المستقيم، ونمطيةَ البطل ـ ومنها نمطيةُ البطل الإيجابي أو السلبي في المثال الواقعي الاشتراكي ـ ونمطيةَ الأسرة أو الحارةِ أو القريةِ أو مجموعة الأصدقاء أو الخصم.. وفي هذا السياق تبرز بقوةٍ المسألةُ اللغويةُ من حيث الهدر والاستفاضة على الشخصية أو الحالة أو الوصف أو السرد أو الحوار، وهيمنة اللغة الواحدة والسارد والصوت الواحد.

ويهمني هنا أن أعود إلى بعض الالتباسات، وفي رأسها أنَّ استواء عود النمط التقليدي كان بدوره تجديداً أو تجريباً، وأنَّه يفتقد النقاءَ في تجلياته الكبرى، كما لدى حنا مينة وعبد السلام العجيلي. فالنمط التقليدي الذي زامن التجربة الحداثية أفاد من مفردات حداثية عديدة، منها المونتاج (من السينما)، والمشهدية (من السينما والمسرح)، واللعب بالزمن وإن بحدود أدنى وبدرجة أقلَّ من التعقيد. وليس هذا أيضاً ببعيد عن تصوير دخيلة الشخصية الروائية، ولا عن مخاطبة التراث السردي العربي. وربما كانت روايات حنا مينة الأخيرة الشاهد الأقوى لذلك.

٢ ـ نقد النمطي الحداثي

في هذا النقد تتداخل الأصواتُ: فمنها ما هو تقليدي، ومنها ما هو من داخل التجربة الحداثية، ومنها ما هو طارئ. وفي الفئتين الأخيرتين يبدو النقدُ قادماً من الطموح إلى لحظة جديدة تروم أن تكون منعطفاً روائياً.

ومن هذا النقد ما يتّصل بورم الضمير الأول (المتكلِّم) مقابلَ وَرَم الضَّمير الثالث (الغائب) في النمط التقليدي. والورم في كل حال يشير إلى حاكمية الذات كتجسيد للتفرُّد والانفراد بلبوس الحريَّة الفردية (الضمير الأول) أو إلى التأله والاستبداد (الضمير الثالث). ومن هذا النقد ما يتصل بعدوى الحداثة الشعرية والقصصية، كما تتجلّى في استهلاك طاقة التخييل والهدر اللغوي في الاستفاضة على الشخصية أو الحالة أو الوصف أو السرد، على نحو ما رأينا في النمط التقليدي، وإن انفرجت الزاويةُ حتى الدرجة المائة والثمانين.

من هذه العدوى أيضاً ما يتصل بوهم الشعرية، وقياس الجمالية الروائية على مقياس الشعر، واعتماد الانزياح اللغوي القادم من الشعر معياراً للّغة الروائية، وبروز بلاغة المحسّنات الحداثية على حساب بلاغة التخييل، ووهم المعرفة الغنوصية الباطنية المتوسّلة للرؤيا والحدس، ووهم اللاتعيّن الذي يختزل معه التاريخَ والواقعَ إلى صورة يتيبّس فيها النقديُّ والتاريخي.

ومن اللافت أن نقد النمطيَّة الحداثيَّة الروائيَّة قد تزامن في السنوات القليلة المنصرمة مع نقد الحداثة، خصوصاً في النقد الأدبي وفي المجتمع والدولة. وأمثّل على ذلك بما صدر في سورية خلال العام الماضي لمحمد جمال باروت (**أطياف الحداثة**) ومصطفى خضر (**الحداثة كسؤال هوية**) وعبد الرزاق عيد (**الثقافة الوطنية/الحداثة: إشكالية الهوية**) ووهب رومية (**شعرنا القديم والنقد الجديد**).

بمثابة البيان

فيما يتوالى الإنتاج الروائي عبر النمطين التقليدي والحداثي سأدع السؤال عن إفلاس هذين النمطين للذين يستعذبون التبشير والشطب والوحدانية، مؤكداً على أن المرام ليس توليفةً تجمع منجزاتِ التقليديّ والحداثي، بل إبداع آخر يقترح جديده، ويخصّب تلك المنجزات. وإذا كان الحديث في ذلك لا يزال في بدايته، والتجربة في مستهلّها، فبمقدور المرء أن يؤكد منذ الآن على:

١) **روائية الرواية**: وذلك بتخليص الشعرية من صداها العربي السائد الذي يحيل على الشعر. فمدار البحث هنا هو الصورة الروائية، اللغة الروائية، وصولاً إلى البلاغة الروائية، من دون القياس على مقياس الشعر، وبالتشديد على الطبيعة الروائية اللامتناهية، وعلى التلاقح الروائي مع الأجناس الأدبية والفنون وشتّى المعارف والعلوم.

ومن أجل إضاءةٍ مّا لذلك أتساءل مع محمد أنقار: «ما البلاغة إن لم تكن مساهمةً في بلورة التكوين النصي وإغناء الرؤية والاستحواذ على المتلقي والكشف عن القيم الإنسانية بشتى صيغ التصوير بما فيها التقريرية؟ ألا نظلم المباشرة والتقريرية التخييليتين عندما نسلبهما كلَّ وظيفةٍ جمالية وإنسانية، ونبجِّل في المقابل نموذجَ الصورة الشعريَّة؟»[١].

فلنتابع أيضاً مع محمد أنقار: «تكسب الصورةُ الروائية قيمتَها البلاغية من وظائفها داخل النص الروائي أكثر مما تستهدفها من حيث طلاوتها أو طرافة فكرتها أو شفافية دلالتها الرمزية. فالوظيفة البنائية لبلاغة النثر هي في الوقع أسلبةٌ جميلة تسهم بدينامية في تعميق فهمنا لعوالم النفس البشرية وإضاءة أرجائها بفنية مؤثرة. ولعمري فإنَّ الجوهر الحقيقي للبلاغة لا يخرج عن هذه الحدود»[٢].

٢) **لسان العوام**: مع هذا المنعطف الروائي الجديد يعود الاعتبارُ للعاميّ في الرواية، من دون أن يعني ذلك تعالياً جديداً على الأنا والفردي والسيري، ولا على

---

١ ـ مجلة **فصول**، العدد ٤ لعام ١٩٩٣، القاهرة، ص ٤٩.

٢ ـ المصدر نفسه.

«الخواصّ». وإعادة الاعتبار للعاميّ تُطلِق بصيغ جديدة أسئلةَ الرواية (الأدب والفن) والمجتمع، والرواية والتاريخ، والرواية والأيديولوجيا، أيّ تُطْلق باستراتيجيات جديدةٍ أسئلةَ المدنّس والمقدّس والهامش والفرد والكرنفال والمشهدية واليومي والتاريخي والبوح الروائي والمعرفة الروائية.

٣) أيّ تراث؟ مع تلك الأسئلة والاستراتيجيات يأتي تخصيبُ التراث الروائي التقليدي والحداثي حسبما يقتضي كل مقام وكل حال، من غير رفض مسبقٍ أو تصنيم. وهكذا قد يجري «استثمارُ» منجزاتٍ كانت تبدو متناقضة: من الحكاية إلى الخبر، ومن السبك النصيّ إلى التشذير، ومن العمود السردي إلى تهشيمه ونثاره، ومن السيرة إلى التأريخ، فضلاً عما رفدت به وسترفد الموسيقى والفنونُ التشكيليةُ والعلومُ والمسرحُ والسينما.. ومثل ذلك ما يتصل بالتراث السردي والمكتوب، الشعبي والرسمي، مما سنعود اليه عما قليل.

أما الأسّ دوماً فهو النظر إلى الرواية كفضاءٍ للمغامرة والتجريب والتجديد، وبخاصة: التعدُّدية في النص الواحد وفي فضاء النصوص بجملته.

ومن أجل معاينة تمثيلية لما تقدَّم ولسواه مما لم ينكتب كمفردات لما هو بمثابة بيان روائي، أسوق هذين المثاليتين:

الخلعاء: وهي رواية خليل النعيمي التي رأى محمود أمين العالم أنها تحقّق ما بعد الحداثة في تخلّيها عن كل أعراف الكتابة[1]. والكاتب نفسه يؤكد محاولته في هذه الرواية ـ وطموحه الروائي عامة ـ أن يتخلى عن بنية السرد، لتكون الرواية بلا متنٍ حكائي. ويتوسّل النعيمي إلى ذلك، فيما يتوسّل، كتابة السبيكة التي لا تعبأ بعلامات الترقيم، فتغدو النقطة نقطة فسيولوجية: شهقة أو زفرة. كذلك يتوسّل التناصَّ مع التراث كما في الشذرات المتصلة بالخوارج.

بالنسبة لي، ليس ذلك بمغامرة رواية **الخلعاء**. ففي التجربة الحداثية الروائية سبق صنع الله ابراهيم وهاني الراهب وسواهما إلى كتابة السبيكة. وعلى مستوى التناصّ مع التراث وسواه، سبق عديديون النعيمي، وكانت لهم من ذلك منجزات أكبر على المستوى البنائي واللغوي: من جمال الغيطاني، إلى سالم بنحمّيش وسواهما. لكن مغامرة **الخلعاء** تبدو خارج ذلك في البناء السيري ـ التاريخي من جهة، وفي اطّراح المقدس وكتابة المدنّس من جهة ثانية. وبذلك التجريب البنائي، وبهذه الكتابة العارية، تقترح **الخلعاء** خطاطتها للمنعطف الروائي الجديد.

خافية قمر: وهي رواية محمد ناجي التي تماهي الواقع بالحلم، وتفجّر المخيلةَ بالأسطوري، فتتعدد فيها الطبقاتُ السردية والأصواتُ واللغاتُ والرؤى والأزمنة، ليقوم الحوار بين الراوي والقارئ، وبين الماضي والحاضر والمستقبل، وبين المحلي والكوني، وبين الشفوي والمكتوب، وبين التراث السردي ولسان العوام.

لقد ألحّ صبري حافظ في دراسته لهذه الرواية على تخلّصها مما اعتور روايات تجديديةً عديدةً من الافتعال التأملي، ومن الاعتراض الفجّ الذي تمارسه الاستطرادات الفكريّة والتفلسف على السرد. كما ألحّ على تخلص **خافية قمر** من المحاورة السطحية مع التراث السردي[2]. وصبري حافظ في ذلك يرسل بإيجازٍ ودقةٍ بعضاً من نقد النمط الحداثي مما يتعلّق بالتناص وبالفكري والفلسفي والتأملي ـ بالمعرفي في الرواية.

العجيب لا يتوخّى الإدهاشَ، ولا الاستعراض السياحي، ولا المحاورة السطحيّة للأسطورة!

ولعل **خافية قمر** تقترح خطاطتها للمنعطف الروائي بتجريبيتها وتجديدها في الاشتغال على المكان والزمان والشخصية والحكاية، حيث تتخفى الصنعةُ الدقيقة، وتجمح المخيلةُ، وتتفجّر الأسطورةُ، لينهض عالَمٌ بديع وخصيب ومعقد، عالم لا يُحدّ بحدود «منخفض الخافية»، ولا بحدودِ قرية «روضة ادريس»، ولا بحدود قمر وادريس وعبد القهار وسلمى وعبد الحارس.. بل يمضي من هذا المحلي والعامي إلى لانهائية الزمن والكتابة، وخصوصاً مع جرح عبد القهار والقصة الجديدة للخليقة والمفردات العديدة الثرية الأخرى التي تنجز تلك المحاورةَ الروائيةَ الجديدة للتاريخي والأسطوري.

بمثابة البيان ـ متابعة: استراتيجيتا التناص والعجيب

من بين استراتيجيات المنعطف الروائي الجديد تشير الروايتان السابقتان إلى استراتيجيتَي التناصّ والعجيب. ولأنّ هاتين الاستراتيجيتين تتصلان عميقاً بما كتبتُ من الرواية فيما أحسب، فإنّه يهمني أن أفصّل القول فيهما:

فمنذ رواية **المسلّة** عام ١٩٨٠، وبقدر متواضع من الوعي

---

١ ـ انظر الكيلاني، مصدر مذكور.

٢ ـ مجلة **المدى**، العدد ١٥، ١٩٩٧، دمشق.

بآلية اشتغال التناصّ، كابدتُ الوثيقة في الرواية، بدءاً ممّا قبل الكتابة، وعبر البحث والإعداد والمهاد، وانتهاءً بالخلق الروائي للوثيقة. بيد أنّ ذلك كان هيناً بما لا يقاس مع ما تلاه في **مدارات الشرق**.

لقد علّمتني الروايةُ كيف «أبحث»، كما علّمتني الأكاديمية. ثم علّمتني الرواية كيف تنكتب الوثيقةُ روائياً، لا بالتصرُّف بالمتن الوثائقي أو المرجعي، ولا بتبديل الصياغة، وباختصار: لا بالكتابة من الخارج، بل بالخلق الجديد، بالكتابة من الداخل وعميقاً، وبحيث ينتفي النسبُ الأساس للوثيقة ليصحّ لها النسبُ إلى العالم الجديد: العالم الروائي. وبحسبي الآن أن أذكّر بما بين هذين النَّسبين مما يخصّ حربَ تشرين الأول/أكتوبر ١٩٧٣ وذلك في رواية **المسلّة**، وما يخصّ دستورَ المملكة السورية لعام ١٩٢٠ والنفط في الثلاثينات وكتاب **طبائع الاستبداد** للكواكبي والمسألة الكمالية والمسألة البلشفية وذلك في **مدارات الشرق**.

ولكي لا يبدو الأمر فردياً أو شهادة وحسب، فها أنا أنقل فيما يلي كلاماً لكاتب شَرَعَ منذ روايته الأولى في مطلع التسعينات يكتب في هذا الأفق/المنعطف الجديد، وأعني: فيصل خرتش في هذا الحوار الطازج معه:

«السؤال: من الملاحظ أنّ الوثيقة كمصدر للمعلومات تلعب دوراً كبيراً في رواياتيْك **أوراق الليل والياسمين**، **وتراب الغرباء**. فمتى تتداخل الوثيقةُ مع الفعل الروائي من حيث هو فعل تخييلي ومِنْ أهمِّ أسسه التخيُّل؟ ومتى تنفصل الوثيقة لتصبح فعلاً ناهضاً في الفضاء الروائي ومحافظة على أمانتها؟ ما هي الحدود بين الوثيقة كحدثٍ مضى وجرى تاريخه، وبين العمل الروائي؟

الجواب: تتداخل الوثيقة مع الفعل الروائي عندما تصبح جزءاً منه، أو بشكل آخر عندما تقود الوثيقةُ ذاتها إلى الفعل الروائي وتندمج فيه. الوثيقة مادة على الورق، يأخذها الكاتبُ فيكسوها لحماً ودماً، وينفخ فيها الروح لتتحرك أمامه وتدخل جسم عمله، ويصعب التمييز بينهما. تدخل في مسار الحدث الرئيسي وتساهم في تطوُّره ونموّ شخصياته. إنّها مادة غنيّة للرواية بشرط أن يعرف الروائي كيف يستغلها، ويعرف متى وكيف يدمجها في حدثه الراهن لتساهم في البناء الهيكلي لروايته. الوثيقة كتابُ تاريخ مغلق يدخل الروائيُّ إليه منتزِعاً حدثاً منه جرى وانتهى. يقرع حول هذا الحدث الطبولَ، فيجمع الناسَ ويجعلهم يغلقون حوانيتهم ويلتفّون حول قارئ الوثيقة. يُبدون ملاحظاتهم ويقلّبون أيديهم، يذهبون إلى الصلاة في المسجد، المؤذّن يرفع صوته بأذان الظهر، الأولاد يلعبون، اثنان من الرجال يتنافسان في أمرٍ ما جرى، يغتمّ أحدُهما لأنّ الأمر يصيبه، يعود إلى زوجته، تسأله عن سبب ذلك، يضربها أو يخبرها سبب تعاسته. وكل ذلك بسبب الوثيقة التي تحولتْ من أوراق التاريخ الصفراء إلى حياة مليئة بالحركة»[1].

بهذا الفهم لاستراتيجية التناصّ، وبما يتلوهُ في الحوار حول الغرائبية، يعلن فيصل خرتش طموحَه إلى طريقة جديدة في الكتابة خاصةٍ به، ويَعِدُ بمتابعة هذا الخطّ الروائي. ولعلّي آثرتُ الاستئناس بذلك لأنّه صوتُ كاتبٍ جديد في الرواية. ولأنّ هذا الصوت لا يبدو هنا «بليغاً» في النظر لاستراتيجية التناص، وإنّما هو يعبر (من الداخل) بتلقائيةٍ وبقليلٍ من المكر الذي تسعفه عادةً البلاغةُ النظرية الخاصّةُ بالنقّاد. وفي الآن نفسه أدعو كلَّ صوتٍ جديد إلى أن يتبصّر فيما قدّم السلفُ الصالحُ وغيرُ الصالح؛ وأَقْرَبُهُ الآن ـ وربّما أهمُّه ـ إلى استراتيجية التناصّ، ما جاء به صنع الله إبراهيم وعبد الرحمن منيف وجمال الغيطاني وخيري الذهبي وأمين المعلوف، وربما كاتبُ هذه السطور أيضاً.

وها هنا، أرجو ألاّ أثقل على القارئ إذ أستطرد إلى التناصّ بين روايات الكاتب نفسه، وهو ما أحسبه جاء عفواً بين روايتي الأولى **ينداح الطوفان** عام ١٩٧٠ وروايتي الرابعة **جرماتي** عام ١٩٧٧ في شخصية نايف، ثم ما جاء عامداً بين **جرماتي** نفسها و**المسلّة**، كما جاء عامداً بين **مدارات الشرق** في شخصيتَيْ حمادي الحسون وأسعد أفندي البسّ، وبين **أطياف العرش** في شخصيتَي الطويبي وعبد الحليم آغا. ومن هذا الاستطراد إلى الروايتين الأخيرتين أصل إلى استراتيجية العجيب في اشتباكها مع استراتيجية التناص، كما في استقلاليتها.

ويلحّ عليّ أن أشدِّد أولاً على أنّ استراتيجية العجيب الروائي لا تتوخّى الإثارة والإدهاش، وليست ما ألفناهُ من التزويق بالغرائبي الفولكلوري أو العلمي على السواء. كما يلحّ عليّ أن أنفي عن استراتيجية العجيب الروائي ما ألفناهُ من الاستعراض السياحي، ومن المحاورة السطحية للحكاية الشعبية وللمخيّلة الشعبية والخوارق وللأسطورة الشفوية أو المكتوبة.

فمع هذه الاستراتيجية الروائية ينتفي الامتثال أمام سلطة التراث الزاخر بمفردات العجيب. ومع هذه الاستراتيجية تنتفي التبعيةُ والتوثيقيةُ والتسجيليةُ والتصنيم والنبش في سراديب المعيش أو الموروث وتزويق الخصوصية، كما هو الأمر في العديد من النصوص التي تلوّح للمستشرقين وللمترجمة إلى اللُّغات الأخرى، وللعالمية والجوائز.

فالأمر هنا، كما في الفن التشكيلي ـ على سبيل المثال ـ حيث يمضي عنصرُ العجيب من الوعي إلى اللاوعي، من الجماعة إلى الفرد، من المعيش والموروث إلى المستقبل، ومن

---

١ ـ مجلة **البيان**، العدد ٣١٧، الكويت.