

ولكي يصبح النص الروائي واقعة أدبية «حقيقية»، ويتأتى له أن يندرج في هذا التيار الأدبي أو ذلك، لا بد له من أن يستحضر الأساليب والمعايير الفنية التي توحى بانتمائه إلى هذه الجمالية أو تلك، بطريقة يستشرفها القارئ المُطِن، ويستجليها من ثيايا سطور الكتابة: شكلاً ومضموناً.

وفي هذا النطاق المخصوص، نستطيع التمييز بين أربع جماليات أساسية ومحورية في الكتابة الروائية العربية، وهي على النحو التالي:

أ - جمالية الكتابة السردية التأسيسية: وهي الجمالية الأدبية التي تحققت في أدبنا العربي من خلال تقليد نماذج الرواية الغربية والعالمية، من دون تمثّل لأسسها النظرية، تمثلاً منتجا وخلاقاً. ومن ثمة، فإن هذه المرحلة، تعكس سطحية تعامل الرواد (فرنسيس فتح الله المرّاش، حسنين هيكل، أحمد المولحي، جبران خليل جبران، وحافظ إبراهيم...) مع فن الرواية. فهي، باختصار، جمالية روائية لا جديد فيها ولا تجديد؛ لأنها تضاهي نموذجاً سابقاً عليها، وتُجاريه دونما تفكير في تجاوزه. أما طبيعة الكتابات السردية فقد كانت تدور في فلك الرواية التاريخية تارة، أو تُغرّق في أجواء وعوالم الرومانسية تارة أخرى...

ب - جمالية الرواية الواقعية: وإن كانت هذه الجمالية تقوم على مجازاة النموذج الغربي (الفرنسي خاصة)، فإنها كانت - في الآن ذاته - إبداعية ومنتجة، تنهض على الإضافة والتنوع. خاصة وأن مفهوم الرواية بات يفتح الباب واسعاً لأشكال متعددة من الممارسة الروائية التي تتزاح عن النموذج الروائي الغربي، ولكنها تحرص، في الوقت نفسه، على الانضباط لقواعد الفن الروائي ومعاييرها...

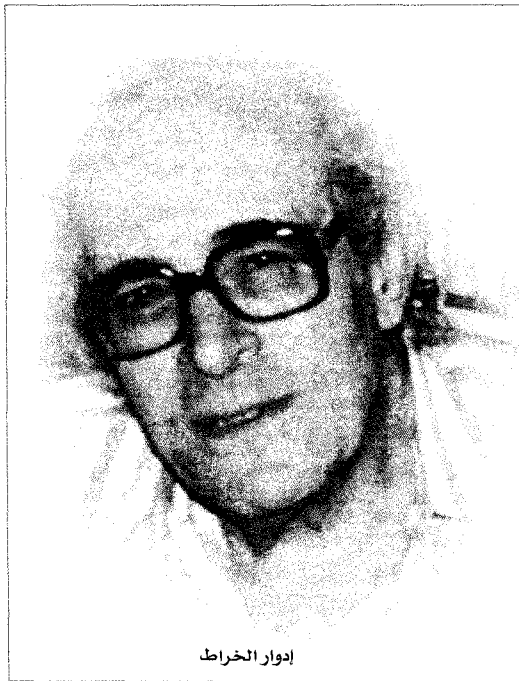
هكذا ترسّخت تقاليد هذا الفن بعد ذلك مع «واقعية» نجيب محفوظ، التي نأت بنفسها عن الأجواء الرومانسية الحاملة، واختطت سبيل التعبير عن مشكلات العصر الحقيقية والواقعية، كما توّطدت هذه الواقعية واغتت بروايات العديد من الروائيين، من مختلف الأقطار العربية...

جماليات «الواقعية الجديدة»

في الرواية العربية

د. عبد الملك أشهبون

على سبيل التقدير: تعتبر الرواية ذلك الفنّ الوحيد القادر على تغيير نفسه باستمرار، والتأقلم مع الواقع الجديد الذي نعيشه، فهي؛ بالتالي جنس أدبيّ مفتوح على التحوّل الدائم، من حساسية جمالية إلى أخرى، ومن تيار روائي إلى آخر.



إدوار الخراط

وفي سياق الحديث عن تحولات الخطاب الروائي، فإنه لا يمكن فهم «تاريخية» الرواية العربية، في صيرورتها وتطورها وتحققاتها النصية، ما لم نبحث لها عن جمالية ما توطّرها وتميزها، وتسمّها بهذا الميسم أو ذلك.

وإذا كان لا بد من تشخيص خصوصيات «الواقعية» في الرواية العربية، فإنه لا مناص

ووفق هذا التصور المحدد، سنعمل على استجلاء مفهوم جماليات «الرواية الواقعية»، و«الواقعية الجديدة» على المستوى التطوري والآني، كما يتسنى لنا وصف وتفسير التحولات الجمالية في الرواية العربية الحديثة والمعاصرة...

من استحضار تصورات الروائيين الرواد والنقاد البناة لصرح هذا التيار الروائي المتميز من جهة، والشروع في مساءلة هذا النص الروائي أو ذلك، في هويته الفنية وفرادة مكوناته التي تجعله يسجم مع هذه الجمالية أو تلك من جهة أخرى.

التحدي المطروح على هؤلاء الواقعيين، هو ضرورة التكيف مع المعطيات المجتمعية الجديدة أو التوقف عن الكتابة.

غير أن رواد الرواية الواقعية لم يستسلموا لقانون التوقف، بل حاولوا أن يتكيفوا مع المستجدات التي فرضتها طبيعة التحولات الكبيرة التي كان يعجُّ بها المجتمع العربي. فكانت الإرهاسات بالأسلوب «الحديث» تقاجتًا عند نجيب محفوظ في أعماله اللاحقة في صورة: أحلام وكوابيس وهذيانات وحوار داخلي مُسَّاب عند شخصياته، في «السراب» و«خان الخليلي» و«الثلاثية»، وفي خاتمة «بداية ونهاية»، ثم تصل إلى ذروتها في «اللس والكلاب» و«السمان والخريف» و«ثرثرة فوق النيل».

ثانياً: الواقعية الجديدة: مسارات ومرجعيات

لا أريد في هذا المضمار، التورط في تقديم تعريفات نهاية لمصطلح «الواقعية الجديدة»، تاركا إياها تولد معناها في سياقها التاريخي والنصي أساساً. بمعنى أنه ليس في البناء المعماري للرواية الواقعية، باختصار، نافذة واحدة للنظر، بل فيها نوافذ متعددة، بتعدد كتاب الرواية أنفسهم.

فإذا كانت الواقعية التقليدية، قد أنقذت الرواية العربية، آنذاك، من الغور السحيق في ظلمات الرومانسية التي كانت تحيل الواقع إلى خيال، وتمعن في جعل الخيال واقعاً حقيقياً؛ فإن «الواقعية الجديدة» خلصت الرواية العربية من اعتبار الرواية نصاً إشكالياً مستغلماً وملتبساً، كما هو حاصل مع كتاب الرواية الجديدة، ومن سار في فلكهم.

ورغم سيطرة تيار «الرواية الجديدة» الذي شكّل ثورة على أسلوب الواقعية لمدة من الزمن، غير أن هذه «الحساسيات الجديدة». على حد تعبير إدوار الخراط - سرعان ما غدت هي الأخرى (بتقنياتها وتصوراتها ومفاهيمها وقيماتها) عنصر تعثر حقيقي في مسار الرواية العربية، خصوصاً بعد أن أعلن إدوار الخراط (منظر التيار نقداً وإبداعاً) في أكثر من مناسبة أن تيار «الحساسيات الجديدة» في الرواية العربية، أصبح تياراً تقليدياً. إذ غدت «الحساسيات الجديدة» من الرصيد الشائع في الثقافة. وبالتالي أصبحت كما ينبغي أن تكون «عرضة للتجاوز ولابتداء

الكثير من الروائيين الواقعيين منحوا المكان في نصوصهم الروائية أبعاداً فنية مميزة ذات طابع واقعي

شكله التقليدي الذي لاقى إقبالا واسعاً من طرف جمهور من القراء فترتد.

كما تعتمد الواقعية عندهم على مبدأ تصوير النفس البشرية وتحليلها، مما يجعلنا عند قراءتنا لنماذج روائية منها، نحس ونتفاعل مع شخصياتها، ونحيا إلى حين عذاباتها هذه الشخصيات وأفراحها. ومردده ذلك إلى قدرة الروائي الفنية التي تجعلنا نتأثر بأحداث الرواية، التي تمثل، بصورة أو بأخرى، نفسية القارئ، وتعكس مجريات ما يحيط به.

أما بنية المكان، فتلعب عادة دوراً مركزياً في الرواية الواقعية. فمن مبادئ الرواية الواقعية الأساسية أن تكون هذه الأمكنة، كذلك، صورة للحياة البشرية ما استطاعت. ولن تستطيع الرواية أن تتصور هذه الحياة أو تقلدها إلا بتوخي الأمكنة الحقيقية أو الممكنة، وهذا ما برع فيه عميد الرواية العربية بامتياز: نجيب محفوظ.

مما سبق نلاحظ أن الكثير من الروائيين الواقعيين منحوا المكان في نصوصهم الروائية أبعاداً فنية مميزة ذات طابع واقعي؛ لأن جوهر الحكاية هو الوقائع التي يستحيل تجريدها أو فصلها عن مستوى المكان؛ لأن سمة واقعيتها تكسب دلالتها من واقعية المكان نفسه، ولذلك عمل الروائيون على خلق التجانس الشفاف بين بنية المكان والحكاية، ولذلك «تموضعت أبعاد بنية المكان (الدال) متساوقة والحكاية (المدلول) ودالة عليها، وبميزة هذا التموضع اكتسب المكان بعداً جمالياً» (٢).

غير أن الرواية التقليدية، في صيرورتها وتطورها، لم تستطع أن تستوعب. لاحقاً طبيعة المتغيرات المجتمعية الهادرة، وكان

فقد كانت هذه التجربة قادرة على أن تتماس - بفنية عالية - مع متغيرات المجتمع، وذلك بانفتاحها على عالم المدن والحواري والأزقة، برؤية عميقة تشعُّ بنور الاستكشاف، والغوص في أعماق القضايا الناهضة من بوتقة العالم المتحول زمنئذ.

ج. جمالية الرواية الجديدة: هذه الجمالية جاءت ثورة على تقاليد الرواية الواقعية خاصة والتقليدية عامة. وقد لخص إدوار الخراط - منظر هذا التيار عربياً - تقنيات ووسائل هذه الجمالية الجديدة في المظاهر التالية: تحطيم السياق الزمني التقليدي المسلسل، والاستغناء عن التوصيف «الواقعي»، مثل الحوار المتقطع، والتركيز تارة على المظاهر المحايد البارد، أو الغوص في الداخل المضطرب الجيَّاش، «وكسر الترتيب السردى، وفك العقدة التقليدية، وتدمير سياق اللغة، وفتح مغاور ما تحت الوعي، أو التراوح بين كل هذه الطرائق الفنية» (١).

د. جمالية «الواقعية الجديدة»: اتخذ كتاب «الواقعية الجديدة» في الرواية العربية لأنفسهم موقفاً في المشهد الروائي العربي الراهن، رأوا من خلاله أن جمالية الرواية العربية لا تكمن في احتذاء نماذج روائية جاهزة سلفاً (تنتمي للتراث الروائي العربي التقليدي تارة أو الرواية الجديدة في فرنسا تارة أخرى)، بل إن الرواية الحقّة. في نظرهم - كامة في ذاتها، أي في مدى قدرتها على التعبير عن ذات الروائي وأحواله، في صلتها بأحوال مجتمعه وتفاعله معها.

هكذا، عادت دورة الرواية العربية من جديد - وبقوة - إلى أسلوب «الواقعية». فحين نتأمل ما أحدثه علاء الأسواني بروايته الشهيرة: «عمارة يعقوبيان»، من صدى مسموع في الداخل والخارج؛ فإننا ندرك أن هذه العودة المظفرة للواقعية حقيقة تدعونا إلى التفاؤل بمستقبل الرواية العربية.

أولاً: بعض جماليات الواقعية عند الأوائل وامتداداتها

ارتبطت الواقعية عند الأوائل أساساً بالسرد؛ فمنه تستمد سلطتها الإبداعية، وباسمه تنزع نحو التكديس في الأحداث والتتويج في الوقائع. وقد اعتبر السرد المحور الأساسي للإنتاج الروائي في



كما أن طبيعة اللغة المستعملة، والحيل الفنية المستثمرة، وشروط الإحالة على المرجع، التي قد تلوح عندهم غير مغايرة لتلك التي أفاد منها الواقعيون الأوائل، إلا أن هناك صرامة ودقة وحداً قاطعاً، يجعلها كلها مختلفة اختلافاً كبيراً (٤). ومن أبرز رواد هذا الأسلوب في الكتابة الروائية في مصر: خيرى شلبي يوسف القعيد وصنع الله إبراهيم وسليمان فياض وسلوى بكر، ويوسف أبو رية... غير أن تيار الواقعية الجديدة في الرواية العربية لم يقتصر على الواقع المصري فقط، بل ظهرت هناك على امتداد الوطن العربي الكبير بشكل مواز، مواهب كبيرة فرضت وجودها على الواقع الأدبي. نذكر منها: على سبيل المثال لا الحصر: عبد الرحمن منيف بأعماله الروائية، وخاصة خماسية «مدن الملح»، والليبي إبراهيم الكوني بأعماله المتميزة عن الصحراء، واللبناني إلياس خوري بأعماله العديدة التي أرخ في بعض منها للتجربة الفلسطينية، والسوري حنا مينه بأعماله الكثيرة، وخيري الذهبي، والفلسطيني غسان كنفاني، والكويتي إسماعيل فهد إسماعيل، والمغاربة: محمد شكري وربيع مبارك ومحمد زفزاف... وغيرهم من الروائيين الذين أثروا التيار الواقعي في الرواية العربية، بمختلف لويناتها وتجلياتها.

ثالثاً: «الواقعية الجديدة» وتحديات الرواية العربية

في سياق التحولات التي ما فتئت تعرفها الرواية العربية راهناً، تولد عند ثلة من الروائيين الوعي بأن وقوف دعاة الرواية الجديدة عند تقليد رواد الرواية الجديدة في فرنسا في رؤيتهم للعالم، وتقنياتهم، وأسلوبهم، من شأنه أن يسقط الرواية العربية في مهاوي التصنع والغموض. وهذا ما يشدد على خطورته الروائي علاء الأسواني حينما يقول: «خرجت الرواية العربية من نفق مظلم، استمر عقدين من الزمان. وهذا النمق يتمثل في كتابات مغلقة تتعالى على القراء، وتأتي الكتابة فأقده للوجدان، أشبه بتجارب ذهنية مَعْمَلِيَّة، وقد كان هذا الاتجاه محاولة لمحاكاة مدارس غربية، نشأت في سياق اجتماعي وثقافي مختلف تماماً عن مجتمعنا

إدوار الخراط، فإن ما يفرق تيار الواقعية الجديدة عن الواقعيين الأوائل (كما مع نجيب محفوظ وغيره) هو أن تساؤلهم المُسَدَّد للعلاقات الاجتماعية، يذهب إلى أعماق مما حدث في أي وقت مضى. وفي هذا التيار قد يبدو الأسلوب التقليدي هو السائد، وقد يكون النأي عن المغامرات الشكلية ملموساً، ولكن التأمل اليسير يكشف أن هذا غير صحيح، أساساً، فالموقف هنا دائماً هو موقف رفض السلطة التقليدية، ومساءلة نظام القيم السائدة على حد تعبير إدوار الخراط.

أما على مستوى الشكل، وإن كان تيار الواقعية الجديدة مأخوذاً من الرصيد التقليدي، إلا أنه يختلف عنه جوهرياً. إذ نجد هنا نوعاً من تنقية الشكل التقليدي، وإكسابه هذا القدر من الصرامة، والدقة.

عادت «الواقعية» بأسلوبها الجديد بقوة إلى المشهد الروائي العربي لتنتشر الراهن، لتنتشر الرواية العربية مما اعترها من تقلص وانكماش

تقنيات جديدة تشتمل عليها وتتخطاها في الوقت نفسه إلى آفاق أخرى في تقنيات ورؤى الإبداع» (٣).

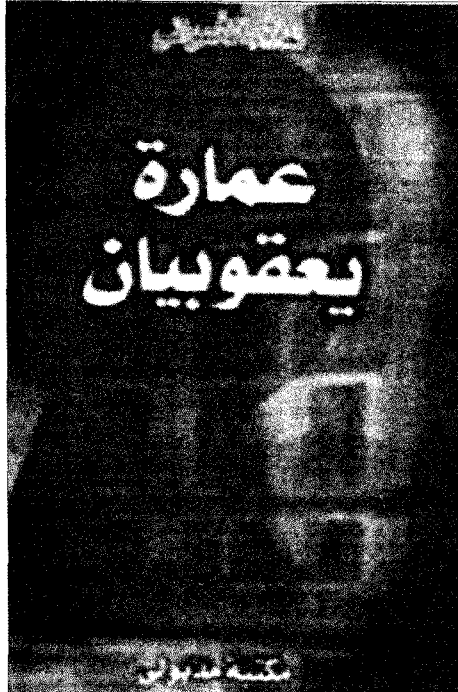
هذا الوضع المأزقي الراهن حتم على الجيل الجديد من الروائيين العرب، مواجهة رهانات جمالية وإيديولوجية ملحة. وهي رهانات حقيقية لا بد من استحضارها في أفق تطوير الرواية العربية، والخروج بها من مازقها هذا. في هذا السياق بالضبط، جاءت «الواقعية الجديدة»، بمثابة رؤية إبداعية تجديدية في جوهرها، تصهر مختلف الجماليات الروائية السابقة، وتدمجها في عوالمها الروائية الجديدة، وتعطيها أبعاداً فنية مغايرة.

وبهذا الصنيع الفني، تهباً للخطاب الروائي، راهناً، المناخ الضروري والظروف المشجعة لاستعادة عافيته وتألقه، لينتقل من مستوى التداول القطري المحدود إلى مستوى العالمية الرحب. هذا ما حققته واقعية نجيب محفوظ التي توج صاحبها بجائزة نوبل، فيما ارتقت «الواقعية الجديدة» بعلاء الأسواني إلى مستوى العالمية، بعد النجاح الباهر الذي حققته روايته: «عمارة يعقوبيان»، وهذه حقيقة لا مجال لنكرانها، بغض النظر عن الاتفاق أو الاختلاف مع صاحب الرواية فنياً.

بهذا الإيقاع الروائي المتصاعد، عادت «الواقعية» بأسلوبها الجديد بقوة إلى المشهد الروائي العربي الراهن، لتنتشر الرواية العربية مما اعترها من تقلص وانكماش، نتيجة انشغال تيار عريض من كتاب الرواية الجديدة بما هو شكلي، وما وسَم أعمالهم من تعقيد وغموض، طارد القارئ العربي خلال فترة الستينيات حتى يومنا هذا تحت شعار الثورة والتجديد والحدثة.

غير أنه لا بد من الإقرار بأن خيط الواقعية لم ينقطع قط، حتى في أوج هيمنة تيار «الرواية الجديدة»، بل ظلت هناك علامات بارزة في تاريخ الرواية العربية شاخصة لكل متتبع، تعطي الدليل على استمرار تيار الرواية الواقعية، بصور مختلفة، وتجارب متنوعة.

فقد سبق لإدوار الخراط أن أشار إلى تيار «الواقعية الجديدة» في معرض حديثه عن أبرز تيارات «الحساسوية الجديدة». وحسب



يُعبروا عن واقعهم، يستمدون منه موضوعاتهم الراهنة، وحاجات عصرهم الآنية. أما تظاهرات هذا الموضوع فمتعددة، ومتنوعة. فقد تجرأوا على ملامسة العديد من الظواهر الاجتماعية، كما تحدثوا، بلغة روائية، عن سيطرة العولمة التي أدت إلى تهميش متزايد في بلاد الجنوب. من هنا كانت الواقعية الجديدة أفضل وسيلة لدى هؤلاء للتعبير عن هذه القضايا الكبرى والمصيرية التي يحياها المواطن العربي، حياة فيها كل شيء، فيها «الجنس والسياسة والارتباك والمنحرفة، إنها باختصار شديد حياة مثل حياتنا» (٩).

بالمقابل، لا يجد كتاب الرواية الجديدة غضاضة في الاستخفاف بالموضوع الروائي. يقول عبده جبير في هذا الصدد: «لا أعتقد أنني أريد أن «أوصل» إلى القارئ شيئاً واحداً. فالقارئ الذي يريد أن يفهم الموضوع فقط لن يستطيع ذلك مهما حاول. لأنه لن يجد «موضوعاً» مجرداً يصل إليه؛ لأنه عندئذ يريد أن يقفز على عناصر أساسية وجوهرية في العمل. أعني اللغة والتكنيك والإيقاع. كما أعني المعنى والإطار. أي كل المبررات الجمالية المترجمة والمتلاحمة مع وفي ما يمكن تسميته مجازاً بالموضوع» (١٠).

فهذه العودة إلى استثمار «الموضوع الروائي»، يستند إلى عامل أساس، يمكن رده إلى رغبة بعض الروائيين تجنب ما يعتبرونه عائقاً من عوائق التواصل الأدبي بين الكاتب والقارئ. وأهم عائق في هذا المجال هو افتقار العديد من رواياتنا الجديدة لعنصر «الموضوع»، وهوس أصحابها الشديد في إقامة هياكل روائية معقدة ومنفردة، في وقت لا يجد فيه القارئ المعاصر. بحكم سطوة الفضائيات والأنترنيت. وقتاً كافياً لتفكيك رموز هذه الروايات، بأنغازها المستعصية.

٢. أهمية العودة إلى لذة الحكاية المشوقة؛

سبق للعديد من النقاد أن انتبهوا إلى أن مفهوم «اللذة» مفهومٌ جوهريٌ لكل إبداع أدبي، واعتبروا أن كل ترميط فيه يُفقد



علاء الأسواني

العربي، وقد أدى هذا الاتجاه إلى انصراف معظم مُحبّي الأدب في الوطن العربي عن قراءة هذه الكتابات» (٥).

واستجابةً لهذا الوعي الجمالي الجديد، طُرحت تساؤلاتٌ جديدةٌ تدور حول راهن الرواية العربية وآفاقها. تساؤلاتٌ لامست مفهوم الرواية نفسه، وحقائقه علاقتها بذات الروائي، وبالوسط الذي يعيش فيه. فكانت هذه الأسئلة الملحة، هاجس العديد من الروائيين والنقاد من أجل إعادة الاعتبار إلى فن الرواية؛ باعتباره «ديوان العرب الجديد» بامتياز، على حد تعبير حنا مينه...

وفي هذا الصدد، يعتبر خيرى شلبي أن حياتنا العربية بالذات، في حاجة إلى إعادة بناء، ومراجعة كل ما سبق أن قيل، أي إننا اليوم كعرب في أشد احتياج إلى «إعادة ترتيب

أوضاعنا، وإعادة صياغة الإنسان العربي بهدوء وروية، وهذا لن يتحقق إلا بواسطة فن الرواية» (٦).

وهنا يستحضر خيرى شلبي التحديات الحقيقية التي تواجه الرواية العربية، معتبراً أن شيئاً خطيراً نعيشه اليوم، هو «سطوة الفضائيات التي نجحت في استساخ شخصيات المواطنين، وتحويلهم إلى نسخ من شخصية واحدة، تفكر بنفس الطريقة، وتتكلم بنفس الطريقة، وتتبع أي قائد يلوح لها بحزمة من الأرزفة» (٧). فقد أصبح الناس على عهدنا أميل إلى إمتاع البصر بالمشاهدة، لا إلى إعانت العين بالقراءة...

وفي ذات الاتجاه يسير الناقد سعيد يقطين الذي صرح في أحد حواراته: «أن الرواية التي لا تفتح أمامي شعاعاً للأمل، وتدفعني إلى التفكير بطريقة تختلف عما تقدمه لي وسائل الإعلام ليست جديرة بهذا الاسم. وأرى مستقبل الرواية العربية رهين بإعادة التفكير في الواقع وبطريقة جمالية فيها الكثير من الدقة والعمق» (٨).

ومن أجل رفع هذا التحدي الجمالي والإيديولوجي، جاء اقتناع هؤلاء الروائيين بقيمة العودة إلى روح «الواقعية»، من خلال إعادة الاعتبار لمكوناتها الأساسية:

الموضوع الروائي والقصة والسرد والوصف... فكانت الخطوة الحاسمة في هذا المسار الروائي الجديد، من وجهة نظر الواقعيين الجدد، ضرورة إعادة الاعتبار إلى المكونات البانية لصرح العالم الروائي، ويتعلق الأمر: بالموضوع الروائي، والحكاية المتسلسلة، والوصف الروائي، وغيرها من المكونات الفنية التي لا غنى عنها لنجاح وتآلق أي مشروع روائي.

١. «الموضوع الروائي» باعتباره عُمدة الرواية

أتاح لدعاة الواقعية الجديدة، تَشبُّعهم بهموم وطنهم، وبقضايا مجتمعتهم أن

لا يجد كتاب الرواية الجديدة غضاضة في الاستخفاف بالموضوع الروائي

يجب ألا تكون غامضة ومركبة لدرجة تُسْتَعَصِي على التدقيق والفهم» (١٢).

غير أن بعض كتاب الرواية الجديدة يبدون كما لو كانوا غير عابئين بأهمية الحكاية المشوقة في رواياتهم، ما دامت رواياتهم تركز على اللغز، وليس على حكاية تعالج موضوعا اجتماعيا أو نفسيا أو أخلاقيا. لذلك يرى القارئ نفسه «غائضا بعالم غامض، ولا يرى بوضوح في الرواية، والعالم أمامه كأحجية يصعب حل رموزها» (١٣).

وعندما لا تهض الرواية على أساس «حكاية» قابلة للحكي تتدخل عناصر جديدة في تشكيل العوالم الروائية من خلال استحضار بنيات خطابية متعددة، بالإضافة إلى تكسير خطية السرد إما لغياب القصة أو العمل على تقديمها

بطريقة لا تضمن بناءها كما نجد في الرواية التقليدية. وحسب سعيد قطين فإن هذه العوامل هي التي ساهمت في صعوبة التعامل مع هذه الرواية بشغف وتطلع وفضول لمتابعة مسار الحدث وبنائه؛ لأن القارئ «يصعب عليه متابعة القراءة عندما ينفلت منه كل مرة خيط السرد والحكي مع، فلا يعرف إلى أين تتوجه الرواية» (١٤).

٣. «الإيهام بالواقع» ورهائنه الفنية:

أدرك كتاب «الواقعية الجديدة» أهمية «الإيهام بالواقع»، وبالتالي تشويق القارئ الذي يتعرف على أشياء كثيرة، يعرفها في الواقع أو يشبّهها بأشياء معروفة لديه. وهنا تكمن قدرة الروائي الفنية على جذب القارئ إلى متابعة أطوار روايته؛ لأنه يُشْعِرُهُ وكأنه يحيا في الإطار وفي الجو اللذين رَسَمَهُمَا لشخصياته. الأمر الذي يَخْلُقُ لدى القارئ شعورا بأنه ليس أمام عالم حقيقي وموضوعي، وليس أمام عالم خيالي بكليته. وأن هذا العالم الذي يُحِسُّه من ابتكار الروائي، «شبيهٌ بالعالم» الذي يحياه (١٥).

وقد أثار زعيم الرواية الجديدة في فرنسا آلان روب غريي الانتباه إلى هذه النقطة بالذات، ومنذ مدة طويلة، حينما أقرَّ أنه لا يكفي أن تكون قصة الرواية شيقة، عجيبة، أو جاذبة وأسرة، لأنه من أجل أن تأخذ القصة قوتها من الحقيقة



يكون قد بعث الدفء في تلك العلاقة الحميمة بين القارئ والمبدع، وردم الهوة التواصلية التي غدت مع مر الزمن أكثر ترسخا، بفعل طبيعة الكتابات الروائية التي تُصِرُّ على التواصل فقط مع قارئ من عينة خاصة: ألا وهو القارئ الناقد، بله المتخصص في آخر مستجدات، وتقنيات الكتابة الروائية.

فاستعادة مفهوم الحكاية، وفق مظاهر الحكمة التقليدية، تغدو حبالا سريرا ممدودا بين القارئ والكتاب، وملأذاً آمناً يحمي الرواية من ذلك التشظي والتداخل والاختلاط الذي أصبح من سمات الروايات الجديدة. وهذا ما يؤكد علاء الأسواني في سياق تعليقه على وضع الرواية العربية راهنا: «الرواية

أدرك كتاب «الواقعية

الجديدة» أهمية

«الإيهام بالواقع»،

وبالتالي تشويق

القارئ الذي يتعرف

على أشياء كثيرة

هذا الإبداع أثره. ولعل هذه الحقيقة كانت شاخصة أمام أعين روائيين تيار الواقعية الجديدة، وواردة في حساب العديد من رموزه.

فهذه العودة إلى فعل الحكي، بالمفهوم التقليدي، يستند إلى عامل أساس، يمكن رده إلى رغبة بعض الروائيين تجنب ما يعتبرونه عائقا من عوائق التواصل الأدبي بين الكاتب والقارئ. وأهم عائق في هذا المجال هو افتقاد العديد من رواياتنا لعنصر الحكاية المشوقة.

فقد كان كثير من كتاب «الرواية الجديدة» لا يخفون تأكيدهم على أن نصوصهم الروائية لن تكون مثيرة أو مغرية ولا مشوقة. ويقررون، منذ البداية، خرق التزاماتهم إزاء تقاليد السرد التي تحيل على السُّجُل الجمالي الرومانسي والواقعي، مُعلنين بشدة رفضهم لما كان سائدا من تقاليد روائية.

وفي هذا السياق الجدالي، يَجْهَرُ الروائي المغربي أحمد المدني في روايته: «وردة للوقت المغربي» بموقفه المستخف من لذة الحكاية المشوقة: «أنا لا يهمني بتاتا أن أسرد عليكم ما حدث ويحدث، وليس في نيتي أن أطوفكم بحبال التشويق والتسويق، حتى تعترفوا لي بمهارة ما... ويمكنكم أن تجدوا بُعَيْتَكُمْ عند بعض المُتَمَرِّنين المُحدِّثين الذين يكتبون بقلم كاميراتي، ويجدون متعة خاصة في سرد الوقائع وتلفيق الأحداث بطريقة ميكانيكية ليظهروا «واقعيين» جدا، وليخفوا عجزهم عن عدم امتلاك أي كلمة حقيقية» (١١).

وهنا تجدر الإشارة إلى أن شدة الإفراط في فرض هذا الاتجاه الأدبي أو ذلك على المجتمع لا يؤدي إلا إلى الإفراط في التمرد عليه. فقد غدا حقل الكتابة الروائية الجديدة أكثر تعقيدا وغموضا وتداخلا، وهذا ما يبطل مفعول أهم آلية من آليات التواصل بين الكاتب والقارئ ألا وهي آلية التشويق التي بدونها يغدو العمل السردى مستقلا، وملينا بالثغرات القرائية، وغاصا بعناصر إعاقاة التواصل السردية.

لهذا السبب، وجد الروائي الواقعي أن أهم عناصر القوة الفنية في العمل الروائي هو استعادته مفهوم الحكي بنفسه التقليدي، وهو بذلك الإجراء

بهذا المعنى الزاخر والغني، يعدُّ المكان الشخصية الرمزية، المركزية النازلة بثقلها على مجريات الرواية، من بدايتها إلى نهايتها. فهو شاهدٌ حيٌّ على انبثاق الأحلام في نفوس الشخصيات، وانسحاق آمالها على صخرة الواقع الصلدة...

تفضي بنا الملاحظات السابقة إلى أن رواد «الواقعية الجديدة»، وسَّعوا مفهوم «الواقعية» المعروف عن الأوائل، حتى شمل الحياة بكل مستجداتها الآتية، وليس ذلك غريباً عنهم، فقد آمنوا بفكرة الواقع باعتباره مصدر إلهامهم، وقالوا بوجود روابط خفية، تشد الكائن إلى واقعه، وأن شأن هذه الروابط أن ترفع من مكانة الواقع حتى لتصبح العودة إليه عبارة عن تفتح على العالم بكليته وجزئياته...

من هنا يؤكد هؤلاء أن العودة إلى روح الواقعية ليست دعوة لإعادة استنساخ مقولات الرواية التقليدية، كما رسخها الواقعيون الأوائل إبان مرحلة الأربعينيات والخمسينيات من القرن الماضي، بقدر ما هي دعوة للتفرد والاختلاف والتميز. فقد بدأ هذا الاتجاه الروائي الناهض يصغ المضمين الروائية الجديدة عند روائيين يبشرون بقيم جديدة، تتناغم مع شعار العودة إلى الواقع، والتقوا كلهم عند فكرة واحدة هي أن الرواية العربية في أشد الحاجة اليوم، أكثر من أي وقت مضى، إلى التخلص من النزعة الشكلية التي لازمتها طوال عقود من الزمن. فعلى هذا النحو، فهم رواد «الواقعية الجديدة» وظيفة الرواية بصفة عامة.

هكذا انقلب الاطمئنان إلى تكريس نمط واحد من الرواية العربية (الرواية الجديدة) إلى حالات من التَشَوُّف وعدم الرضا على ما هو موجود وسائد، حيث استعادت الواقعية مؤهلاتها، وبرهنت على قوتها الخلاقة، وغذت تُشَارِفُ تخوماً أبعد من الواقع، وتقوم بمحاولات لسبر غور الواقع أكثر واقعية وأصالة وعمقا، مع تعدد في تحقيقاتها النصية، وغنى في مستوياتها الأسلوبية، ورؤاها الفكرية...

بهذه الروح الإبداعية المنتجة، كَيْفَت الواقعية الجديدة نفسها مع المستجدات المجتمعية الجديدة، وخلقَت رؤيتها الخاصة للعالم، واعتبرت أنه ليس بوسع الروائي إلا أن يستجيب لنبض الواقع المتحول، بجميع الوسائل الفنية المتاحة

تَمَثُّلُ قِضَايَا الْمَكَانِ فِي رِوَايَةِ «عِمَارَةِ يَعْقُوبِيَانِ» الْمَحْرُكِ الرَّئِيسِ لِإِنْتَاكِ الْحِكَايَةِ بِرْمَتِهَا

الجديدة، لم يعد شرطاً لنجاحها أن تدور الأحداث في أمكنة معروفة ظاهرة للمتقبل، واضحة بينة تُوَظِّرُ أفعال الشخصيات وتؤثر في زمن من وقوع الأحداث. لقد صارت الأمكنة متشظية شأنها شأن الزمن الروائي» (١٨). ويستطرد إبراهيم درغوثي ساخرا من الروائيين الذين يحيلون على أمكنة واقعية بقوله: «المكان فقد قدسيته القديمة كزاوية للتبرك يتمسح على عتباتها المرید ويطوف بأركانها ركناً وركناً واضعاً نذراً هنا وشمعة هناك، طائفاً بالعتبات متمسحاً بالتوابيت العتيقة» (١٩).

وكما كان المكان الباريزي أسَّ الرواية البلازكية، وكانت «قاهرة المعز» البطل الرئيس الذي مثل بحواريه وأزفته وبيوته جوهر الرواية المحفوظية بامتياز. فإن فضاء «عمارة يعقوبيان» شكَّل بؤرة الحكيم المركزية. إذ بالشروع في فتح سيرة هذه العمارة، تُشْرَعُ أبواب الحكيم على مصراعها لإعادة اكتشاف ماضيها، وتأمل حاضرها، من أجل استشراف ما ستؤول إليه أحوالها.

فباختياره لـ «عمارة يعقوبيان» الشهيرة، باعتبارها مكاناً واقعياً، لها امتدادٌ معروف في تاريخ مصر الحديثة، سيعيد علاء الأسواني الاعتبار إلى موضوع المكان الروائي الذي اضطلع بدور مركزي في الروايات الواقعية عند الأوائل.

ومن هذا المنطلق، تَمَثُّلُ قِضَايَا الْمَكَانِ فِي رِوَايَةِ «عِمَارَةِ يَعْقُوبِيَانِ» الْمَحْرُكِ الرَّئِيسِ لِإِنْتَاكِ الْحِكَايَةِ بِرْمَتِهَا. فهو ليس مجرد فضاء روائي يحتوي الشخصيات والأحداث، ويمسك بتلابيب الزمن فحسب، بل عمق تاريخي وجمالي ونفسي أيضاً، إن لم نقل هو هاجس الرواية كلها.

الإنسانية، «على الروائي أن ينجح، أيضاً، لإقناع القارئ أن المغامرات التي يتم نقلها إليه، قد وقعت بالفعل لشخصيات واقعية، وأن الروائي يكتفي بنقل هذه الأحداث التي كان شاهداً عليها» (١٦).

من هذا المنطلق، فإن تحديد المكان الروائي من هذا المنظور يتم بمنحه اسماً خاصاً يميزه عن الأماكن الأخرى، حيث يعتمد الروائي الواقعي إلى هذا الأسلوب من أجل الإيهام بواقعية المكان المتخيل، لإقناع المتلقي بأن الحكاية التي يقرأها حقيقية، «وهذا العمد لا ينفي صفة التخيل قط؛ لأنه يجعل المتلقي نظراً لتموضع اسم المكان على الخارطة الجغرافية يستمد مصداقيته من الواقع الخارجي. ويوفر نوعاً من الضغط الأسلوبي عليه، بحيث يتجه في قراءته نحو مراد الروائي من الرموز والإيحاءات والدلالات» (١٧).

فهذا الإيهام بواقعية الأحداث هو الذي يُولِّدُ ذلك الإحساس المرهف الذي يحسه كل قارئ لرواية «عمارة يعقوبيان» مثلاً، بحيث تُعَبِّرُ الرواية عمماً يريد المتلقي التعبير عنه، دون أن يكون في مقدوره ذلك، وبالتالي يحسُّ. مع توالي صفحات الرواية. بأنه غدا جزءاً من سكان العمارة بالذات، يعيش مشاكلها كأنها هي مشاكله، ومصراعاتها التي تشبه صراعاته في الواقع الخارجي.

٤. المكان بطلاً روائياً من جديد؛

من أبرز العناصر المكونة للنص الروائي التي تجسد واقعية هذه الأعمال: إعادة دور البطولة إلى المكان، كما كان الأمر مع نجيب محفوظ وغيره. إذ إن من بين أهم خصوصيات الرواية الواقعية، بل لُزُومياتها التي تُحَقِّقُ لها الفُرَادَةَ، أَنْ يَسِمَ الروائي فضاءه بسمات خاصة، ويسميه باسم محدد: كاسم مدينة معروفة، أو شارع مألوف، أو فندق له صَيِّتُهُ، من خلال الإشارات الفضائية التي تضي على المحكي، فور ذلك، طابع الحقيقة. إلا أن هذه الأمكنة التي تبدو للقارئ كما لو أنها مقتطعة من الواقع، ومقدودة من جغرافيته، لا يكون لها مبرر واضح ما لم تكن مسرحاً لفضل ما، أو لتخيل وقائع وأحداث حقيقية أو متخيلة تقع فيه.

غير أن بعض كتاب «الرواية الجديدة» لهم رأي خاص في الموضوع، وهذا ما نستشفه من كلام الروائي التونسي إبراهيم درغوثي عند قوله: «في الرواية

الواقعية ممدوداً ومتيناً في كثير من الروايات العربية المعاصرة، كما لا تزال الحاجة ملحة، كذلك، إلى توسيع آفاق أسلوب الواقعية، حتى يواكب مستجدات العصر، وعلى كافة مستوياته...
ملحوظة: هذا العرض ألقيناه في مهرجان الجليلي للرواية العربية الذي جرت أعمال دورته الرابعة بين ٥.٢ كانون الأول ٢٠٠٨، وذلك في محافظة الرقة بسوريا.

*كاتب من المغرب

الواقعية. كأسلوب ورؤية. لم تفقد روحها وفعاليتها ومؤهلاتها حتى اليوم

التي تنتمي إلى ترسانة الأسلوب الواقعي، وتخصيب هذا الأسلوب بمستجدات السرد الحديثة إن أمكن.

فرغم أن الأسلوب الواقعي عاد من جديد، مُجهداً بسبب ما فقده من دم في معارك سابقة مع دعاة «الرواية الجديدة»، ورغم الهجومات العنيفة التي شنت عليه، حينما أصرَّ العديد من النقاد والروائيين الجدد على إفلاس الواقعية في الرواية العربية، فإن الواقعية كأسلوب ورؤية لم تفقد روحها وفعاليتها ومؤهلاتها حتى اليوم.

وهذا يعني أن المشهد الثقافي العربي رفض أن يسمح للواقعية كمصطلح دينامي وللرواية الواقعية كأسلوب بانسحاب مُشرف في انتظار الحادث المحزن؛ لأن الأدباء والنقاد والقراء أدركوا فائدتها، وجدواها في المرحلة الراهنة، وذلك ما عبّرت عنه الروائية الأردنية سميحة خريس في معرض حديثها عن إمكانات الواقعية ومؤهلاتها وغناها، تصرّح في هذا المصمار: «لن أخون المنحى الواقعي التقليدي الذي استخدمته في رواياتي الأولى... وأدعي أنه لم يعد يحتمل جموح خيالي أو أنه يُحد من انطلاقي نحو آفاق جديدة» (٢٠).

والرأي نفسه تُفيده شهادة الباحث والروائي التونسي محمد البارد عن تجربته الروائية التي يقول فيها: «عندما انتقلت إلى كتابة الرواية واصلت الاختيار الأدبي ذاته: أي محاولة البحث عن نهج خاص للكتابة في إطار الواقعية الجديدة. وأنت الآن عندما تنظر إلى بعض الأعمال الروائية التي صدرت في نهاية الستينيات والسبعينيات ووصفت بأنها أعمال تجريبية، لا تجدها تركت أثراً بارزاً على الساحة الأدبية» (٢١).

وهذا الاقتناع بأهمية العودة إلى أسلوب الواقعية كان مَحَطَّ انتباه الروائي المعروف جمال الغيطاني الذي أقرَّ بهذا الصعود القوي والكاسح لتيار الواقعية الجديدة، في معرض حديثه عن راهن الرواية العربية، مشدداً على: «أن هناك اتجاهاً واقعياً، قد عاد بقوة، وجذب جمهوراً كبيراً من القراء إلى فن الرواية» (٢٢).

نخلص في الأخير إلى أنه بالرغم من مرور أكثر من قرن على نشوء الرواية الواقعية في فرنسا، ومحاكاة الواقعيين العرب الأوائل لها، فلا يزال حبل

مراجع

١. إدوار الخراط: «الحساسية الجديدة، مقالات في الظاهرة القصصية»، دار الآداب، بيروت، ط: ١، ١٩٩٢، ص: ٢٤.
٢. أحمد مرشد: «البنية والدلالة في روايات إبراهيم نصر الله»، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، الطبعة ٢٠٠١، ص: ٥٦.
٣. إدوار الخراط: «أعترف أنني تصرفت بسيرتي الذاتية لخلق أدنا جديداً»، حاوره: حسين جلعاد، في: «كتاب عمان (١): حوارات ثقافية في الرواية والنقد والقصة والفكر والفلسفة»، (بدون تاريخ النشر)، ص: ١٢٤.
٤. إدوار الخراط: «الحساسية الجديدة، مقالات في الظاهرة القصصية»، مرجع سابق، ص: ٢٠.
٥. علاء الأسواني: «كتاب عالميون»، مجلة: الهلال، فبراير ٢٠٠٨، ص: ٤٥.
٦. خيرى شلبي: «أزهي عصورها»، مجلة: الهلال، فبراير ٢٠٠٨، ص: ٢٥.
٧. المرجع نفسه، ص: ٢٥.
٨. سعيد يقطين: «نحن في حاجة إلى الكتابة عن الذات...»، حاوره: كمال الرياحي، في: «كتاب عمان (١): حوارات ثقافية في الرواية والنقد والقصة والفكر والفلسفة»، (بدون تاريخ النشر)، ص: ٢٧٧.
٩. «علاء الأسواني: النجاح المرعب»، حاوره: أسامة الرحيمي، مجلة: العربي، العدد ٥٩٢، مارس ٢٠٠٨، ص: ٧٠.
١٠. عبده جببير: «القصة القصيرة من خلال تجاربهم»، مجلة: «فصول»، المجلد الثاني، العدد الرابع، ١٩٨٢، ص: ٢٩٥.
١١. أحمد المدني: «وردة للوقت المغربي»، دار الكلمة، بيروت، ط: ٢، ١٩٨٢، ص: ٨٠.
١٢. «علاء الأسواني: النجاح المرعب»، مرجع سابق، ص: ٧١.
١٣. محبة حاج معتوق: «أثر الرواية الواقعية الغربية في الرواية العربية»، دار الفكر اللبناني، بيروت، ط: ١، ١٩٩٤، ص: ٣٤.
١٤. سعيد يقطين: «نحن في حاجة إلى الكتابة عن الذات...»، حاوره: كمال الرياحي، في: «كتاب عمان (١): حوارات ثقافية في الرواية والنقد والقصة والفكر والفلسفة»، (بدون تاريخ النشر)، ص: ٢٧٢.
١٥. المرجع نفسه، ص: ٢٤.
١٦. Alain Robbe - Grillet: «Pour Un Nouveau Roman» Les Edition De «Critique», Paris, ١٩٦١, p: ٢٩.
١٧. أحمد مرشد: «البنية والدلالة في روايات إبراهيم نصر الله»، مرجع سابق، ص: ١٢٢.
١٨. إبراهيم درغوثي: «بدون حرية لا يمكن للكاتب أن يبدع نصاً...»، حاوره: كمال الرياحي، في: «كتاب عمان (١): حوارات ثقافية في الرواية والنقد والقصة والفكر والفلسفة»، (بدون تاريخ النشر)، ص: ١٧٥.
١٩. المرجع نفسه، ص: ١٧٥.
٢٠. سميحة خريس: «لن أخون المنحى الواقعي التقليدي...»، حاورها: يحيى القيسي، في: «كتاب عمان (١): حوارات ثقافية في الرواية والنقد والقصة والفكر والفلسفة»، (بدون تاريخ النشر)، ص: ١٧٨.
٢١. محمد البارد: «طموحي هو أن أكتب لكل الناس»، حاوره: المنذر بالريش، في: «كتاب عمان (١): حوارات ثقافية في الرواية والنقد والقصة والفكر والفلسفة»، (بدون تاريخ النشر)، ص: ١٤٤.
٢٢. جمال النيطاني: «عودة الواقعية»، مجلة: الهلال، فبراير ٢٠٠٨، ص: ٢٢.