

التجريب وهاجس الشكل في الرواية العربية المعاصرة

الدكتور : خليفة قرطي

جامعة البليدة 2

ظلت الرواية العربية منذ نشأتها في العصر الحديث تطرح جملة من الأسئلة لعل أخطرها على الإطلاق هو سؤال الهوية ، هوية هذا الجنس الأدبي الجديد الوافد إلى البيئة العربية التي الفت التمرکز حول الشعر على مدى قرون من الزمان .

و يبدو أن سؤال الهوية قد طرح منذ اللحظات الأولى التي شهدت تكون الرواية جنينا في رحم الأدب العربي الحديث ، كانت ولادته بمثابة الإعلان عن ردة حقيقية في الكثير من المفاهيم الفكرية التي ارتبطت بالمرجعيات العربية المؤسسة على ثوابت لم تنهر أسسها على الرغم من تلاحق القرون و تعاقب الأجيال و لم تفلح جهود المحافظين في عصر النهضة الأدبية العربية الحديثة في صد رياح التغيير التي هبت من الغرب و حملت معها من بين ما حملت هذا المولود الجديد الذي أخذ اسم الرواية و راح يزاحم غيره من الموروثات التي ظن أنصارها أنها ستظل خالدة خلود الدهر .

و كما طرح سؤال الهوية قبل أن يكتسب الفن الروائي ملامحه الأولى و يستوي مخلوقا له وجود و حضور ، فإن السؤال ذاته ظل يراود كثيرا من النخب العربية حتى أولئك المنخرطين في لعبة الكتابة ، لم يغب سؤال الهوية خلال العقود الأولى من القرن الماضي ، ولعله استمر قويا مجلجلا طوال ذلك القرن كله ، تزداد حدته كلما فسح المجال لرؤية الأنا من الخارج و إجراء المقارنة مع الآخر، و كلما ضاقت الأرض بتلك النخب عندما تواجه المصير المسطر لها خارج دائرة الإرادة .

لقد حمل سؤال الهوية الكثير من الأقلام العربية منذ العقد الرابع من القرن العشرين على الأقل على التفكير مليا في البحث عن البدائل الأخرى لهذا الجنس الأدبي التي لا يمثل استحضارها أو بعثها أي شكل من أشكال الانفصام و ربما تكون العودة إليها رأب صدع وتصالحا مع الذات التي تاهت بين النماذج المستوردة على أمل إحداث القفزة الحضارية الكبرى. وعندما لم يتحقق أي من تلك القفزات كان الإلحاح على بعث تلك الأشكال يتضاعف مع كل صدمة حضارية جديدة تتلقاها نخبة الشرق من الغرب .

و يجب الإقرار بأن سؤال هوية الجنس الروائي لم يكن يؤرق الجميع، بل و يجب الاعتراف بأن مثل هذا السؤال لم تطرحه إلا قلة من المثقفين على المستوى النقدي ولدى الروائيين المبدعين ، و هو ما يفسر محدودية النصوص الإبداعية أو التجارب السردية التجريبية التي أنجزت متماهية مع مرجعيات سردية عربية قديمة خارج المرجعية الغربية . و لا يمكن الآن الحكم على درجة إخفاق تلك التجارب أو نجاحها في التأسيس لأنماط جديدة من الكتابة السردية بالنظر إلى ارتباطها بأسماء منفردة و ليس بتيارات أو مدارس لها رؤيتها الفلسفية و الفكرية و أتباعها و امتداداتها .

كان الأديب التونسي محمود السعدي من بين الأوائل الذين أثاروا سؤال الهوية ذاك ، لم يكن الطرح تنظيريا بالمعنى الضيق للتنظير، و إنما كان بتقديم رؤية عملية من خلال نمط من السرد يبحث عن هويته في التراث ويعزز حضوره و استمراره في الزمن ويحملها الكثير من القيم الإنسانية التي تشكل مدار العلاقات بين البشر. لقد أطل المسعدي في نهاية الثلاثينيات من القرن الماضي بنص "حدث أبو هريرة قال" في الوقت الذي قطعت الرواية العربية أشواطا لا بأس بها و بدأت تتأسس شبه قطيعة مع الإشكال السردية العربية القديمة .

لكن المسعدي لم يشأ لهذه القطيعة أن تكون و لعله بنصه السردى ذاك أراد أن يعلن عن قطيعة أخرى مع التوجه المتسرع نحو الغرب و إعادة الحلقة المفقودة من تاريخ السرد العربى وفق رؤية معاصرة لا ترى فى التراث عائقا أمام تطور الإنسان و تشرب القيم والأفكار الجديدة التى نتيجتها وعى الذات و ليس إرادة الآخر .

و يبدو أن نجيب محفوظ تلقف هذه الرؤية فى اللحظة نفسها محاولا أن يعيد نسج الخيوط التى تربط حاضره بماضيه القريب و البعيد ، و ركب فى سبيل ذلك التاريخ ليس من باب الاستحضار أو التذكير بالأحداث و لكن استجابة لهم ذاته ، هم الهوية و الأنا و بجثا عن أجوبة لم تأت من الصيغ التى كانت مطروحة آنذاك ، فكان طرح هذا الهم مستمرا سنوات من عبث الأقدار إلى كفاح طيبة إلى رادوبيس .

و على الرغم من انخراط نجيب محفوظ ، بعد هذه النصوص الثلاثة فى كتابة الرواية على الشكل الغربى بعد ذلك فإن هاجس التجريب عنده لم يمت فقد أعاد إحياءه فى نصه المميز " أولاد حارتنا " .

و فى السبعينات من القرن الماضى أعاد جمال الغيطانى بنصوصه المتميزة "الزنى بركات ، والتجليات ، وهاتف المغيب ، ورسالة فى الصبابة والوجد وغيرها" الروح لنصوص سردية قديمة و أحيا فيها هندستها و بناءها و لغتها و أساليبها و أزممتها و ما حبلت به من أحداث، و أمكنتها و ما عبقت به من أنفاس و أرواح ، و روائح لشخصيات صنعت أحداث التاريخ ، فخلدها التاريخ لأنها لم تنته بانتهاء أحداثه و إنما استمرت حية تبعث فى كل حين ، كما كانت تجربة الغيطانى فى نصوصه التجريبية شكلا من أشكال الرد على سؤال الهوية التائهة فى برامج الآخر و مخططاته و أناه . و كان نص "الزنى بركات" أول تجليات البديل الذى اقتنع جمال الغيطانى أن ينهى به رحلة القطيعة تلك التى استمرت منذ عقود و لم تنته بظهور هذا النص .

و لم يكن الغيطاني وحيدا في الدعوة إلى العودة إلى المرجعيات السردية العربية القديمة و البحث في ثناياها عن الشكل السردى المعاصر الذي لا تضيع فيه ملامح الهوية العربية ، كان ثمة من يلتقط تلك الدعوة و يحاول الاستجابة لها من منظوره الخاص الذي يختلف مع منظور الغيطاني في المنطلقات الإيديولوجية و الغايات ، لكنه يتفق معه في الجواهر على الأقل و أعني بذلك البحث عن الأجوبة الشافية لسؤال الهوية من خلال التجريب المستمر .

في الثمانينات من القرن العشرين كان قد مضى نحو ثمانين عاما على ميلاد الرواية العربية الحديثة و كانت قد لمعت عشرات الأسماء في سماء هذا الفن ، و ربما المئات ممن لم يكتب لنا التواصل معهم أو الاطلاع على نصوصهم ، و كانت هذه المدة الزمنية كافية لورود السؤال المؤرق المقلق ، سؤال الهوية / الجنس بسحر الذكريات و الآلام بل أتاح هذا الامتداد الزمني لسؤال الهوية امتدادا آخر في الجغرافيا و سرت العدوى في مكان آخر من المغرب العربي، في الجزائر تحديدا . لقد كان ميلاد نص "نوار اللوز" أو تغريبه صالح بن عامر الزوفري للروائي الجزائري الأعرج واسيني إعلانا عن أن ما أرق محمود المسعدي قبل نحو خمسين عاما من ذلك واستمرت جذوته متقدة بعد سنة 1967 فيما أنجزه جمال الغيطاني ، لم يطو مع السنوات ولعقود . كان سؤال هوية الجنس الروائي في البلاد العربية حاضرا في ثمانينيات القرن العشرين و في بقعة أخرى من الأرض العربية هي الجزائر التي ربما يخيّل إلى الكثيرين أنها آخر ما يمكن الوصول إليه من أسئلة الذات العربية .

لقد أفضت محاولة التجريب التي خاضها الأعرج واسيني من خلال نص "نوار اللوز" إلى اقتراح نموذج آخر غير التاريخ أو الخبر أو الرواية بمفهومها العربي القديم و هو شكل سردي شعبي مجسد في السيرة الهلالية التي كانت يتحرك في

فلكها خيال خاص طوال قرون من الزمان يوصفها سرد العامة أو الرعاع الذي ما كان ليرقى إلى سرد الخاصة و الذي كان مقصورا على فن آخر هو المقامة.

و من المسعدي إلى الغيطاني فواسيني نجد أنفسنا أمام أكثر من نموذج اقترح شكلا بديلا عن الشكل الغربي النمطي الرتيب لهذا الجنس الذي سمي رواية ، و لم تكن النماذج التي قدمها الروائيون الثلاثة هي كل مرجعيات السردية العربية القديمة بل كانت بعضا من أشكال أخرى كانت تحيا في الذاكرة و تتواترها الألسنة و المصنفات على امتداد قرون من الزمان و هي التي شكلت جزء من الهوية العربية في بعدها الفكري و الأدبي أو السردى تحديدا .

كانت تلك تجارب و ينبغي أن نفهم التجربة هنا في إطارها الأولي الذي يريد أن يكون تأسيسا لممارسات مشابهة أو مماثلة قد تأتي لاحقا لنقترب من خلال ذلك إلى فعل التجريب المتكرر الذي لا يفضي إلى النتائج ذاتها كل مرة و إنما يبحث عن نموذج جديد يرى أنه يمكن أن يقدم من خلاله جوابا ما لسؤال مؤرق ذي بال .

في مثل هذه الحالات فإن الحديث لا ينبغي أن ينصب في المقام الأول على المحمول أو المضمون بقدر ما ينصب على الحامل أو الشكل . فالسعي من خلال فعل التجريب إنما هو البحث عن الشكل الجديد القديم أو كيف يمكن توليد شكل جديد من رحم الشكل القديم لتجاوز ما هو مطروح .

لا جدال في أن علاقة العرب بالسرد قديمة ، فهي لم تبدأ بعصر النهضة العربية ، الحديثة و المعاصرة ، عندما ظهرت الأجناس السردية الغربية و اتخذت مكانها في البيئة الأدبية العربية الحديثة و المعاصرة ، و ربما تكون فترة ما قبل الرواية أكثر ثراء و تنوعا من حيث الأجناس السردية التي حفل بها الأدب العربي منذ القدم.

إن دائرة الأجناس السردية العربية القديمة أوسع بكثير مما حشرت فيه السردية الحديثة فكان ثمة الخرافة و الحكاية و القصص الديني و القصص القرآني و

الأساطير و الأيام والأخبار و النوادر و السير و الرواية و القصص الشعبي و القصص الفلسفي و غير مما لا يمكن أن يحصر في هذا المقام . و كان هذا الموروث المتنوع بنيته الخاصة و أساليبه في الأداء ، أصول في التلقي و مناسبات و وظائف محددة و حضور في الوعي و التاريخ .

صحيح أن كل هذه الأجناس السردية لم تقس بما كان لأهم أخرى من الأشكال أو الأنواع الأدبية كالملاحم و المسرحيات مثلاً ، و لكن ذلك لا يلغي حقيقة حضورها في كل عصور التاريخ العربي و تنوعها في الأداء و الوسائل و الآليات ، و لعل قياس ما كان للعرب من تراث بما كان للأمم الأخرى لا يستند إلى كثير من الاعتبارات الموضوعية و العلمية ، فالحكم في نهاية الأمر لا يكون إلا على ما هو كائن و ليس على سواه ممن وجد عند الغير .

إن وجود هذا الزخم الكبير من الأشكال السردية في التراث العربي هو بلا شك نتاج تراكمات ثقافية و اجتماعية و تاريخية ترسبت على مدى فترات طويلة و نشأت من خلال علاقات عمودية مع الزمن و أخرى أفقية مع الإنسان و المكان .

لم يصل العرب عصر النهضة في القرن التاسع عشر الميلادي مقطوعي الصلة عن جذورهم ، و لم يبدووا ، حين بدؤوا نهضتهم الأدبية الحديثة، من فراغ ، لقد وقف الرعيل الأول من أدباء تلك الفترة على أرصدة غير قليلة مما تراكم على امتداد زمني فاق أربعة عشر قرناً بل لعل الذي اكتشفوه بفضل ما أوتوا من سبل المدنية الحديثة كان أعظم مما عرفه أي عصر من العصور السابقة .

و حتى عندما أقبل بعضهم ، وبنهم شديد ، على بعض الأجناس السردية الغريبة فليس بدافع التعويض عن نقص أو فقر في الموروث السردى العربي ، و إنما كان ذلك جرياً على عادة التجديد في الحياة الأدبية و تحقيق ما ظن

شيئا من الحداثة أو المعاصرة التي امتدت إلى مناحي الحياة المادية الأخرى في المجتمعات العربية .

إن الوقوف على تراكمات الإنجازات الأدبية العربية طوال القرون التي سبقت العصر الحديث ليكشف للدارس كما لا يحصى من المنجزات السردية المختلفة التي تنتمي إلى أكثر من شكل، و القول بأكثر من شكل يحيل على القول برسوخ أكثر من نمط أو مرجعية سردية تتأسس قائمة بذاتها و تكتسب وجودها و هويتها من طبيعة عناصرها وتكوينها .

و لا ينبغي أن نغفل ما فعله بعد الشفوية و التدوين من تأثيرات كبيرة في مسار الأشكال السردية العربية القديمة كما حدث في الشعر و بعض الحقول المعرفية الأخرى ، و لعل فترة التدوين التي رسخت في العصر العباسي كانت الفاصل بين زمنين : زمن المشافهة و زمن التدوين ، إلا أن ذلك لا يعني أن المشافهة بوصفها وسيلة لنقل المعرفة من جيل إلى جيل انتهت بمجرد ازدهار حركة التدوين، لقد استمرت المشافهة إلى قرون طويلة بعد ذلك ثقافة و سلوكا لا يمكن الاستغناء عنها و ظلت وسيلة لحمل الكثير من التراث و المعارف إلى جانب الأوراق والكتب

"و لم تكن المشافهة نظاما طارئا في الثقافة العربية بل كانت حضنا نشأ فيه كثير من مكونات تلك الثقافة في مظاهرها الدينية و اللغوية و الأدبية" (1).

لقد وورث المتلقي في العصر الحديث أشكالا شتى من السرديات التي كان يتعين التفاعل معها بطريقة من الطرق لإحداث نهضة سردية كما كان الأمر مع النهضة الشعرية التي تحققت بفعل الموقف الايجابي من التراث الشعري الذي سبق عصور الضعف . لكن ثمة عاملا أجنبيا كان يلقي بظلاله على مسار الكتابة السردية في هذه المرحلة و يوجهها وجهة لم يكن يرتضيها كثير من النخب المثقفة سيما تلك التي تنتمي إلى التيار السلفي الإحيائي المحافظ .

لقد شهد عصر النهضة العربية الحديثة و تحديدا منذ النصف الثاني من القرن التاسع عشر حركة تجاذب واسعة بين هذا التيار الإحيائي و تيار آخر اصطلح على تسميته بالتجديدي، و هو التيار الذي حمل دعوات تجديد الثقافة العربية من الداخل من خلال الاستفادة من التجارب الغربية. و لم تكن مرجعية هذا التيار هي العصور الذهبية للثقافة العربية و إنما كانت صورة الغرب الراهنة في فترة الاتصال (الانفتاح على حضارته و مدنيته و ثقافته و آدابه).

و في اعتقادنا فإن النصف الثاني من القرن التاسع عشر الميلادي شكل لحظة حاسمة في التاريخ الثقافي العربي الحديث ، كانت في نهاية المطاف لحظة تحول استراتيجي و عميق من الكثير من البنى الفكرية التي تأسست لثقافة العرب في القرن العشرين و لم يكن من اليسير إحداث اختراق كبير في هذه البنى التي ظلت محصنة داخل قلاعها السلفية الثابتة لولا الاستئناس بحركة التحول الاجتماعي التي أدت إلى تقبل المظاهر المادية المدنية للحضارة الغربية و محاولة إقناع الذات بأنها السبيل الوحيد لتجاوز قرون التخلف السابقة و تحقيق النهضة المنشودة .

كما أدى الإقبال على النموذج الغربي في الشعر إلى اتساع نطاق دعاة الشعر الجديد في الوطن العربي و نشوء تيارات تسلحت بجرأة كبيرة في تغيير المسار داخل البنية العميقة للسردية العربية أحدث ما يشبه القطيعة مع الأنماط و الأشكال العربية السردية القديمة كلها تقريبا مقترحا أنماطا جديدة ليس لها شبيه في تاريخ السرد العربي من الناحية الشكلية و البنيوية على الأقل .

و من دون أن نخوض طويلا في تاريخية هذه العلاقة مع السردية الغربية ينبغي القفز إلى فن واحد من هذه الفنون السردية الغربية التي كان لها بالغ الأثر في تغيير مسار السردية العربية و نعني به على وجه التحديد "فن الرواية" . سنستغني كذلك عن التعريفات النظرية المدرسية و نبتعد عن الخوض في مسألة السبق و

لنركز على جنس الرواية في الأدب العربي الحديث في فترة النشأة و الأسئلة التي حملها خاصة تلك التي لها علاقة بالموروث السردى العربي .

" لقد كانت الرواية العربية في القرن التاسع عشر ظاهرة أدبية خلافية، ففيما تقبلها الرأي العام الذي يمثلها عامة القراء لأنها حلت في ذاكرته محل الروايات السردية و قامت بوظيفة أساسية من وظائفها و هي تلبية حاجات التلقي و قفت ضدها الأوساط المشبعة بالثقافة التقليدية الرسمية و منها الثقافة الدينية" (2)

و لم يستطع المحافظون الإحيائيون الصمود طويلا في وجه المد القوى و الكاسح الذي شكله المحدثون أو المجددون الذين ارتكزوا في دعواتهم التجديدية على النموذج الغربى بوصفه الأكثر حداثة و قدرة على تجديد الحياة و الفكر في الواقع العربى و تجاوز الكثير من العادات الموروثة و منها العادة الإبداعية التي أصرت ، على مستوى السرد ، على تقليد الأشكال القديمة رافضة الانفتاح على ما يأتى من جديد من خارج دائرة الثقافة العربية .

إن المشهد الروائى في فترة المخاض التي امتدت بين العقود القليلة الأخيرة من القرن التاسع عشر والعقدين الأولين من القرن العشرين ليكشف حقيقة التجاذبات بين المحافظين والمجددين ، بين من يدافع عن استمرار النموذج السردى الموروث و تأصيله ضمن بيئة اتخذت ملامح جديدة مغايرة كل المغايرة لتلك التي كانت عليها ملامح الحياة المختلفة في زمن سيادة ذلك النموذج و من يدافع عن النموذج الوافد و يزعم أنه بات الأنسب لاستيعاب هذه الملامح الجديدة التي لم تعد هي ملامح القرن الرابع الهجرى ، و تمسك المحافظون بالمقامة شكلا سرديا عربيا لا يمكن الحياد عنه بوصفه صورة من صور الانتماء إلى الماضى و التعبير عن الهوية ذات الأبعاد المتميزة و الخصوصيات المحلية التي لا ينبغي أن تستعار من الغرب ، و من بعد أن اطلع كثير من كتاب المقامة على ما كان يفد إلى البلاد العربية من نتاج سردى غربى عن طريق الترجمة ظلوا مصرين على تكريس المقامة نموذجا أصيلا يمكن تقديمه بديلا للنماذج المستوردة .

" في هذا الجو ، جو المقامة العربية القديمة نشر محمد المويلحي " عيسى بن هشام " تخير لمقالاته أو مقاماته بطلا يمثل الارستقراطية الداخلية و يشخص الماضي القريب " (3)، ولا تخفى هنا الإحالة الصريحة على النموذج السردى العربى القديم ألا و هو مقامات بديع الزمان الهمداني . لكن التوصيف يبدو مختلفا إذ قدم المويجلي نصه على أنه حديث و ليس مقامة ، و الفرق بين المصطلحين قائم بالعودة إلى طبيعتهما اللتين اكتسبها ضمن ما نشأ من أشكال السرد الأخرى في التاريخ الأدبي العربى إلى ما قبل عصر النهضة الحديثة ، غير أن هذا التوصيف من قبل المويجلي لم يحد أنظار النقاد عن نسب النص إلى فن المقامة مستنديين في ذلك إلى بنيته الداخلية التي تحاكي بنية المقامة و ليس إلى العنوان فحسب .

غير أنه ينبغي الاستخلاص أن الحديث في شكله و فنيته لا نستطيع القول بأنه مطابق لما أخذناه عن الرواية الأوروبية " (4) فهو يحاول الانتساب إلى الموروث السردى عبر أكثر من وسيلة لكنه لا يريد أن يحتفظ بالوصف ذاته الذي كان لبعض ذلك الموروث المحاكى . ويمكن أن نستشعر هنا حيرة الفريق الذي يمثله محمد المويجلي و حالة الارتباك و التردد و الضبابية التي يصل فيها الأمر إلى أن تكون ثمة منطقة رمادية ، ما هي بالبياض الكامل و لا هي بالسواد المطلق، ثم إن حركة التجديدين تبدو ذات أثر و فضل في إحداث هذا الإرباك ، إذ لم يعد بمقدور المحافظين المقاومة أكثر مما فعلوا لكنهم رفضوا التسليم بطروحات الخصوم . لقد أفلحت دعوات التجديد في أن تنتقل من السر إلى العلن و الجهر، فلم يعد ذم القديم و كشف عوراته من الطابوهات بل أصبح وجها من أوجه "مقاومته" و تعزيز الموقف الذي يدافع عنه أصحابه، ثم تجلت تلك الجرأة بالتدرج من إبداء الإعجاب بالنموذج السردى الغربى و الثناء عليه و التعريف به عبر الترجمة و التعريب و التمسير إلى الإبداع ، إلى ترجمة ذلك الإعجاب نصوصا

روائية عربية ترسم في شكلها و مضمونها حدودا فاصلة بينها و بين الحدود التقليدية .

كان مطلع القرن العشرين المحضن الذي احتوى فن الرواية الوافد إلى البيئة العربية من البيئة الأوروبية. و على الرغم من اختلاف البيئتين إلا أن هذا الفن استطاع أن يتكيف مع البيئة الجديدة، و على الأصح كان لزاما على من جلبوه أن يكيفوه معها تجنباً للنشاز و النفور و مخافة أن يولد ميتا. و لقد تمكنت الرواية من أن تفرض نفسها جنسا أدبيا بفضل ما تحتزنه من عناصر القوة و التي كان من بينها جانبها الشكلي الطيع على مستوى اللغة و العبارة والتصوير. و لقد أصبحت الرواية منذ العقد الثاني من القرن العشرين بعد صدور رواية زينب سنة 1914 الوعاء الحامل لهوم المجتمعات العربية و أمالها و أحلامها ، و لعلها من أجل ذلك أتيح لها أن تتكيف مع بنيتها الجديدة و تحظى بالقبول و الرواج إلى درجة باتت تقلق أولئك المحافظين الذين لم يكونوا يملكون سوى أن ينظروا إليها و هي تكتسح المطابع و رفوف المكتبات وصفحات الجرائد. لقد كانت في تلك اللحظة تحديدا البديل الذي تفاعل مع الحالة العربية و عكس توجهات المجتمع .

و على امتداد العقود اللاحقة من القرن العشرين تعاظم شأن فن الرواية و انتشر في الأقطار العربية و أبدع فيه الكثيرون، و هيمن هذا الفن حتى كاد يحجب بقية الفنون السردية منها و غير السردية، و لعل ما منحه هذا الزخم هو ظهور أسماء كبيرة تمكنت من استيعاب حقيقته و توظيفه أداة للتعبير عن مختلف التجارب الذاتية و الجماعية .

و لا ينبغي إغفال أن نمو فن الرواية في البيئة العربية كان في ظل أجواء خاصة ميزها الصراع مع الآخر المحتل المستعمر الذي سلب الأرض و قتل الإنسان و عذبه و استعبده و قهره و سخره لخدمته ، الآخر الغربي الذي هو مصدر الرواية كما كان مصدر جوانب أخرى للحياة اتصلت باللباس و الطعام و الأدوات و وسائل النقل و العمران و غير ذلك . و لم يكن مثل هذا الإدراك

مستشعرا عند من انغمسوا في فن الرواية انغماسا تاما و ربما لم يشعروا بشيء من ذلك .

و مما لا شك في أن ثنائية الأنا و الآخر لم تغب من محتوى الرواية العربية. فمنذ زمن مبكر أثارها طه حسين في "أديب" و توفيق الحكيم في "عصفور من الشرق" و أعادها بصورة أكثر حدة الروائي السوداني الطيب صالح في "موسم الهجرة إلى الشمال"، لكن الأسئلة التي طرحت في مثل هذه النصوص لم تذهب إلى البعد البنيوي بقدر ما تعاملت مع سلوكيات إنسانية حملتها المضامين ..سؤال الأنا في هذه الروايات الثلاث كان متعلقا بالأنا الشخصاني، إذا جاز هذا التعبير، ذلك الرجل الشرقي الذي يحمل رؤية خاصة و ثقافة معينة أوجدتها بيئة خاصة وفق ما تراكم عبر قرون من التفاعل مع الإنسان و المكان وما وفد من الثقافات و البشر . و هناك "أنا" آخر، قليلون هم الذين أثاروا سؤاله ،هو ذلك الأنا المرتبط بهوية الجنس السردى أو لنقل إنه "الأنا" الجنس السردى الذي لا ينفصم عن "الأنا" الشخصاني أو الثقافي أو الحضاري العام .و كانت إثارة مثل هذا السؤال تنبع من أزمة وجودية نبتت جذورها من الصدام المبكر مع هذا الآخر الغربي، ولم تمت جذور ذلك الصدام طوال العقود التي سنحت فيها الظروف بهيمنة فن الرواية ،و ربما كان الوجه الحقيقي غير الثقافي و غير الحضاري الذي كشف عنه الآخر الغربي ودفع إلى مراجعة الكثير من القيم و المفاهيم و البنى التي هتفت لها ألسنة التجديدين و سال لأجلها حبرهم.

و كما هي عادة الرافضين لمشاريع الآخر ، فإن خير ما يعبر به عن ذلك الرفض هو الانكفاء على الذات و البحث فيها عن عناصر القوة البديلة التي يمكن أن يواجه بها المشروع المرفوض. و كانت الرواية عند هؤلاء هذا المشروع الذي رأوا أنه أفرط في طمس معالم الهوية ، كان أولئك الرافضون قلة لكن أصواتهم صدحت بمواقف صريحة من جنس الرواية كما وفد من الغرب .كان العهد

بالأشكال السردية العربية القديمة قريبا في مرحلة تشكل وعي الرافضين فلم تنقطع صلتهم بها كل الانقطاع ، بل ظلت حاضرة في ذلك الوعي في صورة نصوص شبه ميتة كانت بحاجة إلى من ينفخ فيها الروح أو يقتبس من روحها ما يعيد إليه الروح . و كان يحلو لكثير من المحدثين أو يسموا تلك النصوص المنتمية إلى أجناس سردية شتى تراثا ، و تطور الأمر مؤخرا إلى استخدام تسمية "التراث السردى" .

لقد عاد الفريق الرافض عن وعي فن الرواية الغربية إلى هذا التراث السردى و حاول أن يقدمه للناس نموذجا من اللحظات المشرقة التي يمكن التشبث بها و الوثوق بقدراتها على الاستمرار في لعب دور الوعاء الذي يمكنه احتواء قضايا الإنسان العربي حتى في هذا العصر الجديد، و كان التواصل بهذا النموذج يرمي إلى ترسيخ مبدأ "الأصالة" الإبداعية إلى جانب "أصالة الفكر" . و كثيرة هي النصوص السردية العربية الحديثة التي تتشكل على قاعدة إحدى العلاقات التي تقيمها مع التراث السردى العربى القديم " (5) .

و يمكن تفسير هذه العلاقات التي تقيمها تلك النصوص السردية العربية الحديثة مع ذلك التراث السردى العربى القديم بما اصطلح عليه في النقد الحداثى بالتناص "أو التعلق" كما حبذ سعيد يقطين تسميته ، و يكون هذا التعلق بأجناس سردية معينة تستوحي بنيتها و "نمطها المعماري" و تصب فيها مضامين معاصرة ، أو بنصوص تراثية "يمكن التدليل على ذلك بحضور أنواع ذات أسلوب قديم كالمقامة و الرسالة و الرحلة وكتابة المشاهدات و حكي الوقائع و ما شابه هذا كما نجد في رحلة ابن فطومة و رسالة في الصباية و الوجد و تغريبة بني حنوت و الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النحس المتشائل و حدث أبو هريرة قال" (6) .

و مع صعوبة تحديد مصطلح خاص بهذا النوع من النصوص السردية التي لا تتعلق بنمط واحد و لا تخضع لشكل واحد كما هو أمر الرواية الغربية ، شاع استخدام مصطلح الرواية التجريبية لتدخل في هذا المفهوم كل تلك النصوص التي تترد على بنية الرواية الغربية و راحت تبحث عن هويتها الخاصة

في التراث السردى العربى القديم و" التجريب " إستراتيجية فنية تسعى إلى تقويض النمط و النموذج و تطمح إلى أن تجعل الكتابة داخل الجنس مفتوحة دائما تتوسل البحث المتواصل عن شكل جديد (7).

إن هاجس الكاتب فى التوجه إلى إستراتيجية التجريب ، كما يبدو هنا ، هو البحث عن الشكل السردى الجديد انطلاقا من أشكال قديمة ضمن مسعى إبداعى خلاق ، و هذا يعنى أن التجريب لا يرمى إلى إعادة الأشكال القديمة التى يتوسل بها و إنما الانطلاق منها و استلهاها ما قد يؤدي إلى تلمس ملامح شكل سردي جديد ، للإجابة عن سؤال الهوية ، شكل يتماهى فى ذاته الجديدة ضمن السياقات الزمنية و الثقافية المعاصرة و لا يتنكر لامتداداته المرجعية القديمة فى الوقت نفسه .

لقد أصبحت كافة الأشكال السردية القديمة حقول تجارب ، و فضاءات للتجريب وصولا إلى شكل ما من الكتابة السردية لا يسمى بالضرورة رواية أو أيا من المسميات القديمة.

و سعيا لتحقيق هذه الغاية جرب الكثير من الأشكال و استغلت بطرق متباينة لا يزال الحكم على مآلها سابقا لأوانه ، لأنه لما تتكون نظرية نقدية متكاملة حيالها و صارمة على النحو الذى يضعها فى سياقها المناسب مقابل النصوص التى تصطف فى الشكل الآخر . و عندما تثار مسألة التراث فى علاقتها بالإبداع ، أو الإبداع فى علاقته بالتراث ينبغى التنويه إلى نمطين من الكتابة هنا :

1- نمط سيتعين بنصوص تراثية ليستلهم منها المادة و يحاول إسقاطها على الراهن بأدوات فنية و أسلوب ينتمى إلى هذا الراهن فلا يكون من آثار التراث شيء من الشكل أو المبنى.

2- و نمط يكتفى من تلك النصوص بشكلها ليحشو فيه ما يشاء من مادة الحياة المعاصرة ، فيأتي الأمر على سبيل الاستعارة ، و هنا يكمن فعل

التجريب ، لأن الغاية من وراء استعارة الأشكال من التراث هي تجاوزها إلى ما سواها ، بل و يجاوز الشكل الآخر الذي هو الدافع الأول للقيام بفعل التجريب ذلك.

و من النمط الأول يمكن الحديث عما يسمى الرواية التاريخية ، ونعني بها تلك النصوص السردية العربية التي ظهرت في العصر الحديث و التي راح كتابها يستلهمون مادتهم الروائية من أحداث تاريخية ماضية دونت في مصنفات التراثية و عدت حقائق ، أو مبالغات دونتها أقلام ذلك العهد و" كانت الرواية التاريخية فارسة الميدان أقبل عليها الكتاب الذين لم يتحولوا عنها و أسهم فيها الذين أصبحوا بعدئذ عماد الواقعية في الرواية العربية في مصر بدء بعلي الجارم و انتهاء بنجيب محفوظ (8).

و الواقع أن الرواية التاريخية كانت اسبق في الظهور من الرواية الفنية ذات النمطية الغربية التي يؤسس لبدايتها برواية " زينب " . فقد كتب جورجي زيدان قبل ذلك اثنتين وعشرين رواية تاريخية بأسلوب حديث نأى فيه عن أسلوب المقامة الذي كان شائعا في وقته واستلهم أحداث تلك الروايات و شخصياتها من مختلف حقب التاريخ العربي الإسلامي . و لم يشذ عن هذه القاعدة في كتابة الرواية التاريخية الذين جاؤوا بعد جورجي زيدان كعلي أحمد باكثير و محمد سعيد العريان و عادل كامل و عبد المنعم محمد عمرو من مصر و زين العابدين السنوسي التونسي وصولا إلى نجيب محفوظ ، أما عز الدين المدني صاحب نظرية الأدب التجريبي فإنه يمكن أن يلخص أسس مذهبه على النحو التالي : " أن العمل الأدبي والفني إحراج اليومي لا بالنسبة للقارئ فحسب بل بالنسبة للكاتب ، و هو ذو معان شتى ، فهو على صعيد الخلق الانطلاق من المعلوم إلى رحاب المجهول و الانصراف عن المعروف بعد اكتسابه و الخروج تماما عن المؤلف و التمرد على المبتذل (9).

أما نجيب محفوظ فقد استفاد من كتاب (تاريخ مصر القديمة) في روايته (عبث الأقدار). و في روايته الثانية (رادوبيس) صور الصراع بين الملك و الكهنة و الاحتفال بعيد النيل و في (كفاح طيبة) احتلت المعارك العربية و الرحلات الجزء الأكبر منها(10).

و لقد سار هؤلاء الكتاب في النصوص الكثيرة التي أبدعوها خلال الفترة الممتدة من نهاية القرن التاسع عشر و إلى العقد الخامس من القرن العشرين من أجل غاية واحدة و هي استعادة اللحظات المشرقة و المظلمة في التاريخ العربي الإسلامي و تقديم النماذج البطولية التي يمكن من خلالها استنهاض همم الشعوب و دفعها إلى التشبع بالقيم و السلوكات و الممارسات التي كانت عليها تلك النماذج . و كان الأمر يتجاوز ذلك أحيانا إلى إسقاط تلك اللحظات التاريخية على الواقع الذي عاشته الشعوب العربية في تلك المرحلة من التاريخ المعاصر .

و لم يكن هم أولئك الكتاب في تلك النصوص ينصرف إلى الشكل. لقد ارتضى كثير منهم في الرواية الغربية شكلا و قالبا صالحا يمكن أن يصب فيه تلك المادة التاريخية من أجل تحقيق غايات معينة ، و الواقع أن هذه الأعمال بعيدة عن التجريب بالمفهوم الذي طرحته مجموعة من الكتاب العرب في الستينات. فقد دعا عز الدين المدني إلى كتابة ترفض السائد و النموذج معانقا بعض الأطروحات الأدبية التي ظهرت في أوروبا في الخمسينات و بداية الستينات و قد تزامنت هذه الحركة مع حركة شبيهة في مصر و هي حركة الحماسية و معارضة الرواية الجديدة التي وجدت في مجلة فاليري 68 مجالا لبلورة أطروحاتها الفنية و معارضة الرواية السائدة آنذاك في مصر و أبرز إعلامها " (11) .

و بالاستناد إلى طرح عز الدين المدني السابق و موقف جماعة فاليري 68 من الرواية يمكن أن تلمس ملامح الاتجاه التجريبي في الرواية العربية. فهو يقوم

على البحث عن الشكل السردى الجديد من خلال فكرة "الخروج عن المؤلف و التمرد على المبتذل" كما حددها المدني و معارضة الرواية الغربية التي كانت على الشكل السائد آنذاك. لكن ما يمكن أن يستشف من كلام محمد البارودي السابق أن حركة التجريب ظهرت في خمسينيات القرن العشرين و هو ما يعني أن حتى التوجه إلى تجريب الأشكال الجديدة في الكتابة لم يكن وفق هذا الطرح منطلقا من قناعات ذاتية أو منعطف حاسم وصلت إليه الرواية العربية الحديثة في مسارها و إنما كان بفعل التأثير الذي أحدثته الرياح الخارجية، تماما كما كان الأمر في بدالية ظهور الرواية العربية متأثرة بالرواية الغربية .

لكن لا ينبغي التسليم بهذا الطرح تسليما كليا ، ذلك أن نصوصا سردية عربية تجريبية كتبت قبل الستينات غير متأثرة بالدعوات التجريبية الأوروبية و لا بجماعة فاليري 68. ويمكن أن تعود هنا إلى العام 1939 عندما خاض الروائي التونسي محمود المسعدي تجربته الفريدة في "حدث أبو هريرة قال " و التي لم يكتب لها النشر إلا في السبعينات ، أي في السياق الزمني الذي تصاعدت فيه حمى التجريب في الرواية العربية على امتداد البلاد العربية. لكن العبرة ، في هذا المقام ، تكمن في زمن الفكرة و التجربة و ليس في زمن التلقي. و يقودنا ذلك إلى الاستنتاج أن هاجس التجريب أو البحث عن الأشكال السردية غير المكتوبة التي تتجاوز ذلك المؤلف وتخرقه كان متقدما زمنيا و سابقا لموجة التجريب في الستينيات و ما بعدها .

تقاطع زمن كتابة "حدث أبو هريرة قال " مع تصاعد مد الرواية العربية الحديثة التي كانت تخرج من شرنقة المحاولة و الخطأ إلى التأسيس الفني الذي لا يخلو من النضج، و في الوقت نفسه لم يكن زمن نص المسعدي بعيدا كل البعد عن زمن سيادة الأشكال السردية القديمة في العصر الحديث. و كان المسعدي متشبعا بالموروث الثقافي ممتلئا بالأصول و الجذور ولكنه كان إلى ذلك يتمتع بوعي العصر و ثقافته و فلسفته ، و لذلك كانت التجربة تكمن في كيفية أن يعيش الإنسان

العربي المسلم عصره من دون أن يفقد ذاته أو هويته التي تربطه بماضيه ارتباطاً وثيقاً .

و لقد جنح محمود المسعدي إلى التراث ، و راح يبحث فيه عما يمكن أن يشكل وعاء، مجرد وعاء يحتوي ذلك الوعي الجديد الذي بات الإنسان العربي يمتلكه، فكان اختياره "الحديث" الذي يحيل على أحد أشكال السرد القديم أو على الأقل آلية من آليات نقل الأخبار و المعلومات من جيل إلى جيل و من زمن إلى آخر . إن التجريب عند المسعدي ، انطلاقاً من هذا النص ، تأسس على مرجعية الشكل التراثي و ليس على المضامين أو النصوص أو الأحداث التي استعان بها غيره ممن سبقه أو عاصره من كتاب الرواية التاريخية . و لقد كانت الغاية واضحة عند المسعدي و هي الشكل السردى الجديد الذي يمكن إيجاده عبر إعادة نسج الأشكال القديمة على النحو الذي يتوافق مع ثقافة العصر التي كان للعامل الأجنبي الأوروبي و الغربي عموماً دور كبير في صياغتها .

و من بين الروائيين العرب الذين خاضوا تجارب خرجت عما هو مألوف من الشكل الروائي الغربي جمال الغيطاني الذي ظهر في فترة عصيبة من تاريخ العرب المعاصر بعد نكسة 1967. و كانت نصوصه تنهض على البحث عن الشكل و السعي إلى التجريب الروائي من خلال تمثل بعض الأشكال و النصوص السردية التراثية تعبيراً عن حالة عامة من التذمر من الاستمرار في الطريق التي رسم معالمها "الآخر" للعرب بينما كانت معالم "الأنا" و الهوية أخذت في الانحسار و الذوبان ، "يلاحظ المتتبع لمسيرة الرواية المصرية الحديثة أن (جمال الغيطاني) يعد أبرز من يمثل الاتجاه التراثي فيها، فقد ألف روايته الأولى "الزيني بركات" التي كانت بمثابة المعارضة النصية لكتاب تاريخي شهير و هو "بدائع الزهور ثم كرر التجربة في مجموعة من الروايات ، خطط الغيطاني كتاب التجليات رسالة

في الصبابة و الوجد - رسالة البصائر في المصائر - شطح المدنية و روايته الأخيرة هائف المغيب (12).

لم يكن استحضار التراث لدى الغيطاني مجرد لحظة عابرة في التاريخ أو في مساره الروائي، بل كان ديدنا و حسا مستمرا، و لم يكن ثابتا ذلك الشكل التراثي الذي راح يحاكيه في تجاربه الروائية الجديدة التي حاول من خلالها الخروج من العباءة التي نسجتها أنامل المبدع الغربي و تلقفها الكثير من الروائيين العرب في ما يعرف بالشكل الغربي للرواية .

إن التجريب عند الغيطاني لا يتوقف عند حدود شكل واحد، ذلك لأن تبني التراث العربي من حيث الأشكال يفتح الأفق أمام المبدع الحديث على خيارات كثيرة من التاريخي إلى النص الصوفي الذي يعبق بمعاني التجلي و الشطحات و الوجد و ما إلى ذلك من المفردات التي أنتجها الخطاب التراثي العربي و التي يصر الغيطاني على أنها لا تزال صالحة للاستعمال يمكن أن ينفخ فيها من جديد فتؤدي وظيفتها الجديدة وفق الرؤية المستجدة مع السياق الزمني المعاصر .

لكن وعي الكاتب جمال الغيطاني لا شك في أنه يقود إلى غايات مامن وراء استحضار تلك النصوص و الأشكال التراثية ، إنها غايات التجاوز و الإبداع انطلاقا من التمرکز حول الذات في بعدها التراثي القديم هنا ، ذلك أن كتابة تجربة روائية متميزة تكون ممكنة جدا، بل و مذهشة خارج دائرة النمطية الغربية التي تحولت إلى ما يشبه القيد الذي كبل معظم الكتاب العرب ممن أعلن دهبته الأولى أمام هذا الشكل السردي الوافد من الغرب .

أما الكاتب الجزائري الأعرج واسيني فيخوض تجربته الأولى في "نوار اللوز" بالوعي نفسه ربما ، أو بأقل منه ، لكن التجربة لا تخلو من المغامرة . في هذا النص مستوى آخر من مستويات الارتكاز على التراث، و نحن نتحدث هنا عن نوع آخر من التراث هو ذلك التراث الشعبي الذي ظل ، وعلى مدى قرون

طويلة، يتدحرج على هامش التاريخ غير أن الرؤية الإبداعية و السعي إلى تجاوز المؤلف قلص من الهوة بين الشعبي و الرسمي و بين الدارج و الفصحى ، بل صار ذلك الشعبي هنا مادة يتغذى منها الفصحى و يستلهم روحه التجديدية التي وجد من أجلها أصلا .

إن توظيف التراث الشعبي في الرواية العربية منح الإبداع ، أو التجريب على وجه التحديد ، أفقا جديدا و فتح عوالم متداخلة لا تميز فيها بين الأدبي الرسمي و الشعبي كما كان الأمر سائدا من قبل ، و لا نص فوقي متعال و آخر تحتي، فكل ما جادت به قريحة الإنسان العربي يصلح ليكون مادة يتوخى منها التجديد و الإبداع من يشاء أن يتوخى .

لكن التوجه إلى الأشكال و النصوص التراثية ينبغي أن يوضع في سياقه الصحي، إذ ليست الغاية هي التوقف عند هذه الأشكال أو النصوص و إعادة إخراجها على الصورة التي كانت عليها قبل قرون ، فذلك عبث قد لا يجيده أحد من هؤلاء المتأخرين كما أجاده الأولون، و إنما ثمة دائما هاجس ما ، هو هاجس البحث عن الأنا في الشكل المتميز و اللغة الخاصة و الرؤية العربية للعالم و الوجود أو هون من حيث لا تصريح مطلق، رفض لرؤية الآخر و أشكاله.

هوامش البحث:

- (1) عبد الله ، إبراهيم : السردية العربية.المركز الثقافي العربي .بيروت.1992.ص16
- (2) عبد التواب ، محمد السيد :بواكير الرواية العربية.الهيئة المصرية العامة للكتاب. القاهرة.2007. ص45
- (3) النساج، سيد حامد : بانوراما الرواية العربية.دار غريب. القاهرة.ط2. 1985 . ص50
- (4) السابق:ص 51

(5) يقطين ، السعيد :الرواية والتراث السردى.المركز الثقافى العربى.بيروت.ط1.
1992.ص5

(6) نفسه

(7) الباردي ، محمد : في نظرية الرواية.سراي للنشر.1996.ص173

(8) النساج ، سيد حامد :بانوراما الرواية العربية.ص72

(9) العامري ، محمد الهادي ك قصة التونسية القصيرة.دار

بوسلامة.تونس.1980.ص140

(10) النساج ، سيد حامد : بانوراما الرواية العربية.ص75

(11) الباردي ، محمد : في نظرية الرواية.ص173

(12) السابق :ص 179.

