الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة محمد بوضياف – المسيلة
كلية الآداب واللغات
قسم: اللغة والأدب العربي
رقم: L15/443
ميدان: اللغة والأدب العربي
فرع: أدب عربي
تخصص: نقد عربي حديث

مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماستر أكاديمي

إعداد الطالب (ة):

ذبيح ليلى

تحت عنوان

ملامح التجديد في الرواية العربية "كتاب الحساسية الجديدة في الرواية العربية" لـ: عبد المالك أشهبون أنموذجا

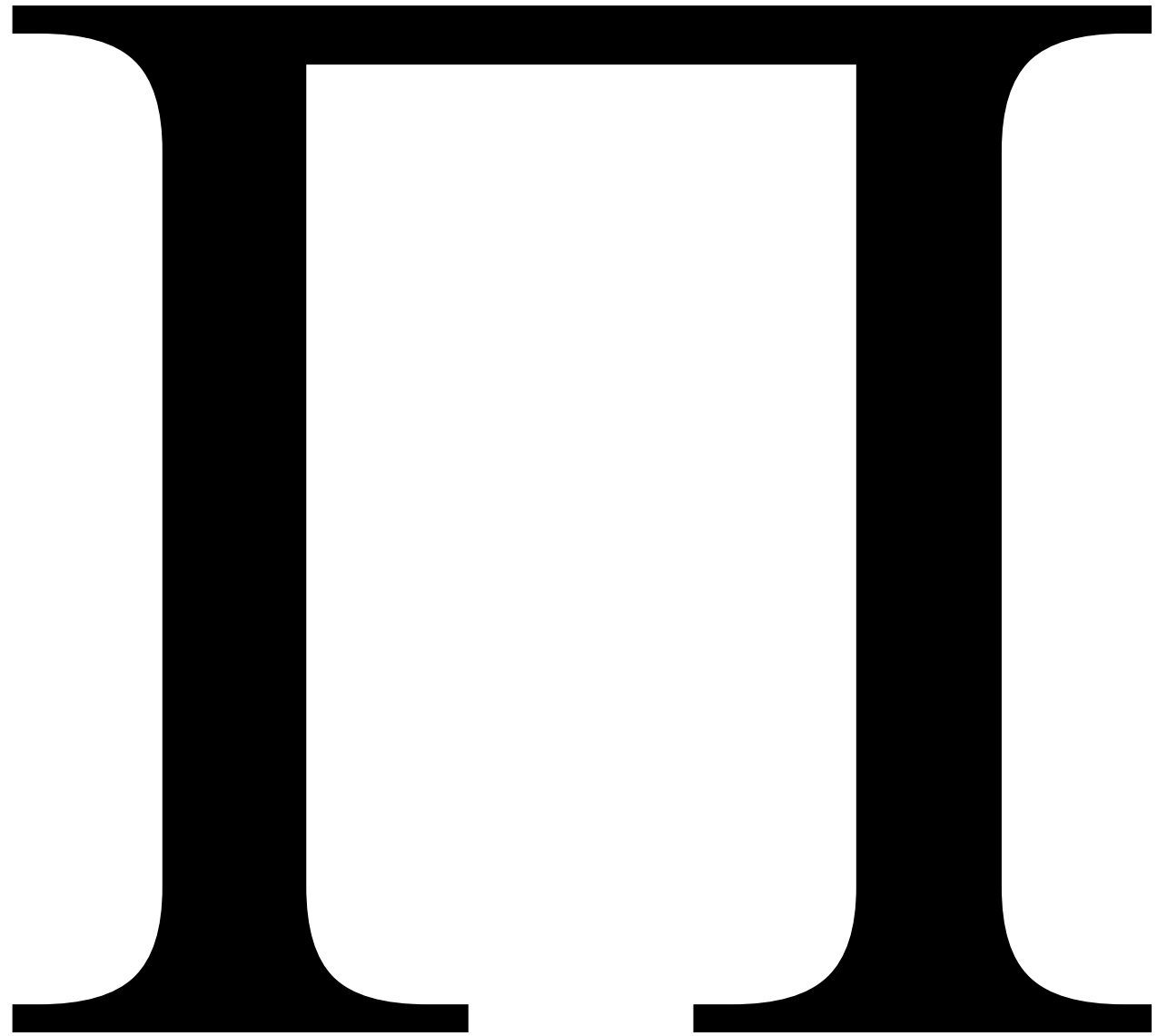
تاريخ المناقشة: 2017/15/17

لجنة المناقشة:

بوضياف أمين	جامعة المسيلة	رئيسا
شبلي خالد	جامعة المسيلة	مشرفا ومقررا
لحواو الطاهر	جامعة المسيلة	مناقشا

السنة الجامعية: 2017/2016

B



شكـر و عـرفـــا ن

الحمد لله رب العالمين حمدا طيبا مباركا كما ينبغي لكريم وجهه وعظيم سلطانه وأصلي وأسلم على أشرف الخلق والمرسلين محمد بن عبد الله.

أما بعد كان لهذا العمل المتواضع أن يتم لولا فضل الله عز وجل وتوفيقه وفضل أصحاب الفضل الذين لهم أدين وكنت بهم بعد الله أستعين.

لا يسعني في هذا المقام إلا أن أتقدم بجزيل الشرك والعرفان إلى أستاذي الفاضل الأستاذ "**شبلي خالد**" على جهده المتميز في الإشراف على هذه الرسالة، ومساهمته الفكرية في تعزيز منهجيتها العلمية وإثراء مضامينها الفكرية أو على كثير نصحه، وحسن معاملته، وجميل صبره.

كما أتقدم بالشكر والتقدير لكل الأساتذة الذين تفضلوا بمناقشة هذه الرسالة والحكم عليها.

ويسرني أن أتقدم بالشكر الجزيل إلى طاقم مكتبة "**المتنبي وطاقم مكتبة البيان**".

إ هـــــد ا ء

إلى من جرع الكأس فارغا ليسقيني قطرة حب.

إلى ما كلت أنامله ليقدم لنا لحظة السعادة.

إلى من حصد الأشواك من دربي ليمهد لي طريق العلم.

إلى القلب الكبير والدي العزيز حفظه الله ورعاه.

إلى ملاكي في الحياة إلى معنى الحب والحنان والتفاني إلى بسمة الحياة وسر الوجود إلى من كان دعاؤها سر نجاحي وحنانها بلسم جراحي إلى أغلى الحبايب أمي.

إلى روح سكنت قلبي تحت التراب، إلى سعادة غادرت أيام حياتي، إلى حبيبتي الغالية وأمي الثانية "فطومة".

إلى الشموع التي تنير حياتي إخوتي، سفيان، سماح، هشام، أسامة، أمولة.

إلى رفيق دبي إلى نصفي الثاني إلى من ساندني وكان عونا لي في هذا العمل زوجي الغالي حفظه الله ورعاه.

إلى جميع الأهل والأقارب خاصة جدتي "**خضرة**" إلى رفيقات دربي صبرينة، فايزة، رحمة، حسيبة، إكرام، أحلام".

إلى جميع اساتذة قسم اللغة والأدب العربي.

إلى طاقم مكتبة "**البيان**" و"**المتنبي**".

إلى أستاذي الفاضل "**شلبي خالد**"

من سقط من ذاكرتي سهوا أقول له عفوا

مقدمة

تعرضت الرواية العربية خلال العقدين الأخيرين، لتحول صارخ طرأ على نظام تشكل منظومتها السردية، بتتالي كم روائي نوعي، تعمد مألوفة، خرق أعراف السرد التقليدي لصالح نظام اشتغال سردي حديث، تقصد اكتساب منطق التميز بفعل الاشتغال في رحاب أفق أخر للتخيل، نهض على التجريب، ومنح القيمة الكبرى للفاعل الإبداعي المتحرك الذي استدرج الاحتمالات والفرضيات الممكنة لتشييد عالم تخيلي، متجرد من تجليات النمطية والمعيارية.

هذا النزوع الحداثي اقتضى من الروائي أن يتحرر من كل ما يكبل الذهنية السردية في عملية التفكير، والتخيل، وأن يمتلك رؤية ناصحة للعالم، تمكنه من تلمس روح العصر والإجابة عن أسئلة الوجود وفق منظور حداثي، هذا الإجراء الاشتغالي يصب في ماهية الرواية التي هي من منظورها الكرونولوجي تحولات معرفية وانتقال مستمر وتجدد، وتحت دؤوب عن معرفة أبستيمية تتكون موسطة عبر آليات التخيل وديناميةأدوات السرد.

فالحداثة في الرواية تبدأ عندما يعلن الروائي القطيعة مع ملامح الكتابة ضمن قوالب جاهزة المنطوية في خانة الإتجاه السردي التقليدي ولا بد لها من أن ترتبط وحقوق الإنسان، وبالتعدد، وبالتنوع ، والاختلاف، والبحث والنقد والشك والتفكير الحر في المستقبل.

ولذلك لا تبدو في أي شكل ميلا عشوائيا، يفتقد مقومات الكينونة والاقتضاء بل أنها تقتضي من الروائي أن يحقق حريته الواعية في إنتاج نصوص تعكس فرادته وقدرته على التقاط سمات العصر، قصد تجلية العالم، ورؤياته داخل الشكل البنائي للنص، بحيث تصبح الكتابة في حد ذاتها هي الغاية، والوسيلة ويصبح المتلقي معادلة أساسية فيها بكونه وجها لها عبر القراءة وبتأميلها، وتأويلها وإنتاجيتها ولكل جنس أدبي أسسه ومقوماته ومظاهره وملامحه، فمن بين الكتاب الحداثيون والذين ساعدوا في ظهور الإنعطافة الأدبية المعروفة "**بالحساسية الجديدة**" نجد أدوار الخراط الروائي والناقد والمفكر الذي ساعد في إرساء تقاليد نقدية وإبداعية مغايرة عما هو مألوف وسائد في أدبنا العربي من خلال انفتاحه على تجارب إبداعية جديدة، ومن منطلق كتاب الناقد "**عبد الملك أشيهون**" "**الحساسية الجديدة في الرواية العربية**" الذي

حاول فيه دراسة مظاهر التجديد الروائية والقصصية عند أدوارد الخراط، قمنا بمحاولة التقرب من هذه الدراسة النقدية من خلال بحث عنونته بـ: ملامح التجديد في الرواية العربية–الحساسية الجديدة في الرواية العربية، روايات أدوار الخراط نموذجا –فمتعة الموضوع وحداثيته هي ما جذبني لاختياره وجعلني أطرح له الإشكال التالي: **ما هي ملامح التجديد التي تطرق إليها الناقد في دراسته لروايات أدوار الخراط؟** وكان المنهج المتبع في هذا البحث هو المنهج البنيوي التحليلي، الذي يركز على تحليل البنية.

جاء البحث في فصلين وخاتمة، أما الفصل الأول فجاء نظريا حاولت التطرق فيه إلى مفاهيم سردية حداثية، مفهوم الحداثة، ومفهوم حداثة السرد، وحداثة البناء والتجريب.

أما الفصل الثاني فكان تطبيقيا جاء في خمسة مباحث لكشف عن ملامح التجديد في الرواية العربية، المبحث الأول التجديد في شكل العتبات: جماليات العنوان الشاعري في رواية يا بنات إسكندرية فجاءت فيه دراسة للبنيان الناظمة لشاعرية العنوان ووظيفته والعنوان النوعي وأشكال ترابط العنوان بالعناوين الداخلية، أما المبحث الثاني فكان تفكك البناء الروائي في رواية "رامة والتنين" جاء فيه –بداية ملتبسة ونهاية مفتوحة–نهاية عبارة عن بداية مفتوحة وشعرية الرواية المفتوحة البداية، ثم المبحث الثالث الذي جاء بعنوان شعرية الحوار في رواية "يقين العطش" ودرس توظيف الحوار في الرواية العربية وتمظهراته ورهاناته الفنية وطبيعته ومميزاته ثم المبحث الرابع فكان –المتخيل في رواية "رقرقة الأحلام الملحية" درس آليات وأساليب إنتاج المعنى الروائي وشخصيات الرواية وأنواع الصراع الدائر بينها، أما المبحث الخامس والأخير فجاء للتحدث عن الميطا–روائي في رواية حريق الأخلية "نطرق إلى الكتابة الروائية من منظور ميطا–روائي وأدوار الخراط الروائي والناقد.

واعتمدت في هذه الدراسة على المصدر الرئيسي وهو كتاب الحساسية الجديدة في الرواية العربية، روايات أدوار الخراط نموذجا لـ: عبد الملك أشهبون، أما عن المراجع فقد كانت معظمها كتبا في ضوء المنهج البنيوي مثل كتاب يمنى العيد "تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي" وكتاب سعيد يقطين "القراءة والتجربة" (حول التجريب في الخطاب الروائي الجديد)، ثم جاءت الخاتمة التي أخذت أهم النتائج التي تم الوصول إليها.

وطبعا وكأي بحث وسعي للتعلم واجهتني صعوبات منها:

- حداثية الموضوع ونقص المراجع والدراسات حوله.

وبعد فأرجوا أن أكون قد وفقت في مسعاي فإن لم يكن فحسبي أنني بذلت غاية الجهد.

1- مفهوم الحداثة

1-1- الدلالات المعجمية للحداثة

قبل الحديث عن مفاهيم الحداثة في أدبنا العربي الحديث، لا بأس أن نعرض باختصار أهم الدلالات المعجمية للفظ الحداثة.

جاء في معجم "لسان العرب الحديث" نقيض القديم، والحدوث نقيض القدمه، حدث الشيء يحدث حدوثا وحداثة، وأحدثه هو، فهو محدث وحديث، ولذلك استحدثه"[1].

وقد استخدمت العرب حدث مقابل قدم، وهو ما يعني أن الحداثة، تعني الجدة والحديث يعني الجديد.

والحداثة نقيض القدم وتعني الجدة، والحداثة أول الأمر وبدايته والحداثة كناية عن بداية الشباب والحدث الرجل الفتي والحداثة وقوع الأمر، والحداثة أيضا تشير إلى ما ابتدعه الناس من أمور لم يعرفها السلف الصالح، والحديث هو الخبر الجديد، ورجل حديث كثير الحديث وأحداث الدهر نوائبه.

وهذا إيجاز لدلالات معجمية لكلمة الحداثة وردت في جميع المعاجم القديمة.

في العصر الحديث لم تخرج المعاجم العربية عن سابقيها ولم يكتسب لفظ الحداثة أي معنى معجميا جديدا، وإذا أخذنا (المعجم الوسيط) وهو من أهم المعاجم العربية الحديثة نجد الحداثة مصدر فعله حدث نقول حدث الشيء حدوثا وحداثة بمعنى نقيض القدم، والحداثة هي سن الشباب، يقول: أخذ الأمر بحداثته أي ابتدائه"[2].

[1]- ابن منظور: معجم لسان العرب، دار المعرف، القاهرة، مصر، مادة: حدث.

[2]- مجمع اللغة العربية: المعجم الوسيط، مكتبة الشروق الدولية، القاهرة،ط4، 2004، مادة حدث.

تلك هي الدلالة المعجمية لمصطلح الحداثة، وكلمة حداثة لم تستعمل في التراث الأدبي العربي بل ارتبطت باستخدام معاصر كترجمة لمصطلح أجنبي، لكن كانت هناك صيغ أخرى مثل " المحدث" "المحدثين" " الحديث" كان لها استعمال واسع في التراث الأدبي العربي[1].

1-2- مفهوم الحداثة

دخل مصطلح "الحداثة" الحياة الأدبية العربية نتيجة للمثاقفة مع الغرب، وصار متداولا عند فئة من الكتاب العرب الذين اتصلوا بالأدب الغربي، ثم سرعان ما اندثر في الكتابات الأدبية وفي الصحافة والمجلات"، ولم يكتسب دلالاته النقدية الجديدة، ويتردد صداه المثقل بظلال الحركات الأدبية في الغرب، في الكتابات النقدية العربية، إلا بعد ظهور حركة الشعر الحر، وثباتها في وجه التيارات المضادة لها في الخمسينيات والستينيات"[2].

لقد كان لظروف نشأة هذا المصطلح في الغرب، وشموليته وغموضه تأثير كبير على وضعيته في الأدب العربي، إذ لم يصل النقاد العرب إلى اتفاق على تحديد تعريف دقيق له، حيث قلد الكثير منهم نظائرهم الغربيين في تجريده من بعده الزمني وإعطاءه البعد الفكري، وكان لمجلة "شعر" التي أصدرها يوسف الخال سنة 1957 في لبنان دور كبير في ترسيخ مفهوم الحداثة، ففي كتابه "الحداثة في الشعر" ينطلق "يوسف الخال" في سعيه لتحديد مفهوم الحداثة في الشعر من كون الحداثة "هي نظرية حديثة للوجود، ويذهب إلى أن لكل عصر حداثته، فالحداثة لم تقترن بعصر بعينه، يقول "الحداثة في الشعر إبداع وخروج به على ما سلف، وهي لا ترتبط بزمن"[3].

[1]- جابر عصفور: رؤى العالم عن تأسيس الحداثة العربية في الشعر، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2008، ص333.

[2]- عبد الله أحمد مهنا: "الحداثة وبعض العناصر المحدثة في القصيدة العربية المعاصرة "مجلة عالم الفرك، مج19،ع3، 1998، ص12.

[3]- يوسف الخال: الحداثة في الشعر، دا ر الطليعة للطباعة والنشر، بيروت ، لبنان، ط1، 1978، ص15.

أما الشاعر (سعدي يوسف) الذي يتميز برؤيته الثورية فيرى أن الحداثة هي الفن الثائر "إن الحداثة تجمع الثورة بالفن معا، بحيث لا تكون "الحداثة" كلمة مجردة..."[1] ويرى أن هناك سعيا حثيثا للفصل بين الثورة والحداثة وذلك بعزل مفهوم الحداثة عن الحركة الثورية للمجتمع، ثم تأتي المرحلة الثانية "وهي إكساب الحداثة معنى مناهض للتقدم، عبر تناول رجعي للناس والظواهر آنذاك تتحول الحداثة إلى ارتداد"[2].

"إلياس خوري" الذي كان مثقلا بقضايا وطنه يقول "أن مسيرة الحداثة الأدبية هي سيرة بالغة التعقيد، قد تبدو من منظور تأريخي، وكأنها تحرق في داخلها وفي سرعة تحولاتها المراحل في استعادتين مختلفتين متداخلتين، فلقد تمت استعادة الماضي الشعري في حركة الإحياء وتتم استعادة الماضي الغربي في حركة التجاوز التي عبرت عن نفسها في ظاهرة الشعر الحديث، الذي يخرج عن عمود الشعر العربي، وفي الأشكال الأدبية المستحدثة: الرواية، القصة، المسرح ...الخ.[3]

ويرى "سامي سويدان" أن الحداثة في الفن عموما ليس أمرا طارئا؟ ولا هي مقترنة بعصر دون آخر، وأن الحداثة والإبداع متلازمان فالبحث والإبداع يشكلان أرضية لانطلاق حركة الحداثة، إن الحداثة العربية الراهنة هي نتيجة حتمية لاحتكاك الثقافة العربية بنظيرتها الغربية، إن أهم ما يميز رؤية "سامي سويدان" للحداثة هو ربطها بحركة التحرير الاجتماعي "ارتبطت الحداثة تاريخيا بحركة التحرير الاجتماعي"[4] وهذا ما جعل من الثورة على الأوضاع السائدة والسعي إلى التغيير من أهم مميزات الحداثة "تقدست الرواية للثورة والتوق إلى التغيير"[5].

[1]– نقلا عن عمر زراج : أحاديث في الفكر والأدب، دار البعث للطباعة والنشر، قسنطينة، الجزائر،ط1، 1984، ص73.

[2]– المرجع نفسه، ص93.

[3]–إلياس خوري: الذاكرة المفقودة دراسات نقدية، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط2، 1990، ص34.

[4]–سامي سويدان: جسور الحداثة المعلقة، دار الآداب، بيروت،لبنان، ط1، 1997، ص17.

[5]–المرجع نفسه، ص17.

ولم تقتصر الحداثة على الشعر فحسب بل شملت القصة، والرواية والمسرح غير أن الحداثة في الشعر كانت الأبرز والأكثر جدة.

وفي رأيه أيضا أن الحداثة تمرد دائم على المألوف وسعي مستمر لكشف الآتي، يقول "إنها تحول وخروج عن السائد والمألوف، انعطاف وانحراف في اتجاه لم يكن قد طرق بعد، تفرع وامتداد نحو أفق كان حتى حينه مجهولا، قد يبلغ هذا التفرع مدى ويعرف ذلك الانحراف حدا يبدوا معهما العمل الحديث في تأسيسه لنموذج جديد ومعايير طارئة من غير أصل"[1].

وقد قابل أدوارا انخراط "الحساسية الجديدة" بمصطلح الحداثة: فإذا كان مصطلح الحساسية الجديدة ذا بعد زمني ويتصف بالتغيير ويقبل بحلول حساسية جديدة محله، فإن مصطلح الحداثة عابر للزمان، إنه ببساطة لا يتأثر بمرور الزمن، وحسب الخراط فإن الحداثة ليست قرينا للجدة. وليست تاريخية فحسب، وهي أساسا تعبير عن القيمي لا عن الزمني، وهي تعني مستمر، ليس في تكوينه وما يتيح له أن يكون بنية ثابتة أي أنها سؤال مفتوح"[2].

وحسب تعريف الخراط فإن الحداثة تصبح مرادفة للأصالة.

وإن اختلف مفهوم الحداثة من مجال إلى آخر يبقى في الأخير يجتمع في نقطة ربما تكون هي الأساس أو البؤرة التي تقوم عليها الحداثة ألا وهي مفهوم التجاوز ورفض التقليد وكل ما هو قديم "الحداثة سمة للأقوال والأشياء غير المعروفة من قبل، بهذا المعنى لكل عصر حداثته"[3].

[1]– سامي سويدان: جسور الحداثة المعلقة، ص10.

[2]– فخري صالح: في الرواية العربية الجديدة، الدار العربية للعلوم ناشرون، لبنان، منشورات الاختلاف، الجزائر العاصمة، الجزائر، ط1، 2009، ص 196.

[3]– أودونيس: النص القرآني وآفاق الكتابة، دار الآداب، بيروت، ط1، سنة 1993، ص96.

2- حداثة السرد:

2-1- مفهوم السرد:

هو الطريقة التي يختارها المبدع أو الروائي ليقدم بها الحدث أو أحداث المتن الحكائي، تقليدية كالحكاية عن الماضي، تتم بضمير الغائب، كما هو الحال مع رائعة ألف ليلة وليلة، وكليلة ودمنة، وجديدة تصطنع ضمير المخاطب أو ضمير المتكلم، أو استخدام أشكال أخرى، كالمناجاة الذاتية والاستباق والارتداد.

فالسرد هو الذي يهتم بشؤون الحكي وكل ما يمت إليه بصلة (الراوي، المروي له، التقنيات السردية وغيرها)، وقد ارتبط وجوده بوجود الإنسان في كل الأزمنة وفي كل الأمكنة ، لذا فهو قديم النشأة، قدم نشأة الإنسان[1].

ومستمر ومتواصل ومتطور، استمرار وتطور وتواصل الحياة البشرية يقوم الحكي على دعامتين أساسيتين أولهما: أن يحتوي على قصة ما تضم أحداث معينة، وثانيهما: أن يعين الطريقة التي تحكي بها تلك القصة، وتسمى هذه الطريقة السرد"[2].

ويعرف أيضا جان ريكاردو السرد الروائي بقوله "السرد هو طريقة القص الروائي والقصة المتخيلة هي ما يروى"[3].

2-2- حداثة السرد:

اقتحم السرد الحياة الثقافية، فلم يقتصر على اللغة فحسب، وإنما تجاوزها إلى الأنساق، غير اللغوية، كالموسيقى والرسم، والرقص وغيرها...، فالعمل السمفوني سرد موسيقي، والرسوم الكلاسيكية استمدت موضوعاتها من القصص الدينية والشعبية، والأسطورة يستنبط كل منها

---

[1]- د.بعطيش يحي: خصائص الفعل السردي في الرواية العربية الجديدة (مجلة لكلية الآداب والاتحاد)، جامة منتوري، قسنطينة، الجزائر، 2011.

[2]- حميد لحمداني: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البضاء، المغرب، ط1، ص45.

[3]- جان ريكاردو: قضايا الرواية الحديثة، ترجمة كمال العويدي العامري ،دار الشؤون الثقافية، ط1، 2004، ص9.

سرد قصة، والأمر نفسه قائم بالنسبة للأعمال التشكيلية المعاصرة التي تسرد بواسطة الخطوط والألوان موضوعات وقضايا سياسية واجتماعية وجمالية مختلفة، ولم يعد الرقص الراقي (البالي) وحده المستأثر بسرد القصص والحكايات بواسطة حركات الجسد، بل امتد ذلك إلى أشكال مختلفة من الرقص الحديث والرقص الشعبي[1].

وهذه المرونة الدالة التي تمتلكها خلال السرد للتسلل إلى صلب الفنون غير اللغوية ليست ذات شأن إذا ما قسمت بما للسرد لدى مختلف فنون القول، فالملاحم تسرد شعرا والشعر التمثيلي في المسرح يسرد الواقع وممثلة على الخشبة، وولدت الرواية اقتراحا لتجسيد فكرة السرد التي يمكن أن تكون خفية، أو عصية على التبيين والمتابعة في فنون القول الأخرى، فالسرد الروائي استطاع كسر رقابة التكرار الموجودة في القصيدة، وجعل الوعي يخرج من طبيعته التجريدية القائمة عبر اللغة المجردة ومن خلاله تبين أن القسم المركزي من تحليل الخطاب الروائي يتأسس وفق انساقه الابلاغية وبالخصوص في علاقة الراوي بما يروي، وعلى لسان من يتم الكلام في الرواية والطريقة التي يتم بها نقل الكلام فتقوم بذلك دراسة بنية الخطاب الروائي على محورين أساسيين مترابطين هما: الرؤية السردية والصيغة، والتكامل الناتج عن تفاعلها أي مستوى الخطاب حيث يسمحان بضبط خصائص الخطاب وديناميكية وتحديد التأثيرات التي يصدرها في العلاقة التواصلية بين النص والقارئ من جهة وكذا القيم التي يشهد بها في إنتاج المعنى وبناء الدلالة من جهة أخرى.

إن المستوى الذي تبنيه الرؤية السردية في النص الروائي تحكمه ضوابط صيغة النص السردي للعلاقة بين (من يرى، من يتكلم) لتجتاز حدود العلاقة التقليدية بين الكاتب والشخصيات إلى أفق جديد جعل الراوي أكثر أهمية في الدراسة النقدية ويصبح بذلك الموقع الذي يطل منه على عالم الرواية شديد الأهمية في الدراسة النقدية والمباشر للأحداث في الرواية، ويصبح بذلك الموقع الذي يطل منه على عالم الرواية شديد الأهمية.

[1]– صلاح صالح: سرد الآخر، الأنا والأخر عبر اللغة السردية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2003، ص 7.

ففي حالة "الراوي العام" فإنه "يستخدم في سرده تقنيات تمكنه من الخفاء خلف راو يتوسطه، أو أنه يحسن البقاء خفيا خلف الشخصيات"[1].

فالراوي يروي هنا بضمير الغائب" هو "يمتلك حرية كبيرة في نقل خطاب الغير ويماهيه مع كلامه، بحيث يصبح من الصعب الكشف عن مدى الصدق في نقله لخطاب الغير، وتتراجع هذه الهيمنة والسلطنة والتدخل في خطاب الشخصيات عندما تتكلم هذه الأخيرة بصوتها بضمير المتكلم.

إن الصيغة بنوعيها، العرض والسرد لا توجدان بشكل مستقل ومنفرد في الخطاب الروائي، بل تخضعان لحالات ووضعيات تتابع أو تتداخل تبعا لموقع الراوي، وطبيعة الرؤية السرية والتفاعل الناتج عن هذا التلاقي يؤدي إلى نشوء أسلوبية خطابية تهتم بالمتكلم في الرواية، وموقعه وعلاقته ببقاي المتكلمين، إلى ظهور صيغ ثانوية أو جزئية مولدة من التنوعين الأسلوبين "العرض والسرد".

ويفعل تتبع الإيداع الروائي الحداثي المنجز في الوطن العربي، يمكن حصر تجليات الاشتغال السردي الحديث الذي ينهض على آليات صياغية جديدة أهمها:

1- شعرية العنوان.

2- التحرر من أحادية الصوت المهيمن على منظومة السرد.

3- تفتيت المكان الروائي.

4- تحطيم مفهوم الشخصية الروائية باللاشخصية.

5- كسر خطية الزمن الحكائي لصالح نسق اللعب الزماني.

6- النزوع إلى الغرائبية.

[1]- يمنى العيد: تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، دار الفكر، بيروت، لبنان، ط2، 1999، ص35.

7- الارتهان للتعدد الخطابي والأسلوبي.

8- استدراج تقنيات المسرح، والسينما والصحافة، والأنواع الفنية"[1].

3- حداثة البناء:

3-1- بناء الزمن الروائي:

يمثل الزمن عنصرا من العناصر الأساسية التي يقوم عليها فن القص فإذا كان الأدب يعتبر فنا زمنيا "إذا صنفنا الفنون إلى زمانية ومكانية" فإن القص هو أكثر الأنواع الأدبية التصاقا بالزمن.

وهناك عدة أزمنة تتعلق بفن القص: أزمنة خارجية (خارج النص) -زمن الكتابة- زمن القراءة -وضع الكتاب بالنسبة للفترة التي يكتب عنها -وضع القارئ بالنسبة للفترة التي يقرأ عنها - وأزمنة داخلية (داخل النص): الفترة التاريخية التي تجري فيها أحداث الرواية، مرة الرواية، ترتيب الأحداث، وضع الراوي بالنسبة لوقوع الأحداث تزامن الأحداث- تتابع الفصول...الخ"[2].

والزمن الداخلي أو الزمن التخييلي هو الذي شغل الكتاب والنقاد وعلى السواء، خاصة منذ ظهور نظرية هنري جيمي في الرواية، لاهتمامه بمشكلة الديمومة وكيفية تجسيدها في الرواية، ولكن هذا لا يعني أن الواقعيين لم يفطنوا إلى خطورة عنصر الزمن في البناء الروائي، فهذا "موباسان" يؤكد أن الزمنية في النص الروائي من أهم التقنيات التي يستطيع الكاتب من خلال إتقانها والتحكم فيها أن يعطي للقارئ التوهم القاطع بالتقنية، وقد أشار هنري جيمي أيضا

[1]- مرشد أحمد: الحداثة السردية في روايات إبراهيم نصر الله، الدار العربية للعلوم، ناشرون، بيروت، لبنان، ص12.

[2]- سيزا قاسم: بناء الرواية، دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ، مكتبة الرعاية المتكاملة، مهرجان القراءة للجميع، مصر،2003، ص47.

إلى صعوبة تناول عنصر الزمن وأهميته في البناء الروائي ويرى "أن الجانب الذي يستدعي أكبر قدر من عناية الروائي هو كيفية تجسيد الإحساس بالديمومة وبالزوال وبتراكم الزمن"[1].

والزمن يحدد إلى حد بعيد طبيعة الرواية ويشكلها، بل إن شكل الرواية يرتبط ارتباطا وثيقا بمعالجة عنصر الزمن، ولكل مدرسة أدبية تقنياتها الخاصة في عرضه؟ ولذلك فإن الرواية تطورت من المستوى البسيط للتابع و التتالي إلى خلط المستويات الزمنية من ماضي وحاضر ومستقبل خلطا تاما، مما أدى في الرواية الجديدة إلى تداخل وتلاحم بين المستويات الثلاثة يصعب معها تتبع قراءة النص.

"بالرغم من اهتمام الروائيين بعنصر الزمن ومواجهتهم لمشكلات بناء الرواية من حيث ترتيب الأحداث والسرعة والبطء في تتابعها، فإن النقاد لم يهتموا سوى مؤخرا بتحليل الزمن وتركيبه في النص الروائي، ولم يجدوا في النقد الأدبي مصطلحات تفي بأغراضهم فلجئوا إلى الاستعارة من لغة السينما مثل كلمة " فلاش باك" و"مونتاج" و"تقطيع".[2]

3-2- بناء المكان الروائي:

يقول ميشيل بوتور إن قراءة الرواية رحلة في عالم مختلف من العالم الذي يعيش فيه القارئ، فمن اللحظة الأولى التي يفتح فيها القارئ الكتاب ينتقل إلى عالم خيالي من صنع كلمات الروائي، ويقع هذا العالم في مناطق مغايرة للواقع المكاني المباشر الذي يتواجد فيه القارئ[3].

وإذا كانت الرواية في المقام الأول فنا زمنيا يضاهي الموسيقى في بعض تكويناته ويخضع لمقاييس مثل الإيقاع، ودرجة السرعة، فإنها من جانب آخر تشبه الفنون التشكيلية من رسم ونحت في تشكيلها للمكان، وإن المساحة التي تقع فيها الأحداث والتي تفصل الشخصيات

[1]- سيزا قاسم: مرجع سابق، ص 38.

[2]- المرجع نفسه، ص 39.

[3]- المرجع نفسه، ص103.

بعضها عن البعض بالإضافة إلى المساحة التي تفصل بين القارئ وعالم الرواية لها دور أساسي في تشكيل النص الروائي فالقارئ بالإمساك المجلد ينتقل من موضعه ومكانه الذي هو فيه إلى عوالم شتى، إلى روسيا تولستوي، على باريس بلزاك، إلى قاهرة محفوظ، إلى عالم آخر، عالم خيالي من صنع كلمات الروائي نفسه فالرواية رحلة في الزمان والمكان على حد سواء.

والعالم الفسيح يخضع لمنظومة إنسانية عقلية تقسمه إلى مناطق وإلى عوالم منفصلة أو متصلة، لكل منها قوانينها الخاصة التي تحكمها، وبالإضافة إلى هذا التصور للمكان، بأنه حامل للمعنى والحقيقة أبعد من حقيقته الملموسة، فإنه ثمة ظاهرة أخرى لها أهمية كبيرة بالنسبة إلى تشكيل عالم الرواية وهي إضفاء البعد المكاني على الحقائق المجرة، إلى دور "الصورة" في تشكيل الفكر البشري، أو دور الرمز في تجسيد التصور العالم للبشر لعالمهم، إلى هذا يمكن أيضا إضافة علاقة الإنسان بالمكان الذي يعيش فيه[1].

إن إضفاء صفات المكانية على الأفكار المجردة يساعد على تجسيدها وتستخدم التعبيرات المكانية بالتبادل مع المجرد مما يقربه إلى الفهم، وينطبق ضد التجسيد المكاني على العديد من المنظومات الاجتماعية والدينية والسياسية والأخلاقية والزمنية، بل إن هذا التبادل بين الصور الذهنية والمكانية امتد إلى التصاق معان أخلاقية بالإحداثيات المكانية نابعة من حضارة المجتمع وثقافته.

ويعكس البناء المكاني كل هذه الرموز والمنظومات الذهنية مع اختلاف أسلوب كل رواية في استخدام هذا الرابط الذهني بين المجرد والمكان.

[1]– سيزا قاسم: بناء الرواية، مرجع سابق، ص 104.

بالإضافة إلى الزمان والمكان في البناء الروائي نجد:

3-3- المنظور الروائي:

إن المادة القصصية التي تقدم في العمل الروائي لا تقدم مجردة أو في صورة موضوعية تقريرية وإنما تخضع لتنظيم خاص منبثق من المنظور الذي ترى من خلاله، و"مصطلح المنظور مستمد من الفنون التشكيلية وبخاصة الرسم إذ يتوقف شكل أي جسم تقع عليه العين والصورة التي تتلقاه بها على الوضع الذي ينظر منه الروائي إليه، ويستخدم هذا المصطلح استخداما نقديا[1].

لم يفطن النقد القصصي لحقيقة المنظور الروائي قبل بداية القرن العشرين ويعتبر كتاب "حرفة الرواية" أو عمل منهجي تناول هذه الظاهرة والمنظور القصصي من أهم العناصر التي تميز عملا روائيا عن عمل آخر في بناءه العام وصياغته، وهو من أكثر العناصر التي طرأ عليها تغيير جوهري على يد "هنري جيمي" فخلق به شكلا جديدا للرواية[2].

إن القص مثله مثل أي ظاهرة لغوية يقوم على علاقة توصيل بين متكلم ومستمع، بين راو ومتلقي، غير أن القص كظاهرة أدبية يتميز بنوع من التعقيد يأتي من تعدد مستويات التوصيل، فإننا نجد في المرتبة الأولى العلاقة التي تربط بين الكاتب والقارئ، وهذان الطرفان يرتبطان بواقع مادي تاريخي يخرج عن نطاق عالم القص التخيلي والروائي عندما يقص لا يتكلم بهدوئه ولكن يفرض راويا تخيليا، يأخذ على عاشقه عملية القص، وسميت هذه الشخصية (الأنا الثانية للكاتب) وقد يكون هذا الراوي غير ظاهر في النص القصصي وقد يكون شخصية من شخصيات الرواية[3].

---

[1]- سيزا قاسم: بنية الرواية، مرجع سابق، ص171.

[2]- المرجع نفسه، ص172.

[3]- المرجع نفسه، ص 183.

فالروائي هو خالق العالم التخيلي وهو الذي اختار الأحداث والشخصيات والبدايات والنهايات "كما اختار الراوي" لكنه لا يظهر ظهورا مباشرا في النص القصصي، فالراوي في الحقيقة هو أسلوب صياغة أو بنية من بنيات القص شأنه شأن الشخصية والزمان والمكان، وهو أسلوب تقديم المادة القصصية، فلا شك أن هناك مسافة تفصل بين الروائي والراوي، إذ أن الراوي قناع من الأقنعة العديدة التي يستتر وراءها الروائي لتقديم عمله[1].

وقد أدى التغيير الذي طرأ على طبيعة الراوي إلى تطور واضح في تقنيات صياغة المادة القصصية في الرواية الحديثة، ومن نقط التحول الهامة التي طرأت على بنية التوصيل القصصي، هي اختفاء الراوي التدريجي، وقد حدث ذلك نتيجة موقف جمالي ينادي بنفي شخصية الراوي وعدم ظهوره في العمل الأدبي[2].

4- التجريب:

يحتاج مصطلح التجريب إلى تحديد وتمييز لأنه من المصطلحات التي شاع أشكالها بدلالات متعددة وغالبا ما جعل هذا المصطلح قرينا للتجديد ولعل إميل زولا، هو أول من ربط كلمة " تجريب" بالرواية، في كتابه المعروف "الرواية التجريبية".

4-1- المفهوم اللغوي:

يتأسس المفهوم اللغوي للفظة التجريب على معاني الاختيار والمعرفة ورد في لسان العرب: "جرب الرجل تجربت، اختبره، والتجربة من المصادر المجموعة".

وقال النابغة: "إلى اليوم كم جربت من التجارب".

[1]- سيزا قاسم: بنية الرواية، المرجع السابق، ص184.

[2]- المرجع نسفه، ص 184.

فإنه مصدر مجموع معمل في المفعول به: وهو غريب ورجل مجرب قد يلي ما عنده ومجرب، قد عرف الأمور وجربها، فهو بالفتح مضرس، قد جربته الأمور وأحكمته، والمجرب مثل المضرس الذي جرسته الأمور وأحكمته، فإن كثرت الراء جعلته فاعلا إلا أن العرب تكلمت به الفتح، والمجربة الذي جرب في الأمور وعرف ما عنده"[1].

وفي موضوع آخر يورد "الفيروز أبادي" في "القاموس المحيط" معنى في قوله: "وجربه تجربة" اختبره ورجل مجرب كمعظم يلي ما كان عنده، ومجرب عرف الأمور، ودراهم مجربة موزونة"[2].

4-2- المفهوم الاصطلاحي

من خلال المعنى المعجمي للتجريب، يمكن القول أن لفظة التجريب يلتبس مفهومها كثيرا مع لفظة ومفهوم التجربة، حتى إن بعض الباحثين يقيمون أحدهما مكان الآخر، فيصيران مفهوما واحدا، وغالبا ما نرى هؤلاء يرمون توظيف هذا المفهوم ليدل دلالة صريحة على الآخر.

يرى الأستاذ "سعيد يقطين" أن التجربة ممارسة من خلال تفاعل الذات (الكاتب) مع الموضوع (مادة الكتابة) وبدون هذا التفاعل لا يمكننا التأثير لعملية الإنتاج التي نعتبرها مرحلة لاحقة عن المرحلة التي يقع فيها التفاعل[3].

وهذه الممارسة كما يقول: " تجرب أدوات جديدة وتدخل عناصر جديدة وغير معتادة"[4].

[1]- ابن منظور: لسان العرب، مادة (جرب)، مج1، دار صادر للطباعة والنشر، بيروت، لبنان،1997، ص 161-162.

[2]- الفيروز أبادي: القاموس المحيط،ج1، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ص60.

[3]- سعيد يقطين: القراءة والتجربة (حول التجريب في الخطاب الروائي الجديد)، دار الثقافة، ط1، الدار البيضاء، المغرب،1985، ص16.

[4]- المرجع نفسه، ص 24.

وأيضا "التجريب أفق كتابة يصدر عن هاجس التجديد الذي لا يتحقق إلا عبر التحرر من أسر السائد، مما يجعله يمثل شكلا من أشكال تكريس حرية المبدع الروائي من خلال ثورته على الأشكال النمطية في الكتابة الروائية"[1].

"التجريب أحد آفاق الحداثة الروائية واحد أسئلتها ورهانا من رهاناتها، وإن كان من العسير اعتبار التجريب حداثة بحكم أنه يمثل تنويعا في مركبات النص السردي بحثا عن الكتابة المغايرة للنموذج الروائي التقليدي تصورا وممارسة في آن"[2].

إن المغايرة التي ينطلق منها التجريب هي مغايرة شكلية تجلت من خلال المركب اللغوي، أو ما عرف بالتجريب اللغوي الذي شكل خاصية مميزة من خصائص الثقافة الغربية، وهده المغايرة هي التي جعلت مفهوم التجريب يتعلق بمفاهيم الحداثة ويتداخل معها مشكلا حلقة وصل بين الرواية التقليدية والرواية الحداثية.

"التجريب نمط من الفهم والممارسة يرفض التقليد أو الركون إلى ما هو منجز في أي حقل من الحقول المعرفية والإبداعية، كما يتسم بالمسارعاته الدائمة للماضي والحاضر معا، استهدافا للأفضل والأقدر على الاتساق مع العصر والاستجابة لحاجاته وضروریاته"[3].

بهذا التصور التجريب أمر حتمي في كل الفنون والآداب لأن "التجريب في الكتابة شقيق الإبداع"[4] فهو يحرر المبدع من قيود النموذج والمألوف ليجعل هذه الكتابة الجديدة تحمل مضامين فنية تمكن الكاتب من رؤية العالم برؤية حداثة "فالذي يمارس التجريب إنما يمارس ثنائية الهدم والبناء، ويشارك في ارتياد آفاق لم تكتشف بعد"[5].

---

[1]– بن جمعة بوشوشة: التجريب وارتحالات السرد الروائي المغاربي، المغاربية للطباعة والنشر، ط1، تونس، 2003، ص10.

[2]– المرجع نفسه، ص8.

[3]– جهاد عطا نعيسة: في مشكلات السرد الروائي (قراءة خلافية في عديد من النصوص والتجارب الروائية العربية والسردية المعاصرة (دراسة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 2001، ص 78.

[4]– عمر حفيظ: التجريب في كتابات إبراهيم الدرغوشي، القصصية والروائية، المطبعة المغاربية للطباعة والنشر والإشهار، ط 1، تونس، 1999، ص19.

[5]– المرجع نفسه، ص10.

ويقول "سعيد يقطين" "إن الإفراط في ممارسة التجاوز هو ما تتم تسميته عادة بالتجريب، وهي التسمية التي تكرر الحديث عنها أواسط السبعينات في مناقشات قصص التازي والمديني "وفي الندوات التي كانت تقام على هامش بعض المعارض التشكيلية أو بعض العروض المسرحية"[1].

فالتجريب إذن هو التجاوز والمغامرة في أعماق النص الأدبي والغوص في خبايا مفرداته بحثا عن لؤلؤة مفقودة يعيد لها الكاتب رونقها وبريقها وفاءا منه للأساليب والأطروحات التخيلية الفنية الموروثة.

ويقول "محمد برادة" "التجريب لا يعني الخروج عن المألوف بطريقة اعتباطية والاقتباس وصفات وأشكال جربها الآخرون في سياق مغاير، إن التجريب يقتضي الوعي بالتجريب، أي توفر الكاتب على معرفة الأسس النظرية لتجارب الآخرين وتوفره على الأسئلة الخاصة التي يسعى إلى صياغتها صوغا فنيا يستجيب لسياقه الثقافي ورؤيته للعالم"[2].

ارتبط مصطلح التجريب في الرواية العربية بالبحث عن أشكال جديدة ومغايرة لتلك القوالب الكلاسيكية الموروثة، وكانت ثمرة ذلك البحث رواية جديدة "استندت إلى جملة مبادئ تجريبية حداثية، ووظفت تقنيات فنية قطعت الصلة عما شاع من رؤى وأساليب واقعية درجت في الرواية العربية، وظهرت في ستينات القرن الماضي"[3].

[1]– سعيد يقطين: القراءة والتجربة (حول التجريب الروائي الجديد في المغرب)، ص87.

[2]– محمد برادة: القصة القصيرة، الهوية، التجريب، الصيرورة، دورية الحوار الأكاديمي والجامعي، العدد7، 1998، نقلا عن خرائط محمد منظور، مطبعة آنفوبرانت، ط1، فاس، المغرب، 1999، ص 24.

[3]– سندي سالم أبو يوسف: الرواية العربية وإشكالية التصنيف، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 2008، ص 22.

حاول الناقد الأدبي "عبد المالك أشهبون" في دراسته النقدية هذه البحث عن مظاهر التجديد في متون السردية (الروائية والقصصية) عند إدوار الخراط، وفي هذا الكتاب يسلط الباحث الأضواء على هذا التغيير في الكتابة الروائية العربية وظهور هذه الإنعطافة الأدبية التي نعتها الكثيرون بأنها "حساسية جديدة" يقسم الباحث دراسته هذه إلى مدخل وثلاث فصول: يفصل المدخل مفهوم "الحساسية الجديدة" في الرواية العربية من خلال الحديث عن الخلفيات التاريخية والجمالية التي أدت إلى ظهور هذا التيار الروائي الجديد في أدبنا العربي.

وأهم خصائصه وتياراته وأعلامه بعدها يتوقف الباحث عند طبيعة العلاقة المفترضة بين النص الروائي الجديد والمتلقى، وفي الفصل الأول يعمد أشهبون إلى دراسة أهم عتبات الكتابة في روايات إدوار الخراط، كما توقف مطولا عند عتبة صورة الخلاف، من خلال تمحيص العلاقة ما بين الفني التشكيلي والفن الروائي، ثم مقاربة عتبة النصوص التوجيهية بصفة عامة والفن التوجيهي الشاعري بصفة خاصة، وكان المتن الإحالي في دراسة هذه العتبات هو رواية "يا بنات إسكندرية"، أما في الفصل الثاني وهو ما يهمنا نحن فقد إنكب الباحث على مقاربة بعض نصوص الخراط السردية، من خلال البحث عن القيمة الأدبية المهيمنة والمضافة فيها من خلال البناء الروائي، المفكك في "رمامة والتنين"، ومكونات ووظائف الظاهرة الحوارية التي تبدو بارزة في رواية "يقين العطش".

فيما كان الحديث عن عمله السردي "رقرقة الأحلام الملحية" منصا على ذلك الإلتماس الدقيق ما بين الكتابة السردية ذات الأفق السير–ذاتي والكتابة الروائية التي تسعى إلى أن تخرج من سجن السيرة الذاتية على الطريقة التقليدية لتعانق آفاق السيرة الروائية الرحبة–أما في آخر الفصل بحث لطبيعة حضور الخطاب "الميطاروائي" في حريق الأخلية بوصفه مكونا هاما من مكونات تحديث الرواية العربية، أما الفصل الثالث والأخير فقد إنتقل الباحث فيه من النقد إلى نقد النقد مركزا على بعض المستويات النصية التي أثارها نقاد

إدوار الخراط. إضافة إلى رصد الدراسات التي تناولت بالدرس والتحليل روايات وفكر إستثنائي بما يتناسب وحجم إسهاماته الكمية والنوعية بما لها من خصوصية تمتاز بها كتاباته السردية والقيمة المضافة التي أسهم بها في المشهد الروائي العربي المعاصر.

1- التجديد في شكل العتبات: جمالية العنوان الشاعري في رواية "يا بنات إسكندرية"

تحدث الناقد أيضا عن مظهر آخر من مظاهر التجديد والحساسية الجديدة في الرواية العربية، حين إستهل تحليله بتميز عنوانين الأعمال السردية للخراط عن غيرها من الأعمال الأدبية الأخرى فهي تتجاوز تلك العنوانين التي تشير بكيفية مباشرة إلى الموضوع المركزي للعمل الأدبي، حيث أنها تجسد كل الإمكانات الفنية لصهر العنوان الشاعري ذي البعد الرمزي وهذا من أجل غاية جمالية، حيث رأى الناقد أن عناوين رواياته تتسم في الغالب بكونها ذات ميسم شاعري، وأعطى لذلك مثالا "يقين العطش"، "أضلاع الصحراء"، "ترابها زعفران"، "أمواج الليالي" وغيرها.

كما أن البعض الآخر منها يوحي بإحتفاء خاص بمراتع الصبا المسترجعة عبر مصفاة التذكر "محطة السكة الحديدية"، "حيطان عالية"، "الزمن الآخر"، ولا تحلو كذلك بعض عناوينه من بعد عجيب "رامة والتنين"، و"مخلوقات الأشواق الطائرة".

قام الناقد بالتدقيق في خصوصية العنوان ذي المظهر الشاعري من خلال الوقوف على طبيعة عنوان رواية "يا بنات إسكندرية" ودراسته في مجمل مكوناته اللغوية والأسلوبية والدلالية.

وقد إستهل تحليله هذا بـ:

أ- البنيات الناظمة الشاعرية العنوان في "يا بنات إسكندرية"

قام الناقد بهذه الدراسة بالإنطلاق من خلال عنصرين:

العنصر التركيبي:

لم يحل عنوان رواية الخراط "يا بنات إسكندرية" منذ الوهلة الأولى، في صيغته الإنجازية، على صيغة النداء[1]، ثم يترسل في تحليله لتركيب العنوان فيقول: فإذا تدبرنا معاني هذا العنوان وجدنا فيها أن المرسل لا يطلب من المخاطب (المنادى عليه) إقبالا يعينه ولا يريد تنبيهه، وإنما يرمى إلى إظهار مقاصد دلالية أخرى مغايرة، نستشفها من سياق الملفوظ المقترن بصيغة النداء، ومن نوعية المخاطب[2].

يحلل الناقد عنوان رواية "يا بنات إسكندرية" تحليلا دقيقا وطويلا، ومن خلال هذا التحليل يستنتج أن "إنزياح هذا العنوان راجع أساسا إلى ما يسميه حذف وإضمار"[3] ليعود ويقسم هذا العنصر إلى عنصرين آخرين: حذف مقطعي، حذف مضموني.

[1]- عبد المالك أشهبون: مصدر سابق، ص 76.

[2]- المصدر نفسه، ص 76-77.

[3]- المصدر نفسه، ص 78.

-**الحذف مقطعي:** "باعتبار أن العنوان مأخوذ من أبيات شعرية من فن الزجل حيث مارس الخراط عملية ترحيل جزء من كل، واقتطع هذا الجزء من أصله (القصيدة)، وقله من سياق إلى آخر (الرواية)."[1]

-**حذف مضموني:** "لقد ساهم التلاحم الوثيق بين البنية التركيبية والدلالية في خلق شاعرية خاصة طبعت العنوان، ذلك أن الحذف التركيبي يقود بشكل أو بآخر، إلى نوع من الغموض على المستوى الدلالي"[2].

ويكمل الناقد تحليله بانتقاله إلى:

- العنصر الدلالي:

يشير الناقد إلى أن العنوان "يا بنت إسكندرية" يحمل في طياته معاني متعددة ومختلفة ، فنجد الناقد من خلال هذا العنوان نفسه أمام نداء حار وغامض، فيتكلم عن تشكل صياغته اللفظية من مكونين أساسيين هما:

أ-المكون الفاعل:

ب-المكون الفضائي:

ثم ينتقل في تحليله إلى:

ب- وظيفة العنوان في الرواية:

تختلف وظيفة العنوان من رواية إلى أخرى ومن جنس أدبي إلى آخر وحسب طبيعة الاستقبال الأدبي، ومنطلقات المتلقي الفكرية والجمالية أما بالنسبة لرؤية الخراط، ولنوعية

[1] - عبد الملك أشهبون: مصدر سابق، ص 78.

[2] - المصدر نفسه، ص79.

توظيفه للنصوص، وخاصة "يا بنات إسكندرية" فإن الناقد لم يستطع الحسم في وظيفة محددة لهذا العنوان، يقول: "على هذه الكيفية، يمكن القول: إن ملفوظ "يا بنات إسكندرية" ذو قوة إنجازية مهيمنة يمتد في النص إلى ما لا نهاية، إذ يستحضره الروائي باعتباره عنوانا من جهة، واستهلالا من جهة أخرى"[1].

ولعل هذا الغموض والقصد الغير مباشر والإبداع في شكل عاوين الخراط ووظائفها مع أعطاها قيمة خاصة وتناسق حكائي معين.

ج- العنوان النوعي في الكتابات السردية لإدوارد الخراط :

أشار الناقد إلى أن كتابات الخراط مليئة بهذا النوع من القوانين التجنيسية، وما لفت انتباه الناقد هو أن الخراط شديد الهوس بالتجديد في قضايا التجنيس سواءا كان التجديد من أجناس أدبية سابقة أو مستحدثة:

- هذا التماس المتنوع الأشكال في كتابات الخراط يصدم أصحاب القراءة التقليدية التي طالما اعتمدت على غوص "الحساسية التقليدية" وبالتالي فهي كتابات تستدعي "قراءات مغايرة" تأخذ بعين الاعتبار التقلب والتنقل المتداخل بين الأجناس"[2].

د- أشكال ترابط العنوان بالعناوين الداخلية:

اعتبر الناقد أن العناوين الداخلية هي بمثابة الصوت الآخر للمؤلف في توجيه عملية تنظيم قراءة النص الروائي بطريقة غير مباشرة، وقدم ملاحظة قال فيها: "أن العناوين الداخلية في روايات" الحساسية الجديدة كفت عن لعب دور المؤشر الذي يرتب خطوات القراءة، كما أحجمت عن تمثيل دور دليل القارئ كما مع روايات محفوظ، فقد أصبحت

[1] - عبد الملك اشهبون: مصدر سابق، ص 81.

[2] - المصدر نفسه، ص84.

حمالة أوجه دلالية متنوعة، وتحولت إلى نصوص مستقلة الذات، متفاعلة "تفاعلا خفيا" مع النص في كليته"[1].

ثم عاد الناقد في تحليله إلى عنوان رواية "يا بنات إسكندرية" فوجدها تتكون من تسعة "عناوين داخلية" كل عنوان من هذه العنوانين عبارة عن فصل، وتتقاطع هذه الفصول وتترابط فيما بينها عضويا بأكثر من نتيجة "كل فصل يشكل عالما قائم الذات (روائيا) ولكنه ملتحم بما يليه وما يسبقه على المستوى الروائي، وليس بالضرورة أن يكون هذا التلاحم منطقيا وسببيا"[2] "هذا ا يحيل تلك الفصول إلى فصل واحد مفتوح قابل للامتداد إلى مالا نهاية، إنها تشكيلات إبداعية متواشجة فيما بينها"[3].

ثم يبين أنا هذه الوشائح تبرز في طبيعة العلاقة الخاصة بين عنوان الرواية وبين عنوان الفصل (العنوان الداخلي)، وبين الفصل السابق واللاحق.

أشار الناقد إلى أن ملفوظات عناوين الخراط جاءت موسومة بالغموض وتلك الملفوظات قائمة على مكونات مجازية وهذا عبارة عن غموض جمالي، ثم يعرج الناقد على العناوين الداخلية في "يا بنات إسكندرية" "ألفيناها عبارة عن عناوين نوسطانية ضاربة في أقاصي وجدان الخراط"[4] ويقول: "إنها نمط عميق من أنماط التعامل الموغل مع الممكن وما كان وكل ما هو منفلت بتسيظياته المتعددة "[5]

[1] – عبد الملك أشهبون: مصدر سابق، ص 84-85.

[2] – المصدر نفسه، ص85.

[3] – المصدر نفسه، ص 85.

[4] – المصدر نفسه، ص 85.

[5] – المصدر نفسه، ص 76.

يقوم الناقد بالانتقال إلى بعض عناوين الرواية وتحليلها واستخلاص بعض خصائصها " أعمدت الخشب القديم، "رصاص وأشواق اللبلاب"، "النخلة والمرأة"، إضافة إلى بعض العناوين الغريبة مثل "الثعبان والنهد الخئون" يخرج باستنتاج يقول فيه "إن كل عنوان داخلي تحتمل فيه حركة مزدوجة: حركة جاذبة تعزله، وتفصله وتغلقه حول حدوده، وحركة نابذة تنزعه من الانكفاء والاستقلال والاكتفاء الذاتي"[1].

"نلخص في الأخير إلى أن العنوان الداخلي لم يعد مجرد تعبير عن تلخيص نحدث ما يمكن توقع حدوثه ...إنه بالأحرى عنوان شاعري، لا يحمل للقارئ وعود إضاءة النص حتى إن حصل "فإن الإضاءة تكون هشة "[2].

إنها عناوين داخلية شديدة الصلة بالعنوان الرئيسي من جهة وإلى نص الروائي من جهة ثانية. لتوقف عند بعض تمظهرات "الحساسية الجديدة" في روايات إدوارد الخراط ركز عبد الملك أشهبون في تحليله على محاور أساسية كان أولها:

2- تفكيك البناء الروائي:

2-1- مظاهر البناء الروائي المفكك: في رواية "رامة والتنين"

حيث استهل الناقد حديثه في البداية على بناء الروائي في "رامة التنين" رأى أن هذه الرواية تتدرج وفق المنوال التعاقبي المتسلسل، أي من بداية النص إلى نهايته حيث تساعد القارئ على تصفح كل فصل منها على حدة، وتتيح له ترتيبها عند القراءة كما يحلو له.

[1] - عبد المالك أشبهون: مصدر سابق، ص 88.

[2] - المصدر نفسه، ص 85.

انطلق الكاتب في تحليله لـ: الرواية من عنوان[1] "البداية الملتبسة والنهاية المفتوحة".

حيث تحدث عن كيفية تدنيس "إدوارد الخراط" لروايته وكيف أن بدايته كانت ملتبسة وغامضة، وتثير الحيرة في نفسية القراءة بعد القراءة الأولى: "يدشن إدوارد الخراط "رامة التنين "بمشهد غامض لشخصية مجهولة الهوية، تدخل ميدانا ضيقا بحي العجوزة، وتركب بعدها سيارتها ..."، كما كان هناك أيضا عنصر لافت للنظر في رأى الكاتب وهو الوصف المصاحب لظهور الشخصية المباغت في الافتتاح الذي يقوم على رصد جماليات الفضاء الطبيعي.

وتقصي شاعريته، وهذا ما أوحى إلى عبد الملك أشهبون أن الشخصية تمتاز بنشوة عارمة حيث قال "كل ذلك يوحي بطريقة غير مباشرة بنشوة عارمة تغمر هذه الشخصية في أولى لحظات افتتاح الرواية "[2].

ويستمر في تحليله لبداية الرواية من خلال وقوفه عند "البادية الملتبسة"، حيث يتكلم الناقد عن غموض هذه البداية والسبب هو "إثارة وتحفيز لإضاءة هذا السرد اللغوي الذي يحاول إخفاء شيء ما، فلما كانت البداية وصفية سردية، جاء غموضها يختزن تفجيرات دلالية كثيرة "[3]، هذا رأي الناقد " شعيب خليفي الذي يوافق رأي الناقد أشهبون في أن حيرة القارئ تتضاعف كلما كانت البداية غامضة وهوية الشخصية مبهمة.

ويسترسل الناقد تحليله عن كيفية ظهور "رامة" للمرة الأولى وذكر اسمها مصاحبا تحليله بمشاهد من الرواية نفسها متحدثا عن الالتباس والغموض الجديد الذي يصاحبها، وفي

[1] – عبد الملك أشهبون، حساسية الجديدة في الرواية العربية، رواية إدوارد الخراط نموذجا، الدار العربية للعلوم ناشرون، لبنان، منشورات الاختلاف، الجزائر، دار الأمان، الرباط، ط1، 2010، ص 129.

[2] – عبد الملك اشهبون: الحساسية الجديدة في الرواية العربية، ص 129.

[3] – شعيب خليفي: "هوية العلامات في العتبات و بناء التأويل" دار الثقافة، الدار البيضاء، ط1، 2005، ص 103.

رأيه أن هذا الغموض يوظف في خدمة النص، مبررا رأيه يقول فخري صالح " إن الخراط يبدأ السرد من النهاية، ثم يرتد إلى البداية، ثم إلى النهاية، وهذا في نص روائي يقلب تماما قواعد الحبكة التقليدية"[1]، ويكمل تحليله عن موضوع الرواية وأحداثها التي تدور بين رامة وميخائيل و الحوار الداخلي بين ميخائيل ونفسه، والعلاقة بينهما، وعن الأسلوب المستخدم في سرد هذه الأحداث يقول: "فالأحداث هنا ليست أكثر من حالات استيهامية ونفسية يجاهد الروائي في تجليتها وبلورتها، بلورة تجمع ما بين الحقيقة والخيال الهلوسة والحوار الداخلي، الوعي واللاوعي، وتتحقق نصيا بصيغ تعبيرية شاعرية، وباطنية تتسم بالعمق الذي ينفر من ابتذاله الجمل التقريرية الواضحة، وذلك ما يترجمه أسلوب الحوار الداخلي المهيمن على مفاصل النص من البداية إلى النهاية، وهو الأسلوب الذي يستعصي به الروائي عن السرد غير المباشر"[2]، ويسترسل الناقد تحليله للبداية والأشخاص والوقائع والأحداث والتعقيد الذي يلفها هو في رأيه عشرة في سبيل طبقة معينة من القراء، الذين تعودوا على استهلاك عينة من المفتتحات الروائية التي تعتمد كمية لا بأس بها من الوصف والأخبار المؤطرين لفضاء النص، لكن إدوارد الخراط انتبه إلى هذا الأمر عند إشعار لهذه البداية بينة مفارقة، استمد روحها من النموذج التقليدي في تقديم العالم الروائي، مدققا في بعض تفاصيل الفضاء الموصوف، مبرزا جماليات هذه المناظر الطبيعية، بلغة منزاحة ومهارة في الأداء .

فيقول "وبناء على ما سبق، يتم استعارة أشكال التقديم التقليدية وتفجيرها من الداخل" حيث يدل هذا الإيهام باستعارة السرد التقليدي من النوع الروائي أن الكاتب يحاول أن يفكك بنية النوع من داخلها ، كما أن هذا الإجراء الأدبي يدخل في نطاق ما يسميه الخراط "الكتابة عبر النوعية"، التي تندرج في سياق تحاور الأنواع الأدبية، وتفاعل صيغها التعبيرية"[3].

[1] – عبد الملك أشهبون: المصدر السابق، ص 131.

[2] – الحساسية الجديدة في الرواية العربية ، مصدر سابق ، ص 132.

[3] – المصدر نفسه، ص 133.

ووجد الناقد أيضا مظهرا آخر من مظاهر البناء الروائي المفكك في هذه الرواية .

2-2- نهاية عبارة عن بداية مفتوحة:

يستهل الناقد تحليله على تأكيده أن "تستعيض عنه التطور الطولي للأحداث بسرد تداعيات العلاقة المنهارة بين ميخائيل ورامة "بطلا روايته هذه" ويكمل في تحليله طرئية سرد الكاتب لأحداث الرواية منذ بدايتها ومنتصفها وصولا إلى السطور الأخيرة من النص الروائي حسب قوله، "وهكذا يستمر السرد بصورة تقطع أنفاس قارئ الرواية وتربكه"[1]، ثم يكمل الناقد بوصفه لحالة ميخائيل النفسية وعلاقته المنكرة بدون "رامة" فهي حسب الكاتب حياته وحكايته، وهي حاضره ومستقبله هي عالمه هي مصدر قوته و عنفوانه وعلى منوال هاته النهاية المفترضة بسبيل السرد متدفقا وفق إيقاع ذي وتيرة واحدة، ثم نجد الناقد أشهبون يضع تساؤلا لا حول طبيعة النهاية التي يطرحها النص، ليعود بإجابة تحتوي رأيه في أن هذا العمل يطرح خاتمة من نوع خاص ومميز مبرزا لطبيعة الحال مظاهر هذا التميز في قول:

أولا: في القطيعة التي أحدثتها هذه النهاية مع ما هو مألوف في المحكي التقليدي.

ثانيا: في مجموع الأسئلة التي يطرحها خطاب النهاية في نظير هذه الروايات المغايرة لما هو مألوف".[2]

في تلك النقطتين حسب رأي الناقد يكمن التميز والخصوصية لنهاية رواية "رامة والتنين" التي كان فيها السرد لغزا محيرا للقارئ فبدايته كانت شبه تقليدية أو هذا ما يتبين للقارئ ثم يكسر هذا التقليد وهذا التسلسل بإدخال أشكال سردية أخرى في الرواية ويختمها

[1] – عبد الملك اشهبون: مصدر سابق، ص 136.

[2] – المصدر نفسه، ص 136.

بنهاية مفتوحة من نوع خاص من أجل إثارة السؤال الإبداعي حول إستراتيجية الخطاب الختامي، ومدى فاعليته في نسيج الرواية .

فحسب رأي الناقد أن التكثيف العميق لأجزاء النص والحوارات الداخلية وانسيابية الصيغ والتواصل الشاعري هو ما جعل "رامة والتنين" ذات نهاية مفتوحة غير مقيدة وذات استمرارية ضمنية.

ويربط الناقد هذه الرواية لإدوارد الخراط برواياته اللاحقة وعلى الخصوص "الزمن الآخر" و"يقين العطش" فهته النهاية لا تنتهي بل تتوقف لتكمل أحداثها في روايات أخرى.

وفي الواقع لنهايات المفتوحة سحر خاص، ضباب مغر، ولها طاقة على إثارة التساؤل، لا تصنعا وتكلفا، وإنما جراء عدم اكتمالها بحد ذاته.

فغير المكتمل ينشط الذهن ويحفز المخيلة ويدفع بالقارئ للانتقال من مطرحه كقارئ أو مشاهد إلى مطرح الكاتب وإذ يحقق غير المكتمل ذلك فإنما يصوغ أجمل علاقة بين الكاتب والمتلقي.

والمظهر الآخر للتفكك الروائي في "رامة والتنين" عنونه الناقد بقوله:

2-3- شعرية الرواية المفتوحة البداية:

عادة ما نجد في الفن الروائي مفهوم "الرواية المفتوحة النهاية" ولكن الناقد يقول أن "رامة والتنين" كانت منفردة في تاريخ السرد الروائي فأتت بـ "الرواية المفتوحة البداية" حيث يسعى إدوارد الخراط لتحويل اليومي إلى المطلق والآتي واللانهائي.

يقول الناقد "هذه رؤية إبداعية تتم في خضمها عملية تبادل أدوار مستمرة تصبح فيها البداية التي ابتعدنا عنها نوعا من الغياب الأثيري الغامض لتتحول معها النهاية إلى حضورا أو بالأحرى إلى بداية، تردنا من جديد إلى البداية، ويتحول النص إلى دائرة مستمرة الجريان، أو دورة من دورات الحياة اللانهائية"[1].

فحسب الناقد أن هذا النوع من الاسترسال المتدفق في الرواية يجعل من الصعب تحديد نوع البناء المعماري الذي يندرج النص في إطاره، ويدعم الناقد كلامه يقول الخراط "أنه من الصعب علي أن أحدد نوع البناء الهيكلي في هذه الرواية، واضح أن هناك بناء يكاد يكون صارما، عندما أنظر إليه الآن، بعد أن فرغت منه بزمن، ولكني أستطيع أن أحدده، لأنني لم أكن أقصد إليه عندما كنت أكتب الرواية"[2] فنجد الخراط نفسه يقر بصعوبة أسلوبه في هاته الرواية.

وصعوبة تحديد نوع بناءها المعماري، ويسترسل الناقد تحليله في كيفية بناء الخراط لروايته بطريقة فنية رائعة و صيغ أسلوبية جديدة يقول: "لقد اعتمد هذا البناء الفني في هذه الرواية على صيغ أسلوبية جديدة في تقديم البداية والنهاية، فهو بناء فني يحمل شحناته الخاصة و نغماته المنبثقة من ضرورة تحقق الانفلات من إثار كل تنميط، وبالتالي اجتراع مسمات مغايرة ذات علاقة بالبعد النفسي والشعري الكامن وراء النغمة الجملة أو بالمعنى الأسطوري النابع من أجواء حلمية يكتنفها الوضوح والغموض معا دون مقدمات ولا نهايات"[3].

[1] – عبد الملك أشهبون: مصدر سابق، ص 138.

[2] – المصدر نفسه، ص 138.

[3]- المصدر نفسه، ص 139.

يقول الناقد أن بنية الرواية كانت شائبة ذات امتداد طولي غير معنية بالبناء الهرمي بالثالوثة المعروفة (بدية عقدة ونهاية) فكانت الأحداث تمتد وتتواصل وتتسحب عبر الفصول فغلب الشكل الطولي على الرواية (شكل على طريقة المتواليات).

ثم يتكلم عن أن البناء المعماري "رامة والتنين" قريب من منظور التأليف الموسيقي مستشهدا بـ: باحث في الموسيقى العربية هو "محمد أسعد علي" يقول "حيث خلص إلى أن رؤية الخراط تكتفي بحدود مرسومة حديثا، وغير نهائية شعوريا في آن واحد، أما الرؤية التي تظهر في صور متتابعة وعددية فتقدم في كل مرة جزءا من جوهر الموضوع العميق الغير منتهي، حتى بعد الانتهاء في قراءة الرواية"[1].

ثم يعود الناقد إلى البداية والنهاية المفتوحة إذ يرى أنه أمام نص روائي لا ينتهي بانتهاء الرواية و يقول أن أسلوب الخراط الفني المأثور في باقي رواياته بصفة عامة ، فعنده لا يتوقف السرد إلا يبدأ لحظة أخرى جديدة وهكذا دواليك ليرى الناقد أن كل روايات الخراط التي كتبها وحتى التي لك يكتبها وكأنها هي رواية واحدة متتالية وتبدأ ولا تنتهي، ليخرج في آخر هذا التحليل باستنتاج مفاده أن وضع النهاية في الرواية العربية لم يعد أمرا بسيطا ولا هينا، فهي تعتبر مكونا استراتيجيا في الكتابة الروائية.

ومن المؤكد أن فتح النهاية في العمل الأدبي لا تأتي بترا عشوائيا من قبل الكاتب، بل تكون جزءا عضويا من الهندسة المعمارية للحكاية أو السيرة، سواء جاءت عن سابق تخطيط وتعمد من قبل الكاتب أو اقتراحها الحدث، أو أملتها الشخصية، أو نصا نحوها مسار النص في مرحلة من مراحل الكتابة، أو داهمت خاطر الكاتب قبيل الوصول إلى نهاية السرد بقليل.

[1] – عبد المالك اشبهون: المصدر نفسه، ص 140.

3- شعرية الحوار في رواية "يقين العطش":

إذا كان من المعلوم أن النص المسرحي لا يحقق كينونته الجمالية إلا من خلال هيمنة المكون البنيوي وهو الحوار، وأن النص الروائي يجسد تلك الكينونة الأدبية المفردة بواسطة الممارسة السردية ،فإن تلك المقومات الفنية المهيمنة لا تعتبر حكرا على فن أدبي دون آخر، خصوصا عندما يتعلق الأمر بـ" فن الرواية" الذي يعتمد بالأساس مبدأ الانفتاح على مكونات سائر الفنون الأدبية الأخرى، وهذا ما يجعل من جنس الرواية جنسا أدبيا يمتاز بالدينامية المنتجة والتفاعلية الخلاقة، من خلال المتغيرات التي تحدث على بنائه الفنية وتجعله بمنأى عن الجمود والانغلاق والاجترار .[1]

افتتح الناقد تحليله في رواية "يقين العطش" بـ: توظيف الحوار في الرواية العربية، فكان حسبه أن الحوار من أهم أساليب التعبير في الرواية بعد السرد والوصف وأهميته تكمن في أنه وسيلة لتواصل بين شخصيات العالم الروائي، ولتشخيص المواقف عبر إدارة الكلام، "فبواسطته يتعرف المتلقي على الشخصيات التي تتكلم بألسنتها، مما يشعرنا بأنها نابعة من صلب العمل وأن نسخ الحياة فيها مستمر، حتى وإن كانت هته الشخصيات من ورق، ثم أكمل حديثه عن الحوار في الرواية العربية وتوظيفه عند جيل الأربعينيات والخمسينيات من القرن الماضي، من خلال مجموعة من "الروايات" العربية التي طغى فيها الحوار على السرد، مقدما أمثلة "الياقوتي" لعبد الشيء حجازي، و"بنك القلق" لتوفيق الحكيم وأمام العرش" و"تحت الظلمة" و"لنجيب محفوظ" فكل هؤلاء الكتاب وغيرهم يقد الخراط إلى توظيف الحوار في الرواية .

كما أشار أيضا إلى كتاب تيار "الحساسية الجديدة" وأنهم وظفوا الظاهرة الحوارية بشكل كمي ونوعي كذلك، وأعطى لذلك أمثلة منها "تحريك القلب" لعبد الجبر وظلال على النافذة "لغالب طعمة فرمان، وقبعتان ورأس واحد، لمؤنس الرزاز، وغيرهم.

[1] – عبد الملك أشهبون: مصدر سابق، ص 143.

فكان التداخل بين ما هو روائي وما هو مسرحي، مؤشر على إنتاج النص الروائي على النوع المسرحي، منتهلا منه ومن مكوناته باعتبار أن الحوار من أهم لعناصر المكونة للمسرح.

ثم يتخصص الناقد في تحليله لتوظيف الحوار في الرواية العربية برواية "يقين العطش" لإدوارد الخراط منطلقا من:

3-1- تمظهرات الحوار ورهاناته الفنية:

اعتبر الناقد رواية " يقين العطش " انتقاله نوعية غي كتاب إدوارد الخراط السردية، لأنها حولت النص الروائي /السردي إلى..

نص روائي/شبه حواري، نقلت فيه الأسلوب السردي استقرت به الرواية التقليدية، إلى الأسلوب الحواري الذي عرفت به المسرحية حيث يقول: "إنها رواية تقوم على راو يقص علينا الأحداث من جهة وعلى شخصيات تتجاوز فيما بينها، لتعرفنا بنفسها وطبائعها وعلاقة بعضها ببعض، لينموا الحدث كما هو متحقق في الخطاب المسرحي من جهة ثانية"[1].

يقول الناقد أن في رواية "يقين العطش" كان إدوارد الخراط شغوفا بالحوار، ولوعا بإيراد الصيغة، متفننا في التنقل اللعبي به من حالة إلى أخرى. من وضعية إلى أخرى يقول: "عبر قناته، يقربنا الكاتب من مجريات الأحداث التي لا يحكيها، كالأحداث وقعة في الماضي ولكن يشخصها أمام أعيننا في الحاضر حية نابضة"[2].

ثم يقوم الناقد بالوقوف عند مستويات الحوار في رواية "يقين العطش" عبر العناصر الآتية:

[1] – عبد المالك اشهبون: المصدر نفسه، ص 145.

[2] – المصدر نفسه، ص145.

أ-**آليات توليد الحوار**: حيث رأى الناقد أن هيمنة فعل "القول" كانت من بدايتها إلى نهايتها، حيث أصبح هذا الفعل أكثر حضورا وجذابية وإثارة في النص بأكمله، وقد وقف حول الإمكانيات الجمالية والأسلوبية التي يوفرها فعل "القول".

- **فعل** "**القول**": بؤرة توليد الجمل الحوارية رأى الناقد أن حضور فعل "القول" في هذا النص الروائي، يعتبر مظهرا بارزا من مظاهر النسق التعبيري، فيرى أنه هو الذي يجسد تواتر الظاهرة الحوارية، وتتابعها، وقد ناب الحوار مناب السرد حيث أن الكاتب أرسل الكلام إرسالا على لسان شخصياته، وحمله بمختلف المهام، حيث استشهد الناقد بحوار في مستهل الرواية "يقول":

"كان حسه بالفقدان الذي لا يعوض عميقا"

قال: "الحياة ذهبت (...)".

قال: "رائحة العضوية، رائحة الدينامية، رائحة لن تعود أبدا".

قال: "وليكن، لن تعود. ما الذي يعود قط؟ أية أهمية لهذا كله؟[1].

فيرى الناقد أن طبيعة الحوار جاءت على طريقة المونولوج الداخلي الذي قد يتماشى أحيانا مع الخطاب المباشر، المسرود من طرف سارد ينقل لنا مجريات الحوار بكل محدداته الكبرى وهذا ما أعطى للافتتاح حيوية بارزة وممتعة يقول: "فاستهلال هذا النص بحوار داخلي وبدون وساطة السارد...أضفى على هذه البداية حيوية ملحوظة، فقد جاء الحوار متنوعا من حيث الطول والقصر. كما اعتنى باللغة الشاعرية، وبأسلوب الاستفهام الذي لا يحمل للقارئ جوابه، ما كان من أمر المتحاورين[2].

[1] - عبد المالك أشهبون: المصدر السابق، ص 147.

[2] - المصدر نفسه، ص148.

وميز الناقد بين الحالات الأساسية للخطاب الملفوظ، من خلال حضور فعل "القول" أو غيابه.

1- حالة الخطاب المباشر: وقام أيضا بتقسيمها إلى ثلاثة أنواع كان أولها:

- الخطاب المنقول حرفيا بصيغة المتكلم وهو الذي يأتي عادة بعد فعل "القول" أو ما جاء في معناه، وأعطى مثالا له، قال: "ما أشد جفافا كلماتي. وأنا صامت إذا تذكرت حرارة جسمك في حضني ودفئ نظرتك".

"قالت له: يا حبيب أنا سعيدة لأنك جئت سعيدة قبل ذلك لأنك توجد ولأني التقيت بك..."[1].

2- النوع الثاني: الخطاب المنقول، الذي يتكلم فيه المتكلم مباشرة إلى مخاطب مباشر دون التدخل البارد، ودون فعل مثالا لما ورد على لسان ميخائيل مخاطبا "رامة " ...

- تذكرت؟

- وهل أستطيع أن أنسى؟

- هل زهرة اللوتس اليانع في عينيها أم في وهم نور القمر؟..."[2]

3- النوع الثالث: الخطاب الغير المباشر، وهو خطاب منقول بصيغة الغائب. يأتي بعد فعل "القول" أو ما في معناه، مثال:

- قال: إنها لم ترجع قط.

- قال: إن الرقص لم تتم.

[1] - عبد المالك اشهبون: المصدر السابق، ص 148 .

[2] - المصدر نفسه، ص 149.

– قال إنه انتظرها طول الليل، والليل لم ينقض بعد، الليل مظلم ليس فيه قمر"[1]

المضطربة المتقطعة، فهي تقدم فيضا من الاستفهامات والتعجبات والتكرارات والبياضات والانقطاعات المفاجئة والتلميحات والإضمارات...ولكل هذا وغيره، يسمح بإبراز النفس المضطربة والفكر المشوش، والشرخ الداخلي العميق لهذه الشخصيات...)[2].

3-2- أفعال الكلام وأثرها في الحوار:

يرى الناقد أن الحوار في "يقين العطش" جملة من أفعال الكلام التي تستهدف القول والرد، السؤال والجواب، الأمر والتنفيذ، الطلب والاستجابة، وذلك بواسطة تكرار بعض المفردات والجمل المشتركة وأن معظم المقاطع الحوارية تبنى على منطق بعض الجمل الاستجوابية التي تقوم على تقنية (سؤال-جواب) مثل:

قالت لي فيما بعد "الموسيقى العظيمة تجعلني حزينة ....

قلت أذ بك لأنك تفتقدين العظمة في فعل الحياة يوما بعد يوم؟

فأجابت بسرعة على العكس..."[3]

– كما يشير إلى حضور الجملة الحوارية ذات الميسم الاستفهامي ...

قال لها: هل أنت دائما تشفقين على الهالكين؟

قال لها: يا حبيبتي...لا تشفقي علي أبدا...إوعي؟

قال لها: ما شأنك بهذا المعذن المعذب الممزق؟

[1] – عبد المالك اشهبون: المصدر السابق، ص 154.

[2] – المصدر نفسه، ص 151.

[3] – المصدر نفسه، ص 153.

3-3-حالة الحوار الداخلي في تنوعه وتعدده:

يرى الناقد أن الحوار الداخلي في رواية "يقين العطش" ويشكل استراتيجية أساسية فهو يسهم في إعطاء الشخصيات الروائية فسحة نصية هامة للبوح والمكاشفة، فاعتباره تقنية تعبيرية هامة في التقديم والعرض، يقول: "كثيرا ما تتردد الحوارات الداخلية في الروايات الخراط ومجاميعه القصصية، إلا أن "يقين العطش" تعتبر بحق نموذج رواية الحوار الداخلي بامتياز وذلك راجع إلى ارتداد مجمل الحوارات إلى مهاوي الذات، ومناجاة النفس، والوقوف على معضلات الذات والوجود..."[1].

ثم يقدم مثالا يوضح من خلاله أنه ليس هناك حوار متسلسل ومسترسل على طريقة الحوارات المعروفة في الروايات التقليدية، بل هي حوارات تأخذ طابعا وجوانيا، حوار يثير الكثير من التساؤلات التي تبقى من دون أجوبة، كما أنها حوارات تأخذ في الأغلب منحى نفسي وجداني وروحي يقول: قال في نفسه، أم كان الكابوس هو الذي يقول: ما صورة الآن عندها؟ ما صورتي دائما عندها؟ كيف رأتني زمان؟ كيف تراني الآن؟ تلك النظر الإكلينيكية المتفحصة الصاحية سطح ثلج مخضر مقبل، تتأمله بصمت، ضعيفا متخاذلا؟ كاذبا ومخادعا؟ غادرا نكث بعهده ولولا عنها؟ قيل منها الرجال ما يقبله الرجال في بلادنا البطاركة الذين لا يفهمون من المرأة إلا خضوعها وولائها المطلق؟[2]

فقد اختلف الحوار هنا عن طريقة الحوار التقليدية، فقد تميزت المقاطع الحوارية في هذه الرواية بحسها الإنفعالي، ولهجتها الحميمية، ولغتها.

[1] – عبد المالك اشهبون: المرجع السابق، ص150.

[2] – المصدر نفسه، ص 151.

3-4- تعدد السجل اللغوي في الحوار وتنوعه:

يقول الناقد أن إدوارد الخراط يسعى في مجمل رواياته ومجاميعه القصصية إلى إعطاء كل شخصية صوتا شخصيا ولغة خاصة به، وأسلوب فردي خاص الذي يميز به شخصية عن أخرى وعليه يجد الناقد أن الحوار في رواية "يقين العطش" يأتي تارة بلغة فصيحة وتارة أخرى بلغة عامية كما تتأرجح هذه اللغة بين البعد الشاعري والبعد التقريري، يقول "فالدينامية اللغوية الجدية في الرواية العربية، تأسس نفسها على معارضة الوعي التقليدي الذي كان ينظر بمنظار دوني للأشكال اللغوية الأخرى وهذا ما كان يشير إلى سيطرة نمط من الوعي التقليدي في مجال اللغة الروائية، من خلال معاييره وضوابطه التي يفرضها كمقياس لترسيم لغة أو طمس أخرى، من هنا بدت سمات النصوص الروائية الحديثة "المتعددة اللهجات" يستند سجلها اللغوي إلى الإنتماء الطبقي والاجتماعي بالدرجة الأولى..."[1]

وقام الناقد برصد التعدد اللغوي في "يقين العطش" من خلال المكونات اللغوية التالية:

أ- حوارات بلغة عامية:

ويسترسل الناقد تحليله بالإشارة إلى أن بعض الحوارات تحتوي لكنه صعيدية بارزة، فيتشهد بموقف بني "رامة" ومجموعة من رجال الصعيد "وجف يا واد وصوه...وجفوا يا رجالة...فسحوا للست المفتشة"[2].

ثم يكمل الناقد بتلميح إلى وجهة نظره في أن الروائي لا يسند اللغة/اللهجة لمن يمثلها طبقيا واجتماعي، بل قد تغدو اللغة العامية وسيلة التخاطب بين "ميخائيل ورامة" ويرى الناقد أن الأسلوب يتغير من حوار إلى آخر، فتارة يأتي بالعامية وتارة تأتي بلغة فصيحة وعامية في

[1] - عبد المالك أشهبون: مصر سابق، ص 157.

[2] - المصدر نفسه، ص158.

نفس الوقت أي خطاب مزدوج ومتداخل وتارة أخرى في مقطع حواري بلغة عامية بطعمها الشعبي القح وينتقل فيه إلى العامية بمذاق زجلي لا يخلو من إيقاع موسيقي وشاعرية:

"رامة" عجبها النغم صارت مغني بالليل تعزل محارم تفكها الصبحية

نطير في السما وتمشي على الميه.

أنا عشقت.

وصارت قبلتي هي...[1].

يقول الناقد "فهذا التعدد والتدرج والتنوع في إيراد اللغة العامية أضفى على الرواية نفسها بعدا آخر لا يقل أهمية عن باقي عناصر تكوين العالم الروائي الآخر، من هنا نجد أن هذه الصيغ الحوارية باللغة العامية تدخل في صلب السرد، كما تؤدي إلى تحطيم تلك الأحادية اللغوية المألوفة في الروايات التقليدية[2].

ب- حوارات بلغة فلسفية وشاعرية:

يكمل الناقد تحليله لأسلوب لحوار في "يقين العطش" فرأى أن الكاتب قد نوع في أساليبه الحوارية فبعد الحوارات العامية نجد حوارات فلسفية وشاعرية ففي غمرت الأحداث وتفاعلها يوظف الكاتب لغة فلسفية عميقة:

"قال: عيونها؟ ما الذي يستطيع أن ينسيني عيونها؟ ولا مقلة من عيونها؟

قال: غاضب أنا، أريد أن أكون – أنا –قائلا –لو استطعت –بل أستطيع –أستطيع.

[1] – عبد الملك أشهبون: مصدر سابق، ص 159.

[2] – المصدر نفسه، ص 160.

قال: هذا الحب يغمرني ويفيض؟ رغم كل التفلسف، رغم كل التعقل، رغم كل السنين، جارفا...فلماذا أبكي..."[1]

أما في الحوار الشاعري فيستشهد بـ:

قال: لا يهم أحدا هذا لقب (لقب الست) مثل غيره، أنت دائما الست...ست الكل، سيدة الأرضين، ربة الحب، إلهة الأنوثة ...قاطعته والنبي، وحياتي عندك خلي الشعر الآن على جنب[2].

ج- حوارات بلغة تقريرية وتوثيقية:

يطلق فعل القول بأنواعه، دينامية متميزة في التعبير وتقديم الأحداث...مادة سردية، إذ يصبح الحوار عنصر توليد لمحكيات جديدة، ومنفجرا لموضوعات حساسة وكاشف القناع عن تفاصيل عديدة.

يرى الناقد أن الحوار قد يأتي على صيغة إخبار: "قالت هل سمعت آخر أخبار القضية؟

قال قضية سرقة التمثال من منطقة الأهرام؟ أليس كذلك؟ ..."[3]

وقد يأتي بلغة رسمية فتصبح هي وسيلة التواصل بين الشخصيات:

قال: أعرفت من أي أسرة ؟

قالت: نعم يا أفندم، بداية الأسرة الثانية عشر، بعد سقوط الدولة القديمة طبعا..."[4]

[1]- عبد المالك اشهبون: المصدر السابق، ص 163.

[2] - المصدر نفسه، ص 162.

[3] - المصدر نفسه، ص 164.

[4] - المصدر نفسه، ص 164.

يقول الناقد أن خاصية تعدد لهجات الشخصيات هنا هي مكمن آخر من مكامن إبداع الروائي في "يقين العطش" كما لاحظ تعدد مستويات اللغة وتنوعها وأيضا هيمنة ملحوظة للغة الشاعرية.

وفي الأخير يخرج الناقد إلى ملخص يؤكد فيه" أن الخراط يستهدف صهر هذا التعدد اللغوي في بوتقة التخيل الروائي للحصول على اللغة الروائية المميزة، تجمع بين فصاحة المكتوب وبلاغة الشفوي، وهو ينقل لنا اليومي المنطوق بكل ما تسمح به هذه التعددية اللغوية، من توغل في مسار باللاوعي الفردي والجماعي، وتفجير لمتعة جمالية تستشرف آفاق حساسية جمالية مغايرة"[1].

3-5- طبيعة الحوار ومميزاته:

إن كل قضية يطرحها الكاتب في هذه الرواية (المتعددة المستويات) الأسلوبية والصيغ التعبيرية هي في الواقع دعوة إلى حوار مع قارئ مفترض، قارئ متمكن من عوامل وشخصيات إدوارد الخراط.

قام الناقد بالتمييز بين ثلاث أنواع من الحوار في "يقين العطش" تبعا لطبيعة الطرف المحاور:

أ- **الحوار الكامل:** ورأى الناقد أن الحوار الذي بين "رامة وميخائيل" هو حوار من نوع خاص، حوار صادق وحار، حوار واثق حوار متفهم، إنه حوار كامل ومتكامل.

ب- **الحوار الناقص:** هو حوار قائم على المخاطرة يتسم بالكثير من التحوط والمحاذرة، يتجسد هذا الحوار حين يخوض السارد في مواضيع متفرقة مع أقرب أصدقائه.

[1] - عبد ملك أشهبون: المصدر السابق، ص 165.

جـ- الحوار المقطوع: إن الحوار في رواية "يقين العطش" يسير على عكس القاعدة الحوارية المألوفة، فبدل التناوب في الحوار نجد هيمنة صوت واحد في اللحظة الحوارية التي قد تتعدى المقطع الواحد لتطول الصفحة بأكملها:

- قال: إنها لم ترجع قط.

- قال: إن الرقص لم تتم.

- قال: إنه انتظرها طوال الليل"[1]

وقد وظف الناقد هذا المثال كخير دليل على الحوار المقطوع.

يقول الناقد أن "إدوارد الخراط" قد ترك الحوار "يجري عفويا لنقل سلوكات وأحوال ومواقف الشخصيات نقلا أمينا، فليس ثمة موضوع للحوار، يتم استنزافه حتى آخر قطرة فيه، بل هناك توليد دائم للمعاني والموضوعات من أية جزئية صغيرة، يتلقاها المتحاوران وينشغلان في بسطها ويسهبان في تفصيلها وتقليبها على مختلف الأوجه[2].

يرى الناقد أن الحوار في "يقين العطش" لم يعد بالضرورة يعرض حدثا أو مجموعة أحداث بالمعنى المألوف بل أصبح يعرض أحداث متقطعة ومتشتة ومركبة ومتداخلة، ويعرض تجربة نفسية تمثل في تجربة العشق اللانهائي.

كما قام الناقد بتقديم وظائف الحوار في "يقين العطش":

1- التخفيف من رتابة السرد.

2- عرض شخصيات الرواية.

3- الإيهام بواقعية الأحداث.

[1] - عبد الملك اشهبون: مصدر سابق، ص 167.

[2] - المصدر نفسه، ص 168.

"وبهذا الصنيع الفني المغاير شكلت الظاهرة الحوارية في هذا النص المتميز خلخلة واضحة للبنية الحوارية التي كان الراوي العربي يستثمرها في أعماله في الوقت الذي تحولت فيه لغة الحوار من لغة اختيارية إلى لغة إيحائية تحمل نفسا فلسفيا ورؤيا إشكالية للعالم، وتتجه نحو الرمز بدل التصريح والتعبير المباشر..."[1]

ويمكن القول أن الناقد قد أسهب في تحليله لعنصر شعرية الحوار في رواية "يقين العطش" وفي آخر هذا التحليل الطويل والعميق خلص إلى "نستطيع التأكيد غلى أن إدوارد الخراط في هذه الرواية حاول التخلص من الأسلوب السردي المألوف، والارتقاء بشخصياته إلى مستوى التمثيل على خشبة المسرح الروائي، وهذا ما توفق فيه إدوارد الخراط الذي سعى بكل مهاراته الفنية والأسلوبية غلى تخريج الحوار من ميدانه الأصلي (المسرح) وتوصيله إلى المدار السردي (الرواية) خالقا بذلك (مسراوية) متميزة ومتفردة في أدبنا العربي المعاصر"[2].

[1] – عبد المالك اشبهون: المصدر السابق، ص 171.

[2] – المصدر نفسه، ص 171.

4- المتخيل في رواية: "رقرقة الأحلام الملحية"

معلوم أن التخيل هو ما تتفق عليه المخيلة من صور ومشاهد تستمد عناصرها من الواقع المحسوس والمرئي، ولكنها تعيد صياغته وتوليفه بحسب الموقف أو الحكاية المبتدعة التي يتوسلها الروائي لينسج عالمه الخيالي فالصلة بالعالم الخارجي ...ونتاج التخييل هو ما نسميه المتخيل ...وعلى الرغم من أن المتخيل هو عالم مستقل، قائم الذات، نتيجة للغة والرموز والأصيلة، فإن صلته بالمرجعية الخارجية ينتظم عبر اللغة والدلالة والتقاطع بين الواقعي والرمزي في مجرى الحياة.

يستهل الناقد تحليله بقوله أن رواية "رقرقة الأحلام الملحية" تندرج في صورة التراكم الإبداعي النوعي الذي دأب الخراط على اجتراحه، مرسخا بذلك تقاليد حكائية لها فرادتها.

ليكمل تحليله لهاته الرواية بعنصر عنونة بـ:

4-1- آليات وأساليب إنتاج المعنى الروائي:

اعتبر الناقد أن رواية رقرقة الأحلام الملحية تتجاوز عالم الرواية لتحتضن فنونا تعبيرية تمتد إلى مجلات أخرى ، تدور في فلك السيرة الذاتية خصوصا، والأدب التحفي على وجه العموم .

فقد مزج الخراط بين الواقعي (السير ذاتي) والمتخيل (الروائي) " فمن المعروف أن السيرة الذاتية تضمن إلى عالم الكتابة الروائية من حيث جنسها الأدبي، فهي لا تختلف عن الرواية إلا في اعتبار أن مادتها الحكائية مستمدة من وقائع وأحداث تمتعت بوجود واقعي في سيرة حياة مؤلفها، خارج هذا، تشترك السيرة الذاتية مع الرواية في كل خصائص الجنس الأدبي الجامع،

ففيها تستغل المنظومة الكاملة من تقنيات الكتابة الروائية...وعنصر المتخيل قابل لأن يكون جزءا من نسيج نص السيرة الذاتية"[1].

وقد رأى الناقد أنه هناك الكثير من النقاد والقراء العرب، يولون أهمية قصوى للتماثل الواقعي بين التجربة التي تعبر عنها الرواية وبين التجربة الشخصية لكاتبها، وبالتالي يقرؤون الرواية على أنها سيرة ذاتية وهذا ما وظفه الخراط في روايته "رقرقة الأحلام الملحية" وهو ما رآه الناقد جرأة حين قال " وهنا بالذات تتجلى جرأة الخراط الفنية في تأصيل الإبداع الروائي واجتراح آفاق إبداعية مغايرة، يتقاطع فيها الروائي، بالسير ذاتي بلباقة فنية عالية، حيث يحضر اسير الذاتي هذه المرة من اليوميات والرسائل والمذكرات إضافة إلى تعبيرات قولية أخرى تعتبر عدة احتياطية"[2].

4-2- من اليوميات إلى رواية اليوميات:

لفترة طويلة اعتبر أعتبر أدبنا العربي اليوميات والمذكرات والمراسلات الخامة مجرد خطابات عادية، ولكنها أصبحت اليوم واسعة الانتشار وفرضت نفسها في عالم الأدب باعتبارها نوعا أدبيا له ضوابطه وخصائصه ومعاييره.

يستهل الناقد تحليله بسؤال مفاده: ما هي طبيعة يوميات الخراط التي تبدو مطعمة بالأدب في "رقرقة الأحلام الملحية" ليعود بإجابة يقول فيها "أصبحت يوميات الخراط تتجاوز يوميات الذات الكاتبة فحسب، وتطول تدوين يوميات الآخرين: رقاقة، حبيباته، أهله، معتمدا في صهر كل تلك اليوميات على الأسلوب التوسلي، والخواطر، والتسجيلات، فهي يوميات تتمحور حول مواضيع مختلفة ومتنوعة: تأملات في الحياة، سيرة حياة عادية، سنوات الجامعة، لحظات الاستجمام، لحظات حرجة واستثنائية..."

[1]- عبد المالك اشهبون: المصدر السابق، ص 174.

[2]- المصدر نفسه، ص 175.

واسترسل الناقد تحليله عن طريقة التناول الجديدة والمغايرة لليومية الواحدة وعن ترتيب يومياته كما أشار أيضا إلى أن السارد صرح بأن بعض اليوميات مكتوب طبق الاصل، وغير متصرف فيها، وأن رواية "رقرقة الأحلام ملحية" متفتحة على أنواع تعبيرية كثيرة مثل روايات المذكرات والرواية التراسلية والسيرة الذاتية والرسائل اليومية،" من هنا نقول " أن سر جاذبية الصنعة الروائية المتفردة للخراط عموما، تكمن في هذا الاختراق الداخلي لكل مقومات الكتابة التقليدية وقوانينها الملزمة بحيث يصبح اكتساح كل المناطق الجمالية وتلمس توتراتها، خارج إكراهات قوانين هذه الفنون إستراتيجية لا محيد عنها، ورهانا جماليا في أفق تطوير الرواية العربية".

4-3- شخصيات محلقة في عوالم الحب العذري:

من خلال العنوان يتبين لنا أن الناقد قد قام بدراسة شخصيات الرواية وتبين طبائعها وخصائصها، حيث أن هذه الشخصيات غلب عليها أحاديث العشق ذوات الأجنحة الملائكية، و الحب الظاهر الذي لا يلوثه الجنس أو الزواج، كأنها في عالم غير أرضي هو أشبه بعالم الدوريات وأشار إلى أهم شخصيات الرواية، المتمثلة في الثالوث (رفيق وجانيت والسارد).

ويعود الناقد إلى كتب اليوميات فيجدها مليئة بوصف العلاقات الحميمية في سيرة الأفراد، من وصف للعلاقات والمشاكل اليومية ومختلف أنواع الأمراض، وبذلك تصبح اليوميات بمثابة نص يعيد إدماج جراحات وانكسارات وهواجس الذات التي يرفض كاتب اليوميات البوح بها للآخرين.

يقول الناقد "إن ما يمز اليوميات في هذا النص كونها تنزع إلى استقبال وتجميع كل الخطابات الحميمية، باعتباره تجربة من تجارب الذات، ومسألة مقصية فعلا من الخطاب الاجتماعي على الرغم من أنها المسألة الأكثر خصوصية بالنسبة للذات..."[1]

ثم يكمل الناقد تحليله ويتحدث عن اليوميات والمواقف التي تحدث بين الفتيات والشبان في الرواية والحوارات التي تدور بينهم، ويغلب على هاته اليوميات الطابع الحميمي والعاطفي، والأحاسيس الجياشة والحياة التأملية السامية، وعالم الدموع الهادئة العذبة ليختصر الناقد تحليله هذا لشخصيات الرواية ويومياتها بسؤال: "كل هذه الصرخات اتحرى لشخصيات هذه الرواية التي تعيش الحب المثالي في أدق تجلياته ، و تطرح في النهاية سؤالا ملحا على كاتبها...وهو سؤال الأسئلة الذي يجعل من كاتب يوميات الأمس ، يتحدث عن الكاتب نفسه اليوم، وهو في سن الستين سنة: "هل اندثر كاتب هذه اليوميات ذلك الصبي الطفل الكهل، في السادسة عشر من عمره أم في الستين؟ أم لعله رابض في داخلي، عميقا، لا يريد أن ينضج، صبي شيخ رومانتيكي جدا، خائف مستمر بنفسه وبالعالم معا..."

4-4- أنواع الصراع الدائر بين شخصيات الرواية

يستفتح الناقد تحليله لأنواع الصراع الدائر بين شخصيات رواية "رقرقة الأحلام الملحية" فيقول فيه:

لماذا هذا الاختراق لمسارب الذات الشخصية (السيرة الذاتية) في نصوص الخراط العامة ؟ وفي "رقرقة الأحلام الملحية" بصفة خاصة؟[2]

ثم يعود الناقد للإجابة على هذا الإلتباس بقوله "إن هذا الاكتساح العميق في أقصى مناطق الكائن الإنساني تامة إلتباسا عند الخراط، لهو جزء من استراتيجية تمتد إلى تلك المنطقة

[1]- عبد المالك اشهبون: المصدر السابق، ص 186

[2]- المصدر نفسه، 187.

التي يحلو للخراط أن يسميها "ما بين الذاتيات"[1] ليعود ويفسر "أظن أن هذه المنطقة الغامضة هي ساحة العمل الفني"[2] ففي رأيه هي الثورة التي أن ينطلق منها العمل السردي، وهي المنطقة التي من خلالها تتمظهر ملامح الحضور الإنزياحي لليوميات والرسائل والسيرة الذاتية بصفة عامة.

يرى الناقد أن الصراع الدائر في "رقرقة الأحلام المحلية" هو ليس فقط بين شخصيات الرواية وإنما بين بنيات متقابلة، تتجسد هذه البنيات في ثنائية الحب البهيمي التواق إلى اختراق الجسدي الماجن من جهة والحب العفيف الشريف الطاهر من جهة ثانية، ثم يعود ويحلل شخصيات الرواية وطبائعها وغرائزها ليفصل لنا بين نوعين تتموقع حولهما شخصيات الخراط الروائية "الإنسان الطبيعي" و"الإنسان الاجتماعي".

ويشير الناقد إلى أن الخراط مولع جدا بالعوالم الرومانسية، ولكن هذه المرة كان للطبيعة حظ وافر في روايته، يقول: "وإذا كان ولع الخراط الشديد بالعوالم الرومانسية "الطفولة...المرأة ...الخ" فإن حظ الطبيعة جاء وازنا، كذلك..."[3] ليغوص الخراط في عالم الطبيعة مستلهما منها مستكشفا أسرارها وفضاءها الساحر، باحثا عن مكونات جمالياتها ومتجليا ما كان مستورا منها ، ليستغني عن ثنائية المزج بين الحالة النفسية وبين أحوال الطبيعة التي باتت ثنائية رومانسية كلاسيكية تقليدية.

ثم قام الناقد بالوقوف عن ثلاث أنواع من الصراع الدائر بين شخصيات الرواية:

النوع الأول: صراع الفرد مع نفسه (صراع الدائري)، وهنا يذكرنا الخراط على لسان سارده أن كل إمرئ يعيش وحده..."

[1]– عبد المالك اشهبون: المصدر السابق، ص 187.
[2]- المصدر نفسه، ص 187.
[3]– المصدر نفسه، ص 189.

النوع الثاني: صراع الفرد داخل المنظومة الاجتماعية التي يدور في فلكها (الصراع الأفقي).

النوع الثالث: صراع الفرد مع ما هو ميتافيزيقي (الصراع العمودي)[1].

– يرى الناقد أن ما يغلب على العلاقة التي تسود بين شخصيات الرواية هو الانفصال والهجر، أكثر منها علاقة تواصلية.

ثم يشير في آخر تحليله إلى "مميزات أخرى تطبع نسيج هذه الرواية، كاعتماد الخراط على التكثيف الحدثي، والإدهاش الرصين، والسرعة في تعاقب الصور الصغيرة التي نحسها تافهة في حياتنا اليومية فإذا هي –عبر قناة العمل الفني– وقائع ذات قيمة كبيرة، من خلال سيادة الرؤية المجهرية الدقيقة للأشياء "التافهة" في حياة الإنسان العادية، وتلك إحدى مظاهر التحديث الأخرى في روايات الخراط عموما"[2].

5– الميطاروائي في "حريق الأخلية":

المقصود بـ: "الميطاروائي" Métafiction " في كون الكاتب هو يبدع عالما متخيلا يقدم إفادات وتصريحات حوا إبداع ذلك العالم المتخيل، ذلك أن المساويين في تآزرهما ضمن الإبداع الروائي "يكسران التمييز القائم بين الإبداع والنقد"[3].

استهل الناقد تحليله بأن الكثير من الناقد العرب قد كللو في مقاربة أعمال الخراط من قضايا التخييل الروائي والفضاء واللغة الشعرية وغيرها، إلا أنهم لم ينتهوا إلى "عنصر الميطاروائي ومن خلالها يطرح تساؤلا هو " كيفية اشتغال عنصر "الميطاروائي" في كتاباته، أو بمعنى آخر: كيف تفكر الرواية في آليات "انكتابها" وفي طريق إنتاجها؟[4]

[1]– عبد المالك اشهبون: المصدر السابق، ص 190.

[2]– المصدر نفسه، ص 192.

[3]– سعيد يقطين: الميطاروائي في الخطاب الروائي الجديد في المغرب، مجلة مواقف، العددان 70–71، شتاء وربيع، 1993، ص 191.

[4]– عبد المالك اشهبون: المصدر السابق، ص 194.

وللإجابة على هذا التساؤل قام بالتحليل على النحو التالي:

5-1- الكتابة الروائية من منظور "ميطاروائي":

رأى الناقد أن إدوارد الخراط ما فتى يسترم من كل أشكال التقليد وسلك مسالك مغايرة في نمط الكتابة الروائية وذلك من أجل الإسهام في بناء التغاير الخلاق والحرص على تجديد دماء الرواية العربية، وقد استطاع الكاتب وحسه الحديث عن الكتابة الروائية لدى إدوارد الخراط بإرتياحية كبيرة، من خلال تحققاته النصية المغايرة لما كان مألوفا وسائدا.

وقام الناقد بالحديث عن البدايات الأولى لكتابات الخراط حيث كان يضيق ورعا بما هو نمطي، ويتبرم من القوالب الجاهزة للقول الروائي، فيقوم بتسريبه إلينا على سبيل التذكير والإخبار يستشهد لنا بـ" واحب أن أنمي إليك بعض أنباء ...قد تهمك ...لست أدرى ماذا حدث بين حتى أصبحت أكتب الآن قصصا صغيرة..." ويقول: "فالكتابة الروائية، من منظور الخراط، قفزة إبداعية خارج المفاهيم السائدة وتغيير في نظام القول الروائي، وتنقيب عما هو مجهول، استشعار لظمأ دائم في معرفة وكشف ما هو مخبوء"[1].

فحسبه أن الخراط قد حاول كثيرا تغيير نظام القول الروائي وتغيير المفاهيم السائدة في الكتابة الروائية، والبحث عن كل ما هو جديد وممتع ثم ينتقل إلى التحدث عن زمن الكتابة فيقول الناقد "أما عن زمن الكتابة، فيحرص الخراط على ضرورة تمثل مفهوم الديمومة أو الزمن المستمر كشرط أساس لولوج مغاور الكتابة الروائية لديه".

وقال الناقد أن التركيز كان على زمن الداخلي (الارتجاع/الزمن النفسي) أي التركيز على الزمن النفسي للشخصيات "فيجيئ عرض الأحداث مرة بموضوعية، وأخرى من وجهة نظر ذاتية، ويدل هذا على مدى حميمية التفاعل الوطيد بين الروائي وشخصياته".

[1]- عبد المالك اشهبون: المصدر السابق، ص 196.

وتحدث الناقد ايضا عن استحضار الزمن الخارجي من رواية "حريق الأخلية" فقد كان حاضرا أيضا بقوة وخاصة في أحداث لها حضور عميق في ذاكرته السير ذاتية.

وتوقف الناقد أيضا عند البعد التسجيلي في استحضار الروائي لكل من الرسالة واليومية وقصاصة الأخبار واستشهد في هذا المضمار "هل أستطيع أن أقرا هذه الخطابات الآن للمرة الأولى ربما بعد نصف قرن، دون أن أحس أنني مازلت أكتبها ومازلت أتلقاها..."[1].

ليعود الناقد باستنتاج حول أعمال الخراط السردية بقبوله فيه "إن جل أعمال الخراط السردية تدور في فلك البحث عن المنسي الذي طمر في ثنايا الذاكرة، أو من مجموعة الأحلام الجميلة المجهضة، التي تشكل البؤرة الأساس للمتخيل الروائي، والتي تلغي التذكر المطلق لتستحضر مجموعة من الخيالات والظلال والأصداء والبقايا، وما ترسب وعلق بأقاصي الذاكرة".

5-2- إدوارد الخراط: الروائي والناقد

يقول الناقد "تستدعي الرواية عادة، محفلين أساسيين من اجل خلق فضاء نصي للحوار والتفاعل المنجين، فهناك المسرود له بصفته قارئا ضمنيا.

وفي سياق برتوكول القراءة، ساردا -مؤلفا يستحضر المسرود له قصد إشراكه في هموم وقضايا الكتابة عامة والرواية على وجه الخصوص".

من خلال هذه التقنية يتسنى للمبدع والروائي استعراض الهواجس التي تورقه، مبرزا وجهة نظره، والنقاط العربية في ذهنه.

ويرى الكاتب انه هناك جديد يميز ادوار الخراط وبشكل لافت للانتباه وهو ان الرواية تمكنت من أن ترد الاعتبار لنفسها من خلال أمرين لخصهما الناقد حيث قال:

[1]- عبد المالك اشهبون: المصدر السابق، ص 197.

أولا: لان حضور الخطاب "المطرواتي" منصهر ومنسجم في نسيج النص الإبداعي ولا تبدوا عليه أية علامة الفرض أو الإقحام القسري.

ثانيا: هذه النصوص "المطاروائية" متفاعلة ومتحاورة ومتجاورة، مع/وفي النص المركزي، من أجل المساهمة في توليب التساؤلات الجمالية والتعبيرية حول أسئلة الكتابة والقرائية ونوع الجدل الحاصل بينهما[1].

ويترسل الناقد تحليله في أن النشوة الإبداعية في رواية "حريق الأخلية" من منظور الروائي متحققة على مستويات مختلفة، لكنها تضل دائما مرتبطة ومقرونة بالحرقة، حرقة الأسئلة التي تلازم الروائي وتؤرقه.

يبدي الناقد رؤية أو كما يقول منظوره الشخصي حول رواية "حريق الاخلية" حيث يعتبرها بأنها ليست رواية بل أنها تجنيس يمكن اعتباره تحليلا على أفق انتظار القارئ التقليدي وتشويشا على طبيعة تلقيه له بقول " كما تنتهي من قراءة هذه الرواية نصاب بخيبة أمل، لان كل الاشارات النصية الظاهرة والمضمرة تؤشر على كون الكاتب قريب من عوالم السيرة الذهنية للكاتب نفسه من خلال كثرة استحضار العنصر "الميطاروائي" مما يحثنا على اعتباره عملا مكملا لكتاب الخراط الذي يدخل في نطاق سيرة الكاتب الذهنية إلا وهو كتاب "مهاجمة المستحيل" مقاطع من سيرة ذاتية للكاتبة"[2].

وكعادته يخلص الناقد في الأخير الى نتاج أخير يقول فيه: ان "حريق الاخلية" تثير مجموعة من الأسئلة التي لا تنتهي بانتهاء القراءة، بل ربما تتضاعف وتتحد بعد القراءة من خلال تداخل الروائي و"المطاروائي"، من هنا فهذه الرواية تحتاج الى قراءات متعددة لتسلم بعضا

[1]- عبد الملك أشهبون: مصدر سابق، ص 200.

[2]- المصدر نفسه، ص 203.

من مفاتيحها، تراءت تليق بمقام الرواية ذات المنحنى الحداثي التي لا تكف عن إثارة الاسئلة عوض تقديم الأجوبة الجاهزة"[1].

فنرى ان الناقد اعتبر "حريق الأخلية" رواية ذات صعوبة شديدة رواية حداثية تحتاج قارئ في قمة الذكاء والدهاء حتى يستطيع فهم معالمها وفتح بعض مفاتيحها والإجابة عن بعض أسئلتها التي تكون غالبا دون إجابة.

[1]- عبد المالك اشهبون: المصدر السابق، ص 203-204 .

خـاتمة

ان الرواية الحديثة هي رواية الحرية، إذ تؤسس قوانينها الذاتية ترفض أية سلطة خارج النص، وتكون أية تجربة خارج التجربة الذاتية فالنص الروائي يجب ان يعبر عن الحداثة بالمكونات الداخل نصيه وليس بالمكونات خارج نصيه، ولذلك لا يمكن للحداثة الروائية ان تتحول الى شيئ جاهز، والى وصفات المؤسس عليها ولكل روائي مفهومه الخاص للحداثة، وآليات تجسيدها إبداعيا.

ويمكن الوقوف عند أهم النتائج:

- لقد حاول الناقد عبد المالك أشهبون في دراسته هذه الإحاطة بجميع مظاهر التجديد في متون السردية (الروائية والقصصية) عند ادوار تطرقت الى كل ما له صلة بالتجديد والحداثة بأدق التفاصيل.

- يعتبر التجديد في شكل العتبات السردية وفي تغير شكل العنوان وجماليته من الأمور الحداثية في الرواية العربية التي استعملها الناقد عبد المالك اشهبون ودرسها بشكل مطول ودقيق ومفصل.

- للنهايات المفتوحة سحر خاص و ضباب مغر ومتعة عظيمة. وأنا لا اخفي ميلي الشديد الى النهايات والخواتيم المفتوحة على احتمالات عدة في مختلف الأعمال المقروءة والمئية، وذلك لشعوري بان العمل الأدبي حين ينهض في ختامه لتوديع قارئه وإنما يكون قد وسع روح القارئ بوشمه حتى حوله الى حكاء أو قاص يحكي ويقص لنفسه بنفسه ما لم يحكه الأمل أو ما ختمه من ون ان يتمه، وهذا التحويل الداخلي للقارئ هو المكسب الأعظم لعالم الأب والفن، بل ربما يكون المرتجى المأمول لمختلف المشتغلين بالإبداع. فقد وظف الخراط هذه الخاصية الجميلة في رواية "رامة والتنين" وتطرق إليها الناقد عبد المالك اشهبون واعتبرها خاصية حديثة.

- يعد الحوار من أهم الأساليب التعبيرية في الرواية العربية سواء القديمة أو الحديثة، وتطرق اله الناقد من خلال رواية "يقين العطش" واعتبر التجديد فيه وفي طرقه سواء من حيث الشكل أو المضمون تجديدا في الرواية العربية.

- تكمن متعة قارئ الأدب في تأهبه وتحفزه، في انسداره لان يعرف في توتره وقلقه، في انتظاره وتوقه، في انحيازه تارة ومعرضة أخرى في تصديق عوالم من حير وخيال وصنعه... في تواطؤه المضمر مع الكاتب للمعني بعيدا أو عميقا داخل عوالم المتخيل والمفتوح على العوالم علها.

- ما من جواب نهائي وأخير في طرائق وأساليب وأشكال ومعماره، وما من أفضل في هذا الميدان أو أصوب، أو أعمق تأثيرا، لان كل طريقة إبداع ستكون هي الفضلى في ذائقة مبدعها، كما في ذائقة متلقيها المعجب بها.

وبعد، فقد بذلت ما استطعت وأرجو ان أكون قد وفقت وما توفيقي إلا بالله عليه توكلت واليه أنيب.

الناقد الأدبي د. عبد المالك أشهبون في سطور[1].

- من مواليد 1960 بإغزران/صفرو (المغرب).
- أستاذ اللغة العربية وآدابها ..،
- دكتوراه في النقد الأدبي.
- كاتب وناقد، متخصص في مجال (السرديات) (رواية،قصة،محكمي عربي، قديم...)،
- ساهم في الكثير من اللقاءات النقدية والثقافية في المغرب وخارجه.
- نشر مجموعة من الدراسات في أهم المجالات الأدبية، والدوريات المتخصصة في الوطن العربي.
- جائزة ناجي نعمان الأدبية برسم 2004 (جائزة الاستحقاق).

من إصداراته:

- آليات التجديد في الرواية العربية الجديدة، دار ما بعد الحداثة، فاس، الطبعة الأولى،2005 .
- الرواية العربية في التأسيس الى النص المفتوح "دار انفو برينت للنشر، فاس، الطبعة الأولى،2007.
- "عتبات الكتابة في الرواية العربية"، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية (سوريا)،الطبعة الأولى،2009.

له قيد الطبع:

- "قضايا العنوان في الرواية العربية"، دار النايا للنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، (سوريا)، 2010.
- "زوايا ضليلة في روايات نجيب محفوظ"، مؤسسة الواق للنشر والتوزيع، الاردن، 2010.

[1]- عبد المالك أشبهون: الحساسية الجديدة في الرواية العربية، مصدر سابق، ص 247-248.

1- قائمة المصادر:

- عبد المالك اشهبون: الحساسية الجديدة في الرواية العربية، روايات ادوارد الخراط انموذجا، دار الامان، الرباط، منشورات الاختلاف، الجزائر العاصمة، الجزائر، الدار العربية للعلوم ناشرون، لبنان، الطبعة الأولى، 2010.

2- قائمة المراجع:

1- ابن منظور: لسان العرب، دار المعارف، القاهرة، مصر.

2- أدونيس: النص القرآني وآفاق الكتابة، دار الآداب، بيروت، 1993.

3- الفيروز أبادي: القاموس المحيط، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان.

4- الياس خوري: الذاكرة المفقودة، دراسات نقدية، دار الآداب، بيروت، 1990.

5- المرشد أحمد: الحداثة السردية في روايات ابراهيم نصر الله، الدار العربية للعلوم ناشرون، لبنان.

6- بن جمعة بشوشة: التجريب وارتحالات السرد الروائي المغاربي، المغاربية للطباعة والنشر، تونس، 2003.

7- جابر عصفور: رؤى العالم عن تأسيس الحداثة العربية في الشعر، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 2008.

8- جان ريكاردو: قضايا الرواية الحديثة، ترجمة كمال العويدي العامري، دار الشؤون الثقافية، ط1، 2004.

9- بهاء عطا: في تشكيلات السرد الروائي، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق، سوريا، 2001.

10- حميد الحميداني: بينية النص السردي من منظور النقد السردي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1991.

11- سامي السويدان: جسور الحداثة المعلقة، دار الآداب، بيروت، لبنان، 1997.

12- سعيد يقطين: القراءة والجربة (حول التجريب في الخطاب الروائي الجديد)، دار الثقافة، الدار البيضاء، المغرب، 1985.

13- سعيد يقطين: الميطاروائي في الخطاب الجديد في المغرب، مجلة "مواقف"، العددان 71/70. شتاء/ربيع، 1993، ص 191.

14- سندي سالم ابو يوسف: الرواية العربية واشكالية التصنيف، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 2008.

15- سيرا قاسم: بناء الرواية، دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ، جمعية الرعاية المتكاملة، مهرجان القراءة، مصر، 2003.

16- صلاح صالح: سرد الآخر، الأنا والآخر عبر اللغة السردية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2003 .

17- عبد الله أحمد المهنى: الحداثة وبعض العناصر المحدثة في القصيدة العربية المعاصرة، مجلة علم الفكر، 1988.

18-عمر ازراح: حديث في الفكر والأدب، دار البحث للطباعة والنشر، قسنطينة، الجزائر، 1984.

19- عمر حفيظ: الجريب في كتابات ابراهيم الدرغوثي القصصية والروائية، المطبعة المغاربية للطباعة والنشر والاشهار، تونس، 1999 .

20- فخري صالح: في الرواية العربية الجديدة، الدار العربية للعلوم ناشرون، لبنان، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2009.

21- محمد براءة: القصة القصيرة الهوية، التجريب، الصيرورة، دورية الحوار، الاكاديمي الجامعي، العدد 07، 1988.

22- مجمع اللغة العربية، المعجم الوسيط، مكتبة الشروق الدولية، القاهرة، مصر، 2004.

23- بعطيش يحى: خصائص الفعل السريدي في الرواية العربية المتجددة، جامعة منتوري، قسنطينة، الجزائر، 2011.

24- يمين العيد، تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج الميئوي، دار الفكر، لبنان، ط2، 1999.

25- يوسف الخال: الحداثة في الشعر، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، 1978.

العنـــــوان **الصفحة**

إهداء
شكر وعرفان
مقدمة ..... أ،ب،ج

الفصل الأول: الحداثة في الرواية العربية

1- مفهوم الحداثة 05
1-1-الدلالات المعجمية 05
1-2-مفهوم الحداثة 06
2- حداثة السرد 09
2-1- مفهوم السرد 09
2-2- حداثة السرد 09
3- حداثة البناء 12
3-1- بناء الزمن الروائي 12
3-2- بناء المكان الروائي 13
3-3- المنظور الروائي 15
4- التجريب 16
4-1- المفهوم اللغوي 16
4-2- المفهوم الإصطلاحي 17

الفصل الثاني: ملامح التجديد في الرواية العربية من خلال كتاب الحساسية الجديدة في الرواية العربية "إدوار الخراط"

1- التجديد في شكل العتبات 22
2- تفكك البناء الروائي 27
2-1- مظاهر البناء الروائي المفكك في رواية "رامة والتنين" 27
2-2- نهاية عبارة عن بداية مفتوحة 30
2-3- شعرية الرواية المفتوحة البداية 31

3- شعرية الحوار في رواية يقين العطش 34
3-1- تمظهرات الحوار ورهاناته الفنية 35
3-2- أفعال الكلام وأثرها في الحوار 38
3-3- حالة الحوار الداخلي في تنوعه وتعدده 40
3-4- تعدد السجل اللغوي في الحوار وتنوعه 43
3-5- طبيعة الحوار ومميزاته 46
4- المتخيل في رواية "رقرقة الأحلام الملحية" 46
4-1- آليات وأساليب إنتاج المعنى الروائي 46
4-2- من اليوميات إلى رواية اليوميات 48
4-3- شخصيات محلقة في عوالم الحب العذري 49
4-4- أنواع الصراع الدائر بين الشخصيات الروائية 49
5- الميطاروائي في حريق الأخلية 51
5-1- الكتابة الروائية من منظور الميطاروائي 52
5-2- إدوار الخراط الروائي والناقد 53
خاتمة 57
ملاحق 60
قائمة المصادر والمراجع
فهرس الموضوعات

ملخص:

جاءت دراستنا بعنوان ملامح التجديد في الرواية العربية "الحساسية الجديدة في الرواية العربية " لعبد المالك أشهبون.

سعت هذه الدراسة إلى البحث في كافة جوانب الحداثة والتجريب في الرواية العربية التي شهدت تطورا عظيما في الفترة الأخيرة .

وقد جاء البحث على النحو الآتي:مقدمة وفصلين الأول نظري بعنوان حداثة الرواية العربية وسلطنا فيه البحث عن الحداثة وما تعلق بها من مفاهيم متداخلة ،والفصل الثاني تطبيقي بعنوان ملامح التجديد في الرواية العربية من خلال كتاب الحساسية الجديدة لعبد المالك أشهبون تطرقنا فيه إلى أهم الملامح الجديدة التي وظفها إدوار الخراط في روايته وخاتمة.

الكلمات المفتاحية: الحداثة، التجريب، الرواية.

RESUME

Notre étude a été intitulé les caractéristiques de l'innovation dans la « nouvelle sensibilité dans la version arabe du roman » arabe à Abdul Malik Ohhabon.

Cette étude visait à la recherche dans tous les aspects de la modernité et de l'expérimentation dans le roman arabe، qui a connu un grand développement dans la période récente.

La recherche est venu comme suit: Introduction aux deux premiers chapitres de mon titre de roman arabe moderne et Sultna la recherche de la modernité et y sont rattachés de concepts qui se chevauchent، et de l'application du chapitre II intitulé renouvellement des fonctions dans le roman arabe à travers le livre de la nouvelle sensibilité à Abdul Malik Ohhabon parlé à de nouvelles fonctionnalités les plus importantes qui l'a engagé dans son roman finale Edward Kharrat.

Mots-clés: modernité، expérimentation، roman.