الفصل الثاني

تيمة السّحرية (مجاوزة الواقع)

ذاكرة الجنون وهموم المجروح

في «خافية قمر» لـ «محمد ناجي»

تيمة السّحرية (مجاوزة الواقع)

ذاكرة الجنون.. وهمومٌ المجروح في «خافية قمر» لمحمد ناجي

مدخل:

إنّ مقاربتنا النّقدية في هذا الفصل تسعى إلى الولوج الحذر- في مغامرة كشفيّة موازية لمغامرة الكتابة- إلى ذلك العالم السّحري الذي لا يخلو تصويره- وهكذا الحالُ في نصوص الواقعية السحرية- من مزالق دلالية ورمزية؛ تتعمّق خطورتها بمقدار جرأة الكاتب وجسارته في الجمع بين النّقيضين: معطيات الواقع.. وأساطير الخيال، بل أوهام العقل وهلاوس الذاكرة.

إذا كانت الطبيعة الاعتباطيّة المحْضة، التي تحكم علاقة الدّال بالمدلول، علاقة قوامها التواطؤ والمواضعة بين جماعة المتعاملين باللغة إنتاجًا وتلقيًا.. كتابة وقراءة أو نطقًا واستماعًا؛ فإنّ هذه الاعتباطية في الدلالة تكون أكثرَ عمقًا حينما تسعى إلى تحطيم مألوف الدّلالة، وتمارس بحِرفية بالغة لعبةَ الكراسي الموسيقية بين الدّال والمدلول.

إنّنا مع «محمد ناجي» في باكورةِ إنتاجه الرّوائي «خافية قمر»١٩٩٤م، وفي غيرها من إبداعاته نجد أنفسنا إزاء حاذق ماهر بفنون الصنعة اللغوية؛

والإسقاط الرّمزي الشفيف القائم على الجمع بين متناقضين يرفض هو نفسه أنْ يعترف بما بينهما من علاقة تضادّ (الواقع.. الخيال).

١- مِن قصيدة الدّراما إلى شعريّة السّرد:

إنّ أسلوب ناجي هنا- وكما عهدناه دائمًا في الرواية- يفيض شعرًا في لغةٍ تعتمد الرمزية وتنهلُ من سحر اللغة وبلاغة الرمز:

«قمر فوق..

قمر تحت..

فخٌّ منصوب في السماء لعيون النساء

وشرك في باطن الأرض

يصطاد خطا الرجال

حاذر، حاذر أيها القادم

قمر فوق

قمر تحت»[1].

لعلّ هذه الشّعرية المتدفّقة ترجع في حقيقتها إلى علاقة الرواية عنده بالشّعر؛ فالروايةُ وُلدت عند ناجي من رحِم طموحه إلى الوصول إلى قصيدة دراما عربية؛ فأنتجَ في المقابل رواية شعرية ساحرة.

---

(١) محمد ناجي، خافية قمر، ص٢٢، ٢٣.

إنّ الكتابة في وعي «ناجي»- وحسب تعبيره- هي «**احتراق بالحياة**»؛ احتراق يحجل بالقارئ بين سراديب الواقع ومتاهات الأسطورة.

وهكذا لا يترك ناجي لقارئه اختيارًا سوى اللّجوء إلى المغامرة بالتأويل واقتناص الدّلالات (التي لن تخلو من رمزية) من بين ركام اللغة وجزالات الأسلوب الأدبي؛ وهذا ما سأحاولُ القيام به في السطور القليلة القادمة؛ لعلّي أقدِّم نموذجًا لما يُمتع به «ناجي» قارئه من مغامرة دلاليّة ممتعة ومفيدة في الآن معًا؛ مغامرة قوامها إيمان «ناجي» بشراكة القارئ للمبدع في تكوين عالم الحكاية وبناء دلاليّتها.

٢- «**خافية قمر**».. **العنوانُ اللّغز**:

هكذا اختار «ناجي» عنوانَه شديد الثّراء؛ الذي يمتاح من المعين ذاته الذي يغترف منه لغة روايته كلّها؛ فالعنوان قائم على المفارقة الدلالية النّاجمة عن تباين الطاقات الدلالية للفظتين: (خافية- قمر)؛ ففي حين تشير الأولى «**خافية**» إلى معاني الخَفاء والاستتار، ومن ثمّ الغواية والوهْم وضياع الحقيقة، ترمزُ اللفظة الثانية «**قمر**» إلى النّور الذي تستضيء به الأعرابُ في صحاريها؛ فيكون بمثابة المُعين على السّير والمرشد لوقع الخطى الوئيد حينما تفقد ضياءَ شمس النهار.. إنّ خافية هنا تغازل- ربّما- دلالة الليل الذي يختصّ القمر بالظهور فيه وإضاءة سمائه، انتظارًا لفجر آتٍ لا محالة، حتى وإنْ طال انتظاره علينا حين يعيينا الفكر، وتؤرّقنا هموم الحياة وأشجانها.

من ناحيةٍ أخرى ربّما أمْكننا النّظر إلى تلك المفارقة في بنية العنوان بين لفظتيه (خافية.. قمر) بوصفها إسقاطًا لتباينات الوعي بين الروح الفرديّة القلقة لذات الأديب، وبين الوعْي المغيَّب للمجتمع الذي يبدو- حسْب منظور الكاتب- كما لو كان رافضًا للإبصار، مصرًّا على الرّزوخ في أوْهامه وهواجسه التي سبّبت أزمة حضارية، وبدلًا من الاستضاءة بنور هذا القمر؛ تؤثر الجماعة الوقوعَ في غوايته؛ فتهيمُ به رمزًا للوهم والانخداع والرّكون إلى مقولات القدماء وخرافات الماضي السقيم بأوجاعه وآلامه.. بإحباطاته وعثراته.

٣- الاستهلال.. ميثاق القراءة:

«لم أنتبه لانصرافهم إلّا بعد أن كنت قد أتمَمْت حديثي، لم أستطعْ أن أخمّن متى مضوا بالضبط، لا يهمّ، لا بدّ أنّ أحدهم قد سمعني حتى قرب النّهاية، لا يهمّ، كتبت كلّ شيء حتى لا يضيع من الذّاكرة، من لم يسمع سيقرأ، في النهاية لا يهمّ مَن يسمع ولا مَن يقرأ، المهمّ أنْ أقول وقد قلت كلّ شيء. تمام»[1].

هكذا استهلّ «ناجي» روايته بعقد ميثاق قراءة أوّلي مع القارئ، يتكئ على بيان الوظيفة الخطابيّة الأولى، الوظيفة التي تمثّل مركز الثقل؛ إنها الوظيفة

(١) السابق، ص٥.

التعبيرية؛ فهو يكتب- ابتداءً- لأنّه يشعر بالرغبة الحميمة في الكتابة، ويقول منطلقًا من شبقٍ محموم بالكلمة؛ وهو حين يكتب يعي دور الكلمة المكتوبة في حبس الكلام واعتقاله في رموزٍ أبجدية[1]؛ حبسًا تقاوم به الذاتُ ضعفَ الذاكرة الذي يهدّدها بالضياع وفقدان الهوية «**كتبت كلّ شيء حتى لا يضيع مِن الذاكرة**».

منذُ البداية إذّا يعلن الكاتبُ أزمته المنبثقة عن أزمة أمّة بكاملها؛ إنّها أزمة الذّاكرة؛ فحين تغيب ذاكرة الماضي تضيع معها معالم الحاضر ويتبدّد الحلم بالمستقبل.

هذا بالضبط ما يؤرّق الذّات المبدعة فتقوم بمغامرتها عبْر الذاكرة؛ مستحضرةً **فكرة الجنون** مسوّغًا للمزج بين الواقع والمتخيّل؛ الحقيقة والوهْم، ومناخًا مناسبًا لتصوير صراع الذّات الفردية مع محيطها الجمعي المُنغمس حتّى النّخاع في هلاوس الماضي وأوهام الجهل والتخلف.

«**تحلَّقوا حولي بملابسهم البيضاء، توسّلت إليهم:**

(١) واحدة من أهم خصائص اللغة المكتوبة هو حبسها للكلام واعتقاله حتى من خلال الطباعة التي تعمل على حبس الكلمات آليا ونفسيا على السواء في الفراع. انظر: والترج أونج، الشفاهية والكتابية، ترجمة: حسن البنا عز الدين، مراجعة: محمد عصفور، سلسة عالم المعرفة(١٨٢)، شعبان ١٤١٤هـ/ فبراير ١٩٩٤م ، ص ٢١٢.

- لا تؤذوني..

- نحن هنا لنساعدك.

- لكنّكم لم تصدقوني!

- أنت هربت، لم تمكّنا من علاجك...»[1].

ولعلّ من باب المفارقة هنا أنْ تنطلق مغامرة الكاتب من وحي الذاكرة ذاتها، رغم أنّها تسعى إلى تجاوزها من خلال فعل الكتابة، الذي تسعى الذّات عبْرَه إلى التأكيد على هشاشة الذاكرة؛ هشاشة تبدّت عند الكاتب نفسه حينما أعلن عنها عبْرَ حالة تشتّت الوعي وبلادة الانتباه (**لم أنتبه.. لم أستطعْ أن أخمّن**)؛ بل بلغت ذروتها مع الجُملة المفتاحية التي تتكرّر ثلاث مرّات في هذا الاستهلال القصير، ثمّ تظلّ تتكرّر عبْر فصول الرواية ومقاطعها ومشاهدها «**لا يهمّ**»؛ إنّها الجُملة النتيجة التي وصلت إليها الأمة في واقعها المأساوي، وكأنّما الكاتب هُنا يذكرها رصدًا للواقع، واعتراضًا عليه في آنٍ معًا، وكأنّه يقصد الإثبات لا النفي «مهمّ»؛ يريد أن يقول حينما يصبح كلّ شيء مهْما في حياتنا، حينما نهتمّ لأمرنا ولواقعنا، حينما ننتبه، حينئذ فقط ربّما تحقّق لنا ما نريد.

إنّ «**لا يهمّ**» هنا هي بيت الدّاء الذي تنطلق منه الذات في تألّمها بواقع يرسفُ في قيود الجهل والتخلّف وغياب الوعي، والقيمة، والهدف. إنه

(١) محمد ناجي، خافية قمر، ص١٧، ١٨.

المجتمع الذي يغرق في جراحه «**جراح عبد القهار المجروح**» وقد أسَرَته الأسطورة «**خافية قمر**» التي صارت رمزًا للوهْم الذي يسيطر على وعي الجَماعة فَتَفْرُغ حياتهم من مضمون مهمٍّ جدير بالعناية والاكتراث، ويصير ما عدا هذه الخافية «لا يهمّ».

٤-التّاريخُ الوهمي.. أزمةُ الذاكرة السرديّة:

«المسألة تعقَّدت يا سادة، أبلغوا حفيد الزَّباء وصحبَه أنّ المسألة تعقدت، وثبت الفئران على القلعة فأكلت دفاتر الأنساب، ومحتِ الأسماء الزباء وإدريس والمجروح وسلمى وقمر.. حتى عبد الحارس أكلته الفئران»[1].

ضياعُ التاريخ، فقد الهوية، أرق دائمٌ مستمرّ في وعي الكتابة؛ ولذلك فهو يلحّ- ويكرّر إلحاحه- على الذّاكرة البديلة؛ على سجلّ المكتوب الذي يبقي له على بصيصِ الأمل الوحيد في أنْ تعود الأمور إلى نصابها؛ وأنّه ذاتَ يوم سيأتي مَنْ يُجيد قراءة هذا التاريخ، ومن ثمّ يتمكّن من بناء حاضر الأمّة من جديد:

«أشرت للحقيبة التي أحتفظ بها معلّقة على كتفي دائمًا، وقلت:

- كلّ شيء هُنا في هذه الحقيبة، وستقرؤها ذات يوم»[2].

---

(١) السابق، ص١٧.

(٢) السابق، ص٩.

إنّنا هنا إزاءَ فكرة «**التاريخ الوهمي**» الذي يلجأ إليه الكاتب لمعالجة القضايا السّاخنة ذات الأبعاد السياسية والتي ظهرت بصورةٍ جليّة في روايته «**مقامات عربية**» ١٩٩٩م[١]؛ ونرى هنا انعكاسًا لها ربّما لأسباب فنيّة مغايرة؛ ربّما لمراوغة الكاتب واستفزاز وعْيه للتواصل مع هذا التاريخ الوهْمي (المستمدّ من ذاكرة الجنون)، والواقع الحياتي المَعيش بكلّ ما فيه من إحباطات ومظاهر فقدٍ وتردٍّ حضاري، وضياع هويّة، وطمس لتاريخ بفعل عمْدي قصدي في أحيانٍ، وبفعل الغيبوبة الجماعية التي آلت إليها المُجتمعات العربية في أحيان أخرى.

٥-الشّخصياتُ.. التّسمية والرمز:

وبما أنّنا أمام تاريخٍ وهمي، أو سمِّهِ (عالمًا رمزيًّا موازيًا للواقع)؛ فالشّخصيات إذن تنتمي إلى الرّمز، وتصير ظلالًا وإشارات توحي أحيانًا، ولكنّها لا تعطي دلالة قاطعة، بل ربّما راوغت وتناوبت على أكثر من دلالة، ربّما إلى حدّ التناقض. إنّها شخصيات الرواية الجديدة التي تتّسم ببقائها «مجرد أطياف أو أسماء، أو هي مجرّد حروف لا معنى لها (س. ص) أو رموز أو ضمائر أو أصوات»[٢].

---

(١) محمد ناجي، مقامات عربية، دار الهلال، صفر ١٤٢٠هـ، يونيو ١٩٩٩م.

(٢) شكري عزيز الماضي، أنماط الرواية العربية الجديدة، ص١٥.

إنّ إدريس البكاء.. وعبد القهار المجروح.. يأتيان رمزيْن لجراح في جسد الأمّة: «إدريس البكَّاء يا جل، أعظم ملوك الأرض الذين مشوا على هذه الأرض..»[1].

إنّ إدريس هنا رمزٌ للملك الزائل؛ فهو يَرِد في الرّواية عبْر إحالة رمزيّة قلقة ومضطربة؛ فتستمدّ الرواية من طاقته الدلالية ما يحيل إلى نبي الله «إدريس» أوّل مَن لبس المخيط- كما رُوِيَ- وأوّل من خطَّ بالقلم[2]؛ في حين لا يلبث الاسمُ ذاته أن يحيل- في سلوكٍ مراوغ- إلى مُلْك الأدارسة الأشراف الذين حكموا بلاد المغرب فترة من الزمن[3]، ثمّ هو في النهاية- وعلى الجُملة- رمزٌ للمجد العربي الذي صار في خبر «كان»، حين أصابه التحوّل، فصار الملك لعنة، وتحوّلت المملكة والملك والحضارة والأدارسة من هنا المكانية للذات إلى هناك صوبَ الشمس وجهةَ الشرق؛ حيث يعيش الأدارسة الحقيقيون؛ هناك في الشرق البعيد توجد حضارة الأدارسة:

---

(١) محمد ناجي، خافية قمر، ص٧.

(٢) انظر في ذلك: أبو هلال العسكري، الأوائل، والنويري، نهاية الأرب في فنون العرب، ضمن الموسوعة الشعرية.

(٣) وكانت فترة ازدهارهم ١٧٢-٢٢٣هـ. انظر في ذلك: د.سعدون عباس نصر الله، دولة الأدارسة في المغرب العصر الذهبي، دار النهضة العربية للطباعة والنشر- بيروت، الطبعة الأولى ١٤٠٨هـ/ ١٩٨٧م.

«يسخر منّا سكّان القرى والكفور المجاورة ويسمون بلدنا خافية قمر، فيغضب بنو عبد، ويتوثّبون رافعين عصيهم، ويصيحون:

-الخافية عندنا، نعم، ولكن اسم بلادنا روضة إدريس.

-إدريس لعن أرضكم، وكتب على ساكنها الفقر والخوف.

-في بلادنا الخير والبركة، وكرامة المجروح لا تخفى على أحد.

-هي لعنة أخرى من لعنات إدريس.

-بل مكرمة منه، كان يحب أرضنا وفيها كانت روضته.

-لعنته عليكم وعلى أرضكم حتى يجيء الطوفان، أمّا بلاده فكانت هناك.

-أين؟

يشيرون صوب الشمس ويقولون:

-هناك، في الشرق توجد أرض واسعة يسكنها الأدارسة إلى اليوم، هناك كان موطئ قدميه»[1].

إنّ النّص هنا يقدّم لنا الذات الجمعية في سلوكٍ دفاعي عن صورتها وتاريخها ووعيها- حتّى وإنْ كان وعيًا مشوّهًا- أمام الآخر؛ وفي مواجهة

(١) محمد ناجي، خافية قمر، ص٣٥، ٣٦.

الجَماعات الأخرى التي تمارس سخريتها من واقع مأساوي ولعنات ونكبات تعجز هذه الذات الجمعية حتى عن إدراك حقيقتها؛ فتتّخذ لديها مسميات رنّانة وهمية (خافية قمر- روضة إدريس- كرامة المجروح).

على الجانبِ الآخر، كان «عبد القهار المجروح» رمزًا واضحًا للتحوّل إلى الضعف وفقد الخصوبة والقدرة والقيمة:

«في الزّمن القريب اختلطت الأنساب.. لم يكن أمام بني عبدٍ إلّا أن يتدافعوا بالمناكب فوق الجسْر مع الذّاهبين شمالًا صوب المدينة. هناك باعوا غلالهم، وسدّدوا صكوك الدَّين، واشتروا أقمشة الكتان وأساور العاج، وعادوا بعد الظهيرة من المدينة غربانًا مكفهّرة ينعون قلّة ما بقي في أيديهم. فوق الجسر تعاركوا، قتل رجلٌ منهم رجليْن، وفرّ القاتل ولم يعدْ، وفرّ أحدهم جريحًا ينزف من رئتيه.

ولدتني سلمى بنت العربان لهذا الرّجل في العام التالي، وبقي هو على فراشه ينتظر الموت الذي لم يأتِ أبدًا..»[1].

هُنا كان أصلُ الحكاية إذًا؛ حكاية التحوّل الحضاري من القرية إلى المدينة، حكاية الانتزاع من الأصل، وفقدان النّسب بتحوّل الذات العربية عن قيمها الرّوحية لتلهث وراء متاع المدينة الذي لم يخلف لها إلّا الهوان والحسْرة وشقاق

(١) السابق، ص٣١، ٣٢.

ذات البيْن. والأكثر من ذلك ضعف عبد القهار المجروح، الذي قد يرمز في أفق التلقّي إلى الكيان الديني الذي بقي مجروحًا ينزف من رئتيه، وتصالحت الجَماعة مع واقعها الجديد، ورضيَت به «**منّا القاتل ومنّا القتيلان والجريح الذي لم يجفّ دمُه، فلننس العداوة، ولتكنِ الأرض لمن تبقّى من رجالنا، أمّا المجروح فله صدقة معلومة تفيض بها أيدينا**»[1].

هكذا رضي أفرادُ الجماعة بأن يمدّوه بين الحين والآخر ببعض من وقتهم (الصدقات)، ثمّ ما لبثوا أن انصرفوا عنه.. وحين عادوا وصالَه مرّة أخرى كانت هذه العودة بعدما ذاع صيتُه رمزًا للكرامة عبر التمسّح والتبرّك.. عادوا إليه وإلى وصْله بالصدقات «**يلتمسون به الكرامة بين الخلائق**»[2].

امتدادًا لهذا الولَع بانتقاء الأسماء التي تحمل ظلالًا دلاليّة توازي ظلال الواقع التي يتعامل معها «ناجي» ويغازلها في حكايته، تأتي «**سلمى**» بذلك الاسم العربي الأصيل لنلفي أنفسنا معها تحت ظلال الحضارة العربية التي فقدت مصدر خصوبتِه وفحولتها الذاتية الأصيلة حينما صار «المجروح» قعيد الفراش، لا يقوى على الفعل، فلجأت والحالُ هذه إلى فعْل الحرام الذي يكون «**عبد الحارس**» ساردُ الرواية وبؤرة الأزمة نتاجًا لها.

---

(١) السابق، ص٣٢.

(٢) السابق، ص٣٣.

يضبطها القادمون للتبرّك على سطح الدار مع جعفر ابن الفراغلة، وحين يواجهها المجروح بفعلها تصيح فيه وفي الحضور متخلّية عن صمْتها:

«لماذا تنظرون إليَّ؟ أو تظنونه ابن عبد القهار؟ أوَ كنت تقدر أن تهبني مثل هذا الولد يا رجل وأنت راقد بعلَّتك؟!»[1].

إنّه «عبد الحارس» إذا ذلك الراوي الذي يسرد لنا منذ البداية بضمير المتكلّم، والذي طالعناه منذ بداية الرواية يتخبَّط في حيرته، ويعاني جنون ذاكرته، مردّدًا- كما أشرنا آنفًا- عبارته المفتاحية «**لا يهمّ**».

إنّه نتاج للقفر والضعف، نتاج الخطيئة الحضارية- ربّما- التي نتجت عن زواج الشّرق المريض بالغرب المتقدّم حضاريًّا بعدما عجزت مقومات الحضارة العربية أن تبقى على خصوبتها؛ فصار الإنسانُ العربي في هذا العصر نتاجًا طبيعيًّا لهذا الجرح؛ ولذلك لا نستغرب حينما يُصرُّ «المجروح»- رغمَ اعتراف سلمى بعدم أبوّته لعبد الحارس- على أنه أبوه؛ ولده من جرحه «**والله ما حملت به ولا ولدته وإنّما حملته وولدته من جرحي هذا، فأنا أمّه وأبوه، ثمّ دفعته إليها فأرضعته، وهاأنذا أشهدكم أنه ابني لجرحي**»[2]. إنّها إشارة إلى ذاتية الخطيئة؛ وإلقاء لتبعة الخَوَر الحضاري الذي باتتِ الذّاتُ العربية تعانيه

(١) السابق، ص٦١.

(٢) السابق، ص٦١.

وتكابده على هذه الذات العربية، وذلك الميراثُ الحضاري ذاته الذي تسبب بعجزه في حالة الهيمنة الحضارية للآخرين على الذات.

وهكذا دومًا يُراهن «ناجي» على شخصياته (إدريس البكاء وعبد القهار المجروح وسلمى وعبد الحارس...) في تصوير العالم انطلاقًا من قناعة شخصيةٍ عنده بأنّ الإنسان هو «محور العالم الذي نعيشه».

٦-المكانُ.. المدينة:

في انتقالةٍ أخرى من الشّخصية إلى المكان تقابلنا «**المدينة**» التي تقف بين طموحات التقدّم ومعاول الهدم؛ فحينما يهمّ الصبية- سعيًا منهم لمقاومة مخاوفهم من عدوٍّ مجهول- بنصب مجانيقهم لإلقاء حجارتهم يحذّرهم العمّ: «**افعلوا ما تريدون ولكنْ حذارِ أن يفلت منكم حجر ويسقط فوق المدينة.. أنتُم حرّاس هذه المدينة فلا تهدموها بأيديكم**»[1]. يواصل الصبية وينقلون حربَهم إلى الشوارع والأزقّة؛ ويتركنا السّارد دون أن ندري:

ما حقيقة هذا العدو الذي يقاتله الصبية؟!

هل ينجح الصبية في معركتهم؟!

وعلى الجُملة: هل تنجو المدينة؟!

---

(١) السابق، ص١٠٦، ١١٤.

أسئلة تظلّ مُشرَعة إلى أن يختتم الرّواية بمقدمته الثالثة؛ ممّا يحيلنا إلى بنية الرّواية وهيكلها الذي تأسّس على ثلاث مقدّمات (مقدّمات فقط ولا توجد فصول)، وهو مؤشّر سيميائي شديد الأهمّية في تشكيل فعل القراءة.

إنّه بهذه المقدّمة التي يختتم بها روايته يرسخ مبدأً أساسيًّا من مبادئ «الرّواية الجديدة»، التي تحمل في أحد مرادفاتها مصطلح «رواية اللارواية»[1]، وهذه حقيقةٌ يلمسها قارئ «خافية قمر» دونما عناء، فالقارئ لو أراد تلمّس خيوط حكاية محدّدة الملامح مكتملة الأحداث واضحة الشّخصيات، ما استطاع إلى ذلك سبيلًا.

إنّ المبدع هنا عبْر ابتكار هذه الآليّة الفنية في بنائه السردي يبقي أفق التلقّي مشرعًا على تساؤلات قلقة تتعلّق بالهوية والمصير على مستوييه الفردي والجمعي معًا. وكأنّه يوجّه إلى قارئه رسالة مُفادها: أن أكمل أنت عزيزي القارئ، ولتشترك معي في صناعة نهاية لما بدأناه معًا عبْر فعلَيِ الكتابة والقراءة، أو لتشترك معي في صياغة فصول الرواية التي تغدو والحال كذلك مرادفًا ومعادلًا للواقع الإنساني القلق المتدنّي، الذي يعلن الكاتب عن حاجته إلى إعادة بناء وصياغة وصناعة.

---

(١) يشير شكري عزيز الماضي إلى تنوع التسميات والمصطلحات لما أسماه بالرواية الجديدة؛ وذكر عدة أسماء أخرى؛ منها: رواية اللارواية Ani Novel ، والرواية التجريبية Experimental Novel ، ورواية الحساسية الجديدة، والرواية الطليعية ... انظر: أنماط الرواية العربية الجديدة، ص١٤.