المملكة العربية السعودية
وزارة التعليم
جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية
جامعة الإمام
كرسي معالي الشيخ عبد العزيز بن عبد المحسن التويجري للدراسات الإنسانية
برنامج كراسي البحث
RESEARCH CHAIRS PROGRAM
تكامل مجتمعي لنماء وطني

قارئ السرد
سجالات السرد والواقع

أ.د. حسن محمد النعمي

١٤٣٨هـ / ٢٠١٧م

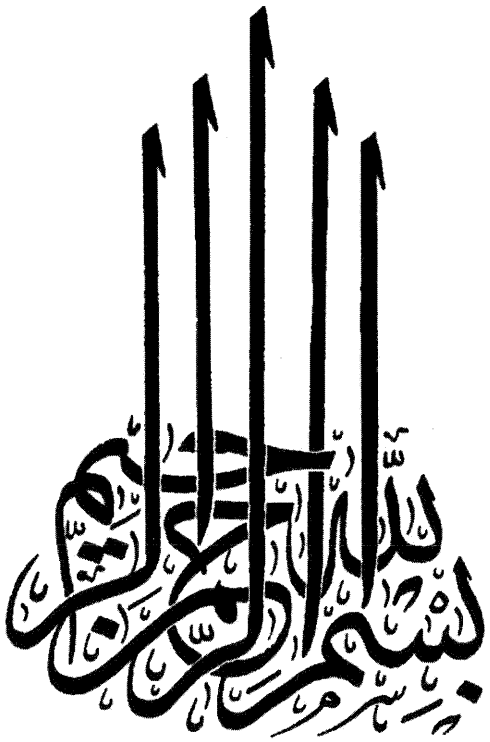
المملكة العربية السعودية
وزارة التعليم
جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية
كرسي معالي الشيخ عبدالعزيز بن عبدالمحسن التويجري
للدراسات الإنسانية

قارئ السرد
سجالات السرد والواقع

أ. د. حسن محمد النعمي

مشروع كتاب مقدم لكرسي عبد العزيز التويجري للدراسات الإنسانية
جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية

١٤٣٨ هـ - ٢٠١٧م


بسم الله الرحمن الرحيم

المحتويات

الموضوع	الصفحة
مقدمة	٧
الفصل الأول: مفاهيم سردية	١١
- أولاً : ما هو السرد؟	١٢
- ثانياً: في معنى الواقع والواقعية	١٧
- ثالثاً: في معنى الخيال والمتخيل	٢٠
- رابعاً: السرد والواقع	٢٣
- خامساً: بين الكاتب والقارئ	٢٥
- سادساً: الموقف من التلقي	٢٩
الفصل الثاني: استقبال الرواية في مجتمع محافظ	٣٧
الفصل الثالث: الرواية والمجتمع المدني	٥١
الفصل الرابع: الهويات المتضادة: الرواية بين الروائي وقارئه	٦١
الفصل الخامس: الإبداع النسوي وقناع الكتابة	٧٣
الفصل السادس: القارئ داخل الحكاية	٨٣
الخاتمة	٨٩

مقدمة

ظاهرة السرد من أخطر الظواهر التعبيرية التي عرفها الإنسان، فبها ومن خلالها يرى القارئ نفسه في صلتها بالواقع، لكنه في لحظة ما يُحدّث نفسه أن ما يقرأه مجرد خيال، ولفرط المشاكلة والمشابهة مع الوقائع المادية في حياته تستبد به الحيرة، وقد يقع في التباسات محرجة بين ما هو متخيل وما هو واقعي، ولمقاربة العلاقة الشائكة بين السرد والواقع، وعلاقتهما بالإنسان، ينبغي تفكيك العلاقات والنظر إليها في مكوناتها الأولية.

كل نوع من أنواع الأدب لا تكتمل تجربته إلا بالتلقي، ولما كان القارئ هو من يبعث الحياة في النصوص ويمنحها حضورها، كانت مسؤوليته عظيمة في علاقته بما يقرأ، وإذ تبرز مسؤولية القراءة أكثر في سياق الأنواع السردية، فإن ذلك عائد إلى المشابهة والمشاكلة التي توحي بالمطابقة مع الواقع، ويترتب على هذه القراءة- التي تنشد المطابقة مع الواقع- حرمان السرد من خصوصية التعبير السردي، وحرمانه من النظر إليه في سياق التجارب السردية الموازية للواقع، والأخطر من ذلك ما قد يترتب على القراءات - المنحازة نحو المطابقة - من إصدار أحكام ظنية بسبب إيحاءات السرد بالمشابهة في الشكل الواقعي للحياة الخارجية، ومثل هذه الأحكام قد تصل إلى الاعتقاد بتشويه الواقع، أو اتهام الكاتب بفساد الاعتقاد، والأمثلة على ذلك كثيرة في سياق الرواية العربية والمحلية.

وهذه المقاربة تتم على مستويين: مفاهيمي وتطبيقي، تعود أهمية المفاهيم إلى تحديد فضاء الإشكالية -التي ننوي من خلالها تأصيل مفهوم قراءة السرد- وبيان خطر الجهل بمفاهيم القراءة، أما الجانب التطبيقي فهو قراءة لسياقات حضرت فيها الرواية، فوجد فيها القارئ تصادماً مع سياقات ثقافية واجتماعية.

وهـذه القـراءات التطبيقيـة سـتكون عـن الروايـة السـعودية؛ حيـث تتـوفر فيهـا محـددات الدراسـة، وأهمهـا وضـوح إشـكالية حضـور الروايـة في مجتمـع محـافظ؛ إذ إن العلاقة الملتبسة ليست مجرد علاقة قارئ عابر بنص سردي، بل موقفاً متأصلاً من الفنون السردية، وخاصة الرواية؛ التي تقع أزمتها في علاقة المشابهة مع الوقائع المادية في المجتمع.

ولتنويـع مسـتويات النظـر في العلاقـة الملتبسـة بـين القـراء والأعمـال السـردية، وموقـف الكتـاب مـن هـذه العلاقة، سنسـعى لقراءة الاستقبال في سياق ثقافي أكبر من مجرد العلاقة المباشرة بين قارئ محدد ونص محدد، بل بالنظر للعلاقة من زاوية الموجهات الثقافية؛ التي تختبئ خلف مبدأي الكتابة والقراءة.

وحضـور الأدب بمعطياتـه الحداثيـة في بيئـات محافظـة، يأخـذ شـكلاً مـن أشـكال المواجهة، بل شكلًا من التربص، وتقديم خلفيات الكُتاب، واستحضار حياتهم عند قراءة نصوصهم، بغية تعزيز قراءة شكوكية مسبقة، وقد خصصنا لذلك فصلاً عن استقبال الرواية في سياق محافظ، وبيان الموقف منها، وكيفية حضورها، ومنازعتها لقيم ثقافية شبه راسخة.

وفي مقابـل ذلـك تسـعى الروايـة إلى استكشـاف إمكـانات المجتمـع المـدني أو مؤسسات تكوينه، بدءاً بالهوية الوطنية -التي تباعد بين قناعات الثقافة المحافظة التي تتكـئ علـى مـوروث القبيلـة ومرجعيـات الأفـراد التقليديـة- ومـروراً بمنظومـة التعليـم والإعلام والعمل الخيري؛ التي يجري حولها صراع المجتمع: ما بين محافظ في توجهه، ومنفتح حـول قبـول التحـديث، دون حسـابات الخسـارة الثقافيـة؛ الـتي تحسـب لهـا المجتمعـات المحافظـة أيمـا حسـاب، وحضـور الروايـة في هـذا السـياق - سـياق المجتمـع المدني - هـو نـوع من القـراءة العكسـية لوظيفـة الرواية في المجتمع، الوظيفـة الـتي يراهـا بعـض القـراء، ورغـم أن الوظيفـة ليسـت آليـة، ولا يمكـن استيعابها بشـكل مباشـر إلا

أنها تعبر عن مضمون الاستقبال: بين من يرى الرواية نصاً مبشراً، ومن يراها نصاً تصادمياً، وهذه الرؤية نسعى إلى بيانها أكثر في الفصل الثالث من هذا الكتاب؛ بوصفها المنظور المقابل لاستقبال الرواية في مجتمع محافظ.

وفي مستوى آخر ننظر إلى العلاقة المباشرة بين الكاتب والقارئ، من حيث استباق الكتاب لنفي التباسات التلقي، ففي موضوع الهويات المتضادة: الرواية بين الروائي وقارئه، نكتشف حذر الكُتاب من قرائهم، وهو حذر يقوم على احتمالية الربط بين بعض شخوص الرواية وكاتبها، وموقف يعود إلى إشكالية التلقي، والنظر إلى الأعمال السردية على أنها مطابقة للواقع، فغالباً يعمد بعض الروائيين إلى تصدير أعمالهم بما يؤكد خيالية هذه الأعمال، وبعدها عن الواقع الاجتماعي والتاريخي، وهذا التحذير ليس إلا جزءاً من النأي بالكاتب عن تصويره لما قد يتعارض مع ثقافة المجتمع السائدة، فالروائي بطبعه يعمد بجرأة إلى تصوير وجهة نظره، وبيان موقفه ، من قضايا عامة قد تكسر بعض المسلمات؛ التي لا تُقبل مناقشتها أو تصويرها بأي مظهر مفارق للواقع.

وفي الفصل الخامس نجد أن الكاتبات في مواجهة القراء أكثر حذراً من الكُتاب؛ ولذلك ابتدعت الكاتبة قناع الكتابة: مرة بالاسم المستعار، ومرة بالاستعانة برجل يُصدّر أعمالها بمقدمات تسوغ للقارئ قراءة أعمال الكاتبة، فالكاتبات يشعرن بحصار اجتماعي، لا يسمح لهن بالظهور بالاسم المباشر على ما يكتبن؛ خشية إثارة القبيلة أو العائلة، وذلك يعود إلى قدرة الرواية على المواجهة، وزعزعة المسلمات الاجتماعية، بل ونقضها، من هنا ترى بعض الكاتبات أنه لا قِبَلَ لهن بالكتابة بشروط الرواية – بأسمائهن الصريحة – دون الوقوع في محاذير الانصياع للثقافة السائدة، فيلجأن لحيل الاسم المستعار، بوصفه قناعاً يسمح للرواية أن تتشكل فنياً، دون أن يرتد موضوع الرواية على شخص الكاتبة.

كما تستعين بعض الكاتبات بمن يُصدر رواياتهن من الرجال، وخاصة ممن لهم حضور أدبي أو اجتماعي مميز، وهذا يشير إلى حاجة الكاتبات إلى الوصول إلى المتلقي الرجل؛ الذي يبدو ربما أكثر تأثراً بهذا النوع من التوصيات بالقراءة.

وفي الفصل السادس سنتوقف أمام رواية الطين لعبده خال، وهي رواية تمثل الرواية المضادة: من حيث وجود القارئ داخلها، ومن حيث مزجها بين العالم المتخيل؛ الذي هو من طبيعة الأعمال السردية، والعالم الواقعي على نحو مباشر، واستدعاء أسماء بعينها في حديث غير سردي، لكنه لا ينفصل عن صلب الحكاية؛ إذ تنقسم الرواية: إلى قسم الحكاية وما بعد الحكاية، وهنا يحضر قارئ الرواية من الداخل قبل الخارج؛ لأنه معني بتفكيك خطاب الحكاية في القسم الأول، وهذه التجربة جعلت من رواية الطين رواية متقدمة، في مسألة البناء السردي غير التقليدي للرواية.

في هذه الدراسة سنقوم بمقاربة هذه السياقات، وغيرها من العلاقات القرائية، بما يحتاجه السرد ويمليه الواقع، وذلك في مسعى إلى بيان مفهوم العلاقة: بين ما هو متخيل وما هو واقعي، في سياق التجربة السردية، إضافة إلى بيان منظورات السرد تجاه الناس والحياة، وهذه المقاربة ستكون مقاربة ثقافية مفاهيمية أكثر منها نقدية، فالمنطقة التي نسعى لإضاءتها هي المنطقة؛ التي تتعلق بمنظور القارئ تجاه النص والواقع.

الفصل الأول
مفاهيم سردية الإنسان والسرد والواقع

كل تجربة فنية لها صلة بالواقع تتكون من: الإنسان صاحب التجربة، والسرد موضوع التجربة، والواقع المقصود بالتجربة، وبين هذه المكونات الثلاثة يحدث التنازع والتشارك في سياق جدلي لا ينتهي، فالإنسان صاحب التجربة سواء كان مبدعاً أو قارئاً، يؤسس رؤيته من خلال علاقته بواقعه، والسرد هو التجربة التي تتنزل منزلة الواقع؛ لفرط المشابهة في الوقائع الخارجية، أما الواقع فهو المنتهى لكل تجربة من حيث تأسيس القارئ قراءته، ومدى توازي السرد مع مادة الواقع.

لا شك أن العلاقة معقدة، وتستدعي دائماً تفصيلاً وبياناً لرفع اللبس، وتأسيس سياقات تسمح بمعرفة وظائف هذه المكونات؛ التي تشتبك حول النص السردي، ولما كان القارئ مكوناً جوهرياً في بناء النص، ولا تكتمل التجربة إلا به، كان البحث في طبيعته ومشكلاته، باباً لمعرفة أسرار هذه العلاقة بين المكونات الثلاثة.

وبدءاً نرى أن الإنسان هنا ليس سوى القارئ، ليس سوى من تتنازعه الحيرة بين العالم المادي والعالم المتخيل، فكل من يعيش هذه الازدواجية هو طرف أصيل في هذه الإشكالية، وفرقٌ بين قارئ متدرب على فض الاشتباك بين العالمين: المادي والمتخيل، وبين قارئ لا تسعفه مكوناته المعرفية، على التعامل بحيادٍ مع ظاهرة التقارب والتباعد بين السرد والواقع، وقبل أن نسترسل في الحديث عن العلاقة المراوِغة بين السرد والواقع، نقرر بدءاً أن العلاقة ليست تواصليةً، بل علاقة تجاذبٍ وتنافرٍ، إضافةً إلى أنها -في تكوينها الأساسي- علاقة مقايسةٍ ومشابهةٍ، ومن هنا فإن الوقوف على مفاهيم السرد الأولية، يسهم في كشف أبعاد هذه المكونات وعلاقتها ببعضها.

أولاً: ما هو السرد؟

السرد له ثلاثة معانٍ:

- معنى لغوي
- ومعنى اصطلاحي
- ومعنى إجرائي أو فني

أما المعنى اللغوي للسرد، ففي قوله تعالى: ﴿ أَنِ ٱعْمَلْ سَٰبِغَٰتٍ وَقَدِّرْ فِى ٱلسَّرْدِ وَٱعْمَلُوا۟ صَٰلِحًا إِنِّى بِمَا تَعْمَلُونَ بَصِيرٌ ﴾ [1] نجد ورود كلمة السرد، فبأي معنى وردت؟ قال تعالى: ﴿ أَنِ ٱعْمَلْ سَٰبِغَٰتٍ ﴾ أي دروعاً سابغاتٍ، يقال: سَبَغَ الدِّرعَ والثَّوْبَ وغيرَهما إذا غطَّى كلَّ ما هُوَ عليهِ وفَضَلَ منهُ. ﴿وَقَدِّرْ فِى ٱلسَّرْدِ﴾ قال قتادة: كانت الدُّرُوعُ قبلَهُ صَفَائِحَ فكانتْ ثِقَالًا؛ فلذلك أمرَ هو بالتَّقدير فيما يجمعُ من الخِفَّةِ والحصانةِ. (في السرد) السَّرد نسجُ حَلَقِ الدُّرُوعِ، ومنه قيلَ لصانعِ حَلَقِ الدُّرُوعِ: السرَّاد [2].

ويقال: قد سَرَدَ الحديثَ والصومَ؛ فالسَّرْدُ فيهما أن يجيء بهما وِلاءً على نَسَقٍ واحدٍ، ومنه سردُ الكلامِ. وفي حديث عائشة: "لم يكن النَّبيُّ - صلَّى الله عليه وسلَّم - يسردُ الحديثَ كسردِكمْ، وكان يُحدِّثُ الحديثَ لو أراد العادُّ أن يعدَّه

---

(١) سورة سبأ، الآية ١١.

(٢) القرطبي، محمد بن أحمد الأنصاري. الجامع لأحكام القرآن (تفسير القرطبي). ج ١٤. بيروت: دار الكتاب العربي، ١٩٩٩م، (ص ٢٣٧).

لأحْصَاهُ"[1]. وفي حديث الرسول - صلَّى الله عليه وسلَّم- (الأشْهُرُ الحُرُمُ ثلاثةٌ سُردٌ وواحدٌ فردٌ)[2].

ومما سبق نلحظ التكوين الأوليَّ لكلمة السرد، فالكلمة في مستواها اللغوي تشير إلى جانب من جوانب العملية السردية، وهو التتابع في القص، والبناء في صياغة الحدث، فنسج حلق الدروع يشبه نسج الكلمات التي تكوِّن معمار القصة، والتتابع هو التطور الرأسي للأحداث، حيث كلُّ تطورٍ يدفع القصة إلى الأمام، مع ملاحظة التمدد الأفقي؛ الذي يأتي به الوصف سواء وصف الشخصيات أو الأمكنة، أو وصف الأحداث في تماسها مع أقدار الشخصيات، يضاف إلى ذلك ما يتفرع عن الحدث الرئيس من حبكات ثانوية، تكمن أهميتها في تعميق حضور الحدث الرئيس، أو إشباع بيئة القصة، وخاصة الجوانب الوصفية.

- **المعنى الاصطلاحي للسرد**

في تراثنا العربي شاع استعمال مصطلح النثر في مقابل الشعر، وهذا المصطلح قصد منه كل جنس أدبي يخلو من الإيقاع الشعري، وفي المقابل اختزلت خاصية الشعر في الإيقاع دون سواه، أو هكذا تؤكد حمولات المصطلح، وخاصةً عند ربطه بما يقابله من أجناس النثر، وهذه الثنائية جنت على النوعين: الشعر، وما يُعرف بالنثر؛ ذلك أن خاصية عدم الإيقاع لا تعني إلا عدم إيقاعية المقول الأدبي من غير الشعر دون النظر في خصائصها الأخرى.

شاع في تراثنا قدر كبير من التراث غير الشعري، أي التراث القصصي (الحكاية بأنواعها: الخرافية والعجائبية والأسطورية)، إضافةً إلى الطُّرف، والنوادر، والأخبار، والمسامرات، وقصص الأمثال، وغيرها، وهذا الكم الهائل الذي يصادفنا في أمهات

---

(١) ابن حجر العسقلاني. فتح الباري في شرح صحيح البخاري (كتاب المناقب). الحديث رقم ٣٣٧٥. بيروت: دار الريان للتراث، ١٩٨٦م.

(٢) ابن منظور. لسان العرب. حرف السين، الجزء ١٥. بيروت: دار صادر، ٢٠٠٣م.

كتب الأدب، قُدِّم لنا تحت مصطلح النثر، وقد نقبل هذا المصطلح لو ظلَّ مقصوراً على هذه الأجناس القصصية، لكنَّه يخرج من دائرة الأجناس الأدبية؛ ليشمل كلَّ ما ليس قصصياً وما ليس شعرياً، فتصبح الكتابات الأخرى: التاريخية والعلمية والدينية وغيرها من العلوم والمعارف مما تكتب – بغير الشعر – نثراً.

إذاً، مصطلح النثر فضفاض يسع كل ما ليس شعرياً وهو القصص، وما ليس أدبياً وهو ما دُوِّن بغير الشعر من المواد العلمية، والتاريخية، والدينية، وغيرها من المعارف، فهل مصطلح النثر موافق لواقع حال القصص ذات النزعة الأدبية؟ إن الاحتكام إلى الإيقاع في سنِّ الفروق بين الشعر وما سواه، قاصر عن تلبية الاحتياج الأدبي إلى الأنواع القصصية، وهو ما تنبَّه له بعد ذلك زكي مبارك وهو يعالج النثر في العصر العباسي[(١)]؛ حيث أدرك هذه المعضلة المصطلحية، فما كان منه إلا الاجتهاد في المباعدة بين(النثر العادي) وما سواه من (النثر الأدبي)، فاختطَّ مصطلح (النثر الفني)، بوصف النثر بالفنية؛ لإدخاله ضمن الصيغة الأدبية، وربما لجأ إلى لذلك لما تقدم من أسبابٍ، علاوةً على مواجهته لأشكالٍ أدبيةٍ: غير شعرية، وغير قصصية، وأشكالٍ غير علميةٍ تستحق تصنيفاً يعكس طبيعتها، ومن هذه الأنواع (الرسائل الديوانية، والإخوانية، والتوقيعات، وغيرها)، ومن هنا كان مصطلح النثر الفني خطوةً نحو البحث عن مصطلح يعكس طبيعة هذه الأنواع الأدبية غير الشعرية.

وظلَّ هذا المصطلح حاضراً في الدرس النقدي العربي، بوصفه دالاً على النثر القصصي، إضافةً إلى استخدام مصطلحات القصة، أو الرواية، أو الفن القصصي بوصفها بدائل أخرى، أما مصطلح السرد فقد تأخر إلى الثمانينيات الميلادية من خلال ترجمات ودراسات نقاد المغرب العربي بشكلٍ خاصٍ، ومنذ ذلك التاريخ

---

(١) مبارك، زكي. النثر الفني في القرن الرابع. القاهرة: المكتبة التجارية الكبرى، ١٩٣٤م.

حضر مصطلح السرد: في دراسات المشارقة، وفي الأكاديميات العربية عموماً، وأهمية هذا المصطلح، أنه مصطلح جامع لكل أشكال القصص: القديمة كالطرفة، والخبر، والنادرة، والمقامة، وغيرها، والحديثة، كالرواية، والقصة القصيرة، والقصة القصيرة جداً، وحتى سرديات المسرح والسينما.

- **المعنى الفني أو الإجرائي للسرد**

للنص السردي / القصصي ثلاثة مقومات، هي: المتن أو موضوع القصة، والسرد والوصف[1]، وإذا كانت أهمية موضوع القصة تكمن في بنائه سردياً، فإن الأهمية إذاً تكمن في مقومي السرد والوصف.

- **السرد**

يجئ السرد مصطلحاً دالاً على النوع القصصي، ويحضر بوصفه تقنيةً داخل النص القصصي، يجاوره الوصف مجاورةً حتميةً، فلا يستقيم نص سردي أو قصصي -من أي نوع - دون تجاور السرد والوصف، لكن بوظيفتين مختلفتين.

والسرد تقنية تنهض بالقصة أو الرواية أو أي نوع قصصي، فهو يشبه البناء أو المعمار الأوليَّ قبل إضفاء جماليات الشكل عليه، ومن خلال السرد تتطور الأحداث التي بدورها تشكل حضور الزمن في تغيرٍ مستمرٍ من ماضٍ إلى حاضرٍ إلى مستقبلٍ، غير أن أزمنة السرد هنا تتمرد على التتابع؛ لتحضر في سياق تقنيات من الاسترجاع، أو الاستباق لغاياتٍ جماليةٍ.

إذاً، فالسرد هو حركة الأحداث داخل القصة والرواية من حيث تطور الأفعال من بداية القصة حتى نهايتها بشكل رأسي، وهو يشكل العمود الفقري للقصة؛ إذ من دونه لا يمكن بناء القصة.

---

(١) العجمي، مرسل فالح. السرديات: مقدمة نظرية. حوليات الآداب والعلوم الاجتماعية. الكويت، ٢٠٠٤م، (ص ٢٧).

- **الوصف**

هو البنية المغذية التي تكسو العمود الفقري برداء يظهر جمال القصة، وكأن الوصف تأثيث المنزل أو تشطيبه وتحويله من هيكل إلى معمار متكامل، نلاحظ الوصف في وصف الشخصيات أو الأمكنة أو الأزمنة أو الأشياء التي لها علاقة بتفسير الحدث أو تعزيز حضوره، وبه تتطور القصة أفقياً.

ولا بد من الموازنة بين عنصري السرد والوصف في بناء النص السردي؛ حتى لا يطغى أحدهما على الآخر، فمن طبيعة السرد أنه يمثل التطور الرأسي للقصة، بينما الوصف يتمدد أفقياً، وعليه، فإن بناء الأحداث هو الذي يتطور من نقطة إلى أخرى حتى نهاية القصة، بينما الوصف يتوقف عند تعبئة الفراغات؛ لإحداث الجماليات التي يتطلبها النص القصصي.

ومن هنا تأتي ضرورة الموازنة بين السرد والوصف؛ لأنه إذا تسارع السرد انحسر الوصف، وجاء النص السردي أشبه بالإلماحة، وهذا قد يكون مناسباً في القصة القصيرة، لكنه لا يكون ملائماً للرواية؛ التي تتطلب بدورها سعةً في مدى وصف الأمكنة، ووصف الشخصيات، من حيث ملامحها، وأفعالها، وظروف تكوينها، بشكلٍ يمنح القارئ القدرة على التعايش، مع فلسفة توظيف الشخصيات، في سياق أحداث العمل السردي، ويمكن إدخال الحبكات الثانوية في الرواية، ضمن الوصف؛ الذي يشكل الواجهة الجمالية لها.

وفي المقابل، إذا تباطأ السرد دلَّ على تحميل النص السردي، أعباء الوصف المبالغ فيه، وهو ما يجعل حجم الروايات يتضخم بقدرٍ قد يخل بالتوازن: بين متطلبات السرد في تطوير حركة الأحداث، وبين تلبية حاجتها للوصف عند حد يسمح لها بالتطور دون توقفٍ طويلٍ أمام استطرادات الوصف، فبين تسارع السرد وتباطئه، يمكن إرجاع الأمر إلى براعة استخدام السرد والوصف، في سياق بناء الرواية على نحو متوازن.

- **ثانياً: في معنى الواقع والواقعية:**

فهم المصطلح مدخل لبناء كثير من التصورات، وكم أُسِيء فهم الكثير من المداخلات نتيجة لسوء فهم المصطلح أو توظيفه! ومن الأمثلة الدَّالة على اضطراب الفهم استخدام مصطلح الواقع بالتبادل مع مصطلح الواقعية، وفي هذا السياق نجد خلطاً غير معقول، بل ومؤثراً أيما تأثيرٍ، فالواقع مادةٌ موجودةٌ معاشةٌ، والواقعية مادةٌ منتقاةٌ من الواقع لغاياتٍ فنيةٍ، أي أن الواقع ماثلٌ بالضرورةِ، اعتباطيُّ الوجودِ، يتشكَّلُ وفقاً لقوانينَ جمعيةٍ، تحت تأثيراتٍ تاريخيةٍ وسلوكيةٍ، وحتمياتٍ لا أحد يستطيع التنبؤ بمخرجاتها، والواقعُ لا يصنعه أحدٌ، بل تصنعه الظروف المرتبطة بقوانين الجماعة، فهو من الناحية الفلسفية يعني حالة الأشياء كما هي موجودةٌ، فالسؤال ليس كيف وجدت الأشياء؟ بل متى وجدت؟ وهذا هو تاريخ الأفكار والوقائع من حولنا.

في مقابل مصطلح الواقع ظهر مصطلح الواقعية، وكأنه للوهلة الأولى وصفٌ للواقع المادي، بينما الأمر خلاف ذلك، فالواقعية مذهبٌ في الفن والأدب صلته بالواقع المشابهة، وليست المطابقة، والواقعية تأخذ من الواقع مادته التي يراها كل أحدٍ، لكنها تعيدها للواقع برؤيةٍ مغايرةٍ، رؤيةِ الفنان أو الأديب، وأشدُّ ما يقع الالتباس في هذا السياق في الأعمال السردية (الرواية، والقصة، والمسرحية ... إلخ)؛ لأن من قدر هذه الفنون أن تتماسَّ مع الواقع في أي اتجاهٍ من مذاهبها الفنية، ولا يجب أن تأخذ القارئ درجة المشابهة للظن بمطابقة الواقع؛ ذلك أن الواقع نفسه يأبى فكرة المطابقة لاستحالتها، ولأن الواقع نفسه متغيرٌ في تشكله، على عكس الفنون التي توهم بالمطابقة، فهي أكثر ثباتاً من الواقع، كما أن هناك فرقاً صارخاً بين الواقع والواقعية، قلَّما يتنبَّه له بعض القراء، وهو أن الواقع اعتباطيٌّ في تشكُّله؛ حيث لا نعرف الأشياء على حقيقتها حتى نجربها، وإذا جربناها فليس بالضرورة أن كلَّ

التجارب تصل إلى الوعي ذاته، والواقع اعتباطيٌّ لأن تشكُّلَه يقع في بعض جوانبه وفقاً لقانون الصدفة[1] التي قد يحكمها منطقها الخاص، والأهم من ذلك أننا نقبل هذا دون سؤال عن كيفية حدوثه؛ذلك أن كيفية الحدوث سؤالٌ مختصٌّ بالفنون؛ التي هي إبداع موازٍ للواقع وفقاً لرؤية صاحبها، فهو لا يبدع الواقع، بل يبدع الواقع كما يراه هو من زاوية رؤيته وفهمه للأشياء، فما يبدعه المبدع ليس سوى وجهة نظر مادتها واقع الأشياء، وتوظيفها هو المستوى الأعلى من الفن، وهنا يأتي دور المتلقي للسؤال عن كيفية الحدوث، وهو سؤال مختصٌّ بالفنون والآداب، فهو الميزة المضافة على الواقع، وهو ما يمتاز به الأديب أو الفنان على نفسه وعلى أترابه، ومن هنا، نحكم ببراعة المبدع عند قدرته على توظيف مادة الواقع، من خلال بناء رؤيةٍ خاصَّةٍ به، وعليه، يحضر الإبداع وتصبح مادة الواقع عجينة يشكِّلها المبدع، وفقاً لمعطيات فنه، وليس وفق حضورها في الواقع.

وبين الواقع والواقعية فارقٌ كبيرٌ ومهمٌّ، وهو أن الواقع اعتباطيٌّ في تشكله، حوادثه قد تقع صدفةً، أو تتحقق بطريقةٍ مغايرةٍ؛ حتى لو كان مخططاً لها، كما أن أشياء الواقع تتشكَّل وفقًا لقانون الجماعة وليس الفرد، فنمط الأزياء، أو ثقافة البناء، أو أنماط المعيشة كلُّها تتشكَّل وفق انسجامٍ جمعيٍّ معينٍ، تتوافق فيه الأذواق، ويحكمها العرف والعادات، وعلى العكس من ذلك الواقع في الآداب والفنون، فالواقع في الأعمال السردية، قائمٌ على المنطق، فالأحداث ترد في النص السردي مترابطةً، لها مقدماتٌ تستوعب المتغيرات في وقائع النص، فلا شيء يحدث صدفةً، بل كلُّ شيءٍ ناتجٌ عن بناءٍ محكمٍ، وأخطر ما يواجه المتلقي هو درجة المشابهة مع الواقع المادي، مما يجعل بعض القراء يقعون في الإيهام بمطابقة الواقع، وخطورة الأمر

---

(١) جيانيني، جان نويل. "محاضرة الصدفة في التاريخ".
http://ribatalkoutoub.com/?p=٢٩٦

أن هذا الإيهام قد يحمل المتلقي على إصدار أحكامٍ غير منطقيةٍ، فبعض القراء يتهمُ الكاتب بتشويه الواقع، مع أنه ليس من وظائف الإبداع تشويهُ الواقع ولا إصلاحُهُ، بل بناء تصوُّرٍ عما ينبغي أن يكون، وليس ما هو كائنٌ في الواقع، فالكاتب يستخدم الأشياء في النص السردي كما تحدث في الواقع، لكن الفارق أن الكاتب يوجِّهها لخدمة فكرته؛ التي يقدمها في عمله.

والواقعية لا تعني الواقع، كما أن الواقع مختلفٌ عن الواقعية، وليس للمصطلحين من تقاربٍ يذكر، فالواقع هو المادة، والواقعية هي كيفية تقديم هذه المادة وتوظيفها وفقاً لرؤية كاتب النص السردي، والواقع زاخرٌ بالمادة، ومادته متغيرةٌ ومتداخلةٌ، بينما الواقعية انتقائيةٌ، وتنقل المادة من تغيُّرها إلى حالةٍ من الثبات، فعلى سبيل المثال، كلُّ الوقائع التي قدمتها روايةٌ ما صدرت في الستينيات الميلادية، هي بذاتها باقيةٌ في الرواية لا يمكن تعديلها أو تبديلها، بينما هي في الواقع تخضع- منذ ذلك الحين- لقانون التطور والتبدل، وتتحول إلى تاريخٍ، بينما في الرواية هي ذاتها صورةٌ عن رؤية صاحبها لذاك الواقع، لكنها ليست الواقع الحاضر في التاريخ أو الماثل أمامنا.

علاقة الفنون بالواقع علاقةٌ متغيرةٌ تبعاً لطبيعة الفنون، وآكدُ الفنون علاقةً بالواقع هي الفنون السردية؛ لأنها قائمةٌ على المشابهة، لكنها في الأصل علاقةٌ متوازيةٌ تتقاطع أحياناً لكن لا تندمج، بينما علاقة الشعر — مثلاً — بالواقع علاقةُ مرجعٍ تتجاوز المشابهة أو التوازي، وهي أقل إرباكاً، وكلُّ فنٍ في النهاية لا بدَّ أن يأخذ من الواقع ويعيد إليه، لكن حسب طبيعة كلِّ فنٍ، ووفقاً لشروط الفن لا شروط الواقع، وعليه، نجد في الرواية انعكاس الذات على الواقع، وهنا ينجح الروائيُّ المبدع وليس الواصف، في تأسيس واقعٍ موازٍ يُعمل فيه أدواته، ويمرِّرُ خطابه، وفي الشعر انعكاس الواقع على الذات، وعليه الشاعر المبدع وليس المدَّعي يتمرد.

والعلاقة بين الروائي وواقعه جدُّ معقدةٌ لدرجة أن يتخيل بعض الروائيين أن بمقدوره تجاوز الواقع كليةً، والحقيقة أنه لا يمكن للروائي أن يتنصلَّ من الواقع، وهذا الموضوع ليس محلَّ نقاشٍ، بل النقاشُ حول كيفية التعامل مع مادة الواقع، فالروائيُّ يأخذ من الواقع ويعيد إليه، وعلى العكس من ذلك الشاعر، فهو يتعامل مع الواقع على أساس أنه مرجعٌ وليس مادةً للمشابهة، فالشاعر ذاتٌ واحدةٌ تتحدث من زاويةٍ واحدةٍ، بينما الروائيُّ يمثل دور الناظر من خلف ثقب الباب، يتلصص وينقل ما يرى، ويعيد صياغته وتوجيهه وفقاً لرؤيته، ولطبيعة العمل الروائي الذي يقدمه.

- **ثالثاً : في معنى الخيال والمتخيل:**

إذا كان الواقع هو مادة الوقائع وتاريخ حدوثها، فإن الخيال هو خيال الإنسان في كيفية الإضافة على ما هو موجودٌ من حوله، فالخيال يقابل الواقع من جهة أن الفرد يتخيل مكونات وجوده، وكيف يصل إليها، فهو يتخيل ذاته في سياق الجماعة، ويتخيل مستقبله في سياق التطور الزمني لشخصه، ولطبيعة زمنه، ويتخيل نفسه في سياق الممكن، وفي سياق ما وراء ذلك، وهو ما يحققه المبدعون لمجتمعاتهم، فهم يتخيلون ما هو فوق الواقع، يدفعهم إلى ذلك حاجةٌ شخصيةٌ أو اجتماعيةٌ، في الحالة الأولى قد تكون للفرد طفرةٌ خياليةٌ في تحقيق أشياء ليست في واقعه، وليست في التَّصور الممكن، مثل الاختراعات العلمية، وفي هذا السياق نستحضر أدب الخيال العلمي؛ الذي هو طفرةٌ في الخيال الموجَّه نحو غاية استكشاف ما هو فوق الواقع، وقد يجد الفرد نفسه مدفوعاً إلى الخيال لحاجةٍ اجتماعيةٍ، كالحاجة لاكتشافاتٍ تحقق مصلحةً عامةً مباشرةً، كاكتشافات الأدوية أو غيرها، صحيحٌ أن اكتشافها ناتجٌ عن تجاربَ معمليةٍ، لكنَّ الطريق إليه أصلاً يبدأ بالخيال، أي بالنظر إلى ما فوق إمكانات الواقع.

والمسافة بين الخيال والمتخيَّل ربما هي ذاتها المسافة بين الواقع والواقعية، وفي الحقيقة إن التقابل المنطقيَّ هو بين الواقع والخيال، فالواقع مادةٌ متحققةٌ، أما الخيال فمادةٌ قابلةٌ للتحقق، وعليه، فالمتخيل صناعةٌ فنيةٌ مثله مثل الواقعية، فهو أقرب في هذا السياق إلى الواقعية من الخيال، فلا عبرة بالتقارب اللفظي بين الخيال والمتخيَّل، بل بالوظيفة المتحققة في هذا السياق، غير أن إشكالية التلقي تكمن في الربط بين هذه المتقاربات اللفظية، دون وعيٍ بالوظائف الفعلية، وما تتركه من آثارٍ على بناء النص الأدبي أو الفني.

والمتخيَّل –بإيجازٍ– هو تخيُّل كيفية بناء مادة الواقع، وفي السرد هو بناء النص السردي المؤلف من مادة الواقع، ولا شيء يمكن تحقيقه دون تخيُّل، فالأعمال السردية رغم مشابهتها للواقع ليست سوى انتخابٍ لمادة الواقع، وإعادة بنائها في تصورٍ متخيَّلٍ بحجم المبالغة، ومن هنا تأخذ الأعمال السردية صفة الفن عندما تكون المبالغة الفنية جزءاً من تكوينها، فالمبالغة هي طفرة المتخيَّل التي تُبنى بها الأعمال السردية موضوعيّاً وجماليّاً، ولا نتوقع من القارئ أن يخطئ هذا التصور المهمَّ، فالأعمال السردية تبالغ في المتخيَّل؛ لأجل تحفيز ذهنية المتلقي، ليس على التسليم بوجهة نظر المبدع، بل بما يتأوله، وبما يبنيه من تصورٍ تجاه عملٍ من الأعمال السردية.

ودرجة التخيُّل التي يبذلها المبدع تحسب له لا عليه، والمعيار ذاته– معيار المتلقي القادر على تخيُّل ما يقرأ– هو الأقدر على بناء تصورٍ موضوعيٍ حول نصٍ من النصوص السردية، وإذا كانت الأفكار في الأعمال السردية تأتي متشعبةً ومتداخلةً، وتموج مع الأحداث والحبكات الثانوية، وخاصةً في الأعمال الروائية، فإنَّ ما يحكمها هو آليات بنائها، وهنا تكمن قدرة المبدع على تخيُّل بناء أعماله، وفي النهاية، فإن ما يحسب للمبدع ليس سوى قدرته على بناء نصه السردي، فالمادة التي يتعامل

معها الكاتب موجودةٌ في الواقع، لكنَّ الرهان على الابتكار، ابتكارِ آليةٍ لبناء الواقع في النص السردي، وهذا لا يكون إلا عبر تخيُّل بناءٍ فريدٍ، وفرادة البناء هي التي تحسب للمبدع، فالأفكار -رغم أهميتها- قد تتلاشى إن لم تبنَ على نحوٍ جماليّ، يبهر المتلقي ويقنعه، فالكثير من الأعمال السردية يقصر حضورها؛ نتيجةً لخللٍ في البناء المتخيَّل، الذي يصنع النص، ويؤكد مفارقة الواقع.

ومن قديمٍ قال الجاحظ -في معرض حديثه عن اللفظ والمعنى-:"والمعاني مطروحةٌ في الطريق، يعرفها العجميُّ والعربيُّ، والبدويُّ والقرويُّ، وإنما الشَّأن في إقامةِ الوزن، وتخيُّرِ اللفظ، وسهولةِ المخرج، وكثرةِ الماء، وفي صحةِ الطبع، وجودةِ السَّبك، فإنما الشِّعرُ صياغةٌ، وضربٌ من التصوير"[(١)]، وقد لا نجد نصاً أكثر دقةً على تأكيد أهمية بناء النص من نصِّ الجاحظ هذا، وأن الإبداع ليس مجرد أفكارٍ ومعانٍ، بل بناءٌ وصناعةٌ، وعليه، ليس صعباً أن ننزِّل اللفظ منزلة الشكل أو بناء النص، والمعاني في مقابلة الأفكار، وما قاله الجاحظ عن الشِّعر، ينسحب على باقي الأجناس الأدبية -بما فيها نصوص السرد بكل أشكاله-ومن المؤكَّد أن الإشكالية في الأعمال السردية أكبر وأعقد؛ وذلك بسبب صيغة المشابهة مع الواقع، غير أن التأكيد على التصوير -بوصفه آليةَ بناءٍ جماليٍّ للشِّعر خاصةً، وللسرد عموماً- يؤكد أن البناء صناعةٌ جماليةٌ أساسيةٌ، والمتوقَّع عند استقبالنا النصوص السردية هو وضع البناء في مركز التلقي؛ ذلك أن الأفكار التي تظهر بذاتها دون وسيطٍ جماليٍّ تقلُّ أهميتها، وقد تخرج من كينونة الإبداع إلى مجرد عرض الأفكار، وهو ما أجدُهُ في عبارة الجاحظ؛ التي تنبِّه على خطورة المشكلة، وهي مشكلة تلقٍ، في الأصل، اهتمَّ بها النقد العربي قديماً وحديثاً.

---

(١) الجاحظ الحيوان .بيروت :دار البيان العربي ، ١٩٧٥ م .

- **رابعاً: السرد والواقع**

العلاقة بين السرد والواقع علاقةٌ ملتبسةٌ عند كثيرٍ من القراء، والاعتقاد السَّائد أن القصة أو الرواية ما هي إلا انعكاسٌ للواقع، حتَّى لو أقرُّوا بالخلق الفني والإبداعي لهذه النصوص، وفي حقيقة الأمر نحن أمام عالمين مختلفين، لكنهما متشابهين في الوقت نفسه، أما التشابه فيأتي من كون مادة السرد مستنبتةً من واقع الوجود اليومي والتاريخي لحياة الناس، غير أن ذلك لا يجعل للواقع سلطةً على السرد؛ فالسرد يتشكَّل وفق رؤية صاحبه، والكاتب يبدع نصَّه وفق ما يراه، لا ما هو كائنٌ في الواقع، وهذا يعني أن السرد يؤسِّس واقعاً موازياً يشبه الواقع الماديَّ، يُعْمل فيه الكاتب رؤيته للحياة من حوله، فالوقائع بين السرد والواقع تتشابه ولا تتطابق، وتتوازى ولا تلتقي، لكن قد يحدث تماسٌّ وتقاطعٌ بين عالمي السرد والواقع.

وقد يقع البعض في خلطٍ بين سرد الوقائع، ووقائع السرد، ورغم التَّشابه الظَّاهري فإنَّ الاختلافَ كبيرٌ، فسرد الوقائع يمثل السرد التَّاريخيَّ للأحداث، وهذا يصحُّ في المرويات التاريخية التي تبدو قصصاً في ظاهرها، لكنَّها حقائق تقدم قصصياً، بأشخاصها، وأحداثها، وأمكنتها، وأزمنتها، وسردها بدلاً من تحليلها هو نوعٌ من استخدام السرد للتأثير.

أما وقائع السرد فهي تحيل إلى السرد الفني المتخيَّل؛ الذي يأخذ مادته من الواقع، لكنَّ الكاتب يُعيد بناءها وفقاً لرؤيته، وهذا السرد يحضر في الرواية، والقصة القصيرة، والمسرح، والسينما، وكلِّ الفنون السردية التي تشكل الرؤية الذاتيَّة موضوعها، ودرجةُ القرب من الواقع والبعد عنه، يحدِّده موضوع العمل السردي الفني، فكلَّما تماسَّ السرد مع الواقع ظهرت قسمات الواقع أكثر حضوراً، لكنَّ ذلك لا يجعلها مادةً مطابقةً للواقع، يصلح الاستدلال بها على فهم الواقع من حولنا؛ إذ هي مجرد رؤيةٍ ذاتيةٍ لصاحبها.

وامتداداً للعلاقة الملتبسة بين السرد والواقع، يظهر تساؤلٌ مفهوماتيٌّ بالدرجة الأولى: هل السرد تعبيرٌ عن الذات أم عن المجتمع؟! وللأسف يسود الاعتقاد أن الرواية والقصة، وكلَّ أشكال السرد، تعبيرٌ عن المجتمع أو الواقع، وخطورة هذا الاعتقاد فيما يختزله من تحميل مسؤوليةٍ أخلاقيةٍ، لكلِّ من يكتب عن الحياة من حوله، كما تكمن الخطورة أيضاً في اعتقاد أن هناك أعمالاً سرديةً تشوِّه الواقع، وهذا خلطٌ جدُّ خطيرٌ.

وحقيقة الأمر، أنَّ السرد خاصةً، والفنون عامةً هي تعبيرٌ عن الذَّات، وعن رؤية أصحابها تجاه الواقع، وهي تحمل غالباً موقفاً نقدياً يهدف بلوغ ما ينبغي أن يكون في الواقع، لا ما هو كائنٌ فيه، وعليه، فهي ليست تعبيراً عن الواقع؛ إذ لا أحد بمقدوره أن يعبِّر عن الواقع المتغيِّر؛ الذي تتنازعه المصالح، وتتحكَّم فيه القوة، وتتفاوت فيه المسؤوليات، فالواقع -بصورةٍ عامةٍ- اعتباطيٌّ في تشكُّله، يحكمه الالتباس وعدم الوضوح، في حصول بعض الوقائع، وتعارض بعضها؛ لذلك فهو يحمل في جنباته كثيراً من المصادفات، ويحتوي كبيراً من الالتباسات والمفاجآت، بينما فنون السرد يحكمها المنطق، فلا بدَّ لكلِّ سببٍ نتيجةٌ منطقيةٌ ؛حتى تأخذ وقائع السرد فاعليتها في بناء النص السردي.

ونخلص إلى أن السرد بأشكاله المختلفة لا يعكس الواقع، لكنه يتداخل معه، فينتقده، ويحاوره، ويسائله، دون أن يتطابق معه أو يلعب دور المرآة له.

- **خامساً: بين الكاتب والقارئ**

كلُّ نصٍ يُكتبُ وراءه معنىً، وكلُّ نصٍ له ثلاثةُ أضلاعٍ: الكاتب والنص والقارئ، فالكاتب منتج النص وفق رؤيةٍ ذاتيةٍ كما أسلفنا، والنص هو الرسالة التي أودع فيها الكاتب معناه، والقارئ يكمل أضلاع المثلث في العملية الإبداعية، فرسالةٌ من دون مرسَلٍ إليه لا جدوى منها، ومن هنا أحدثت نظريات القراءة سواءٌ عند (ياوس) في ألمانيا، أو عند النقاد الأمريكيين (في نظرية الاستجابة)نقلةً نوعيةً في تثمين دور التلقي، فقد عاش القارئ مغيَّباً لعهودٍ طويلةٍ في ظل هيمنة منشئ النص، وفي الثقافة العالمية، ومنها ثقافتنا العربية، تدثَّر الشاعر بعباءة العبقرية والتعالي، ولم يلتفت النقد كثيراً إلى رسالته، أو منتهى رسالته، فتحوَّل الشعراء إلى أبطالٍ أسطوريين على حساب إبداعهم، وعلى حساب من يتلقَّاهُ، وفي الخمسينيات –مع ظهور البنيوية– تضاءل الاهتمام بالمبدع، حتى قيل بموت المؤلف، كناية عن أهمية رسالته الباقية، لكن سرعان ما أدرك المفكرون أهمية اكتمال أضلاع المثلث، باستحضار دور القارئ في العملية الإبداعية، وعليه تحدَّدت أدوار كلِّ ضلعٍ من هذه الأضلاع، فإذا كان منشئ النص مسؤولاً عن إنتاج نصه برؤيةٍ ذاتيةٍ، فإن الرسالة تحمل شفرات النص التي لا تسلم نفسها إلا لقارئها، ومن هنا تتحدَّد مسؤولية القارئ من خلال معرفة دوره في إنتاج المعنى، فالنص بذاته لا يقول شيئاً، بل يحتاج إلى قارئٍ يُعْمل دوره في القراءة بوعيٍ مختلفٍ، وإذا كان النص لكل قارئٍ، فإنَّ كلَّ قارئٍ يصل إلى معناه الخاص وفقاً لمعرفته بتكوُّن النص، وبثقافته وقدرته في إنتاج معناه، والمعنى الذي ينتجه القارئ خاصٌّ به ولا يتعداه إلى غيره، بمعنى أنه لا يصحُّ أن يفرضه أو يعمِّمه بحيث يجعله قراءةً نهائيةً ليس بعدها قراءةٌ، فكأنه يحدِّد من خلالها موقفاً من النص — ويوصِّي من موقعه الذي قد يكون مؤثراً – بتبني معناه أو ما استنتجه من النص، وفي السياق العام ليس الكاتب مسؤولاً عن المعنى

الذي وصل إليه القارئ؛ لأن سلطة القارئ على النص غير متعديةٍ، بل لازمةٍ له هو دون غيره، فكما أن الكاتب ليس من حقه أن يقترح معنىً ما، أو أن يوحي به من خارج نصه، فإنَّ القارئ يقدِّم معناه وفق ما يراه، في حدود تجربته مع النص، يضاف إلى ذلك أن قراءات النص تتعدد بتعدد قرائه، وهو استحضارٌ لفرضية تعدد وجهات النظر في الحياة حول المسألة الواحدة، بناءً على المصالح والمعطيات المتاحة في تجارب المجتمعات المختلفة.

يضاف إلى ذلك أنَّ القراءة السردية قراءةٌ لا تحتمل الصِّدق والكذب، بل هي قراءةٌ احتماليةٌ؛ إذ تبقى قراءةً قابلةً للمراجعة عند قارئها، وعند غيره من القراء، بمن فيهم الكاتب بوصفه قارئاً من خارج النص.

وحين نتساءل: من سيد المعنى في سياق هذه المقدمة؟ نقول أنه –بالتأكيد– ليس الكاتب، لكن في المقابل ليس قارئاً بعينه، بل السيادة للتجربة القرائية المتغيرة في علاقتها بالنص، وعليه، ففرضية السيادة فرضيةٌ غيرُ ثابتةٍ حتى عند القارئ الواحد، بل إنها فرضيةٌ يتنازعها قلق القارئ في قراءةٍ دؤوبةٍ، قد تعيد النظر في النص من زاويةٍ مختلفةٍ، وبمعطيات وعيٍ مختلفٍ.

تُفرق نظرية التلقي بين الكاتب/ المؤلف الحقيقي والمؤلف الضمني[1] في خمسة أوجهٍ: من حيث وجوده، ومن حيث النص، ومن حيث التعدد، ومن حيث الثبات، ومن حيث القراءة.

المؤلف الحقيقي وجوده قبل النص وبعده، أما في علاقته بالنص فهو مؤلفٌ ضمنيٌّ، وهذا يعني أن كلَّ نشاطٍ للكاتب/ المؤلف خارج نصه (رواية أو قصة) لا يحسب على النص، وإنما موقف القارئ يتحدَّد من خلال النص، بمعنى أنه ليس من

---

(١) العجمي، مرسل فالح. السرديات، مرجع سابق ، (ص ٥٣ -٥٩).

مستلزمات القراءة استحضارُ تاريخ الكاتب، أو توظيف مقولاته خارج النص للحكم على شيء داخل النص، أو الربط بين مواقفه المختلفة مع نصه موضوع القراءة.

فنجيب محفوظ- على سبيل المثال- مؤلفٌ حقيقيٌّ لكل أعماله من حيث عددها، ومن حيث تداولها التِّجاري، ومن حيث تكريمه، لكنَّ علاقته بكل روايةٍ من رواياته علاقةٌ ضمنيةٌ، بمعنى أنَّ ما يقوله من مقولاتٍ وأفكارٍ في روايةٍ يختلف عنه في روايةٍ أخرى، وهذا الاختلاف يجعل علاقة الكاتب بنصه علاقةً ضمنيةً متغيرةً، وهي بمعنىً ما علاقةٌ نصيّةٌ لا تشمل وجوده الحقيقي، ويترتب على هذا الفهم عدم تحميل الكاتب مسؤولية مقولاتنا تجاه أي نصٍّ من نصوصه؛ لأن نصوصه أو أعماله السردية مبنيةٌ على خلفيةٍ متخيَّلةٍ لا تتشارك مع الواقع إلا من باب علاقة المشابهة، فليست علاقة تلازمٍ وتطابقٍ؛ حتى تتمَّ مساءلة الكاتب.

وينطبق الأمر كذلك على القارئ؛ إذ هو حقيقيٌّ وضمنيٌّ، حقيقيُّ الوجود، له حياته خارج النص، قبل القراءة وبعدها، لكنه ضمني الوجود في علاقته بنصٍ ما، ومقولاته تستحضر فقط في سياق علاقتها بذلك النص لا خارجه، فلا يصح استخدامها خارج علاقتها بالنص السردي؛ الذي قامت عليه ومن أجله.

وبعد، فهل يتوجب علينا أن نفهم الأدب / الفنون عموماً؟

هذا سؤالٌ يشغل الكثير من القراء، وخاصةً من يقرأ النصوص السردية الحديثة؛ التي يرتفع فيها معدل الرموز والمجازات العميقة، ونقول لا شكَّ أن العلاقة بين المتلقي والنص تتأسس على فرضية الحوار أو التفاعل والتعايش، فالأدب مكوِّنٌ جماليٌّ يحتاج لقراءةٍ متأملةٍ متذوقةٍ، لا تبحث عن فهمٍ ما لمعنىً محددٍ، بل تتفاعل مع قيمه الجمالية، فالعلاقة بين النص والقارئ ليست علاقةً رياضيةً تقوم على الفهم، ففكرة فهم المعنى تجعل تعدد القراءات لا معنى له، وبهذا المعنى تصبح القراءات

المتعددة واحدةً؛ لأن موضوع القراءة تحوَّل لمعادلةٍ قام أحد القراء بحلِّها، وعليه، ألزم فهمه النص بقية القراء؛ إذ لا معنى بعد ذلك للاجتهاد في البحث عن أي معنىً إذا كانت النتيجة معلومةً من قراءةٍ واحدةٍ، ولعلَّ من أسرار الآداب والفنون انفتاحها على احتمالاتٍ دائمةٍ لا تركن للثبات، فالقيمة النهائية للنص تكمن في تعدد القراءات من حوله، وتلك خصوبةٌ له، وحيويةٌ يجدها القارئ الذي يطمئن لقدراته القرائية، مسلماً بحق الآخرين في إنتاج قراءاتهم، وفي حقيقة الأمر أن القارئ قد ينتج قراءةً أو قراءاتٍ موازيةً لقراءته السابقة، من باب القدرة على إعمال التحاور والتفاعل، مع حزم المجازات المختلفة في بنية النص السردي.

وهناك تساؤلٌ ذو طبيعةٍ جدليةٍ، وهو هل الكاتب أو القارئ يمكن أن يكون مؤدلجاً؟!

نطرح هذا التساؤل للإشارة إلى أن بعض الكتاب يخسر فرصة التعبير عن ذاته عندما يتبنى قضية غيره، وهذا النوع من الكتاب يقع تحت وطأة الإيديولوجيا؛ التي توجِّه تفكيره، وتحدد منظوره إلى الواقع من حوله، والكاتب المؤدلج قد يظهر له أنه يعبر عن ذاته، لكنه دون أن يشعر يعبِّر عن مواقف الجماعة؛ التي ينتمي إليها أو يؤمن بأفكارها، وهي مواقف مسبقةٌ لا تقبل الحوارية أو النمو باتجاه فهم الآخر، ودائماً أصحاب الإيديولوجيات يقعون في أسر هذه الخطابات الجاهزة، والأخطر أنها تغطي كل أعمال الكاتب المؤدلج، وكأنه ينتج نصاً واحداً.

والمفارقة كذلك أن هناك قارئاً مؤدلجاً، فعندما يرتهن القارئ -في علاقته بالنصوص- إلى منظورٍ مسبقٍ أو إلى منظور غيره، فإنه يؤول النصوص وفقاً لما تراه إيديولوجيته، لا إلى ما يجده أثناء قراءته، فهو مسكونٌ برؤيةٍ مسبقةٍ يقيس حضور النص عند حدودها، فما وافقها كان معه، وما خالفها كان ضده.

وقد يتساءل البعض وهل هناك كاتبٌ غير مؤدلجٍ أو قارئ غير مؤدلجٍ؟ لنتفق أن الأمر نسبيٌّ في كل الأحوال، لكن ما أعنيه –هنا– هو خضوع الكاتب أو القارئ لسلطة من فوقه–علم بها أم لم يعلم– فأما الكاتب الذي يجدِّد في أعماله، ويعدِّد منظوراته إلى الواقع في أعماله المختلفة، خاضعاً لجماليات الإبداع قبل الأفكار والآراء، فهو كاتبٌ يحمل رؤيةً يعبِّر عنها عبر سرده، والقارئ؛ الذي يباشر القراءة دون إسقاطٍ مسبقٍ على الكاتب أو على نصه، قارئٌ– في الغالب– متعاونٌ مع النص، ومستوعبٌ لاحتمالات الاختلاف حول ما يعتقد.

- **سادساً: الموقف من التلقي**

التلقي تواصلٌ مع النص، وليس مجرد استقبالٍ سالبٍ؛ لذلك يؤثر المتلقي في النص مثلما يتأثر به، وهذه العملية التبادلية شرطٌ من شروط التلقي، والتلقي بمعناه العام هو استقبال لنصٍ، أو حادثةٍ، أو موقفٍ، فلا يسعنا أن ننظر إلى التلقي من منظور علاقته بالنص المكتوب فحسب، بل تتسع علاقة التلقي بقدر الرسائل التي ترسل، سواءٌ كانت حدثاً سياسياً أو اجتماعياً، أو استحضاراً لحادثة تاريخية، أو مجرد رأيٍ في الدين أو السياسية أو الرياضة أو أي شيءٍ غيرها، ولا يجب أن نتوقع أن التلقي مطلوبٌ منه موافقة ظاهر النص؛ لأن التلقي إنتاجٌ معقدٌ من التأويل، واستدعاء التجارب الإبداعية السابقة، شريطة عدم التربص بالرسالة أو المرسل.

وقبل الشروع في بيان الموقف من التلقي، هناك مجموعةٌ من العلاقات الشائكة لا بد من تفكيكها، وهذه العلاقات تتمثل في:

- العلاقة بين المرسل والرسالة
- العلاقة بين المرسل والمتلقي
- العلاقة بين المتلقي والرسالة

وهناك ثلاثيةٌ مهمةٌ في بناء النص، تبدأ بالمرسل وتنتهي بالمتلقي، ولا تستقيم أية عمليةٍ إبداعيةٍ إلا بوجود هذه العناصر الثلاثة، فلا وجود للرسالة دون مرسلٍ، ولا أثر للرسالة دون متلقٍ، وإذا كان الكاتب / المرسل هو من يبدأ العلاقة من خلال إنتاج نصه، فإن التجربة لا تكتمل إلا بوجود المتلقي، وهذا الوجود مشروطٌ باستقبال الرسالة، أما التعبير عن أثر استقبال الرسالة فهو مرحلةٌ تاليةٌ تكتمل بها دائرة النص.

والعلاقة بين الكاتب ونصه ليست علاقةً آليةً، بل علاقةٌ شائكةٌ تقوم على التفكير في بناء النص، بوصفه الناقل للفكرة بطريقة جمالية؛ إذ من شروط الفن تمرير الأفكار بطريقة مجازية غير مباشرة، فالفنون —عادة– معاديةٌ للخطابات المباشرة، أو التي يتلبسها الوعظ وبيان الفضائل بطريقةٍ ظاهرةٍ.

أما العلاقة بين الكاتب والقارئ، فهي علاقةٌ لا تتم إلا عبر النص، لكنها علاقةٌ يكتنفها الغموض، من حيث توقع حضور الكاتب في تفاصيل نصه، وخاصةً في الأعمال السردية، فالقارئ– الذي يربط بين الكاتب ونصه، ويرى الكاتب جزءاً من تجربة النص– ربما يخسر موضوعية القراءة؛ ذلك أن استحضار شخصية الكاتب عبءٌ على القراءة، وعلى تأويل النص، فالكاتب يقدِّم تجربةً من خلال نصٍّ محمَّلٍ بدلالاتٍ متعددةٍ، ومجازاتٍ موحيةٍ، وليس من بين هذه الاستعمالات، ما يمكن أن يحمل على اليقين المطلق، فالكاتب ليس مطالباً بالإفصاح عن مضمونه، وإن فعل فلا يعتد بما يقدم خارج النص، كالتفسيرات المصاحبة للنص (المقدمة أو الخاتمة)، أو التي تقدم من خلال لقاءٍ صحفيٍّ أو وسيلةٍ يسعى من خلالها الكاتب إلى تفسير نصه.

في نظرية الأدب هناك سؤالان:

- ما طبيعة الأدب؟
- وما وظيفة الأدب؟

وإذ يبدو للوهلة الأولى أن لا علاقة تجمع بين هذين السؤالين مع التلقي، فإن التلقي هو سبب وجودهما، فلما كان الموقف من الأدب مختلفاً، كان هناك من يراه مجرد قضايا تثار في صياغةٍ أدبيةٍ، وهناك من يرى ضرورة التأكيد على الرسالة بوضوحٍ لا لبس فيه، وهناك من يرى أن من واجبات الأدب تقديم صورةٍ أمينةٍ عن الواقع، وأصحاب هذه الرؤى غفلوا عن شيئين أساسيين: الأول طبيعة الأدب، والثاني وظيفته، فطبيعة الأدب أو شخصيته التي تميزه عن غيره من الصنائع، فالأدب ليس التاريخ رغم استفادة الأدب منه، والأدب ليس الواقع المادي، رغم تقاطعه مع مادة الواقع، والأدب ليس ديناً حتى ينشر الفضيلة، وإنما الأدب تعبيرٌ عن الذات- ذات المبدع- وموقفه من الناس والكون والحياة، لا أقل ولا أكثر.

والسؤال الأول عن طبيعة الأدب يعكس الوعي بطبيعة النص الأدبي؛ التي تقوم على التخييل مهما كانت درجة القرب من الواقع، فاستقبال النص السردي أو أي نصٍ أدبيٍّ أو فنيٍّ على أنه تعبيرٌ عن الذات، وليس تعبيراً عن المجتمع، يحقّقُ العلاقة المثالية بين النص وقارئه.

ومشكلة التلقي -أحيانًا- تكمن في استقبال النص السردي على أنه منشورٌ اجتماعيٌّ، من حيث التركيز على موضوعات النص لا على جمالياته؛ التي تقدَّم من خلالها هذه الموضوعات، فيتمُّ التركيز على الموضوعات، واستنطاق النص على أساس ما يقول، لا على أساس كيف يقول، وهذا ناتجٌ عن التغافل، أو عدم الوعي بطبيعة الأدب القائمة على مجازية القول لا على حقيقتة، فالأدب تعبيرٌ عن الذات لا عن القضايا، وإنما تحضر القضايا من خلال منظور منشئ النص، فالنص هو

رسالته، وليست الأفكار التي يقدِّمها، وما يُقدَّم من أفكارٍ تأتي مراوغةً وغير مستقرةٍ؛ لأن من طبيعة الأدب خضوعه إلى التأويل، بل إن التأويل شرطٌ من شروط استقباله.

وأما وظيفة الأدب فهي الأثر الذي يقع على المتلقي، ومن ثم ما يعكسه هذا الأثر من وجهة نظرٍ لديه، فالقراءة ليست عمليةً سالبةً، بل عملية إنتاج المعنى، والسؤال أي معنىً ذلك؟ ولضخامة هذه الإشكالية يبدو الأمر في غاية الحساسية.

ومشكلة وظيفة الأدب تأتي من عدم تفهم طبيعة الأدب، فلا يمكن فصل السؤالين عن بعضهما، وفي الغالب إن من يفشل في استيعاب طبيعة الأدب، سيفشل —بالتأكيد– في استيعاب وظيفته.

ولعلَّ أرسطو تنبَّه لهذا الأمر، حين عدَّ وظيفة الأدب تكمن في التطهير، فالمتلقي تتنازعه عاطفتان: الخوف والشفقة، الخوف من الوقوع في المأساة، والشفقة على من وقع فيها[1]، وهذه وظيفةٌ معنويةٌ أخلاقيةٌ، سنرى أثرها في كثيرٍ من الدراسات اللاحقة التي اهتمت بالدرس النقدي للأدب؛ إذ يرى الكثير أن وظيفة الأدب أهمُّ من طبيعته، وأن لا أهمية لطبيعة الأدب دون الأخذ بدور الأدب في الحياة، ولم تبدأ العناية بالبعد الجمالي للأدب إلا مع الشكلانيين الروس في أوائل القرن العشرين عندما نادوا بأدبية الأدب[2]، والتأكيد على شخصيته المستقلة بين الصنائع الأخرى.

وهناك من يقرأ الأدب بحثاً عن قيمته الأخلاقية أو أثره المباشر، متناسياً أن الأدب تكوينٌ جماليٌّ لا يُقرأ قراءة الآثار الأخرى، بل يُقرأ لاكتشاف ما توحي به

---

(١) إبراهيم، جودت. نظرية الأدب والمتغيرات. (ص ٦٤).

(٢) المرجع السابق، (ص ٦٣).

العلاقات الجمالية بين مكونات النص، فمتعة القراءة قد تكون وظيفةً بحد ذاتها[١]، والأثر الذي قد يصل إليه القارئ أهم من المعنى الجاهز؛ الذي قد يصل إليه في نصٍ يفتقر إلى المكونات الجمالية، وكل المناهج التي آثرت قراءة النص من زاوية الأفكار، سواءٌ ما قاله (هيجل) وتبناه النقاد الماركسيون، أو ما نادى به (فرويد)، وأصحاب النظريات الأخلاقية[٢]، كلها ركزت على النفعية المباشرة للأدب، ولم تعر خصوصية المكوّن الجمالي ما تستحق.

وهنا لست معنياً بقراءةٍ مباشرةٍ لنص معين، بل بالرصد المعرفي لمشكلة القراءة وعلاقتها بإنتاج المعنى، لماذا إنتاج المعنى مشكلة؟ أرى أن مقاربة هذه المشكلة يأتي على مستويين:

المستوى الأول: مستوى مقبولٌ وهو ضرورة اختلاف القراءات

المستوى الثاني: مستوى فرض القراءة، وهنا تبدو المشكلة

إشكالية إنتاج المعنى موجودةٌ في كل النصوص، وخاصةً أن الإرث التقليدي يصر على القراءة الواحدة، بل ويصر على البحث عما يقصده الأديب من وراء نصه، واستحضار قصدية الكاتب يشكل عائقاً أمام إنتاج المعنى، ويحدُّ من دور القارئ، بل يجعل من القارئ تابعاً للكاتب، والقارئ بهذا المعنى سلبيٌّ، لكنه أيضاً خطرٌ على النص والكاتب؛ إذ يمكن نسبة ما يعتقده على أنه قصد الكاتب، ويترتب على هذا التقرير إدانة الكاتب -إن كان المعنى المتوصَّل إليه يمس أمراً محظوراً دينياً أو سياسياً أو اجتماعياً- أو قد يكون مبالغةً في التوصل إلى فكرةٍ ونسبتها إلى الكاتب، فلا علاقة يفترض أن تقوم بين الكاتب والقارئ إلا ما يسمح به النص،

---

(١) إبراهيم ،جودت.نظرية الأدب والمتغيرات (٦٨)

(٢) Cros, Edmond. Theory and Practice of Sociocriticism. ١٩٨٨, (P ٥٠ -٥٦).

بمعنى أن استدعاء التاريخ الشخصي للكاتب أو المبدع إقحام ما ليس يلزم، فالنص الأدبي الشعري أو السردي حزمةٌ رمزيةٌ عبر وسيطٍ لغويٍّ جماليٍّ، يقوم على المتخيل، ويفترض مجازية القراءة، فالقراءة ركنٌ أساسٌ في بناء النص وليس فضلةً لا داعي لها، فالمكونات الثلاثة في إنتاج النص (الكاتب والنص والقارئ) مكوناتٌ إما أن تحضر كاملة أو لا تحضر، من هنا فالقراءة جزءٌ من بناء النص، وضرورة أن ترتقي لإبداع النص لا يجعلها منتجةً فحسب، بل قراءةً وظيفيةً يكتمل بها النص.

والسؤال هل هناك قراءةٌ بريئةٌ وأخرى غيرُ بريئةٍ؟

وبالمعنى العام لا توجد قراءةٌ بريئةٌ، لكن عدم البراءة لا يعني وجود نقيصةٍ، والمعنى أن كلَّ قراءةٍ منحازةٌ إلى صاحبها، ومن هنا يبدأ الفرق بين القراءة الموضوعية والمؤدلجة، فالقراءة المؤدلجة هي التي تمثل غير صاحبها، سواءٌ حزبيةٌ أو تمثل رأياً سائداً تجر صاحب القراءة نحوه، وأما القراءة الموضوعية فهي التي تمثل رأي قائلها، وهي قراءةٌ منفتحةٌ في الغالب على النص دون سياقات تكوينه، وبأيِّ حالٍ هذه القراءة – القراءة الموضوعية – هي الأصعب، حيث تتخذ من مكونات النص مفاتيح للقراءة دون أن تكترث بالتاريخ الشخصي للكاتب، وقد لا يكون استحضار التاريخ الشخصي للكاتب– أثناء قراءة النص– ضاراً عند من يجيد الفصل بين الذاتي والفني عند القراءة.

وحقيقة ينبغي النظر إلى سؤالٍ آخر قلَّما نسأله، وهو لماذا نقرأ السرد عامةً والرواية خاصةً؟

نقرأ الرواية أولاً؛ لأنها فنٌّ ممتعٌ، ونقرؤها؛ لأنها تمنحنا منظور غيرنا، لرؤية الحياة بطريقةٍ مختلفةٍ، ونقرأ الرواية؛ لأنها عوالم نُجرب من خلالها فرضية الواقع الموازي للحياة من حولنا، ونقرأ الرواية؛ لأنها بناءٌ متغَيِّرٌ أو متخيلٌ للحياة من حولنا، وأخيراً، من يقرأ الرواية وهو يبحث عن العوالم المتماسكة لا يجدها، لأن من مهمات الرواية

تهشيم العالم وإعادة تقديمه وفقاً لرؤية كاتبها؛ التي تتبلور من خلال عمليةٍ معقدةٍ من التلقي، ويجب أن نؤكد أن عملية التلقي مسؤوليةٌ وموهبةٌ، ومن ليس قادراً عليها فليدعها لأي شيءٍ آخر.

ولو تساءلنا عن العلاقة بين الابداع والنَّقد، أو الكاتب والقارئ (الناقد)، وما شروط ممارسة المبدع ودوره في التَّنظير النَّقدي؟ وما العلاقة بين المبدع ناقداً والنَّاقد مبدعاً؟ وهل تكون العلاقة واحدةً بين النّقاد والمبدعين في جميع الأجناس، أم أنَّها مختلفةٌ بين جنسٍ وآخر؟

يفترض في العلاقة أن تكون علاقة تكامل، وليست علاقة تصيُّدٍ من قبل الناقد، وممانعةٍ من قبل المبدع، كل يبني نصه على معطياته، فالمبدع كاتبٌ متخيِّلٌ، بينما الناقد قارئٌ مؤولٌ، والأول ينطلق من منظوره الذاتي إلى واقعه، والثاني ينطلق من منظوره إلى النص والواقع في بناء منظوره إلى الحياة، وهذا من حيث المبدأ، لكن هناك- أحياناً -من يمارس دوره بوعيٍ مغلوطٍ، فالكاتب يرى أن الناقد إن لم يتفهم رؤيته فإنه ضده، بينما الناقد يبني شخصيته أحياناً على تصيُّد هنات الكاتب هنا أو هناك، والأمر برمته مغلوطٌ كما ذكرت، والأجدى قراءة النص بعيداً عن حسابات التقييم، بل يُقرأ بوصفه رؤيةً وتصوراً عن الحياة، يمكن أن نقبلها أو أن نختلف حولها، مع ضرورة تحقق الشرط الفني عند حده المعقول؛ لأن الرؤية الفنية أهم من الموضوع، ومن هنا، فإن دور النقاد يكمن في قراءة الإبداع ضمن منظومة الأفكار، وليس مجرد الكتابة الصحفية عن كلِّ عملٍ يصدر، فهذا ليس دور الناقد، بل دور من ليس لديه مشروعٌ فكريٌّ يريد أن يقدمه إلى القراء.

ونخلص إلى أن الوقوف أمام مفاهيم السرد المختلفة، بات ضرورةً؛ لإحياء دور الكاتب في علاقته بمجتمعه، ودور القارئ في علاقته بالنص، والتحقق من مسألة العلاقات القائمة: بين ما ينتجه الكاتب وبين ما يستقبله القارئ، وهناك التباساتٌ

-في فهم ظاهرة الأدب عامةً، والسرد خاصةً- تؤدي إلى تحميل الكاتب مسؤولية ظنون القارئ؛ المبنية أصلاً على فهمٍ خاطئٍ لعلاقة الكاتب بنصه من ناحيةٍ، وعلاقة النص بالواقع من ناحيةٍ أخرى، وما تقدم كان وقفةً لسد هذه الفجوات المفاهيمية؛ لعلها تسهم في إعادة صياغة العلاقة التي تحفظ لكل طرفٍ في معادلة الإبداع حقه، الكاتب في الإبداع، والنص في الوجود الموازي للواقع، والقارئ في محاورة النص دون استحضار ما قد يفسد رؤيته أو يشوشها.

الفصل الثاني
استقبال الرواية في مجتمع محافظ

واقع الرواية في السعودية اليوم غيره بالأمس، فالرواية —اليوم- أكبر جرأةً في التناول، وأكثر تجاوزاً من الناحية الفنية، وأعمق في توجيه الأسئلة ذات الدِّلالات الاجتماعية الحادة، غير أن هذا التباين -بين رواية الأمس اليوم- لم يتأت للرواية إلا بالاستفادة من معطيات خارجيةٍ وأخرى ذاتيةٍ، فالتحولات الاقتصادية والاجتماعية والتعليمية؛ التي أصابت المجتمع -منذ منتصف السبعينيات الميلادية- إضافةً إلى الأوضاع الإقليمية والدولية؛ التي أحاطت بالمنطقة، كلها عوامل لامست وجدان المجتمع، فقبلها من قبلها وأعرض عنها من أعرض، غير أن المجتمع لم يسلم من رشات رذاذها، وأما العوامل الذاتية؛ التي أكسبت الرواية قيمةً فنيةً فهي تكمن في المواهب الجريئة؛ التي قدمت الرواية بمعايير فنيةٍ، تفوق ما كانت عليه الرواية عند كُتاب الأجيال الماضية، ففارق التعليم، والانفتاح على الآخر، وتعدد التجارب والخبرات الذاتية، أسهم كثيراً في تعزيز صورة الرواية فنياً وموضوعياً.

الرواية اليوم ولدت في هذا الجو الصاخب، وجدت أمامها سيلاً من القضايا، فانبرى لها الكتاب والكاتبات، وجاءت المحصلة روايةً جريئةً في تناولها، متطورةً في معالجتها الفنية، غير أن الرواية وهي آخذةٌ في التطور، لم تسلم من المعوِّقات، ولعل أهمها يكمن في نمط الاستقبال السائد: فعن أيِّ استقبالٍ وثقافةٍ نتحدث؟

طبيعة الرواية، أيّة روايةٍ، أنها ناقدةٌ في الأصل، لا تسعى إلى تجميل الصورة الاجتماعية، بل إلى قراءتها، ومحاولة تفسير ملامحها، وهذا النوع من الرواية يهزُّ مقدار رصانة الصورة الاجتماعية، المختزلة في الذهنية العامة، وعليه، فإن أية صورةٍ تقدمها الرواية - حسب المنظور المحافظ - لا تتطابق مع الصورة الاجتماعية السائدة -بصرف النظر عن موضوعيتها- هي صورةٌ مغلوطةٌ، بل ومتجنيةٌ، وخارجةٌ

عن آداب المجتمع، وهذا النمط من الاستقبال عادةً ما ينشأ في المجتمعات المحافظة، اعتداداً بتقاليد الصورة الظاهرة، مع يقينها بأخطائها، لكنها غير متسامحة مع أية وسيلةٍ تكشفها وتُفصّل في مشكلاتها؛ ذلك أن الثقافة المحافظة هي الحارس الأمين على الصورة الاجتماعية المتوافق عليها.

تنظر الثقافة المحافظة الى الأدب عامةً، والرواية خاصةً نظرةً غير متصالحةٍ، نظرةً تحسب مكاسبها من توظيفها للأدب، من حيث تطويعها لأنساقها وخطاباتها؛ ولذلك تضع الثقافة المحافظة محدداتها واشتراطاتها في علاقتها بالأدب مسبقاً.

وقبل أن أسترسل في الحديث عن الثقافة المحافظة، أود أن أقدم تعريفاً أولياً عن مفهوم المحافظة كما نطرحه هنا، من أجل أن نضبط به منهجياً ما سيأتي من حديثٍ لاحقٍ، فالمحافظة ليست تهمةً أو عيباً في حدِّ ذاتها، كما أن عكسها من الانفتاح وعدم المحافظة ليس إيجابيةً مطلقةً، فالمحافظة -في المحصلة النهائية- أمرٌ نسبيٌّ، وما يراه البعض شكلاً من أشكال المحافظة، قد يراه آخرون تجاوزاً للمألوف من السياقات المحافظة وكسراً له، غير أنه يجب أن نقر بحقيقة رواج فكرة المحافظة في مجتمعنا، و بمعنىً آخر، علينا أن نختبر صدقية الادعاء بأننا مجتمعٌ محافظٌ، والسؤال الآن، ما شكل هذه المحافظة وما أبعادها؟ هل هي محافظةٌ دينيةٌ محضةٌ، أم هي محافظةٌ اجتماعيةٌ لها منظومةٌ من الأعراف والتقاليد؟ هل هي محافظةٌ قبليةٌ ذات نزعةٍ انعزاليةٍ أو استعلائيةٍ؟ أم هي مزيجٌ من هذه وتلك؟ هل الادعاء بالمحافظة أمرٌ ظاهريٌّ سطحيٌّ، أم أن حقيقة المجتمع عكس ذلك من حيث قدرته على مواكبة الحياة في شتى أشكالها؟ وأخيراً، هل المحافظة حالةٌ سائدةٌ، أم أن هناك تبايناً في مدى اقترابها أو ابتعادها عن السياقات الاجتماعية التي تحضر فيها؟

أعتقد أن المحافظة السائدة في مجتمعنا محافظةٌ مركبةٌ ذات بنيةٍ معقدةٍ، فيها من الديني، بقدر ما فيها من العادات والتقاليد ذات الصبغة القبلية، فهي في النهاية

محافظةٌ ذات بعدٍ إيديولوجيٍّ، تكونت وفق ظروف موضوعية، نتجت من عوامل مختلفةٍ، منها المادي ومنها المعنوي، وكأية حالةٍ اجتماعيةٍ، فإن لها مسلماتها واجتهاداتها في فهم المعطيات من حولها، ولكونها محافظةً ذات بعدٍ إيديولوجيٍّ، فإنها تحمل منظومةً من الأفكار التي تؤمن بالرؤية الواحدة، ولا تقبل فرضية الاختلاف، فالأصل لديها هو نقاؤها المطلق، وهذه المحافظة هي حاصل تحول المجتمع من وضعٍ اقتصاديٍّ محدودٍ في سنوات ما قبل الطفرة، إلى الطفرة وما واكبها من تغيراتٍ اقتصاديةٍ وسياسيةٍ، فضلاً عن صعود التيار الصحوي الديني، مع استعدادٍ طبعيٍّ لدى المجتمع، لتقبل المزيد من التشدد، والميل إلى نزعة الخوف، والتوجس من الحديث عن الذات، على نحوٍ علنيٍّ.

كيف يمكن أن يكون استقبال الرواية في مجتمعٍ محافظٍ؟ لعلَّ الإجابة عن هذا السؤال تقتضي النظر إلى تجارب بعينها، خاضتها الرواية السعودية في احتكاكها مع المجتمع، فما يمكن أن ينتج من الأدب الروائي وغيره، في ظل الثقافة المحافظة، لا يخرج عن نوعين: نوعٌ منقادٌ لاشتراطات الثقافة المحافظة، مستظلٌ بهيمنتها حتى يغدو تابعاً من توابعها، بل ولسان حالها، ونوعٌ يبدو مشاكساً، ومتحدياً، وكاشفاً لأدواتها، وزيف أنساق الهيمنة في خطاباتها.

ويبدو الانقياد لاشتراطات الثقافة المحافظة قسرياً أحياناً، وهو ما يعنينا هنا، فقد ذكر أحمد السباعي في كتابه (أيامي) ما نصه: "... وكنت أحد المتحمسين لقضايانا الاجتماعية، أتمنى لو استطعت أن أفرغ كل ما يدور في رأسي من أفكارٍ شابةٍ، وأن أذيبها حروفاً مقروءة في مقالي الرئيسي. ولكن البيئة لا تميل لمثل هذا الشطط، فقد

عاشت محافظةً بكل ما في هذا من معنى، وهي تأبى عليك إلا أن تعيش رزيناً، وأن تخنق في نفسك صبوةَ الشباب، لئلا تزحف على ما ألفت أو تهاجم ما ورثت"[1].

بدأت مسيرة الرواية بما اصطلح عليه دارسو الرواية السعودية بمرحلة النشأة، وهي مرحلةٌ تمتدُّ من عام ١٩٣٠ تاريخ صدور رواية (التوأمان) لعبد القدوس الأنصاري، إلى أواخر الأربعينيات بصدور رواية (البعث) لمحمد على مغربي، وهي فترة عقدين من الزمن، واكبت بدء تكوين المجتمع السعودي، وما صاحب فترة التكوين من استقطاباتٍ سياسيةٍ وقبليةٍ، وبناء مؤسسات الدولة الفتية؛ حتى استقرَّ المجتمع تحت الكيان السياسي الحالي، وقد كان المجتمع الثقافي في الحجاز، مكة وجدة على وجه الخصوص، هو السبَّاق إلى التفاعل ثقافياً مع الأدب العربي في مصر والشام، بالإضافة إلى الأدب في المهاجر الأمريكية، وكانت نتيجة هذا التواصل ظهور جيلٍ شابٍ متطلعٍ إلى الخروج من ظلال الثقافة التقليدية، والأخذ بالمكتسبات المتجددة في المحيط العربي، ولعلَّ كتاب (خواطر مصرحة ١٩٢٦) لمحمد حسن عواد هو خيرُ معبِّرٍ عن هذا التيار الرافض للتقاليد البالية، لقد كان العواد جريئاً ،وهو يكتب نقداً اجتماعياً، محاولاً التنبيه على عمق التخلف، وآثاره السلبية التي تواجه محاولة المجتمع النهوض والبناء، فالتعليم ضعيفٌ، وللرجال دون النساء، والمجتمع محكومٌ بالخرافة بدلاً من الأخذ بأسباب العلم والتقدم، لقد كان الكتاب جريئاً في زمنه إلى أبعد مدىً، ولو كان روايةً لتغيرت نظرتنا إلى الرواية بالكامل، غير أن الكتاب نثريٌّ نقديٌّ غايته تنويريةٌ، ورغم أن أول رواية (التوأمان ١٩٣٠) قد صدرت بعد صدور كتاب (خواطر مصرحة) بحوالي أربعة أعوام، فقد جاءت نكسةً

---

(١) السباعي، أحمد. أيامي. (ص ٢١٦). يورد د. منصور الحازمي هذا النص في سياق حديثه عن العوامل التي أدت إلى تخلف الإنتاج الروائي في المملكة، (انظر كتاب فن القصة في الأدب السعودي الحديث للحازمي، الرياض، دار العلوم، ١٩٨١، (ص ٧١ - ٧٢).

بالنسبة إلى السياق الذي تبناه هذا الكتاب، وهو الدعوة إلى تنوير المجتمع فكرياً وثقافياً، لقد كانت رواية (التوأمان) ذات رؤيةٍ معاكسةٍ تماماً؛ حيث تدعو إلى رفض الأخذ بأسباب العلم الحديث الذي يتمثل في الغرب، والتمسك بكل ما هو تقليديٌّ بصرف النظر عن جدواه؛ لأن فيه نجاة الأمة وخلاصها كما تطرح الرواية، ومن خلال عرضٍ سرديٍ ضعيفٍ تجري الحوادث بين مصيرين لا سبيل إلى التعايش بينهما، وهما إمَّا التمسك بالتقاليد، وعليه رفض الغرب وكل ما يمثله، أو اختيار الغرب، والوقوع في الضياع وفقدان الهوية، فهذا أبٌ يترك لطفليه- وهما في السادسة من العمر، ويمكن أن يؤخذ هذا العمر الصغير، على أنه تعبيرٌ رمزيٌّ عن حداثة المجتمع، والصراع في سياقه المحافظ- أن يقرِّرا أيَّ المدارس يختاران، فأحدهما، وهو رشيد يختار مدارس التعليم التقليدي، حيث ينجح، ويصبح له شأنٌ في المجتمع، بينما فريد يختار الالتحاق بأحد المعاهد الأجنبية، ومن ثمَّ يفقد هويته ودينه وحياته، وبصرف النظر عن ضعف الرواية فنياً، فإن مشكلتها أنها تكرس سوء الفهم للآخر، وتزيد من عدم الأخذ بأسباب الحياة المتطورة، وهذه الرواية وأشباهها معاكسةٌ حتى لفكرة الدولة الجديدة آنذاك؛ التي هي شكلٌ من أشكال التمدن، فبدلاً من التكتلات القبلية؛ التي تفرق أكثر مما تجمع أصبح هناك كيانٌ سياسيٌّ له صلاته بالعالم الخارجي، ويمثل هويةً وطنيةً لها نظمها وتوجهاتها.

ولا تخرج روايات تلك المرحلة (فكرة لأحمد السباعي ١٩٤٨)، و(البعث لمحمد علي مغربي ١٩٤٨) عن قلق الرؤية الذي انتاب (التوأمان)، من حيث تلمسها طريقاً للتعبير في ظل مجتمعٍ يفرض هيبته على المنتج السردي، وإذا كنا نطالب الآن بهذه الجرأة، فذلك يعود إلى مماثلة الأعمال -أياً كانت طبيعتها- بكتاب (خواطر مصرّحة) الذي ظل استثنائياً في خطابه التنويري، وإذا كانت تلك المرحلة الروائية هشةً في رؤيتها، وكأنها تتلمس تأسيس حالةٍ من القبول من قبل مجتمعٍ محافظٍ، فإنها

كذلك شحيحةٌ في عددها بحيث ينتفي تأثيرها، ومن المؤكد أن الاهتمام بها الآن يعود لقيمتها التاريخية كونها أعمال مرحلة التأسيس؛ حيث تقرأ في سياقٍ أكبر من التأثير والتفاعل.

وتعد فترة الخمسينيات الميلادية فترة جمودٍ روائيٍّ؛ حيث لم تصدر روايةٌ يمكن أن تسجِّل علامةً فارقةً في مسيرة الرواية، غير أن رواية (ثمن التضحية) لحامد دمنهوري؛ التي صدرت في عام ١٩٥٩ شكلت قفزةً نوعاً ما مقارنةً بما سبقها من أعمالٍ سرديةٍ، فقد بدت أكثر الروايات استعداداً لتقديم رؤيةٍ جريئةٍ مفارقةٍ للواقع، غير أنها لم تستطع أن تخرج عن النسق المحافظ للمجتمع، فقد اختبرت الرواية فكرة الخروج على التقاليد، واستشرفت آفاقاً مناهضة للسائد في الثقافة المحافظة، لكنها ما لبثت بوعيٍ أو دونه أن تراجعت مستجيبةً لنسيج الثقافة الكائن، فقد قدمت رواية (ثمن التضحية) صراع الذات في مقابل الآخر، وهو صراعٌ ينهك الذات الحالمة؛ حتى تُسلِم بالنهاية المحتومة؛ التي يختارها المؤلف عادةً من خارج سياق الأحداث المنطقيّ، وفق اشتراطات سياق الثقافة المحافظة، وهذا النوع من النهايات، في الغالب، فيه الكثير من الشفقة على الشخصية الرئيسة التي تعاني ويلات الصراع النفسي، وهذا الصراع عادةً هو صراع رغباتٍ ذاتيةٍ يكون الحب الحالم أحد أبرز معالمها، وهي إشارةٌ رمزيةٌ إلى علاقة الفنون والآداب بالثقافة المحافظة، وغالباً ما يتم الربط في سياق هذه الثقافة بين الحب والواجب الديني أو الاجتماعي، مثل ما حدث من تضحية أحمد، بطل الرواية، عندما فضَّل الزواج من فاطمة غير المتعلمة، على فائزة المثقفة بدافع الولاء الاجتماعي، واحترام رباط الزواج؛ الذي قطعه على نفسه، وهو في الحقيقة أحد اشتراطات الثقافة المحافظة، حيث وجوب المهادنة، وتكييف الفن الروائي مع السائد.

إن التناظر بين فاطمة وفائزة في رواية (ثمن التضحية) هو تناظرٌ بين مجتمعين مختلفين، ففاطمة تنتمي إلى مجتمعٍ مازال يؤمن بالخرافة والشعوذة وأحاديث الجن[(١)]، وإذا كان الرجل قد بدأ في الحصول على قسطٍ من التعليم، فإن المرأة ما تزال – حسب الحقبة التي قدمتها الرواية – تقبع خلف نافذتها تنظر إلى العالم برهبةٍ وتخوفٍ، أقصى أمنياتها أن تتزوج، لقد نجح الكاتب في أن يوحي برمزية فاطمة التي تحولت من مفردةٍ إلى جملةٍ تعبّر عن حالة المرأة في مجتمعها، يقول الكاتب في هذا السياق –معبراً عن فاطمة الحقيقة والرمز في آنٍ واحدٍ– "تلك المخلوقة الصغيرة، ساكنة مكة، [تقبع] وراء نافذتها المغلقة"[(٢)]، فهي حقيقةٌ كونها تمثل ذاتها فقط، وهي أيضاً رمزٌ لغيرها ممن يتطلع إلى المستقبل من بنات جنسها، وعلى النقيض من مجتمع فاطمة، يقدّم الكاتب صورة المجتمع المصري، مجتمع فائزة الذي حظيت فيه المرأة بالتعليم وحرية الحركة.

وإذا كنا نعدُّ رواية (ثمن التضحية) أفضل من الناحية الفنية، فلأنها قد عاشت تجربة مخاضٍ صعبٍ، في محاولتها تقديم صراعٍ بين ثقافتين: ثقافةٍ محافظةٍ وأخرى مستشرفةٍ لواقعٍ آخر، ومتسلحةٍ بالعلم، لكن الرواية في النهاية هادنت سلطة المجتمع، وأبقت مكتسبات الثقافة المحافظة في وضعها التقليدي.

وإذا كانت الرواية السعودية في مرحلة الثمانينيات قد عبرت نفق التباطؤ، من حيث زيادة المنتج الروائي مقارنةً بما سبقها في فتراتٍ سابقةٍ، فضلاً عن أنها أخذت في تجاوز هشاشة التجربة الفنية والفكرية، فإن ذلك لم يأت طفرةً، بل اتّسم بالتدرج

---

(١) دمنهوري، حامد. ***ثمن التضحية***. ط ٢. الرياض: النادي الأدبي، ١٩٨٠، ص ٢٢٠-٢٢٤.

(٢) المصدر السابق، ص ٢٥٩.

في الحضور على أكثر من مستوىً، ويمكن أن نعدَّ روايات عبد العزيز مشري مرحلة انتقالٍ من البطء في صناعة الفعل الروائي إلى إيقاع أكثر تسارعاً من ناحيتين؛ أولهما: التراكم الروائي الذي قدَّمه الكاتب، حيث قدَّم ست رواياتٍ خلال عشر سنوات هي: (الوسمية)، و(الغيوم ومنابت الشجر)، و(ريح الكادي)، و(الحصون)، و(صالحة)، و(في عشق حتى)، وثانياً، تقديمه لرؤيةٍ اتسمت بالبحث عن نقاء الإنسان في واقعٍ متغيرٍ، وتبدو رواياته للوهلة الأولى معاديةً للتمدن، غير أنها في حقيقة الأمر، تطرح سؤال الهوية، فقد رمز لانهيار القيم في رواياته بأزمة العلاقة بين القرية والمدينة، من حيث استقطابُ الإنسانِ خارج فضاء حضوره التقليدي؛ حيث كان الصراع بين ثقافتين على أشده، غير أنه صراعٌ في الشأن اليومي، أكثر منه صراعاً على قيمٍ مجردةٍ، ورغم الحضور الكثيف ، فقد ظلَّ وحيداً في فترة الثمانينيات، إلا إذا استثنينا رواية رجاء عالم(٤ صفر)، ورواية عبدالعزيز الصقعبي (رائحة الفحم ١٩٨٨)، ورواية حمزة بوقري (سقيفة الصفا ١٩٨٤)، وهي تجارب لم تترك أثراً بارزاً في المشهد الروائي.

غير أن التحول المؤثر في مسيرة الرواية السعودية يأتي في فترة التسعينيات الميلادية، من حيث احتلالها للمشهد الأدبي، وقدوم أسماءٍ من خارج منطقة الكتابة السردية التقليدية؛ للإسهام في كتابة الرواية، مثل تركي الحمد الأكاديمي، وغازي القصيبي الشاعر، ومن حيث تعزز التجارب السردية بشكل أكبر حضوراً، مثل روايات عبده خال، ومن حيث بروز أسماءٍ روائيةٍ مثل يوسف المحيميد، ومحمد حسن علوان، وعبد الحفيظ الشمري، وعبد الله التعزي، إضافةً إلى حضور المرأة بصفتها الروائية، مثل رجاء عالم، ونوره الغامدي، ومها الفيصل، ونداء أبو علي.

وكل ذلك يطرح تساؤلاً حول طبيعة التَّحول:

كيف يمكن أن يكون حال الرواية في واقعٍ مضطربٍ ومتغيرٍ؟ وهل يمكن عزل حضورها اللافت عمَّا يجري، والقول بأنها طفرةٌ فنيةٌ فقط؟ إن قولاً مثل هذا يصلح أن يكون مدرسياً صرفاً ينظر إلى الظواهر بمعزلٍ عن الحراك الاجتماعي، وإن شرط التغير قد وقع، والرواية ليست إلا استجابةً- في بعض حضورها- إلى هذه التغيُّرات القسرية، وإذا كانت الرواية تعمل في بيئةٍ محافظةٍ، فإنها تتمرد لا ملغيةً للمحافظة، بل مسائلةً لضروراتها ومنطقية ممارستها، ومن هنا يعلو صوت الروائي ضاجَّاً بالشكوى -ليس على سبيل الخطابية والحماس- بل على سبيل استبطان التجارب الفردية لشخوص أعماله، وربطها بالكليات الاجتماعية في علاقةٍ متوترةٍ.

فما معنى أن يترك القصيبي فضاءه الشعري متسللاً إلى خيمة الروائيين، مقدماً للمكتبة الروائية السعودية العديد من الروايات مثل (شقة الحرية، والعصفورية، وسبعة) وغيرها من الروايات التي إن لم تكن صادمة، فهي لم تكن تقليدية لا في موضوعاتها ولا في تقنياتها السردية، كما أن قدوم تركي الحمد وهو المفكر، وصاحب الرأي، والأكاديمي، ليكتب رواية أشبه بالسيرة أو سيرة أشبه بالرواية، لا فرق؛ لأن الغاية لديه تحريك سكون المجتمع المحافظ، وقد فعل حتى غدت رواياته تمثل النموذج في كسر تابوهات الثقافة المحافظة، فجاءت ثلاثيته (أطياف الأزقة المهجورة ١٩٩٦- ١٩٩٨) بأجزائها الثلاثة (العدامة، الشميسي، الكراديب) فاتحة في القول الروائي المحلي، فـ(العدامة) جاءت كاشفةً لحركة التنظيمات اليسارية في المملكة في فترة الستينات، و(الشميسي) تماهت مع الذات في صبواتها، وتجرَّأت على تقديم العلاقة بين الرجل والمرأة، بطريقةٍ غير مألوفةٍ في العرف الاجتماعي المعلن، أما ثالثة الأجزاء فكانت (الكراديب) وهي جزءٌ يقدِّم تجربة البطل هشام العابر، خلف قضبان السجن السياسي.

هذان الاسمان، القصيبي والحمد غير الروائيين أصلاً، سيبقيان طويلاً في ذاكرة المشهد الروائي، فهما اللذان صنعا إيقاع الرواية المتسارع، وحرضا جيلاً من الكتاب والكاتبات على جرأةٍ غير معهودةٍ في الطرح الروائي، فالروائيُّ لم يعد يحاذر مخاطر الكتابة، بقدر ما يسعى إلى تقديم رؤيته بعيداً عن حسابات المجتمع المحافظ.

هل نستطيع أن نقول إن الرواية في هذه المرحلة قد امتلكت زمام المبادرة في التوجيه، وبث رسائلها التنويرية، بعيداً عن سلطة المجتمع المحافظ، أم أنها خطوةٌ في طريقٍ طويلٍ تجاهد فيه الرواية؛ لتجديد المفاهيم، وتأكيد قدرتها على النفاذ إلى عمق المجتمع؟ إن قولاً مثل هذا -على إطلاقه- يبدو متسرعاً أو غير مدركٍ لحقيقة العلاقة بين المحافظة والرواية، فالعلاقة ضديةٌ دائماً؛ لأن الثقافة المحافظة لها اشتراطاتها التي تجتمع فيها عوامل مختلفة، وأي من هذه العوامل لا يمكن أن يتنازل عن اشتراطاته طواعيةً، وفي المقابل فإن الرواية لا تصير مؤثرةً في سياقها الخارجي، إلا إذا جاءت وفقاً لاشتراطات الفن الروائي ذاته، ولرؤية كاتبها وموقفه من قضايا مجتمعه.

ولعلَّ إشكالية الرواية المحلية الراهنة تكمن في استقبالها عند شريحةٍ كبيرةٍ من القراء بوصفها منشوراً اجتماعياً، لا فناً يحمل رؤية كاتبها، فالرواية الناضجة فنياً تسعى دائماً إلى تأسيس واقعٍ موازٍ حيناً، أو واقعٍ متقاطعٍ مع الواقع الاجتماعي في أحيانٍ أخرى، محتفظةً دائماً بجلاء رؤية كاتبها، فهي ليست صورةً عن الواقع كما يتبادر إلى قارئها من منظور محافظ، وقراءة الرواية وفقاً لفنيتها من ناحيةٍ، ووفقاً لاعتبارها تعبيراً عن وجهة نظر كاتبها، يخرجها من تهمة تشويه الواقع أو التجني عليه، ففرضية أنها صورةٌ عن الواقع فرضيةٌ مغلوطةٌ، ذلك أن الرواية ليست مجرد مرآةٍ عاكسةٍ، سطحيةٍ وساذجةٍ، بل الرواية لا تنجح إلا عندما تأخذ من الواقع بقدر ما تعيد إليه من أسئلةٍ وإسقاطاتٍ واستنتاجاتٍ قوامها فكر الكاتب، وعمق تجربته الفكرية والإنسانية.

وتبدو رواية (بنات الرياض) لرجاء الصانع خير مثالٍ على ذلك، فقد كان استقبالها بوصفها روايةً مشوّهةً للمجتمع السعودي، ونُظر إليها على أنها تجسيدٌ حيٌّ للواقع الاجتماعي في المملكة، وبذلك فقدت الرواية -وفقاً لهذه القراءة- فنيتها، وتحولت إلى منشورٍ اجتماعيٍّ، ساعدت الكاتبة -بقلة خبرتها الفنية، من خلال دفاعها عن عملها، في تأكيد هذه القراءة الخاطئة له- بينما، وفقاً لأصول الفن الروائي، نرى أن الكاتبة قد عبرت عن رؤيتها، من خلال تأسيس واقعٍ افتراضيٍ حول علاقة المرأة بالرجل في مجتمع محافظ، وقد مسَّبت بذلك حساسيةً اجتماعيةً معينةً، جعلت ردود الفعل تنصبُّ على نفي أحقية الكاتبة، في التعبير عن المجتمع، بهذه الصورة غير الصادقة، ورغم جرأة الكاتبة -في التعبير عن وجهة نظرٍ غير مطروقةٍ- فإنها لم تزد عن نسج روايتها من وقائع ليست بعيدةً عن واقعنا، لكن ما يميزها هو تكثيف الصورة، وتوجيه الأحداث؛ لتخدم فكرتها النهائية، في الاحتجاج على الرجل في مجتمع محافظ، ولا أعتقد أن الرجل بريءٌ من تهم التسلط والعنف تجاه المرأة في مجتمعنا، فلماذا نغضب؟ ألأن الراوية أقدر على التأثير، وأبلغ في التعبير عن أمورٍ نلمسها، ولا نحفل بها؟، فرقٌ بين روايةٍ تنحو تجاه المثاليات المطلقة، أو ملامسة سطح الأشياء دون الغوص في أعماقها، وبين روايةٍ تعيد تركيب مادة الواقع وفق رؤية كاتبها، والثقافة المحافظة لا شكَّ تبحث عن روايةٍ تمجدها ولا تنتقدها، وهذا النوع من الرواية لا يمكن أن يكون فنياً صادقاً؛ لأن الصدق في الفن يختلف عن الصدق في الواقع، فصدق الفن هو إخلاص الكاتب لوجهة نظره، وعدم التسليم بمظاهر الواقع كما هي، بل مساءلتها، والبحث في أنماطها، وأبعادها، ومدى تأثيرها في الفرد والمجتمع، والثقافة المحافظة تبحث عن رواية توافق منطلقاتها، وتعزّز حضورها، وتكرّس قناعاتها لدى الأفراد، وهذه ليست روايةً ناقدةً، بل روايةً وصفيةً تقدّم الواقع بضعفٍ فنيٍّ واضحٍ، وهي روايةٌ لا تملك من الفن إلا الاسم، مع

أني أشك أصلاً في وجود روايةٍ محايدةٍ، وإن وجدت فإن حضورها سيكون باهتاً، وغير مؤثر؛ لأن كاتب الرواية –دائماً– يقدِّم وجهة نظره؛ التي قد نختلف معها أو نتفق، لكن الكاتب ليس مسؤولاً، في النهاية، عن قناعاتنا وتأويلاتنا.

يبقي أن أضيف أن تفاقم أزمة الرواية في مجتمعنا المحافظ، قد أفضى إلى عرقلة حضورها وتفاعلها مع القارئ، وإننا سنفاجأ أن معظم الروايات الجديدة؛ التي صدرت في السنوات الأخيرة، وآذنت بمرحلةٍ مهمةٍ من الحضور الروائي، في سياق المجتمع المحافظ، ما تزال مهاجرةً عن مجتمعنا، فهي تطبع في الخارج، ولا يسمح لها بالتداول الرسمي في مكتباتنا، والرواية المقبولة، والمطلوبة اجتماعياً، يجب أن تفي باشتراطات الثقافة المحافظة، وهو ما يبدو غير واردٍ، عند روائيي هذه المرحلة؛ التي تشبه الموجة المتصاعدة في وتيرتها، فمعظم هذه الروايات تصدر وتوزع في الخارج، مما يجعلها بعيدةً عن قارئها، وإذا كنا نتفهم عدم دخول روايات عبده خال، والقصيبي، وتركي الحمد، ورجاء عالم، ومحمود تراوري، وليلى الجهني، ورجاء الصانع، وغيرهم من الكتاب والكاتبات، بوصف رواياتهم صادرةً عن دور نشرٍ خارجيةٍ، فإنني أتوقف أمام حالةٍ تبدو مثيرةً للدهشة، فكلنا يعرف مشروع (كتاب في جريدة) من قبل اليونسكو، وهو مشروعٌ يقدم في كل عددٍ عملاً إبداعياً، وقد تولَّت جريدة الرياض تقديم هذا المشروع، ولم تتخلف عن وعدها في موافاة القارئ بشكلٍ شهريٍ، إلا عندما كان الكتاب في أحد الأعداد، يحمل رواية (الفردوس اليباب) لليلى الجهني، لقد منع توزيع العدد، لماذا؟[1] إن عدم توزيع رواية (الفردوس اليباب) داخل المملكة يمثل حالةً من حالات سلطة الثقافة المحافظة؛ التي ترى في هذه الرواية ما يمكن أن يكون خطراً على مسلماتها، فركائز السلطة المحافظة ما تزال قائمةً، ودور الرواية

---

(١) جريدة الحياة، رقم العدد ١٥٢٩٧، تاريخ النشر ١٧ / ٢ / ٢٠٠٥م.

التنويري المزعوم يظلُّ مغيباً؛ لأنها مصادرةٌ عن قارئها، لقد عاقب المجتمع كل الروايات الجريئة بالعزلة، والقطيعة، والحجب؛ حتى غدت بلا تأثيرٍ: فهل الإشكالية إشكاليةُ روايةٍ غير قادرةٍ على تقديم نفسها فنياً بشكلٍ لائقٍ، إشكاليةُ ثقافةٍ محافظةٍ تحدِّد تعاطيها مع الرواية وفقاً لاشتراطاتها التي لا تنتهي؟ أعتقد أن فيما تقدم ما يمكن أن يكون جزءاً من إجابةٍ تحتاج دائماً إلى مراجعةٍ ومحاورةٍ.

الفصل الثالث
الرواية والمجتمع المدني تجربة الرواية في السعودية

الربط بين الرواية والمجتمع المدني يشير إلى دور الرواية في مقاربة واقع المجتمع المدني، وتوظيف منطلقات الحياة من منظورٍ مدنيّ صرفٍ، والرواية بطبيعتها تكونت في بيئةٍ أوروبيةٍ صناعيةٍ متحركةٍ، أصبح للإنسان العادي فيها دورٌ فاعلٌ، سواءٌ في بناء اقتصاديات المجتمع، أو في التعبير عن آرائه السياسية والاجتماعية بحريةٍ غير مسبوقةٍ، وهو ما لم يتح لنصوصٍ أدبيةٍ غيرها من قبل، وما إن حلّ القرن التاسع عشر ومطلع القرن العشرين؛حتى أصبحت خيارات المجتمعات الأوروبية محسومةً تجاه الحريات العامة، ومدنية المجتمعات،وهنا أخذت الرواية -ومعها المسرح والسينما وبقية الفنون ذات النزعة الاجتماعية- في تقديم صور المجتمع المدني بوصفه جزءاً من واقعها.

فتطور الرواية يقاس بمدى وجود حواضن مدنيةٍ تعزّز حضورها، وتؤكد قربها من حركة الإنسان الأقرب إلى الفعل الذاتي، دون توجيهٍ مسبقٍ أو قيودٍ قائمةٍ، فأية تجربةٍ فاعلةٍ للروايةِ ستكون جزءاً من حراك المجتمع، وفي المقابل فإن ميل المجتمع إلى المحافظة، وإلى النزعة الرعوية، سيحدُّ من نمو الرواية، على نحوٍ يعزّز دورها في تشكيل خطاباتٍ تُعمّق النزعة المدنية في المجتمع، وقد يرى المجتمع المحافظ في مكونات المجتمع المدني -بالمعنى الحديث- جزءاً من وسائل التغيير؛ التي تقع في خانة المشكوك في تكوينها، فالاعتبارات العامة تأتي في سياق تنامي التجربة وليس استباقاً لها.

في المصطلح:

يحسن في البدء أن نحدد المقصود بالمجتمع المدني، فبتحديده وتعريفه يمكن البناء عليه، والنظر في فاعلية الرواية في مقاربة المجتمع المدني، تجربة المجتمع المدني تكمن

أصلاً في العمل التطوعي المستقل عن التأثير الحكومي، ويظهر في شبكةٍ واسعةٍ من العمل الاجتماعي، مثل مؤسسات حقوق الإنسان، ونقابات العمال، والأعمال الخيرية، ويسهم الأفراد فيها وفقاً لاستعدادهم وخبراتهم، ولعل أبرز مهام المجتمع المدني بعد النفع العام، هو مراقبة أعمال الحكومات، وتوجيهها وفقاً لحاجة المجتمع، وبهذا المعنى يصبح المجتمع المدني قوةً ثانيةً دافعةً إلى النفع العام.

والمجتمع المدني -في تكوينه- جزءٌ من المجتمع الديمقراطي؛ الذي يسمح للفرد ببلورة دوره في سياق المجتمع المدني بطريقةٍ تعزز أهميته، ودوره الفاعل في بناء المجتمع، ومن غير شكٍ، فإن محاولات تأسيس مجتمعٍ مدنيٍّ، في ظروف غير ديمقراطيةٍ تكشف عن مجتمعٍ مدنيٍّ باهتٍ، وغيرِ فاعلٍ، وهو ما نلاحظه في المجتمعات ذات النزعة الرعوية.

ومن الأسئلة التي تحضر في سياق الحديث عن المجتمع المدني، علاقته بالمجتمع المحافظ، فالمجتمعات المحافظة تربط بين المكونات الجديدة، وملاءمتها للتكوينات القائمة، فهي، وخاصة القبلية منها، لها تكويناتها المدنية أو المستقلة عن العمل الحكومي، مثل صناديق دفع الديات والحوادث، وصناديق إعانة الزواج، وغيرها، لكنَّ الفكر المدني الحديث تجاوز المعطى القبلي المحافظ؛ لآفاقٍ أرحب من العمل المجتمعي، فصار من مهام المؤسسات المدنية المراقبة والعناية بحقوق الأفراد أمام المؤسسات الحكومية، في سياقٍ مستقلٍ عن أعمال الحكومات؛ ولأن هذه الفكرة المدنية لا تشتغل بطاقتها الكاملة والفاعلة إلا في سياقٍ ديمقراطيٍّ، فإن أية محاولةٍ لتأسيس مجتمعٍ مدنيٍّ تظلُّ - تدور في سياقٍ محافظٍ سياسياً واجتماعياً _قليلة الجدوى.

الرواية والمجتمع المدني:

حضور الرواية بطبعها نصاً قائماً على المفارقة، يقوم على تناول غير المألوف، وبناء احتمالات الحياة القائمة على مبدأ تجاوز ما هو كائنٌ، والبحث عما ينبغي أن يكون، وليس من أهداف الرواية الإصلاح، بل كشف السبل؛ التي قد تؤدي إلى الإصلاح، فالرواية تسعى إلى إيجاد واقعٍ موازٍ، تشتغل فيه على كشف الخطابات الزائفة، فهي تجرح دون أن تداوي، وتقترح دون أن تفرض، وتحاور دون أن تصمت، وهذا بدوره لا يتفق مع المجتمعات المحافظة؛ التي اطمأنت إلى أبنيتها ومنطلقاتها، فلم تتسامح مع أي جديدٍ إلا بتشكلٍ ومراجعةٍ وقبول اضطرارٍ في النهاية.

تشكلت الرواية في السعودية مع بدء تأسيس الدولة، والسعي إلى تأسيس هويةٍ جديدةٍ للمجتمع، من خلال التأكيد على مبدأ المواطنة، وهي فكرةٌ مدنيَّةٌ تختلف عن الهويات القبلية السائدة حينذاك، وفي هذه اللحظة حضرت الرواية، لكنها لم تكن مواكبةً لهذه الفكرة المدنية، فجاءت نقيضاً للمتوقع، وانشغلت بمسألة الخوف من الآخر، وتجسد هذا البعد في رواية (التوأمان) لعبد القدوس الأنصاري، وهي أول روايةٍ في الأدب السعودي، صدرت في عام ١٩٣٠م، فأقامت واقعين: محافظٌ تقليديٌّ يؤمن ببقاء المجتمع على ما هو عليه، وآخر مدنيٌّ يشجّع على الانفتاح على الآخر، وقد مثلت الرواية هذا الصراع في تجربة المعاهد الوطنية؛ التي تربي أبناءها على الأصالة والفضيلة، والمعاهد الأجنبية التي قد تدفع أبناء البلاد إلى التفسخ والانحلال، وقرّرت الرواية مسبقاً نجاح (رشيد) الذي اختار الدراسة في المعهد الوطني، بينما (فريد) الأخ التوأم الذي درس في المعاهد الأجنبية، خاب وخسر نفسه ودينه، وهذه الثنائية المرتبكة هي سمةٌ تكرَّرت في سياقات الصراع بين المحافظة والحداثة، منذ نشأة المجتمع السعودي وحتى يومنا هذا.

وفي الستينيات الميلادية عاودت الرواية حضورها مستقصيةً مشكلات المجتمع، ولعل روايات إبراهيم الناصر تستكشف بنية المجتمع المدني؛ حيث وجدتها هشةً غير قابلة للنمو، فالمجتمع تتجاذبه نزعات التطور والتقليد، وجاءت ثنائية القرية والمدينة رمزاً لهذا الصراع، حيث مثَّلت القرية مفهوم الرشد الاجتماعي، بينما جاءت المدينة رمزاً لاغتيال القيم الأصيلة، فالتغيير الاجتماعي من هذا المنظور لا يأتي بخيرٍ، فتعليم المرأة كان مرفوضاً، وقبلته المدنية على مضضٍ، فالمدينة، مدينة البنى المدنية كالتعليم والعمل الخيري، ورغم محدودية هذه المظاهر، فإن الرواية ترصد وتحلل وتضخم هذا المعطى الاجتماعي سعياً إلى تأكيد الحضور المدني، والرواية بهذا تسعى إلى البحث عما ينبغي أن يكون عليه المجتمع، وهو ما نرصده بعد ذلك بسنواتٍ في رواية (القصاص) لجمعان الغامدي، حيث يحرك دور المرأة التطوعي إلى جانب دورها بوصفها معلمةً، فهي التي تقود القرية؛ لترسيخ مبدأ العفو عن القاتل، في مجتمع سمته الثأر، فإذا بها تنتصر للقيم المدنية من خلالِ الإيحاء بما صنعه التعليم المدني من إنارةٍ للعقول، وتسامحٍ مع الآخر، فالإصرار في الرواية على تقديم البطلة على أنها متعلمةٌ في وسط مجتمعٍ قروي، دلالةٌ على دور التعليم في حل مشكلات المجتمع.

وهذه الفكرة ذاتها يؤكدها عبد العزيز مشري في رواياته، وخاصةً رواية (ريح الكادي)، حيث تنتهي الرواية والأبناء على مقاعد الدرس يتطلعون إلى مستقبلٍ مختلفٍ عما عاشوه في القرية، فالرواية كلها تكشف شقاء أبناء القرى بجهلهم رغم تماسك قيمهم وإنسانيتها، لكن القرية تفتقد التعليم الذي يؤكد الانتماء إلى المستقبل، فالأجيال الثلاثة التي عرضتها الرواية؛ جيل الجد عطية، وجيل الابن حمدان، وجيل الأحفاد، توحي بعبور التجربة الإنسانية في القرية، عبر مسايرةٍ للواقع دون إضافةٍ من الروائي، لكن الرواية تدرك سلطة الزمن، وحتمية التغير، فتضع خيال التغيير عبر منصة التعليم؛ الذي كان طارئاً في مجتمع القرى.

وتجربة التحول الاجتماعية في الثمانينيات الميلادية وما بعدها، كانت تجربةً عاصفةً، متوترةً، وهيمنة القوى الرسمية فيها غلب على حضور القوى المدنية بمراحل، بدأ الأمر تنظيمياً حتى استقر على أنه الوضع الطبيعي، فانسحب الأفراد من الإسهام المدني باستثناء العمل الخيري الديني، وصاحب تلك الفترة الانشغال بنجدة الآخر من خلال قوافل الجهاد إلى بلاد الأفغان، أما التجربة الروائية فكانت هنا شبه غائبةٍ، وحضورها كان باهتاً، وقد سبق الحديث عن بعض روايات عبد العزيز مشري وهي ترصد التحول، فخيارات البحث عن دورٍ للرواية في مقاربة مشكلات المجتمع في هذه الحقبة محدودٌ جداً، عطفاً على التجربة الروائية، ونضجها الفني والفكري.

وفي منتصف التسعينيات الميلادية تظهر شخصية الرواية نافذةً، وغيرَ مهادنةٍ، وكاشفةً لما تحاشت مواجهته من قبل، ومن إيجابيات روايات تلك المرحلة أنها قالت ما لم تقله من قبل، قالت بموت السكون والمهادنة، وآذنت ببدء الحركة، حركة الحديث، وكشف المستور، فقدَّم القصيبي سلسلة رواياتٍ منزعها قوميٌّ ورسائلها محليةٌ، وقدَّم تركي الحمد كشفاً للماضي السياسي المسكوت عنه جبراً، فأظهر مجتمع القوى المدنية من خلال واقع أحزاب السياسة في الستينيات والسبعينيات الميلادية، قدمها على أنها ماضٍ دون إسقاطاتٍ مباشرةٍ على لحظته الراهنة، لكن التأكيد على الحضور المدني لهذه التجربة يعد إشارةً ضمنيةً لضرورة خلق بيئاتٍ تسمح بظهور الأصوات المتعددة، وفي السياق ذاته يقدم عبده خال تجربةً مختلفةً، من حيث أزمة غياب السلطة المدنية، وتغوُّل السلطة السياسية التي استغلت الإنسان والمكان، ففي روايته (الموت يمر من هنا) تحدٍ صارخٌ للحياة الطبيعية، حيث السلطة القاتلة والإنسان العاجز، والرواية توحي بعظم المسؤولية المدنية التي مبعثها الناس، وهي تجربةٌ طبيعيةٌ، وغيابها انحرافٌ عن السنة الاجتماعية الطبيعية، ولا يمر الموت بالناس إلا عندما تغيب القوى المدنية وتحضر قوى السلطة المطلقة، فالسوادي

- بطل الرواية - رجلٌ مستبدٌ، ومحاولات مناوأته ظلت فرديةً، ولم ترقَ للفعل الاجتماعي المنظَّم.

روايات ما بعد عام ٢٠٠٠ تنفتح على عالم آخر سياسياً واجتماعياً، فصوت الرواية قد علا، ومطالب التغيير الاجتماعي، وتمكين القوى المدنية، بدت أكثر وعياً بالحقوق السياسية والمدنية، فظهرت تجربة العرائض السياسية للمطالبة بالحقوق المدنية، وهي وسائل سلميةٌ ربما غير مسبوقةٍ في تجربتها، لكنها جزءٌ من ثقافةٍ اجتماعيةٍ راسخةٍ، وتقليدٍ مراوغٍ للمطالبة بالحقوق.

هنا اتسعت الهوامش، هوامش التعبير، وهوامش المناورات السياسية، وظهرت حدة الصراع أكثر من ذي قبلٍ بين القوى الدينية والقوى الليبرالية، كلٌّ يطالب بالحقوق، ولكن كلاً على طريقته، فاحتدم الصراع، وبقيت السلطة تراقب في حيادٍ نسبيٍ للعب دور التوازنات الاجتماعية.

وجاءت الرواية في جزءٍ من تجربتها، بوصفها منبراً للتعبير دون التقيد بشرط الفن، وهذا ما يفسر ظهور أعمالٍ أقلَّ من المستوى المأمول، فقد كانت القضايا تشغل الكتاب أكثر من شروط الفن الروائي، ومن الموضوعات التي طرحتها روايات هذه الحقبة، القضايا الفردية ذات الحساسية الاجتماعية الاستثنائية، مثل عدم تكافؤ النسب كما تظهر في روايات يوسف المحيميد، وليلى الجهني، وتسلط قوى الجماعة على الأفراد، كما في رواية (صالحة) لعبد العزيز مشري، وتغييب المرأة اجتماعياً، وهذا الموضوع من أكثر الموضوعات طرقاً، سواءٌ في روايات الرجل أو المرأة، فتظهر المرأة في الكتابات النسائية غيرها في الواقع، ففي الرواية تنتصر لنفسها من الرجل، وتؤسس طوق نجاتها اجتماعياً، ففي رواية (ستر) لرجاء عالم تتحدَّى مريم كلَّ ما يواجهها، تتحدى حتى مؤسسة القضاء؛ حيث تصر أن تمثل نفسها، دون وكيلٍ شرعيٍ يستغلها.

حركة المرأة جزء من وعيها بحقوقها المدنية، حقوقها المغيبة بفعل الخصوصية الاجتماعية؛ التي جعلت من الرجل وصياً في كل شيء حتى على مالها وحقوقها في الزواج والطلاق، ومعظم الروايات النسائية أسست خطابها على إمكانية العيش دون حاجتها إلى الرجل، بل أقصته من حياتها، وقدمت الرواية أمثلةً صارخةً لهذا النوع من الاستقلالية، فمرةً أسلمت الرجل للعجز والإعاقة كما في رواية (امرأةٌ فوق فوهة بركان) لبهية بو سبيت، ومرةً للموت كما في رواية (آدم .. يا سيدي) لأمل شطا؛ لتقوم هي بحياتها وحياة أبنائها دون تدخلٍ من الرجل، وهذه الفرضية جاءت نتيجةً للتعامل معها بفوقيةٍ اجتماعيةٍ مفرطةٍ، فحقوقها المدنية لا تتحقق إلا بموافقة الرجل.

وجاءت رواية المرأة منبراً للصراع أكثر منها منبراً للفن، لكن هذه العبارة ليست على الإطلاق، فهناك روائياتٌ نجحن ببلاغةٍ سرديةٍ عاليةٍ، في تقديم توازنٍ بين حاجتهن إلى التعبير عن قضايا جادةٍ، وبين متطلبات فن الرواية، من أمثال رجاء عالم، وأميمة الخميس، وليلى الجهني، وغيرهن، واللافت للأمر أن الكاتبات اتخذن الرواية بوصفها منبر خطابٍ مدنيٍّ، يعوّض غياب ما يمكن أن يكون تجمُّعاً مدنياً للمرأة، فجاءت أجندتهن واحدةً، البحث عما هو غائبٌ، وتضييق مساحة حضور الرجل في حياتهن، وخاصةً في أمورٍ أقرَّها الشرع، ولازال الرجل يمتلك كلمتها المطلقة.

ولا تغيب رواية الرجل عن هذا الاهتمام بالمرأة، لكن من زاوية التأكيد على الحقوق، ويمكن في هذا الجانب استحضار روايات عبده خال، ويوسف المحيميد، وإبراهيم مضواح، وأحمد الدويحي، وعبد العزيز الصقعبي، وغيرهم، والهاجس الأكبر هو تقديم الصورة القاتمة للمرأة، في مسعىً لتأكيد ما هو كائنٌ في واقعها، ورغبةً في تأسيس ما ينبغي أن يكون عليه واقعها.

فرضية أن الرواية هي إحدى قوى المجتمع المدني؛ الذي يمدُّ الواقع بنقداتٍ وتصوراتٍ عن مستقبل الفرد والمجتمع، يمكن أن يحمل على تصوُّر الغياب الفعلي لوجود مؤسسات مجتمعٍ مدنيٍّ فاعلٍ، والفنون التي تجنح إلى التعبير عن القضايا أكثر من التزامها بشرط الفن، قد لا يخلو الأمر من توظيفها بوعيٍ تامٍ للعب الدور الغائب في الحياة المدنية، وضيق مساحة التعبير قد يؤدي إلى صيغٍ مختلفةٍ للعب أدوارٍ اجتماعيةٍ غائبةٍ، وربما يفسِّر هذا الاندفاعةَ الكبيرةَ تجاه كتابة الرواية بروحٍ ناقدةٍ، بل خطابيةٍ أحياناً، فماذا يعني أن تُكتبَ الرواية ممن ليسوا -تقليداً -من محترفي الكتابة القصصية؟! فمنهم الشعراء والإعلاميون وكتاب الرأي، وغيرهم، هناك من جرَّب الكتابة ابتداءً بالرواية، قبل أن يعرف ما هي الرواية، استثماراً لمقروئيتها، وضمان قدرتها على استيعاب متغيرات الواقع، واتساع فضاء التعبير الرمزي، عن مشكلاتٍ اجتماعيةٍ عميقةٍ.

من اشتراطات اشتغال المجتمع المدني، توفُّر السياق الديمقراطي، وقدرتُهُ على تحريك الأفراد للمبادرة الجمعية، في إحداث الفوارق الاجتماعية البناءة، من هنا صنعت الرواية واقعها الخاص، واقعًا موازياً تمارس فيه نقدها، وتصنع فعلها المدني القائم على نشدان التغيير والبناء، وصون مكتسبات الجماعة، عبر تحقيق مصالح الأفراد، وعليه، وجدت الرواية ديمقراطيتها في هوامش التعبير المعقولة، إضافةً إلى بنيتها الرمزية القابلة للتأويل؛ حيث تمكّن العديد من الكتاب والكاتبات من التجمع حول منبر الرواية لقول ما ينبغي أن يكون؛ إذ تختلف الرواية عن غيرها من الوسائل المتاحة مثل قنوات التواصل الحديثة أو الصحافة، فالأولى متغيرةٌ، والثانية تقليديةٌ لا يستطيع الجميع الوصول إليها، لكن قرار كتابة روايةٍ ونشرها قرارٌ فرديٌّ بامتيازٍ، وعليه، يأتي حضور الرواية مختلفاً، ومشاكساً، وأكثر مقروئيةً.

من هنا يتأسس خطاب العلاقة بين قارئٍ متيقظٍ وكاتبٍ ينشد التغيير، فزادت مقروئية الرواية بمعدلاتٍ كبيرةٍ، وخاصةً منذ منتصف التسعينيات الميلادية، وهذا بدوره يشير إلى دور الاستقبال في تصاعد كتابة الرواية، فاحتفاء الإعلام بالرواية، وزيادة المطبوع منها، وتصدرها أرقام المبيعات في معارض الكتب، كل هذا يشير إلى حركة التغيير في الاستقبال، وخاصةً من فئة الشباب؛ الذين ينشدون التغيير، لاعتباراتٍ اجتماعيةٍ وإنسانيةٍ، والرواية -في هذا السياق- تشعل حاسة التلقي، نحو البحث عما تقدمه الرواية، من طرح مشكلاتٍ ذات حساسيةٍ اجتماعيةٍ، يأنف من طرحها الإعلام الرسميُّ، أو الموجَّهُ.

الفصل الرابع
الهويات المتضادة: الرواية بين الروائي وقارئه

يلجأ بعض الروائيين إلى تصدير رواياتهم بتحذير القارئ؛ من أن أحداث رواياتهم وشخوصها من نسج الخيال، رغم ما قد يتشابه مع الوقائع والشخصيات في الحياة العامة، وهذه الإشارات نجدها لدى روائيين كبارٍ، لا يعوزهم إدراك منزلة الرواية من الواقع الاجتماعي، لكنهم مدفوعون إلى تقديم هذا التحذير لقراء افتراضيين، تعوزهم الدراية في التفريق بين الرواية والواقع، فهل هي عدم ثقة في القراء؟ أو أن الروائيين -لشدة اقترابهم من الواقع- يخشون انصراف القراء إلى المقارنة بدلاً من التفكير والتحليل؟ أو أنهم يجدون حرجاً في ربط حيواتهم الخاصة بمصير شخوصهم وخاصةً الجوانب التي تمس القيم الأخلاقية؟

بين كينونة الكاتب والقارئ مسافةٌ تقصرُ وتطولُ وفقاً لالتباسات العلاقة وتعقدها، ومن هنا تنشأ إشكالية التقريب بين الكينونتين، فالكاتب يخشى قارئه، بينما يحذر القارئ من التسليم للكاتب، ومدار هذه الإشكالية يكمن في المعنى؛ الذي يتجلّى في رسالةٍ ما، قصديةٍ، لكنها مبهمةٌ يضمِّنها الكاتب نصه، ومن هنا يجد القارئ نفسه معنياً بالوقوف على معنىً ما، ربما ليس هو ما قصده الكاتب، لكنه ما يمكن أن يطمئن إليه بوصفه قارئاً، وتبدأ مشكلة القارئ منذ البدء بقرار القراءة، فالقراءة اشتباكٌ مع النص في ظاهرها، لكنها من ناحيةٍ أخرى ترصُّدٌ وترقُّبٌ لما يودعه الكاتب في نصه من رسائل.

هنا سنناقش مجموعةً من العلاقات، منها العلاقة بين الواقع والرواية، وبين الروائي وقارئه، وبين الروائي وشخوصه، وبين القارئ وشخوص الرواية، ومن خلال مناقشة هذه العلاقات المتعددة نسعى إلى الوقوف على الهويات المتعارضة، وما

يؤسس خصوصيتها، وما يحدد أنساقها في محاولة لفهم ظاهرة تنبيهات الروائيين لقرائهم.

عتبة ما قبل المواجهة:

ما يُصدِّر به المؤلفون رواياتهم من حديثٍ مباشرٍ للقارئ، هو مواجهةٌ بالقول؛ الذي ينطوي على الحيطة والاحتراز والتنبيه والتحذير، فهؤلاء الكتاب ينفون بشدةٍ أية صلةٍ بين شخوص الرواية وشخوص الواقع، وبين أحداث الرواية وحوادث الواقع، وإن حدث شيءٌ من هذا القبيل فهو مجردُ مصادفةٍ محضةٍ، لا يعول ولا يبنى عليها في تأويل النص، وعليه تعد هذه التصديرات عتباتٍ يجب الوقوف أمامها، مثلها مثل العنوان والغلاف والإهداء والمقدمات، غير أنها تختلف في طبيعتها عن بقية العتبات، من حيث عدم حياديتها، ومن حيث دخولها في جدلٍ مع القارئ، كما أنها خطابٌ يتجاوز النص إلى خارجه، وإذا كان مثلث التجربة (المؤلف، النص، القارئ) يمثل كينوناتٍ متباينةٍ، فإن حتمية التلاقي بين هذه الكينونات يجعل عتبة التصدير الموجَّهة للقارئ غيرَ بريئةٍ، بل حاسمةً في رغبتها في تحييد القارئ، ونزع حرية قراره، فهي سلطةٌ مركبةٌ يمارسها المؤلف بدءاً على قارئه، فهل ما يقدِّمه المؤلف من خطابٍ للقارئ يدخل في باب الاحتفاظ بحق التراجع أمام سلطة القارئ؟ أم هو احترازٌ من ظنونه؟ أم هو تنبيهٌ رؤوفٌ له وبه؟ أم هو تحذيرٌ من مغبة التمادي في الانفراد بالتأويل دون النظر لاعتبارات المؤلف الاجتماعية؟ تبدو هذه التلميحات حاضرةً على أكثر من مستوىً، غير أنها تتغير من روايةٍ لأخرى، فبعض الروايات تحمل خطاباً تقليدياً، يمكن أن نصادفه في معظم الروايات التي تماهت مع هذه العتبة، وبعض الروايات توظِّفها للسخرية كما في رواية (سعادة السفير) للقصيبي، ورواية (رائحة الجنة) لشعيب حليفي، ومستوى ثالثٌ يأتي للمباعدة، أو للتبرؤ من

سيرة البطل / السارد كما في رواية (ترمي بشرر) لعبده خال، وللتصنيف الأولي رأيت أن أقسم هذه العتبة إلى ثلاثة اتجاهاتٍ:

١- احترازاتٌ تقليديةٌ، تأتي في مقدمة الرواية، نلمس فيها قلقاً لما يضمره الكاتب.

٢- احترازاتٌ ساخرةٌ، تدعو القارئ إلى تصديق الصلة بين شخوص الرواية وما يلاحظه في الواقع.

٣- احترازاتٌ تلحق بالعمل، بعد أن يفرغ القارئ من قراءة الرواية، وهي غالباً للتبرؤ من مغبة الربط بين المؤلف والشخصية الرئيسة.

افترضت قبل الشروع في البحث افتراضين أساسيين كانا سيسهلان البحث علي. فما مدى صحتهما؟

١- الافتراض الأول أن هذه الظاهرة خاصةٌ بالثقافة العربية.

٢- والافتراض الثاني أن هذه الظاهرة خاصةٌ بالروايات المكتوبة بضمير المتكلم.

بالنسبة إلى الافتراض الأول يمكن أن نحمّله ما نشاء، من سوء الظن، والريبة التي تتولّد بين القارئ والكاتب في الثقافة العربية، عطفاً على الحساسيات الاجتماعية في ثقافتنا، وغياب ديمقراطية الرأي، مما قد يُحمِّل الكاتب تبعات هذا العالم المتخيَّل، غير أنني وجدت رواية (لاجا) للكاتبة الهندية (تسليمة نصرين) ترفع التحذير نفسه، من هنا، استبعدت نسبياً تفرد الثقافة العربية بهذه الظاهرة، رغم ما قد يعزز وجودها في ثقافتنا، ربما أكثر من غيرها.

وأما الافتراض الثاني، فيحمل المشابهة في الصوت، والاندماج بين البطل / السارد والمؤلف، بدرجةٍ كبيرةٍ يصعب الفصل بينهما في ذهن معظم القراء، ولكن مع البحث وجدت تنويع الخطاب بالضمائر الأخرى، وخاصةً ضمير الغائب مثل رواية (رائحة الجنة) للكاتب المغربي شعيب حليفي، ومن هنا يبدو احتراز الرواية في هذه الحالة أبعد من مجرد المشابهة.

وأثناء بحثي عن فرضية العلاقة بين الكاتب والقارئ، عثرت على رواياتٍ مختلفةٍ في توقيت صدورها، فبعضها قديم الصدور، وبعضها حديث في نشره، وبعضها لكتاب محليين وعرب، وهذا يدلُّ على أن ظاهرة احتراز الكتاب من تأويلات القراء تشكل اتجاهاً لافتاً، لست على يقينٍ لأعلم متى بدأت هذه الظاهرة، ومن بدأها، وما إذا كانت تقليداً غربياً، أم أنها نتاج ثقافةٍ عربيةٍ، وأياً يكن فإن تكرارها في مراحل مختلفة من عمر الرواية العربية، وممارسة كبار الروائيين لها أمثال جبرا إبراهيم جبرا، وفتحي غانم، وواسيني الأعرج، وعبده خال، وعبد الرحمن مجيد الربيعي، ويوسف المحيميد وغيرهم، يجعلها جديرةً بالمناقشة والمقاربة.

المؤلف والقارئ: وجهاً لوجه

أولاً: احترازات تقليدية:

من هذه الاحترازات ما نجده في روايات جبرا إبراهيم جبرا وعلى وجه الخصوص (صيادون في شارع ضيق، السفينة، والبحث عن وليد مسعود)، وفي رواية فتحي غانم (زينب والعرش)، وفي رواية واسيني الأعرج (شرفات بحر الشمال)، وفي رواية يوسف المحيميد (القارورة).

بدءاً، هل يخشى الكُتاب من القراء؟

طرحت هذا السؤال بعد أن لاحظت أن مجموعةً من الروائيين الكبار فنياً، يلجؤون إلى تصدير رواياتهم، باحترازاتٍ تنبه القراء على ضرورة فض الالتباس القائم بين الواقع والمتخيل، ووجدت أن توجس المؤلفين من القراء جاء تبعاً لحدة التداخل بين ما هو واقعيٌّ في تفاصيله اليومية، وما هو خياليٌّ يسعى إلى استثمار جزئيات الواقع؛ لإقامة معمار الرواية، وإن الالتباسات -بين شخصية المؤلف والشخصية الرئيسة، وخاصةً في روايات ضمير المتكلم- تبدو مغريةً للقارئ لتأسيس مقارنةٍ تبدو مشروعةً بالنسبة إليه، عطفاً على تضاؤل الحد الفاصل بين الواقعي والخيالي، خاصةً

في الروايات ذات النزعة الواقعية، فالمؤلف يريد قارئاً لرواية لا قارئاً لنصٍ اجتماعيٍّ، قارئاً لديه القدرة على وضع حدٍّ بين ما هو واقعيٌّ وما هو متخيَّلٌ، وبما أن المؤلف واقعي الحضور، يقدم نصاً متخيلاً مشتبكاً مع الواقع، فهو يريد أن تبقى الصلة بينه وبين نصه عند هذا الحد.

وربما تكمن المشكلة في التصورات المسبقة عن العمل الروائي، وعن تصور مدى صلة الرواية بالواقع، المشكلة تبدأ من الاعتقاد بأن الواقع هو الأصل في العمل الروائي، بينما الخيال هو الأصل، والواقع مادته، فلا يمكن قياس الخيال على الواقع إلا من باب التجوز، وهذه النزعة التحذيرية في تصديرات الروائيين تتلمس حقيقة غياب هذا التفريق الجوهري بين العالمين، الواقع كائنٌ متحققٌ ومعاشٌ، بينما الرواية واقعٌ ينبغي أن يكون، يحمل نقداً ونزعةً نحو تحقيق أو استدعاء المثل العليا، ومن هنا تتوجه الرواية لنقد قبح الواقع مهما كانت بشاعته، ولكن قبل نقده يتم تصويره عبر تمثيلاتٍ واقعيةٍ زمانيةٍ ومكانيةٍ، وعبر إشاراتٍ سيميائيةٍ دالةٍ على حقبةٍ أو شخصٍ، مرحلةٍ سياسيةٍ أو تاريخيةٍ؛ ولشدة الالتباس بين ما هو واقعٌ وما هو متخيلٌ يقع القارئ في حرج التفريق بين الواقع والخيال الروائي.

من هنا يمكن أن نتساءل: هل من حق المؤلف أن يحدِّد هوية قارئه، أن يتدخل في حرية التلقي؟ هل خوف المؤلف من ذهاب القارئ بعيداً في المعنى يمنحه الحق في توجيه القارئ؟

حالة التوجس التي تتأسس على عدم الثقة بالقارئ، يكمن بعضها في أن المؤلف يتوجه لقارئٍ مجهولٍ، لا يعي ظروف تكوين النص وملابسات ترتيب الحوادث، لكن هذا الأمر يدخل ضمن مسؤولية الكاتب، فهو يبحث عن قارئٍ نموذجيٍّ، يساعد النص أن يبقى خيالياً رغم واقعيته الشديدة، إن الجمهور المستهدف إشكاليةٌ كبرى في الأدب؛ الذي يختلف عن الفنون والصنائع الأخرى،

حيث يختار النص جمهوره تلقائياً، فقراء الكتب العلمية أو التاريخية أو الدينية على سبيل المثال، قراء يعرفون نصوصهم بحكم السياقات التي يشتغلون فيها، وأما الأدب- الروائيُّ منه على وجه الخصوص- فنصوصه مبتكرةٌ، تتلون بسمات الواقع، وتنحو منحىً إنسانياً يخاطب الشعور، ويحوك في الصدور، فإشكالية الرواية أنها تمثيلٌ رمزيٌّ للواقع، ونصٌّ موازٍ في علاقته بالواقع، تأخذ من الواقع بقدر ما تعطيه من إضافاتٍ مختلفةٍ.

وأعتقد أن رغبة الروائيين، في الفصل بين ذات المؤلف وشخصية السارد أو البطل، وبين أحداث الرواية وحوادث الواقع، وبين أمكنة الرواية، وأمكنة الفضاء الواقعي، مرده الخشية من الإسقاطات التي قد يتبناها القارئ، وخاصةً عندما يمثل الموضوع حساسيةً اجتماعيةً معينةً كما في رواية عبده خال (ترمي بشرر)، أو لها بعدٌ سياسيٌّ، من الصعب قبول رأيٍ مخالفٍ فيه لما هو سائدٌ، كما في روايات تركي الحمد، من هذا المنطلق يمثل موضوع الرواية نقطةَ تطورٍ مهمةً في لجوء الكتاب إلى تصدير رواياتهم، باحترازات الفصل بين الواقع والمتخيل.

ثانياً : احترازاتٌ ساخرةٌ:

تصدير الرواية باحترازٍ ساخرٍ يمثل حالةً مختلفةً في معناها ومبناها، فهي عتبةٌ مقصودةٌ لذاتها، وليس للاحتراز، مقصودةٌ لتحريض القارئ على اتخاذ موقفٍ مسبقٍ مما يتلقى، وفي رواية غازي القصيبي (سعادة السفير) نقرأ هذا التصدير:

(للقارئ أن يصدق أن في هذه الرواية الخيالية شيئاً من الواقع. إلا أنني أنصحه ألا يصدق أي شيءٍ يسمعه من الدبلوماسيين)[1].

---

(١) القصيبي، غازي. سعادة السفير. بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ٢٠٠٢، ص ٧.

في هـذه العتبـة يقلـب القصـيبي معادلـة الـواقعي والمتخيـل، فالقـارئ مـدعوٌّ لاستحضـار الواقـع أثنـاء القـراءة، لكنـه مـدعو أيضـاً إلى الارتـداد إلى حالـة المتخيـل، ومعضـلة هـذا التصـدير تكمـن في تأزيم موقـف القـارئ، فـإن صـدَّق شـيئاً، فعليـه أن يتحفظ على آخر، وهـذا التصـدير يمثل لعبةً ذكيةً من المؤلف، في زعزعة تصورات القارئ المسبقة، فإذا كان قارئ القصيبي مستعداً لتلقي الرواية حسب معرفته المسبقة بالمؤلـف، يكـون المؤلـف قـد قطـع علـى القـارئ اسـتراتيجيته التقليديـة، وهنـا القـارئ مـدعوٌّ لقـراءة روايـة هـي الواقـع حسـب دعـوة المؤلـف، لكـن عليـه أن لا يثـق بهـذا الصـدق، وعليه أن يعـود إلى المربع الأول، هـذه المراوغـة تزعج القـارئ وتربكـه، فهـو يريد تصديراً يريح ظنونه، فإما أن تكون هذه الرواية خياليةً، أو تكـون سيرةَ شخصٍ في الواقع.

ويشير هـذا التصـدير إلى قضية العلاقة بين صدق الفـن وصـدق الواقـع، فـالأول معنيٌّ بمنطق البناء الروائي، فيما الثاني معنيٌّ بمطابقة العيان المادي للأشياء، وعليه، فالرواية تبقى روايةً حتى لو زعم المؤلف بواقعيتها؛ ذلك أن منطق الفن الروائي يقوم على الانتقـاء والاختزال، والتحوير في الوقائع والشـخوص، وليس بالضرورة هرباً من الواقع، بقـدر مـا هـو خضـوع لشـرط الفـن، القـائم على قـانون صـارم يرفض المصـادفة والاعتباطيـة، ويؤسـس لتماسـك العـالم الـذي لا تحـدث فيـه الأشـياء دون علاقـاتٍ سببيةٍ مقنعةٍ.

قارئ هـذا النوع من الروايات، ورواية (سعادة السفير) إحداها، يشعر بمسؤولية أكـبر في تحديـد موقفـه، فـالروائي أشـركه في مسـؤولية بنـاء تصـوره عـن الروايـة، وعـن حوادثهـا وشـخوصـها، وكأنـه الكاتـب الثـاني للروايـة، بمعـنى أن القـارئ قـد يتـورط في الدخول في لعبة التصدير القائلة بالعلاقة بين ما هو فنيٌّ وما هو واقعيٌّ.

والروايـة تطـرح موضـوع العلاقـات الدوليـة، وخاصـةً في الأزمـات السياسـية والعسكرية، ولعبة الدبلوماسية القائمة على الكر والفر في بيان المواقف التي قد لا تكون مقنعةً حتى للسفراء أنفسهم، ومن هنا حذَّر الكاتب قارئه من تصورات السفراء و استدراجاتهم .

هل يجب على القارئ أن يطمئن لهذا النوع من التصديرات؟ القارئ يجب أن يبقى شكوكياً، غير مسلِّمٍ بفكرةٍ معينةٍ طالما أن الموضوع سجالٌ بين كاتبٍ وقارئٍ، وهذه الشكوكية مفيدةٌ في بناء تصوراتٍ ومفاهيم ديناميكيةٍ تؤمن بالتطور في بناء الوعي بالعالم.

ويتكرر الأمر في رواية (رائحة الجنة) لشعيب حليفي، فيستهل احترازه بهذه الجملة: (سبعُ ملاحظاتٍ لقارئ هذه الرواية: لا يقرأ هذه الرواية كل الذين لا يثقون في المؤلف، ولا يصدقون التنبيهات التالية)، وفيها يمزج بين الجد والهزل، فلا يسلم القارئ ليقينٍ معينٍ، فهل الكاتب جادٌّ في توصيته، أم أنه شكوكيٌّ ساخرٌ؟ وأتوقف عند إحدى هذه الملاحظات التي تبدو مفرطةً في التحذير: يقول الكاتب: "يمنع منعاً كلياً تأويل السرود والأوصاف والتأملات. وتحظر متابعة الرواية على كل قارئٍ يضمر نوايا التأويل، والتي هي عادة (وبالتأكيد)، ما تكون سيئةً، وبدعةً تضلل العقل المستقيم".

الخصومة بين الكاتب والقارئ تنشأ من اختلاف الهوية والأدوار التي يستتبعها هذا الاختلاف، فإذا كان دور الكاتب أن ينتج نصاً، فإن القارئ ينتج معنىً ما لهذا النص، ولا يتحقق ذلك إلا بالتأويل قلَّ أو كثرَ، وأجاد أو قصَّر، وليس من سلطة الكاتب على القارئ إقرار ما يجب أن يفعله قارئ النص، فاختلاف الهويات يستدعي قطعاً تباين الأدوار، مما يسقط مشروعية ممارسة أي سلطةٍ من أيّ طرفٍ، فليس من حق الكاتب أن يوجِّه القارئ، وليس من حق القارئ أن يفرض تأويله،

وما من شكٍ، فإن كاتباً بحجم حليفي، لا يمكن أن نحمل احترازه هذا إلا على سبيل استفزاز القارئ، وتحريضه على اقتراف فعل التأويل.

ثالثاً : احترازات ما قبل الختام:

رغم أن هذه الاستراتيجية مضطردةٌ، وغيرُ اعتياديةٍ؛ إذ ما الداعي لها وقد تشبع القارئ بأفكار الرواية وبنى تصوراته التي يخشاها المؤلف؟ في رواية عبده خال (ترمي بشرر) يستدرك خال ما فاته من تصديرٍ، ليباعد بينه وبين بطل الرواية، لكن هذا الاستدراك الاحترازي يأتي ضمن نسيج الرواية؛ حيث يقيم خال مواجهةً بينه وبين بطله، والهدف هو تبرئة عبده خال من الانهيار الأخلاقي لبطله طارق فاضل، والخشية التي حاكت في صدر عبده خال هي الربط بينه بوصفه الكاتب وبين طارق فاضل البطل، ولو وصل القارئ للاعتقاد بأن طارق فاضل هو عبده خال فسيكون الأمر في غاية الحرج للكاتب.

رواية (ترمي بشرر) تطرح قضية فساد السلطة السياسية؛ التي تقود للفساد الأخلاقي، مثَّل هذا الدور طارق فاضل ورفاقه، ولقد ارتضى طارق فاضل- لأسبابٍ مختلفةٍ- أن يمارس الشذوذ الجنسي مع أعداء السيد صاحب السلطة، وصل طارق إلى حالةٍ من كره الذات، والانهيار النفسي، وهو يرى نفسه يتحمل الأوساخ، ولا يستطيع أن يهرب من مصائبه، والرواية -بعد ذلك- هي رواية الخلاص من حجم المصيبة، وكشفٌ لآليات فساد السلطة المستبدة؛ التي تدمر الإنسان قبل الأشياء.

جاءت رواية (ترمي بشرر) بضمير المتكلم على لسان طارق فاضل، وهو ما شكَّل صعوبةً في تجاوز الرواية، دون ملحقٍ احترازيٍ، يفصل بين هوية الكاتب وهوية البطل، فالقراء لديهم مواقفهم المسبقة، ولديهم الاستعداد لتقبل الفضائح، ولترويج ما يشوه سمعة الكاتب، وكأني بعبده خال استيقظ من نشوة الرواية على ضجيج

الحقيقة المحرجة، فاضطرَّ لابتكار حيلةٍ سرديةٍ تدخل في باب حُسن التخلص، فسجَّل في الصفحات ٢٨٥ إلى ٢٨٨ موقفه من بطله، بل تباعد عنه بما يكفي، وتقوم هذه الحيلة السردية على مقومين أساسيين هما:

١- أن هذا الجزء الاحترازي جاء تحت عناوين (مقطع من جلسةٍ سبقت كتابة هذا السرد)، وهي إشارةٌ من الكاتب إلى القارئ، أن هذا تصديرٌ متأخرٌ، وإنما جاء تأخيره لأسبابٍ فنيةٍ، وعليه فهو يشبه التصدير في أول الرواية.

٢- ورود اسم عبده خال صراحةً في سياقٍ سرديٍ يباعد بينه وبين بطل الرواية طارق فاضل؛ حيث يتقدم طارق من عبده خال الذي بدا منشغلاً بأطفاله:

- هل أنت عبده خال؟
- أهلاً (قلتها بخجلٍ شديدٍ).
- شاهدتك مراراً هنا، وسمعت أنك تكتب رواياتٍ، وعندي لك قصةٌ يمكنك كتابتها.

وبعد جلساتٍ عديدةٍ، وفي آخر جلسةٍ قال طارق فاضل (لعبده خال):

- هل ستكتب حكايتي كما هي؟
- سأحاول.

هنا يسعى عبده خال إلى التخلص من مأزق ظنون القارئ، في الربط بينه وبين بطل روايته طارق فاضل، معوّلاً على اقتناع القارئ بهذه الحيلة السردية، والسؤال ما الذي يضير عبده خال أن يبدأ بهذا الاحتراز كما هو معتادٌ في مثل هذه الحالات؟ ونقول بأن مجيء هذا الاستدراك يُحمل على أسبابٍ فنيةٍ، من أهمها: أن الرواية تنتهي دون أن نعرف على وجه اليقين مصير البطل، لكنّ هذا الاستدراك أضاف قيمةً سرديةً، وليست مجرد احتراز الكاتب من ظنون القارئ في الخلط بين الهويات، وتتمثل هذه الإضافة في التصريح بموت طارق بعد أن هاجم قصر السيد الذي

أفسد حياة جيلٍ بأكمله، بما أوتي من سلطةٍ وجبروتٍ ومعاقرةٍ لكل أشكال الفساد، إنَّ موت طارق ليس نهاية الفساد، بل التأكيد أن هناك من يحمي الفساد حتى لو كان مجرد حارسٍ على باب قصرٍ، فحقَّقَ عبده خال بهذا الاحتراز غاياتٍ فنيةً، وليس مجرد احترازٍ تقليديٍ، كما هو حال معظم الروايات التي تنحو هذا المنحى.

ظاهرة الاحترازات؛ التي جاءت عتباتٍ لبعض الروايات، تشير إلى أزمة ثقةٍ بين كاتبٍ مشتبكٍ مع واقعه، وبين قارئٍ يراه الكاتب عاجزاً عن الفصل بين ما هو روائيٌّ وما هو واقعيٌّ، وهذه الاحترازات عتباتٌ تكشف تضادَّ الهويات، والفجوة الكامنة بين الروائيين وقرائهم، وكلُّ الروايات؛ التي خضعت للفحص، تتسم بالمواجهة والنقد لمشكلاتٍ واقعيةٍ، حاضرةٍ في ذهن القارئ، وعليه، تصبح المقاربة شديدة التَّماسِّ مع الواقع، ومن هنا تكون العتبات حدَّاً مانعاً لاختلاط الهويات؛ التي قد يقع فيها القارئ غير المدرب.

الفصل الخامس
الإبداع النسوي وقناع الكتابة

استحضار واقع المرأة من خلال الكتابة استحضارٌ استثنائيٌّ؛ لأن تقاليد المرأة مع الكتابة لم تكن دائماً في حالة نموٍ طبيعيٍ، بل إن اقتراب المرأة من الكتابة، مجرد الكتابة كان مذموماً في تراثنا، وهو ما يزال في دائرة المراقبة في وقتنا الحالي، من هنا حدث التماهي مع التقنيع، من خلال ابتكار آلياتٍ تساعد على الحضور الأدبي دون الوقوع في خطر المواجهة، وإذا كان هناك كاتباتٌ قد غامرن بالحضور دون أقنعةٍ، فإن ذلك لا يلغي بقاء القناع بوصفة سمةً مرافقةً للكتابة النسائية، ليس محلياً فحسبُ، بل وعربياً أيضاً.

ولعله من المفيد أن نركّز على تجربة الكتابة النسائية في السعودية؛ للتدليل على هذه الظاهرة، في مجتمعٍ ما يزال يوصف بالمحافظة رغم مظاهر التمدن المختلفة، والموضوع الذي سأتناوله قراءةٌ ثقافيةٌ أكثرَ منها نقديةً، مع الإحاطة ببيان القاعدة والاستثناء في ذلك، أي قاعدة اضطرار الكاتبات إلى التخفي بالأقنعة، واستثناء كشف القناع، ودلالة هذا الكشف في سياق العلاقة مع المجتمع، ولعلَّه من المفيد أن نحدِّد مفهوم القناع؛ الذي نتناوله بالقراءة، فالقناع حائلٌ بين الذات الكاتبة وبين مجتمعها؛ ولأن ذاتها مقنعةٌ فموضوعها منزوعُ القناع بالضرورة، وهي الغاية التي تكتب من أجلها من تتوشح بالقناع، بل إن صنيعها هذا يُعدُّ إنكاراً للذات؛ التي يراقبها المجتمع، فإذا بها تنتصر على مجتمعها بالخروج إليه بفكرها لا بهيئتها.

وقد تنوعت أقنعة الكتابة حسب تموضع المرأة في سياقها الثقافي والاجتماعي، فهناك قناعٌ يمثل الوجود الخارجي للكاتبة، وهناك قناعٌ ذكوريٌّ يمثل دعم الرجل لحضور المرأة، وهناك قناعٌ يمثله لجوء الكاتبة للاسم المستعار، وهناك قناعٌ يمثله الرمز الأدبي أو التناص التاريخي لتغريب الكاتبة عن واقعها، مع التسليم بوجود هذه

الأقنعة بمستوياتٍ مختلفةٍ، فإن ذلك لا يلغي بدء حركة التمرد على القناع حين مزقت المرأة الكاتبة أقنعتها، لكن هل بلورت خطابها بعيداً عن قناع ذاتها وأزمتها الوجودية مع الرجل؟ ولمقاربة هذه الإشكالية، سأركز على نمطين من الأقنعة، هي السائدة وهي الأكثر اتصالاً بالمعطيات الاجتماعية: الأول، قناع الاسم المستعار، والثاني قناع الكتابة الذكورية.

أولاً: قناع الاسم المستعار:

المرأة تكتب لحاجةٍ أبعد من الإبداع، تكتب لبلورة الذات النسوية في مقابل المجتمع الذكوري، فكتابتها تبحث منذ البدء عن هوية الذات، وعن هوية الدور الاجتماعي، كتابة البحث عن الحقوق في مجتمع ينتقص من حقوق المرأة، ولما كانت المرأة تقليدياً تمثل حدَّ العيب الاجتماعي، ومقياس الشرف، كان حتى مجرد حضورها بالاسم يمثل انتهاكاً لشرف العائلة أو القبيلة، فالكاتبة أمام خيارين إما أن لا تكتب، أو أن تكتب باسمٍ مستعارٍ، وخيار عدم الكتابة هو حكم بالفناء عليها، ولذلك فهو خيارٌ مستبعدٌ عند الكثيرات ممن يواجهن هذا التحدي، ومن هنا يصبح اللجوء إلى اسمٍ مستعار وسيلةً من وسائل الحضور، ليس مهماً في ذاته، بل في تمكين الكاتبة من التعبير عن فكرها، دون التصادم مع امتدادها العائلي والقبلي؛ إذ ضرورة البوح بالفكر -في هذه الحالة- أهم من إثبات الذات أمام المجتمع.

يرصد الدرس التاريخي للأدب السعودي أن أول ظهورٍ رسميٍ للمرأة كان مع طلائع الجيل الثاني في الستينيات من القرن العشرين، عندما ظهرت كاتبتان باسمين مستعارين هما: (نداء، وغادة الصحراء)[1]، وهذا يشير إلى عدم تقبل المجتمع بعد لظهور اسمٍ نسائيٍّ أدبيٍّ، وفي الستينيات الميلادية أيضاً أصدرت (سميرة بنت الجزيرة

---

(١) الحامد، عبد الله. الشعر الحديث في المملكة العربية السعودية. المدينة المنورة: منشورات نادي المدينة المنورة الأدبي، ١٩٨٨م، (ص ١٠٧).

العربية) سلسلة من الروايات تحت الانتساب لبيئة الجزيرة العربية دون أن تحدد انتماءها العائليَّ، ورغم أن تجربة سميرة بنت الجزيرة العربية تشكَّلت خارج حدود وطنها، إلا أنها عندما أرادت أن توجِّه خطابها إلى مجتمعها كان خيار الاسم المستعار حاضراً، إذاً، هل جاء هذا الاستخدام للضرورة، أو لإثارة المتلقي؟ قد تختلف الدوافع، غير أن تقنية القناع تبقى علامةً بارزةً دالةً على جدل العلاقة بين حضور الكاتبة وغيابها.

وفي مطلع الثمانينيات تظهر شاعرةٌ متميزةٌ، تتعاطى كتابة القصيدة الحديثة، بروحٍ حداثيةٍ منحازةٍ لجدارة الإنسان بالحياة الكريمة، وظهرت قصائدها تحت اسمين مستعارين: مرةً باسم (غيداء المنفى)، ومرةً ثانيةً باسم (غجرية الريف)، وتغيير الاسم المستعار يدل على مزيدٍ من التخفي، فربما أن الأول قد افتضح أمره، فجاء الثاني ليؤكد لعبة القناع، ولم تجد الشاعرة تبريراً لكشف اسمها الحقيقي فيما بعد سوى أن "الظهور بالاسم الحقيقي (هيا العريني) جاء بمحض المأزق الذي وجدت نفسي قد سقطت في مستنقعه سواءٌ كان هذا المستنقعُ حلواً أو مالحاً. جاء أثناء الإعلان عن الأمسية ونشرته بعض الصحف وانفرط بعد ذلك العقد"[(١)].

وربما يجادل البعض أن ذلك كان في بداية عهد المرأة مع الكتابة، غير أن واقع الحياة الأدبية يعكس ظاهرة الاسم المستعار، بوصفه وسيلةً لتمرير خطاب غير سائدٍ، ينطبقُ على الجنسين، لكنه يصبح في حق المرأة الكاتبة أحقُّ بالحضور، فإضافةً لدوافعَ متجددةٍ، تبقى دوافع التخفي بفعل سطوة القبيلة والعائلة قائمةً، ففي تجربة الكتابة بعد عام ٢٠٠٠م نرصد ظهور أكثر من روايةٍ تحمل أسماء مستعارةً؛ منها: رواية (القِران المقدس) ورواية (الآخرون)، الأولى لطيف الحلاج،

---

(١) http://aljsad.com/forum٤/thread٦١٥٦٥/

والثانية لصبا الحرز، وهما اسمان مستعاران، ومبرر ظهورهما جاء عطفاً على ما تحمله الروايتان من كشفٍ للتابو، والخوض في محظوراتٍ اجتماعيةٍ ودينيةٍ، فخشية الكاتبات هنا مركبةٌ، خشيةٌ من مواجهة المجتمع الذي تمت تعريته، وخشيةٌ من المساس بمكانة العائلة، ومن هنا يحضرُ القناعُ لتمثيل دور الحماية والستر، وهو ما يقي من سطوة الهيبة الاجتماعية التي تلاحق الكاتبات؛ حيث يفتقرن إلى السند الاجتماعي، الذي يمكن أن يدعم أو يتغاضى، وإذا كان بإمكان الرجل أن يتعايش مع هذه الإشكالات الاجتماعية، فإنها قد تأخذ منحىً آخر.

والملاحظ في قناع الاسم المستعار أنه ظرفي ينتهي دوره بانتهاء ظروف وملابسات ابتكاره من أجل التخفي، فمعظم الأسماء المستعارة تكشف قناعها إما طواعيةً مثل سميرة بنت الجزيرة العربية؛ التي قدَّمت نفسها بعد إصداراتها الأولى باسمها الصريح (سميرة خاشقجي)، أو بفعل عامل الزمن الذي يتيح فرصة للظهور، وفي هذه الحالة يكون الاسم المستعار قد غلب، وانتهت وظيفة القناع إلى سمةٍ أدبيةٍ مرافقةٍ للاسم الصريح، فغادة الصحراء كشف اسمها على أنها (الأميرة مشاعل بنت عبد المحسن)[1]، وغيداء المنفى على أنها هيا العريني[2]، التي انقطعت عن النشر سنوات طويلة قبل أن تعود باسمها الصريح. ما الذي تغير؟ هل تغيرت التجربة الاجتماعية من حولها، أم هي رغبة الحضور الصريح واستدراك ما فات؟ فمنذ التصريح باسمها شاركت في أمسياتٍ متعددةٍ، في أنديةٍ أدبيةٍ في الرياض والمدينة.

---

(١) محمد القشعمي، الجزيرة الثقافية. العدد ١٣٨، في ٣٠ / ٢٠٠٦/١م.

(٢) المرجع السابق.

ثانياً: قناع الكتابة الذكوري:

للرجل دورٌ في منح المرأة الحضور الأدبي، لكنه دورٌ يؤكِّد به سلطته على المرأة، ففي ممارسةٍ بدت سائدةً، ظهرت معظم الإصدارات الأولى للكاتبات السعوديات مع مقدماتٍ لبعض الأدباء، والشخصيات العامة من الرجال، أو بمتابعة الرجل ومؤازرته، وللمرء أن يتساءل عن هذه الظاهرة التي تكرَّرت في مراحلَ مختلفةٍ من إسهام المرأة الأدبي: هل هذه الممارسة طبيعيةٌ، أم هي خاصةٌ بالمرأة؟

في ظروف التكوين الأدبي للمرأة وسط مجتمعٍ محافظٍ، أعتقد أن إسهام الرجل في دفع المرأة إلى الإنتاج بالاحتواء والمتابعة يمكن تفهمه، إضافةً إلى وجود شواهد دالةٍ على الاحتواء الذكوري للتجارب الأدبية النسائية، من منطلق الإيمان بأهمية وجود المرأة في البناء الاجتماعي، فعندما أصدرت ثريا قابل ديوانها الأول "الأوزان الباكية" في عام ١٩٦٤م، وهو أول ديوان شعري نسائي في أدبنا المحلي الحديث، وقف الأديب الكبير محمد حسن عواد مدافعاً بشراسةٍ عن الديوان، بل غالى في تقديره حتى وصف الشاعرة "بخنساء القرن العشرين"، "وأنها أشعر من أحمد شوقي"، وهذا الموقف يدعو للتساؤل، فهل مبالغة العواد بوصف الشاعرة بخنساء القرن العشرين، ثم إنها أشعر من شوقي، تشجيعٌ للشاعرة ودعمها، أو تصفيةُ حساباتٍ مع خصومه -وقد عرف عنه شدته في الخصومة- فقد كان في سجاله يذود عن ثريا قابل، ويردُّ على من انتقد شعرها، من أمثال عبد العزيز الربيع، وحسن عبد الله القرشي[(١)]، وأياً يكن، فالموقف صُبَّ في مصلحة الشاعرة، ودلَّ على رغبة العواد في تسليط الضوء عليها بافتعال خصوماتٍ حولها وحول شعرها، والعواد في ذلك ينطلق من موقفٍ متعاطفٍ مع المرأة، فهو أحد دعاة الإصلاح الاجتماعي، وخاصةً ما يتعلق بقضايا

---

(١) http://ar.wikipedia.org/wiki/%D٨٪AB%D٨٪B١٪D٩٪٨A%D٨٪A٧_%D٩٪٨٢٪D٨٪A٧٪D٨٪A٨٪D٩٪٨٤

المرأة، والعواد هو القائل إن المرأة هي الجنس العطوف لا اللطيف، في إشارةٍ لمكامن العطاء في شخصيتها، وهو أمرٌ يتكرر عندما يتبنى العواد -بوصفه أول رئيس لنادي جدة الأدبي- إصدار أول عملٍ قصصيٍّ نسائيٍّ، من مطبوعات النادي (بسمة في بحيرات الدموع، ١٩٧٩م) لعائشة زاهر أحمد، ولو تأملنا في هذا الحضور الصريح، نلحظ وجود الغطاء الذكوري لحضور المرأة، فهل كان بوسعها أن تحضر دون قناعٍ ذكوريٍ؟!

ومثلما وجدت ثريا قابل دعماً من الرجل، حظيت الشاعرة (غادة الصحراء) بالقدر ذاته، فعندما أصدرت ديوانها (شميم العرار) في بيروت عام ١٩٦٤، قدَّم له جورج غريب، حيث وصفها بأنها صاحبة الإمارتين، نجدية حسناء، ويرى أن بطولتها تكمن في "أنها أوجدت غزلاً في صحرائها، أخرجت مذهباً ولد على يديها النديتين". (١) بهذه الكلمات وغيرها يعزز جورج غريب وجودها الأدبي متحدياً التقاليد الأدبية التي تربط الغزل دائماً بالشعراء دون الشاعرات.

وسميرة بنت الجزيرة العربية ليست خلاف غيرها، فقد قدَّم لها الأمير نواف بن عبدالعزيز، مبشراً بإسهامها الأدبي، من خلال رواية (قطرات من الدموع)، ولعلَّ روايتها تحكي شيئاً من دور الرجل في حياة البطلة ذكرى، تتمرد عليه، لكنها لا تستطيع الفكاك منه، ما أشبه حال الكاتبة ببطلتها، بمعنى أن احتياجها إليه يدفعها إليه.

ويستمر احتواء الرجل هذا في مسعىً من الكاتبات إلى الاحتماء بهيبته الاجتماعية، فهذه أمل شطا في روايتها (غداً أنسى)، تحظى بتقديمٍ فاخرٍ من الأديب الكبير عزيز ضياء، والمقدمة -في هذه الحالة- ليست قراءةً فنيةً، بل هي

---

(١) محمد القشعمي، الجزيرة الثقافية. العدد ١٣٨، في ٣٠ / ٢٠٠٦/١م.

تسويغ العمل للقارئ؛ الذي قد يتردد في قبول الأعمال النسائية، فالمهابة الاجتماعية –هنا– قد تستر عيوب العمل، وترى في التقديم مبرراً لقبوله، وتستمر أمل شطا في استحضار هيبة الرجل، وضرورة وضع قناعه على ما تكتب، ففي روايتها (لا عاش قلبي) يقدِّم لها الأديب عبد العزيز الرفاعي مقدمةً يؤكِّد أن الكاتبة (قد بلغت شأواً كبيراً من التطور يجعلها كاتبةً من طرازٍ ممتازٍ)[1]، والطريف في هذه المقدمة، أن الرفاعي قد أسهب في تقديم والدها، وعمها، والإشادة بدور عائلتها في الأدب والحياة العامة، فأبوها أديبٌ ورجلُ دولةٍ، ولا بدَّ حسب مقدمته أن تكون الابنة كوالدها، إنها المهابة التي يلقيها صاحب المقدمة بين يدي القارئ، وأخيراً الرفاعي يعترف أنه ليس من نقاد القصة، بل ليس قارئاً لها أيضاً، وإنما دوره لفت الانتباه إلى مكانة هذه الكاتبة الطبيبة، وأنها امتدادٌ لعائلةٍ عريقةٍ، والجدير بالذكر أنه يرى أن مقدمة عزيز ضياء لرواية (غداً أنسى) قد أسهمت في وضع الكاتبة بين مصاف الأديبات الكبيرات، يقول عزيز ضياء في هذا السياق: "ولعلها وهي التي لا بدَّ أن تُعد منذ اليوم من كاتبات المملكة وأديباتها الكبيرات"[2]، والمتأمل لتجربة أمل شطا يظهر له حرصها على المقدمات الذكورية، بوصفها واسطةً بينها وبين القارئ: فهل هو الخوف من خوض غمار التجربة الأدبية دون سندٍ من الرجل؟ ورغم هذه المقدمات، فإن المتابع لتطور الرواية لا يتحمس كثيراً لما كتبته أمل شطا، بل يرى إسهامها في طورٍ متوسط المستوى على أكثر تقديرٍ.

ويندرج الموقف نفسه على الكاتبة حنان كتوعة ؛التي لم تجرؤ على النشر حتى قدَّم لها يعقوب محمد إسحاق، وهو كاتب عرف بكتابته للأطفال، وإذا كان

---

(١) الرفاعي، عبد العزيز. مقدمة رواية (لا عاش قلبي). جدة: شركة المدينة للطباعة والنشر، (ص ١٢).

(٢) المرجع السابق، (ص ٩).

عبدالعزيز الرفاعي قد استحضر شخصية الأب في تقديمه لرواية أمل شطا، فإن والد حنان كتوعة يحضر بنفسه مقدماً عمل ابنته للكاتب يعقوب إسحاق، وهذا الحضور الثنائي للرجل يؤكد احتياج بعض الكاتبات إلى دعمٍ مضاعفٍ ينفذن من خلاله لمجتمع القراء، إنها رحلةٌ مضنيةٌ لكنها ضروريةٌ لكثيرٍ من الكاتبات، وفي مقدمته لرواية حنان كتوعة (عندما ينطق الصمت)، يرى محمد يعقوب إسحاق أن ولادتها ككاتبةٍ يجيء على القياس، كولادة الشعراء في قبائلهم؛ حيث يُحتفى بهم، وهي إشارةٌ إلى ضرورة الاحتفاء بالكاتبة وروايتها، والربط بين الكاتبة وولادة شاعر القبيلة استحضارٌ لهيبة الرجل، وتبشيرٌ بكاتبةٍ تشبه مقام شاعر القبيلة، الرجل هو المثال حتى في هذه المقايسة، ورغم اعتذاره لتأخره عن كتابة المقدمة، فإنه يقدِّر انتظارها الطويل لنشر روايتها.

وأخيراً أرى في تجربة رجاء الصانع، ما ليس ببعيدٍ عن مثيلاتها، فقد احتاجت في تجربتها الأولى رواية (بنات الرياض) إلى اسمٍ ضامنٍ لاستقبالها ورواجها، فكان الأديب والروائي الكبير الدكتور غازي القصيبي، هو من قدَّم للرواية في صفحة الغلاف الأخير، يقول القصيبي -كما قال من قبل كل من عبدالعزيز الرفاعي، وعزيز ضياء، وإسحاق يعقوب، وجورج غريب، وغيرهم، ممن قدموا للكاتبات، يقول القصيبي عن الكِتاب والكاتبة، وذلك في صفحة الغلاف الأخير للرواية: "هذا عملٌ يستحق أن يُقرأ .. وهذه روائيةٌ أنتظر منها الكثير"[(١)]، كلماتٌ قليلةٌ لكنها مؤثرةٌ في استقبال الرواية، وهي الدعوة الضامنة نفسُها: استحقاقُ القراءة، ووعدٌ بتطور الكاتبات؛ التي نجدها في كل المقدمات.

---

(١) القصيبي، غازي. الغلاف الأخير لرواية بنات الرياض. لندن: دار الساقي، ٢٠٠٥م.

إن تكرار الظاهرة دلالةٌ على استقواء الكاتبات بأسماءٍ أدبيةٍ، تقدِّمها بكلماتٍ تمهد الطريق، وتضمن الوصول، حسب ما يرين، وأثناء بحثي، وفي حدود ما وقع بين يديّ، لم أجد كاتبةً قد استعانت بكاتبةٍ كبيرةٍ لتقدم لها؛ لأن الغاية ليس التقديم بحدِّ ذاته، بل الاسم الذي يذيل بتوقيعه مقدمة عمل الكاتبة، فاسم كاتبٍ رجلٍ يعني لهن الدرع الواقي من هجمات القارئ، مثل ما حصل في تجربة ثريا قابل، عندما انبرى العواد إلى الدفاع عنها، بل بالغ في تقديرها الأدبي.

الفصل السادس
القارئ داخل الحكاية: قراءة في رواية الطين

تأتي رواية الطين للروائي عبده خال بوصفها واحدةً من الروايات الخارجة عن سياق الرواية السعودية، ليس في موضوعها فحسبُ، بل في تكنيكها، فهي روايةٌ متجاوزةٌ على صعيد التكنيك، والفكرة، واللغة، وربما تكمن طرافة الرواية في أن القارئ جزءٌ من تركيبة الرواية بهواجسه، وبما يتقاطع به مع البطل، أثناء رحلة البحث عن يقين وجوده.

تقوم الرواية على فرضية وجود عالمين للإنسان: عالمٌ له حضورٌ ماديٌّ محسوسٌ بالنسبة إلى الآخرين، وآخر ماديٌّ محسوسٌ له فقط، وهذان العالمان لا يتناقضان ولكنهما يتكاملان، غير أن معضلة البطل أنه غير قادرٍ على أن يبوح بذلك لأحدٍ، وهو ما يجعله يلجأ إلى طبيبٍ نفسيٍ؛ ليساعده على فهم ظاهرة إمكانية تواجده في مكانين مختلفين في وقت واحد! وليثبت يقينه للطبيب وقف تحت الشمس، وطلب من الطبيب أن يراقب إن كان يرى له ظلاً، وعندما لم يجد الطبيب له ظلاً أكَّد أنه أمام حالةٍ استثنائيةٍ تحتاج إلى البحث والاستقصاء.

منذ تلك اللحظة تأخذنا الرواية إلى عالم البطل المليء بالأسرار، والأعمال الأسطورية في قرية نائية في منطقة جازان، في جنوب الجزيرة العربية، وفي زمنٍ يعود إلى أوائل القرن الماضي، وتكاد هذه النقلة تحدث قطيعةً مع الفكرة السالفة الذكر؛ لطول مداها، وغزارة محتواها، وتشعب أحداثها، غير أن قدرتها على خلق الدهشة، وإضفاء الجو الأسطوري على الأحداث، وتقديم شخصياتٍ مفعمةٍ بالحيوية، جعل القارئ في لهاثٍ مستمرٍ؛ لكشف وقائع رحلة المكان ببطله وناسه، وتحولت القرية إلى مركزٍ يكبر بناسه؛ الذين لا يدركون عالماً أبعد منه، وإن علموا شيئاً غيره، فهو عالمٌ مخيفٌ يتهدَّدهم.

لقد أقامت الراوية -بعفويةٍ سرديةٍ وانسيابيةٍ مطلقةٍ- عالمين يجريان في طريقين متوازيين، عالم القرية بأسراره وحكاياته، وعالم البطل الذي نشعر بغيابه في أحيانٍ كثيرةٍ، بيد أنه حاضرٌ يروي ويشارك في صناعةٍ غرائبيةٍ هذا العالم، فهو طفلٌ يصابُ بالشَّوطة؛ التي أهلكت أهل القرية، فيقرر والده صالح التركي أن لا أمل في شفائه، فيلقيه مع جثث الموتى خارج القرية، لكن مسعدة -الشخصية الخارجة عن السياق العام، بشبقها واشتهائها الدائم للرجل، حتى وهي في سنٍ متقدمةٍ- تلجأ إلى احتضان الطفل / البطل حيث تطببه، وتتخذه بعد شفائه، أداةً لتحقيق شبقها الجنسي.

يعاني البطل من إرهاص تربيةٍ نفسيةٍ مصدرها والده؛ الذي يعاني بدوره من رفض أهل القرية لإعطائه أي دورٍ في الحياة العامة، ومعضلة الأب صالح التركي أنه ينتمي إلى عنصر غير عربي (تركي)، فظلَّ في حالة تضادٍ مع أهل القرية، فهو يعتبرهم أقل من أن يستحقوا الحياة؛ لجهلهم وغبائهم الفطري، وهم يعتبرونه ماكراً وخائناً لا أحد يثق به، وأحدث هذا التصور المتبادل حالة نفورٍ تامٍ بين الطرفين، ترتب عليه أحداثٌ ومفارقاتٌ عدةٌ.

يعيش البطل كل مفارقات عالم القرية الأسطورية؛ حيث يبدأ رحلة العودة من الموت، التي حكمت جوَّ الرواية من البداية إلى النهاية، (أذكر أنني مت)[1]، فهو يقرر موت عالمٍ، وولادة عالمٍ آخر في حياته، وهو يتصور أن ولادته الثانية جاءت ولادةً غير محسوسةٍ بالنسبة إلى الآخرين، حياةٌ لها نواميسها المختلفة، فهو يمكن أن يتواجد في مكانين مختلفين في وقتٍ واحدٍ، ذلك السر الذي يبحث له عن يقينٍ جعله يلجأ إلى طبيبٍ نفسانيٍّ.

---

(١) خال، عبده. الطين. بيروت: دار الساقي، ٢٠٠٢م.، (ص ١٣).

تستحوذ حالة البطل على الطبيب بالكامل، فلم يعد موقناً بشيءٍ في العالم إلا الرغبة في إثبات أن هناك حياتين لكل شخصٍ، حياةٌ محسوسةٌ وأخرى غيرُ محسوسةٍ، فيراسل المختصين في حقول علم النفس، والاجتماع، واللاهوت، والفيزياء، بغية عرض أفكاره، والاسترشاد بما يمكن أن تقدمه الحقول المعرفية الأخرى من إجاباتٍ أو إيحاءاتٍ شافيةٍ، غير أن الإجابات تأتي عكس ما يشاء، فيقرر أن يعرض تصوراته واستنتاجاته على مؤتمرٍ دوليٍّ، يذيع فيه نتيجة بحثه في وجود عالمين لكل إنسانٍ.

لكن المفارقة تكبر عندما نصل إلى أن كل هذا العالم؛ الذي صنعته الراوية هو عالم الطبيب نفسه، فهي هواجسه وخيالاته منذ الطفولة في إمكانية وجود عالمين، وتعيدنا الرواية إلى إمكانية الممكن وغير الممكن في دوامةٍ تخلو من اليقين المطلق.

لقد صنعت الرواية منذ البداية عالمين، عالمٌ واقعيٌّ بأمكنته وشخوصه وأحداثه، وعالمٌ خياليٌّ غرائبيٌّ، وأثناء مسيرة الراوية يختلط العالمان إلى درجةٍ تختفي معها الفواصل والحدود الصارمة التي نتشبث بها، أما العالم الواقعي فيتمثل في تحديد الأمكنة، الرياض، جدة، جازان، حيث تؤدي دوراً في تأكيد صلة هذا العالم بالواقع المحسوس من حولنا، كما أن هناك استحضاراً حقيقياً للأسماء، مثل الدكتور أبو بكر باقادر، أستاذ علم الاجتماع في جامعة الملك عبد العزيز، والدكتورة حنان أستاذة علم النفس بجامعة الملك سعود بالرياض، وشخصية الملك سعود، والإمام البدر وغيرها من الشخصيات، وأما الأحداث فمنها ما هو واقعيٌّ، ومنها ما هو خياليٌّ أسطوريٌّ، فواقعية الأحداث تتمثل في عزل الملك سعود، وتنصيب الملك فيصل، وهذا الاستحضار الواقعيُّ يقابله طفرةٌ في توظيف الأحداث الخيالية والأسطورية، وربطها بنسقٍ من السرد؛ الذي يجعل الأحداث الواقعية منها والخيالية، تتَّحدُ من أجل تكوين صورةٍ سرديةٍ لفكرة وجود عالمين في حياة كل شخصٍ، فوقوفنا على

حالة البطل من زاويةٍ واقعيةٍ، يختلف في شكله عندما ننظر إليه من ناحيةٍ خياليةٍ، ذلك أن الغاية هنا هي التحقق من ادعاء البطل؛ الذي تحول إلى ادعاء للطبيب نفسه، وإننا لا نملك أن نسقِّه رأي الطبيب، نتيجة لمنطقية الشواهد الواقعية، في التدليل على خيالية فكرة الوجود المزدوج للإنسان في لحظةٍ واحدةٍ، لقد استخدمت الراوية أعلى سلطةٍ دينيةٍ، القرآن الكريم؛ لتدلل على وجودٍ كبيرٍ من حولنا لا نشعر به، إن هذا الرؤية التي ساقتنا الراوية إليها، بل وجعلتنا ندخل في دائرة البحث عن اليقين الذي بدأه الطبيب حسين مشرف، نصل معها إلى اتهام الطبيب نفسه بالجنون والمرض، واتهامٌ ضمنيٌّ لنا؛ لأننا جزءٌ من لعبةٍ نحسها لكننا لا نملك إثباتها.

إن الرواية تسعى إلى نسف رغبة الإنسان في توسيع سلطته على العالم، ونقض مركزية التصور الإنساني فيما يتعلق بالوجود من حوله، فالإيحاء الكبير؛ الذي حملته الرواية، يصل بنا إلى حدود الرغبة التي يحملها الإنسان، بشأن تجاوز حدود السلطة بمفهومها الواقعي، غير أن الإنسان ذرةٌ أصغر من أن يدَّعي امتلاك الحقيقة من حوله، بل إنه أقل شأناً من أن يدَّعي القدرة على السيطرة على العالم، وما محاولة صالح التركي والد البطل في امتلاك زمام القرية، إلا ذلك الرمز المصغر للبحث عن السلطة والسيطرة، ونهايته المأساوية على يد زوجته؛ التي يمكن أن ينظر إليها على أنها رمزٌ للسلطة نفسها ، التي قتلت طموح صاحبها، فقد ظلَّ صالح التركي مستغلاً لزوجته ملغياً لإنسانيتها، فكبرت وتوحشت حتى قتلته بشكلٍ بشعٍ انتصاراً لواقعية وجوب التعايش مع الآخرين، فالسلطة في مفهومها ليست إخضاعاً للآخرين، بل هي في تأسيس علاقةٍ منظمةٍ مع الآخرين، لقد فهم صالح التركي أن السلطة امتلاكٌ فمات بها، كما فهمت من قبل مسعدة أن علاقتها بالطفل / البطل استحواذ فكرهها حتى ماتت منسيةً، بل إن البطل نفسه بادعائه، والطبيب بتأكيده على وجود عالمين متزامنين للإنسان هو رغبةٌ في توسيع دائرة السلطة التي نبحث عنها.

إن جبروت الإنسان أكبر من أن يحده خيالٌ، فالسلطة تكبر بقدر الحلم بها، وتكبر أكثر بقدر الاستعداد على تحقيقها ذهنياً ونفسياً، وإذا كانت فكرة الوجود المزدوج قد تحولت إلى فكرةٍ متسلطةٍ على البطل أولاً، وعلى الدكتور حسين مشرف، فلا شك أن القارئ قد تماهى مع فرضية وجوده المزدوج، بل إن المتلقي يخرج من دائرة اليقين الواقعي إلى حالةٍ من التصور الصوفي للحياة، يعتمد الكشف والاتصال بالعوالم الميتافيزيقية، وهو ما دفع الدكتور حسين مشرف بوصفه أولاً متلقياً لحكاية البطل أن يلجأ إلى السحرة والأطباء الشعبيين؛ ليجيبوا عن سيلٍ من الأسئلة عن ماهية الوجود الإنساني؛ التي كبرت مساحتها بكبر رغبته في اكتشاف حقيقةٍ أكبر للوجود تؤيدها آراء أخرى كسندٍ ودليلٍ على تصوره الذي بدأ يكبر، لقد وصل الطبيب في لحظةٍ معينةٍ إلى حالةٍ من عدم اليقين بقوانين العلم المادي؛ الذي رآه يقف سداً مانعاً أمام مساحة النفوذ التي يحتاجها.

لقد نجحت الراوية في قطع حبل التواصل؛ الذي بدأ ينشأ مع فرضية الدكتور حسين مشرف عن وجود عالمين، وإعادة الفكرة إلى مجرد حالةٍ خاصةٍ بدأت باستقبال حالةٍ مرضيةٍ، وانتهت بحالةٍ شاذةٍ لطبيبٍ وجد نفسه أمام معضلةٍ شخصيةٍ، بل إن الراوية زعزعت يقيننا في إمكانية وجود حكاية للبطل من الأصل، فما قرأناه لا يعدو أن يكون قلق الطبيب، وهو يفكر بصوتٍ عالٍ، وقد اخترع عالم البطل؛ ليبوح بخيالاته، وتصوراته العلمية، التي لم تجد قبولاً علمياً من أحد من أقرانه.

يحسب لهذه الراوية سعيها نحو تأسيس علاقة بين عالمين، نحسب أنهما لا يلتقيان، عالم الخيال وعالم الواقع؛ لتصبح العلاقة متداخلةً إلى الحد الذي لا يمكن أن نفصل بينهما، هنا تكمن براعة الكاتب في إشراك القارئ عندما أعطاه فرصة التحرر من إكمال الرواية، رواية الطين من جنس الرواية المضادة؛ التي لا تلتزم الخط التقليدي في الرواية، من حيث استخدام وسائل من خارج البناء الروائي، مثل

الرسائل، والذكريات، واستدعاء الأسماء الحقيقة في الواقع، وفي منتصف رواية الطين يتوقف الكاتب ليحذر قارئه بأن عليه أن يتوقف إذا كان ممن ينشد الحكاية؛ لأن الرواية قد انتهت، وعليه، إذا كان راغباً في الاستمرار في القراءة، أن يدخل في سياق تحليل معطيات الرواية من منظورٍ علميٍّ، ونفسيٍّ، واجتماعيٍّ، وهذا التنبيه يشير إلى دفع القارئ وزيادة فضوله، فمن غير المعقول رغم اكتمال الرواية أن يتوقف القارئ عند هذا الحد، فالقارئ مجبولٌ على الفضول المعرفي، وعندما يصل إلى هذا الحد من الرواية يشعر بدوره في الوقوف على التفسيرات التي يمكن أن يصل إليها الكاتب في شخصية بطله الذي لا ظل له، وفي هذه الرواية نجح عبده خال في جرِّ القارئ إلى مزيدٍ من المشاركة في بلورةٍ إشكاليةِ بطله، التي بدت في النهاية أزمة الطبيب نفسه الذي توهم الحالة، وبنى عليها فرضياته العلمية، ولكن ليس قبل أن يخوض القارئ في سياقٍ من مغريات القص، وفيض التأويلات.

الخاتمة

الإنسان والسرد والواقع أطرافٌ ثلاثةٌ لكل منها جدليته الخاصة، فالإنسان هو المحرك للتجربة الإنسانية: الواقعية والمتخيلة، والإنسان سواء كان كاتباً أو قارئاً يُحدث الفرق عندما يلجأ إلى الواقع محاوراً ومتسائلاً، إن كان كاتباً جاء إلى الواقع بمنظور ناقد لا يسلم بالواقع، يقدم تصوره لما ينبغي أن يكون، وإن كان قارئاً تعامل مع وجهة نظر الكاتب بوصفها رؤيةً قابلةً للحوار، والتساؤل، والنقض، وكل واحد منهما له تجربته مع الواقع، ومع النص.

الواقع عالمٌ اعتباطيٌ يتشكل ضمن سيرورةٍ تاريخيةٍ واجتماعيةٍ، عصيةٍ أحياناً على الفهم، لكنه جزءٌ من المكون الذهنيّ والنَّفسي للإنسان، وفي المقابل لا يكتب المبدع نصه إلا إذا كان في حالةٍ جدليةٍ مع واقعه، فالذين ينتجون روائعهم ليسوا ممن يطمئنون للواقع من حولهم، لكنهم دائما يحلمون بواقعٍ مفترضٍ، وقد يكون واقعاً أقرب إلى المتخيل.

أما السرد فهو تجربةٌ موازيةٌ للواقع يلجأ إليها الكاتب والقارئ على السواء؛ لتجريب كيفية استيعاب الواقع من حولهما بطريقةٍ استثنائيةٍ، بعيدةٍ عن التفكير التقليدي، وفي كلِّ التجارب السردية، الرهان دائماً على قدرة السرد على الذهاب بعيداً عن مألوفات الواقع.

في تجارب القراءة ما يجعل السرد نصوصاً موازية تسائل الواقع وتشاكسه؛ حتى تبدو مخالفةً لشواهد الحياة من حولنا، والمغزى الذي نجده في ثنايا كلَّ نصٍ سرديٍّ ليس سوى ما يمكن أن نرى به واقعنا بطريقةٍ مختلفةٍ.

فيما تقدم وقفنا عند مفاهيم السرد، من حيث العلاقات الملتبسة بين دور الروائي والقارئ، والعلاقة بين السرد والواقع، بين ما نتوقع من السرد وما نعيشه في الواقع.

وبعد هذا التطواف النظري، كان من الضروري اختبار استقبال الرواية في سياقٍ أكبر من تجارب المجتمع مع السرد، وسرد الرواية على وجه الخصوص، وبما أن مجتمعنا محافظٌ في بنيته العامة، كان لزاماً النظر في كيفية استقبال الرواية في هذا السياق المحافظ، فالرواية بطبيعتها تتمرد، ولا تستسلم للقوالب المحافظة، بل تذهب بعيداً في تعقب شأن الأفراد، وتمردهم، وعدم تكيفهم، والرواية بطبعها سؤالٌ إجابته لدى القارئ، فما يعني الروائي مساءلة المسلمات في سياق الثقافة والمجتمع، وهذا الدور دائماً ما يواجه بالرفض، واتهام الرواية بفاسد الفكر، وبهذا المعنى نرى الرواية تقف على الضد، وإذ يحاول الكاتب اختراق حصون المحافظة، فإنه ينوع في تجاربه دون التوقف عند قلق استقبال الثقافة المحافظة التي في الغالب لها اشتراطاتها لقبول الرواية، وهو ما لا يتفق مع فلسفة العلاقة الضدية بين الواقع والسرد، فالواقع ذو سيرورةٍ اعتباطيةٍ، والسرد نصوصٌ موجَّهة زادها السؤال، ولا شيء غيرُ السؤال.

الرواية تخوض تجربةَ قراءة التكويناتِ الاجتماعيةِ من حولها، ففي الحديث عن الرواية والمجتمع المدني نرى تركيز الرواية على المتغيرات في مسيرة المجتمع، وبما أن المجتمع محافظٌ، يسير ببطءٍ نحو تمدين الحياة، أو افتراض مشروعية الحياة المدنية، فالرواية تختبر صدقية هذه التجربة، أو صعوبة استمرارها من خلال قراءة العلاقة الضدية بين البنى التقليدية وسيرورة التغيير، وتركز الرواية على التعليم بوصفه أيقونة الحياة المدنية، وهو ما نلاحظه من خلال تقديم الرواية لأبطالها؛ الذين ينشدون التغيير، من خلال تفكيك بنى المجتمع التقليدي، واقتراح بدائل في مقدمتها التعليم.

وفي الفصل الرابع تبدو العلاقة بين كاتب الرواية وقارئها ملتبسةً دائماً، نتيجة اعتقاد بعض القراء بفكرة المطابقة بين ما تقدمه الرواية، وبين ما يمور به الواقع، وهو ما يجعل الحذر السمة، التي تدفع الكاتب إلى تصدير روايته، بأن الحوادث

والشخصيات لا صلة لها بالواقع، وإنما هي من نسج الخيال، وربما يقع بعض القراء في هذا الوهم؛ لفرط المشابهة مع مادة الواقع.

(المرأة كاتبة) من الاشكالات التي واجهت المشروع الروائي في مجتمعنا، وعليه وجدت المرأة في القناع وسيلةً للمرور نحو مسارات التعبير التي يمتلكها الرجل، حيث جادلت الكاتبة وهي مخفية هويتها عن حقها في الحضور، واحتاجت المرأة الكاتبة الرجل ليقدمها لقرائها، وكأنها تفتقد الثقة في الوصول إلى القارئ.

قراءة السرد ممارسةٌ إبداعيةٌ، لكنها تغدو تحدياً عندما تحضر الرواية في مجتمعٍ محافظٍ، يقف من الفنون السردية بوعي المطابقة مع الواقع، فيفقد السرد أحد أهم خصائصه، وهو بناء عالمٍ من التخييل؛ للتحرر من سلطة الواقع، وللوقوف على مسافةٍ تسمح له بمساءلة الواقع، وتأسيس عالمٍ مختلفٍ، يبدأ باستيعاب القارئ لدور السرد، ولحرفية الكاتب في قراءة الواقع ومحاورته.

المراجع

١. إبراهيم، جودت. نظرية الأدب والمتغيرات. بيروت: دار صادر، ١٩٩٦م.

٢. إيكو، أمبرتو. آليات الكتابة السردية. ترجمة: سعيد بنكراد. اللاذقية: دار الحوار، ٢٠٠٩م.

٣. نزهات في غابة السرد. بيروت: المركز الثقافي العربي، ٢٠٠٥م.

٤. الجاحظ. بيروت: دار البيان العربي، ١٩٧٥م.

٥. جاد، عزت محمد. نظرية المصطلح النقدي. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٢م.

٦. ابن حجر العسقلاني. فتح الباري في شرح صحيح البخاري . بيروت: دار الريان للتراث، ١٩٨٦م.

٧. خال، عبده. الطين. بيروت: دار الساقي، ٢٠٠٢م.

٨. الموت يمر من هنا. بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٩٥م.

٩. دراج، فيصل. الرواية وتأويل التاريخ: نظرية الرواية والرواية العربية. بيروت: المركز الثقافي العربي، ٢٠٠٤م.

١٠. سليمان، نبيل. فتنة السرد والنقد. اللاذقية: دار الحوار، ١٩٩٤م.

١١. الشنطي، محمد صالح. فن الرواية في الأدب العربي السعودي المعاصر. جازان: نادي جازان الأدبي، ١٩٩٠م.

١٢. صالح، بشرى موسى. نظرية التلقي: أصول وتطبيقات. بيروت: المركز الثقافي العربي، ٢٠٠١م.

١٣. العجمي. مرسل فالح. السرديات مقدمة نظرية. الكويت: حوليات الآداب والعلوم الاجتماعية، ٢٤، جامعة الكويت، ٢٠٠٤م.

١٤. العدواني، معجب. تشكيل المكان وظلال العتبات. جدة: نادي جدة الأدبي، ٢٠٠٢م.
١٥. عزام، محمد. فضاء النص الروائي. اللاذقية: دار الحوار، ١٩٩٦م.
١٦. القصيبي، غازي. سعادة السفير. بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ٢٠٠٣.
١٧. كنعان، شلوميت ريمون. التخييل القصصي: الشعرية المعاصرة. ترجمة لحسن أحمامة. الدار البيضاء: دار الثقافة، ١٩٩٥م.
١٨. لحمداني، حميد. القراءة وتوليد الدلالة: تغيير عاداتنا في قراءة النص الأدبي، بيروت: المركز الثقافي العربي، ٢٠٠٣م.
١٩. الماضي، شكري عزيز. في نظرية الأدب. بيروت: دار المنتخب العربي، ١٩٩٣م.
٢٠. مصطفى، المويفن. تشكيل المكونات الروائية. اللاذقية: دار الحوار، ٢٠٠١م.
٢١. مفتاح، مُحَمَّد. التلقي والتأويل: مقاربة نسقية. بيروت: المركز الثقافي العربي، ٢٠٠١م.
٢٢. المناصرة، حسين. ذاكرة رواية التسعينيات: قراءات في الرواية السعودية. بيروت: دار الفارابي، ٢٠٠٨م.
٢٣. ابن منظور. لسان العرب. بيروت: دار صادر، ٢٠٠٣م.
٢٤. النعمي، حسن. بعض التأويل: مقاربات خطابات السرد. الرياض: نادي الرياض الأدبي، ٢٠١٣م.
٢٥. رجع البصر: قراءات في الرواية السعودية. جدة: نادي جدة الأدبي، ٢٠٠٤م.
٢٦. الرواية السعودية: واقعها وتحولاتها. الرياض: وزارة الثقافة والإعلام، ٢٠٠٩م.

٢٧. هويدي، صالح، وعبد الله إبراهيم. تحليل النصوص الأدبية: قراءات نقدية في السرد والشعر. ليبيا: طرابلس، ١٩٩٨م.
٢٨. الوهابي، عبد الرحمن. الرواية النسائية السعودية والمتغيرات الثقافية. القاهرة: العلم والإيمان، ٢٠٠٨م.
٢٩. يقطين، سعيد. انفتاح النص الروائي. بيروت: المركز الثقافي العربي، ٢٠٠١م.

أ. د. حسن مُحَمَّد النعمي

أستاذ (السردية المعاصرة والمسرح)، جامعة الملك عبد العزيز، جدة

- **أصدر:**

١-رجع البصر: قراءات في الرواية السعودية، ٢٠٠٤م، (نقد)

٢-الرواية السعودية: واقعها وتحولاتها، ٢٠٠٩م، (نقد)

٣-بعض التأويل: مقاربات في خطابات السرد، ٢٠١٣م، (نقد)

٤-محاضرات في الأدب السعودي، ط ٣، ٢٠١٧م، (دراسات)

٥-الأدب العربي الحديث: نشأته وتطوره، ط ٢، ٢٠١٧م، (دراسات)

٦-خطاب السرد: الرواية النسائية السعودية، ٢٠٠٧م، (تقديم وتحرير)

٧-خطاب التنوير النقدي والإبداعي في المملكة، ٢٠١١م، (تقديم وتحرير)

٨-زمن العشق الصاخب، ١٩٨٤م، (قصص)

٩-آخر ما جاء في التأويل القروي، ١٩٨٧م، (قصص)

١٠- حدّث كثيب قال، ١٩٩٩م، (قصص)

١١- الخوف من الليبرالية، ٢٠١٥، (مقالات)

- **الاهتمامات البحثية:**

- السرد العربي القديم والحديث
- الترجمة من الإنجليزية إلى العربية

- **للتواصل:**

halnemi@gmail.com
Twitter: @HassanAlnemi

مطابع الجامعة