت تشير إليها في حديث عابر، دون الغوص في أغوارها، ومحاولة استجلائها، بالقدر الذي تستحقه.

وقد أفدت من الكثير من الدراسات، والكتب، التي سبقتني إليها من مثل كتاب طراد الكبيسي "قراءات نصية في الرواية الأردنية"، وكتب إدوار الخراط "الحساسية الجديدة"، و"أصوات الحداثة"، و"الكتابة عبر النوعية"، والملح الأساسي في هذه الدراسات، أنها كانت تنطلق من دراسة الرواية، إلى التقنية، وبالتالي فإن المناط الأساسي بالدراسة، هو الرواية، وصولاً إلى التقنية الروائية من خلالها، ولكنني أثرت أن أنطلق من التقنية إلى التطبيق، فأبدأ بدراسة التقنية، وبحثها في الدراسات العربية والمترجمة، ولاسيما وأن معظم الكتب التي تدرس نظرية الرواية، هي كتب مترجمة، ومن ثم أتناول التقنية بالتطبيق، من خلال الروايات، التي أجدها وظفت هذه التقنية.

وقد حددت دراستي بالرواية الأردنية وعنيت بذلك الرواية العربية، التي كتبها روائيون أردنيون الهوية، سواء أكانوا يقيمون في الأردن، أم خارجه.

أما زمانياً ف جاء تحديد العامين 1990 و 2005، لأن مرحلة التسعينيات بما حملته من أحداث سياسية، واجتماعية، شكلت انعطافة حادة البروز في جسد الرواية العربية بعامّة، والأردنية بخاصّة، وربما يكون توظيف هذه التقنيات الحداثيّة، لم ينضج ويستو على سوقه قبل هذا التاريخ.

جاءت دراستي في تمهيد وفصلين، أما التمهيد فقد تناولت فيه تطور الرواية الأردنية، منذ بداياتها، وحتى ما قبل العام 1990، وقسمت هذه الفترة أربع مراحل فنية أساسية، ومايزت بين نتائج كل منها، وحددت ما اتسمت به أعمال كل مرحلة منها.

أما الفصل الأول فقد جاء بعنوان "اللغة"، وقع في ثلاثة فصول، الأول منها يعنى بالشعرية، والثاني بالتناص، والأخير بالعنوان، وقد تناول المصطلحات الثلاثة بالتعريف، وتحديد المفهوم، وأنواعه، ومن ثم بالتطبيق عليها بنماذج من الرواية الأردنية.

أما الفصل الثاني، فقد جاء بعنوان السرد، وحوى فصولاً أربعة، وهي تعدد أصوات الرواة، والرواية المفككة، والميتارواية، والرواية الفنتازية، وهي تقنيات حداثيّة تتعلق بالناحية السردية، فتناولتها بالتحديد، وتوضيح المصطلح، وآراء النقاد، ومن ثم بنماذج تطبيقية من الرواية الأردنية.

ولا أدعي أن هذه الدراسة هي الأولى التي تناولت هذه التقنيات الروائية الحداثية في الرواية الأردنية، بل إنها مدروسة سابقا، ولكنها ماثورة في ثنايا الكتب، من دون تركيز على التقنية، فالدراسات التي تناولت هذه التقنية، في معظمها كانت تنطلق من الرواية، إلى التقنية، وليس العكس. وبالتالي فإن دراسة التقنية تبقى مرهونة بتوظيف الرواية إيّاها حتى يتم تناولها. ولا أزعّم أن إحدى الطريقتين أفضل من الأخرى، فلكل إيجابياتها، ومحاسنها، ولكن هذه الدراسة أثرت أن تنطلق من التقنية إلى التطبيق. وبذلك فإن التقنية تتال نصيبها بالدراسة النقدية النظرية أولا، ومن ثم تتال نصيبها من التطبيق.

والأمر الآخر الذي كان دافعي لانتهاج هذه الطريقة، هو ارتباط معظم الدراسات النقدية التي تناولت الرواية الأردنية، بالتقسيم الزمني التاريخي، وهو الأمر الذي أرفضه، ذلك أن مصطلح الحداثة مرتبط عندي لا بالحدث التاريخي، وإنما بالتغيير، فثمة روايات كثيرة، كانت في نطاق الحيز الزمني الذي حددته للدراسة، لكنها فنيا لم تكن أكثر من رواية تقليدية، لا توظف سوى التقنيات الروائية التقليدية. لذا لم انطلق من الزمن في دراستي، ولكنني حددت إطارا زمنيا للدراسة، وذلك لحصر النماذج الروائية، ولأسباب ذكرتها سابقا.

ولم أرد في دراستي أن أحدد نماذجي بروائيين محددين، وإن كان عدد من الروائيين قد استأثر بنصيب وافر من التطبيق، وذلك لأن هؤلاء الروائيين، يمكن القول إنهم حاملو لواء الحداثة الروائية في الرواية الأردنية، ومن أبرز هؤلاء مؤنس الرزاز، وإبراهيم نصر الله، وإلياس فركوح، وإن اشتملت الدراسة على تطبيقات من روايات لغيرهم كجمال أبو حمدان، وسميحة خريس، وأحمد الزعبي، وسواهم. ولا يعني ذلك أنني حصرت توظيف التقنيات الحداثية في روايات هؤلاء، ولا يعني كذلك أن الحداثة لم تطرق باب الرواية الأردنية قبل العام 1990، ولكنه يعني أنني قد أخذت في دراستي أفضل ما وجدته من نماذج فيما قرأته من الروايات الأردنية، وأرجو من الله أن أكون ممن اجتهد فأصاب.

تمهيد

تطور الرواية في الأردن
من العام 1912 إلى العام 1990

"من لازم الباب أدخل في الخدمة"

الأدب والتتبع التاريخي

من الصعب على الباحث المنصف، أن ينكر أثر الزمن وتعاقبه في مسيرة الأدب، أو إنكار وجود سمات عامة، تمتاز بها النصوص الأدبية المتقاربة زمنياً. ولا شك في أن الموضة التي تطل موديلات الثياب، والأحذية، والسيارات، وقصات الشعر، وغيرها، تجري كذلك على الأدب، بدليل وجود الكثير ممن يتلون أدبهم في كل حين، وفق مقتضيات الموضة، فهو في زمن القومية العربية قومي، وفي زمن رواج الفكر الإسلامي هو إسلامي، أما اليوم فهو حديثي، وهكذا....

إذن ليس من الصواب إنكار أثر الزمن في تطور مسيرة الأدب، ولكن الأمر الذي لا يؤخذ مسلمة، هو عملية ربط مسيرة الأدب "حتمياً" بالزمن، فلا يعود تطور الفكر الإنساني، ومسيرة العلوم الإنسانية والطبيعة، وتأثير الأوضاع الاجتماعية، والدينية، والأنظمة السياسية، هي المؤثر في مسيرة الأدب، بل هي عملية حتمية، تاريخية، أو دورة مغلقة تعيد نفسها، فالمذاهب الأدبية، هي الكلاسيكية، ثم الرومانسية، ثم الواقعية، وهكذا... فهي مجرد عجلة تدور وتدور، ولا بد لمن بداخلها أن يدور في دورتها (حتمياً)، وأنا لا أرفض الحتمية التاريخية لأنها إحدى أبرز قواعد الفكر الشيوعي -فلا قيمة لرفضها اليوم - وإنما لأن الحتمية تخالف العقل، الذي يؤمن بالأسباب والمسببات، التي تؤدي إلى النتائج!

ولدى البحث في تطور الرواية في الأردن، يظهر أن الدارسين قد اختلفوا في طرق تتبعهم هذه التطورات ، فمنهم من اعتمد التقسيم التاريخي البحث، ومنهم من اعتمد التقسيم الفني، والذي قد يكون أكثر منطقية ، ومنهم من توزع جهده بين الطريقتين، فكان من المناسب لهذا البحث أن يكون وسطاً بين الحالين، فالأصل هو التقسيم الفني، وبداخله تتموضع الامتدادات الزمنية، فالبروزات الحادة في جسم هذا التطور، عادة ما ترتبط بمفاصل تاريخية، لا نستطيع إنكار أثرها، وإن رفضنا الربط بينهما ربطاً ميكانيكياً.

وتنقسم مسيرة الفن الروائي في الأردن منذ مقدماته وإرهاصاته إلى أربع مراحل هي:

المرحلة الأولى/محاولة للاقتراب:

يمكن أن يندرج في أعمال هذه المرحلة مجموعة من الأعمال التي حاولت طرق باب الرواية، ونستطيع التأطير زمانياً لهذه المرحلة، بفترة ما قبل نكبة فلسطين، وهي أعمال لا ترقى من الناحية الفنية إلى أن تكون روايات، وإنما هي أشباه روايات، كتب بعضها دون نية

كتابة رواية، في إطار مواصفات الجنس الأدبي ذي العناصر المحددة، والشروط المعروفة، فكان ذلك في إطار التعليم، أو الوعظ والإرشاد، وكتب بعضها الآخر بنية إنتاج عمل روائي، ولكن هذا البعض كان يفتقر إلى استكمال الشروط الفنية بحكم طبيعة المرحلة آنذاك. ولذا يمكننا القول: إنها كانت أقرب إلى القصص الطويلة، أو القصص التاريخية، أو حتى المذكرات، منها إلى الرواية.

ولعل من أوائل الأعمال التي تذكر في هذا المجال "الفتاة الأرمنية في قصر يلدز" لعقيل أبي الشعر¹ التي صدرت في باريس 1912²، والتي عدها عوني الفاعوري بذرة الرواية الأردنية، وكانت بذرة سياسية، همها الأول والأخير هم وطني خالص، إذ إنها اتخذت من الحكم العثماني ومظالمه موضوعاً أساسياً لها.³

وكذلك كانت أعمال محمد أمين الكيلاني من مثل "واقعة الطفيلة" 1919، و"واقعة الحسا" 1919، و"واقعة معان" 1919⁴، والتي نستطيع أن نستشف من أسمائها أنها لم تكن أكثر من قصص تاريخية، ولكنها كانت تفتقر إلى اكتمال المقومات الفنية للرواية.

ومن الأعمال المبكرة التي يمكن القول إنها أسست للرواية في الأردن "أبناء الغساسنة وإبراهيم باشا" لروكس العزيزي⁵، 1937 والتي رأى خالد الكركي أن الفكرة فيها قد قدّمت على البناء الفني.⁶ ولعل هذا ما أعاق تقدم الأعمال الأدبية آنذاك، إذ كانت الفكرة أكثر إلحاحاً على ذهن المؤلف، وأما البناء الفني فهو مرتبة لاحقة، بالإضافة لعامل آخر هو الجهل بهذا البناء وتقنياته، بحكم عدم الاطلاع على التجارب العالمية في مجال الرواية.

1 عقيل أبو الشعر: من مواليد الحصن سنة 1883 وكان يكتب باسم أشيل النمري، تلقى تعليمه في المدارس الأكليريكية في الحصن والقدس، وأرسل بسبب نبوغه إلى روما ونال منها شهادة الدكتوراة في الفلسفة والموسيقى.

2 نزيه أبو نضال، علامات على طريق الرواية في الأردن، ص 11.

3 عوني الفاعوري، أثر السياسة في الرواية الأردنية، ص 12.

4 نزيه أبو نضال، علامات، ص 289.

5 روكس بن زائد العزيزي: من مواليد مدينة مادبا بتاريخ 1903/8/23، عمل في مناصب رفيعة كثيرة منها رئاسته لرابطة الكتاب الأردنيين، حيث هو عضو في هيئتها التأسيسية، تجاوزت مؤلفاته الخمسين كتاباً، كتب قصة أبناء الغساسنة، ونشر مجموعة قصص عنوانها أزاهير الصحراء ووطنية خالدة.

6 خالد الكركي، الرواية في الأردن، ص 18.

والأعمال السابقة تبتعد تماماً عن الرواية بالمفهوم الاصطلاحي، حتى إن كثيراً من الدارسين الذين تتبعوا تطور الرواية الأردنية، لم يأتوا على ذكرها، فهي فعليا لا تعد لبنة يبني عليها لاحقا في المجال الفني، وإنما تذكر في سياق الدراسة التاريخية.

بعد ذلك ظهرت أعمال أقرب إلى المضامين الاجتماعية منها إلى القصص التاريخية، من مثل، رواية "أين حماة الفضيلة" لتيسير ظبيان¹، وهي مذكرات ظهرت على صفحات جريدة "الجزيرة" سنة 1940، وعدها بعض الدارسين أول رواية نشرت في الأردن. وقد نسبت هذه المذكرات لفتاة، ذيلتها بتوقيع (أ. ب. ج. د) وفي سنة 1958 أعاد تيسير ظبيان مؤسس الجزيرة نشر هذه المذكرات في كتاب².

وتتعرض تلك الفتاة إلى مضايقات من رجل بارز في المجتمع، بسبب رفضها خطبته، مما يعرض سمعتها للخطر، فتضطر للرحيل مع أمها إلى مدينة أخرى. "وتبدأ أحداث القصة وعمر الفتاة ثمانية عشر عاما.. وتتأكد غاية العمل من نهايته (الخلاصة الأخلاقية والوعظية) فالقصة تحفل بالوعظ، والصدفة، والتركيز على الجانب الفجائي من الحياة، وينعدم فيها التماسك الفني"³.

وتتسم هذه المحاولة بضعف على مستوى الحبكة، وترتيب الأحداث، إذ "لجأ الكاتب إلى التعويل على النذر والمصادفات في حركة حبكة القصة"⁴، هذا فضلا عن ضعف مستوى الشكل السردي، وعلى المستوى اللغوي إذ "قامت بصورة رئيسة على اللغة التي تمتاح من التراث، وتلجأ إلى التعبيرات الجاهزة"⁵.

وتحفل الرواية باللغة الوعظية المباشرة، والنصائح الأخلاقية، التي تجعل هذا العمل الأدبي أقرب إلى الدراسة الأخلاقية، منه إلى العمل الأدبي المكتمل فنيا.

1 تيسير ظبيان: ولد عام 1901 وتوفي يوم 1978/9/7، أصدر عام 1938 جريدة الجزيرة في سوريا ونقلها إلى الأردن، وظلت تصدر في عمان حتى

عام 1952، أسس كلية الشريعة الإسلامية وتولى إدارتها مؤقتا، ثم أصدر مجلة الشريعة.

2 خالد الكركي، الرواية في الأردن، ص19.

3 إبراهيم السعافين، الرواية في الأردن، ص13.

4 المرجع السابق، ص16.

5 المرجع السابق ص 17.

ولدى متابعة التسلسل التاريخي لظهور أعمال روائية في الأردن، نلفي رواية "ذكريات" لشكري شعشاعة¹ 1945، وتختلف عن "أين حماة الفضيلة" بأنها ولدت كاملة في كتاب واحد بعنوان "ذكريات"، وهي تتطرق إلى أحداث مرت فيها المنطقة والمجتمع، من خلال عرض حياة شخص واحد، في إطار أسرته وبيئته ومجتمعه. وقد عد خالد الكركي هذا العمل سيرة ذاتية، ورأى فيها تأثيراً واضحاً بأسلوب طه حسين، وقال: إن هذا لا يجعله رواية، كما يمكن أن يقال في الأيام.²

ويروي الكتاب مذكرات صبي في فترة الطفولة، ويتناول أحداث حياته في عائلته، ومجتمعه وذلك إبان فترة الحكم العثماني، ويبرز العديد من صور الفساد في المجتمع، والتخلف، والاستبداد، كما يظهر علاقة هذا الطفل بأمه، ودورها في تربيته، ويقدم صوراً لنماذج مختلفة من الناس في المجتمع، من مثل القاضي المرتشي، والطبيب المغرور، والحاكم التركي المتسلط، والشيخ المتسلط سيئ السمعة، وفي هذا النموذج الأخير بالذات يظهر تأثير المؤلف بطريقة طه حسين في الأيام، سيما في طريقة وصفه شيوخ الأزهر.³

وكان يمكن للكتاب أن يكون رواية فنية "ترصد الواقع العربي إبان العقدين الأولين من هذا القرن، ومن خلال الشخصيات ذاتها، وكان آنئذ سيصبح بداية للرواية في الأردن، موضوعه تلك الفترة بمجاعاتها، ومآسيها على العرب".⁴

أما الطريقة التي وصف شعشاعة بها الشخصيات، فكانت ساخرة، وقد صب عليها جام غضبه، متأثراً بأسلوب الجاحظ، وأسلوب طه حسين في الأيام، ولكن طه حسين كان أقرب إلى روح الفن والحياة.⁵

وهذه الأعمال وإن كانت تذكر في سياق الحديث عن بدايات فن الرواية في الأردن، فإنها لا تشكل اللبنة التي بنى عليها روائيون أردنيون أعمالهم في فترات لاحقة، لأن

1 شكري شعشاعة: ولد عام 1890 في غزة وتوفي يوم 1963/6/11، تقلد مناصب رفيعة في الدولة أبرزها: وزيراً للمالية، من إصداراته: همس

الصور (مجموعة مقالات)، ذكريات 1945، في طريق الزمان 1957.

2 خالد الكركي، الرواية في الأردن، ص 22.

3 انظر إبراهيم السعافين، الرواية في الأردن، ص 16-17.

4 خالد الكركي، الرواية في الأردن، ص 24.

5 انظر إبراهيم السعافين، الرواية في الأردن، ص 18.

الروائيين الأردنيين اللاحقين، كانوا منفتحين على النتاجين الروائيين العربي، والعالمي أيضا.¹

المرحلة الثانية/التمايزات الفنية:

يمكننا عد هذه المرحلة حالة انتقالية، اختلطت فيها أعمال شبيهة بأعمال المرحلة السابقة مع بعض الأعمال الناضجة نسبيا. فنجد في هذه المرحلة أعمالا ما زالت بسيطة، مقابل ما نراه من مخاض أعمال أقرب إلى مفهوم فن الرواية، وقد أطلق خالد الكركي على أعمال هذه الفترة "تجارب في القصة الطويلة".² بينما أطلق عليها إبراهيم السعافين "التيار المتأثر بالذوق الشعبي"³، ويعود هذا الاختلاف في التسمية، إلى المرجع في إطلاق التسمية، فتسمية هذه الأعمال بالقصص الطويلة، عائد للتقنيات المتواضعة المستخدمة فيها، والتي لا ترتقي بها إلى مستوى الرواية الفنية، بينما تسميتها بالتيار المتأثر بالذوق الشعبي، يعود إلى مضامينها المستمدة من التراث الشعبي، ويمكن القول إن هذه الفترة تمتد زمنيا ما بين النكبة و النكسة.

ومن الأمثلة على أعمال هذه المرحلة، رواية "فتاة من فلسطين" لعبد الحليم عباس⁴ 1949، والتي يمكن عدّها العمل الأول في الأردن، الذي تتوافر فيه شروط المعمار الروائي، دون أن ترقى إلى مصاف الأعمال الناجحة.⁵ وهي "تعد من الأعمال الأردنية المبكرة، التي تحتفظ بخصائص اصطلاحية عامة، تميز فن الرواية في إطارها العام الفضفاض".⁶

وإن كانت هذه المحاولة ما زالت تعد خجولة في إطار الحديث عن رواية فنية، إلا أنها "تكاد تكون الرواية الرائدة، لما تتميز به من ملامح تبشر بشيء من النضج لا تدانيها

1 إبراهيم السعافين ، ص11.

2 خالد الكركي، الرواية في الأردن، ص29.

3 إبراهيم السعافين، الرواية في الأردن، ص19.

4 عبد الحليم عباس: ولد في السلط عام 1913، وتوفي يوم 1979/3/12، وهو من رواد الحركة الأدبية في الأردن وأبرز أعلامها، من آثاره

المطبوعة: أبو نواس، البرامكة في بلاط الرشيد، فتاة من فلسطين، فتى من دير ياسين.

5 خالد الكركي، الرواية في الأردن، ص29.

6 إبراهيم السعافين، الرواية في الأردن، ص19.

المحاولات السابقة، وهي فوق ذلك، متأثرة، بصورة عامة، بالمناخ الرومنسي الذي كان ما يزال سائدا في تلك الفترة"¹.

ومن أعمال هذه المرحلة "سبيل الخلاص" لسليمان المشيني، وبناء هذا العمل "بناء فني بسيط، يستند إلى تقديم الشخصيات والأحداث، ضمن إحكام الحبكة، واعتماد الفاجعة والصدفة"².

ومما يؤخذ على هذه العمل أنه انشغل بالوظيفة الوعظية الأخلاقية، على حساب البناء الفني، سيما في بناء الشخصيات، والتدخل السافر الذي يقوم به المؤلف في مسيرة القصة، بطريقة وعظية مباشرة، هذا فضلا عن الارتكاز، في بناء القصة، على الصدف، بطريقة غير قابلة للتفسير.³

ومن أعمال هذه المرحلة أيضا "مغامرات تائبة" لحسني فريز⁴ 1962، و "مارس يحرق معداته" 1956، و "بيت وراء الحدود" 1959 لعيسى الناعوري⁵، وغيرها. ولعلنا نلاحظ في هذا السياق، أثر النكبة في كثير من أعمال هذه المرحلة، إذ إن كثيرا منها اتخذت من أحداث النكبة، وما واكبها من تهجير، وتشريد موضوعا أساسيا فيها، سيما في روايات من مثل: "فتاة من فلسطين" لعبد الحليم عباس، و"فتاة النكبة" لمريم مشعل، و"بيت وراء الحدود" لعيسى الناعوري، و"أجنحة الأمل" لمحمود عبد فريحات، وغيرها.

1 إبراهيم السعافين، ص19.

2 خالد الكركي، الرواية في الأردن، ص37.

3 انظر، خالد الكركي، الرواية في الأردن، ص 38.

4 حسني فريز: من مواليد السلط عام 1907، درس في الكتائب، وفي المدرسة الحكومية العثمانية، ثم في المعهد الهاشمي، وتخرج من مدرسة السلط الثانوية عام 1927، حصل على البكالوريوس من الجامعة الأميركية في بيروت عام 1931، له ديوانان هما (هياكل الحب) و(بلادتي)، ومن أعماله أيضا: حب من الفيحاء، مغامرات تائبة.

5 عيسى الناعوري: ولد في ناعور عام 1918، درس في مدارسها، ثم في المدرسة الأميركية البطريركية في القدس، نال الدكتوراة الفخرية في الآداب من جامعة باليرمو/إيطاليا عام 1976، بلغ عدد مؤلفاته أكثر من 50 كتابا، بعضها بالانجليزية والإيطالية، ومن إصداراته: إيليا أبو ماضي، طريق الشوك.

وقد ظهر اتجاه آخر في أعمال هذه المرحلة، هو الاتجاه العاطفي، ومن أعمال هذا الخط العاطفي "القبلة المحرمة" لصبحي المصري¹، التي استخدم المؤلف فيها لغة مباشرة سردية، مركزا على الوصف، وهذه الرواية كانت من الضعف بمكان، جعل خالد الكركي يرى أنها لا تمثل أية نقطة مضيئة في العمل القصصي في الأردن.²

ومن أعمال هذا الخط أيضا "واهيفاء" لنعمان سعيد أبو عيشة، وهي قصة حب عاصفة، بين فتاة مسيحية من خلفية ريفية فقيرة، وشاب مسلم من طبقة غنية، وفي هذه الرواية يحاول الكاتب وصف المدينة بطريقة واقعية، إلا أنه لم ينفذ إلى عمق الواقع المتحول في تلك الفترة من الزمن، وإنما بقي دائرا في إطار القضية الخاصة، التي تتركز حول الأحداث والشخصيات.³

ومن أعمال الاتجاه العاطفي كذلك "صراع في القلب" لمحمود عويضة، وهي قصة تتناول قضية الرحيل من القرية إلى المدينة⁴ التي كثر طرحها آنذاك. وكذلك نجد رواية "من زوايا العدم" لكامل حامد الملكاوي⁵، وهو يعتمد السرد التقريري، مع محاكاة لأسلوب المنفلوطي، وهو أقرب إلى الحكاية منه إلى القصة الفنية.⁶

وبعد هذا العرض المجمل لأعمال هذه المرحلة، يمكن القول: إن تجاربها، قد خلت من التشويق لأنها خلت من كثير من الأساليب الفنية المثيرة للقراء، وإنها قد أرهقت بالفكرة الأخلاقية، والوظيفة الوعظية، ولم يسلم من ذلك إلا النادر منها، مما أثر في فنيته، فالأدباء الذين كتبوا هذه الأعمال، لم يكونوا، في الغالب، يعون حتى هذه اللحظة، أنهم أدباء فنانون، وليسوا واعظين أخلاقيين، وإلى أن يتحرر الكتاب من أسر الأخلاقية، ستبقى محاولاتهم حكايات، لا تقارب الرواية الفنية إلا عن بعد.

1 صبحي المصري: ولد في عمان عام 1937، عمل في مجال التربية والتعليم، وكتب القصة القصيرة لإذاعة عمان، من مؤلفاته قصة طويلة "القبلة المحرمة".

2 خالد الكركي، الرواية في الأردن، ص 50.

3 انظر، المرجع السابق، ص 51.

4 انظر، المرجع السابق، ص 53.

5 كامل الملكاوي: ولد في كفر سوم عام 1925، أنهى دراسته في عاليه في لبنان، تسلم مناصب عديدة منها، رئاسة اتحاد الجمعيات الخيرية في أربد، له روايتان هما: عبدة القدر، من زوايا العدم.

6 خالد الكركي، الرواية في الأردن، ص 55.

المرحلة الثالثة/النضج:

يمكن القول: إن الرواية أصبحت من أخطر الأجناس الأدبية اليوم، وأكثرها استيعاباً لوجع الإنسان وغربته، ولذا كان لا بد لها من أتون نار مشتعلة، كي تنضج لا على مهل، وإنما على حريق! هذا الحريق لا يمكن أن يكون أقل من حرب وأي حرب، إنها حرب حزيران "النكسة".

هذه اللحظة التاريخية الأصعب في حياة المواطن العربي، سيما الأديب العربي، جعلته يستيقظ أخيراً على واقع مر من الهزيمة والانكسار والخواء. والأديب الأردني هو الأقرب حتماً إلى هذا الانكسار، فنجدته يجتاز مراحل عديدة في قفزة واحدة، فيدخل في حالة نضج إبداعية، وتدخل معه الرواية في حالة النضج الفني. ولا أقول إن أعمال هذه المرحلة كلها كانت بهذا النضج، ولكن عدداً كبيراً من الروايات كانت على مستوى فني ناضج، مما يجعلها مرحلة تأسيسية مهمة في عمر الرواية الأردنية.

ومن أعمال هذه الفترة، رواية "جراح جديدة" لعيسى الناعوري 1967، وهي رواية تاريخية تتناول وصف الأحداث من 1948 إلى 1967. وقد وصفها خالد الكركي بأنها رواية ارتجالية، إذ إنها صدرت بعد حرب حزيران بشهر واحد، والدليل على ارتجالية الرواية، أنها كانت ضعيفة فنياً، وذلك لأنها كانت مثقلة باللغة الخطابية المباشرة، فالمضمون طغى على الجانب الفني مما أضعفها كثيراً.¹

أمّا رواية "أوراق عاقر" لسالم النحاس²، فقد جعلت من حرب حزيران حملاً كاذباً،³ وعدها إبراهيم خليل، من الروايات التجريبية، التي بدأت في الأردن منذ عام 1967، وتتجلى هذه التجريبية في أن المؤلف لم يتبع في سرده الروائي ورسم أشخاصه الطرق المألوفة في القص، وإنما اتخذ عدداً محدوداً من الأشخاص.... وامتزج في لغته الشعر بالنثر... وظهرت في الرواية كثير من التناصات.⁴

1 خالد الكركي، الرواية في الأردن، ص 64.

2 سالم النحاس: من مواليد مادبا 1940، نال الليسانس في الأدب الإنجليزي من جامعة عين شمس، وهو عضو الهيئة التأسيسية لرابطة الكتاب الأردنيين، كتب في مجالات: الشعر، والقصة القصيرة، والرواية، والمسرح، والنقد الأدبي.

3 خالد الكركي، الرواية في الأردن، ص 66.

4 إبراهيم خليل، الرواية في الأردن في ربع قرن، 1968-1993، دار الكرمل، عمان، 1994، ص 12-13.

ومن الروايات التجريبية، رواية "الكابوس" لأمين شنار¹ 1968، وهي قائمة على تقنية الرمز فكان، موسى رمزا لليهود، وصاحب البيت رمزا للإنجليز، وأهل القرية رمزا لأبناء فلسطين، وإمام الجامع رمزا لرجل الدين، وهكذا.²

وفي السنة نفسها نشرت رواية "أنت منذ اليوم" لتيسير سبول³ 1968، التي جعلت من البطل عربي "رمزا يتسق مع الاسم في رصد حالة المواطن العربي" ولم تقتصر هذه الرواية في أبعادها على البعد الفلسطيني، وإنما تجاوزت ذلك إلى البعد العربي، وحيرة المواطن العربي إزاء الأحداث الموهلة التي يشهدها.⁴

وقد كتبت الروايات الثلاث، وهي "أنت منذ اليوم" و"أوراق عاقر" و"الكابوس"، في ظل تجربة سياسية واحدة هي حرب حزيران 1967.⁵ وتعد جميعا أعمالا مهمة، في مرحلة مهمة، من تاريخ الرواية الأردنية، وهي تمثل مرحلة تأسيسية من الناحية الفنية، التي بدأت تخرج من أسر الوعظية.⁶

أما الزيادة الكمية في روايات هذه المرحلة فقد كانت واضحة، إذ زاد الإنتاج الروائي، بعد عام 1967، زيادة لافتة، فبلغت الروايات في الأردن خلال ست سنوات، ما بين عامي 68 و73 ثلاثا وعشرين رواية، مقابل تسع روايات، خلال ثمانية عشر عاما، ما بين عامي 48 و66.⁷

1 أمين شنار: ولد في مدينة البيرة عام 1934، عمل في مجال التربية والتعليم لسنوات طويلة، ونشر الكثير من المقالات في الصحافة العربية، وأصدر مجلة الأفق الجديد، ومن إصداراته: ديوان المشعل الخالد، ورواية الكابوس، وغيرها.

2 خالد الكركي، الرواية في الأردن، ص 68.

3 تيسير السبول: ولد في الطفيلة عام 1939، وتوفي منتحرا يوم 1973/11/15، ومن إنتاجه رواية أنت من اليوم، وديوان أحزان صحراوية، وقد أثار انتحاره الكثير من الجدل في الأوساط الثقافية المحلية والعربية.

4 خالد الكركي، الرواية في الأردن، ص 67.

5 إبراهيم خليل، الرواية في الأردن، ص 11.

6 خالد الكركي، الرواية في الأردن، ص 68.

7 عوني الفاعوري، أثر السياسة في الرواية الأردنية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1999، ص 28.

وقد شهدت هذه الفترة ظهور العديد من الروائيين المتميزين، من أمثال غالب هلسا¹ ومن رواياته: "الضحك" و"الخماسين" و"السؤال" و"البكاء على الأطلال" و"سلطانة" وغيرها، التي كانت تنافس في نضجها الفني النتاج الروائي العربي.

أما الثمانينيات فتمثل مرحلة التجريب في الرواية الأردنية، إذ إن الرواية بدأت تخرج من إسار التقليدية، والأطر المنهجية الثابتة، لتلج مغامرات جديدة، تتأى بنفسها عن النمط المألوف في الرواية الفنية المعروفة، ومن أبرز كتاب هذه المرحلة: هاشم غرايبة²، ومؤنس الرزاز³، وجمال ناجي⁴، وإلياس فركوح⁵، وإبراهيم نصر الله⁶، وسميحة خريس⁷، وغيرهم.

ويمكن قسمة توجهات رواية ما بعد حزيران⁸، إلى قسمين رئيسيين؛ هما: روايات تهتم بثنائية الوطن والغربة، وروايات تهتم بهاجس الديمقراطية والحريات.

كانت صورة الوطن في رواية ما قبل حزيران هي صورة الوطن الأولية ذات البعد السياسي والجغرافي. فهو وطن الأبطال بحدوده الجغرافية وأحياناً يمتد إلى باقي الوطن

1 غالب هلسا: من مواليد عام 1932، درس في الجامعة الأردنية، وفي الجامعة الأميركية في بيروت، وفي كلية الحقوق في بغداد، من إصداراته: الضحك، الخماسين، السؤال، البكاء على الأطلال، ثلاثة وجوه لبغداد.

2 هاشم غرايبة: من مواليد عام 1951 في حوارة/إربد وحاصل على بكالوريوس مختبرات طبية. وهو عضو رابطة الكتاب الأردنيين، ويكتب القصة القصيرة، والرواية، والنصوص المسرحية، من إصداراته: هموم صغيرة (مجموعة قصصية)، وبيت الأسرار (رواية).

3 مؤنس الرزاز: ولد في عمان عام 1951، درس في مدرسة المطران في عمان، وتابع دراسته في بيروت، وتخرج من جامعة بغداد بعد أن درس الفلسفة وعلم الاجتماع، ومن أعماله اعترافات كاتم صوت (رواية)، ومتاهة الأعراب في ناطحات السراب (رواية).

4 جمال ناجي: من مواليد مخيم عقبة جبر في أريحا بتاريخ 1954/11/1، وهو من قرية العباسية قرب يافا، حصل على دبلوم في التربية الفنية من معهد تدريب عمان التابع لوكالة الغوث، عضو رابطة الكتاب الأردنيين، صدرت له رواية الطريق إلى بلحارث، ورواية وقت، وغيرها.

5 إلياس فركوح: من مواليد عمان عام 1948، ومؤله العلمي بكالوريوس فلسفة وعلم نفس من جامعة بيروت العربية، يعمل في حقل الصحافة والتشعر، من إصداراته: الصفعة، طيور عمان تحلق منخفضة، وإحدى وعشرون طلقة للنبي، من يحرث البحر، قامات الزبد.

6 إبراهيم نصر الله: من مواليد عمان عام 1954، عمل في التدريس، ثم بدأ العمل في الصحافة منذ عام 1978 في كل من الأخبار، الدستور، الأفق، الحصاد، صوت الشعب، من أعماله: براري الحمى (رواية)، عو (رواية)، الخيول على مشارف المدينة (ديوان شعر).

7 سميحة علي خريس: عضو رابطة الكتاب الأردنيين، تعمل محررة ثقافية في جريدة الاتحاد الطيبانية، وسبق لها أن عملت محررة في جريدة الرأي، حصلت على البكالوريوس في علم الاجتماع من جامعة القاهرة، من أعمالها: مع الأرض (مجموعة قصصية)، ورحلتي (رواية).

8 سليمان الأزري، البحث عن وطن، ص7.

العربي. إلا أن الأمر بعد هزيمة حزيران اختلف تماماً، إذ أخذ الروائي العربي بالتساؤل إن كان هذا المكان الذي يعيش فيه، وتنتهك فيه قيمه القومية، والإنسانية بشكل يومي، ولا يحصد سوى الهزائم، يمكن أن يكون وطناً؟!¹

ومن أمثلة هذه الروايات، روايتا يحيى يخلف "تفاح المجانين" و "بحيرة وراء الريح"، ورواية "الطريق إلى بلحارث" لجمال ناجي، وغيرها من الروايات، التي كان المحور الأساسي فيها، هو العودة إلى الوطن، حتى تحولت الرواية أحياناً إلى قصيدة غزلية بالوطن السياسي المفقود²، كما في رواية "وجه الزمان" لطاهر العدوان.

ومن المحاور الأساسية لرواية ما بعد حزيران، قضية الهجرة إلى بلاد النفط للعمل، وتحسين الأوضاع المعيشية، مضحين بأوطانهم التي عاشوا فيها، فنشأت لديهم مشاعر الغربة داخل هذه الأماكن التي هاجروا إليها، ومن مثل هذه الروايات "تجران تحت الصفر" ليحيى يخلف، و"براري الحمى" لإبراهيم نصر الله، وغيرها من الروايات التي صورت رحلة البحث عن الأحلام الوردية، والتي كانت رحلة خاسرة "بدايتها محاولة للتخلص من الموت المحتمل بأثر الفقر والحاجة! ونهايتها الموت المؤكد معنوياً بالتشوه، وربما فيزيائياً!"³

1 سليمان الأزري، البحث عن وطن، ص15.

2 المرجع السابق، ص35.

3 سليمان الأزري، البحث عن وطن، ص49.

الفصل الأول اللغة

" اللغة... قلق دائم "

عبد الرحمن منيف

أولاً: الشعرية / أو ما ظهر من زينة

"فالقصة على هذا الرأي هي شعر الدنيا الحديثة"

نجيب محفوظ

إذا كان أحد تعريفات الرواية، هي أنها " كتلة هائلة، عديمة الشكل، إلى حد بعيد، وهي بكل وضوح، تلك المنطقة الأكثر رطوبة في الأدب، والتي ترويه آلاف الجداول، وتتخط أحيانا، لتصبح مستنقعا أسنا"¹ فلا غرو إذن، من تداخلها مع كثير من الأجناس الأدبية الأخرى.

وإذا كانت اللغة العربية لغة شاعرة، والإنسان العربي "لن يدع الشعر حتى تدع الإبل الحنين"²، فحتمًا كان لا بد من أن تتسرب هذه الشعرية إلى الفن الذي أصبح اليوم ديوان العرب.

والنص الأدبي اليوم، لم يعد مجموعة من التقاليد، والأنظمة المتوارثة، جيلا عن جيل، وبناء عليها يحكم على أدبية الأديب أو عدمها، ولكن النص الأدبي اليوم "وليد حالة كتابية، تجيء من تلقائها، ولا تسعى لأن تنتهي إلى الركود في أطر نوع أدبي محدد."³

وبناء على ذلك، نتساءل: هل يمكننا اليوم، تحديد الجنس الأدبي للنص الحداثي؟ لا شك في أن النص الأدبي الحداثي، مثار للجدل والخلاف، لكنه بطبيعته، يسعى للاندماج بجسد جنس أدبي محدد،⁴ فالرواية في النهاية، هي رواية، وليست ديوانا شعريا، مهما بلغت شعريتها، وإن كنا نجد نموذجا لرواية، أثارت مثل هذا الجدل، كرواية "براري الحمى"⁵ لإبراهيم نصر الله، التي نشرت في طبعتها الأولى دون تحديد هويتها، واختلف النقاد آنذاك في أمرها، إلى أن صدرت الطبعة الثانية منها محدّدة بجنسها الذي ارتآه صاحبها لها وهي "رواية".

وإن كان بعض النقاد قد ذهبوا إلى حد عدم تصنيف الجنس الأدبي، ولجأوا إلى مصطلح الكتابة، ورأوا أن "الكتابة الحداثية، تربأ بهويتها عن التصنيف، فلا الشعر شعر، ولا

1 روجر آلن، الرواية العربية مقدمة تاريخية ونقدية، ص10.

2 حديث يروى عن الرسول صلى الله عليه وسلم، ابن رشيقي القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ص30.

3 زياد أبو لبن، حوارات مع أدباء من الأردن وفلسطين، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1999، ص46.

4 المرجع السابق، ص46.

5 إبراهيم نصر الله، براري الحمى، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1999.

الرواية رواية، ولا القصة قصة، ولكنها كلها قبل كل شيء، وكل الأطوار، كتابة، ولا يمكن أن تكون إلا كتابة.¹

ولكن يمكن القول: إن الرواية مهما استعارت من القاموس الشعري، ووظفت من مجازات، واستعارات، وكنائيات، هي في النهاية رواية.

ويتفق هذا مع التطور الذي "أصاب أساليب التعبير النثرية، كما هو الحال في كثير من أساليب التعبير النثرية القديمة، وذلك باستعمال المجاز، والاستعارة، وتيار الشعور، والإيجاز.. إلخ. مما يسم العمل السردى بالشعرية. كما هو الحال في أعمال جيمس جويس، وفرجينيا وولف، وديستوفسكي، وماركيز، وإيتالو كالفينو، وإيماتوف، وبريخت، وبيكيت، ومللر.. بحيث صار وصف بعض الأعمال السردية، كلاً أو جزءاً بالشعرية حتى لدى القارئ العادي، شيئاً مألوفاً، ناتجاً عن الإحساس بأن في هذا النثر، ما في الشعر من إيقاع وتخيلات."²

ولعل هذا عائد إلى طبيعة الإنسان، لاسيما العربي الذي يحب اللغة الجمالية، ويستمتع بها، وفي الوقت عينه، لم يعد الشعر في متناول القراء جميعهم، وتراجعت شعبيته لصالح الرواية، حتى أصبحت الفن الأدبي الأكثر رواجاً اليوم.

أي أن الرواية أصبحت اليوم أكثر انفتاحاً، أو أنها "غدت اليوم فناً مفتوحاً، يأبى الانغلاق، لأنها تتعامل مع العناصر تعاملًا اختياريًا، وتفتح على جميع الفنون قولية وغير قولية، وتسخر إمكانات الفن التشكيلي، والشعر، والمسرح، والسينما، داخل النص الروائي الواحد، مسايرة بذلك إيقاع العصر، ومتوجهة نحو تداخل الأجناس."³

والأكثر من ذلك هو انفتاحها على الفنون الأخرى، ليس في مجال الأدب فقط، وإنما الفنون الأخرى، إذ "تستمد الرواية بعض أصولها من فن الرسم والتصوير والنحت، ولأنها أيضاً تشييد، فإنها تقترب من مفهوم تصميم البناء من فن العمارة، بل إنها فن معماري مكتوب، وعمارة بالمعنى المجازي يدخلها القارئ، ويتجول في أرجائها، ثم يغادرها، ليعيد بناءها حسب تصورات، وخلفيته الثقافية."⁴ ولعل هذا التداخل يستدعي مستوى ثقافياً راقياً من

1 عبد الملك مرتاض، سؤال الكتابة ومستحيل العدم، مجلة عمان، ع115، كانون ثاني، 2005، ص25.

2 طراد الكبيسي، في الشعرية العربية، ص52.

3 بسم قطوس، سيميائية العنوان، ص154.

4 جوزيف. إ. كيسنر، شعرية الفضاء الروائي، ص9.

المتلقين، وهذا يقودنا شيئاً فشيئاً إلى أن تصبح الرواية كما هو الشعر اليوم، أدبا نخبويًا، الأمر الذي سيقود الشعر إلى ردة فعل عكسية، ليصبح الأدب الشعبي، الأكثر قراءة وهكذا سيستمر الصراع بين الرواية والشعر، للوصول إلى الصدارة في مستوى القراءة.

هذا التداخل بين الأجناس هو الذي دعا ناقدًا كإدوار الخراط، لإطلاق مصطلح جديد من مثل: "القصة - القصيدة"¹. والتي يرى أن السبب في انتشارها في الفترة الأخيرة، هو "أن القصة التقليدية بمواصفاتها، لم تعد تعط الجديد، أو تسبر أرضاً جديدة، أو تكتشف مناطق جديدة"² مما حدا الأدباء على أن يجربوا نوعاً جديداً مختلفاً خارجاً على الأطر المعروفة، أو كما يسميهم إلياس فركوح "الخارجون على مدونة الرداءة" وذلك في إهدائه لمجموعته حقول الظلال إذ يقول:

"إلى الخارجين على مدونة الرداءة وشروطها

لهم فضاء (الهامش) من غير دنس

ولأصحاب (المتن) المتين نشوة الفضيحة"³

هذا في مجال القصة -القصيدة، أما المصطلح الذي تعارف عليه النقاد في الرواية، لعله الرواية الشعرية، بصرف النظر عن مدى شرعية المصطلح، فهو الأقرب للحقيقة، فهي رواية في هيكلها العام، وشعرية في لغتها.

هذا الحديث يقودنا إلى ضرورة توضيح المقصود بالشعرية، والفرق بينها وبين الشعر. فالشعر الذي ارتبط دائماً بالوزن لدى العرب، حتى أصبح مفهومه لدى الكثير من النقاد، مرتبطاً ارتباطاً آلياً بالوزن، فكما يرى طراد الكبيسي إنه "لم يُسأ في مفهوم الشعر عند العرب، قدر ما أسيء فهم الوزن في تعريف قدامة للشعر، بأنه كلام موزون مقفى، يدل على معنى، حيث انفرد الوزن بنعت الشعر، وشاع دون النعوت الأخرى"⁴

وهو لا يرفض الوزن بوصفه حداً أساسياً للشعر، ولكنه يرفض التسليم بشعرية الكلام للوزن وحده، وبالمقابل عدم حرمان الكلام من الشعرية إذا خلا من الوزن.⁵

1 إدوار الخراط، الكتابة عبر النوعية، ص14.

2 المرجع السابق، ص19.

3 إلياس فركوح، حقول الظلال، ص11.

4 طراد الكبيسي، في الشعرية العربية، ص23.

5 المرجع السابق، ص23.

لذا " فالمسألة في الكتابة الشعرية لم تعد مسألة وزن وقافية حصرا، بل أصبحت مسألة شعر أو لا شعر، وإلى أن هذه المسألة تضعنا تبعا لذلك أمام إمكان الكتابة الشعرية، في أفق آخر، غير الأفق الموزون المقفى".¹

ولإيضاح ذلك نشير إلى التقسيمات التي وضعها أدونيس للتعبير الأدبي يقول: " أيضا لما أعنيه بالشعرية أشير إلى أن هناك، من الناحية الكمية طريقتين في التعبير الأدبي: الوزن والنثر، ومن الناحية النوعية أربع طرق:

أ. التعبير نثريا بالنثر

ب. التعبير نثريا بالوزن

ج. التعبير شعريا بالنثر

د. التعبير شعريا بالوزن".²

وتشمل هذه التقسيمات كل ما يمكن كتابته في حقل الشعر والرواية، من مثل قصيدة النثر والشعر الحر غير الموزون، وأيضا الرواية الشعرية.

وبهذا لم يعد مصطلح الشعر حكرا على ذلك النظام الخاص من الكلام، وإنما "عنت كلمة شعر، الإحساس الجمالي الخاص، الناتج عادة عن القصيدة. وبهذا صار من الشائع الحديث عن العاطفة، أو الانفعال الشعري. ثم استعملت الكلمة توسعا في كل موضوع غير أدبي، من شأنه أن يثير هذا النوع من الإحساس، استعملت أولا في شأن الفنون الأخرى (شعر الموسيقى، شعر الرسم.. إلخ)"³ ثم انتقلت إلى الفنون الأدبية النثرية كالرواية، والقصة، وغيرها.

وهذا لا يعني أن الرواية استعملت الإيقاع الشعري، والقافية، ولكنها وظفت "جملة السمات التي تجعل الكلام النثري شعريا، كالتوتر الإيقاعي، والنعوت، والنغمة الموسيقية في الكلام، التكرار، التدفق في أفكار ومشاعر البطل، جمال التصوير للأشخاص والأصوات والمواقف، خصوصية النبر في اللغة... إلخ".⁴ وهي كلها أساليب ترقى باللغة النثرية، حتى تصل بها إلى الشعر/الشعرية.

1 أدونيس، سياسة الشعر، ص12.

2 أدونيس، سياسة الشعر، ص22-23.

3 جان كوهين، بنية اللغة الشعرية، ص9.

4 طراد الكبيسي، في الشعرية العربية، ص52.

هذا التوسع في مفهوم الشعرية، والذي ينأى بنفسه عن حدود الوزن، والقافية، يفتح المجال واسعا لإمكان وجود أجناس أدبية أخرى غير الشعر، تفيد من الأسلوب الشعري، إن جاز التعبير، ومن هنا تسالت الكتابة الشعرية للرواية، فتشكل لدينا ما يدعى بالرواية الشعرية. ولكن هذه الشعرية لا تعني أن الرواية أصبحت قصائد طويلة "فلغة الرواية حتى ولو افترضنا أنها تستعير بعض خصائصها من تقنيات لغة الشعر، فإنها لا تفعل ذلك بطريقة آلية، تقضي بها إلى المماثلة، والمطابقة مع لغة الشعر، بل إنها تتحرك بهاجس شعري داخلي، ومحايث يتلاءم مع هويتها السردية.¹ ففي النهاية هي رواية وليست ديوان شعر.

والشعرية " أصبحت المصطلح الجامع، الذي يصف اللغة الأدبية، في النثر، والشعر معا² من هذا التعريف نخلص إلى أن الشعرية، لم تعد حكرًا على الشعر فقط، وإنما امتدت لصنوف الأدب الأخرى، من قصة قصيرة، ومسرحية، ورواية.

وإذا كانت هناك رواية شعرية، ورواية غير شعرية، فإن الحد الفاصل بينهما، هو ذاته الحد الفاصل بين ما هو شعري، وما هو غير شعري، أو ما هو شعري وما هو أقل شعرية، طالما كان الحديث في مجال الأدب، ولا يشمل أنواع الكتابة الأخرى. ووفقا لنظرية كوهين³ عن الشعرية، فإن هذه العملية قابلة للقياس إحصائيا، "إذ تبرز كمتوسط تردد الانزياحات التي تقدمها اللغة الشعرية بالنظر إلى النثر."⁴

أما وفقا لياكوبسون فإن ما يحدد شعرية نص ما، هو الإجابة عن السؤال التالي: "ما الذي يجعل من رسالة لفظية ما أثرا فنيا؟"⁵ وبالتالي فإن شعرية الرواية يمكن تحديدها وفقا لذلك الأثر الفني الذي تمتلكه.

وهذا يتفق مع وظيفة اللغة الشعرية، التي يرى ياكوبسون أنها ليست حكرًا على الشعر، وإنما أيضا خارج إطار الشعر باعتبار أن الشعرية تعنى بالوظيفة الشعرية للغة في أي نوع أدبي حلت⁶.

1 محمد بو عزة، التشكيل اللغوي في الرواية (مقترح نظري)، علامات في النقد، ص 83.

2 طراد الكبيسي، في الشعرية العربية، ص 44.

3 جان كوهين، بنية اللغة الشعرية، ص 16.

4 المرجع السابق، ص 16.

5 رومان ياكوبسون، قضايا الشعرية، ص 24.

6 انظر، المرجع السابق، ص 35.

واللغة الشعرية أصبحت اليوم من مقتضيات الرواية الحديثة، إذ إن "الكتابة الروائية الحديثة، كتابات داخلية ذاتية الإحالة والانعكاس، تتطلب الإيغال في الذات، مما يتطلب لغة شاعرية، وتصوير صورة الذات غير المنتصرة وإنما الذات المخذولة المقهورة المقموعة من السلطة فننتاج العلاقة المستترة مع السلطة، تتطلب لغة مكتنزة بالاستقرار، والتوتر الذهني، فأصبحت الإشارة اللغوية تحمل الغياب الذي يحتم الحضور، والغياب هو اللغة المسكوت عنها، واستجلاب الغياب يتم من خلال الحضور".¹

وقد طالب بعض النقاد بلغة شعرية في الرواية من مثل عبد الملك مرتاض الذي قال: "إننا نطالب بتبني لغة شعرية في الرواية، ولكن ليست كالشعر، ولغة عالية المستوى ولكن ليست بالمقدار الذي تصبح فيه تفعرا وتفيقها، غير أن عدم علوها لا يعني إسفافها وفسادها وهزالها وركاكتها، وذلك على أساس أن أي عمل إبداعي حدائي هو عمل باللغة قبل كل شيء".²

وقد حدد نبيل سليمان مقومات الرواية الشعرية بتسعة أمور هي:

- 1 - زئبقية الحكاية
 - 2 - انفراط الحكمة أو التواري الخبري
 - 3 - استقلالية الفصول
 - 4 - تكرار الموتيفات والرجع
 - 5 - تذبذب وجهات النظر بسبب تمازج الضمائر السردية
 - 6 - عدم استخدام علامات تنقيص وترقيم
 - 7 - وصف الشخصية بالمجازات والتشبيهات
 - 8 - الإصانة
 - 9 - المحور الاستبدالي المميز عامة للشعر، لا المحور السياقي المميز عامة للخبر".³
- والملاحظ أن كثيرا من كتاب الرواية الشعرية، كانوا شعراء أصلا، ثم تحولوا إلى الرواية، ومنهم من نشر دواوين شعرية، وكان شاعرا ناجحا، لكنه أثر الانتقال للرواية، من هؤلاء إبراهيم نصر الله، الذي نشر عدة دواوين شعرية. ثم كانت روايته الأولى التي اختلف

1 ناصر يعقوب، شعرية اللغة وتجلياتها، ص 23-24.

2 عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص 126.

3 علي جعفر العلاق، شعرية الرواية، علامات، ص 106-107.

النقاد بداية حولها، بسبب من إيغالها المفرط في الشعرية، حد إثارة الإرباك، والالتباس، ولأن المؤلف شاعر وربما أراد إثارة هذه الحالة من الارتباك، فلم يعنون عمله بجنس أدبي محدد في طبعته الأولى، لكنه عاد في الطبعة الثانية، فأنهى حالة الارتباك تلك بتحديد جنس العمل برواية، وقد وضع نصر الله سبب هذا الإرباك الذي أثارته روايته، فقال: "لقد كتبت الرواية كما أرى الرواية.. بمعنى أنني كتبتها خارج حدود الموصفة، ولكن ذلك لا يعني أنها خارج الرواية كجنس، فحين تكتب عليك أن تطرح مشروعك الفني.. لأن الأبداع يعني التجاوز، ولا شيء غير التجاوز".¹

أما السبب الذي قد يدعو الأديب الشاعر للتحويل إلى الرواية، فلعلها تلك "الحرية التي تسمح بها بعيدا عن قيدي الوزن والقافية، أو ربما لأن الشعر قد يضيق أو يتمزق نسيجه، تحت ما يسعى إليه الأديب من وراء حقيقة شاملة أو حس شامل.² وهو السبب الذي من أجله تحول الشعراء من القصيدة العمودية، إلى قصيدة التفعيلة، التي لا تنقيد بعدد تفعيلات محدد، ولا بقافية محددة، ومن ثم تحرر البعض حتى من هذا الوزن غير المقيد بعدد، فكانت قصيدة النثر، التي تربأ بنفسها عن الوزن تماما، وقد يتحول البعض من الشعراء إلى الرواية الشعرية، حيث الحرية الكاملة فنيا، وإن كانت ليست كاملة مضمونيا فمقص الرقيب حتما سيحد من سقف حريتها.

أما إبراهيم نصر الله فيرى أن هذا الانتقال من الشعر إلى الرواية أثرى إنتاجه الأدبي، يقول: "أعتقد أن شعري وروايتي قد أعطيا لبعضهما الكثير، فقبل روايتي لم أكن ألاحق المدى الداخلي للإنسان إلى هذا الحد.. فالرواية تتبع البشر في كل حالاتهم.. على حين أن الشعر يتبع النقاط الأساس المضيئة الجوهرية في الحياة الإنسانية، وقد علمتني الرواية، أن هناك نقاطا جوهرية، لم أكن أعتقد أنها كذلك في الشعر، أما الشعر حين تجاوز أو تقاطع مع الرواية لدي سعى إلى تعميق الهامشي، الذي كان قد تجاوزه قبلا. الهامشي الدقيق الذي لم يستطع التعبير عن كل تفاصيله بوصفه شعرا.. وقد استطاعت الرواية أن ترفع مستوى الدرامية في قصيدتي، واستطاعت قصيدتي أن تمنح الحدث الروائي شفافيته، وتعدد دلالاته، وتجعله أكثر إنسانية".³

1 شهادة لإبراهيم نصر الله، غسان عبد الخالق- الزمان، المكان، النص، ص119.

2 إدوار الخراط، الكتابة عبر النوعية، ص12-22.

3 شهادة لإبراهيم نصر الله، غسان عبد الخالق- الزمان، المكان، ص124.

قد يظهر من هذا الحديث أن الرواية الشعرية فرع، وأن الشعر أصل، ولكن هذا ليس بالأمر الدقيق، فالرواية الشعرية فن قائم بذاته، ليست فرعاً عن شيء، وليس الشعر أصلاً لها، ولكن هذا يمكن أن يعدّ تعليلاً للسبب الذي قد يحدو الشاعر على أن يتحول إلى الرواية الشعرية.

وهذه هي المغالطة التي حذر منها محمد بو عزة إذ يقول: "إن أخطر فكرة نتجت عن المقارنة بين لغة الشعر ولغة الرواية هي مغالطة "اللغة الشعرية" المقتصرة على جنس الشعر فقط، واستبعاد الشعرية من جنس الرواية، أو على الأقل اعتبار شعرية الرواية مجرد عملية اقتراس لأدوات الشعر، وهو ما يكرس تبعية النوع الروائي للنوع الشعري طبقاً لمقولة الأصل والفرع".¹

فنسيج الرواية ربما - أقوى، وأكثر صلابة، بالقدر الكافي لاحتمال رؤية أشمل وأوسع، فالرواية أصبحت اليوم ديوان العرب - كما يقال - فهي الأقرب للشارع، ولهموم الإنسان العربي وأحزانه وآماله، بينما خلق الشعر بعيداً بعيداً، وأثر اللجوء إلى برج عاج، فأصبح أدب النخبة، أو الإنتلجنسيا.

أما لماذا هذا الاهتمام باللغة في الرواية الحديثة، والابتعاد بها عن اللغة المباشرة، التي عهدناها، في نمط الرواية المحفوظية، فهو إدراك كُتاب الرواية للوظيفة الشعرية للرواية التي كانت غائبة عن أذهانهم، فأصبح "السرد غالباً وكأنه يركز على كيفية القول، أكثر من مادة القول".²

وهذا الاهتمام باللغة في الرواية عائد لعوامل عدة، فيرى عبد الرحمن منيف أن "جذر هذه الظاهرة، يعود إلى كون الشعر هو المناخ السائد، ولذلك ترك تأثيره الواضح في الطريقة التي يتم بها التعامل مع اللغة، إضافة إلى أن إثبات الجدارة، والبراعة، ضمن مقاييس معينة، يكون من خلال الاقتراب من الشعر، أو تحويل الشعر إلى بناء روائي".³ وهو ليس بالأمر السهل، ففي النهاية ليست الرواية مجموعة من الخواطر الملتصقة ببعضها ببعض، هذا الأمر الذي أصبحنا نجده أحياناً في بعض الروايات التي ظن أصحابها أن الرواية عمل بهذه السهولة، ولا يحتاج بناء فنياً خاصاً دقيقاً منظماً، يربط الرواية من بدايتها حتى نهايتها، فكتبوا

1 محمد بو عزة، التشكيل اللغوي في الرواية، علامات، ص 84.

2 زياد أبو لبن، حوارات مع أدباء من الأردن وفلسطين، ص 43.

3 عبد الرحمن منيف، الكاتب والمنفى، ص 81.

مجموعة خواطر شعرية، نشرت على أنها رواية شعرية، ولكن الرواية الحقيقية هي التي تكون رواية في بنائها الفني، ومعمارها، ولكنها تكتب بلغة شعرية، فالرواية ليست عملاً بعيداً عن قوانين المنطق والعقل، كما هو الشعر الذي قد يتولد بالهذيان.

بينما يرى إدوار الخراط أن سبب الاهتمام باللغة في الرواية، هو "الوجد باللغة، لا لكونها لفظية ظاهرية فقط، بل بما تتضمنه من بنية موسيقية، ومن نسيج سحري موسيقي، ولكن المسألة ليست مسألة ترصيع صوتي فقط، بل هي إلى ذلك ومع ذلك سعي لخلق موسيقى تحمل بلا انفصال، دلالة".¹

وربما كانت هذه النقطة الأخيرة، هي التي تجعل من الرواية اليوم، الفن الأقرب إلى ذائقة القارئ العربي، فالقارئ العربي يميل للشعر بطبعه ويحبه، ويتميل طرباً لدى سماعه، ولكنه اليوم أصبح يصطدم بحاجز سميك لدى قراءته النتاجات الحداثيّة للشعر، فهو يقرأ طلاس لا يفهم منها شيئاً، لذا نجده يلجأ للرواية التي تلبّي ذائقته الشعرية، وفي الوقت عينه تحمل له الدلالة التي ينشد، فهي تحمل همه، وحزنه، ووجعه، وألمه، وأمله، وطموحاته، وربما كان عنصر التشويق الذي تحويه الرواية، أهم ما يجذب القراء إليها.

ولعلنا ظلمنا الرواية العربية كثيراً، حين ظننا أن الأصل تاريخياً، كان تلك اللغة المباشرة، الأقرب إلى لغة الصحافة السريعة هي لغة الرواية الحقيقية، ولعل السبب في ذلك عائد كما يرى إلياس فركوح² إلى اطلاعنا الأولي على الرواية ضمن أصولها الغربية الأوروبية، أو ما تم ترجمته إلى العربية فهي لغة لا ترى في نفسها غير أداة للنقل، والتوصيل، (لغة الترجمة)، بينما كانت اللغة دائماً هدفاً بحد ذاتها في الكتابة العربية، على مدى العصور، وأقصد هنا الكتابة النثرية، كالمقامات، والقصص التاريخي، والخطبة، وغيرها، لذا يمكننا القول: إن الرواية الشعرية هي عودة لطبيعة اللغة العربية، التي لا ترى في نفسها إلا تلك اللغة الجمالية، اللغة الشاعرة.

وتقودنا شعرية الرواية إلى قضية مهمة، ألا وهي وظيفة الرواية الأخرى، وهي الوظيفة الجمالية - كما أسماها ناصر يعقوب - والتي هي بالإضافة لوظيفة التوصيل، أهم ظاهرة تكاملية تتضمن أسلوب أي نتاج أدبي بشكل واضح أو مستتر، وتبرز اللغة في الرواية

1 إدوار الخراط، ملتقى الروائيين العرب الأول-شهادات ودراسات، ص102.

2 انظر، زياد أبو لين، حوارات مع أدباء من الأردن وفلسطين، ص42.

العربية الحديثة، في "نظام الأسلوب الذي لا يجعل اللغة وسيلة اتصال فحسب، وإنما وسيلة جمالية للتأثير في القارئ كذلك".¹

أو هي الوظيفة التعبيرية كما أطلق عليها طراد الكبيسي، "فالراوي في الرواية لا يخبر، أو يحمل رسالة للقارئ، ولو أنها رسالة بكل الأحوال، بقدر ما يسعى لأن يعبر عن نفسه. يعبر عن أحاسيسه بالغربة والنفي، وعن أفكاره أو رؤاه".²

أو كما أطلق عليها الوظيفة الشعرية "وتتجلى هذه لغة وأسلوباً وأداء في المنحى الشعري في القول".³

هذه التسميات كلها لوظائف اللغة في الرواية : الوظيفة الجمالية، أو التعبيرية، أو الشعرية، تقودنا إلى نتيجة مفادها أن اللغة في الرواية لم تعد وسيلة النقل والإيصال وحسب، وإنما أصبحت للغة والعناية بها أهمية عظمى في الرواية، بحيث أنها أصبحت في بعض الأحيان هي البطل في الرواية، "فاللغة الروائية ليست مجرد إشارات تدل على مضامين العمل، وتساعد على تجلية الشخص، والأحداث فحسب، بل هي - في مستوى من مستويات الوعي الكتابي، والقرائي - المادة التي تختزن في طياتها جوهر العمل، وتكاد في بعض النصوص أن تكون هي العمل، دون المساس السلبي بأهمية عناصره الأخرى".⁴

وقد تتجلى شعرية الرواية فيما أطلق عليه إدوار الخراط "بالإصاثة، أو المحارفة"⁵، والتي عنى بها استعمال الحرف بشكل متكرر، أو استعمال موسيقى الحرف، وإن كان يخشى من شيوع هذا التكنيك بشكل يندر بخطر الوقوع في مجرد البرقشة والزخرفة.⁶

من هنا بدأت الدراسات النقدية للرواية بالاتجاه لدراسة لغتها، إذ إن الرواية التي كانت في الماضي تستعمل لغة الخطاب اليومي، أخذت تتحو منحى الشعر في استخدام التقنيات البلاغية كالصورة، والمجاز، والطباق، وانتقلت اللغة من خانة الإيصال إلى خانة الإيحاء.

1 ناصر يعقوب، اللغة الشعرية وتجلياتها في الرواية العربية، ص52.

2 طراد الكبيسي، أفق التحولات في الرواية العربية، دراسات وشهادات، ص42.

3 طراد الكبيسي، السابق، ص42. (نقلا عن أدونيس كلام البدايات 1979، ص 113)

4 انظر، زياد أبو لبن، حوارات مع أدباء من الأردن وفلسطين، ص42-43.

5 إدوار الخراط، أصوات الحداثة، ص 41.

6 انظر، المرجع السابق، ص41.

وهذا الاهتمام باللغة برز أكثر ما برز في الرواية الحداثية " إذ إنها بدأت تميل إلى لغة الخطاب الشعري، لأن الذاتية أصبحت مصدراً، وعنصراً مهماً في بناء الرواية، فالذات الكاتبة أصبحت تشكل مرجعاً مهماً في الخطاب الروائي العربي الحداثي..¹

وقد وصل الأمر إلى أبعد من ذلك حيث أصبح التوقيع الشعري الجمالي للأديب، هو الأبرز لا على مستوى الحكاية والحبكة، "فاللغة هوية الكاتب وعلامته الفارقة، وبالتالي كلما ابتعد بها عن كتابات الآخرين صارت هي "خانتها" وملكيته الخاصة التي لا يكون ككاتب إلا بها"².

الشعرية في رواية "أعمدة الغبار"

إذا كانت رواية (أعمدة الغبار)³ كما وصفها طراد الكبيسي، هي الرواية الأكثر شعرية في الرواية العربية المعاصرة.⁴ فلا أجمل من أن نبدأ بها في تمثيلنا للغة الشعرية في الرواية الأردنية. وهي الرواية التي كما وصفها طراد الكبيسي: " رواية الأناقة: أناقة في اللغة، أناقة في الأسلوب، أناقة في رسم الصور وتكوينها وملئها، أناقة في الأفكار والجدل وجدل الأفكار، أناقة في ذاكرة أنيقة، وأناقة في الأناقة"⁵.

وأما إدوار الخراط رائد الحساسية الجديدة فيقدم لهذه الرواية قائلاً: "أما شعرية الرواية فليست بحاجة إلى فضل بيان، وليست الشعرية هنا، قاصرة على المعجم الشعري أو آليات الاستعارة، والمجاز، وخرق دلالات لغة التوصيل، وصولاً إلى لغة الإيحاء، والإيقاع، هذه كلها تتضح بها الرواية.. لكن الشعرية هنا تكمن في جوهر الرواية بحيث تصل إلى تلك المنطقة التي لا يمكن تعريفها أو فضها، وهي منطقة الشعر بامتياز"⁶

وتتجلى شعرية الرواية في مستوياتها السردية المختلفة والحوارات وحتى الاقتباسات من التوراة ومن ابن عربي، أو سعدي يوسف وغيرها.

يقول إلياس فركوح:

1 ناصر يعقوب، اللغة الشعرية وتجلياتها في الرواية العربية، ص 87.

2 زياد أبو لبن، حوارات مع أدباء من الأردن وفلسطين، 1999، ص 43.

3 إلياس فركوح، أعمدة الغبار، رواية، دار أزمنة، عمان، 1996.

4 انظر، طراد الكبيسي، قراءات نصية في روايات أردنية، ص 37.

5 المرجع السابق، ص 37.

6 إلياس فركوح، أعمدة الغبار، المقدمة، ص 11.

"... لا قدرة للرجل الأربعيني على قياس ذلك البعد.

الزمان ماضٍ. والمكان كان ، "قبل الميلاد" ، كما يحلو له أن يسمى الفائت من الأحداث . غير أن لقاء ما حدث بمرآة الذاكرة لما يزل يحمل عدوانية ، ويصفع . لم تمته الأيام بعد.¹

وهذا الاهتمام بجمالية اللغة لدى إلياس فركوح نابع من فهمه لوظيفة اللغة في الرواية، والتي أسيء فهمها، في بداية اطلاع العرب على الرواية الغربية المترجمة، فلغتها كانت مجرد ناقل محايد، يخلو من أية جمالية أدبية شعرية، فكتب الروائيون العرب روايات ذات لغة أشبه بلغة الترجمة، تتأى بنفسها عن اللغة المجازية الشعرية. يقول إلياس فركوح : "اللغة الرواية العربية في معظم نصوصها المنشورة، هي لغة أقرب إلى لغة الصحافة السريعة، شبه المسطحة، وإنها أكثر من اكتراثها المفترض بأدبيتها، وربما جاء هذا السبب من اطلاعنا الأول على الرواية بمفهومها وبنائها الحديثين، ضمن أصولها الغربية الأوروبية، أو ما تم ترجمته إلى العربية، هي لغة لا ترى في نفسها غير أداة للنقل والتوصيل، لغة تفسح المجال والدور لسواها من عناصر الكتابة الروائية الأخرى، فهي لغة ارتضت أن تتفصل عن البناء الأدبي، موهمة نفسها بأنها مجرد (الكاتبة له) بينما أرى، ويرى غيري أيضا أن هذا البناء الأدبي، لا يستوي دون العناية الكبيرة بكافة عناصره، ومنها اللغة وأن الكتابة هي اللغة التي صاغته وطبعته بطابعها".²

يقول فركوح في موقع آخر من الرواية:

"لم يقل لها عما رأى.

هو الذي رأى: الحرائق تصعد في النهار. لا يراها أحد. تأكل يابس العشب، وتمضغ النسغ في الأخضر منه. تكحل حصى الممرات برمادها. وتعبّر بظلالها بلاطات القبور. لا يراها أحد. الحرائق تأخذ كفايتها لهذا النهار. وتنام".³

وهذه الفقرة من الرواية كان يمكن أن تعد قصيدة نثر لو ضمننت في ديوان شعري، هذا ما نطلق عليه اللغة الشعرية في الرواية، تكثيف في اللغة المجازية، استعمال الصور الفنية بكثرة، حتى نصل إلى درجة يختفي معها السرد تماما، وتتحول الكتابة إلى لغة شعرية صافية.

1 إلياس فركوح، أعمدة الغبار، ص 10.

2 زياد أبو لبن، حوارات مع أدباء من الأردن وفلسطين، ص 42.

3 إلياس فركوح، أعمدة الغبار، ص 11.

يقول في موقع آخر:

"هي النافذة.

زاويتنا نافذة . منها نستقدم المدينة وما جرى. ما حدث منذ عتيق الزمان وأشدّه تهلهلا . أعوام مضت ربما تمحي تفاصيلها بالحديث المهندس عنها. كالحلم. إن ترتيب الحلم إفساد له . لن يعود حلما . يتحول إلى بناء مضبوط كالذي يشرف علينا من هناك . يسمونه البرج ."¹

وهذه الشعرية التي انمازت بها أعمال فركوح القصصية والروائية، تتبع من رغبة ملحّة في الخروج على السرب المدجن، الخروج على المألوف، والمكروور، وتلك الرواية المحفوظية التي تكررت وتوالدت وأينعت غراسها، ثم مالت إلى الاصفرار فأن خريفها. "فالاستثنائي هو الخروج على السرب المدجن، والتخليق في سموات أخرى، لم تعكر غيومها خفقات أجنحة من قبل، الاستثنائي هو الكتابة بطرائق قد تثير الاستهجان، أو تستدعي الصمت المستنكر."²

الشعرية في رواية "الموت الجميل"³

يمكن القول إن جمال أبو حمدان هو "أول من غاير واشتق في القصة عندنا"⁴، فهو أول من نحى المنحى الشعري في الرواية، على مستوى التجربة الأردنية، وهو أول الخارجين على نظام الرواية المتين، مما دعا روائيا حديثا كالإياس فركوح، إلى الإقرار بالأسبقية بالخروج على السرب المدجن لجمال أبو حمدان.

والأسباب التي تدعو روائيا كجمال أبو حمدان، لسلوك هذا المنحى الشعري، تنحصر فيما يراه فركوح في "التجربة الحياتية، ونوعية القراءة، والحلم بمعنى المراد غير المتحقق ... هذه هي خميرة الرؤية"⁵

يقول جمال أبو حمدان من رواية "الموت الجميل":

1 المرجع السابق ، ص 104.

2 مصطفى الكيلاني، فتنة الغياب، ص 123-124.

3 جمال أبو حمدان، الموت الجميل، (رواية)، دار أزمنة، عمان، 1998.

4 إلياس فركوح، أشهد علي...أشهد علينا، ص37.

5 المرجع السابق ، ص 42.

" في اللحظة التي دخلت فيها المكان، كان الليل يدخل على النهار، وبينهما تجاذب رقيق. والأشياء ترى في غبشة المغيب، كأطيايف متسريلة بغموض يتغلغل بينها، ثم يلفها بغلالة تتحول مع انسراب الضوء إلى دثار سميك قاتم، يفسح لضوء سراج زيتي موضوع على حجر عتيق في الزاوية، أن يتكشف ويسود المكان."¹

نستطيع من خلال هذا المقطع من الرواية، تبين مدى الانزياح عن اللغة المباشرة، والعدول عنها إلى لغة شعرية، تحفل بالصور الفنية، من تشبيهات، واستعارات، وغيرها. وقارئ الرواية يصطدم بالعناصر الشعرية في الرواية منذ اللحظة الأولى، منذ العنوان، "وإذا ما تأملنا في أسلوبية (الموت الجميل) رأينا أنها مثقلة بعناصر شعرية كثيرة وبدءا من (العنوان) : إن نعت الموت بالجميل، مفارقة تدعو إلى الغرابة والتعجب"².

والغرابة هي مكن الشعرية في بعض تعريفاتها، فثمة من النقاد من يقول: " الشعرية عندي في المقام الأول هي ما يثير استغراب المتلقي في النص، ولا يصل به إل حد الاستهجان، أو الاشتمزاز، أو القرف، أو النفور، أو سائر الأحكام والمشاعر والعواطف السلبية. وهذا لا ينفي أن ما يندرج تحت مظلة الألفة، قد يسبب شعرية، ولكنها شعرية في الغالب دون شعرية الاستغراب. إنه الإحساس الذي ينتج لدى المتلقي، حين يتعرض إلى ما هو مختلف عما ألفه. إنه تكوين فردي يعجب الجماعة (جماعة المتلقين) ينسجم معها أو قد يتضاد معها، أو يصدمها."³

وقد جنحت الرواية أحيانا إلى الأسلوب الشعري في التشكيل البصري، يقول جمال أبو حمدان على لسان البطل:

"في البيت الواحد غرفتان
في الأولى طفل يولد
في الثانية عجوز يموت
بين الغرفتين جدار، وباب حائر،
لا يدري إن كان يفضي
من الولادة إلى الموت

1 جمال أبو حمدان، السابق، ص 11.

2 طراد الكبيسي، قراءات نصية في روايات أردنية، ص 84.

3 مصلح النجار، السراب والنعيم، ص 15.

أم من الموت إلى الولادة".¹

وفي النص السابق نجد كمية وافرة من الأساليب الشعرية، أو ما يمكن تسميته بالانزياحات عن اللغة المباشرة، والتي تشكل بصورة أو بأخرى، الفرق بين ما هو شعري، وما هو غير شعري، وذلك بحسب جان كوهين، الذي يرى أن "سبب الشعرية هو الانزياحات".²

والرواية حافلة بمثل هذه الانزياحات من صور، ومجازات، وكنائيات، واستعارات، وغيرها، مما استعاره الروائي من عالم الشعر. يقول مثلاً:

"صار فراشي شوكا، ومخدتي جمرا، منذ أحضرت الأوراق إلى الدار، وأودعتها في صندوق بجانب الفراش".³

أما لماذا يلجأ الروائي إلى اللغة الشعرية فهي كما يرى فركوح "الاشتغال على اللغة، فهو اشتغال لا ينصرف إلى التتميق البراني، أو الرصف الانتقائي المجرد، أو الشعرنة لذاتها بقدر ما هي عمل على تخفيف اللغة، بما هي ملكية عامة من محمولها المألوف والمستنفذ، لتتطبع للفور بشخصيته هو، أي بجدية ما يحمل هو من توق باتجاه تكوين رؤية خاصة به، وبالتالي ليؤدي بعمله هذا إن حالفه النجاح، إلى تشكيل لغته الخاصة".⁴

وبذلك يصبح بإمكاننا تمييز لغة الروائي من خلال أسلوبه الخاص، الذي ينبع من رؤيته الخاصة، فنقول هذا أسلوب إلياس فركوح، وهذا أسلوب جمال أبو حمدان، وهذا أسلوب إبراهيم نصر الله، وهكذا، فالأسلوب هو الرجل.

ومن الأمثلة على الاستخدامات الشعرية في الرواية، ما يسمى بنظام التقفية، " فكل فقرة حيث تنتهي بكلمة أو عبارة، تبدأ بها الفقرة التالية. وهذا فيما يماثل نظام التقفية في القصيدة التقليدية: القافية تقود إلى الأخرى".⁵

1 جمال أبو حمدان، الموت الجميل، ص 58-59.

2 جان كوهين، بنية اللغة الشعرية، ص 14.

3 جمال أبو حمدان، السابق، ص 59.

4 إلياس فركوح، أشهد علي.. أشهد علينا، ص 29.

5 طراد الكبيسي، قراءات نصية في روايات أردنية، ص 74.

وهو أسلوب ملتبس شائك، ما بين الشعري والسردى، فكما هو أسلوب شعري مستخدم في القصيدة العربية، فهو كذلك أسلوب في التراث السردى القديم كأسلوب ألف ليلة وليلة. فنجد الكلمة التي ينتهي بها الفصل هي عينها التي يبدأ بها الفصل الذي يليه وهكذا، على سبيل المثال في نهاية أحد الفصول يقول:

"أخذتني رجفة قوية .. فرميت الأوراق داخل الصندوق، وارتيمت لاهثا منقطع الأنفاس على الفراش"¹

ويبدأ الفصل التالي بكلمة الفراش والذي جاء أيضا بعنوان الفراش:

" الفراش

صار فراشي شوكا، ومخذتي جمرا، منذ أحضرت الأوراق إلى الدار، وأودعتها في صندوق بجانب الفراش."²

وفي مثال آخر يقول في نهاية أحد الفصول:

" فأخرج إلى ضوء الشمس، وأعبر وعورة الأرض المحيطة، حتى أصل إلى الدرب."³

ويعنون الفصل الذي يليه بعنوان الدرب:

" الدرب

تلهث الدرب ما بين مبتدأها ومنتهاها، لهاثا محموما، تشفق عليها منه الثوابت التي تحف بجانبها....."⁴

وهكذا ومما سبق نخلص إلى أن رواية "الموت الجميل" رواية شعرية بامتياز بدءا من عنوانها الرئيسي وعناوين فصولها، وما تحتويه من انزياحات أسلوبية، وتقنيات شعرية، وإن كانت شعريتها لا تقف عند حد اللغة والتشكيل، بل تصل إلى جوهر الرؤية، التي هي رؤية شعرية في أصلها، إن كان مجال الحديث لا يتسع لها في هذه الدراسة الشكلية اللغوية.

1 جمال أبو وحمدان، ص59.

2 جمال أبو حمدان، ص59.

3 جمال أبو حمدان، ص12.

4 جمال أبو حمدان، ص12.

الشعرية في رواية "مجرد 2 فقط"¹

إبراهيم نصر الله من الروائيين الأردنيين الذي اعتنوا عناية خاصة بلغة الرواية وجماليتها، "فهو لا يسرد علينا حكاية ما حدث ويحدث، على طريقة الرواية الكلاسيكية، ولكنه اختار أن يكتف، بلغة الشعر، ثلاثة مفاصل أو مشاهد متفرقة زمنياً، ولكنها موحدة ومختلفة على المستوى النفسي، والفني، ليعكس الوقائع المرعبة في جدليتها الدموية، مع الذات المنشطية، في جحيم الذكريات، والتداعيات، فكل ألم جديد يستدعي من خلال تيار الوعي، زميله القديم وينذر بألم قادم. فهل يكون غريباً والحال كذلك، أن تكون عيون الأطفال دائماً واسعة من شدة الرعب."²

يقول في الرواية:

"قلت لأبي:

أنظر إلى عيون أولادك إنها أكثر اتساعاً من عينيك

ولم يقل أبي: إنها الحرب"³

وهذه اللغة الشعرية الجميلة تغلف معظم أحداث الرواية ومنها على سبيل المثال أيضاً: "الأستاذ، كان يضع حصوة صغيرة تحت شحمة آذاننا ثم يضغط. يضع قلماً بين الأصابع، ثم يضغط، يمسكنا من جماجمنا ثم يضغط. قال للآخر: كيف كبرنا مع كل هذا الضغط، وكيف أصبحت طويلاً؟ قال: لأدري، أنت الطويل.. إذن أنت الذي عليه أن يجيب، ولم أجب."⁴

وهذه الشعرية ليست بجديدة على روائي شاعر، فإبراهيم نصر الله شاعر تحول إلى الرواية وحمل معه جماليات لغة الشعر لينقلها إلى الرواية وكما يرى عبد الرحمن ياغي: "حين انعطف إبراهيم إلى الإبداعات الروائية، لم ينقطع عن إبداعاته الشعرية. لقد كانت في بعض قصائده أنفاس روائية، وظلت هذه الأنفاس تتصاعد وتتجمع وتتشكل، حتى بدأ إنتاجه في المجالين، وأصبحنا مع روائي شاعر، كما كنا مع شاعر روائي! فهل يا ترى حين تكتمل ثقافة

1 إبراهيم نصر الله، مجرد 2 فقط، دار الشروق، عمان، 1992.

2 نزيه أبو نضال، علامات على طريق الرواية الأردنية، ص73.

3 إبراهيم نصر الله، مجرد 2 فقط، دار الشروق، عمان، 1992، ص12.

4 المرجع السابق، ص7.

المبدع، ينعطف إلى الإبداع الروائي؟ وهل كتابة الرواية المتفوقة، تحتاج إلى الكثير من سعة الثقافة، وعمق الثقافة بمستوى يتجاوز ما يحتاجه الإبداع الشعري؟¹

الشعرية في رواية "طيور الحذر"²:

تتبدى شعرية هذه الرواية من عنوانها الشعري³، هذه الرواية على عكس معظم الروايات، جاء بطلها طفلاً صغيراً، بل إن أحداث الرواية، بدأت منذ وجوده في رحم أمه جنينا، وبالتالي فإنه "لن يكون بإمكان لغة السرد الروائية العادية، أن تعبر عن الحالات المتعددة للصغير في مراحلها المختلفة، جنينا، وطفلاً، وصبيًا، ومراهقًا، ولذلك لجأ إبراهيم نصر الله إلى لغة هي مزيج مركب من لغة السرد النثرية، ولغة الشعر"⁴. يقول إبراهيم نصر الله:

"بعد أن سقط الصغير خلال اللعب في المدرسة قال المدير:

ربما انكسر واحد من أضلاع قفصه الصدري.

- هل لدي قفص في الداخل؟

- نعم

هنا بكى الصغير..

- ألهذا لا أستطيع أن أطير؟

يقول له الطبيب:

- في كل إنسان قفص لحماية القلب والرئتين.

- من وضعه هنا؟

- الله..

- الله.. لماذا يضع الله القفص هنا؟

يرد المدير:

- لأنه يحبنا ويريد أن يحمينا.

1 عبد الرحمن ياغي، في النقد التطبيقي مع روايات من العالم العربي، ص283.

2 إبراهيم نصر الله، طيور الحذر، دار الآداب، بيروت، 1996.

3 انظر فصل العنوان في هذا البحث.

4 نزيه أبو نضال، علامات على طريق الرواية الأردنية، ص82.

- لا يستطيع أحد أن يحمينا ونحن في القفص، لا نستطيع أن نحمي أنفسنا.¹
 من هذه النماذج التي تنسم بالشعرية، وكثيرات مثيلاتها في الرواية الأردنية، نجد
 أن الروائيين الأردنيين وظفوا اللغة الشعرية في كتابة الرواية بطريقة قد تتضمن غاية
 التجميل الخارجي ، ولكنها في المحصلة جمال يكلل اللغة والمضمون كليهما.

1 إبراهيم نصر الله، طيور الحذر، ص184-185.

ثانيا: التناصّ/جيولوجيا النصوص

"النص ... هو جيولوجيا كتابات"

رولان بارت

تقول جوليا كريستيفا: "النص هو إنتاجية، وهو ما يعني أنه ترحال للنصوص وتداخل نصي، ففي فضاء نص معين، تتقاطع، وتتنافى ملفوظات عديدة، مقتطعة من نصوص أخرى."¹

وتقول أيضا: "إن كل نص، هو لوحة فسيفسائية من الاقتباسات، وكل نص هو تسرب، وتحويل لنصوص أخرى."²

لعل هذا التعريف للنص، يكون هو الأقرب لتعريف التناص، الذي ظهر وشاع في الستينيات من القرن الماضي، على يد جوليا كريستيفا.

وبعد ذلك، أخذ المصطلح يتكرر في الأعمال النقدية لكثير من النقاد فهذا (ليتش) يقول: "إن النص ليس ذاتا مستقلة، أو مادة موحدة، ولكن سلسلة من العلاقات مع نصوص أخرى، ونظامه اللغوي مع قواعده ومعجمه، جميعها تسحب إليها كما من الآثار، والمقتطفات من التاريخ، ولهذا فإن النص يشبه في معطاه، جيش خلاص ثقافي، بمجموعات لا تحصى من الأفكار، والمعتقدات، والإرجاعات، التي لا تتألف. إن شجرة نسب النص، حتما لشبكة غير تامة، من المقتطفات المستعارة شعوريا أو لا شعوريا. والموروث يبرز في حالة تهيج. وكل نص حتما نص متداخل."³

وظهر التناص لدى نقاد آخرين ضمن مصطلحي الإشارات والرموز، وهو المبدأ الذي تقوم عليه السيميائية أو السيميولوجية، يقول شولز: "المبدأ العام في تعريف التناص، هو أن النصوص تشير إلى نصوص أخرى، مثلما أن الإشارات (signs) تشير إلى إشارات أخرى، وليس إلى الأشياء المعنية مباشرة. والفنان يكتب ويرسم، لا من الطبيعة، وإنما من وسائل أسلافه في تحويل الطبيعة إلى نص. لذا فإن النص المتداخل هو: نص يتسرب إلى داخل نص آخر، ليجسد المدلولات، سواء أوعى الكاتب بذلك أم لم يع."⁴

1 جوليا كريستيفا، علم النص، ص21.

2 عبد الله الغدامي، الخطيئة والتكفير، من البنيوية إلى التشرحية، ص322. نقلا عن :

Culler, j, structuralist poetics, Cornell University Press, Ithaca, Newyork, 1982.

3 السابق، ص 221. نقلا عن : Leitch, V.B: Deconstructive Criticism, Columbia University Press, New York, 1983.

4 المرجع السابق، ص321. نقلا عن: Sholes, R. : Semiotics and Interpretation, Yale University Press, New Haven, 1982.

الأمر الذي حدا شولز على أن يرى أن كل نص في فن معين، يردّ في أصله حتمياً، إلى نص أساسي، تأخذ منه جميع النصوص اللاحقة وتمتاح منه، يقول شولز: "تداخل النصوص هو عملية تحدث غالباً، بشكل أقل وضوحاً، وأكثر تعقيداً في تداخلها، وكما أننا نجد موحيات غير متناهية للإشارة، فإننا أيضاً نجد للنص ارتدادات غير متناهية، وكل المراثي نصوص متداخلة لمرثية مروين"¹ أو كما يرى الغدامي مرثية أبي نؤيب الهذلي لأبنائه².

ولعل الأمر قد تطرف بنقاد السيميولوجية أحياناً، فرأوا أن كل نص، هو جزء لا يتجزأ، مما سبقه من نصوص، بدرجة أصبح معها الإتيان بالجديد، أمراً أشبه بالمستحيل. تقول جوليا كريستيفا: "إن التناص، هو النقل لتغييرات سابقة، أو مترامنة، وهو "اقتطاع"، أو "تحويل"، وهو عينة تركيبية، تجمع لتنظيم نص معطى التعبير المتضمن فيها، أو الذي نحيل إليه."³

أما على يد بارت، فقد تعقد الأمر أكثر فأكثر، فكل نص هو تناص -بالضرورة- والنص السابق هو تناص مع غيره وهكذا، يقول بارت: "إن كل نص، هو نسيج من الاقتباسات، والمرجعيات، والأصداء، وهذه لغات ثقافية قديمة، وحديثة. وكل نص (الذي هو تناص مع نص آخر) ينتمي إلى التناص، ويجب ألا يختلط هذا مع أصول النص، فالبحث عن مصادر النص، أو مصادر تأثره، هو محاولة لتحقيق أسطورة بنوة النص. فالأقتباسات التي يتكون منها النص، مجهولة (المصدر) ولكنها مقروءة فهي اقتباسات، دون علامات تنصيب."⁴

وقد تلقى النقاد العرب، قضية التناص عن النقاد الغربيين، ووظفوها في أعمالهم، ولاسيما أن الأمر ليس بحديث على التراث العربي، والنقد العربي القديم.

يقول عبد الله الغدامي: "والكاتب إنما يكتب لغة استمدّها من مخزون معجمي، له وجود في أعماق الكاتب، وهو مخزون تكون من خلال نصوص متعاقبة على ذهن الكاتب، وهذا يمثل وجوداً كلياً للكتابة (وليس للأشياء المحكية). فالنص يصنع من نصوص متضاعفة

¹ عبد الله الغدامي، الخطيئة والتكفير، ص 321

² المرجع السابق، ص 321.

³ أحمد الزعبي، التناص -نظرياً وتطبيقياً-، ص 9.

⁴ الزعبي، ص 30.

التعاقب على ذهن، منسحبة من ثقافات متعددة ومتداخلة، في علاقات متشابكة، من المحاوره والتعارض والتنافس".¹

وإن كان الغدامي يستدرك على هذا التعريف للتناص، فهو يرفض أن يكون التناص سلبا لإرادة المبدع، وسحبا له، في إطار الماضي يقول: "ولكن تداخل النصوص، لا يعني بحال، أن الكاتب أصبح مسلوب الإرادة، وأنه ليس سوى آلة للتفريخ، وهذا هو أبعد صور الحقيقة صدقا على حالة الإبداع، والسر يكمن في طاقة الكلمة، وقدرتها على الانعتاق".²

يقول أحمد الزعبي في كتابه التناص نظريا وتطبيقيا: "التناص في أبسط صورته، يعني أن يتضمن نص أدبي ما، نصوصا، أو أفكارا أخرى، سابقة عليه عن طريق الاقتباس، أو التضمن، أو التلميح، أو الإشارة، أو ما شابه ذلك من المقروء الثقافي لدى الأديب، بحيث تندمج هذه النصوص، أو الأفكار مع النص الأصلي، وتتدغم فيه ليتشكل نص جديد متكامل".³

وإن كان أحمد الزعبي قد اشترط شرطا أساسيا لقبول التناص في العمل، ألا وهو الانسجام إذ يقول: "إن انسجام التناص في العمل الأدبي، على الصعيدين الفني، والموضوعي، شرط أساسي لتماسكه، واتساقه، وترابط بنياته، فالنص الذي يستحضر، أو يقتبس، أو يستوحي من المقروء الثقافي، لا بد أن يناسب المقام الذي يطرح فيه، وأن يؤدي وظيفته الفنية - لغة وأسلوبا وبناء - والموضوعية، معنى، وفكرا، ومضمونا".⁴

أما كمال الرياحي فيرى أن الرواية هي "ملتقى للنصوص) بتعبير جماعة التناص، ولذلك فإنها تتسع بطبيعتها لمختلف الأجناس والفنون، اعتمادا على امتلاكها لفعاليات الدمج والكولاج. كأن الرواية تسيطر على الأجناس والأنواع الأخرى، وتستطيع أن تعبر الأزمنة فتستحضر التراثي، والحداثي، والإخباري، والتصويري، وتدمج العناصر المتباينة، لتشكل منها نسيجا جديدا مختلفا.. الرواية شكل ناجز، وخارج على أية قوانين صارمة، أو نهائية".⁵

والرواية الأردنية، ومع تطورها، حفلت بالتناصات المختلفة، مما حدا بالنقاد، والدارسين إلى أن يتناولوا هذه الظاهرة، بالدراسة والتحليل.

1 الغدامي، ص323.

2 الغدامي، ص324.

3 أحمد الزعبي، ص9.

4 المرجع السابق، ص27.

5 كمال الرياحي، حركة السرد الروائي ومناخاته، ص13.

يقول طراد الكبيسي: "بمعنى أنها -الرواية- صارت تتسع للقصيدة، والتاريخ، والجغرافيا، وعلوم الفضاء، المثل والمقالة، والخطبة، والقصة داخل قصة، الفلسفة والحوار، الحديث اليومي، الحقيقة والأسطورة، والخرافة والاعتراف.. وهو ما نجده أيضا في الرواية الأردنية... حيث الخبر، الحديث، الحكاية الخرافية، الأسطورة، التاريخ، الفلكلور، والسيرة، والحلم.. كل ذلك مدمجا في بعضه في نسق أو أنساق السرد."¹

وتتناول بعض الدارسين التناص، ضمن واحد من أبرز تجلياته على الرواية الأردنية، فيما أطلق عليه إدوار الخراط (تقنية دمج لغة الوثائق في الرواية) يقول إدوار الخراط: دمج اللغة التسجيلية، لغة الوثائق والصحف، والتقارير المباشر، داخل تيار أو آخر من هذه التيارات.. والتسجيل هنا يمكن أن يكون على شكل خطابات، أو يوميات شخصية، أو قصاصات من الصحف، إلى غير ذلك. كما يمكن أن يكون على شكل تأملات فكرية، ويمكن أن يؤدي امتزاج الخيالي، والواقعي، إلى أثر مرموق. وهي تقنية تستدعي الواقع استدعاء يفي بمتطلبات العمل الفني، وينتهي في النهاية إلى الارتباط اللصيق، بتجل خاص، من تجل خاص، من تجليات هذا الواقع."²

وقد اندمجت هذه النصوص في جسد الرواية، وتضافرت مع تقنياتها الأخرى، لدرجة أصبحت أحيانا، تنتبأ بسقوط الحدود بين الأشكال الأدبية، لتتصهر في جسد الرواية. يقول صنع الله إبراهيم: "هكذا تسللت إلى الكتابة الأدبية، أشكال المنشور السياسي، والخبر الصحفي، والوثيقة التاريخية، والبحث الأكاديمي، والشريط السينمائي، والنص المسرحي، فضلا عن التعبير الشعري، وكثيرا ما جرى المزج بينها جميعا، في بناء متكامل، حدا بالبعض لأن ينتبأ بسقوط الحدود بين الأشكال التقليدية، وتستفيد من منجزات الفنون الأخرى."³

ولعل الرواية هي المجال الأفسح للتناص من غيرها، نظرا لطبيعتها المرنة، وحدودها الطيعة، الأمر الذي يعود بنا، إلى تعريف أي إم فورستر للرواية بأنها: "كتلة هائلة، عديمة الشكل، إلى حد بعيد، إنها بكل وضوح تلك المنطقة الأكثر رطوبة في الأدب، ترويه آلاف الجداول، وتنحط أحيانا لتصبح مستقعا آسنا."⁴

1 طراد الكبيسي، ص9.

2 إدوار الخراط، أصوات الحداثة، ص41.

3 صنع الله إبراهيم، ملتقى الروائيين العرب الأول، ص20.

4 روجر آلن، الرواية العربية مقدمة تاريخية ونقدية، ص10.

أو كما يرى طراد الكبيسي: "لقد أصبح الفضاء الروائي اليوم مفتوحاً على وسعته، مثل قلب محيي الدين بن عربي الذي قال:

لقد أصبح قلبي قابلاً كل صورة
وبيت لأوثان، وكعبة طائف
فمرعى لغزلان، ودير لرهبان
وألواح تورا، ومصحف قرآن"¹

ولعل التناص مع التراث، يعد تجلياً بارزاً، من تجليات التناص في الرواية الأردنية، والسبب في ذلك، هو "البحث عن الهوية/الهوية الأولى خاصة/كما يتمثل ذلك في الانشداد إلى الجسد، والتاريخ، ومن خلال التناص المتكرر، مع فضاء النص التراثي بأنواعه، تاريخ، أساطير، خرافات، قصص.. إلخ."²

ولكن تداخل النصوص في الرواية الأردنية، لم يقتصر على تعالق النصوص السردية الروائية بالتراث فقط. وقد قسمت رفقة دودين التناص في الرواية الأردنية ثلاثة أقسام رئيسية³ وهي:

1 -الموروث الديني

2 - الأجناس الأدبية الأخرى

3 -الموروث الفكري.

وهذا التقسيم يشمل كل ما يمكن للرواية أن تتعالق معه -وما أكثره - فالرواية هي الجنس الأدبي الأكثر قدرة على امتصاص كل شيء، أو هي "عالم مهول من العلاقات المتشابكة، يلتقي فيها الزمن بكل أبعاده، حيث يتأسس في رحم الماضي، وينبثق في الحاضر، ويؤهل نفسه كإمكانية مستقبلية، للتداخل مع نصوص آتية."⁴

ورواية "أعمدة الغبار"⁵ لإلياس فركوح، من الروايات التي تعالقت مع نصوص مختلفة، مما حدا بدارس كطراد الكبيسي على أن يرى أن هذه الرواية "نص لا ينتمي لأي جنس سائد، أي أنه "تقاطع مستويات" أو جامع نصوص " وهو نص يقوم على ترميم أنقاض،

1 طراد الكبيسي، ص9.

2 طراد الكبيسي، ص9.

3 رفقة دودين، توظيف الموروث في الرواية الأردنية، ص15.

4 عبد الله الغدامي، الخطيئة والتكفير، ص14.

5 إلياس فركوح، أعمدة الغبار، رواية، دار أزمنة، عمان، 1996.

وبناء من أنقاض ما حدث، وهو نص يعتمد الأخيطة، والصور في إحضار الواقع، حتى يبدو وكأن الواقع ليس هو الواقع.¹

وهذا عائد لثقافة الروائي، وإلمامه بجوانب شتى من العلوم الإنسانية المختلفة، ومن ثم توظيفه هذه الثقافة في النص الروائي، وهو واضح تماماً في روايته أعمدة الغبار، فالقارئ يلمس الكثير من الإشارات، إلى تلك الثقافة، التي يتمتع بها المؤلف من مثل: "إشارات مباشرة أو غير مباشرة، إلى المبدأ الديكارتي مثلاً (أفكر، إذن، أنا موجود) أو اقتباسات من أشعار بابلو نيرودا، أو سعدي يوسف، أو ابن عربي، أو كاثارين مانسفيلد، أو من فيلم (ليلة سقوط غرناطة) أو (لورنس العرب) وكتابات مهند: (الجحيم هم الآخرون) أو التوراة، أو من المهندس حسن فتحي عن العمارة، أو الكلام عن الكوريين وتقدمهم.²

ومؤنس الرزاز من الروائيين الذين انمازت أعمالهم الروائية بالتعلق مع نصوص أخرى، حتى "تعددت مصادر بناء الرواية لديه وتنوعت، منها الذات المبدعة للكاتب، وتجربتها الحياتية وحركة الواقع المحلي والعربي، والعالمي، والرواية الأردنية، والتراث العربي القديم بأشكاله وفنونه، وأجوائه، والثقافة الأجنبية بأنواعها، وأفكارها، وجمالياتها، وذلك تأكيداً على انفتاح النص الروائي، ونزوعه إلى التحرر، والانطلاق من بناء مغلق محدد الدلالة، إلى فضاء واسع ممتد ذي أبعاد يحاور من خلاله الأنواع والفنون الأخرى، يحاكيها حيناً، ويحورها، ويغيرها، حيناً آخر. يتفاعل معها ليؤسس ذاته من خلال التفاعلات، والتفاعلات القائمة على البناء في أثناء الهدم.³

أما تعالق نصوص مؤنس الرزاز مع التراث الديني، فقد "تنوعت طرائقه التي ظهرت من خلالها المصادر التراثية، وتفاعلاتها، مع روايات الرزاز، فمن لقطة، إلى مشهد، إلى مقطع، إلى عبارة، إلى إشارة دالة، إلى أجواء تراثية، تجاورت، وتقاطعت، وتداخلت حيناً، وتناثرت، وتبعثرت بين السطور حيناً آخر.⁴

وهذا التوظيف للتراث، لا يسعى لعرض الروائي لعضلاته الثقافية، ومعرفته الموسعة بالتاريخ، والتراث الديني فحسب، ولكنها تسعى لهدف أشمل وأعمق من ذلك، إذ تحاول

1 طراد الكبيسي، ص38.

2 طراد الكبيسي، ص44.

3 نوال مساعدة، البناء الفني في روايات مؤنس الرزاز، ص 145.

4 نوال مساعدة، ص161.

استجلاء الواقع وفهمه، وإعادة قراءة التراث وفق أسس جديدة، ورؤى مختلفة، تتناسب والواقع بكل تفاصيله وهمومه.

وقد انقسم التأثر بالتراث الأدبي في أعمال مؤنس الرزاز، إلى نوعين هما "(الإدماج المعلن) وذلك بتوثيق النص المرجعي، أو المتفاعل معه، فنسب المقطوعات الشعرية إلى قائلها، أما النوع الثاني من الإحالة فهو (الإدماج غير المعلن) دون توثيق أو ذكر اسم الشاعر أو عنوان القصيدة معتمداً على إدراك القارئ ووعيه".¹

ولعل النوع الثاني هو الأكثر بروزاً، وهو الأكثر ملائمة للجنس الأدبي الروائي، ففي النهاية هي رواية، وليست بحثاً علمياً، ولعل الهدف من التوثيق ليس الأمانة العلمية، وإنما إدخال تقنية مختلفة، وجديدة على جسد الرواية، والمحاولة المستمرة لتكسير قواعد ونظم الرواية المتينة. وهي الرغبة المصاحبة لتوجهات الحداثة.

ومن تجليات التناص لدى مؤنس الرزاز، تناصٌ بعض رواياته مع التراث الأدبي، من مثل ألف ليلة وليلة فقد "وظفت الرواية العربية المعاصرة العجائبي، والخارق في ألف ليلة وليلة، على مستوى تدخل العجائبي في الأحداث، وعلى مستوى المكان العجائبي، وعلى مستوى الفضاء العجائبي، اللذين ساهما في ميل السرد التقليدي من جهة، والتعبير عن لا معقولة الواقع الذي تصوره من جهة أخرى".²

وهذا يعني أن العجائبية، ليست بجديدة على الأدب العربي، والروائي العربي لم يتلقها عن الرواية الغربية، فحسب، من مثل روايات كافكا، والرواية اللاتينية من مثل روايات ماركيز، ولكنها ضاربة في جذور التراث العربي، ودليل ذلك هذا التناص مع الحكايات العجائبية من مثل ألف ليلة وليلة.

ويظهر الفضاء العجائبي في رواية مؤنس الرزاز "سلطان النوم وزرقاء اليمامة"³ الذي عده النقاد تناساً مع ألف ليلة وليلة، "إذ عمد الكاتب إلى خلق أمكنة عجائبية، شكلت في مجموعها "عالم الضاد"، الذي أصبح كل شيء فيه عجيباً، وغير عادي، فها هو ذا "علاء الدين" يعثر على نفسه وقد زج به في سيارة فارهة، وإذا بالسيارة تطير إلى مزرعة ذات جنائن معلقة، فتستقبله الحسنات عند بوابة المزرعة، وكل واحدة منهن أجمل من

1 نوال مساعدة، 168.

2 محمد رياض وتار، توظيف التراث في الرواية العربية، ص 83.

3 مؤنس الرزاز، سلطان النوم وزرقاء اليمامة، ألف رواية ورواية في حكاية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1997، ص 14 – 15.

الأخرى.... وثمة أمكنة عجائبية أخرى كحمام "جولييت" الذي تنزل من صنوره الرمال بدل الماء، ومزرعة الدكتور "نور الدين"، التي تحولت فيها الكائنات الاصطناعية، والطبيعية إلى أنرع صلبة كالثعابين، وهاجمت صاحبها.¹

ومن ضمن هذه التناصات مع التراث في هذه الرواية، التناص مع حكاية علاء الدين والمصباح السحري، "إذ يتمظهر علاء الدين في الحكاية العجيبة، على شكل بطل ينتدب للقيام بمهمة جليلة، ويتعرض وهو يسعى إلى هدفه لمخاطر كثيرة تكاد تؤدي بحياته، ولكن القوى الخيرة تمده في اللحظة المناسبة بمصباح قديم، يخرج منه مارء يساعد في تنفيذ مهمته والوصول إلى غايته".²

وكذلك هناك تناص في رواية مؤنس الرزاز مع حكاية الأميرة والصيد، إذ "ترد حكاية الأميرة والصيد في رواية الرزاز "سلطان النوم وزرقاء اليمامة" بمجرياتهما... وتحيل الحكاية إلى حكاية الأميرة النائمة، ولكن ثمة تغييرات بينهما...وقد سردها بطريقة مختلفة عن الحكاية الأصلية.. وهذا التعبير أدى إلى إنتاج دلالة مفارقة لدلالة الحكاية الأصلية، وموافقة لطبيعة المجتمع الذي ترصده الرواية، وهو مجتمع الضاد/الوطن العربي، الذي يشيع فيه قمع السلطة للشعب، وتغييب الحب، والعطاء، والرغبة الدائمة للحق، والخير، والجمال".³

ومن الأمثلة على تناص الرواية الأردنية مع التراث رواية "المقامة الرملية"⁴ لهاشم غرابية في تناصها مع التراث الأدبي القديم، ولا سيما مع فن المقامة، و "يشير العنوان صراحة إلى رغبة الكاتب بتأسيس روايته على الموروث السردى... ويتناص مع عناوين المقامات في التراث العربي، من حيث جعل المقامة تدور حول موضوع محدد، كما فعل بديع الزمان الهمداني في "المقامة المضيرية" أو جعلها تدور في مكان محدد "كالمقامة البغدادية".... أما رواية "المقامة الرملية" فقد اكتسبت اسمها من كون أحداثها تجري في بيئة صحراوية، ترمز للوطن العربي".⁵

1 محمد رياض وتار، ص62.

2 المرجع السابق، ص76.

3 المرجع السابق، ص80.

4 هاشم غرابية، المقامة الرملية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1998.

5 محمد رياض وتار، ص183-184.

وقد جاء تناص رواية المقامة الرمزية مع فن المقامات العربي على الناحيتين اللغوية، والفنية، أما على صعيد اللغة، "فقد تشربت رواية المقامة الرمزية أسلوب فن المقامات، فكثرت الجمل السردية المسجوعة، التي تغلب عليها السجعات، كما في قول الخميس بن الأحوص: "أحسن الجماعة وفادتي عليهم، دون أن يسألوني ما قصتي، فسمنت فدعوس ورعيتي، وصقلت الفرق وسقيته" وتقول نجمة: "أنا نجمة ابنة حكيم الديار بليغ اللسان.. وثأري أدركه ولو بعد زمان" ويكثر فن المقامات الاستشهاد بالشعر وهذا ما فعله غرابية في روايته، إذ نجد الاستشهاد بالشعر القديم، والحديث، والفصح، والعامي، فزهير شامخ ينشد شعرا في رثاء صخر"¹، وهكذا.

أما بالنسبة للبنية السردية لفن المقامة، فقد نهضت على "وجود راو وبطل متخيلين، وهذا ما فعله هاشم غرابية في روايته، حيث بدأها بقوله: "حدثني الخميس بن الأحوص قال: الحياة لأنها مجرد حادثة حدثت، الحديث ذاته أعده حدثا، لذا جئت لأحدثك عما شهدت من حوادث وأحداث، ولك أن تحدد الإحداثيات عبر الزمان والمكان.. وتحدث حدثا لم يحدثه غيرك."²

ومن روايات هاشم غرابية أيضا التي تناصت مع التراث، روايته "رؤيا"³ التي "تفيض وتمتلئ بشتى أنواع التناص التاريخي، والديني، والأدبي، واللغوي، الأمر الذي جعل ظاهرة تداخل النصوص، سمة رئيسة في هذه الرواية."⁴ وهذا التناص في الرواية جاء على صعد مختلفة، منها التناص مع القصص الديني، من مثل قصة يأجوج ومأجوج، "هذا المخدر الذي يجتره السجناء باستمرار، حتى يصير الأمل في الإفراج بعد أيام من المراودة، والمطاردة، والإلحاح سرايا، كقوم يأجوج ومأجوج الذين يلحسون سدهم الفولاذي بألسنتهم ليل نهار، لا السد منهار، ولا الألسنة تكف عن العمل، والمصيبة أننا نحكم عواطفنا، ولا نتعلم من تجاربنا."⁵ وهذا التوظيف للقصة، جاء منسجما مع أحداث الرواية التي تشير إلى المحاولات الفاشلة لهؤلاء السجناء، في سبيل تناسي ما هم فيه من ألم، ومحاولة بث الأمل في نفوسهم

1 المرجع السابق، ص 185.

2 المرجع السابق، ص 184.

3 هاشم غرابية، رؤيا، قدسية للنشر والتوزيع، عمان، 1991، ص 14.

4 أحمد الزعبي، التناص، ص 25.

5 هاشم غرابية، رؤيا، ص 14.

الشاخصة صوب الحرية، ولكن هذه المحاولات هي دوماً فاشلة، كما هي محاولة يأجوج ومأجوج في إزالة السد عن طريق لعقه.

ومن تجليات التناص في الرواية الأردنية، ما حوته رواية "الحمراوي"¹ إذ "يتوسل رمضان الرواشدة، ما يختزنه التراث العربي من إنجازات مقاربة للفن الروائي، مثل ألف ليلة وليلة، وكليلة ودمنة، وبخاصة على مستويات تكنيك السرد، الذي يعتمد أسلوب التدايعات، والانتقالات، من حكاية إلى أخرى، وحيث توجد عادة أكثر من حكاية، داخل الحكاية الواحدة، وكذلك على مستوى اللغة، والأسلوب، حيث نجد الرواشدة يلجأ إلى لغة، وأسلوب، وصياغات المتصوفة، للتعبير عن جنون، أو لا واقعية واقعنا.. ولهذا نجده يفتح الرواية بالقول المعروف للحلاج "أنا من أهوى .. ومن أهوى أنا .. حتى إذا رأيتني .. رأيتنا."²

ومن الروايات الأردنية التي تعالقت مع المرجعيات الدينية، رواية "مقامات المحال"³ التي اتخذت فيها "القصة الدينية شكل الإطار العام، وتم التفاعل النصي من خلال هذا الإطار مع مرجعيات متعددة للقصة، ورغم اختلافها وتعددتها إلا أنها ظلت منسجمة، كنواة مركزية مع السياق العام للنص، إنها قصة إبراهيم عليه السلام، التي وردت في القرآن الكريم، وفي العهد القديم، متخذة شكل الرمز الجامع، في إطار توظيفها العام في الرواية، حيث إن الرمز الجامع تجد فيه العلاقة بين الرمز، والمرموز إليه، ليست اتفاقية بالضرورة، بل هي علاقة جوانية، ضاربة جذورها في خصائص الفكر الإنساني، مما جعل تمثل رموزها في اللحظة الراهنة، أمراً مفهوماً، ومنقبلاً، إذا ما ارتبط بخريطة الواقع المعيش، وإذا ما كان الرمز الديني، من الرموز الكبرى، التي تكتسب حياة جديدة في كل سياق نصي تتواجد فيه."⁴

إذن فحتى الرواية والتي هي جنس أدبي حديث، لا تستطيع أن تنفك من التراث شعراً كان أم نثراً، لا على الصعيد الفني، وإن كان البعض يرى أن النواة الفنية كانت موجودة في الأعمال النثرية من مثل المقامات، وسير التاريخ، والحكايات وغيرها، "فالنصوص كالطاقة لا تفنى، ولا تتبدد، ولا تخلق من عدم، بل إنها تتحول إلى أشكال أخرى."⁵

1 رمضان الرواشدة، الحمراوي، من حياة رجل فاقد الذاكرة، دار النهضة، عمان، 1992.

2 نزيه أبو نضال، علامات على طريق الرواية الأردنية، ص183.

3 سليمان الطراونة، مقامات المحال، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1993، ص17.

4 رفقة دودين، توظيف الموروث في الرواية الأردنية المعاصرة، ص90.

5 نهلة فيصل الأحمد، التفاعل النصي (التناصية)، ص8.

وكل نص كتبه بشر يحوي بداخله بالضرورة، مجموعة من النصوص، "فالنص هو جيولوجيا كتابات"¹، ولا يجرؤ أحد على القول: إن هذا النص، أو ذاك، هو نسيج وحده، وهو قائم بذاته، ليس كمثله شيء، ولا من قبله، ولا من بعده -إذا استثنينا النصوص الإلهية - "فكل النصوص التي قرأها الناص، وتمثلها، فاستقرت في الذاكرة، وبدأت تؤدي مهامها في الوعي واللاوعي. ليس بمقدور إنسان لم يقرأ نصوصاً، أو يسمع نصوصاً في حياته، أن يتحفنا بنص نصفه بالإبداع، ولا يمكن أن يصل إلى ذلك الإبداع، من غير نصوص تفاوتت جودتها، كتبها هو تدرجاً مع النصوص المكتسبة."²

لذلك طلب الشاعر قديماً من ذاك الذي جاء يطلب منه أن يعلمه الشعر، أن يحفظ مئة قصيدة، ثم ينساها حتى يكون مؤهلاً لقول الشعر. ووظيفة التناص هنا، لا أن يجرم أحداً بتهمة السرقة، أو الأخذ، والسلب، وغيرها من مصطلحات النقد العربي قديماً، بل أن "يناقش قضية الحفر في مرجعيات النصوص، والكشف من منابع الرؤى التصويرية الموروثة، أو المكتسبة."³

فالنص اليوم، لم يعد نباتاً شيطانياً منبثاً من أرضه، وإنما "هو مجموعة نصوص سبقتة بالبت، حُورّت، وعُدّلت، ورُكّبت، فشكّلت نصاً، منبثاً على أطلال تلك النصوص."⁴ ولعل الرواية، هي الجنس الأدبي الأكثر احتمالاً للتناص مع غيره من الأجناس، ذلك أننا نستطيع تضمين العمل الروائي قصائد، أو أبياتاً شعرية، بينما يصعب على الشاعر، أن يضمن قصيدته عملاً سردياً روائياً كان، أم قصصياً، "وتضمين الشعر في أعمال نثرية، ليس بالجديد على الأدب بعامة، فالالاقتباس والتضمين، مفردتان نقديتان، تنتحان للنشر استيعاب الشعر، أو استيعاب مفردات أدبية أخرى، ليتشكل في محتواها النصي جزءاً من النص الجديد، دون أن يؤثر على بنيته الحكائية، أو ينتقص من قيمته الدلالية، ومن نوعه الأدبي، ومن تموضعه داخل سياقه التاريخي، والثقافي."⁵

1 جلال الخياط، المتاهات، ص 11.

2 المرجع السابق، ص 11.

3 مشتاق عباس معين، تأصيل النص، ص 10.

4 المرجع السابق، ص 207.

5 رفقة دودين، توظيف الموروث في الرواية الأردنية، ص 18.

ثالثاً: العنوان/ترياً النص

"العنوان هو كلمة السر...."

التي تخبئ خلفها العالم، قبل أن أفتحه بين يدي القارئ"

سميحة خريس

حينما نتكلم على العنوان، لا بد من أن يطفو على سطح ذاكرتنا فوراً ذلك المثل القائل: "الكتاب يُقرأ من عنوانه". ونتساءل هنا: ترى إلى أي مدى ينطبق هذا المثل على الأدب عموماً، والرواية خصوصاً؟ وهل عنوان الرواية يسلمنا حتماً إلى معرفة فحواها، ومضمونها؟ وإلى أي مدى يكون العنوان مراوفاً أحياناً، إيحائياً أحياناً أخرى، أو تجارياً ربما؟!

على كل حال، لا نستطيع إنكار دور العنوان في العمل الأدبي، والروائي خاصة، ولا نستطيع إنكار أننا حين نذهب لاختيار رواية ما لقراءتها، فإن أول ما يشدنا أو يجعلنا نحجم عن قراءتها هو عنوانها، حتى "أثر عن النقاد والمحللين، أن العنوان له قيمة كبيرة في كشف مرامي النص، كقيمة النور في درب أظلم، فاستحق بذا أن يوصف بأنه ثريا النص، لأن القارئ يهتدي به - أي العنوان - للكشف عن دلالات النص، حين يلجُ في غياهبه".¹

والعنوان ليس زائدة أو إضافة على جسد النص "فالعنوان للكتاب كالاسم للشيء، به يعرف وبفضله يتداول، يشار به إليه، ويدل به عليه، يحمل وسم كتابه، وفي الوقت نفسه يسمه العنوان بإيجاز يناسب البداية - علامة ليست من الكتاب جعلت له، كي تدل عليه"²، وإنما هي كلٌّ قائم بنفسه، وليس جزءاً من شيء، أو "زائدة لغوية للعمل، ولا هو عنصر من عناصره انتزع من سياقه ليحيل إلى العمل كله، وإن كان كذلك في حالات متعددة، ولكن العنوان نظراً لاستقلاله الوظيفي، مرسله كاملة، ومستقلة في إنتاجيتها الدلالية".³

وعلى الرغم من أن العنوان، هو "وضعية لغوية شديدة التعقيد، فهو من جهة - سياق ذاته، وهو من جهة ثانية لا يتجاوز حدود الجملة إلا نادراً، وغالباً ما يكون كلمة، أو شبه جملة، أو عبارة، وعلى الرغم من هذا الافتقار اللغوي، فإنه ينجح في إقامة اتصال نوعي، بين المرسل والمستقبل".⁴ بدليل أننا نعجب بكتاب ما ونختاره للقراءة، أو لا يعجبنا العنوان، فلا نقدم على قراءته.

وما يمنح العنوان أهمية دلالية أيضاً، كونه "غير مشروط تركيبياً بشرط مسبق، وبالتالي فإن إمكانات التركيب التي تقدمها اللغة كافة، قابلة لتشكيل العنوان، دون أية

1 مشتاق عباس معين، تأصيل النص، ص 171.

2 محمد فكري الجزار، العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي، ص 15.

3 المرجع السابق، ص 35.

4 محمد فكري الجزار، ص 21.

محظورات، فيكون كلمة ومركبا وصفيا، ومركبا إضافيا، كما يكون جملة فعلية، أو اسمية، وأيضا قد يكون أكثر من جملة.¹ وبالتالي، فإن إمكانات الأديب في عملية العنوان غير محدودة، على الرغم من أنه يشكل مساحة لغوية محدودة.

وإذا كان الشعر العربي القديم، "قد استغنى عن العنوان أحيانا، فإن النثر كان منذ القدم لصيقا بالعنوان"². وكان ذلك حاضرا في المقامة مثلا، بينما لم نعهده في القصائد القديمة، التي كانت تعنون بالشطر الأول من البيت الأول، مثل قولهم قصيدة "بانت سعاد"، أو بحسب قافيتها كقولهم: "عينية ابن زريق"، بينما في المقامات سمعنا عن "المقامة البغدادية" مثلا، وغيرها.

ولم نسمع يوما عن رواية كتبت بغير عنوان، فالعنوان سمة أساسية من سمات النص الروائي، وإن كانت عملية دراسة العنوان ليست بأصالة دراسة النص الروائي ذاته. وعلى الرغم من أن العنوان حظي بكثير من الاهتمام لدى النقاد الغربيين، إلا أن مقاربة العنوان في حقل الشعرية، ما يزال حديث العهد، كما اعترف بذلك جان كوهين.³

والسبب الذي يجعل العنوان لصيقا بالنثر أكثر من الشعر، هو، كما يرى كوهين "أن النثر، علميا كان أم أدبيا، يتوفر دائما على العنوان، أي أن العنوان من سمات النص النثري، لأن النثر قائم على الوصل، والقواعد المنطقية، بينما الشعر يمكن أن يستغني عن العنوان، مادام يستند على اللانسجام، ويفتقر إلى الفكرة التركيبية، التي توحد النص المبعثر، وبالتالي قد يكون مطلع القصيدة عنوانا لها."⁴

وقد يقول قائل إن هذا الأمر ينطبق على النص العلمي فقط، وهذا صحيح ولكن لا يمكننا إنكار أن النص الروائي، نص قائم على عمليات ذهنية، وعقلية، ومنطقية دقيقة، تربط الأحداث، والأشخاص، وترسم خريطة الأماكن، وتحدد الزمان، فهي وإن اتسمت بالفوضى الظاهرية، كما في تقنية التشظية مثلا، فإنها فوضى مدروسة وليست عبثية. ولعل هذا من أسرار الرواية التي لا يعلمها إلا الروائيون والراسخون في النقد.

ولكن عملية العنوان في الرواية، تختلف كثيرا عنها في الشعر، وهذا عائد لطبيعة كل منهما "فإذا كانت العنوان في الشعر كثيرا ما تميل إلى الإيحاء، وتطيح بتوقعات المتلقي وتتكم

1 محمد فكري الجزار، ص39.

2 بسم قطوس، سيمياء العنوان، ص117.

1 المرجع السابق، ص33.

4 المرجع السابق، ص34.

على نفسها، وتراوغ، وتنمغ، فإن بعض العنونة في حقل النثر، سواء أكان علميا أم أدبيا، تبدو أكثر إخلاصا إلى الإحالة والتعيين، وأقل رغبة في المراوغة والتكتم، وإن كنا لا نعدم حضور مثل هذه الصفات.¹ وهي تبدو قاعدة مطردة في نظام الرواية الكلاسيكية.

أما في الرواية الحداثية التي تعتمد الشعرية أسلوبا ومنهجاً، فقد أصبحنا لا نستطيع التفريق ما بين عنوان رواية، أو ديوان شعري، إلا بالعودة إلى التصنيف الأدبي، الذي يوضع على الغلاف، وهو إما رواية، أو ديوان شعري، أو مجموعة قصصية، أما المأزق فهو أن يترك الأديب عمله الأدبي دون تصنيف قد يجعل النقاد حائرين في تصنيف هذا العمل، كما حدث مع رواية إبراهيم نصر الله الأولى، والتي جاءت بعنوان "عو"² ولم يصنفها الأديب، فاختلف في هويتها النقاد، هل هي رواية، أو قصيدة، أو أي جنس أدبي آخر، حتى أنهى الأديب هذا الخلاف في الطبعة الثانية، فوضعها في الموضع الذي ارتأه لها بوصفها رواية.

فالرواية الشعرية، أو التي "تستهدف الوقع الجمالي في المتلقي، فإنها تكون أكثر شعرية من عمله... الأمر الذي يجعل العنوان أقرب المداخل وأيسرها لمقاربة شعرية العمل وإعادة توزيع عناصره من فوضى جماليته إلى انسجام دلاليته."³ وهذا ما نجده حالياً في الدراسات التطبيقية للروايات، إذ أصبحت الدراسة تبدأ غالباً بدراسة العنوان.

والاهتمام بالعنوان في الدراسات الأدبية والنقدية يعد أمراً حديثاً نسبياً فقد "أخذ العنوان يتمرد على إهماله فترات طويلة، وينهض ثانية من رماده الذي حجبته عن فاعليته، وأقصاه إلى ليل النسيان، ولم يلتفت إلى وظيفة العنوان إلا مؤخراً."⁴

وأكثر من اهتم بالعنوان في الدراسات النقدية، هم النقاد السيميولوجيين، وذلك لأنهم رأوا أن "العنوان هو نظام ذو أبعاد دلالية، وأخرى رمزية، تغري الباحث بتتبع دلالاته، ومحاولة فك شيفرته الرامزة. ومن هنا فقد أولى البحث السيميائي، جل عنايته لدراسة العنونات في النص الأدبي، وقد ظهرت بحوث، ودراسات لسانية سيميائية كثيرة، خصصت جزءاً كبيراً منها لدراسة العنوان، وتحليله من عدة نواح: تركيبية، ودلالية، وتداولية، وآية ذلك

1 إيسام قطوس، ص117.

2 إبراهيم نصر الله، عو، الشروق، عمان، 1990.

3 محمد فكري الجزار، ص46.

4 علي جعفر العلاق، شعرية الرواية، مجلة علامات في النقد، ص101.

أن العنوان هو أول عتبة يمكن أن يطأها الباحث السيميائي، قصد استنطاقها، واستقراءها بصريا، ولسانيا، وأفقيا، وعموديا.¹

وقد جعل السيميولوجيون للعنوان سيميائية خاصة "تتبع من كونه يجسد أعلى اقتصاد لغوي ممكن، ليفرض أعلى فاعلية ممكنة، مما يدفع إلى استثمار منجزات التأويل. كما يشكل العنوان أول اتصال نوعي بين المرسل والمتلقي"²، إذ يمكننا القول إن العنوان هو النص في أعلى درجات تكثيفه، حتى يصل أحيانا إلى كلمة واحدة.

إذن لم يعد العنوان جزءا إضافيا لا يأبه به الدارس، بل إن على "دارس الأدب، أن يدرك أن العنوان غدا جزءا من استراتيجية النص، لأن له وظيفة في تشكيل اللغة الشعرية، ليس بوصفه مكملا، أو دالا على النص، ولكن من حيث هو علامة لها بالنص علاقات اتصال، وانفصال. غدا العنوان علاقة لها مقوماتها الذاتية، مثله مثل غيره من العلاقات المنتجة للمسار الدلالي، الذي نكوّنه ونحن نؤول النص والعنوان معا".³

والعنوان لا يقل أهمية عن النص نفسه "فالمرسلة الموجهة من المرسل إلى المتلقي لا يمكن - بحال ما من الأحوال - أن تنحصر في العمل، بل هي العمل والعنوان متكافئين تكافؤا سيميوطيقيا، إلى الحد الذي يجعل الاهتمام بواحد منهما، دون الآخر، إهدارا ليس لما أهمل فحسب، وإنما لما تم الاهتمام به كذلك".⁴

أما وظائف العنوان في الرواية العربية فعديدة، ومتنوعة، فهناك الوظائف البسيطة الواضحة، "فقد يقود العنوان القارئ صوب الشخصية الرئيسة، ويعلن عنها، كما في رواية "زينب" لهيكل، و"سارة" للعقاد، أو "الشيخ جمعة" لمحمود تيمور، أو قد يصرفنا العنوان إلى المكان، كما في "الأرض والفلاح" للشرقاوي، و"القاهرة الجديدة" لمحمود، وهكذا.⁵ وهذه ما أسميتها بالعنوانات الكلاسيكية.

ومن الوظائف الأخرى "التركيز على جانب معين، كما في العناوين البوليسية، أو الغرامية، التي تفيد من حرية التأويل، وتؤثر سلبا على استراتيجية القراءة، وأحيانا في إقبال

1 بسام قطوس، ص33.

2 المرجع السابق، ص36.

3 المرجع السابق، ص57-58.

4 محمد فكري الجزار، العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي، ص8.

5 بسام قطوس، ص49.

القارئ على الكتاب، على عكس العنوان الذي يمتلك إحياء يوقظ حب الاستطلاع ويؤجج رغبة الكشف، ومن هنا يصدق قول أمبرتو إيكو: إن على العنوان أن يشوش الأفكار، لا أن يحصرها.¹ وهذه ما يمكنني أن أطلق عليها العناوين المباشرة.

وإن كانت وظيفة العنوان في الأدب "أن يخفي أكثر مما يظهر، وأن يسكت أكثر مما يصرح، ليعمل في أفق المتلقي رغبة لاستحضار الغائب، أو المسكوت عنه، أو الثاوي تحت العنوان."² فهذا ينسجم تماما مع وظيفة الأدب الذي لا يقدم إجابات، ولكنه يطرح أسئلة مفتوحة، إلى ما لانهاية.

وقد عدد النقاد وظائف كثيرة للعنوان، منها كما لدى رومان ياكبسون "وظائف انفعالية، ومرجعية، وانتباهية، وجمالية، وميتالغوية."³ أما لدى هنري ميتران فقد "اتسعت هذه الوظائف لتشمل الوظيفة التعبيرية، والتحريضية (من حيث إثارة فضول المرسل إليه، ومناداته) والوظيفة الإيديولوجية، وقد تكون للعنوان وظيفة بصرية أو أيقونية."⁴

ومن النقاد من رأى أن أهمية العنوان قد تفوق أهمية النص ذاته "فعنونة العمل أكثر إشكالا مما نظن، ومقاصد المرسل منها تختلف جذريا عن مقاصده من عمله، وتتنازعها عوامل أدبية، وأخرى ذرائعية "براجماتية" وربما أضفنا العامل الاقتصادي (التسويقي) إلى هذين النوعين من العوامل. وهكذا تتعدد وظائف العنوان وتتعدد، وتكون أمام إشكاله الرئيسي، إذا ما وضعنا في الاعتبار تمتعه بأولية في التلقي على عمله."⁵

ولعل في هذا بعض الشطط، فكيف للعنوان بحد ذاته، أن يحمل وظيفة إيديولوجية، إلا من خلال العودة للنص، الذي قد يحمل مضمونا إيديولوجيا. ففي النهاية ليس العنوان إلا جزءا لا يتجزأ من العمل الأدبي، ولا داعي لتحميله أكثر مما يحتمل.

أما جيرار جينيت فقد حدد وظائف العنوان بأربع وظائف رئيسة هي: "الإغراء، والإيحاء، والوصف، والتعيين. ووظيفة التعيين تشترك فيها الأسامي جمعاء، وتصبح بمقتضاها مجرد ملفوظات تفرق بين المؤلفات، والأعمال الفنية، ووظيفة الإعلان عن

1 بسام قطوس ، ص 49.

2 المرجع السابق ، ص 50.

3 المرجع السابق ، ص 49.

4 المرجع السابق ، ص 52.

5 محمد فكري الجزار، ص 7.

المحتوى، تتداخل مع الوظيفة الإيحائية، إذ يتم التداخل بينها على مستوى البنية العميقة للدال، وتبدو الوظيفة الإيحائية ظاهرياً سطحية إشارية للمحتوى.¹

ومن هذه الوظائف أيضاً "التجنيس أي التي تكشف عن نمط النص، أو جنسه، أو نوعه: رسائل، أو مقامات، أو مذكرات... إلخ. وثمة العنوان الغرضي تفريقاً له عن العنوان الفني، وحتى هذا التفريق من الصعب أن يخلو من اللزم، والعطب، لأن العنوان أحياناً قد يؤدي الوظيفتين معاً. ولهذا نجد أن جينيت، قد سمى الوظيفة كلها "وظيفة العرض" سواء أعينت المحتوى، أم الشكل، أم كليهما.² فالعنوان قد يشير إلى الشكل أو إلى المضمون.

ودراسة العنوان لم تعد أمراً سهلاً، بسيطاً، كما قد يظن البعض، ولكنها "مواجهة سؤال الإبداع نفسه، أو الإبداعية ذاتها، وهي تعانده وتراوغة، قبل أن تسمح له بولوج بعض منافذها في لحظات سديمية غامضة."³ فالعنوان جزء لا يتجزأ من العملية الإبداعية ذاتها.

والعنوان في الرواية الأردنية كان مواكبا لمسير تطورها ومتناسقا مع طبيعة كل مرحلة وطبيعة الرواية فيها، ففي بداياتها مثلاً كان العنوان فيها ذا "دلالة على وظيفتها المتمثلة في الوعظ، والإرشاد، والتعليم. كما يعكس أسلوبها اللغوي ذا النبرة التقريرية والخطابية، فنقرأ عناوين من مثل: "ظلم الوالدين" ليوحنا ذكرت، "وفي ذمة العرب" لنجيب نصار، "وأين حماة الفضيلة" لتيسير ظبيان.⁴ وهذا يتناسب مع الفهم السائد آنذاك لوظيفة الرواية فهي تحمل موعظة أخلاقية، أو دينية، والمضمون فيها هو الأصل.

وبالإضافة للوظيفة الوعظية للعنوان في الرواية كانت هناك وظيفة أخرى، وهي "الدلالة على محتوى الرواية، ومضمونها مثل: "ضحية بريئة" لعوني مصطفى، و"عبرة القدر" لكامل حامد ملكاوي، و"القرية وضعها للأنام" لمحمود كنعان.⁵ وإن كنا نلاحظ في العنوان الأخير تناسبا مع الآية الكريمة، قال تعالى: {وَالْأَرْضَ وَضَعَهَا لِلْأَنَامِ} ⁶، الأمر الذي قد يعد تطورا على المستوى الوظيفي للعنوان في الرواية.

1 ناصر يعقوب، اللغة الشعرية وتجلياتها في الرواية العربية، ص102.

2 بسام قطوس، ص51.

3 بسام قطوس، ص53.

4 شكري الماضي، الرواية العربية في فلسطين والأردن في القرن العشرين، ص23.

5 المرجع السابق، ص23.

6 الرحمن، 10.

وقد قسم بسام قطوس العنوان إلى أنواع عديدة، وتناول كلا منها بالتحليل، والدراسة، والتمثيل عليه. منها أن العنوان "(رسالة) فالعنوان عبارة عن رسالة، وهذه الرسالة يتبادلها المرسل والمرسل إليه، بحيث يساهمان في التواصل المعرفي والجمالي، وهذه الرسالة مسننة بشيفرة لغوية، يفككها المستقبل، ويؤولها بلغته الواصفة (ماوراء اللغوية) وهذه الرسالة ذات الوظيفة الشاعرية، أو الجمالية، ترسل عبر قناة وظيفتها الحفاظ على الاتصال".¹

ولعل هذه وظيفة الأدب بعامته، والعنوان بما هو جزء من النص الإبداعي، بل هو أول ما يواجه المتلقي من هذا النص، لذا كانت وظيفة الإرسال أهم بحقه من غيره، وليس القول بحمل العنوان رسالة الأديب إلى المتلقي ببدع من القول "فالعنوان ليس عنصراً زائداً، وإنما هو عتبة أولى من عتبات النص، وعنصر مهم في تشكيل الدلالة، وتفكيك الدوال الرمزية، وإيضاح الخارج قصد إضاءة الداخل، وليس العنوان حلية وإنما هو عنصر مواز، ذو فاعلية في موضوعة النص في الفضاء الاجتماعي للقراءة، أي الخارج النصي، ومتجاوب قبل ذلك مع البناء النصي، بطريقة تتطلب الكشف".²

ومنها أيضاً "العنوان الشعري"³، أو شعرية العنوان، فإذا كانت النصوص الروائية اليوم، تعتمد الشعرية أسلوباً ومنهجاً، فلن يكون العنوان ببعيد عن هذه الشعرية، فهو في النهاية جزء لا يتجزأ من الرواية، فشعرية العنوان "موازية لشعرية النص، من حيث يقوم العنوان بدور فعال في تجسيد شعرية النص، وتكثيفها، أو الإحالة إليها، فالعنوان فضلاً عن شعريته، ربما شكل حالة جذب، وإغراء للمتلقي، للدخول في تجربة قراءة النص، أوحالة صد، ونفور، ومنع".⁴

وإذا كانت اللغة الشعرية التي تحتل الصور الفنية، قد تسلفت إلى عناوين الكتب النقدية، فهي في حق العمل الروائي أولى. وهذا يتناسب مع ذائقة العصر، التي أصبحت تميل لهذه اللغة الشعرية الجمالية.

1 بسام قطوس، ص50.

2 المرجع السابق، ص54.

3 المرجع السابق، ص57.

4 المرجع السابق، ص57.

وإن كانت هذه الشعرية في عنوانه النثر، تمثل " انزياحا وخرقا وانتهاكا"¹، وربما هذا هو سبب جماليته، وهو خروج على النمط المألوف، المعهود، المعروف، من عناوين مباشرة، لا تحرك الذهن إليها، وهذا هو حال الكتابة الحدائية بعمامة.

أما بالنسبة للعناوين الشعرية، فهي واضحة في الرواية الأردنية، إذ إن النمط الشعري في الرواية أصبح هو السائد اليوم، والعنوان في هذا المجال، ينال قسطا أوفر من العناية بجماليته، كونه العتبة الأولى للنص الروائي، ومن الروائيين الذين انمازت رواياتهم بالشعرية، وكذلك عناوين رواياتهم، الروائي إلياس فركوح، وذلك في عنوان روايته "أعمدة الغبار"²، الذي يحوي مفارقة واضحة، فالأعمدة هي رمز القوة، والمتانة، فالببوت تقوم على الأعمدة وكذلك الخيام، ولكن المفارقة أن تكون هذه الأعمدة مكونة من الغبار، أي ذرات التراب المتطايرة، وهذا ينسجم مع الرواية، التي يقول طراد الكبيسي عن بنيتها: إنها من "الغبار فهو يملأ المكان حيثما توجهت، ويملأ الإنسان /بنية إنساننا غبار/ فالغبار في الوقت الذي (هو قادر على منح الانتماء لمن يحيون فيه) فيقال فيهم مثلا: الغباريون! يلغي أو يخفي تمايزهم وخصوصياتهم. يجعل منها كائنات سرابية. كائنات عمياء، كائنات لا ملامح مخصصة لها، كائنات موجودة في البصر، لكنها ملغاة في البصيرة، مجرد أشكال وهمية تتحرك على خلفية الحقيقة، كائنات طبشورية تمتص الرطوبة، لكنها هشة، سريعة التبرد والاندثار."³

ولم تقتصر هذه الشعرية على العنوان الرئيسي للرواية، ولكنها امتدت لعناوين الفصول فيها، فليست عناوين أقسام الرواية ببعيدة عن تلك الشعرية: "دم الحائط قيح"، "عيون البرج نائمة"، "أنت غمامة شمسك".

ومن الأمثلة الأخرى على العناوين الشعرية في الروايات الأردنية، رواية "عنبر الطرشان"⁴، التي رأى طراد الكبيسي أنها من العناوين المميزة إذ "تستدعي كلمة عنبر إلى الذهن مباشرة : عنبر المجانين في مصحات الأمراض العقلية والنفسية، وعنابر السجناء في السجون، وعنبر الجثث التي يستخدمها طلبة كليات الطب، وكلمة عنبر يمكن أن تكون علامة على هذه المساحة الواسعة من العالم الثالث/أو الوطن العربي. كما هي كلمة (طرشان) علامة

1 بسام قطوس، ص58.

2 إلياس فركوح، أعمدة الغبار، دار أزمنة، عمان، 1996.

3 طراد الكبيسي، ص 40.

4 فخرى قعوار، عنبر الطرشان، الأعمال الكاملة، دار ورد للنشر والتوزيع، 2006.

على سوء التفاهم أو عدمه. حيث لا يفهم الطرشان بعضهم بعضا بالكلام، وإذا ما تفاهموا بالإشارات/ والإشارة علامة أو رمز/ فقد يلتبس الكلام، وإذ أن الإشارة قد لا تؤدي المعنى، أو الدلالة، كما يؤديها الكلام أحيانا. وهكذا يكون (عنبر الطرشان) علامة على مساحة واسعة، ولكنها مقسمة إلى مسقات، أو عنابر، مملوءة بالمجانين، أو السجناء، أو الجثث، الكل يتكلم ولا أحد يسمع أحدا.¹

والأمثلة كثيرة على العناوين الشعرية في الرواية الأردنية، منها على سبيل المثال رواية إبراهيم نصر الله "طيور الحذر"²، ورواية جمال أبو حمدان، "خيط الدم"³، و "الموت الجميل"⁴، وغيرها.

ومنها أيضا العنوان (إغراء) " إذ يشكل العنوان حالة إغراء لجذب القارئ والإمساك بتلابيبه، كما نجده في كثير من عنونة الكتب العربية القديمة : من مثل "نفح الطيب في غصن الأندلس الرطيب"، أو "زهر الآداب"، أو "الذخيرة"، أو "طوق الحمامة"، أو "مروج الذهب"، أو "روض الرياحين" أو "رعاية العاشق" إلى غير ذلك من العناوانات، التي تغري القارئ قبل أن يفكر في موضوعها.⁵ وقد غالى القدماء أحيانا في هذه العناوانات، لدرجة غير معقولة، فمثلا كتاب بعنوان "نزهة المشتاقين"، قد يظن للوهلة الأولى، أنه كتاب عن الحب والشوق وغيرها، وفي الحقيقة هو شرح لكتاب "رياض الصالحين".!

ومنها العنوان (مراوغا) "وهذا عائد لطبيعة العمل الأدبي، الذي هو بعكس العمل العلمي، والذي يحتاج لدقة العنوان، ومطابقته للمحتوى، الذي يبتغي إبرازه والتعبير عنه، بحيث تغدو العلاقة بين العنوان، والمحتوى منطقية، أو أن تكون إحالية أو مرجعية، فإن الأمر مختلف في الإبداع بعامة، وفي الإبداع الشعري منه بخاصة، وربما كانت الوظيفة الإحالية، أو المرجعية أضعف وأوهى هذه الوظائف، بل أقلها احتمالا على الإطلاق".⁶

1 طراد الكبسي، ص115.

2 إبراهيم نصر الله، طيور الحذر، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2000.

3 جمال أبو حمدان، خيط الدم، منشورات أمانة عمان، عمان، 2005.

4 جمال أبو حمدان، الموت الجميل، دار أزمنة، عمان، 1998.

5 بسام قطوس، ص61.

6 المرجع السابق ، 64.

وإذا كان هذا الأمر ينطبق على الشعر، فهو سينطبق كذلك على الرواية الحداثية الشعرية، التي تحولت الكثير منها إلى أشبه بقصيدة طويلة، وأصبحت تتوسل بالعناوين الشعرية المراوغة.

ومن أمثلة هذا النوع من العناوين، رواية إبراهيم نصر الله "أعراس أمانة تحت شمس الضحى"¹، إذ إن العنوان يعطي إحياء بالأفراح، والسعادة، والأمان، ولكن قراءة الرواية تثبت العكس، فهذه الرواية تزخر بالمآتم، والخوف، والموت!

ومن هذه العناوين "العنوان إحالة"²، وإن كان الحديث السابق يشير إلى الوظيفة المراوغة، والشعرية للعنوان، إلا أن النقاد لا يعدمون وجود وظيفة إحيائية، "فليست اللغة الإبداعية أداة اتصال وتبليغ فحسب، وإنما هي أداة خلق وتجسيد وإدهاش، ولهذا السبب نرى أن الوظيفة المرجعية، أو الإحيائية فيها تبدو أضعف الوظائف، وإن كنا لا نعدم وجودها."³

وهذه الوظيفة هي الأصل بالنسبة للعمل السردى، كما يرى محمد فكري الجزار، فالعنوان في السرد له خصوصية تتبع من وظيفة اللغة في القص ومستواها، فيرى أن القص "مجموعة استراتيجيات لغوية، تنخفض قيمتها الأدبية، فتكون محض اتصال اجتماعي ذرائعي (براجماتي) خالص، وترتفع هذه القيمة فتصبح اتصالاً جمالياً نوعياً، بذاته نعم ولكنه -في الوقت نفسه - متداخل بنسب متفاوتة في القوة، مع الدائرة الاجتماعية التي يبدع/يتلقى فيها، وهذا التداخل لا تصنعه أسلوبية القص، أي لغته وتشكيلاتها، وإنما إعلام هذه التشكيلات اللغوية."⁴ وبالتالي فإن وظيفة العنوان في القص لديه هي وظيفة "إعلام"⁵ وقد عد هذه الوظيفة بمنزلة وسيط بين العمل الجمالي الخالص، والعمل الاجتماعي الخالص.

وإذا كانت الرواية اليوم قد دخلت في طور الشعرية، فإننا لا نعدم وجود روائيين ما زالوا يسيرون على المنهج الروائي القديم، ويعتمدون لغة مباشرة وعناوين إحيائية.

ومنها أيضاً "المكان عنواناً، إذ تبدو العنوانية باسم المكان في الرواية العربية، سواء باعتبار المكان عنصراً قصصياً، وليس إطاراً تنتزل فيه الأحداث وحسب، أم باعتباره فضاء

1 إبراهيم نصر الله، أعراس أمانة تحت شمس الضحى، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 2004.

2 بسلام قطوس، ص120.

3 المرجع السابق، ص120.

4 محمد فكري الجزار، ص113.

5 المرجع السابق، ص114.

يستحيل بطلا، مثله مثل الشخصيات القصصية، ظاهرة لافتة لدارس الرواية العربية، وآية ذلك أن كبار الروائيين قد عنونوا رواياتهم بأسماء أمكنة، كما فعل نجيب محفوظ في "القاهرة الجديدة"، وسهيل إدريس في "الحي اللاتيني"، وغادة السمان في "كوابيس بيروت".¹ وهذه أيضا يمكن ضمها للعنوان المباشر، وهو من سمات الرواية الكلاسيكية، وإن كانت عملية العنوان بالمكان، ما تزال حاضرة في الرواية الحديثة، وإن بدت في صورة أقل وضوحا، ومباشرة، كما نرى في رواية "المدينة الضائعة" لإبراهيم نصر الله، إذ كانت مدينة عمان هي المقصودة من هذا العنوان، ولكنها جاءت بصورة منكرة، وهو ما يتماشى مع أحداث الرواية، التي تجري في مدينة خالية فارغة.

وهذا النوع حاضر في الرواية الأردنية بكثرة، ومنه على سبيل المثال، روايات أفنان قاسم "انتحار بيروت"²، و "باريس"³، و "شارع الجاردنز"⁴، وهي عناوين تحيل صراحة إلى المكان.

ومن هذه العناوين كذلك "العنوان الساخر، والسخرية ليست جديدة على الأدب، بل هي أصيلة فيه، وهي خصيصة أسلوبية، تخرج على المعيار، تحقيقا لغرض فني رمزي، أو هجائي، أو هو مناورة تفسد المعيار، أو تخرج عليه، تخلصا، أو تملصا من العقوبة. والأدب كله يتصف بالسخرية من حيث الجوهر، فمشاهير الكتاب والمبدعين مثل (هوميرس، وسوفكليس، وبوريديس، وشكسبير، وراسين، وبرناردشو، وصمويل بيكيت، وغيرهم) كانت أعمالهم تتصف بالسخرية، وتثير بعض مظاهرها، بل تتحول عند بعضهم من السخرية إلى العبث، كما لدى بيكيت.⁵ فالأدب كان دائما يسخر من التسلط، والجباية، والأنظمة القمعية، وسياسة تكميم الأفواه، ولولا ذلك لما استطاع أن يعيش، وأن يخاتل أنظمة الرقابة، ويمر من بين يديها.

وأمثلة العناوين الساخرة في الرواية العربية واسعة وعديدة، منها كما ذكر بسام قطوس : "رواية إميل حبيبي" الوقائع الغربية في اختفاء سعيد أبي النحس المتشائل"، ويحيى

1 بسام قطوس، ص137.

2 أفنان القاسم، انتحار بيروت، دار النسر، عمان، 1994.

3 أفنان القاسم، باريس، دار النسر، عمان، 1994.

4 أفنان القاسم، شارع الجاردنز، دار النسر، عمان، 1994.

5 بسام قطوس، ص158.

يخلف في "نجران تحت الصفر"، وبديع حقي في "همسات العكاز المسكينة"، وإلياس فركوح في "قامات الزبد"، وغيرهم وبعض الروائيين لا يكتفي بإثارة السخرية في عنوان روايته، بل تكون الرواية كلها مبنية على السخرية، وإثارة المفارقة.¹

ومن أمثلة العناوين الساخرة في الرواية الأردنية رواية أحمد الزعبي "صم بكم"²، و"أعمدة الغبار"³ لإلياس فركوح، ونلاحظ هنا الاشتباك بين أنواع العناوين، فأعمدة الغبار نموذج لعنوان شعري بما يحويه من انزياح، وفي الوقت عينه هو عنوان ساخر وذلك بإضافة الغبار إلى الأعمدة.

ومنها أيضا العنوان متناصا، فإذا كان النص " هو جيولوجيا كتابات"⁴ وإذا كان العنوان جزءا لا يتجزأ من العملية الإبداعية، فإن إمكانية تناس العنوان قائمة، طالما كان العنوان يختزل النص ويشير إليه، والدراسة النقدية المكتملة للنص "تدفعنا شئنا أم أبينا، إلى قراءة مستوى العنوان في تناساته مع الموروث : الكتب المقدسة، أو الموروث الفكري، والأدبي، العربي، والعالمي".⁵

ويمكن التمثيل لهذا النوع من العناوين أي المتناص من الرواية الأردنية، برواية سحر ملص "سفر الرحيل"⁶، إذ نجد فيه تناسا مع الكتاب المقدس، ورواية "موسى وجولييت"⁷ لأفنان القاسم، التي تحوي تناسا مع المسرحية العالمية "روميو وجولييت".

والحديث على العنوان يقودنا إلى أمر آخر قلما التفت إليه النقاد، ألا وهو تصميم الغلاف في الرواية، فالدارس يلحظ أن الاهتمام بالغلاف في الآونة الأخيرة، أصبح أكثر من حيث طريقة كتابة العنوان، واللوحة، التي قد تزين غلافه، وذلك عائد "ل دور تصميم الغلاف الروائي في تشكيل تضاريس النص، بل أحيانا يكون هذا المؤشر الدال على الأبعاد الإيحائية

1 بسام قطوس، ص158.

2 أحمد الزعبي، صم بكم، دار الكتاني، إربد، 1990.

3 إلياس فركوح، أعمدة الغبار، دار أزمنة، عمان، عمان، 1996.

4 جلال الخياط، المتاهات، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 2000، ص11.

5 بسام قطوس، ص162.

6 سحر ملص، سفر الرحيل، منشورات أمانة عمان، عمان، 2000.

7 أفنان القاسم، موسى وجولييت، دار قرطبة، الدار البيضاء، 1991.

للنص"¹. ويقودنا هذا للأهمية التي أصبح الأدب يوليها للتقنيات الشكلانية، ليس كزخرفة زائدة عن العملية الإبداعية، بل ضرورة تثري النص الأدبي وتعلي من تكامله.

اهتم الروائي الأردني بالعنوان اهتماما خاصا، ولم يكن بغائب عن آخر المستجدات الحداثية التي تخص الرواية عموما، والعنوان بشكل أخص. ومن الروائيين الذين لا بد من أن تستوقفك عناوينه بشكل خاص، مؤنس الرزاز، فعناوينه لا تخلو عادة من مظهر ساخر، أو مراوغ، أو متناص، لذلك نستطيع استنتاج أن العنوان لديه له أهميته الخاصة، ومن الأمثلة على رواياته "جمعة القفاري - يوميات نكرة"²، ويتكون هذا العنوان من قسمين، أولا اسم علم وهو جمعة القفاري، ونلاحظ أن لقب الاسم القفاري، هو لقب من اختراع الأديب، وربما قصد به نسبة هذا الشخص إلى القفر، وهو الصحراء القاحلة، وقد نسبته إلى الجمع القفار أي الصحارى، وهذا يتناسب مع القسم الثاني للعنوان، وهو يوميات نكرة، فهذا الشخص/البطل، هو نكرة وليس نكرة لأن اسمه غير معروف، فهو، كما في الرواية، نعمان العموني، ولكنه نكرة من حيث هو شخص، أو شيء، لم يعد له أي مكانة سوى كونه فردا في هذا المجتمع، الذي لم يعد يبالى بالإنسان، إلا من حيث كونه عددا مكملا. وهنا يتضح مدى سخرية الأديب حين قال يوميات نكرة، وكأن هذه اليوميات قد تصلح لكل فرد في هذا المجتمع دون تعريف أو تخصيص، ويقدم الأديب للرواية بعنوان "مشاهد من حياة شاهد"، فهذا النكرة شاهد على هذا المجتمع، وما يجري فيه من انتهاك لقيمة الإنسان كإنسان. وهذه السخرية لم تقتصر على عنوان الرواية بل تجاوزتها إلى عناوين الفصول، فقد "ذيل القفاري مقدمته بملاحظة تبين أن عنوان الجزء الأول من روايته الموعودة سيكون نعمان العموني: الغراميات، وعنوان الجزء الثاني سيكون نعمان العموني: المغامرات والاستكشافات، وهكذا دواليك، وتبدو هذه العنونة متصلة ببناء الرواية "جمعة القفاري - يوميات نكرة"، فهي تأتي في هيئة شاهد من حياة هذا الشاهد النكرة جمعة، في نشأته ومن أسرته، وزيجاته، وعمله، وعودته إلى عمان من مصح في بلاد بعيدة."³

1 مراد مبروك، جيولوجيا النص الأدبي، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الاسكندرية، 2002، ص124.

2 مؤنس الرزاز، جمعة القفاري، يوميات نكرة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، عمان، 1990.

3 نبيل سليمان، السيرة النصية والمجتمعية، كتاب الرياض، مؤسسة الإمامة الصحفية، 2004، ص42-43.

ومن عناوين الروايات الأردنية، التي يمكن تسميتها بالعناوين الساخرة ، عنوان رواية "حارس المدينة الضائعة".¹ فوصف المدينة بأنها ضائعة بمعنى ذلك الاغتراب الذي أصبح يعيشه الإنسان اليوم في مجتمعه، فيغدو وكأنه آله، أو شيء، والمدينة لم تعد ذلك الفضاء الذي يجمع الناس، ويربط بينهم بأواصر العلاقة، فالمرء قد يعيش في مدينة ما، وهو لا يعيش فيها، وهو معزول عنها بعوالمه الداخلية الخاصة، وتقنيات الحياة الحديثة، التي تجعل من القريب بعيدا، ومن البعيد قريبا. والعنوان "المدينة الضائعة" يصف المدينة بأنها ضائعة، بينما في الرواية، المدينة كأسواق، ومنازل، وبنوك، وشوارع ، ومصالح أخرى، موجودة. ولكن البشر هم الذين اختفوا فهل أضاع سكان المدينة، مدينتهم؟ هل لنا أن نستدل بشيء من الضوء بالبيت الشعري الذي استعاره الراوي من أغنية لأم كلثوم، ووضعه في مدخل الرواية:

وديوار كانت قديما ديارا سترانا كما نراها، قفارا!!

ربما فكل شيء يدل على أن الكل ضائع: المدن، والناس، والتاريخ، والحاضر، والمستقبل!²

ولم يقتصر هذا الأمر على العنوان الرئيسي للرواية، بل تعدى ذلك لعناوين الفصول في الرواية، التي كان لها استثنائيتها، إذ لم يبدأ المؤلف كل فصل بعنوانه، كما يجري عادة، ولكنه ذيل كل فصل بعنوانه، وعنوان الفصل الذي يليه، فمثلا قوله:

"كان ذلك فصل:

العودة إلى البداية التي سبقتها النهاية

ويليه فصل:

النظر إلى الأعلى برقبة مقصوفة".³

والسبب في استخدامه هذا الطريقة الغريبة في عنونة الفصول، عائد كما يرى طراد الكبيسي: "هذا ما نجده في المؤلفات القديمة. جاء في نهاية الجزء الأول من كتاب تاريخ الطبري مثلا: تم الجزء الأول من تاريخ الطبري، ويليه الجزء الثاني، وأوله ذكر الخبر عن أصحاب الكهف. وقد يكون في هذا دلالة أقوى على أن السرد ما يزال متواصلا. وذلك أن وضع العنوان في مقدمة الفصل، قد لا يعني بالضرورة أن السرد سيتواصل بعد انتهائه. وفي

1 إبراهيم نصر الله، حارس المدينة الضائعة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1998.

2 طراد الكبيسي، قراءات نصية في روايات أردنية، ص66.

3 إبراهيم نصر الله، حارس المدينة الضائعة.

التراث تساعد هذه التقنية، على الاهتداء إلى تسلسل المؤلف في حال ضياع أو ارتباك أجزائه".¹

ومن روايات إبراهيم نصر الله ذات العناوين الاستثنائية روايته "مجرد 2 فقط"²، وما يثير الاستغراب في هذا العنوان، استخدامه الرقم اثنين بصورته الرقمية لا الكتابية، الأمر الذي رأى فيه غسان عبد الخالق: "نزعة إلى (الصورية) بغية ترسيخ مقولة نفي العالم/الواقع، لا لأنه ليس موجوداً فقط، ولكن لأنه يتكون من ذوات منفية، وتقصص هذه النزعة عن ذاتها أكثر ما تقصص، من خلال العنوان الدال الذي اختار إبراهيم نصر الله أن يوضح روايته به. فبدءاً من كلمة (مجرد) بصورتها الفادحة، مروراً بالرقم (2) بتجريد المحاييد، وانتهاء بالتعبير الباتر (فقط) ثمة دلالة يراكمها العنوان في اتجاه: اللاشيء.. اللامعنى.. الامحاء"³

بينما ترى منى محيلان أن العنوان (مجرد 2 فقط) "يشير إلى القيمة الرقمية لاتنين، في إطار مجموعة كبرى، وارتبط عنوان الرواية بخاتمته، فعندما طلب الآخر من الراوي أن يكتب معاناتهما التي ارتبطت بمعاناة الشعب الفلسطيني، وليس الراوي والآخر إلا اثنين فقط، قالوا هذه الحقيقة وقال: لقد رأينا الكثير.. فقلت: نحن مجرد اثنين 2 فقط".⁴

ومن الروايات الأردنية التي اعتنت عناية خاصة بعناوين الفصول رواية "الموت الجميل"⁵ لجمال أبو حمدان، والعجيب هو أن الروائي، لم يعنون الفصول بعناوين محددة، وإنما بالبياض "فقد شاء المؤلف ألا يسمى الفصول، فترك الفواصل بين القسم والآخر، بياضاً. والبياض في الكتابة مهياً لأن نملأه بالسواد: كحواشي المتون في الكتب. أو أن نملأه بالصمت، كالبياض الذي نتركه في الكتابة متقصدين: بياضاً دالاً على ما لا يمكن أن يقال، أو نتركه للقارئ ليملأه بما يشاء. وهناك البياض الذي يفصل بين صدر البيت الشعري وعجزه، كمؤشر على انتهاء الجملة: معنى وإيقاعاً. ووفقاً من أجل استرداد النفس".⁶

1 طراد الكبيسي، ص 67.

2 إبراهيم نصر الله، مجرد 2 فقط، دار الشروق، عمان، 1992.

3 غسان عبد الخالق، الغاية والأسلوب، دراسات وقراءات نقدية في السرد العربي الحديث في الأردن، ص 66.

4 منى محيلان، التجريب في الرواية العربية الأردنية، ص 62.

5 جمال أبو حمدان، الموت الجميل، دار أزمنة، عمان، دار أزمنة، عمان، 1998.

6 طراد الكبيسي، قراءات نصية في روايات أردنية، ص 73.

وليس هذا الأمر بغريب عن الروائي الذي وصفه إلياس فركوح بأنه "أول من غاير واشتق في القصة عندنا"¹، فهو معني بالإبحار في العوالم الجديدة غير المكتشفة للأدب، فهو يصنع أسلوبه الخاص في التشكيل الروائي ولا يسير وفقاً لطرق الآخرين.

وقد أضيف نوعاً آخر إلى هذه العناوين ألا وهو العنوان المثير، وأقصد به ذلك العنوان الذي يثير القارئ من الناحية الفيزيولوجية، ويذهب لقراءته بناء على ذلك، ومنها رواية أحمد الزعبي "العنة"²، ورواية "الشاذ"³ ليزيد عليان، ورواية "امرأة الفصول الخمسة"⁴ لليلى الأطرش، و"انتقام امرأة"⁵ لمحمد الظاهر، و"حواء مرة أخرى"⁶ لهزاع البراري.

وهكذا فإن الروائي الأردني، قد وظف إمكانياته في عملية العنونة للرواية، فجاءت العناوين على مستوى الرواية من الإتقان، والدقة، والجمال، والحدثة.

1 إلياس فركوح، أشهد علي...أشهد علينا، دار أزمنة، عمان، 2004، ص37.

2 أحمد الزعبي، العنة، مؤسسة حمادة، إربد، 1992.

3 يزيد عليان، الشاذ، دار الكرمل، عمان، 1995.

4 ليلى الأطرش، امرأة الفصول الخمسة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1990.

5 محمد الظاهر، انتقام امرأة، دار النهضة، عمان، 1990.

6 هزاع البراري، حواء مرة أخرى، دار النشر، عمان، 1992.

الفصل الثاني

السرد

أولا

تعدد أصوات الرواة/المرايا المتعكسة

"من أين أبدأ بك لأتعرف عليّ؟؟"

أولست لغة المرايا هذه هي ذاتها، ذاتها هي،

لغة الكتابة وفقا لقواعد لعبة الاستغماية، التي نمارسها جميعا؟!"

إلياس فركوح

تعدد أصوات الرواية/المرايا المتعاكسة

يحتوي أي فن سردي على حكاية وكثيراً ما يكون للحكاية راو يرويها، ومرويّ وهو الحكاية التي يرويها، وهذا الأمر يتكرر مع كل عبارة "كان يا ما كان"، قيلت منذ آلاف السنين. وإذا كانت الصورة التقليدية للراوي هي شخص يبدأ بسرد الأحداث على المستمعين، سواء أكان الحكواتي، أم الجدة، أم أيا كان، فالراوي، في الأعمال السردية المكتوبة، قد انتقل من صورته الحقيقية، إلى صورته الذهنية، وهي واحدة من تقنيات الرواية. و"يختبئ الكاتب خلف الراوي، ويسمح له مفهوم الراوي الشاهد بأن يحيد نفسه، وبأن يتقدم إلى القارئ مجرد ناقل للمروي، فتقنية الراوي الشاهد في السرد الروائي، تعادل تقنية آلة التصوير في العمل السينمائي".¹

وتتبع أهمية الراوي من كونه طرفاً في الثالوث الذي يشكل مكونات السرد، إذ إن "البنية السردية للخطاب، تتضافر من ثلاثة مكونات: الراوي، والمروي، والمروي له. يعرف الراوي بأنه ذلك الشخص الذي يروي الحكاية، أو يخبر عنها، سواء أكانت حقيقية، أم متخيلة، ولا يشترط أن يكون اسماً متعيناً، فقد يتوارى خلف صوت، أو ضمير، يصوغ بوساطته المروي بما فيه من أحداث ووقائع، أما المروي فهو كل ما يصدر عن الراوي".² والمروي له بطبيعة الحال هو المتلقي.

فالراوي إذن هو ذاك الشخص الوهمي، الذي يختبئ خلفه الكاتب وقد يكون "واحداً من شخصيات القصة، إلا أنه قد ينتمي إلى عالم آخر، غير العالم الذي تتحرك فيه شخصياتها، ويقوم بوظائف تختلف عن وظيفتها، ويسمح له بالحركة في زمان، ومكان أكثر اتساعاً من زمانها، ومكانها، فبينما تقوم الشخصيات بصناعة الأفعال، والأقوال، والأفكار، التي تدير دفة العالم الخيالي المصور، وتدفعه نحو الصراع، والتطور، فإن الراوي يتجاوز ذلك إلى عرض هذا العالم كله من زاوية معينة، ثم وضعه في إطار خاص".³

وفي الرواية هناك ضمائر عدة في عمليات السرد ولكن "الضمير الأكثر استئثاراً بالسرد، هو هو الـ (هو)، أو الـ (هي)، يليهما الـ (أنا) ثم الـ (أنت) أو (أنت)، ومن النادر

1 يميني العبد، تقنيات السرد الروائي، ص 89.

2 عبد الله إبراهيم، موسوعة السرد العربي، ص 8-9.

3 عبد الرحيم الكردي، الراوي والنص القصصي، ص 17.

أن يكون السرد بأحد ضمائر الجمع (كالنحن، والأنتم، والأنتن) خلافا لما نجده أحيانا في السرد المسرحي، على سبيل المثال.¹

وقد عرف منذ القديم بوجود راو واحد، يقدم الحكاية إلى المستمعين/القراء، "فالأصل في تاريخ السرد الروائي، أن يستأثر بالسرد راو عليم بكل شيء، يعرف ما وقع وما سوف يقع، يعرف الشخص، ويعرف عنهم، وعن دواخلهم، أكثر مما يعرفون، كما في سرد الملاحم الكبرى والمآسي الإغريقية، والشكسبيرية، والرواية التاريخية والبوليسية على سبيل المثال".² إلا أن هذا الأمر لم يعد هو الرائج في الرواية اليوم.

وقد كان هذا الأمر معهودا دوما في القصة، أي الراوي المفرد، الذي كان "مقبولا في القصص التقليدية البسيطة، لأنها تنقل عالما مفهوما يمكن إدراكه بوساطة شخص واحد، وإذا كان إدراك هذا العالم عسيرا على الرؤية الأحادية، فإن قراء هذه القصص كانوا بسطاء إلى درجة أنهم كانوا لا يشكون في مقدرة الإنسان الواحد على عرض الحقيقة وإدراكها".³

ويتفق هذا تماما مع العقلية البسيطة التي تنتظر للأمور من زاوية واحدة، " فعندما ينفرد الراوي بالحكي، فإن القصة عادة ما تكون منظورة من زاوية واحدة، ومعرضة بلهجة واحدة، مسيطرة على السرد، ومن وجهة نظر واحدة، عندئذ تقدم هذه الرؤية الأحادية على أنها الرؤية المعيارية الصائبة، ومن ثم فإن جانبا واحدا من جوانب الحقيقة، ومن جوانب العالم المصور هو الذي يلقي عليه الضوء، وأن حدثا واحدا فقط من الأحداث الكثيرة التي تقع في وقت واحد، هو الذي يعبر عنه لاستحالة أن يرى الإنسان الجوانب كلها ، أو الأحداث كلها في وقت واحد، وإذا فعل ذلك فمن العسير عليه أن يقدمها، أو يعرضها في وقت واحد، ولهذا فإن الاعتماد على الراوي المفرد يعد ترسيخا للطابع الذاتي النسبي في النص الأدبي، كما يعد الاعتماد على رواة كثيرين جنوحا في الموضوعية".⁴

ولعل هذه الطريقة هي الأنسب لزمن لم يعرف التلفاز، والتقنيات السينمائية، التي جاءت بفكرة النظر من وجهات نظر متعددة في أماكن مختلفة، وأزمنة متعددة.

1 صلاح صالح، سرد الآخر، ص63.

2 المرجع السابق، ص62.

3 عبد الرحيم الكردي، الراوي والنص القصصي، ص139.

4 المرجع السابق، ص138.

اعتمدت الرواية الأردنية في بداياتها الراوي المفرد فكان "راويا عليما بكل شيء، وكثيرا ما يتدخل، أو يفسر، أو يعلق، أو يخاطب القراء مباشرة. وكان تعدد الشخصيات وسيلة لا غاية فنية، كما تظهر باهتة أمام الوعظ، أو الإرشاد، أو إلحاح الأفكار".¹

فأحادية الراوي تتفق مع الرواية في بداياتها، مع النظرة السائدة للرواية آنذاك بوصفها تقدم وعظا، وإرشادا.

ولكن هذا الأمر اختلف كثيرا "فمع التطور الثقافي الشامل وتطور السرد الروائي، وتطور الشغل النقدي، تشظى السارد العليم أو اختفى لصالح ثلاثة ساردين أساسيين، كل منهم بضمير الآخر، فهناك السارد الموجود داخل النص الروائي، الذي يمكن أن يسهم أحيانا في تفسير الأحداث والتفاعل مع الشخصيات، وهناك ما سمي السارد الضمني، الذي يقع خارج النص بصورة كلية، وينسب إليه مسك خيوط العمل الروائي، ونثراته، وشظاياه، بما في ذلك السارد الموجود داخل النص الروائي، وهناك أخيرا ذات الكاتب التي أخرجها النقد المعاصر من -التدخل في- أو التمازج عبر أي ملمح من ملامح الساردين، أو الشخصيات الروائية، أو المقولات".²

ومع تطور الحياة، وتقدم الفكر الإنساني، أصبح "العقل الحديث نفسه لا يقبل صيغة الراوي في القصة، سواء أكان مفردا، أم متعددا بوصفه خطأ في لوحة فنية خيالية".³ وتلاشت شيئا فشيئا فكرة الراوي المفرد، والعالم بكل شيء.

وإن كنا نجد في الرواية الحداثية توظيفا خاصا لتقنية الراوي المفرد، فإن ذلك يجيء وفق توظيف خاص، إذ "أصبحت تقنية فنية، تعبر عن الذاتية في الرؤية، أو تعبر عن اغترابها في عالم اضمحل فيه قدر الإنسان، وتلاشى صوته، فالروايات التي تستخدم الراوي أحادي الرؤية اليوم، إنما توظفه للتعبير عن اغتراب الإنسان، ورومانسيته، أو شعوره بعدم معقولية هذا العالم الذي يعيش فيه".⁴ وبذلك تصبح عملية الاكتفاء براو أحادي، تقنية خاصة تعبر عن وضع اغترابي خاص، وليس تقنية أصيلة في الرواية الحداثية اليوم.

1 شكري الماضي، الرواية العربية في فلسطين والأردن في القرن العشرين، ص23.

2 صلاح صالح، سرد الآخر، ص63.

3 عبد الرحيم الكردي، الراوي والنص القصصي، ص139.

4 عبد الرحيم الكردي، ص139.

وينسجم تعدد الرواة مع العقل الحديث، إذ إنه "يعمل على إبراز الجوانب المختلفة للحقيقة، ويكسر حدة السلطة المطلقة، التي يحتكرها الراوي المفرد المهيمن على القص".¹

إن الراوي "المتعدد يتيح الفرصة لتقديم الحقيقة من كل جوانبها، وكذلك يمكنه تقديم الأحداث التي تقع في وقت واحد، ويختلف تعدد الراوي عن الراوي العليم بكل شيء، في أن تعدد الراوي عبارة عن مجموعة من وجهات النظر المختلفة، بل المتعارضة، التي تسلط على الأحداث، أما الراوي العليم، فهي وجهة واحدة، خرجت عن حدودها الواقعية المنطقية، فادعت معرفتها بكل شيء، وهي ما تزال تحتفظ بصوت واحد بلهجة واحدة في العرض".²

والسبب الذي يدعو الروائي إلى توظيف تقنية تعدد الرواة في الرواية الواحدة، هو "البرهان السردى على أن الحقيقة نسبية دائماً، وتعتمد نسبتها على مواقع الرواة، ووجهات نظرهم، وموقعهم من الأشياء".³

وتصل هذه النسبية حد الاختلاف مع الروائي ذاته الذي يظهر كل وجهات النظر حتى تلك التي يعارضها، "ومن ثم فإن القارئ يتلقى عدداً من وجهات النظر التي لا تدعي إحداها احتكار الحقيقة، ويجد القارئ نفسه أمام إمكانات غير محدودة، لإنتاج المعنى، قد تتعارض مع نوايا المؤلف، لكنها تتطلب منه اشتراكاً فعالاً في تفسير كل من المعاني ذات الخلفيات المتباينة، وهكذا يصل القارئ عن طريق المشاركة الإيجابية في إنتاج النص، إلى مفهوم نسبي للحقيقة، يتوزع على المناظر المتعددة، أو المشاهد التي يقدمها النص بصورة متكافئة، وهذا المفهوم النسبي للحقيقة في تعدد الرواة هو تعدد لوجوه الحقيقة، بل وصعوبة القبض عليها بصورة تامة ونهائية، حتى بعد قراءة الوجوه المتعددة لها".⁴ ويقودنا هذا للسؤال القديم الحديث عن مدى وجود موضوعية حقيقية في هذا العالم، وإلى أي مدى يستطيع الروائي أن يكون موضوعياً في طرحه وجهات النظر المتعددة، وإلى أي مدى يمارس الروائي نوعاً من القمع الفكري على أبطاله، فهو وإن أظهر الموضوعية، وتعدد وجهات النظر، فهو في النهاية لن يعطي إلا راية وجهة نظره التي يرى أنها الصواب.

1 المرجع السابق، ص140.

2 المرجع السابق، ص139.

3 عبد الحميد المحادين، التقنيات السردية في روايات عبد الرحمن منيف، ص29.

4 محمد قرانيا، الرية الواقعية في رواية وجهان لعنقاء واحدة، مجلة الموقف الأدبي، ص35.

ومن جانب آخر فإن تقنية تعدد أصوات الرواة "تساعد الروائي على الإسهاب في وصف مشاعر كل شخصية على حدة حيث تستقل بعرض الحدث من زاوية رؤيتها الخاصة، ففتير الجوانب المتعلقة بها، ومن ثم الجوانب الأخرى المتصلة بها مع غيرها، ويقوم هذا المفهوم على تحدي سلطة المؤلف، عن طريق توزيع المنظور القصصي على عدد من الشخصيات، تقدم كل منها وجهة نظرها تجاه حدث بعينه".¹

وهذا ينسجم مع الفكر الحديث في السياسة، والاجتماع، والاقتصاد، والقائم على التعددية، ونبذ فكرة الصوت الواحد، التي سادت لعصور طويلة.

وأحيانا قد يأتي توظيف هذه التقنية، وفاقا لمقتضيات العمل الروائي، وسيرورة الأحداث، "كأن يترك الراوي الذي يروي بضمير الأنا مكانه، في مفصل ما من مفاصل العمل الروائي، إلى الراوي الشاهد، أو أن يتحول هذا الراوي الذي يروي بضمير الأنا، من راو حاضر يعرف أمورا كثيرة (لأنه معني بها)، إلى مجرد شاهد ينقل فقط ما يقع عليه نظره".²

والاتجاه نحو الراوي المتعدد، تطور نوعي في تاريخ تطور الحركة الروائية العالمية، وهو منسجم تماما مع عملية تطور الفكر العالمي، وقد عد النقاد عملية "سرد أحداث الرواية، أو الحدث الرئيسي فيها بألسنة عدد من الشخصيات التي تروي كل منها الحدث من منظوره الخاص، وموقعه الخاص، قفزة نوعية في تاريخ الرواية، على الصعيدين التقني، والفلسفي، إذ استطاع فن الرواية أن يستثمر ذلك الإرث الفلسفي، والثقافي الإنساني الكبير، في إطار علائق الأنا بالآخر، والانحياز إلى فكرة التعددية، والانفتاح، في مقابل الأحادية، والانغلاق".³

وتتحقق تقنية تعدد الأصوات الرواية، عن طريق اشتراك كل شخصية من الشخصيات الروائية "في رواية الحدث الواحد، فتؤدي دور الأنا ودور الآخر بصورة جلية، من غير أن يكون هناك توازن صارم في القسمة -الفنية والمضمونية- بين أدوار الأنا والآخر، حين يكون عدد الشخصيات الساردة أكثر من اثنين".⁴

ولعل الرواية العربية التي أصبحت اليوم هي الأقرب لنبض الشارع ولهموم، وآلام، وآمال الإنسان العربي، تحاول تحقيق رغباته المكبوتة بكسر سلطة الفرد والأحادية السلطوية،

1 محمد قرانيا، السابق، ص 63.

2 يمني العبد، تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنوي، ص 89.

3 صلاح صالح، سرد الآخر، ص 68-69.

4 المرجع السابق، ص 70.

ونظام الحزب الواحد، والأنظمة المطلقة، فتقف أمام هذا الفرد وتحاوره، وتناقشه، وتتقده، وتعلن رفضها لأحاديته المطلقة، أو على الأقل هي تحاول تقديم فكرة متكاملة، من كافة الزوايا للحقيقة التي يصعب، بل ويستحيل رؤيتها من زاوية واحدة.

وتتم عملية الانتقال من راو إلى آخر في الرواية "عن طريق وصلة لعلها كلمة تستخدم نفس الدلالة، أو بدلالة أخرى، تأتي مرادفة لما سبق، أو مفارقة لها على طريق النقلات السيميائية، المعروفة بالـ Inposition حيث تستخدم نفس الصورة في سياقين sequences مختلفين، مما يثري دلالة أحدهما الآخر".¹

وأشكال الرواية تختلف من رواية إلى أخرى، وإن كانت رواية السيرة الذاتية، ذات خصوصية في هذا المجال إذ إنها تحتوي "أولاً: السيرة كوقائع كما حدثت، ثانياً الراوي الأول /راوي السيرة - المشاركة أو المتفرج /الراوي العليم، ثالثاً: الراوي الثالث/السارد للمتخيل الروائي".²

كذلك الأمر في رواية **حارس المدينة الضائعة** "إذ إن هناك شخصيتين تتناوبان على السرد: بضمير الغائب (الراوي) وبضمير المتكلم (بطل السيرة/سعيد)".³

وقد قام المؤلف بالتفريق ما بين كلام الراوي بضمير الغائب، وضمير المتكلم، عن طريق وضع نقطتين رأسييتين قبل بدء كلام الراوي الثاني، وهو البطل (سعيد)، على سبيل المثال:

"حيث كان على يقين من أنه وضع قدمه في المكان الصحيح ما إن لامست هذه القدم خشبة المسرح، بعد أن لفت انتباه أحد المخرجين المسرحيين، حين جاء لإلقاء محاضرة بدعوة من اللجنة الثقافية لطلبة الكلية.

: صحيح أنني لم أكن قد أعددت النفس، لكي أكون ممثلاً مسرحياً، لكنني أثبت قدرة فائقة، دفعت مخرجاً تلفزيونياً للقيام باختطافي.

المسلسل هو الأضخم في تاريخ التلفزيون. أفهمه المخرج. ونجاحه سيكون مدوياً.

وسأله إن كان يذكر نجاح (هاواي 5)، (كوجاك)، (بيتون بليس).

فأجبت ، أذكر أذكر.

1 إدوار الخراط، أصوات الحداثة، ص 62.

2 طراد الكبيسي، قراءات، ص 131.

3 المرجع السابق، ص 67، 68.

وسأله، إن كان يذكر النجاح الكاسح لمسلسل (دالاس)
:فأجبته، أذكر أذكر.

ولكي يكون مطمئنا أكثر، سأل المخرج..

: كالنجاح الذي حققه فيلم (أبي فوق الشجرة) يعني؟

عندها قفز المخرج وقال له: لقد وجدتها، مثل الفيلم وأكثر.

وافق..¹

ولعل هذه الطريقة في تناوب السرد، بالإضافة لما تحققه من موضوعية في الرؤية، وإظهار لوجوه الحقيقة المختلفة، فهي أيضا تعطي للسرد نوعا من التشويق الذي ينماز به الحوار عادة. فضلا عما يراه طراد الكبيسي من "أن هذا الضرب من السرد المتكامل بالتناوب يجعل الرؤية: رواية مصاحبة. ويمنح العمل صفتي: الرواية والسيرة معا. أي المتخيل والواقعي. ما حدث وما يمكن أن يحدث، كما يمنح العمل الصفة الحوارية بين الراوي منه، وحيث تتداخل الأزمنة: ما حدث، وما يحدث وسيحدث، (الماضي، والحاضر، والمستقبل)."²

ومن روايات مؤنس الرزاز أيضا التي اعتمدت تقنية تعدد أصوات الرواة رواية **"جمعة القفاري - يوميات نكرة"**³، التي اعتمدت في معظمها ضمير المتكلم الذي يتناسب مع أسلوب السيرة الذي اعتمدته الرواية أو بالأحرى اليوميات كما يشير عنوان الرواية ولكن السرد كان ينتقل أحيانا إلى ضمير الغائب، "وحين يتحول فعل السرد إلى الآخر ويصبح هو - المقصود - فإن طبيعة السرد تتغير، إذ يتداخل الأنا مع الآخر. وهنا يظهر تغير الدلالة مع تغير ضمير السرد، عند ضمير المتكلم تصبح الجملة فعلية تصف الأداء أو الحركات، وعند ضمير الغائب تصبح اسمية تصف الحالة الإنسانية ذاتها في حالتها الفيزيائية القائمة وإن كان هذا ليس اشتراطا عاما."⁴

فمثلا في الفصل الأول الذي جاء بعنوان "مشاهد من حياة شاهد" يقول:

1 إبراهيم نصر الله، حارس المدينة الضائعة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1998، ص32-33.

2 طراد، ص68.

3 مؤنس الرزاز، جمعة القفاري- يوميات نكرة، منشورات أمانة عمان الكبرى، عمان، 2002.

4 عبد الله رضوان، أسئلة الرواية الأردنية، ص112-113.

" نعم. أنا جمعة القفاري (ما غيره) الذي عاش طوال حياته في عمان الغربية. لم يغادرها إلا في سفرات سياحية إلى أوروبا، أو للعلاج في أمريكا".¹

وكما نلاحظ فإن هذا السرد في هذا الفصل يجيء بصيغة الراوي المتكلم، بينما في أماكن أخرى من الرواية ينتقل السرد إلى الراوي بضمير الغائب كما في فصل بعنوان "جمعة يعثر على عمل بعد شهور من البطالة" إذ يقول:

"بأشر جمعة القفاري عمله في المجلة المحلية، وكان يقوم بعدة وظائف دفعة واحدة. ومن بين هذه الوظائف عمله مندوبا في قسم التحقيقات. علما بأنه المحرر الوحيد في هذا القسم!"²

وأحيانا كان ينتقل ما بين الراوي بضمير المتكلم، إلى الراوي بضمير الغائب في الفصل الواحد، وبغثة دون سابق إنذار.

وهناك فرق جوهري في السرد حين الانتقال من ضمير المتكلم إلى ضمير الغائب، "ولعل لهذا التغيير علاقة بخصوصية ضمير المتكلم حيث تبرز حرارة الذات وسطوتها على النص لإيصال الحالة الروحية الفكرية لذات المتحدث، على العكس من ذلك حين يعتمد السرد بضمير الغائب فإن حيادية تتشأ مع الموصوف، بحيث تبدو الصورة موضوعية إلى حد ما... وتزداد هذه الموضوعية، وادعاء معرفة الآخر ودوافعه، حين يصبح الحديث من أطراف أو أشخاص لا علاقة لهم بالذات".³

ومن الأمثلة على رواية السيرة رواية "نجم المتوسط" التي يتناوب على سرد أحداثها الراويان، الأول، والثالث، وذلك بحسب مقتضيات الحدث، "وقد تداخلت لديه العناصر الثلاثة: فهو صاحب السيرة بدلائل كثيرة، وهو راويها العليم، وهو الروائي /المؤلف/ أي من وضعها في الكتاب الذي بين أيدينا، مما جعل الأمر أكثر تعقيدا بالنسبة لنا وله، وحرمانا من الرأي الثالث. بمعنى أن علي حسين خلف، لم يستطع أن يتخذ لنفسه موقفا بمساحة مناسبة عما جرى ليفسح لمتخيله المجال لتفكيك الوقائع، وتفسيرها، وإعادة تركيبها، لذا كان هو صاحب السيرة، وراويها، وقد قدمها لنا كما هي، مرتبة في المكان، والزمان، أو كما رتبها الزمان والمكان

1 مؤنس الرزاز، جمعة القفاري، ص5.

2 مؤنس الرزاز، جمعة القفاري، ص25.

3 عبد الله رضوان، السابق، ص113.

نفسه: هموما فردية، أو اجتماعية (صغيرة). وحالات اشتباك فكرية وسياسية وحياتية يومية. ثم ذروة (كارثية) ¹

ونلاحظ في هذه الرواية؛ أن الروائي كان يظهر تعدد زوايا النظر التي تخلقها تقنية تعدد الرواة، ولكنه يبطن دكتاتورية السلطة الواحدة، إذ إن هؤلاء الرواة الثلاثة الذين يروون، ليسوا سوى وجوه ثلاثة لراو واحد، يرى الأمور بنظرة أحادية.

بينما في رواية "الشظايا والفسيفساء" ² مثلا كانت تقنية تعدد الرواة عملية تعددية فكرية حقيقية لا مجرد تقنية حدائية تزيينية، إذ "انقسمت الرواية قسمين هما: الشظايا، وهو معني برصد المشهد الروائي من خلال صوت عبد الكريم إبراهيم، والفسيفساء من خلال سمير إبراهيم. وكلاهما أقرب إلى نمط الأصوات الروائية، التي تقربها من رواية متعددة الأصوات، وهنا يتم تحديد ذلك بثنائية الأصوات، حيث يتمركز الصوتان ليعبرا عن ملامح الأصوات الأخرى". ³ فحينما يروي الرواية راويان مختلفان فكرا وزاوية نظر، حينها تكتمل الصورة، وتتضح أبعادها، وإن كنا لا نجزم بوجود روائي مطلق الموضوعية، وليس من حقنا أن نطالبه بها، فهو أديب يعبر عن مشاعره كما يراها، وليس عالما يبحث عن الحقيقة مهما كانت.

وقد حققت هذه التقنية إثراء مهما على مستوى "التوزع، والتلون وتغيير الإيقاع على طول مسار الحدث، وبخاصة بالإدلاء بوجهات النظر، لما للرواية -مكانا وزمانا- من محدودية الحيز. إذ كان التقسيم، وإعطاء الدور للأصوات مجالا، ذلك ما أبعد الرواية عن النمطية وأدخلها مدخل الحيوية، ساهم الشكل الروائي هنا في وضع الموضوعية الروائية موضع المسألة السياسية، والصراعات الدائرة بين المثقفين السياسيين، وما لحق بهم من إحباطات، وما جرت به الأخطاء من ويلات لكن ما يعمق هذا النمط من تعدد زوايا الشكل في الرصد والطرح ومنح الحركة". ⁴

وإذا كانت تقنية تعدد أصوات الرواة أصبحت أمرا رائجا في الرواية الأردنية ومقبولا لدى القارئ، فإن الأمر المثير للدهشة هو تدخل المؤلف نفسه في نص الرواية. كما في رواية

1 طراد، ص132.

2 مؤنس الرزاز، الشظايا والفسيفساء.

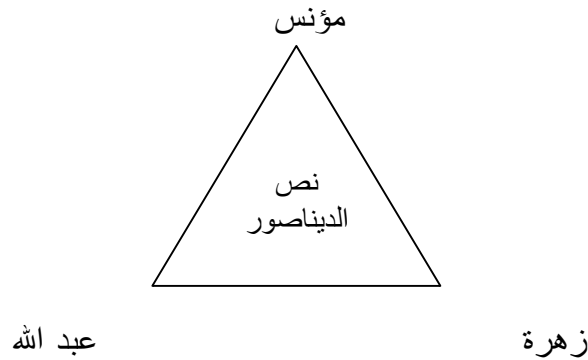
3 جاسم عاصي، المعنى الضامر دراسات في السرد الروائي، ص125.

4 جاسم عاصي، المعنى الضامر دراسات في السرد الروائي، ص125-126.

مذكرات ديناصور¹ إذ "تتناهى إلينا أصوات الشخصيات من أعماق اللاشعور، ويصل إلينا بضمير الغائب صوت الراوي الكلي المعرفة، وأسوأ هذه الأصوات صوت المؤلف، يجيء إلينا على شكل خبر، أو تعريف بشيء أو تعليق عن شيء، يذكرنا ببداية الرواية الأردنية عند حسني فريز، وعيسى الناعوري، وببداية الرواية العربية عند هيكل والمويلحي، وحافظ إبراهيم".²

يمكن القول أن هذه التدخلات من قبل المؤلف في الرواية محاولة الإمعان في الإغراب، وإثارة الدهشة التي هي معيار الشعرية.

وقد قسم جاسم³ عاصي الرواة في نص رواية مذكرات ديناصور حسب الشكل الآتي:



وهذا ما أدى إلى إضفاء نوع من الواقعية على أحداث الرواية وهي "خصيصة تعكس قصدية الإشارة نحو تسجيل لأحداث وأفعال مؤداة بفعل حركة الحياة، خاصة السياسية والاجتماعية منها. وذلك بوضع مثلث متساوي الأضلاع لإنتاج النص. وهي وظائف تؤدي إلى واقعية ما يجري ورؤوس هذا المثلث هي زهرة، مؤنس، عبد الله".⁴ وهم رواة توزعوا وفق المثلث السابق.

1 مؤنس الرزاز، مذكرات ديناصور، دار البناييع للنشر، عمان، 1994.

2 محمد القواسمة، الخطاب الروائي في الأردن، ص98.

3 جاسم عاصي، ص109-110.

4 المرجع السابق، ص109-110.

ويسعى المؤلف إلى تعداد الرواة في الرواية بوعي مقصود ويذكر ذلك في مقدمة الرواية التي جاءت بعنوان "مؤخرة لا مقدمة لها لحكاية حب"¹ إذ يقول بعد أن أهدى الرواية إلى السيدة زهرة، والسيد عبد الله الديناصور، والسيد مؤنس الرزاز:

"ولا بد أن أشير أخيراً إلى امتناني الخاص لعملية تبادل هؤلاء جميعاً الأدوار والألسن واللغة، وتقص كل شخصية منهم دور شخصية أخرى في لحظات نادرة لا تتكرر!"²

وقد كان المؤلف في هذه الرواية يقدم ما يعين القارئ على تحديد هوية الراوي، ولا يترك الأمر لخياله، إذ يوضح منذ بداية كل فصل، من هو الراوي، فمثلاً يسمي فصلاً بعنوان "هكذا تكلمت زهرة"³، أو مثلاً "عبد الله الديناصور يثرثر في منامه"⁴، وهكذا.

وإذا كانت معظم هذه الروايات يتشابك فيها الرواة، ويتداخلون بطريقة يصبح معها على القارئ أن يبقى متيقظ الذهن، حتى يشعر بالمناطق التي ينتقل فيها خيط السرد من راوٍ إلى آخر، فإن رواية "أعمدة الغبار" تقدم للقارئ المفتاح لتحديد هوية الراوي. إذ إن تقنية تعدد أصوات الرواة "تقنية هامة ومحورية في بناء هذه الرواية، وهي تقنية تبادل ضمائر المتكلم والغائب، أو تداخلها، بحيث ينساب النص من أحدها إلى الآخر على نحو فيه إحكام وما يكاد يقارب العفوية وليس بها - ولكنه لا يبخل على القارئ بقدر من العون، فيستخدم نوعين من حروف الطباعة، العادي المستقيم، و بضمير الغائب، أو للسارد العارف الذي قد يكون محايداً أو لا يكون، والحرف أو البنط المائل (الإيتاليك) بضمير المتكلم، أي كان سواء نصري، أو صبا، زكريا أو داليا، أو سلطان، وهكذا."⁵

فمثلاً جاء في القسم الأول الذي كان بعنوان "دم الحائط قيح" جاءت فقرة بضمير الغائب:

"خرج إلى الشارع. لم تكن هي. تلفت باحثاً عنها. وقفت عربة أجرة أمامه، وطلع شرطي من بابها. تريت ليسوي من ترتيب قميصه عند الحزام العريض. أبصرها هناك على

1 مؤنس الرزاز، مذكرات ديناصور، ص 5.

2 المرجع السابق، ص 5.

3 مذكرات، ص 14.

4 مذكرات، ص 20.

5 إدوار الخراط، أصوات الحداثة، ص 61.

بعد أمتار قليلة. كانت قد اجتازت الشارع مع موجة العابرين، ومشيت بمحاذاة واجهة (جبري) الزجاجية.

تشهى البكاء لكن صوته صخرة صلبة ما تزال.

وهو..."

ثم ينتقل السرد فجأة إلى ضمير المتكلم (بالخط المائل):

"كانت أُمي تقول بأنني إنسان أبيض القلب. وكنت أهز رأسي موافقا كي لا أدعها

تسترسل.

أعرف بقية الأسطوانة: وكما تعرف الناس أجناس.

مشكلتك أنك تظن الجميع مثلك.

لست أفضل منهم. أرد عليها.¹

وفي المثال السابق انتقل السرد من الراوي بضمير الغائب إلى الراوي بضمير المتكلم على لسان بطل الرواية "نصري" وفي فصول أخرى كان السرد ينتقل من الراوي الغائب إلى الراوي المتكلم على لسان "صبا" وأحيانا على لسان "سلطان" أو "زكريا" أو غيرهم من شخصيات الرواية.

ويسير هذا الأمر في الرواية وفق نظام خاص، يطرد في كل الفصول إذ "يبدأ الفصل بحكاية بصوت الراوي الغائب باستمرار، المائل باستمرار في وقت معا، وفي هذه الحكاية يأتي الوصف والحوار والشرح أحيانا، ثم ينزلق النص بنعومة أو بفجأة، كما يتطلب الموقف الروائي، إلى صوت داخلي بضمير المتكلم (بالحرف المائل).²

ولا يعني هذا أن الحدود الفاصلة ما بين سارد وآخر واضحة المعالم تماما "فكل شيء يتداخل في كل شيء، والطباعة بالحروف المتميزة موجهة إلى القارئ للانتباه إلى التحول في زمن الخطاب".³

ومن الروايات الأردنية التي اعتمدت تقنية تعدد أصوات الرواة رواية "الموت الجميل"⁴، التي استخدمت تقنية تعدد الأصوات من خلال ما يسمى بالقصة داخل القصة، ولكل

1 إلياس فركوح، أعمدة الغبار، ص52.

2 إدوار الخراط، أصوات الحادثة، ص61.

3 طراد الكبيسي، ص45.

4 جمال أبو حمدان، الموت الجميل.

قصة منهما راو مستقل، "وهذا يعني أن النص قائم على: قصة إطار، وقصة مضمنة داخلها. لكنهما منصهرتان في كيان سردي تجسده وحدة القص، وتجانس المواقف، والرؤى، والمشاعر للراويين".¹

وكلا الراويين يسرد قصته بضمير المتكلم، ولكنهما راويان مختلفان، الأول هو الذي يروي أحداث الرواية الأساسية، والثاني هو راوي القصة الداخلية، وهي ما جاءت في أوراق الغريب، التي وجدها البطل عند حافة البئر، التي وجدت جثة الغريب فيه، أو ما يطلق عليه "بنية التضمين حيث يتناوب الراويان القص، وهنا تصبح الرؤية: رؤية مصاحبة، وتستمر هذه حتى نهاية هذا القسم (الأوراق). أي حيث انتهت رواية (الغريب) حيث يعود الراوي الأول في البنية الإطارية للرواية، مواصلا السرد حتى نهاية الرواية".²

ولكن على الرغم من هذا التداخل ما بين الراويين والتشابك، فقد عمل المؤلف على مساعدة القارئ على معرفة الحد الفاصل ما بين الراويين، فالراوي الثاني يتميز بالطباعة باللون الغامق، عن الراوي الأول.

وهكذا نرى أن ظاهرة تعدد أصوات الرواة قد ظهرت في النتاجات الروائية في الأردن ولم تكن مجرد حلية خارجية تزيينية، إذ إنها ساهمت في إثراء الرواية والارتقاء بها فنيا ومضمونيا.

1 طراد الكبيسي، قراءات نصية، ص76.

2 المرجع السابق، قراءات، ص 76.

ثانيا

الرواية المفككة / رواية الشظايا

"أنا كتلة هائلة من الشظايا..."

ثم تأتي الريح فتجمعني..."

بيكاسو

جماليات الفوضى

الرواية المفككة/ رواية الشظايا

إذا كانت الانعطافات حادة البروز في جسم الأدب بعامه، والرواية بخاصة، مرتبطة عادة بالانعطافات الكبرى في حياة المجتمعات والناس، فإن الميل ما بعد الحدائي للرواية إلى التفكك، والتشتت، والتشظي، ليس ببعيد عن عصر التشتت الذي نعيش، تشتت ذهني، وعقلي، واجتماعي، وعدم اتصاح للرؤى، وسيطرة للتكنولوجيا الرقمية، والصورة، والدراما، على إنسان اليوم، كل هذا من الطبيعي أن يفرز رواية تتصف بالتفكك، والتشظي، فلا سيرورة للأحداث وفق التتابع الزمني، ولا سير واضح المعالم للرواية تجاه الحبكة ومن ثم الحل، كما في الرواية الكلاسيكية، وإن وجدت الحبكة فهي أيضا مفككة، والأشخاص مشتتون ذهنيا، وزمانيا، ومكانيا، هذه هي رواية الشظايا.

وقد عرف بعض النقاد الرواية المفككة، بأنها الرواية التي "نبذت أساليب ورؤى الحساسة الجديدة التقليدية، فهي لا تعنى بتسلسل الأحداث على نسق مدبر يبدو طبيعيا وفق مفهوم معين عفا عليه الزمن لما هو طبيعي، فيأتي الماضي قبل الراهن، ويستشرف المستقبل فيما هو آت"¹. كما أنه "ليس في الرواية الحدائية بالضرورة حبكة أو عقدة، يمهد لها الكاتب بفرشة تهئ الأذهان، وتشوق القراء، ثم يتصاعد بها في توتر محسوب، حتى يحلها في النهاية فيريح ويستريح، ولا تتبني رواية الحساسة الجديدة على تصور فني جذري. متضمن أو مفصح عنه سواء بسواء هو أن العالم والمجتمع والذات قابلة كلها للتعليل والتفسير المنطقي "المعقول"، حيث تترتب المعلومات على العلل، أو تتأتى النتائج عن الأسباب"². أما إذا كان العالم حولنا اليوم يسير بطرق لا معقولة، والأمور تسير فيه وفق سيرورة لا تخضع للعقل ولا للمنطق، ولا شيء يمكن تفسيره، والحقيقة مغيبة دائما، فلا بد من أن تكون الرواية الحدائية كذلك.

وهذا التشظي هو ما أطلق عليه أحيانا "جماليات الفوضى"، كما وصفته إحدى الدارسات، إذ تقول: "إن الواقع الروائي الراهن أصبح مكتنزا بإضافات كيفية ذات حضور مكثف، مما يشكل صعوبة بالغة في تلقي رؤية ما بعد الحدائية، والتفاعل معها، ومن ثم فقد اقترحت مسمى "جماليات الفوضى" للتعبير عن هذا الواقع الفني الروائي، مدركة أن الفوضى

1 الخراط، أصوات الحدائية، ص45-46.

2 المرجع السابق، ص45-46.

ليست ظاهرة فنية في حد ذاتها بل ظاهرة فنية، لخضوعها لفلسفة تعبر عن موقف الإنسان المعاصر، من الوجود ومن نفسه، ومن العمل الإبداعي، في حالة من اللاتناغم والتشظي.¹

أما مظاهر هذا التشظي في الرواية فكثيرة، منها "التخلي عن الحكمة الروائية المحكمة وعن البطل، وتكوينه السيكولوجي، فظهر ما يمكن تسميته بتشظي الزمن في محاولة للتواصل مع قارئ مغترب، يعيش في أزمنة انكسار وعوالم جديدة عليه، وتهميش المكان أو إظهاره أنه خلفية لحظية غير دالة على شيء، وهشاشة الشخصية الروائية وعدم قدرتها على فهم الواقع ومن ثم فهي شخصية ذات أبعاد سيكولوجية، ملؤها الحيرة، والتشتت فيها النموذج المثالي أو المأمول بسبب الحيرة والضياح اللذين يسيطران عليها."²

أما على مستوى السرد في الرواية الحداثية فإنه "يتفكك فيها وتتقطع لحظاته، ويتداعى الزمن، ويتشتت في حركة مستمرة، غير أن ذلك كله يتناوب مع مركز بؤري، ينطلق السرد منه، ويعود إليه بعد رحلة شتاته أزمنة وأمكنة."³ فعلى الرغم من هذا التشظي كله، هناك خيط سردي، وإن كان شفافاً، هو الذي يربط أشتات الرواية من بدايتها حتى نهايتها.

أو هي الانحرافات السردية كما أطلق عليها شكري الماضي، التي حددها "بالانتقال من حدث إلى حدث، ومن مكان إلى آخر، ومن شخصية إلى ثانية. وهذه الانحرافات المتعمدة تكسر التسلسل الزمني، بل يفقد الزمن أهم خصائصه (أي التسلسل)، وتتداخل الأزمنة وأحياناً تختفي وكذا المكان. وحتى موضوع الرواية لا يتصف بالوحدة، أو التناغم، أو التحديد، والشخصيات مجرد أطياف، أو أسماء أو هي مجرد حروف لا معنى لها، أو رموز، أو ضمائر، أو أصوات. ولغة الرواية ليست واحدة فهناك مستويات متعددة، وأحياناً نلاحظ تمرداً على اللغة المألوفة، وتراكيبها، وقواعدها."⁴

1 أماني فؤاد، صبحي موسى، رواية ما بعد الحداثة حبكة مفككة وبطل مغترب وزمن متشظ، جريدة القيس، ص40.

2 المرجع السابق، ص40.

3 جهاد عطا نعيصة، في مشكلات السرد الروائي، ص84.

4 شكري الماضي، الرواية العربية، ص94.

إذن فالتفكك يبدو وكأنه تفكيك لنظام الرواية الكلاسيكي لسيرورة الزمن، والحبكة والشخصيات واللغة وحتى الرواية. حتى أطلق بعض النقاد على الرواية الحداثيّة مصطلح "مضاد الرواية"¹ مثل سارتر الذي أبى أن يطلق عليها مصطلح الرواية الجديدة.

وتفكك الشخصيات أصبح سمة بارزة في رواية التفكيك "فحين تنتشظى الرواية، وتتبعثر أشلاؤها التي تشكل في مجموعها الصورة الكلية للبطل، ويتحطم نظام الأحداث من حولها، لا يعود بمقدور النظام السردى الكلاسيكي احتضان مثل تلك المادة المحطمة المبعثرة".² وبذلك تصبح تقنية التشظي ضرورة من ضرورات الرواية الحداثيّة.

وحتى الحبكة في رواية التفكك هي حبكة مفككة، "وغير ذات أهداف، ولا تقيم لعلاقة السببية وزنا".³

والأسباب التي تدعو الروائي - بقصد أو بغير قصد - لكتابة رواية مفككة مشطاة تتبع كلها مما يعيشه اليوم، "فعندما تنتشظى الأبنية المجتمعية، ويفقد الإنسان وحدته مع ذاته لا بد من الاستناد إلى جماليات التفكك بدلا من جماليات الوحدة والتناغم. وفي ظل التفكك، والتبعثر، والتناثر، لا بد من تفجير منطق الحبكة القائمة على التسلسل، والترابط، أو البداية والذروة والنهاية، وإذا كانت الرواية الحديثة تكابد من أجل اختفاء الكاتب لتقديم المادة الروائية بموضوعية، فإن الروائي الجديد يتدخل بصورة مباشرة وغير مباشرة، بل يعتمد مخاطبة القارئ، ومحاورته، كما يتقصد التعليق، والشرح، وكل هذا من أجل تحطيم مبدأ الإيهام بالواقعية".⁴

وهذا التفكك والتشظي أمر طبيعي في الرواية، إذ إنها "الشكل المطابق للتجزئة، والتشظي، وعواقب الاستلاب، من أجل تشييد كلية جزئية، إذا جاز التعبير، تسعف البطل الروائي الإشكالي على أن يتعرف إلى ذاته، لكن مضمون الرواية غير التام باستمرار (نتيجة لوجودها في عالم عرضي واشتمالها على فرد إشكالي) يجعل شكلها في حالة صيرورة وغير

1 عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص75. نقلا عن: P. 433-434 , La littérature du symbolisme au nouveau roman

Bernard Gros , Paris , 1970.

2 سليمان الأزري، العبور إلى الحاضرة، ص194.

3 القيس، ص40.

4 شكري الماضي، الرواية العربية في فلسطين والاردن، ص94.

مكتمل".¹ وهذا يجعل من التشظي لازمة ضرورية للرواية، أو ربما للرواية الحداثية، التي تتسم بالانفتاح، وبالنهايات المفتوحة، وعدم اكتمال الحكاية، وعدم الانتهاء إلى نتيجة نهائية.

أما في العالم العربي فإن هذا التشظي وذاك التكسر هو الأبرز والأوضح من أي بقعة أخرى على الأرض، "وبذلك تصبح اللغة الأدبية وعاء للواقع وانكساراته في الوعي، لذا تساير من منظور متزامن صدى لواقع التكسر الاجتماعي العربي، وتحاول الخروج من شروط مأزمتها عبر طرح الأزمة، ومحاولة حلها وتصبح بذلك الرواية قراءة هجينة للواقع الاجتماعي السياسي، ويصبح النثر عتبة الشعر، وتصبح الشخصيات الروائية تطبيقات شعرية، فتشعرن لغة الرمز والإيحاء، وتؤكد على شعريتها في التصرفات المختزلة وفي العلاقات المحطمة، هكذا يكون للنثر صورة الشعر، وتكون الرواية نثر القصيدة".²

إذن فالتشظي مظهر من مظاهر تأثر الرواية بالواقع المتشظي، كما هي اللغة الشعرية في الرواية صدى لذلك التكسر، على اعتبار أن اللغة الشعرية من سمات القصيدة، ولكن هذا التداخل بين الأشياء وعدم وضوح الرؤية في هذا العالم من حولنا هما اللذان أديا إلى ذلك.

ومن أسباب توظيف تقنية التشظي في الرواية أن الرواية في كثير من الأحيان تكون استعادة لذكريات الروائي، و"لأن تشظت الذاكرة، لا يمكن إلا أن يروى بمشاهد تبدو للقارئ خلوا من الترابط، وعلى القارئ أن يعيد ترتيب الحوادث، وفقا للنظام الذي يتطلبه السرد الخطي، الذي هو استعمال تقليدي للزمن في كتابة القصة، أو الرواية، ولا يتناسب مع الأعمال السردية ذات الصيغة النفسية المعقدة".³ الذي أصبح السمة الأساسية للرواية اليوم.

وبذلك لا تعود الرواية تسلية ما قبل النوم للمتلقي، إذ إنها تحتاج لذهن حاضر، وإعمال للعقل، كي يلم أشتات هذه الشظايا المتناثرة - بفوضى مدروسة - بين دفتي الرواية.

وهذا التشظي في الرواية، لا يعكس تشظي الواقع العربي الراهن حسب، ولكنه يعكس كذلك وعي الروائي بهذا التشظي، "فالتشظي، والتجزئ، والتشذر، وما يجري مجراها، من تمزق السردية، وانفصام التسلسل الروائي، خصيصة سائدة في رواية الحداثة العربية، وليس السبب المباشر هو الواقع الممزق، والمتردّي، في مجتمعاتنا العربية.... وإنما المناطق هنا أن

1 ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، ص 11-12.

2 ناصر يعقوب، اللغة الشعرية وتجلياتها في الرواية العربية، ص 14.

3 إبراهيم خليل، تيسير السبيل من الشعر إلى الرواية، ص 92.

الروائي العربي الحدائي، إنما يهزه وعي حاد بهذا التمزق، وأن التفكك الروائي ليس انعكاساً تلقائياً، أو عفويًا، بل هو في الأغلب مدبر، مقصود، وموعي، ومتعمد تماماً.¹

فالروائي في النهاية هو صاحب رؤية، وصاحب فكر خاص به، وإن كان يقدمه في صورة عمل أدبي، هو الرواية، وهو يذهب لتوظيف التقنيات الحداثيّة بكامل وعيه، ولا نستطيع إنكار أن كل شيء في هذا العالم يخضع لما يطلق عليه (الموضة) والرواية تخضع لهذه الموضة أيضاً، فإذا ذاعت موضة الرواية الشعرية كتب الروائيون رواية شعرية، وإذا ذاعت موضة الرواية المشطاة كتبوها، وهنا يبرز الفرق ما بين الروائي الحقيقي، الذي يوظف هذه التقنية التوظيف الصحيح، الذي يثري الرواية ويرفع من قيمتها الفنية، والمضمونية، وبين الروائي الهاوي الذي يتلقى التقنيات الفنية، ويزج بها في جسد عمله، بطريقة لا تخدم بنية الرواية أحياناً، وهذه هي وظيفة الناقد، أي التفريق ما بين الغث والسمين.

وإن كان بعض النقاد يرى أن "العمل الفني لا يضع حلاً، ولا يمكن أن يصنع حلاً، وإذا وضع حلاً أصبح فلسفة، أو عقيدة، أو خطاباً سياسياً، أو ما شئت مما يجري هذا المجرى".²

والحقيقة أن هذا التشظي، وذاك التفكك، لا يعنيان أبداً انعدام الرؤية والدلالة في الرواية، "فعلى الرغم من تفكك البنى الروائية المتعمد، وتبعثر عناصرها الظاهريين، فإن هذا التصميم المتناثر ينطوي داخله على دوائر جزئية تمكن المرء من استخلاص الدلالة الكلية للرواية الجديدة، وأهدافها من خلال علاقتها بحركة الواقع/العالم".³ وبهذا تصبح وظيفة الروائي أصعب وأصعب، ويظهر ذكاؤه وقدرته على تضمين العمل الروائي الرؤية الفكرية، ضمن هذه الشظايا التي تتكون منها الرواية.

وإن كانت وظيفة الروائي الحقيقية ليست تقديم أفكار ودلالات جاهزة، بقدر ما هي تساؤلات يطرحها في ثنايا روايته، يهدف إلى منها البحث عن الحقيقة "فقد انتقلت عدوى الشك الذي كان يسكن الفلسفة إلى الروائيين، الشك في كل أنظمة التعبير والتفكير، والحياة، وبالتالي، فالرواية التي تطرح مزيداً من الأسئلة أو تقدم احتمالات من خلال شخصيات متخيلة هي

1 الخراط، أصوات الحداثة، ص 69-70.

2 الخراط، أصوات الحداثة، ص 112.

3 شكري الماضي، الرواية العربية في فلسطين والأردن، ص 95.

الأكثر قدرة على الإجابة على الأسئلة التي يطرحها علينا عالمنا. ولكنها ليست إجابات قطعية يقينية، بقدر ما هي إجابات محتملة.¹

وبالتالي فإن الكتابة الإبداعية قد أصبحت اليوم "اختراقاً لا تقليداً، واستشكالا لا مطابقة، وإثارة للسؤال لا تقديماً للأجوبة، ومهاجمة للمجهول لا رضى عن الذات بالعرفان".² وبذلك يصبح العبء الملقى على كاهل المتلقي أكبر من ذي قبل، "ففي الكتابة الجديدة يسهم القارئ بقدر غير قليل من طريقه في ربط، ولملمة العمل الروائي، شخصيات وأحداثاً، ويربط ما هو معلن بما هو غير معلن، مما اقتضاه التصميم الفني للرواية".³

والتفكك أو التشظي أو الفسيفساء كلها تقنيات وظفتها الرواية العربية، وظهرت في عناوينها كذلك، من مثل رواية غادة السمان "الرواية المستحيلة - الفسيفساء الدمشقية"⁴، ورواية "الحب في زمن الشظايا" لزوليكهة موساوي الأخضرى وروايات عزمي بشارة "الحاجز - شظايا رواية"⁵ و "حب في منطقة الظل - شظايا مكان"⁶ ورواية "مرايا متشظية"⁷ ورواية "شظايا الذاكرة"⁸ لسليمان رشيد سليمان، ورواية "التفكك"⁹ لرشيد بوجدره.

والرواية الأردنية لم تكن بمنأى عن توظيف تقنية التشظي في الرواية، ويمكن القول: إن من أبرز من وظف التشظي في أعماله، الروائي مؤنس الرزاز "فمن المتعارف عليه أن ينظر إلى تجربة مؤنس الرزاز، على أنها المؤشر الحكم على تحطيم بنية الرواية التقليدية في الأردن".¹⁰

1 ما هذا البيت المشترك؟، حوراث في الثقافة، ترجمة إلياس فركوح، 44.

2 إدوار الخراط، الحساسية الجديدة، ص 11.

3 سليمان الأزري، العبور إلى الحاضرة، ص 194.

4 غادة السمان، الرواية المستحيلة - فسيفساء دمشقية، منشورات غادة السمان، 1999.

5 عزمي بشارة، الحاجز - شظايا رواية، رياض الريس للكتب والنشر، 2004.

6 عزمي بشارة، حب في منطقة الظل - شظايا مكان، المركز الثقافي العربي، 2006.

7 عبد الملك مرتاض، مرايا متشظية، الهيئة العامة للكتاب، صنعاء، 2001.

8 سليمان رشيد سليمان، شظايا الذاكرة، الدار العربية للعلوم، 2007.

9 رشيد بوجدره، التفكك، دار ابن رشد للطباعة والنشر، بيروت، 1982.

10 غسان عبد الخالق: الزمان، المكان، النص، ص 9.

والتشظي هو أهم مظاهر تحطيم البنية التقليدية للرواية، بل يمكن القول إنه المضاد تماما لبنية الرواية التقليدية .

وأهم روايات الرزاز التي وظفت هذا التقنية، روايته التي دل عنوانها قبل نصها على هذه التقنية، وأعني روايته "الشظايا والفسيفساء"¹ التي عدها بعض النقاد ذروة التجريب في مساره الروائي، وهذا التوظيف لهذه التقنية بدأ مع العنوان الذي يدل على التبعثر، والتناثر، والتفكك أما داخل الرواية فإن العنوان في الصفحة الداخلية "الشظايا والشروخ" تصب في المعنى العام للتشظي ، وتحت العنوان الأخير كتبت ملاحظة تحمل المزيد من التبعثر والتشظي وهي: يقال إن الأوراق المشطاة المبعثرة في هذا الكتاب من وضع عبد الكريم إبراهيم، أما أوراق الفسيفساء فهي من وضع سمير إبراهيم والله أعلم.²

ويشير العنوان بشقيه الشظايا، والفسيفساء، إلى التمزق، والتفتت، ولكن الفرق بينهما أن الشظايا هي "قطع صغيرة متناثرة، والفسيفساء قطع صغيرة تجمع إلى بعضها، لتشكل لوحة أو منظرا ربما بدا جميلا وقابلا للتأمل"³

ويظهر هذا التشظي في الرواية على مستويين، المستوى الفني حيث البنية المتشظية، فالرواية عبارة مشاهد قصيرة متناثرة لا يربطها رابط، وكل مشهد يجيء بعنوان، مثل "شظية". والمستوى الآخر هو المستوى الدلالي، فالعلاقات الاجتماعية مهشمة، والأسرة محطمة، الأب سمير السكير، وأبناءؤه المشتتون. مشتت بين نوبة إيمان تصيبه فيترك معاقرة الخمر، ومن ثم يعود لطبيعته ليعاقرها أمام أبنائه الذين "كانوا يتحلقون حوله، ينتحبون، يخفون زجاجة العرق. يتعارك معهم. يعيدون الزجاجة صاغرين. يلعبون ألعاب الكمبيوتر، وسميرة في المطبخ تقشر البصل وتبكي. أهو البصل أم معاقرة شقيقها للمشروب؟ ما الذي يدفع الدموع الصامتة من عينيها؟"⁴

وذاكرته مشتتة متشظية لا يكاد يسيطر على زمامها حتى يعترف أنه:

" - يبدو أنني لم أعد أجمع... أليس كذلك؟

قلت بتردد مغالبا حزني:

1 مؤنس الرزاز، الشظايا والفسيفساء، المؤسسة العربية، بيروت، 1994.

2 انظر، شكري الماضي، الرواية العربية، ص105.

3 بسام قطوس، سيمياء العنوان، ص129.

4 مؤنس الرزاز، الأعمال الكاملة، ص585.

- يبدو لي أنك فعلا تعاني من مشكلة ما.¹

وفي النهاية وعلى الرغم من هذا التشظي كله والتبعثر في بنية رواية شطايا وفسيفساء وتركيبها، فإن المتلقي "يستطيع أن يحظى برؤية فكرية وجمالية، من خلال ضم هذه الشطايا المبعثرة، ليشكل منها لوحة فسيفسائية، لا تخطئها العين الناقدة".²

ومن روايات مؤنس الرزاز التي وظفت تقنية الشطايا روايته "مذكرات ديناصور"³، وهذا التوظيف كان مقصودا في الرواية وقد أوضح نيته في هذا التوظيف في مقدمة/مؤخرة الرواية، التي أطلق عليها "مؤخرة لا مقدمة لها لحكاية حب"، يقول:

"وأرجو أخيرا أن ينتبه القارئ إلى أن هذه الأوراق كلها ليست سوى مجموعة متداخلة من كوابيس اليقظة أو كوابيس المنام .. وهذا ما يفسر غياب المنطق الواقعي حيناً .. وقد لا يفسره في أغلب الأحيان!!"⁴

أما سبب هذا التفتت والتشظي في بنية الرواية، ربما كان سببه انعكاس العالم المتشظي المتفتت، سيما الوطن العربي، لدى روائي يحمل وعيا قويا بالأحداث، حتى أن لفظتي شطايا وفسيفساء، تكررتا كثيرا في ثنايا الرواية من مثل:

"لا كرامة في عالم أو وطن أقهر فيه على رأي لا اعتقده، ولا أطمئن إليه. فلا مقام لي في هذا الدغل المشظي، وهذه الجزر الفسيفسائية".⁵

وفي موقع آخر يقول:

"على الرغم من مشروع الشرق الأوسط الفسيفسائي، الذي أراه يشظي الأمة إلى قبائل وطوائف وملل ونحل".⁶

فهو يشير إلى موقفه من مشروع الشرق الأوسط الذي حول الوطن العربي إلى شطايا ونتف. وفي موقع آخر يشير إلى عملية التفتت التي تعترى شطايا الدول، الناتج عن سايكس - بيكو لتفتت أكثر وأكثر، بسبب القبلات والجهويات، يقول:

1 مؤنس الرزاز، الأعمال الكاملة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 2003، ص568.

2 بسام قطوس، سيمياء العنوان، ص134.

3 مؤنس الرزاز، مذكرات ديناصور، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1994.

4 المرجع السابق، ص5.

5 المرجع السابق، ص11.

6 المرجع السابق، ص43.

"وقال إن المشروع الجديد هو مشروع تفتيت كيانات سايكس-بيكو إلى فسيفساء وشظايا طائفية وجهوية وقبائلية".¹

وتتكرر لفظة الشظايا ومشتقاتها في ثنايا الرواية خمس مرات، بينما تكررت لفظة الفسيفساء عشر مرات. ومن هنا نستطيع القول إن فكرة التشظي كانت تلح على ذهن الكاتب كثيراً ولعل هذا هو سبب توظيف تقنية التشظي.

ولكن التشظي في هذه الرواية، يحوي بداخله "خيوطاً تتنامى باتجاهات مختلفة"² فالكاتب لا يكتب بصورة عبثية لا تقضي إلى نتيجة محددة ولكنها فوضى مدروسة.

ومن روايات مؤنس الرزاز أيضاً التي تجلت فيها تقنية التشظية، رواية "جمعة القفاري - يوميات نكرة"³، وفي هذه الرواية يجيء التشظي على مستوى الشخصيات، ولا سيما البطل جمعة القفاري/فاضل الغلباوي/نعمان العموني، وتلتبس هذه الشخصيات الثلاث، وتشتبك، لدرجة لا يعود القارئ يستطيع التمييز بينها.

والاشتباك بين جمعة القفاري ونعمان العموني بطل الرواية التي يقوم بتأليفها جمعة بعنوان "مغامرات النعمان في شوارع عمان"، جاء في الرواية على لسان جمعة القفاري في حوار مع فاضل الغلباوي:

"سوف تلجأ نانسي إلى نعمان العموني، لأنها اعتقدت أنه المخلص المنتظر، بعد أن قرأت قصته "الشيخ". وما إن يقع بصرها عليه حتى تقطع الشك باليقين. لأنه ذو وجه سمح ولحية كثة. إنها تخط بين الكاتب وبطل قصته القصيرة التي كتبها بالانكليزية ونشرها في مجلة تصدر في واشنطن.

قال كثير الغلبة: مثلما تخط أنت بين نعمان العموني وبينك، ثم بين نانسي ووداد".⁴

أما فاضل الغلباوي فهو ابن عم جمعة ولكنه كان يظهر أحياناً وكأنه الوجه الآخر لجمعة، الوجه الأكثر واقعية، أو هو الوجه المعاكس تماماً له، فجمعة ورث عن أبيه أراضي وأموالاً كثيرة، ولكنه أضاعها جميعاً، بعكس فاضل الذي كان فقيراً، ولكنه بفضل انتهازيته أصبح مليونيراً، جمعة كان نموذجاً دون كيشوتيا، أما فاضل فيمثل الواقعية الانتهازية.

1 الرزاز، مذكرات، ص 53.

2 نوال مساعدة، ص 94.

3 مؤنس الرزاز، منشورات أمانة عمان الكبرى، عمان، 2002.

4 مؤنس الرزاز، يوميات نكرة، ص 116-117.

أما تفكك الرواية على مستوى السرد، فقد جاءت الرواية على شكل لقطات ومشاهد متفرقة، كانت تعنون أحيانا بـ"مشهد"، وأحيانا بـ"لقطة قصيرة"، دون أن يربطها تسلسل زمني واحد، فالأحداث لا تخضع لسيروية الزمن، ولكنها تجيء بطريقة فوضوية.

ومن الروايات الأردنية التي وظفت هذه التقنية أيضا رواية "أعمدة الغبار"¹، التي "تقوم بتهشيم السياقات السردية التقليدية، التي تحرص على تتابع الأحداث في الزمان والمكان، وبها تستبدل نسيجاً متداخلاً من النصوص، التي تشير إلى مجموعة وقائع متناثرة، حدثت في أزمنة، وأمكنة مختلفة، والسرد نفسه بوصفه وسيلة تشكيل وبناء، يتجاوب مع ذلك فتتداخل مستوياته الموضوعية، والذاتية بالتأملات، والمناجاة، واليوميات، والوثائق، والأخبار، والتضمينات الكثيرة، التي تتردد من الكتاب المقدس، ورسائل الشيخ محيي الدين بن عربي، وبابلو نيرودا، وسعدي يوسف."²

وتظهر هذه الرؤية المفككة على لسان إحدى شخصيات الرواية وهي نصري حين يقول:

"سأجهد، عندما تستقيم الأمور وتستوي على وضع ثابت، محاولاً تفكيك كل ما جرى، وإعادة تركيبه عبر نص أدبي لا ينتمي لأي جنس سائد. وبالطبع، سأعمل وفقاً لدربتي في الكتابة، وحصيلة تجربتي، على لغم التفاصيل الحديثة بانفجارات التوقع، وخبث الإيحاءات."³ وقد صنع الروائي من هذه النثرات رواية ذات بناء "قوطني، فسيفسائي، بناء غباري! وبتعبير أكثر وضوحاً، إن المؤلف/السارد، وبعد تهدم ما تهدم، وهدمه ما لم يتهدم، يقيم من هذا الخراب الشامل، بناء جديداً."⁴

ويجيء هذا التشظي على مستوى الزمن إذ تتداخل الأزمنة وتتشابك دون منطق، جاء في أول الفصول:

"إنّ هي النافذة.

العالم يبدأ منها. يدخل عليه ليتلقاه كما هو. يحاول أن يفهمه، فربما إن نجح؛ يستطيع أن ينتقى من حرقة وذاك الحرمان. كان قد عزم على استقدام ما حدث من خلال. أن يركب

1 إلياس فركوح، أعمدة الغبار.

2 عبد الله إبراهيم، موسوعة السرد العربي، ص 629.

3 أعمدة الغبار، ص 171-172.

4 الكبيسي، قراءات نصية، ص 40.

الماضي حسبما يجيء. فليكن على هواه. يذكر تارة. ويكتبه تارة. ويعيد تركيبه تارة. وليس من فاصل أبدا.¹

وهذه هي طبيعة عملية التذكر لا تجيء مرتبة مسلسلة إضافة إلى رغبته العامدة عن عدم كتابة الأحداث وفق تسلسلها المنطقي فهي مفككة مشظاة لأنها نابعة من نفسية مأزومة مفككة تبعا لما يحيط بها.

وهكذا فقد ظهرت ظاهرة التفكك والتشظي فينتاجات الرواية الأردنية، وكان لها حضورها عند بعض أعلام هذا الفن الأدبي، بطريقة أثرت الرواية الأردنية وأعلت من قيمتها الفنية والمضمونية.

ثالثا

الميتارواية/ماوراء الرواية

"كنت أعتقد أن الرواية طريقة الكاتب
في أن يعيش مرة ثانية قصة أحبها...
وطريقته في منح الخلود لمن أحب..."

أحلام مستغانمي

قد تكون الرواية، أو القصة، أو السرد بشكل عام، إيهام بالواقعية ومحاولة لاستدراج القارئ للتورط بأحداثها، والتماهي معها، حتى يصل إلى حالة من النشوة، والانعتاق من قيود الحياة الواقعية، حتى يتحول إلى كائن حبري يعيش على الورق بين دفتي رواية، دون أن يذكر أنه يقرأ "رواية" فالرواية مابعد الحدائية لا تحاول أبدا ممارسة هذا الإيهام على القارئ. إنها تذكّره وبكل صراحة، بأنه يقرأ رواية، وأن مؤلفا ما يقوم بتأليفها، وتشكيل أحداثها، وخلق أبطالها، وتكشف له عن خبايا عملية الخلق التي كانت -ولسنوات طويلة - سرا خاصا، لا يدركه إلا الروائيون، دون أن يبوحوا به.

وفي سياق ردة الفعل على رواية الواقعية الاشتراكية، التي سادت في الخمسينيات في الوطن العربي، ظهر ما يسمى بالميتارواية، والتي كانت واحدة من أبرز مظاهر رواية ما بعد الحداثة، والتي رأى بعض النقاد "أن هذا النوع من الكتابة السردية المنشغلة برسم ذاتها، تعود جذوره الأولى إلى قرون خلت، بل يمكن القول إنها خصوصية رافقت الرواية منذ نشأتها فقد لمسناها في رواية "دون كيشوت" لسرفانتس تلك الرواية التي تروي قصة انكتابها، ويدخل راويها في نزاع مع مزور أحد أجزائها، ليعزم في النهاية، على أن يختتم المغامرة بوفاته، حتى لا تظهر أجزاء أخرى، تدعي أنها تكملة لمغامرات (الفارس ذي الوجه الحزين)".¹

ولكن الحقيقة أن هذه التقنية لم تشع وتستخدم بطريقة شائعة ومقصودة في الرواية، إلا في رواية ما بعد الحداثة، وقد اختلفت تماما في الرواية الواقعية، ثم عادت الرواية في رواية ما بعد الحداثة، حتى أصبحت من مظاهر ما بعد الحداثة في الرواية، وكما أكدت باتريشيا ووف أن "الرواية الميتاقصية، تتوخى أن تكون مُشادّةً بتضاد أصيل، ومؤثر، بين إيهام قصي وكسر لذلك الإيهام، يتوسل تقويض المواضع والأشكال القصصية المنهجية، أي أن الميتاقص يقوم بفاعلية تفكيكية، تشبه تلك التي يقوم بها الناقد التفكيكي حين يجابه نصا روائيا، فهو لا يرى البنية الروائية مثلا إلا في أفق انهدامها".² فهي إذن ردة فعل مضادة للرواية القائمة على الإيهام بالواقعية، ألا وهي الرواية الواقعية.

¹ كمال الرياحي، حركة السرد الروائي، ص93.

² أحمد خريس، العوالم الميتاقصية في الرواية العربية، ص14.

أما ليندا هيتشيون فقد رأت أن "ما بعد الحداثة تميل إلى الاستفهام والتعليم"¹، فهذه الرواية لا تقدم رواية فحسب بل هي تقدم رواية بالإضافة إلى لملاحظات شارحة عن عملية تأليف الرواية.

والميتارواية مظهر من مظاهر حديث الفن عن نفسه إذ "لا يكتفي الفن بالحديث عن الحياة، ولكنه يتحدث عن نفسه، وعن ظروف إنتاجه، ومعاناة منتجه، وهنا نجد الميتالغة metalanguage لغة عن اللغة، والميتانص metatext نص عن النص، والميتارواية metafiction رواية عن الرواية، أو تعليق على الرواية وهي مصطلحات مختلفة لمفهوم واحد".²

والميتانقص أو الميتارواية، بحسب اختلاف الترجمات، "هو مصطلح أسبغ على الكتابة القصية الواعية بذاتها، التي تجذب الانتباه لتنظيمها نحو وضعيتها كونها صنعة، كي تطرح أسئلة عن العلاقة بين القص والواقع".³

وقد أطلقت عليه ليندا هيتشيون "السرد النرجسي" وذلك في كتابها الذي حمل العنوان نفسه Narcisstic Narrative فهو عملية قص القص، وحكي الحكي ورواية الرواية".⁴ أما لماذا أطلقت عليه هذه التسمية، أي السرد النرجسي، فهو نسبة لأسطورة نرجيس، الذي يرى صورته في الماء، فيعجب بنفسه، ويقع في عشق صورته، حتى يسقط ميتا، ثم تنمو مكانه زهرة نرجس، بعدها ينظر نرجيس من عالم الموتى لصورته المنعكسة في الماء، وهو يدرك هذه المرة أنها صورته.⁵ وهذه هي الميتارواية إنها نظرة الرواية لنفسها، في مرآة نفسها، مع إدراكها لهذه النظرة. أو كما عرفها إدوار الخراط "نظرة النص إلى ذاته في مرآة النص نفسها، وهو ما يعرف بالرواية الشارحة، أو ما وراء الرواية، (الميتارواية)".⁶

1 بيتر بروكر، الحداثة وما بعد الحداثة، ص360.

2 بهاد الدين محمد مزيد، زمن الرواية العربية، ص59، نقلا عن K.Wales, A Dictionary of stylistics, London: Longman, 1989.

3 أحمد خريس، العوالم الميتاقصية، ص35-36، نقلا عن Patricia Waugh, Metafiction, p.2.

4 كمال الرياحي، حركة السرد الروائي، ص78.

5 انظر: Linda Hutcheon, Narcisstic Narrative, P. 8.

6 إدوار الخراط، أصوات الحداثة، ص57.

أما رفقة دودين فقد عرفت الميتانص بأنه "وجود بنية نصية يعلق بواسطتها، وتكون علاقتها علاقة معارضة أي أن هذه البنية - وقد تكون محولة - تأتي لتقدم وجهة نظرها في النص، حاملة بعدا نقدياً".¹

ويعد هذا مظهرا من مظاهر الميتارواية، وهو تعليقات المؤلف التي تقدم وجهة نظره في النص، ولكن الميتارواية أشمل من ذلك.

إنها تشمل كل ما هو خارج على أحداث الرواية، من تعليق يديه المؤلف، أو تنظير نقدي، أو إشارة لعملية الكتابة.

والأمر الذي دعا روائي ما بعد الحداثة، إلى توظيف الميتارواية، هو أنها "ردة فعل على أحادية الوعي الروائي الواقعي".²

وتختلف رواية ما بعد الحداثة عن سابقتها بأنها تتعامل بانفتاح مع المتلقي، ولا تحوط نفسها بهالة من القداسة والغموض والسرية، بل إنها "تسعى إلى تعميق فهم المتلقي بأسس البناء السردي، وإلى مشابهة العالم المعاصر، في أهم توجهاته المعرفية والإيديولوجية - فلم تعد الحقائق مطلقة كما كانت من قبل - وفي تحوله من الحداثة إلى ما بعد الحداثة، من دراسة المعرفة والإدراك إلى دراسة الكينونة والوجود، من التساؤل عن طبيعة العالم وتكوينه وأنواعه وعما يحدث منذ سقوط الحدود بين هذه الأنواع".³

فالميتارواية تهدف أيضا إلى لعب دور الناقد بالإضافة لدور الروائي، من هنا تتساءل رفقة دودين: "هل يمكن لسارد النص الروائي أن يقوم من خلال سرده بدور الناقد، وأن يقدم خطابا نقديا ومثالا لغويا، يدور حول الكتابة، وأصولها، وأساساتها، ويكون موجها للمتلقي الضمني، وللقاد المتوهمين أيضا؟"⁴ والإجابة عن هذا السؤال هي نعم، وذلك من خلال الميتارواية.

أما الروائي العربي فقد وظف تقنية الميتارواية، وكان وراء ذلك التوظيف "الإحساس العام الذي خلفته هزيمة حزيران على وجدان الروائي العربي، وجعلته يعيد التفكير في طرائق تعبيره عن الواقع، مفاقما وعيه بأزمات الكتابة، التي تشكل مهادا خصبا للميتاقص. وأسهمت

1 رفقة دودين، توظيف الموروث في الرواية الأردنية، ص 66.

2 انظر: أحمد خريس، ص 14.

3 بهاء الدين محمد مزيد، زمن الرواية العربية، ص 75.

4 رفقة دودين، ص 141.

قراءاته المعمقة للرواية الغربية، ومن ضمنها الرواية الميتافسقية في تقرير وعيه الميتافسقي.¹

ومن أسباب شيوع الميتافسق في الرواية كونها "ردة فعل مباشرة على ما سمي في الخمسينيات رواية الواقعية الاشتراكية، وتساقط ظهورها -كذلك - مع ظهور توجهات روائية أخرى، طغت عليها بداية مقدمة حلولاً لتجاوز ما صورته الرواية الواقعية واقعاً، عن طريق التسامي على صرامة منطق، في كتابة تقترب من الواقعية السحرية لدى روائي أميركا اللاتينية".² إذن فالميتارواية والواقعية السحرية، تعدان من أبرز مظاهر ردة الفعل على رواية الواقعية الاشتراكية.

ورغم حماس الكثير من الروائيين لتوظيف الميتافسق في الرواية العربية، إلا أن بعض النقاد رأى أنه "على الرغم من أن هذه التقنية، تدفع بالنص الروائي -أحياناً كثيرة - إلى حدود اللعب المسرحي وتقنياته التخريبية، عبر المساحة المتاحة في العروض المسرحية لإمكانات الصالة والخشبة والمواجهة بين الممثلين وجمهورهم، وتدفع به -أحياناً أخرى - إلى مواقع أدب "اللانوع" عبر إذابة المسافة بين النقد والإبداع، أي -عموماً - ما يجعل منها تقنية، قد لا يستجيب -في الحالين - لأولويات السرد الروائي العربي، وخصوصية شرطه، فإن عدداً من الروايات العربية حاولت اعتماد هذه التقنية "ما بعد الحداثية" اعتماداً تراوح بين اتجاه تقليدي سعى إلى امتصاص الطابع اللعبي التخريبي لها، واتجاه أطلق لهذا الطابع الحرية، وسعى إلى استثمار إمكاناته المختلفة".³

أما من الناحية الفنية فإن الميتافسق "يتيح للكاتب التنقل بين الواقع والخيال، بين الحياة والنص ويتيح له التوسط بين النص والمتلقي، وتشكيل النص ومساعدة المتلقي في التعرف إلى زوايا النص المختلفة وتأسيس إيديولوجيا السارد، وتوضيح موقفه/موقفها، من الأحداث والشخصيات".⁴

فالقارئ في هذه الحالة يقرأ الرواية، ويقرأ كيف كتبت هذه الرواية، ففي رواية الميتافسق "لن نكون أمام أحداث واقعية عاشتها الشخصيات، بل سنكون إزاء أحداث نصية، أو

1 أحمد خريس، ص 16-17.

2 أحمد خريس، ص 101-102.

3 جهاد عطا نعيصة، في مشكلات السرد الروائي، ص 96.

4 بهاء الدين محمد مزيد، زمن الرواية العربية، ص 59.

أحداث لغوية، يمور بها النص، والمؤلف الضمني، وهو عادة السارد الذي يأخذ على عاتقه مسؤولية رواية قصة النص، الذي يكون بين أيدينا.¹

والميتارواية تختلف عن الرواية التقليدية بأنها "هي الكتابة الشارحة للكتابة، دون تحفظ، ودون تورع، ودون لوذ بأوهام "الإيهام" السردى التقليدي أو الرومانتيكي، سواء حضور الكاتب ونتوء تأملاته عن كتابته من جسد الكتابة نفسها يضيفي عليها جميعا قوة وبكارة، وعلى الأخص صدقا صراحا، لا محاولة فيه للخداع برواية يقرأها بين النوم واليقظة فيريح ويستريح".²

فالميتاقص يشكل صدمة للمتلقي، الذي يظن نفسه ذاهبا لقراءة رواية يعيش أحداثها، وينسى نفسه وواقعه، دون أن يذكر أنه يقرأ رواية، وإنما يستحيل إلى بطل من أبطال الرواية، يشاطرهم أحداثها، فإذا بالرواية تصدمه حين تقول له :إنها رواية، وإذا بالروائي يصدمه حين يقول له: أنا أكتب هذه الرواية...

وهكذا فإن تقنية الميتارواية، تتمظهر من خلال "تشظي الذات الكاتبة، إلى مجموعة من الذوات، ذات القارئ، وذات الناقد، وذات المنافس، وذات المتأمر، فتشتبك الذوات وتتداخل لتلتبس الرؤية، أما القارئ التقليدي فلا ينجح في فك خيوط اللعبة السردية، إلا متى تخلص من ذائقته التقليدية، وبادل النص الروائي مكررا بمكر".³

وقد يتمظهر الميتاقص في أحيان أخرى على صورة نزاع بين الكاتب والشخصية الروائية "حول النص والقص، طرقه وشروطه، فتحدث بينهما أحيانا ثارات وفجوات، تصل حد الخصومات والمعارك، تتمرد الشخصية الروائية على الكاتب مثلا لتحجج على طبيعة المعاملة التي تلقاها منه، فترفض أن تمثل دور العبد الطيع، الذي تنحصر حيلته في تنفيذ رغبات سيده، أو دور مارذ القمقم".⁴

إذن فرواية الميتارواية تكتب سيرة الكتابة، وعملية الخلق الأدبي، سيرة النص، وعملية المخاض التي ينتج عنها، وليست فقط سيرة لأبطال الرواية.

1 كمال الرياحي، حركة السرد الروائي، ص83.

2 إدوار الخراط، أصوات الحداثة، ص76.

3 كمال الرياحي، حركة السرد الروائي، ص81.

4 المرجع السابق، ص87.

أما وظيفة تقنية الميتارواية، فهي ما أطلق عليها السيد إبراهيم "وظيفة التوجيه Directing Function"¹ التي رأى أنها "تتصل بالإشارات، التي في النص الروائي عن النص نفسه، نوعا من التوجيه، يبرز تنظيمه الداخلي، مما يطلق عليه حينئذ لفظ metanarrative أي نص في الرواية، ليشرح العمل الروائي قياسا على metalingustics الذي يستعمله ياكوبسون".²

إذن الرواية أصبحت لا تحوي الرواية فحسب، بل ودرسا نقديا في عملية الكتابة، ولكن السؤال الذي يطرح نفسه، هل يهدف الروائي حقا من وراء هذه التقنية، إلى توجيه المتلقي إلى عملية الكتابة وكيفيتها، أم أنه نوع من اللعب الروائي، الذي يرضي غرور الروائي، وسعيه لاختراق الحدود؟! أم أن الرواية "تتأمل ذاتها، تقلب النظر في تقنياتها، تنظر بإمعان في مرآة ذاتها، أي تعكف على استبطان واستظهار - آلياتها الداخلية الفنية، الرواية والميتارواية تتبادلان الأدوار وتتداخلان، وتلتبسان بأكثر من معنى للالتباس".³

وعلى الرغم من توسع الروائيين العرب في توظيف الميتارواية، وإضفاءهم سحرا جديدا على الرواية، من خلاله، إلا أن البعض يرى أن "الميتارواية في أداء غير قليل من الروايات العربية، أقرب إلى كونها مادة سردية محددة الأفق الإبداعي، يتم احتذاؤها أو استنساخها - أحيانا - منها إلى كونها معطى تقنيا روائيا، يتيح أفقا إبداعيا خصيبا، غير محدد الإمكانيات".⁴

ولكن باتريشيا ووف، تحدد سمات الميتارواية بأكثر من ذلك، فهي ترى أن هناك خصائص أسلوبية تنسم بها وهي:

- 1 - تعتمد رواية الرواية على التناص والتضمين من خلال الاقتباس، أو الأسلبة، أو المحاكاة الساخرة، أو تحليل الأنظمة السردية، واستلهم التراجم، وما إليها.
- 2 - تنتهك رواية الرواية تقاليد السرد، من خلال المؤلف للتعليق على الرواية، أو إقحام نفسه بين شخصياتها، أو التوجه إلى القارئ بطريقة مباشرة.

1 السيد إبراهيم، نظرية الرواية، ص166.

2 المرجع السابق، ص166.

3 إدوار الخراط، أصوات الحداثة، ص74-75.

4 جهاد عطا نعيصة، في مشكلات السرد الروائي، ص102.

3 - تستخدم رواية الرواية تقنيات غير تقليدية، من خلال التخلي عن الحبكة التقليدية، وترك الإيهام بالواقعية، وتحويل الواقع إلى مفهوم جدلي مشكوك فيه.¹ أما بالنسبة للرواية الأردنية، فقد وظف الروائيون الأردنيون هذه التقنية، وكانت واحدة من أبرز مظاهر الرواية الحداثية في الأردن، التي ساهمت في إنتاج رواية ذات سمات جديدة، تواكب مثيلاتها العربية والعالمية.

ومن أبرز هذه الروايات التي ظهرت فيها هذه التقنية رواية "خشخاش"² التي وصفت بأنها رواية " تعي ذاتها، ويتحد داخلها الشكل والمضمون، فيصبح الشكل هو المضمون، والمضمون هو الشكل نفسه، فالمؤلف الفعلي يبحث عن شكل روائي مختلف يقطع مع العادة ليخرج للقارئ بعوالم كتابية جديدة، وكذلك حال المؤلف الضمني/السارد. وهو سارد في الخشخاش، يبحث عن كتابة رواية جديدة، على الرغم من أن عمله الذي يقدم على إنجازه، هو عمله الروائي البكر، بعد تجارب متواضعة في القصة القصيرة.³

لذا فإن هذه الرواية كما يرى كمال الرياحي "تصدق عليها عبارة رواية الرواية بامتياز، فالمغامرة الحقة تتمثل في إقناع القارئ بنص يروي نفسه، أو يأكل من نفسه، في أكثر من مائة صفحة دون أي تطعيم بأحاديث جانبية، أو استطرادات، أو إغراءات حكائية، من نحو قصص الحب، أو مشاهد الجنس..."⁴

رواية خشخاش هي قصة امرأة، تعيش حياة عادية، هي أم وزوجة وربة بيت، تعيش حياة رتيبة، ولها محاولات قصصية قليلة، إلى أن تقرر يوماً أن تكتب رواية بسبب قصة غريبة حدثت معها، وتسيطر على البطلة هذه الرغبة بكتابة الرواية، و التي تتجسد في صورة حورية عجيبة، نبتت من قلب زهرة خشخاش أهداها إياها صاحب متجر لنباتات الزينة، حين اشترت منه بعض النباتات المنزلية، وطوال الرواية تجري الحوارات والجدال بينهما حول عملية كتابة الرواية.

والعبارات التي تشير إلى عملية الكتابة كثيرة في الرواية منها :

1 بهاء الدين محمد مزيد، زمن الرواية العربية، ص74-75 نقلا عن: Waugh: Metafiction: London Methuen, 1994, P 5

2 سميحة خريس، خشخاش، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2000.

3 كمال الرياحي، حركة السرد الروائي، ص83.

4 المرجع السابق ، ص92.

"أريد أن أتنفس، أن أكتب، لن أتعافى من خيالاتي إذا لم أكتب.....بدأت أنسج لنص ما، خالية الذهن عما أريده بالضبط.....راحت رواية..رواية حقًا!! راحت تضرب بفأس حديدية تربة مخيلتي البكر وأفكاري المضطربة، تقلبها وتعيد زراعتها. رواية!! يا لجرأتي!"¹

وفي موقع آخر نتحدث عن عملية كتابة الرواية نفسها فنقول:
"علي أن أوافق القائلين بأن النص يكتب نفسه. قد أبدأ من الوسط، أو أنتهي قبل البداية. قد أسمى الشخصية قبل رسمها.. أو العكس. ستختار الكلمات نفسها فتزج بأحرفها مثل عفاريت صغيرة بين رأس القلم وفراغ الصفحة...."²

وهذا هو ما يدعى بممارسة الرواية للنقد أو نقد الرواية، وهو من مظاهر تقنية الميتارواية أي ممارسة الروائي للنقد لذلك أطلق عليه أحيانا أدب اللانوع، إذ يتماهى النقد، والأدب في نص واحد.

وهذا الحديث عن عملية الكتابة، يبلغ أوجه حين تتحاور البطلة مع الحورية، عن الرقابة إذ تقول:

"- توقفي.. نقطة نظام من فضلك. هل تعرفين حسن الشوابكة؟

- من هذا؟ الشوابكة..من؟

- يحسن بك أن تعرفيه جيدا، أسمر بقامة قصيرة وعيون ذكية وخدود منمشة بوشم بدوي عتيق، يستطيع أن يصادرك. أن يمنع عنك الكلام، فيقصص من حياتك أو يلغيها، عليك أن تفكري به جيدا قبل أن تنفوهي بكلمة. خاصة عندما تقولين هيت لك.. وما شابه من ألفاظ خارجة.

- لم أقل شيئا يغضب حسن الشوابكة أو سواه. لا تحاولي لجمي في كل كلمة ولا تتدخل في روايتي انتقاما ممن يفرضون عليك أن تكتبي ما يريدون...."³

ولعل هذه السخرية من الرقابة تمثل أعلى درجات اللامبالاة بالنقايد الروائية، التي يرفض روائيو ما بعد الحداثة الانصياع لها.

1 سميحة خريس، خشخاش، ص 22.

2 المرجع السابق، ص 26.

3 سميحة خريس، خشخاش، ص 39-40.

ومن الروايات الأردنية التي وظفت الميتارواية رواية **أعمدة الغبار** لإلياس فركوح إذ إن الفصل الأول من الرواية والذي جاء بعنوان "الأربعيني وما قبل" تجيء فيه إشارات عدة لرغبة الكتابة من مثل:

"سأرمم الانقراض وأبني ما حدث..¹"

ثم يمضي لجمع المذكرات والقصاصات لتعينه في كتابة الرواية ثم يتساءل النص:

"كيف يكتب كل هذه الشذرات، والأخيلة، والصور؟

من أين يبدأ؟

ثم يقوم مع بزوغ فضة صباحه الشتائي، ويتزود بشهيق عميق من هواء مدينته، قبل

أن يهَيَّ طاولته.²

إذن فهذه هي رواية الميتارواية، التي أصبحت تستهوي كثيرا من كتاب الرواية، حتى أصبحت سمة بارزة لكثير من الأعمال الروائية.

¹ إلياس فركوح، **أعمدة الغبار**، ص12.

² إلياس فركوح، ص16.

رابعاً: الرواية الفنتازية

"العجائبي يبطل تأثير الكون لصالح الملكات الإنسانية،
إنه يمكن الإنسانية من الرؤيا بشكل جديد، من رؤية أشياء أخرى،
الرؤية القديمة تموت أو تتهمش، الإنسان يكتشف عالما جديدا!!"

إيلوار

تتاولنا في الفصول السابقة تقنيات، ومظاهر عدة للرواية الحداثيّة، يتصل بعضها باللغة والآخر بالسرد، وفصلنا فيها وضرربنا الأمثلة، ولا يكتمل الحديث عن التقنيات الحداثيّة، دون التعرض لواحدة من أهم مظاهر الحداثيّة في الرواية، ألا وهي العجائيّة والغرائبيّة، أو الفانتازيّة.

ولا يزعم أحد أن العجائيّة والغرائبيّة حكر على الرواية الحداثيّة، فلعلها موجودة منذ أول يوم قص فيه الإنسان حكاية. والأساطير القديمة، والقصص الخرافية، وقصص عالم الجن، والخوارق أدلة على ذلك، ولكن هذا الفصل يتناول العجائيّة والغرائبيّة، وفق خصوصيته في رواية الحداثيّة.

والعجائيّ وفقاً لتودوروف هو "التردد الذي يحسه كائن لا يعرف غير القوانين الطبيعيّة، فيما يواجه حدثاً فوق طبيعي حسب الظاهر".¹

ولعل هذا هو المقياس الدقيق للعجائيّ، فهو يفترض أقل درجة ممكنة لمعرفة الكائن بغير القوانين الطبيعيّة، وهي الدرجة الصفر، وبالتالي فإن أي انزياح تجاه الخروج عن هذه القوانين، تعد بموجبه الرواية عجائيّة.

وهذا النوع من السرد، انتشر وشاع في الأدب الحداثي، "درجة أننا لا نبالغ إذا قلنا، إن هذا التوظيف أصبح من أوضح البنى السردية وجوداً، وحضوراً، وإدهاشاً".² وروافد الأدب العجائيّ والغرائبيّ في الرواية كثيرة، ويمكن تحديدها بالآتي:

- 1 - الروافد الدينيّة: قصص الأنبياء مثلاً تزخر بالمعجزات والخوارق.
- 2 - الروافد الأسطورية
- 3 - الروافد التراثيّة التاريخيّة
- 4 - رافد الاتجاهات والتيارات الأدبيّة الحديثة، كالعبيثيّة، والوجوديّة، واللامعقول، والدادائيّة، والسورياليّة، وغيرها.³

وعلاقة العجائيّ والغرائبيّ باللغة الشعريّة، علاقة وثيقة "فالمعجم اللغوي للسرد الغرائبيّ والعجائيّ، معجم ثري بالصور التخيليّة، ويقارب اللغة الشعريّة في بعض

1 تودوروف، مدخل إلى الأدب العجائيّ، ص44.

2 سناء شعلان، ص39.

3 سناء شعلان، ص43 وما وراءها.

الأحيان، كما أنه يتوفر على رصيد كبير من التناصتات مع نثرات، وشعريات الموروث، والأدب، فضلا عن تأثره ببنائية اللغة، في النماذج الخيالية المشهورة، مثل ألف ليلة وليلة.¹

بل ويمكن القول إن الغرائبي والعجائبي، لا يمكنه إلا أن ينضوي تحت مظلة الشعرية، فالشعرية من حيث هي تصوير وتخيل في الأساس، هي الأداة الوحيدة لقراءة السرد الغرائبي والعجائبي.

والمصطلحان الغرائبي والعجائبي، لا يدلان على مدلول واحد، وإن ارتبك المصطلحان لدى بعض النقاد، وتشابكت حدود الالتباس. وأحيانا كان يطلق مصطلح الفنتازي ليشمل كليهما، وأحيانا أخرى، نجد مصطلح الواقعية السحرية، في الأعمال النقدية، التي تدل على المدلول نفسه.

ومن أبرز من تناول هذا الموضوع، ترفيتان تودوروف في كتابه "مدخل إلى الأدب العجائبي"² وقد ميز ما بين المصطلحين، فرأى أن هناك "اتجاها فوق الطبيعي المفسر (ويمكن أن يقال إنه اتجاه الغريب)... واتجاها فوق الطبيعي المقبول (أو اتجاه العجيب)."³ وبهذا يرتبط الفرق بين المصطلحين بالزمن، فالعجيب يكون عجيبا لأنه لم يحدث من قبل، بينما الغريب هو الذي حصل يوما ما، وبذلك فإن الظاهرة قد تنتقل من خانة العجيب، إلى خانة الغريب إذا حدثت وحصلت يوما ما، أو يمكن قبولها وفهمها في سياق آخر.

بينما رأى آخرون، أن الفرق بين الغريب والعجيب، مرتبط بالأثر الذي يتركه في نفس المتلقي، إذ "يتم التغريب، حينما نكون أمام حدث يترك أثرا سلبيا على نفسية المتلقي، لأن الحدث مستهجن إما لغرابته، وإما لشذوذه، وإما لما يبعثه من هلع، وخوف، ورعب، إلى درجة القلق، مثل تحول الشخصية العدائية، إلى شيطان أمرد، أو قرد ممسوخ."⁴ أما العجائبي "فيتم حينما نكون أمام حدث يترك أثرا إيجابيا على نفسية المتلقي، لأن المتعجب منه مستحسن يثير

1 سناء شعلان، ص 277.

2 ترفيتان تودوروف، مدخل إلى الأدب العجائبي، ترجمة الصديق بو علام.

3 المرجع السابق، ص 57.

4 جمال حمداوي، مجلة ديوان العرب، الكترونية.

الاندھاش، والإعجاب لروعته، وخروجه على المؤلف، الذي لا يثير فضوله كتحول البطل إلى "سوبر مان"، لإنقاذ شاحنة تكاد تسقط في النهر.¹

أما سناء شعلان في أطروحتها عن السرد الغرائبي والعجائبي، فقد حددت الفرق بينهما وفق التالي: "إذا قرر القارئ أن قوانين الطبيعة تظل سليمة، وتسمح بتفسير الظواهر الموصوفة، فهو بلا شك، قد دخل في السرد الغرائبي (الغريب)، أما إذا قرر أنه ينبغي قبول قوانين جديدة للطبيعة، يمكن تفسير الظواهر بوساطتها، فقد دخل في السرد العجائبي (العجيب)."²

وبناء على ذلك ترى أن العجائبي "أكثر استعمالاً من السرد الغرائبي في الرواية، ولعل ذلك يعود إلى أن السرد العجائبي أوسع باباً، كما أن المجال أوسع فيه لإطلاق العنان للخيال، بعيداً عن أي قيود، أو ثوابت طبيعية."³

وبذلك نصل إلى نتيجة مؤداها، أن الفرق بين العجائبي والغرائبي، هو فرق نسبي، قد يتعلق بالمتلقي والأثر الذي يتركه عليه تارة، أو قد يتعلق بالزمن تارة أخرى، فما كان في الماضي مستحيلاً، ولا يقبله العقل، أصبح اليوم ممكناً، بل وعادياً، لذا أرى أن الفرق بين الغرائبي والعجائبي، ليس حدياً، بقدر ما هو نسبي، وأفضل أن يتم استخدام مصطلح، واحد للدلالة عليهما، الذي قد يكون الفنتازيا.

أما أسباب ميل الروائيين للفانتازيا في الروايات فهي عديدة، أهمها ما يراه بعض النقاد من أن "ظهور الفانتازيا في الآداب الغربية -تحديداً: إنجلترا، فرنسا، وألمانيا- ردة فعل ضد الإفراط في العقلانية، خلال القرن الثامن عشر بملازمة النمو الاقتصادي، والتقدم العلمي، وضرورة البحث، عن أشكال مغايرة."⁴ فالرواية الحداثيّة، كسر للتقاليد القديمة للرواية، وأهمها وهم الواقعية، الذي حملته الرواية الواقعية.

ومن ناحية أخرى، فإن الفنتازيا قد تكون هروباً، من العرف والتقاليد، إذ "يمكن عد الأجواء الفنتازية، وسيلة عملية، وناجعة للكشف، عن اهتمامات الشخصيات، وعواطفها، التي

1 جمال حمداوي

2 سناء شعلان، ص12.

3 المرجع السابق، ص275

4 شعيب حليفي، ص10.

يمكن أن تنتشر، وتتبدل في بيئات يتحكم بها العرف، أو الموصفات الاجتماعية.¹ لذلك نصل إلى نتيجة مؤداها، أن الرواية الفنتازية "يمكن النظر إليها على أنها تحمل الغرض ذاته، الذي تحمله حبكة الكاتب الواقعي".²

فهما إذن وجهان لعملة واحدة، أحدهما يحمل الواقع بحذافيره كلها، والآخر ينقله أيضا، ولكن بصورة رمزية.

بينما يمكن أن يكون الميل للفنتازيا ليس إلا ذريعة³، فهي ذريعة للكاتب، الذي يهدف إلى أن يحمل هذه الرواية الفنتازية دلالاته، التي لا يستطيع أن يفصح عنها صراحة.

ولا يظن أحد أن الفنتازيا، تعبر عن قطيعة مع واقع الأديب والمتلقي، لا بل "هما وثيقا الصلة بالواقع ويمثلانه، لكن دون نقله حرفيا، إنما يتيحان للخيال هامشا للمشاركة في هذا التمثيل، فهذان السردان وثيقا الصلة بوعي الأديب، ووعي المتلقي كذلك".⁴

وهذا ما يفسر أن كثيرا من الروايات الفنتازية، هي روايات تحمل هم الكاتب، ووعيه العميق، بأحداث هذا العالم، فهو لا يعيش في عالم من الخيال الرومنسي، ولكنه يلامس مرارة الواقع، وقسوته، من خلال سرد فنتازي، ظاهره الخيال، والبعد عن الواقع، وباطنه نقد لاذع لواقع يرفضه ووعي الأديب.

وهي كذلك تعبر عن "ما في الواقع من تناقضات، وصراعات، يعجز الإنسان عن مواجهتها، وحسمها لصالحه، عندئذ يزحزح في تعبيره الأدبي هذه الصراعات، والمتناقضات، إلى عالم الخيال، ليضعها موضع تأمل، وتدبر من قبل المتلقي".⁵ وهو ما يمنح المتلقي حرية الوصول إلى حسم يرضيه لهذه التناقضات، وهو أقصى درجات الديمقراطية، من لدن الأديب، الذي لم يعد يمارس سلطة فكرية على القارئ، كما في الماضي.

وإن كان بعض النقاد يرى أن الفنتازيا مواجهة للواقع، وانعكاس لوعي الروائي العميق به، فإن غيره يرون أنه "بما يقدم من خيال مجنح يمنح فرصة للهروب من الواقع".⁶

1 ت.ي. أيتز، ص12

2 المرجع السابق، ص12.

3 تودوروف، ص146.

4 سناء شعلان، ص275.

5 المرجع السابق، ص41.

6 المرجع السابق، ص41

ولكن الحقيقة أن الفنتازيا ليست هروبا من الواقع، "بل هي استفزاز له".¹ ولا يمكن للأديب بحال من الأحوال، أن ينفصل عن واقعه، وستظهر آثار ذلك في العمل الأدبي بوعي، أو حتى بغير وعي.

أما عن تلقي الرواية الفنتازية، فهي على الأغلب تقرأ بوصفها "قصة رمزية"، لتكون القصة الحرفية، مجرد حرف هيروغليفي، يدون حقيقة معلومة سلفا.²

ويمكن القول إن الرواية الفنتازية، تستوجب التلقي بطريقة شعرية، فكما يرى تودوروف، أن العجائبي "يفترض وجود واقعة غريبة، تثير ترددا لا عند القارئ، والبطل فحسب، بل وكذلك طريقة في القراءة، يمكن الآن تعريفها سلبا لا يجب أن يكون لا "شعرية" ولا "أليغورية".³

فالفنتازيا تفترض أن تقرأ شعريا، بل هي أبرز مظاهر هذه الشعرية، وهذه الشعرية تتجلى كذلك في الأثر الذي تتركه في نفس المتلقي، الذي هو "مرهون بحقيقة مؤداها، أن العالم الذي تطرحه يبدو عالما دون ريب، لكن في الوقت ذاته، يتوقف العمل بالمعاني الاعتيادية، كما في الأحلام".⁴

وهذا التوتر الذي تخلفه الرواية الفنتازية في نفس المتلقي، هو مظهر آخر من مظاهر الشعرية. فالفنتازيا "تستفز الذهن بالطريقة التي تستطيع بها أن تدهش وتشوش على نفسها. فالتأثيرات الغرائبية، متأتية من الافتتان الذي مصدره الحيرة، أو الشك".⁵

والرواية الأردنية لم تكن بمنأى عن الرواية الفنتازية، فقد "لقيت هذه البنية السردية صدى طيبا في الأدب الأردني، وباتت بنية تمتص معطيات ومتناقضات هذا العصر، وتعيد إنتاجها بطريقة جديدة مبتكرة، تحمل الكثير من الرموز والدلالات والإيحاءات، وتجيد الاختباء وراء أقنعة الفنتازيا، والأسطورة، والخرافة، وغيرها من معطيات هذه البنية، فخاض الكثير من الأدباء الأردنيين لجة هذا البحر، والتقطوا الكثير من درره، وعجائبه".⁶

1 أيتز، ص13.

2 المرجع السابق، ص12.

3 تودوروف، ص48.

4 أيتز، ص14.

5 المرجع السابق، ص80.

6 سناء شعلان، ص40.

والفنتازيا في الرواية الأردنية، تحمل وعيا خاصا، "فالسرد العجائبي في الرواية الأردنية، يستلهم الموروث الإنساني كاملا، في ضوء ثقافة المبدع، ومعطيات موهبته، وماجريات أحداث واقعه، ليضطلع بمهمة تشكيل عالم كامل، في أرضية عجائبية، وأدوات عجائبية، تسند الحدث الخيالي، وتنقله من أدب متخيل سائب، إلى وعي خاص، وإدراك تهيمن عليه الفكرة، وتجسده لغة، تحمل على عاتقها رسم هذا العالم، وترك الباب مواربا لدخول القارئ والمتلقي الواعي، الذي لا يعدم وسيلة، لإعادة ترتيب هذا العالم العجائبي، وفق صورة حقيقية لعالمه الذي يحياه، ويعيش فيه".¹

وربما كانت الطبيعة التاريخية، والجغرافية، تحتم على الرواية الأردنية الفنتازية، أن "لا تطرح نفسها أداة للعبث، وانعدام الفكرة، أو حتى أداة للتسلية السلبية، والمفرغة من أي فائدة، بل هو أدب مثقل بقضيته وواقعه، ولا يغادرهما إلا ليعود إليهما، وتمثل القضايا السياسية، والاجتماعية المكان الأبرز في هذا الأدب".²

ولعل السبب الذي يدعو الروائيين الأردنيين، إلى كتابة رواية فنتازية هو "انتهاج أساليب جديدة، يعبرون بها عن الحقيقة الجديدة، التي يتخيلونها، والتي باتت في حاجة إلى شكل جديد يستوعبها، ويعبر عنها، ضمن توليفة سردية، تنقل الشعور بالواقع، دون طبعه بكل جزئياته، بل تترك هامشا للخيال، والانعتاق من عبودية الأطر الاجتماعية، والأدبية، والسياسية".³

ويمكن القول: إن الرواية الفنتازية، هي الأبرز على صعيد الرواية الحداثية الأردنية، بل ويمكن القول إن أبرز الروائيين، هم من كتاب الرواية التي توظف الفنتازيا، من مثل إبراهيم نصر الله، ومؤنس الرزاز، وأحمد الزعبي وغيرهم.

ولعل خصوصية الرواية الفنتازية الأردنية، ترتد في شطر منها إلى كون الرواية الأردنية هي الأقرب للتجارب العربية الأقصى، سيما التجربة الفلسطينية، التي تجلت في أعمال إبراهيم نصر الله وغيره، فواقع النكبة، ويوميات المخيم، واقع يقارب الفنتازيا.

1 سناء شعلان، ص184.

2 المرجع السابق، ص277.

3 المرجع السابق، ص82.

ومن الروايات الأردنية التي وظفت الفنتازيا رواية رمضان الرواشدة "الحمراوي"¹، في هذه الرواية يتداخل الواقعي بالفنتازي، الحديث بالتراث، وتتناسل الحكايات كما في ألف ليلة وليلة، والحمراوي بطل الرواية بطل عجائبي ينتقل من مكان إلى مكان ومن زمان إلى آخر، فهو مجاهد ضد اليهود والإنكليز مرة، وبدوي يغزو القبائل مرة، وفي الوقت ذاته هو محب عاشق متميم بالهوى أخبره الطبيب يوماً أن "مقتله قلبه وقلبه مقتله"²..

والرواية حافلة بالأحداث الفنتازية، من مثل قصة مواجهة الحمراوي مع جمع من رفاقه لجمع من الصبايا الحسان، اللواتي حاولن استمالتهم، فأبوا ذلك، ودار قتال عنيف بين الرجال وجمع الصبايا، اللواتي أبدین مقدرة عجيبة على القتال، وكانت نتائج المواجهة أن سقط جمع من الشبان، وفقدت جثة الحمراوي.³

ومنها أيضاً قصة الحنش الذي ظهر في القرية، الذي بلغ طوله سبعين متراً، وقد حاول مئة من الرجال تثبيته، وأخذه حياً، فاستعصى الأمر عليهم، فقتلوه وجيء به إلى القرية، كي يشاهده الجميع.⁴

أما قمة الفانتازيا فتتجلى حينما كان البطل ذاهباً من قريته إلى الصيدلية في المدينة لشراء الدواء، فإذا بالناس ينظرون إليه وكأنهم يرون غولاً بشعاً، وأخذت الجموع تتدفق من الشوارع المحيطة، وتعالى صفير السيارات، وأبواق سيارات الشرطة، فما كان من البطل الذي تعجب من ذلك، إلا وأن توجه لمرأة قريبة.. يقول:

"وعندما وصلت المرأة ونظرت فيها.. صعقت من هول ما رأيت... لم أكن أنا الذي أراني، خفت وهربت مني، وتركتني وحيداً، وانضمت إلى الجموع الهاربة مني، لكنني أخذت ألاحقني، والجموع تهرب أمامي، وأنا ألاحقني، وأنظر إلى الخلف، فأشاهدني أعدو ورائي. خفت كثيراً مني وحررت أين أذهب."⁵

وهذا المشهد يتناسب مع افتتاحية الفصل وهي مقولة الحلاج:

"أنا من أهوى

1 رمضان الرواشدة، الحمراوي، دار النهضة، عمان، 1992.

2 المرجع السابق، ص10.

3 المرجع السابق، ص13.

4 المرجع السابق، ص13.

5 رمضان الرواشدة، الحمراوي، ص17.

ومن أهوى أنا

حتى إذا رأيتني... رأيتنا¹

ولعل الفقرة السابقة من الرواية، تشير إلى ذلك الاغتراب الذي يعيشه الإنسان حين ينتقل من القرية إلى المدينة، فلا يتقبله الآخرون كشخص عادي منهم، ليس ذلك فقط، بل وينتقل هذا الإحساس منهم إليه، فيرى نفسه غريباً، ولا يكاد يعرف نفسه.

ولعلها أكثر من ذلك تمثل غربة الإنسان العربي اليوم، الذي يكاد لا يجد نفسه في هذا العالم الغريب الجديد، ولا يكاد يجد لنفسه موقعا فيه، فيرى نفسه غريباً منبوذاً، فيفر من هذا العالم ومن نفسه ذاتها.

ومن الرويات الأردنية التي وظفت الفنتازيا رواية إبراهيم نصر الله "طيور الحذر"² وهي الرواية التي تتناول واقع المهاجر الفلسطيني، ويوميات المخيم، وهي أحداث تقترب في واقعيتها الحقيقية إلى حدود الفنتازيا، فجاءت الرواية فنتازية من أول صفحة في الرواية، حيث البطل الصغير يستذكر أحداث ولادته، ومحاولة الداية منعه من الخروج من رحم أمه، ولكنه عاركها حتى ربح المعركة، وخرج إلى هذه الدنيا بقوة قلبت المرأة على ظهرها. "دفعنتي يداها إلى الداخل.

وكنت أتمنى أن تتادي أُمي، ليحضر أبي، لا أن تصرخ هذا الصراخ، كنت أتمنى أن أصرخ أنا: لست بحاجة للداية، لست بحاجة لمساعدة أحد، أتركوني سأخرج وحدي، وكانت تدفعني للداخل.

عندها تجمعت واندفعت كطلقة من بين اليدين القاسيتين، حتى إنني أحسست بالمرأة تتقلب على ظهرها، وعندها بكيت، بكيت فرحاً، وبكت هي قهراً...."³

ليس ذلك فقط وإنما كان هذا الطفل يحادث جنينا آخر في بطن أمه ويقنعه بالخروج من رحم أمه قبل أوانه⁴. وهذا الطفل يقوم بسرد أحداث حصلت قبل مجيئه إلى الدنيا ويقصها على أمه، وهذه الفنتازيا ترافقه بعد ولادته وتلازمه في يوميات المخيم، سيما في علاقته بالطيور التي يقيم معها علاقة فنتازية فهو يصطادها ثم يطلقها وذلك ليعلمها الحذر.

1 رمضان الرواشدة، ص7.

2 إبراهيم نصر الله، طيور الحذر، ط3، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2000

3 المرجع السابق، 12.

4 المرجع السابق، ص25.

ولعله يقصد من ذلك اللاجئين الفلسطينيين الذي أراد منه أن يتعلم الحذر فهل يا ترى فهم
الدرس؟

هكذا نصل لنتيجة مؤداها أن الرواية الأردنية وظفت الفانتازيا، حتى غدت الفنتازيا
واحدة من أبرز ملامح الرواية الأردنية اليوم.

خاتمة

من خلال دراسة النتاجات الروائية في الأردن ما بين العام 1990 والعام 2005 ، توصلت الدراسة إلى النتائج الآتية:

- 1 - وظفت الرواية الأردنية الشعرية في الرواية، فجاءت نتاجات هذه المرحلة نابضة باللغة الجمالية، وهذا الجمال لم يكن خارجيا فحسب، ولكنه ينبع من المضمون، وينسحب على الشكل.
- 2 - أفادت الرواية الأردنية من نتاجات أخرى، وتناصت معها، بصورة كانت منسجمة مع بنية الرواية، وليس كدخيل غير مرغوب على جسدها، واتضح أثر ثقافة روائيين هذه المرحلة في توظيفاتهم الموروثات المختلفة في الرواية.
- 3 - وظفت الرواية الأردنية تقنيات العنونة بكل أنواعها، إذ لم يعد العنوان مجرد زائدة، أو إضافة، وإنما هو مرسلّة كاملة في إنتاجيتها الدلالية.
- 4 - كان تطور توظيف العنوان في الرواية الأردنية، مواكبا لمسيرة تطورها، فانطلقت من وظيفة وعظمية مباشرة، إلى وظائف أخرى أقل مباشرة، كالشعرية وغيرها.
- 5 - تطورت الرواية الأردنية، من حضور الراوي الواحد العليم بكل شيء، إلى مرحلة تعدد الرواة، وذلك بناء على ما حدث من تطور فكري وعقلي، قائم على التعدد، لم يعد يقبل بفكرة الراوي الواحد، والسلطة الواحدة.
- 6 - تمثلت تقنية تعدد أصوات الرواة، أو المرايا المتعاكسة، في الرواية الأردنية عن طريق التناوب ما بين شخصيته أحيانا، أو ما بين الراوي، وأحد الشخصيات، وقد يتدخل المؤلف ذاته في نص الرواية، وأضافت هذه الطرق كلها زخما دلاليا للرواية الأردنية، ينسجم مع طبيعة الفكر السائد، الذي ينبذ فكرة الصوت الواحد.
- 7 - وظفت كثير من الروايات الأردنية تقنية النشطي، والتفكيك، وكانت انعكاسا لعصر التشيئة الذي نعيش، وهو تشيئة ذهني وعقلي واجتماعي، وسيطرة للتكنولوجيا الروائية على إنسان اليوم، الذي أفرز رواية تتصف بالتفكك، والنشطي.

- 8 - خلت كثير من الروايات من الربط المنطقي المتسلسل للأحداث، وأحيانا كانت تخلو من الحكمة، وإن وجدت، فهي حبكة مفككة، وكان هذا الأمر انعكاسا لعالم، يسير بطرق لا معقولة، ولا تخضع مجرياته للعقل والمنطق.
- 9 - سعت الرواية الحداثية لتفكيك النظام الكلاسيكي للرواية، وسيرورة الزمن، حتى أطلق أحيانا على الرواية الحداثية مصطلح "مضاد الرواية".
- 10 - لم تعد الرواية الحداثية تسلية ما قبل النوم للمتلقي، فهي تحتاج لذهن حاضر، وإعمال للعقل، كي يلم أشتات هذه الشظايا المتناثرة بفوضى مدروسة بين دفتي الرواية.
- 11 - شكلت النماذج التطبيقية الروائية في هذه الدراسة نماذج لروايات وظفت التقنيات الحداثية، بصورة أثرت الرواية، وأعلنت من قيمتها الفنية، والمضمونية ولم تكن مجرد تلق لهذه التقنيات، زُجَّ بها في جسد الرواية، مما لا يخدم بنية الرواية أحيانا، بل يسيء إليها.
- 12 - دلت الدراسة على أن وظيفة الراوي الحقيقية، ليست تقديم أفكار، ودلالات جاهزة، بقدر ما هي تساؤلات يطرحها في ثنايا روايته، ويهدف من خلالها للبحث عن الحقيقة.
- 13 - أصبح جزء مهم من العبء في إنتاج الرواية، ملقى على عاتق المتلقي، الذي أصبح بإمكانه تلقي الرواية، وإعادة تشكيلها، ولملمة شظاياها، والربط بينها.
- 14 - لم تعد الرواية الحداثية إيهاما بالواقعية، وإقناعا للمتلقي أنه أمام أحداث حقيقية واقعية، ولكنها أصبحت تقول له إنه أمام رواية، وليس أمام الواقع.
- 15 - يتداخل النقد والرواية في الرواية اليوم، فيما أطلق عليه الميثارواية، إذ تتناول عملية كتابتها، وتشكيل أحداثها، وخلق أبطالها، وتكشف له عن خبايا عملية الخلق، التي كانت سرا خاصا بالروائيين قديما.
- 16 - الميثارواية تكتب سيرة الكتابة، وعملية الخلق الأدبي، وعملية المخاض، التي ينتج منها، وليست فقط سيرة لأبطاله في الرواية.
- 17 - كانت الرواية الفنتازية أحد أهم تجليات الواقع المرير الذي يعيه الروائي الأردني، ولاسيما واقع النكبة ويوميات المخيم وتفاصيل القضية الفلسطينية.
- 18 - لم تكن الرواية الفنتازية الأردنية أداة للعبث، واللامعنى، أو التسلية، ولكنها تمثل الواقع العربي، بكل قسوته، وألمه.

المراجع:

1. الأمدي، أبو القاسم الحسن بن بشر: 1972، الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري، تحقيق السيد أحمد صقر، ط2، دار المعارف بمصر.
2. ابن الأثير، 1962، المثل السائر، تحقيق أحمد الحوفي وبدوي طبانة، مطبعة الرسالة، بيروت.
3. ابن فارس، 1999، معجم مقاييس اللغة، الطبعة الأولى، دار الكتب العلمية، مج 1، ع 1، بيروت، لبنان.
4. ابن منظور: لسان العرب، مجلد ثاني، دار صادر، بيروت.
5. أدونيس، 1994، أبجدية ثانية، ط1، دار النشر، توبقال.
6. أدونيس، الأعمال الشعرية الكاملة، "مفرد بصيغة الجمع"، ط5، دار العودة، بيروت.
7. أدونيس، 1979، الثابت والمتحول، صدمة الحداثة، ط2، دار العودة بيروت.
8. أدونيس، 1996، ديوان الشعر العربي، دط، دار المدى، سوريا، دمشق.
9. أدونيس، 1988، زمن الشعر، ط2، دار العودة، بيروت.
10. أدونيس، سياسة الشعر، دار الآداب، بيروت.
11. أدونيس، 1985، الشعرية العربية، دار الآداب، بيروت.
12. أدونيس، 1992، الصوفية والسوريالية، ط1، دار السامي، بيروت.
13. أدونيس، كتاب التحولات، الآثار الكاملة، مج 2، دار العودة _ بيروت.
14. أدونيس، 1971، مقدمة للشعر العربي، دار العودة، بيروت.
15. أدونيس، 2002، موسيقى الحوت الأزرق، ط 1، دار الآداب، بيروت.
16. أدونيس، 1993، ها أنت أيها الوقت، دار الآداب، بيروت.
17. أدونيس، 1970، وقت بين الرماد والورد، ط1، بيروت، لبنان.
18. إحسان عباس، 1992، اتجاهات الشعر العربي المعاصر، ط2، دار الشروق، عمان.
19. إدوار الخراط، 1999، أصوات الحداثة، ط1، دار الآداب، بيروت.
20. أسيمة درويش، 1997، تحرير المعنى، ط 1، دار الآداب، بيروت.
21. أنس داوود، 1992، الأسطورة في الشعر العربي الحديث، ط 3، دار المعارف.
22. بدر شاكر السياب، المجموعة الكاملة، ديوان أنشودة المطر، مج 1، دار العودة، بيروت.
23. خالد بلقاسم، 2000، أدونيس والخطاب الصوفي، ط1، دار توبقال للنشر.
24. خالدة سعيد، 1979، حركية الإبداع، ط 1، دار العودة، بيروت.

25. خليل أبو جهجه، 1995، الحداثة الشعرية العربية بين الإبداع و التنتظير و النقد، ط 1 ، دار الفكر اللبناني، بيروت.
26. س. موريه ، 2003 ، الشعر العربي الحديث ، ترجمة د. شفيع السيد ، د. سعد مصلوح ، د.ط، دار غريب.
27. ساندي أبو سيف، 2005، قضايا النقد والحداثة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1.
28. طه حسين، حديث الأربعاء، ط1، ج 2 ، دار المعارف، مصر.
29. عاطف فضول، 2000 ، النظرية الشعرية عند إليوت وأدونيس ، ترجمة أسامة إسبر، د.ط، المجلس الأعلى للثقافة.
30. عبد الرحمن القعود، 2002 الإبهام في شعر الحداثة، عالم المعرفة، الكويت.
31. عبد العزيز إبراهيم، 2005، شعرية الحداثة ، ط 1، منشورات اتحاد الكتاب العرب.
32. عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، دار الثقافة، بيروت.
33. علاء الدين رمضان السيد، 1996، ظواهر فنية في لغة الشعر العربي الحديث، اتحاد الكتاب العرب.
34. علي الشرع ، 1991، لغة الشعر العربي المعاصر في النقد العربي الحديث، منشورات عمادة البحث العلمي - جامعة اليرموك.
35. عماد علي الخطيب، 2006، الأسطورة معياراً نقدياً ، ط 1 ، جبهة للنشر.
36. غالي شكري، 1968، شعرنا الحديث إلى أين؟ ، دار المعارف ، القاهرة.
37. الفيروز أبادي ، القاموس المحيط ، د.ط ، مؤسسة الحلبي للنشر ، القاهرة.
38. كمال أبو ديب، 1997، جماليات التجاور ، ط 1 ، دار العلم للملايين ، بيروت .
39. المرزوقي (أبو علي أحمد) ، 1962، شرح ديوان الحماسة، ج 4، تحقيق أحمد أمين وعبد السلام هارون، دار المعارف ، القاهرة.
40. محمد عزام، 1995، الحداثة الشعرية ، ط 1 ، اتحاد الكتاب العرب.
41. محمود درويش، 2005 ، آه ... عبد الله ، العصفير تموت في الليل ، المجموعة الكاملة ، ج1، ط 1، رياض الريس للنشر.
42. محيي الدين بن عربي، 1972، الفتوحات المكية ،تحقيق وتقديم عثمان يحيى ، مراجعة إبراهيم مدكور، الهيئة المصرية العامة للكتاب، السفر الأول، القاهرة.
43. مصلح النجار ، 2005، السراب و النبع ، ط 1، المؤسسة العربية للدراسات و النشر.
44. معجم ألفاظ القرآن الكريم ، مجمع اللغة العربية ، المجلد الأول ، د.ط، بيروت.
45. وائل غالي، 2001، الشعر والفكر، د.ط ، الهيمنة المصرية العامة للمكتبات.

الدوريات:

1. خالدة سعيد، الملامح الفكرية للحدث، مجلة فصول ع 68 ، شتاء، ربيع 2006، عدد تذكاري.
2. خلدون الشمعة ، المواقف الإليوتية ، مجلة فصول ، ع 3 ، خريف 1996 ، مجلد 15.
3. عادل أبو طالب، الصوفية الشعرية في صالون الخليل بن أحمد الفراهيدي، مجلة (نزوى) العمانية ، ع 15 ، يوليو 1998، ربيع أول 1419.
4. عماد فوزي شعبي ، "الحدث لا تقطع مع التراث" ، مجلة الناقد ، ع 31 ، كانون ثاني - يناير 1991.
5. غازي براكس، القديم والجديد في الشعر العربي عامة، مجلة شعر ع 12، س2، أيلول 1959.
6. محمد برادة ، امتيازات نظرية الحدث، مجلة فصول، ع 68 ، شتاء - ربيع 2006 , عدد تذكاري.
7. يسري الأمير ، حوار مع أدونيس مجلة الآداب ع 9 - ع10 ، س 49 ، أيلول- تشرين أول 2001.
8. يوسف الخال، أخبار وقضايا، مجلة شعر ع 15، صيف 1960.

Abstract

Modernity concepts and poetry Criticism in "Mawakif"

Magazine

By

Majdoleen. M. AL-Deek.

Supervisor

Dr. Muslih Najjar