روايات محمد صلاح العزب
تغيرات السرد وتأثيرات ما بعد الحداثة

عـلاء الجـابـري
جامعة السويس

الملخص:

يحتاج الإبداع الجديد إلى آليات جديدة لاختبار تطوره وتغير آلياته السردية. من هنا ينطلق البحث لاختبار تأثيرات مقولات أساسية في فلسفة ما بعد الحداثة على سرد الجيل الجديد مع مطلع القرن الحادي والعشرين.

ويختار البحث روايتي "وقوف متكرر" و"سيدي براني" للكاتب محمد صلاح العزب لبيان تطورات السرد عنده. ولا يتفرغ لبيان تحديد صارم لمفهوم ما بعد الحداثة، وإنما يختبر مقولات ثلاث: التاريخ، والحقيقة والخيال، وتأثير الوسائط.

ففي التاريخ: ابتعدت الرواية الجديدة عن إقامة الرواية على قصة تاريخية فتحدّت التاريخ وسردياته الكبرى وأنشأت تاريخها الخاص؛ فالتاريخ هراء. وحلل البحث كيف كان نقد القديم حاضرا داخل متن الرواية وبيان الاستهلال والختام، ودور الاستهلال في التمهيد لمسار الحكاية، ودور الختام في السخرية من الواقع.

وفي الحقيقة والخيال بدا إعلاء حالة الغرائبية، وكيف تجاوز السرد الجديد الغرائبية القديمة واعتمادها على تغير الإنسان لحالة أخرى، فضلًا عن التأثر بالواقعية السحرية، وتراكم حكايات

روايات محمد صلاح العزب: تغيرات السرد وتأثيرات ما بعد الحداثة، المجلد الرابع، العدد ٢، إبريل ٢٠١٥، ص ص ١٣٧ – ١٨٠ .

جانبية داخل المتن الروائي بما سمح بخلط الـواقعي بالخيـالي، وجعـل الـواقعي محـل فحص. وقد اعتمد الـسرد الجديـد بعـضا من التهجين اللغوي والتـاريخي في سـبيل تقريب هذا الخلط للمتلقي.

وفي تـأثير الوسـائط تجـاوزت الروايـة الجديـدة حـد التـأثر بالوسـائط بوصـفها صـيغة تقـديم أو تقييـد فـصارت صـيغة لتمثيل ثقافي يبدو فيه التأثر بزخم الصورة وتأثير وسائل الاتصال وهيمنة التلفزيـون حتـى يمكـن رد بعـض مـشاد الروايـات لأفلام سينمائية والتناص معها، فضلًا عن التأثر بلغة الصحافة وهيمنة اللغة العادية.

Abstract:

Modern creativity needs modern mechanisms capable of testing its development and change it narrative methods. Accordingly, the present paper is based on testing the effects of some key (concepts) of postmodernism philosophy on the narration of the new generation at the beginning of the twentieth century.

The paper studies the novels of "repeatedly stopping" and "Sidi Barrani" for the author Mohammed Salah al-Azab to investigate aspects of development in the author in question. In this respect, the researcher does not attempt to reach a strict definition of the concept of post-modernism, but seeks instead to test three specific concepts: history, fact versus fiction, and the impact of media.

With regard to history, the modern novel moved away from the establishment of the plot on a historical basis. Instead the modern novel challenged history with its major narrations and attempted instead to establish its

to offer such a mixture of the fictional versus the real to the receiver.

Concerning the media, modern novel went beyond the view of the means of a formula used to restrict or present the content to the reader. Instead, media represent a cultural representation that reflects the impact of the image presented in the novel, the impact of the means of communication as well as the dominance of television. This could explain the affinity between some scenes of novels and movie scenes in order to study how novels are influenced by the language of the press and dominance of the language of everyday communication.

لعله من الواضح أن ما مرّ بالرواية المصرية خلال مسارها القصير- مقارنة

own history; history is nonsense. The present paper offered an analysis of how a line of criticism of the past was always evident in the novels; the building of the start-up and conclusion of the novel; the role of the opening chapters in paving the road for the events of the story as well as the role of the conclusion in mocking reality.

As for the concept of fiction versus reality within the novel, a state of alienation was initiated. The paper showed how modern narration exceeded mainstream sense of alienation that depended on the change of man towards a newer state that is related to a sort of magical realism, the lining up of sub-plots within a unique mixture of reality and fiction within the novel. The modern narration depended on a linguistic and historical mixture employed

بمسار الرواية عالميًّا - يقترب مما شهدته الروايةُ العالمية من تحولات خلال قرونها العديدة؛ ربما بسبب ما شهده المجتمع المصري من تغيرات وتبدلات – على كافة الأصعدة - بما لا يشابهه تطورُ عقود عديدة. وتعتبر الرواية أكثر الأجناس تماشيا مع المعدل اللاهث لتطورات المجتمع المتتابعة، فأصابتها تغيرات على مستويات عدة؛ فنجد - منذ فترة – نوعًا من الكتابة الجديدة، تخلع جانبا محاولات الترميز، أو الوقوف تحت لافتات ضخمة، فتطرح رؤيتها صوب الأمور البسيطة، و"الإنسانية"، مع التوسع في دلالتها لآخر مدى.

والإبداع الجديد استجابة لظروفه الجديدة وتعبير عنها بقدر اشتباكه معها، وانعكاس لكون الرواية تبرز تأثيرات الأجناس الأخرى، بما هي في ذاتها "جنس مختلط"[1]. والإبداع الجديد يتطلب نقدًا يؤثر التجريب، واختبار فرضيات لا تخلو من مغامرة، بعيدًا عن استاتيكة التناول، وأن ندخلَ منطقة مغامرة خير من اجترار ما لا يفيد النقد أو الإبداع. إن متابعة الأعمال الجديدة واجب نقدي وتأريخي كبير، والالتفات إلى ظواهرها المستحدثة والتساؤل حولها رهان أكبر، عوض أن تتصلب تلك الظواهر، ويصبح التساؤل حولها بعد فترة جهدًا عبثًّيا. إن أعمال هذا الجيل نتاج مبدعين تراكمت أمامهم تجارب العرب وترجمات الأجانب، بما يتيح البحثَ في كيفية تأثير المقولات المحيطة بالعملية الإبداعية، وهو ما جعل البحث في تأثيرات ما بعد الحداثية[2] على السرد الجديد يطل أحيانًا، وكيف كان تأثيرها على الرواية الجديدة؛ إذ تحل تأثيراتها داخل أعمالهم بالقوة - بتعبير الفلاسفة -.

إن الأدب – مهما افترضنا كونه بنية معزولة – يعيش واقعًا يتأثر به، ومهما بالغنا في الاعتداد بموت المؤلف - كما شاع في فترات سابقة - فالنص يعكس فضاءات نفسية واجتماعية وثقافية يعاينها المؤلف، ولعل أبرزها ظواهر ما بعد حداثية تقوم على التفاعل لا التبعية. إن قدر النقد الروائي أن"يستند أول ما يستند على مقولات نظرية صادرة عن خارج الحقل الروائي. كأن الرواية لا تشي بمكنوناتها إلا إذا استُنطقت بمفاهيم خارجة عنها، تنتمي إلى الحقل الثقافي التاريخي الذي ولدت فيه الرواية"(٣).

يريد البحث أن يراجع تأثيرات ما بعد حداثية نحدس تجسدها واقعًا إبداعيًّا، على النصوص الروائية الجديدة، بدلًا من استهلاكه في تحديد مفهوم قاطع لمابعد الحداثة، هذا إذا كان من الممكن الوقوع على تعريف جامع مانع لتوجهٍ يقوم بالأساس على انتهاك الحدود. ربما نقف مع ليوتار حين يرى" ومع التبسيط إلى آخر مدى، فإني أعرف ما بعد الحداثي بأنه التشكك إزاء الميتا - حكايات. هذا التشكك هو بلا شك نتاج التقدم في العلوم. لكن هذا التقدم بدوره يفترضه سلفا. وأبرز ما يناظر قدم جهاز إضفاء المشروعية الميتا-حكائي هو أزمة الفلسفة الميتافيزيقية ومؤسسة الجامعة التي كانت تعتمد عليها في الماضي. إن الوظيفة الحكائية تفقد عناصرها الوظيفية وبطلها العظيم وهدفها العظيم. إنها تبعثر في سحب من عناصر لغوية حكائية ...."(٤).

ومن الواضح حضور ظواهر ما بعد حداثية، كتأثير التكنولوجيا أو الاقتصاد، أو طغيان الصور، والبحث معنيّ- في أحد رهاناته - بحدس مدى استجابة الرواية لكل تلك المؤثرات، فنختبر تأثيرها عسى أن ترشدنا تلك المقولات

لرؤية الرواية الجديدة من إحدى زواياها، في مشهد متداخل، وسريالي بامتياز.

ومقاربة ظواهر ما بعد الحداثة في الرواية الجديدة ليس من باب ما يقع خارج النص، ولكنه وجه لمظنة البحث في البنى العميقة له. وإذ نحاجج بحتمية تأثير مقولات ما بعد الحداثة في الروايات، أو يراها منطقية؛ إذ أي سرد "هو تصوير عفوي وغير مباشر وأمين مع ذلك لواقع يكشف عنه في ذات الوقت الذي يحاول فيه أن يحجبه وراء قناع المتن الحكائي"[٥]. وعلى الرغم من كون ما بعد الحداثة قد نشأت في رحاب الأدب والفن والعمارة، فإن ربطها بهذه الأمور قليل في دراساتنا العربية. ثمة حدس نقدي ربما يستحق التمهل والقراءة والتعاطف عوض أن نرفضه؛ "لعدم كفاية الأدلة"، بتعبير القانونيين.

وهذه الدراسة إذ تنصرف لروايات محمد صلاح العزب[٦] فإنها تُتابع عينة حديثة العهد، تمثل روايات كتاب الجيل الجديد، **وإمعانًا في التحديد سيهتم البحث، بنسب متفاوتة، بروايتي "وقوف متكرر" و"سيدي براني" فقط من أعماله الأربعة**. وثمة محدد آخر يتصل بما نقصده بالظواهر ما بعد الحداثية؛ إذ لا نعني تناول النصوص بمنطق "ترجمتها" لمعادل فني لقضايا ما بعد حداثية، ولكن **غاية البحث أن يرصد تأثير هذه الأمور على السرد والبناء الروائي. ويحاول البحث النظر إلى بعض التجليات والممارسات الفنية التي تسم الكتابة الجديدة.**

ومن نافلة القول أن نؤكد تفاوت السمات الفنية بين فترة وأخرى، وأنّ توهُّم بزوغ سمات ما بشكل فجائي يناقض طبيعة الأدب الداخلية ومنطق تطوره؛ إذ لا تنشأ من فراغ، وإن غاية ما نراه هو تفاوت مراكز الاهتمام، والبنية، فيأتي إلى الصدارة ما كان على الهامش.

ومن الصعب - كما قلنا - وضع اليد بحسم على أبرز الخصائص لتوجه يقوم على رفض التصنيفات، معرضين عن استنزاف البحث في الخلاف على تحديد لـ" ما بعد الحداثة"، وندخر الاهتمام بعلاقتها مع غيرها، فنهتم بأبرز مقولاتها التي تهم البحث من مثل:

١ - مقولة التاريخ.

٢ - الحقيقة والخيال.

٣- تأثير الوسائط.

العينة: جاءت رواية "وقوف متكرر" في ثمانية أقسام يعنون لكل منها بالحدث الرئيسي فيها، يبدأ كل قسم منها بعتبة عادية من مثل " التحرك ١٠ صباحا، مدينة السلام، فيات١٢٨،... وغيرها، فبدت الأقسام وكأنها قصص قصيرة، يجمعها وحدة البطل، وتنوع الأحداث على تيمة واحدة. والرواية قصيرة الحجم ككل روايات محمد صلاح العزب، وهي سمة عامة في روايات الجيل الجديد، وهو أمر سنعرض لمحاولات تفسيره فيما بعد.

تدور رواية "وقوف متكرر" حول شاب يهجر مسكن أهله، فيناقض العرف الاجتماعي المعهود، ويسكن – برغم معارضتهم – بمفرده في غرفة بسيطة؛ ليوفّر مكانا لغرائزه الجنسية، وهو ما تنطق به الرواية منذ المفتتح، فتقول سطورها الأولى: **"ستدعوهم كلهم إلى هناك، وأمك التي قالت في البداية: "يعني إيه عازب يسكن لوحده يعني؟"** (وقوف متكرر:ص٦). وبعد بحث الراوي كثيرا، وتغيير وجهته بين أماكن عديدة، والاستمرار في مطاردة شهوته بين أماكن عدة ينتقل إليها، فتنفتح الرواية على اعتبارات الجنس منذ مشاهدة أفلام البورنو التي كان البطل يدمنها في المرحلة الإعدادية، فيراوغ العنوان بين فترة المدارس، ولافتة"وقوف متكرر" الشهيرة

على وسائل المواصلات الخاصة بها، من جهة، ودلالة العنوان على الجنس، ومحاولات الراوي "المتكررة" للوصول إلى دخول تجربة الجنس، و"الوقوف"على متعة ممارستها من جهة أخرى.

ويعثر – مع صديقه "منعم"- بعد جولات متعددة بسيارة اشترياها بمال، كان نتيجة عملية نصب على شركة أدوية عملا بها لفترة، يعثران-بعد جهد- على غرفة يقدم لأجلها تنازلات حتى عن احتياجاته الإنسانية البديهية. يستمر البطل مع صديقه في مطاردة حلم ممارسة الجنس، ويمارسان الجنس الفموي داخل سيارة اشترياها لهذا الغرض. ويبدو هاجس الجنس مسيطرًا على الجميع، ففي الحكايات الجانبية تأتي حكاية سمسار يطارد أصوات النساء في المحمول، وصديقه الوحيد " منعم" مشغول بمطاردة الفتيات على الإنترنت، وينجح البطل في تسريب امرأة لحجرته، كان قد تعرف عليها في المترو، ويتطور الحديث بينهما ويتطرق لعلاقتها الخاصة بزوجها، **"تسألها عن زوجها في الفراش، تقول:"الحاجة الوحيدة اللي فالح فيها..بس أنا بحب نقلع هدومنا كلها وهو مش بيرضى وكمان أنا بكرهه"**(وقوف متكرر:ص٦٣). الجنس حاضر أبدا، خيالا وحقيقة.

وقبل الممارسة مع تلك السيدة تضبطه خطيبته، والتى جاءت تبلغه بتعب شديد يعتري والده، والذي يتوفى بعد نقله للمستشفى. وبالطبع تدخل – تبعًا للكتابة الجديدة – حكايا فرعية كثيرة، مثل قصة الرحيل من شبرا إلى مدينة السلام أو مشهد ممارسة الجنس في السيارة، أو محاولة استثمار مال سرقه من شركة الأدوية التي كان يعمل بها، في مكتب للألعاب، وتجهيز المكان،

ومغامراته وصديقه داخله، وصولا لبيعه مع بعض الخسائر. وتظل ذاته وتوحده معها والتمحور حولها هي القضية الأكثر بروزا في الرواية، من حيث تجميع عدد من السرود الكثيرة والقصيرة والمتتابعة، فتبدو الرواية حلقات مسلسلة متصلة المشاهد، مليئة بالأحداث الفرعية المتوالية، دون أن يعني ذلك خروج أحدها عن الإطار الكلي العام.

وفي رواية"سيدي براني"(وهو اسم لمدينة على الحدود بين مصر وليبيا)، يختار راويًا كلي المعرفة، وبعتبات من كلام جده يمزج بين الواقعي والخيالي، وموظفًا حكايات جانبية؛ فيحكي عن حيوات متوالية لجده الذي يموت مرات عديدة، يموت ويعود مرة أخرى ولا يزول من الحياة:" **الموت، لا معنى لهذه الكلمة لديه، يفكر أن الموت المخيف الذي يرعب الجميع، يأتي لديه ويصير طيبا وعطوفا، كأنه يخجل منه، فيتراجع أمامه، الكل يتمنى ألا يموت، وهو لا يتمنى إلا أن يموت"**(سيدي براني:ص١٦٦). إن النص يتبنى وجهة نظر ترى الموت هو التغير الطارئ فالأصل في خلق الإنسان هو الخلود بداية، ولا تقتصر مناحي الأسطورة على التكرار اللافت لموت الجد، بما هو فوق طبيعي، ولكن يبدو"الحب" عاملًا في تكوين البعد الأسطوري فتنجذب عنده تشعبات الأسطورة بمفاهيمها المختلفة، وينفي عن تحولات الجد اعتبارات ارتبطت بتحول الإنسان للحيوان، كما حدث قديما.

ولأن تيمة الرواية الأساسية هي الموت يحضرُ الجسد بكل مظاهره واعتباراته. لقد مثل "اندماجه" بالمرأة الأولى تحققه الكامل، وثورته الأولى، وانفصاله عنها كان نقطة انشطاره التي ظل بعدها يبحث عن مكان حلوله فيها،

فيقول: **"لم يدرك جدي أنه يحب الخادمة العجوز إلا وهو يضاجع آخر امرأة في القرية. ظل يبحث مع كل واحدة عما كان يشعر به مع الخادمة، وعندما لا يجده يقول لنفسه: ربما مع التالية....** (سيدي براني:ص١٨). الحب عنده فعل مغامرة واكتشاف، فبدت صورة الحب في قصته مع بنت الوزير لتدل على أن الحب ليس فعل اكتساب مجاني ولكنه فعل مغامرة وإيجاد حياة حقيقية.

وتواجد المرأة بجوار البطل منذ طفولته العجيبة حتى رحيله يؤشر على أقدم صور المخلوق البشري من صورته البدائية المتوحشة وحتى ذروة النضج البشري، ويلازمه الحنين الدائم لصورة المرأة الأولى التي تعادل جزءا من هويته الذاتية وإكمال ديمومة الجنس البشري ذاته، واكتمال الحياة؛ فالمرأة مجمع رغبات البطل/ الإنسان في مراحله المختلفة طفلًا وشابًا وكهلًا وشيخًا، صامتًا ومتكلمًا، حاضرا وغائبا عن المشهد، وفي تمظهرات مختلفة بين الشهواني والعذري.

يروي الحفيد الذي مات والده فكفله جده المقيم في "سيدي براني"، فوجد نفسه مأسورا بحكايات الجد الأسطورية؛ بفضل حيواته المتباينة مع موته ثلاث عشرة مرة، فضلا عن حكايات سعفان وطيبة وغزالة ومريم، ناهلين من أسطورة الجد لتصنع لهم في كل مرة أسطورة خاصة، لكنها بالطبع لا تقترب من الجد الذي يحمل اسم "الشيخ"- هكذا عاما دون تحديد- في نهاية كل حكاية ويُبنى له مقام. ومع الطابع الحدودي لمكان الرواية يتداخل الواقعي والأسطوري والصوفي والشهواني في حكايات الجد المتتالية، في مكان اختاره لإقامته بعيدا بعد تطواف في القاهرة وباريس وغيرهما. والرواية تطرح- في فصلها الثالث- تفسيرا

للتسمية"سيدي براني"، فيقول: **"لا أحد يعرف اسمه الحقيقي، صفته غلبت حتى توارى خلفها فأصبح الناس ينادونه: سيدي براني، هو براني لأنه ليس من هنا، أصله من واحة جغبوب الليبية،...."** (سيدي براني:ص١٢٩)، غير أن هذا التفسير لن يصادر حق التأويل في الربط بين"براني" وزائف، أو غير كامل بمعنى أدق؛ إذ كانت سقطاته-البشرية العادية- المتتالية على مدار الرواية طريقا للجزم باستحالة كمال التجربة البشرية في عمومها، وأن الأكاذيب هي التي تطرح هالة ما على كل أسطورة لشيخ ما، سواء عاش بطريقة دينية أو غيرها، فيتورط المجتمع في الظن بأنه شيخ وصاحب طريقة، وهو في الحقيقة يعاني من"برانيته" وزيفه، ونقصه البشري الطبيعي الملازم له، تماما كسيولة الواقع التي دفعت النص إلى جو من الغرائبية يكتنف أجزاءه.

١- مقولة التاريخ

تبتعد أغلب الروايات الجديدة عن الاشتباك مع النصوص التاريخية، فابتعدت عن ما كانت تعتمده بعض الفترات الأدبية من الاتكاء على حدث تاريخي يوفر الحكاية وحبكتها، وتقصر دور النص في" التعامل" مع المادة التاريخية. لم تعد الرواية – غالبا – مبنية على حدث تاريخي، فتجاوزت التساؤلات حول الماضي– بشكل عام–، وأعلت من شأن البطل الجديد، وأصبح اللجوء الى القص الواقعي ميزة أساسية فيه، واعتمدت طرح العالم وكأنه مزعوم وغير مثالي. إن قدرة النصوص الجديدة على مخاصمة القص التاريخي تعكس نوعا من تحدي الجيل الجديد للقصص القديمة برمتها، فقد آثر الجيل الجديد صنع تاريخه الخاص بعيدا عن الاعتماد على اجترار سرديات قديمة ودارسة، ونوعا من

البحث عن خصوصية قصصية، طالما آمنا أن التاريخ ذاته عمل أدبي - بمعنى ما- بسبب من اعتماده على وجهة النظر سبيلًا لتدوينه، تحمل الصدق والكذب، و"كلنا يعرف أن الكلمة الفرنسية Histore تدل في الوقت نفسه على الكذب والحقيقة وعلى معرفتنا بالعالم المتحرك، وعلى حذرنا، وعلى القصص التي نؤلفها لنحمل الأطفال على النوم، ولننيم هذا الطفل الكامن في نفوسنا"[٧].

ولعل النصوص الجديدة قد تفادت التعويل على التاريخ بحثا عن نوعا من الخصوصية، وتأثرا بظاهرة ما بعد حداثية، والتي " رفعت شعار:التاريخ هراء " بمصطلح هنري فورد"[٨]. وإذا كان التاريخ في جوهره وجهة نظر، أو "رواية"أو "روايات" ربما تتسم أحداثها بالبتر وتحمل وجهة نظر ساردها، فآثرت النصوص الجديدة إنشاء ذاكرتها الخاصة فخاصمت القصص التاريخية؛ فالخروج عنها استصحاب منطقي لنزق الجيل الجديد، وثورته على مواضعات ناء بها كاهله؛ إذ ليس مقبولًا أن يكون هاجس الروايات منصبا على الخروج على الماضي ومخاصمته فيما تدور حوله، فأنشأت تاريخها ربما لإيمانها بذاتها، ورفضها "السرديات الكبرى"[٩]، أكبر مؤسساتها النوعية؛ إذ فقدت مصداقيتها عند الجيل الجديد. إن غياب السرديات الكبرى، وتراكب الرواية الجديدة من"حكايات متداخلة"وجه لافتقاد اليقين الداخلي، وسيولة الواقع وعبثيته - بمعنى ما - من وجهة نظرهم، ومن هنا، "يصعب الوفاء بمتطلبات المنطق السببي في التعبير والتشكيل؛ ففي هذه التجارب يعز التكهن بشيء أو اليقين بترتب شيء على شيء آخر"[١٠].

١-١ وللاستدلال على الموقف من الماضي من جهة، والبحث في آليات ذلك

سرديا سنقف أمام استهلال الروايات، والذي يلعب دورا كبيرا في الرواية القصيرة بشكل خاص، ويعطي المؤشر التمهيدي لرواية ليس لدينا أدنى معرفة بقصتها، ولا تستعين بالتاريخ في سبيل تقريب حبكتها للمتلقي. ولما كان معنى المحكي يكمن في ترتيب عناصره، فيبدو- تبعًا لذلك - تأثير الاستهلال على معنى الحكاية، ومن ثم في تكوينها وتركيبها. وهذا الهجوم المباغت طريقة أثيرة لدى المؤلف، بما يضع أيدينا على واحد من أسس "نحو" التأليف عنده، ولو بصورة جزئية، وبما لا يبتعد عن الدور البالغ الأهمية للاستهلال، وبخاصة في الروايات القصيرة، فضلا عن مفاجأة في الهجوم على المتلقي، وشحذ قدراته التفسيرية، والإيماء بمسار يفرض على المتلقي إطارا معينا. بداية دوغمائية تنقلك فجأة من مجازية العناوين، كما سبق، وهو ما يبدو بوضوح في استهلال "سيدي براني"؛ حيث يعطي إلماحا إلى البناء، وتوظيفه من أجل أن "يتحول الاستهلال إلى آلية، ويصير أسلوبًا لإنتاج الحكايات"[١١].

جاء الاستهلال في "سيدي براني" ليركز على عجائبية الحدث، وتكرار مرات وفاة الجد. إنه استهلال يجعل السارد (الحفيد) يروي الأحداث، فنراها من زاوية توريط المتلقي في الدهشة منذ البداية؛ لتحفزه للتعامل مع نسق مختلف، فيقول: **"حين مات جدي للمرة الأولى، لم يكن يملك سوى عصا من خشب رديء، وجلباب طويل. حفروا له على عجل حفرة غير عميقة بجوار جثمانه تمامًا، فتعفر وجهه واختفت ملامحه."**(سيدي براني: ص٩). لقد آثر النص في ذلك الاستهلال أن يقدم عجائبية تجعل الجد استثنائيًّا، وتثمّن الاستهلال. وفي هذا يبدو الإلحاح على

عدد مرات وفاة الجد وترددده على مدار الرواية محاولة لإضفاء نوع من الإلف والاعتياد على هذا التكرار، وهو الحدث المغرق في العجائبية، وإذا تعاملت مع الموت بوصفه مهادا لحياة أخرى، وطريقا للخلود، وبداية لحياة أخرى، تستعجلها الرواية فتراها عيانا في تكرار حيوات أخرى كثيرة. إن الاستهلال بهذا الهجوم المباغت منذ البداية يوفر تهيئة سردية للتماهي مع ما يليه من مظاهر عجائبية؛ فإذا سلمت بتكرار الموت أهّلك، وهيّأك – سرديا – لما يليه، مستغلًّا الوعي القارّ، وبذور خلفية ميراث طويل من قصص الصوفية وكراماتهم. وقد جاءت الرواية في ثمانية أقسام تبدأ بعتبة من كلمات الجد، وكان توظيف تقنية التكرار لوفاة الجد، والإلحاح عليها في بداية(أنافورا)[١٢] كل قسم من أقسام الرواية نوعا من تجسيد الحدث الأساسي والإلحاح على القارئ به، حتى كأنه واقعي. وعلى ذلك يتحول الموت المتكرر للجد، من مصدر للعجائبية إلى مجرد تقنية، ومدخل لتوليد الحكايات، كما سبق.

وقد أخذ الاستهلال منحى مغايرا في "وقوف متكرر"، حيث تبدأ على النحو التالي: "ستدعوهم كلهم إلى هنا: أباك، وأمك التي قالت في البداية: **"يعني إيه عازب يسكن لوحده يعني؟!"، وهزت رأسها باستنكار، وأخاك، وأختك، وهند بنت خالك التي وافق أبوها بشكل مبدئي على الارتباط، ستفاجأ بها بعد ذلك طارقة الباب عليك دون أي إشارة سابقة لاحتمال مجيئها، سترى الأنثى الوحيدة التي نجحت في تسريبها إلى هنا معك بالداخل، فتنزل باكية وينتهي كل شيء"** (وقوف متكرر: ص٦). إن تتابع الاستباقات يجعل الاستهلال مثل"دليل الحكاية"[١٣]،

وهذا الاستهلال يجعل تأجيل المعنى بعيدا عن الطرح فيباغت المتلقي منذ البداية؛ فأحداث الرواية ملخصَّة منذ مطلعها، فتنفي هاجس المفاجأة-عن أحداثها الرئيسية (سرديتَها الكبرى) بمعنى ما، وتُسند للتفاصيل والحكايات الجانبية اللامتوقعَ فيها، وهو مناط الفنية، كما تبرز أن الرهان الجمالي على تسلسل السرد، وليس على أحداثه. ولما كان معنى المحكّي يكمن في ترتيب عناصره، فيبدو- تبعا لذلك- تأثير الاستهلال على معنى الحكاية، ومن ثم في تكوينها وتركيبها؛ فتنقل البدايةُ المتلقي من حياته العادية الواقعية إلى طقوس عجائبية بعيدة عن أرض الواقع تقوم بوضع السؤال الكبير موضع البداية. وفي "وقوف متكرر" ينتقل من الحالي إلى المستقبل تقوم بتلخيص الأحداث.

٢- التعامل مع الماضي

تبدو بذوره لدى محمد صلاح العزب منذ روايته الأولى "سرداب طويل يجبرك سقفه على الانحناء" حتى إنه يختار عبارة جون بول سارتر:" لا يوجد أب طيب، تلك هي القاعدة، ولكن يجب ألا نلوم الرجال، بل نلوم رباط الأبوة المتعفن"[١٤] مفتتحًا لها. ويزداد الأمر مع "وقوف متكرر"؛ فتبدأ هذه الرواية بمحاولة الانفصال عن الأسرة، والإقامة وحيدا؛ وهو تمرد جوهره الانفصال عن الماضي، بينما يطامن – ظاهريًّا – بحجة توفير مكان للجنس وممارسته " **في الوقت الذي لم تكن لديك صديقة واحدة توافق على الخروج معك إلى حديقة الحيوان"** (وقوف متكرر:ص٤٨)، ويزداد وضوح الانفصال عن الأسرة/ المجتمع/ مقيدات الماضي، مع مسار الرواية، فلا يلبث أن يقول: **"تمشي إلى جوار أبيك فتكتشف**

أنك لم تخرج معه منذ مدة طويلة، وأنت مرتبك لا تجد شيئا تقوله، فتسأله عن صحته بود زائد يُمنح أكثر للغرباء...."(وقوف متكرر:ص٦). والأب نفسه يعلم بُعد المسافة بينهما،**" وتدرك أنه يفكر تجاهك بنفس الشكل، تلمح ذلك في رده عليك بـ"الله يخليك يا ابني"، و" نحمد ربنا"، وفي الأسئلة القصيرة المبتورة التي يوجهها إليك..."**(وقوف متكرر:ص٦).

ولا يتصل الأمر بموقف من الأب بشخصه، ولكن بصفته، كما يقول القانونيون، فيطّرد الهاجس ذاته على مدار الرواية، فنجده يتعامل مع جده بالطريقة ذاتها" **كانت لجدك صورة كبيرة معلقة داخل برواز مذهب في صدر الصالة، سقطت في زلزال ٩٢، وانكسر الزجاج والبرواز، وظلت طوال هذه المدة مركونة في الكراكيب، فأخرجتها، وكتبت على ظهرها بقلم الفلوماستر الأسود الذي أخذته من علبة ألوان أختك: اتكلم براحتك... دقيقة المحمول بـ ٥٠ قرش، تثبت اللوحة أمام باب الصالة الخارجي لاصقا وجه جدك بعمامته وزبيبة الصلاة في جبهته في الحائط"** (وقوف متكرر: ص ٣٢). لقد تدرج انفلات الأجيال من الماضي/ الجد فبدأ بالإهمال، ووضع الصورة - بدون اهتمام - في الكراكيب/ (بذور الانفلات من الماضي لدى الأب) ووصل إلى الاستعانة بها، مجرد لافتة تغني عنها ورقة تافهة الثمن، ويصبح فيها الوجه بكل ما تحمله ملامحه من موروثات أصيلة(العمامة - رمز ديني اجتماعي، والزبيبة – رمز ديني أخلاقي)، إلى الجدار. هذه اللامبالاة بالماضي تطورت حد التعامل معه بوصفه أداة وذكرى ملهمة، بعد أن نفضته الرواية متنا وقصة أصلية.

قريب من هذا الأمر قوله عن الخالة طيبة: **"يا عم سمعان أنت تعرف أنها لا تملك إلا حكاية واحدة"** (سيدي براني: ص ٤٨)، وأحيانًا يكون الحكي وسيلة لفرض الهيمنة: **"دون أن أطلب منها، تتلمس أي بادرة لتحكي لي نفس حكايتها الوحيدة"** (سيدي براني: ص٩٤)، أو يقول: **"الحكاية مثل شبكة صياد يسقط الناس فيها، ومن يملك حكاية ساحرة يعود إليه من يحبهم مهما ابتعدوا عنه، صاحب الحكاية ساحر لا يعرف أسرار لعبته سواه، كل الحكايات حكاية واحدة، والحكاية هي الأبد، ومن يفرط في حكايته يموت، ولا يموت إلا من تنقطع حكايته"** (سيدي براني: ص١٠٦). وأحيانا يتبادلان الأدوار فيصبح الجيل الجديد/ الحفيد هو الذي يحكي **"يجلس سمعان بجواري ويرقيني، فأقطع همهماته لأحكي له حكاية قديمة عن بنت من أب مصري وأم يونانية تعارفا في طائرة متجهة إلى إنجلترا"**(سيدي براني: ص١٤٠). إنهما جيلان مختلفان **"العم سمعان يا مريم يعرف كل شيء، ولا يضن بالحكي، أنا من يضن عليه بالسماع"** (سيدي براني:ص٤٥). الجيل الجديد عنده المعرفة عنده مصدر قوته؛ فالحفيد يحكي للخالة طيبة ما تذكره هي بالكاد، في شهوره الأولى: **"وحين أباغتها- ألم تكوني حينها في ثوبك الأزرق الفاتح؟ وكانت في فمك سنة ذهبية لم تسقط بعد، وكنت تضعين عقدا أسود في رقبتك،.."** (سيدي براني: ص٤٩).

٢- النهاية:

ربما لا نبالغ إذا اعتبرنا نهايات العينة المدروسة نوعا من السخرية من حقيقية الواقع سواء من خلال عكس الواقع لنهاية رمزية، أو تحويل ما فوق الواقع إلى واقع ذاتي معيش؛ فإذا كانت رواية "

سيدي براني" قد دارت حول الجد وحكاياته وبدأت بإعلان وفاته، والسارد في"سيدي براني" لم ينسَ الإيحاء بأن بداية أسطورة الجد ربما كانت بفعل سهولة الوهم الذي نلجأ إليه في مقابل عُسر البحث عن الحقيقة، فيقول: **"بنوا فوق القبر ضريحا، يزوره المريض والمحتاج والمربوط والتي لا تلد، دون أن يفكروا في نبش التربة ليتأكدوا من وجوده داخلها."**(سيدي براني: ص١٠،٩). إن نهاية " سيدي براني" تجعل من الجد، وحكاياته، التي تدور الرواية في فلكها مجرد طريق للذات؛ حيث تأتي النهاية لتنقل حكاية الرواية من الخيال إلى الحقيقة، وتجعل زيف الحكاية – بمعنى من المعاني – مغيرا لواقع المؤلف ذاته؛ فيقول: **"شكر: لروح جدي العزب، لم أكن أتصور في حياته أن يحتل هذه المساحة من روحي. لولا انفصاله عن جدتي واختياره "سيدي براني" مكانًا لعزلته لما عرفت بوجود هذه المدينة على الخريطة، ولما كانت هذه الرواية"** (سيدي براني: ص٢٠١). هذه الخاتمة تريد إيهامنا بواقعية هذه الأحداث برغم بداهة لا واقعيتها، وتجعل استبدال الخيال بالحقيقة مطروحا، وتقبّل كل ما سبق من حكايا الجد العجائبية وكأنه "حقيقي" و"واقعي" فيتبرع بتوجيه تفسيرنا، فيخدعنا بنهاية نصه، ولعل مفاجأة القارئ بتلغيم النهاية يدشن لمراجعتها من جديد، أو قراءتها على ضوء نهايتها، وهو ما تنادي به ما بعد الحداثة التي ترى أن الصورة تقبل كما هي، فهي المرجع والحقيقة الماثلة، ولا يجب ردها إلى عناصر أخرى.

وعلى حين بدت رواية "وقوف متكرر" تمثيلًا لحياة بطلها الشاب في أطوار مختلفة باعتبارات جنسية، ومطاردات

فاشلة، تأتي نهايتها أخلاقية تتحدث عن وفاة الأب؛ لتكون صدمة الموت في مواجهة لا جدوى المحاولات الجنسية الفاشلة من جهة، ولتكون رمزية النهاية ولغتها مناجزة لمباشرة الرواية وانكشافها؛ فبعد اللافتة عن إعلان السيارة بلغة عادية- كما سيلي- جاءت نهاية رمزية."..

فتلمح في نافذة الدور الخامس المواجه طفلا صغيرا يرتدي بلوفر أحمر، يربط لعبته المكسورة بخيط طويل ويدليها من النافذة محاولا أن يجد في هذا لعبة جديدة،...، وفجأة يفلت الخيط من يده، وتسقط اللعبة على الأرض بصوت مكتوم..." (وقوف متكرر: ص٧٩).

ولعل هاتين النهايتين المختلفتين عن مسار الروايتين مثلا نوعا من إدراك اختلاف مستوى التفاعل بين الكاتب والقارئ؛ فقد أحبطت اللغة العادية تصور الأدبية المعتاد عنده فختم "وقوف متكرر" بالرمز، وتفوقت مساحة غير المألوف على ما يتصوره عن حتمية وجود"معنى"داخل العمل الفني فطامن منها بنهاية"سيدي براني" الموهمة بواقعيتها، فكأنه يعيد الواقع الذي سرقته الأحداث. على هذا النحو تصبح معرفة الماضي- بتعبيرات ما بعد الحداثة- "مسألة تمثيل، أي، مسألة إنشاء وتأويل، وليست مسألة تسجيل موضوعي"(١٥).

٢- الحقيقة والخيال

تحضر في روايات محمد صلاح العزب تيمة أساسية من إعلاء الحالة الغرائبية والعجائبية، وهو في ذلك واحد ضمن تيار(١٦) طويل نسبيًّا في هذا المجال. ولكن العجائبي-هنا-آلية سردية وطريق للخيال الذي يبلغ حد الاستحالة. وتبدو بوادر التوجه في روايته "سرير الرجل الإيطالي"، وتتسع في رواية"سيدي براني" التي تتخذ من الخط العجائبي خطًّا

رئيسا، وتغيرها من اللمحات العابرة إلى إقامة الرواية – كاملة- عليها تأكيد للآلية وتطوير لها، وسبيل للجزم بتعمدها فنيا.

وفي العينة تُسند للشخصية كل غموض دون الارتكان لشيء خارج عنها؛ كالطفل الأسطوري الذي يعيد للمرأة شبابها كاملًا **" نبتت لها أسنان كاملة قوية، عاد شعرها كله إلى لونه الأسود القديم، طالت قامتها مرة، اختفت التجاعيد من بشرتها، استعاد نهداها تماسكهما، لكنها لم تصدق نفسها حين نزل منها الدم أول مرة...، ولكنها يزداد عجبها حين تصبح حاملا"** (سيدي براني:ص ١٦)، إنه الطفل/ الإنسان المعجزة يثير عجب من حوله" **لم تصدق العجوز في البداية أن يكون طفلا رغم ملامحه الطفولية وتبوله في الفراش، كانت توقن أنه قزم بالغ عاجز عن الكلام والسير وأن أحدًا غيرها لم يكشف هذا"**(سيدي براني:ص١٤).

وتراعي الرواية أدبيات العجائبي من مثل التنقل المكاني؛ فتشهد أحداثها قريةٌ مجهولة والقاهرةُ وباريس وسيدي براني، وكان من "اللياقة" أن تبدأ الرواية الغرائبية بالبطل/ الجد/ طفلًا؛ فكأنها تعود بالإنسان للدهشة الأولى، فصار الطفل طريقًا لكشف الحقائق الكامنة تحت الظاهر الهادئ، فتحول مركز الغرابة إلي الإنسان العادي، وتحولاته وامتساخاته؛ ربما فرارًا من واقع تجاوز "التحول" فيه حدود الخيال.

والبحث في تفسير تاريخي للعجائبية يجعلها امتدادًا لكوننا أمة يكتنز موروثها بهذا التوجه، ربما منذ تفسير الشعر بكونه وحيا من الجن، فضلًا عن المتصوفة و"كراماتهم"، وأجواء ألف ليلة وليلة، ورحلات ابن بطوطة وترجمة "كليلة ودمنة "على لسان الحيوان، وجموح خيال رسالة الغفران، وغيرها، ناهيك عن

الملفقات التاريخية التي تمتلئ بها أغلب الكتب التاريخية.[17]

ومع تغير الميثاق القرائي بفعل العصر من جهة، وتراكم التجارب الروائية من جهة أخرى، يبدو الابتعاد عن تفسير حضور العجائبية تاريخيًّا أولى؛ ذلك أننا نزعم أن حاجتنا للأساطير ربما كانت أكبر من حاجة أجدادنا بعد أن أصبح كل شيء استعراضا مبثوثا بثا مباشرا، فضلا عن التأثر- بفعل الترجمات المتتابعة- بتيار الواقعية السحرية[18]، وفيها تشيع جوانب غرائبية – من نوع ما – تتجاور مع سرد واقعي عادي. إننا يجب أن نسأل عن مساحة الواقعي؛ " فليس الما بعد حداثي، وفقا لتحديدي، انحلالًا في "واقعية متطرفة"، بل هو فحص لمعنى الواقع، وكيف هو سبيلنا لمعرفته"[19]. ويمكننا أن نضيف ما كوّنته الثقافة الجديدة من اعتياد "المشاهد" "الخارقة " في أفلام الخيال العلمي، أو حتى أفلام المغامرات نقبل فيها المشهد راضين[20] (ليس في هذه العينة فقط)، بفضل عرف تحكمه نوعية الفيلم، واتفاق خفي بين المتلقي والمبدع قبل الدخول إلى ساحة التلقي ذاتها، تماما كما ستقبل الذائقة الأدبية هذه النوعية، وتترسخ آلياتها ومظاهرها، مع ازدياد أعداد الروايات التي تنحو هذا المنحى. ولعل تفسيرا محتملا مرده إلى تأثير ما تراه ما بعد الحداثة من كون "الحقيقة و"الواقع" مجرد أفكار نسبية، وقديمة، وأن التاريخ ليس سوى "نتاج خيالي يتصفى من مجموعة من "الخطابات" المتعددة التي تتصارع للفوز بالسيادة من مرحلة إلى أخرى"[21].

والعجائبية مظهر لجسارة الرواية، ودخول التجريب إلى صلبها بما يشكل واحدا من أبرز تجلياتها، وإذا كانت العجائبية في فترات سابقة قد اعتمدت

نوعا من الامتساخ ومفارقة الطبيعة فقد تغير الحال، فاعتمدت نسبة الخارق للإنسان ذاته دون أن يتحول إلى كائن آخر، فلم تعد مفارقة الطبيعة العادية مصدر العجائبية، بل الإنسان العادي، فنسبت له أفعالا فوق طبيعية له كتكرار الموت، أو مضاجعة مائة فتاة في ليلة واحدة.

٢- خاصمت الروايات الجديدة- تقريبا-الأماكن المؤسساتية أو ذات الطابع المؤسساتي كالمتاحف والأكاديميات، واعتمدت وحدة المكان، والتي تبدو مؤسِسة لاستيعاب التبدلات العجائبية واستيعابها وقبولها منطقيًّا فتأتي الشقة الجديدة في "وقوف متكرر" مخبئا مناسبا لغزواته الجنسية التي يطمح إليها، والصحراء في "سيدي براني" فضاء يجمع الحقيقي والوهمي، ويخلط الغرائبي بالواقعي في تهجين يجمع الفصحي بالعامية، ويتيح الفرصة لتداخل التاريخ والحاضر، كما حدث في "سيدي براني"، ودون مراعاة لاضطراد السرد تبعًا لخطية التاريخ، فكأنها محاولة لسرده-التاريخ- من جديد طالما رددوا أن التاريخ نص أدبي، حتى يبدو أنه "من الأدق أن نتحدث عن ثقافات لذاكرة بدلا من ثقافة واحدة متجانسة"[٢٢]. إن هذا الخلط يعطي الصورة لثقافة واحدة تبدو الصحراء (رمز العرب) في سيدي براني، أو البيت المغلق (دليل الانعزال والتوحد) في سرير الرجل الإيطالي، مكانًا مؤهلًا لتيارات مختلفة متعاقبة. وبجانب المكان يبدو التداخل مقبولا بفعل نسق سردي يعتمد النموذج العائلي (الأب والابن والجد والأم، كما سبق في الحديث عن علاقته بماضيه) من جهة، وهيمنة الحكاية الإطار والسرد التفريعي المتشعب والحكايات الفرعية.

والحديث عن تناثر الحكايات الجانبية واحد من سمات الرواية الحالية إذا سلمنا أن " الرواية القديمة حكاية مغامرة، بينما الرواية الحديثة مغامرة حكاية"(٢٣). ففي "وقوف متكرر" حكايات جانبية من مثل حكاية الميكانيكي الذي يطارد أصوات النساء في الهاتف المحمول، أو السمسار الذي يمارس على البطل وصاحبه نوعا من التسلط، ويعاملهما بطريقة طبقية فيتحدث مع صديق البطل على أساس أنه صاحب السيارة، وكذا قصة الغيرة بين أمه وجارتها القديمة، وتنتهي بشجار عنيف بينهما في المستشفى، بينما الأب لم يدفن بعد، وغيرها. ويتكرر الأمر ذاته في "سيدي براني"، فنجد حكاية سمعان الشخصية، وحكاية الخالة "طيبة"، وحكاية مريم وابن الحاكم. والشاب الذي يجيد فن الإصغاء يظل محور الرواية / الحياة، على ما في ذلك من مخالفة للمفهوم للقديم السائد في "ألف ليلة وليلة" – مثلًا – فيبدل الأدوار بحيث تصير المرأة موضوع الحكي ومداره تارة(غزالة في سيدي براني)، والمستمعة له ملتزمة الصمت(مريم في الرواية ذاتها) كما تلتزم الفتاة في "وقوف متكرر" الصمت، ولا تتكلم إلا قليلا. إن البعد عن حكي المرأة درء للتفاهة وتزجية الفراغ وهو ما لا تتغياه الرواية من إفراطها في حشد الحكايات، وإن صبت في المجرى الأساسي للسرد، من جهة أخرى. إن هذا التداخل بين مستويات القص المختلفة يخلط بين الواقعي والغرائبي، وهو في سبيل مَنطَقَة هذا الخلط يلجأ إلى مستويات من التهجين تاريخيًّا ولغويًّا وسياسيًّا. فمن التهجين التاريخي ما نجده من إشارات إلى التاريخ الفرعوني"**جثمانه كان يتصدر المشهد، محمولا على عربة حربية تجرها ستة خيول، ملفوفا بقطعة كبيرة من الحرير عليها صورته؛ لأنه قبل أن يموت أوصى بألا**

يلف جثمانه بالعلم، وقال: البلاد تقاس برجالها،...." (سيدي براني: ص٦١)، فضلا عن التاريخ المعاصر كالإشارة للبعثات العلمية والإشارة لمنيرة المهدية ونجيب الريحاني واكتشاف البترول في ليبيا، وغيرها من أحداث. إنها تحولات شديدة الشبه بالتحولات في العالم العربي، فضلا عن التقاطع مع حكايات حديثة كالإلماح إلى "جيفارا"، في خلط زماني يجاور فيه العصر الحديث ما يسبقه من أزمان، تماما كما كان الحال مع عدم الالتزام بتتابع مرات الموت، فتأتي الحياة الرابعة بعد الثالثةعشر، وكذلك ترد حكايته مع منيرة المهدية بعد اكتشاف البترول في ليبيا، وهو خلط تاريخي لا يراعي الترتيب. ولعل ذلك لا يبتعد عن معالم ما بعد الحداثة وإغراقها في الجمع بين المتناقضات؛ وفي الروايات جمع بين رومانسية مفرطة، عذرية بامتياز، وإلماحات شبقية بذات الدرجة من الاهتمام، وهو ما يلخصه قبل سفره لفرنسا قائلًا: "... **أغمض عينيه ورأى نفسه طفلا في حضن خادمة عجوز، وشابًّا في مسابقة للزواج، وكهلًا في قرية ليس بها إلا فتيات عاريات، تذكّر كل الوجوه التي قابلها خلال ثلاث عشرة حياة مختلفة، الكل يذهب ولا يعود فيما عداه،...** (سيدي براني: ص١٦٥، ١٦٦). فتجمع الرواية - بفضل طول زمن الرواية- بين البترول ورعي الغنم، الفقر والثروة، البساطة في البداية، ثم التعقيد مع تقادم الزمن، وكذا علاقته بالفتاة الهندية بين الإغراق في الرومانسية، ثم طلب المعاشرة الذي لم ينل منه شيئا برغم محاولاته الكثيرة. لقد تفاوتت العلاقة مع المرأة، وهو موضوع يحتاج دراسة خاصة، وصارت جزءا من منظومة الاستهلاك المسيطرة على النظرة العامة للأمور، - وهو التسليع الذي لا يبتعد عن وجوه سلعية أخرى- ولعل في

هذا نوعا من مخاصمة الحداثة التي وجدت أكبر تجسيد لها في الرومانسية.

وكما استخدم التهجين التاريخي، كما سبق، فقد جاء التهجين اللغوي في استخدام كلمات أجنبية كثيرة، ربما من باب مواءمة المجتمع والجيل الجديد، وقد التفت الدكتور برادة إلى ظاهرة سماها "التهجين اللغوي" وإن لم يبررها تبعًا للمنحى الذي نراه؛ إذ يرى فيها " إصرارًا على هدم المسافة القائمة بين لغة الكلام واللغة الفصحى. وهو توجه يتوخى ضمنيا بلوغ الدقة من خلال اللجوء إلى الكلمات الأجنبية المتوفرة للتعبير عن الأدوات والوسائط التكنولوجية والرقمية، وأيضًا الحفاظ على حيوية التواصل باستعمال الكلمات والاشتقاقات التي تزخر بها اللغة الدارجة"(٢٤).

قريب من هذا التهجين ما اعتمده من الجمع بين المتناقضات من مثل اللجوء لـ"الخيال العلمي" في وصفات الجد لتقوية الجانب الجنسي؛ حيث جاءت الوصفات مثيرة للسخرية برغم اتشاحها بشكل جاد صارم: **"أما عقار الدجاجات الصلعاء، فيمكنك من أن تقوم بواجباتك العشرة الليلية على أفضل وجه، وهو عبارة عن خليط من المكونات الآتية: بوشنياكا جلابرا، وكوسكوتا جابونيكا،...."** (سيدي براني: ص١٢٠، ١٢١).

٢-تاثير الوسائط:

١- يرجع تطور السرد في جانب كبير منه إلى تأثير الوسائط، حتى يبدو الانتقال من الشفاهي إلى الكتابي نقطة محورية في مسار السرد بصفة عامة؛ حيث" لعبت الكتابة دورا كبيرا في نقل السرد العربي من بُعده المجلسي ذي المقومات الشفوية المركزية، مع ما يصاحبها من مميزات تعتمد بصورة خاصة على العفوية والبساطة في إنتاج السرد وتلقيه، إلى مرحلة أكثر تعقيدا"(٢٥).

ثمة توازيات مع مراحل مختلفة، ومتعاقبة تسلم كل واحدة منها إلى الأخرى تطورَها الروائي، والحديث عن التأثير المتعاقب للوسائط سيمر حتما بالحديث عن التسجيل الصوتي، والنشر المسلسل وغيرها؛ وهي تأثيرات متناثرة ليس على معنى استلهام بذرة جاءت في الصحافة – مثلا – من نوع "اللص والكلاب"، فقد صار الأمر أكبر من ذلك تأثيرًا وحضورًا، تجاوزته المراحل التالية كما فعل صنع الله إبراهيم، على سبيل المثال، فضلا عن تأثير الوسائط من جهة أخرى من مثل شيوع المدونات الشخصية التي توازى انتشارها في فترة تنامي الروايات الذاتية، بما يحدس بكونها أحد أسبابها ذلك الشيوع.

وفي الفترة الأخيرة، ومع تطورات الرواية، وتأثرها بزخم الصورة، وما حولها، وفيض الطوفان الصوري، وتأثير وسائل الاتصال والتلفزيون، وغيرها من مظاهر ما بعد حداثية تنغمس فيها النصوص، حتى أصبحت الثقافة ثقافة المرئي عوضا عن المكتوب، واعتُبر التلفزيون عنوانا للحياة بأكملها، إذا سلمنا أن ما بعد الحداثة تمثل نموذجًا – أو وجهًا– للثورة المعرفية. وقد خرجت الرواية مؤخرا عن حد التأثر بالوسائط بوصفها صيغة تقديم (التسجيل الصوتي) أو تقنية تقييد (تأثير المطبعة والكتابة)، فأصبحت صيغة لتمثيل ثقافي لا يمكن الإفلات منه، حتى تغدو مناهضته أو محاولة الخروج عليه موقفا منه، ربما يظهره أكثر مما يخفيه.

لقد أصبحت هذه الوسائط طريقة للتواصل بكل أشكاله، بما فيها الجنس بالطبع، فصديق البطل في "وقوف متكرر" يشخص مشروع نزوة جديدة بقوله: **"جثة جديدة...جبتها من على**

النت "(وقوف متكرر: ص٢٦)، وأصبح الاتصال – في أغلبه – لا يقوم على اللقاء الحي، وإنما يحمله الأثير، أو تنقله شبكة الانترنت، والبطل في "وقوف متكرر" يشعر أنه فقد الصلة بالعالم حين سُرق هاتفه المحمول.

٢-١ يتميز السرد بقدرته السريعة على إحداث هزات في لغته؛ فلا يشكل الخروج على الموروث عائقا كبيرا، ولا تجابهه أصول يُتهم بالنزق حال مجابهتها، وعلى مدى تاريخه البسيط خرج عن مدارات متفاوتة. إن اللغة تشخيص لموقف من ماهية الرواية وتطورها، أو بتعبير بارت فإن" "ما يصل إلينا" هو اللغة وحدها، أي مغامرة اللغة، تلك التي لا تكف أبدا، عن الاحتفاء بمقدمها"[٢٦]، والاهتمام باللغة تركيز على الأولى في الشأن الأدبي، فاللغة غايته ووسيلته في الآن ذاته؛ حيث" يواجه الأدب الحواف الخارجية للغة وبالتالي حدود الثقافة المنقوشة باللغة، إنه بذلك يخدش محدودية كل الثقافات، ونسبية كل الثقافات، وفي المحصلة، محدودية ونسبية الموضوع الذي هو جوهر هذه الثقافات"[٢٧].

تسيطر "اللغة العادية"[٢٨] بكثافة شديدة، ويمكن تفسير ذلك الحضور بطرق عدة[٢٩]؛ إذ ربما تكون اللغة العادية نوعًا من كسر التقاليد المستقرة للغة الأدبية، واجتراحا للتعامل مع اللغة بوصفها أداة وليست هدفًا تزيينيًّا، يصبح لحمة العمل الأدبي وسداه. ولأن اللغة موقف من الموروث الأدبي فربما كانت تصفية لحساب مع موروث بلاغي تحكم في الرواية لفترة طويلة أعقبه اصطناع لغة المتصوفة أو الكتب التراثية القديمة مرورا بتعمية تعتمدها بعض الأعمال، فأصبحت تبحث عن "الأدبي" في "العادي"، وتناقض موروثًا طويلًا من الاتكاء على مقولات

الاستعارة والمجاز والانحراف، حتى ما جاء من استعارات"بالمعني المفتوح"، فقد اتسم بالانكشاف، فكأنها استعارات ميتة، نختار منها تيمة الكلب؛ فهناك علاقة رمزية يكررها باستمرار بين السارد وظهور الكلاب وبين الرغبة الجنسية، ولكنها تظل في حيز النداء الداخلي للرغبة وعدم القدرة علي تحقيقها؛ فالكلب أحيانا مقموع، وأخرى مطارد وحين يحاول السارد طرد الكلب لا ينصاع له؛ معادلا لذات السارد المقيمة على علاقات لا يبررها المجتمع، وهو ما يطرد في"وقوف متكرر"، ويقل في "سيدي براني"، ومنه: **"لا أخرج إلا في الليل بعد أن ينام الجميع، أدخل الحمام، وأنزل لأشتري طعاما وحليبا يكفي لفترة طويلة، يداهمني ليل المدينة، فأسير محتكا بالجدران مهرولا، يزلزلني نباح الكلاب البعيدة، ويفزعني الظلام"** (سيدي براني: ص١٨٩).

ولعل البحث لا يبتعد كثيرًا حين يرى هذا المستوى "العادي" من اللغة مجاوزة لأفق التقاليد المستقرة، ونزعة هجوم على موروثات الخصوصية والتفرد، والاهتمام الاستعاري ذاته، ومع بعض الربط مع الفيض الصوري المحيط، يؤسس لشيوع استعارة"المرايا"عنده بشكل واضح، من جهة تضخيم الذات، وتوازيها مع النسخ، وتقديم صور زائفة، والاعتماد على عالم الاستعراض والزخرف،... وغيرها من مقولات تمكّن من درس الاستعارات المترددة من زوايا أخرى جديدة. ولعل محاولته تغيير الصوت ينطبق عليها "رفض الحداثة التي حولت المعمار إلى ضواحي (كذا) خالية من أي ملامح مميزة"[٣٠]. ويلتقي هذا مع هجر اللغة المنمقة، وإيثار لغة قريبة من الشأن الصحفي الذي يتفاعل معه القراء يوميًّا بكل مستوياتهم، ومن ثم، فهي مظهر لإعلان البراءة من رؤية

نخبوية، لتبحث عن طريق أيسر تواصلًا، أو أكثر ملاءمة "للموضوع" فتتوج القص - المخاصم للنص التاريخي- كما سبق-، بوسيلة أكثر قدرة على حمل الرسالة من جهة، وفيها تصدير لقيمة الواقع على غيرها، وتقديم للوضوح على حساب التأويل، ومنها مباشرة الحوار كما في "وقوف متكرر" : "**١٩٩١٩... تتصل فترد عليك بنت بصوت فيه غنج: "الوسيط.. رانيا مع حضرتك".. "عاوز أعمل إعلان في صفحة الهوايات..ممكن أعرف السعر" "٢٠ جنيه حضرتك الخط الخفيف.. و٢٥ الخط التقيل.. ١٦ كلمة"** (وقوف متكرر: ص٣٤). إنها لغة للتواصل وللكشف والتعرية تطرح تقديس الماضي الذي تثور عليه ابتداء. ربما تراها انعكاسا لجيل جديد بكل خلفياته الثقافية، ونشوته بالإيقاع بعيدًا إعادة الحن، واختزال الخبر الكبير سطرًا صغيرًا على شريط يمر سريعا، وغيرها مما يمكن أن يكون"طريقة لا تقوم على الاستقراء induction والاستنتاج deduction ، بل على التوصيل "conduction"[٣١].

واللغة العادية حيلة لإخفاء الفن، وربما كانت انعكاسًا لنشأة ما بعد الحداثة في رحاب فن العمارة، وبخاصة خُلُوه من الزينة والأشكال المعقدة، فتقربت إلى لغة التعامل اليومي. إنها أيقونة لمهاجمة "اللغة الأدبية" والانحراف والرونق وغيرها، وانتصار لقيم الثقافة الاستهلاكية على حساب غيرها[٣٢]، وتفسيرنا لا يبتعد عن تأثير الوسائط ، ودورها في كون اللغة العادية نوعا من كسر تقاليد اللغة الأدبية، واجتراحا للتعامل مع اللغة بوصفها أداة وليست هدفًا تزيينيًّا. إنها تجعل الفن وكأنه تجربة حياة يومية.

٣- يتطور الخطاب السردي بشكل أكبر من غيره، وقد يكون ذلك التباين بين

مستويات اللغة بين أعمال المؤلف الواحد نوعا من المواءمة بين الموضوع ولغته، تبعًا لما يحدسه البحث من تأثير الوسائط على مقولة اللغة، واتسامها بخاصية التلاعب الساخر بأساليب الماضي وتقاليده. إنها تساوي بين المنفعة الجمال، وتطمح للوصول لملائمات جيل لم تعد الجماليات القديمة تعنيه.

توفر اللغة العادية صيغة مغازلة للمروي عليه، أو القارئ المفترض للنص، فيفرز بعدا دالًّا يناوش المتلقي ويورطه في عملية السرد وأجواء الأحداث، ومنه ما يأتي من حكي متعمد، ومن ذلك قوله في "وقوف متكرر": " **كان اللقاء الأول لراندا وياسمين هكذا: أمام كشري وسط البلد في شارع عباس العقاد تقف ياسمين تحت الرصيف، في حين تقف راندا على حافة الرصيف بعدها ...**" (وقوف متكرر: ص ٣٨). إن إعلام القارئ بالقصة ظاهر ومتعمد، وكأنه – بتعبيرات النقد المسرحي– يكسر الإيهام بخياليتها. هذه الآلية لا تبتعد عن إعادة تمثيل الماضي بطريقة لا تخلو من نقده وكشفه أمام الحاضر ونقده أو تعطيل اليقين بالحاضر أو تقليل الفجوة بين النص والعالم الذي يمثله[٣٣].

٤– إذا كانت اللغة العادية أيقونة لإمكانية تحويل التافه والمستهلك إلى حقيقي ودائم، أو التأثير المتزايد للصحافة وتغيراتها الطباعية تقنيا فإن حضور اللافتات علامة أكبر لهذا الحدس، ودورًا في إبراز المسرود عنه – إذا جاز التعبير– ليكون دور اللافتة مؤيدًا ومعضدًا للمكتوب، وقائدا له، واستجابة للمتلقي وإرغام بصره على التطلع نحو هذا السرد الملازم للمكتوب قبله وحوله. اللغة العادية واجهة لتأثير الصحافة وتغير الوسائط، وتجاوز الاعتماد على اللغة

المكتوبة فقط، واللافتات تطرح اللغة بوصفها نوعا من "الكولاج" تلفت النظر، وتؤكده وتركزه، وتحويل الرواية إلى نص هجين يقارب الواقع الذي يبدو أكثر صدقا حين يتحول إلى صور.

جاء انتشار اللافتات في رواية " وقوف متكرر"؛ فاحتوت الرواية على لافتات عدة، جاءت مرسومة داخل مربعات؛ منها ما جاء بلغة أجنبية (FRINDS GAMES)، (وقوف متكرر: ص٣١) ومعتمدا الخطأ في الكتابة، أو بلغة متداولة لفترة طويلة، وبخاصة في فترة صدور الرواية (**اتكلم براحتك.. دقيقة المحمول بـ٥٠ قرش**) (وقوف متكرر:ص٣٢)، وكذا إعلانه عن السيارة (**للبيع موديل ٧٢ معدلة - رخصة سنة - المخابرة/ ٠١٢٧٥٠٦١٩١**) (وقوف متكرر: ص٧٩).

وتختلف اللافتة عن التعبير عنها، فربما فضل التعبير بقدرة الصورة على شد الانتباه، وواقعيتها، وآثر إعطاء الفرصة لسرود أخرى واقعية، عوض أن تستمر اللغة في سرد أحادي التوجه. لقد فضل الصورة/ الإعلان على الكلمة، فتقدم تفاعلا من نوع آخر تسهل ملاحظته، في نوع من لوحات "الكولاج" التي تلفت النظر-وبخاصة مع القارئ الجديد- وتؤكد انتباهه وتركزه، في تمظهر سينمائي، وتجاور للغة والصورة، فنرى تشخصن العلامة عوض التعبير عنها؛ فلا وجود إلا للعلامات، وما سواها ظلال وعالم زائف، لا يعني- كثيرًا - الجيل الجديد الذي يهتم بالمسحة الاستعراضية في العمل بشكل أكبر من غيرها من اعتبارات. وحتى لو افترضنا سخريته من سطوة العلامات فهو يسلم أنه لا مفر من المشهد إلا بمشهد آخر ولو مماثل؛ إذ العبرة بعدم يقينية المرجع، والاستغناء عنه بالعلامة ذاتها، فهي سبيل الإدراك المعتمَد.

وقد آثر المؤلف اختيار علامات هي أكثر مصداقية للتعبير عن واقعهم، حتى يمكن مبادلتها بالواقع، والاستعانة بخصوصياته "الواقعية" عوض اللجوء إلى "حلّ" متصوَّر؛ فيصرح أن أحد مكونات لافتة بيع السيارة هو هاتفه الشخصي؛" حتى تكون اللافتة مكتملة فنيا كان لا بد من وضع رقم هاتف، وإلا ستصبح بلا معنى ..."[٣٤]. إنها تحاول كسر التخييل، وطرح العالم وكأنه مزعوم وغير مثالي من جهة، وليبادر المؤلف بدور يُسند فيه لسرود أخرى مهمةَ الإسهام في النص، ولا ننسى أن ما بعد الحداثة قد نشأ في إطار فن المعمار، معتمدًا على توظيف الصور.

إن اللافتات انعكاس لنزق الرواية على نطاق سردي ذي أسوار حديدية يمنع الدخول إليها، وتؤكد اتساع النص وانفتاحه بلا حدود. واللافتات تضع استكشاف اللغة السردية موضع مساءلة، كما أنها تغير نوعي في تقنية الرواية، ونمط للتداخل بين الأنواع المكتوبة، وقفز على حدود بين الأنواع لم تعد موجودة بالصرامة التي كانت عليه، ونوع من البحث عن الحد الأدنى لصوغ النص، وهز لسرده الخطي ومحاولة للقبض على الواقع واستدراج القارئ إلى وجود مطابقة بين النص وواقعه الذي يعيشه، مهما بدا تجاريا بحتا (المحمول، بيع السيارة، محل الألعاب) انعكاسا لواقع يهتم باستعراض السلع واستهلاكها دون إنتاجها، فيؤدي إلى قيمة استلابية، ويتوازى ذلك مع إقبال الطلاب - في الرواية ذاتها- على محل الألعاب بدلا من المدرسة: **"أسبوع واحد ويتحول المكان إلى ماخور لم تتوقعاه، ويصير زبائنكم الأساسيون من البنات اللاتي يزوغن من المدرسة، ويلعبن البلياردو والبلاي**

ستيشن بمهارة، ويقلن نكاتا جنسية، ويدخن السجائر خلسة" (وقوف متكرر: ص٣٢). وربما يعكس تعامل القارئ مع الرواية بوصفها "منتَجًا" ذا اتفاق ضمني – مسبق – على وهميته، بما يفرض– ويعكس في الآن ذاته – قراء جددًا.

ربما يجوز لنا أن نربط هذه اللافتات بثقافة الصورة أو التأثير المتزايد للوسائط وتطورها، ودورها في إبراز المسرود عنه– إذا جاز التعبير–ليكون دور اللافتة مؤيدًا ومعضدا للمكتوب، وإرغامًا لبصر المتلقي على التطلع نحو هذا السرد الملازم للمكتوب قبله وحوله. وتفعيل لأجناس مكتوبة تحتوي سردًا. واللافتات استثمار لقدرات سردية كامنة في كل شيء، والتعويل على كون الخيال منسوجًا من وقائع، وتبعا لعصر مضاد لـ"السرديات الكبرى" تتحول كل اللافتات داخل الرواية – مهما بدت معتادة – إلى سرود تخييلية، في ظلال ما بعد حداثية جعلت الحروب ذاتها هامشًا سرديًّا [٣٥] واقعة تحت تأثير الحملات الإعلامية، وبمثابة امتداد لتكنولوجيا ألعاب الفيديو ولكن بوسائل بديلة؛ فما هو راهن موجود فقط من زاوية ما يمليه آخر يكسبها وجودها. اللافتات جزء من النص والذي صار مصطلحا بديلا، فراح الكتّاب الجدد يبحثون بتقنيات متفاوتة عن الرواية/ النص، وبخاصة مع القارئ جديد.

وكما انفتحت اللغة على واقعية اللافتات والكولاج فقد تغيرت وتعددت مواطن التناص ومصادره، تماما كما تتعدد منابع ثقافة الجيل الجديد ومؤثراتها، ولم تعد تناصاتها قاصرة على التقاطعات مع النصوص اللغوية، فقد تغيرت مظان التأثير، بعد أن انفتحت آفاق كلمة نص، فتغيرت – من ثم – تناصات الروايات الجديدة، فبدت تقنيات إعادة الكتابة

أساسية، والاعتماد على امتلاك النصوص القديمة وأن كل الكتابات السابقة ملك له، ومن حقه الاعتماد عليها والبناء. وتقول ليندا هيتشون: "فما بعد الحداثي، وبإرادته، هو أكثر تصالحيا، وأكثر ازدواجية أو تناقضا، فهو يستغل ما مضى ويدمره في الوقت نفسه، أي ما كان حداثويا وتقليديا، كليهما"[٣٦]. لقد فارقت ما بعد الحداثة مقولات التميز، والبحث عن جماليات ترتبط بالذات الفردية وإعلاء قيمة الفرد، وفي غمرة أساس تملك النصوص القديمة تعلو قيمة "المعارضة"، و"الاقتباس"، سواء لإبراز تفرُّد تلك الأساليب والوقوف على خصائصها المميزة، أو بدافع من تطرف البعض حين ظنوا أن "نسخ" الأعمال القديمة بطريقة جديدة يعد عملًا فنيًّا، ربما بوصفها "امتدادا لأعمال "دوشامب" "الجاهزة " التي تسلط رؤيته على الأعمال الأصلية دون تعديل أو تصحيح إلا بقدر ما يريده هو، كما صنع في لوحة الموناليزا الشهيرة حين قدمها حليقة الرأس shaved"[٣٧]. وهو تصور فرع عن كون العالم - بما فيه الشق الإبداعي - مثار تنازع بين الحقيقة والخيال، دون الوقوع على حد قاطع لكل منهما.

تقيم سيدي براني قرابة من نوع ما مع روايات إبراهيم الكوني، وغيرها من نصوص قامت على استيحاء طقوس الصحراء، وقبيلة"الطوارق" وتقترب الصلة مع رواية" فقهاء الظلام" للسوري سليم بركات؛ فتقع على الحدود التركية العراقية و"بيكاس" البطل الغريب فيها يفجؤهم بطلبه الزواج من ابنة عمه"سنيم" وهو لما يتجاوز بعد الثلاث ساعات من ولادته فكلامه فوق طبيعي،غير مألوف[٣٨]. وكذلك الخطبة الطويلة التي يلقيها البطل، ومنها: **"ليس**

المهم من سيخاف على روحه، المهم من سيدرك الحقيقة مبكرا. ليس المهم أن ترى بعينيك وإلا مات كل المكفوفين. ولا أن تسمع بأذنيك وإلا لما وجد أصم في العالم. اركب الدابة التي تراها أفضل لك، ليس المهم أن تريحك، الأهم أن تصل بك" (راجع الخطبة في "سيدي براني" ص ص٧١- ٧٣)، والتي يسهل ردها إلى خطبة مارتن لوثر كنج الشهيرة "لديّ حُلم"[٣٩]، فليست مثل هذه الاقتباسات علامة على السرقة من وجهة نظر ترى أن النصوص السابقة عليه ملك للجميع.

غير أن أبرز مواطن اختلاف السرد الجديد وتجاوزه ما نراه من الاتصال بمناح بعيدة عن التناصات الأدبية الصرف، فتمتد من النصوص السابقة، إلى تأثيرات حالية من ثقافة الصورة ومفرداتها، بدا ذلك في نهاية رواية "وقوف متكرر"، التي التفت إليها مقال"جغرافيا التداعي السحري لمدينة تكتب نصها الأول"[٤٠]؛ حيث ربط مشهد النهاية بفيلم "الوعد" لشون بين" حيث يجلس جاك نيكلسون يهذي فوق أرجوحة طفلة منتظرا قدوم الشبح الذي طارده طوال الفيلم، وربما نضيف تكرار الأمر ذاته مع فيلم the jacket 2005 الذي يفتتح بالمعنى ذاته، ويدور حول تكرار فعل الموت "لقد كنت في السابعة والعشرين من عمري عندما توفيت للمرة الأولى"، فضلا عما يمكن أن يدلي به متخصصو السينما من توازيات أخرى.

الخاتمة والنتائج:

١- تتخذ الدراسة من مقولات ما بعدالحداثة - وإن نأت عن مطاردة الحوارات حول تحديد قاطع لمعانيها- مناطا لاختبار تغير أنماط السرد، فمن السرد ننطلق وإليه نعود وإن اتكأت على ترصد مقولات ما بعد الحداثة فهي مجرد

تكئة لتغير زاوية النظر ومناط الالتفات، وقد تتسلل للعينة ذاتها ظواهر ليست ما بعد حداثية؛ ذلك أن التمييز بين الفترات التاريخية لا يعني فصلًا حادًّا في التعبير، تماما كما قد تجد ظواهر ما بعد حداثية قبل القرن العشرين.

٢- يبدو الانتقال بين السمات الفنية لفترة وأخرى بديهيا وطبيعيا، وغاية ما يحدث هو تفاوت مراكز البنية، فيأتي إلى المركز ما كان على الهامش، ويتصدر الملامح الفنية ما كان متراجعًا، وغاية ما يمكن لمحاولات تبين تأثير مقولات دون غيرها هو الوقوف على تفاوت مواطن التصدر لبعض المقولات دون سواها.

٣- جمعت النصوص بين تفاوتات، فيتجاور الشبقي والعفيف، والتاريخي والمعيش، واللغة العادية مع اللغة العليا، ولعل هذا التأرجح يمكننا تفسيره بوصفه نوعا من التضارب، وليس التناقض؛ إذ يسمح الأول بتجاور التناقضات فيما لا يسمح الثاني به، كما لم يعد هناك كبير مكان لمقولات "عالم الكاتب" و"لغته" و"بصمته"، فأصبحت تلك الفرضيات ليست - فقط- محل تجاوز، بل استهانة.

٤- تركت - إلا قليلا - روايات العينة المختارة - الحدثَ التاريخي والبناء عليه، أو توظيفه أو حتى معارضته، وأصبح التعامل مع التاريخ بوصفه نصا سمة أساسية، وهو التوجه ما بعد الحداثي الذي يركز على نهاية التاريخ والانتصار النهائي للسوق.

٥- تغيرت العلاقة مع المرأة، وهي التي تبدو – ظاهريا - أساس بعض الروايات الهوس بالجنس في وقوف متكرر تجسيد لكون حرية الجسد طريقًا للخلاص من أشكال القهر الاجتماعي، لكنها تنأى بالجسد عن اعتباره أداة انتهاك، والطقوس التي تضفيها الرواية على فعل الجنس تصل به إلى

المستوى العقلي، بعيدًا عن الغريزة الساذجة، لترادف بين الشعور والروح. ولعل فشله - في تحقيقه كاملًا خلال المرة الوحيدة يشير إلى استحالة ذلك الخلاص مهما خطط له الإنسان وأصر عليه. الجسد هنا فاعل ومحرك. ويأتي الجنس وسيلة للمقارنة بين عصرين تارة وتعبيرا عن الخروج عن أعراف المجتمع فشاع في معالجته سلوكيات مختلفة وشاذة، سواء مع الذات أو الآخرين. النقص يهيمن على العمليات الجنسية مهما كانت بسيطة أو مكتملة. والمسألة كلها بحاجة لدراسة خاصة.

٦- ليس من العسير أن تلمح في السرد الجديد نوعا من مسايرة الإعلام ووسائطه بوصفه الحامل الحقيقي للوظيفة المعرفية، وأصبح التقرب إلى آليات الصورة والاستفادة منها - قدر الإمكان، هاجسًا أساسيًّا في السرد الجديد. لقد تكونت لحمة المبدعين الجدد ثقافيًّا من هواجس الصورة وزخمها، والتلفزيون وسطوته، والسينما والحالة الناجمة عن مشاهدتها، والإنترنت وطريقته، وربما قريبًا نجد تأثيرا لفروعه؛ كوسائل التواصل الاجتماعي. ولا ريب فقد انعكس ذلك عليهم فجاراتهم في لغتهم وبنائهم الروائي، وليست تلك المجاراة انهزامًا قدر ما هي نقل ومحاكاة، ومعارضة للأصل الذي أصبح التعبير عنه بذاته، وإنما بانعكاساته وصفاته.

٧- لا مكان للحكاية الواحدة، وإنما حكايات متداخلة وكأن الحكاية هي البطل. حكايات تتوالد بعضها عن بعض، فتتعدد على أثرها أماكن السرد وتتباين كما تتباين علاقات شخوصها في نزعة كوزموبوليتانية واضحة.

٨- الابتعاد عن الحكايات الكبرى (الماركسية-الوجودية-القومية، وغيرها)، والتركيز على فتات المعيش واليومي.

وحتى لو حضرت فغالبا ما يكون بشكل عابر ومتسمة بنزعة ساخرة، وهو ما يقترب من تسليع أمور صارت تاريخية، ومعاملتها ببرود يطال الجنس ذاته الذي أصبح ملتبسا وسلعيا.

٩- التهجين السياسي واللغوي، والانتقال الزماني والمكاني حتى يمكن اعتبار المكان هو البطل في بعض التصورات، وكذا الزمان. ولعل دراسة أي منهما أو كليهما وفقا لتوجهات ما بعد الحداثة، وفهمها لهما وتطويرهما، يخرج بدراسات هامة على مستوى الوعي الروائي وتطوره في الحقبة الأخيرة.

= = = = = = = = = = = = = = =

الهوامش:

١- برنار فاليط: **النص الروائي (تقنيات ومناهج)** ترجمة: د. رشيد بنحدو، المجلس الأعلى للثقافة، المشروع القومي للترجمة، مصر، ١٩٩٩) ص٢٤.

٢- يستخدم البحث منذ العنوان، مصطلح "حداثة" جريًا مع الاستخدام الأشهر، وإن اقتنع بما يراه د. عبدالحميد شيحة من كون الترجمة الأنسب هي "حداثية". راجع هامش١ من ترجمته لفصل: الحداثية من كتاب **موسوعة الأدب والنقد، الجزء الأول: الأدب والنقد والتاريخ الأدبي**، المشروع القومي للترجمة ٨٤، ١٩٩٩، ص ٢٥٣.

٣- فيصل دراج: **وضع الرواية العربية في حقل ثقافي غير روائي**، مجلة فصول، المجلد السادس عشر، العدد الثالث، شتاء ١٩٩٧، ص ٣٥

٤- "راجع جان فرانسوا ليوتار: **الوضع ما بعد الحداثي**، ترجمة: أحمد حسان، دار شرقيات، ط١، ١٩٩٤، ص ٢٤.

٥- برنار فاليط: **النص الروائي (تقنيات ومناهج)**، مرجع سابق، ص ٥٨.

٦- محمد صلاح العزب، روائي مصري ثلاثيني، صدر له:

١- لونه أزرق بطريقة محزنة – قصص – المجلس الأعلى للثقافة – مصر – ٢٠٠٣.

٢- سرداب طويل يجبرك سقفه على الانحناء – رواية – دار سعاد الصباح – الكويت – ٢٠٠٣ (وفازت بجائزة سعاد الصباح في العام ذاته).

٣- وقوف متكرر – رواية – دار ميريت – مصر – ٢٠٠٦، وعنها تأتي اقتباساتنا، (وترشحت لجائزة البوكر)، ط٢، ٣، ٤، دار الشروق ٢٠٠٧، ٢٠٠٨، ٢٠٠٩.

٤- سرير الرجل الإيطالي – رواية – دار ميريت – مصر – ٢٠٠٧، وعنها تأتي اقتباساتنا، ط٢ – ٢٠٠٨، ط ٣- ٢٠٠٩.

٥- سيدي براني- رواية – دار الشروق- مصر- ٢٠١٠.

٦- كرسي قلاب، مقالات- دار أطلس- مصر- ٢٠١٠.

٧- ميشال بوتور: **بحوث في الرواية الجديدة**، ترجمة: فريد أنطونيوس، منشورات عويدات، بيروت، ط٣ ، ١٩٨٦، ص٩٥.

٨- هيربرت غريبز: من ما بعد الحداثة إلى ما قبل الحداثة أحدث التغيرات في الأدب والفن والنظرية، ضمن كتاب: **جماليات ما وراء القص(دراسات في رواية ما بعد الحداثة)**، ترجمة: أماني أبو رحمة، دار نينوي للنشر والتوزيع، سوريا، ٢٠١٠، ص٣١.

٩- تكرر الحديث عن "السرديات الكبرى" حتى استهلكته أغلب الدراسات التي تصدت لما بعد الحداثة، والحق أن تبسيطًا مخلًّا للمصطلح يعني أنها "اللحظة التي تستحوذ فيها" القصة الصغيرة على القصة الكبيرة Grand narrative وتطيح بمفهوم"القصة الجامعة الشاملة الحقيقية" لصالح مفهوم القصة التي تمثل واحدة من عدد

لا نهائي من القصص الممكنة، والتي تناهض دائما تكريس دلالتها بطرق شتى" نك كاي: **ما بعد الحداثية والفنون الأدائية**، ترجمة: د. نهاد صليحة، هـ. م. ع. ك، ١٩٩٩، ص ٢٤. وقد رشدت ما بعد الحداثة ذلك المفهوم مع استمرار الحوار حواله، بما يضعنا – في الحقيقة– أمام ما بعد حداثيات تختلف وتتطور.

١٠- فخري صالح: **في الرواية العربية الجديدة**، ط١، الدار العربية للعلوم، منشورات الاختلاف، الجزائر ٢٠٠٩، ص ١٤.

١١- جمال الدين بن الشيخ: **ألف ليلة وليلة أو القول الأسير**: ترجمة: محمد برادة، عثماني الميلود، يوسف الأنطكي، المجلس الأعلى للثقافة، مصر، ١٩٩٨، ص٢٩.

١٢- يقول عنها الدكتور صلاح فضل: "وهناك تقنية بلاغية هامة، تسمى في النقد الغربي "أنافورا" ولا يوجد لها مقابل اصطلاحي عندنا. وتتمثل في تكرار كلمة أو أكثر أوائل الجمل أو الفقرات، مما يسمح لنا بأن نطلق عليها "تقفية البدايات". وكثيرًا ما يستخدمها الشعراء والكتاب العرب"راجع: د.صلاح فضل: **أساليب السرد في الرواية العربية**، دار سعاد الصباح، ط١، ١٩٩٢ص١٠٤.

١٣- جمال الدين بن الشيخ: **ألف ليلة وليلة أو القول الأسير**، مرجع سابق، ص٢٦

١٤- وقعت على العبارة في كتاب سارتر: **الكلمات**، ترجمة خليل صابات، دار شرقيات، مصر، ١٩٩٣، ص١٥.

١٥- ليندا هتشيون: **سياسة ما بعد الحداثية**، ترجمة: د. حيدر حاج إسماعيل، مرجع سابق، ص ١٧٦.

١٦- أسهمت بعض النصوص في توظيف هذه البنية، وبنسب وتوجهات مختلفة، مثل: يحيى حقي في (السلحفاة تطير) وإدوارد الخراط في (رامه والتنين)

ومحمد برادة في (لعبة النسيان)، وجمال الغيطاني في (كتاب التجليات)، وغيرها من نصوص. ولعل تطوراتها بين فترة وأخرى يحتاج لدراسة خاصة.

١٧- راجع في تفسيرات عدة لحضور العجائبي: شعيب حليفي: **شعرية الرواية الفانتاستيكية**، المجلس الأعلى للثقافة، مصر، ١٩٩٧، ص ص٦٤-٧٢.

١٨- ونقصد - في بساطة - نوعًا من السرد المعاصر تظهر فيه عناصر عجائبية محددة، ضمن سرد واقعي. راجع: د. حامد أبو أحمد: **في الواقعية السحرية**، المجلس الأعلى للثقافة، ٢٠٠٩، ص٤٠ وما بعدها، وتفرقته بين الواقعية السحرية والفانتازيا والسريالية. والحق أن ثمة صلة قربى- تحتاج لدراسة خاصة- كبيرة بين الواقعية السحرية، وكتابات الجيل الجديد ؛ إذ تتسع مناطق الاشتباك إذا سلمنا بما في تيار الواقعية السحرية من" الاستخدام الموسع للمونولوج الداخلي وتيار الوعي، وكسر التراتب الزمني والتراتب المكاني، وتكبير المنظر أو ما يسمى بالجروتسك، وتشويه شخصية الديكتاتور... حامد أبو أحمد: ص ٣٤).

١٩- لينـدا هتشيون : **سياسة ما بعد الحداثية**، ترجمة: د. حيدر حاج إسماعيل، المرجع سابق، ص ١١٥ .

٢٠- ربما يستحق الأمر تأملًا أكبر يستوضح مدى تأثر الجيل الجديد بالسينما. ولعل تبيّن تأثره بها بشكل مباشر يحتاج لتعاضد من متخصصي في مجال السينما حتى تكتمل ملامح الصورة، وهي أزمة عامة في مجالات الدراسات الإنسانية – عندنا – بافتقادها للعمل المؤسسي.

٢١- كريستوفر نوريس: **نظرية لا نقدية: ما بعد الحداثة، المثقفون وحرب الخليج**، ترجمة: د. عابد إسماعيل، دار الكتب الأدبية، لبنان، ط١، ١٩٩٩، ص٣٦.

٢٢- هيربرت غريبز: من ما بعد الحداثة إلى ما قبل الحداثة أحدث التغيرات في الأدب والفن والنظرية، ضمن كتاب: **جماليات ما وراء القص (دراسات في رواية ما بعد الحداثة)**، مرجع سابق، ص٣٣.

٢٣- برنار فاليط: **النص الروائي (تقنيات ومناهج)**، مرجع سابق، ص٢٢.

٢٤- د. محمد برادة: **الرواية العربية ورهان التجديد**، ه. م. ع. ك، ٢٠١٢، ص٥٩.

٢٥- د. سعيد يقطين: **قضايا الرواية العربية، الوجود والحدود**، دار رؤية، مصر، ٢٠١٠، ص٤٥.

٢٦- رولان بارت: التحليل البنيوي للسرد، ترجمة: حسن بحراوي، بشير القمري، عبدالحميد عقار، ضمن كتاب: **طرائق تحليل السرد الأدبي**، منشورات اتحاد كتاب المغرب، ١٩٩١. ص٣٤.

٢٧- هيربرت غريبز: من ما بعد الحداثة إلى ما قبل الحداثة أحدث التغيرات في الأدب والفن والنظرية، ضمن كتاب: **جماليات ما وراء القص (دراسات في رواية ما بعد الحداثة)**، مرجع سابق، ص ٣٦.

٢٨- المقصود بها ببساطة هو الوقوف عند الحد الأدنى من الأدبية، في مقابل إعلاء الجانب التواصلي، اليومي المستعمل على غيره، أو مستوى اللغة المتسم بالتوظيف النفعي بعيدا عن جماليات المجاز والاقتراب من المستوى المتداول.

٢٩- قدم ستانلي فيش تفسيرات بديعة: راجع كيف تكون اللغة العادية لغة عادية ؟ ضمن كتابه: **هل يوجد نص في هذا الفصل(سلطة الجماعات المفسرة)**، ترجمة: أحمد الشيمي مراجعة: محمد بريري، المجلس الأعلى للثقافة، مصر، ٢٠٠٤، ص١٥٥-١٧٤).

٣٠- نك كاي: **ما بعد الحداثية والفنون الأدائية**، ترجمة: د. نهاد صليحة، هـ، م، ع، ك، ١٩٩٩، ص٢-٣.

٣١-روبرت ب. راي: ما بعد الحداثية، ضمن كتاب **موسوعة الأدب والنقد، الجزء الأول: الأدب والنقد والتاريخ الأدبي**، مرجع سابق ص: ٢٩٣.

٣٢-هذا الاهتمام بالوسائط والتقرب إليها والتأثر بها على هذا النحو الواضح قد نراه فرعا عن مظاهر كثيرة لتسليع المجتمع وثقافته، من اهتمام بحفلات التوقيع والدعاية لها باعتبارها"حدثًا"، مرورًا بالغلاف وراسمه ومدى صيته، فضلا عن تطريز مؤخرة الغلاف بكلمات لنقاد معروفين (مشهورين)، فضلا عن اعتماد دار نشر تتيح الدعاية للعمل، والمباهاة برقم الطبعة، ونسبة التوزيع، والظاهرة الاستهلاكية بامتياز المعروفة باسم Best Seller ، وهي ظواهر تحتاج إلى دراسة خاصة، نأمل أن ننجزها قريبًا.

٣٣-ليندا هتشيون: ما وراء القص التاريخي: السخرية والتناص مع التاريخ، ضمن كتاب: **جماليات ما وراء القص دراسات في رواية ما بعد الحداثة**، مرجع سابق، ص٩٥.

٣٤- راجع حواره بأخبار الأدب ، العدد ٧١٨ إبريل ٢٠٠٧

٣٥-راجع توضيحًا لمقالي بودريار حول حرب الخليج ضمن كتاب كريستوفر نوريس: **نظرية لا نقدية، المثقفون وحرب الخليج**، مرجع سابق، ص٩-١٣، ص ٢٧٤ وما بعدها.

٣٦-ليندا هتشيون: **سياسة ما بعد الحداثة**، ترجمة: د. حيدر حاج إسماعيل، مرجع سابق، ص ٢٢٧.

٣٧-روبرت ب. راي: ما بعد الحداثية، ضمن كتاب **موسوعة الأدب والنقد، الجزء الأول: الأدب والنقد والتاريخ الأدبي**، مرجع سابق: ص٢٨٤. وقد استخدم صاحب المقال مصطلحات

أخرى لذات المعنى - نسخ reproduction -. فقد يراه تدويرًا recycling، أو تمثيلًا representation، أو اختطافًا hacking. كما يحفل المقال بأمثلة مما اعتبر بداية الحقيقية لما بعد الحداثة، سواء في التصوير الفوتوغرافي أو الصحف المطبوعة بوصفها أول سلعة استهلاكية، أو معجم فلوبير للأفكار الدارجة، أو أعمال readymade قام بها دو شامب" فقدم إطار دراجة مقلوبة على كرسي مستدير.

٣٨- راجع في هذه المعاني: شعيب حلبفي: **شعرية الرواية الفانتاستيكية**، مرجع سابق، ص ٢٨.

٣٩- يمكن مراجعة نص الخطبة في كتاب مايكل أنجلو ياكوبتشي: **أعداء الحوار (أسباب اللاتسامح ومظاهره)** ترجمة، د. عبد الفتاح حسن، هـ. م. ع. ك، ٢٠١٠، ص٤٨١، ٤٨٢.

٤٠- هاني درويش: جريدة المستقبل اللبنانية - ٦ أيار (مايو) ٢٠٠٧، العدد ٢٦٠٦.

* * * *