بحوث قسم اللغة العربية وآدابها

اتجاهات الرواية في مصر في العقد الأخير من القرن العشرين

الباحث/ دعاء متولي الحناوي

ملخص البحث باللغة العربية:

تعرضت الرواية في العقد الأخير من القرن العشرين لكثير من التحولات؛ وذلك بفعل ما طرأ عليها من سياقات تنوعت بين السياسية والاجتماعية والثقافية، وغيرها من المتغيرات التي أدت إلى بعض القضايا التي فرضت نفسها على مضمون الرواية والوعي بها، ومن خلال قراءة بعض النماذج الروائية التي تم نشرها في التسعينيات، وخاصة ما ينتمي منها إلى جيل التسعينيات، يمكن تصنيف اتجاهات الرواية إلى: اتجاهات موضوعية: تخص المضمون والقضايا والإشكالات المطروحة في تلك الفترة والتي تمثلت في: الاشتباك مع الواقعي، والاشتباك مع التاريخي والتراثي، الاشتباك مع ذاتية الكاتب، الاشتباك مع الأسطوري والعجائبي، والكتابة النسائية. واتجاهات شكلية وتمثلت في: اللغة والأنواع الأدبية، والأسطورية الشكلية، والأشكال التجريبية.

ملخص البحث باللغة الإنجليزية:

In the last decade of the twentieth century, the novel was subjected to many transformations; This was due to the various contexts that occurred in it between political, social, cultural, and other variables that led to some issues that imposed themselves on the content of the novel and awareness of it, and by reading some of the novel models that were published in the nineties, especially those belonging to the nineties generation, The trends of the novel can be classified into: Objective trends: related to the content, issues and problems raised in that period, which were represented in: clashing with the real, clashing with the historical and

heritage, clashing with the writer's subjectivity, clashing with the legendary and the miraculous, and women's writing. And formal trends represented in: language, literary genres, formal mythological, and experimental forms.

مقدمة

كانت التحولات والتغييرات التي لحقت بالرواية المصرية في العقد الأخير من القرن العشرين، هي نفسها ما أدت إلى تحولات القصة القصيرة في العقد ذاته، فهي تحولات حتمية الحدوث، بفعل ما طرأ على السياقات المحيطة في واقع الحياة، والقضايا التي فرضت نفسها بما طرحته من إشكالات وتراكمات ورؤى تعيد تشكيل العالم كل يوم، وتعيد معه تشكيل اتجاهات الإبداع والفنون والآداب، وبخاصة أن جيل التسعينيات قد نشأ في مرحلة شائكة من التاريخ المصري (الستينيات والسبعينيات)، بما شهدته من أشكال الحراك الفكري والثقافي المنبثق عن السياسي والاجتماعي والاقتصادي المفاجئ والمتسارع.

إن الكثير من التغيرات السياسية والاقتصادية طرأت على العالم وأصابته بتحولات متسارعة وعميقة، وانتقل تأثيرها إلى المجتمع العربي، وأثرت كذلك على الحياة الثقافية والأدبية في هذه المرحلة، منها: حرب الخليج الثانية، وتوقيع اتفاقية أوسلو بين إسرائيل ومنظمة التحرير الفلسطينية، وتفجير مركز التجارة العالمي، وظهور حركة طالبان في أفغانستان، ومذابح البوسنة والهرسك، وحوادث الإرهاب الداخلية والخارجية، وكذلك حادث الأقصر في مصر، وزلزال مصر ١٩٩٢، وتفكك الاتحاد السوفيتي.

ومن جهة أخرى شهدت هذه المرحلة ظهور الهواتف المحمولة وأجهزة الكمبيوتر الشخصية، وانتشار شبكة الإنترنت والقنوات الفضائية، مما وضع العالم في حالة من التنوع الثقافي والإعلامي الكبير، والذي وضع بدوره الأنواع الأدبية في مأزق تحديات لانهائية على مستوى العالم، وسيطرة السلع الترفيهية على العقل العربي في تلك الآونة مع توحش الرأسمالية عالميا، وارتفاع قيمة المادة مقارنة بقيمة الإنسان والقيم العليا والأخلاقية، وحدوث هزات سياسية وثقافية

عنيفة في الثوابت الجمعية للشعب العربي، وليس المصري فقط، نتيجة الانفتاح الإعلامي والفضائي والثقافي والفني، وبالتالي لم يعد مفاجئا التغيير العميق والتجريب المستمر الذي طال الأنواع الأدبية كلها وليس السردي فقط.

اتجاهات الرواية في العقد الأخير من القرن العشرين:

ومن خلال قراءة وتحليل بعض الأعمال الروائية التي تنتمي لهذا العقد، والتي تم اختيارها بحيث تكون ممثلة للرواية لكتاب وكاتبات يمثلون أنماطا كتابية مختلفة، وسنوات نشر مختلفة، وأعمارا مختلفة، ويمكن التمييز بين نوعين من اتجاهات الكتابة على النحو التالي:

أولا: اتجاهات موضوعية: ويمكن حصرها في بعض الاشتباكات مع القضايا والموضوعات الأكثر معالجة وظهورا في هذا العقد، وهي:

١- الاشتباك مع الواقعي.

٢- الاشتباك مع السياسي.

٣- الاشتباك مع التاريخي والتراثي.

٤- الاشتباك مع ذاتية الكاتب

٥- الاشتباك مع الأسطوري والعجائبي.

٦- الكتابة النسائية

ثانيا اتجاهات شكلية: وهي تخص بعض التقنيات والأدوات وآليات الكتابة بغض النظر عن الموضوع المعالج في القصة، وظهرت من خلال:

١- اللغة والأنواع الأدبية

٢- الأشكال التجريبية

أولا: الاتجاهات الموضوعية:

١. الاشتباك مع الواقعي:

كانت التسعينيات بمثابة فترة زمنية مربكة سياسيا واقتصاديا وفكريا وثقافيا، ما بين قضايا كبرى شغلت جيل التسعينيات شكلت مسار حياته ومستقبله، وفي نفس الوقت لم يكن له المساحة أو الحق ليكون مشاركا وفاعلا فيها كما كان الحال في العقود التي سبقت هذه الفترة، مما أدى إلى الشعور بالخواء والتهميش والبحث عن الذات في زحام التفاصيل الصغيرة والحياة العادية، مع الاستسلام للتردي المجتمعي والمنحنى الهابط للقيم والتعليم والإنتاج، وتراجع الثقل السياسي داخليا وخارجيا، والفجوة التي تفاقمت بين طبقات المجتمع، وصعود طبقة استهلاكية تعتمد على سلطة المال وانخفاض قيمة العلم واحتكار الثروة، مما أدى إلى تقلص الطبقة الوسطى، واستشراء الفساد في أوصال النظام الحكومي، وكذلك مظاهر التفكك الأسري والتي من أسبابها توجه المصريون للسفر والاغتراب خارج البلاد لتحسين الأحوال المعيشية، وتردي الخدمات الأساسية للدولة مع ازدياد شعور الاغتراب واللاإنتماء والظلم والقهر، وفي المقابل ازدياد البطالة وانتشار العشوائيات مع الزيادة السكانية التي تتضاعف في مقابل النمو الاقتصادي المتضائل؛ "مما يفجر توترات إبداعية متنوعة في الرواية العربية تزخر بالفضح والنقد والرفض والتمرد على الأوضاع السلطوية والاجتماعية والاقتصادية والقطرية السائدة، تتخذ هذه الروايات أنماطا مختلفة من السرد الواقعي النقدي أو الغنائي أو الرمزي أو التهكمي أو الوثائقي أو الريبورتاج الصحفي أو الأسطوري، بل تتداخل أحيانا هذه الأنماط السردية المختلفة فيما بينها في النص الروائي الواحد، كما تستلهم أساليب من الإبداع الفني السينمائي والمسرحي والفنون التشكيلية"[١].

في رواية "أربع وعشرون ساعة فقط" ليوسف القعيد ١٩٩٨، كان المدى الزمني محددا وقصيرا كما يبدو من العنوان، وفي تاريخ محدد ومعلوم من أحداث مصر، وهو الثاني عشر من أكتوبر عام ١٩٩٢ يوم الزلزال الشهير، عالج الكاتب قضايا إنسانية وأخلاقية تشكل بنية المجتمع من أبعاد مختلفة، ورغم أن الرواية نوع زمني في المقام الأول إلا أن في هذه الأربع وعشرين ساعة، تقرر الأم –محروسة عبد الحي– الخروج من البلدة الريفية التي استقرت بها بعد وفاة زوجها تحت

ظروف معينة، والذهاب إلى القاهرة للاطمئنان على أبنائها بعد علمها بوقوع الزلزال، وهو وضع معكوس اجتماعيا، شكلت هذه الزيارة التي استغرقت "أربع وعشرون ساعة فقط" نوعا من أنواع الرحلة ذات الطابع الخاص، هذه الرحلة كشفت الستار عن مدى اهتراء المجتمع، واتخذ الكاتب من أبنائها السبعة نماذج وأنماطا مجتمعية مختلفة، من حيث التعليم والثقافة والطبقة الاجتماعية والاقتصادية، وكذلك الوظائف والأوضاع المهنية المختلفة، بين القاضي "نجيب"، والسمكري "نادر"، ومفتشة الآثار "نادرة"، والعانس متوسطة التعليم "نجيبة" وغيرهم، والتنوع الثقافي والطبقي المتباين في أرجاء القاهرة، من المنيل إلى تل العقارب إلى المنيرة والسيدة زينب وعين شمس، معبرة عن مدى الفوضى التي تعيث فى الواقع بدرجة صادمة.

فيتزوج أحد الأبناء "نادي" من راقصة ويسكن في أحد أعشاش الأحياء الشعبية في وضع مزري ومخجل، بعد شعوره بالاحتقار والنبذ من بقية إخوته بسبب تعليمه ومهنته الحرفية البسيطة، ثم "نادر" الذي ينتظر إما الفضيحة أو الموت بعد انهيار جزء من العقار الذي يقطن به وهو يقف في البلكونة بملابسه الداخلية بجوار إمراة لا تمت إليه بصلة في وضع دال على جانب أخلاقي غير معلن من المجتمع، أما "نادرة" التي يؤجر زوجها حجرات منزله، ويؤجر زوجته أيضا لطالبي المتعة، ويحدث ذلك في وجود الأبناء، والابن النصاب الذي يعاني الفزع إلى حد الهوس من أصحاب الديون والشرطة، والابن الأكبر القاضي المتزوج والمغترب لزيادة دخله ولكنه ينوي الزواج بأخرى تسيطر عليه وتحاول تدمير زواجه الأول، وغيرها من الحكايات التي انتظمت الواحدة بعد الأخرى في فصول متتابعة:

"وصلت إلى تل العقارب. كأنها قلبت صفحة في جريدة أو مجلة أو كتاب. بلد أخرى غير البلد التي كانت فيها. أقل من اللحظة وأبسط من الثانية. كيف تتجاور البيوت الفاخرة والبيوت البائسة ويتداخلان بهذه الصورة؟ الشوارع المسفلتة والشوارع التي من التراب. والهواء المحمل برائحة ماء النيل والمعطر بالمورد البلدي والياسمين. الذي كانت تشمه من دقائق قليلة. نقلة موجعة ومؤلمة. وجدت نفسها في حي من الغبار والوحل. الأطفال وجوههم كتل من الذباب المتحرك. وجوه من الوحل. أخرجت النوتة التي معها. دليلها العائلي. عناوي

عمرها العاطفية، سكتها التي في القلب إلى أهلها وناسها. قرأت العنوان وسألت الناس عنه"(٢)

هذه الحكايات شكلت أوضاعا اجتماعية لأسرة واقعة تحت ضغوط مختلفة، وكل منهم كانت له مسارات متنوعة في اختيار البدائل والحلول لمواجهة هذا الواقع، اعتمد الكاتب الحكي التقليدي بلا تجريب على مستوى الشكل أو المضمون، يفضح الواقع من منطلق زمني يحيل إلى العنوان كركيزة، وفي زمن لا يتجاوز اليوم والليلة تتكشف حقيقة المجتمع عن عوراته دفعة واحدة، وكأن الزلزال لم يحطم البنايات القديمة والهشة فقط، ولكن حطم زيف الواقع الذي يبدو من الخارج متماسكا وقادرا على الاستمرار، وكشف عن دعائم المجتمع المتمثلة في مخرجات التعليم والزواج والعدالة والعمل والعائلة والمستقبل، توشك منفردة ومجتمعة، أن تتحول إلى كارثة حقيقية:

" لكن الرجل الغريب جلس أمام محروسة وقال أنه ليس مجنونا، وأن اليوم هو الاثنين الثاني عشر من أكتوبر سنة ١٩٩٢، وإنه وقع في حوالي الساعة الثالثة والربع زلزال كانت قوته خمسة وستة من عشرة حسب مقياس ريختر، وأنه يأتي إلى هنا يوم الاثنين من كل أسبوع، لأنه يوم عطلته، فهو يعمل حلاقا، يغلق صالونه ويأتي ليؤجر غرفة بالساعة، يدفع في الساعة الواحدة خمسين جنيها، مبلغ كبير أليس كذلك؟ فهو لا يملك مكانا، إن كانت معه امرأة يحضرها وإن لم تكن معه امرأة فالست المحترمة – بنت الأصل– نادرة جاهزة."(٣).

الحكايات شكلت صورة عامة للمجتمع والواقع، وإن شابها أحادية المنظور والتحكم الصارم من الكاتب لتصل إلى خطاب صارم لا تتعدد فيه احتمالات التأويل، شخصيات مسطحة وعمومية ذات بعد واحد يسيطر عليها الكاتب سيطرة كاملة، "والعمل المغلق ذو معنى واحد يفترض تأويلا حرفيا بحيث ينحصر كل اهتمام الدراسة التقليدية للأدب في توطيد هذا الفهم المتواطئ للنص، أما العمل المفتوح فمتعدد المعاني، إنه يفلت من سلطة مؤلفه، ويجاوز حدود عصره والمجتمع الذي أنتج فيه، ويكتسي باستمرار دلالات جديدة وغير متوقعة، وأحيانا متعارضة كليا مع القصد الأصلي لمبدعه، والفهم المعكوس نفسه الناشئ عن ازدواجية العلامات لا يخلو من ثراء"(٤)، هذا النوع من الروايات يمثل النصوص السردية التي تنتمي إلى التقليدية أو

الكلاسيكية الممتدة عن عقود سابقة، فهي لا تنتمي إلى فنيات وتقنيات السرد التجريبي في التسعينيات، ولكنه نمط له حضوره في هذا العقد أيضا جنبا إلى جنب مع الروايات التجريبية.

من خلال هذا النموذج طرح موضوعات عكست طبيعة المجتمع وواقعه من زوايا مختلفة، وهي غير منفصلة عن عوامل أخرى تشكل الواقع وتفرزه، لذلك فإن هذا النموذج مع ما سيأتي من النماذج الروائية التالية لها، والتي تمثل بقية الاتجاهات الموضوعية من سياسي وذاتي وتاريخي وأسطوري ونسوي، كلها في النهاية تشكل الواقع في العقد التسعيني وتعكس أوضاع وهموم الكاتب والمواطن المصري وإشكالياته ووعيه بها، وهذه العوامل هي ما أفرزت ليس فقط اتجاهات السرد والرواية، ولكنها أيضا أفرزت الواقع الحالي بما شكلته من نتائج ممتدة ومستمرة الأثر على الأدب والحياة بشكل عام، كما كان لاختيار طبيعة الشخصيات الرئيسة وبيئتها وما يحيط بها من ضغوط وأوضاعها الاقتصادية والثقافية والنفسية والاجتماعية خصوصيتها، فكانت معبرة عن شرائح مختلفة من المجتمع، وخاصة الفقيرة والوسطى، والتي تعرضت للضغط والتعديل بشكل مستمر، لتكون الرواية في النهاية مرآة تعكس الواقع وتعيد بنائه برؤية إبداعية ووعي فردي.

الاشتباك مع السياسي:

من المفترض في الرواية السياسية أن تعالج بعض القضايا والموضوعات التي تمس السلطة والصراع مع النظام الحاكم، والأحزاب السياسية في مقابل السلطة في أشكالها المختلفة، وموقف المؤسسة الحكومية مع القوى المعارضة، وطرق توزيع الثروة والتعليم والقوى العاملة، وتوجهات البلاد الاقتصادية وتأثيرها على الفرد ومراكز صنع القرار، والعلاقة بين المؤسسات والمحكومين، ومظاهر القمع والاستبداد والوعي الأيديولوجي بالواقع وتداعياته، هذه الموضوعات وما شابه من قضايا تشكل بؤرة الاهتمام والفكرة الرئيسية في الرواية التي يمكن أن نطلق عليها رواية سياسية، لكن في التسعينيات لم يكن الموضوع السياسي هو الموضوع الوحيد أو الرئيسي في النص، بل وحدة كلية تتناول الوعي باشتباك السياسة السائدة مع كل الأنساق التي تؤثر على المواطن، بداية من الحق في الحياة والطعام والتعليم والصحة والأمن، وحتى المشاركة في صنع القرار واختيار ممثلي الشعب ورأس نظام الحكم والقضايا الخارجية والحروب، من خلال شخصيات مأزومة برؤية ووعي خاص للواقع وطرق مواجهتها له، وتصادمها ببعض المواقف والأحداث والقضايا التي يرتكز عليها

الكاتب، لكن في الغالب لم تكن السياسة المحور الرئيسي الوحيد التي تدور حولها الشخصيات والأحداث.

وسواء الأحداث تدور في إطار اجتماعي أو اقتصادي أو ثقافي أو أيديولوجي أو تاريخي، فالشخصيات في حالة أزمة مع إشكالية ذاتية بين مبادئ وقيم وصراعات داخلية، وبين عوامل خارجية بتنويعات مختلفة، ولكنهم جميعا في وضع إنهزام وانكسار وقهر وقمع، شخصيات لا تنتمي إلى مجموع أو كيان أو مؤسسة، بل فرد هامشي يعاني تداعيات القرارات والأوضاع السياسية للبلاد، غالبا في وضع يائس، بعيدا عن فكرة البطل القومي أو الملحمي تبحث هذه الشخصيات عن حلول لأوضاعها الضاغطة.

في رواية "مقتل فخر الدين" لعز الدين شكري ١٩٩٥، والتي تشكل نموذجا للرواية السياسية بشكل جيد، حيث اختار الكاتب نموذجا كلاسيكيا من الشخصيات التي يمكن أن تمثل صورة البطل، وذلك في سماته النفسية والأيديولوجية التي تجعله يقف في مواجهة الظلم والقهر ومناصرة الحق والمطالبة بالعدالة والحرية، شخصية "فخر الدين"، من المفترض أنها شخص واحد، في فترة زمنية واحدة، ولكن بتنويعات مكانية وسياقات أيديولوجية اقتصادية وسياسية وثقافية واجتماعية مختلفة، كل فصل يمثل شكلا من أشكال الصدام مع سلطة من السلطات التي تتحكم في مصائر الشخصيات، المال، التعليم، الحرية، الفن، والقضايا السياسية، وأدت جميعها إلى مصير واحد لشخصية فخر الدين: القتل.

بدأت الرواية بمزيج من سرد سياسي وبوليسي حيث الحدث الأول هو التحقيق حول مقتل فخر الدين ولماذا حدث ذلك ومن الفاعل، لتخفت الأجواء الغامضة التي تعطي انطباع زائف رواية الجريمة تدريجيا ويحل محلها المقصد الحقيقي، وبالبحث يكشف المحقق مقتل فخر الدين في مناسبات وأماكن عدة، فقد قتل في بلدته بعد صدامه مع التقاليد التي تقوم على المال ولو ببيع الشرف والبراءة، وقتل في مدرسته لتمسكه بحلمه وطموحه في تعليم حقيقي وفرص للمستقبل تقوم على العدالة والحرية، وفي الجامعة وهو يقاوم الاستسلام لدعوات الخيانة من قبل السلطة حتى لا يتحول إلى مرشد عن زملاء النضال ضد الأوضاع القائمة، ثم مقتله بعد رفضه تنفيذ الأوامر

العسكرية للحرب ضد العراقيين في حرب الخليج لتحقيق صفقات سياسية لا تخص الإنسان البسيط بل بالمصالح العليا لفئة حاكمة.

هذه الحكايات المنفصلة المتصلة والتي يشكل كل منها قصة قصيرة فنية مكتملة الأركان، تشترك في الراوي الذي يشكل مع الشخصية الرئيسية "فخر الدين" الرابط بين كل الفصول، كما أن الغموض والرمزية والتحقيق حول الجريمة يشكل الوحدة الفنية للنص، كما يحدث تراكما لبنية شمولية للعالم السردي داخل النص وما يعكسه من العالم خارجه، موظفا تناصات مختلفة تحمل أبعادا سياسية لشعر من قصائد محمود درويش وأمل دنقل، شعراء موسومين بالنضال والكفاح ضد أشكال الاستعمار والاحتلال والسلطة مختلفة الأشكال، تلخص أوضاعا وحالات إنسانية وسياسية مكتملة، مما يمنح النص دلالات إضافية مستمدة من النص الشعري المتسق والبنية الدلالية للنص السردي، وتختزل فصلا كاملا في سطور شعرية منتقاة بعناية، سواء في بداية الفصل أو في نهايته.

وفي مواجهة بين "فخر الدين" وضابط أمن الدولة بعد اعتقاله أثناء مظاهرة طلابية في الجامعة، يقول فخر الدين بعد الضغط والكثير من الاستجواب وتكسير الأعصاب:

"**اسمعني يا سيادة العقيد. أنت تتحدث باسم السلطة وقوتها. ولذا أنت تعتقد أنك تحتكر الصواب لأنك أقوى، وهذه هي المشكلة الرئيسية التي تحول دون حدوث تفاهم بيننا. أنا أعلم جيدا أنك أنت الأقوى الآن لأنك تسيطر على وسائل القوة التي تضعها** السلطة **تحت تصرفك، وأنك تستطيع فعلا بإشارة منك أن تعرضني لأساليب أبسط ما توصف به أنها غير إنسانية... فرك العقيد سمير ذقنه بيده وهو ينظر نحو الباب، خرجت الكلمات ببطء من بين شفتيه: هل تعرف ما هي المشكلة؟ المشكلة أنك لا تعيش في الدنيا أساسا. أنت شخص وهمي. لقد قابلت في مهنتي هذه أصنافا شتى من البشر، منهم المغفلون المضحوك عليهم بكلمتين، أنت شيء مختلف تماما. أنت وهمي. مائة في المائة**"(٥)

القارئ في نهاية الرواية يصل إلى خلاصة واضحة مؤداها: أن رمز الثائر البرىء الطموح الحالم الحر لابد من مقتله والتخلص منه في أى مكان قد يتواجد فيه، وكل من قد يصبح "فخر

الدين" فمصيره محتوم، ولن يبقى سوى الضعفاء أو المقهورين أمام القتلة أو المستفيدين منهم "في ظل نظم حكم استبدادية، بل تعدت ذلك كله إلى تحطيم الدور السياسي الذي يمكن أن يلعبه الأفراد في ظل النظم الديمقراطية، حيث تنسحق إرادة المواطن أمام الحضور الطاغي للدولة الاستبدادية، فكيف لمواطن تجرفه الأحداث الكبرى كل يوم إلى غير ما يهوى أن يحكم عقله، ويقف متزنا أمام ذلك الظلم والاستبداد والفساد، لقد تهشم وعيه وفقد ثقته بكل ما حوله، حاضرا ومستقبلا"(٦). وتواجد "فخر الدين" بكل تلك الأوضاع والسياقات المختلفة وكأنه شخص آخر كل مرة في زمن واحد، يصنع منه رمزا للاستمرار والامتداد غير المنتهي، حتى وإن انتهت جميعا بالقتل الأكيد أو المحتمل.

ويحاول الكاتب في كل فصل أن يخلق حدثا مركزيا يعرض من خلاله وعيه ورأيه تجاه القرارات السياسية وفي نظم المجتمع بوجه عام، ويوظف شخصية "فخر الدين" وسيطا أو بوقا له، ففي الفصل الخاص بتجنيد فخر الدين والوضع المهين القاسي له ولأمثاله في المعسكر، ثم التعرض لمحاكمة عسكرية لعصيان الأوامر بالسفر للحرب ضد العراق، فيقول:

" **أولا أنا لست مواطنا، أنا رعية. المواطن يشارك في إدراة وطنه، وأنا لم أشارك. وبالتالي لا أتحمل مسئولية أخطاء من أدار. المواطن له حقوق وعليه واجبات. وأنا لم أسمعكم تتحدثون عن الوطن إلا ساعة تقديم الواجبات فقط. المواطن عضو في جماعة، لها** مصالح **مشتركة، ولكنكم تخضعون الجماعة ومصالحها لمصلحتكم أنتم وتجعلون منها مجرد رعية لأوامركم. أنا لم أخترکم وليس بيني وبينكم عهد كي أصونه. ثانيا سياسة الدولة ومصالحها التي تتحدث عنها ما هي إلا سياستكم أنتم ومصالحكم أنتم، وهي تقود إلى الحرب وإلى الخراب مثلما ترى، وليس لكم أن تخضعوا الناس لمصائب تجنون أنتم من ورائها المصالح.**"(٧).

ويظهر اللاشتباك مع السياسي في روايات مثل: "ذات" لصنع الله إبراهيم، ومن زاوية الوسط الصحفي والإعلامي في "مريم التجلي الأخير" لإبراهيم عيسى، ومن زاوية السجن والسجناء بقضايا سياسية وغير سياسية في "شرف" لصنع الله إبراهيم، أو من زاوية أحد أفراد الشرطة والتي كانت تمثل أداة أساسية من أدوات السلطة، ليتمرد على انتهاكاتها من خلال رواية

"يوميات نائب في الأرياف" لحمدي البطران، أما الأسلوب التهكمي والرمزي في "مقامات عربية" لمحمد ناجي، مع الاشتباك بالتاريخي والتراثي فكان نصا مغايرا وتجريبيا للاشتباك بالسياسي في الفكرة وطريقة المعالجة.

٢. الاشتباك مع التاريخي والتراثي:

اهتم السرد في التسعينيات بفلسفة التاريخ والوعي به، من حيث الزمن والأجيال والحدث ورؤية الكاتب الذاتية للتاريخ، أهملوا الشخصيات التاريخية العظيمة أو صاحبة البطولة ومحركة الأحداث التاريخية الرسمية ليتجهوا إلى الفئات المهمشة والعادية، مروا علي القضايا الكبرى مرور الكرام، كعلامات على الزمن والحدث، واستدعاء للمخزون الثقافي للقارئ، ومن وجهة نظر شخصية تستند إلى التغييرات الشعبية الاجتماعية والثقافية والفكرية وأنماط الحياة.

تمثل الرواية التاريخية في التسعينيات مدونة شعبية أو ذاتية، يختلط فيها الزماني بالمكاني بالتراثي والشعبي، وتتداخل فيها الأزمنة وتتباعد، ويتحول الماضي إلى مرتكز لتحليل الحاضر واستشراف المستقبل، وبؤرة تنطلق منها أيديولوجيات تحطيم المقدس وتعميم الخاص وترسيخ كلية الرؤية للقضايا الكبرى والصغرى معا، وتوظيف ظواهر جديدة منها اشتباك التراثي بالفانتازي أو الأسطوري وتداخل التاريخي بالخيالي، والاشتباك مع ذاتية الكاتب وحياته، كما أن السرد التاريخي يعد مادة خصبة للجمع بين الأنواع الأدبية وغير الأدبية في بوتقة واحدة وبتناغم كبير، فيتداخل الشعري بالصوفي والتقريري والمقالات والفلسفي وغيرها.

في رواية "أطياف" لرضوى عاشور، في هذه الرواية زاوج بين التاريخ الشخصي للكاتبة أو السيرة الذاتية، وبين التاريخ الرسمي والأحداث والشخصيات التاريخية، ولا انفصال بينهما في حقيقة الأمر، وكذلك زاوجت بين الشكل التاريخي والموضوع التاريخي، وبين التاريخي والمعاصر، وتضفير بين العام والخاص، بين الشخصيات التاريخية الكبرى وبين الشخصيات المنسية التي لا يهم تاريخها أحد، تاريخ المتن وتاريخ الهامش، تاريخ المكان والأشياء والكتب والكتاب، وبين التاريخ الحقيقي وبين التاريخ الافتراضي أو التخييلي، ما كان وما كان يمكن أن يكون، من خلال شخصية تخييلية تمثل معادلا موضوعيا للكاتبة تدعى "شجر"، فتناولت الكاتبة "شجر" وعائلتها وتاريخها الشخصي المشتبك مع بعض الوقائع والأحداث التاريخية، في سياق هامشي أو تفاصيل

عادية ويومية ولكن لها دلالتها في بنية الشخصية وانعكاسها في شخصية الكاتبة، كما تناولت أحداثا كبرى في التاريخ المصري والعربي.

حدث التزامن بين السياق الزمني والتاريخي لذاتها وللوطن، وبين زمنية وتاريخية الشخصية التخييلية "شجر" في تناوب بحيث يختلط الأمر أحيانا عن أي الشخصيتين تتحدث، مع تداخل كبير في الأنواع الأدبية الذي يجمع بين التاريخ والمذكرات والمقالة والسيرة والسرد وشهادة العيان الشفهية والشعر والتراث، "نحن بإزاء إشكالية معرفية، تحتاج لبحث وتقصي حول الكيفية التي تعمل بها آلية الوعي في هذا النوع من القصص، التي تستبدل العام بالخاص، والمشاريع الكبرى بالممارسات الصغيرة، حتى يمكن القول إن المبدع المنغمس في ثقافة ما بعد الحداثة، لا يسعى إلى خلق أسطورة كلية تحاول تفسير العالم بقدر ما يسعى إلى خلق أسطورته الذاتية، والتي تمكنه من قراءة العلامات الخاصة واللصيقة، وفي سبيل هذا يعيد النظر في كثير من الثوابت المعرفية، ويبدأ بأقرب نقطة من جسده"(٨)

أما العناوين الجانبية فصنعت نصا داخل النص مثل: (نبذة عن حياتي الدراسية)، (نبذة عن بداية حياتي العملية)، (الحالة الاقتصادية والاجتماعية بين ١٩٠٤ و١٩٠٦)، هذه المذكرات تخص جد "شجر" الشخصية الافتراضية، وتقوم "شجر" بالبحث عن وقائع تاريخية بحكم عملها وتخصصها في التاريخ وعملها بالجامعة، فتجمع الوثائق والكتب والمقالات عن واقعة "دير ياسين" عبر الروايات المختلفة لعرب ويهود، وتقارن بينها وتدحض الضعيف منها في شبه بحث تقريري، وشخصية "شجر" الأستاذة في التاريخ وظفتها الكاتبة أيضا في عمل تحقيقات حول بعض الأحداث الهامة مثل: مذبحة صبرا وشاتيلا وودير ياسين واحتلال فلسطين، فتتوالد الحكايات باستمرار وتتداخل في نوع من الانفصال والاتصال المتدفق بتقنية التداعي الحر:

" **قبل أربعة أشهر شن الصهاينة غارات مكثفة على لفتا فسقطت، وهاجموا حيين عربيين في القدس الغربية واستولوا عليهما. أغلقت طريق السيارات الوحيدة التي تربط بين دير ياسين والقدس فتعذر وصول أهل القرية إلى العاصمة إلا عبر قوس ملتف يأخذهم جنوبا إلى عين كارم ثم شرقا إلى المالحة ثم شمالا مرة أخرى إلى القدس..**"(٩)

"أطياف" عنوان دال على هذا النوع من النصوص الذي يجمع أطيافا من كل شيء، وأطياف من الشخصيات على اختلافها أيضا، وأطياف من الواقع والخيال والتاريخ بوعي ورؤية معاصرة، رؤية تحاول البحث عن العلة في التاريخ والحاضر، من خلال بعض الوقائع التي تتعرض لها "شجر" وكذلك "رضوى" في حياتها المعاصرة، والتي اصطدمت مع القوانين واللوائح في الجامعة والسفر والتعليم والثقافة والفكر، قوانين تحول دون تجاوز أخطاء التاريخ بل واستمرارها، ومع تداخل الأزمنة تتلاعب الذاكرة لتحتفظ بأشياء وتاريخ وتسقط أخرى بقوانين خاصة لها دلالاتها وإحالاتها النفسية والفلسفية، بتقنيات تجريبية في التناول والراوي واللغة:

" **قامت شجر ركبت سيارتها. سارت بمحاذاة المجرى المائي. الشلوفة، جنيفة، كبريت، فايد: قصور الأثرياء. المنتجعات الصيفية. أشجار الموز. الدفرسوار. وسهول الاسماعيلية: الممر الطبيعي بين سهول سيناء وسهول فلسطين، جمال حمدان مرة أخرى. غربا إلى قلب الدلتا. شرقا إلى قلب فلسطين. دخلت المدينة. سارت بمحاذاة ترعة الماء العذب. القوات البريطانية مرت من هنا إلى فلسطين. القوات الإسرائلية أتت من فلسطين وصوبت مادفعها هنا. الفلاحون أتوا من صعيد مصر ووجهها البحري. عادوا. أو ماتوا هنا. لماذا بقى الصوت حاضرا إلى هذا الحد؟ لماذا تصون الذاكرة أشياء دون أشياء. المذياع خشبي صغير موصول بالكهرباء. من هذه البنت المنصتة؟ ينبعث الصوت معلنا: قرار من رئيس الجمهورية بتأميم الشركة العالمية لقناة السويس البحرية شركة مساهمة مصرية "محلاك يا مصر وأنت ع الدفة/ والفرحة عاملة في القنال زفة.. انسحبت قواتنا إلى خط الدفاع الثاني. أتنحى بشكل كامل ونهائيا" المذيع ينتحب. لا. النار من جديد على جانبي المجرى المائي . نعش. من المحمول على الأكتاف؟ بالروح بالدم نفديك يا رياض. يعبرون إلى الضفة الأخرى. الله أكبر والجنود وأسراب الحمام. نعش من المحمول على الأكتاف؟ نعش السيد؟ نعش سيدة الغناء؟ نعش الولد؟**"(١٠)

التداعي الحر منح الكاتبة قدرة على الغزارة السردية بأشكال مختلفة، فجمعت الكاتبة من خلال السيرة الذاتية وشخصية "شجر" تاريخ المكان ومساراته الزمنية المختلفة من حفر القنال إلى العبور، في ومضات تومض بتتابع سريع، بتقنية عرض مشاهد سنيمائية، جمعت بين الصوت

والصورة، "رحابة التجربة الروائية وتميزها وتعدد مستوياتها وتداخل أزمنتها، وتناوبها بين لغة السرد ولغة الذات، في نقلات سريعة مفاجئة بحيث يصبح العالم الذي تخلقه الرواية عالم معقد متعدد السطوح، كما أن زمن الأحداث من التشابك والامتلاء، بحيث يكون الاقتصار على منظور واحد غير كاف لكشف الدلالات المعقدة المتصارعة"(١١)

ومنها روايات "مسالك الأحبة" لخيري عبد الجواد، و"مقامات عربية" لمحد ناجي، و"مطارح حط الطير" لناصر الحلواني، و"البشموري" لسلوى بكر، و"طيور العنبر" لإبراهيم عبد المجيد، و"كتاب التجليات" جمال الغيطاني، وغيرها.

الاشتباك مع ذاتية الكاتب:

إن السيرة الذاتية في عقد التسعينيات سيرة ذاتية غير مكتملة، هذا النقص يشوب الشكل والموضوع، فهي غير مكتملة الأركان، يعالج الكاتب جانبا من حياته يخضع لقانون انتقاء خاص، لا يتعلق الأمر بالكشف أو الإعلان عن معلومات تخص حياته، بوصفه شخصية غير اعتيادية تستشعر أهمية، أو يشبع فضول قارئ في التعرف على سيرته الذاتية، لكنه شكل تجريبي يتخذ الكاتب من اسمه في النص أداة أو تقنية، تثير فضول القارئ من ناحية، ونوع من التمرد على نظرية موت الكاتب وضرورة إخفاؤه، بحيث أصبح الكاتب شخصية سردية في النص، يمارس حضوره دون قناع، سواء في كتابة النص ذاته، أو شخصية سردية فاعلة وممتدة تتماهى بين المتخيل والحقيقي، في سرد تلقائي يفتقد الشكل التقليدي والخط الزمني المنتظم، "وفي القصة التي تنتمي إلى الصيغة النفسية نواجه تركيزا كبيرا على التجربة الشخصية الفردية على حساب الصورة الاجتماعية الأشمل، كما إن الصراعات فيها تكون داخلية ذاتية أكثر من كونها خارجية، بين أناس متعددين، وسوف يقع الحدث داخل العقل أكثر مما يقع في إطار العالم الحسي المادي"(١٢).

هذه الذاتية قد توقع النص، أيا كانت طريقة المعالجة السردية لذاتية الكاتب سواء كانت شكلية أو موضوعية، إلى طغيان أيديولوجية ذاتية ووعي منفرد وصوت واحد يفرضه على القارئ، لكن دون دعوة إلى اعتناق أو تبني أيه أفكار أو قناعات، يتكرر ذلك في الروايات التي تنطوي على ذاتية الكاتب يقوم بدور راوي يعلن عن حضوره، أو الراوي بضمير المتكلم، "وضمير المتكلم

يعقد الصلة بين السارد والمروي له، ويقرب المسافة بينهما، فيخلق جوا من الحميمية، يهيىء المخاطب السردي لقبول السرد والتماهي مع السارد أو ليقترب من القارئ، فيشعر أن السارد يتوجه إليه هو بالسرد في تجربة بوح يختصه بها دون سواه"(١٣).

تكرر حضور الذات في أكثر من نص بأشكال مختلفة منها: "أطياف" لرضوى عاشور، و"هراء متاهة قوطية" و"الحزن يأكل الروح" لمصطفى ذكري، و"كلما رأيت بنتا حلوة أقول يا سعاد" لسعيد نوح، و"حجرة فوق السطح" و"حلم على نهر" لجار النبي الحلو، و"قميص وردي فارغ" لنورا أمين، و"التجليات، رحلة الأسفار الثلاثة" لجمال الغيطاني، و"العاشق والمعشوق" لخيري عبد الجواد، و"مريم التجلي الأخير" لإبراهيم عيسى، وكان التعامل مع حضور الذات في الكتابة تختلف من كاتب إلى آخر.

لم تكن الكاتبات يملكن الجرأة غالبا على الإفصاح داخل النص عن الجوانب الشخصية لأنفسهن، رغم أن الكتابة النسوية تنطوي على كثير من التاريخ الشخصي، لتنقل جانبا من حياة اجتماعية أو فكرية أو تجربة ما، سواء كانت عاطفية أو حياتية، لا يتم الإعلان عنه صراحة بل من خلال شخصية تخييلية، أو في حوار خارج النص، أما في التسعينيات كانت الكتابة عن الذاتية يتم بتفاصيل شخصية خاصة وبلا خجل أو تمويه، في رواية "قميص وردي فارغ" لنورا أمين، كان النص محاولة لمحاكاة تجربة عاطفية وأبعاد شخصية خاصة بالكاتبة، أعلنت عنها صراحة وبتفصيليات شخصية دقيقة، تحول المتن إلى لعبة سردية بينها وبين بقية عناصر السرد في حضورها المتعين وبصفتها كاتبة، والنص عبارة عن تجربة عاطفية لا يمكن التحقق من مساحات الخيالي والحقيقي منها، "ونورا أمين عمدت إلى كسر الإيهام بالواقع، حيث تتدخل الرواية، في أثناء السرد، مخاطبة المتلقي مباشرة، موحية له أن ما يقرأه لا يعدو كونه تجربة كتابية إبداعية، ترتكز إلى الاختزال والتكثيف وترك مساحة له للتفاعل معها، مغرية المتلقي بالانهماك في عملية إنتاج النص"(١٤)

كتابة نورا أمين تمثل المرأة، والكاتبة، والإنسانة، والتي تتعرض للتنمر والابتزاز الفئوي بحكم وضعها الاجتماعي كونها مطلقة، والأدبي كونها كاتبة، وعاشقة تمر بتجربة عاطفية على الورق، فتكتشف ذاتها وتصبح أكثر تحررا وقدرة على الحياة واتخاذ القرارات والهروب من الملل الضغط

والخوف، وتتحول الكتابة إلى عالم افتراضي تتحرر فيه من قيود وأغلال المجتمع، حتى من أغلال ذاتها المستسلمة والخاضعة، لم يكن من المعتاد أن تمارس الكاتبات حقوق التعرية الذاتية في كتابتها، حتى أن الكاتبة كانت عادة تدفع عن نفسها إلصاق الحكايات الواردة في النصوص السردية بذاتها وكأنها تهمة، والآن تمارس الكاتبات الكتابة الذاتية العلنية بلا خوف أو خجل، بل على العكس أصبح يمنحها ذلك شعورا بالقوة والثبات الانفعالي والاتزان النفسي:

"انتزع ذاتي من الجب العميق. وأستعيد اسمي. أتطابق مع رغباتي وأحلامي. أجمح وأفتت المفروضات والهلاوس والانزواء الأنثوي والذعر من اختراق الحياة وتحطيم المحرمات. أرفع رأسي عاليا. أطلق جسدي في الهواء. أحرر عقلي من أسر الآخرين. من أسر ألمي وخوفي وضعفي. أحبك كما أريد وأنتشي بك. وأحقق ذاتا صلبة مطلقة. ولقاء راسخا. وربما أكون في طريقي إلى هذا الآن بالكتابة. الوسيلة الوحيدة التي تنقذني دوما وتحتضنني في حنو وتسامح"(١٥)

لا تمارس الكاتبة لعبة المرأة وحقوقها، أو المعركة الأزلية بينها وبين الرجل، أو وضعهما الجدلي المعتاد في الكتابة النسوية وخاصة في الأوضاع الاجتماعية والتجارب العاطفية، وإنما ممارسة التعري الذاتي، البوح بمكنون قد ينسحب على الكثيرات لكن لا يملكن القدرة أو القوة على البوح به، تعلن ضعفها وهشاشتها في قوة وإباء، تحاكي الذات بالكتابة وتواجهها بكل تداعياتها وضعفها وتواجه اختياراتها، وتعترف أن المجتمع نجح في ترويضها فأصبحت لا تأبه بشيء ولا تهتم سوي بصحة ابنتها وتربيتها وتعيش ككائن يفتقد الحق في النجاح والحب والطموح، تواجه بدائلها وأولوياتها، فتتسائل وتجيب وتفكر وتحلم وتحب وتخاف من خلال الكتابة الذاتية:

"عندما تم طلاقي في الرابعة والعشرين من عمري بعد زواج لم يدم أكثر من ثمانية شهور، سقطت أول حروف ذلك الاسم في دفتر مأذون حي أدخله للمرة الأولى. كتبت "نورا عبد المتعال أمين فهمي" بينما تلك النون الافتتاحية تشحب، ومعها ذلك الشعور بذاتي الحرة الجامحة. بدأ السقوط. أظهرت للجميع القوة والسعادة.استخدمت بعضا من تقنيات التمثيل الذي مارسته جيدا. واستكملت المطلوب. أنهيت فترة الحمل في همة وعمل دؤوب. ولدت

"جميلة" في شجاعة، وبدأت رحلة تربيتها وحدي. وكل يوم يتساقط مني شيء من هذا الاسم. حتى أصبحت مثل ورقة الشجر الخريفية على الأرض. لم أعد أهوى أو أريد أو استمتع. اندثرت فجأة أحاسيسي بالشباب والفرح والانطلاق. صرت"الأرملة الطروب" أو "امرأة مفترضة"، لا انتظر شيئا لأنني لا آمل شيئا، نجحت في أن أجعل أسناني تتساقط قبل جدتي. في أن أدخل المشيب إلى شعري في وقت قياسي، في أن تتهاوى قدرتي البصرية إلى مستوى يرثى له. استرحت قليلا، لأن الشكل الخارجي بدأ يلائم هذا الكيان العجوز الذي بلا اسم"(١٦)

وهو قريب من نمط الذاتية في "العاشق والمعشوق" و"مريم التجلي الأخير" و"مطارح حط الطير" باختلاف مادة الحكي وطبيعة السرد.

٣. الاشتباك مع الأسطوري والعجائبي:

كان اتجاه الكتاب في التسعينيات إلى الأسطوري والعجائبي كموضوع سردي له أسبابه الموضوعية والجمالية ، فهو في جانب منه إحياء لشكل من أشكال التراث، والذي ظهر جليا في العديد من النصوص، سواء في طبيعة الفكرة وعجائبية الشخصيات ومسمياتها ومسارات الحدث وتطوراته وخصوبة الخيال الخلاق، بما يفتح عوالم موازية تتداخل والواقع وشخوصه وأزمنته، في مقابل الواقعية السحرية التي كانت قد بدأت في التكرار لنفس التيمات ولكن باختلاف البيئات والثقافات، وخاصة من كتاب الأقاليم والمناطق ذات الطبيعة المغلقة والتي تنتشر فيها الحكايات المتعلقة بالجن والخوارق والسحر والعوالم السفلية، فتعامل كتاب الرواية في التسعينيات مع العجائبية كعوالم افتراضية حاضرة طوال الوقت تحتاج فقط إلى خيال يمكنه استبصارها والدخول فيها والاشتباك معها، وكانت اللغة هي الأداة الأساسية في خلق الأجواء والعوالم سواء باختيار مفردات تنحو إلى التراثية العجائبية مثل "ألف ليلة وليلة"، أو أسماء الشخصيات الخرافية أو الأماكن والعوالم الافتراضية الخيالية، وتوظيف مفردات وأمثال شعبية ذات إحالات أسطورية تراثية، والاشتباك مع شخصيات وأحداث واقعية وتاريخية فتتداخل الأزمنة والعوالم بين الحقيقة والخيال، وبين التاريخي والمعاصر باستخدام المخطوط والتناص وتداخل الأنواع.

ويعد خيري عبد الجواد نموذجا مثاليا للكتابة الأسطورية الموضوعية والشكلية المشتبكة بالتراثي والتاريخي، في "مسالك الأحبة" و"العاشق والمعشوق" لخيري عبد الجواد، شكل من أشكال اشتباك العجائبي بالتراثي، والقائمة على الرحلة والاكتشاف والانطلاق من الزمن المعاصر إلى مكان لا يخضع للزمن التقليدي، أو هو خارج قوانين الزمن، لكنه في "العاشق والمعشوق" اكتفي بالرحلة العجائبية والشخصيات الخرافية المستلهمة من الحكايات التراثية للقص الشعبي والديني وحكايات "ألف ليلة وليلة"، " فقد استوحى الكاتب الشكل الداخلي والخارجي لليالي العربية ومزجه مزجا فنيا في بناء الرواية وأحداثها.حيث اعتمد على تداخل بعض الحكايات بالقدر الذي يحقق تماسك الرواية وعدم ترهل الشكل فيها كما اعتمد أيضا على أنماط الحكاية الشعبية في الليالي، وعلى حكايات الجن والاستشهاد بالشعر، وفي كل هذه الملامح جعل بناء الرواية قريبا من الشكل الشعبي من ناحية، ومعبرا عن الواقع الحاضر من ناحية ثانية"(١٧)، ويعبر عنه الراوي بقوله:

" وإن العاشق والمعشوق هو قانون بنائه، فلا توجد فراغات، بل توالد دائم بلا انقطاع"

يجمع النص بين اللغة الشفاهية والعامية المضفرة بالفصحى بأسلوب بلاغي يقوم على السجع والترادف، وصنع التضفير بين الشكل اللغوي التراثي وبين لغة الحكي الشعبي الشفهي واللغة العامية العصرية تداخلا في الأزمنة، تمزج الماضي والحاضر، وتثير ذكريات حكايات الجدة:

" لا تتعجل يا ولدي، اللى انكتب على الجبين لازم تشوفه العين، فكل شيء بأوان وإلى أن يقضي الله أمرا كان مفعولا وتسترد قوتك وتستطيع السير، دعني أقص عليك قصتي، وهي عبرة من العبر تكتب بالإبر على مآقي البصر، لم ينتظر الشيخ ردي عليه، وسرح ببصره في البعيد، وأخذ يتنهد ويقول: أنا وأنتم نصلي على طه الرسول"(١٨)

نلحظ هنا تعدد مستويات اللغة: " فتأخذ من اللغة الفصيحة بطرف، ومن العامية بطرف آخر وتضفر كل هذا في نسق لغوي بارع التكوين، صحيح أن لغة السرد لابد أن تكون أقرب إلى الفصحى بل إنها تبلغ أحيانا درجة الشعرية بمفهومها البلاغي، لكن هذه التعبيرات

الحياتية تضفي عليها لمسة مختلفة، وتمنحها حيوية أكثر، خاصة وأن هذه التعبيرات هي مما يجري على ألسنة الناس في حياتهم اليومية"(١٩)

وظف الكاتب المخطوط الأسطوري الذي لا دليل على وجوده، مخطوط سحري حضوره يماثل حضور شخصية سردية أو راوي موازي من نوع آخر، يمثل دليل الطريق للوصول إلى الأميرة "سيدة الدنيا"، لا يمكن لأحد التطلع إلى جمالها لأنه لن يستطيع الصمود، ولا يمكن للكلمات وصفها، منح المخطوط وصفا سحريا وكيانا مستقلا وفاعلا، وليس سجلا للقراءة فقط، كما يوظف أسماء وأماكن لها حضور يجمع بين الدينية والتاريخية، تمنحه هالة من العتاقة والقداسة، مثل أحد ملوك حمير الذي بنى مدينة إرم ذات لعماد فقط لحماية المخطوط:

"كل من اطلع عليه هلك، حروف صفحاته من سم قاتل يتسلل إلى الدم بمجرد النظر إليه، يتجدد باستمرار، إحدى الروايات تقول أنه ظهر مع بداية الخلق، وإنه يظهر مع بداية كل قرن، وكما يظهر يختفي فجأة كأن لم يوجد من قبل، أحد الرحالة كتب رسالة في كيفية عثوره عليه في إحدى جولاته في أقطاب الدنيا الأربعة، أسماها " القول المبسوط في الرد على من أنكر بوجود المخطوط"(٢٠)

عتبات النص الداخلية تتخذ نمطا تراثيا من حيث الصياغة وكشف المضمون، مثل (حكاية الأميرة وكيف تم عشقها على الوصف وما جرى بعد ذلك من غريب الكلام وأمور العشق والغرام)، و(حكاية شيخ الجبل والتابوت والإخوة الثلاثة وكيف فرقت بينهم تصاريف الزمن)، و(حكاية شيخ الجبل مع بائع الكلام)، و(حكاية الطحان والعفريت والجاريتين)، كلها عناوين تجمع بين الحكاية والعبرة والخيال والتسلية، على نمط ألف ليلة وليلة وحكايات كليلة ودمنة والقصص الشعبية، حتى أن الحكايات في النص تأخذ طرفا من تلك الحكايات القديمة وتقدمها بوعي جديد:

"**وسمعنا صوتا آتيا من أعماق البحر يقول لهما: خذا هديتي إلى الملك وقولا له: علي ملك البحر يرسل إليك السلام ويقول لك خذ الرمانة** وأعط **زوجتك التفاحة، أما الرمانة**

فكلها أنت كلها، ودعها تأكل التفاحة، وبعد ذلك تسمي اسم الله وتطلق مدفعك فتهدم القلعة، وسوف ترزق ولدا يصبح أخي نصفه لك ونصفه لي"(٢١)

كان توظيف التناص الزائف من المخطوط المتخيل بفونت وخط مختلف أثره في إضفاء الواقعية للحكاية، كما أن توجيه خطاب الراوي مباشرة لقارئ المخطوط يورط القارئ بالمشاركة في المغامرة والرحلة والبحث وشغف الوصول، ويحيل النص إلى تجربة تفاعلية حية بين القارئ وبين الراوي المشارك والمخطوط:

" **وأنت أيها العاقل الفطن، يا من تقرأ هذا القول الآن لا تتعلق بالكلمات، فالكلمات ما هي إلا تحصيل حاصل لما قد حدث، أما ما سوف يحدث فأنت وحدك صانعه"**(٢٢).

ويمكن التقاط هدف كتابة هذا النوع من النص الأسطوري وهو ما كشف عنه الراوي، ويتمثل في الرغبة في تحريك الخيال وتجدد الحياة والعشق وشغف البحث والمغامرة، فالعاشق سيد كل شيء وهو القادر وحده على الاكتمال، وكتابة نص سردي يعي أهمية الخيال ليس بمحاكاة واقع حقيقي، ولكن بخلق عالم موازي، ومنحه أبعاده وإحداثياته التي تمنحه واقعيته الخاصة، لا تجعل النص للتسلية أو الإمتاع فقط، وإن كان الإمتاع بتجديد قيمة الخيال في الحياة ومنحه آفاقا لانهائية هدفا ليس بسيطا أو تافها، بل له أبعاده الفلسفية والرمزية:

"**وحدث أن المدينة أصابها عقم مفاجئ، جفت ينابيع الخيال عند الناس، تغيرت أحوالهم، فقدوا الروح التي كانت تجمعهم، أساطيرهم التي هي مصدر حياتهم، حكاياتهم وسير أبطالهم نسوها، لم يعد لهم ما يعيشون له أو عليه، وشيئا فشيئا بدأت ذاكرتهم تشيخ، أصابهم داء** النسيان، **وأخذ العدم يبتلع كل شيء، في غمار هذه المصيبة التي حلت، بدأت تنمو حركة سرية أخذت تنتشر في الخفاء تدعو الناس إلى إحياء حكاياتهم المنسية، تذكر سير أبطالهم، تنمية الخيال وتنشيطه، فقد ينجح في ابتكار أبطال جدد يعمرون المدينة من جديد"**(٢٣).

ومنها رويات: "كهف الفراشات" لإبراهيم فرغلي، و"العاشق والمعشوق" لخيري شلبي.

الرواية النسائية:

اختارت الباحثة إطلاق "الكتابة النسائية" وليس الاتجاه النسوي حتى لا يتم الخلط بين الاتجاه النسوي التقليدي في كتابة المرأة عن قضايا المرأة واضطهادها ومعاناتها الممتدة في المجتمع، والتحامل عليها على جميع المستويات في مقابل الرجل الذي يتمتع بكافة الحقوق والسلطات والتحكم في المرأة بكافة أوضاعها، أخت أو أم أو ابنة أو زوجة وغيرها، أو الكتابة عن المرأة الضحية في صورها المختلفة، سواء كانت الكتابة صادرة عن رجل أو امرأة، أما في التسعينيات اختلف هذا الاتجاه ليتخذ نمطا آخر في الكتابة السردية، سواء في الموضوع والقضايا المتناولة أو في التقنيات والبنية السردية، مما أدي إلى ظهور نوع جديد من الكتابة النسائية تخلصت فيه من ذلك الميراث الطويل، لتبدأ في تناول المرأة ككيان وإنسان مكتمل، له قراراته واختياراته وتجربته، ويشكل الرجل شريكا وندا وكيانا له مساوئه ومعاناته ومخاوفه أيضا، وإن لم تتخلص من الوضع الشائك للمرأة في مقابل الرجل، ولكن باختلاف الوعي تجاه الموضوع التقليدي وقضايا استحدثتها الأوضاع والمكتسبات الجديدة للمرأة، هذه النصوص تعكس وضع المرأة واحتياجاتها وأفكارها ومكتسباتها الزائفة، ومن أهم الكاتبات في هذا النوع سحر الموجى وابتهال سالم واعتدال عثمان وسلوى بكر وميرال الطحاوي ورضوى عاشور ونعمات البحيري وصفاء عبد المنعم وغيرهن..

في رواية "دارية" لسحر الموجي، القصة التقليدية أيضا لعلاقة الزوجة المثقفة الطموحة بزوج لا يتفهم أن يكون لها مساحتها الخاصة التي تنطلق منها لتحقيق غاية أو إشباع موهبة أو إثبات كينونة، لكنها في هذا النص جمعت بين الحكاية التقليدية وبين معالجتها وامتدادها غير التقليدي، فالنص لم يتوقف عند الموقف المنكسر المعتاد للمرأة تجاه الأوضاع المفروضة، لتتمكن "دارية" في النص من تجاوز علاقتها بزوجها الذي يحاول فرض سطوته، ووضعها في قالب صورة أمه التقليلدية، ويسمها بالفشل وغرابة الأطوار كلما حاولت النجاح أو الطموح أو الاختلاف، لتصل إلى حد اتخاذ قرار الطلاق والتخلي عن أولادها في مقابل التحرر دون خوف من أحكام المجتمع واختيارها لذاتها، والتمسك بحلم الكتابة وحب الحياة، لكنها في النهاية تقودها إلى قصة حب فاشلة من فنان تشكيلي مصاب بعقد الخوف من الارتباط والزواج، سببتها تجارب سابقة لنساء

أخريات، نساء كل منهن تبحث أيضا عن ذاتها وحياتها، ليتضح أنها دائرة مفرغة من رجل وامرأة كلاهما يبحث عن ذاته ويصدر أحكاما من وجهة نظر خاصة به، لتتحرر الكتابة النسوية من وضع الضحية والخوف من المجهول، إلى اتخاذ قرارات نابعة من وعي وفلسفة إنسانية، تسعى إلى المراهنة بكل شيء، وتتقبل الخسارة لأنها جزء من الحياة ووعي التجربة:

"لم يكن سيف متبلدا. كان فقط يتحرك ويفسر العالم في إطار واضح لديه، الأسرة هي المفهوم الأسمى والأشمل. الأشخاص موجودون لتحقيق هذا المفهوم الذي يتنافى مثلا مع تعلق دارية بصديقاتها وأبيها وكتبها والأوراق. أشياء تعلن دارية أنها ليست مجال مساومة لديها. لطالما طلب منها أن تكون شخصية معتدلة مثل أمه. كانت مدرسة أيضا. لكنها لم تشعر سيف يوما أنها تعمل. أن هناك ما هو أهم من احتياجاته وهدوء المنزل المنضبط على دقات الساعة الأثرية المعلقة في الصالون"(٢٤)

والتداخل بين النثر والشعر وكذلك بين الحلم والرمز انعكس في أنماط سرد الحكاية، فتختزل الحكاية في حالة من الشعر، أو في الحلم واللاوعي برموز استمدت بعضها من الآلهة القديمة، نفتيس ونوت وايزيس بمحمولاتها الدلالية، كما كان للشعر أهميته لتعميق الحالة النفسية التي تعتمل داخل الشخصية بأبعاد مختلفة مباشرة وغير مباشرة، رغم الفكرة البسيطة خاصة في الجزء الأول منها، ورسم الشخصية التي من المفترض أنها شاعرة، وتتخذ من الشعر متنفسا وطريقة أخرى للتعبير عن الذات في مواجهة العالم والآخر، لتصل الشخصية إلى خلاصة مؤداها: أن كل فشل مرت به كان سببا في تكوينها الجديد، وأن تبحث عن السعادة والجمال بداخلها دون أن تعلق ذلك على أحد، وشكلت تحولات الراوى المتكررة في تعميق حالة الانفصام التي تعانيها الشخصية، حيث يتحول الراوي إلى متكلم فى حالة التعبير عن انفعالات داخلية أو حلم بلغة شعرية وصفية، وإلى راوى عليم فى التعبير عن أفعال خارجية وحوار وأحداث، مما شكل مساحات اقتراب وابتعاد، أو خصوصية وحميمية ثم موضوعية:

"أقبية الروح مسدودة مغلقة في العتمة مخبوءة في صخب الحياة اليومية تحب وطأة الهدر السام والهدر الإنساني لماذا لا مفر من الحفر بين الأشياء حتى أجد بين ركامها لؤلؤة"(٢٥)

ثانيا: الاتجاهات الشكلية:

في سرد التسعينيات لا يمكن التعامل مع النص دون الانتباه الحتمي للبنية الشكلية والتقنيات السردية، فالكاتب التسعيني كان يهتم بكيفية عرض المضمون بنفس قدر الاهتمام بالفكرة وفلسفتها أو الوعي بها، وأحيانا يكون الاهتمام بالشكل أكبر من الاهتمام بالموضوع، فلم تعد الرواية تهتم بالمزيد من الحكايات الطويلة المحبوكة ذات البداية والوسط والنهاية، بل تشكلت من أطياف متعددة لحكايات تمنح النص أبعادا ورؤى ووعي لا يدعي اليقين، بل يقف دائما على الحافة بين الشك والاحتمال، يستدعى مخزونا واضحا من الثقافة والقراءة والوعي والجرأة، فتخلى النص عن محاولة محاكاة الواقع إلى صنع واقع ذاتي للنص، له قوانينه وأبعاده الخاصة، وبالتالى لم يعد القارئ يبحث عن شبيه له، بل عن تجربة ذهنية وانفعالية تمنحه وعيا جديدا واكتشافا إضافيا، يشتبك بالصراعات والتساؤلات التي تصطرع في عقله، وتمنحه آفاقا جديرة بالقراءة.

وإلى جانب الروايات التقليدية التي اتسمت بحكاية تقوم على الحبكة المتصاعدة والنهاية المنطقية المحددة والشخصيات الأساسية والممتدة عبر النص: "العربة الذهبية لا تصعد للسماء" و"البشموري" و"وصف البلبل" لسلوى بكر، و"شرف" و"ذات" لصنع الله إبراهيم، و"أربع وعشرون ساعة فقط" ليوسف القعيد، و"انكسار الروح" لمحمد المنسي قنديل، و"حلم على نهر" لجار النبي الحلو، و"طيور العنبر" و"البلدة الأخرى" لإبراهيم عبد المجيد، و"يومية هروب" لخيري عبد الجواد، هذه الروايات منها ما يخص جيل التسعينيات ومنا ما ينتمي لجيل سابق، ولكنها قامت على الحكاية الطويلة والحبكة المتماسكة والتقليدية، ولكن بتقنيات ووعي تجريبي في التعامل مع الخط الزمني وتقنيات التداخل بين الاتجاهات المختلفة والأنواع المتعددة وزاوية النظر وتعدد الأصوات والشخصيات.

وعلى الجانب الآخر فقد كانت البنية الروائية في كثير من نصوص التسعينيات تتسم بالتفكيك والتشيؤ والفراغات المقصودة، فتصور عالما غير مكتمل الصورة أو المعنى، يعكس طبيعة العالم الذي يضطرب داخل الكاتب وخارجه، فيشرك القارئ في إعادة خلق وبناء هذا العالم المتشيء، ويورطه في بذل الجهد والفكر لإكمال فراغاته وفجواته المقصودة، فقد اعتمدت على الحكايات الصغيرة المتجاورة أو المتتالية، أو حكايات مبتورة متعددة تعكس جانبا من تعقيدات

النفس واشتباكها مع الحياة والآخر، أو وجهات نظر متجاورة ومختلفة حول حدث أو شخصية مثل روايات: "الرجل العاري" لعادل عصمت، و"مقتل فخر الدين" لعز الدين شكري، و"الغر"، لنجوى شعبان، "ورود سامة لصقر" لأحمد زغلول الشيطي، و"ما يعرفه أمين" و"هراء متاهة قوطية" "والحزن يأكل الروح" لمصطفى ذكري، و"قميص وردي فارغ" لنورا أمين، و"حجرة فوق السطح" لجار النبي الحلو، و"المسرنمون" لحسني حسن، و"الصنم" لأشرف الخمايسي.. وغيرها.

والزمن في معظم الروايات متماهي وغير محسوس، فالرواية ذاتها لا يتم معالجتها كنوع زمني، بل بنية فكرية ونفسية، ومعظم الأحداث والصراعات تتم داخل الشخصية، فيتحول الزمن إلى عنصر لا يتحرك إلا في مساحة محدودة، لا يتم توظيفه للتعبير عن الهدم والعبرة والخلاصة وتحولات المصير، بقدر ما تعبر عن الاكتشاف المتكرر للذات في مراحل مختلفة، وتحولات العلاقة بين الذات وبينها وبين الآخر، أو تحولات الأفكار ورؤية العالم، المرتكزة إلى الوعي التراكمي الحاصل بالتجربة والاشتباكات المتكررة، وليس النضج الزمني أو فكرة المراحل العمرية والأجيال التي تستند إلى المشاهد والفصول الطويلة، كما أن القفزات الزمنية وسرعة السرد وتكثيفه وتواتره سمة أساسية في نصوص التسعينيات، قفزات انتقائية تنير جانبا أو تجربة أو حدثا لتضيف بعدا أو ملمحا إلى بنية الشخصية، فيتعامل الكاتب مع الشخصية في فترات مختلفة من حياتها في شكل ومضات أو صور يتم تركيبها وتحريكها في آلة تصوير، ولا تتوقف هذه آلة التصوير عند الأحداث الرئيسة في حياة الشخصية كثيرا، بل في استقبال الشخصية لهذه الأحداث واشتباكه بها، لا اهتمام بخط زمني أو منطقية التنقلات أو التحولات، بل في مردودها على البنية الكلية للتجربة الإنسانية، بعض الروايات وخاصة الأسطوري منها لا شعور بالزمن على الإطلاق سوى زمن القراءة ذاته، مثل: روايات "هاجس موت" لعادل عصمت، و"المسرنمون" لحسني حسن، و"الرجل العاري" لعادل عصمت، و"ورامة والتنين" لإدوار الخراط، و"كهف الفراشات" لإبراهيم فرغلي، و"مطارح حط الطير" لناصر الحلواني، و"التجليات" لجمال الغيطاني، و"ما يعرفه أمين" لمصطفى ذكري، و"أربع وعشرون ساعة فقط" ليوسف القعيد، و"مسالك الأحبة" و"العاشق والمعشوق" لخيري عبد الجواد.

وبقدر ما كان الزمن خفي وغير محسوس ويخص السياقات المحيطة بالشخصية في ومضات سريعة أو علامات على الطريق أو صنع مفارقة بين الطبيعة الزمنية للمرحلة التاريخية وواقع الشخصية، كان المكان بنية أساسية في النص، ومكونا من مكونات وملامح الشخصية والحدث، بحيث يحتل الصدارة في تحولات البنية العامة في الرواية، أو تشكل الخريطة المكانية خريطة لمسارات النص وعناصره، وخاصة في النصوص المشتبكة بالأسطورة والتاريخي، مثل: "العاشق والمعشوق" و"مسالك الأحبة" و"كهف الفراشات" و"الجني" و"هراء متاهة قوطية"، والأماكن المعزولة والسجن في رواية "شرف" و"العربة الذهبية لا تصعد إلى السماء"، و"البشموري" و"الغر"، أو الأماكن المأزومة مثل المناطق المغلقة أو النائية أو الفقيرة مثل: "الخباء" و"الباذنجانة الزرقاء" و"الصنم" و"انكسار الروح" و"حلم على نهر" و"حجرة فوق السطح".

كما كان من السمات الشكلية اشتباك الرواية مع القصة القصيرة، حيث تتحول الفصول إلى متوالية قصص تمتد فيها الشخصية الرئيسة، وكذلك التوجه إلى المتواليات الروائية، أو الرواية ذات الأجزاء مثل: "ثلاثية غرناطة" لرضوى عاشور، و"ثلاثية الأسكندرية" لإبراهيم عبد المجيد، وثلاثية جار النبي الحلو عن المحلة والمراحل التاريخية والاجتماعية التي مرت بها، وثنائية "البشموري" لسلوى بكر، وثلاثية "التجليات" لجمال الغيطاني.

اللغة وتداخل الأنواع الأدبية:

لاقت اللغة اهتماما لدى الكاتب في التسعينيات باعتبارها ركيزة النص السردي، وهي الهدف والأداة التي يكتسب بها النص أبعاده واتجاهاته ومحكات قضاياه، وهي العالم الروائي وحدوده واشتباكاته، وهي التي تمنح النص فلسفيته وصوفيته وتراثيته وذاتيته وتصنيفاته الشكلية والموضوعية كافة، لذلك اهتم الكاتب بلغته وقدرته على اختيار التنويعات اللغوية المناسبة للشكل والموضوع، ليمنح النص هويته وأبعاده الجمالية والتجريبية، "وقد أسعف على ازدهار التفكير النظرى فى الرواية وتواصله كونها جنسا تعبيريا "غير منته" فى تكونه، مفتوحا على بقية الأجناس الأدبية الأخرى ومستمدا منها بعض عناصرها، مما جعل خطاب الرواية خطابا خليطا متصلا بسيرورات تعدد اللغات والأصوات وتفاعل الكلام والخطابات والنصوص".[٢٦]

لم يتوقف الكاتب عند تعدد الراوي من أصوات وضمائر، وتنويعات الأسلوب والمفردات، ولكن طال بنية الجملة وبنية التراكيب وبنية النص بأكمله، واستعارة أساليب وتراكيب من أنواع وأجناس أدبية وغير أدبية، تمنح النص جماليات وسمات إضافية، فينفتح على دلالات غير محدودة تستمد منه الرواية بالذات كنوع أدبي شكلها غير المتوقف عن التجريب والتغيير، وكان الاشتباك باللغة الشعرية سمة غالبة في النصوص التسعينية، ليس فقط بالاقتباس أو التناص أو توظيف النصوص الشعرية من خارج النص، ولكن أيضا بالتركيب والإيقاع الشعري للغة السرد، ولا يتوقف ذلك عند البنية السطحية للنص ولكن يتغلغل في البنية العميقة والدلالة، وإلا أصبحت اللغة استعراضية عارية، وعكست هوس الكاتب بإمكاناته وقدراته اللغوية وليس النص، ويري باختين أنه: "يمكن الانتقال من الشعر إلى النثر بسلسلة من الأساليب وسط، ليست بشعرية ولا بنثرية، فإن الناثر إذا أفرط في تدليل الكلمات فإن صورة النثر تتحطم وتقع في الفراغ، وإذا تصدى الشاعر للحكاية أو الشرح أو التعليم، صار الشعر مدفوعا بطابع النثر، وخسر دوره، فالأمر هنا أمر تراكيب محددة، غير صافية، ولكنها محددة"(٢٧) ويتمثل ذلك في النصوص الرمزية أو الذاتية أو الفلسفية، فتمثل أداة أساسية في خلق حالة أكثر عمقا وتكثيفا وتأثيرا، ولجعل الأمر أكثر اتساقا وطبيعية غالبا ما يكون إحدى الشخصيات أو الراوي شاعرا أو كاتبا، فيصبح حضور الشعر أمرا عاديا وتلقائيا، وجزء من تكوين الشخصية والنص، ليكون الشعر وشعرية السرد بنية أساسية في: "المسرنمون" لحسني حسن، و"دارية" لسحر الموجي، و"كهف الفراشات" لإبراهيم فرغلي، و"مطارح حط الطير" لناصر الحلواني، و"مقامات عربية" لمحمد ناجي، وغيرها، وفي هذا النوع من الرواية تتضافر البنية اللغوية وبنية الوعي والرؤية الأيديولوجية للشخصيات وبنية الخطاب الفلسفي والثقافي.

في رواية "المسرنمون" لحسني حسن، يتداخل الشعري بالنثري، ليختزل من خلاله طبيعة المأساة التي تعيشها الشخصية التي عانت غياب الأب، غيابا اختياريا، فعاش بلا جذور أو انتماء إلى أية حقيقة، فجاء الشعر معبرا عن حالة اليأس وانعدام القيمة واللاجدوى والكفر بالبديهيات، وتتشابه طبيعة لغة السرد مع البنية الشعرية من حيث الإيقاع والتكثيف الدلالي المحمل بانفعالات نفسية وثقافية متنوعة، الطبيعة الشعرية للغة تغلب علي السرد بشكل عام، بحيث لا يختلف

الشعري عن النثري سوى في تقطيع السطور، ويتحول الشعر إلي جزء من الحوار الذي يميل إلى الفلسفية:

" الموت الذي رج هيكله المتهالك عرف طريقه إلي وأصمى ألم الفراق قلبي في تلك اللحظات التي يروح فيها ولا يرجع أبعثه في قلبي حيا ناثرا أوجاع ويتم ثلاثين سنة على قدميه المتيبستين الابتسامة المتشنجة الهازئة عقفت زاوية الفم المضموم على صرخة لن تخرج العينان اللتان عاينتا المشهد الأخير تحدقان بثبات زجاجي في رعب يعرفه وأعرفه آه لو أستطيع لعبرت عنه كأس الرعب لو أستطيع لكنت له الأب الذي لم يكنه لي

– مات قبل ولادتك؟

– مات قبل ولادتي.

دقيقة أخرى قبل أن تعاوده الحيرة فيتلعثم:

– أو...

– أو؟!

– مات قبل ولادته. هل تعرف؟ أظنه لم يوجد أصلا."(٢٨)

في رواية "مطارح حط الطير" لناصر الحلواني، والتي اشتبك فيها السرد بالتراثي والتاريخي بأسلوب رمزي، فاشتبك النص الشعري في السرد باللغة التراثية والصوفية، بمحاميل فكرية وفلسفية تكشف عن وعي الكاتب بالتاريخ وتداخلاته، تتسق والمرحلة التاريخية والحضارية التي يحاول أن يصنع منها الكاتب عالمه السردي، عبر تناصات من خارج النص لشعراء أندلسيين، وبنية شعرية داخلية تنوعت بين العمودي والتفعيلة والموشحات، لتشكل لوحة جدارية تمثل ضياع الأندلس في الماضي البعيد، والتي كان سقوطها إرهاصا بغزوات "كرستوفر كلمبوس" وسقوط القدس والحروب الصليبية وما تلاها من انهزامات استمرت حتى الآن:

"أي زمن ألج الآن الأزل والأبد آن والآن حضرة الديمومة وسفر آبد أي ترنيمة تصلح أن أستهل بها سفري أي سبيل يفي بالخروج من مقام التيه واللوعة ويالها من لوعة الأخيلة أم الخيول أمتطي عبر متاهتي المنصوبة أمامي كتجليات المرايا في المرايا بالمعرفة أم بالفراسة أستضئ"(٢٩)

الأسطورية الشكلية:

في هذه النوعية من النصوص كان الموضوع الخرافي والأسطوري شكليا فقط، بحيث تحولت رواية الواقعية السحرية النمطية التي تعالج بيئات منغلقة على أساطيرها وعوالمها السحرية الخاصة، إلى سحرية رمزية ترمي إلى أهداف لا تتعلق بالغرائبية والعوالم الغريبة التي يسكنها الجن والعفاريت والتمائم والرقى والتعاويذ، بل بالعوالم الخفية داخل عقل الإنسان أو خارجه، في بيئة منغلقة تخشى الانفتاح على الحياة، تخشى الانعتاق عن القديم وتنجذب إلى الأفكار الغيبية التي تفسر بمنطقها الخاص الصراعات النفسية مع الذات والآخر، وتستخدم العجائبية والأسطورية والسحرية وغيرها من الوقائع غير الواقعية تقنية أو رمزا أو منطلقا أو بعدا جديدا من أبعاد رؤية الأشياء والموجودات، بتنشيط الخيال ومنحه المساحة لينتعش وينمو ويثمر في ظل الاتجاه الواقعي بموضوعاته الخانقة والضاغطة على أى حضور آخر، "فترك الحضور الكثيف للأسطورة بصمته على بناء الرواية ولغتها، إذ تتيح الأسطورة حشد المفارقات، وجمع ما لا يجتمع من الأشياء والأحداث والحس الساخر والاختيارات اللغوية التي تجمع الأضداد من خلال مفهوم السلب"(٣٠)

في رواية "الصنم" لأشرف الخمايسي ١٩٩٩، تم توظيف الخرافة والعجائبية رمزيا، فشخصية "مرز" التي وصفها الكاتب بالمصلح الاجتماعي أو القديس يحوطها الغموض والغرابة، رغم أن معظم صفاتها وسلوكياتها ممكنة وإن كانت غرابتها في عدم اتساقها مع البيئة التي يعيش فيها والتي تتصف بالانغلاق والخشونة والجمود، يأتي "مرز" من المجهول بلا أصل أو تاريخ، ليتحول إلى نقطة جدل وتجديد وتغيير في الثابت والراكد، ولكن أفعاله من وجهة النظر الجمعية لم تخرج عن العبط والهبل والجنون والشطح، فصنع لنفسه وجودا وحكاية وأيقونة، بنشر الجمال والفن والمتعة والتمسك بالحب والحياة، وصنع صنما لزوجته المتوفية "جوهرة"؛ ليخلد الجمال والحب، ويترك شيئا من الفن الممتلئ بالحياة وليصنع فارقا قبل موته، الصنم يمسه السحر والعجائبية، فيتحول تحريك الأفكار والتأثير في المجتمع إلى ما يشبه العمل السحري، فكان سلوك الشخصية ومواقفها وطريقتها في الحياة تمثل شكلا عجائبيا ليس في ذاتها ولكن بالمقارنة بالواقع شديد الواقعية حد المقدس:

"هذه الأصوات كانت تأتي من عند الصنم! وعصفت الريح فسمعناه ينادي: مااارز ... مااااارز...مييرز ، انتصب شعر رؤوسنا، وجلودنا تشققت من القشعريرة، ومرز الماشي في سكينة على ضفة الترعة المرة وقف، ونظر إلى جوهرة، وخلع عمامته ولوح بها إليها، كان يبتسم، وهي فردت ذراعيها الطويلين في اتجاه مرز فكادت تهدم بيوتنا! قالت: حبيبي... حبيبيبي. لم نتحمل، وقعنا على الأرض وتدحرجنا، والريح العاصفة حملتنا، وطيرتنا في الهواء مثل قش تافه، وفي طيراننا طارت عقولنا من جماجمنا، وقلوبنا قفزت من ضلوعنا لما رأينا مرز يفرد ذراعيه تجاه جوهرة العملاقة، التي كانت تغمز له بعينيها، وتبتسم"[٣١]

الأشكال التجريبية:

الكاتب في التسعينيات صنع قوانينه الخاصة، سواء بالقطيعة شبه الكاملة مع قوانين النوع الأدبي المتراكمة عبر الأجيال السابقة، أو التجريب الجزئي أو النوعي في الرواية التقليدية، بالإضافة إلى الكتاب الذين نشروا نصوصا في التسعينيات لكنهم ينتمون إلى أجيال سابقة في الوعي والكتابة، وبقراءة بعض نصوص التسعينيات السردية يمكن ملاحظة ذلك بسهولة، لأن جيل التسعينيات أدرك "أن الكاتب يجب أن يسعى دائما إلى الخلق لا إلى التعبير. والفرق بين الإثنين كبير، فالخلق هو إيجاد عالم موضوعي يسير حسب قوانينه ومن داخله، أما التعبير فهو أن يستعمل الكاتب العمل الأدبي وسيلة للإفصاح عن آرائه ومعتقداته"[٣٢]، وهو ما انسحب على البنية الفنية والشكلية للرواية.

وتتكرر في الرواية البنية الفوضوية المتشظية، بنية اللاحكاية، التي يكتب فيها الكاتب كل ما يعن له أو يخطر على ذهنه، بأسلوب السخرية والمفارقة، وأيضا النقد الذاتي للنص، وأكثر الأنماط تجريبا في هذه النصوص، هو التجريب في البنية على المستوى الشكلي ومادته، يظهر ذلك في رواية "هراء متاهة قوطية" لمصطفى ذكري، فيبدأ بشخصيات ممتدة من نص آخر للمؤلف وهو نص "ما فعله أمين"، هذه الشخصيات (ننة وعادل ريتا وبوسي) في نص "ما فعله أمين" بدت شخصيات عشوائية تتعامل بعنف وسادية مع شخصية "أمين" الذي يعاني اضطرابا في الشخصية، وتعاني هي انعدام القيم والجهل والقسوة، تناولهم في فصل من فصول الرواية، ثم

تجاوزهم بلا عودة، ليمثلوا جانبا من جوانب المجتمع العشوائي، ثم تناول نفس الشخصيات في "هراء متاهة قوطية" ولكن من منظور شخصية الكاتب الذاتية والمتورطة في الحكي.

يبدأ النص بالحكاية، ولكنه ينتهي بالذاتي والتفكيك والكتابة المفتوحة على كل الاتجاهات والاحتمالات، كتابة تهدف إلى التجريب بالاندهاش والتغريب، وبما أن الحكاية تبقى في الذاكرة بصورها وشخوصها وأحداثها بشكل تلقائي، لكن هذه النصوص التي تنحو إلى تقليص أهمية ومساحة الحكاية في النص، لتنفتح على الكتابة العفوية أو التداعي الحر الذاتي للكاتب، "واتجاه تقديم الأحداث والشخصيات بطريقة غير مألوفة، بحيث يشعر القارئ بوقوعه فريسة للغموض والتخبط، واستعلاء القاص عليه ذهنيا وفكريا، ويخرج القارئ بإحساس الخيبة والهوان"(٣٣).

والبدء بالحكاية جذب القارئ إلى الحكي التقليدي، لتصبح البداية بالحكاية تقنية لاستدراج القارئ وإيقاعه في الدهشة، عندما ينتقل الكاتب فجأة إلى بنية أخرى لا تمت بصلة للتوقعات المنبنية على البداية بشخصياتها وعناصرها السردية، فيتحول النص إلى لعبة سردية ولغوية تتشكل أمامه، ويمارس الكاتب تلك اللعبة علانية متلبسا دور الراوي بجرأة تصل إلى إشعار القارئ بالتحدي والنبذ:

" فليكن حديثا صاخبا بغير فواصل أو نقاط، فليكن حديثا أخرق يجمع بين الفصحى والعامية، فليكن حديثا على غير هدى يختلط في عقلي وعقل القارئ وعقل الناقد فليكن حديثا جارفا هدفه الوحيد زيادة عدد الصفحات حتي يؤمن الكاتب الذي هو أنا أن له قدم سرد أو أن له قدم صدق أو أن له قدم كذب، فليكن حديث هارون الرشيد مع حديث الجراب المسحور"(٣٤).

البنية تمتلئ بالانقطاعات السردية الزمنية الناتجة عن توالد حكايات بلا رابط، حكايات أقرب إلى أحاديث فرعية بحكم المساحة النصية القصيرة، فالنص أقرب إلى نوفيلا أو قصة قصيرة طويلة، تبدأ الرواية بأحد الشخصيات الموسومة بالبلطجة والعنف والجهل تدخل إلى مشفى عام للتداوي من جرح سببه شجار مع آخرين على نفس الشاكلة، وينجذب إلى إحدى العاملات، ثم

ينتقل الكاتب فجأة إلى نصوص صغيرة مقتضبة موجزة لكنها تتسم بالفلسفة الذاتية والتجريب، فيتحول النص إلى فوضي متعمدة، أو متاهة حقيقية، لخلق متاهة وفوضى فنية، يعلن عنها الكاتب صراحة، ويتناقش حول صناعتها ودهاليزها، بعد تورط في حكايات فرعية متوالدة:

" ستقول أيها القارئ أنني كاتب مراوغ، وأن لي قدم تيه وزيغ، أقول لك نعم أنا مولع بالمتاهات والدهاليز العميقة المعقدة التي لا تفضي إلى شيء سأقص عليك الآن قصة كنت كتبتها منذ زمن وهي تتعلق بأمر المتاهات، ولأنني أرى دائما أن صيد عصفورين بحجر واحد حذق ومهارة، فما بالك بصيد العصافير كلها بحجر واحد. العصفور الأول هو القصة القصيرة الرشيقة التي تجد الفرصة إلى الدوريات العربية الأنيقة ذات الورق الفاخر المصقول وفنط الخط المختلف الأشكال من المائل قليلا إلى اليسار مع استطالة هيئة لحروف شبيهة بأفلام الاسكوب المضغوطة الجانبين إلى المعتدل القائم صغير الحجم. العصفور الثاني هو الرواية فأنا حتى الآن برغم القراءات الكثيرة في علم جمال الأدب لم يقنعني بارت وباختين وجيرار جينيت بالفروق بين القصة والرواية.."[٣٥]

الهوامش:

(١)محمد حسين أبو الحسن: النص السردي المتمرد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠١٧، ص ٧٢.

(٢) يوسف القعيد: أربع وعشرون ساعة فقط، دار الهلال، القاهرة، ١٩٩٨، ص١٥٩

(٣)يوسف القعيد: أربع وعشرون ساعة فقط ، ص٢٩٢.

(٤) برنار فاليت: الرواية مدخل إلى المناهج والتقنيات المعاصرة للتحليل الأدبي، ترجمة: عبد الحميد بورايو، دار الحكمة، القاهرة، ٢٠٠٢، ص٣٣.

(٥)عز الدين شكري: مقتل فخر الدين، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، الطبعة الأولى، ١٩٩٥، ص١٤١.

(٦)محمد حسين أبو الحسن: النص السردي المتمرد، ص٥٠

(٧)عز الدين شكري: مقتل فخر الدين، ص١٨٩.

(٨) سيد الوكيل: أفضية الذات، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠٠٦ ص١٠٦.

(٩)رضوى عاشور: أطياف، دار الهلال، القاهرة، ١٩٩٩، ص٦٢.

(١٠) المصدر السابق: ص٢٦٧.

(١١) محمود الحسيني: تيار الوعي في الرواية المصرية المعاصرة،، الهيئة العامة لقصور الثقافة، ١٩٩٧، ٢٠٣.

(١٢)روجر ب هينكل: قراءة الرواية، ترجمة د. صلاح رزق، دار غريب، القاهرة، ٢٠٠٥، ص٩٦.

(١٣)عبد المنعم القاضي: البنية السردية في الرواية، عين للدراسات والبحوث، مصر، الطبعة الأولى، ٢٠٠٩، ص١٥٦.

(١٤) محمد حسن أبو الحسن: النص السردي المتمرد، ٣٥٠.

(١٥) نورا أمين: قميص وردي فارغ، دار العين للنشر، القاهرة، ١٩٩٧، ص٨٠.

(١٦) نورا أمين: قميص وردي فارغ، ص٧٧

(١٧)مراد عبد الرحمن مبروك: توظيف الشكل الشعبي في الرواية العربية المعاصرة في مصر، مجلة الفنون الشعبية الناشر: الهيئة المصرية العامة للكتاب، يونيه ١٩٩٠، ص١٣

(١٨) خيري عبد الجواد: العاشق والمعشوق، نهضة مصر، القاهرة، ١٩٩٥، ص٤٥

(١٩)حامد أبو أحمد: الواقعية السحرية في العربية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠١٦، ص٦١.

(٢٠) خيري عبد الجواد: العاشق والمعشوق، ص٢٠.

(٢١)المصدر السابق: ص٥١.

(٢٢)المصدر السابق: ص٢٦.

(٢٣)خيري عبد الجواد: العاشق والمعشوق، ص١١١.

(٢٤) سحر الموجي: دارية، دار الشروق، القاهرة، ١٩٩٩، ص٢٦

(٢٥) سحر الموجي: دارية، ص٢٨.

(٢٦)ميخائيل باختين: الخطاب الروائى، ترجمة محمد برادة، دار الفكر للنشر والتوزيع، القاهرة، الطبعة الأولى، ١٩٨٧، ص٧.

(٢٧) سارتر: ما الأدب، مكتبة الأسرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠٠٠، ص٤٢.

(٢٨) حسني حسن: المسرنمون، دار شرقيات، القاهرة، ١٩٩٩، ص١٠٢.

(٢٩)ناصر الحلواني: مطارح حط الطير، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، الطبعة الأولي، ١٩٩٦، ص٧٤.

(٣٠)محمد حسين أبو الحسن: النص السردي المتمرد، ص١٦٦

(٣١)أشرف الخمايسي: الصنم، دار الربيع العربي، القاهرة، ١٩٩٩، ص١٢٠.

(٣٢) رشاد رشدي: نظرية الدراما من أرسطو حتى الآن، هلا للنشر والتوزيع، القاهرة، الطبعة الأولى، ٢٠٠٠، ص٥٢.

(٣٣) حلمي قاعود: تيارات ونماذج في القصة القصيرة، دار المنظومة، نادي القصة، المجلد الأول، العدد الرابع، يونيو ١٩٧٥، ص١٢٦.

(٣٤) مصطفى ذكري: هراء متاهة قوطية، مكتبة الأسرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٧، ص٩١.

(٣٥)مصطفى ذكري: هراء متاهة قوطية ص٨٢.

المصادر والمراجع

أولا: المصادر:

١- أشرف الخمايسي: الصنم، دار الربيع العربي، القاهرة، ١٩٩٩.

٢- حسني حسن: المسرنمون، دار شرقيات، القاهرة، ١٩٩٩.

٣- خيري عبد الجواد: العاشق والمعشوق، نهضة مصر، القاهرة، ١٩٩٥.

٤- رضوى عاشور: أطياف، دار الهلال، القاهرة، ١٩٩٩.

٥- سحر الموجي: دارية، دار الشروق، القاهرة، ١٩٩٩.

٦- عز الدين شكري: مقتل فخر الدين، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، الطبعة الأولى، ١٩٩٥.

٧- مصطفى ذكري: هراء متاهة قوطية، مكتبة الأسرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٧.

٨- ناصر الحلواني: مطارح حط الطير، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، الطبعة الأولي، ١٩٩٦.

٩- نورا أمين: قميص وردي فارغ، دار العين للنشر، القاهرة، ١٩٩٧.

١٠- يوسف القعيد: أربع وعشرون ساعة فقط، دار الهلال، القاهرة، ١٩٩٨.

ثانيا: المراجع:

١١- برنار فاليت: الرواية مدخل إلى المناهج والتقنيات المعاصرة للتحليل الأدبي، ترجمة: عبد الحميد بورايو، دار الحكمة، القاهرة، ٢٠٠٢.

١٢- حامد أبو أحمد: الواقعية السحرية في العربية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠١٦.

١٣- حلمي قاعود: تيارات ونماذج في القصة القصيرة، دار المنظومة، نادي القصة، المجلد الأول، العدد الرابع، يونيو ١٩٧٥

١٤- رشاد رشدي: نظرية الدراما من أرسطو حتى الآن، هلا للنشر والتوزيع، القاهرة، الطبعة الأولى، ٢٠٠٠.

١٥- روجر ب هينكل: قراءة الرواية، ترجمة د. صلاح رزق، دار غريب، القاهرة، ٢٠٠٥.

١٦- سارتر: ما الأدب، مكتبة الأسرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠٠٠.

١٧- سيد الوكيل: أفضية الذات، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠٠٦.

١٨- عبد المنعم القاضي: البنية السردية في الرواية، عين للدراسات والبحوث، مصر، الطبعة الأولى، ٢٠٠٩.

١٩- محمد حسين أبو الحسن: النص السردي المتمرد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠١٧.

٢٠- محمود الحسيني: تيار الوعي في الرواية المصرية المعاصرة،، الهيئة العامة لقصور الثقافة، ١٩٩٧.

٢١- مراد عبد الرحمن مبروك: توظيف الشكل الشعبي في الرواية العربية المعاصرة في مصر، مجلة الفنون الشعبية الناشر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، يونيه ١٩٩٠.

٢٢- ميخائيل باختين: الخطاب الروائى، ترجمة محمد برادة، دار الفكر للنشر والتوزيع، القاهرة، الطبعة الأولى، ١٩٨٧.