عبور النوعية في السرد المعاصر

محمد عبد المطلب

(١)

تمهيد:

تتناول هذه الدراسة تحولات النص فيما سمي في النقد الحديث (ذوبان النوعية، أو عبور النوعيـــة)، لكن القاعدة المنطقية تقول: ليس هناك وجود يبدأ من العدم، وعلى هذا الأساس نتراجع إلى الوراء لتحديـــد المؤشرات التي صاحبت الوعي الإنساني في بكورته الأولى، وهي مؤشرات أوغلت في الزمن القديم مـــع مقولة أرسطو عن (المحاكاة) التي كان لها السيادة على المنتج الأدبي بكل أنواعه التي عرفتهـــا البشـــرية، وأهمية هذه المحاكاة أنها كانت أشبه (بالقاسم المشترك الحسابي) الذي يحضر في كـــل الأرقـــام، وكـــذلك (المحاكاة) التي تتنوع تقنياتها، وتتسرب إلى كل نوع فني فتصبغه بقيمتهـــا الجماليـــة، ولنأخـــذ (الإيقـــاع) نموذجا، إذ هو يفرض نفسة في مجموعة من الأنواع الفنية التي تتباين بعض التباين، حيث يكون العنصـــر المشترك بين الموسيقى والرقص والشعر، بل يكاد يكون هو المحدد لجوهرها البنائي.

وعلى هذا النحو يمكن أن نجد علاقة تداخل بين الرسم وسواه من الفنون القوليـــة وغيـــر القوليـــة، فالرسم يحاكي العالم بالألوان، والموسيقى تحاكيه بالأصوات، والفنون القولية تحاكيه بالكلام، وقديما قـــال المفكر اليوناني (سيمونيدس): "الشعر رسم ناطق، والرسم شعر صامت"[١].

ومن يتابع تاريخ الشعر في العالم، فسوف يلحظ أنه كان جنسا تتدرج تحته عدة أنواع، فمنه ما كـــان يحاكي العالم بالقص، وهو (الملحمة)، ومنه ما كان يحاكي الأشخاص وهـــم يفعلـــون، وهـــو: (المأســـاة والملهاة)، ولم يحافظ الشعر على المفارقة التي حكمت أنواعه، بل حدث ما يمكن أن نســـميه (التخـــارج)، فتولد من الملحمة الشعرية نوع نثري، هو (الرواية والقصة) وظهر المسرح النثري متولدا مـــن المأســـاة والملهاة، وليس من همنا هنا أن نتابع هذا التخارج وكيف تحقق، وما هي مقدماته ونتائجه، لأن الذي نهـــتم له في هذه الدراسة هو ما سُمي (عبور النوعية) في المنجز النقدي في زمن الحداثة وما بعـــدها ، ومـــدي علاقته بما سبقه من تحولات، لأن العقيدة النقدية التي نؤمن بها أن الثقافة عموما، والإبـــداع خصوصـــا، يعتمد التراكم، فلا جديد لمن لا قديم له، دون أن يعني ذلك أننا نسعي لسيادة القديم بـــرغم فقـــده الشـــرط التاريخي الذي كان يناسبه.

ويبدو أن المخيلة البشرية كانت على وعي بأن تداخل الأنواع إمكانية لا يمكن أن تغيب غيابا كليـــا، بل هي حاضرة ومتجسدة إجرائيا في بعض المنتجات الفنية، ففي عالم (النحت) نتابع مثل هذا التداخل فـــي ذلك الكائن الأسطوري (أبو الهول) الذي شكلته المخيلة في الجمع بين نوعين يبدو بينها بون بعيـــد، فهـــذا

التمثال يجمع بين الوجه البشري، وجسد الأسد، وربما لو تابعنا التداخل في هذا التمثال، فسوف نجد له أشكالا متعددة من حيث الرأس، إذ يكون الرأس رأس كبش حينا، ورأس صقر حينا، ورأس ابن آوى في الحين الثالث.

وهذه المخيلة هي التي هيأت للمبدع أن يخترع كائنا يعتمد التداخل النوعي، وهذا ما نلحظه في الأسطورة اليونانية عن ظهور كائن يجمع بين رأس الإنسان وجسم الحصان، أسموه (القنطور)، وقد استعاد هذا الكائن حضوره مرة أخرى في روايات (هاري بوتر).

وإذا كانت ظواهر التداخل السابقة قد أبدعتها المخيلة البشرية، فإن هناك من التداخل ما أنتجته الطبيعة ذاتها، إذ عندما يتزوج الحمار من الحصان، يأتي لنا كائن حيواني جديد، هو: (البغل) الذي يجمع بين صفات النوعين السابقين، ويبدو أن (داروين) كان من أوائل من تنبهوا إلى هذه الحقيقة العلمية، وهناك مؤشرات على أن نظرية (التطور) كانت نوعا من الاستجابة لهذا التداخل النوعي، ومن ثم رصد مجموعة من الكائنات التي ينتابها بعض التغير، وتصل بتغيرها إلى ظهور نوع جديد، لكنه برغم جدته، يظل على انتمائه للقديم السابق عليه، وهو ما يعني أن التطور لا يأتي من العدم، بل من وجود سابق، لكنه –في الوقت نفسه– أنتج لنا ما أسميناه (الأنواع المنقرضة).

وهنا يأتي السؤال: هل كان لنظرية داروين تأثير في ظهور (ذوبان النوعية)؟ والإجابة التي يمكن أن تكون ردا محدودا على هذا السؤال: أن دورها محدود، لكن المحدودية لا تلغي التأثير كليا، لان نظرية فرويد ارتبطت بالبقاء للأقوى، وهو ما لا يتناسب مع ما نعرض له في هذه الدراسة، فضلا عما واجه نظرية داروين من تحفظات دينية. ومن المؤكد أن العلم الحديث قد أفاد من كل هذه التداخلات البشرية والحيوانية، أفاد منها في عالم (النبات)، وظهرت تقنية (التطعيم) التي تقود إلى التداخل بين نوعين مختلفين من النبات، ليكون ذلك إجراء منهجيا لظهور نبات جديد، أو ثمرة جديدة تجمع بين صفات النوعين اللذين جرت بينهما عملية (التطعيم).

نخلص من هذا كله إلى أن ما ظهر تحت مصطلح (عبور النوعية) كانت له إشارات طبيعية وعلمية وفنية ساعدت في التمهيد لتحقيق هذا المصطلح.

(٢)

لقد أصبح لمصطلح العولمة السيادة في الزمن الأخير، ومع سيادته، أخذ يتفرع إلى عولمة علمية، وعولمة اجتماعية، وسياسية، واقتصادية، وثقافية، ويهمنا في هذه الدراسة الفرع الأخير، لانه يستحضر توابعه في (الأدبية) التي نسعى لمقاربتها، ونتغاضى – مؤقتا– عن الأفرع الأخرى، ذلك أن العولمة –في مفهومها المركزي– هي عالمية الثقافة التي تؤكد شرعية قبول الآخر، وإزالة الحواجز النفسية والعقلية التي تعوق هذا القبول.

لقد استحضرت العولمة كثيرا من المتغيرات الكمية والكيفية التي تتعلق بمجالات المعرفة عمومـــا، والمعرفة الأدبية خصوصا، وهو ما أتاح لمجموعة الأجناس الأدبية نوعا من التقارب الذي أخذ يتحول إلى نوع من (التداخل)، وبخاصة في زمن (ما بعد الحداثة) الذي أحدث تغييرا بالغا في مفهوم الخطاب الأدبي.

وليس من همنا هنا أن نستعيد الحديث عن الوفاق العالمي الذي أنهى الصدام الحـــاد بـــين الكتلتـــين (الشرقية والغربية)، وكيف أثر هذا الوفاق في المجتمع البشري، إذ حول العالم إلى ما يشبه (القرية)، كمـــا كان له أثره في الأدب، وبخاصة في مصطلح (الأجناس الأدبية) التي كان لها وفاق من نوع آخـــر، هـــو وفاق التقارب الذي استحال إلى تداخل تحت مصلح طارئ، هو مصطلح (التناص) الـــذي أنهـــى عزلـــة الأجناس الأدبية بعضها عن بعض، بل إنه أنهى عزلتها عن الأنساق الثقافية غيـــر الأدبيـــة، كالأســـطورة والتاريخ والفلسفة والتصوف، وهو ما غلَّب مصطلح (النص) على مصطلح (الخطاب)، لأن الأول يتميـــز بالعمومية، والآخر يتميز بالخصوصية.

وقد ولدت هذه المرحلة من العولمة مصطلحا حداثيا، هو (عبور النوعية) أو (ذوبان النوعيـــة) وإن آثر البعض مصطلح (تعدد الخواص)، لأنه يتابع أنساق التداخل بين الأجناس التـــي تكـــاثرت مســـمياتها: (الخطاب الروائي والقصصي والمسرحي والشعري، وخطاب السيرة الذاتية والمذكرات اليومية)، يلاحـــظ كيفية تقاربها، عندما يُتناول كل جنس أدبي وهو يتنازل عن بعض خواصه الفارقة التي تميزه تميزا دقيقـــا عن سواه من الأجناس.

ولا شك أن كل هذا قد مثل نوعا من الانتهاك للمفهوم التقليدي التي حفظته الذاكرة الثقافية للأجناس الأدبية المختلفة، هذه الأدبية التي سادت بوصفها الاستخدام الخاص للغة، فاللغة بعموميتها كانـــت عامـــل تذويب الخصوصية، لأنها أداة مشتركة بين كل الأجناس، لكنها يمكن أن تكون تأكيدا للنوعية مـــن حيـــث استخدامها المغاير في كل جنس أدبي.

إن مصطلح (عبور النوعية) يؤكد ما سبق أن أشرنا إليه من عملية الوفاق الأدبي التي تـــدفع كـــل جنس إلى التنازل عن بعض خواصه الفارقة، وبهذا يتمكن من التداخل مع الجـــنس الآخـــر فـــي منطقـــة محايدة، شريطة ألا يؤدي ذلك إلى سقوط جنس أدبي لحساب جنس آخر، فكل جنس يظل محتفظا بحقيقتـــه برغم ما استدعاه من خواص الجنس الآخر.

(٣)

لا شك أن (عبور النوعية) قد هز مقولة (انغلاق النص على ذاته) وأعاد فتحه أمام تعـــدد القـــراءة، على معنى أن القارئ لا يكاد يقيد نفسه بما أعلنه المبدع على غلاف النص، ومن ثم يمكن أن يتلقـــاه فـــي الأفق النصي الذي يراه، ومن زاوية الرؤية التي تناسبه، إذ إنه يستقبل النص بداية على أنه (نص روائي)

مثلا، لكن كلما تقدم في القراءة يواجه تقنيات من جنس آخر، فيأخذه الظن بأن النص قـد عـدل مسـاره النوعي، أي أنه يجد نفسه في مواجهة ما أسميناه: (النص المتعدد الخواص).

ولعل هذ يمكن أن يتوافق مع ما سبق أن ذكرته عن (النص التوليدي)[٢] الذي يولد في متنه نصوصاً متعددة، ومن ثم فهو يعيش حالات ولادة مستمرة، وهو ما يمكن أن نلحظه في نص (الشـمعة والـدهاليز) للكاتب الجزائري الطاهر وطّار، فالمؤشر الخارجي (أي العنوان) يؤكد التعـدد فـي هـذا الـنص، إذ إن (الشمعة) تقود السرد إلى مناطق الإضاءة الحقيقية أو التقديرية، و(الدهاليز) تقوده إلـى منـاطق العتمـة الحقيقية أو التقديرية أيضًا، ومع ارتفاع تردد دال (الدهاليز) داخل المتن (٦٥) ترددًا بينما ينخفض تـردد دال الشمعة حتى يصل (٣٣ ترددا)[٣]، تأتي غلبة الظلمة الدهليزية على النور الشمعي، وهذا يؤكـد ثنائيـة الخطاب داخل النص، فهناك خطاب الدهلزة، وهو خطاب تدميري يتابع الواقع الجزائري العام والخـاص الذي يسوده الضياع والظلمة، اللذان سيطرا على الأحداث والشخوص، وهناك (خطـاب الشـمعة) الـذي يتدخل بنواتجه الإشراقية، علّه يزيل بعض هذا الظلام الدهليزي، وهنا تتعدد الخيـوط التصـادمية داخـل النص، لكنها تنتهي إلى توحد، إذ أخذت الشمعة في الانطفاء، وأخذ النور في التلاشي.

إن خطاب الدهلزة تتسع مفرداته لتشمل الجزائر كلها، وبخاصة في زمن الاستعمار الفرنسي: فالتعليم كان دهليزاً لأنه تعليم فرنسي يعتمد على الثقافة الفرنسية. والشباب الجديد من أعضاء الجماعات الدينية قد أصبحوا دهاليز. والراوي دخل الدهلزة لأنه اختار العزوبة، والثوار دخلوا منطقة الدهاليز لانتهاء مهمتهم الثورية وتكالبهم على المكاسب والمناصب، لقد جاء الضياع –إذن– ملازمًا للظلمة وسيطرتها على معظم السرد والأحداث والشخوص، فهل استطاع الخطاب المضاد، خطاب (الشمعة) بنواتجه الإشراقية أن يزيل بعض هذا الظلام الدهليزي؟؟

لقد أخذ خطاب (الشمعة) في بسط نفوذه اعتمادًا على وجهة نظر سادت في الجزائر، وبخاصة وسط الجماعات الدينية، في أن الإسلام هو الشمعة الوحيدة القادرة على إنارة كل الدهاليز والسراديب الإنسانية، وقد حاول هذا الخطاب تعديل بعض ما طرحه الخطاب السابق، لاسيما رؤيته للعلم. فإذا كان خطاب الدهاليز قد جعل (العلم والمعرفة فرنسيين) في إطار سيطرته، فإن خطاب (الشمعة) قد جعل العلم –على إطلاقه– أحد مناطق سيطرته النورانية، وإذا كان الخطاب الدهليزي أدخل الرجولة في منطقة العزوبة، فإن الخطاب الآخر أدخلها في منطقة الزواج الشمعي، وهكذا تعددت المسارات التصادمية بين الخطابين إلى أن انتهت إلى توحد دهليزي بانطفاء الشمعة، إذ ينغلق النص على صوت الراوي: "قفي عند رأس شمعة منطفئة، لكي لا يلج أحدهم الضريح المدهلز. ينطفئ النور"[٤]

(٤)

تداخل الرواية مع السيرة الذاتية:

في زمن الحداثة وما بعد الحداثة تكاثرت الكتابة عن (الأدب النسوي) و(النقد النسوي) ثم: (السيرة النسوية) بوصفها نصوصا من منتجات (النقد الثقافي) الذي أوثر أن أطلق عليه: (القراءة الثقافية) للخلاص من إصدار أحكام القيمة التي ترتبط بالنقد عموما، ومن ثم يمكن أن ينتقل الحكم من النص إلى الثقافة ذاتها، والواقع أن القراءة الثقافية وجهت عنايتها البالغة إلى (التداولية) التي تتجاوز النص الرسمي إلى النصوص الهامش، وهو ما قاد النسوية إلى الاحتكام إلى القانون المحايد بين (الذكورة والأنوثة) للخلاص من سيطرة قانون (المفاضلة) الذي يعلي الذكورة على الأنوثة، ومن ثم فإن الدخول إلى فن السيرة الذاتية دونه صعاب ومحاذير، ذلك أن الثقافة العربية لا تكاد تقارب هذا الجنس الأدبي إلا على الندرة، لأنها ثقافة الكتمان، لا ثقافة الاعتراف، وعلى الرغم من أن كثيراً من الكتاب سطروا سيرتهم الذاتية، فإن قراءتها تؤكد أنها سير منتقاة، على معنى أن المضمر فيها أكثر من المصرح به، وموقف الثقافة من السيرة يرجع إلى أنها تخترق سقف المحرمات، فتطرح من الوقائع والقضايا ما لا يصح طرحه، وتقدم كثيرًا من ظواهر السلوك الخاص الذي ينظر إليه المجتمع بوصفه من المحرمات، والسؤال الآن ماذا صنع الأديب لمواجهة هذا الحصار الثقافي والاجتماعي؟

لقد اعتمد قدرته على المراوغة والتمويه، إذ يشحن نصه بخيوط من سيرته الذاتية المغلفة بأقنعة الراوي تارة، وأقنعة بعض الشخوص تارة أخرى، ولعل هذا ماعبَّر عنه نجيب محفوظ عندما سئل عن أسباب عدم كتابته لسيرته الذاتية، إذ قال: إن حياته أوسع مما عرف عنه وكتب عنه بكثير، فضلا عن أنه لا يرى في سيرته ما يستحق أن يدوَّن، ويشغل القراء به، لكنه استطاع أن يتغلب على كثير من العوائق الاجتماعية والثقافية وبث جانبا من سيرته في سردياته خلال مجموعة من الأقنعة التي تعفيه من أي حرج.

وربما لمثل هذا انشطرت النصية انشطارًا خفيًّا، إذ تنتمي للروائية في هيكلها البنائي، وتنتمي للسيرة الذاتية في بعض أبنيتها الصياغية، وبخاصة عندما يسود ضمير المتكلم، وهذا ما صنعته غادة السمان في روايتها (الرواية المستحيلة/ فسيفساء دمشقية)، وأحيانًا يلجأ المبدع إلى تسجيل بعض من سيرته على شكل ذكريات أو مذكرات، وحينها ينتقي من سيرته ما يريد أن يقدمه للمتلقي، فيريحه هذا النمط من الخوض في تفاصيل الحياة المفترضة في كتابة السيرة الذاتية، وهذا ما صنعته الكاتبة اليمنية عزيزة عبد الله في رويتها (عرس الوالد)، إذ غيبت بعض فصول سيرتها مبررة ذلك بالنسيان أو التناسي.

وهنا يأتي التساؤل: متى ينحاز القارئ إلى أن ما يقرأه ليس إلا سيرة ذاتية؟ إن الإجابة على هذا التساؤل تحتاج إلى التنبه إلى أن هناك مؤشرات فنية توجه الوعي إلى أن ما يقرأه ينتمي إلى هذه (السيرة

الذاتية)، إذ يتحقق ذلك من العنوان الخارجي تارة، أو من مقدمة المؤلف تارة أخرى، ومع هذه الإشارة الشكلية، تتتابع إشارات تكوينية عندما يلاحظ القارئ سيطرة (ضمير المتكلم) (أنا – نحن – نا – ياء المتكلم)، لكن ذلك لا يمنع أن نلحظ في بعض السير محاولة التمويه على القارئ باستخدام (ضمير الغائب) كما صنع طه حسين في (الأيام).

ومع غلبة ضمير المتكلم، تميل السيرة إلى توظيف أدوات توثيقية، مثل ترتيب الوقائع تاريخيا، والاستعانة ببعض المدونات اليومية التي تسجل الوقائع الحياتية لصاحب السيرة، والوقائع العامة التي أثرت فيه نفسيا وعقليا، والأعلام الذين كان لهم دور مباشر، أو غير مباشر في مسيرته، وقد يستعين بما نشرته الصحف والمجلات والدوريات، ومع ذلك كله، لابد أن تقدم السيرة لقارئها قدرا من المعقولية والموضوعية، بعيدا عن إعلاء الذات، أو وضعها في سياق لا يلائم ثقافتها وقدراتها.

لقد استفادت الرواية الحداثية من بعض تقنيات السيرة الذاتية التي أشرنا إليها سابقًا، وهذا نلحظه –مثلاً– في رواية (الرهينة) لليمني (زيد مطيع دمّاج)، ذلك أن سيطرة ضمير المتكلم تشد النص إلى منطقة السيرة الذاتية، إذ تستولي (الأنا) على الحكي، ومن ثم أصبح النص ترجمة خالصة، برغم انتمائه إلى الرواية، وأكد ذلك ما مهّد به الكاتب من توحّد بين المؤلف والراوي، إذ افتتح نصه بمؤشر واضح على ذلك: "كم هي جميلة هذه المدينة، شاهدتُها لأول مرة عندما أُخذت من قريتي، ووُضعت في قلعتها القاهرة بين رهائن الإمام. أخذني عكفة الإمام ذوو الملابس الزرقاء عنوة من بين أحضان والدتي، ومن بين سواعد أفراد أسرتي المتبقين"[٥].

لقد ترددت ضمائر المتكلم في هذا الاجتزاء المحدود سبع مرات، معلنة بداية السرد في مرحلة سنية مبكرة عندما كان (دويدار) في قصر نائب إمام اليمن، وإيغالاً من النص في الانحياز إلى (السيرة) فإنه أسند فعل الكينونة إلى ضمير الراوي صراحة (كنتُ) (١٤٠ مرة) في مساحة طباعية قدرها (١٥٨ صفحة).

كما حرص على عرض أحداث فعلية من التاريخ اليمني، من ذلك مقتل الإمام وفرار ولي عهده، ثم عودته واستيلائه على السلطة، وعرض نظام (الرهائن) و(الدويدارات) التي صاحبت فترة الحكم السابقة على الثورة، لكن (النصية) لم تنسَ انتماءها الأول إلى الروائية، ومن ثم حافظت على تشكيل حدث مركزي يتتابع –بكل تحولاته– على امتداد النص، وهو حدث الالتقاء بين الراوي والشريفة (حفصة) أخت نائب الإمام، ومن ثم تطور هذا الالتقاء إلى نوع من العلاقة العاطفية غير المتوازنة بين امرأة ناضجة مرت بتجربة زواج انتهت بالطلاق، وصبي في مرحلة البلوغ، وهنا نلاحظ أن الأحداث التي مرّ بها الراوي في سن مبكرة، والتي بدأت بالاختطاف ثم دخول خزينة الرهائن، ثم الانتقال إلى قصر نائب الإمام ليقوم بخدمة أخته (حفصة)، قد نقل الراوي من مرحلة الطفولة إلى مرحلة الشباب، بل ربما نقله إلى

مرحلة الكهولة بفاعلية هذه الأحداث والتجارب التي لا تناسب هذه السن المبكرة، بينما أخذت المرحلة السنية لحفصة خطًّا تراجعيًّا، حتى وصلت إلى مرحلة المراهقة، وبخاصة في علاقتها بالراوي الذي اختارته دويدارًا لها، يلازمها ليلاً نهارًا.

إن ميل النصية إلى منطقة السيرة، قد صاحبه حرص الراوي على إخفاء اسمه العلم، وربما يكون لذلك مبرران: الأول: أن النص لم يرَ ضرورة في ذكر الاسم اكتفاءً بذكر اسم المؤلف على الغلاف الخارجي، بوصف الراوي والمؤلف شخصًا واحدًا، والثاني: أن غيبة الاسم العلم، تعني –بالضرورة– أن (الرهينة) قد أصبح العلم الذي يمكن أن يلتصق بكل الصبية من أبناء المناضلين الثائرين في اليمن.

إن طبيعة السيرة في امتزاجها بالسرد –وبخاصة السيرة النسوية– يدفع ببعض الملامح إلى أن تحتل مواقع مؤثرة في النص السردي، من ذلك ارتفاع درجة (البوح) ودرجة (غير المباح)، و(فتح الذاكرة) العاطفية والعقلية على ظواهر التهميش والقهر، كل ذلك في مهارة يصعب معها إدراك مناطق السرد ومناطق السيرة، بهذا نجحت الأنثى في بث جانب من سيرتها على نحو متكامل يوازي تكاملها الحياتي في مراحلها العمرية المتتابعة بدءًا من زمن الطفولة، وصولا إلى زمن السرد، ونحترس هنا حتى لا يدخل الظن بأن ما تقدمه الأنثى ينطبق على سيرتها الذاتية تمام الانطباق بكل دقائقها الواقعية، وإنما الممكن القول إنها الدقائق الضبابية، والصدق النسبي، لأن الصدق المطلق يكون محالا أمام السقف الثقافي من ناحية، والحياء الطبيعي من ناحية أخرى، والنسيان أو التناسي من ناحية ثالثة.

وأستطيع أن أقدم في هذا السياق بعض خبرتي في قراءة كثير من السرديات النسوية، إذ إن كثيرا منها يضم قدرا من السيرة الذاتية لصاحباتها، فقد لاحظت أن ما يقوله النص السردي تتخلله مفاصل من سيرة كاتباته التي أعرف جانبا منها، أي أن ما أقرأه ينطبق على ما أعرفه قبل القراءة إلى حد كبير، وبالطبع إن ما أعرفه مليء بالفجوات والفراغات التي جاء النص ليملأها، وعندها تتغير علاقتي بالنص من مجرد المتعة الفنية إلى نوع من (الصداقة)، لأنني عايشته فنيا وحياتيا، لأنه يحدثني عن بعض ما أعرفه، يكمل لي بعض ما لا أعرفه، ويمكن متابعة بعض من ذلك في سرديات هالة البدري: (أجنحة الحصان – منتهى – ليس الآن – امرأة ما) وسرديان ميرال الطحاوي: (الخباء – نقرات الظباء – بروكلين هايتس) وسرديات أمينة زيدان: (الذي لم يأت – نبيذ أزرق هكذا يعبثون) وسرديات صفاء النجار: (البنت التي سرقت طول أخيها – حسن الختام) وغيرها من السرديات المشحونة بخطوط من السيرة الذاتية النسوية.

(٥)

تداخل الرواية مع القصة:

إذا كان ذوبان النوعية قد أدى إلى التداخل بين الروائية والسيرة، فإنه –أيضًا– كان فاعلاً في التقارب بين النص الروائي والنص القصصي، حيث مالت الروائية إلى استعارة بعض التقنيات القصصية، وبخاصة التركيز والتكثيف، وقلة الشخوص، حتى ظهر في الواقع الإبداعي ما يمكن أن نسميه: الرواية القصيرة، أو القصة الطويلة، وهذا الملمح التداخلي أدركه وروّج له نجيب محفوظ في مرحلة مبكرة نسبيًّا.

لكن قبل الولوج في الحديث عن تداخل الرواية مع القصة، ربما كان من المفيد أن نقف عند أوجه الاختلاف والاتفاق بينهما:

– من حيث الكم: نجد أن الرواية لا تحدها حدود كمية، بينما القصة تكون محدودة الكم، حتى يمكننا قراءتها في جلسة واحدة.

– من حيث الشخوص: تتكاثر الشخوص في الرواية، وتتنوع تكويناتها وتتعدد وظائفها، بينما تكون الشخصيات في القصة محدودة العدد، وقد تنفرد شخصية معينة بالسيطرة على القصة.

– من حيث الإعداد: تتطلب الرواية من كاتبها إعدادًا مسبقًا للأحداث والشخوص حتى لا تتحول إلى عشوائية في وقائعها وشخوصها، بينما لا تتطلب القصة مثل هذا الإعداد.

– من حيث اللغة: كل مفردة أو تركيب له وظيفته الأساسية في القصة وله مرجعيته من الواقع الخارجي العام أو الواقع الخاص، ومن ثم تأتي اللغة مكثفة ومركزة، حتى إنها لا تترك للمتلقي لحظة للانقطاع أو التوقف، أما في الرواية، فالأمر يكاد يكون مغايرًا إلى حد كبير، إذ يسيطر الانسياب اللغوي عن طريق التكرار أو الترادف أو إعادة الحديث عما سبق الحديث عنه، أو ما كان غائبًا لم يرد ذكره صراحة، أو ما ورد ضمنًا، وبطريق غير مباشر. ومع اختصار البنية اللغوية في القصة يصعب حذف شيء من مكوناتها، لأن ذلك سيحوّلها إلى لغز، بينما يمكن ذلك في النص الروائي.

– من حيث الوصف: يأتي الوصف في الرواية مفصلاً، يتابع الموصوف في كل مكوناته الشكلية والمضمونية، بينما يكون الاقتصاد في الوصف –في القصة– ضرورةً فنية تحتمها طبيعة هذا النص، ونستطيع ان نقول إن الرواية عمومًا تميل إلى (مط السرد)، وهذا يتنافى مع المقولة الثقافية (الوصول للهدف من أقصر الطرق)، حيث يلجأ السرد الروائي إلى مجموعة من الإجراءات التي تجعل طريقه طويلاً، من ذلك الإيغال في الوصف الذي يلاحق الشخوص والمكان والزمان، أو فتح الذاكرة على أحداث ووقائع موغلة في القدم، واستحضار شخوص دخيلة، أو أحداث طارئة تعطل مسار الحدث الأصلي، وكل ذلك يعطي مساحة ممتدة للراوي الخارجي والداخلي، ليمارس فيها إضافته السردية التي تطيل الطريق.

ويمكن أن نجد بعض التوافقات بين القصة والرواية، وبخاصة أن كلا منهما تهتم بالتقاط المواقف الإنسانية الخارجية والداخلية، لكن يغلب على الرواية العناية بالمواقف الخارجية، بينما يغلب على القصة العناية بالداخل، ومن الملحوظ أنه يمكن تحويل الرواية إلى قصة والعكس بإجراء تعديلات محدودة وبخاصة التحديدات الكمية.

من يتابع المنجز الروائي الأخير يلاحظ أن الروائية تعبر إلى القصة، عندما تعمد إلى تفتيت الروائية إلى مجموعة من القصص الداخلية، لكن مع الالتزام بخط مركزي ممتد في مجموع القصص.

في رواية الوتد (للروائي المصري خيري شلبي) عبر النص الحاجز النوعيّ بين القصة والرواية على نحو محدود، فقد تعمّد تفتيت الروائيّة إلى مجموعة من القصص الداخلية، هي أربع: (الوتد– المنخل الحرير– العتقي– أيام الخزنة)، لكنه التزم بالحدود النوعية للروائيّة، وقد تمثل هذا الالتزام في خط مركزيّ ممتد في مجموع القصص الأربع، هو شخصيّة الراوي الذي انفتحت ذاكرته انفتاحًا موسعًا على

عالم القرية، راصدًا تحولاته من الأعلى إلى الأسفل، من الغنى والسيادة في القصة الأولى، ثم تدرج إلى الجوع في الثانية، ثم الحفاء في الثالثة، إلى أن وصل إلى انعدام الظروف الآدمية كلها في القصة الرابعة.

ثمّ إنّه حاصر أحداثه في إطار مكانيّ وزمانيّ معيّن، وحافظ على حضور الأنثى في القطاعات السرديّة الأربعة، بوصفها مؤسسة للأحداث ومؤثرة فيها على نحو من الأنحاء.

وفي رواية دفاتر الطوفان (للأردنية سميحة خريس) دوّنت الروائية على الغلاف الخارجي مصطلح الرواية بقصد تخصيص النص وإلحاقه بالجنس الروائي، لكن قراءة النص تكشف لنا أنه ينتظم في مجموعة من القصص التي قد تطول أو تقصر، أي أن الكاتبة لجأت إلى السرد المجزأ (أربع عشرة قصة) لطرح شبكة واسعة من العلاقات في لقطات أشبه ما تكون باللقطات السينمائية، التي تُصور متفرقة ويتم ترتيبها –فيما بعد– بطريقة المونتاج تبعًا لرؤية المخرج.

ولمّا كان همّ الإبداع هنا هو الرّوائية وليس تقديم صور مجردة، فإنّ ذلك دفعه للبحث عن وسائل تحقق له طبيعته الرّوائية، من ذلك وحدة الإطار الزّماني والمكاني، الذي أضاف للنصّ قدرًا هائلاً من التناسق والتآلف، بالإضافة إلى وحدة المكوّنات البيئيّة، إذ تدور أحداث هذه الرواية في غور الأردن.

ولعلّ اتجاه الروائيّة نحو السّرد المجزّأ كان بوصفه خطوة مساعدة للتعمّق في أحداث معيّنة، وتوسيع نطاق المحيط الخارجي؛ ليستوعب أكبر قدر من الأحداث والشخوص في أضيق مساحة نصّية.

وهي خطوة فنية –كذلك– نحو التحديث في الشكل الرّوائي، إذ لا يلتزم السّرد بالشكل المألوف الذي يتابع حدثًا أو أكثر في تصاعد دراميّ تقوم به مجموعة من الأشخاص في تسلسل زمني، بمعنى أنّ السّرد يعدّل من طبيعته الأفقية المتصاعدة؛ ليأخذ شكلاً عموديًّا يستأنس بالعمق لا بالسطح.

(٦)

السرد الشعري:

لقد تكاثرت القراءات النقدية التي تابعت ما أسمته (السرد الشعري، أو شعرية السرد)؛ ذلك أن كثيرا من النصوص الروائية كانت تستعين ببعض تقنيات الشعر، وبخاصة في الروايات التي تنتجها الأنثى، وفي مقدمة هذه التقنيات، بنية الصياغة اللغوية، ذلك أن لغة السرد –عموما– تتميز بالشفافية، ونقصد بالشفافية، قدرة القارئ على اختراق الصياغة إلى منتجها الدلالي في يسر، ولذا سميت هذه اللغة (اللغة التوصيلية)، وهو ما يغاير اللغة الشعرية التي تتميز بالكثافة، على معنى أن القارئ يتوقف أمامها متأملا ليصل إلى مدلولها القابل للاحتمال، أي أن الوصول المريح للمعنى يختص لغة السرد أكثر من توافره في لغة الشعر.

وهذه الكثافة اللغوية تعتمد بعض الإجراءات التعبيرية التي توغل في المجاز، وتعتمد الرمز والإشارة، وبناء اللوحات والمشاهد الجمالية، وغرس أبنية المفارقة التي تثير كما وافرا من الغرابة والسخرية والإشفاق، مع تغييب أدوات الربط بين المفردات والجمل، وبخاصة أدوات العطف، كما هو ملحوظ في تتابع الأبيات والجمل الشعرية غالبا، ثم إن لغة الشعر يتوافر فيها كم كبير من الظواهر الإيقاعية الصوتية التي تتحقق من تكوين الحروف، وصيغ الصرف، وأبنية البديع، ثم قبل هذا كله، نلحظ أن هذه اللغة الكثيفة فاقدة للمرجعية لمعظم مفرداتها، ومن ثم تميل إلى التجريد أكثر من التجسيد.

وهنا نذكر بما سبق أن قلناه عن رصد تداخل الرواية بالسيرة، واعتماد هذا التداخل على (ضمير المتكلم)، والذي نضيفه إلى ما سبق: أن هذا الضمير من الضمائر الأثيرة في الخطاب الشعري، لأن الشعرية ذاتية في جوهرها، بينما الروائية موضوعية في هذا الجوهر، فإذا كان من المألوف أن تتدخل المشاعر الذاتية للشاعر في بناء نصه، فإن هذا يتنافى مع الخطاب الروائي ولأن ما فيه من عواطف ومشاعر تختص الشخوص، بعيدا عن مشاعر المؤلف.

وهنا يجب أن ننبه إلى أمر له أهمية بالغة، ونقصد به الفارق بين السرد الروائي والسرد الشعري، فالأول يتسم بالموضوعية والشفافية، والميل إلى التفصيلات والتفريعات، والنزول إلى الواقع الحياتي بكل مفرداته التداولية النفعية، بينما يتميز الثاني بالكثافة التي يعمقها المجاز وتقودها المخيلة بكل جموحها الذي يخلخل المرجعية المعجمية، كما يتميز بإهمال التفصيلات، والابتعاد عن الهبوط إلى الواقع الحياتي المبتذل، وإذا قارب هذا الواقع، فإنه يعمل على رفعه إلى أفق الجمالي الصافي.

وهنا نرصد بعض هذا التداخل بين السرد والشعر في المجموعة القصصية للكاتبة السعودية لميس منصور (نبتة في حقول الصقيع)، ويتبدى هذا التداخل من قراءة العنوان الخارجي، وصولا إلى العناوين الداخلية التي تحضر في نسق مجازي يدفعها إلى الكثافة الشعرية التي تفتقد فيها مراجعها الواقعية والمعجمية: (حزن على خارطة الزمن) (عمر في متاهة الضياع) (انحناءة لظل الشمس) (قضبان الخوف) (العبور إلى متكأ الوهم) (تسول في عين الخوف) (حصار في قبة الريح) (الحلم المسافر).

ويطول بنا الأمر لو رحنا نتابع أبنية المجاز في هذه العناوين، فكلها مغرقة في هذه المجازية التي ترتفع بها إلى اللغة الشعرية الكثيفة، فضلا أن مفردات هذه العناوين فاقدة للمرجعية أصلا، فاين هي (خارطة الزمن)؟ وكيف يقف عليها الحزن؟ وأين هي (متاهة الضياع)؟ وكيف تتحول إلى عمر زمني؟ وكيف تأتي (الانحناءة لظل الشمس) ؟ ومتى كان (للخوف قضبان يسير عليها)؟ وهكذا الأمر في (عين الخوف) و(قبة الريح) و(سفر الحلم).

وبرغم كل هذه المغامرة اللغوية التي سيطرت على العناوين، ثم فرضت نفوذها الصياغي في المتن، فقد ظل النص في إطار جنسه السردي لم يغادره.

الهوامش:

[1]– النقد الأدبي الحديث – د / محمد غنيمي هلال – النهضة المصرية ١٩٩٦: ٥١.

[2] – بلاغة السرد – د محمد عبد المطلب – الهيئة العامة لقصور الثقافة ٢٠٠١: ٤٦.

[3] – يشير العنوان إلى المفارقة غير المتوازنة، فدال (الشمعة) جاء على صيغة المفرد، بينما جاء دال (الدهاليز) على صيغة الجمع.

٤ – الشمعة والدهاليز – الطاهر وطار، روايات الهلال ١٩٩٥.

٥ – الرهينة – زيد مطيع دماج – الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٥: ٧.