وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة يحيى فارس بالمدية
كليـــــة الآداب واللغـــــات
قسم: اللغة والأدب العربي

تقنيات التجريب الروائي عند "حسن أوريد"
"رَواءُ مكّة" و"رباط المتنبي"
ـ أنموذجاً ـ

مذكّرة تخرج مقدمة لنيل شهادة الماستر في اللغة والأدب العربي
تخصص أدب عربي حديث ومعاصر

إشراف الدكتورة:
ـ زوليخة حنطابلي

إعداد الطالبتين:
ـ كوثر رقيق
ـ إكرام بابو

الاسم واللقب	الصفة
أ.د مدقدم مولاي	رئيسا
د. زوليخة حنطابلي	مشرفا ومقررا
د. خيرة ولد العزازي	عضوا مناقشا

السنـــة الجـامعيـة: 2024-2025 م

شكر وعرفان

بِسۡمِ ٱللَّهِ ٱلرَّحۡمَٰنِ ٱلرَّحِيمِ

اللهم لك الحمد كما ينبغي لجلال وجهك وعظيم سلطانك، لك الحمد أولاً وآخراً، لك الحمد أن يسّرت الخطى وذلّلت الصعب وأنرتَ السبيل وبعد:

نتوجه بجزيل الشكر والتقدير لأستاذتنا الفاضلة "**زوليخة حنطابلي**" على جهدها الكبير وصبرها الجميل وتوجيهاتها التي كان لها بالغ الأثر في إنجاز هذا العمل، والتي كانت نعمة المعلمة والموجهة، حاضرة بعلمها سخية بوقتها داعمة لنا في كل خطوة، فجزاها الله عنا خير الجزاء وبارك في عمرها وعلمها.

كما لا يفوتنا أن نُعرب عن خالص امتناننا وعظيم تقديرينا لجميع أساتذتنا الأفاضل، الذين كانوا لنا شموعاً تضيء طريق العلم.

ونتقدم كذلك بالشكر إلى كل من ساندنا ووقف إلى جانبنا خلال هذا المشوار، فلهم جميعاً كل التقدير والامتنان والدعاء الصادق بالتوفيق والسداد.

إهداء

أهدي هذا البحث المتواضع إلى:

أمي وأبي الكريمين حفظهما الله

وإلى إخوتي كلٌّ باسمه وبجميل بصمته في حياتي

ولكل باحثٍ وطالب علم، ولكل عاشقٍ للمعرفة يسلك دربها بتواضعٍ وإصرار.

كوثر رقيق

إهداء

أهدي هذا البحث إلى أبي وأمي أدام الله عافيتهما

وإلى إخوتي وسندي في هذه الحياة "خالد وأمينة وآية"

وإلى كل من لم تسعفني الكلمات لذكرهم، لكّنهم في القلب دائماً

إكرام بابو

مقـــدمـــة

مقدمة:

شهدت الرواية العربية عبر سيرورتها تطوراً لافتاً، سواء من حيث المضامين التي تناولت قضايا الإنسان العربي وهمومه، أو من حيث الأشكال الفنية التي تجاوزت البُنى التقليدية نحو آفاق سردية أكثر انفتاحاً وتجريباً، في محاولة مستمرة لإعادة صياغة المعمار الروائي بما يتلاءم مع التحولات التي مسّت الأوطان العربية بحيث تكون قادرة على التعبير عن تعقيدات اللحظة الراهنة.

وفي إطار هذا السعي نحو تجديد الخطاب الروائي، برزت ظاهرة "**التجريب**" بوصفها خياراً فنّياً واعياً يسعى إلى تجاوز النمطية وكسر المألوف في الكتابة الروائية من خلال ابتكار صيغ جديدة تعبّر عن وعي الكاتب بمفهوم الرواية ووظيفتها، وقد أصبح **التجريب** مسعى جماليّاً ومعرفيّاً لتأسيس أفق تعبير يتفاعل مع التيارات السردية العالمية من جهة ويعبّر عن الخصوصية الثقافية العربية من جهة أخرى، وقد طال هذا التوجه التجديدي بنية الرواية في مختلف مستوياتها؛ ومن هنا لم يعد التجريب مجرد انزياح شكلي أو تقني بل تحوّل إلى رهان إبداعي يروم مساءلة الثابت السردي وتوسيع أفق الكتابة بما يجعل الرواية العربية أكثر قدرة على احتضان تحولات الواقع وتعقيداته والتعبير عن أسئلة الذات في عالم دائم التغيّر.

وتُعد روايتا (رواء مكة) و(رباط المتنبي) للكاتب المغربي "حسن أوريد" من بين الأعمال السردية التي تشكل مادة خصبة للقراءة والتحليل، وقد وقع عليهما اختيارنا في هذه الدراسة بهدف الوقوف على خصائصهما البنائية واستكشاف ما قد تنطويان عليه من ملامح تجريبية أو مقاربات سردية مغايرة ضمن مسار الرواية المغربية المعاصرة.

إنّ ما تهدف إليه هذه الدراسة الموسومة ب "**تقنيات التجريب الروائي عند حسن أوريد (رواء مكة) و(رباط المتنبي) أنموذجاً**" هو استجلاء مختلف تقنيات التجريب التي اعتمدها الكاتب والبحث في دلالاتها العميقة وتجلياتها الجمالية، باعتبارهما نموذجين دالّين على تحول الكتابة الروائية المغاربية المعاصرة نحو أفق تجريبي ينفتح على أشكال سردية جديدة،

كما تسعى هذه الدراسة إلى تحليل الكيفية التي تسهم بها هذه التقنيات في تشكيل البنية السردية وفي إنتاج المعنى وتوسيع أفق التلقي في إطار رؤية شاملة تنفتح على الفكر والسيرة والتاريخ والهوية، ضمن تصور جديد للرواية بوصفها مجالاً للتجريب والتجاوز والبحث.

أما عن أسباب اختيارنا هذا الموضوع، فمرجعه إلى دوافع شتى منها الذاتية والموضوعية:

فإن الذاتية منها هو شغفنا الشخصي بالأشكال التجريبية وما تتيحه من إمكانات فنية وجمالية تثير فضول الباحث وتدفعه إلى مساءلة الأشكال التقليدية في الكتابة الروائية، ولما تحمله من دينامية فنية وحيوية فكرية، قادرة على تقويض الثوابت الجمالية الجامدة وإثارة الأسئلة الإبداعية المفتوحة، فالتجريب في جوهره يمثل مناوشة متواصلة للنصوص الكلاسيكية، بما يتيحه من تجدد مستمر في آليات التفكير، وطرق أكثر مرونة وطواعية في التعامل مع قضايا الذات والواقع الراهن.

ومن هذا المنطلق جاء اهتمامنا بروايتي (رواء مكة) و(رباط المتنبي) لحسن أوريد، اللتان أثارتا فضولنا البحثي، لاستكشاف أغوار متونهما وكشف سراديب بنيتهما السردية، حيث يحتل فيهما التجريب مكانة بارزة سواء من حيث تفكيك القوالب، أو من خلال الانفتاح على مكونات فكرية وتاريخية وسيرية تُضفي على النص طابعاً هجيناً يُجدد الرؤية ويعيد تشكيل العلاقة بين الأدب والعالم.

تنطلق هذه الدراسة أيضاً من دوافع علمية (موضوعية) مرتبطة بالتحولات التي تشهدها الرواية العربية المعاصرة، حيث أصبح التجريب السردي سمة بارزة تفرض نفسها بوصفها آلية للتجديد الفني والتفاعل مع الأسئلة الراهنة، ويُعد "**حسن أوريد**" أحد أبرز الكتاب الذين انخرطوا في هذا المسار من خلال نصوص تعيد النظر في أنماط الكتابة.

كما يأتي هذا البحث استجابة لحاجة نقدية متزايدة إلى تحليل مظاهر التجريب عند هذا الروائي والتي تكاد تكون في ـ ما نعلم ـ منعدمة والكشف عن أبعاده الجمالية والدلالية، كما تسعى الدراسة إلى سدّ فراغ بحثي نسبي في التعامل مع تجربة "**حسن أوريد**"، التي مازالت

رغم تميزها لم تنل ما تستحقه من اهتمام أكاديمي معمّق خصوصاً من زاوية التجريب وتقنياته الروائية.

وبناءً على ما سبق، من دوافع ذاتية وموضوعية، ومن محدودية الاشتغال النقدي على البعد التجريبي في تجربة أوريد، يمكن إثارة الإشكالية الآتية:

إلى أيّ مدى استطاع "حسن أوريد" أن يُجسّد تقنيات التجريب السردي في روايتي "رواء مكّة" و"رباط المتنبي"؟ وكيف جسده؟ وما هي الآليات السردية والجمالية التي استند إليها لتحقيق هذا التجريب؟

وقد تفرع عنها أسئلة فرعية منها:

ـ إلى أي مدى نضجت تقنيات التجريب عنده؟ وهل استطاع من خلالها أن يحقق مشروعاً سردياً ذا خصوصية ينفلت به من المجارات لموضة سائدة؟ وهل نجح الكاتب في التوفيق بين البعد الجمالي والبعد الفكري في تجربته السردية؟

ـ ما دور هذه التقنيات في تعزيز أو تغيير فهم القارئ للنصوص والموضوعات التي يعالجها أوريد؟

ولقد حملتنا طبيعة الموضوع على انتهاج مناهج متعددة في مقاربته، فاخترنا أن نعتمد جملة من المناهج التي بدت لنا الأقدر على ملامسة عمق التجريب واستنطاق ما يضمره من أبعاد جمالية وفكرية وهي:

المنهج التاريخي النفاذ إلى السياقات الثقافية وتحليلها في الروايتين، مفسحاً المجال لفهمها ضمن امتداداتها الزمنية والتاريخية، أما **المنهج النفسي** فقد مكننا من الغوص في دواخل المبدع، وتأمل أثر البعد الذاتي في تشكيل رؤاه التجريبية، في حين جاء **المنهج البنوي** في دراسة تقنيات التجريب في البنية السردية، وقد دعمنا هذه المناهج بمجموعة من **آليات القراءة والتأويل** في تفكيك وتركيب واستدعاء الرموز ذلك أن النص التجريبي لا يكتمل إلا

بفعل القراءة المتفاعلة وأن دلالاته تظل مفتوحة على احتمالات شتى لا تنضبط بقراءة واحدة، بل تتوالد مع كل تأويل جديد.

ومن هذه المنطلقات المنهجية والمعرفية ارتأينا أن نبني هيكلنا التنظيمي على خطة تستجيب لطبيعة الموضوع المطروح وطبيعة الإشكالية التي يثيرها، فجاء البحث موزعاً **على فصلين** مسبوقَين **بمقدمة** و**مدخل تمهيدي** (نظري) موسوم **(بقراءة في حدود المفاهيم)** خصصناه لتأطير المفهوم الأساسي في هذه الدراسة، وهو **مفهوم التجريب** فوقفنا عند جذوره اللغوية والاصطلاحية، واستعرضنا تطور استعماله في الحقول المعرفية المختلفة بدءاً من العلوم الطبيعية، مروراً بالفنون بمختلف أنواعها، لننتقل بعدها إلى التجريب الروائي، مع تقديم قراءة في واقع التجريب في الرواية المغاربية.

بعد هذا التأسيس النظري انتقلنا إلى الجانب التطبيقي فقسمنا البحث إلى فصلين رئيسيين:

أما **الفصل الأول** والمعنون **ب (تقنيات التجريب على مستوى الشكل والبنية السردية)** فقد ضمّ مبحثين:

تناولنا **في المبحث الأول:** تقنيات التجريب على مستوى الشكل مركّزين على العتبات النصية بوصفها مداخل دلالية وجمالية للنص.

فيما خصُّص **المبحث الثاني:** لتقنيات التجريب عبى مستوى البنية السردية، من حيث التلاعب بالزمن وكيفية بناء الشخصيات باعتبارها تؤدي إلى شرخ السرد وتشظيه.

أما **الفصل الثاني** الموسوم ب **(تقنيات التجريب على مستوى المضمون)** فانتقلنا فيه إلى تتبع تمثلات التجريب في بنية المضمون، واحتوى بدوره على **مبحثين:**

تناولنا في **المبحث الأول** توظيف التراث في الروايتين، دينياً كان أو أدبياً أو تاريخياً أو شعبياً باعتباره فعلاً تجريبياً يعيد قراءة الماضي.

أما **المبحث الثاني** فقد خصصناه لدراسة التجريب على مستوى اللغة باعتبارها الأداة الأولى للخلق الفني، فتتبعنا مظاهر التلاعب باللغة الروائية، وتفجير طاقاتها التعبيرية.

وقد ختمنا هذا البحث **بخاتمة** أجملنا فيها أهم النتائج والاستنتاجات التي توصّلنا إليها في ضوء ما تم عرضه وتحليله من معطيات، محاولين بذلك الإسهام ـ ولو بقدر يسير ـ في إثراء النقاش النقدي حول التجريب في الرواية العربية عامة، وعند "حسن أوريد" خاصة.

فيما يخص الدراسات السابقة، يلاحظ أن تجربة "**حسن أوريد**" على أهميتها وتميزها، لم تحظ بعد باهتمام نقدي وافٍ من زاوية التجريب الروائي تحديداً فقد اقتصرت المقاربات النقدية على بعض القراءات الجزئية التي تناولت أعماله من منطلقات فكرية أو سيرية دون التعمق في تحليل بنيتها التجريبية وأبعادها الجمالية.

وتعد الدراسة الموسومة ب "**السيري والتخييلي في رواية "رواء مكة"** لحسن أوريد" للطالبتين: "قادري كهينة" و"ثامري نسرين" مذكرة مكملة لشهادة لنيل شهادة الماستر، من بين الدراسات القليلة التي قاربت نص "رواء مكة" دون أن تشمل باقي التقنيات التجريبية ودون أن نعثر على دراسة تمتد إلى "رباط المتنبي" التي تعد امتداداً للتجريب السردي عند "حسن أوريد" من زاوية أخرى أكثر تعقيداً وانفتاح على التاريخ والفكر.

ولا يفوتنا أن نشير أننا استفدنا في إنجاز هذا البحث من مجموعة من المراجع القيمة التي يسّرت لنا سبل المقاربة، وأمدّتنا بأطر نظرية وتحليلية أغنت تصوراتنا وساهمت في تعميق فهمنا لظاهرة التجريب، ومن بين أبرز هذه المراجع نذكر:

- ✓ **كتاب "التجريب وارتحالات السرد الروائي المغاربي"** لبوشوشة بن جمعة الذي وفّر أرضية مهمة لفهم السياق العام لتحولات التجريب.
- ✓ ولكتاب "**استراتيجيات التجريب في الرواية المغربية المعاصرة**" لمحمد أمنصور أثر بالغ في إضاءة آليات الاشتغال التجريبي داخل النصوص الروائية، من خلال تحليله لتقنيات السرد وبنيات اللغة لنماذج روائية.

- ✓ كتاب "**الرواية العربية ورهانات التجديد**" لمحمد برادة حيث أضاء لنا الكثير من جوانب التحول في الرواية العربية.
- ✓ كتاب "**التجريب وحركية الإبداع الروائي**" لفتيحة أمغار الذي استلهمنا منه كثيراً في بناء الهيكل العام للبحث وتقسيم فصوله، لما يحمله من طرح منهجي متماسك.

ولأنه لا يخلو إنجاز أي بحث علمي من جملة من الصعوبات والعراقيل، وقد صادفنا أثناء هذه الدراسة عددٌ من التحديات التي كان لها أثرها على مسار العمل، ولعلّ أبرزها:

كثرة المراجع التي تناولت موضوع التجريب الروائي بوجه عام، وهو ما أدّى في مراحل معينة من البحث إلى نوع من التشتت الفكري واستنزاف للوقت في عملية الفرز والتدقيق والتمييز بينها.

كما واجهتنا صعوبات أخرى من بينها صعوبة بناء الهيكل العام للبحث، إذ يتطلب الأمر وضع خطة واضحة توزع الفصول والمباحث بشكل منطقي ومترابط يخدم موضوع الدراسة، كما يُعد تنظيم الوقت من الصعوبات البارزة مما فرض علينا التوفيق بين الدقة العلمية والالتزام بالآجال المحددة.

وختاماً، إذا كانت تلك الصعوبات وغيرها، قد شكلت لنا عراقيل في هذا البحث، فإن يد العون التي امتدت إلينا من أستاذتنا المشرفة الدكتورة: "**زوليخة حنطابلي**"؛ كانت السند الحقيقي الذي خفّف من وطأتها لذلك، يسعدنا أن نعبّر عن فائق شكرنا وامتناننا للأستاذة لما قدمته لنا من توجيه علمي دقيق، ومساندة صادقة، وتحفيز دائم لمواصلة العمل، رغم ما اعترضنا من مشقة وتعب لقد كان لصبرها الجميل وسعة صدرها، ودقتها الأكاديمية الأثر البالغ في إنجاز هذا البحث.

فكل عبارات الشكر تظل قاصرة عن ردّ جميلها، فلأستاذتنا بالغ التقدير وعميق الاحترام لما بذلته من جهد في تأطير هذا البحث، وتقديم ما يلزم من توجيه ونصح وصبر وتحفيز منذ انطلاق هذا المشروع المتواضع إلى أن اكتمل.

ولا يفوتنا أن نشكر أعضاء لجنة المناقشة، اللذان تفضلا بقراءة هذا العمل ومناقشته، وتقديم ما يغني مضمونه وتصويب أخطائه، فلهما منا جزيل الشكر وفائق التقدير والاحترام.

كما نثمّن كل من أسهم في مسيرتنا العلمية، من أساتذة أجلّاء أكفاء ومؤطرين فضلاء، كانوا عوناً لنا ومصدر إلهام على امتداد سنوات التكوين الجامعي.

مدخل تمهيدي: قراءة في حدود المفاهيم

1- مفهوم التجريب

2- مجالات التجريب

3- التجريب الروائي

4- واقع التجريب في الرواية المغاربية

تمهيد:

تعد المصطلحات والمفاهيم من الأسس الجوهرية في أي دراسة علمية أو بحث أكاديمي، فهي بمثابة الأدوات التي تساعد على بناء الفهم المشترك بين الباحث والقارئ علاوة على ذلك فإن التعريف الدقيق للمفاهيم يساعد في تحديد نطاق الدراسة وتوضيح الأسئلة البحثية التي يسعى الباحث للإجابة عنها.

وعليه ارتأينا أن نبدأ البحث بمدخل لضبط المفاهيم كخطوة أولى ومهمة، نوضح فيه المفاهيم الأساسية التي تسهم في بناء الإطار الفكري والنقدي الَّذي سنعتمد عليه في فحص "**تقنيات التجريب الروائي**" عند الكاتب "**حسن أوريد**" وتحديداً في روايتيه: **رواء مكة ورباط المتنبي.**

وهذا عبر محاولتنا الإمساك بالتحديات النظرية التي يواجهها مفهوم التجريب من خلال تناولنا المسائل التالية:

1. مفهوم التجريب: لغة واصطلاحاً.
2. مجالات التجريب.
3. التجريب الروائي.
4. واقع التجريب في الرواية المغاربية.

1- مفهوم التجريب:

يعد التجريب من الظواهر التي تمثل نقلة نوعية في كيفية تناول الأدب والفنون بشكل عام، ومن المهم أن ندرك أن التجريب الأدبي ليس مجرد نزعة فنية سطحية، بل هو إعادة تشكيل للمنظومات الثقافية والفكرية داخل الأدب ولذلك يجب أن تتم دراسته على أساس من الوضوح المنهجي ودقة في ضبط المصطلحات.

بناءً على هذا سنسعى لاستكشاف مدلوله من منظور لغوي واصطلاحي.

أ ـ المنظور اللغوي الغربي:

تعود أصول لفظة" التجريب" من الناحية اللغوية الغربية إلى الكلمة اللاتينية "expérimental" وتعني البروفة أو المحاولة،[1] وقد شاع هذا المصطلح في القرن العشرين وجاء ذيوعه مرتبطاً بالمسرح وأطل على أعمال مجموعة من المخرجين في العالم مثل: **"كرونتج ورين، أرت وأنطوان، كريج و ستانسلافكي..."**

لقد قدم هؤلاء أفكارا ونفذوها على المسرح بتصميم خاص من الديكور وبتجهيز ممثل ذي سمة خاصة يستخدم كل حواسه وقدراته الجسدية للتعبير بالجسد.[2]

يُظهر القول أنّ التجريب كعملية إبداعية، ارتبط بتطور المسرح في الثقافة الغربية، حيث أصبح جزءاً أساسيا في البحث عن أشكال جديدة للتعبير الفني.

وهي تشتق من كلمة التجربة "expérience" حيث ورد في معجم **"le Robert"** الفرنسي " التجربة تعني توسيع أو إثراء معرفة المهارات لاكتساب خبرة الفن". يأخذ التجريب في المعاجم الغربية كلمة expérimentation وقد ورد في معجم **"expérimental "le Robert** بمعنى: "الخبرة العلمية، العلوم التجريبية التي تشكل تجربة تم تنفيذها للتجربة"[3]

وبناءً على هذا، فإن المعنى اللغوي للتجريب في المعاجم الغربية يعكس مفهوم اكتساب المعرفة عن طريق المحاولة المُتعمَدة وكثرة التّجارب وإجراء اختبارات ومن ثم الوصول إلى الخبرة، القدرة، الكفاءة...

---

[1] فتيحة آمغار، التجريب وحركية الإبداع الروائي "مقاربة تطبيقية"، دار أحلام للنشر، الجزائر، ط01، 2024، ص20.

[2] شعبان عبد الحكيم، التجريب في فن القصة القصيرة (1960_2000)، دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع، ط01، 2010، ص13.

[3] Le Robert, Dictionnaire de français, 65000 mots définition exemples et 3000 noms propres, nouvelle édition, l'imprimerie maury imprimrur, en France, mai 2013, p170.

فالتجريب في هذا السياق اللغوي، يعتبر أداة أساسية لاكتساب الفهم العميق ووسيلة لاستكشاف الحقيقة واختبار الفرضيات وتوسيع نطاق البحث والدراسة ومحددات المعرفة.

ب ـ المنظور اللغوي العربي:

تعتبر الدلالة اللغوية نقطة انطلاق هامة لاستكشاف أي مفهوم وتحديد جوانبه، وإن مصطلح **التجريب** ينحدر من الجذر اللغوي "**جَرّبَ**"، وبالعودة إلى **لسان العرب لابن منظور** نجد في مادة **(ج ر ب)**:

"**جَرّبَ** الرَجُلُ تَجْرِبَةً: اخْتَبَرَهُ، والتَّجْرُبَةُ من المَصَادِرِ المَجْمُوعَةِ...ورَجُلٌ **مُجَرَّبٌ**: قد بُلِيَ ما عِنْدَهُ. و**مُجَرَّبٌ**: قَدْ عَرَفَ الامُورَ وجَرَّبَهَا".[1]

وجاء في معجم **اللغة العربية المُعاصرة** : "**تَجرِيبٌ** (مفرد)، جمع تَجَارِيبٌ، مصدر جَرَّبَ، تَجْرِبَةٌ: اخْتِبارٌ: "إنَّ الرِّجَالُ صَنَادِيقٌ مُقفَلَةٌ، ومَا مَفَاتِيحُها إلاّ التَّجَارِيب"... جَرَّبَ يُجَرِّبُ، تَجْرِبَةً و تَجْرِيباً، فهو مُجَرِّبٌ، والمَفعولُ مُجَرَّبٌ."[2]

وبالرجوع إلى العديد من المعاجم و القواميس" **كالمحيط"[3] و "الوسيط"[4]**و غيرهما، نجد أن مفهوم "التجريب" في معناه اللغوي يتسم بتقارب وتوافق في المعنى، هذا ما ساهم في تقديم تفسير ثابت له، إذ جاءت دلالته في الغالب بمعنى: **الاختبار، المعرفة، التجربة، الاكتشاف...**

ج ـ المنظور الاصطلاحي:

---

[1]أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم بن منظور الإفريقي المصري، لسان العرب، مج03، دار صادر، بيروت، لبنان، ط06، 2008، ص110.

[2]أحمد مختار عمر، معجم اللغة العربية المعاصرة، عالم الكتب، القاهرة، مصر، ط04، 2008 ص357.

[3]ينظر: الفيروز أبادي مجد الدين محمد بن يعقوب، قاموس المحيط، ج01، دار الحديث، القاهرة، مصر، د ط، 2008، ص253.

[4]ينظر: مجمع اللغة العربية، معجم الوسيط، مكتبة الشروق الدولية، القاهرة، مصر، ط04، 2008، ص114.

تعتبر الرواية من الأجناس الأدبية التي لا يمكن وضعها في قالب ثابت على عكس الأجناس الأدبية الأخرى التي رسخت حدودها وأوجدت لنفسها خصائص ثابتة، فالرواية «لا تتوفّر على قوانين قارّة أو ثابتة يمكن توهّم الاطمئنان إليها باستمرار، لأنّها ـ كما يقول باختين ـ غير قابلة للتّقنين بطبيعتها، مادامت شكلاً يبحث بشكل دائم، ويحلّل ذاته أبداً ويعيد النّظر في كلّ الأشكال التي يستقّر فيها من هنا صعوبة الحديث عن معايير جمالية نموذجية أو قارّة...»[1] فهي منذ نشأتها في حالة تطور مستمر، ونتيجة لقدرتها على التكيف فهي؛ عادة ما تتجاوز الحدود التي وضعتها لنفسها وهذا ما رَمَى إليه **باختين** في قوله:

ليأتي التجريب هنا كأحد أهم الظواهر التي شكلت تحولا جوهرياً في الأدب والفن عامة، وهو يعتبر سمة حيوية تواكب تطور الزمن وتتفاعل مع التحولات الاجتماعية والثقافية، وعلى الرغم من أن مصطلح التجريب يبدو ثابتاً في دلالته إلا أنه يحمل في طياته بذور فنائه، إذ إن كل جيل ومرحلة تفرز تجريباً جديداً يعكس رؤيته الخاصة للواقع فالتجريب لا يتوقف عند مرحلة معينة أو نوع أدبي واحد.

إن التجريب كما يقول **سيد يونس** «من المفاهيم التي راجت في الحقل النقدي والإبداعي وهو مفهوم محفوف بكثير من الالتباس، حيث يتداخل مع مفاهيم كثيرة كالتجديد والتحديث وغيرها...»[2]

وعليه فإن التجريب سمة أصيلة في مسيرة الإبداع الإنساني عبر العصور، فالتجريب روحٌ متجددة لا تتقيد بزمن بالإضافة إلى أنه يحمل معاني كثيرة مختلفة لذا فهو يحتاج إلى تحديد وضبط لأنه من المصطلحات التي شاع استعمالها بدلالات متعددة كالتجديد والتحديث والتجربة والتجاوز...

---

[1] محمد أمنصور، استراتيجيات التجريب في الرواية المغربية المعاصرة، شركة النشر والتوزيع المدارس، الدار البيضاء، المغرب، ط01، 2006، ص61.

[2] سيد يونس، طلة على الإبداع المغربي، أطلس للنشر ولإنتاج الإعلامي، مصر، الجيزة، 2017، ص31.

ج1ـ التجريب إبداع وتجاوز:

يرى **صلاح فضل** أن التجريب «قرين الإبداع، لأنه يتمثل في ابتكار طرائق وأساليب جديدة في أنماط التعبير الفني المختلفة، فهو جوهر الإبداع وحقيقته عندما يتجاوز المألوف ويغامر في قلب المستقبل»[1].

فهو بهذا يُقرّ أن التجريب لا ينفصل عن الإبداع، بل أنه الطريق الذي يسلكه المبدع للوصول إلى أفكار جديدة فمن دون التجريب يبقى العمل تقليدياً؛ ومن دون الإبداع يصبح التجريب بلا هدف لأنه يمثل اندفاع الفنان نحو اكتشاف طرائق جديدة في التعبير الفني «فالإفراط في ممارسة التجاوز هو ما تتم تسميته عادة بالتجريب»[2]، ذلك أن المبدع لا يكتفي بإعادة إنتاج ما هو قائم بل يسعى إلى تجاوز الحدود المألوفة ومن هنا فإن التجريب لا يُعد مجرد تنويع في الشكل أو الأسلوب وإنما هو عملية إبداعية في جوهرها.

والتجريب في الفنون «هو عمل إبداعي في المقام الأول يُحقق معرفة أرقى ومتجددة قد تتأسس على بعض جذور المعرفة التقليدية لكنها غالبا ما تجمل صفات وخصائص متباينة القدرة على فض المجهول واستيعاب الجديد، والمعرفة الخلاقة على هذا النحو هي أرقى مستويات التجريب الإبداعي»[3]، وهو يمنح المبدع قدرة خاصة على استكشاف المجهول والتعامل مع كل ما هو طارئ أو مستحدث.

[1] صلاح فضل، لذة التجريب الروائي، مكتبة الساعي للنشر والتوزيع، القاهرة، ط01، ص03.

[2] سعيد يقطين، القراءة والتجربة، دار الثقافة، المغرب، ط01، 1985، ص287ـ288.

[2] مجدي فرح، تأملات نقدية في المسرح "دراسات"، منشورات أمانة، عمان، الأردن،2000، ص17.

وفي نفس السياق نجد **محمد عدناني** يعرف التجريب على أنه «وعي مطلق وشامل مجرد من جميع الأوصاف لا يحمل بُعداً زمنياً بل هو متعالٍ على كل الأوصاف ولا يرتبط بمرحلة من المراحل أو مدرسة من المدارس أو أمة من الأمم»[1].

هذا ما يعني أن التجريب في الأدب هو وعي مسبق بالتجاوز، إذ لا يأتي بوصفه صدفة أو انحرافاً عشوائياً عن القوالب الكلاسيكية بل يُعد موقفاً واعياً من الأديب اتجاه الأشكال الجاهزة أو المعايير الثابتة، فالكاتب حين يُقبل على التجريب فإنه يفعل ذلك مدفوعاً برغبة في كسر التوقعات وتوسيع حدود التعبير الفني متجاوزاً حدود اللغة والتقنيات السردية المألوفة، ثم إن هذا الوعي بالتجاوز لا يعني رفض الماضي كلياً بل الانطلاق منه لإعادة تشكيله وإنتاج رؤية جديدة أكثر تعبيراً عن الواقع والذات كتوظيف التراث، ذلك أن التجريب ليس مجرد تقنية روائية بل فعل إبداعي ثقافي وفكري.

ومن الواضح أن فكرة **التجاوز** قد اقتحمت ميدان الأدب بتأثير من الفلسفة الوجودية التي تركز على الذات الإنسانية وتدعو إلى تجاوز وتخطي المألوف والتحرر من القيود الاجتماعية والثقافية وحتى النفسية باعتبار أن الإنسان على حد تعبير **سارتر** «كائن متعالٍ بطبعه يتجاوز ذاته ويعامل الأشياء معاملة مرجعها هذا التجاوز، إنه إذن في صميم التجاوز وليس هناك من عالم آخر إلا عالم الإنسان، عالم الذاتية الإنسانية»[2]، وعليه دعا التجريبيون إلى تجاوز المألوف وكسر القوالب التقليدية في الكتابة الأدبية التي لم تعُد تُسعف ذلك التحول الثقافي ولا القلق الحضاري، فيحقق بذلك النص الإبداعي تميزه واستقلاله ويصبح

[1] محمد عدناني، إشكالية التجريب ومستويات الإبداع في المشهد الشعري المغربي، جذور للنشر، الرباط، ط01، 2006، ص16.

[2] جان بول سارتر، الوجودية مذهب إنساني، تر: عبد المنعم حنفي، منشورات الدار المصرية للنشر والتوزيع، مصر، ط01، 1964، ص58.

التجريب وعي وإدراك ـ لا مجرد تقنية ـ يتيح للمبدع مساءلة تصوراته وقوالبه الجاهزة وموقعه من الكتابة والعام معاً «فمن لا يجرب داخل الكتابة دون أن يتجاوز فلا إبداع فيما يكتب»[1].

فالذي يحدث داخل النص من تغيير في الشكل والمضمون نتيجة التجريب هو شكل من التجاوز أملته ظروف معينة بحيث أصبح التجريب ضرورة لا خياراً وهذا ما يبرز مع عدد من الكتاب مثل **(محمد برادة)** الذي جعل من التجريب مسلكاً لطرح أسئلة الذات والتاريخ في نصوصه مثل روايته "**لعبة النسيان**" «التي قد راهنت على سؤال الذات في تأسيس استراتيجيتها النصية»[2]ورواية "**بعيداً من الضوضاء قريباً من السكات**" التي مارست التجريب عبر إسقاط الحواجز بين التاريخ والتخييل، وأعادت تاريخ المغرب إلى الواجهة وفق رؤية فنية معاصرة... و**حسن أوريد** الذي جعل من "**رواء مكة**" مختبراً داخلياً لإعادة اكتشاف ذاته من الرواية التي ربط فيها الكاتب بشكل ذكي بين الرواية التجريبية والتجربة الدينية، وروايات أخرى له اتخذها وسيلة لطرح أسئلة عميقة وتمرير أفكار ثقافية، تاريخية وتراثية... والتي لا يقدم فيها أجوبة جاهزة بل يفتح أفق التفكير والتأويل من خلال التجربة نفسها كرواية سيرة حمار، الموريسكي، رباط المتنبي...

وهكذا لا يغدو التجريب مجرد أسلوب ومواكبة للموضة الكتابية بل وعياً عميقاً بحتمية صوغ وتصميم هوية نصية متفردة، فالتجريب لا يُختزل في كونه شكلاً كتابياً أو انقياداً لموضة عابرة أو رغبة للتماهي مع الجماعة فيُضيع بذلك المبدع شخصيته الحقيقية، بل يتجذر كوعي خَلاق بضرورة بناء هوية نصية متفردة ومغايرة تعكس الأصالة الفكرية للمبدع وتُحدث نقلة نوعية في التفكير الجمعي.

ذلك أن «العالم يتصف بالغموض والارتباك والفوضى، وأن ظواهره "المتجاورة" و"المتباعدة" و"المتنافرة" و"المتوازية" عصية على الفهم أو التعليل، وينبغي ألا يوحي مثل هذا الكلام بأن

---

[1] خالد الغريبي، الشعر التونسي المعاصر بين التجريب والتشكيل، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، صفاقس، تونس، ط01، جويلية،2005، ص21.

[2] محمد أمنصور، استراتيجيات التجريب في الرواية المغربية المعاصرة، ص170.

مهمة الروائي هنا تنحصر في الوصف "..." بل إن مهمة الروائي تكمن في إثارة الشك والتساؤلات»[1] .

وإذا كان التجريب مغامرة فكرية ومجازفة واعية تُخاض في مواجهة الثابت، والتي يخرج فيها الفنان عن القوالب التقليدية؛ فإن الإبداع هو الجوهر الكامن خلف هذا العمل، يُحركه ويبرز وجوده بل يذهب بعض النقاد والباحثين أنه «لا يمكن لأحد تحديد تاريخ التجريب إلا إذا عرف زمن بدء انطلاقة الفكر، لأن التجريب في التأليف مرتبط بالإبداع في كل الأزمان والعصور، وإذا كان العصر الجاهلي ـ حسب ما وصلنا ـ هو الحضن الأول للإبداع، فإن نظرة مدققة لنتاجات هذا العصر يعرف القارئ المدى الذي وصل إليه التجريب خاصة في الشعر"..." لقد تابع التجريب دوره في كل مرحلة من مراحل التطور، ومازال يأخذ دوره الفعال في عصرنا الحديث»[2] وصولا إلى زمننا المعاصر .

فتطور الفنون منذ نشأتها الأولى يعتبر نوعاً من التجريب المستمر، والأجناس الأدبية تتخذ من التجريب منفذاً للإبداع، لأنها تفترض وجود فضاء مفتوح للتجريب وللبحث عن معنى يتجاوز المألوف من ذات ترى العالم بعين ناقدة وتكون قادرة على خلق واقع بديل، والانفلات من سطوة القوالب الجاهزة فيصبح الإبداع هنا فعلاً تحررياً ونقداً للواقع وهزاً للثوابت وإيقاظاً للوعي...

إن **التجريب والإبداع** وجهان لعملة واحدة من تجربة الخلق الفني والأدبي، فالتجريب **(**الانفتاح نحو الممكن**)** لا يتم إلا حين يكون مدفوعاً بهاجس إبداعي أصيل ـ الطاقة الداخلية التي تدفع نحو التجاوز ـ والإبداع لا يظهر إلا مع التجريب فهما «ثنائية يحكمها التعالق

[1] شكري عزيز الماضي، أنماط الرواية العربية الجديدة، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، سبتمبر 2008، ص16.

[2] هيثم يحي الخواجة، التجريب المسرحي بين التنظير والتفعيل، مجلة فصول، المسرح والتجريب، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1995، المجلد 14، ج02، العدد الأول، ص109.

الجدلي و المتكامل فالتجريب المستمرّ هو ما يهب الكتابة شرعيتها، وذلك لما يتوفرّ عليه من سمات فذّة وآفاق غير محدودة، تعود في جوهرها إلى طبيعته الباحثة باستمرار (...) فالبحث هو الذي يُحفز الكاتب الروائي على تجاوز الأشكال المستهلكة و العميقة وإلى تجريب أدوات جديدة وخلق أشكال حية»[1] حيث لا يمكن فهم أحدهما دون الآخر.

ويضيف في نفس السياق الدكتور **الطاهر همامي** قائلاً «التجريب قرين الإبداع، والمسكون به لا يسكن ولا يهدأ له بال بحثاً عن الأفضل والأكمل ونزوعاً إلى المطلق»[2].

كما يتحدث **محمد برادة** عن ثلاثية: التجريب والإبداع والحرية، فالحرية عنده تمنح للمبدع مساحة واسعة للتعبير والتجريب وزوالها يعني أن الإبداع سيكون نمطي مُكرر «فالإبداع لا يتحقق إلا من خلال استقلالية تحمي المبدعين من التبعية لمحافل سلطة أخرى، ويتيح لهم أن يصوغوا رُؤاهم وفق تفاعل وتجارب تكون الذات المبدعة فيها هي عَصَبُ الموضوع وحامله.»[3]، فالحرية تفتح المجال للمبدع لأن يسأل ويشك ويعبر ويخلق ويجرب وبدونها يبقى الإبداع تقليد وتلميق، مع وجوب التنويه إلى أن الحرية لا تعطي الحق لصاحبها بخرق المألوف لمجرد مواكبة الموضة أو تشجيعاً للمختلف «خاصة ما يتعلق بضرورة توفير الشكل الملائم حتى لا يكون الإبداع مجرد تكرار أو محاكاة لأنموذج مكرسّ»[4].

فليس كل مُخالف مبدع، ولا كل خارق للمألوف عميق وناقد، فكل افتراء يختبئ تحت عباءة الحرية هو تشويه للفن والجمال ـ لذلك قلنا سابقاً ـ إن التجريب يتطلب كاتباً فَطِناً

---

[1] بوشوشة بن جمعة، التجريب وإرتحالات السرد الروائي المغاربي، المغاربية للطباعة والنشر والإشهار، تونس، ط01، 2003، ص103.

[2] الطاهر الهمامي، التجربة والتجريب في الشعر التونسي الحديث (أفكار ورؤوس أفكار)، الحياة الثقافية، عن منشورات الثقافة والمحافظة على التراث، تونس، العدد 164.

[3] محمد برادة، الرواية العربية ورهان التجديد، مجلة دبي الثقافية، ط01، مايو2011، ص21.

[4] المرجع نفسه، ص21.

ومدركاً لكيفية توظيفه، والبحث الواعي لكيفية التملص من المعتاد والانخراط في التجديد وهذا ما نجد **برادة** يعبر عنه بقوله:

«مع ضرورة وعي المبدع للأشكال التي يوظفها، سواء استقاها من الموروث أو من ذخيرة منجز الإبداع الكوني، فإننا نميل إلى إفساح المجال أمام حرية التجريب من غير تحديد مسبق للاتجاه الذي ينبغي للمبدع أن يبلوره، وذلك لاتساع القضايا والفضاءات وطرائق التعبير، فضلا على أن الموهبة والإمكانات الفردية هي العنصر الحاسم في تحقّق التجربة الإبداعية»[1].

ج2ـ التجريب حداثة وتجديد:

اقترن التجريب بمدلولات وتصورات كثيرة، أهمها الحداثة التي تتماهى مع فكرة التجريب وتندرج ضمن نفس الإطار المفاهيمي له، في رفض الأنماط السائدة والنماذج النمطية الاستنساخية وتجاوزها إلى التعبير عن روح العصر والمستجدات التي تطرأ عليه.

فالتجريب الذي يعتنق التمرد راية له هو تمثيل لقيم وأسس **الفكر الحداثي**، هذا الفكر الدائم الانسياب الذي يصعب القبض عليه هو الآخر لتحديد مفهوم شامل جامع له حتى أننا لا نكاد نجد باحثَين يتفقان على تعريف واحد لأنه «مفهوماً حضاري شمولي يَطال كافة مستويات الوجود الإنساني حيث يشمل الحداثة التقنية والحداثة الاقتصادية، وأخرى سياسية وإدارية واجتماعية، وثقافية وفلسفية...»[2]، حيث أن مفهوم الحداثة اتصل في البداية بكل ما هو جديد ومغاير لما هو تقليدي أو مألوف غير أن هذا المفهوم لم يكن ثابتاً أو موحداً، فكل باحث أو دارس يُعرف يُعرفها بحسب ما يلائم ميدان تخصصه ورؤيته الخاصة مما أفضى إلى تعدد التعريفات وتباينها.

[1] محمد برادة، الرواية العربية ورهانات التجديد، ص22.

[2] محمد سبيلا، الحداثة وما بعد الحداثة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط01، 2000، ص07.

و**الحداثة** هي مفهوم غربي ظهر في أواخر القرن التاسع عشر على يد **شارل بودلير** CHARLES BAUDELAIRE* (1821– 1867)، الذي يُعد حجر الزاوية في نشأة الحداثة الأدبية والركيزة التي انطلق منها من خلال باقة أزهاره **(أزهار الشر 1857)** التي أحدثت اضطراباً في مدلول الشعر فغدت رؤيته سمات إلى ما عرف فيما بعد بالحداثة.

«لقد قامت الحداثة نظرياً على ضرورة تجاوز كل العوائق التي تقيد العقل والحياة، والانفتاح على المستوى الفكري والفني إذ: ينطوي فعل التجاوز على عملية لهدم البناء، هدم على مستوى الادب لتقاليد بنية الشكل المنغلقة على مضامينها، وبناء هو شكل فني قابل باستمرار للتجديد»[1]فحين التسليم أن الحداثة قامت على مبدأ التجاوز لأنها عمدت إلى تحطيم النماذج التقليدية، واستنكار القوالب الجاهزة في الكتابة وجميع مجالات الحياة، ويتضح هذا التجاوز من خلال اشتغال الحداثيين على خلق وابتكار كل ما هو جديد للتعبير عن الذات ومواكبة روح العصر وتحولاته فإن؛ التجريب يلتقي هنا مع الحداثة بوصفه الأداة التي تسمح لهذا التجاوز بأن يحدث ويتحقق ذلك «إن الحداثة في ظل ثنائية الهدم والبناء تعني التجاوز الدائم للقيم المعرفية والأشكال الفنية على السواء، والابتكار الدائم لقيم أخرى لا تحل محلها، بل تتجاوز هي الأخرى نفسها، ضمن أفق لا ينتهي حركية دؤوب لا تتوقف من الخلق والتجريب.»[2]، وهذا يعني أن كل فعل هدم لقديم في الحداثة يقابله فعل بناء لجديد، فالهدم فيها ليس لمجرد الاعتراض والاستنكار بل يأتي كخطوة واعية نحو التأسيس والتجديد.

* شارل بيير جوزيف فرونسوا بودلير: شاعر وناقد فرنسي، يعتبر من رموز الحداثة في العالم، هو أول من كتب ما يعرف بقصيدة النثر في الشعر الفرنسي من أبرز أعماله: ديوان (أزهار الشر) 1857.

[1] سليمة مسعودي، الحداثة والتجريب في تشكيل النص الشعري المعاصر ـ دراسة في شعر أدونيس ـ عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، إربد، الأردن، ط01، 2020، ص25.

[2] المرجع نفسه ص25.

إذ يرى أدونيس شيخ الحداثة عند العرب أن التجريب هو الوسيلة الفعالة نحو تحقيق الحداثة حيث يقول «إن ما يضفي أهمية فريدة على الكتابة هو أنها تهدم وتعيد البناء، وتنزع أقنعة الزيف. علينا أن نكتب من أجل تدمير كل ذلك بغية تجاوزه.»[1]

ومع ذلك فإننا لا نستطيع أن نوجز ونختزل الحداثة في التجريب ولا التجريب في الحداثة، والدليل أننا نجد تجارب أدبية سابقة فيها نزعة تجريبية كالشعر مثلاً الذي تغير وتطور عبر الأزمان والعصور سواء في شكله ومضامينه أو خصائصه، فأضيف له، كما حُذف منه.

أو فن المسرح الذي عرف هو الآخر التجديد بالإضافة والحذف منذ العصور الأولى له «عندما اكتشف إيسخلوس ممثله الثاني وكذلك بما قام به سوفوكليس من اكتشاف ممثله الثاني...»[2]، فضلا عن الأغاني والباروكة والأقنعة...واكتشافات وإبداعات أخرى كثيرة.

ألا يُمكن اعتبار كل هذه الممارسات ضرباً من ضروب التجريب؟

لنستشف مما سبق أن التجريب هو تجسيد للحداثة، ولكن لا يمكن أن نعتبر التجريب حداثة ويؤكد هذا جابر عصفور في قوله «التجريب هو مغامرة البحث وحرية الفكر والإبداع ووضع كل شيء موضع السؤال، هو الوجه الآخر من الحداثة.»[3]

فالحداثة برنامج ومشروع تام متكامل يقوم على إعادة بناء الرؤى من خلال مجافاة الماضي وإحداث قطيعة غائرة مع الثوابت والأسس القديمة، أما التجريب ورغم أنه أحد أهم وسائل الحداثة ورغم أنه يقوم على التجاوز والخوض في كل ما يمكن أن يكون مغامرة لكنه لا يقوم على رفض أو لا يشترط ذلك، فالحداثة رأت أن التراث عبئاً وجب التخلص منه أما التجريب فهو ينهل من التراث ويستلهمه ويعيد صياغته وقراءته وفق رؤى جديدة وهذا ما

---

[1] المرجع نفسه، ص36.

[2] باربرا لاسوتسكا بشونباك، المسرح والتجريب ما بين النظرية والتطبيق، تر: هناء عبد الفتاح، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 1999، ص 13.

[3] جابر عصفور، المسرح والتجريب، مجلة فصول، ع04، ج01، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، 1995، ص13.

عبر عنه الكاتب هيثم يحيا خواجة في حديثه عن التجريب في المسرح، حيث أقر أن «التخلي عن تقاليد المسرح والابتعاد عن التراث والواقع المعيش هو أول خطوة من خطوات التجريب، مع أن الثابت عبر كل العصور أن أحسن العروض التجريبية هي التي ظلت مرتبطة بما تقدم، لأنها استندت إلى فن أصيل، وأفادت من تجربة مديدة هي ذوب قرائح مبدعين كبار.»[1]

أما في المجال الروائي فنرصد رأي بوشوشة حول علاقة التجريب الروائي بالحداثة فيقول:

«فالبحث هو الذي يغري الروائي بارتياد أفقٍ للكتابة الروائية بغية تحقيق المغايرة للسائد السردي، ممّا يكسب هذا النوع من الكتابة الخارقة للنموذج الروائي بعض العلامات الدالة على حداثتها، فيكون **التجريب أحد آفاق الحداثة الروائية**، وأحد أسئلتها ورهانا من رهاناتها، وإن كان **من العسير اعتبار التجريب حداثة** بحكم أنه يمثل تنويعاً في مركّبات النص السردي بحثاً عن الكتابة المغايرة للنموذج الروائي التقليدي تصوّرا وممارسة في آن»[2]، فالتجريب عنده لا يرقى إلى مستوى الحداثة بمعناها العميق والشامل فهي ليست مجرد تجديد شكلي أو مغامرة أسلوبية، بل هي مشروع فكري وجمالي متكامل يحمل في جوهره قلقاً معرفياً ووعياً حاداً بالواقع، إلى جانب تصور شامل يمس مختلف مناحي الحياة، أما التجريب على أهميته يبقى وسيلة تستخدم في سبيل تحقيق تلك الغاية الكبرى التي تمثلها الحداثة على الرغم أن «كلاهما يطرح الإشكال والالتباس أكثر مما يعرض من أجوبة ومعرفة ويقين»[3].

---

[1] هيثم يحيا خواجة، التجريب المسرحي بين التنظير والتفعيل، مجلة فصول، المسرح والتجريب، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1995، ص110.

[2] بوشوشة بن جمعة، التجريب وإرتحالات السرد الروائي، ص07 ـ08.

[3] المرجع نفسه، ص 10.

2ـ مجالات التجريب:

الحق أن محاولة الإمساك بمفهوم التجريب صعبة نظراً لكونه أحد الركائز الأساسية في العديد من المجالات المعرفية خاصة وأنه ارتبط ارتباطاً وثيقاً بالبحث العلمي، إلا أن معانيه وأبعاده لا تقتصر على هذا الحقل المعرفي بل تتعداه إلى مجالات أخرى فلسفية، فنية، أدبية ...وحتى الحياة اليومية لذا وجب علينا قبل التطرق لمفهوم التجريب روائياً تحديد السياق الذي نشأ في أحضانه وكيفية تسلله إلى ميدان الأدب.

وبناءً على ما سبق يبرز التساؤل حول كيفية تعريفه في مختلف العلوم بشكل عام وفي ميدان الأدب خاصة مع تحليل أبعاده وتقنياته في تحليل النصوص الأدبية وفهم الإنتاج الأدبي، ويتضح هذا بشكل أكبر في الجانب التطبيقي من خلال تحليلنا للروايتين واستكشاف تقنيات التجريب المستخدمة فيهما.

أـ العلوم والطب:

إن ميلاد التجريب كان مع العلوم التجريبية التي تعتمد أساساً على الملاحظة، الاختبار والتجريب.

فالتجريب في الأصل هو إجراء تجارب واختبارات للتأكد من صحة الفرضية (الوصول إلى معلومات) أو لاكتشاف شيء جديد يمكن أن يساهم في بناء المعرفة، ف «كلمة تجريب مأخوذة في الأساس من العلوم"..."علوم الطبيعة، وحينما يريد المرء أن يعثر على شيء جديد على تأثير جديد حينئذً عليه أن يُجَرّبَ»[1]. فقد ساعد التجريب في إضفاء طابع الدقة والموضوعية على المعرفة العلمية، مما جعل العلوم تتطور تطوراً ملحوظا، كما أنه يسَّر على العلماء اكتشاف القوانين العلمية وصوغ النظريات التي بنية عليها التقنيات الحديثة.

[1] مارتن إسلن، نقلا عن ليلى بن عائشة، التجريب في مسرح السيد حافظ، مركز الحضارة العربية، القاهرة، مصر، ص21.

و«مصطلح التجريبية experimental مصطلح علمي استخدمه **داروين***في نظرية(التحوّل)بمفهوم التحرر من النظريات القديمة في محاولة لاستكشاف الحقائق العلمية الجديدة كما استخدمه أيضا **كلود برنارد*** في بحثه (مقدمة في دراسة علم الطب التجريبي) بهذا المعنى.»

ويؤكد هذا الأخير أن التجريب يقتضي فعل التجاوز بالإضافة أو التعديل، الأمر الذي سيؤدي حتما إلى التغيير على عكس الملاحظة (l'observation) التي تكتفي بالوصف التقريري المباشر للظاهرة دون أدنى تعديل أو إضافة»[1].

ذلك أن الملاحظة وحدها قد تكون خطوة هامة ولكنها لن تكون ذات قيمة مالم تترجم إلى فعل ملموس وهذا يؤدي إلى الجمود أو التراجع، فالتجريب هو استجابة تساهم في التقدم أو التغيير بشكل إيجابي في رأيه.

ب ـ التجريب في ميادين الفن المختلفة:

إن مصطلح التجريب لم يبق حبيس العلوم، بل تجاوز المختبرات العلمية ليتموضع في ميدان الفكر والأدب والفن كوسيلة للتعبير الجمالي والتطور، وباعتبار أن التجريب في جوهره يقوم على الاختبار والتجديد بعيداً عن النمطية فقد؛ كان الفنان في طليعة من بادر به استناداً على مشاعره الخاصة وقريحته الداعية إليه باسم الإبداع فهو يمتلك القدرة والدوافع

* شارلز داروين(1809ـ1882): عالم طبيعي بيولوجي إنجليزي الجنسية، طور النظريات الخاصة بأصول الأنواع من خلال كتابه المشهور "أصل الأنواع" 1859، وقد أحدث ثورة في مجال العلم والبيولوجيا بنظرياته.

* كلود برنارد(1813ـ1878): عالم فيزيولوجي فرنسي مؤسس المدرسة التجريبية العلمية، مكتشف دور الكبد في المحافظة على السكر في الدم، ودور الجهاز العصبي في التمثيل الغذائي للسكر وغيرها من الاكتشافات

[1] كلود برنارد، الطب التجريبي، تر: يوسف مراد وحمد الله سلطان، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، مصر، ط01، 2005، ص14.

على المخاطرة والتجربة مما يضعه في قلب التجريب مرغماً لا مخيراً، فتجاوز بذلك حدود عصره من خلال تقديم أفكار وأشكال مبتكرة.

ب 1 ـ التجريب في الفن التشكيلي:

عرف الفن التشكيلي نقلة نوعيّة في مساره تمثل في التجريب والمغامرة وذلك بالخروج عن القوالب الكلاسيكية والمناهج المفروضة الصارمة، وقد قاده فنانون مثل "إدوارد مانيه" و"كلود مونيه"، حيث شكل كل منهما نقطة انطلاق نحو كسر القيود الأكاديمية الصارمة والبحث عن تعبير بصري أكثر حرية وصدقاً، إذ أصبح هذا المجال سرحاً رحباً للتجريب والابتكار الحر، يبدع فيه الفنان كيف ما يشاء بالمزج بين الرسم والنحت، أو استعمال مواد غير الألوان كقطع القماش أو الجرائد أو أي مواد أخرى لا تمت لوسائل هذا الفن بصلة، فكان الانفتاح على التجريب والابتكار في الانطباعية بمثابة الشرارة الأولى لظهور سلسلة من الحركات الفنية الحديثة التي غيرت مفاهيم الفن والتعبير، وفي هذا تقول ليلى بن عائشة: «ففي الثلث الأخير من القرن التاسع عشر ظهرت الحركة الانطباعية على يد كل من "**إدوارد مانيه**"* و"**كلود مونيه**"*بابتكارهما لأساليب جديدة حررتهما من الطريقة المتبعة في التصوير قديما، فقد سمح لهما هذا الاكتشاف اعتماد طرائق جديدة في فن التصوير بالاعتماد على تأثير ضوء النهار انطلاقاً من انعكاسه على الطبيعة في الهواء الطلق. وقد نتج عن هذا ظهور المدرسة الانطباعية ثم برزت إلى الوجود الحركة التكعيبية، ثم جاءت بعدها الحركة التجريدية ثم المستقبلية فالتعبيرية...وغيرها»[1].

* إدوارد مانيه(1832-1882)، رسام فرنسي ولد بباريس تأثر برواد الانطباعية، من بين لوحاته المشهورة "غداء فوق العشب" و "أوليمبيا".

* كلود مونيه، (1840-1926)، رسام فرنسي اكتسب شهرته من خلال لوحته الانطباعية "إشراق شمس" 1874 والتي اكتسبت المدرسة الانطباعية اسمها منها.

[1] ليلى بن عائشة، التجريب في مسرح السيد حافظ، ص19

ب 2 ـ التجريب في المسرح:

ظهرت بوادر التجريب في المسرح الأوروبي بعد أن ابتعدت الدراما عن الدين والكنيسة فبعد صدور قرار يحرم ويجرم العروض المسرحية داخل الكنيسة تحولت العروض المسرحية من الكنيسة إلى الشوارع العامة، وحين أُلقي بالمسرح في أحضان الساحات الشعبية وخرج من قبضة الكنيسة بدأ الفنان المسرحي بالتجديد والابتكار وأطلق العنان لمواهبه لأنه اكتسب الحرية الكافية التي تمكنه من الإبداع والتجديد والابتكار، «فالمسرح لا يزدهر كأي فن من الفنون الإنسانية الأخرى بغير التجريب الدائم والمغامرة المستمرة مع الجديد، لأن المسرح يستهدف سبر أغوار التجربة الإنسانية المتحولة دوماً المتغيرة دائماً»[1].

في حين تذهب **باربرا لاسوتسكا** في كتابها "التجريب والمسرح" لأبعد من ذلك حيث تعتبر المسرح تجريب دائم منذ نشأته وهي ترجع أصوله إلى «ما قام به إيسخلوس عندما اكتشف ممثله الثاني، وكذلك بما قام سوفوكليس من اكتشاف ممثله الثاني ...»[2] وتضيف أن التجريب «قد حدث عندما لفظ" تالما TALMA " الزي الباروكي، ووضع بديلا عنه "رداء" واسعا »[3] ، فالمسرح في رأيها ميدان لا يتوقف عن التجريب منذ نشأته إذ يشكل بطبيعته فضاءً خصباً للتجديد المستمر والتفاعل الحي مع التحولات الثقافية والاجتماعية والجمالية لكل عصر وهو دائم البحث عن أساليب جديدة للتعبير عن الذات البشرية ومجارات نبض الحياة وتغيراتها المتسارعة، ولذلك كان التجريب فيه سمة أصيلة من سماته تعبر عن حيويته وقدرته على الانفتاح على أشكال وأفكار متعددة.

---

[1] صبري حاف، التجريب والمسرح، دراسات ومشاهدات في المسرح الإنجليزي المعاصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1984، ص07.

[2] باربرا لاسوتسكا بوشنباك، المسرح والتجريب ما بين النظرية والتطبيق، ص12.

[3] المرجع نفسه، ص12.

وهنا قسم الناقد المغربي **محمد أمنصور** التجريب في المسرح إلى:[1]

تجريب عام: وقصد به تلك المحاولات التي تمت عبر التاريخ المسرحي من إسخيلوس إلى بداية هذا القرن، وهو تجريب كان يتم بطريقة تلقائية إذ أن كل مبدع يحاول في عمله اللاحق أن يضيف جديداً إلى عمله السابق.

تجريب خاص: وهو العمل الذي تقوم به مجموعة معينة، وهي تسعى نحو البحث عن صيغ جديدة في تعاملها مع النص الدرامي ومع النص السينوغرافي ومع الممثل ومع الجمهور، بل ومع مكان العرض (قاعة المسرح) ومع كل مكونات العرض المسرحي.

وهو يُعرف التجريب المسرحي أنه «عبارة عن اقتراحات في مجالات الإبداع المختلفة، اقتراحات يقصد بها خلخلة ما هو سائد من أجل فتح آفاق جديدة. وإثارة أسئلة جديدة، والبحث عن صيغ جديدة للخطاب والتواصل»[2].

ب 3 ـ التجريب في الشعر:

يعتبر التجريب في الشعر من بين أبرز القضايا التي استحوذت على اهتمام الشعراء المعاصرين لما يمثله من مساحة واسعة حرة للتعبير والانفلات من القيود التقليدية، فهو مسعى إبداعي للشعراء من خلال اكتشاف آفاق تعبيرية جديدة تعكس تحولات الذات والمجتمع وتستجيب لتغيرات الثقافة والفكر، إذ أصبح ضرورة فنية تفرضها التحولات الجمالية والثقافية لا مجرد ترف إبداعي «فلمواكبة الشعر روح الحياة ومتغيراتها وصيرورتها الزمنية لابد من السعي نحو الخلق والتجريب والإنتاج (...) و التجريب هو ما يجعل الكتابة تجربة

[1] ينظر: محمد أمنصور، استراتيجيات التجريب في الرواية المغربية المعاصرة، ص75ـ76.
[2] نفسه، ص76.

إنتاجية تبدل عاداتها اللغوية والتخييلية والإيقاعية والدلالية والمعمارية باستمرار، وهو ما يضمن أن يكون الشعر صيرورة لانهائية من الاحتمالات الشكلية والدلالية.»[1]

وعلى هذا الأساس لا يؤخذ التجريب الشعري على أنه بَذخ فني أو عبث بالشكل أو التجريب من أجل مواكبة الموضة الكتابية، بل هو استجابة لمتطلبات العصر ووعي الشاعر به وبتحولاته وتعكس قلقه الإبداعي، فضلاً على أنه يعمق أفق التلقي فهو يجبر القارئ على التأويل بدلا من اقتصاره على التلقي السلبي الجامد وهذا ما يجعل القراءة مماثلة للكتابة ولا تقل عنها أهمية، حيث يعد «التلقي عاملاً حاسماً في تحديد ملامح الشعرية»[2].

وقد أوجز "**محمود الضبع**" في كتابه **غواية التجريب** أهم ملامح التجريب التي مست القصيدة العربية المعاصرة فيما يلي:[3]

ـ التجريب على مستوى الشكل:

- ✓ اتكأت القصيدة على الأنماط والبنى السردية.
- ✓ نفي الحدود الفاصلة بين الأنواع والتراجع عن قوانين النقاء والوحدة.
- ✓ التجريب في اللغة والتركيز على الدلالات اللغوية.
- ✓ التجريب على مستوى التشكيل البصري للقصيدة.
- ✓ التجريب المعتمد على العمل الواحد بوصفه سياقاً متحداً وإن تعددت تقسيماته الموضوعية.

ـ التجريب على مستوى الموضوع:

---

[1] سليمة مسعودي، الحداثة والتجريب، ص 36ـ37.

[2] محمود الضبع، غواية التجريب ـ حركة الشعرية العربية في مطلع الألفية الثالثة ـ الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2014، ص87.

[3] المرجع نفسه، ص137.

- ✓ التجريب على مستوى استلهام التراث وبعثهن بإعادة تأويله واكتشافه ثم بعثه من جديد في إيقاع جديد، ولغة تواصل جديدة.
- ✓ التجريب على مستوى الحكي عن الجسد والخبرة الجسدية.
- ✓ التجريب على مستوى حكي خبرات الحياة الشخصية المباشرة (التفاصيل اليومية).
- ✓ التجريب على مستوى اعتماد تيمة السحر، وإعادة خلقها في تشكُّل يجسد لصراع الذات/الأنا مع السلطة الشعبية المهيمنة.

ب 4 ـ التجريب في القصة القصيرة:

عرف فن القصة القصيرة تحولات وتجديدات كثيرة ومستمرة ـ ولايزال حتى الآن ـ حيث انفتح على الكثير من الآليات السردية الجديدة التي جعلت منها مجالاً للتجريب يسعى إليه أغلبية الكتاب المعاصرين، وذلك لما منحته لهم من حرية في التعبير ولانفتاحها على مختلف التأويلات.

فاستحدثت بفضل خصائصها الفنية وما تتمتع به من مرونة قادتها إلى التجديد؛ شكلاً فنياً مغايراً للشكل التقليدي «فالقصة القصيرة ليس لها قالب جوهري تبنى عليه كيانها الفني، ومن ثمة فإن افتقادها لهذا القالب جعلها أكثر مرونة وحيوية (...) لأن إطاره الذي يرجع إليه لا يمكن إلا أن يكون الحياة الإنسانية برمّتها، وهو لابد أن يختار دائما الزَّاوية التي يتناولها منها، وكل اختيار يقوم به يحتوي على إمكانية قالب جديد»[1].

إن التجريب في القصة القصيرة كان بابتكار طرائق وأساليب جديدة في التعبير فرضتها ظروف العصر وتسارع الأحداث فيه، مما ولد أنواع جديدة في القص كالقصة القصيرة جداً، القصة الومضة، القصة اللقطة، القصة المكثفة والخاطرة القصصية...ولكن هذا «التجريب لا يعني الخروج عن المألوف بطريقة اعتباطية، ولا اقتباس وصفات وأشكال جربها آخرون في سياق مغاير، **إن التجريب يقتضي الوعي به** أي توفر الكاتب على معرفة

[1] شعبان عبد الحكيم محمد، التجريب في فن القصة القصيرة من 1960-2000، ص14.

الأسس النظرية لتجارب الآخرين وتوفره على أسئلته الخاصة التي يسعى إلى صياغتها صوغا فنياً يستجيب لسياقه الثقافي ورؤيته للعالم، هذا **الوعي بالتجريب** يضمن للكاتب أن يتعامل تعاملا خلاقاً مع حصيلة الإنتاجات القصصية سواء انتمت إلى التراث أو إلى الذخيرة العالمية الحديثة»[1]، ما يعني أن تميّز ونجاح هذا التجريب مرهون بوعي الكاتب بجمالياته وكيفية توظيفه، وإلا أضحى مجرد فوضى لا هدف منها أو فيها.

3ـ التجريب الروائي:

أـ عند الغرب:

إن مصطلح التجريب وليد الغرب ـ كما ذكرنا سابقاً ـ إذ كان ميلاده من صلب العلوم الطبيعية، غير أنه لم يقف عند هذا الحقل المعرفي بل ارتحل بعيداً صوب حقول معرفية أرحب مؤسساً لآفاق جديدة من الإبداع، ولعل الأدب أهم هذه الحقول لما أحدثه فيه وفي الرواية خاصة من ثورة قلبت أسسها ومبادئها رأساً على عقب.

لقد دخل التجريب إلى الرواية متسللاً على يد الكاتب الفرنسي **إميل زولا** Emile* Zola(1840-1902) الذي كان يحمل شعار «**الأدب مُحدَّد اليوم بالعلم**»،[2]من خلال كتابه "**الرواية التجريبية**" 1879م، متأثراً بالمنهج التجريبي العلمي **لكلود برنارد**، وهذا ما أكده محمد برادة في قوله: «(...) إلا أن هذا الاستعمال الأول اقترن بمشروع زولا الرامي إلى بلورة المذهب الطبيعي للوصول إلى "العلمية" في الأدب، على غرار ما أنجزه علماء الطبيعة والطب، وكان زولا يتقصد من وراء ذلك التوصيف، أن تكون الرواية ثمرة تجربة منبنية على

---

[1] محمد أمنصور، استراتيجيات التجريب في الرواية المغربية المعاصرة، ص76.

[*] إميل زولا: كاتب وروائي فرنسي، من مؤسسي المذهب الطبيعي خلال القرن 19، هو أول من استخدم مصطلح "التجريب" في الكتابة الروائية إعلانا عن ميلاد "التيار الطبيعي" في الأدب.

[2] بيير شارتييه، مدخل إلى نظريات الرواية، تر: عبد الكريم الشرقاوي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط01، ص150.

تجميع الملاحظات والحقائق والمعطيات قبل صياغتها في نسق روائي يضفي عليها صدقيّة، تضاهي صدقية الحقائق المتصلة بالتجارب العلمية»[1].

فقد دعا إميل زولا أن تكون الكتابة الروائية أشبه بالتجربة العلمية، لتغدو تجربة لفهم وتفسير الواقع بطريقة علمية تستند إلى الملاحظة والتحليل والدراسة الموضوعية وإلى مفاهيم علمية (الوراثة، التحليل النفسي...) ومبدأ الحتمية، وهنا لابد من التوقف عند السؤال الجوهري الذي طرحه بيير شارتييه في مؤلفه "مدخل إلى نظريات الرواية" قائلاً: «ماذا ستكون التجربة بالنسبة للكاتب الروائي، بعد أن أقام الشخصيات والظواهر على "الأرضية الصُّلبة" للملاحظة؟»[2]

وهو بهذا قد وضع الرواية موضع التجربة في المختبر، رواية تسيرها مبادئ العلم، فكما يضع العالم مادة معينة تحت المجهر كذلك فعل زولا مع شخصياته التي كان يضعها في بنية اجتماعية معينة، ثم يقوم بمراقبة استجاباتها ضمن هذه البيئة وفسر ردود أفعالها بأنها أسباب بيولوجية محضة، «فالقائم الأدبي بالتجربة، يجعل الشخصيات تتحرّك في قصة تفصيلية ليظهر فيها أن تتالي الوقائع سيكون كما تتطلَّبه حتمية الظواهر المعروضة للدرس»[3]،

صحيح أن زولا شكل لحظة فارقة في مسار الرواية، حيث «أمسى الأدب في النصف الثاني من القرن التاسع عشر يتميز بالرواية الاختبارية وأضحى إميل زولا رائدها»[4] الذي جمع بين الأدب والعلم في "**الرواية التجريبية**"، **لكن السؤال المطروح هنا:** هل تخلى إميل

---

[1] محمد برادة، الرواية العربية ورهان التجديد، ص48.

[2] بيير شارتييه، مخل إلى نظريات الرواية، ص151.

[3] المرجع نفسه، ص151.

[4] كلورد برنارد، إميل زولا، تر: غالية شملي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط01، بيروت، لبنان، 1978، ص31.

زولا عن الجوهر الفني للرواية وابتعد بها عن ذلك؟ وعَبْرَ مسعاه إلى تقييدها بمبادئ العلم هل ضحّى زولا بالفن والتخييل لصالح العلم؟ أم أنه أعاد تشكيله بمنظور جديد؟

إن زولا قد حول الرواية إلى تجربة علمية بوصفها مختبرا، مُدرجاً منهجاً جديدا في الكتابة الروائية وهو بهذا قد خلق نوعاً من الخلط بين **التجريب والتجربة** رغم أنهما «لئن اشتركا في الأصل اللغوي فقد باعدت بينهما الدلالة التي اكتسباها مع الزمن (...) أما **التجربة** فنتاج المعيش وحاصل الخبرة والاحتكاك، وبالتالي فهي لا تتأتّى للشاعر إلا متى حقق كمّا شعريا وأضحى ذا رؤية يُعرف بها وأسلوب يشير إليه، فيما **التجريب** اختبار، فله دلالة البحث والامتحان الدائبين.»[1]، حيث يتوضح لنا أنهما متقاربان في المصدر، وهو مادة: **(ج ر ب)**، لكن لكل منهما معنى مختلف، فالتجربة كما يراها بيير شارتييه في قوله: «ما التجربة العلمية؟ إنها ملاحظة مشارة بهدف المراقبة»[2] وهي مرتبطة بالعلوم التجريبية.

كما أن النقاد قد اتهموا منهج زولا في الفن **بالجفاف الفني**، بل قد اعترف زولا بهذا حين قال: «إن أعمالنا قاتمة، جافة، مؤلمة، لا تؤثر في القارئ ولا تنال إعجابه»[3].

لكن ـ في رأينا ـ أن زولا لم يكن هدفه إلغاء البعد الفني في الرواية، كما قد يفهم من مشروعه الطبيعي، بل كان متيقناً بحتمية إعادة صياغته وفق رؤية علمية دقيقة تستند إلى المنهج التجريبي فهو قد عَقْلَنَ الرواية أكثر مما فنَنَها وهذا مالم يأتِ على هوى الذائقة التي كانت تنظر للرواية على أساس من المتعة الجمالية الفنية والتخييل.

غير أن التجريب لم يقف طويلا عند هذا التيار «فمع ظهور مفهوم مغاير للأدب في نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين، والاتجاه إلى بلورة نظرية أدبية تهتم بغائية

---

[1] الطاهر الهّمامي، التجربة والتجريب في الشعر التونسي الحديث (أفكار رؤوس أفكار)، مرجع سابق، ص37.

[2] بيير شارتيه، مدخل إلى نظريات الرواية، ص151.

[3] كلود برنارد، إميل زولا، ص39ـ40.

الكتابة وعلائقها باللغة والواقع والمرجعية (على نحو ما فعل الشاعر مالارميه، والروائيون: فلوبير، وبروست، وجويس...»[1]، فظهر بذلك توجه جديد يقوم على كسر البنية الكلاسيكية للنص الذي يمكن أن نطلق عليه تيار **التجريب الحداثي** في منتصف القرن العشرين، والذي تصدر المشهد الأدبي على يد مجموعة من الروائيين والكتاب اعتنقوا طقوساً جديدة في الكتابة الروائية على رأسهم(ألان روب جرييه، نتالي ساروت، ميشال بوتور...)

حيث لم يعد الكاتب عالماً ولم يعد هدفه فهم الإنسان علمياً، بل أضحى هدفه الخروج بالكتابة من حدودها التقليدية وتجريب طرق جديدة في التعبير، هذا التوجه الجديد الذي عُرف "**بالرواية الجديدة**" والتي أقر روادها بضرورة تجاوز الأنماط السائدة، عبر جنوح الروائي نحو الحرية المطلقة في الخلق والإبداع ذلك أن القوالب الجاهزة تقيد حرية الكاتب في الإبداع، فالرواية الجديدة جاءت كمشروع تجريبي للكتابة.

فألان روب جرييه(1922-2008) من خلال كتابه "**نحو رواية جديدة**" 1963 «فتح الباب على زمن روائي جديد ساد عقد الستينات وتميز بالبحث والتجريب وهذا الزمن هو ما يطلق عليه النقاد اسم الرواية الجديدة أو الرواية التجريبية»[2]، والذي صرح أن «قوّة الروائي هي في أنّه فعلاً يخلق بكل حرية وبدون نموذج»[3]، ذلك أن هذه الحرية تمنحه مساحة واسعة للتجريب وبالتالي الإبداع.

كما نجد **نتالي ساروت (1900-1999)** تقر بأهمية البحث والحرية للروائي حتى يتأتى له الإبداع «هذا البحث الذي يحث الروائي على استغلال مادة جديدة ومجهولة وذات صمود أمامه، هو ما يثير فضوله وانفعاله ويُغريه بالتجريب (...) يُحفز الكاتب الروائي إلى

[1] محمد برادة، الرواية العربية ورهان التجديد، ص48.

[2] لطيف زيتوني، الرواية العربية، البنية وتحولات السرد، مكتبة لبنان ناشرون، لبنان، ط01، 2012، ص31.

[3] محمد الباردي، إنشائية الخطاب في الرواية العربية الحديثة، من منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2000، ص246.

تجاوز الأشكال المستهلكة والعقيمة وعلى تجريب أدوات جديدة وخلق أشكال حية...»[1]، وهذا يؤكد أن التجريب عند الغرب ارتبط بحرية الروائي وقدرته على التجديد وطرح الأسئلة والبحث، بل وقد أعادت أسباب ظهور الرواية الجديدة إلى عصر الشك الذي كان يعيشه الإنسان الأوروبي والذي أرغمه على خلق شكل روائي يتناسب ومختلف التحولات التي أصابت هذا العصر.

يرى عبد المالك مرتاض أن «أهم ما تتميز به الرواية الجديدة عن التقليدية أنها تثور على كل القواعد وتتنكر لكل الأصول، وترفض كل القيم والجماليات التي كانت سائدة في كتابة الرواية التي أصبحت توصف بالتقليدية، فإذا لا الشخصية شخصية، ولا الحدث حدث، ولا الحيز حيز، ولا الزمان زمان، ولا اللغة لغة، ولا أيشيء مما كان متعارفا في الرواية التقليدية متآلفاً»[2]، كما أرجع عوامل نشأتها عند الغرب إلى ما يلي:[3]

- ✓ الحرب العالمية الثانية.
- ✓ الحرب التحريرية الجزائرية.
- ✓ استكشاف السلاح الذري.
- ✓ غزو الفضاء.

وهكذا كانت رحلة التجريب في الرواية الغربية من **التجريب المخبري** مع إميل زولا إلى **التجريب الحداثي** على مستوى المضامين والتقنيات مع الرواية الجديدة بعد الحربين العالميتين وصولا إلى **التجريب المعاصر (الألفية الثالثة)** الذي أصبح أكثر انفتاحاً فيما

---

[1] نتالي ساروت، الرواية الجديدة والواقع، تر: رشيد بن حدو، وزارة الثقافة والرياضة، الدوحة، قطر، ديسمبر 2018، ص23.

[2] عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، عالم المعرفة، الكويت، ديسمبر ،1998، ص48.

[3] المرجع نفسه، 51-57.

يعرف بالتداخل الأجناسي والرواية الرقمية، الأدب التفاعلي، خيال علمي... إذ لم يعد هناك شكل روائي ثابت يرسى على قاعدة معينة وهو ما عرف بأدب ما بعد الحداثة وانفجار الأشكال.

ب ـ عند العرب:

إذا كان ما سبق هو حال التجريب في الرواية الغربية، الذي نشأ وتطور في أحضانها، فما هو حاله في الرواية العربية؟ وهل كان هذا المصطلح نتيجة لظروف وانعكاسات وتطورات عربية؟ أم أنه وافد إلينا من الغرب كمعظم المصطلحات الأدبية التي كان منبتها غربي ثم قامت المنظومة النقدية العربية بتبنيها؟

يرى شكري عزيز الماضي في كتابه "أنماط الرواية العربية الجديدة" أن ظهور هذا النوع الجديد من الكتابة في الساحة العربية يستند إلى:[1]

- ✓ أسس ومرتكزات أدبية وثقافية وسياسية وحضارية محلية.
- ✓ الانفتاح على التراث القصصي القديم.
- ✓ هزيمة1967 التي أسفرت عن اهتزاز الثوابت الوطنية والتاريخية وفقدان النموذج القيادي، بل إنها تعد حجر الزاوية في كل ما جرى.
- ✓ إضافة إلى عامل المؤثرات الأجنبية.

[1] ينظر: شكري عزيز الماضي، أنماط الرواية العربية الجديدة، ص17.

وهذا يعني أن التجريب في الرواية العربية كان استجابة لأزمات الواقع المأزوم فهي تختلف عن الرواية الغربية من حيث الشروط التاريخية لتكونها والمعايير النظرية التي تلائم تشكيلها من جانب الموضوعات والتجارب والأدوات التقنية[1].

لقد انطلقت ملامح التجريب في الرواية العربية مع بداية الستينات، أين شهد المجتمع العربي إحدى أكثر وأكبر الأزمات في تاريخه الحديث، وهي حرب 1967 والتي أسفرت عن هزيمة قاسية للدول العربية وكانت اهذه الهزيمة تأثيرات عميقة على مختلف الجوانب والأبنية على رأسها الأدب التي كانت له بمثابة نقطة تحول ونقلة نوعية في معالمه «حيث نعثر على نصوص رائدة، مثل (تلك الرائحة) لصنع الله إبراهيم 1966 و(أنت منذ اليوم) لتيسير سبول 1968 و(الضحك) لغالب هلسا 1971 و(الجبل الصغير) لإلياس خوري 1977 وروايات إدوارد الخراط على سبيل المثال لا الحصر»[2]

وكما كانت هذه الهزيمة نقطة انكسار الحلم العربي؛ كانت أيضاً نقطة انطلاق لأسلوب كتابة جديدة بدأ معها الاستقاظ من الحلم وتمجيد الشعارات إلى التساؤل المعرفي والتشكيك في المفاهيم المفروضة على العالم العربي «فالهزيمة جاءت لتكشف المخبوء وتقنع المفكرين والمبدعين بأن القومية العربية لا تملك أسباب التحقق والتطور، ومنذ إذ شهدنا لحظة أخرى لفورة إبداعية وفكرية»[3] وذلك بتوجيه الأدب نحو معالجة أسئلة الهوية والواقع والتحولات العميقة التي شهدها المجتمع العربين هذا الواقع الذي «أثبت للعرب ضرورة الرجوع إلى الذات والتاريخ من أجل قراءته وإيجاد الإجابة الكفيلة بمعرفة سبب انكسار الحلم الكبير في

[1] عبد الغني بن الشيخ، الرواية العربية من التقليد إلى التجريب ـ إتجاهات وتحولات ـ دار خيال للنشر والترجمة، برج بوعريريج، الجزائر، 2020، ص104.

[2] محمد برادة، الرواية العربية ورهان التجديد، ص51.

[3] المرجع نفسه، ص17.

الخلاص ، ولم يكن ليتسنى ذلك بالنسبة للروائيين إلا من خلال إثبات القدرة على صناعة شكل روائي مختلف »[1]

وهذا الشكل الروائي المختلف هو نوع من التجديد لخلق رواية ذات طابع محلي تتماشى مع القضايا العربية وتكون أكثر قدرة على مواجهة التحديات والتغيرات التي أعقبت النكسة وهو ما يتوافق تماماً مع مصطلح **التجريب** الذي ولد ونشأ في سياقات غربية، ثم تبنته المنظومة العربية وأضافت له طابعاً محلياً يعكس ثقافتها، فلم يكن التجريب العربي بهذا تقليد أعمى للغرب، بل هو محاولة جادة لفهم الواقع العربي من خلال أسلوب سردي مبتكر، هذا الأخير الذي لم يأتِ لمواكبة التطور الحاصل في العالم فحسب، ذلك أن الروائيين «قد تطلعوا إلى إمكانات جديدة في السرد، حاولوا من خلالها الإسهام في كتابة رواية عالمية»[2]، ولكن كان بشكل كبير من أجل التعبير عن واقعهم بكل احترافية، وهذا يعكس إمكانية البحث والوعي والحرية ـ شروط التجريب ـ لدى المبدع العربي، «فانفتح الروائيون العرب على إمكانات متعددة في تجديد أساليب الكتابة وشق دروب شتى لكتابة المختلف، والخروج من التماثل الذي فرضته ثقافة الحداثة (...) فاتضحت معالم التجريب وانخرط الروائيون في سوق كبير من التجريب والتجريب المضاد وظهرت أشكال واتجاهات تنفلت من فكرة الاتجاه ليصنع كل روائي رواقاً له في عمارة الرواية العربية»[3]، حيث لم يعد الروائي العربي ملتزماً باتباع مدرسة معينة أو قالب محدد في السرد، بل بدأ يبحث عن طرائق جديدة في التعبير بهدف كتابة نصوص مختلفة تتجاوز الأنماط التقليدية والموروثة وحتى الحداثية منها.

4 ـ واقع التجريب في الرواية المغاربية

[1] آمنة بلعلي، سوق الرواية العربية ـ من المختلف إلى ما بعد المختلف ـ مقاربة ثقافية، دار خيال للطباعة والنشر، برج بوعريريج، الجزائر، ط02، مارس 2024، ص 264.

[2] آمنة بلعلي، سوق الرواية العربية، ص265.

[3] المرجع نفسه، ص265.

نشأت الرواية المغاربية متأخرة مقارنة بنظيرتها المشرقية وهذا يرجع لعدة عوامل لعل أبرزها الاستعمار الأوروبي، الذي قيد الحريات الثقافية وفرض لغته ومنع النشر والانفتاح على البلدان العربية... وكانت الرواية في هذه الفترة تعبر عن مسعى الوطن المغاربي في التحرر وإثبات الهوية، وقد أخذت بعد الاستقلال مساراً جديداً من ناحية الموضوعات فأصبحت تُكَرس للتعبير عن قضايا تؤرق الوطن المغاربي كالهجرة، الهوية، الانتماء والمرأة...وانفتحت على تقنيات سردية حديثة كما تفاعلت مع قضايا العصر المتنوعة، واستطاعت أن تواكب الرواية المشرقية كماً ونوعاً.

ولكن هذا التأخر أتاح للرواية المغاربية أن تنطلق من أرضية أكثر نضجاً، حيث مكَّن الإبداع المغاربي من تجاوز الشكل التقليدي للرواية وشكل لدى كتاب الرواية المغاربية وعياً مبكراً بالتجريب خاصة وأن الفضاء المغربي يملك تعدداً ثقافياً ولغوياً أتاح لهم الدخول للتجريب من بابه الواسع، كما أتاح لهم فرصة الاستفادة من التجارب المشرقية والعالمية بعد أن نضجت فيها، وهذا ما يؤكده بوشوشة بن جمعة في قوله:

«إن حداثة عهد التجربة الروائية المغاربية مقارنة بنظيرتها العربية في المشرق، يعلّل إقبال كتابها على التجريب، وتشكلها على رمال متحركة جعلت ارتحالاتها تتعدد من اتجاه لآخر، مما نوع تحوّلاتها البنيوية والدلالية، ومكنّها من أن تصوغ أسئلتها الخاصة التي تشكل العلامات الدالة على خصوصيتها، وتستمد منها ملامح حداثتها وسط تراكمات الجنس الروائي العربي»[1].

فقد دعا **عز الدين المديني** منذ السبعينات وتحديدا عام1972 في مقاله "**التجريب الأدبي**" إلى ضرورة التجريب بقوله: «لقد صار من الضروري القيام بتأملات في مجالات النظريات الأدبية والفنية وتوسيع نطاقها وتعميق أهدافها حتى تبتعد الابتعاد الكلي عن الأدب الساذج والفن العفوي، لقد ضجرنا بطول الزمن من أولئك الذين يلوثون الأوراق بدون جهد

[1] بوشوشة بن جمعة، التجريب وإرتحالات السرد الروائي المغاربي، ص09.

وبدون نظر وبدون إعادة نظر وهم يتخبطون في لوثات هستيرية ينعتها الذوق العام بالأعمال الأدبية والفنية والعبقرية، كما مللنا من جهالة أولئك الذين لا يواكبون عصرهم فيكتبون أشياء ناشزة تاريخيا»[1]، وهذه دعوة صريحة منه إلى حتمية ووجوب تجاوز الأشكال النمطية في الكتابة ومواكبة عصر التجريب من خلال ابتكار أساليب جديدة في السرد، سرد يرافقه الوعي بالتحولات المعرفية والثقافية الحاصلة في العالم، فهو يرى أن «الأدب التجريبي يرادف التفتح واليناعة والخصوبة، وهو أدب البناء والتشييد لأنه يرتكز على أسس ثابتة»[2].

وكانت هذه الدعوة بمثابة الشرارة التي انطلق منها التفكير والبحث في السرد التجريبي في الرواية المغاربية، وبالطبع كأي نظرية جديدة ودخيلة عن الفن والأدب لقيت دعوة "المديني" معاضة وسخط من طرف بعض الكُتاب المغاربة المتمسكين بالتراث الأدبي والثقافي المغاربي حيث نُظر للتجريب على أنه يشكل خطراً على الهوية الأدبية المغاربية، وعموماً «فإن التجريب الروائي في منطقة المغرب العربي قد اتخذ منحيين اثنين: فإذا كان بعض الروائيين قد راهنوا على التراث السردي لتحقيق خصوصية وتأصيل للرواية المغاربية، فإن البعض الآخر قد راهن على المنجز الروائي العالمي، وعلى النصوص الروائية الحداثية التي يزخر بها وأيضا على مستوى وعي كُتابها باللغة عبر الاشتغال المكثف على اللغة بمستوياتها التعبيرية والدلالية "..." فدخلوا بذلك غمار التجريب الشكلي حيث سيتم إنتاج نصوص تترسم خطى النموذج الغربي الحداثي، وتتكأ على المُكون التقني باعتباره مدخلاً رئيسا لإعلان انخراط الرواية المغاربية في زمن الحداثة»[3].

---

[1] عز الدين المديني، الأدب التجريبي، أسسه وغاياته، مجلة الفكر، تونس، ع 03، 1ديسمبر 1969، ص25.

[2] المرجع نفسه، ص26-27.

[3] عمري بنو هاشم، التجريب في الرواية المغاربية ـ الرهان على منجزات الرواية العالميةـ منشورات دار الأمان، الرباط، المغرب، 2015، ص12-15.

وشيئاً فشيئاً أصبح التجريب مسعى جلّ الكُتاب المغاربة ومساراً أدبياً وفنياً، وقد ساهم هذا التوجه الفني في إثراء المكتبة المغاربية بمنجزات ضخمة في المشهد الروائي العربي، بل والعالمي ومثل رهاناً إبداعياً ناجحاً، على يد أسماء إبداعية لامعة «وهي أسماء نمثل لها بصلاح الدين بوجاه، فرج الحوار، هشام القروي، محمد رضا الكافي، إبراهيم الدرغوثي، محمد علي اليوسفي، واسيني الأعرج، جيلالي خلاص، رشيد بوجدرة، أحلام مستغانمي، محمد عز الدين التازي، أحمد المديني، محمد برادة، الميلودي شغموم، محمد شكري، أحمد إبراهيم الفقيه، إبراهيم الكوني... وهي أسماء راهنت على التجريب»[1]، خاصة وأن معظم هؤلاء الكُتاب تشكلت قريحتهم الإبداعية من أرضية نقدية صلبة، إذ لم يأت اشتغالهم بالسرد من فراغ بل استند إلى وعي نقدي ومعرفي عميق بمسارات الرواية وتحولاتها التاريخية والجمالية وهو ما مكنهم من خوض مغامرة التجريب بوعي وجرأة .

بعد أن قمنا بضبط المفاهيم والمصطلحات المتعلقة بالتجريب الأدبي، توفر لدينا إطار فكري منظم يُسهل فحص أساليب الكتابة التجريبية وكيفية تأثيرها على تطور الأدب، فمن خلال هذا التوضيح يمكننا توجيه الدراسة نحو تحليل أعمق وأكثر وضوحاً، مما يتيح لنا الوقوف على الدور الكبير الذي يلعبه التجريب في توسيع آفاق الأدب وإغنائه بالابتكار والتنوع، وهذا ما يُعيننا على فهم تحليل الظاهرة (التجريب) ورصد تقنياته عند (حسن أوريد).

[1] بوشوشة بن جمعة، التجريب وإرتحالات السرد الروائي المغاربي، ص08.

الفصل الأول: التجريب على مستوى الشكل والبنية السردية

المبحث الأول: تقنيات التجريب على مستوى الشكل ـ العتبات النصية ـ

1. **التجريب على مستوى العنوان**
2. **التجريب على مستوى الغلاف**
3. **التجريب على مستوى التجنيس**

المبحث الثاني: التجريب على المستوى السردي

1. **التجريب على مستوى الشخصية**
2. **التجريب على مستوى الزمن**

المبحث الأول: تقنيات التجريب على مستوى الشكل "العتبات النصية":

تمهيد:

تُعتبر العتبات النصية من العناصر الأساسية التي تلعب دوراً محورياً في تطوير تجربة القراءة وفهم النص الإبداعي وهي تساهم في تشكيل أُولى الانطباعات التي يتلقاها القارئ عن النص، ثم إنَّ دورها لم يعد يقتصر كما في الرواية التقليدية على تهيئة القارئ لفهم السياق العام للرواية ـ وظيفة إعلامية توجيهية ـ وتُساعده على الدخول لعالمها دون تعقيد، فالعنوان مثلاً في الرواية التقليدية عادة ما يحمل معنى واضحاً يرتبط بشكل مباشر بالمحتوى أما في الرواية المعاصرة فقد ازدادت الوظائف التجريبية للعتبات النصية فبعدما كانت بمثابة خيطٍ سلسٍ ومباشرٍ يربط القارئ بالنص، أصبحت في الرواية التجريبية تتسم بالغموض والتشويش المُتعمَد على القارئ؛ مما يدفعه للبحث والتفكير النقدي وتحفيز التساؤلات حول النص.

أ- مفهوم العتبات النصية:

يُعرف "**جرار جنيت**" العتبات النصية بقوله: «كل ما يجعل من النص كتابا يقترح نفسه على قرائه أو بصفة عامة على جمهوره، فهو أكثر من جدار ذو حدود متماسكة، نقصد به هنا تلك العتبة، بتعبير (بورخيس) البهو الذي يسمح لكل منا دخوله أو الرجوع منه...»[1]، وبهذا يُنظر إلى "العتبة" على أنها بوابة تتيح للقارئ إمكانية الدخول إلى النص والخروج منه مما يجعلها جزءا من عملية التلقي والفهم، فهي ليست مجرد مكونات شكلية بل أدوات تواصلية وجمالية تقترح نفسها على القارئ، فالنص الذي يُعد كتاباً مفتوحاً هو نص منفتح عبر عتباته التي تعتبر عناصر تفاعل وتأويل تجعل من النص حياً متجددا مع كل قراءة جديدة، ولقد ورد مصطلح "العتبات" بتسميات عدة منها: «خطاب المقدمات، عتبات النص،

[1] عبد الحق بلعابد، عتبات (جرار جنيت من النص إلى المناص)، تقديم: سعيد يقطين، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط01، 2008، ص44.

النصوص المصاحبة، المكملات، النصوص الموازية، سياجات النص، المناص... أسماء عديدة لحقل معرفي واحد»[1].

هذا الحقل الذي يعتبره "**يوسف الإدريسي**" «بنيات لغوية وأيقونية تتقدم المتون لتنتج خطابات واصفة لها تُعرف بمضامينها وأشكالها وأجناسها، وتقنع القراء باقتنائها، ومن أبرز مشمولاتها: اسم المؤلف والعنوان والأيقونة دار النشر والإهداء والمقدمة(...) تحكمها بنيات ووظائف مغايرة للنص تركيبياً وأسلوبياً ومتفاعلة معه دلالياً وإيحائياً، فتلوح بمعناه دون أن تفصح عنه، وتظل مرتبطة به على الرغم من التباعد الظاهري بينهما»[2]

يشير القول إلى أهمية العتبات ودورها، وإلى علاقتها بالمتن فرغم أنها تختلف عنه من حيث التركيب والأسلوب، فإنها لا تنفصل عنه دلالياً وإيحائياً، إذ تومئ إلى معانيه وتُغري القارئ وتهيئه لتأويله فهي ترتبط به ارتباطاً عضويا، مما يجعلها جزءاً من البنية العامة للنص.

ب ـ وظائف العتبات النصية وأهميتها:

إن العتبات النصية « تبرز جانبا أساسيا من العناصر المُؤطرة لبناء الحكاية ولبعض طرائق تنظيمها وتحققها التخييلي كما أنها أساس كل قاعدة تواصلية تمكن النص من الانفتاح على أبعاد دلالية (...)، بيد أن عتبات النص لا يمكنها أن تكتسب أهميتها بمعزل عن طبيعة الخصوصية النّصية نفسها».[3]

---

[1] عبد الرزاق بلال، مدخل إلى عتبات النص، دراسة في مقدمات النقد العربي القديم: تقديم إدريس نقوري، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، 2000، ص21.

[2] يوسف الإدريسي، عتبات النص (في التراث العربي والخطاب النقدي المعاصر)، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان، ط01.، 2015، ص61.

[3] عبد الفتاح الحجمري، عتبات النص (البنية والدلالة)، منشورات الرابطة، الدار البيضاء، ط1، 1996، ص16.

من خلال القول، يمكننا تحديد **أهمية العتبات النصية** فيما يلي:

- ✓ العتبات النصية تُسهم في تشكيل الطريقة التي سيقرأ بها المتلقي النص فهي تقدم توجيها أولياً حول الموضوع.
- ✓ تساعد في تنظيم عملية السرد، إذ قد تعمل العتبات على التمهيد لأحداث معينة أو تقديم فكرة أو قضية محورية التي سيتم مناقشتها في النص وهذا التوجيه المبدئي يسهم في بناء هيكل الحكاية وتوجيه عملية التأويل والتفاعل مع النص (مثل العنوان الذي يشير إلى معاني يمكن للقارئ ان يفسرها او يتخيلها بطرق مختلقة).
- ✓ من خلال العتبات يمكن فتح المجال للتخييل، فهي تمنح للنص طابعا تخييلياً حيث تخلق أفقا يتفاعل معه القارئ ويتخيل من خلالها المسار الذي سيأخذه النص.
- ✓ تعتبر العتبات أدوات تواصلية بين الكاتب والقارئ فهي الجسر الأول الذي يربط النص بالقارئ.
- ✓ العتبات النصية لا يمكن أن تفهم بمعزل عن النص ذاته فهي تستمد أهميتها من طريقة ارتباطها ببنيته الخاصة.

ومن هنا أضحى التجريب في العتبات النصية من أبرز الظواهر التي تشهدها الرواية المعاصرة؛ إذ يستخدمها الكتاب بوسائط تجريبية تنطوي على دلالات جديدة وأبعاد متعددة.

ويتجسد هذا التجريب **في السياق الروائي المعاصر في تحرير شكل العتبات من أنماطها التقليدية أو إعادة توظيفها بطريقة مبتكرة تتجاوز وظيفتها التعريفية أو التزيينية السطحية،** ما يمنح النص الروائي بعداً إضافياً لأنه ينتج طبقات من المعنى تستوعب من خلال التفاعل بين المتن وهذه المكونات المصاحبة له، وهنا يصبح القارئ أمام مهمة تفكيك هذه العتبات لفهم العلاقة التي تربطها بالنص الرئيسي، وبالتالي فتح آفاق جديدة لفهم العمل الروائي بشكل أعمق، بل والمساهمة في إنتاج معناه.

ج ـ العتبات النصية عند الغرب:

تأسس هذا الحقل المعرفي على يد نقاد أوروبيين نتيجة لظهور وعي جديد بالعتبات النصية وأهميتها، حيث يرى "**عبد الحق بلعابد**" أن العتبات « لم تكن تثير الاهتمام قبل توسع مفهوم النص، ولم يتوسع مفهوم النص إلا بعد أن تم الوعي و التقدم في التعرف على مختلف جزئياته وتفاصيله، ولقد أدى هذا إلى تبلور مفهوم التفاعل النصي(...)، والتي صارت تحتل حيزا مهما في الفكر النقدي المعاصر».[1]

مما يعني أن ظهور "التفاعل النصي" الذي يُعنى بالعلاقة بين النص وقارئه، جعل العتبات تكتسب دوراً مهما في التأثير على كيفية فهم النص، هذا ما جعل الأدباء يشتغلون عليها عن طريق شحنها بحمولة فنية ورمزية تحمل أهداف النص المضمرة.

ويعتبر "**جرار جنيت**" من أهم النقاد الذين اهتموا بهذا الحقل المعرفي ضمن كتابه "**العتبات**" الذي استند فيه على دراسات ماضية كان لها الأسبقية في هذا الموضوع ـ لكنهم لم يخصصوا له كتابا كاملا، بل كان جرار جنيت السباق لهذاـ من بينها:[2]

1. **ك. دوشي:** في مقاله في مجلة الأدب سنة1971 "**من أجل سوسيوـ نقد**" حيث تعرض لمصطلح المناص.
2. **ج. دريدا:** في كتابه "**التشتيت**" 1972، وهو يتكلم على خارج الكتاب (HORS LIVRE)، والذي يحدد بدقة الاستهلالات والمقدمات والتمهيدات، والديباجيات، والافتتاحيات محللا إياها.
3. **ج. دوبرا:** في كتابه "L'assommoir **D'e zola. S**ociété discours. Idéologie" 1973، نجده قد تعرض لمفهوم المناص.
4. **فيليب لوجان:** في كتابه "**الميثاق السير ذاتي**" 1975، بتعرضه لما سماه **حواشي أو أهداب النص.**

[1] عبد الحق بلعابد، عتبات (جرار جنيت من النص إلى المناص)، ص14.

[2] المرجع نفسه، ص14.

5. **م. مارتان بالتار:** في كتابه المشترك حول " L'écrit et les écrits, Problème d'analyse et considération didactiques 1979"

الخاص بالمقرر الأوروبي لتعليم اللغات الحية.

6. كتاب "**compagnonA.**"حول الاقتباس المسرحي 1979، وهو بصدد تحديد مصطلح **الكتابة المحيطية** كمنطقة تواسط بين خارج النص والنص.

7. ما جاء في مقالة "**هـ. ميتيرون**" حول **العنونة 1979**، لما تكلم عن تلك المناطق المحيطة بالرواية، بخاصة ما يأتي في أول صفحة الغلاف.

وقد أطلق "جنيت" على العتبات تسمية "**المناص**"، وقدم تعريفاً مفصلاً له في كتابه "**عتبات**" بجعله نمطاً من أنماط المتعاليات النصية والشعرية عامة.

ويرى "**عبد الحق بالعابد**" أن النص مجموعة من الافتتاحيات الخطابية المصاحبة للنص أو الكتاب، من اسم الكاتب، والعنوان، والجلادة، كلمة الناشر، الإشهار وحتى قائمة المنشورات، المكلف بالإعلام، دار النشر... والتي سماها جنيت **بالنص المحيط (peritexte)** عامة، أي هي كل هذه المنطقة (zone) الفضائية والمادية من النص المحيط التي تكون تحت المسؤولية المباشرة أو الأساسية للناشر، أو أكثر دقة للنشر.[1]

وعليه فإن جنيت يعتبر العتبة جسر أو حلقة وصل تربط القارئ بالنص.

في حين يعرفها **جان بول دوبوا** « **Jean Paul Dubois** تسمى Le paratexte ذلك المجموع من النصوص التي تكون على العموم مُقتَضِية و مصاحبة للنص الأصلي، ففي حالة كتاب ما: يُمكن لـle paratexteأن يتكون من صفحة العنوان، التمهيد، التوطئة، الاستهلال، أو المقدمة، ومن مؤشرات مختلفة.»[2]

[1] عبد الحق بلعابد، عتبات (جرار جنيت من النص إلى المناص)، ص44.

[2]Jeans Paul Dubois, dictionnaire de linguistique Ed: Larousse, 2001, p344.

فهو يرى أن العتبات هي عبارة عن مجموعة من النصوص وهي ليست جزءاً من النص الأساسي، بل تعتبر بمثابة إطار تكميلي له ترافقه وتساعد في توضيحه وتهيئة القارئ لفهمه والتفاعل معه.

د ـ العتبات النصية عند العرب:

أما إذا تحدثنا عن العتبات النصية في النقد العربي، نجد أنها كانت موجودة كممارسة ولكن دون تنظير لها، حيث تؤكد "**سهام السامرائي**" أن «القراءة التاريخية تكشف أن العتبات النصية لم تكن غائبة عن محور اهتمام أغلب الكتاب العرب، بل كانت موضع احتفاء وعناية كبيرة منهم، ففي سياق حديث المقريزي عن تأليف الكتب في ذلك العهد يورد ما نصه (أعلم أن عادة القدماء من المعلمين قد جرت أن يأتوا بالرؤوس الثمانية قبل افتتاح كل كتاب وهي الغرض والعنوان والمنفعة والمرتبة وصحة الكتاب ومن أيّ صناعة هو، وكم فيه من أجزاء وأيّ أنحاء التعاليم المستعملة فيه) فهذه العناصر الثمانية تجعل من المؤلف أهلا للثقة وتمنحه المصداقية كما تكشف هذه المقولة أن للعتبات حضوراً واضحاً، إذ انها حددت الهدف من الكتاب وعنوانه»[1]، فهي تعتبر أن العرب عرفت العتبات النصية ولكنها لم تستخدم المصطلح بصيغته الحديثة، غير أنه كان موجوداً ضمنياً في الممارسات النقدية والبلاغية، فالعرب كانت مدركة لأهمية العتبات حيث اعتبرت مثلاً حُسن جمال الاستهلال من سمات إبداع الشاعر، كما اهتمت بسياق النص ومقامه وهو ما يعرف (بمقتضى الحال البلاغي).

وقد أدركت العرب منذ القدم أهمية العنوان باعتباره مفتاحاً للولوج إلى النص، والذي «حظي بالصدارة منذ العصر الجاهلي، ففي كتاب العقد الفريد لابن عبد ربه الأندلسي(ت328هـ) يورد إشارة تاريخية إلى أولية تدوين العنوان على المادة المدونة،

[1] سهام السامرائي، العتبات النصيّة في رواية الأجيال العربية، كلية التربية/جامعة سامرّاء، العراق، ط01، 2016، ص17.

فيقول: (وأما ختم الكتاب وعنوانه فإن الكتب لم تزل مشهورة، غير مُعنونة، ولا مختومة، حتى كتبت صحيفة المتلمس فلما قرأها ختمت الكتب وعُنونت، وكان يؤتى بالكتاب فيقول: من عنى به فسمى عنوانا) ومن مظاهر العتبات التي التفتت إليها بعض الكتب قديما، مقدمة الكتاب والتعريف به كما فعل الجاحظ(ت255هـ) في مقدمة كتابه الحيوان، ومثله فعل المسعودي(ت326هـ) في مقدمة كتابه مروج الذهب، والحقيقة أن ما قام به الجاحظ والمسعودي هو الدور الذي تضطلع به عتبة الغلاف الخلفي أو الصفحة ما قبل الأخيرة في الوقت الحاضر »[1].

كما يذهب **(عبد الرزاق بلال)** إلى أن للعرب وعي مبكر بالعتبات وبأهميتها في إيصال الفكرة وتوجيه القارئ، رغم أن هذا الوعي لم يكن مؤطراً نظرياً، وهذا إن دل على شيء فإنما يدل على الحس الفني الفطري لدى العرب «ولعل أهم مظاهر العتبات عند العلماء قديما ما تعلق بالمقدمة والخاتمة، لما لها من خصوصيات مميزة، ولارتباطهما بأصول دينية، فقد تقرر أن كل عمل يجب أن يفتتح بالبسملة ويختتم بالحمد لله».[2]

لنستشف مما سبق أن الثقافة العربية لم تعرف العتبات النصية بوصفها منظومة نقدية متكاملة، بل هذه الأخيرة مستوحاة من الثقافة الغربية التي تعتبر المرجع الأساسي لها وأن العناصر التي كانت موجودة في النصوص العربية لم تدرس بوصفها عتبات إلا بعد تنظير "جنيت".

1ـ التجريب على مستوى العنونة:

[1] سهام السامرائي، العتبات النصية في رواية الأجيال العربية، ص18-19.

[2] عبد الرزاق بلال، مدخل إلى عتبات النص، ص31.

يعتبر العنوان أول لقاء بين القارئ والنص الأدبي، ويحدده "**سعيد علوش**" بأنه «مقطع لغوي أقل من الجملة»[1]، فهو بمثابة المفتاح الذي يفتح أمامه عوالم الرواية ويحدد له بعض التوقعات الأولية حول محتواها ويعكس روح النص بشكل عام، مع أنه في الرواية التجريبية قد تجاوز وظيفته التقليدية ليصبح جزءاً من التجربة الأدبية بعدما كان مجرد تمهيد تقليدي لاقتحام النص السردي، ولقد «تزايد الاهتمام بدراسته وتحليله في الخطاب النقدي الحديث لكونه يمثل مكوناً داخلياً ذا قيمة دلالية عند الدارس (...) فهو سلطة النص، وهو الجسر الممتد بين الصمت والكلام»[2].

وبناءً على ما تقدم ستنصب هذه الدراسة على تحليل ودراسة العنوان في كل من روايتي **(رَواءُ مكة/رباط المتنبي)** للكاتب (حسن أوريد) انطلاقاً من كون العنوان عتبة نصية أساسية تلعب دوراً محورياً في تشكيل أفق التلقي وتوجيه القراءة، وبوصفه أداة تواصلية من جهة، وإبداعية من جهة أخرى تكشف عن وعي الكاتب بالتحولات الجمالية التي يعرفه الخطاب الروائي المعاصر وبالآليات الجديدة التي يعيد تشكيل العلاقة بين النص والمتلقي، فمن خلال هذا التحليل سنسعى إلى الكشف عن ملامح التجريب الكامنة في العنونة ومدى انزياحها عن النمطية التقليدية وذلك بطرح تساؤلات نقدية من قبيل: إلى أي مدى اعتبار التجريب في العنونة وسيلة لإرباك المتلقي وزعزعة أفق انتظاره؟ وهل يسهم هذا النوع من التلاعب في فتح أفق جديد للتأويل وإعادة بناء المعنى أي أنه يسهم في إنتاج قراءات متعددة للنص؟

1- العنوان الخارجي (الرئيسي):

[1] سعيد علوش، معجم المصطلحات العربية، دار الثقافة، الدار البيضاء، ط2005،01، ص11.

[2] يوسف الإدريسي، عتبات النص (في التراث العربي والخطاب النقدي المعاصر)، ص61.

بعد قراءتنا للسيرة الروائية "**رَواءُ مكةَ**" ولرواية "**رباط المتنبي**" اتضح لنا أنهما تتسمان بالرمزية العميقة التي تستدعي تأملات فكرية وروحية، ويعد العنوان جزءاً لا يتجزأ من فحوى النص السردي ورسالته.

رَواءُ مكةَ: جاء في الواجهة الأمامية بخط كبير وواضح يجذب الانتباه كأنه دعوة للدخول إلى التجربة الدينية، نظراً لأنه مكتوب داخل صورة الغلاف **(الكعبة)** مما يجعل العين تلتقطه من الوهلة الأولى لحضور البصري القوي.

أما في رباط المتنبي: فقد ورد هو الآخر بخط كبير واضح، مما أضفى عليه حضوراً بارزاً يعمل على استمالة القارئ.

الملاحظ أن العنوان في الروايتين جاء كتقنية بصرية توجه القارئ إلى فكرة النص وتبرز الصورة المرافقة له، ذلك أن العين تلتقطهما معاً، فالكاتب "**حسن أوريد**" قد اتكأ على عنصر الحجم والوضوح بغية جذب تركيز القارئ إليه.

وإن رصد تقنيات التجريب المستخدمة في العنوان يحيلنا تلقائياً لدراسته عبر المستويات الآتية:

أ ـ المستوى المعجمي:

يتكون العنوان من لفظتين هما: **رَواءُ/مكةَ.**

أما **رَواءُ** فتتحدد في المعاجم كما يلي:

جاء في **لسان العرب**، وماءٌ رواء، ممدود مفتوح، أَي عَذْبٌ؛ وأَنشد ابن بري لشاعر:

مَنْ يَكُ ذا شَكّ، فهذا فَلْجُ مَاءٌ **رَواءٌ** وطَرِيقٌ نَـهْجُ.

وفي حديث عائشة تَصفُ أباها، رضي الله عنهما: واجْتَهَرَ دُفُنَ **الرَّواء**، وهو بالفتح والمد الماء الكثير، وقيل: العَذْبُ الذي فيه للوارِدين رِيٌّ.[1]

كما وردت لفظة "**رَواءٌ**" في **المعجم الوسيط: (الرَّواءٌ)** من الماء: العذبُ. والكثير المُرْوِي.[2]

رَواء [مفرد**]:** ماءُ، رَواءٌ: عَذْبُ فيه رِيٌّ وشبعٌ للوارد.[3]

ـ وعليه فإن لفظة **رَواء** بفتح الراء تعني الماء العذب الذي يروي الظمأ.

أما عن لفظة "**مكَّة**": معروفة البلد الحرام، قيل: سميت بذلك لقلة مائها، وذلك أَنهم كانوا **يَمْتَكُّون** الماء فيها أي يستخرجونه، وقيل: سميت **مكة** لأَنها كانت **تَمُكُّ** من ظَلَمَ فيها وأَلْحَدَ أَيْ تهلكه.[4]

نستطيع مما سبق أن نلمس تقنية **التجريب** في العنوان جلية واضحة، فالكاتب لم يكن اختياره للعنوان اعتباطيا ذلك أن رَواء تُربط بفكرة الإشباع والارتواء بعد العطش مادياً و معنوياً فالعنوان يتجاوز المعنى الحرفي إلى معنى رمزي عميق، لأنه يعبر عن فكرة التحول الروحي من(العطش) الذي يمثل حالة الضياع التي كان يعيشها الكاتب، ويمثل الأسئلة التي كان يحملها قبل وأثناء الرحلة؛ إلى (الارتواء) بالإيمان والإشباع الروحي والاستنارة بنور الحق، فوجد ضالته بعد رحلته للحج وإجابات عن استفهامات كانت تؤرقه تماماً كما يرتوي العطشان بالماء فيجد راحته، وهذا يوحي لنا أن العنوان في "**رَواءُ مكةَ**" مدخل أساسي لفهم النص فهو يفتح شهية القارئ لتأويلات عديدة حول النص وفحواه، بل ذهب الكاتب لأبعد من هذا في اختياره للعنوان ذلك أنه لم يعطه صفة الرحلة إلى الحج كما هو متعارف

---

[1] أبي الفضل جمال الدين محمد بن مكرم بن منظور، لسان العرب، ط04، مج06، دار صادر للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، 2005، ص270.

[2] مجمع اللغة العربية، معجم الوسيط، ص384.

[3] أحمد مختار عمر، معجم اللغة العربية المعاصرة، ص384.

[4] محمد بن مكرم بن منظور، لسان العرب، دار صادر بيروت، لبنان، مج13، ط06، 2008، ص111.

عليه في كتب "أدب الرحلة"، لكنه أضاف إلى اسم مكة كلمة رواء لتوافق بذلك المعنى اللغوي الموجود في المعاجم فتكون إشباع روحي للإنسان مما أضفى عليه بُعداً جمالياً وروحياً بدل من العناوين النمطي.

وبذلك فإن العنوان يشكّل تجريباً دلالياً يتجاوز التسمية الكلاسيكية التي غالباً ما تكتفي بوصف الوجهة، فهو لا يمنح القارئ دلالة جاهزة، وإنما يستدرجه إل تأمل وتفكيك وإعادة بناء المعنى وإلى المزاوجة بين الرمزية الصوفية والعمق النفسي معتمداً على الطاقة الايحائية للفظ (رَواء)حيث يشي هذا التجاوز للمألوف في عنونة النصوص منذ البداية بتجريب فني واعٍ، يُمهد لقراءة مغايرة للمحتوى.

كذلك الأمر بالنسبة لعنوان النموذج الثاني في الدراسة تتألف من لفظتين: **رباط/المتنبي**.

جاء في **معجم الوسيط** أن كلمة **[رباط]** تعني:

(الرَّبَاطُ):مايُرْبَطُ به. ويقال: قَرَض رِبَاطه: مات، أو أَبَلَّ من مَرضِه.ويقال:جَاءَ وقد قَرَض رِبَاطَهُ: إذا انْصَرَفَ مجهوداً. ورِبَاطُ الخيلِ: مرَابطُها لخمسٍ منها فما فوقها.

(رَبَطَ) جَأشُه ـ رِبَاطةً: اشتدَّ قلبُه فلم يفرَّ عند الفزع. وـ رَبَطَ الشئُ رَبْطاً: شَدَّهُ.

وربط الله على قلبه بالصَّبر :ألهمَهُ إيّاهُ وقوّاه.[1]

ووردت اللفظة في معجم **اللغة العربية المعاصرة: رِبَاطُ**:1 مصدر رابطَ/رابطَ في:2 رابطة، علاقة رباط الزواج/عاطفيّ/المحبَّة ـ3 مايُشذد ويُربَطُ به الشئ من حبل ونحوه: رباط الحذاء/العنق/فرس ـ5 نسيج ضام قوي يجمع بين عظام المفاصل. **رابطة**:ج **رَابِطات ورَوابِطُ**:

[1] مجمع اللغة العربية، معجم الوسيط، ص323.

علاقة بين شيئين، رابِطة الدّم: القرابة، صلة الرحم. جماعة يجمعهم أمر يشتركون فيه: الأدباء/القرَّاء/الرابطة الإسلاميّة[1].

أما اسم **المتنبي:** هو الشاعر العباسي المعروف أبو الطَّيَّب المتنبي أحمد بن الحسين الجُعْفِيُّ الكِنْدِيُّ الكُوفِيُّ(303-354هـ/915-965م)، لُقب بشاعر العرب، نادرة زمانه وأعجوبة عصره.

وعليه فإن كلمة **الرباط** تحمل في المعاجم معنى الاتصال والارتباط، والصلة الوثيقة بين الأفراد اجتماعيا.

يبدو عنوان الرواية "**رباط المتنبي**" للوهلة الأولى مباشراً، بسيطاً وظاهريً يشير إلى إقامة المتنبي بمدينة "الرباط" المغربية، خاصة بعد قراءة الصفحات الأولى من الرواية، ما يمنحنا انطباعاً أولياً بأن الرواية سرد تاريخي أو ماشابه ذلك، فالعنوان يحفز القارئ على الدخول لعوالم الرواية ويبعث الفضول والتساؤل، ولكن بمجرد الانسياب بين سطور الرواية يدرك المتلقي أنه أمام عنوان حمال أوجه ـ مع أننا لا ننكر ولا نُخَطِئ من يقرأ العنوان على أنه إحالة لمكان جغرافي ـ لكنه ليس بالضرورة رباط المدينة، بل هو **الرابطة** االثقافية المتجذرة بين المتنبي والتراث العربي ذلك أن لكل ثقافة رمز؛ والمتنبي رمز الثقافة العربية التي **تربط** الماضي بالحاضر، رمزاً لاستمرارية الفكر العربي، المتنبي مازال مقيماً في وجدان العرب وثقافتهم رغم غيابه عنها لقرون.

فالكاتب قد وفق في اختيار العنوان وفي ربط سياقه اللغوي بسياقه الدلالي، مما جعله عنوان تجريبي بامتياز محملاً بالدلالات، عنوان يفرض على الباحث إعادة تأويله وربطه بسياقات فكرية، ثقافية، تاريخية ومعرفية مُسبقة تجعله يبحث ويتساءل مما يجعل العمل تجربة معاصرة تتحدى الأنماط التقليدية وتتكأ على نظرية القراءة والتأويل.

[1] أحمد مختار عمر، معجم اللغة العربية المعاصرة، ص846-847

ـ المستوى التركيبي (النحوي):

(رَواء مكّة) و(رباطُ المتنبي) عبارة عن جملتين اسميتين «والجملة الاسمية غالباً ما تحمل دلالة الإخبار والإثبات والاستمرارية»[1]؛ غير تامتي المعنى تتكونان من:

رواءُ: مبتدأ مرفوع وعلامة رفعه الضمة الظاهرة على آخره وهو مضاف.

مكّة: مضاف إليه مجرور وعلامة جره الفتحة نيابةً عن الكسرة لأنه اسم ممنوع من الصرف.

وكون الجملة اسمية فهي تفتقر إلى الخبر (غير مكتملة) غير مصّرح به مما يدعو القارئ إلى تقديره تبعاً لسياق المعنى والفكرة المتشكلة لديه، فالكاتب يترك باب التأويل مفتوحاً للقارئ من ناحية العنوان دائماً مما يضفي عليه الرمزية ويؤدي إلى تعدد القراءات ووجهات النظر.

وفي تقديرنا أن هذا الرَواءُ مادياً يرتبط بالحواس والجسد فيكون تقدير الجملة بهذا: **رَوَاءُ مكّة عذبٌ أو رَواءُ مكّة منعشٌ**، خاصة وأن الكاتب يذكر كلمة **(نهلت)** في مواضع عدة من الرواية والتي تعني الشرب حتى الارتواء إذ يقول: **«أأقبل بالحشْف وسوء الكَيْلَة بعد إذ نهلت من رَواء مكّة»**[2] ويقول: **«وهزني الشوق إلى مكة في رابع ذكرى بعد أن نهلت من روائها»** [3]، فهذه الرحلة التي كانت ارتواءً روحياً أين نهل الكاتب من تجربة الحج حد وصوله للارتواء والصفاء الداخلي، ليكون معنى الرَواءُ في هذا السياق معنوي روحي فيصبح تقدير الكلام: **رَواءُ مكّة شفاءٌ للقلوب، أو رواء مكة يطفئ الظمأ أو يروي القلوب...**

تفكيك الجملة النمطية في اللغة العربية وخلق فراغ دلالي يقترح على القارئ المشاركة في إشباع المعنى عن طريق ما يمكن تسميته "التركيب المبتور"، وهذا الحذف ليس عيباً نحوياً

[1] مكسح دليلة، البيئة في الشعر الجزائري المعاصر، دار ابن زيد للطباعة والنشر، الجزائر، 2016، ص56.

[2] حسن أوريد، رواء مكّة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط01، 2019، ص205.

[3] المصدر نفسه، ص213.

بقدر ماهو اختيار بلاغي جمالي يمارس فيه الكاتب نوعاً من الاقتصاد اللغوي المشحون بالإيحاء، وبالتالي تعدد القراءات وفق الرؤية الشخصية لكل قارئ فالعنوان يمزج بين مكة كمكان جغرافي مقدس وبين الحالة الوجدانية والروحانية لها.

ـ **رِباطُ:** مبتدأ مرفوع وعلامة رفعه الضمة الظاهرة على آخره وهو مضاف.

المتنبي: مضاف إليه مجرور بالكسرة الظاهرة على آخره.

وهنا يمكننا أن نقدر الخبر وفق البعد الفكري والرمزي للرواية فيكون: **رباط المتنبي خالدٌ** أو **رباط المتنبي متينٌ**. إذا اعتبرنا أن الرواية تتحدث عن استمرارية و تجذر هذا الرمز العربي الخالد في الأدب بل في الحياة المعاصرة، **أما** إذا قرأنا الرواية ـ ونحن أقرب إلى هذا التقدير ـ

على أنها نقد للواقع الثقافي في البلدان العربية، واستدعاء المتنبي كذريعة للنفوذ إلى مواطن الضعف في هذا الواقع من خلال الصراع القائم بين التجديد(الحداثة) والتراث فسيكون التقدير هنا: **رباط المتنبي الممزق** أو **رباط المتنبي المتصدع.**

ليمثل عنوان (رباط المتنبي) نموذجاً آخر من نماذج التجريب الفني، حيث تتجلى فيه نزعة التكثيف الرمزي والانزياح التركيبي بما يخرجه عن الوظيفة الإخبارية البسيطة إلى وظيفة تأويلية شعرية تجعل من العنوان وحدة دلالية قائمة بذاتها. فغياب الخبر يدفع القارئ إلى سدّ الفراغ الدلالي وفق زاوية التلقي وسياق القراءة وهنا تتسع دائرة التقديرات الممكمنة بحسب البُعد الذي يقرأ من خلاله العنوان الذي يمثل إغراءً تأويلياً ويخلق من البداية علاقة غير تقليدية مع النص، فالقارئ لا يمنح المعنى جاهزاً ولكنه يُدعى إلى التنقيب في "رباط" هذه الشخصية الكبرى هل هو رباط مع الذات؟ أو مع التراث؟ أم رباط مقطوع في زمن الحداثة المغتربة؟... وهكذا فإن العنوان لا يقدم عتبة وصفية، بل عتبة استفزازية تفتح النص على عدة تأويلات.

وفي الأخير يبقى العنوانان مُغريان يدعوان إلى التأمل والتنقيب في ثنايا النص لإيجاد خبر(معنى)، فهما يحملان طابعاً تجريبياً من حيث التكثيف الدلالي والإيحاء الرمزي.

ـ المستوى الدلالي:

يأتي العنوان " **رَواءُمكَّة**" كإشارة إلى رحلة؛ رحلة نحو بيت الله الحرام هذا الموضوع الذي نُسب إلى الأدب وحُمِل عليه فأصبح يُعرف "بأدب الرحلة" وهو نوع من الأدب الكلاسيكي، بيد أن الكاتب اختار عنواناً تجريبياً يختلف عن العناوين التقليدية لرحلات الحج لأنه يحيل إلى التجربة الروحية ويركز على تحول الذات المعنوي، هي رحلة داخلية أكثر من كونه مجرد وصف لرحلة دينية.

وكما ذكرنا سابقاً العنوان كتب بخط كبير يخطف الأبصار من أول وهلة **باللون الأصفر**، هذا اللون الذي تختلف دلالاته باختلاف سياقات توظيفه، وقد اختير كلون للعنوان ليتماشى مع اللون الذهبي الموجود على ستار الكعبة المشرفة والذي ارتبط هنا بالنور والإشراق وبلون الذهب الغالي النفيس، فالأصفر «يقترب من البياض، ويمثل الضوء ويرمز إلى الشمس كما يرمز إلى الذهب، ومن ثم الشيء النفيس»[1]، كما أنه إشارة إلى التحول لأنه يحمل البدايات الجديدة والتحولات الروحية والذهنية الإيجابية لأنه يُرتبط بمشاعر التفاؤل والصفاء وهو ما ينسجم مع رحلة الحج التطهيرية. إذ يقول عن ما وصل إليه من تحول روحي: «**وهذا غيض من فيض من تلك البشائر التي تَفجر رَواؤها في رحاب الكعبة المُشَرَّفة، فنهلت منها وغيرت حياتي رأساً على عقب..**»[2] ويقول «**حياتي تغيّرت منذ ذلك التاريخ..**»[3] وفي موضع آخر«**...لم أُقدّر مرامي التحول أول الأمر**»[4].....

[1] زين كامل الخويسكي، معجم الألوان في اللغة والأدب والعلم، مكتبة لبنان، ط01، 1992، ص114.

[2] حسن أوريد، رواء مكة، ص197.

[3] المصدر نفسه، ص198.

[4] نفسه، ص208.

نلاحظ أن الكاتب وُفق في اختيار لون العنوان ليجعله عنوانا تجريبياً، ويكمن هذا التجريب في الدلالة، تارة من ناحية ربطه بصورة الكتاب (الكعبة) وتناسق الألوان وتارة في الدلالة التي يحملها اللون من تحول ونقاء وصفاء وإدخال السرور، قال الله سبحانه وتعالى:

﴿قَالُواْ ٱدۡعُ لَنَا رَبَّكَ يُبَيِّن لَّنَا مَا لَوۡنُهَاۚ قَالَ إِنَّهُۥ يَقُولُ إِنَّهَا بَقَرَةٞ صَفۡرَآءُ فَاقِعٞ لَّوۡنُهَا تَسُرُّ ٱلنَّٰظِرِينَ ٦٩﴾[البَقَرَة: ٦٩]

وحين يستقر العنوان في قلب الكعبة، فإنه يتجاوز كونه مجرد عبارة دالة على النص إلى كونه خطاباً بصرياً وروحياً، خطاباً يتجه إلى قبلة الأرواح، ينبض بقداسة المعنى وسُمُوّ الغاية، وهذا التموقع الرمزي لا يُقرأ في معزل عن نوايا الكاتب الفكرية ولكنه استراتيجية تجريبية يُزاوج فيها الكاتب بين اللغة والصورة، فدعوة إلى كشف الأسرار المخفية وراء جدرانها، واستشعار ماتحمله من تاريخ يروي قصص التوبة والعودة، العنوان جاء مرسوماً على الصورة وهذا يعكس العلاقة بينه وبينها ما يجعل القارئ يربط بينهما بعلاقة رمزية، إذ يظهر **التجريب** في دمجهما مما يوحي بالتجربة البصرية والفكرية(الرَواء والرُواء) ويعكس الاندماج الروحي الذي تتناوله السيرة الروائية.

أما بالنسبة لعنوان الرواية الثانية "**رباط المتنبي**" فقد نال مساحة مكانية كبرى من الغلاف، مما يجعله مركزياً في التكوين البصري، ومن ثم يخلق شعوراً بالهيمنة والسيطرة تماماً كصاحب الاسم الذي بقي مهيمناً على الساحة الشعرية متربعاً على عرشها قروناً من الزمن، إذ ربط الكاتب مساحة الاسم على الغلاف بمكانة المتنبي الشعرية، من خلال معالجة بصرية تحمل دلالة رمزير واضحة؛ فقد اختير الاسم بخط عريض ذي لون أبيض غير ناصع والذي يكسبه غموضاً أو مسحة عتيقة وكأنها إحالة مباشرة لشخصية المتنبي الإشكالية الي استعصت على التقدير النقدي وظلت موضع تأويل مستمر، فهذا الأبيض المائل إلة الاصفرار لا يشبه الأبيض الناصع النقي الدال على **الحداثة** (الجدّة)، كما أن هذا اللون يوحي بطول الزمن وكأن شيئاً ما خُبئَ طويلا ثم كشف، كما يحدث للورق أو

القماش الذي يتبدل لونه مع تقادم الزمن دون أن يفقد قيمته فيغدو عتيقاً يشي بالمتانة والرسوخ، صامداً صلباً، وهذا التوظيف الواعي للون يوحي بأن المتنبي ليس مجرد اسم عَلَم على غلاف، بل رمزٌ عابرٌ للأزمنة صامدٌ في وجه التحولات تماماً كما صمد شعره ولغته وشخصيته المتفردة في الوعي العربي، فيغدو اللون تجريباً في التمثيل البصري والتصميم الطباعي يعكس تجريبية العنوان معنىً ولوناً في التعبير، فتصميم العنوان إشارة مباشرة إلى أن المتنبي شاعرٌ خالد عابرٌ للأزمنة حاضرٌ في الثقافة العربية بشعره إلى الأبد.

أما كتابة اسم المؤلف باللون الأبيض الناصع فقد جاء في تمايز بصري مُتعمد، وهو تمايز يُعزز فكرة الاختلاف الزمزي والدلالي بين الكاتب والمتنبي، **ويُضمر في الوقت نفسه رؤية تجريبية عميقة على مستوى البناء الأجناسي للنص والشخصيات**، فالرواية قائمة على اختلاف زمني وفكري بين صوت معاصر حداثي، وآخر تراثي يعكس فكرة التواصل بين الماضي والحاضر.

استطاع الكاتب من خلال العنوانين أن ينفذ إلى مواطن التجريب بجدارة فمن التغيرات التي طالت العنوان أنه تحول من عتبة سابقة إلى عتبقة لاحقة للنص ومن مفتاح له يحمل نص دلالته إن لم تكن كلها؛ إلى مغلاق نحتاج معه إلى قراءة النص لفتحه ولو جزئياً.

لقد أضحى عتبة تحمل من الأسئلة أكثر ما تقدم من الأجوبة، وهو ما تجلى في عنوانينا (رواء مكة) و(رباط المتنبي) وذلك حينما راحتا يغيران من دلالتهما كلما تعمقنا قراءةً على المتن الروائي لنكتشف أن الرواء ليس ماءً ولا رياً وإنما إشباعٌ روحي وتطهير للقلب والذات معاً، وأن (الرباط) ليس المدينة المغربية ولا الفضاء الجغرافي الذي نعرفه، وإنما ميثاقٌ حضاري غليظ يربط ماضي الأمة العربية بحاضرها من خلال المتنبي الذي قفز الأزمنة وحل ضيفاً عللى عصرنا هذا ببؤسه وياسه وتخلفه.

حيث نلمس توظيفاً ذكياً للعنوان الذي صار يحمل طاقة إشارية مفتوحة تتكّشف تدريجياً ويتعمق معناها في تفاعل جدلي مع الأحداث، وهنا تتجلى بلاغة الغموض المنتج بحيث

يقدم العنوان وعداً معرفياً لا يُوفى إلا عبر مشقة التأويل والتحليل، وهذا الشكل من التجريب يُحيلنا **آلية التأجيل الدلالي** حيث المعنى لا يُعطى ولكنه يُنتزع والعتبة لا تُفضي إلى المدخل بل إلى مزيد من التعقيد، وهذه المقاربة تكشف عن وعي تجريبي لدى (حسن أوريد) حيث يكتب عناوينه بنفس الحساسية التي يكتب بها متنه ويجعل منها جزءً من بنية المعنى لا مجرد زينة شكلية.

2- العنونة الداخلية:

العناوين الداخلية هي العناوين المتمركزة داخل العمل الأدبي لتقسيمه وتنظيمه لتسهيل متابعة العمل وتكون عناوين لفصول رواية أو دواوين شعرية أو أقسام و أجزاء كتب... وتعتبر مفاتيح هذا المتن لأنها تمنح القارئ فكرة عن الموضوع «فهي عتبات تأويلية للنصوص التي تُعَنونُها وبالتالي تسهل الولوج إلى ردهات النص أو المقطع النصي ولا سيما في النصوص ما بعد الحداثية»[1]، وهي في الأعمال الأدبية لاتقتصر على الجانب التنظيمي بل تتعداه إلى الجانب الفني والإيحائي، كما تسهم في جذب انتباه القارئ، وتعتبر أداة لتسليط الضوء على محطات سردية هامة ومحورية في العمل الأدبي.

السيرة الروائية "**رواءمكة**" مقسمة إلى سبعة فصول، لكل فصل عنوانه وهي كالآتي:

(ومضات، ذبذبات، همزات، إشراقات، البشائر، تداعيات والحنين إلى مكة)

- ✓ **ومضات:** وهوبمثابةمقدمةتأمليةيسافر بنا الكاتب فيها إلى محطات سابقة من حياته، فيسرد لنا طفولته، تعليمه... وصولاً إلى الحدث الذي جعله يفكر في أداء الحج، كما يتناول بعض التساؤلات العميقةا لتي كانت تؤرقه حول الهوية، الدين، الانتماء، الثقافة... والتحولات

[1] خالد حسين ح، في نظرية العنوان (مغامرة تأويلية في شؤون العتبة النصية)، دار التكوين، دمشق، ط01، 2007، ص83.

الفكرية التي طرقت عقله، كما تطرق لموضوع اللغة العربية ومكانتها في العالم، جاء العنوان **ومضات** معبراً عن موضوع الفصل، ذلك أن تلك التأملات والأفكار والتجارب جاءت على شكل لمحات سريعة ، ولحظات متفرقة.

✓ **ذبذبات:** يُعبر هذا العنوان عن التردد الذي يمر به الكاتب أثناء رحلته، عن الصراع الداخلي الذي يعيشه بين قناعاته القديمة و تصوراته الجديدة وكأنها موجات مترددة، لا تهدأ ولا تستقر، فحالة التحول التي وصلها البطل لم تكن فورية مفاجئة، بل مرّت بمراحل شك وتساؤلات وتأملاتفي خطوة أقدم عليها وألف ميل قد قُطع من الانفصال عن الدين.

✓ **هَمزات:** توظف كلمة همزات في هذا الفصل ليعبر بها الكاتب عن الهجمات الشرسة التي يتعرض لها البطل من طرف نفسه التي توسوس له بالعودة إلى ماكان عليه من ترف ومجون والإعراض عن التوبة، فكلمة همزات استخدمت كنوع من الرمز والإيحاءللدلالة على وساويس نفسه.قال الله سبحانه وتعالى:

﴿وَقُل رَّبِّ أَعُوذُ بِكَ مِن هَمَزَٰتِ ٱلشَّيَٰطِينِ ﴿٩٧﴾﴾[المُؤْمِنُون: ٩٧]

﴿وَيۡلٞ لِّكُلِّ هُمَزَةٖ لُّمَزَةٍ ﴿١﴾﴾[الهُمَزَة: ١]

✓ **إشراقات:** العنوان مرتبط باللحظات التي يبدأ فيها التحول الروحي والصفاء الداخلي كإشراق الشمس الذي يظهر في بداية يوم جديد، يعكس التنوير الفكري الذي وصله والذي أتى بعد رحلة من التساؤلات والبحث، حيث يبدأ بالتنور بنور الله ومعرفة رسول الله حق معرفة«**...في تلك اللحظة من ذلك اليوم، أدركت شيئاً لم أنتبه إليه في حياتي قط، هو أن رسول الله محمد بن عبد الله رفيقي في الحياة...كنت أشعر به حاضراً معي**»[1].

✓ **البشائر:** مفرد "بشرى"وتستخدم غالباً التفاؤل، فالعنوان إشارة مباشرة للسكينة والطمأنينة التي وصلها الكاتب، وكأن هذه السكينة إشارات ربانية تبشره أنه يسير في الطريق الصحيح،

[1] حسن أوريد، رواء مكة، ص181.

في هذا الفصل تصالح الكاتب مع ذاته التي كانت تزعجه في فصل همزات وكأنه بدأ يجني ثمار الرحلة التي لم تكن عبثية، بل كانت ذات مقصد وغاية روحية أفضت به إلى التوبة. قال الله في محكم تنزيله:

﴿وَمَا جَعَلَهُ ٱللَّهُ إِلَّا بُشۡرَىٰ وَلِتَطۡمَئِنَّ بِهِۦ قُلُوبُكُمۡۚ وَمَا ٱلنَّصۡرُ إِلَّا مِنۡ عِندِ ٱللَّهِۚ إِنَّ ٱللَّهَ عَزِيزٌ حَكِيمٌ ١٠﴾[الأَنفَال: ١٠]

✓ **تداعيات:**كلمة تداعيات تعني الأثر أو النتائج المترتبة على أمر ما، فالكاتب يبدأ هنا بإدراك الأثر العميق لهذه الرحلة على حياته، وانعكاسات تداعياتها على علاقاته ومواقفهالتي مازادته إلا تمسكاً وتشبثاً بدينه، **«شهادة "الله أكبر" مذ أدركت معناها في رحاب الكعبة خلّصتني من كل أسباب الشرك وضروب الأوثان»**[1].

✓ **الحنين إلى مكة:** إن الرحلة إلى الكعبة لم تكن مجرد زيارة بالنسبة للكاتب، بل تركت أثراً عميقاً في نفسه ووجدانه، حتى أضحت رمزاً للتحول والصفاء الروحي هي حالة من السلام الداخلي **«وهزّني الشوق إلى مكّة في رابع ذكرى بعد أن نهلت من رَوائها»**[2]

مما سبق نلمس التجريب في بنية العناوين، حيث لم يتعامل الكاتب مع كل عنوان بوصفه وحدة مستقلة أو مجرد عتبة مفصولة عن السياق، بل نسقها ضمن منظومة سردية متصلة تؤطر التجربة الكلية للنص وللرؤية الفكرية التي تحكم المشروع الروائ، فالكاتب يجمع العناوين مع بعضها لتشكل لنا الرحلة كاملة والتي راحت تتدرج من التوترات الأولى بوصفها "الومضات والذبذبات" مروراً بمساحات الكشف والصفاء التي تمثلها "الإشراقات والبشائر" وصولاً إلى لحظة الانجذاب الروحي والحنين العميق في "الحنين إلى مكة" حين حصل الارتباط الوثيق بين الشخصية والمكان مستدعياً فيما بعد مشاعر الشوق والحنين.

---

[1] المصدر نفسه، ص210.

[2] رواء مكّة، ص213.

ولعل ما يضفي على العناوين بعداً تجريبياً إضافياً هو أنها لا تُقدم دلالتها بشكل مباشر وإنما تظل مفتوحة على إمكانيات التأويل تتغير مع تعمق القارئ في المتن وتدعو إلى إعادة النظر فيها على ضوء ما استخلصه من النص، ما يجعلها ليست مجرد عناوين عشوائية، وهي بهذا ترتبط بالعنوان الرئيسي (الرحلة)، لأنها مثل خطوات متدرجة نحو الوصول للغاية الأسمى(النهل من رواء مكة) وهذا ما يخلق تدرجاً سردياً **غير نمطي**، فالكاتب عوض تقديمه لسرد خطي اعتمد على تقسيمه إلى مراحل ما يجعل القارئ يصدق التجربة ويتدرج معها وكأنما هو الذي يعيشها، كما يكمن التجريب هنا في تفكيك البناء التقليدي للسرد.

أضف إلى هذا أن اختيار الكاتب **لسبع فصول** لم يكن بالأمر العبثي، ذلك لما يحمله هذا الرقم من دلالات رمزية إذ نجد هذا الرقم حاضراً وبقوة في التراث الديني والثقافي والشعبي «ففي القرآن الكريم كرر الرقم(سبعة) سبعة وعشرين مرة منها:

﴿هُوَ ٱلَّذِى خَلَقَ لَكُم مَّا فِى ٱلْأَرْضِ جَمِيعًا ثُمَّ ٱسْتَوَىٰٓ إِلَى ٱلسَّمَآءِ فَسَوَّىٰهُنَّ سَبْعَ سَمَٰوَٰتٍ ۚ وَهُوَ بِكُلِّ شَىْءٍ عَلِيمٌ ﴿٢٩﴾﴾

[البَقَرَة: ٢٩]

﴿إِنِّىٓ أَرَىٰ سَبْعَ بَقَرَٰتٍ سِمَانٍ يَأْكُلُهُنَّ سَبْعٌ عِجَافٌ وَسَبْعَ سُنۢبُلَٰتٍ خُضْرٍ وَأُخَرَ يَابِسَٰتٍ ۖ يَٰٓأَيُّهَا ٱلْمَلَأُ أَفْتُونِى فِى رُءْيَىَ إِن كُنتُمْ لِلرُّءْيَا تَعْبُرُونَ ﴿٤٣﴾﴾[يُوسُف: ٤٣] ...»[1]

وقد جاءت الفصول السبعة تيمناً وتبركاً بأركان الحج:

- ✓ الطواف حول الكعبة سبعة(القدوم، الإفاضة، الوداع)
- ✓ السعي بين الصفا والمروة سبعة.
- ✓ رمي الجمرات.

[1] محمد بن علوي العيدروس (سعد)، خصائص الرقم سبعة، د. دار نشر، ط01، 2010، ص06.

ومن ثم يُعد استخدام سبعة فصول توجهاً رمزياً وتجريبياً أراد به الكاتب التوفيق بين الموضوع والشكل السردي، ولم يكتف الكاتب بهذا القدر من الدلالة للرقم(سبعة)، ولكنه تجاوزها ليعبر بها عن التحول الذي حصل له، ذلك أن الرقم (سبعة) «يشير إلى التدرج و الدوران والعودة إلى البداية أو الميلاد من جديد ولأمر ما كان احتفالنا بالطفل الوليد في اليوم السابع لولادته»[1]، وكذلك كانت مكّة بالنسبة للكاتب تجربة تَحَوّلِية وكأنه ولد من جديد، هذه التجربة التي نقلها لنا عبر سبعة فصول، كان آخرها الإحتفال بالمولود الجديد داخله، وهذا مايظهر في قوله: **«عدت إلى البيت، بيتي الأول. كل البيوت الأخرى لم تكن لي سكناً، عدت عوداً جديداً»**[2]، وقوله في موضع لآخر: **«(...) كنت كمن يمشي على صراط وكان ذلك الكشف الذي يعزّ عليّ شرحه والذي بمقتضاه فهمت معنى "الله أكبر" ذلك الكشف الذي جعلني أنهض وأردد في رفق... "وإني من المسلمين"، حياتي تغيّرت منذ ذلك التاريخ»**[3]

في حين نجد أن رواية "**رباط المتنبي**" مقسمة إلى قسمين، دون عنونتها وهذا التقسيم نابع بالدرجة الأولى كون الرواية فكرية تأملية أكثر منها أدبية جمالية.

وقد جاء التقسيم ليعكس مرحلتين مختلفتين من الأحداث والمحطات الفكرية، وليدل على تحوّل جوهري في الحبكة وانتقال مكاني مهم

ويأتي هذا التقسيم ليؤدي وظيفة سردية وجمالية تتجاوز مجرد تنظيم زمني أو فضائي للأحداث، فكل قسم يعبر عن مرحلة فكرية ومحطات مختلفة حيث ينتقل الراوي من طور التأمل الحائر إلى طور المواجهة والتمثل الواعي ومن فضاء الذات المتسائلة إلى فضاء

[1] عز الدين إسماعيل، القصص الشعبي في السودان (دراسة في فنية الحكاية ووظيفتها)، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر،1971، ص204.

[2] رواء مكّة، ص159.

[3] رواء مكّة، ص198.

التاريخ والواقع المعقد، وهذا التحول لا يقاس فقط على مستوى الوقائع وإنما يمتد إلى بنية الحكي نفسها إذ يتغير إيقاع السرد وتعاد صياغة العلاقة بين الذات والآخر، بين الحاضر والماضي وبين المتنبي والراوي.

ولعلّ أبرز ما يميز هذا التقسيم هو أنّه يسمح للرواية بأن تتجاوز حدود السرد النمطي التقليدي لتقترب أكثر من البناء الملحي لا من حيث الطول أو التعقيد فقط، ولكن من حيث استدعاء شخصية المتنبي بوصفه رمزاً أسطورياً مركزياً في المخيال العربين وهكذا يمكن القول إن تقسيم الرواية إلى قسمين هو تقنية فنية وتاريخية معاً تُمكّن الكاتب من إعادة صياغة العلاقة بين الحاضر والماضي ضمن مشروع تجريبي طموح يُعيد إلى الرواية العربية قدرتها على التفكير عبر الأدب لا الاكتفاء بنقله.

بنى الكاتب روايته على ثنائية الحداثة والثراث (قطبين متقابلين) التي عبر عنهما بشخصية الأستاذ المعاصر والمتنبي التراثي مما يفسر تقسيمه للمتن الروائي قسمين اثنين لا غير وهذا يعزز علاقة الموضوع بالشكل وتوجيه فكر القارئ نحو هاتين الفكرتين المركزيتين دائما، فالرواية بمثابة مناظرة حاسمة تتصارع فيها القوى الكبرى.

كذلك أظهر لنا هذا التقسيم جدلية الحضور والغياب بالنسبة لشخصية المتنبي، ففي **القسم الأول** حضر المتنبي بكل تجلياته الجسدية والفكرية والشعرية بالصورة التي تجعل القارئ **يتوهم أنه بصدد نص عجائبي** تستدعى فيه شخصية تراثية إلى زمننا المعاصر الأمر الذي يتشابه مع كثير من النصوص التراثية القديمة.

وفي **القسم الثاني** غاب المتنبي وحل محله الشخصية الرئيسية الثانية وهذا ما أعاد النص إلى طبيعته الواقعية، وذلك عندما كشف الكاتب لنا أن لا وجود للمتنبي الشاعر الثائر إلا في ذهن من استقبله في بيته موهماً إيانا أنه شخصية حقيقية تعيش أحداث الرواية وتشارك فيها.

2ـ التجريب على مستوى الغلاف:

تعتبر الصورة **(الأيقونة)** عتبة مهمة للولوج إلى النص الأدبي «ونتيجة تطور وسائل الطباعة وتنامي الوعي بقيمة العتبات...أصبح الكتاب والناشرون يستغلون تقنية التعبير بالصورة فيوظفون الأيقونات... وليس ذلك بدافع الزخرفة، او ملء فراغ فيها ، بل لكونها تنطوي على خطاب حول النص على الرغم مما قد يبدو عليها من استقلال عن المعنى العام للنص»[1] بالإضافة أنها تسويق للعمل وجذب القارئ أيضاً.

جاء غلاف "**رواءمكة**" حاملاً صورة الكعبة الشريفة بالرسم التجريدي الذي يبتعد عن التصاميم المزدحمة والتفاصيل الدقيقة حيث أن استخدام التجريد عوض التصوير الواقعي لها، يجعلها رمزا للبحث عن الذات وعن معناها الحقيقي الذي قد لا يصل بنفس الدرجة للناس سواءً فبتحرير هذا المحتوى البصري (الكعبة المشرفة) من تفاصيلها الدقيقة ومن صورتها النمطية التي يعرفها الجميع، تُركت مسافة من الحرية للبحث والتأويل حتى يصل كل باحث إلى المغزى الذي يطلبه إضافة إلى ذلك أن الصورة غير واضحة أو غير مكتملة التشكيل ما يتناسب تماماً مع رحلة البطل التي بدأت بومضات تأتي وتذهب وذبذبات ترتد ثم همزات تخز قلبه وصولا إلى اليقين والحنين كان صورة الكعبة ومن وراءها مكة ككل بما تحمله من قدسية ورمزية دينية قد راحت تتشكل على دفعات عند بطل النص الذي استطاع في الآخر أن يرمم صورتها الحقيقية كما رآها وكما عاشها.

والتي جاءت باللونين الأسود والأصفر الذهبي هذه الدلالات البصرية توحي بمضمون العمل الأدبي وتجربة الكاتب الروحي،وقد جاءت الكعبة في مركز(وسط) الغلاف ما يوحي إلى مركزية المكان في التحول السردي والفكري، وهل يستطيع زائر مكة أن يرى شيئاً آخر عندما يقف أمام الكعبة؟! خاصة إذا كانت مرته الأولى، فالمركزيه هنا تلغي المحيط، كما أن الخط الذي كتب به العنوان يضفي بعداً تراثياً لأنه يقترب من الخط الكوفي أو الديواني

[1] يوسف الإدريسي، عتبات النص، ص70.

الذي يعمق تواصل القارئ مع فكرة "الرواء" إذ يشير إلى الارتواء من منبع أصيل ومن لغة وهوية متجذرين في الثقافة الإسلامية.

جاء الغلاف أنيقاً وبسيطاً لا يحمل تفاصيل أخرى مما يترك المجال للتأمل فهو يحتوي على رمزية دينية مكثفة ومع هذا فإن اللون الأسود المتسرب من جوانب الكعبة يوحي بأن هناك شيء غير محكم أو مهدد بالتسيب، وفي اعتقادنا أنه تمثيل بصري لنفسية مضطربة كأنما هو سواد متسرب من أعماق الشخصية يوحي بالذنب وكونه يتسرب من الأطراف فقد يُربط مباشرة أن هذه الأعماق لم تعد قادرة على احتمال الذنب أكثر، إنه تجريب في الإيحاء بالحركة والتحول والتسيب من شيء ساكن وهذا يوحي مباشرة بالتوبة أو التحول إنها لحظة الانهيار المُحتم قبل إعادة النهوض من جديد بل قبل إعادة التكوين وبناء الذات والهوية، إنه إحالة مباشر للتطهير الذي حدث حين بدأ البطل في مواجهة المثقف العلماني والدخول معه في صراع إلى رجوعه لأصله، الصورة تماثل مسار العمل الأدبي من جمود ديني إلى حركة تنتهي بتحول كبير، وكل هذا يعكي البعد النفسي الرمزي للغلاف وكأنه يقول أن الكعبة لا تنكشف ـ كمكان روحي خالص ـ إلا حين تُطهّر الذات من هذا السواد المتسرب من أعماقها.

أما اللون الأصفر الذهبي فيحمل دلالة الإشراق والنور والانبعاث وهو ما يتناغم مع لحظة الوصول في الرواية ، حيث يغدو المكان مرآة للصفاء والتجلي وفي هذا التوتر اللوني نلمص صراعاً داخلياً بين الظلمة والنور، بين التيه والإهتداء وبين الكدر والصفاء وهو بالضبط ما يعبر عن مضمون التجربة الروحية التي يسردها النص.

أما بالنسبة للخلفية التي تموضعت فيها صورة الكعبة داخل الغلاف فقد جاءت مائلة إلى ألوان باهتة وكأنها غيوم في ليلة ماطرة كصورة للحيرة وعدم الصفاء، صورة للبحث عن الحقيقة والتيه الداخلي، ومع ذلك فإن الخلفية لا تخلو من بياض يُلوح في الأفق، والأبيض رمزا للنقاء والتطهر والغيوم مؤقتة لامحالة.

وحين نتأمل غلاف رواية "**رباط المتنبي**" نجد أنفسنا أمام تصميم بصري يحاكي ببلاغة البنية الفكرية للنص، بل يمكن القول أن الغلاف نفسه هو امتداد سردي رمزي لما تحمله الرواية من صراع داخلي وقلق وجودي توترات بين الأزمنة والهويات، وهو لا يختلف عن "**رواءمكة**" من حيث قوة التعبير عن المتن السردي وبلاغته في إيصال المقصود، ونلاحظ أنه مبني على مبدأ الثنائية والانشطار، وهو ما يتجلى في كافة عناصره البصرية والدلالية.

أول ما تلمحه العين أن الغلاف مقسم إلى قسمين تماماً كالمتن الروائي، ذلك أن العمل بأكمله يعتمد ويرتكز على وجود طرفين يُكونان بنيته الأساسية (مبدأ الانشطار والتقابل)، حيث ينقسم بصرياً إلى فضائين متوازيين: **علوي وسفلي** ممل يُرسخ إحساساً بالازدواج والانقسام، سواء على مستوى الشخصيات أو الأفكار أو الأزمنة وهو مايشكل جوهر العمل السردي نفسه.

في الجزء السفلي من الغلاف، تسيطر درجات الأزرق الفاتح الذي «يشبه قليلاً أليس في بلاد العجائب، الدخول من الجهة الثانية في المرآة، الأزرق الفاتح هو أوهام وأحلام اليقظة»[1] فهو يقربنا من أجواء الحلم أو لحظة الانفصال عن الواقع، لون التيه الداخلي والحاضر المأزوم المظطرب، هذا الفضاء البصري يحيلنا إلى نوع من العبور غير الآمن الذي يشبه القفز إلى عالم مقلوب أو متشظٍ، فهذا الحاضر الذي قفز إليه المتنبي مثل ما قفزت **(أليس)*** عبر مرآة تُعتبر بوابة لعالم موازٍ، تلك المرآة التي لم تكن لأليس ولا للمتنبي مجرد سطح عاكس، بل هي مدخل لعالم مقلوب وغريب أين تتغير القوانين والزمان والمكان،

[1] كلود عبيد، الألوان (دورها، تصنيفها، مصادرها، رمزيتها، ودلالتها)، مراجعة: محمد حمود، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط02، 2013، ص82.

* أليس في بلاد العجائب، رواية للأطفال كتبها عالم الرياضيات الإنجليزي "تشارلز لوتويدج دودسون" تحت اسمه المستعار "لويس كارول" عام 1865، تحكي عن فتاة فضولية ترتدي فستاناً أزرق ومئزر أبيض مستعدة لاستكشاف عالم غير مألوف.

فيصبح المتنبي صوتاً داخلياً ينبثق من عمق ذاتٍ مضطربة تنسج من وعيها المريض صورة عن شاعر خالد يتحدث معها ويناقشها ويجترّ معها همّها الفكري والنفسي.

أما الجزء العلوي من الغلاف فهو الأكثر كثافة دلالية إذ يظهر فيه صورتين لوجه للمتنبي، إحداهما ملونة وواضحة المعالم تحاكي حضوره القوي في الثقافة العربية، والأخرى باهتة بقلم رصاصن خفيفة الظل أشبه بذكرى أو ظل شخصية وكأنها تحاكي المتنبي الذي تلاشى من الوعي الجمعي وتحول إلى رمز أو طيف، هذه الثنائية البصرية تفتح الباب أمام تأويلات عديدة لعل أولها ازدواجية الأصالة والحداثة، أو الحقيقة والوهم فالمتنبي هنا صورة ذهنية أعاد الكاتب تشكيلها داخل وعي الراوي الذي يحاول أن يجد لنفسه في هذا الرمز الأدبي الكبير سنداً وجودياً أو مخرجاً من تمزقه النفسي والثقافي.

وإن هذه الازدواجية تحيل إلى ثنائية الماضي والحاضر فالصورة الملونة تعبر عن المتنبي بوصفه رمزاً خالداً في الذاكرة الثقافية في حين أن الصورة الهامشية تمثل الجانب النفسي الداخلي للراوي، الذي يرى في المتنبي امتداداً لانقسامه الداخلي وصراعه مع الواقع المهتز. والتأثير المستمر للمتنبي عبر العصور، المتنبي الذي يرمز لزمن القصيدة العمودية المبنية على التناظر بين أبياتها، أما الحاضر فهو زمن التشظي أو الفردانية، زمن التمزق والتشرذم وهذا ماينعكس آلياً على مجالات الحياة منها الأدبية أين تحولت القصيدة إلى مايعرف "بالتفعيلة" بنظام السطر عوض الشطر.

وفي اعتقادنا أن **الجزء العلوي** من الغلاف يحيل إلى التماهي بين بطل الرواية وشخصية المتنبي، هذا التماهي الذي كان نتيجة مرض نفسي حيث يعتقد الأستاذ أنه يكلم شخصية المتنبي ويتحاور معها في العديد من القضايا، لنكتشف في الفصل الثاني أنه مريض نفسي فقط.

وعلى العموم فإن هذا التقسيم في غلاف الرواية يؤدي إلى توزيع بصري يمثل **خرقاً وتجاوزاً** لتقليدية الغلاف الموحّد وتماهياً مع متن الرواية واستباقاً للحقيقة التي سيقف عليها القارئ في النهاية عندما يتبين أن شخصية المتنبي وحضوره لا يتجاوز الوهم فقط.

3ـ التجريب على مستوى التجنيس:

تُعد معرفة الأجناس الأدبية وحدود كل منها من الركائز الأساسية في بناء أي دراسة أو تحليلها، إذ تشكل الإطار الذي ينظم ويضبط النتاج الإبداعي ويصنفه وفق خصائص فنية وجمالية تميز كل واحد منها عن باقي الأجناس الأخرى، خاصة بعد أن نَظَّرَ "جيرار جنيت" للعتبات النصية، حيث أصبحت مجالاً تداولياً يتيح للنص التفاوض مع قارئه، ومن أبرز هذه العتبات: **محدّد التجنيس الأدبي** الذي يُعد تصريحاً أولياً عن طبيعة العمل الأدبي وانطباعاً مبدئياً عن كيفية تلقيه، بل إنه يتدخل حتى في اختيار المتن لقرائته أو الإعراض عنه.

و«إن المؤشر الجنسي ملحق بالعنوان "annexe du titre" كما يرى "جنيت"فقليلاً ما نجده اختيارياً وذاتياً، وهذا بحسب العصور الأدبية والأجناس الأدبية، فهو هنا ذو تعريف خبري تعليقي لأنه يقوم بتوجيهنا قصدالنظام الجنسي للعمل»[1]، ولكن في عصرنا لم تعد الكتابة أسيرة التجنيس الصارم، بل تجاوزت الحدود التقليدية بين الأنواع فيما يعرف بالتجريب والسعي الدائم للخروج عن المألوف ومن ذلك التداخل الأجناسي الذي أزال أو كاد معظم الحواجز بين الأنواع الأدبية المختلفة وهذا مايعبر عنه قيس الهمامي في قوله:

«لقد تجاوزت الكتابة مسألة نقاء الأنواع وباتت تمزج بينها إلى الحد الذي خلق نصوصا "لاسبيل إلى قراءتها" بمعايير الجنس القَبلية باعتبارها كتابة تُخيب أفق الانتظار الأجناسي

[1] عبد الحق بلعابد، عتبات، ص89.

لدى القارئ»[1]، ومن هنا أصبحت إشكالية التجنيس أحد أبرز مظاهر التحول في الكتابة السردية.

وفي هذا الإطار تبرز رَواء مكّة "لحسن أوريد" كنص إشكالي على مستوى التجنيس، خاصة وأن النص يؤكد منذ البداية هويته الأدبية المزدوجة عندما يعلن أنه **سيرة روائية**، وهذا إعلان صريح عن انتماء النص إلى جنس هجين يتجاوز التصنيفات الأدبية الجاهزة والمعروفة، ويحطم الحدود الصارمة بين الأجناس، فهو نص قائم على تداخل الأجناس وتفكيك المعايير الثابتة، هذا ما يطرح أمامنا عدة إشكالات أهمها:

إلى أي حد يُمكن اعتبار **(رواء مكة)** تمثيلا لكتابة هجينة تُعيد تشكيل مفهوم الذات الساردة خارج الحدود التقليدية للسيرة والرواية؟ وكيف يساهم هذا التجنيس التجريبي في قراءة النصّ ضمن مشروع أدبي يتجاوز حدود النوع؟

إن الإلمام بموضوع الحقيقة (السيرة) والخيال(الرواية) في"رَواء مكّة" ليس بالأمر السهل، نظراً لطبيعة النص الهجينة، التي تجعل الحدود بين المرجعي والتخييلي متداخلة ومتشابكة، فالكاتب يسرد تجربة شخصية حقيقية بأسلوب روائي من ذات تائبة تُعيد بناء ذاكرتها عَبْرَ اللغة ما يجعلنا في مواجهة نص تتشابك فيه الأزمنة، وهذا يُعقد مهمة التمييز بين ما وقع فعلاً وما تم إعادة تشكيله فنياً.

ثم إن مساحة الخيال داخل النص ـ والذي يُعد من المحددات المهمة في تصنيف الأجناس يكاد يكون منعدماً إذ لا نجد في النص أحداثاً متخيلة، بل إن الطابع المرجعي والخطاب الاعترافي حاضر بقوة في النص مما يجعلنا في حيرة: هل نحن أمام سيرة ذاتية تُمارس قدراً من التخييل الداخلي غير الظاهر؟ أم أننا أمام رواية تغرق بمقدار من مرجعية

[1] قيس الهمامي، التجريب وإشكالية الجنس الروائي، مجمع الأطرش للكتاب المختص، تونس،2009، ص06.

السارد والكاتب من ورائه؟ كما تثير سؤالاً جوهري حول مشروعية إدراجه ضمن هذا الجنس الروائي.

ولهذا حاولنا في هذه الدراسة ضبط التداخل الأجناسي في النص من خلال تتبع تمظهرات كل منهما، من أجل الكشف عن الآليات السردية التي تبناها الكاتب وتحليل العمل من زاوية تجريبية.

1-3 حضور الأجناس الأدبية في رَواءُ مكَّة:

أ- السيرة الذاتية:

تحكي "رَواء مكَّة" عن "**حسن**" ذلك المثقف السياسي العلماني المتشبع بالفكر الغربي؛ على لسانه في مثل قوله: «**كانت الطائرة المروحية تحلق بي في أكتوبر من سنة 2008، فوق جنبات بو ذنيب، لأقف على الفياضانات التي ضربت تلك الأرجاء، وأنا إذّاك والٍ على جهة مكناس**»[1]، وكيف تغير بعد رحلة لأداء مناسك الحجّ والتي كان سببها نذراً نذره وهو على فراش المرض «**ورددت في تلك اللحظة أني لو أشفى فسأذهب إلى الحجّ**»[2]، بين مُقبلٍ ومُدبرٍ كَتَب الله له هذه الفريضة لتكون مكَّة المكرّمة نقطة انعطاف في مسار حياته.

ولإثبات أن هذا النص يندرج ضمن جنس السيرة الذاتية، اعتمدنا أولاً على تعريف مُنظّر السيرة الذاتية "**فيليبلوجون***" والذي يعرفها أنها: «حكي استعادي نثري يقوم به شخص

[1] رواء مكة، ص174-175

[2] المصدر نفسه، ص16.

* فيليب لوجون (1938)، أستاذ وكاتب مقالات فرنسي، متخصص في السيرة الذاتية، وهو أحد مؤسسي الرابطة من أجل السيرة الذاتية والوطنية التي أنشئت في باريس عام 1992.

واقعي عن وجوده الخاص، وذلك عندما يركز على حياته الفردية وعلى تاريخ شخصيته، بصفة خاصة»[1]، وبإسقاط هذا التعريف على نص (رَواء مكّة) نجده:

ـ حكي استعادي نثري:

إن شكل المدونة المدروسة نثري لا جدال فيه، وهو حكي استعادي إذ رتب "أوريد" عمله مستدعياً ذاكرته البعيدة والقريبة في **مثل قوله: «مسجد صغير في حي تيمدقين الشعبي بإفران، والبرد والثلج ، والزمن بداية الثمانينات، والساعة العشاءان...»**[2]

وقوله: **«في مارس من سنة 2002، بدير الراهبة حريصا على مشارف بيروت، كنت أنظر إلى جموعالرهبان...»**[3]، وكذا **قوله** في موضع آخر: **«ثم استحضرت تلك اللحظة التي قطعت فيها النذر، يونيو 2006، كان يوم جمعة»**[4]... وغيرها من الشواهد.

هذا وإنّ النصّ برُمته يتخذ طابعاً استعادياً، إذ يعود الكاتب بعد مضي اثني عشر سنة على زمن الرحلة(2007) ليعيد استحضار التجربة من خلال ملاحظاته ويومياته وتدويناته القديمة التي دونها إبان الرحلة أو في زمن قريب منها وأعاد صياغتها، مما يعني أنه ينظر إلى تلك التجربة بأثر رجعي وربما أضاف إليها رؤى أو تأملات... ذلك أن فعل الكتابة النهائي(زمن النشر) كان عام2019

ـ وحدة الراوي والشخصية:

---

[1] فيليب لوجون، السيرة الذاتية، الميثاق والتاريخ الادبي، تر: عمر حلي، المركز الثقافي العربي، ط01، 1994، ص22.

[2] حسن أوريد، رواء مكة، ص20.

[3] المصدر نفسه، ص18.

[4] حسن أوريد، رواء مكة، ص15.

يرى "**ستاروبنسكي**" أن أبسط تعريف للسيرة الذاتية: «هي سيرة شخص يرويها بنفسه»[1]، يتضح أن هذا التعريف يتماشى ويتوافق مع المدونة التي بين أيدينا نظراً لأن كاتبها هو الذي يسردها بضمير المتكلم، ويتجلى هذا في العديد من المواضع مثلاً في **قوله:**

«خواطر شتى تتجاذبني وأنا أتوجه من مكناس، حيث كنت أقيم»[2]...

كما «يكشف متأمل السّير الذاتيّة عن ثلاثة احتمالات لكتابتها، فهي إمّا أن تروى بضمير المتكلم المفرد وإمّا أن يتوجّه الراوي بالخطاب إلى ضمير المخاطب المفرد وإمّا أن يتحدّث عن البطل متوسّلا بضمير الغائب المفرد، وإن الحالة الأولى لايخفى فيها التطابق بين الراوي والشخصية بما أنّ من يعيش الحدث هو نفسه من يرويه»[3]، وبإسقاط هذا على "رَواء مكَّة" يتضح لنا جلياً أن الراوي يتحدث بضمير المتكلم المفرد "**أنا**" في مثل **قوله:**

«كانت الحياة تقتطع مني أخي الذي درجت أنا وإياه»[4]**وقوله: «كان أبي مُدرساً، وكان قد انتقل من قصر السوق إلى إفران»**[5]...

ـ التطابق الثلاثي(وحدة كل من المؤلف، الراوي، الشخصية):

التطابق الثلاثي بين المؤلف والراوي والشخصية هي حالة سردية تتجلى فيها وحدة الأدوار بين العناصر الثلاثة، حيث يتماهى المؤلف الواقعي مع الراوي الضمني داخل المتن، مع الشخصية المحورية، وإن هذ التطابق لايُقرّ به إلا من خلال **اسم العَلم**، ذلك أن: «المؤلف في السيرة الذاتية لايبرز إلاّ عبر **اسمه** الذي يُذكر على غلاف الكتاب وفي الصفحة

[1] شكري المبخوت، سيرة الغائب، سيرة الآتي، السيرة الذاتية في كتاب الأيام لطه حسين، (دط)، دار الجنوب للنشر، تونس، 1992، ص09.

[2] حسن أوريد، رواء مكة، ص13.

[3] شكري المبخوت، سيرة الغائب، سيرة الآتي، ص12.

[4] حسن أوريد، رواء مكة، ص21.

[5] المصدر نفسه، ص22.

الأولى، وحتى إذا ذُكرَ في النصّ الروائي فإن التحقّق من أنّه **اسم الكاتب** لا يكون إلا بالعودة إلى غلاف الكتاب (...) فالسيرة الذاتية تفرض **تطابقا اسمياً** بين راوي القصة والشخصية والمؤلف الذي يشهد اسمه على وجوده»[1] ويتم كل هذا في إطار مايعرف **بالميثاق السيرذاتي** الذي يُعتبر بمثابة اتفاق أو إطار قانوني بين المؤلف والقارئ.

يتبين من تحليل المدونة أنها تتطابق بشكل كامل مع المعايير التي حددها "فيليب لوجون" للسيرة الذاتية، انطلاقاً من التطابق التام والصريح بين المؤلف "**حسن أوريد**" الذي يظهر بوضوح على الغلاف وضمير المتكلم المفرد "**أنا**" الذي يسرد به الراوي وصولا إلى شخصية البطل "**حسن**" التي ورد ذكرها مراراً في الكتاب وهي:

«أَبشِر، أخ حسن، أوراقك وُجدت...»[2]

«حسن أتحدث نفسك؟ تزعزعني زوجتي من خواطري»[3]

«اللهم حسن العاقبة معك يا حسن، إن كفرت بالإسلام أسرفت على نفسك»[4]

«آهن أخ حسن هل تحسب بأني أؤمن بكل هذه اللقاءات»[5]

وغلى جانب السيرة الذاتية تتضمن رواء مكة أنواعاً أخرى من السرد الشخصي (الذاتي) مما يضفي على النص طابعاً شخصياً يُثري التجربة السردية ومن هذه الأنواع نجد:

ب ـ اليـــوميـــات والمـــذكـــرات:

[1] شكري المبخوت، سيرة الغائب، سيرة الآتي، ص13-14.

[2] حسن أوريد، رواء مكة، ص14.

[3] رواء مكة، ص46.

[4] المصدر نفسهن ص48.

[5] نفسه، ص64.

يضم نص (رواء مكة) **اليوميات** أيضا والتي «بدأ الاهتمام بكتابتها في أوائل القرن السابع عشر، وكان أصحابها يحرصون على عدم نشرها، وإلى السير "**وليم دو جديل**" **Dogdall** يعزى ظهور اليومية الحقة في الادب الإنجليزي، وقد سجل فيها خمسة وأربعين عاماً من حياته (1605-1686) ولم تنشر يومياته إلا بعد وفاته، وتتابعت الترجمات الذاتية بعده وكانت كلها في شكل يوميات»[1].

وهي نوع من الكتابة الذاتية يسجل فيها الكاتب أحداث حياته اليومية وأفكاره ومشاعره... بشكل يومي أو شبه يومي، «إذ كثيراً ما ينقطع صاحبها عن كتابتها وكثيراً ما يستأنفها بعد مدة تطول أو تقصر»[2]، تتميز بطابعها الحميمي(خاصة) وتكتفي بتسجيل لحظات آنية ولا تعود إلى الماضي كما أنها تعتمد التأريخ.

حيث يتّضح من خلال النصّ الذي لدينا أن اليوميات قد امتدت على نحو منتظم ومتسلسل من **الصفحة97** إلى غاية **الصفحة130**، والتي شغلت فصل "**ذبذبات**" كاملاً ، وقد استهلها الكاتب بيوم الأربعاء 12 ديسمبر 2007 إلى غاية نهاية الشهر(30) ديسمبر من نفس السنة. مع انقطاع في بعض الأيام(16،21، 24، 26، 29)، التي لايدون فيها ما وقع له طيلة يوم كامل

كما نلاحظ حضور **أدب المذكّرات** في النصّ أيضاً، والذي يُعد أحد أشكال الكتابة الذاتية، الذي يُتيح للكاتب استعراض تجاربه الخاصة مع إعادة النظر فيها من زاوية تأملية ناضجة عكس اليوميات التي تكتفي بتسجيل اللحظة الآنية، ذلك أن المذكّرات لا تراعي التسلسل الزمني في عرضها للسرد بينما اليوميات «تفتقد للمنظور الاستعادي في القصّ»[3]، فتصبح

---

[1] يحيى إبراهيم عبد الدايم، الترجمة الذاتية في الأدب العربي الحديث، دار إحياء التراث العربي، بيروت، لبنان، (دط)، ص15.

[2] جورج ماي، السيرة الذاتية، تعريب: محمد القاضي وعبد الله صولة، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط01، 2017، ص222.

[3] شكري المبخوت، سيرة الغائب، سيرة الآتي، ص16.

اليوميات من هذا المنظور مرجعاً أساسياً لكتابة المذكّرات التي هي «جنس من أجناس القصّ المرجعي الوقائعي، وكتابة المذكّرات نشأت في أوروبا قبل أن تنتشر في مختلف الآداب، إذ منذ أواخر القرن الخامس عشر ظهرت مذكّرات أعلام من وزراء وقادة جيوش وأشخاص مقرّبين من الملوك أو صانعي القرار تروي تفاصيل فترة تاريخية عاشها الكاتب»[1].

وانطلاقاً من كون كتابة المذكّرات ترتكز على استعادة الماضي واستحضاره من منظور زمني لاحق، فإن هذا المنظور يتجلى بوضوح في "رَواء مكّة"، أين أعاد الكاتب بناء التجربة الشخصية بعد انقضائها بفترة مما أتاح النظر إليها بعين مختلفة، إذ يعود الكاتب بعد مُضّي **اثني عشر سنة** على زمن الحدث(الرحلة 2007) ليعيد استحضار تجربته(ذلك أن زمن الكتابة النهائي كان عام2019 وهو زمن النشر) من خلال ملاحظاته ويومياته القديمة، التي دونها إبان الرحلة(كما ذكرنا سابقاً في عنصر اليوميات)، واستحضارات لأحداث من سنوات لاحقة لزمن الحدث(الحج)، كفصل "**الحنينإلىمكّة**" الذي **يقول فيه: «وهزّني الشوق إلىمكّة في رابع ذكرى بعد أن نهلت من روائها»**[2]مما يشير أن زمن كتابة الفصل يعود إلى عام 2011، وكذا في **قوله:«أكتب الخواطر ثلاث سنوات بعد أدائي فريضة الحجّ وأسعدأن أفهم ماذا جرى»**[3] فإن زمن الكتابة هنا يكون سنة2010؛ وسنوات سابقة له في مثل **قوله:** « خُطب مملّة تتوالى في قاعة المؤتمرات بكوالالمبور لمؤتمر عدم الإنحياز، فبراير من سنة 2003»[4].

فهذا ما منح السرد بُعداً زمنياً سمح للكاتب بإعادة النظر والتأمل بوعي ونضج أكثر وهنا تبرز بوضوح سمات **المذكّرات** وهي الكتابة **المُؤجلة** التي تظهر فيها مسافة **زمنيةونفسية** بين الحدث وكتابته، فالمذكرات لا تعتمد على النقل اللآني كما في اليوميات،

[1] محمد القاضي وآخرون، معجم السرديات، دار محمد علي للنشر، تونس، ط01، 2010، ص280.
[2] حسن أوريد، رواء مكة، ص213.
[3] المصدر نفسه، ص49.
[4] حسن أوريد، رَواء مكة، ص 51.

بل إعادة بناء التجربة وفق رؤية واعية وقراءة جديدة، من خلال الذاكرة، ففي« المذكرات يكون الرواي أكثر حرية في سرد مرويات معيّنة واغفال أخرى على النحو الذي يُطابق سياستها وغايتها»[1]ورغم أن اعتماد الكاتب على (يومياته القديمة) له أهمية التوثيق والصدق، غير أن القيمة الحقيقية للنصّ تنبع من إعادة صياغة تجربته فيما بعد، وهذا مايتوافق مع طبيعة المذكّرات التي تجمع بين التسجيل والسرد الذاتي والتأمل.

ج ـ الإعتــرافـات:

جاء في **المعجم المفصل في الأدب** الاعتراف هو «الإقرار والإفضاء، وهو مصطلح أدبي، ولذلك فليس اعترافاً بجريمة، وهي نوع من الترجمة الذاتية التي يروي فيها المؤلف قصة حياته بطريقة قصصية، والإعتراف تعبير وجداني صادق يُبسطه المؤلف في قصته أو روايته»[2]، مما يعني أن السرد الاعترافي هو أحد أشكال السرد الذاتي، خاصة وأنه يعتمد على تقنيات السرد الذاتي للسيرة الذاتية. إلا أنه يتميز بقدرته على التعمق في أغوار الشخصية وكشف الجوانب الخفية فيها، وفضح المسكوت عنه، فهو لا يكتفي برواية الأحداث من منظور ذاتي، بل يغوص في أعماق النفس كاشفاً التوترات الداخلية، والمشاعر والزّلّات التي قد يخجل الإنسان من البوح بها، ولهذا فإن هذا النوع من السرد يحتاج إلى الجرأة.

والظاهر أن "رواء مكة" لا يخلو من هذا النوع السردي الذي أضفى على النص صدقاً وواقعية لأنه كان وسيلة للتطهر الروحي، ومراجعة الذات، كما أن هذا الأسلوب مَكّنَهُ من بناء علاقة روحية مع القارئ، فمن خلال البوح الشخصي جعل القارئ يُصدقه ويتفاعل

[1]محمد صابر عبيد، التشكيل السيرذاتي (التجربة والكتابة)، دار نينوى، للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، 2012، ص58.

[2]محمد التونجي، المعجم المفصل في الأدب، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ج01، ط02، 1999، ص109.

معه، في مثل **قوله** حين كان يبحث عن أخيه الذي أصيب بانهيار عصبي جرّاء صدمة نفسية؛ «**توقفت بالمسجد عسى أن أجد لأخي أثراً أو أسمع خبراً، وتملّيت بيت الله فلم أجد إلا الفراغ، كانت تلك اللحظة القطيعة مع كل موروثي**»[1]، **ويُضيف: «إذا كانت السماء لاتسمعنا فلَكم عبثٌ هي الحياة»**[2]، حيث يعترف الكاتب في هذا المقطع بالأمل الذي كان يعلقه على الدين وعلى المسجد الذي كان يتنافس فيه مع أخيه للصلاة، لكنه عوقِب(في نظره) بفقدانه، وهو تعبير رمزي عن الخيبة، وغياب الأجوبة، ثم يتطور هذا الشعور إلى ما وصفه بالقطيعة مع القيم الدينية والاجتماعية التي تربى عليها مع أخيه، هذه القيم التي لم ترحم أخاه ولم تشفِ ألمه.

ليتطور الأمر معه ويختزل الدين في البعد الإنساني العاطفي حين **يقول: «**ليس هناك من دِين ينزل من السماء، بل هي آهات البشر تصَّاعد إلى السماء»[3]، والإعتراف الأعظم حين يعترف ويُعلن انفصاله عن الدين الذي أصبح جزءاً من الماضي بالنسبة له في **قوله:«لم يعد الإسلام في حياتي إلا ذكرى، وإلّا حنينا يستدرُّ مني التوقير، لأنه دين آبائي وأجدادي»**[4].

ثم إن الاعتراف في الكتابة لا يتحقق إلا بقدر عالٍ من الصدق والجرأة إذ يتطلب من الكاتب أن يصرّيح بما يكنه في نفسه ويفصح عما في صدره من مشاعر وهواجس، حتى وإن كانت محرجة أو مؤلمة وهو ما نلمسه بوضوح في نصّنا هذا، حيث يقدم الكاتب اعترافاً صريحاً بمشاعره الدينية ويكشف عن علاقته الروحية بالإسلام وشعائره، ويظهر هذا البعد الاعترافي في قوله: **«كنت مؤمناً بما قمت به، ولكنني كنت في قرارة نفسي متهيباً من**

[1] حسن أوريد، رواء مكة، ص22

[2] المصدر نفسه، ص22

[3] رواء مكة، ص26

[4] المصدر نفسه، ص35

الأمر، كنت أعرف أني إن أديت فريضة الحجّ فعليَّ أن أطوي صفحة من حياتي، وكانت أشياء كثيرة تشدني إلى حياتي السالفة، متع وحظوة...وسراب»[1].

فالكاتب هنا لا يخفي تردده وتوتره الداخلي، بل يعترف أنه رغم إيمانه المبدئي بفريضة الحج إلا أنه كان متهيباً منها في قرارة نفسه وهو اعتراف يخالف من خلاله المؤمن المتحمس دوماً لأداء هذه الفريضة، ذلك أن الحج سيظطره إلى التخلي عن حياته السابقة، ويبلغ الاعتراف ذروته حين يصرح ارتباطه بما يسميه (السراب) إنه يعرف أنه وهم، لكنه ألفه في إشارة عميقة إلى صعوبة الخروج من مناطق الراحة النفسية والاجتماعية حتى وإن كانت زائفة فالسرد هنا يشتغل على فضح الذات، ذلك أن رحلة التطهير واليقين هذه قد بدأت من فراغ وتردد أدى به إلى الجفاء والقطيعة متعللاً تارة بموت أخية وتارة بمشاغل الدنيا من إدارة وعمل والتي أبعدته عن مسقط رأسه وطفولته الأولى حيث كان النهار يبدأ من صلاة الفجر.

دـ أدب الرحلة:

يعتبر أدب الرحلة من الأشكال التي فرضت نفسها على الساحة الأدبية وأوجدت لها خصائص وسمات تميزها عن غيرها من الأشكال الأدبية الاخرى، وقد عرف "ناصر عبد الرزاق الموافي أدب الرحلات بأنه «ذلك النثر الذي يصف رحلة- واقعية، قام بها رحال متميز موازناً بين الذات والموضوع، من خلال مضمون وشكل مرنين، بهدف التواصل مع القارئ والتاثير فيه»[2].

هذا مايؤكد لنا أن أدب الرحلات من أبرز الأشكال السردية التي تتقاطع فيها عناصر السرد الذاتي والوصف والتأمل، « كما أنه يتميز بإعلان الانتقال من مكان إلى آخر وزمن الوصول

[1] نفسه، ص17.

[2] ناصر عبد الرزاق الموافي، الرحلة في الأدب العربي (حتى نهاية القرن الرابع الهجري)، دار النشر الجامعة المصرية ـ مكتبة الوفاء، كلية الآداب، القاهرة، ط01، 1990، ص41.

والعودة»[1]، وتتجلى هذه الخصائص بوضوح في نصّ (رواء مكة) إذ يستهل الكاتب رحلته بالإشارة إلى انطلاقه من المغرب إلى مكة المكرمة ويظهر ذلك في قوله: «خواطر شتى **تتجاذبني وأنا أتوجه من مكناس، حيث كنت أقيم، إلى مطار الدار البيضاء لأداء فريضة الحج»**[2]موثقاً محطات الطريق وتفاصيل السفر **كقوله: «المسافرون هجعوا أغلبُهم، بعضهم يتلو الأذكار أو يقرأ القرآن»**[3]، كما يُبرز زمن الوصول فيوثقه في يومياته **قائلاً: «وصلنا حوالي الساعة الخامسة صباحاً، وانتظلانا أقل من ساعة من أجل ختم الجوازات...»**[4]، كما يُدوّن في يومياته أيضا العودة إلى وطنه في في اليوم 27 من ديسمبر بقوله: **«وصلت أمس المغرب...انتهت تجربة أو ابتدأت أخرى، لا أدري سألني واحد ممن استقبلوني»...**[5].

ليتضح لنا أن الكاتب استعان بهذا الجنس وسماته مستثمراً مقوماته الفنية والتاريخية ليوثق مسار الرحلة من المغرب إلى المملكة العربية السعودية قاصداً بيت الله الحرام لأداء فريضة الحج، والحج نفسه رحلة، رحلة جغرافية ودينية وروحية يتتبع فيها المسافر خطى من سبقوه على هذا الدرب الذي سار فيه الرسول محمدﷺوصحابته ومن جاء بعده وصولاً إلى زمننا هذا لتظهر هنا مقومات أدب الرحلة من توثيق وتحديد زماني ومكاني وتوصيف لكل ما يرى من طرق ومعالم وأشخاص ما يعني أن الكاتب يؤسس لرحلة على نمط سردي يحاكي ما عرفه التراث العربي من نصوص الرحلة إلى الحج، وبهذا فإن الكاتب لم يعتمد فقط على بنية أدب الرحلة من حيث الشكل، وإنما جددها وأعاد تفعيلها بأن حمّلها دلالات عميقة، ومساءلات فكرية حقيقية، وجعل منها إطاراً يضبط حركته نحو الذات.

---

[1] قيس الهمامي، التجريب وإشكالية الجنس الروائي، ص 14.

[2] حسن أوريد، رواء مكة، ص 13.

[3] المصدر نفسه، ص38.

[4] المصدر نفسه، ص 98.

[5] المصدر نفسه، ص128.

وبهذا يظهر التجريب في (رواء مكة) من خلال مزج فني داخل الشكل الأدبي الواحد مثل أنه يجمع بين الشكل التقليدي لأدب الرحلات والسرد الذاتي التأملي، حيث لايكتفي الكاتب هنا بالوصف، بل يستعرض تحولاته الفكرية الروحية أثناء وبعد الرحلة، مما ساهم في تقديم نموذجاً مغايراً لأدب الرحلات الكلاسيكي.

بعد تتبعنا للأجناس الأدبية الواردة في (رواء مكة) اتضح لنا أنها تندرج ضمن السرد الذاتي، لما تحمله من اعترافات ويوميات ومذكرات وأدب الرحلة، غير أن تصنيفها في خانة "**السيرةالروائية**" يطرح تساؤلاً مشروعاً:

دوافع الكاتب من اختيار هذا التجنيس الهجين؟ هل يمثل هذا موقفاً فنياً واعياً أم استجابة لضرورة فرضتها طبيعة التجربة الذاتية؟

إن نص (رواء مكة) وإن بدت ملامحه الأولى توحي بانتمائه إلى أدب السيرة الذاتية، لا يلبث أن يتجاوز هذا القيد، ليشتبك مع مكوّنات الرواية خاصة في تعامله مع عنصر **التخييل**، الذي يظهر في أكثر من موضع، من بينها تجسّد الأنا الأعلى (الضمير الداخلي) في النص بوصفه شخصية متخلية يُقيم معها الكاتب حواراً داخلياً، بغية الكشف عن صراعاته النفسية، هذا الحوار الذي يُوضح تحول صوته الداخلي إلى كيان يلومه ويوبخه، ما يعكس تمزق الذات بين ماضيها وحاضرها، كما يُظهر التداخل بين الواقع والخيال أي بين السيرة والرواية في مثل **قوله:«...حتى ابتذرني شاب وسيم، يلبس لباساً عصرياً...فإذا هو يحدثني بلسان أمازيغي:**

ـ لقد كنت فخرنا حين حملت مشعل لغتنا الأمازيغية تنافح عنها...لنحقق ذاتيتنا، لم أفهم أن تأتي إلى هنا هو هدم لكل ما بنيت.

ـ اغرب عني لِمَ لا تكفّ عن تعقبي..»[1]

[1] رواء مكة، ص135-136

بالإضافة إلى استدعائه لشخصيات من التاريخ الإسلامي وهم:**عمار بن ياسر، بلال بن رباح، سلمان الفارسي وصهيب الرومي** (رضي الله عنهم) في الفصل الأخير من النصّ "الحنين إلى مكة"، إذ أقحمهم في نصّ فني أدبي ألبسه ثوباً رمزياً تأملياً ينأى عن التقريرية، و يزاوج بين التوثيق الذاتي والتخييل السردي، منتجاً نصاً هجيناً ينهل من روافد متعددة ومنابع شتى، ليتجاوز بهذا القوالب التقليدية، ويكسر الحدود الصارمة بين الأجناس الأدبية، مما يجعل العمل نصاً مفتوحاً على التأويل، رافضاً لأي تصنيف نهائي.

وبهذا يكون تجنيس النصّ "بسيرة روائية" انفلاتاً واعياً من التصنيف واستراتيجية مقصودة تنم عن إدراك الكاتب بأساليب الكتابة التجريبية فتماهي نصه بين السيرة الذاتية والرحلة الروحية والرواية والتأمل الفلسفي في مزيج يفيض بهجنة فنية يجعل من النص مرآة لقلقه

وتحولات، وسفراً داخلياً لايؤطّره نوع ولاتقيّده بنية، نصاً ينبض بأسئلة الإنسان في زمن التمزّق الروحي والانشطار الحضاري، نصاً يمارس تجريباً جمالياً وفكرياً يليق بأدبٍ يريد أن يكتب من المركز لا من الحافة والهامش.

كما أنه لو قدم هذه التجربة على أنها "سيرة ذاتية" لعرّض نفسه لاحتمال عدم تصديقه، خصوصاً وأن بعض السرد يضم نوعاً من العناصر المتخيلة ذات الطابع الرمزي، والتي قد يفسرها المتلقي على أنها نوع من التجاوز، ولهذا اختار نوعاً سردياً أوسع ـ السيرة الروائية ـ مساحة لحرية السرد، ويُجنبه الاصطدام بالنقاد الذين يتعاملون مع السيرة بحذر، ذلك أن مايهم "حسن أوريد" في "رواء مكة" هو إيصال حقيقة توبته للمتلقي وتصديقه، فاختار هذا التجنيس لتفادي القراءات الاتهامية من القراء والنقاد على حد السواء، ونظراً لهيمنة الجنس الروائي الذي استحوذ على كل الأجناس الأخرى وأزالها عن الصدارة الإبداعية، وحتى يضمن هامشاً من الربح باستثماره لفن الرواية وما تملكه من مرونة وقابلية على الانفتاح جنسياً ودلالياً ولأنها في الأخير أكثر ما يحب القراء والنقاد معاً.

2 ـ المؤشر الأجناسي في رباط المتنبي:

"**رباط المتنبي**" هي رواية اختار "**حسن أوريد**" أن يقدمها ضمن إطار سردي واضح منذ البداية، وهو ما يعد مؤشراً أجناسياً واضحاً يحدد منذ البداية أفق التلقي ويمنح القارئ بوصلته الأولى لفهم طبيعة النص، وذلك لطبيعة حدثها المركزي الذي يتمثل في سفر "المتنبي" عبر الزمن، وانتقاله من زمنه العباسي إلى زمننا المعاصر، ويشرع الكاتب في نسج عالم سردي يستدعي فيه شخصيات تراثية مثل كافور الإخشيدي وابن جني...

غير أن هذا الإعلان لا يُخفي ما يطبع العمل من انزياح أجناسي داخلي يجعل الرواية تتجاوز نسقها الكلاسيكي نحو بناء سردي أكثر تركيباً وتعقيداً، فمنذ الصفحات الأولى ينخرط القارئ في تجربة سردية هجينة تمزج بين المتخيل والمرجعي وبين الذاتي والتاريخي كما تجمع بين عناصر الرواية التقليدية وملامح وملامح السيرة الذاتية وكذا الرواية الفكرية والتأملات الفلسفية (فالراوي) يشترك في كثير من ملامحه مع الكاتب نفسه في ما يعرف بالتخييل الذاتي، حيث توظف التجربة الشخصية داخل قالب روائي متخيل وتعاد صياغة الذات من خلال شخصية محورية تعكس هواجس الكاتب الفكرية والوجودية.

فالأستاذ الجامعي يعكس ذاته من خلال الشخصية المحورية، فيستقبل المتنبي في منزله بمدينة الرباط «**...وأنا المتنبي وقد عَبرت الأزمنة وطوّفت الأمكنة لكي أخلو بك، وهي حظوة، لم أكن لأخصك بها، لو لا ما أعرفه عنك من معرفة، وشغف بالأدب وقراءة لشعري**»[1]، هذه الأسطر وغيرها توضح العلاقة بين الشاعر "المتنبي" والكاتب "حسن أوريد" الذي أكد أن استدعاء شخصية المتنبي كان وفاءً لدين رمزي أو ثقافي، لأن تعليمه، مما يوضح أن الرواية تدخل ضمن مايعرف بالتخييل الذاتي الذي «يستمد مشروعية التخييل من الرواية بكل مايتيحه التخييل من حرية مطلقة في بناء الأحداث والشخصيات والفضاء المكاني ، ومنالسيرة يستمد مشروعية الذات والمرجع، إذ تتأسس الذات محورياً لتصير

[1] حسن أوريد، رباط المتنبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط01، 2019، ص14.

القطب والمناط والمبتدى والمنتهى.»[1]، حيث تُستثمر التجربة الشخصية للكاتب وتُعاد صياغتها داخل فضاء تخييلي (الرواية)، ويظهر هذا بشكل خاص في العلاقة بين المتنبي وسيف الدولة، والتي تقابلها في الواقع علاقة الكاتب بملك المغرب، مما يوحي أن الكاتب يستعير ماضي المتنبي ليسقطه على حاضره الذاتي، ذلك أن "رباط المتنبي" تشكل نقد للثقافة العربية يعمد فيها الكاتب إللى تفكيك مكوّنات العقل الثقافي العربي من خلال وعاء سردي يتَّسم بطابع عجائبي تهكّمي نوعاً ما، يتيح له قول ما قد لا يتّسع له الحقل النقدي، ذلك أن مجال الإيحاء أوسع، فالإبداع يتيح مالا يتيحه النقد، لذلك فإن الرواية فكرية بامتياز، نظراً لقلة أحداثها ووقائعها وكثرة سجالاتها وحواراتها ومناقشاتها التي تنوعت بين الفكر والأدب والتاريخ والسياسة والحضارة...

إذ يعتبر استدعاء شخصية تاريخية وثقافية راسخة في الذاكرة العربية (المتنبي)، يجعلها تحاور الراهن وتجادل حول قضايا المثقف والهوية والانكسار الحضاري... وهذا التوظيف لا يتم وفق التسلسل التاريخي كسيرة ذاتية أو تأريخ لفترة معينة، بل وفق رؤية تأويلية تتجاوز إعادة بناء الماضي إلى مساءلته ومحاكمته وهنا تظهر ملامح الحكي الفلسفي والفكري أيضاً، حيث لا يحتل الحدث موقع المركز، وإنما تحتله الفكرة والجدل والموقف.

فكل هذا يجعل من (رباط المتنبي) نصاً متعدد الأجناس، تتحاور فيه الأنساق السردية والأنواع الخطابية في تجربة تنتمي إلى الرواية التجريبية التي تميل إلى تفكيك الأجناس والتشكيك في الحدود الصارمة بين الكتابة الإبداعية والكتابة الفكرية.

وعليه، فإن المؤشر الأجناسي في (رباط المتنبي) على الرغم من وضوحه الظاهري باعتباره نصاً روائياً لا يلغي ما يحتويه من التباس داخلي مقصود يعبر عن انزياح متعمد عن التصنيف النوعي التقليدي، حيث يحيل هذا المؤشر القارئ مبدئياً إلى بنية سردية تنتمي

[1] عبد الله شطاح، نرجسية بلا ضفاف (التخييل الذاتي في أدب واسيني الأعرج)، مؤسسة كنوز الحكمة، الجزائر، ط01، 2012، ص07.

إلى الرواية، لكن سرعان ما يتكشف عبر القراءة أن النص لا يخضع لقواعد الرواية الكلاسيكية، وإنما يمارس نوعاً من الكتابة المفتوحة والعابرة للأنواع، حيث تتقاطع داخله أنماط معرفية وفكرية متعددة تجمع بين السرد الأدبي والتفكير الفلسفي وبيت التاريخ والمعاصرة وبين البعد الذاتي والآخر الثقافي.

هذه الكتابة تنفتح على هجنة أجناسية تؤسس لرؤية جمالية جديدة تجعل من الرواية فضاءً للتأمل وإنتاج المعرفة وحيزاً للاختراق الرمزي، وهذا الانزياح الأجناسي يخدم رؤية الكاتب التجريبية بامتياز لأنه يبعد المتلقي عن أفق التلقي الجاهز ويضعه أمام تجربة قرائية مركبة تتطلب جهداً في التأويل والانخراط في النص كخطاب متعدد الطبقات وهكذا لا يغدو المؤشر سوى إشارة أولى نحو هذا الرباط المعقد بين التاريخ والفكر والهوية.

المبحث الثاني: التجريب على المستوى السردي:

يُعد التجريب على المستوى السردي أحد مظاهر التجديدفي الكتابة الأدبية المعاصرة إذ يسعى الكاتب من خلاله إلى كسر النمط التقليدي في السرد، وتقديم رؤية فنية جديدة تتماشى مع تحولات الواقع والفكر، ويتجلى هذا التجريب في استخدام تقنيات سردية مبتكرة، مثل تعدد الأصوات، وتداخل الأزمنة، ودمج أشكال تعبيرية مختلفة داخل النص الواحد...

ويهدف هذا الأسلوب على خلق تجربة قرائية مغايرة، تشرك القارئ في إنتاج المعنى، وتفتح المجال لتأملات فكرية وجمالية تتجاوز حدود السرد الظاهر، مما يمنحه طابعاً متجدداً ومفتوحاً.

وانطلاقاً من أهمية هذه التحولات جاء تركيزنا على تقنيات التجريب على مستوى الشخصية والزمن لروايتي **(رَواء مكّة) و(رباط المتنبي)** لما لهما من دور محوري في تجسيد الرؤية الفنية والفكرية للروايتين، والكشف عن مدى انخراطهما في التجريب السردي كأداة لإعادة طرح الأسئلة حول الهوية والوعي والمعنى، وإسهامهما في توجيه المتلقي نحو قراءة جديدة ومغايرة للنصين الروائيين.

1- التجريب على مستوى الشخصية:

تلعب الشخصية دوراً أساسيا في البناء السردي، فهي المحرك الرئيسي للأحداث والعنصر الذي يمنح الحبكة روحها، تناولها النقاد والدارسون وأسهبوا في دراستها، وتعريفها وتصنيفها، وإن «لفظة الشخصية مشتقة من كلمة "Persona" والتي تعني القناع الذي يضعه الممثل على وجهه لتأدية الدور المُكلف به حيث يقوم بتمثيل دور أو كان يريد الظهور بمظهر معين أمام الناس»[1].

والشخصية في أبسط تعريف لها هي «أحد الأفراد الخياليين أو الواقعيين الذين تدور حولهم القصة أو المسرحية»[2]، والشخصية في«الرواية هي نتاج مكونات وقوى كثيرة متفاعلة ينتج عنها الشخصية الروائية، ويتم بناؤها بواسطة اللغة»[3]، وقد تعددت مفاهيم الشخصية وتطورت بتعدد المذاهب والمدارس «حيث كانت الرواية التقليدية تركز كثيرا على بناء الشخصية والتعظيم من شأنها والذهاب إلى رسم ملامحها، وذلك بغية إيهام المتلقي بتاريخية هذه الشخصية وواقعيتها»[4]، ثم تغيرت الشخصية مع الرواية الجديدة التي اعتبرتها «مجرد رقم ، أو مجرد حرف، أو مجرد اسم غير ذي معنى...هي كائن من ورق مثلها مثل اللغة والحدث والزمان ...»[5]، فهي قد أهملت الشخصية بخلاف الرواية التقليدية، فتراجعت أهميتها لصالح أساليب سردية أخرى، وظلت في حالة من التغيير والتجدد المتواصل في مرحلة

---

[1] عبد المنعم زكريا القاضي، البنية السردية في الرواية الإنسانية الاجتماعية، ط01، 2009، ص68.

[2] مجدي وهبة، كامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة البنان، بيروت، ط02، ص208.

[3] أحمد زياد محبك، الرواية، دراسة وتحليل، دار العزة والكرامة للكتاب، وهران، الجزائر، ط01، 2018، ص24.

[4] عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية، ص48.

[5] المرجع نفسه، ص48.

الحداثة وما بعدها، حتى بلغت مرحلة التجريب، حيث خرجت من الأطر التقليدية وأصبحت مجالاً للتلاعب الفني والتقني. واختلفت طرق عرضها من روائي إلى آخر.

1-1. في (رَواء مكّة):

أ- الشخصيات الحاضرة:

- **البطل (حسن):** تدور "**رَواء مكّة**" حول **شخصيةمحورية(حسن)** تُجسّد الصراع الداخلي، فهو يمثل الذات المفكرة الباحثة عن معنى، الذات التي تقف على مفترق الطرق بين الماضي والحاضر، بين الذنب والتوبة، من خلال هذه الشخصية تُبنى الأحداث وتتطور.

- **الزوجة:** تمثل رمز الاستقرار والمساءلة الأخلاقية، صوت العقل النقي والإيمان البسيط الذي لا يُغرق في التعقيد ولا يُفرط في المبادئ، ويتضح هذا من خلال عباراتها التي تدل دائماً على اتزانها في مثل **قولها:«ولكنك تهمهم بكلام غير مفهوم، هيّا خذِ الدعاء المستجاب، واتل بعضاً من أدعيته.»**[1]، وقولها: **«عليك أن تدع فلسفتك وأنت مقبل على الحجّ، لا فلسفة مع الدين»**[2]، وقولها في موضع آخر: **«لو قَرأتَ القرآن لكان خيراً لك»**[3]

ب - الشخصيات المرجعية:

كما تبرز في النصّ **شخصياتثانويةمرجعية** لها حضور معنوي، تُشكل هي الأخرى خلفية وجدانية وفكرية في السرد، مرتبطة بالهوية والانتماء وهي:

- **الأب والأم والجدة:** يشكلون رمز الفطرة الأولى، أين كان حسن موصولاً بدينه، يسمع القرآن في أرجاء بيته، من **خلال الجدة** رمز الامتداد القيمي والديني والثقافي التي تعكس روح الإيمان الفطرية دون تعقيد، تلك الجدة التي لم تكن محتاجة إلى شهادة علمية لتغرس

[1] رواء مكة، ص47.

[2] المصدر نفسه، ص47.

[3] نفسه، ص48.

في حفيدها حب الدين، بل كانت أفعالها دروساً لازمت حسن وساعدته على العودة من جديد، يتضح هذا من خلال **قوله: «عدت إلى البيت، بيتي الأول كل البيوت الأخرى لم تكن لي سكناً، عدت عوداً جديداً»**[1]، هذه الجدة التي شكلت أولى اللبنات في تكوينه الديني، ومع أن "حسن" قد انجرف لاحقاً نحو الفكر الغربي **«كذب الظن لا إمام سوى العقل كمايقول المعري، ولا هادي سوى الغرب، أقول»**[2] إلا أن تلك القيم التي غرستها الجدة كانت نائمة في أعماقه، تنتظر لحظة الصحو، وحين واجه ذاته في صحراء مكة، استيقظت تلك القيم التي لم يجد لها إجابات في الكتب، بل فيما زرعته الجدة التي كانت لاتعرف كتب سارتر والمعري، ولكنها كانت تعرف طريق السماء. **يقول:**

«كانت جدتي قد نهضت مع الفجر، وصلّت الصبح، ثم اقتعدت في زاوية من الغرفة تذكر الله... وهي مسترسلة في وردها لا تقطعه»[3].

أما عن **أمه** فيقول :**«ثم أمي التي لم تقابل بين الإسلام والأمازيغية قط، رأيتها ذات مرةونحن على شاطئ البحر، تجمع النفايات وتضعها في القمامة رغم أنها تعاني من داء المفاصل ،عاتبتها عتاباً رفيقاً، ردَّت:في سبيل الله يا ابني قد أنال من ذلك أجراً من الله»**[4].

فأمه كانت بطيبتها تمثل عالماً نقياً، لا تعرف أسئلة الهوية ولا الفلسفة، في بساطتها يتجلى عمق لا يحتاج إلى قراءة ولافهم، بل هو القلب المتصل بالله دون وسائط، أما "**الأب**" فيحضر كصوت هادئ يمثل صورة الماضي الذي كانت فيه القيم واضحة.

يعود "حسن" لعائلته لا ليسترجع ذكريات فقط، بل ليسترجع حالة صفاء فقدها في زحمة الفكر والاغتراب.

---

[1] نفسه، ص159.

[2] نفسه، ص26.

[3] المصدر نفسه، ص82

[4] المصدر نفسه، ص157.

وهكذا كان حضور العائلة في "**رواء مكة**" امتداداً لهوية متجذّرةوهو ما يجعلها من أبرز الرموز في تجربة التحول الروحي التي يسردها "أوريد"، رغم حضورها المحدود من حيث الزمن السردي. يقول حسن عن عائلته:«**عدت إلى البيت بعد غيبة طويلة، وكان ينتظرنيصوت القرآن الكريم، الزمان غير الزمان مع فارق أربعين سنة، ونحن غير ماكُنا، ولكنهالنداء نفسه نداء "الله أكبر" في باحة الحوش من بيتنا...**»[1]، وهو يقصد بالعودة، عودة الروح إلى أصلها، إلى ما طمرته السنوات خلف أقنعة الثقافة الغربية وأسئلة الفلسفة الوجودية، عاد كما كان طفلا، بقلب خاشع، حيث نلمح في هذه العودة **استعارة قويةعن العودة إلى الله**، وليس العودة المادية إلى المنزل، لأنه كان يعود طيلة أربعين سنة، ولكن هذه العودة هي عودة الروح إلى أصلها، إلى ماكانت عليه قبل استلابها بالعقل والحداثة.

عبد الله: أخ "حسن" الذي كان فقدانه فارقاً حاداً في مسيرته الروحية، فقد كان "عبد الله" رفيق البراءة، يقول حسن: «**ثم أراني في بيتنا، وقد غشينا أنا وأخي عبدالله المدرسة نترددأثناء العطل على الكتاب لنحفظ القرآن (...)، وبمسجد بوتالمين كنت أذهب أنا وأخي نصلّي مع أترابنا (...)، كنا نترسم طريقنا سوياً.**»[2]، وعندما اختفى، وجد نفسه في مواجهة سؤال مؤلم: لماذا أخي؟ إذ بدأ يشعر أن السماء لم تنصفه وأن العدالة الإلهية خذلته، وهنا بدأت القطيعة بينه وبين الإسلام، لأنه ظن ـ وهو صغيرـ أن الدين لم يحمِ أخاه، فتوارى خلف أسئلة الفلسفة، وهرب إلى فكر "سارتر وكامو" عله يجد البديل، فخسارة "عبد الله" شكلت بداية الرحلة، ولكنها لم تكن النهاية، بل فهم بعد زيارته لمكة أن الدين لا يُقاس بمقاييس البشر، بل يُفهم حين تفتح الروح أبوابها للتسليم بمكاتيب الله.

وعليه فإن (**عبد الله**) من بين الظلال الثقيلة التي تسكن الذاكرة السردية في (رواء مكة)، فتبرز صورته باعتبارها جرحاً مفتوحاً وحدثاً مفصلياً ألقى بظلاله على بنية الرواية كلها رغم

[1] حسن أوريد، رواء مكة، ص157-158.

[2] رواء مكة، ص82-83.

أن هذه الشخصية لم تشارك فعلياً في مجريات الأحداث إلا أن حضورها لم يكن هامشياً أو محايداً بل كان ذا تأثير نفسي ورمزي عميق في تشكيل وعي الشخصية الرئيسية وتوجيه مسارها السردي فيتحوّل رغم غيابه إلى أثر حيّ يرافق الراوي، وبهذا يؤدي دوراً مركزياً في توجيه مسار التحول الداخلي للبطل في صغره باعتبار أن وفاته كانت بمثابة زلزال هزّ منظومة إيمانه وقطع صلته بالدين مؤقتاً.

ج ـ الشخصيات المستدعاة:

ولا تقتصر المرجعيات في "**رواء مكّة**" على الشخصيات المعاصرة من حياة البطل، بل تمتد إلى التاريخ الإسلامي، **حيث يستدعي** الكاتب شخصيات محورية ورموزاً كبرى من التراث الإسلامي، فيقدم "حسن أوريد" تجربة سردية تمزج بين السيرة الذاتية والبعد الروحي والتأمل الفكري، في إطار رحلة حجّ يتحول فيها الجسد إلى مرآة للروح والزمان، وإلى ممر نحو مراجعة الذات، حيث التقت أزمنة وشخصيات عظيمة، لا وجود فيها لحدود فاصلة بين المسلمين الأوائل ممن ناصروا رسول الله محمدﷺ، وبين تجربة روحية ارتقت فيها روح الكاتب ليعيش لحظات مع هؤلاء الصحابة الكرام "رضوان الله عليهم"، في الفصل الأخير من "رواء مكة" الذي يكشف عن توظيف عميق للتجريب من خلال **استدعاء شخصيات من تاريخ الإسلام**، حيث لا يحضر الصحابة (رضي الله عنهم) كعناصر تزينية ضمن السرد، **بل كرموز**فكرية وروحية،لتأدية دور فعّال ضمن تجربة الكاتب، هذا الاستدعاء الذي يأتي نتيجة حالة نفسية وتحوّلٍ داخلي.

ويقصد باستدعاء الشخصيات التراثية «استخدامها تعبيرياً لحمل بعد من أبعاد تجربة الشاعر المعاصر، أي أنها تصبح وسيلة تعبير وإيحاء في يد الشاعر يُعبر من خلالها أو

(يعبر بها) عن رؤياه المعاصرة»[1]، وكما يستدعي الشاعر في قصيدته رموزاً تاريخية أو دينية لإضفاء عمق دلالي وتكثيف شعري وتوسيع أفق المعنى، كذلك يفعل الروائي.

وإن "أوريد" في نصه لم يستدعِ الصحابة الكرام من باب التمجيد المجرد، ولم يقف عند حدود السرد التاريخي أو التذكير بهم كرموز دينية، بل كمنارات فكرية وأخلاقية تساعد البطل في بناء وعي جديد، فاستدعاؤهم كان دعوة ضمنية للعودة إلى النبع الأصيل دون القطيعة مع العصر، وبالتالي فإن توظيفهم كان توظيفاً فنياً ذكياً فَعّل حضورهم في سياق معاصر لخلق حوار بين الماضي والحاضر، ويظهر هذا بجلاء في حوار الكاتب مع "عمّار بن ياسر" (رضي الله عنه)، **حين يقول له:** «أنا أتردد على هذه الأرجاء منذ مقتلي، وأستقي أخبار الإسلام، وأعرف ذريتهم من الأولياء والمجاهدين»[2]. وهذا ما سماه "علي العشري" بمرحلة (التعبي بالموروث) **أو** (توظيفه)، وفيها تجاوز المبدع «نقل عناصر التراث كما هي في التراث، دون محاولة استغلال دلالة هذه العناصر؛ إلى استخدام هذه العناصر استخداماً فنياً في التعبير عن أشد هموم الإنسان المعاصر وقضاياه، بعد تأويل هذه العناصر تأويلاً معاصراً واستخلاص دلالاتها الشاملة، بعد تجريدها من دلالاتها الوقتية العابرة التي ترتبط بعصر معين ووقت معين»[3]

ففي البنية الرمزية "لرواء مكّة" يحضر "**عمّار بن ياسر**" كصوت ينبثق من داخله، كامتداد لذاكرته الأولى، "عمار" هو ضمير "حسن"، وحضوره دليل على أن الإيمان يبدأ من داخله الذي ظل صامتاً زمناً طويلاً تحت ركام المجد والسلطة والخطابات الفكرية، ثم استيقظ مع

[1] علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، منشورات الشركة العامة للنشر والتوزيع والإعلان، طرابلس، ط01، 1978، ص15.

[2] حسن أوريد، رواء مكة، ص215.

[3] علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، ص 63.

لحظة التحول في أرض الوحي، في السابق كان صوته الداخلي، شاب وسيم يلبس لباساً عصرياً يتحدث بلسان أمازيغي ويشده نحو التراجع عن التوبة، أما الآن وقد نهل من رواء مكّة فإن الذي يُخاطبه هو "**عمّار**" من أوائل من دخلوا إلى الإسلام، وعُرف بثباته وصبره على التعذيب في سبيل العقيدة، يمثل شخصية نقية، صادقة، وهنا يتماهى رضي الله عنه وأرضاه مع شخصية (حسن) في صبره وثباته وقوته حين قرر التخلي عن

حياته وعن عمله مصر رزقه في سبيل الله وكأن حضور (عمّار) وما يستحضره معه من سلرد تاريخي؛ دعوة إلى الصبر والثبات على الحق والمثابرة في سبيله، **فاستدعاؤه** هو العودة إلى الأصل، إلى زمن النقاء والصفاء، لذا فهو يمثل ضميره النقي، يمثل جسراً بين ماضيه النقي والحاضر الباحث عن النور ومرآة يرى فيها الكاتب صورته الحقيقية عندما يخلع أقنعة الزيف.

فعمار **رمز مكثف يحمل دلالة التحرر**، فحسن وهو يعيش التحول والتحرر من دوائر السلطة والثقافة الغربية، وهيمنة النخبة، يجد "عمّار" صورة نقية للمؤمن الذي لاينحني لغير الله، المتصل بالفطرة، وفي ضوء هذا التحول يتماهى الكاتب مع "عمّار" ويستلهم منه **التحرر الداخلي**، وبهذا تصبح العلاقة بينهما علاقة توارث روحي، مايدعو الكاتب والقارئ لأن يتسائل: أين أنا من عمّار؟ من ثباته؟

فحين يقول "عمّار بن ياسر" لحسن: **«أما سمعتَ دبيب جموعِ موعدُنا في مكة؟»**[1] فهو لايتحدث عن حدث ماضٍ بقدر مايتحدث **عن حركة رمزية داخلية**، فالسؤال يحمل في طياته بعداً **أسطورياً**، وكأن أرواح المؤمنين الأوائل لا تزال تُقيم في مكة، تنتظر من يلبي نداءها، ويواصل مسيرتها إذ نلمس هذا من خلال ردّ سلمان الفارسي حين أشاد حسن عليه كونه من أنقذ الإسلام حين أشار بحفر الخندق، فردّ عليه الصحابي الجليل: **«وما**

[1] رواء مكة، ص213.

يفيدالماضي إن لم يصلح عبرة للحاضر؟»[1]؛ أما ردّ حسن: **«بلى سمعتها، ولذلك أنا هنا، وهيبشائر فتح»**[2]، يكشف أنه قد لبىّ النداء، نداء قلبه، نداء الفطرة، وأنه جاء ليروي عطشاً روحانياً لطالما تجاهله، وأن قدومه إلى مكة انبعاث جديد يُبشر بتحرر عميق وكأنه يوم الفتح الأعظم ـ هو فتح داخلي ـ إنها لحظة الانعتاق من أغلال النفس

ومن اغتراب الفكر واستلاب الحداثة، في هذا الحوار يرسم أوريد صورة بين الماضي والحاضر، بين دماء سالت على الرمال وقلوب لازالت تبحث عن قبلة للحق، كما نلمس في حوارهما **رمزية الفتح والانعتاق**، ذلك أن الفتح الأعظم هو رمز انتصار الإسلام وتحرير مكة من الأصنام، وهو يوازي الفتح الداخلي الذي يعيشه الراوي، يُطهر فيه نفسه من أصنام الفكر الزائف.

لذلك فإن **استدعاء عمّار هو استدعاء لجوهر الدين** الذي بدأ مع المستضعفين، ومع البسطاء الذين صبروا على السعير من أجل إعلاء كلمة "الله أكبر" مثله مثل "بلال بن رباح الحبشي" و"صهيب الرومي" وكلها شخصيات كانت مستضعفة قبل الإسلام لا تملك نسباً ولا جاهاً، يستدعيها (حسن) الشخصية المثقفة التي كانت مشدودة دوماً إلى قضايا الهوية والانتماء، منخرطة في صراع ثقافي ولغوي وسياسي يتعلق بالدفاع عن الأمازيغية والذي يعيش في مجتمع تحكمه هرمية السلطة تكرّس النسب والجاه والامتياز الطبقي، غير أن نقطة التحول الكبرى تتجلى حين يدرك الراوي أن لله ميزاناً آخر غير الذي تعارف عليه أهل الدنيا، ميزاناً لايزن الناس بأنسابهم ولا جاههم.

ومن هنا تكتسب الإشارة إلى هؤلاء الصحابة قيمة رمزية بالغة فؤلاء الصحابة الذين لم تكن لهم مكانه اجتماعية في الجاهلية، أصبحوا في الإسلام من المقربين إلى محمدﷺ، هذا

[1] المصدر نفسه، ص214.

[2] نفسه، ص213.

الاستحضار يعيد ترتيب القيم التي كان يتبناها (حسن)، ففي لحظة (الله أكبر) ينهار كل بناء بشري اعتباري ويعلو صوت الحق والنور.

كذا نلاحظ أن هؤلاء الصحابة ليسوا عرباً وإنما مزيج من أمم مختلفة ومع ذلك نالوا مجاورة النبيﷺ وحبه بتقواها وأفعالها التي خدمت الإسلام أنذاك، فبلال مؤذن الرسول وسلمان صاحب الخندق وعمار ابن أول شهيدين أما صهيب فقد ترك الدنيا وما فيها وهاجر إلى رسول اللهﷺ.

فهؤلاء من قال فيهم **الرسول صلى الله عليه وسلم:**

«السباق أربعة، أنا سابقالعرب وسلمان سابق فارس وصهيب سابق الروم وبلال سابق الحبش»[1]، فحضور الصحابة كان بوصفهم رموز شفاء، في مشهد أقرب إلى مجلس روحاني، يتفحصون نبض الكاتب ويُشخصون حالته **«اضطراب عادي، نتيجة تحولات عميقة، ومخلفات سابقة، سوف يعود سيرته الأولى»**[2]، وقولهم: **«لقد هدأ ارتجاجه، ولَفَظَ ما كان يُثقل عليه واستقام خفقان قلبه، وهو يستفيق من غفوته»**[3]، وهذا مايمثل تحول الكاتب الداخلي العميق وبدء الشفاء من آثار الضياع، أما توظيف الأية الكريمة التي يتلوها بلال "رضي الله عنه": **﴿نُرِيدُ أَن نَّمُنَّ عَلَى ٱلَّذِينَ ٱسْتُضْعِفُواْ فِى ٱلْأَرْضِ وَنَجْعَلَهُمْ أَئِمَّةً وَنَجْعَلَهُمُ ٱلْوَٰرِثِينَ ۝٥﴾[القَصَص: ٥].**

فهي رسالة مباشرة للراوي، ذلك أن الصحابة الكرام "عمّار وبلال وصهيب" استضعفوا قوةً بينما هو من الذين استضعفوا روحاً، تتبعها تلاوة الراوي بآيات من سورة "الفتح" مما يشير إلى تحقق "الفتح الداخلي" الذي يوازي الفتح الأعظم في التاريخ، ففي هذا المقطع الختامي

[1] الحافظ أبي القاسم سليمان بن أحمد الطبراني، المعجم الكبير، تحقيق: حمدي عبد المجيد السلفي، ج 24، دط، مكتبة ابن تمية، القاهرة، مصر، ص435.

[2] رواء مكة، ص 220.

[3] المصدر نفسه، ص219.

من رواء مكة، يبلغ فيه التحول الروحي للراوي ذروته عبر استحضار رمزي للصحابة كأرواح طاهرة ترافق الكاتب في رحلة شفاء، وتشاركه تلاوة "الفتح" والدموع على خديه، وهذه الرؤيا تتخذ بعدا صوفياً واضحاً.

كما أن استحضار صهيب الرومي"رضي الله" عنه يحمل **دلالات رمزية عميقة**، ذلك لأنه رمز التضحية والهجرة في سبيل الإيمان، لأنه ترك ماله وهاجر طلباً لرسول الله صلى الله عليه وسلم، فحين ساومه كفار قريش باع الدنيا من أجل الآخرة، لذلك قال فيه نبينا الكريم:«**رَبحَ البَيع أبا يحيى**»[1].

كذلك فعل حسن أوريد الذي لم يجبره أحد على ترك منصبه وامتيازاته ولا جاهه، لكنه أحس بفراغ روحي فاختار أن يخرج من عباءة السلطة، ويتخلى عن بريق المناصب، وكأنه يرى في صهيب "رضي الله" عنه مرآة لتجربته الخاصة، فكلاهما تخلا عن متاع الدنيا واختارا طريق الصفاء الروحي، لذلك فإن استدعاء صهيب لم يكن عشوائياً. بل هو إشارة إلى لحظة يتقاسمان فيها فقد الدنيا مقابل الفوز بالآخرة.

أما عن "**بلال بن رباح**" فقد اسْتُحضر بوصفه صوت "الله أكبر" الخالد العابر للزمن لا بوصفه صوتاً للصلاة فقط، بل "كصوت داخلي" ظلّ حيّاً في أعماق الكاتب، يتردد في ذاكرته منذ طفولته، حين كان يصلي مع أخيه في بيت يصدح بالقرآن، يتنافسان على الصوم، وتلاوة القرآن، فبلال "رضي الله" عنه رمز للصفاء الروحي والإيمان الفطري والحنين إلى الأصل الذي طُمس لاحقاً تحت تراكمات السلطة والثقافة الغربية.

فكما أن "بلال" كان عبداً تحرر بإيمانه؛ كذلك "حسن" تحرر من أوهام الهيمنة والجاه، فبلال هو نداء داخلي قديم يعود للظهور في لحظة مفصلية يقول فيها للكاتب «**أنا بلال، بلال بن رباح، أتأهبُ لأصدح بنداء "الله أكبر"من فوق الكعبة إن شاء الله ساعة الفتح،**

[1] نانيس محمد عزت، من صحابة الرسول، صهيب ابن سنان، مكتبة مصر، (د ط)، (د ت)، ص12.

كما في الزمن الأول، وأنا كما ترى أفتل الحبال لأرقى بها»[1]، في القول رمزية مكثفة عن فتح داخلي جديد ينتظره ويتأهب له، فتح ليس في المكان، بل في الروح والقلب، و"**فتل الحبال**" التي يتهيأ بها بلال للصعود لا ترمز إلى الفعل المادي، بل هي الاجتهاد، العمل والتأهب والأخذ بالأسباب، فالحبال تُجسد السعي إلى الله، فبلال هنا صورة للمؤمن الذي لاينتظر الفتح، بل يهيئ نفسه له بالصبر والعمل، فالتحول والارتقاء لا يكونان إلا بفتل الحبال، ونحن أمة الأخذ بالأسباب. يتضح هذا من خلال قول الكاتب «**وتحولت...أصبح لحياتي معنى...أدركت المعاني الدقيقة لنداء "لا إله إلا الله، محمد رسول الله". وأدركت معنى "الله أكبر"**»[2].

في حين أن استحضار **سلمان الفارسي** "رضي الله عنه" له موقع خاص ومميّز، يتكامل مع الشخصيات الأخرى، فكل واحد منهم يمثّل بُعدا من أبعاد التحول الروحي.

فسلمان **يمثّل رمز البحث عن الحقيقة** في مسار طويل من الشك والتجربة، عبر رحلة طويلة من بلد إلى بلد، ومن دين إلى دين، حتى اهتدى إلى الإسلام، سلمان الذي اقتطع الصحاري من بلاد فارس حتى المدينة المنوّرة، فهو النموذج المثالي للباحث المخلص، الذي يشبه رحلة الراوي من التيه إلى اليقين، كما أنه رمز الحرية والتحرّر من كل أشكال العبودية، من عبادة الملوك والنار، إلى عبادة الله وحده، وعندما يُشيد به الراوي لدوره البطولي في حفر الخندق، يردّ برفض التمجيد، ويُذكر بأن البطولة مسؤولية مستمرة تتطلب موقفاً فعلياً في الحاضر، لأن الخطر الحقيقي ليس في نسيان الماضي، بل في تمجيده وتحويله إلى شعار أجوف، وبهذا يصبح "سلمان" في الرواية صوتاً صارخاً ضد الخمول الفكري، وضد توارث الإسلام كهوية بدون وعي ولا ممارسة، ومسار سلمان يشبه مسار الراوي، كلاهما خاض مساراً طويلاً من البحث والتقلب من الظلام إلى النور، كلاهما بحث عن ذلك النور

[1] رواء مكة، ص218.

[2] رواء مكة، ص93.

الداخلي فيهما، إذ أن سلمان اعتنق ديانات شتى وتقلب بين العقائد، حتى هداه الله إلى الإسلام، فجاء استدعاء سلمان ليكون مرآة لحسن، ليذّكره أن من ذاق مرارة البحث لا يرضى بأن تُختزل التجربة الدينية في الذكرى فقط، كما أنه رضي الله عنه وأرضاه صاحب فكر ورؤية نافذة تتجلى في اقتراحه بحفر الخندق في الغزوة، في لحظة كانت تتطلب جرأة ورجالاً واستحضاره في الرواية تلميحاً إلى قيمة العقل والبحث والتدبير وعدم الاكتفاء بالتقليد والانقياد.

لنستنتج أن الرواي قد استحضر الصحابة الكرام (عمار بن ياسر، بلال بن رباح، سلمان الفارسي وصهيب الرومي) كرمز للتحرر، ففيهم يبرز الإسلام كدين يتجاوز العرق والنسب والهوية القومية، ليُقَيم الإنسان على أساس التقوى والصدق، لا على اللون والأصل، ويتجلى هذا في قول محمد ﷺعن سلمان الفارسي: **«سلمان منّا أهل البيت»**[1]

فرسولنا الكريمﷺ هنا لم يكن يكرم رجلاً غريباً عن العرب، بل كان يُجسد مبدأً تأسيسياً في الإسلام؛ وهو أن الانتماء لايُقاس بالدم أو العرق لأنه ليس ميراثاً، بل مشروعاً إنسانياً.

فالكاتب استحضرهم لاستحضار الصفاء الأول للدين، حين كان ملاذاً للمستضعفين لا سلاحاً في يد الأقوياء، الدين الذي أنقذ بلالاً من قيوده، وصهيباً وسلماناً من غربتهما، وعمار من جراح أبيه وأمه، فأوريد باعتباره رجل دولة سابقاً ومثقفاً نقدياً يدرك كيف تمّ تفريغ الدين من محتواه الأصلي، وتحويله إلى شعائر فارغة يُوظفها المستبدون لتخذير الشعوب أو شرعنة لهيمنتهم؛ ولأنهم يشبهون الراوي في رحلته الداخلية، وفي كون لسانه ليس عربياً، إذ يقول الكاتب: **«إخوتي ليس من يجمعني وإياهم عرق أو لسان، إخوتي إخوة إيمان، من يردّدون معي نفس النداء، الله أكبر»**[2]، وهكذا يغدو حضور الصحابة في (رواء مكة)

[1] العلامة السيّد جعفر مُرتضى العَاملي، سلمان الفارسي في مواجهة التحدي، مؤسسة النشر الإسلامي، ط01، 1989، ص13.

[2] حسن أوريد، رواء مكة، ص93.

تجريب سردي وفكري بامتياز اعتمد فيه (أوريد) استدعائهم كرموز لحالة من الصفاء فهو لم يضعهم في موضع الواعظ، بل في موقع المنارة الهادية في زمن التيه الداخلي وجعل منهم رفقة رمزية يخوض معهم رحلة الفتح الأعظم، فقد مارس الكاتب نوعاً من التحرر من القول المباشر مستعيضاً إياه بإشارات دلالية وشخصيات مفعمة بالحكمة الصامتة، ولقاءات خيالية مفتوحة على أكثر من تأويل إذ ابتعد الكاتب عن الصيغة التقريرية أو التعليمية ومنح القارئ فسحةً من التأمل الذاتي والتفاعل الحر مع النص في كتابة تتسع للرمز والانفعال والتأويل وتحيل إلى قضايا عميقة دون أن تُغلقها داخل قراءة نهائية.

أراد الكاتب من خلال هذا الاستعاء الذكي للشخصيات أن يمرر رسائل لم يشأ الإفصاح عنها مباشرة، بل أن يواريها خلف حوارات رمزية مع شخصيات من التاريخ الإسلامي، وهذا في حد ذاته أحد أبرز وجوه التجريب الفني فبدل اللجوء إلى الوعظ المباشر أو الخطاب الديني التقليدي اعتمد على التمثيل الرمزي ليخلق نصاً مفتوحاً على التأويل تتعدد فيه القراءات بعدد الخلفيات والمرجعيات القرائية، وإن هذا التوظيف الذي للرموز التاريخية الدينية جعل الرواية مجالاً خصباً لإعادة فهم الذات من خلال الماضي، كما أن هذه الطريقة في بناء الشخصيات تُعبر عن تحول في الرؤية لا في العقيدة أي أن البطل لا يعتنق فكرة جديدة بقدر مايتصالح مع نفسه ويهتدي إلى السلام الداخلي بعد صراع طويل مع الماديات والهوية والسلطة وهذا ما يجعل الرواية تجريبية إلى جانب طريقة تمريره لفكرة أن الإيمان يتجاوز الانتماءات الضيقة والصراعات حول الهوية التي تفتت الإنسان من داخله، فالمؤمنون إخوة لا يفرق بينهم عرق أو لغة أو موقع اجتماعي، فالكاتب وهو يعاني من قلق الهوية يدافع عن الأمازيغية والخصوصيات الثقافية كان غارقاً في صراع لم يثمر غير التمزق والاغتراب، لكن التجربة الروحية التي عاشها جعلته يدرك أن الدين لا يقصي، بل يحتضن الجميع، وأن المعيار الحقيقي ليس النسب أو الانتماء وإنما هو التقوى والعمل الصادق، هذه الرسالة التي جاءت مغلفة بلغة رمزية، وهنا يتجلى التجريب أيضاً فيدل أن ينقل الكاتب مادة معرفية جاهزة من خلال سرد قصص هؤلاء الصحابة المحفوظة، ولكنه

جعل من هذا الاستدعاء مكونا سردياً حياً يفتح تأويلات تجعل النص الروائي يحافظ على مسافته الجمالية.

2-1 في (رباط المتنبي):

انتقل المبدع العربي في تجربته الفنية شعراً كانت أو نثراً من التعبير عن التراث إلى التعبير به، وتحميله دلالات ومعاني جديدة تتماشى وحياته المعاصرة، ثم إن استخدام الرموز التراثية «يضفي على العمل عراقة وأصالة، ويمثل نوعاً من امتداد الماضي في الحاضر، وتغلغل الحاضر بجذوره في تربة الماضي الخصبة المعطاء، ويمنح الرؤية الإبداعية نوعا من الشمول والكلية، يجعلها تتخطى حدود الزمان والمكان، ويتعانق في إطارها الماضي مع الحاضر»[1].

أ- المتنبي كرمز وقناع:

«لقد شكلت شخصية المتنبي وسيرته بروحه الجامحة الوثابة وقلقه الدائم معيناً خصباً يستقي منه المبدعون الكثير من هواجسهم ورؤاهم، فالمتنبي شاعر يلخص الحضور الإنساني في أبهى ملامح عظمته وطموحه، لأن شعره يتجاوز المكان والزمان، إنه تجربة في الوجود، ومقاربة معرفية وجمالية استطاعت أن تخترق عصرها»[2]

وفي رواية "رباط المتنبي" استحضر الكاتب الشاعر العباسي "أبا الطيب المتنبي" مستنطقاً إياه ومعيداً توظيفه في سياقات جديدة تُحاكي أسئلة المعاصرة، وقد أضفى هذا الاستخدام الواعي للمتنبي في السرد عراقة وأصالة على الرواية، وجعل الحاضر ينهل من جذور الماضي ليطرح رؤية شاملة تتجاوز حدود الزمان والمكان، ذلك أن الكاتب لم يُوظفه كشاعر من الماضي، **بل كرمز خالد، وكيان حاضر**، يَعبر الأزمنة ويستقر في الحاضر

[1] علي عشري زايد، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، مكتبة ابن سينا للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط04، 2002،

[2] سليمة مسعودي، الحداثة والتجريب، في تشكيل النص الشعري المعاصر، ص90.

ليؤدي وظيفة فكرية وجمالية معاصرة، وبوصفه ضميراً عربياً، وإرثاً لغوياً، وقيمة رمزية تستنطق الواقع الراهن وتُسائله من خلال عبوره المتخيل إلى الزمن الحاضر.

فالمتنبي يُستدعى ليمارس فعله الرمزي الإيحائي والفكري وسط واقع مأزوم، إذ جعل "أوريد" من المتنبي صوتاً يقظاً، يرافق البطل في رحلته الفكرية، يُحاوره ويُجادله، فتتجلى أسئلة كبرى بينهما مثل:

«ـ وهل تتأذون من الشعر؟

ـ لا نتأذى لأنه غاض إلّا من بعض الفلتات، وشعرك لو ينتهي إلى آذان ساكني العمارة، فلن يحسبوه إلا صَخَباً، ولن يَعَدّوه إلا لغواً، لأن آذاننا أنِست ألواناً من القول مخالفة لقريضتك»[1].

هذا المقطع المشبع بالسخرية اللاذعة والرمزية العميقة يعالج قضية انفصال اللغة الشعرية التراثية عن الذائقة المعاصرة، واغتراب الشاعر في واقع لم يعد يتجاوب مع إيقاعه وفكره، حتى بات يُحسب صاحبه مختلاً، وهذا يُعد تصويراً رمزياً من الكاتب عن الفجوة بين التراث والحاضر، أين يُرفض التراث الشعري أمام منطق الحداثة وسرعتها، ولا يُفهم إلا كضجيج لا ضرورة منه، ويتجسد ذلك أكثر حين يطلب منه أن "يغتسل ويُغير ملابسه"[2] فهي كناية عن التخلي عن رمزيته التراثية والتماهي مع واقع لا يعترف بمقامه الشعري، أو تجريد التراث من أصالته، وتطويعه لذوق معاصر، وبين السخرية ومرارة الواقع يتحول المتنبي إلى **قناع** للتعبير عن قلق الكاتب.

فالكاتب جعل المتنبي يتجول في زمننا ليفتش عن موقعه وسط واقع فقد بوصلته الثقافية واللغوية، جعله شخصية تحاور وتُجادل، وتُسائل البطل والواقع معاً في مشهد تخييلي تجريبي

[1] رباط المتنبي، ص20.

[2] المصدر نفسه، ص20.

أقرب إلى العجائبي، فالكاتب اتخذ من المتنبي **قناعاً فنياً وفكرياً** يختبئ خلفه ليطرح أسئلة الهوية وأزمة المثقف المعاصر بين التعلق بمجد اللغة والتراث، والاتصال بواقع مرير، يُتهم فيه المثقف بالجنون في مثل قوله: «**أُفضّل وضع مجنون، على تصور جامد في قالب جاهز...هي ضريبة العقلانية**»[1] .

ويواصل الكاتب تقديم المتنبي كقناع، يعالج من خلاله أزمة التفاهم اللغوي والثقافي، وانفصال المثقف التراثي وعزلته عن واقع معاصر لا يفهمه، في مثل حوارهما:

« ـ لا أشرب القهوى.

ـ أنا لا أعني الخمرة...إن لغتك لم تعد لغتنا.

ـ ألا تفهم قولي؟

ـ حتى لو فهمناه، فهو لن ينفعنا بشيء.»[2]

إذ يظهر المتنبي هنا **كرمز** للبلاغة التراثية التي فقدت فاعليتها، رمزاً لبلاغة الماضي، وفصاحة اللغة، ومجد الشعر، لكنه في الحاضر "خارج الخدمة" غير مرغوب ولا مرحب به، بل ويحتاج إلى "مُحَول" لفهمها، وذلك لافتقار الحاضر لأدوات فهم التراث؛ و**كقناع** يختبئ خلفه الكاتب للتعبير عن تمزق الذات المثقفة، المُعلقة بين مجد لغوي لم يعد له مُستمع، وواقع اجتماعي مضطرب لا يعرف ولا يعترف بقيمة التراث، بل ويذهب إلى أبعد من ذلك حين يعالج معه أزمة المثقف العربي الذي يعيش انقساماً بين انتمائه اللغوي والثقافي، وحاجاته العملية في زمن العولمة، فاللغة العربية لم تعد في نظر البطل تُعبر عن رؤية، ولا قادرة على حمل مشروع نهضوي، فتحولت إلى استعمالات ركيكة، أو لهجات

[1] نفسه، ص340.

[2] رباط المتنبي، ص20-21.

دارجة، أو أخطاء شائعة، فغدا شعر المتنبي ذكرى يُستشهد بها خطأً، أو تُدرس بأسلوب طقوسي.

كما يُعالج الكاتب قضية **الحداثة المغشوشة** في الوطن العربي (سوء فهم الحداثة)، وعجز العرب عن بناء مشروع حداثي حقيقي، من خلال حوار ساخر بين المتنبي والأستاذ، فحين يمدح المتنبي الحداثة باعتبارها "غضارة العمر" في قوله:

فما الحداثة من حِلم بمانعة **** قد يوجد الحِلم في الشبّان والشيب.** [1]

فيفاجئه البطل بأن الحداثة اليوم ليست مسألة سنّ، بل تعني ما انتهى إليه الفكر البشري من علم وتكنلوجيا.

فبهذا التوظيف العميق للمتنبي يتجاوز "حسن" التناول التقليدي للشخصيات التراثية ليقدمه قناعاً فنياً ورمزاً ثقافياً، ومرآة قَلقَة يسلط من خلاله الضوء على قضايا معاصرة كأزمة الهوية وانكسار اللغة وغياب المشروع الحضاري، وكل هذا في قالب سردي تتداخل فيه الأصوات وتتمازج فيه الأزمنة، وتتجاوز فيه الرواية حدود التحليل النقدي التقليدي وذلك بجعلها للفن السردي وسيلة لتفجير الأسئلة داخل القارئ لا أمامه، فيتجاوز "حسن" بهذا التناول التقليدي للشخصيات التراثية.

ب ـ المتنبي كحضور عجائبي:

لم يقف السرد في (رباط المتنبي)على استدعاء الشاعر كشخصية رمزية أو قناع فني، بل أدخل المتلقي في أفق سردي يقوم على **العجائبي**، حيث تتقاطع حدود الممكن والمستحيل وتتم زحزحة الزمن الواقعي لصالح زمن رمزي، يُتيح للشخصيات بأن تتجاوز قوانين المنطق والعقلانية الصارمة، فحضور المتنبي بفكره وشكله ولغته، في شقة معاصرة، لا يُقرأ فقط كاستعارة بل كاختراق مقصود لحدود الواقع، «فالعجائبي جنس سردي قائم على التخييل

[1] رباط المتنبي، ص25.

باعتباره نوعاً من الحكي، يخرج عن حدود الطبيعة إلى ماوراءها، حيث تأخذنا الحكاية العجائبية إلى عوالم خارج الزمان والمكان المألوفين»[1].

وتوظيف الحكاية العجائبية في الرواية كان لتحفيز القارئ على الخروج من سجن الزمن المألوف، وانفلاته بالمعنى من حدود الواقع المأزوم، من أجل الانتقال إلى مساحة أرحب مما يمنحه حرية أكثر للتأويل والبحث، دون التضحية بجانب المتعة في الرواية.

كما استدعى الكاتب شخصيات تاريخية تراثية أخرى إلى جانب المتنبي وهي: "**كافور الإخشيدي**" **و** "**ابن جني**" اللذان لم يكن استدعائهما عبثاً، بل اختارهما الكاتب لأنهما يمثلان طرفين أساسيين في علاقة المتنبي بالسلطة واللغة، فيما **يُعرف بصراع الرؤى والهويات** من خلال المقطع الآتي:

«لم أتمالك أن صحت:

. اذهب لحال سبيلك يا أبا الطيب، جئت تفسد علينا أمرنا برؤياك العنصرية ونظرتك الضيقة.

لردّ المتنبي بعنف:

ـ إذا أتت الإساءة من وضيع *****ولم ألم المسيء فمن ألومُ؟

لم أتمالك نفسي، قصدته فضربته بجماع يدي، ردّ بأخرى، تشابكنا، انحاز ابن جني يدافع عنه، ومال إلى جانبي كافور، يضربان ونضرب، يلكمان ويركلان، ونلكم ونركل، سقط المتنبي، أمسكني ابن جني من وراء ...لم أذكر إلا صوت الناشط الأمازيغي يضحك ويسخر ويردّد: اتفق العرب ألا يتفقوا... أدخلني الماجور الغرفة حقنني بحقنة، ونمت نوماً عميقاً»[2].

[1] سليمة مسعودي، الحداثة والتجريب في تشكيل النص الشعري المعاصر، ص91.

[2] حسن أوريد، رباط المتنبي، ص194.

هذا الصراع الرباعي (ابن جني، كافور ، المتنبي، الأستاذ) هو رمزٌ لصراع الهويات، ذلكأن:

ـ المتنبي: رمز الكبرياء العربي، اللغة الرفيعة، المتحوّلة إلى ضعف.

ـ الأستاذ: رمز الحداثة والمعاصرة، الذي تُرك بلا اسم علم، ويُشار إليه فقط بلقب "الأستاذ"، في حين يُستدعى "المتنبي" باسمه الصريح بكل ما يحمله من حمولة ثقافية وتاريخية وشعرية، إذ يوظّف "حسن أوريد" تقنية التسمية بوصفها أداة رمزية تكشف عن **عمق الصراع بين التراث والحداثة،** بين الثابت والمتحوّل، بين الهوية الواضحة والهوية الملتبسة.

هذا التباين لا يمكن فصله عن الرؤية الرمزية التي يؤسسها النص، **فالمتنبي يمثل الشخصية** التراثية القوية الواثقة من ذاتها، المتجذرة في اللغة، و الممتدة في التاريخ، التي عرفت كيف تصوغ مكانتها داخل الوعي العربي من خلال الشعر والموقف، هو شخصية كاملة الهوية، مُسمّاة، واضحة، تنتمي إلى عالم لغوي وثقافي منسجم، فاسمه يختصر تراثاً.

في المقابل، يُجسد "الأستاذ" **الشخصية المعاصرة،** المثقف العربي المنغمس في أسئلة الحداثة، والذي يبدو رغم علمه ومكانته الأكاديمية؛ غريباً عن ذاته، ومفصولاً عن جذوره، إن غياب اسمه يعكس هشاشة انتمائه، وضبابية هويته، فهو يُعرف بوظيفته، لا بصفته الإنسانية أو الفكرية الخاصة، وهذا التعميم في التسمية يشير إلى أن الشخصية لا تمثّل فرداً بعينه، بل نموذجاً واسع الانتشار للمثقف الذي تأثر بالمرجعيات الحديثة، لكنه لم يستطع أن يُعيد بناء هوية فكرية منسجمة تجمع بين الحداثة والأصالة.

هذا "الأستاذ" الذي يُجسد الحداثة العربية التي لم تتأسّس على مشروع ثقافي نابع من الذات والتراث، بل جاءت بوصفها تقليداً أو استراداً لنموذج خارجي، فغدت حداثة مشوّشة، بلا أساس، ومن ثمّ بلا هوية.

إن (أوريد) من خلال هذا التقابل، لايكتفي بعرض شخصيتين، بل يبني منهما حواراً رمزياً بين زمنين، وفكرين، ووعيين مختلفين؛ وعي تراثي صلب، ووعي حداثي هش وبهذا المعنى يغدو غياب الاسم "للأستاذ" علامة على فقدان التحديد والامتداد والهوية، بل على

تمزق داخلي يعانيه المثقف العربي في مواجهة تراث أصيل وحداثة مستوردة، ويغدو **المتنبي** في المقابل رمزاً لهوية أصيلة، وإن كانت من الماضي، فإنها ماتزال قادرة على الحضور والتأثير.

ومن هنا يمكننا القول أن الشخصيات وتسمياتها في "رباط المتنبي" ليست مجرد اختيار عبثي، بل هي جزء من المعمار الرمزي العميق الذي يكشف أزمة الإنسان العربي المعاصر (المثقف خاصة) وهو يبحث عن توازنه بين الأصالة والمعاصرة، بين ماكان ومايجب أن يكون.

ـ كافور الإخشيدي: رمزالسلطة السياسية، تاريخ المهانةالمتحوّل إلى قوة، فكافور في الذاكرة الشعرية، العبد الذي تولى الحكم، وهو خصم المتنبي الذي هجاه هجاءً لاذعاً، لكنه استمر كسلطة مهزوزة مسلوبة،وهو غير العربي الذي تبوأ مكانة بين العرب، بينما المتنبي الذي حلم بالمجد والخلود يتعرض للضرب والسقوط (الثقافة العربية).

ـ ابن جني : يحضر ابن جني كرمز معرفي عميق، يمثل الذاكرة الحافظة والوعي النقدي المتجدد، إنه اللغوي المفكر الذي لا ينفصل عن مشروع المتنبي الشعري، بل يتماهى معه ويمدّه بشرعية عقلانية ولسانية، إنه رمز الوفاء للتراث، ذلك الوفاء الذي لا يكتفي بالتكرار، بل يعيد القراءة والفهم والتأويل، إنه الوسيط بين القول والفهم، فالقول وحده لا يكتمل دون من يحمله إلى المتلقي في صورة واضحة المعنى، غنية الدلالة، فحين يغيب الفهم ـ كما تقول الرواية ـ يستعصي القول.

يمثل "ابن جني" في الرواية جسرا بين "المتنبي" كشاعر متمرّد على زمانه، وبين المتلقي القارئ الباحث عن المعنى، بين الذات البطولية والواقع التاريخي، بين المجد الفردي والهوية الجمعية، لقد دافع عن المتنبي تاريخاً حين شرّح لغته وبنى على شعره قواعد، وها هو يدافع عنه سرداً حين يقف إلى جانبه في هذا الشجار، وبهذا يغدو "ابن جني" في الرواية رمز

الاستمرارية الثقافية التي تحفظ المجد من التلاشي، وتحول الشاعر من صوت زائل إلى بنية لغوية راسخة.

أما **الماجور** فهو رمز السلطة الخفيّة، التي ترى في الصراع الفكري ضرباً من الجنون، والتي لا تناقش الأفكار بل تعالجها كما تُعالج الأمراض، فحين يفقد الأستاذ والمتنبي وابن جني أعصابهم يتدخل "الماجور" ليعيدهم إلى النظام، وهذا التدخل ليس شفاءً بقدر ماهو إخمادٌ للغليان الفكري، والحقنة هي معادل موضوعي "للتنويم" الذي تمارسه بعض المنظومات المعاصرة حين تعجز عن معالجة أزمة الهوية والثقافة.

كما يستخدم الكاتب رمزية مكثّفة ليعيد تشكيل العلاقة بين الذات والتراث، وذلك من خلال شخصية **خولة وبشرى**، اللتين تتجسّد الأندلس فيهما، إذ تمثل كل منهما وجهاً من وجوه الحضارة العربية.

خولة: هي الأندلس في صفائها الكامل، رمز الحلم الفردوسي، والذاكرة الحضارية النقية التي ترتبط بعقلانية بابن باجة و روحانية الشيخ الخلوفي، وبالزمن الذهبي الذي انقضى، إنها الأندلس التي لا تُعاش بل تبقى ذكرى، المثالية المتعالية التي لا تطالها يد، **فخولة تمثل الأندلس التاريخية**، تمثل برمزيتها الحضارة الإسلامية العربية في أوجها،التي امتزج فيها العقل والجمال، الشعر والفكر، الدين والدنيا، الصفاء والبهاء، التي تتجسد فيها بهاء قرطبة وجمال الحمراء، هي الأندلس التي كانت، والتي تكتنفها الذاكرة كحلم ضائع، كحالة من الكمال المستحيل، «**كانت خولة، ذات إحساس مرهف وذكاء ثاقب، واستعداد صادق في أن تستمع إلى المتنبي (...) ألفيتها ودودة والحديث إليها ممتعاً ومفيداً (...) لأنسَ خولة الحلم**»[1]،

[1] حسن أوريد، رباط المتنبي، ص103-183..

أما **بشرى** فهي الأندلس المعاصرة، أي **إسبانيا الحاضرة**، التي تحمل بقايا التراث الأندلسي ولكن في هيئة هجينة، بشرى هي الأندلس كما تُعاش في الحاضر في امتدادها المثخن بالتحولات، الموشوم باللغات والثقافات، لكنها مازالت تحتفظ بالروح، إنها الأندلس المجروحة، لكنها الحيّة، القادرة لأن تكون جسراً بين الماضي والحاضر، «**أندلس بشرى، تأسى بالغناء الغرناطي، وترقص الفلامينكو، وتتكلم العربية والإسبانية على السواء فضلاً عن الفرنسية**»[1]، بشرى ليست خولة في نظر الكاتب ولكنها ليست انقطاعاً عنها، بل امتدادٌ يمشوشٌ لها ، جسد الحاضر الذي مازال يردد أصداء الماضي، وبين بشرى وخولة يتأرجح السارد، بين أندلس المثال، وأندلس الحاضر، بين الحلم والواقع، ومع ذلك هو يُقر بأن التصالح مع بشرى هو قبول بأندلس مثلمة، في مقابل خولة التي مستحيل أن تُستعاد.

لجأ "حسن أوريد" في (رباط المتنبي) إلى تجريب سردي قائم على استدعاء شخصيات تراثية داخل سياق سردي معاصر، ليمنحها أبعاداً رمزية جديدة، وهذا ماينم عن وعي تجريبي، حيث يتحول السرد إلى مساحة حوارية تفتح المجال للمتلقي للبحث والتأويل.

فالكاتب قد أدرج هذه الشخصيات لتفكر وتجادل وتناقش وضعاً سابقاً وآخر راهناً، مع ما يموج بينها من اختلافات وتباعد قد يصل حد التناقض أحياناً ، مابين التراث والمعاصرة، القوة والضعف،الحقيقة والوهم، الانتصار والهزيمة، الاتحاد والفرقة...

وإن مازاد الأمر تعقيداً انتقالنا وعلى حين غفلة من العجيب إلى اللاعقل، من استدعاء المتنبي لزمن غير زمانه إلى اجتماع الشخصيات كلها مرجعية وتخييلية في مصحة للأمراض العقلية لنرى الجنون وهو يفكر ويناقش وينطق بالحكمة وتتهاوى الحدود الفاصلة بين الحقيقة والوهم معبرة عن تاريخ أمة مسلوبة تركت تاريخها خلف ظهرها لتلتحق بمخلفات

[1] المصدر نفسه، ص183.

الحداثة والمعاصرة فيتحول النص بهذا إلى مرآة مفككة للواقع العربي وهذا ما يمنح الرواية بعدها التجريبي (كسر التماثل بين المرجع والتخييل).

2 ـ التجريب على المستوى الزمني:

يُعد الزمن من أبرز المكونات الجمالية والفنية التي تستند إليها الرواية في بنائها السردي، حتى غدا يعرف عنها بأنها فن الزمن بامتياز، ذلك أنالرواية لا تُعنى فقط بما يقع، بل بكيفية وقوعه، وبترتيب حدوثه، وبالزمن الذي يُغلفه ويعيد تأويله.

وإن «اسم الزمان يقع على كل جمع من الأوقات، وكذلك المدة، ويبدو أن لفظ الزمان مشتق من معناه من "الأَزْمَنَة" بمعنى الإقامة، وتعني الإقامة : المكث والبقاء،الزمن في ألطف دلالته يحيل على معنى التراخي والتباطؤ، الزمن هذا الشبح الوهمي الذي يقتفي آثارنا حيثما وضعنا الخُطى، بل حيثما نكون، وتحت أي شكل وعبر أي حال نلبَسها، فالزمن كأنه هو وجودنا نفسه»[1].

والزمن مفهوم إشكالي متشعب، شكل سؤالاً مفتوحاً في الحقول المعرفية كافة، وتباينت حوله الرؤى في محاولات مستمرة لتفسيره وتحديد أبعاده، ويُعد الشكلانيون الروس من أوائل من منحوا الزمن مكانة مركزية ضمن نظرية الأدب، «ومارسوا بعض تحديداته على الأعمال السردية المختلفة»[2] ونقلوه من كونه خلفية للأحداث إلى كونه أداه فنية فاعلة في النصوص السردية «وعندهم فإن عرض الأحداث في العمل الأدبي يمكنه أن يقوم بطريقتين: فإما أن يخضع السرد لمبدأ السببية فتأتي الوقائع مسلسلة وفق منطق خاص، وإما أن يتخلى عن الاعتبارات الزمنية بحيث تتتابع الأحداث دون منطق داخلي، ومن هنا جاء تمييزهم بين المتن والمبنى، فالأول لابد له من زمن ومنطق ينظم الأحداث، أما الثاني فلا يأبه لتلك

[1] عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، ص171.

[2] رابح عمار الأطرش، بنية الزمن الروائي، بحث في النص الروائي المغاربي (1985-1995)، دار خيال للنشر، برج بوعريريج، الجزائر، فيفري2024، ص46.

القرائن الزمنية، قدر اهتمامه بكيفية عرض الأحداث وتقديمها للقارئ تبعاً للنظام التي ظهرت به في العمل»[1].

وفي ظل التحولات الفنية والمعرفية التي شهدها الأدب، برز الزمن التجريبي، الذي يقوم على تمثل الزمن من داخل الذات، وأصبح كأداة للتعبير عن الوعي الداخلي، حيث لا تُروى الأحداث وفق الترتيب الزمني الصارم، «بل يتأسس الزمن في الرواية التجريبية على مايسمى بالمفارقات الزمنية»[2]، أو ما يعرف بكسر خطية الزمن، فالرواية المعاصرة تختلف عن الرواية التقليدية في استعمال الزمن من حيث «تقنية الومضة الاسترجاعية وقطع التسلسل الزمني وباقي التقنيات الزمنية التقليدية، فالزمن بوجد مقطوعاً عن زمنيته ولا يجري وغف النمط الخطي، لأن الفضاء هنا يُحطم الزمن واللحظي ينكر الاستمرار، فيقدم رؤية جديدة للزمن»[3]، معناه أن الزمن فيها يُعاد تشكيله وفق منظور داخلي يرتبط بالوعي والتأمل لا بالحركة الخارجية للأحداث.

1-2 في رَواء مكّة:

تتسم بنية الزمن في **(رَواء مكّة)** بمرونة واضحة تتجاوز الخطية التقليدية، إذ يتجه السرد إلى تفكيك التسلسل الزمني لصالح بناء يعتمد على الذاكرة والاسترجاع والتأمل الذاتي، فالزمن فيها ليس زمناً خطياً (كرونولوجياً)، بل زمن تجريبي سيكولوجي (نفسي)، يعكس تحولات البطل النفسية والروحية، ويوازي رحلة التحول الفكري والوجداني، ويوائم طبيعة العمل الروائي(سيرة روائية).

---

[1] حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط01، 1990، ص107.

[2] حميد الحمداني، بنية النص السردي، من منظور النقد الأدبي، ط01، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 1991، ص74.

[3] عمري بنو هاشم، التجريب في الرواية المغاربية، ص178

يعيد (حسن أوريد) تشكيل مفهوم الزمن الروائي في النص، إذ تبدأ رحلة الحجّ من نقطة زمنية دقيقة ومحددة، يمكن من خلالها تحديد **نقطة الصفر**في النص **وهي يوم: الثلاثاء 11 ديسمبر 2007**، ويتجلى هذا من خلال القرينة الدالة عليها في فصل "ذبذبات" والتي تعتبر بمثابة يوميات لفترة الرحلة:

«جدة- الأربعاء 12 ديسمبر 2007: غادرت البيضاء أمس، مساءً قادماً من مكناس، وصلنا حوالي الخامسة صباحاً»[1]، وهذا يعني أن الرحلة انطلقت يوم الثلاثاء 11 ديسمبر، حيث بدأ السارد تحركه من مدينة "مكناس" نحو الدار البيضاء،ليصل إلى جدة في اليوم التالي، على الخامسة صباحاً.

هذا التاريخ، رغم واقعيته ، يُستخدم بطريقة تجريبية في السرد، فبدل أن يخضع السرد لبنية زمنية خطية (من البداية إلى النهاية) فإن الزمن يتم تفكيكه وتدويره عبر **تقنية الاسترجاع** التي تهيمن على معظم فصول الرواية، فالزمن الواقعي للرحلة (الزمن المرجعي) لا يتجاوز **خمسة عشر يوماً**، ذلك أن الرحلة تنتهي **في يوم 26 من نفس الشهر والسنة لقول السارد في يومياته: «مكناس ـ 27 ديسمبر، وصلت أمس المغرب، انتهت تجربة أو ابتدأت أخرى؟».**[2]

غير أن هذا الامتداد القصير من حيث التقويم، لا يعكس الحجم الفعلي للرحلة في بُعدها الروحي والفكري فالساردیستغل كل لحظة من هذه الرحلة لاستدعاء ماضيه الشخصي، وسرد تأملاته الداخلية، وهو مايعرف بالمفارقة بين زمن القصة وزمن الخطاب إذ يرجع الخلل في ترتيب الزمن داخل الحكي إلى طبيعة النص من جهة (سيرة روائية)، وإلى وظيفة السرد ذاته من جهة أخرى (أهداف الرحلة الروحية لا الجغرافية)، فهو لا يقدم الأحداث وفق زمن خطي تسلسلي، بل يتبع منطقا داخلياً تحكمه التحولات النفسية والفكرية للسارد، وهذا

[1] رواء مكة، ص97.

[2] المصدر نفسه، ص128.

ما أشار إليه **(تودوروف)** في قوله: «يرجع السبب في طرح مشكل تقديم الزمن داخل السرد، إلى عدم التشابه بين **زمانية القصة** وبين زمانية الخطاب، **فزمن الخطاب** هو زمن خطي، في حين أن **زمن القصة** هو زمن متعدد الأبعاد»[1]، ليكون زمن الخطاب هو الأحداث كما وقعت، في حين أن زمن القصة هي الأحداث كما رويت (من وجهة نظر السارد).

فالرواية بحكم طبيعتها التجريبية تتجاوز حدود المكان والزمان الظاهرين، وتدخل في زمن داخلي ممتد (زمن نفسي)، ويظهر هذا من خلال تقسيم النص إلى سبعة فصول، يعكس كل فصل مرحلة متدرجة من **الرحلة الروحية**.

لنستنتج مما سبق أن الزمن السردي في **(رواء مكّة)** ليس خطياً، بل هو زمن شعوري، يخضع لنبض الذاكرة والتأمل والوعي، وهنا يبرز البعد التجريبي في معالجة الزمن ، حيث يُختزل الزمن المرجعي في فصل واحد (اليوميات)، بينما يفرد باقي النص لما قبل الرحلة وبعدها من مراجعات ذاتية، ممّا يجعل من **(رواء مكّة)** أكثر من مجرّد تدوين لرحلة، بل بنية زمنية مفتوحة على الذاكرة والذات، أي أن الحدث محدود زمنياً (الحجّ)، بينما السرد يمتد ليشمل سنوات من التأمل والتحوّل، فالرواية لم تكتب إلا بعد عقد من الزمان تقريباً، ذلك أن آخر فصل في الرواية وهو الفصل الذي وصل فيه الكاتب إلى مرحلة قصوى من الإيمان والتحول **أُرِخ ب(14 يناير 2012م)، أما زمن النشر فكان سنة 2019.**

على ضوء ماسبق يمكننا تحديد تقنيات التجريب على مستوى الزمن في(رواء مكة) في النقاط الآتية:

أ ـ هيمنة الاسترجاعات على النص:

[1] تيزفيطان تودوروف، مقولات السرد الأدبي، تر: الحسين سحبان وفؤاد صفا، من كتاب طرائق تحليل السرد الأدبي، منشورات إتحاد كتاب المغرب، الرباط، ط01، 1992، ص55.

يعد الاسترجاع: «تقنية زمنية يستطيع السارد من خلالها العودة إلى زمن سابق مرت به ذاكرته، وهو مخالفة لسير السرد يقوم على عودة السارد إلى حدث سابق، وهو عكي الاستباق، ويسمي البعض الاسترجاع بالسرد اللاحق أو البعدي، ويعتبرونه سيد أنماط السرد جميعاً»[1].

يسميه **(حسن بحراوي)** بالسرد الاستذكاري ويقول: «إن كل عودة للماضي تشكل بالنسبة للسرد، استذكاراً يقوم به لماضيه الخاص، ويحيلنا من خلاله على أحداث سابقة عن النقطة التي وصلتها القصة»[2].

وينقسم الاسترجاع إلى قسمين:

داخلي: **L'Analepse interne**«وهي الاسترجاعات التي تتناول خطاً قصصياً (وبالتالي مضموناً قصصياً)مختلفاً عن مضمون الحكاية الأولى»[3]، أي زمنها يقع ضمن الإطار الزمني للقصة الأصلية، وفي هذا النوع من الاسترجاعات «يتوقف السرد عن تناميه التصاعدين من حاضره نحو المستقبل، فاسحاً المجال للعودة بالذاكرة إلى الماضي قصد ملء بعض الثغرات التي تركها السارد خلفه، على شرط أن لا يتعدى مداها حدود زمن القص الأول، ليصل إلى ماهو أقدم وأسبق من بدايته»[4].

خارجي: **L'Analepse externe** وهو تعليق خط السرد الرئيسي من أجل إدراج أحداث وقعت قبل اللحظة الزمنية التي بلغها السرد، فإذا تجاوز هذا الاسترجاع ما يُعرف بنقطة الصفر،

---

[1] عبد المنعم زكريا القاضي، البنية السردية في الرواية في ثلاثية نجوى شلبي، عين الدراسات والبحوث الإسلامية والاجتماعية، الجيزة، ط01، 2009، ص111.

[2] حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص 121.

[3] جيرار جنيت، خطاب الحكاية (بحث في المنهج)، تر: محمد معتصم وآخرون، الهيئة العامة للمطابع الأميرية، ط02، 1997، ص61.

[4] رابح عمار الأطرش، بنية الزمن الروائي، ص107.

اعتبر استرجاعاً خارجياً، لأنه يعود إلى وقائع تسبق انطلاق الحكاية نفسها، «وإن وظيفتها الوحيدة هي إكمال الحكاية الأولى عن طريق تنوير القارئ»[1].

تُعتبر الاسترجاعات الزمنية أحد الأعمدة السردية الأساسية في **(رواء مكّة)** تُستخدملتفكيك الزمن الخطيوتقديم رؤية أعمق لتطور شخصية الراوي، فمن خلال هذه التقنية يمكن للقارئ اكتشاف التحولات التي مرّ بها الراوي، مما يُسهم في بناء سرد غير تقليدي يعكس التوتر بين الماضي والحاضر.

إذ **يُشكل الماضي** الشخصي للسارد خلفية تحضر بقوة في المتن الروائي، وتتجاوز كونها مجرد ذكريات عابرة إلى كونها محاور تأسيسية **في مسار التحوّل الداخلي**، فالسارد وهو يخوض تجربة الحجّ، لا يعيش الحدث في عزلة عن سياقاته النفسية والتاريخية، بل يستدعي بشكل متواصل محطات من حياته، من شبابه المثقل بالأسئلة ومن مساره السياسي الذي ترافق مع خيبات وصراعات فكرية، حيث تبنى الأحداث على مفارقة واضحة بين قِصر الحدث الواقعي (رحلة الحجّ التي استغرقت خمسة عشر يوماً فقط) واتساع المدى الزمني الداخلي للنص، الذي يمتد عبر **استرجاعات خارجية**، تشمل الطفولة، والشباب، وتجارب فكرية وسياسية متعددة، وهي استدعاءات متشظية من الذاكرة ما يمنح **الاسترجاع الخارجي** موقعاً محورياً في البنية السردية؛ وتأملات فكرية موزعة على امتداد الرواية.

يبرز هذا بوضوح حين يستخدم الكاتب الاسترجاع الزمني لاستدعاء لحظة خاصة في حياته كانت نقطة مفصلية في تغيره حين يقول: «**ثم استحضرت تلك اللحظة التي قطعت فيها النّذر أذكرها بكل ملابساتها، يونيو 2006، كان يوم جمعة (...) ووصلت المستشفى بالرباط، لا أزال أذكر والليل بهيم وآلام شديدة تعتصرني بعد العملية، أشعلت التلفاز لأسلو، ووقعت على حديث مع الناشطة الحقوقية تشرين عبّادي، حكت أن أمها مرضت فابتهلت**

[1] جيرار جنيت، خطاب الحكاية، ص61.

إلى الله، وكان أن شُفيت أمها، أطفأت التلفزيون ورددت في تلك اللحظة أني لو أشفى فسأذهب إلى الحجّ»[1]

فالاسترجاع هنا لا يقدم مبرراً خارجياً للحج فقط، ولا مجرد خلفية زمنية للحدث، بل يُوظف بوصفه تقنية سردية تُعيد بناء السياق الشعوري والذهني الذي أدى إلى لحظة تحوّل السارد، فالنذر لم يكن وليد قناعة ناضجة، بل كان في لحظة ضعف إنساني خالص، لحظة تقاطعت فيها المعاناة الجسدية مع الهشاشة النفسية، حين كان طريح فراش الألم، منهكاً يبحث عن معنى، ويلتقط ومضة إلهام من امرأة من ثقافة مختلفة، في لحظة حوار عابر على شاشة التلفاز.

هذا التركيب بين العام والخاص، بين السياسي والجسدي، بين الألم والأمل في قوله حين كان والياً على مدينة مكناس: « **(...) وكان منها صورة طفل تعرّض للضرب المبرّح من قبل جندي إسرائيلي، فغلبتني دموعي، ثم اعتذرت للحضور ولم أكن أخبرت أحداً أني مقبل على إجراء عملية (...) وقصدت فرنسا مرّتين، لإجراء العملية، ولم تكلل بالنجاح، فلم أرَ بداً أن أقصد طبيباً مغربيا، أثار انتباهي بهدوئه وسمته، كان عقلانياً...»**[2]؛ يجعل من تجربة الاسترجاع في هذا السياق لحظة سردية عالية الكثافة، تحمل عبئاً شعورياً عظيماً وتحيل الحجّ على أكثر من كونه فريضة، بل هو وعد داخلي ووثيقة أخلاقية مع نفسه، وفعل تطهّيري يسعى من خلاله الكاتب إلى استعادة ذاته الجريحة، الجسد الذي خانه، والنفس التي أرهقتها المسؤوليات، والروح التي أنهكها الفراغ.

فالاسترجاع هنا لايقدم فقط مبرراً خارجياً للحجّ، بل يغني البنية السردية بجانب وجداني، يتجاوز التسلسل الزمني للأحداث، ليغوص في طبقات الوعي واللاوعي، فمشهد الطفل الفلسطيني، والناشطة الحقوقية، والطبيب المغربي، يعكس تحولاً في وعي البطل نحو فهم

[1] رواء مكة، ص15-16.

[2] المصدر نفسه، ص15.

الإيمان كحالة داخلية، لا تحتاج إلى ضجيج، هذا المشهد بما يحمله من مشاعر مختلطة، يمثل **لحظة ميلاد داخلي**، لذلك يعتبر هذا الاسترجاع من **أبرز مواطن التجريب في الرواية**، لأنه لا يُستعمل فقط للعودة إلى الماضي، بل هو استرجاع يحمل طاقة سردية تساوي حدثاً كاملاً، وربما أهم من الحدث ذاته، لأنه يكشف لنا عن سبب الرحلة، وعن لحظة داخلية غير مرئية تحرك شيئاً ما في أعماق السارد، سيكون له الأثر الكبير في إعادة ترتيب حياته، وقلب رؤيته للدين رأساً على عقب.

هذه اللحظة المفصلية تقف على النقيض تماماً من لحظة سابقة، استرجعها الكاتب أيضاً من زمن بعيد، وهي موت أخيه، الحدث الذي مثّل عنده القطيعة مع الدين، حين غلبه الألم والعجز عن تبرير الموت أمام صمت السماء، الموت الذي قاده إلى النفور من الخطاب الديني، يظهر هذا من خلال قوله: «**مسجد صغير بحي تيمدقين الشعبي بإفران، والبرد والثلج، والزمن بداية الثمانينات، كنت أبحث عن أخي الذي أصيب بانهيار عصبي جراء أزمة نفسية، وكان أن غاب لأكثر من يومين، وكنا أن تفرقنا في ذلك الليل نبحث عنه، أو بالأحرى عن جثته، وتمليت بيت الله فلم أجد إلا الفراغ، كانت تلك اللحظة القطيعة مع موروثي (...) كانت الحياة تقتطع مني أخي**»[1].

بهذا نكون أمام بنية سردية دائرية، تتقابل فيها لحظة النذر بلحظة القطيعة، ويعاد تأطير مسار الشخصية بين نقطتي الألم: الأولى أدت إلى اليأس والرفض، والثانية أفضت إلى الرجاء والعودة.

ولأن كلا الحدثين جاء في سياق استرجاعي، فإن السرد يُجسّد كيف أن الزمن الداخلي للشخصية، هو الذي يُملي سيرورة التحول لا الزمن الخارجي، فالحجّ لم يبدأ عندما وُجدت الأوراق، ولا عندما وطأت قدماه تراب مكة، بل بدأ هنالك في تلك الليلة، أمام التلفاز في

[1] حسن أوريد، رواء مكة، ص20-22.

لحظة اهتزاز داخلي صامت، استدعى بشكل تلقائي لحظة الفقد الأولى، فالألم الجسدي، استدعى الألم النفسي، وجاء النذر كتجمع صامت لكل هذه الآلام.

نلاحظ أيضاً أن الكاتب لم يتبع الترتيب الزمني حتى في استعادة الأحداث، بل اختار أن يسترجع **لحظة النذر**، ثم عاد لاحقاً إلى **لحظة القطيعة** مع الدين، وهذا الترتيب اللازمني يعد خياراً فنياً واعياً، يكشف عن طبيعة السرد في (رواء مكّة) بوصفه سرداً داخلياً ينبع من وعي الشخصية لا من التسلسل الزمني للأحداث، فمن الناحية المنطقية، كان يفترض أن يبدأ السرد من الجرح الأقدم، ثم تتطور الأحداث إلى لحظة النذر.

هذا الترتيب المعكوس يُوظف لأغراض فنية ونفسية، فالسارد لا يتذكر وفق خطٍ زمني، بل وفق منطق الشعور، فالذاكرة تحركها الحاجة النفسية الآنية، لا الماضي ذاته، ولأن لحظة النذر كانت حديثة نسبياً (2006) ومتصلة بتجربة جسدية مؤلمة، فهي التي طفت أولا على سطح السرد، لتقود لاحقاً إلى إعادة فتح ملفات أعمق في النفس والذاكرة.

وهذا مايُظهر مواطن التجريب بوضوح، فبدل أن تكون الرواية سرداً تسلسلياً لحياة رجل حجّ، تبنى حول حالات داخلية تتقاطع فيها الطفولة، الفقد، المرض، بهذا تتحول **(رواءمكّة)** إلى سيرة روحية لا ذاتية، وكأنه يريد أن يقول لنا أن من فقد ذاته جراء ألم ما، لا يمكنه أن يستعيدها إلا بألم أقوى منه، وهو ما تجسده الرواية.

ويبرز هذا بوضوح حين يسترجع الكاتب فضل أستاذه، وطيبة أمه ودعوات جدته في قوله: «**أستاذي الذي أخذ بيدي وفتح لي منادح المعرفة وسُبل التفكير، أنا مدين له فيما بلغته من معرفة وثقافة، لأنه أمد ني بالأجنحة التي بها أطير(...) جدتي، كنت أراها كل فجر وهي تتلو وردها، هي معيني الأول من نبع الإسلام، وأنا بعد في القماط (...) ثم أمي التي لم تقابل بين الإسلام والأمازيغية قط**»[1]، حيث يُسهم هذا الاسترجاع في ترتيب

[1] حسن أوريد، رواء مكة، ص153- 154- 157.

الزمن وفق حركة وعي تتنقل بحرية بين الأزمنة، فالسارد وهو يدون خواطره في زمن ما بعد الرحلة، لا يكتفي باسترجاع وقائع قريبة، بل يغوص في طبقات الماضي، ويغطي سنوات متباعدة من حياته، وهذه الاسترجاعات التي تمتدّ على صفحات كثيرة لا تُستدعى بدافع الحنين، بل من أجل ربط الحاضر بمساراته العميقة، مما يمنح النص بُعداً زمنياً مركباً يعكس طبيعة التحوّل الذي لا يُعد صحوة دينية مفاجئة، وإنما مسار طويل من الأسئلة، مسار تخللته محطات فكرية، وتجارب سياسية، وتيه نفسي.

فتتجاوز هذه الاسترجاعات الطابع الإخباري لتتحول إلى فضاء تأويلي، وتصبح تحليلاً وفهماً لا مجرد استذكار، يسمح للسارد بتفكيك تجربته، واللافت في هذه الاسترجاعات أنها لا تخضع لترتيب كرونولوجي، بل هي نتيجة محفزات شعورية أو فكرية يلتقطها السارد، فتستدعي الذاكرة تلقائياً مشاهد وأحداث سابقة تُقارن ضمنياً بالحاضر أو تستخدم لفهمه، وهي بهذا لا تخدم السرد فقط، بل تكشف أن ما جرى في مكّة لم يكن إلا تتويجاً لتحولات داخلية متراكمة، فالنص رغم عنوانه وظاهره الذي يوحي بلحظة آنية مرتبطة بفعل الحجّ، إنما هو نتيجة لزمن داخلي أطول، يظهر جلياً في **كثافة الاستدعاءالزمني**، فنحن لا نقرأ رحلة إلى الحجّ، وإنما رحلة إلى تطور الذات.

بهذه الطريقة، يُوسع (حسن أوريد) حدود الزمن الروائي، فلا يبقى الزمن مجرد إطار تقليدي لتسلسل الأحداث، بل يغدو عنصراً حياً يُسهم في بناء المعنى وتفجير الدلالة، ليجعل من (رواء مكّة) مشروعاً سردياً مفتوحاً على تعدد الأزمنة، فالزمن في النص لا يقاس بتتابع الوقائع، بل بعمق الذاكرة واتساع التأمل، حيث يشكل **الاسترجاع الخارجي أداة مركزية في هذا البناء، إذ** يستدعي السارد أحداثاً من الطفولة، ومشاهد من الشباب، وتجارب أسرية ونفسية، بوصفها لحظات تأسيسية ساهمت في تشكيل وعيه، **ليصبح السرد ذاته رحلة داخل الزمن الشخصي العميق**، حيث تُفكك الهوية وتعاد صياغتها في لحظات الشك واليقين، الجفاء والحنين، فهذه الاسترجاعات لا تخدم فقط الخلفية السيكولوجية للشخصية، وإنما تعيد

بناء البنية السردية على أسس وجدانية وروحية، تجعل من الرواية أقرب إلى نص تأملي يعبر عن الذاكرة الفردية ليخترق أسئلة الإنسان الكبرى حول الإيمان، الهوية، ومن هنا تبرز قوة التجريب في النص: في تحويل رحلة الحجّ من حدث ديني محدود جغرافيا، إلى مسار وجودي مفتوح، ومن زمن فعلي محدود، على زمن داخلي لا متناهٍ.

ب ـ التناوب الزمني بين الحاضر والماضي في خطاب الرواية:

يُعد الزمن في رواء مكة عنصراً محورياً، يتّخذ شكلاً **متناوباً ومتشابكاً** بين الحاضر والماضي، ويتم هذا التناوب الزمني بأسلوب فجائي دون مؤشرات واضحة، ما يتطلب من القارئ يقظة ذهنية وتركيزاً كبيراً لتتبع تسلسل الأحداث وفهم دلالاتها، في مثل قوله:

«ودّعنا الأهل والأصدقاء بالمطار، وتأهبنا لركوب الطائرةن سأخلو لنفسي في الطائرة (...) واعترتني خطرات نيتشه والطائرة تتهادى في السماء، والمسافرون قد غاروا في شؤونهم، تساءلت في غمرة هذه الرحلة لِم أقيم في بيت ليس لي؟ بيت الغرب، بمنظومته الفكرية، بمرجعيته، ولكن البيت الذي آويت إليه يضيق عليّ، لقد ضاق البيت بواحد من بنيه، ليوبولد فايس، الذي اعتنق الإسلام (...) في كتابه القيم الطريق إلى مكة، فقال: هل هذا العالم الذي كنت أموج فيه قبل أن أهتدي للإسلام هل كنت أملكه حقاً؟ فكيف بي؟

كانت حرب الخليج تحولاً في حياتي ضربت أمريكا العراق شرَّ ضربة وتلفّعت بمبادئ القانون الدولي...»[1].

[1] حسن أوريد، رواء مكّة، ص 28-29.

نلاحظ أن هذا المقطع يبدأ بلحظة آنية، وداع في المطار، تأهب للسفر، تأمل داخلي في الطائرة، حيث يستحضر الكاتب رموزاً فكرية (كنيتشه) و(محمدأسد*)، ليعبر عن صراع داخلي وهوية قلقة في مواجهة الغرب الذي كان يوماً ما ملاذاً، ثم ضاق به، وفجأة يفاجئنا بانتقالٍ زمني مفاجئ من لحظة تأمل ذاتي في الحاضر، إلى استدعاء حرب الخليج*، هذا الانتقال لم يأتِ عبر مؤشّر زمني مباشر مثل: "تذكرت" أو "استحضرت"... بل حدث فجأة، وظهر الحدث وسط تيار من الأفكار والتأملات، انسيابياً، وكأنه نتاج مباشر لتدافع الخواطر والانفعالات داخل النفس.

حيث نرى أن هذا الانزياح الزمني هو خيار فني مقصود يرتبط بأسلوب **تيار الوعي*** أين تتداخل فيه الأزمنة وتظهر الذكريات دون مقدمات، ويتحرر السرد من التسلسل الزمني ويصبح خاضعاً للمنطق النفسي والشعوري، فالتأمل في الذات والهوية، هما ما دفعا الكاتب إلى تذكر لحظة فارقة شكلت وعيه تجاه الغرب، فحرب الخليج لم تكن حدثاً عابراً في حياته، بل كانت لحظة تعرٍّ لزيف الشعارات الغربية حول الديمقراطية وحقوق الإنسان، يظهر هذا في قوله: «... **ولكن الحقيقة شيء آخر، فلم تكن الحرب إلاّ من أجل البترول، ولم يكن**

* محمد أسد (ليوبولد فايس سابقاً): نمساوي الأصل ولد عام 1900، وتوفي في إسبانيا عام1992، كاتب وصحفي ومفكر ولغوي ومترجم، كان رجل التساؤل والبحث عن الحقيقة، اعتنق الإسلام عام 1926.

* حرب الخليج الثانية، أو أم المعارك، أو عملية درع الصحراء، هي حرب شنتها قوات التحالف المكونة من 34 دولة بقيادة الولايات المتحدة الأمريكية ضدّ العراق في 2 أوت 1990، واستمرت إلى غاية 17جانفي 1991.

* تيار الوعي: هو أسلوب أدبي يركز على عرض تدفق الأفكار والمشاعر في ذهن الشخصية بشكل حر وعفوي، دون الالتزام بالترتيب الزمني أو المنطقي، بل يظهر عندما يستثار داخلياً، وغالباً ما يكون نتيجة مؤثر ما.

القانون الدولي إلاّ غطاء، والمبادئ الأخلاقية إلاّ ذريعة، وفارت شوارع العالم العربي ثم سكنت، وآليت على نفسي ألا أنسى»[1].

وهو ما زعزع إيمانه بالنموذج الغربي الذي كان يتبناه كمثقف علماني، من هنا فإن استدعاء الحرب كان استحضاراً حيّاً لجرح لم يندمل، يتداخل مع الحاضر ويفسر لحظات القلق والاغتراب التي شعر بها الكاتب، فيحوّل التلاعب بالزمن إلى انعكاس للحركة الفكرية الداخلية، حيث لا يكون الانتقال بين الماضي والحاضر مجرد حيلة سردية، وإنما تجسيداً لحالة ذهنية يعيشها الكاتب، وتختلط فيها الأزمنة كما تختلط فيها الأفكار، فالماضي لا يُستدعى باعتباره ذكرى وانتهت، بل لأنه لا يزال فاعلاً في تشكيل وعي الشخصية ومواقفها. وبالتالي يصبح كسر التسلسل الزمني أداة فنية تعبر عن التوتر الداخلي، وتُحاكي تفكير الكاتب المتشظي، فتصبح الطائرة في هذا السياق رمزاً للتنقل بين أفكار مختلفة تستدعي بالضرورة أزمنة مختلفة، أي وسيلة انتقال بين العوالم الداخلية والخارجية، وتكسب النص بُعداً تأملياً يتجاوز حدود الزمن، ليعبر عن أزمة وجودية عميقة يعيشها الكاتب بين انتمائه الثقافي وجذوره العربية، ما يعني أن حرب الخليج جاءت كاستجابة مباشرة لتأملات الكاتب في علاقته بالغرب، فالكاتب كان منشغلاً في الطائرة بالتفكير في الهوية والانتماء وبيت الغرب، وفي خضم هذا التأمل تنفجر حرب الخليج كلحظة مفصلية ، فيها سقطت أقنعة الغرب.

ومن هنا فإن استدعاء تلك الحرب هو انعكاس لهزّة فكرية وجدت طريقها إلى وعي الكاتب كمحطة تحوّل فارقة، ما يعني أن هذا الانتقال بين الحاضر والماضي **لم يكن انتقالاً زمنياً فحسب، بل كان انتقالاً فكرياً**، فالسرد هنا لا يراعي التسلسل الزمني بقدر مايخضع لتدفق الأفكار وتداخلها، وهكذاكان هذا التداخل بين الأزمنة انعكاساً لحركة فكرية حرة، ووسيلة فنية للكشف عن الاستمرارية بين الحاضر والماضي لا في تجربة الكاتب الشخصية

[1] حسن أوريد، رواء مكة، ص29.

فقط، وإنما في التجربة العربية بأكملها، انتقل فيها من لحظة تأمل ذاتي إلى نقد حضاري شامل؛ وتوظيف فني ذكي للشكل الأدبي في خدمة المضمون، حيث تعتبر **تقنية تيار الوعي والانزياح الزمني** من أبرز الأدوات الفنية التي يعبر بها الأديب عن أزمة الهوية وخيبة المثقف.

كذلك نلمس انتقالاً سردياً حاداً ومفاجئاً بين الزمنين الحاضر والماضي في قوله: «... **قبلت عرض الناشط الحقوقي للالتقاء بأعضاء من مجلس الإرشاد لجماعة العدل والإحسان، مايو من سنة 1999 في شقة من حي أكَدال بالرباط، استمعت بإمعان إلى أقوال الحاضرين (...) وقاطعت الحديث:**

ـ نحن نتكلم عن أشياء تخصنا كمغاربة، من أبنائنا الذين يلتهمهم البحر، عن واقع مدرستنا، عن الأوضاع المتردية لصحتنا (...) وانفضَّ الاجتماع...

تحلّ مضيفة الطائرة وتسألني إن كنت أحتاج شيئاً، أرُدّ أن لا، المسافرون هجعوا أغلبهم.»[1]، من مشهد الاجتماع مع أعضاء جماعة العدل والإحسان في شقة بحي أكَدال، إلى مشهد آني داخل الطائرة، حيث تخاطبه مضيفة الطيران بسؤال مباشر، هذا التحوّل الزمني يتم دون أي مقدمات أو مؤشرات لغوية تقليدية مثل: "قاطعتني المضيفة" أو "استفقت من تأملي"...مما يُشكل خروجاً متعمّداً عن النسق السردي التقليدي، إذ لا يعتمد الكاتب على أدوات الربط الزمني التي تسهل على القارئ متابعة سير الأحداث، بل يُسلمنا مباشرة إلى لحظة الحاضر، وكأننا انتقلنا من مشهد ذهني مشحون إلى واقع هادئ دون سابق إنذار، **وكأنه لقطة سينمائية تستخدم فيها تقنية "المونتاج"**، حيث ينتقل المشهد فجأة من بيئة إلى أخرى، مما يحدث صدمة بصرية وذهنية لدى المشاهد، كذلك **في السرد يُحدث هذا القطع الزمني المفاجئ أثراً شبيهاً**، أي أن الكاتب يوظف نفس التقنية **(المونتاج)** لكن بلغة الأدب، فهو يُغرقنا أولاً في سرد تفصيلي لاجتماع سياسي وفكري مشحون بالصراع من

[1] حسن أوريد، رواء مكّة، ص36-37-38.

عام1999، ثم يوقف كل هذا بغتةً بجملة واقعية هادئة، فتتحول الصفحة كأنها شاشة سينما تقطع المشهد بإضاءة مختلفة تماماً.

هذه اللقطة **السردية المونتاجية**تخدم غرضاً فنياً عميقاً، فهي تُجسد تداخل الأزمنة داخل الذات، وتكشف كيف تظل الذاكرة قابعة خلف الستار، وكأنها فصل مسرحي، قابلة للظهور في أية لحظة، وهي تؤثر على واقعه مهما بدا ساكناً من حوله، وذلك لكسر أفق توقع الجمهور، وهذا ما نشاهده ولا نقرأه فحسب، ففي هذا المقطع السردي، حيث أغرقنا السارد في لحظة تاريخية مثقلة بالصراعات السياسية بكل تفاصيلها، ثم يسحب الستار فجأة عن واقع ساكن، هادئ داخل الطائرة، بصوت خافت ينذرنا بأننا دخلنا مشهداً جديداً في قوله: **«وانفضَّ الاجتماع»**[1]، فهذه العبارة تُعد بمثابة **جرس سردي خافت**، فهي لا تُعلن بشكل مباشر أننا سننتقل من الماضي إلى الحاضر، ولكنها تُغلق المشهد السابق بصيغة تقريرية هادئة، وكأنها لحظة إغلاق درامي (فاصل درامي) للمشهد السابق، لا يمهد للقارئ صراحة، لكنه يصنع أرضية فارغة لاقتحام مشهد جديد، أشبه بإسدال الستار بصمت دون تصفيق أو موسيقى أو حتى نداء صوتي واضح، بل بكلمتين تخلق فراغاً سردياً، يسمح بتسلسل الحاضر دون مقاومة(أي قبل أن يُضاء المشهد في الطائرة).

هذا الفراغ السردي هو ما يُستغل في التجريب الأدبي، حيث يُعاد تشكيل الزمن السردي، بخلق تركيبة زمنية، يجعل من الطائرة تتحول لمسرح داخلي، وتحوّل عبارة "**وانفضَّ الاجتماع" من مؤشر زمني إلى فاصل درامي** يكشف لنا عن احترافية وبراعة الكاتب بتقنيات التجريب، والتحكم في الإيقاع السردي، والتلاعب بالزمن حيث استطاع أن يوازن بين المفاجأة والتمهيد، بين التقطيع الزمني والتماسك النصي، دون أن يُربك القارئ أو يُفقده الإحساس بالسياق العام، وهذا مايُعزز القيمة الفنية للانزياح الزمني.

[1] حسن أوريد، رواء مكّة، ص37.

ويتكرر هذا التشابك الزمني على امتداد صفحات الرواية، كما يتجلى بوضوح في هذا المقطع الذي يمثل نموذجاً بارزاً لهذا الأسلوب السردي حين ينتقل السارد من لحظة يعيشها في الطائرة، أثناء سفره إلى الحجّ؛ إلى عمق ذاكرته الطفولية، حيث تتشكل ملامح الهوية الدينية في أحضان الأسرة، من خلال قوله: «**توظّأت ولبست الإحرام، وعدت إلى مقعدي من الطائرة، أنوار تتراءى من بعيد، هي محطتنا... وأغمضت عيني فرأيتُني صبياً في بلدتي قصر السوق، أراني في تلك الآناء وأنا طفل صغير يرتقي دَرْجاً من الطوب، أرتقي الدَّرج على عجل وأطرق أبواب النائمين وأنا أرتل:﴿إِنَّ قُرْءَانَ ٱلْفَجْرِ كَانَ مَشْهُودًا ﴿٧٨﴾﴾الإسْرَاء (...) كانت جدتي قد نهضت مع الفجر من غرفتها المُشرِفة على الحوش، وصلت الصبح (...) ثم أراني أمشي وسط جِنان مدغرة متتبّعاً سواقيها...**»[1].

بحيث نلمح حضوراً لافتاً لتقنية الانتقال الزمني، يوظّفه الكاتب بأسلوب بالغ السلاسة والدقة، يتجلّى في عبارة قصيرة هي: "**وأغمضت عيني فرأيتُني صبياً**" حيث يستخدم فعل "الإغماض" كآلية محفزة لاستدعاء الذاكرة، والتي تُشكل لحظة مفصلية في السرد، يتم من خلالها الانتقال السلس من الحاضر حيث السارد على متن الطائرة في طريقه إلى مكّة وقد لبس الإحرام، إلى الماضي وتحديداً إلى "قصر السوق"، ما يميز هذا الانتقال أنه لا يحدث باستخدام مؤشرات تقليدية أو تقسيمات زمنية واضحة (فواصل زمنية)، بل يتم في إطار سردي متماسك داخل فقرة واحدة، فيدخل القارئ مباشرة في مشهد آخر، دون أن يشعر بانقطاع زمني أو تحول حاد في مسار الحكي، كأنما ليس هناك زمن يفصل بين اللحظتين، بل وعي مستمر يتنقل بسلاسة بين الزمنين ويخلق تماهياً بين الروحانية الآنية، والروحانية البريئة التي تشكلت في الطفولة.

ويبدو أن هذا الاستدعاء لم يكن اعتباطياً، بل جاء مُحفَّزًا بمشهد الضوء والظلام المتداخلين اللذين رآهما من بعيد في أفق مكّة في قوله: «**أنوار تتراءى من بعيد، هي**

[1] حسن أوريد، رواء مكّة، ص81-82.

محطتنا والظلام يلفّها»[1]، وهو ما فعّل ذاكرة بصرية ووجدانية أعادت إلى السارد صورة شروق الشمس الباهت في قصر السوق في قوله: **«لا تزال خيوط الشمس لم ترتسم على أديم الأرض أو هي تصل واهنة تصارع الظلام»**[2]، فكان التوازي بين اللحظتين البصرية والداخلية بوابة لعبور الزمن الحاضر إلى الطفولة، أي أنهما شكلا محفزاً داخليا، أعاد إلى وعيه صورة خيوط الشمس الأولى كما كان يراها في قريته، (المثير والاستجابة).

ومن الناحية الفنية يُعد هذا الانتقال الزمني نوعاً من التجريب السردي الذي يكسر خطية الزمن، ويمنح النص طابعاً تأملياً داخلياً، حيث لا تتبع الذاكرة منطقاً زمنياً صارماً، وإنما تستجيب لتداعيات وجدانية ومكانية، ويظهر ذلك من خلال استخدام صور حسية دقيقة (كالضوء الخافت، الظلام، صوت الترتيل)؛ تربط بين الزمنين، فتُوحِّد الشعورين رغم تباعدهما زمنياً.

ختاماً، يمكن القول إن التداخل الزمني يُعد سمة مركزية حاضرة في كامل النص، الذي ينهض على بنية سردية متقنة توظف هذا التشابك الزمني كخيط ناظم في كل أجزائها، باعتباره عنصراً عضوياً ينبثق من طبيعة **السرد الذاتي** الذي تنهض عليه الرواية، ومكوناً جوهرياً **من مكونات البناء الفني للنص، وتكثيف أبعاده الذاتية، حيث يُستدعي الماضي باعتباره بعداً حيًّا في الذاكرة** والتجربة، ينسجم باستمرار مع الحاضر، ويُسهم في تشكيل رؤية الذات لذاتها ولغيرها، وقد اختار(أوريد) أن يجعله حاضرًا (آلية سردية معتمدة) في كل فصل من فصوله السبعة، بحيث يشكل كل فصل محطة من محطات الوعي، أي أن كل محطة من محطات الرواية تضيء جانباً من تشكل الوعي، وتعكس رحلة داخلية تتماهى فيها لحظات الحاضر مع ارتدادات الماضي في حركة دائرية مستمرة، فالرواية لا تُروى

[1] رواء مكة، ص81.

[2] المصدر نفسه، ص81.

وفق منطق خطي ، بل من خلال تداعيات الذاكرة، وتدفق الشعور، وتشظي الزمن الداخلي للذات الساردة.

لقد استطاع (حسن أوريد) من خلال هذا الانزياح الزمني المستمر، أن يُجسد طبيعة السرد الذاتي، الذي يقوم على استنباط التجربة وتداخل الوعي بين مراحل متعددة من الحياة، دون الخضوع لتراتبية زمنية صارمة، ويُحسب له قدرته على جعل هذا التشابك جزءًا من البنية العضوية للرواية، حيث لايظهر كعنصر دخيل أو متكلف، بل يتماشى بسلاسة مع مسار الحكي، مستجيباً لحالات التأمل، والتذكر والانفعال، وإلى جانب ذلك فإن هذا الخيار السردي يُعد جزءًا من نزعة **تجريبية واعية**، خرج من خلالها **(أوريد) عن النمط الكلاسيكي إلى فضاء روائي أكثر تجريبًا وتجديداً، حرّر به** النص ومنحه مرونة تسمح بانبثاق المعنى من الداخل، **ومنحه طابعًا حداثيًا** يتماهى مع وعي الذات الكاتبة، وهي تُعيد تشكيل ذاكرتها وهويتها عبر الكتابة، وإن هذا الانتقال الذكي بالزمن يعكس وعيًا لدى الكاتب بأهمية الزمن في بناء التجربة السردية،فقدم بذلك نصًا متماسكًا، عميقًا، يُجسد وعيًا سرديًا متقدمًا، يجعل من الرواية أداة لتفكيك الذات وإعادة بنائها من خلال الكتابة، وشكلاً جديدًا للسرد يستوعب تعددية وتشابك الأزمنة داخل النص، مما أضفى على العمل طابعًا فنيًا متماسكًا يرقى إلى مصاف الكتابة الأدبية الواعية بتقنياتها وجمالياتها.

جـ سطوة الزمن النفسي على الرواية:

لم يعد الزمن في الرواية مجرد إطار خارجي تُسرد فيه الأحداث وفق تسلسل خطي، بل تحوّل إلى عنصر جوهري في تشكيل الرؤية السردية، ومن بين أبرز التحولات التي طرأت على البنيـة الزمنية في السرد الروائي، بروز ما يعرف "بالزمن النفسي" الذي لا يخضع لمنطق الساعة أو التعاقب الكرونولوجي، بل يُعبّر عن تدفق الوعي، وتداعيات الذاكرة، وتقلبات الشعور الداخلي، هذا الزمن الذاتي المتشظي والمضطرب أحيانًا، يعكس عمق التجربة الفردية ويمنح النص طابعًا تأمليًا وانفعاليًا يتجاوز حدود الحكي التقليدي.

وقد عرّف الناقد التونسي **(الصادق قسومة)** الزمن النفسي بأنه زمن «غير محكوم بمنطق التتابع الذي تتطلبه خطية الزمن الحتمية، وإنما هو محكوم بمنطق الشخصية الذي هو بطبعه منطق ذاتي خاص بها وبما تعيشه، وكثيرًا ما لا يفهم منطقه وعلته سواها، وعلى هذا الأساس يمكنها أن تنتقل في عالمها الباطني بين أزمنة (قد تكون لحظات أو أيامًا أو سنوات أو حتى قرونًا من التاريخ والحضارة...) كما يمكنها أن ترتد إلى ماض حقيقي أو وهمي أو أن تثب إلى مستقبل»[1]، وهو بهذا يؤكد أن الزمن النفسي أو الداخلي في الأدب ليس زمنًا واقعيًا أو عقلانيًا، بل هو زمن خاص، تخلقه الشخصية وفق تجربتها الذاتية، حيث لا يُفهم كترتيب خارجي للأحداث، بل كحالة شعورية داخلية.

هذا الزمن عند الروائيين هو «زمن ذاتي خاص شخصي، لا يخضع لمعايير خارجية، أو لمقاييس موضوعية، لجأوا فيه إلى المونولوج الداخلي، وتداخل عناصر الزمن والصور والرموز والإستعارة لتصوير الذات في تفاعلها مع الزمن، وهو مرتبط بالشخصية، حيث أن الذات أخذت محل الصدارة، فَقَدَ الزمن معناه الموضوعي وأصبح منسوجاً من خيوط الحياة النفسية»[2]، هذا الزمن الروائي الذي يعكس الثورة السردية التي قادها كتّاب مثل فرجينيا وولف، مارسيل بروست، جيمس جويس...حيث أصبح الهدف ليس رواية الحدث، بل كشف الذات، والزمن مجرد أداة تُساق عليها الأحداث، كما أصبح مرآة مهشمة تعكس أجزاءً من الذات في تفاعلها العميق مع الوجود.

وفي **(رواء مكّة)** يتجلى الزمن كإطار داخلي يغمر الذات ويعيد تشكيلها، وقد سطى هذا الزمن على البنية السردية حتى أفقدها كل صرامة زمنية تقليدية، فالرحلة لا تُروى وفق تسلسل زمني خطي، بل تنفلت الأحداث من قيود العلية (الرواية غير ملزمة بسرد الأحداث

[1] عمري بنوهاشم، التجريب في الرواية المغاربية، ص119.

[2] سيزا قاسم، بناء الرواية (دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ)، مكتبة الأسرة، دط، 2004، ص76-77.

بحيث يسبق السبب النتيجة) والمنطق الخارجي لتخضع لمنطق داخلي خاص بالشخصية، منطق يتأسس على التجربة الشعورية، وانسياب الوعي الداخلي، فقد تخلى (حسن أوريد) عن هيكلة الأحداث وفق ترتيب سببي ـ زمني، لتنفتح الرحلة على تجربة ذاتية باطنية تُروى من الداخل، حيث لا يكون الزمن خطًا مستقيمًا، بل دوامة من الاسترجاع والتداعي والتقاطعات الشعورية، فالأحداث لا تروى كما وقعت، بل كما عاشتها الذات، وهكذا ينصهر الماضي بالحاضر، واللحظة الآنية تتحول إلى لحظة كثيفة، محمّلة بالمعنى، متعالية على كل تأريخ.

هذا الزمن الذي نلمحه في كامل الرواية، حيث تُستدعى الأحداث وفق منطق الشعور والذاكرة، يتجلى هذا بوضوح في قول الكاتب: «**وما أن بلغت ساحته حتى ابتذرني شاب وسيم، يلبس لباسًا عصريا، فإذا هو يحدّثني بلسان أمازيغي:**

ـ لقد كنت فخرنا حين حملت مشعل لغتنا الأمازيغية تنافح عنها، وأن اللغة ليست إلاّ جانب من معركتنا لنحقّق ذاتيتنا، ولنفصل عن هيمنة العنصر العربي وغطرسته، أن تأتي هنا لتؤدّي فريضة الحجّ، هو هدم لكل مابنيت، الإسلام ليس إلا غطاء لهيمنة العنصر العربي (...) هي ذي ساحة معركة أُحد التي قرأت عنها

ـ أُغرب عني، لِمَ لا تكفّ عن تعقبي؟ من أنت؟ صرخت في وجهه

ـ أنا أنت، أنا عقلك»[1].

يُعتبر هذا المقطع **استرجاعاً داخلياً**، فرض نفسه لاحقًا كحاجة نفسية للتفريغ والاعتراف، لأنه يستدعي أحداثًا وقعت في مكّة لكنها لم تدرج ضمن نظام اليوميات المؤرخة، (تحديدًا بعد مدونة 30 ديسمبر) ـ بعد انتهائه من الحجّ ـ التي صرّح فيها قائلاً: «**لم أنهِ بعد هذه**

[1] حسن أوريد، رواء مكة، ص 136.137.138.

اليوميات، خواطر تُلح عليّ لم أثبتها في إبّانها»[1]، إن خروجهذه الوقائع من إطار التوثيق الزمني المباشر، تدل على أنها وقائع لم تكن تُروى بوصفها أحداثًا خارجية، بل بوصفها حالات شعورية داخلية، مؤجلة، مكتومة، عادت تطفو حين لم تعد الذات قادرة على كتمانها، أي أنها ليست استمرارًا لتسجيل الوقائع كما حدثت، وإنما هو انفتاح على الذاكرة، إنه استرجاع نابع من الذاكرة الشعورية، لا من مجرد التسلسل الحدثي، ما يؤكد أن النص يُبنى على زمن نفسي داخلي، تتوارى فيه الوقائع، وتبرز الانفعالات كخيط ناظم للرؤية السردية.

الكاتب لم يُثَبت تلك الخواطر في حين وقوعها، إما بسبب استصغارها أو عدم يقينه بأهميتها، لكن عودتها بعد انتهاء الرحلة كقوة مؤثرة، تكشف أن الزمن الداخلي لا يسير بصرامة زمن اليوميات، بل يتبع منطق الوعي وتدفق الشعور، حيث تأخذ التجربة الروحية معناها الحقيقي بعد التأمل، لا في لحظة وقوعها فقط، ويمثل المقطع السابق أحد أبرز تجليات الزمن النفسي، إذ ينتقل السارد من تسجيل اليوميات الموضوعية إلى الغوص في أعماق ذاته، حيث تتداعى الأحداث بتأثير الحالة الشعورية، وتُستعاد بآلية أشبه **بالحلم أوالهذيان**، فيخرج الكاتب من دائرة التوثيق إلى الاستبطان والتأمل، وهو ما يتجسد من خلال اللقاء الغريب مع **الشاب الأمازيغي**، ثم تكرار ظهوره لاحقًا، وتحوله المفاجئ من "آخر" إلى "أنا"، هي لحظة مفصلية تكشف أن كل هذا الصراع إنما يدور **داخل الذات**، وأجزائها المنقسمة، فاللقاء لم يكن سوى **مونولوج داخلي**، ونلاحظ هنا أن السرد قد انزاح تمامًا إلى فضاء الزمن النفسي، حيث تصبح الأماكن (مكّة، مِنى، أُحد، جدة)خلفيات رمزية لصراع داخلي تتقاطع فيه أسئلة الإيمان، والهوية، وحتى الماضي السياسي.

كما أن استحضار معركة "أُحد" باعتبارها نموذجاً لأسطرة التاريخ الإسلامي، إذ تدخل في السرد باعتبارها تشكيكًا في الرموز الإسلامية، وهو مايعزز من وظيفة هذه المقاطع كمساحات للانفجار النفسي، مما يجعل الزمن محكومًا بمنطق الذات.

[1] رواء مكة، ص 130.

فالمقطع يجسّد لحظة تصادم عنيفة بين السارد وذاته، وإن اتخذت في الظاهر هيئة مواجهة مع "**آخر**" أمازيغي، لاتهامه بالخيانة الثقافية والتنازل عن المشروع الهوياتي الذي طالما تبناه، لكن في الواقع أن هذا الآخر ليس سوى صوته الداخلي المتشظي، مسكون بهاجس الانتماء، يظهر في لحظات متفرقة من النص، متخذًا مرة هيئة الشاب الوسيم، ومرة هيئة طفل مغربي بريء ظاهريًا، يقدم نفسه على أنه مبعوثٌ من السيد، لنكتشف أن هذا السيد هو **ذاته، وهواه ومتعه**،أيالجانب الدُنيوي من شخصية السارد، فالطفل لا يُذكّر السارد بشيء من الخارج، بل يحاول أن يزعجه خلالالتحول الروحي الكامل، بتذكيره بهواه ونفسه، بهذا ينقلب الحجّ بوصفه "تجربة تطهيرية روحية" إلى ساحة تأمل في حدود هذه التجربة الروحية، ومدى فاعليتها في تغيير الإنسان، يظهر هذا في سرده قائلاً: «**ورُغت على جدة للاستجمام،بادرني طفل صغير يجذبني من جُبَّتي ويكّلمنيباللهجة المغربية:**

ـ أعمي، أعمي (...) أنا مبعوث من سيدي ليذكرك بالحب الذي يكنّ هـ لك، والتقدير الذي يخصّك به، والآصرة القوية التي تجمعكما، وهو لا يريدها أن تنفصم بعد إذ أدّيت فريضة الحجّ، قلت:

ـ ومن سيدك يا بُني

ـ هو ذاتك، هو هواك، هي مُتَعك، فهل لك أن تلتزم بألاّ تدعها، وقد أدّيتَ المناسك؟ إن هي إلاّ طقوس»[1]، يتسلل هذا الطفل بلطفه ولهجته التي تلامس قلب السارد، إلى عمق اللاوعي فيه، فيُربكه ويهز سكينته المؤقتة بعد أداء المناسك، فالطفل هنا صوتٌ لداخله المقموع، امتداد لهواجسه القديمة، وضمير أو ظلّ داخلي يعود ليواجه السارد بعد أن أتمّ مناسك الحجّ، ليذكره أن التحول الخارجي لا يعني بالضرورة تغيرًا داخليًا، فالزمن هنا داخلي،

[1] حسن أوريد، رواء مكة، ص138.139.

مفاجئ، منفلت، يعيد إدخال السارد في حلقة الشك والقلق، ما يدفعنا للتساؤل: هل أتمّ السارد حجّه فعلاً؟ هل غيره الحجّ؟

يمثّل هذا المشهد ذروة صراع داخلي لم يُحسم بعد، لذلك فإن هذه اللقاءات لم يسجلها الكاتب في يومياته، أو أقرنها بتواريخ مضبوطة؛ ومرة ثالثة في هيئة معتدٍ في مِنى التي نرصدها من خلال سرده لوالدته قائلاً:

«خرجت بِمنى ليلاً وقد هجع الحجيج، فقادتني رجلاي إلى مكان خلاء، فإذا بشخص قوي البنية يباغتني من خلفي ويمسكني من رقبتي فيخنقني خنقًا حتى كاد لَيُقضى عليّ، صرخت، ولكن صراخي ذهب هباء، ثم أحكم قبضته عليّ، بأشد مما فعل أول الأمر، وأيقنت أنه قاتلي، فاستجمعت قواي، ثم دفعته عني دفعًا قويًا، حتى هوى على الأرض، وسمعت حشرجته، وأيقنت أن عدوي لن ينهض وقد طرحته أرضا،فعدت أدراجي، وهو يتعقبني كالثور الأعرج»[1].

وبقي هذا الصراع بينهما إلى ساعة متأخرة من الليل، إلى أن ضرب السارد الشخص القوي ضربة لم ينهض بعدها، عند سماعه آذان الفجر.

هذا المشهد في خلاء مِنى ماهو إلا فضاء نفسي داخلي، تنعكس فيه صراعات السارد مع نفسه، مع ماضيه، مع هويته، فالشخص الذي تهجم عليه ليس كائناً واقعيًا، بل هو القوة المكبوتة التي تُعاوده في لحظات الضعف، ليظهر هنا الزمن النفسي بقوة أين لا يحسب بالساعات، بل بحدة وألم اللحظة، فالليل، السكون، الخلاء، الغيوم التي تحجب القمر، كلها صور رمزية للشعور بالضياع، أما صوت المؤذن، فهو تلميح إلى أن النجاة لا تكون إلاّ بالعودة إلى نداء "الله أكبر".

[1] المصدر نفسه، ص139-140.

هذه التعددية في صوت الذات، مرة شاب أمازيغي، مرة طفل، ومرة شخص قوي، تشير إلى أن السارد لم يصل بعد إلى التصالح الداخلي، ومازال يعيش حالة تشظٍ وانقسام في شخصيته، فهو عندما هرب من الشاب الأمازيغي والطفل، اللذين شكلا كيانًا رمزيًا مكثفًا يعكس نداء الذات العميقة، واجهته هذه الذات، بل هاجمته مجددًا، في شكل خصم جسدي يهدد حياته (العنف الجسدي رمزي)، فهي لم تمت، بل كانت تتربص بلحظة الضعف لتعاود الهجوم، في هذه اللحظة بات لزامًا عليه أن يدخل معها في صراع، لأنه تيقن أن الخلاص في المواجهة لا الهروب.

كذلك في قوله في موضع آخر من النص: «**أضع ذراعي على رأسي كأنما أتحامى وقعه...ألا تدعني هذه الهجمات؟ هو ماضيّ؟ وهل هو ماضٍ؟ لقد أقبرته وأنا مقدم على الحجّ؟ وهل أقبرتَ ذاك الماضي؟ لا تزال أغلال تربطك به؟ نعم، ولكني نزعته من فؤادي، أصدقني القول: هل عَرفتَ نفسك؟ أنسيتَ أوثق الاغلال وأسوأها، الهوى...**»[1]

نلمح الزمن النفسي بجلاء في هذا المقطع والمقاطع التي سبقته، حيث تُروى التجربة بوصفها انفعالات تنبع من الذات **وتمتزج بالرمز والهذيان والحلم**، ويتحول السرد إلى مسرح نفسي تتصارع فيه الأصوات والهويات والتجارب المكبوتة، في هيئة شخوص رمزية، فتتدفق الكلمات والأفكار كما يتدفق تيار الوعي، وفقًا لحالة النفس وما يختلجها من تناقضات وتساؤلات، فالشخصيات السابقة لا تنتمي إلى الواقع الخارجي، بل هي أصوات داخلية منبعثة من أعماق الذات ، وكل منها يظهر في لحظة زمنية منفصلة، دون زمن منطقي، فالأحداث هنا تتناثر على أرضية نفسية داخلية تحكمها الاضطرابات الشعورية والصراع مع النفس.

كل هذه الصراعات تحدث بواسطة **المونولوج الداخلي** بوصفه الوسيط بين الخارج والداخل، بين السارد ونفسه، حيث لا يعود الحوار مع الآخر إلا قناعاً لحوار أعمق مع

[1] حسن أوريد، رواء مكّة، ص44.

الذات المتشظية، الممزقة بين جذورها الدينية، وهويتها الأمازيغية، وثقافتها الغربية، فالزمن في هذه اللحظات والأزمات لا يقاس بالساعات والأيام، بل بالشعور وضغط النفس المتصدعة، وهو ما يمنح النص بعدًا نفسيًا عميقًا.

د ـ اليوميات كزمن داخلي في النص ــ من التسجيل إلى التجريب ــ :

تشكل اليوميات في (رواء مكّة) تجربة سردية مغايرة تتجاوز حدود التوثيق الزمني العادي، لتتحول إلى فضاء يتقاطع فيه الزمن بالذاكرة، والحدث بالشعور، واليومي بالميتافيزيقي، وهذا على خلاف ما يشير إليه لفظ "**اليوميات**" من انتظام وتقويموتتابع، فإن الكاتب يخلخل هذا الإطار، فيجعل من كل يوم مساحة تأمل، وتيه في المسارات النفسية المعقدة، فالكاتب يتعامل مع الزمن فيها ككثافة شعورية تتفاوت من لحظة لأخرى، ما يجعل من كل تاريخ نقطة انطلاق نحو الغوص في باطن النفس، لا نحو الاسترسال في السرد الخارجي، من **هنا تغدو هذه اليوميات تجريبًا في الكتابة أكثر منها توثيقاً للزمن والوقائع**، حيث تتبدد صرامة التأريخ وتظهر العلامات الفنية التي تعبّر عن اضطراب الذات وانفلاتها من الخضوع للمنطق الزمني المعتاد في اليوميات.

حيث نلاحظ أن السرد في النص يتوزع على ستة فصول، تمزج بين استرجاعات الطفولة والشباب، وصراعات مع الذات، وتأملات... في حين يفرد الكاتب فصلاً لليوميات، هذا ما يوحي بالفرق الواضح **بين زمن القصة** (الذي يمتد على خمسة عشر يومًا، هي مدة رحلة الحجّ)، **وبين زمن الخطاب** (كيفية توزيع الأحداث داخل النص، والتي تمت عبر ستة فصول)، أي أن رحلة الحجّ تشغل سبعة فصول سرديًا (تضخيم سردي)، لكنها زمنيًا تستغرق خمسة عشر يومًا، حيث تتحول التجربة القصيرة زمنيًا إلى مادة سردية مفصلة، غنية بالتأملات والصراعات والتساؤلات... هذه اليوميات التي **تتخذ إطارًا زمنيًا ظاهريًا مضبوطًا**، لكن هذا الانضباط سرعان ما ينفلت مع التداعيات الشعورية، **وفوضى التأريخ، النابعة من فوضى الذات**، المتأرجحة بين الإيمان والشك، بين الماضي والحاضر، بين ما كُتب وما

أخفاه الكاتب، فينعكس كل هذا آليًا على الكتابة، وتحديدًا على اليوميات **وما يُفترض أن تؤديه** من تأريخ دقيق، إلا أن (حسن أوريد) يصدم القارئ، ويزعزع يقينه بخضوع اليوميات للتأريخ المضبوط، من خلال إدراج **تأريخ مزدوج (ميلادي وهجري) يشوبه تشويش وانزياح متعمّد.**

يبدأ السارد توثيق يومياته بالتقويم الميلادي، وهو اختيار لا يخلو من الدلالة، إذ يعبّر عن تحركه داخل الزمن العادي اليومي المرتبط بالحياة المدنية، الإدارية، فهو التقويم الذي يناسب ويواكب نمط حياة دنيوي وعقلاني، يظهر هذا في بداية يومياته حين يوثقها قائلاً:

«جدة ـ الأربعاء 12 ديسمبر 2007

غادرت البيضاء أمس قادمًا من مكناس، أؤدّي مناسك الحجّ لأرسم حدّاً لمرحلة، لأعبر عن انتماء، ودافعي شعور روحي مُستقى من تربيتي...»[1]، وهو التأريخ الذي لازم يومياته منذ البداية إلى غاية تاريخ: **«مِنى ـ الاثنين 8 ذي الحجة 1429، مساءً (الساعة السادسة)»**[2]، حيث نلاحظ أن التقويم قد تغير من الميلادي إلى الهجري، وهو انتقال له دلالة رمزية ووظيفة تأويلية.

فالسارد الذي بدأ تأريخ يومياته بتواريخ ميلادية، كان لايزال يتحرك ضمن الحياة اليومية العادية، حيث الزمن يُحسب وفق نظام عالمي، يرتبط بالإدارة والتوثيق المدني والإيقاع الدنيوي عمومًا، لكن ما إن يبلغ مرحلة "مِنى" وهي إحدى المحطات الركنية في الحجّ، حتى اختار أن يؤرخ ليومه بالتقويم الهجري، مما **يعكس تحولاً في مستوى التجربة الشعورية والروحية التي يخوضها**، ذلك أن اختيار **(8 ذوالحجة)** بالذات ليس اعتباطيًا، فهو يوافق "**يوم التروية**" بداية المناسك الكبرى في الحجّ، حيث يدخل الحاج في ذروة التجربة التعبدية، بل ووصل إلى التماهي الكلي مع طقس له امتداده الزمني والتاريخي والديني، والزمن

[1] حسن أريد، رواء مكّة، ص97.

[2] المصدر نفسه، ص 108.

الميلادي لا يمكنه أن يستوعب ويحمل لحظة مقدسة بهذا العمق الديني، مما يفرض على السارد الانتقال إلى التقويم الهجري **(الإسلامي)** الذي يعتبر الوعاء الزمني القادر على احتواء قداسة الحدث، وكأنه بهذا التقويم يضمن لنا رسالة مفادها: أن تأريخ هذه اللحظات المفصلية بالتقويم الميلادي لا معنى لها، لأن زمن الحجّ هو زمن هجري بطبيعته.

ثم إن السارد يذهب إلى أبعد من هذا في رمزية هذا التأريخ، الذي يتحول ضمنيًا من مجرد تأريخ **إلى إعلان عن هوية**، إلى تمركزه داخل مرجعية حضارية وروحية، وانتماءٍ صافٍ، التقويم الهجري مثّل خلاصًا معنويًا ونفسيًا من زمن العالم اليومي وقيوده السياسية.

وما يلاحظ في يوميات السارد أيضاً أنه ينتقل بين الهجري والميلادي انتقالاً مدروساً، يعكس التطورات والتغيرات التي طرأت عليه، فالنص كما ذكرنا يبدأ بتأريخ ميلادي ثم ينتقل إلى التقويم الهجري، ومع توغله في التجربة الروحية نلاحظ **ازدواجًا في التأريخ (هجري/ ميلادي)** تحديدً من: **«الخميس 11 ذي الحجة/ 20ديسمبر»**[1]، حيث يتخلى السارد عن الاكتفاء بالتقويم الهجري، وهو ما يعبر عن بدء الخروج التدريجي من الشعائر الذي لازم أيام (مِنى، عرفة، النحر) والعودة تدريجيًا إلى الزمن الدنيوي، وهي إشارة ذكية من السارد إلى أن هذه المزاوجة منطقة عبور أو جسر ينتقل منه بين الزمنين، وكأن الزمن الهجري بعد أن بلغ ذروته في الشعائر المذكورة سابقًا بدأ ينسحب بهدوء لصالح الزمن الدنيوي بعد إتمامه المناسك، فيهيمن الميلادي مجددًا مع تدوينه: **«مكناس ـ 27 ديسمبر: وصلت أمس المغرب...انتهت تجربة أو ابتدأت أخرى»**[2]، وهو الزمن المرتبط بالإدارة، السفر، التنظيم.

وفي تخريج آخر أن الكاتب قد زاوج بين التأريخين (الهجري/ الميلادي) لكي لا يضيع القارئ ويُربكه، ولكي يوضح من خلال هذا التزاوج أن التأريخ الهجري للروحي والميلادي للزمن العادي، خاصة وأنه قد اتبع **تأريخاً من نوع آخر أكثر دهشة وانزياحاً**، حيث يؤرخ

[1] حسن أوريد، رواء مكة، ص117.

[2] المصدر السابق، ص128.

الكاتب لأحداث من الحج حدثت يقينًا في الأيام الأولى من "**ذي الحجة**"بتقويم غير دقيق ولا منطقي، موثقًا ب"**ذي القعدة**"بدلاً من ذي الحجة، في قوله:«**جدة ـ السبت 13 ذي القعدة/ 22 ديسمبر: وأخيرًا أنهينا الشعائر، طُفنا طواف الإفاضة...لكن لا بدَّ من البدء من البداية...**»[1]،

إن هذا التقويم ليس سهوًا ولا خطأً سرديًا، بل علامة سردية وروحية تُعبر عن انفلات السارد من الزمن العادي (الدنيوي، الكرونولوجي) ودخوله في الزمن الروحي المطلق الذي يخضع للوجدان لا لعقارب الساعة وترتيبات الكون، وهذا يدعم انتقاله المفاجئ السابق للتقويم الهجري أيضًا، فالزمان الذي انصهر فيه السارد وتماهى مع أحداثه، ليس بالزمن الأرضي ولا يخضع لقوانين الحياة، بل هو زمن شعائري يرتبط بأيام **معلومة** لقول الله عزوجل: ﴿**لِّيَشۡهَدُواْ مَنَٰفِعَ لَهُمۡ وَيَذۡكُرُواْ ٱسۡمَ ٱللَّهِ فِيٓ أَيَّامٖ مَّعۡلُومَٰتٍ عَلَىٰ مَا رَزَقَهُم مِّنۢ بَهِيمَةِ ٱلۡأَنۡعَٰمِۖ فَكُلُواْ مِنۡهَا وَأَطۡعِمُواْ ٱلۡبَآئِسَ ٱلۡفَقِيرَ ٢٨**﴾[الحَج: ٢٨]

لذلك فإن تأريخ الكاتب بالتقويم الهجري للأيام (8، 9، 10، 11، 13)، فإنه في الحقيقة يجسّد مضمون الآية الكريمة باحترافية سردية عالية، فهذه الأيام هي أعظم أيام الدهر، التي جعلها الله سبحانه مواقيت لعبادته وشعائره، وهي: يوم التروية (8)، يوم عرفة (9)، يوم النحر (10)، وأيام التشريق (11.13).

شكل الزمن في اليوميات: ميلادي ← هجري ← ميلادي/هجري ← ميلادي.

الميلادي: الزمن العادي.

الهجري: الزمن الروحي.

هـ ـ دلالة التأريخ بذي القعدة: من حجّ الجسد إلى حجّ الروح:

[1] حسن أوريد، رواء مكّة، ص121.

أما عن اليومية التي أرخ فيها ب "**ذي القعدة**" بينما الزمن الفعلي في "**ذي الحجة**"، فإنها قمة الانصهار والغوص في الشعائر الدينية، هي لحظة سافر فيها السارد من موقعه الدنيوي، إلى حضرة رسول الله ﷺ فذي القعدة هو الشهر الذي خرج فيه النبي "محمد" صلى الله عليه وسلم للحج في حجة الوداع (يوم 25 ذو القعدة)، وهو الشهر الذي بدأت فيه النية، للحج (عند النبي محمد): «**انْطَلَقَ النَبِيُّ مِنَ المَدِينَةِ ـ بَعدَ مَا تَرَجَّلَ وَادَّهَنَ وَلَبِسَ إِزَارَهُ وَرِدَاءَهُ هُوَ وَأَصحَابُهُ، فَلَم يَنْهَ عَن شيءٍ مِن الأَردِيَةِ وَالأُزُرِ أَن تُلْبَسَ إلاّ المُزَعْفَرَةِ الّتي تُرَدّعُ علَى الجِلدِ، فَأصبَحَ بِذِي الحُلَيْفَةِ، رَكِبَ رَاحِلَتَهُ حتَّى استَوَى عَلى البَيْدَاءِ أَهَلَّ وَأَصْحَابُهُ وقَلَّدَ بُدْنَهُ، وذَلكَ لِخَمْسٍ بَقِيْنَ من ذِي القَعدَةِ.**»[1].

وكأن السارد بتأريخه هذا، يتجاوز الزمن العادي، إلى الزمن **النبوي التأسيسي**، فالحجّ هو لحظة كلية تبدأ من لحظة النية والإحرام، فنية الحجّ عند نبينا الكريم ابتدأت من وقت خروجه في ذي القعدة، وهي إشارة ضمنية إلى أن **الحجّ الجسدي** عند السارد قد انتهى يوم (13 ذي الحجة) حين انتهى من طواف الإفاضة، لكنه فسح المجال **لحجّ باطني** أعمق يبدأ في اللحظة التي انتهى فيها الحج الظاهر، ومن هنا فإن التأريخ (بذي القعدة) هو رمز لبداية روحية جديدة، يظهر هذا في قوله: «**جدة ـ 13 ذي القعدة/ 22 ديسمبر: وأخيرًا أنهينا الشعائر، طُفنا طواف الإفاضة... لكن لابَّد من البدء من البداية**»[2]، وما البداية في الحجّ غير النية؟

فالرواية ليست مجرد سرد لرحلة الحج، بل هي توثيق لتحوّل داخلي، فالسارد حين وثق كما بدأ النبي (ذو القعدة)، كأنه يعيد ترتيب نيته، فالنية الحقيقية للتحوّل بدأت حين انتهى الحجّ عند (حسن)، ومن هنا فإن ثمرة هذا التحول لا تظهر داخل اليوميات (مع الحج) بوضوح، بل تتسرب لاحقًا إلى سرديات ما بعد الحج، لتحدث تحولاً جوهريًا في وعي السارد

[1] صحيح البخاري، ص814.

[2] حسن أوريد، رواء مكّة، ص121.

ورؤيته للعالم، فالسرد الذي يأتي بعد الحجّ هو امتداد طبيعي لمسار التحوّل الذي بدأ خلال الحجّ، ونضج لاحقًا في شكل تأملات، كما في مشهد إسطنبول حين يتأمل السارد آصرة الأخوة الإيمانية بقوله: «**ثم كنت بإسطنبول في عطلة مع الأولاد في شهر ذي القعدة من سنة1429 الموافق لأغسطس من سنة 2008 (...) فاضطررت أن أصلّي الجمعة مع شباب أتراك، وأمّ بنا الصلاة شاب بوسني، وكانت خطبته مزيجًا بين العربية والتركية، كان يرافقني ابني ولم يجاوز السابعة من عمره، سألته: هل تفهم ما يقوله هؤلاء؟ قال: لا، سألته: أتجدهم ودودين؟ قال: نعم، قلت: أتدري لم؟ وتلوت عليه الآية: ﴿إِنَّمَا ٱلْمُؤْمِنُونَ إِخْوَةٌ﴾ [الحُجُرَات: ١٠]، كنت في الحقيقة أحدث نفسي...وكأني لحظتي تلك قد وقفت على عبث الأعراق وجهالة الأنساب (...) وتهاوى من فؤادي صنم الأعراق**»[1].

هذه الفقرة المكثفة توضح لنا أيضًا سبب اختيار السارد **لتأريخ يوم 8 ذي الحجة 1429هـ**، حين انتقاله لتأريخ اليوميات بالزمن الهجري؛ بدلاً من **1428هـ** وهو الموافق المنطقي والصحيح لعام 2007 (العام الذي حجّ فيه السارد)، حيث أنها دلالة رمزية بليغة تكشف أن تجربة الحجّ لم تكتمل لديه إلا لاحقًا بعد أن تحقق التحول الروحي الحقيقي، فقوله: "**وتهاوى من فؤادي صنم الأعراق**" تمثل لحظة التجلي الداخلي التي تحرر فيها من وهم الأنساب والألقاب، وهو تحرر لا تتيحه المناسك وحدها بل يتطلب مسارًا وجدانيًا أعمق، وبهذا يتضح لنا أن السارد لم يؤرخ لحجّه تبعًا للزمن الفعلي، بل وفق زمن اكتماله الباطني. فنهاية الحجّ كانت بدايته باطنيًا بالنية، وبدايته كانت بعد عام من تجربة الحجّ عندما اطمأنت نفسه، وتهاوى من فؤاده كل زيف، وإن هذا التأريخ لدليل قاطع على أن اليوميات، بل النص ككل، **كُتبت أو نُقّحت لاحقًا** بعد أن نضجت التجربة في وعيه وبعد أن تحوّل قلبيًا.

[1] حسن أوريد، رواء مكّة، ص143.

بل إن السارد يذهب بزمنه النفسي إلى أبعد من مجرد التأمل فيما بعد الحجّ، ذلك أن تخيل السارد نفسه مع الصحابة (إحساسه بهم)، بعد سنوات من أداء الحجّ، هذا اللقاء الذي أورده الكاتب في فصل "**الحنين إلى مكّة**"؛ لا يُعد لحظة مفصلية أو تخييلاً عابرًا، وإنما هو امتداد رمزي عميق للّقاء الروحي الذي بدأ معهم أثناء مناسك الحجّ، فالسارد لا يلتقي بالصحابة بوصفهم شخصيات تاريخية، بل بوصفهم رموزًا لقيم الإيمان الأولى والنقاء الروحي، ولقد تشكل لديه هذا الإحساس منذ لحظات الطواف والسعي في قوله: «**في الصف أمامي بالمسجد كان سعودي يصلي النافلة، كانت عقبا قدميه مشققة، هو من الرّعاع، وشعرت بتعاطف كبير معه، هو أخي، ولن نلتقي قط، وحتى لو التقينا فلن أعرفه، ما أقربه إليّ، (...) ذو القدم المُشَجّة اقرب إليّ، باسم الثقافة والحضارة والطبقة، هو أخي**»[1]، لنكتشف لاحقًا أن هذا الشخص هو (**عمّار بن ياسر**) "رضي الله عنه" في قول السارد: «**وكنا التقينا بمِنى قبل أربع سنوات ونحن نصلّي الفجر، وكنت أتقدمك في الصلاة، حتى إذا أرسلت طرفي إلى الخلف، ألفيتك تنظر إلى قدمي المُشَجّة، أنا عمّار، عمّار بن ياسر**»[2].

حينها شعر بأنه يسير على خطاهم، لذلك فإن اللقاء معهم في الحجّ، هو تمهيد لما سيأتي لاحقًا من تماهٍ روحي أعمق، حين يرى نفسه معهم في مشهد **الفتح الأعظم**، هذا الاستدعاء يعبر عن اكتمال التحوّل النفسي، ويؤكد أن تجربة الحجّ فتحت بابًا للانتماء إلى أفق روحي وتاريخي يتجاوز الحاضر، ويمنح الكاتب (وأي مسلم فوق الأرض) شعورًا بالتجذر في سيرة إيمانية ممتدة إلى رسولنا الحبيب "محمد" صلى الله عليه وسلم، (فالحمد لله على نعمة الإسلام).

---

[1] حسن أوريد، رواء مكّة، ص 120.

[2] المصدر نفسه، ص214.

وعليه، فإن سفر الكاتب إلى الحجّ كما صوره في (رواء مكة) لم يكن مجرد انتقال جغرافي أو تنقل زمني بين محطات الشعائر، بل كان سفرًا يمس القلب ويشترط النية الخالصة ولو متأخرة، المهم أنه تحوّل، بعدما كان يرى الحجّ «**رسيس تربية ومخلفات ثقافة**»[1]؛ حجه الذي ابتدأ حين انتهى، وذلك باستحضار نية رسولنا "محمد" ﷺ في الحجّ التي عُقدت في ذي القعدة، وكأن الكاتب يعلن أن لحظة الانطلاق الروحي لا تقاس بالتاريخ الرسم، ولكن بزمن النية الصادقة تمامًا كما فعل السارد حين دوّن نهاية المناسك بتاريخ "ذي القعدة" رغم أنها وقعت في "ذي الحجة"، في إشارة واضحة إلى أن حجّه الحقيقي، بدأ في لحظة النية، لا من لحظة الطواف، **هذا السفر النبوي الرمزي** هو الذي فسح المجال للقاء الكبير، بينه وبين الصحابة في مشهد **الفتح الأعظم الذي يختم به الرواية**، حيث بدا أن السارد قد خرج من حدود زمنه المعاصر ودخل زمن السيرة النبوية، ليشهد بإحساسه لحظة التجلي الإسلامي الأعلى، لحظة فتح مكة، والتقى بأهل الرسالة، ممن حملوا نورها الأول وهو ذرة التحول الداخلي الذي شهده السارد، حيث يندمج الفرد بالتاريخ ويذوب الزمان في الوجدان ويبلغ الكاتب لحظة صفاء روحي تجمع بين النية والتجلي، بين الذات والرسالة، الرواية لا تحكي عن رحلة حج ، بل رحبة الرجوع إلى الذات.

2 ـ في رباط المتنبي:

إن الرواية التجريبية كما تعرف في الدراسات السردية هي عمل يقلب السردية رأساً على عقب، يعيد توزيع الأحداث خارج التسلسل المنطقي ويخضع القارئ لتجربة قرائية مقلقة ومنفتحة على التأويلات.

ومن هذا المنظور فإن رواية (رباط المتنبي) على الرغم من استدعائها اللافت لشخصية شعرية كبرى من زمن مغاير، إلا أنها تظل محافظة على تسلسل زمني تقليدي، فالرواية تبني على تتابع زمني واضح، مع وجود مفارقات زمنية توظف لأغراض تكميلية فهي لا

[1] المصدر نفسه، ص 13.

تقلب الزمن أو تعيد تشكيله بطرق متداخلة أو مبتكرة على غرار ما نجده في روايات ما بعد الحداثة، فالمفارقات الزمنية هنا محصورة في حدود اللعبة السردية العادية دون أن تؤسس لانزياح سردي فعلي يمكن اعتباره تجريباً بالمفهوم الدقيق.

أما التجريب اللافت في الرواية يكمن في استدعاء شخصية (المتنبي) التاريخية من عمق العصر العباسي واقحامها داخل زمن معاصر، بما يحمله ذلك من صدمة سردية وتأثير تخييلي قوي وهو توظيف دلالي وثقافي بالدرجة الأولى يسعى إلى إضفاء عمق حضاري وتاريخي على الحكاية دون أن يتسبب في خلخلة الخط الزمني للسرد؛ أكثر منه بنائي ما يحدث صدمة تخييلية وخلطاً زمنياً بين الماضي والحاضر دون تفكيك قواعد الزمن السردي ذاته، (فالمتنبي) هنا لا يظهر بوصفه شخصية عجائبية تفرض منطقها السردي وإنما بوصفه رمزاً ثقافياً تُسقط عليه الرواية أزمتها الفكرية وتحاوره بوصفه مرآة مكثفة، ومن هنا يمكن القول أن رواية (رباط المتنبي) توظف شخصية الشاعر كتقنية لإضفاء عمق ثقافي وتاريخي على الحكاية وليس بهدف كسر البنية الزمنية أو التجريب في الزمن الروائي لذا فإنها رغم جنوحها للعجائبي إلا أنها تبقى أقرب إلى الرواية الكلاسيكية في معالجتها للزمن فهي تفتقر للانفجارات الشكلية التي يبنى عليها مفهوم التجريب مما يجعلها غير مؤهلة لتكون نموذجاً صريحاً للتجريب الزمني.

الفصل الثاني: التجريب على مستوى المضمون

المبحث الأول: التجريب على مستوى توظيف التراث

1. التراث الديني
2. التراث التاريخي
3. التراث الأدبي
4. التراث الشعبي

المبحث الثاني: التجريب على مستوى اللغة

1. التوظيف الإبداعي للغة التداول اليومي
2. لغة الاستبطان الذاتي

تمهيد:

تُعد الرواية من أبرز الأجناس الأدبية التي شهدت تحولات جذرية في بنيتها ومضامينها مع تطور الوعي الجمالي والفكري لدى الكُتّاب، وتغير السياقات الثقافية والاجتماعية التي تكتب داخلها، ومع دخول الرواية العربية مرحلة ما بعد الحداثة، أصبح التجريب سمة أساسية من سمات الخطاب الروائي، حيث لم يعد النص الأدبي محصوراً في نماذج سردية تقليدية أو مضامين مألوفة، ولا مقتصراً على تطوير الشكل فحسب، بل أصبح منفتحاً على آفاق جديدة من التعبير والتشكيل معاً.

ومن أبرز أوجه هذا التجريب ما يتعلق بحضور التراث وتفاعل اللغة في روايتي (رواء مكة) و(رباط المتنبي)، باعتبارهما عنصران أساسيان في تشكيل الهوية الثقافية للنص العربي، وانطلاقاً من هذا الوعي بالتجريب كأداة فنية وفكرية، جاءت دراستنا لتسلط الضوء على تقنيات التجريب في المضمون من خلال توظيف التراث واللغة في الروايتين موضع التحليل، وذلك لما يحمله هذان العنصران من إمكانيات تعبيرية وتأويلية تفتح النص على أبعاد ثقافية وتاريخية متعددة، وتسهم في إبراز وعي الكاتب بالتحولات التي يشهدها العصر والفكر واللغة ذاتها ثم إن حضورهما في نصي (أوريد) هو جزء من استراتيجية واعية تعكس إدراكاً نقدياً لتحولات الكتابة الروائية ورغبة في إنتاج نص لا يكتفي بالتعبير عن الواقع ، وإنما يُفكك بنياته ويعيد تشكيل رموزه ويستدعي تاريخه بطريقة تُقوض الخطوط الفاصلة بين الأنواع وتفتح النص على أفق تأويلي متعدد يتقاطع فيه الجمالي مع الفكري والتاريخي مع الراهن والهوية مع الآخر.

ومن هنا تأتي أهمية هذه الدراسة التي لا تسعى فقط إلى رصد المظاهر التجريبية، بل إلى تحليا آلياتها وتفكيك بنياتها والكشف عن وعي الكاتب بوظيفة الرواية المعاصرة كفضاء للتعبير النقدي وإعادة تشكيل المعنى في زمن مأزوم لغوياً وثقافياً.

المبحث الأول: التجريب على مستوى توظيف التراث:

لقد شاع استخدام مصطلح "**التراث**" في العصر الحديث مع تنامي الاهتمام بالهوية والانتماء، بوصفه مرآة تعكس هوية الأمة وخصوصيتها الحضارية، فأصبح يُتداول في ميادين الفكر والثقافة بوصفه ركيزة من ركائز الوعي الحضاري، ورغم تعدد التعريفات التي تناولته من زوايا مختلفة، فإنها تلتقي جميعها عند جوهر واحد، وهو اعتبار التراث حاضناً لكل ما تركه الأجداد من معارف وقيم وإبداعات مادية كانت أو رمزية، تُرسم بها ملامح الذاكرة ويحفظ بها الانتماء ويستمر.

فنجد "**حسن حنفي**" في كتابه "التراث والتجديد" يعرفه بأنه «كل ما وصل إلينا من الماضي داخل الحضارة السائدة، فهو إذن قضية موروث، التراث هو نقطة البداية كمسؤولية ثقافية وقومية، وهو ليس قيمة في ذاته إلا بقدر ما يعطي من نظرية علمية في تفسير الواقع والعمل على تطويره، فهو ليس متحفاً للأفكار نفخر بها (...) بل هو نظرية للعمل، وذخيرة قومية»[1]، إذ يرى الكاتب أن التراث كل ما وصلنا من الماضي وبقي حياً في الحضارة الحالية، وأنه ليس شيئاً نتغنى به، بل هو مسؤولية يجب أن نعيها ونبني عليها لنفهم أنفسنا ونحدد مسارنا كأمة.

ويعرفه "**سعيد يقطين**" بأنه كل: «ما خلفه لنا العرب والمسلمون من جهة، ويتحدد زمنياً بكل ما خلفوه لنا قبيل عصر النهضة من جهة ثانية، وبحسب هذا التحديد نجده يتسع ليشمل كل الموروث المكتوب والمحكي، وكل الآثار التي بقيت من عمران وعادات وتقاليد، ولها صلة وثيقة بالحقب الخالية»[2]، هذا القول يجعلنا نطرح إشكالية تتعلق بتحديد الإطار

[1] حسن حنفي، التراث والتجديد، موقفنا من التراث القديم، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط04، 1992ن ص13.

[2] سعيد يقطين، الكلام والخبر ـ مقدمة للسرد العربي ـ المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط01، 1997، ص47.

الزمني للتراث، فعلى الرغم من اتفاق الباحثين على أن التراث ينتمي إلى الماضي، فإنهم يختلفون في تحديد هذا الماضي، هل يشمل كل ما خلفه العرب والمسلمون حتى بداية عصر النهضة فقط؟ أم أنه يمتد إلى فترات أوسع؟ وإن هذا التباين في التحديد يدفعنا للتساؤل عن المعايير المعتمدة لفهم التراث وتصنيفه، وعن مدى تأثير ذلك في طريقة التعامل معه وتوظيفه؟

وفي هذا السياق يرى "**محمد رياض وتار**" «أن بعض الباحثين يرى أن التراث هو كل ما وصل إلينا من الماضي البعيد ويعرفون التراث على هذا الأساس بأنه كل ما ورثناه تاريخياً، وبأنه كل ما وصل إلينا من الماضي داخل الحضارة السائدة، وأما بعض الباحثين فيرى أن التراث هو ما جاءنا من الماضي البعيد والقريب أيضاً»[1].

وقد جنح الروائي العربي المعاصر إلى توظيف التراث بوصفه ركيزة أساسية في تشكيل ملامح الرواية العربية الحديثة، وذلك في محاولة واعية منه لبناء خطاب سردي يحمل خصوصيته الثقافية والفنية، فلم يكن استدعاء التراث حنيناً نوستالجياً، بل جاء كخيار فني وجمالي، هدفه تحرير الرواية العربية من الهيمنة الشكلية والمضمونية للرواية الغربية، ومنحها استقلالاً نسبياً في الرؤية والتقنيات، وقد أسهم هذا التوجه في إنتاج رواية عربية تجمع بين التأصيل الذي يستند إلى استلهام الموروث العربي، في حين يتمثل التجريب في كيفية إعادة توظيف هذا الموروث داخل بنى سردية حداثية.

إن هذا التفاعل الإبداعي مع التراث أتاح للروائي العربي أن يُكوِّن لغة سردية ذات نكهة محلية وهوية مميزة تتجاوز التقليد وتؤسس لأسلوب روائي أكثر التصاقاً بالواقع العربي وموروثه الثقافي، يقول سعيد يقطين: «إنها مسيرة طويلة فنية ومتميزة ترتهن في أساسها

[1] محمد رياض وتار، توظيف التراث في الرواية العربية، من منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2002، ص19.

إلى الانبناء على التراث بوعي جديد، وتصور مختلف عن السائد، وممارسة تنحو نحو الإبداع من داخل التراث وتنتج نصاً يأخذ ملامحه وسماته الخاصة ليس من التراث نفسه، ولكن من نوع التصور الذي يحكم هذه الممارسة، ويجعلها بنت واقعها وسليلة عصرها»[1].

وبهذا الشكل أصبحت الرواية العربية لا تكتفي بمجرد التماهي مع النماذج الغربية، بل تسير في مسار خاص بها، يراهن على التجديد من داخل الذات الثقافية، ويعبر عن الهموم

وانطلاقاً من الوعي المتنامي لدى الروائي العربي بضرورة تأصيل الخطاب السردي ضمن مرجعياته الثقافية الخاصة، سنعمد في هذه الدراسة إلى تحليل تقنيات التجريب في توظيف التراث داخل الروايتين (رَواء مكّة) و(رباط المتنبي).

1ـ التـــراث الديـــنـي:

يمثّل التراث الديني أحد أبرز الحقول التي انفتح عليها الروائي العربي المعاصر في إطار مشروعه التجريبي، إذ وجد فيه مادة رمزية ودلالية غنية تُسهم في تعميق الرؤية الفنية وتوسيع أفق الخطاب السردي.

ويتجلى التجريب بشكل لافت في إدراج الخطاب الديني بوضوح في **رواية "رَواء مكّة" داخل النص الروائي** وهو إدراج لا يأتي بوصفه توظيفاً زخرفياً أو التزاماً تقليدياً، بل باعتباره خياراً جمالياً وفكرياً واعياً، يعيد من خلاله الكاتب ربط الحاضر بالعمق الروحي والثقافي للحضارة الإسلامية، ويمكن أن نحدد ملامح هذا التوظيف التجريبي من خلال مجموعة من العناصر التي تكشف عن وعي الكاتب بأهمية التراث كرافد مغذٍ للحداثة ومصدر إلهام يمكن أن يعيد تشكيل الوعي دون السقوط في الانغلاق؛ لا كعائق لها، ومن أبرز هذه العناصر:

[1] سعيد يقطين، الرواية والتراث السردي (من أجل وعي جديد بالتراث)، المركز الثقافي العربي، بيروت ط01، 1992، ص106.

1-1: توظيف القرآن الكريم:

- أ تصدير واختتام الرواية بالنص الديني:

صدّر حسن أوريد روايته "**رَواء مكّة**" بالآيات (53-54) من سورة الزُّمَر:

﴿قُلْ يَٰعِبَادِيَ ٱلَّذِينَ أَسْرَفُواْ عَلَىٰٓ أَنفُسِهِمْ لَا تَقْنَطُواْ مِن رَّحْمَةِ ٱللَّهِۚ إِنَّ ٱللَّهَ يَغْفِرُ ٱلذُّنُوبَ جَمِيعًاۚ إِنَّهُۥ هُوَ ٱلْغَفُورُ ٱلرَّحِيمُ ﴿٥٣﴾ وَأَنِيبُوٓاْ إِلَىٰ رَبِّكُمْ وَأَسْلِمُواْ لَهُۥ مِن قَبْلِ أَن يَأْتِيَكُمُ ٱلْعَذَابُ ثُمَّ لَا تُنصَرُونَ ﴿٥٤﴾ وَٱتَّبِعُوٓاْ أَحْسَنَ مَآ أُنزِلَ إِلَيْكُم مِّن رَّبِّكُم مِّن قَبْلِ أَن يَأْتِيَكُمُ ٱلْعَذَابُ بَغْتَةً وَأَنتُمْ لَا تَشْعُرُونَ ﴿٥٥﴾﴾[الزُّمَر: ٥٣ - ٥٥]

وإن تصدير الرواية بهذه الآيات الكريمة يُعد توظيفاً رمزياً للتراث الديني ينفتح على مستويات تأويلية متعددة، فالآيات تجسّد مفاهيم مركزية مثل: التيه، الغواية، الرجوع، التوبة وهي كلها محاور تتقاطع مع المسار الداخلي للسارد في الرواية كما أنها تُعد بمثابة استباق لأحداث النص أو أنها تلمح إلى تحول جوهري سيشهده النص، ما يجعله بمثابة **استباق رمزي** لما ستؤول إليه الرحلة النفسية والفكرية للشخصية المحورية وهذا ما ينسجم مع الطابع التأملي للرواية ويؤطّرها داخل مشروع أدبي يسعى إلى إعادة طرح قضايا الإيمان والهوية والتوبة بلغة سردية معاصرة، وهذا لما تحمله الآيات الكريمة من دلالة روحية عميقة تتقاطع بشكل مباشر مع المسار الداخلي الذي تخوضه شخصية الرواية.

إن هذا الحضور القرآني في صدر الرواية يُعد مدخلاً تأويلياً لما سيأتي لاحقاً مما يبشر منذ اللحظة الأولى بانفتاح الرواية على البعد الرمزي الذي سينسج خيوط الحكي لاحقاً.

أي أن هذا الاستحضار القرآني لا يُفهم في بعده السطحي كافتتاح شكلي أو كاقتباس مألوف، بل يأتي محمّلاً بدلالات رمزية تمهد لفهم المسار الداخلي العميق الذي يخوضه المثقف العلماني، هنا **يظهر التجريب في نقل النص الديني من وظيفته العقائدية الثابتة**

إلى وظيفة جمالية وتأويلية متحركة داخل نص روائي حديث، حيث يصبح النص القرآني جزءاً من البنية السردية وليس إحالة مرجعية.

ويزداد هذا الاستخدام عمقاً حين ندرك أن الآيات المختارة تُكثّف موضوع الرواية بأكمله: التحوّل، المراجعة، التوبة، والانبعاث الروحي، فالكاتب لا يستثمر النص القرآني ليؤكّد وجهة نظر دينية مسبقة، بل يُقحمه في سيرورة تأملية تطرح أسئلة كبرى حول الهوية واليقين، فتصبح الآيات مرجعية دلالية تتقاطع مع تجربة البطل الذاتية، وتصبح مفتاحاً لقراءة الرواية ولتأويلها، ويُعد هذا نوعاً من التجريب الحداثي الذي يُفكك العلاقة التقليدية مع التراث، ليعيد بناءها ضمن رؤية سردية متجددة، فالرواية تتعامل مع النص القرآني كنص قابل للتفاعل لا كمصدر وعظي مباشر.

فالآيات لا تُدرج باعتبارها مقتطفاً دينياً معزولاً، بل كعتبة نصية تحمل وظيفة مزدوجة، فهي من جهة تؤسس لفضاء روحي تسكنه الرواية بأكملها، ومن جهة أخرى تحفز القارئ على تأويل الأحداث، ويُعد هذا التضمين نوعاً من التجريب الذي يُحرّر النصوص التراثية من سياقها الثابت، ويُعيد توظيفها في سياقات سردية حديثة.

والنص كما افتتح بآيات من القرآن، اختتم بالآية 29 من سورة الفتح:

﴿مُّحَمَّدٌ رَّسُولُ ٱللَّهِۚ وَٱلَّذِينَ مَعَهُۥٓ أَشِدَّآءُ عَلَى ٱلْكُفَّارِ رُحَمَآءُ بَيْنَهُمْۖ تَرَىٰهُمْ رُكَّعًا سُجَّدًا يَبْتَغُونَ فَضْلًا مِّنَ ٱللَّهِ وَرِضْوَٰنًاۖ سِيمَاهُمْ فِى وُجُوهِهِم مِّنْ أَثَرِ ٱلسُّجُودِۚ ذَٰلِكَ مَثَلُهُمْ فِى ٱلتَّوْرَىٰةِۚ وَمَثَلُهُمْ فِى ٱلْإِنجِيلِ كَزَرْعٍ أَخْرَجَ شَطْـَٔهُۥ فَـَٔازَرَهُۥ فَٱسْتَغْلَظَ فَٱسْتَوَىٰ عَلَىٰ سُوقِهِۦ يُعْجِبُ ٱلزُّرَّاعَ لِيَغِيظَ بِهِمُ ٱلْكُفَّارَۗ وَعَدَ ٱللَّهُ ٱلَّذِينَ ءَامَنُواْ وَعَمِلُواْ ٱلصَّٰلِحَٰتِ مِنْهُم مَّغْفِرَةً وَأَجْرًا عَظِيمًا ﴿٢٩﴾﴾ [الفتح: ٢٩]

هذا التوظيف هو عبارة عن استراتيجية تحمل دلالة رمزية تعكس رحلة التحوّل الروحي والفكري التي يقطعها السارد، فالافتتاح بالآيتين من سورة الزّمر (53-54) يضع القارئ أمام نداء إلهي للتوبة والعودة، ويعكس موقع السارد في بداية الرواية (القلق، الاغتراب عن الذات

والدين، الإحساس بالضياع)، في المقابل تختتم الرواية بالآية (29) من سورة الفتح، وهي وصفٌ لحالة النبي محمدﷺ والذين معه، وهذه الآية لا تُستحضر عشوائياً، بل تشكل إعلاناً عن اكتمال الرحلة الداخلية للسارد، الذي انتقل من حالة الإسراف والتردد والشك إلى حالة الاقتداء واليقين والاصطفاء ضمن "الذين مع محمد"، أي ضمن الجماعة المؤمنة التي تتسم بالثبات والرحمة والخشوع وبين الآيات ـ الزُّمر والفتح ـ يمتد قوس التحول الذي تُجسده الرواية، لتغدو الآيات بمثابة علامة على درب العودة.

هذا التطويع الذي يربط الخاص بالعام، والزمني بالأزلي، إنه تضمين يُعيد بناء العلاقة مع التراث الديني في سياق حديث، ويعكس قدرة الرواية العربية على تحديث حضور التراث الديني دون التفريط في قدوسيته وعظمته، في إطار سردي منفتح على الذات والذاكرة والتاريخ.

ب ـ توظيف الآيات داخل الرواية (في ثنايا النص):

لقد استثمر الكاتب القرآن الكريم في **رواية "رواء مكّة"** عبر أقوال سردية، وأدرجه بشكل فني واعي، حيث انصهرت الآيات القرآنية ضمن السياق السردي ومن بينها:

ـ في قوله: «...**ثم يختمون بقراءة سورة قريش، وهم يدعون أن يعبدوا ربّ هذا البيت الذي أطعمهم من جوع وآمنهم من خوف كنت أرى في ترتيل تلك الآيات رجعاً لملاحم ودفعاً للشدائد والبلوى**»[1]، حيث نستطيع أن نميز أنه وظف الآيتين الكريمة من سورة قريش: ﴿فَلۡيَعۡبُدُواْ رَبَّ هَٰذَا ٱلۡبَيۡتِ ٣ ٱلَّذِيٓ أَطۡعَمَهُم مِّن جُوعٖ وَءَامَنَهُم مِّنۡ خَوۡفِۢ ٤﴾[قُرَيْش: ٣ - ٤]

لم ترد الآيتان على شكل اقتباس منفصل، بل دُمجت في نسيج الجملة السردية، مما يعكس أسلوباً روائياً تجريبياً يمزج بين لغة السرد الأدبي والاقتباس الديني دون فاصل، ما

[1] حسن أوريد، رواء مكة، ص163.

يجعل القارئ يتلقاها بشكل طبيعي وعفوي ضمن تدفق الحكي، يستثمر الروائي الآيتين عندما التحق بصفوف المؤمنين لصلاة الفجر وهو يرتدي سلهاماً من وبر الإبل مستدعياً الماضي الرمزي لأجداده في هذه المنطقة والذين كانوا يتلون القرآن ويختتمون بصورة قريش لتأكيد حالة الأمن الروحي، والطمأنينة، التي كانوا يشعرون بها رغم الاستعمار والمقاومة، ورغم برد الصحراء، فهذه الآيات كانت تمثيلاً للقوة والنجاة والتجذر في الأرض.

يقول: **«وعسى ربي، ربّ الحق والمحبة والجلال أن يهديني سواء السبيل. والله يهدي سبل الرشاد»**[1]، يُظهر "حسن أوريد" في هذا المقطع استحضارٌ فنيٌ للآية القرآنية التالية:

﴿وَلَمَّا تَوَجَّهَ تِلْقَآءَ مَدْيَنَ قَالَ عَسَىٰ رَبِّيٓ أَن يَهْدِيَنِي سَوَآءَ ٱلسَّبِيلِ ﴿٢٢﴾﴾[القَصَص: ٢٢]

لا بوصفها نصاً جامداً، بل باعتبارها أدوات دلالية فاعلة تُعبر عن التحول الداخلي للبطل، هذه الآية تأتي كامتداد وجداني لرحلة البطل نحو الهداية، وتُعيد صياغة المعنى القرآني ضمن إطار سردي، كما يُعاد توظيف الفعل القرآني "**يسبغ" حين قوله: «فيسبغ عليّ الشهادة، وهي خير العوض»**[2]، ليمنح الموت في سبيل الحق معنى نعمة ربانية، تيمناً بقول الله سبحانه وتعالى:

﴿أَلَمْ تَرَوْاْ أَنَّ ٱللَّهَ سَخَّرَ لَكُم مَّا فِي ٱلسَّمَٰوَٰتِ وَمَا فِي ٱلْأَرْضِ وَأَسْبَغَ عَلَيْكُمْ نِعَمَهُۥ ظَٰهِرَةً وَبَاطِنَةً ۗ وَمِنَ ٱلنَّاسِ مَن يُجَٰدِلُ فِي ٱللَّهِ بِغَيْرِ عِلْمٍ وَلَا هُدًى وَلَا كِتَٰبٍ مُّنِيرٍ ﴿٢٠﴾﴾[لُقْمَان: ٢٠]

فيعاد استثمارها في سياق روحاني يتمنى فيه البطل نيل الشهادة، فتتحوّل النعمة من مادية إلى روحية، وكأن السارد يتكلم بالقرآن ويستعير لغته ليعبر عن مشاعره ورغباته ودعواته، وهو بهذا يخلق لغة ثالثة تجمع بين اللغة الإبداعية الذاتية واللغة الدينية الروحية.

---

[1] المصدر نفسه، ص165.

[2] رواء مكة، ص165

ـ كذلك نجد التوظيف القرآني في قوله: «**ولكني أريده أن ينهض من عثرته فلا تقعده عن اقتحام العقبة... هوّن عليك يا عمّار، فباللين تُفَكُّ العُقد وبالحِلم تُفرج الكُرب**»[1]، وهي إشارة ضمنية إلى الآية الكريمة: ﴿فَلَا ٱقْتَحَمَ ٱلْعَقَبَةَ ۝١١﴾[البَلَد: ١١]

حيث يُعاد توجيه المعنى القرآني، لتصبح "العقبة" رمزاً للانبعاث من السقوط، وتجاوز المحنة الروحية، وهي تفعّل كجزء من خطاب تحفيزي، يدمج بين المرجعية الدينية والبنية السردية، وهي مثال واضح على التجريب في دمج التراث ضمن النسيج الروائي المعاصر.

كما يظهر إدراج دلالي لقيم قرآنية في عبارة "**فباللين تُفَكُّ العُقد وبالحِلم تُفرج الكُرب**" رغم أن العبارة لم ترد حرفياً في القرآن الكريم، لكنها تنسج على منواله الدلالي والأخلاقي، وتُحيل ضمنياً إلى معانٍ قرآنية مثل: ﴿ٱلَّذِينَ يُنفِقُونَ فِي ٱلسَّرَّآءِ وَٱلضَّرَّآءِ وَٱلْكَٰظِمِينَ ٱلْغَيْظَ وَٱلْعَافِينَ عَنِ ٱلنَّاسِ ۗ وَٱللَّهُ يُحِبُّ ٱلْمُحْسِنِينَ ۝١٣٤﴾[آل عِمْرَان: ١٣٤]

وقوله جل جلاله: ﴿وَلَا تَسْتَوِى ٱلْحَسَنَةُ وَلَا ٱلسَّيِّئَةُ ۚ ٱدْفَعْ بِٱلَّتِى هِىَ أَحْسَنُ فَإِذَا ٱلَّذِى بَيْنَكَ وَبَيْنَهُۥ عَدَٰوَةٌ كَأَنَّهُۥ وَلِىٌّ﴾ [فُصِّلَت: ٣٤]

وهذا الاستحضار يعكس شكلاً من التجريب الأدبي، حيث يدمج التراث في نسيج الحوار، لا كاقتباس مباشر، بل كعنصر لغوي ينبض بالحكمة، ويخدم تطور الشخصية والبعد التأملي في الرواية، مما يمنح النص بعداً روحياً وإنسانياً.

وعليه فإن التجريب في توظيف القرآن الكريم في (رواء مكة) يتجلى بوصفه آلية فنية

واعية يتجاوز بها الروائي الاستخدام التقليدي للنصوص الدينية، ليفعّلها ضمن مشروع سردي يقوم على إعادة بناء العلاقة بين الذات والنص القرآني، فالتجريب هنا لا يتمثل في استحضار الآيات فقط، بل في طريقة دمجها داخل اللغة السردية بأسلوب حرّ وتفاعلي،

[1] المصدر نفسه، ص219.

وتوظيفها لخدمة التحول الداخلي للشخصية وتكثيف اللحظة الشعورية، دون أن تنفصل هذه الآيات عن دلالاتها الأصلية في السياق القرآني.

إضافة إلى ذلك، فإن "أوريد" يوظف القرآن ضمن رؤية تأملية ذات بعد صوفي وفلسفي، ما يجعل الاستخدام تجريبياً على مستوى الرؤية أيضاً.

ولهذا التضمين أمثلة كثيرة، تتجلى في مواضع مختلفة من النص مثل:

«والله يخرجنا من الظلمات إلى النور»[1] ـــــــــــــــ سورة البقرة، الآية 256.

«فأنا أفكر فيك آناء الليل وأطراف النهار»[2] ـــــــــــــــ سورة طه، الآية 128.

«أشكوك إلى الله الذي ليس كمثله شيء»[3] ـــــــــــــــ سورة الشورة، الآية 09.

«فكأن النجوم مصابيح تتدلّى، وكأنما قطوفها دانية»[4] ـ سورة الحاقة، الآية 22.

«انصرف راشداً، وموعدنا الصبح»[5] ـــــــــــــــ سورة هود، الآية 80.

إن المتأمل لهذه الاستثمارات، يُدرك أن الكاتب لم يعتمد على نقل الآيات القرآنية بصيغتها الأصلية أو وضعها بين قوسين، لأنه لم يكن بصدد الاقتباس المباشر أو إظهار البعد الوعظي، بل وظف اللغة القرآنية توظيفاً فنياً مقصوداً، مستثمراً ما تحمله من طاقة بلاغية وتعبيرية، ليمنحها دلالات جديدة تتفاعل مع مجريات الرواية، وبهذا تصبح اللغة القرآنية

---

[1] رواء مكة، ص166.

[2] المصدر نفسه، ص171.

[3] نفسه، ص172.

[4] رواء مكة، ص181.

[5] المصدر نفسه، ص217.

أداة فنية تنفتح على التأويل، وتخدم رؤية الكاتب الجمالية والفكرية دون أن تفقد اتصالها بروح النص الأصلي.

كما نلاحظ أن الاستعمال القرآني في "رواء مكّة" حتى في حال الاقتباس المباشر، يأتي ضمن بنية سردية تتسم بالتجريب والوعي الفني؛ فلا يُقدّم النص القرآني بوصفه شاهداً خارجياً أو وسيلة للتزكية الدينية، بل يُدمج في السياق السردي ويُفعّل دلالياً بما يخدم تجربة البطل وتحولاته النفسية والوجودية، مثلاً في استحضار آية: ﴿وَٱصۡبِرۡ نَفۡسَكَ مَعَ ٱلَّذِينَ يَدۡعُونَ رَبَّهُم بِٱلۡغَدَوٰةِ وَٱلۡعَشِيِّ يُرِيدُونَ وَجۡهَهُۥۖ وَلَا تَعۡدُ عَيۡنَاكَ عَنۡهُمۡ تُرِيدُ زِينَةَ ٱلۡحَيَوٰةِ ٱلدُّنۡيَاۖ وَلَا تُطِعۡ مَنۡ أَغۡفَلۡنَا قَلۡبَهُۥ عَن ذِكۡرِنَا وَٱتَّبَعَ هَوَىٰهُ وَكَانَ أَمۡرُهُۥ فُرُطٗا ٢٨﴾[الكَهْف: ٢٨]

فإن الاستحضار لا يأتي على سبيل التذكير، بل في إطار حواري رمزي مع الرسول الكريم، ليعبر من خلاله السارد عن صراعه الداخلي بين نداء الهجرة الروحية، ومتطلبات الحياة اليومية، وفي موضع آخر تستدعى آية: ﴿إِنَّمَا ٱلۡمُؤۡمِنُونَ إِخۡوَةٞ فَأَصۡلِحُواْ بَيۡنَ أَخَوَيۡكُمۡۚ وَٱتَّقُواْ ٱللَّهَ لَعَلَّكُمۡ تُرۡحَمُونَ ١٠﴾[الحُجُرَات: ١٠]

لتُفسّر لحظة شعورية صادقة جمعت السارد بأناس غرباء لا تربطهم به لغة ولا نسب، لكنها تربطه بهم رابطة الإيمان، هكذا يوظف الروائي القرآن بوصفه نصاً حياً داخل التجربة، ويمنحه معاني جديدة نابعة من السياق، في إطار تجريب لغوي ودلالي، ينفتح على التأويل ويعيد تشكيل العلاقة مع التراث الديني، بعيداً عن الاستشهاد الجاهز أو التكرار الجامد.

والأمر ذاته نجده في رواية "**رباط المتنبي**"، حيث يعيد "حسن أوريد" تفعيل النص القرآني داخل المتن السردي، مستثمراً أبعاده الرمزية والدلالية كما فعل في "رَواء مكّة"، وإذا كانت هذه الأخيرة قد مثّلت تجربة تحوّل روحي يتم التعبير عنها من خلال حضور الآيات بصيغ مباشرة أو متماهية مع اللغة السردية، فإن نص "**رباط المتنبي**" استحضر القرآن

الكريم ضمن نسيج تركيبي يعكس حالة قلق وجودي وفكري تتقاطع فيها الثقافة، والهوية، والذاكرة.

هذا الذي يتضح في عدة مواضع من الرواية مثل قوله: «**أحذّرك أمري لأن محجوبة آثر عندي من قول فخم وشعر جزل لا يسمن ولا يغني من جوع...**»[1]، إذ يتبدّى في قول السارد إدراج ضمني للآية الكريمة(7) من سورة الغاشية، يقول الله تعالى:

﴿لَّا يُسۡمِنُ وَلَا يُغۡنِي مِن جُوعٖ ۝٧﴾[الغَاشِيَة: ٧]

حيث يصف الله سبحانه وتعالى طعم أهل النار، في إشارة إلى عجزه عن إشباع الحاجة الجسدية أو تحقيق أي نفع، يُعيد الروائي استثمار هذا التركيب في سياق مغاير، ليعبر عن موقفه من البلاغة الجوفاء والكلام المنمّق الذي لا جدوى منه، وهنا يتجلى التجريب من خلال إعادة توظيف الدلالة القرآنية خارج سياقها الأصلي، وشحنها بدلالات ثقافية جديدة، تمنح النص بُعداً تفاعلياً مع التراث الديني.

فالكاتب يرمي من خلال كلامه أنه كما يُعاقب أهل النار بطعام لا ينفع، كذلك يُعاقب الإنسان حين يحيط نفسه بخطابات جوفاء لا تلبيّ حاجاته، فالكلام الفخم لا يُشبع جوعاً ولا يروي ظمأً، إنه استحضار **رمزي وساخر** لأن البطل لا يُهاجم البلاغة في ذاتها، بل يهاجم انفصالها عن الفعل والتطبيق، وعن الواقع وفي هذا تلميح للحضارة العربية التي بدأت ذات يوم بالشعر وانتهت خالية من كل شيء.

وكذلك نجده يوظف في قوله: «**هي الأميرة الأندلسية التي لم يطمر الزمن ذكراها، تعود صورتها، في غياهب اللاشعور، في كهولتي**»[2]؛ عبارة ذات حمولة قرآنية غير مباشرة، فهي تنطوي على تطويع رمزي لعبارة **(غياهب الجب)** من سورة "**يوسف**" **الآية 10**، في

[1] حسن أوريد، رباط المتنبي، ص35.

[2] رباط المتنبي، ص335.

قول الله جل جلاله: ﴿قَالَ قَآئِلٌ مِّنۡهُمۡ لَا تَقۡتُلُواْ يُوسُفَ وَأَلۡقُوهُ فِي غَيَٰبَتِ ٱلۡجُبِّ يَلۡتَقِطۡهُ بَعۡضُ ٱلسَّيَّارَةِ إِن كُنتُمۡ فَٰعِلِينَ ١٠﴾[يُوسُف: ١٠]

لكن هذا الاستدعاء لا يأتي بشكل مباشر أو صريح، "فغياهب" جمع "غيهب"، والتي تعني الظلمة الشديدة، وهي في القرآن تمثل عمق العزلة والخذلان والخطر الذي وقع فيه "يوسف" عليه السلام، حين ألقي في البئر غدراً، فيستعير الروائي هذه الصورة الكثيفة ويَرحل بها من الفضاء الخارجي المادي إلى الفضاء الداخلي النفسي، فيجعل من "**غياهب اللاشعور**" جباً نفسياً، تنطمس فيه الذكريات وتغيب فيه الصور، لكنها تعاود الظهور من عمقه.

بهذا المعنى يُحول الروائي البئر من مكان مادي إلى مجاز للذاكرة الغائرة، فصورة الأميرة الأندلسية، وهي شخصية ذات بعد تاريخي وثقافي لا تعود للحاضر، بل تعود إلى منطقة اللاشعور، وكأنها رمز لهوية ضائعة أو حلم غابر، يظهر فجأة من عمق النفس كما يظهر الغائب من الجب.

هذه الإحالة يحمل بعداً تجريبياً لأن الروائي لا يلتزم بالاقتباس الحرفي، ولا بالنقل النصي، بل يعيد تدوير الرمز القرآني في بنية سردية نفسية وحداثية، تتجاوز التفسير الديني إلى التأويل الثقافي، وبهذا يعكس الأسلوب التجريبي الذي تنتهجه الرواية في تفاعلها مع التراث؛ تفاعل لا يقوم على المحاكاة، بل على الإبداع وإعادة التأويل في ضوء الرؤية المعاصرة.

هذا ما نلمسه أيضاً من قوله في موضع آخر من الرواية: «**لقد هزّها صَهيل المتنبي، حتى تحوّل إلى أقوى وأوفى تعويض لها، لقد تحول صهيله إلى أوفى كفّارة عن كل بلادة وهوان وعجز**»[1]، إذ يتضح التضمين الذكي والدلالي لمصطلح "**كفّارة**"، فالكاتب يستدعي

[1] حسن أوريد، رباط المتنبي، ص137.

الكلمة من حقلها الديني الذي يرتبط بالتطهير من الذنوب والتكفير عن الأخطاء، ويوظفها في سياق سردي رمزي للدلالة على أثر الشعر، فهو ينقلها من المجال الشرعي إلى المجال الجمالي الفكري.

فيتحول "صهيل المتنبي" أي قوة شعره، إلى طاقة تطهيرية تُعيد للذات إحساسها بالكرامة، وتغسل عنها مرارة الذل والضعف أمام واقع الرداءة والانكسار.

فكأنما الروائي يُقدم شعر المتنبي بديلاً عن الكفّارة، لما يملكه من قدرة على إعادة بناء الفرد العربي من الداخل، كما تفعل الكفّارة في سياقها الديني، وهذا التضمين يُعد شكلا من أشكال التجريب الفني، لأنه يعيد إنتاج المفهوم الديني في سياق رمزي، ويمنحه أبعاداً جديدة تخاطب وجدان القارئ المعاصر بلغة مألوفة من التراث ولكن يُعاد تشكيلها جمالياً، بأسلوب تتداخل فيه الوظيفة الأدبية والتراث الديني.

هذا التوظيف الفني للقرآن الكريم ومعانيه نجده موزعاً على صفحات الرواية، إذ لا تخلو "**رباط المتنبي**" من حضور مكثّف لهذا الإدراج، الذي استثمره الكاتب ليمنح النص بعداً ثقافياً عميقاً، يعكس الهوية الحضارية ويعزز البعد التأويلي للرواية؛ مثل:

- «اذهب إلى غرفة نومك كي تستريح من نَصَب يوم متعب، موعدنا الصبح، سأستلقي هاهنا»[1]، التي فيها توظيف ضمني **"للآية 80 من سورة هود"**: **﴿قَالُواْ يَٰلُوطُ إِنَّا رُسُلُ رَبِّكَ لَن يَصِلُوٓاْ إِلَيۡكَۖ فَأَسۡرِ بِأَهۡلِكَ بِقِطۡعٖ مِّنَ ٱلَّيۡلِ وَلَا يَلۡتَفِتۡ مِنكُمۡ أَحَدٌ إِلَّا ٱمۡرَأَتَكَۖ إِنَّهُۥ مُصِيبُهَا مَآ أَصَابَهُمۡۚ إِنَّ مَوۡعِدَهُمُ ٱلصُّبۡحُۚ أَلَيۡسَ ٱلصُّبۡحُ بِقَرِيبٖ ٨١﴾[هُود: ٨١]**

[1] رواء مكة، ص16.

ـ «**شائن أن تسترقي السمع، أنت تستمعين لِما لا تفهمين**»[1]، التي نلاحظ فيها توظيف فني للآية الكريمة: ﴿إِلَّا مَنِ ٱسۡتَرَقَ ٱلسَّمۡعَ فَأَتۡبَعَهُۥ شِهَابٞ مُّبِينٞ ١٨﴾[الحِجْر: ١٨]

2-1: توظيف القصة الدينية:

يدرج "حسن أوريد" في رواية **(رواء مكّة)** القصص والمفاهيم الدينية، بشكل فني إيحائي، لا يقف عند حدود الاقتباس أو الاستشهاد، بل يدمجها داخل النسيج السردي بما يخدم النص، ويأتي هذا الاستحضار في إطار تجريبي يعكس تفاعلاً حداثياً مع التراث.

في مثل استحضاره لقصة سيدنا "**يونس**" عليه السلام في قوله:

«في البحر اللُّجي وفي غمرات موجه المتلاطم يبحث الرُّبان الذي يمخر العُباب، عن مرفأ، وقد ضاعت منه البوصلة أو تعطلت، ثم تراه يُجيل النظر يُمنه ويُسره وقد أعيى به الإبحار ونفذَت المؤَن، وتعب الرُكاب وضاقت الأنفس، يبحث عن بارقة أو علامة أو إشارة استدلال»[2]

تتضمن الفقرة تضميناً فنياً عميقاً ومستتراً للرمز القرآني، حيث نلمح حضوراً إيحائياً لقصة نبي الله "يونس" عليه السلام الذي ابتلعه الحوت في ظلمات البحر، فكما أن "يونس" وجد نفسه في عتمة الغربة والعجز والضيق، فإن السارد في هذه الفقرة يعبر عن الحيرة والبحث عن مخرج أو "مرفأ".

وكذلك هي إحالة لسفينة "**نوح**" عليه السلام وسط الطوفان العارم، فالفقرة تستدعي صوراً قرآنية مألوفة تعبّر عن حالات من الشدة والضيق، وهي ليست مجرد خلفية مكانية، بل فضاءً رمزياً للاضطراب النفسي والوجودي للشخصية المحورية في الرواية، الباحث عن

[1] المصدر نفسه، ص40.

[2] نفسه، ص191.

معنى وسط الفوضى والتيه، وقد استنفذ طاقته وضاق ذرعاً بما حوله، "فالربان التائه" يرمز إلى البطل الذي فقد يقينه الروحي والمعرفي.

أما صورة "نفاذ المؤن وتعب الركاب وضيق الأنفس" فهي معالجة جمالية لحالة من الإنهاك الجماعي، وتعكس وضعاً حضارياً مأزوماً، حيث لم يعد هناك ما يُستند إليه سوى الرجاء في "علامة أو بارقة أو استدلال" وتلك الإشارة في السياق القرآني تمثل لحظة التوبة، تماماً كما نادى "يونس" ربه في الظلمات، قال الله عز وجل في كتابه الكريم:

﴿وَذَا ٱلنُّونِ إِذ ذَّهَبَ مُغَٰضِبًا فَظَنَّ أَن لَّن نَّقۡدِرَ عَلَيۡهِ فَنَادَىٰ فِي ٱلظُّلُمَٰتِ أَن لَّآ إِلَٰهَ إِلَّآ أَنتَ سُبۡحَٰنَكَ إِنِّي كُنتُ مِنَ ٱلظَّٰلِمِينَ ٨٧﴾ [الأَنبِيَاء:٨٧]

أو كما رست سفينة سيدنا "نوح" بعد الطوفان، هذا الاستدعاء القرآني لا يقدم في النص بشكل مباشر أو تقريري، بل يأتي عبر تجريب سردي فني يستعمل الرمز والإيحاء، وينفتح على تعددية القراءة، ليخلق نصاً يتجاوز وظيفته الإخبارية إلى وظيفة تأملية رمزية، فهو يدرج المخزون الثقافي والديني دون أن يقيده، بل يُعيد إنتاجه بشكل فني يفتح المجال أمام المتلقي للتأويل والتفاعل.

- كما نجده قد أدرج قصة سيدنا**(موسى)** عليه السلام في **(رواء مكّة)** من خلال المقطع السردي الآتي:

«صوّب فيّ النظر كما لو هو يرى أمراً عجباً، كدت أقول له: أي نعم هو أنا ذاك الشخص، أعود إلى المكان ذاته الذي فارقته قبل زهاء ثلاثين سنة، وكان فؤادي يومها فارغاً، أعود إليه وقلبي مفعم بالإيمان، قوي الإرادة، سمين الرجاء رغم ما يعتري حياتي من نوائب، كنت أقرأ في عينيه الذهول ثم أتممت المسير، غلبني الحياء»[1]

[1] حسن أوريد، رواء مكة، ص209.

حيث يستدعي المسار العام للقصة (الخروج، التحول والعودة) ليعيد إنتاجه داخل تجربة السارد الشخصية، من خلال مشهد عودة السارد إلى مسجد "تيمدقين" بإفران الذي فارقه قبل ثلاثين سنة، وهو في حالة من التيه والفراغ، ثم عودته إليه وقد تغير، فأصبح مفعماً بالإيمان، قوي الإرادة، هذا الوصف يحاكي لحظة عودة (موسى) عليه السلام إلى "مصر" بعد تجربة الخوف التي فرّ بسببها إلى "مدين"، وهو ما يتقاطع فيع مع السارد الذي عاد بعد غياب روحي طويل، فالعودة لا تحمل حنيناً للماضي فقط، بل يُقابلها تحول جوهري في الذات، تماماً كسيدنا (موسى) الذي عاد ممتلئًا باليقين، مكلفاً برسالة.

وعليه فإن النص السردي يستحضر قصة سيدنا (موسى) عليه السلام بشكل تجريبي قائم على الرمز والتلميح لا التصريح، حيث تصبح القصة القرآنية دليلاً أخلاقياً داخل السرد، تعيد إنتاج معاني الهداية والمقاومة لا كعقيدة، بل كموقف وجودي وسياسي، ويكمن التجريب هنا في تفكيك البنية التقليدية للسرد الديني، فيصبح النص مثالاً على انفتاح السرد العربي المعاصر على التراث بطريقة حداثية، تُعيد تأويل القصص لا استنساخها ونقلها حرفياً، وتجعلها أفقا للمعنى لا حكاية مغلقة.

كذلك يظهر استحضار القصص القرآني في "**رباط المتنبي**" في قوله:

«ربّاه، اختلط عليّ كل شيء، هل أوْدع عميد الأمن المتنبي مستشفى المجانين كي يتخلص منه، أم كي يخضعه للعلاج حقاً؟ هل علاجه علاج له وحده، أم لقومه؟ لنفرض أنه مجنون، هل يصوغوا لأهله أن يفرطوا فيه ويصرموا آصرة الرّحِم، ويقطعوا حبل الودّ، ويمتنعوا عن أن يعودوه، هل يمكن أن أستهين بما انتسج في علاقتي ببشرى أو المتنبي أو بالعروبة؟»[1]

[1] حسن أوريد، رباط المتنبي، ص144.

يستدعي الكاتب في هذا المقطع السردي قصة نبي الله "**إبراهيم**" عليه السلام في لحظة الشك والتأمل ففي النص يعيش البطل حالة مشابهة من التساؤل الوجودي، إذ يتساءل: من هي بشرى؟ هل هي مجرد جسد، أم فكرة حلت في جسد؟ وهل هي تَمثلٌ للعروبة أم للمتنبي؟

هذه العلاقات التي يضعها الكاتب ضمن فضاء شكي يذكرنا بسيدنا "إبراهيم" في رحلته نحو الإيمان، ويوظف قصته توظيفاً رمزياً إيحائياً ليضيء بها أفكاراً معاصرة، يظهر ذلك في تساؤله: لنفرض أنه مجنون، هل يسوغ لأهله أن يفرطوا فيه، ويصرموا آصرة الرحِم، ويقطعوا حبل الودّ؟، وهو تساؤل يستدعي بشكل غير مباشر موقف والد "إبراهيم" عليه السلام منه حين هدده بالرجم وتبرأ منه كما في قوله تعالى: ﴿**قَالَ أَرَاغِبٌ أَنتَ عَنْ ءَالِهَتِي يَـٰٓإِبْرَٰهِيمُ لَئِن لَّمْ تَنتَهِ لَأَرْجُمَنَّكَ ۖ وَٱهْجُرْنِي مَلِيًّا ﴿٤٦﴾**﴾[مَرْيَم:٤٦].

يوظف الكاتب هذا الحدث الديني كمرآة رمزية لحالة (المتنبي) الذي وُصف بالجنون وتم عزله عن مجتمعه، فكما طُرد (إبراهيم) عليه السلام واتهم بالجنون لأنه تجرأ على المسلمات يُقصى (المتنبي) لأنه تجاوز الأطر المُعتادة للفكر أو السياسة، ويمثل تهديداً لها، وهذا ما يجعله يتقاطع دلالياً مع شخصية سيدنا (إبراهيم) عليه السلام، فكلاهما رجل استثنائي في بيئة معادية، يملك رؤية مغايرة، ويدفع ثمنها غالياً، إذ نلمح في تساؤله: هل أودع عميد الأمن المتنبي مستشفى المجانين كي يتخلص، منه أم كي يخضعه للعلاج؟ شبه لما حدث مع (إبراهيم) عليه السلام حين قرر قومه التخلص منه بحرقه في النار لأنه خالف معتقداتهم وكسر أصنامهم، يظهر هذا في قول الله تعالى: ﴿**قَالُوا۟ حَرِّقُوهُ وَٱنصُرُوٓا۟ ءَالِهَتَكُمْ إِن كُنتُمْ فَـٰعِلِينَ ﴿٦٨﴾**﴾[الأَنبِيَاء: ٦٨].

في هذا التضمين القرآني لا يهدف الكاتب إلى عرض القصة بصيغتها الدينية، بل يُعيد توظيفها في سياق ثقافي معاصر، ليطرح من خلالها أسئلة حول: مصير المختلف في المجتمع، وكيف يتحوّل الإبداع إلى تهمة، والرؤية إلى جنون، والاختلاف إلى قطيعة؟

ويذهب الكاتب إلى أبعد من هذا من خلال استحضار أفكار مركزية في القصة، لا سرد أحداثها، كرفض الموروث الثقافي والاجتماعي السائد، والتمرد على ما أجمعت عليه الجماعة من "أوثان"، الأوثان الفكرية أو السياسية (عند المتنبي) حين يقول: «**الذين تجنّوا عليّ بالقول إنني لا أؤمن بما تواضع عليه الناس من أوثان وأصنام محقون**»[1]، فهو يُقر بأنه يرفض القيم والتقاليد التي يرى أنها لا تستند إلى تفكير، بل إلى التقليد الأعمى، وهذا يعيد إلى أذهاننا موقف سيدنا (إبراهيم) من قومه، حين واجههم بقوله: ﴿**إِنَّمَا تَعْبُدُونَ مِن دُونِ ٱللَّهِ أَوْثَٰنًا وَتَخْلُقُونَ إِفْكًا ۚ إِنَّ ٱلَّذِينَ تَعْبُدُونَ مِن دُونِ ٱللَّهِ لَا يَمْلِكُونَ لَكُمْ رِزْقًا فَٱبْتَغُوا۟ عِندَ ٱللَّهِ ٱلرِّزْقَ وَٱعْبُدُوهُ وَٱشْكُرُوا۟ لَهُۥٓ ۖ إِلَيْهِ تُرْجَعُونَ ﴿١٧﴾**﴾[العَنكَبُوت: ١٧] ، وكسّر أصنامهم متحدياً معتقداتهم.

وعليه نستنتج أنه بين (المتنبي) و(إبراهيم) عليه السلام تتكرر تيمة النفي والنبذ والاختلاف (فإبراهيم) واجه الأصنام، والمتنبي واجه السلطة والتقليد، وكلاهما اتُهما بالتمرّد وتم عزلهما ومعاقبتهما: إبراهيم بالنار، والمتنبي بمستشفى المجانين، لكن الأهم أن كليهما تحول من متهم، من غريب منبوذ إلى حامل رؤية، كاشف لحقيقة.

والكاتب لا يقصد من خلال هذا الاستحضار

الدعوة إلى ثورة دينية لأننا لم نعد في زمن الأصنام، بل يستخدم قصة نبي الله "إبراهيم" عليه السلام رمزاً لكل من يتمرد على ما اعتادت عليه الجماعة، سواء أكانت حدوداً سياسية، أو قيوداً فكرية واجتماعية... وتكمن قيمة هذا التوظيف في طابعه التجريبي، إذ يأتي ضمنياً، ويدمج في بنية النص دون أن يُذكر اسم (إبراهيم) ما يمنح النص عمقاً رمزياً.

[1] حسن أوريد، رباط المتنبي، ص147.

3-1: توظيف الحديث النبوي الشريف:

يدرج (حسن أوريد) الحديث النبوي في روايتيه توظيفاً متعدد الأوجه، يتراوح بين الاقتباس المباشر للحديث بصيغته الأصلية، وبين الاستلهام الرمزي الذي يُدمج في نسيج السرد دون تصريحه، بل يُعاد توظيفه في مواقف وتأملات تستدعي ذلك، فالأحاديث النبوية في الروايتين لا ترد كنص جاهز، بل تُفعّل داخل التجربة السردية، وهذا ما يعكس موقفاً حداثياً من التراث، لا يقوم على التكرار، بل على إعادة التوظيف وفق مجريات السرد، فيستحضر الحديث إما ليضيء موقفاً، أو ليشكل خلفية ثقافية تَدعم المسار السردي.

مثل قوله في بداية الرواية: «...**هل قدّرت يوماً أني سأشدّ الرحال إلى الديار المقدّسة وقد نفرت عما كنت أراه رسيس تربية مخلفات ثقافة؟ هل يستقيم هذا العزم وقد نبذتُ ماضيَ ورائي ظِهرياً؟ وهل هو حجّ أم استكشاف؟ وأي استكشاف يكون؟**»[1]

هذا المقطع يتقاطع مع الحديث: «**إِنَّمَا الأعمَالُ بالنِّيَّاتِ، وإِنَّمَا لِامْرِئٍ مَا نَوَى، فَمَنْ كَانَتْ هِجْرَتُهُ إلى دُنْيَاً يصِيبُهَا، أو إلى امرأةٍ يَنكِحُهَا، فَهجرتُهُ إلى مَا هَاجَرَ إليهِ**»[2]، وهو تقاطع لا يقوم على الاستشهاد المباشر، بل ينبني على تجريب سردي حديث يُفعّل الحديث داخل تجربة شعورية، فالكاتب لا يعرض الحديث جاهزاً، بل يُعيد استثماره في سياق سردي، وهو يعبر عن قلقه وتردده وخوفه من تجربة الحجّ، بأسئلته التي تكشف بوضوح أن الحجّ ليس طقساً تعبدياً فحسب، بل كاختبار للنية الحقيقية، وهو ما يعكس جوهر الحديث النبوي عن النية، فالكاتب يُعيد تأويل الحديث النبوي داخل توتر نفسي، يُظهر أهمية النية في حياة وتعاملات المسلمين، ما يجعل الحديث النبوي حياً لا مكرراً، حيث تصبح النية لحظة محورية فارقة في السرد، وليس شرطاً فقهياً فقط.

---

[1] حسن أوريد، رواء مكّة، ص13.

[2] الإمام الحافظ الحجّة أمير المؤمنين في الحديث أبي عبد الله محمد بن اسماعيل بن إبراهيم الجعفي البخاري، صحيح البخاري، المجلد الأول، جمعية البشرى الخيرية، كراتشي باكستان، 2016، ص 119.

إن (حسن أوريد) في هذا الاستدعاء لا يكتفي بإدراج الحديث النبوي في بنيته النصية، بل يُعيد استنطاقه من خلال تجربة معاصرة تُسائل "النية" بشكل يجعل من الحديث النبوي منبعاً للسرد، لا مجرد إحالة دينية، فهو يوظف التراث من أجل مساءلة الحاضر.

الأمر ذاته نجده في موقع آخر من الرواية حيث يقول السارد: «**وتحوّلت، أصبح لحياتي معنى، كنت منقبضاً فأصبحت منشرحاً، كنت أخشى الحياة وصروفها، وأضحيت أهزأ منها، ومن أحابيلها، كنت أهوى نفسي، وأأتمر بهواي، وأضحيت أضبط جماحها، كانت غشاوة ترين على ذهني فلا أبصر، وانجلت الغشاوة... لأنهل من نبع ثرّ صافٍ يكرع منه المؤمنون، ذاك الرَواء غيَّر حياتي، وارى أنه غيَّرها نحو الأحسن**»[1]، نرى أن هذا المقطع من السرد يجسّد بجلاء الحديث النبوي القائل: «**أَلَا وإنَّ في الجَسَدِ مُضْغَةً، إذَا صَلَحَتْ صَلَحَ الجَسَدُ كُلُّهُ، وَإذا فَسَدَتْ فَسَدَ الجَسَدُ كُلُّه، اَلا وهي القَلْبُ**»[2].

وذلك أن التحول الداخلي الذي يعيشه السارد كان نتيجة توجه قلبه إلى الله بإخلاص، فانقلب حاله من انقباض إلى انشراح، ومن الغفلة إلى البصيرة، ومن التمركز حول الذات إلى حب إخوة الإيمان، فالقلب كما ورد في قول النبي **(محمد)**ﷺ مركز التحول، وصلاحه له تأثير على الفرد ككل، فالسارد من خلال هذا التحول أعاد تشكيل نظام العلاقات وفق ميزان جديد، لا يقوم على العرق أو اللغة، بل على نداء "الله أكبر" كما في قوله: «**إخوتي ليسوا من يجمعني وإياهم عرق أو لسان، إخوتي إخوة الإيمان، من يردّدون معي نفس النداء "الله أكبر"**»[3].

[1] حسن أوريد، رواء مكة، ص93.

[2] صحيح البخاري، ص 155.

[3] المصدر نفسه، ص93.

وغيرها من الإحالات التي تتقاطع مع أحاديث نبوية، والتي تتجاوز الشكل المباشر في التوظيف، حيث تُستحضر مقاصد الأحاديث لا بصيغتها النصّية، بل من خلال ادراجها في السرد، فيظهر الحديث كصوت داخلي أو كموقف... وأحياناً كقاعدة.

هذا وقد استحضر حسن أوريد الأحاديث أيضاً في **(رباط المتنبي)**في مثل قوله: **«بسببه انفصلت عن زوجتي، آويته، وقد أعرض عنه الجميع، آويته ولم يجد حاضناً ولا مُؤنساً، ومن ذا يؤوي شخصاً مُعتداً بنفسه، يملأه الزهوُ، رقَ قلبي له وقد أتاني لاجئاً»**[1]

يُقدم (حسن) في هذه الفقرة مشاعر إنسانية تنطوي على إحياء لقيم حثنا عليها رسولنا الكريم، النبي الأمي**(محمد) عليه الصلاة والسلام**، دون أن يُصرّح بها بشكل مباشر، إذ يُعبّر السارد على تعاطفه مع المتنبي، ويبرّر موقفه بالرحمة التي تغلبت على العقل قائلاً رقّ قلبي له وقد أتاني لاجئًا، وهو ما يتقاطع دلاليا مع الحديث النبوي الشريف: **«إِنَّهُ مَن لا يَرحَمْ لا يُرحَم»**[2]، فالرحمة هنا لا تُمنح لمتكبر أو متواضع، بل تمنح لمن يستحقها مهما كان، وهو ذروة التقاطع الأخلاقي مع السلوك والحديث النبوي السابق الذكر.

أما في قوله: **«كنت أرى ماحل بالعراق من تمزقٍ، وما لحق بسوريا من دمار، وكان ذلك يُدمي قلبي، خشيت أن يندثر لسانه ويغور شعره... الناس أفراد منفصلون بعضهم عن بعض أو شيع أو ميليشيات، حتى اللغة العربية لم يعودوا يحسنونها»**[3]؛ فهو يحيل مباشرة إلى الحديث النبوي: **«فإذا ضُيِّعتِ الأمَانةُ فانتظِرِ السَّاعَةَ، فقال: كيفَ إِضَاعَتُهَا؟ قال: إِذَا وُسِّدَ الأمْرُ إلى غَيرِ أَهلِهِ فانتظر السَّاعَةَ»**[4]؛ بوصفه تشخيصاً دقيقاً لمظاهر الانهيار

---

[1]حسن أوريد، رباط المتنبي، ص212.

[2]الإمام أبي الحسين مسلم بن الحجّاج القُشيري النيسابوري، صحيح مسلم، دار الحديث للطبع والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ج01، ط01، 1991، ص1808-1809.

[3]حسن أوريد، رباط المتنبي، ص212.

[4]صحيح البخاري، ص160.

الحضاري حين يُفقد حسّ المسؤولية، وتسلّم أمور الأمة إلى من لا يملك الكفاءة أو الصدق، فالمقطع السردي يكشف عن تفكك البنية الأخلاقية والثقافية للأمة، وتحوّل الإنسان العربي إلى كائن مبعثر الهوية، وهذا هو جوهر الحديث الشريف، الذي حوّله (حسن) إلى بنية ضمنية، تدخل في المأساة العربية، وهنا يظهر التجريب السردي واضحاً في استحضار الحديث، فبدل أن يورده الكاتب كاقتباس، يجعله يتسرب من خلال المشهد.

إن حسن أوريد يدرج الحديث النبوي دون أن يصرّح به، بل يُعيد تفكيكه وإعادة بنائه داخل تجربة سردية معاصرة، ليمنحه بعداً استشرافياً وحكماً أخلاقياً ضمنياً، وبهذا يتحول الحديث النبوي إلى رمز داخل النص السردي، يجمع بين الديني والتاريخي والراهن، ويضفي على السرد عمقاً تأويلياً، يُغني دلالته دون أن يُقيده، فحسن لم يستدعِ التراث لشرحه، بل ليُعاد اكتشافه ضمن سياق حداثي مفتوح التأويل.

2- توظيف التـراث الأدبـــي:

يُعد توظيف التراث الأدبي من أبرز السمات الجمالية في الرواية العربية، حيث يُستثمر هذا التراث بوصفه مخزونًا ثقافيًا غنيًا، يُزود النص الروائي بعناصر لغوية ثقافية رمزية وجمالية... في محاولة لإعادة قراءتها، وتكييفها مع أسئلة العصر وهموم الإنسان العربي، فمن خلال هذا التضمين تعيد الرواية بناء علاقتها بالتراث ليس باعتباره نموذجًا مكتملاً، جامداً مغلقاً، بل كنص قابل للتأويل والتجديد، مما يجعل الرواية العربية حلقة وصل بين ما كان وما هو كائن، وبين ما نذكره وما نعيشه، فلا تكون بهذا متمردة على التراث منفصلة عنه، معزولة عن جذورها، ولا قديمة منغلقة على ذاتها ومنفصلة عن تطورات العصر، بل تتحرك في مساحة وسطية لتجمع بين الأصالة والمعاصرة.

«إذ يمثل التعامل مع التراث على اختلاف مراجعه وتشكّلاته، أحد مسالك التجريب الروائي التي سلكها كتّاب الرواية المغاربية (...)، هذا ما جعلها تنفتح على أفق باحث عن التميّز

عبر المغايرة، وعن الخصوصية عبر تجاوز السائد من طرائق التعبير المستحدثة في الغرب (...)، ويكشف هذا النزوع عن وعي كتّابه بكون التراث، يمثّل السبيل إلى الحداثة، ذلك لأن إثبات الهوّية وتأكيد الأصالة هما السبيل إلى التجاوز والإضافة»[1]، فالتراث لا يكون عائقًا أمام الحداثة، بل قد يتحول إلى مورد فكري وجمالي، متى أُحسِن توظيفه.

1-2: الشعر العربي:

استطاع (حسن أوريد) أن يُدرج الشعر في روايتيه: (رواءُ مكّة) و(رباط المتنبي) إدراجًا فنيًا سلسًا، اتصف بالانسجام مع البناء السردي والدلالة العامة للنص، وجاء بوصفه مكوّنًا عضويًا، يُغني التجربة الروائية من الداخل، ويعبر عن حالات فكرية ونفسية، وقد جاء استحضاره بأسلوبين متكاملين: **استحضار صريح** يتمثل في ذكر الأبيات الشعرية بشكل مباشر داخل النص، وحتى في هذا النوع من التوظيف، لم يسلك (حسن أوريد) النهج التقليدي القائم على الاستدعاء المجرّد، ولكن جاء بأسلوب يخدم البنية الروائية، ويكشف عن وعي تجريبي واضح بأساليب هذا التوظيف.

ففي (رباط المتنبي) لا تدرج أبيات (المتنبي) باعتبارها اقتباسات معزولة، بل تُدمج داخل نسيج السرد لتشكّل جزءًا من الحجاج الفكري والثقافي، وتُفعّل كأداة نقدية تُسائل السلطة، فالشعر فيها ليس مادة بالية، بل نص حي يعاد تأويله في سياق معاصر، يخدم أسئلة المثقف العربي وهمومه.

كالمقطع الذي يُستدعى فيه (المتنبي) ليسأل عن التغيّرات التي طرأت بعد رحيله، فيفتح بذلك المجال أمام نقد حاد للواقع العربي المعاصر، بأسلوب يجمع بين **السرد والاقتباس الشعري**، هذا الأخير الذي يؤدي دورًا جماليًا ووظيفيًا، يتجلى هذا في قوله: **«... سألني ما الذي تغيّر منذ رحيله.**

[1] بوشوشة بن جمعة، التجريب وارتحالات السرد الروائي المغاربي، ص81.

ـ لا شيء، أجبت، وقعت أحداث جسام دون أن يتغير شيء.

ـ كيف؟ لا أفهم؟

ـ العرب كما تَركتَهم، قبائل تتناحر، والجهل مستنثرٍ، والأعراب كما عهدتهم:

فقر الجَهول بلا قلب إلى أدب***فقر الحمار بلا رأس إلى رسَنِ**

ومدقِعين بسُبروت صحبتهم***عارين من حُللٍ، كاسين من درنِ**

خُرّابُ بادية غرثى بطونهمُ**مكْنُ الضَّباب لهم زادٌ بلا ثمن**

لا يُعجبنَّ مَضيما حُسن بِزّته**وهل تروق دفينا جودةُ الكفَن**

وأهل الحضر من العراق والشام تبدو مثل قولك:

على الفراتِ أعاصير وفي حلبٍ*توحشٌ لملقى النصر مقتبلُ**

وأي نصر يقترن بالهدم؟

هناك اختلال في سُلَّم القيم وانعدام وحدة قياس، الرُّشد غيّ، والغيّ رُشد، نحن بلا عقد اجتماعي نلتقي حوله، وتحكمنا شِرعة الغاب... لا، لم يتغير شيء، القرامطة غيّروا اسمهم، والبويهيون استولوا على بغداد، والسلاجقة ينازعونهم السؤدد...

ـ وهذا التطاول في البنيان، وهذا المعمار، وهذه التكنلوجيا؟

ـ لا يغرنك المظاهر، وهل نُبصر بعيوننا أم بعقولنا، ألست القائل:

وما انتفاع أخي الدنيا بناضره**إن استوت عنده الأنوار والظُّلَمُ»[1]**

[1] رباط المتنبي، ص 25-26-27.

نلاحظ أن الكاتب أدرج أبيات (المتنبي) ضمن سياق سرده، والتي أضفت جمالاً فنيًا يربط بين اللغة الرفيعة والمعاني العميقة، وأدّت دورًا ثقافيًا، يخدم السرد ويعمق رسائله الفكرية المُعَالجة في النص، حيث جاءت الأبيات كأداة نقدية داخل السرد تهدف إلى طرح أسئلة سياسية وثقافية عن حال الأمة العربية وفشل التغيير الحقيقي في العالم العربي، فالذهنية الثقافية والسياسية والاجتماعية ما زالت كما هي، كل ما تغيّر هو الواجهة (الشكل)، أما الجوهر فباقٍ على حاله.

فكل بيت يُستدعى يحمل دلالة عميقة، مثل وصف العرب بالفقر العقلي والاجتماعي والثقافي في قوله: **«فقر الجَهول بلا قلب إلى أدب»**، فهذا البيت يُستخدم في سياق السرد لإظهار أن الجهل مازال مسيطرًا رغم عصر التكنلوجيا، أو تعرية الزيف في المظاهر في قوله: **«لا يُعجبنَّ مضيمًا حُسن بِزّته»**، إذ يتطابق هذا مع الواقع العربي الذي يتجمّل بالمعمار والتقنيات المتطورة، بينما يفتقد إلى أدنى معايير العدالة ومفاهيم الحرية، فهو نقد صريح إلى من يزَّين المظهر ويغفل الجوهر...

فالكاتب يوظف شعر (المتنبي) بمهارة عالية ليكون نقد للواقع العربي الراهن، وأداة فنية لخدمة السرد وتكثيف دلالته، فهو لا يُبقيه مجرّد مادة تراثية مجتثّة من سياقها التاريخي، ولكنه يعيد إنتاجه بوصفه صوتًا ينبض داخل نسيج النص، فيتحول (المتنبي) بهذا إلى شريك فاعل في السرد وفي الحياة المعاصرة، تتكامل أبياته مع بنية النص النثرية وتحاكي قضايا معاصرة، ويغدو شعر المتنبي الذي كُتب في تاريخ مضى، صالحًا لكل زمان ومكان، يظهر هذا في النص من خلال رفع الطلبة في احتجاجهم عن البطالة **«لوحات كُتب عليها:**

عشْ عزيزًا أو مت وأنت كريم**بين طعن القنا أو خفق البنود»**[1]

[1] المصدر نفسه، ص68.

كما أن استعمال الأبيات في سياق النص لا يحدث قطيعة مع الإيقاع السردي أو خللاً في نظم الأفكار وانسيابها، بل يخدم الشكل السردي من خلال تماهيه مع الأفكار المعالجة في النص، ما يُشعر القارئ بوحدته، فلا نكاد نشعر بالانتقال من النثر إلى الشعر، فالكاتب نجح إذًا في إعادة قراءة الواقع من منظور تراثي، يدمج بين القوة الشعرية الكلاسيكية، والوعي النقدي المعاصر.

كذلك في موقع آخر من الرواية جعل الكاتب الشعر يؤدي وظيفة تواصلية داخل السرد، وذلك حين سأل عميد الشرطة (المتنبي) عن اسمه، مهنته، هويته، نسبه فأجابه بأبيات من شعره عوض أن يرد بأجوبة عادية: **«ـ الاسم؟**

ـ أنا ابن اللقاء ابن السَّخاء**أنا ابن الضَّراب أنا ابن الّطعان**

أنا ابن الفيافي أنا ابن القوافي*أنا ابن السروج أنا ابن الرّعان**

ـ المهنة؟

ـ أنا تِرب الندى وربُّ القوافي* وسمام العِدى وغيظ الحسود**

أنا في أمة تداركها الله*** به غريب كصالح في ثمود**

ـ بطاقة التعريف؟

ـ أنا الذي بيّن الإله به الـ**أقدار والمرء حيث جعله**

جوهرة تفرح الشِّراف بها**وغُصة لا تسيغها السفلة**

اسم الأب؟

ـ لا بقومي شرُفت بل شرفوا بي**وبنفسي فخرتُ لا بجدودي**

محل السكنى؟

ـ أي مـــحـــل أرتـــقـــي**أي عـــظـــيـــم أتـــقـــي**

وكـــل مـــا خـلـــق الـلـ** ـه ولـــم يـــخـــلـــــق»[1]**

فيتخطى الشعر بهذا دوره التقليدي، ليصبح وسيلة تواصلية داخل الحوار، ويستعمل كإجابات على أسئلة قانونية، بل يتخذ من الشعر وسيلة وحيدة للرد مما يُحوله إلى لغة بديلة عن لغة الواقع العادية، لغة فاعلة داخل الحوار قادرة على أن تحلّ محل اللغة النثرية، وتمنح الشخصية (المتنبي) سلطة تعبيرية تتفوق على النظام الإداري الحالي، فحين يسأل عن مهنته أو اسمه أو محل سكنه يجيب المتنبي بأبيات من شعره تتكئ على المجاز والذات المتعالية لا بأجوبة مباشرة، مما يجعلها تنتج معاني جديدة في زمن غير زمنها وسياق غير سياقها، فحين تصطدم اللغة الشعرية الجمالية العالية المجاز والبلاغة بلغة القانون والمصطلحات الإدارية فإنها تفقدها معناها الجاد، وتعيد صياغتها في ضوء شعرية تُفلت من قبضة الفضاء الإداري الصارم والسياق النظامي لتبدو اللغة الرسمية عاجزة أمام سلطة البيان والمجاز وقوة النظم الشعري ف"المتهم" يملك أدوات اللغة والتأثير ، مما يُربك رجال الأمن لصعوبة استعاب خطابه ويكشف تورط السلطة حين تُواجَه بما لا يمكن ضبطه أو تقنينه، الأمر الذي يدفع بالعميد إلى الاعتراف والتعامل مع المتهم على أنه (المتنبي) في قوله: **«سأتعامل مع الضنين على أنه المتنبي وسأجري فحص الوضعية بصفته المتنبي»**[2]

فتصير (رباط المتنبي) خرقًا بناءً يقوّض الحدود بين الأجناس الأدبية وينتج سردًا مفتوحًا على اللعب الزمني واللغوي، سردًا تفكيكيًا يهدم المألوف ويؤسس لكتابة مغايرة، حيث تتواجه وتتقابل السلطة والمؤسسة الإدارية الراهنة ذات القوانين الصارمة مع اللغة الشعرية المتمردة، مما أكسب النص إيقاعًا وإيحاءً وخلق لغة هجينة تتأرجح بين السرد والإنشاد، دون الإخلال بعضوية النص أي دون أن يُفقِد النص تماسكه أو يُعطل حركته السردية، فالقارئ لا يكاد

[1] رباط المتنبي، ص74.75.

[2] رباط المتنبي، ص75.

يشعر أنه ينتقل من شكل لآخر لأن الشعر مُدمج داخل السرد بشكل يخدمه؛ تجعله يلمس مواطن التجريب الفني في النص، الذي لا يقتصر على الشكل فقط، بل يتعداه إلى البنية واللغة، ليتحول النص من كونه وسيلة سرد إلى اعتباره أداة تفكير (نص فكري أكثر منه نص قصصي ماتع).

كما نلمح تماهي السرد مع الشعر على نحو مترابط ومتماسك في المقطع الآتي: «**كان المتنبي يمثّل الشموخ العربي، ولذلك كان من الضروري أن يُحفّظ للناشئة في ظرفية كانت العروبة واعدة، وحفظته على غرار أترابي، منذ نعومة أظافري، حفظت من الابتدائي قصيدة " ذو العقل يشقى في النعيم بعقله..." ولا أزال أذكر وأنا في الثانوي، في قرية نائية، أن طُرح علينا تحليل بيت المتنبي:**

إذا غامرت في شرف مروم**فلا تقنع بما دون النجوم أتساءل اليوم، ماذا يمكن أن يفهم تلميذ في الثانية عشر من عمره من هذا البيت، وأذكر أني حين التحقت بالمدرسة المولوية كان ممّا اختُبرنا حوله بيتًا للمتنبي نُعلّق عليه:**

أعز مكان في الدُّنيا سرجُ سابحٍ**وخير جليس في الزمان كتاب**

كنت أجد المتنبي في كل منعرج»[1]

حيث نلاحظ أن قد الشعر استُحضِر هنا كعنصر محوري لبناء المعنى وتشكيل الوعي داخل السرد، إذ تُستعاد الأبيات الشعرية من سياقات وأزمنة مختلفة في حياة السارد لتكشف عن التحولات المعرفية والثقافية وعن الكيفية التي يستوعب بها المتعلم شعر المتنبي، فالسارد حفظ أبياته في مرحلة الابتدائي حين كان الحفظ غاية في حد ذاته، ثم في مرحلة الثانوية أين يتساءل عن مدى قدرة الناشئة على استعاب معانيه العميقة، وإن هذا التوظيف يلامس قضية تربوية ثقافية تتعلق **بكيفية ترسيخ الهوية الثقافية لدى الأجيال الصاعدة**، فمن خلال

[1] رباط المتنبي، ص108.109.

هذا المقطع يعيد السارد النظر في جدوى تلقين الناشئة شعر المتنبي، الجدوى المعرفية والتربوية وهو بهذا يضع شعر المتنبي تحت مجهر التساؤل والتفكيك.

فالشعر هنا أُدرج كمادة سردية تضيء مراحل حياة الراوي،من جهة ومن جهة أخرى أداة تفكير نقدية في علاقة الفرد بالتراث وفي طريقة تلقين وترسيخ الثقافة العربية وتوريثها للأجيال، خاصة وأن شعر (المتنبي) يختزن معاني مكثفة تعبر عن الكبرياء والطموح والمجد.

كما قد طوّع الكاتب **الشعر ليحمل دلالات ضمنية** في السرد دون أن يصرح باسم القصيدة أو قائلها بل أدخل عبارات من الشعر داخل السياق النفسي للشخصيات في مثل قوله: «**...خرج المجانين في جولة الصباح، كانوا يدورون في حلقة، الواحد تلو الآخر... كان الصمت يلفّهم الحزن يشملهم، كما لو أنهم في مأتم، سوى ابن جني الذي كان يزمزم باللازمة نفسها كما لو ينادي حيًا:**

ـ يا زمان الوصل، يا زمان الوصل، يا زمان الوصل...

انبرى كافور في غضب:

ـ باركة، صدعتينا...

ـ عقب ابن جني:

ـ خلسة المختلس، ثم أخذ يردّدها»[1]

فعبارة "**يا زمان الوصل**" التي كان يرددها (ابن جني) هي استحضار ضمني لقصيدة: "**جادك الغيث**" **للسان الدين بن الخطيب** والتي مطلعها:

جـادَك الغَيـْثُ إذا الغَيـْثُ همَـى**يا زمـان الـوصـل بالأنَـدلـــسِ**

[1] رباط المتنبي، ص330.

لـم يــكُـنْ وَصـلُكَ إلا حُـلُـماً ****فـي الكَـرَى أو خِلسةَ المُختَلِسِ[1].

حيث يدرجها الكاتب بشكل رمزي عميق، وكأنها نشيد داخلي ينبعث من جرح حضاري وثقافي غائر تعانيه الشخصية التي تبكي وترثي زمناً مجيداً غابراً، يتردد صداه داخل فضاء حكائي مأزوم (فابن جني) حين يردّد: "زمان الوصل" و "خلسة المختلس" بشكل متواتر، حتى أن السارد أطلق عليها اسم "اللازمة" كأنها ترنيمة طقسية يتشبث بها (ابن جني) المجنون من فرط الوعي والانكسار، فهو يجسّد صورة المثقف الذي أُقصي إلى الهامش، لأنه لايزال يتشبث بما انقطع عنه الآخرون وكأن الوعي صار من علامات الجنون، هذا الجنون الذي يعكس سخرية مبطنة من راهن الثقافة حيث أصبح الشعر الذي كان يومًا لسان الأمة العربية ومدعاة فخرها واعتزازها ومرآة حضارتها؛ شيئاً لا يفقهه إلا من نفي خارج حدود العقل، فهذه العبارة (زمان الوصل) أشبه بترنيمة جنائزية تنعى زمناً مضى وتتلو على حطامه آخر ما تبقى منه، زمن ماضٍ ذهبي ضائع يتمثل في الأندلس كرمز حضاري وثقافي وجمالي، هذا التوظيف الذي يتم بشكل غير مباشر وعلى ألسنة شخصيات مجنونة يقوم بدور رمزي، فالمجنون هو حامل لذاكرة ثقافية جماعية يعيد تكرار "**نشيد الأندلس**" الذي نسوه العقلاء أو تناسوه وكأن الجنون وحده أصبح قادراً على استعاب مرارة الفقد، أو أن زمن الأندلس ليس من الممكن استعادته إلاّ من خلال شذرات شعرية مبتورة تتردد في مصحّ عقلي، في مشهد تغلفه الكآبة، فالمقطع يعكس فكرة ضياع الهوية الثقافية بامتياز.

يتضح من خلال تحليلنا للنص **أن الأندلس حاضرة في السرد بقوة،** كحالة رمزية مركزّية تتغلغل في نسيج السرد وتشكل جوهر الحنين والفقد في وعي الكاتب، بل هي فكرة مشبعة بالأسى تمثل لحظة حضارية كانت فيها العروبة في أوج قوتها، فالأندلس بالنسبة له جرح مفتوح لا يندمل، يعيش في وعيه كفقد دائم.

[1] عبد الحليم حسين الهروط، موشحات لسان الدين بن الخطيب (دراسة وجمع)، دار جرير للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط2، 2012، ص23.

فاستدعاء الأندلس بشكل متكرر في نص مليء بالاضطراب النفسي يخلق نوعاً من التمزق الوجودي، ما يجعل من وجودها جوهر الخطاب الثقافي الذي يسعى إليه الكاتب فهي الوطن الذي لم يعد، والتي أصبحنا نعيش بعدها في غربة لا تنتهي.

ونلاحظ تكرر حضور الأندلس في (رَواء مكّة) وأعمال أخرى للكاتب (حسن أوريد)، حيث تستدعى كفضاء للحوار الثقافي والمواجهة الحضارية وكفكرة حية تتغلغل في بنية السرد؛ كاستعارة لفقدان الذات وجرحاً داخلياً للمجد الضائع، لا كمجرد خلفية تاريخية.

ففي (رَواء مكّة) تُستحضر في لحظة انهيار خلال رحلة حاسمة بين الدين والسياسة وبين المثقف والسلطة، حيث نلاحظ توظيفه العميق والدقيق لموشحة: **(جادك الغيث)** وخاصة لازمتها الشهيرة "**يا زمان الوصل بالأندلس** "في قوله: «**زمان الوصل بالأندلس...أجوب ربوع الفردوس المفقود ربيع 2007، فلا أقوى على حِمى إسبانيا، وأنا لا أتكلم الإسبانية، بلا هادٍ ولا دليل، هناك بإشبيلية وبقرطبة والمطر يسّاقط مدراراً، وبنفسي غُصّة.**

أنا حزين وجريح، لم يكن أساي من أجل الأندلس، كان من أجل نفسي الجريحة، قوبلت بالإهانة في مسرى عملي كوالٍ بمكناس، لأنني ارتضيت حياة الجاه والسلطان وخلتُني جزءاً من منظومة، لقد قرأت كتباً كثيرة ولم أعِها (...) هل كنت أستطيع أن أدرك فحوى الآية الكريمة ﴿إِنَّ ٱلۡإِنسَٰنَ لَيَطۡغَىٰٓ ۝٦ أَن رَّءَاهُ ٱسۡتَغۡنَىٰٓ ۝٧﴾[العَلَق: ٦ - ٧]. وهل كنت لأدرك تتمتها ﴿إِنَّ إِلَىٰ رَبِّكَ ٱلرُّجۡعَىٰٓ ۝٨﴾[العَلَق: ٨]؟ كانت بذهني غشاوة لأنفذ إلى ذلك كله»[1]

وهو لا يستدعيها **كاستشهاد شعري مباشر**، بل مضمّنة في النسيج السردي، وكأن العبارة صادرة من صوت داخلي تتصاعد من لا وعي الراوي لتبوح عن أزمة نفسية ووجودية وثقافية مركبة، ويسخّرها للدلالة على لحظة مجيدة من التناغم بين الهوية والكرامة التي

[1] رواء مكة، ص71.72.

أصبحت مغّيبة في الواقع العربي المعاصر، لتتحول الأندلس إلى استعارة للذات الممزقة، ونوستالجيا إلى الوقت الذي كان فيه الفرد العربي المسلم والمثقف معزز مكرم، فيقدّم بهذا الأندلس بوصفها فضاء يعكس أو يعبّر عن حالته النفسية في لحظة انهزام وعجز شديد حين يقف في ربوع إشبيلية وقرطبة عاجزاً عن اتقان اللغة من أجل التواصل، في تقاطع رمزي مع عجزه عن فهم ما جرى في حياته المهنية وعلاقته مع السلطة، أو حتى فهم الكتب التي طالما قرأها، فعبارة "**يا زمان الوصل**" هي مقطع من موشحة أندلسية تعتبر حسرة على القطيعة مع الإرث وهي لا تذكر كاملة أو تُنسب لقائلها، بل تتسرب في السرد وكأنها روح لغوية تهمس بين السطور لتقول ما لا يستطيع الراوي أن يفصح به.

هذا **التوظيف الشعري** يتقاطع بقوة مع اللحظة النفسية التي يمر بها الراوي، لحظة شعوره بالغربة في إسبانيا وفي نفسه وحياته حيث أصبحت الأندلس مرآة لهذا الضياع لذلك نعتها "**بالفردوس المفقود**"؛ وانعكاس لحالة مثقف عربي تتقاذفه صراعات الداخل والخارج.

ولهذا فإن حضور الأندلس في سرد (أوريد) ليس طارئاً سردياً*، وإنما هي سمة ثابتة في تجربته الأدبية والفكرية لأنها تمثل الأندلس لحظة كمال حضاري للأمة الإسلامية العربية، وبالتالي فإن استحضار قصيدة "**جادك الغيث**" لا يقرأ هنا إلّا باعتباره تعبيراً عن الذات وترجمة لفقدان الانسجام بين الانسان ومكانه بل وتاريخه ككل وهي نقطة مركزية في السرد لأنها **تجعل من الشعر بمثابة اللاوعي الثقافي للسارد**، ف(أوريد) استدعى الشعر لا ليُطرب به القارئ، بل ليُحمّله بمعاني رمزية لا يمكن فهمها والاحساس بها إلّا بالشعر.

* وللكاتب وقفات عديدة مع الأندلس، إذ طالما استحضرها واستحضر سكانها الذين تحولوا بسبب انهيار تاريخي من مسلمين إلى موريسكيين، نذكر منها: زفرة الموريسكي، ربيع قرطبة، زينة الدنيا...

يُظهر (حسن أوريد) استحضاراً بارعاً للشعر كوسيلة للتعبير عن مشاعره مستفيداً من قوة اللغة الشعرية في نقل الأفكار، فيستحضر في سياق حديثه عن فقدان أخيه قصيدة "**عبث الحياة وباطلها**" (لإبراهيم المازني) في قوله:

«كنت أرمق السماء كانت دكناء، ولم يكن من نور ينبعث منها...كان الفراغ، وهل يُرضي السماء هذا الذي نبلو؟ إن كانت السماء لا تسمعنا فلَكم هي عبث الحياة، وهل نواجه صروفها برفع أبصارنا إلى السماء؟ أفلا نضل إذّاك؟»[1]

والتي يقول فيها:

تبغي حياة لا تُحسُّ صروفها**وتذمُّ طول تصوُّبٍ وتصعُّدِ**

لهفي عليك وقد تخالجك الأسى**وعليَّ من خلق الهموم الأوغد**

وكأنما كتب الزمان حياتنا**بدمٍ كحاشية الظلام الابرد**

قد كنا أومِنُ بالحياة وطيبها**في ظل أيام الشباب الابرد**

فاليوم أكفر بالنعيم كأنني**أعمى يظل بما به قد يهتدي**

وأروح أجني الشوك من مقلم**ولكم قطفتُ جنى الغصون الميد**[2]

هذه القصيدة التي يجد فيها السارد صدى وقوة تمثيل لمشاعره فهي تعكس مشاعر الأسى واليأس ففي هذه اللحظة الخانقة من الحياة يبحث السارد عن أثر لأخيه الغائب لكنه لم يجد سوى الفراغ، لقد فقد أخاه وشيئاً من نفسه مما شكل قطيعة شعورية مع الطفولة والماضي، مع المسجد الذي تحوّل إلى فراغ صامت والسماء التي أصبحت مُؤْصَدَةٌ لا تستجيب أو ترأف هذا ما جعله يرى أن الحياة تمضي عبثاً، فتأتي القصيدة أداة تعبيرية

[1] رواء مكّة، ص22.

[2] إبراهيم عبد القادر المازني، ديوان المازني، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، 2012، ص 213.

تُجسد حالته النفسية وتعبّر عن مرارة التجربة التي يمرّ بها، هذا الشعور بالضياع والفراغ الروحي يتوازى مع مشاعر الشاعر حيث يُعبر في قصيدته عن فقدان الأمل في الحياة، والبحث عن معنى في عالم لا يمنحه سوى الخيبة والتساؤل عن جدوى الصبر والتحمل في قوله:

ماذا يُفيد تسخُّطي وتبرُّمي**بالعيش أم ماذا يُفيد تجلدي**[1]

فهذا البيت الذي يُفصح عن حالة يأسٍ شديد حيث لا الرفض يُخفّف من وطأة الألم، ولا الصبر والتحمّل يفضيان إلى الراحة، وكأن كل ردود الأفعال باتت تتساوى في عبثيتها وتبرز الحياة بوصفها سجن خانق لا تمنح خلاصاً مما يفضي إلى شعور باللاجدوى؛ يتناغم تماماً مع حالة السارد الممزق بين خذلان الواقع وخيبة الأمل، فلا يجد في السماء عزاءً يطمئن قلبه المفجوع.

فاختيار الكاتب لهذه القصيدة تحديداً يمثل تناصاً واعياً مع تجربة شعرية سابقة تحمل نفس الانكسار وكأنه وجد في كلمات القصيدة ما يوصل صوته، فهو قد استعان بالشعر ليحمل عنه ثقل الألم، وعبارة "**فلَكم هي عبث الحياة**" تُشكل منعطفاً تأويلياً ودلالياً مهماً إذ تتماهى تماماً مع عنوان القصيدة "**عبث الحياة وباطلها**" مما يعزز الارتباط البنيوي والدلالي بين النصين السردي والشعري، ويجعل النص السردي يتكئ على تجربة شعرية سابقة تُكثف مشاعره ويوصلها إلى المتلقي بأثر مضاف فالكاتب يستعين بها ليوصل إلى المتلقي حجم الخيبة والألم والبحث عن معنى لكل ما يحدث له.

وبالتالي فإن استدعاء (أوريد) لهذه القصيدة هو نوع من إعادة إنتاج التجربة الإنسانية ضمن قالب سردي حديث يُعيد إحياء القصيدة لا بوصفها نصاً شعرياً فقط، بل كنبض حي يتقاطع مع الحياة المعاصرة، فحين يوظف السارد بيتاً شعرياً يجاري إحساسه بالخذلان،

[1] إبراهيم عبد القادر المازني، المرجع نفسه، ص213.

فإنما هو يعلن أن خيبته ليست فردية وإنما إنسانية، هذا ما يُعتبر تجريب فني يُثري النص ويمنحه عمقاً إضافياً، فتصير القصيدة جزءاً من النسيج السردي تعزز من فهم القارئ لحالة البطل النفسية وتفتح أمامه آفاقاً للتأمل والتفكير في معاني الوجود وتجعله يتفاعل مع التجربة الروحية للسارد، وكذلك تُرسخ عمق السرد وتضفي عليه بُعداً فلسفياً، كما أنه استدعاء يربط الذات بتراثها العربي ويغذّي شعور الانتماء والهوية، كما أنه يُفعل حضور الماضي لخدمة قضايا حديثة.

ونستطيع أن نلتقط توظيف الشعر بسهولة في المقطع الآتي: «**يرخي الليل سجوفه على الزاوية وقد أخذ الوسن يزحف إليها**»[1]، فهو يستحضر هنا صورة بلاغية مستلهمة من الشعر الجاهلي، وتحديداً من بيت امرئ القيس الشهير:

ولَيلٍ كـمَوْجِ البَحرِ أرخـى سُدُولَهُ**عَلـيَّ بِأَنْـواعِ الـهُـمومِ لِيَـبتَلِـي**[2]

هذا البيت الذي كرّس صورة الليل بوصفه كياناً حسياً، يُسدل ستائره على الذات المنهكة والمثقلة بالهموم؛ يُستدعى في عبارة "**يُرخي الليل سجوفه على الزاوية**" فرغم اختلاف الصياغة إلّا أن الصدى الشعري واضح، مما يعكس إدراجاً واعياً وذكياً للتراث الشعري العربي كاشفاً عن حسّ بلاغي وجمالي مرهف ينتج عنه أسلوباً فنياً يمزج بين السرد والتشكيل الشعري، ويستبطن روح الشعر الجاهلي ويُعيد بعثه داخل سياق سردي تأملي.

فالليل في كلا النصين يُمنح طابعاً ديناميكياً فاعلاً كأن له يداً تلقي السُّجف (الستائر أو الحُجُب) على المكان (الزاوية) في السرد والتي تبدو في وصف أوريد هادئة يُضفي عليها الليل جواً من التأمل والعبادة والسكينة؛ وعلى النفس في النص الشعري لأن الليل فيه مرادف للابتلاء والهمّ، كأنه بحر يغمر الشاعر بأنواع من الكآبة والوحشة مما يدل على سُلطته

[1] رواء مكّة، ص174.

[2] محمد بوزواوي، الوَجيزُ في شرحِ المعلَّقاتِ العَشرِ، دار هومة للطباعة، الجزائر، 2013، ص61.

وهيمنه الليل على الذات الشاعرة، إذن فالنصان يتقاطعان في الصورة البلاغية والوظيفة التعبيرية، حيث الليل ليس ظرفاً زمنياً عابراً، بل مساحة شعورية تتكثف فيها المشاعر فالظلام في كليهما معنوي (الليل يتحول في كليهما من إطار زمني إلى فضاء شعوري)، ومن خلال هذا التشكيل المجازي يضفي (أوريد) بعداً شعرياً على تجربته الفكرية ويجعل من اللغة مجالاً للتجريب والتكثيف الجمالي ذلك أنه بهذا التوظيف أحال سرده إلى ميراث شعري، منحه بعداً تاريخياً وجمالياً، يتبيّن لنا من خلال ما سبق أن (حسن أوريد) يمتلك براعة فنية في تطويع الشعر داخل بنية سردية معاصرة حيث استطاع أن يظهر قدرة فنية على إدماج لغة الشعر في نسيج السرد لا من خلال الوزن والقافية، بل عبر التخييل والصورة البلاغية والإيقاع الداخلي.

فالشعر في الروايتين ليس حشواً عابراً في نسيج السرد وإنما يأتي ليشكّل جسراً بين التجربة الذاتية والمعنى الجمالي، إذ يستحضره الشاعر كضرورة وجدانية حين تعجز اللغة السرية عن إيصال المعنى أو حين تكون قاصرة عن ذلك فينفتح النص الروائي على الشعر بوصفه ملاذاً روحياً وبوابة للتأمل الوجودي تتماهى فيها الذات مع القصيدة

2-2: توظيف المصنفات الأدبية:

يُعد تضمين المصنفات الأدبية كمرجعية فنية وفكرية من أبرز ملامح التجريب في الكتابة المعاصرة، لما ينطوي عليه من وعي معرفي واستثمار جمالي يُحيل إلى فهم أعمق للتاريخ أو التراث الأدبي بوصفه مادة حيّة قابلة لإعادة التشكيل داخل النص «ولما كانت الرواية تمثل ذلك الجنس الأدبي المنفتح على سائر تشكّلات الفعل الإبداعي في شتّى صوره: التراثية منها والمعاصرة، المحليّة منها والعالمية والقادر على التفاعل معها عبر أشكال متعدّدة من التعالق النصي، تعكس اختلافاً في المرجع وتنوعاً في الرؤية من كاتب

لآخر فإنها تبقى مقبلة دوماً على التجريب»[1]، بوصفه جوهراً من طبيعتها وبنيتها لا يتوقف عند حدود الشكل وإنما يمتد إلى المضامين، والأساليب والمرجعيات، وآليات التلقي... في هذا الإطار تكون الرواية فضاءً حوارياً تندمج فيها الأصوات وتتشابك فيها المرجعيات، بما يخدم التحولات الفكرية التي يعيشها الكاتب المعاصر؛ ومجالاً خصباً لاستحضار المصنفات الأدبية بوصفها عناصر حية يعاد كتابتها وفق منظور معاصر.

وهذا ما نلمحه بوضوح في (رواء مكّة) حيث يدرج الكاتب مجموعة من المرجعيات الفكرية والدينية والأدبية العربية وحتى الغربية منها، ممزوجة بتجربة ذاتية في بناء سردي مفتوح يجمع بين التأمل الروحي والطرح الثقافي، مما يمنح النص بعداً تجريبياً واضحاً ويجعله مثالاً حياً في قدرة الرواية المعاصرة على احتضان المرجع التراثي وتحويله إلى فعل إبداعي حيّ، ففي أحد المقاطع مثلاً يستدعي الراوي **فكرة العبث عند سارتر وكامو** ويعيد تأملها من موقع ذاتي متأزم فيقول: **«عدت لكتابات العبث لسارتر وكامو أقرؤها من جديد، وجدت فيها ضالتي، ينبغي أن نقبل الوجود كما هو، لأنه بلا معنى... ينبغي أن نرفع الصخرة كما يفعل سيزيف، بلا تأفُّف، ينبغي أن نتصوره سعيداً كما يقول كامو في كتابه الإنسان المتمرد.**

وكيف يكون المرء حرّاً وأغلال الدين تُوثقه؟ وأردت أن أنتشل مَن حولي...»[2]

فحين يتحدث الراوي عن عودته إلى كتابات العبثيين (سارتر وكامو) فهو لا يفعل ذلك بدافع الترف العقلي أو الرفاهية الفكرية، بل يتجاوز البعد الثقافي الزخرفي أو الإحالة المعرفية السطحية ليغدو بنية عضوية داخل التجربة السردية تُعبر عن تمزق داخلي وأزمة وجودية حادة عاشها الراوي عقب فقده لأخيه، وفي ظل هذا الشعور تتلاقى التجربة الشعورية الذاتية مع أفكار كامو العبثية، حيث وجد الراوي نفسه ملقى في عالم لا يقدم له إجابات، تماماً

[1] بوشوشة بن جمعة، التجريب وإرتحالات السرد الروائي المغاربي، ص103.

[2] رواءُ مكّة، ص25.

كما يفعل (سيزيف) في الأسطورة التي أعاد (كامو) تأويلها كرمز للوعي الإنساني الذي يتمرد على العدم بفعله رغم إدراكه لعدم الجدوى، فالراوي الذي شعر أن الدين تركه يتخبط في أسئلته وجد في هذا التصور الفلسفي العبثي متنفساً وهو ما يظهر في عبارته " وكيف يكون المرء حراً وأغلال الدين توثقه؟"، إلا أن هذا الطرح ليس موقفاً نهائياً فالنص بوصفه سردية تحوّل يُدرج هذه المرجعيات ضمن مسار تطور الشخصية لا ضمن موقف إيديولوجي ثابت.

فالراوي لا يستدعي سارتر وكامو كسلطة معرفية تهيمن على السرد، بل تخلق فضاءً حوارياً حيث تتحاور الذات مع نصوص الآخر، وتعيد تأويلها على ضوء تجربتها الخاصة، فالنص يدرج الفكر الفلسفي ليعيد انتاجه من موقع المساءلة ويدمجه في رؤية أوسع، قادرة على تخطي العبث إلى المعنى، وهنا تبرز عبقرية التوظيف حيث تصبح المصنفات جزءًا من نسيج التطور السردي والفكري تُستدعى لا لتُكرّس، بل ليحاورها النص ويعيد صياغتها ضمن رؤية أكثر اكتمالاً.

وعليه يمكن القول إن (رواء مكّة) ليست فقط رحلة تحول روحي، بل أيضاً نصاً تناصياً بامتياز، يكتب ذاته من خلال تفكيك النصوص المرجعية وإعادة تركيبها في ضوء تجربة إنسانية، فتصبح رحلة الحجّ مساراً معرفياً ووجودياً يمر عبر هاوية العبث ليبلغ شاطئ المعنى، **فالإحالات المرجعية استعملت بشكل يخدم السرد عضوياً فهي فاعلة في بناء الشخصية ومسارها**، فكل إحالة مرجعية أو قول منسوب لصاحبه في النص لا يُعد استطراداً منفصلاً، ويتجلى هذا بشكل واضح في المقطع التالي: «**قرأت أدبيات طه حسين، عن بدايات الإسلام: على هامش السيرة والشيخان والوعد الحق، والفتنة الكبرى...أبصر هذا العبقري مالم يبصره المبصرون، لأن بالعقل يبصر الناس، وتحولت لفترة إلى لزوميات أبي العلاء ورسالة الغفران، ثم قرأت أدبيات الماركسيين العرب ومنهم حسين مروة في الاتجاهات المادية في الإسلام، ومحسن عامر والطيب تيزيني، وكتابات عبد الله العروي**

والجابري، ثم أكببت على قراءة المستشرقين، مكسيم رودنسون، ووات... كذب الظن لا إمام سوى العقل كما يقول المعري، ولا هادي سوى الغرب أقول»[1]

وهذا الأخير لا يمكن فهمه على أنه سرد توثيقي للقراءات فقط، فإدراج المعري وطه حسين والعروي...لا يتم بوصفهم مراجع جاهزة، بل مراحل فكرية تم اجتيازها والاصطدام بها في رحلته، وهذا ما يتقاطع مع طرحته **(جوليا كريستيفا)** التي ترى «أن كل نص عبارة عن لوحة فسيفسائية من الاقتباسات»[2]، تتداخل فيه النصوص لا بوصفها وحدات قائمة بذاتها، ولكنها أصوات تتشابك لتشكّل خطاباً مركباً يزعزع مركزية النص الأحادي، فتنقلب بهذا المصنفات إلى أدوات للتفكيك والتحليل، ويتحول الراوي من مستهلك للمرجعية إلى مفكّك لها، ثم إلى مفكر لموقعه فيها، فيتغير حضورها في الرواية من موقع التأصيل والتثبيت إلى موقع التجاوز، فهي ليست غايات فكرية بقدر ماهي محطات تتكامل مع غاية السرد في فضح محدودية هذه الأفكار والمذاهب، ما يمنح النص عمقاً تركيبياً ويحوله إلى نص متعدد القراءات، يجعلنا نتتبع أثر النصوص الأخرى فيه وكيفية تفاعلها مع بنية التحول الشخصي، وسبب اختيار هذه النصوص دون غيرها.

ونص (رواء مكّة) انزاح من مجرد حقل تراكمي للإحالات إلى حقل تفاعلي يعيد السارد من خلاله تتبع مراحل تحوله المشبعة بأصوات الذين مرّوا قبله، لا ليقلدهم وإنما ليحاورهم ويعيد تأويل أفكارهم من جديد، وهذا ما يجعلنا نلمح التوظيف الخلاق للمصنفات في النص بوضوح، فهي لا تُستخدم كعنصر خارجي دخيل على السرد، بل يندمج فيه بسلاسة تخدم البناء الفني وتُقوي المعنى دون أن تُحدث نشازاً في الإيقاع السردي أو تفككاً في وحدة النص، فالسارد وهو ينهض بتجربته الفكرية والروحية لا يستعرض الكتب التي قرأها

[1] رواء مكّة، ص26.

[2] بوبكر غرابي وسعيد تومي، مقاربة نظرية في تقنية التناص، مجلة القارئ للدراسات الأدبية والنقدية واللغوية، مج04، عدد03، 30سبتمبر 2021، جامعة البليدة، ص70.

استعراضاً تقريرياً، فتأتي الإحالة مندمجة في سياق التأمل، منسوجة في نسيج الوعي المتحوّل، لذلك لا نكاد نحس أنها أُقحمت إقحاماً أو أنها فرضت على النص من الخارج ما يجعل توظيفها جزءاً من الضرورة السردية لا من الترف الثقافي.

فحين يستعرض السارد مشهداً من مؤتمر عدم الانحياز عام 2003، ويصف حال الخطاب العربي بالتفكك والعجز واللحن في اللغة؛ فإنه يفعّل خلفيته الفكرية لتحليل هذا الانهيار الحضاري عبر استدعاء مصنفات بعينها تماهت مع السرد وأضفت عليه أبعاداً تشخيصية معمّقة بقوله: **«مؤتمر عدم الانحياز، فبراير 2003، أسمع للعرب الأقحاح خُطبهم وهم يَلحنون، بل يُخطئون حتى في تلاوة القرآن الكريم...أما مضمون الخطب فبلا نكهة، عرب أقحاح يجهلون لغتهم لِم؟ لقد تعرضوا لعملية فسخ...وهي الحالة التي رصدها الأديب عبد الرحمان منيف في عمله الضخم مدن الملح، أو الديبلوماسي الهولندي مارسيل كوربر شوك في كتابه البدوي الأخير، القبائل البدوية في الصحراء العربية، إلّا أن المسألة أعمق من أن تنسحب على عرب الجزيرة، بل هي قاعدة اجتماعية وقف عليها ابن خلدون حينما تنأى الشعوب عن بيئتها وتأخذ بنصيب من الحضارة (بمصطلح ابن خلدون وهو يعني الترف)»**[1]

فقد أحال إلى "مدن الملح" لعبد الرحمان منيف، باعتبارها عملاً روائياً يرصد تفكك البنية الاجتماعية العربية نتيجة الطفرة النفطية والارتهان لقيم الاستهلاك، مما جعل الانسان العربي يفقد انتماءه إلى لغته وثقافته، كما استدعى كتاب "البدوي الأخير" لمارسيل كوربر، بوصفه شهادة أنثروبولوجية توثق التحول من البداوة إلى التمدن، وما رافقه من تآكل في المنظومة القيمية، كما ضمن فكر ابن خلدون في موضوع العصبية والترف.

[1] رواء مكّة، ص51-52.

وتعتبر هذه الإحالات امتداداً لدورة حضارية تقود إلى الانهيار وتفقد أسباب الصعود حين تنغمس المجتمعات في التبعية وتفرط في لغتها لأن اللغة هي مخزن الذاكرة ومفتاح الهوية الحضارية، فالسارد لا يتوقف في هذا المقطع عند رصد الأخطاء اللغوية بوصفها عيوباً شكلية، بل يطرحها كأعراض لانقطاع عن الجذر الحضاري، نتيجة التفريط في أدوات التعبير عن الذات، ذلك أن فقدان اللغة هو انسلاخ تدريجي عن التراث الذي تشكلت الأمة في كنفه، فحين تختزل اللغة في وظيفة خطابية، ويتحول الكلام إلى طقوس خاوية كما في المؤتمرات السياسية فإن هذا يُبشر بدخول المجتمع في تلف ثقافي وحضاري.

وعليه فإن هذه المصنفات تماهت مع السرد بوصفها أدوات تحليل وتأويل، توضح للمتلقي المعنى وتمنحه قاعدة تفسيرية تتجاوز ظاهر الحدث إلى أخطار حضارية وتاريخية أكبر، وتمكنه من الإمساك بأسباب الانهيار العربي ويجعل من السرد مساحة مفتوحة للحوار.

هذا، ولا تخلو (رواء مكّة) من استحضار وإدراج المصنفات الفكرية والفلسفية والدينية...التي لا يسع المقام لذكرها جميعاً فقد جاءت متعدّدة ومتنوّعة، وكلها اندمجت داخل السرد بوظائف مختلفة، منها ما ساعد على مساءلة الذات، ومنها ما شكّل خلفية معرفية ويمكن إحصاء أهم هذه المصنفات والوقوف على دلالتها في الجدول الآتي

المصنف/المؤلف	النوع/المرجعية	الصفحة	الدلالة/ الوظيفة السردية
هكذا تكلم زرادشت/فريديريك نيتشه	فلسفة أخلاقية رمزية وجودية	28	نقد فئة متعبي الذباب الذين يفسدون الفكر واللغة باسم القيم، في توازٍ مع خيبة السارد

الطريق إلى مكة/ليوبولد فايس	سيرة روحية/ تحول فكري	29	نموذج للرحلة من الغرب إلى الإسلام، يلهم السارد نحو تجاوز التمرد إلى الإيمان.
فيض الخاطر، فجر الإسلام/ أحمد أمين	فكر إسلامي تنويري إصلاحي	61.60	استلهام لرؤية وسطية عقلانية في فهم التراث، توازن بين العقل والنقل في لحظة التحول
تاريخ الأصولية/ لكارين أرمسترونغ	نقد دينيي/ قراءة غربية حديثة	125	محاولة لفهم صعود الحركات الدينية المتطرفة من منظور غربي
العروة الوثقى/ جمال الدين الأفغاني	فكر نهضوي/مقاوم للاستعمار	128	استدعاء لفكرة الإصلاح الإسلامي
رسائل النور/ بديع الزمان النورسي	فكر إيماني روحي معاصر	148	تجسيد للتحول من الفكر الجدلي إلى الإيمان العميق المستبصر، هو دعم لمسار التعافي الروحي
دلائل الخيرات/ سليمان الجزولي	تصوف/ أوراد روحية	186	التعبير عن الذروة الروحية في الرحلة، تجلِّ للعودة إلى الإيمان القائم على المحبة

كما تُعد رواية (رباط المتنبي) نموذجاً بارزاً للأدب الفكري حيث يتداخل السرد مع التأمل المعرفي، ومن أبرز سمات هذا العمل توظيفه الغني والدقيق لمجموعة من المصنفات المتنوعة، كأدوات بنائية تخدم السرد وتُدعم فكرته المحورية المتمثلة في العلاقة بين التراث والحداثة، العقل والإيمان، مثل استحضاره لكتاب "**علم الأخلاق**" **لباروخ سبينوزا** كبنية تأملية حاكمة لطبيعة السرد ولأسئلة الرواية في قوله: «**هو الرابط بين عقلانية ديكارت وفلسفة الأنوار، وهو المرحلة الأساسية للانتقال من مؤثرات الفكر الغيبي إلى الفكر الموضوعي، من خلال القراءة الفلسفية التي أجراها للتراث اليهودي، كان هذا الجانب ما يهمني من**

دراستي لسبينوزا من خلال كتابه علم الأخلاق (...) كان مغرياً أن نجري مطابقة ما بينه وبين ابن رشد في فصل المقام، كانت تسكنني فكرة مفادها أن نبتة سبينوزا تحمل أريج الأندلس»[1]

حيث يظهر في هذا المقطع أن استحضار الراوي لكتاب (سبينوزا) يعتبر ذروة فكرية في مسار السرد، حيث لا يُقحم في السرد بوصفه مرجعاً فكرياً دخيلاً، بل باعتباره يحاكي قلق السارد المعرفي وانشغاله بسؤال التحرر من سلطة الهيمنة التراثية دون السقوط في الاستلاب الحداثي، فالسارد وهو يُعيد طرح أفكار (سبينوزا) ينظر إليه كمفصل حاسم في تشكل فكر التنوير، وكحلقة وصل بين عقلانية ديكارت وبين انبثاق المفهوم الحديث للحرية والفكر، فهو لا ينظر إليه كمفكر غربي بالمعنى الجغرافي وفي هذا السياق لا يكون استدعاء كتاب (سبينوزا) تمجيداً لرجل الأنوار، وإنما إعادة تفكير في إمكانية إجراء إصلاح ديني وفكري في العالم الإسلامي شبيه بما فعله (سبينوزا) دون أن يستنسخ المشروع أو يُختزل بل يكيف حسب مجتمعنا وديننا.

في هذا السياق أجرى الراوي مقارنة بين (سبينوزا) و (ابن رشد) ولهذه المقارنة خلفية دلالية، فكما قام (سبينوزا) بقراءة تأويلية للنص الديني اليهودي من أجل فتح أفق عقلاني جديد، قام (ابن رشد) كذلك داخل المنظومة الإسلامية ـ في فصل المقام ـ بمحاولة تأصيل توافق بين الفلسفة والشريعة، و**كأن الراوي أراد أن يقول: في تراثنا العربي أدوات تنوير ولكنها لم تستثمر كما ينبغي**، ولذلك فالقضية المطروحة هنا في إمكانية **المصالحة بين التراث والحداثة** ذلك أن التراث ليس خصماً للحداثة، بل مكوناً من مكوناتها وهذا من خلال استعادته نقدياً وقراءته بعين عقلانية ترى بأن التحرر لا يعني نفي التراث، بل تحريره من التفسيرات المغلقة، كما تتجلى في تأملات (سبينوزا) الذي يقدمه الراوي على أنه امتداد "لتربة الأندلس" العقلانية التي جمعت بين الفلسفة والدين، كما جسدها ابن رشد، وبن باجة،

[1] رباط المتنبي، ص48.

وبن طفيل، وهو بهذا لا ينقل فقط أفكار (سبينوزا)، وإنما يحاول توطينها في فضاء إسلامي أندلسي ويقارنها بما آل إليه حال الفكر العربي.

كذلك يظهر (حسن أوريد) في موضع آخر من الرواية براعة فنية لافتة في توظيف مصنفات أدبية وفكرية ثقيلة ذات حمولة معرفية عالية داخل نسيج سردي متشابك يجمع بين البوح الشخصي والتأمل المعرفي، وبين استدعاء الذاكرة الفردية والانفتاح على التراث الإنساني؛ باعتبارها ذخيرة ثقافية تسهم في تشكيل رؤيته للهوية والانتماء في قوله: «**ليس المتنبي شاعر اللفظ الجزل، والقصيد الفخم، والمحسنات البلاغية، والحكم المدرسية كما ذهب ريجيس بلاشير، بل شاعرا إنسانياً، هو من أسدى اللغة العربية نياشين المجد (...) قرأت اعترافات القديس أغسطين والحمار الذهبي لأبوليوس كلاهما امتزاجا من وجداني (...)كنت قرأت قولاً لـ: ت. س. إليوت، على أن التراث ليس تكراراً لما مضى ولا نسجاً عن منوال، وأن الأديب الغربي يحمل ميراث الإلياذة والأوديسة، ودانتي وشكسبير ومونتيني، (...) بشرى ليس قريناً فقط، ألم أقرأ معها شعر ابن زيدون، وطوق الحمام، واستعنت بها في التنقيب عن تراث ابن باجة، رأس الفلسفة العقلانية الأندلسية**»[1]

هذا المقطع يحمل طابعاً تأملياً ثقافياً، يؤدي وظيفة مزدوجة في السرد: أولها إبراز الهوية المركبة للسارد، والتأكيد على رؤيته للتراث بوصفه عنصراً حياً متجدداً لا ماضياً جامداً، كما تأتي هذه المصنفات مشبعة بالدلالات موصولة بسياق وجداني وسردي يخدم الفكرة الشاملة للرواية المتمثلة في الامتزاج لا الإقصاء، الانفتاح لا التعصب.

فحين يُشير الكاتب إلى "**اعترافات القديس أغسطين**" التي تحمل بعداً سيرياً وروحياً عميقاً، ذات أصول أمازيغية، فإنه يعكس جانباً من هوية الكاتب الذي يرى في أغسطين امتداداً لتراثه المغاربي، أي أنه يعكس البعد الروحي الأمازيغي في تكوين الكاتب، كما أنه

[1] رباط المتنبي، ص181-183.

رمز للتأمل والبحث عن الذات، كما أن استحضار "**الحمار الذهبي لأبوليوس**" بوصفها نصاً سردياً رمزياً وهو أحد أوائل الأعمال الروائية التي تنسب للأدب العالمي وهي تمثل أيضاً التراث الأمازيغي الكلاسيكي، وهذا ما يعكس انفتاحاً على موروث عالمي لكنه متجذر في الذاكرة الأمازيغية، ما يدل على أن الكاتب مع التراث المقتصر على اللغة العربية فحسب، بل كنسيج ثقافي واسع تتداخل فيه اللغات والرموز والأساطير والواقع.

ويستكمل الكاتب هذا التصور حين يدرج مجموعة من الأعمال الغربية الكبرى "**كالإلياذة والأوديسة" لهوميروس، و"الكوميديا الإلهية" لدانتي**، كما استحضر أعلاماً من التراث الغربي **(أعمال شكسبير ومقالات مونتيني)**، وهم أعمدة التراث الادبي الغربي يمثلون التنوع بين الملحمة والشعر والمسرح والفكر، مستشهداً بقول **(إليوت)** حول التراث ليؤسس من خلاله لفكرة أن الأديب الحقيقي لا يستطيع قطع الصلة بتراثه، لأن هذا التراث ليس سجناً، بل مكملاً وهو يستعين به ليوضح أنه كما لا يمكن للغربي أن يُبدع إن تخلّى عن (هوميروس وشكسبير)، كذلك لا يمكن للعربي أن يبدع إن قطع الصلة مع تراثه وأعلامه.

كما أعاد السارد تقديم **(المتنبي)** في هذا المقطع، بكسر النمطية في النظر إليه وأكد أنه شاعر يحمل هماً إنسانياً وهو جزء من الهوية العربية، شاعر يتحدث عن جوهر الوجود وصراع الذات، وفلسفة الكبرياء، مما يجعل حضوره يخدم السرد عبر إعادة الاعتبار لرموز التراث العربي ودمجها في تصور حداثي عابر للأزمان، لا شاعر اللفظ الجزل والقصيد الفخم كما ذهب إليه المستشرق **(ريجيس بلاشير)**، فالكاتب هنا لا يرضى بالتلقّي الجامد لصورة المتنبي كما صاغتها القراءات الاستشراقية، التي قزمت تجربة المتنبي على مجرد صناعة لغوية فهذه القراءة تُسطح المتنبي وتبقيه حبيس الفخامة الشكلية، فيقدم الكاتب إعادة تأويل للمتنبي متجاوزاً الصورة التقليدية المأخوذة عنه معتبراً إياه نموذجاً حياً للتمثل الخلاق للتراث، وأحد الرموز القادرة على الفناء، هذا الشاعر الذي عبر الأزمان، ويعتبر تأويل

السارد هذا من مظاهر التمرد الواعي على الرؤية الاستشراقية أو بمعنى أصح على القراءة الاختزالية الاستشراقية للمتنبي.

أما عن استدعاء **التراث الأندلسي**، بشعر **ابن زيدون**، وكتاب "**طوق الحمام**" لابن حزم، وتراث **ابن باجة**، فهو يجسّد امتداداً لهذه الرؤية الشمولية للتراث فالأندلس هنا حالة رمزية تمثل التعدد والتفاعل الحضاري، وهي إحدى الركائز الأساسية في هوية الكاتب الثقافية.

ومن هنا تتجلى براعة الكاتب في تقديم التراث، بوصفه منظومة حيّة قابلة للتمثل والتجدد، فالسارد قد حوّل هذه المصنفات من مجرد كتب مصفوفة في رفوف المكاتب إلى أدوات سردية وشعورية تُثري النص، ويجعّل منها معماراً دلالياً وفلسفياً يعكس تجربة مثقف مغاربي معاصر.

ما جعل النص يتميّز ببنية سردية تجريبية تتجاوز النمط التقليدي في استدعاء المرجعيات الثقافية، حيث تبرز **أولى مواطن التجريب** في **كسر ثنائية المركز والهامش**، ذلك أن السارد يضع "الاعترافات" "والحمار الذهبي" في صدارة الاستشهادات متقدمين على "المتنبي" "وشكسبير" في إشارة منه إلى مركزية التراث الأمازيغي (وفي هذا التصنيف والمفاضلة تناص واضح مع ما فعله المعرّي في رسالة الغفران والذي سنتطرق إليه في العنصر الموالي من توظيف التراث الأدبي).

كذلك نلمح **مواطن التجريب** في طريقة التعامل مع التراث، وخاصة (المتنبي) الذي تجاوز الصورة النمطية في تقديمه، وهذا التجاوز يمثّل **تجريباً فكرياً**.

في (رباط المتنبي) تتناثر المصنفات بمختلف أنواعها كمفاتيح تأويلية تضيء السرد وتحوله إلى فضاء تأويلي تأملي، يمكننا إحصاء بعضها في الجدول الآتي:

المصنف/المؤلف	النوع/ المرجعية	الصفحة	الدلالة/الوظيفة السردية
مع المتنبي/طه حسين	نقد أدبي وفكري	54	قراءة للموروث الشعري تعيد تموضع المتنبي في وعي الحداثة.
نفحُ الطيب من غصن الأندلس الرطيب /أبي العباس المقري	تأريخ حضاري	60	موسوعة أندلسية، تستعاد كوثيقة وفاء حضاري.
"النبي المسلح" لباتريك ميغاباني	سيرة فكرية	101	استحضار رمزي لفكرة المثقف المناضل مما يعكس قلق الهوية.
"الإحاطة في اخبار غرناطة" للسان الدين بن الخطيب	تأريخ حضاري	272	وثيقة نابضة بروح الاندلس، يستدعى لاسترجاع أزمنة العزّ، لتقاوم النسيان
الأبله/دوستويفسكي	رواية	155	تستحضر كشكل من أشكال الهروب من عالم مأزوم.
"مصر الحديثة" للورد كرومر	خطاب استعماري	219	نموذج للخطاب الاستعماري المُقنع بالمدنية والتحضر
"البيان والتبيين" للجاحظ	بلاغة وفكر	235	منهل لغوي وفكري، يستعاد كفضاء للخرية الفكرية والتنوع الثقافي.
"الشعر والشعراء" لابن قتيبة	نقد أدبي	235	يستحضر لتأكيد الامتداد الجمالي للشعر العربين والتنوع في أذواقه ومدارسه.
"النحو الواضح" لعلي الجارم	تعليم نحوي	256	رمز للمدرسة التقليدية في تعليم اللغة، يستدعى لتأمل العلاقة بينااللغة والانضباط، بين القالب والمعنى

2ـ3: رسالة الغفران كمرآة سردية في رباط المتنبي: (مفاضلة وسخرية):

في تداخل إبداعي وانسجام خلاق بين الماضي والحاضر تنبعث (رسالة الغفران) لأبي العلاء المعرّي في رواية (رباط المتنبي)، كمرآة سردية يعيد الكاتب من خلالها مساءلة المفاهيم الكبرى المرتبطة بالتراث واللغة، والنظر في ثوابت الثقافة العربية، وطرائق تصنيفها وتقديس رموزها، وإذا كانت (رسالة الغفران) قد عُرفت في التراث العربي "بالتخييل الماورائي" و"بالمفاضلة" بين الشعراء والأدباء متوسلة السخرية أداة للتمحيص؛ فإن (رباط المتنبي) تستعيد هذا الأسلوب ولكن من خلال سياق معاصر، فتنقل السخرية من عالم الآخرة إلى فضاء الثقافة، ومن محاكمة الشعراء إلى مفاضلة المصنفات وأصحابها.

يتقاطع العملان في توظيف "**الرحلة**" بوصفها مساراً رمزياً، وهي في (رسالة الغفران) عبورٌ نحو عالم ماورائي وفي (رباط المتنبي) اختراقٌ للزمن الثقافي ومساءلة للمسلمات عبر مناقشة مصنفات متنوعة، بغرض المفاضلة بينها، لا بهدف التباهي بالمعرفة أو استعراض ثقافي، ذلك أن غرضه أعمق لأن ما يهمه ليس مجرد المفاضلة وإنما ما معيار الأفضلية؟

كما يعيد النظر في فكرة القيمة نفسها، كيف تُبنى؟ ولمن؟ وعلى أي أسس؟ بهدف إعادة تفكيك العلاقة بين المثقف وموروثه ضمن سخرية رصينة تمارس نقدها من الداخل.

فالرواية في هذا السياق تفعّل النصوص داخل حركة المعنى، فتستدعي المصنفات الكبرى بهدف بناء عوالم داخلية تحاور الخارج، ويعتبر هذا الاستدعاء فعلاً سردياً مقصوداً يعيد تشكيل الوعي ويطرح أسئلة تتعلق بالهوية والتاريخ واللغة والانتماء والقدرة على بعث حضاري من جديد، **نلمح هذه المفاضلة** بين المصنفات وأصحابها في مثل قوله: «**حينما ضربت إسرائيل لبنان عام 1982، كان الشيء الوحيد الذي حمله محمود درويش من مكتبته ديوان المتنبي، حين ارتحلت إلى أمريكا اصطحبت كتابين، لزوميات أبي العلاء المعري، والإشارات الإلهية لأبي حيان التوحيدي، بالإضافة إلى القرآن، كنت أقرأ القرآن صباحاً**

(...) الإمتاع والمؤانسة لوحة زيتية بألوان فاقعة للعلية وهم يسمرون ويتأدبون، المقابسات هو كتاب الفكر...»[1]

في هذا المقطع السردي تُستدعى مجموعة من المصنفات التراثية العميقة بوصفها أدوات تأمل ومقاومة، فهي توظف داخل النص كرموز دلالية عميقة تُكوّن البنية التحتية للفكر السردي والوجودي الذي يتكئ عليه النص، فهي من جهة مرايا لهوية مهددة بالضياع، ومن جهة أخرى أدوات مقاومة واستعادة للذات عن طريق الانغماس في التراث، هذه المصنفات التي تتوارى خلف الغبار في رفوف النسيان، جعل منها السارد كائنات حيّة ذات وظائف روحية وفكرية ولغوية في آن، أولى هذه المصنفات **ديوان المتنبي** كأعلى مرجعية رمزية في النص، (فالمتنبي) هو الأسطورة وهو رمز الكبرياء وتجسيد لما يسميه السارد **ب"الإنسان الأسمى"**، هذه المقولة تضع (المتنبي) في موقع الرمز الثقافي الجمعي لأنه يحمل حضوراً يملأ الفراغ المعنوي الذي تتركه الهزائم لذلك يقدمه كبديل رمزي على كل ما افْتُقد من قوة ومجد، أي النموذج الأعلى للذات العربية في زمن الانكسار (حلم الأمة المهدور)، كما استدعاه الراوي في مستوى سردي ورمزي أعلى حين قال أن **(محمود درويش)** لم يحمل من مكتبته في بيروت عند الاجتياح الإسرائيلي عام 1982، سوى **ديوان المتنبي، وكأنه يريد القول أن (درويش)حمل ديوان المتنبي من بيروت المحترقة كما لو أنه يحمل قلب اللغة ووجدان الأمة،** ليكون (المتنبي) بهذا تعويضاً ثقافياً عن السقوط الواقعي ويتحوّل إلى مُصَنفٍ بذاته، مثلما تحول ديوانه إلى نصّ بديل للزمن المهزوم، ولهذا كان درويش لا يحمل من دمار بيروت سوى ديوانه، أي بقايا الكبرياء والمجد والبطولة من الأمة العربية فاللجوء إلى المتنبي كان كخلاص وكإرث يُقاوم الذل ويستبقي الكرامة، وكأنه البديل حين تفشل الأمة في الانتصار الواقعي، وتفقد رموزها السياسية والعسكرية يبقى المتنبي كمستودع للكبرياء، هذا الاختيار الذي قام به درويش هو ذاته ما يفعله السارد عند اجتياح العراق، لم

[1] رباط المتنبي، ص111-112.

يجد إلا العودة إلى اللغة والتراث، في قوله: «**حينما ضربت أمريكا في عاصفة الصحراء، لم يكن لي من ردّ سوى الانغمار في الثقافة العربية، ومادتها، اقتنيت في ربيع 1991 قاموس لسان العرب ودأبت منذ ذلك التاريخ على كتابة يومياتي بالعربية**»[1]

فحين يَذكر أنه دأب على **لسان العرب** وغيَّر لغته إلى العربية، فإنه بهذا غيَّر انتمائه الثقافي وهويته الفكرية (خروج من استعمار ثقافي)، (فلسان العرب) تحوّل من أداة لغوية إلى تصريح هوياتي (اختيار العربية كبيتٍ رمزيّ في المنفى)، لذا فإن (ديوان المتنبي) و(لسان العرب) يتجاوزان دلالتهما المعجمية والأدبية إلى أدوات بقاء وهوية ومقاومة.

لتصبح العودة هنا إلى الكتب التراثية واللغة كفعل مقاومة ضد الانصهار في الآخر، فهو محاولة للاحتماء بلغة الأجداد، وهذا التضمين الذي يربط بين الشاعر الحديث والسارد المعاصر وشاعر من الزمن العباسي في لحظة انكسار واحدة؛ فإنه يوحدهم كرمز للبطولة العربية المتبقية.

وبعد أن يستحضر السارد ديوان المتنبي ولسان العرب كعلامتين مركزيتين في تجربة ما بعد الانكسار القومي (الحرب على لبنان وحرب الخليج)، **يُقدم على اصطفاء ثلاثية كتب جديدة لحملها إلى المنفى الأمريكي** وهي القرآن الكريم، ولزوميات المعري، والإشارات الإلهية لأبي حيان التوحيدي، هذا الاصطفاء ليس انتقاءً عشوائياً، بل هو انتقاء يحمل دلالات عميقة فبعد (ديوان المتنبي) الذي اعتبر رمز الكبرياء و(لسان العرب) الذي مثّل خَزان الذاكرة اللغوية والهوية العربية، تأتي الكتب الثلاثة كنصوص تؤسس لمجد داخلي ذاتي، تحاور من خلالها الذات إيمانها، ولغتها، وعقلها.

وإن هذا الاصطفاء الدقيق للمصنفات التراثية وتفاضلها بحسب حضورها النفسي والفكري والزمني، والترتيب السردي هو **تناصاً مباشراً لما فعله أبو العلاء المعري في رسالة الغفران،**

[1] رواء مكّة، ص111.

من حيث آلية الترتيب الرمزي للنصوص، وتوزيعها داخل فضاء تخييلي، فالمعري حين أقام عالمه في الآخرة، لم يوزّع الشعراء والعلماء والفقهاء... بحسب معايير الشيوع الديني أو الاجتماعي أو الأدبي، بل بحسب تقديره النقدي لموقعهم من العقل، واللغة، والإيمان، والحرية الفكرية، بالمثل نرى السارد في الرواية يتعامل مع المصنفات التراثية باعتبار كل منها يحمّل وظيفة رمزية خاصة داخل بناء سردي ونفسي **وكأن السارد في غربته يقيم جنة ثقافية على هيئة مكتبة متنقلة، حيث الطمأنينة والمعنى في كنف التراث، والتي لا يختار لها إلّا من يؤنس وحدته الفكرية ويشبع وجعه الداخلي، ويترك الأخرى في جحيم النسيان حيث الرفوف المُغبرة.**

هذه الكتب الثلاث التي استهلها **بالقرآن الكريم** الذي يُقرأ صباحاً، زمن النور والبدايات يمثّل لدى السارد لحظة إشراق روحي فهو النص الذي لا يُقرأ للمعرفة، بل للسكينة في فضاء أمريكي علماني مادي، يشكل القرآن فيه مرآة الروح وحواراً للاستقرار النفسي والمرجع الأعلى للغة والوجود ومصدر الطمأنينة في زمن الاغتراب، أما **لزوميات المعرّي** التي تُقرأ مساءً في زمن التأمل والسكينة فالليل هو الوقت المناسب للعزلة والقلق والتفكير؛ هي الجانب العقلاني، الصوت الفلسفي المتشكك والضمير الذي يجرؤ على مساءلة كل شيء، ف(المعرّي) يرمز هنا إلى الضمير العقلاني المؤرق الذي يقدم الحقيقة.

ثم يأتي **أبو حيان التوحيدي الذي يحضر من خلال عدة مصنفات أولها:** "الإشارات الإلهية" ليشكل البعد الثالث، بُعد التبتل الجمالي واللغة السامية والتصوف، دون أن ينجب فكراً جديداً، فالسارد يرى أن (التوحيدي) لا يقدم إلا لغته، التي هي في السرد تعبير عن الحنين إلى الجمال اللغوي فالتوحيدي وإن لم يكن مبدعاً في نظر السارد، إلّا أنه صمّد أمام الثقافة الفارسية في قوله: «**أبو حيان التوحيدي نجح في شيء، هو صموده أمام هيمنة**

الثقافة الفارسية، تمثّل المدارس الفكرية الرائجة، وصاغ المفاهيم، ونحت المصطلحات»[1]، وهذا ما يجعل منه مثالاً ثقافياً مقاوماً وإن كان في صيغة المترجِم أو الناقل.

ذلك يفسر أيضاً كيف أن "**المقابسات**" كتاب فكر، لكنه فكر لم ينتج حداثة فهو في نظر السارد مجرد انعكاس لفكر غير عربي، كأنه هنا يُشير ضمنياً إلى قلق الهوية الثقافية، فهو مرآة الثقافة العربية في تفاعلها مع المدارس الأخرى، خصوصاً الفارسية، ولكنه يثني عليه عدم الذوبان رغم هذا التفاعل، حيث صاغ المفاهيم العربية رغم أنه لم يبتكرها جميعاً، أي يثني عليه احتفاظه ببصمة عربية. في حين يصف "**الإمتاع والمؤانسة**" كلوحة فنية باذخة الألوان لكنها خالية من العمق، هي تراث ترفيهي أرستقراطي يعكس جمال الظاهر وعجز الباطن ويشير إلى لحظة تراثية فقدت صلتها بالواقع بقوله: **«لا أرى ما يمكن أن يقدمه في الإشارات الإلهية سوى التبتل والتهجّد وجميل التعبير، الإمتاع والمؤانسة صورة فوتوغرافية أو لوحة زيتية، بألوان فاقعة للعلية وهو يسمرون ويتأدبون، المقابسات، هو كتاب الفكر، وأبو حيان ناقل أكثر من مبدع»**[2]

وعليه نرى أنه كما اصطفى (المعري) أهل الفكر في الجنة والنار حسب قربهم أو ابتعادهم عن "إمامة العقل"، يقوم السارد هنا بترتيب تراثه الشخصي وفق المعايير ذاتها: القرآن هو الأصل، المعرّي هو الفيلسوف الصادق رمز العقل، والتوحيدي هو المبدع اللغوي الفاقد للفكر، أما المتنبي فهو القيمة الأعلى في البناء الرمزي.

بهذا يتقاطع السارد مع المعرّي، فكلاهما يستخدم التراث ليعيد مساءلة الحاضر، ويصوغ عبر الكتب حواراً داخلياً مريراً حول الهوية واللغة والثقافة، فكما كانت **رسالة الغفران محكمة** يتداخل فيها النقد، والأدب، واللغة، والتاريخ، والشعر، والسرد، فإن هذا المقطع من الرواية أيضا (إن لم نقل كلها) تحضر فيه نفس العناصر السابقة، حيث يرتب السارد القيم الثقافية

[1] رباط المتنبي، ص112.

[2] رباط المتنبي، ص112.

وفق معيار ذاتي وجودي، فنقد (أبي حيان التوحيدي) مثلاً ليس طعناً في حضوره، بل قراءة واعية في مصنفاته، إذ يراه وسيطاً لغوياً لا خلاقاً فكرياً، ومع ذلك لا ينفي عنه القيمة، بل **يمنحه مقاماً محترماً وإن لم يرفعه إلى مصاف الكبار**.

أما (المتنبي) فيستدعيه كأسطورة ثقافية تمثّل قمة الكرامة والكبرياء والوجه الآخر من القدر، فهو "الإنسان الأسمى" الذي تحدى الزمن والموت والمصير وصاغ من ذاته خطاباً وجودياً يتجاوز الشعر ويصير مشروعاً لاستعادة الذات، هنا تظهر المفاضلة واضحة، وهذه المفاضلة التي تذكرنا بجنة ونار (المعرّي)، التي راح يُفرز فيهما من يستحق ومن لا يستحق فكان السارد (كالمعرّي) لا يقف على باب الجنة ليحصي الداخلين، ولا يُلقي نظرة في النار ويفر هلعاً من أصحابها، وإنما قام بالمساءلة وأعاد تأسيس معايير الخلود الثقافي، فكل منها لا يرث التراث كما هو بل يعيد تأويله، يفرز رموزه، ويقيم ميزاناً جديدا للقيمة، وكأن كليهما يؤمن بأن البقاء لا يُمنح إلا لمن يضيف إلى اللغة فكراً (العقل إمامهما).

هكذا، تخدم هذه الكتب السرد من خلال رسم خريطة داخلية للذات: القرآن يمثل الروح، المعري يمثل العقل، التوحيدي يمثل اللغة، المتنبي يمثل الرمز والبطولة، ولسان العرب يمثل الانتماء اللغوي والهوية، وهذه الخريطة تتكامل مع السياق الوجودي: النفي، الاغتراب، الانهيار، فالسارد حين حمّل هذه الكتب، فإنه أخذ أدوات نجاة، وذاكرة جمعية وماضٍ تراثي، وهذه الكتب تغني البنية السردية بإحداث حوارات فكرية: العقل مع الإيمان، اللغة مع الفكر، والذات مع التاريخ، كما تحوّل الخطاب العربي من تراث ماضي إلى حقل ديناميكي يعيد بناء الذات الثقافية.

أما السخرية والتي تعرف بأنها: «نوع من التأليف الأدبي أو الخطاب الثقافي، الذي يقوم على أساس الانتقاد للرذائل والحماقات والنقائص الإنسانية، الفردية منها والجمعية، فالساخر يرصد ويراقب ما يجري من أخطاء ويستخدم وسائل وأساليب خاصة في التهكم عليها، أو التقليل من قدرها، أو جعلها مثيرة للضحك، أو غير ذلك من الأساليب، يقصد من ورائها

محاولة التخلص من بعض الخصال والخصائص السلبية في المجتمع، فالأدب الساخر عموما هو شكل من أشكال المقاومة»[1].

وعليه فإن السخرية تعد واحدة من أكثر الأساليب البلاغية والتعبيرية التي استخدمها الأدباء والمفكرون لتفكيك البنى الثقافية والفكرية السائدة، وقد أخذت في التراث العربي أشكالاً متعددة حيث لم تقتصر على كونها أداة تهكمية أو وسيلة ترفيهية وإنما اعتبرت استراتيجية معرفية وفلسفية تُمارس بوعي نقديّ يهدف إلى مساءلة الواقع وإعادة النظر في المنظومات القيمية، فتتجاوز بهذا وظيفتها الأسلوبية لتغدو أداة تحليل وتأمل، فهي نوع من النقد غير المباشر لذلك عرفها محمد سرحان أنها: «الهزل المراد به الجد، وهو أن يقصد المتكلم مدح إنسان أو ذمه، فيخرج من ذلك المقصد مخرج الهزل والمجون اللائق بالحال، كما فعل أصحاب النوادر، ومثل أشعب وأبي دلامة وأبي العيناء ومزيد...»[2].

وعند دراسة السخرية في (رباط المتنبي)، يتبدّى أثر (رسالة الغفران) واضحاً بوصفها نموذجاً لطريقة تفكير قادرة على الجمع بين الحجاج والخيال، وبين الجدّ والسخرية، ويتجلى هذا التأثر في اعتماد نبرة تهكمية هادئة، تختبئ خلفها أسئلة عن معنى الثقافة، وموقف المثقف من منظومة القيم، فتبدو (رباط المتنبي) بهذا تفعيلاً للمنطق الساخر الذي اعتمده المعرّي (حوار مع رسالة الغفران)، مع تحديث أدواته وأسلوبه بما يتناسب والواقع المعاصر؛ أكثر من كونها مجرد محاكاة أو استعارة شكلية (لرسالة الغفران)، خاصة وأن (حسن أوريد) يُعدّ من الكتّاب المتأثرين فكرياً وأدبياً بالمعرّي بوصفه مفكراً حراً وزاهداً متأملاً، يُزاوج بين عقلانية الفيلسوف وحساسية الشاعر والأديب، وبين الجدل الحيّ والبيان الرفيع، والذي

[1] نزار عبد الله خليل الضمور، السخرية والفكاهة في النثر العباسي، دار الحامد للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط01، 2012، ص16.

[2] محمد سرحان، فن السخرية في أدب الجاحظ، رسالة للحصول على شهادة الدكتوراه، جامعة الأزهر، 1974، ص12.

وظف السخرية كأداة مركزية في البناء الحجاجي لتكون وسيلة لاستنهاض العقل، ودفعه إلى التساؤل، حيث تُغلف الفكرة الجريئة بطرافة التعبير وعذوبة البيان.

وفي امتداد (رباط المتنبي) لمشروع رسالة الغفران، تظهر السخرية كقناع جمالي وفكري يُمكّن الكاتب من التعبير عن قلق ثقافي يصعب الإفصاح عنه مباشرة، فتصبح أداة فكرية تستثمر داخل الرحلة التخييلية التي يقودها المتنبي ليكشف من خلالها عن تصدعات عميقة في بنية المفاهيم الراسخة، وفي هذا السياق يبدو الراوي وهو في سجنه الثقافي(المستشفى) كما لو أنه يعيد صياغة تاريخه الشخصي والثقافي عبر "مفاضلات وتهكمات" لا تنبع من الرغبة في الهدم، بل من حاجة ضرورية في إعادة الربط بين ماضٍ ثقيل وحاضر هشٍ خاضع للاستلاب، ومستقبل مجهول، إنها سخرية لا تُدمر بقدر ما تعيد تفكيك الذاكرة الثقافية، وإعادة قراءتها بحرية بعيداً عن أي سلطة، تراثية كانت أو سلطوية.

ويمكننا أن نرصد السخرية في مواقع عدّة من الرواية والتي توظّف بأساليب متنوعة، كالمفارقة، والتضخيم، والتهكّم؛ من أجل أن تخدم رؤية الراوي للواقع، ولتصوغ أفكار تتجاوز ظاهر الحكاية، نذكر منها مثلاً حوار البطل مع المتنبي في المقطع الآتي: «

ـ هل لك أن تحدِّد هويتك؟

ـ أنا أبو الطيب المتنبي.

كدت أصرخ في وجهه:

ـ وأنا سيف الدولة.

تأدبت ولم يبدر مني ابتسام أو استهزاء، فعقبت لأدرأ أي لبس محتمل:

ـ الشاعر؟

ـ بعينه.

ـ مالئ الدنيا وشاغل الناس؟

ـ تماماً

ـ تريد أن تقول إنك قارئ لشعر أبي الطيب وحافظ له.

ـ كلا، أنا الشاعر، وقد حللت بعصركم هذا، في بلدك هذا.»[1]

حيث تمثّل السخرية في هذا المقطع لحظة سردية شديدة التكثيف والدلالة، إذ توظّف بوصفها استراتيجية سردية واعية تستخدم لتفكيك مفاهيم (كالهوية، والتراث)، فمنذ اللحظة الأولى تنشأ السخرية من الفجوة بين التوقع والواقع، حين يُعلن الرجل الغريب بلكنة عراقية أنه "أبو الطيب المتنبي" وكأن حضوره الجسدي ممكن ومقبول دون مساءلة، فيثير هذا الادعاء المطلق للهوية استغراب الأستاذ الذي يقابله بردّ ساخر و"أنا سيف الدولة"، مما يعكس رفضاً للحدث ويكشف عن وعي سردي ذاتي يجعل من اللقاء المزعوم مسرحاً تهكمياً يُعاد فيه توزيع أدوار "العظمة" و"السلطة"، ويجعل من السخرية فعل رمزي يعيد إنتاج سلطة الرمز، ويهزّ ثوابته، وكأن السارد يقول: إذا كانت الأسماء والشخصيات تستعار بهذه السهولة، فلي الحق أنا أيضاً أن أتمثل رموز التاريخ، وهنا تستحضر السخرية بوصفها أداة لخلخة الحقيقة الثقافية الجاهزة، وبنية دلالية تعمل على تفكيك علاقة الراهن بالماضي، والذات بالرمز، والمثقف بتراثه، وما يزيد من عمق هذه السخرية، أنها لا تُقال من موقع الحيرة والخيبة، (فالأستاذ) عندما رفض وجود (المتنبي)، فعل ذلك لأنه لا يعرف كيف يتعامل مع حضوره فهو لم يخفهِ عن الناس لأنه مجرم، بل لأن حضوره يفضح أزمة ثقافية قائمة وهي: الهوّة بين ما نردده من التغني بالأمجاد وما نحن عليه فعلياً من عجز واستلاب.

كما نرصد مقطعاً آخر من الرواية تظهر فيه السخرية كأداة نقدية تُفكك العلاقة بين الرمز الثقافي الرفيع (المتنبي) وبين الواقع الاجتماعي المأزوم، عبر إسقاطه في فضاء

[1] رباط المتنبي، ص13.

عبثي: مركز الشرطة رفقة سجناء، وسط لهجة شعبية لا تستوعب الشعر ولا التاريخ في قوله: «**رأيت فيما يرى النائم المتنبي جالساً بقبو الكوميسارية، وبجانبه رجلان وامرأة تسأل المتنبي وهي تعبث بعلكها مفرقعة إياه:**

ـ شنو هو المونتيف اللي لقاوه عندك؟

لا يحير المتنبي جواباً، يتدخل رجل أولن ليطرح السؤال بطريقة مغايرة:

ـ علاش شدّوك؟

يسأل الثالث من أي بلد، فلا يرد، ويعاود بالسؤال أين ولد. يجيب المتنبي:

ـ الكوفة.

ـ فين جات الكوفة؟ يجيب المتنبي:

ـ جنوب العراق

ـ بالعراق؟ قفّرتيها، جيت باش تفرقع؟ سأله الأول عن مادة الانفجار، أجاب:

ـ الشعر

ـ ندّ عن المرأة صوت استنكار

ـ إرهابي؟ ويلي، مشينا فينا

نهض المتنبي يتلو:

كنْ أيها السجن كيف شئت***فقد وطّنت للموت نفس معترف»**[1]

[1] رباط المتنبي، ص82.83.84.

يُسقط الراوي المتنبي الشاعر العباسي العظيم، رمز الفصاحة والاعتداد والبطولة الشعرية، في قبو لمركز الشرطة، إلى جانب نماذج اجتماعية مهمّشة وفاشلة ومتهمين بحيازة الحشيش، وسط لهجة عامية، ومفردات سوقية لا تقيم وزناً للفصاحة، فتبنى السخرية على مفارقة عميقة وهي الانهيار التام للمتنبي في فضاء لا يعترف به، فهو لا يثير الاعجاب، بل الريبة، ولا يعامل كشاعر، بل كمشتبه فيه، كما لا تُفهم لغته، بل تُستهجن وتُستغرب، وحين يُسأل عن سبب احتجازه يرد بجواب يتجاوز الواقع ومستوى تفكير السجناء: "**الشعر**" وهنا تنفجر السخرية: هل الشعر مادة مشبوهة؟ هل أصبح (المتنبي) حامل لواء البلاغة العربية مجرماً؟

تبلغ السخرية ذروتها حين يلقي (المتنبي) أبياته أمام سجناء لا يدركون حتى موقع الكوفة من الخريطة ناهيك عن تأريخها الثقافي ورموزها، فيبدو (المتنبي) معزولاً داخل عالم لا يفهم لغته، فيصبح الشعر خطاباً موجهاً لكومة من المهمشين المسبوقين قضائياً.

وفي هذا السياق تصبح السخرية منبهاً فكرياً يوقظ القارئ من تلقيه المطمئن للرموز الثقافية، إنها سخرية معرفية تكشف تآكل القيمة الرمزية للثقافة، وتفضح أن الشخصيات الشعبية بسذاجتها لا تقصد التآمر على المتنبي، بل هي نتاج وضع لا يُبقي للرمز الثقافي مكاناً، فتغدو السخرية هنا قناعاً لخيبة كبرى وحيلة فنية لقول ما لا يقال صراحة: إن تراثنا بات غريباً في بيئته، وأن الشعر الذي كان سلاحنا ورمزنا، الذي كان ناراً قد أطفئت شعلته في وجدان الأمة العربية.

مما سبق، نلاحظ أن سخرية (رباط المتنبي) تلتقي بسخرية (رسالة الغفران) في الجوهر النقدي ذاته (سخرية تحت قناع النقد والمساءلة)، رغم اختلاف الأزمنة والخطابات فكلاهما يوظف السخرية لغايات تفكيكية، تُقوّض الثوابت الثقافية، كما ترتكز السخرية في العملين على المفارقة الزمنية، فكما تذرّع المعري بالخيال والسفر عبر الزمن ليمرّر نقده، يتذرّع الكاتب في (رباط المتنبي) بنفس الحجة ليفكك سلطة التراث، ويكشف تهميش القيم العليا،

وفي الحالتين تستخدم السخرية لأغراض تفكيكية مثل: هل فهمنا التراث فعلاً أم قدّسناه دون مساءلة؟

4.2: حضور فن المقامة في (رباط المتنبي):

يُعد فن المقامة من أبرز الإنتاجات السردية في التراث العربي لما ينطوي عليه من غايات تجمع بين التسلية والتعليم، وبين المتعة الجمالية والنقد الاجتماعي فهو فن ولد في بيئة ثقافية تعتز بالبلاغة وتقدّس البيان «وبديع الزمان الهمذاني هو الذي مَهّدَ الطريق وعبّده لظهور هذا الفن، وخلَفَه الحريريّ، كان أوسع ثقافة وأحكم صياغة، وأقوى تعبيراً، فإذا هو يصل بالفن إلى القمة»[1]، ف(الحريري) منح المقامة صقلاً لغوياً وأسلوباً مدهشاً.

ويمكن تعريفها أنها: «قصة قصيرة بطلها نموذج إنساني مكد ومتسول لها راوٍ وبطل وتقوم على حدث طريف مغزاه مفارقة أدبية أو مسألة دينية أو مغامرة مضحكة تحمل في داخلها لوناً من ألوان النقد أو الثورة أو السخرية ، وضعت في إطار من الصنعة اللفظية والبلاغية»[2]

أما عن خصائصها فيوردها (محمد رشدي حسن) في كتابه "أثر المقامة في نشأة القصة المصرية الحديثة" تحت مسمى "أضلاع المقامة" حيث قال إن المقامة عبارة عن لوحة لها أربعة أضلاع لا تستغنى عن واحدة منها وهي:[3]

- ✓ الرواية والبطل معاً.
- ✓ السجع والمحسنات البديعية.

---

[1] شوقي ضيف، فنون الأدب العربي، الفن القصصي، المقامة، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط03، ص05.

[2] يوسف نور عوض، فن المقامات بين المشرق والمغرب، دار القلم، بيروت، لبنان، ط01، 1979، ص08.

[3] محمد رشدي حسن، أثر المقامة في نشأة القصة المصرية الحديثة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1974، ص18.

- ✓ معالجة المشكلات الطبقية والاقتصادية والفقهية واللغوية والنحوية والأدبية.
- ✓ الموضوع عن الكدية، مرة يكون الموضوع خيالياً، ومرة يكون الموضوع وعظياً بحتاً وقد يكون الموضوع علمياً أو جدلياً.

وحين تتوارى الحدود بين الماضي والحاضر تنشأ لحظة سردية فريدة، تُعيد تشكيل الذاكرة الثقافية وتخلخل أنماط التلقي الراسخة، هذا ما نلمحه في رواية (رباط المتنبي)، حيث لا يقتصر استدعاء التراث على استحضار شخصية (المتنبي)، بل يمتد إلى استلهام بنى سردية تراثية مثل **فن المقامة**، الذي يعيد الكاتب بعثه كبنية روائية حية تدمج بين الفصاحة والسخرية وبين الحكمة والمفارقة فالرواية تستثمر **روح المقامة** في استدعاء تراثي واعٍ وكوسيلة نقدية وإبداعية تعيد عبرها الرواية صياغة علاقتها بالتراث، مثلما يبينه المقطع الآتي الذي يستدعي روح وأجواء المقامة بطابع حداثي:

«حكيت للمتنبي قصتي، كصديقين، حكيت له كيف أني كنت خادماً عند الحاكم بأمر الله وقد ولّاني، أصلحه الله، خطة الكتابة ، ثم شفع عز عُلاه، فعهد لي بسيرة عترته السّنية، بمعنى أن أكتب صحفاً مطهّرة، عن حياة غير مطهّرة، وأن أصرف طاقتي، دام سناه، للوشاية والدسائس والاختلاق، (...) الحاكم بأمر الله كان مسكوناً بشبح الحاكم بأمر الله، أو إن تشائي الدقة بطيف الحاكم بأمر الله، الحاكم بأمر الله إنسان ودود، محب للخير مرهف الإحساس، قوّام على الحق، برّ بأهله، عطوف على صحبه، وكان طيف الحاكم بأمر الله يملي على الحاكم بأمر الله، أن يغلظ في القول ويسرف في الفعل، ويغلو في السلوك (...) كان الغرب يتكتم عن عالم الحريم، ولم يكن ليسكت عن قطع الأعناق، لا بأس بقطع الأرزاق، وكان للحاكم بأمر الله، حاجب تلبّس طيف الكاتب، وكان لأمين بيت المال طيف يملي عليه ما ينبغي فعله (...) الحاكم بأمر الله دام علاه، وهو طيف الحاجب المنصور بالله، سدّد الله خطاه، وهو طيف صاحب الشرطة، المؤيد بالله، تَرِبت يداه، وهي

الرعية المستكينة، عليها أن تخنع له وتطيعه، لأن من مات وليس في عنقه بيعة، مات ميتة الجاهلية، والعياذ بالله»[1]

يُعد هذا المقطع نموذجاً حياً لإعادة بعث فن المقامة في إطار معاصر، حيث تتقاطع بنيته السردية والأسلوبية بوضوح مع المقامات الكلاسيكية، باعتباره حاملاً لرسالة تهكمية نقدية تستبطن موقفاً سياسياً وفكرياً، وتبرز البنية السردية من خلال **أسلوب الحكي والاعتراف** الذي يستهلّه الراوي بمخاطبة الدكتورة "منى فنيش"، بأنه حَكى للمتنبي في حوارٍ تخييلي أي اعتراف شخصي لصديقه المتنبي في هيئة سرد ذاتي يُحاكي **الراوي العليم في المقامات،** وهو ما يعيد إلى الأذهان البناء الحواري في مقامات (بديع الزمان الهمذاني) و(الحريري) التي يدور فيها السرد بين راوٍ ومُحدّثٍ، حيث يُجري السارد مقابلات مع شخصيات تحمل ملامح نمطية رمزية، وتُفضي إلى خلاصة أو عبرة اجتماعية، ويأتي هذا البناء في الرواية ليحمل حمولة نقدية تُفكّك آليات الكتابة تحت سلطة الاستبداد، بأسلوب ساخر مشبع بالمفارقة.

ونلمح أيضاً **شخصية البطل الراوي بوصفه "شخصية عالمة خاضعة"** أقرب إلى بطل المقامات كشخصية (عيسى بن هشام) عند (الحريري) فهو مثقف متمرّس، ناقد للمجتمع، يعيش مغامرات ويكشف عبرها خلل الواقع، راوٍ ساخر، يعرف خفايا البلاط، ويكشفها دون أن يُعلن الثورة مما يمنحه القدرة على المناورة داخل خطاب السلطة ويتنقل بين الحِيل والنفاق والتمرد الصامت، في محاولة للنجاة من سلطة قاهرة لا مناص منها إلا بالحيلة اللفظية والسرد الرمزي، وكشخصية (أبي الفتح الإسكندري) عند (الهمذاني)، وفي هذا النص يقوم الراوي بدور مشابه يظهر هذا في قوله: **« ودخلت ذاك العالم ولم أكن مقترناً بطيف يملي**

[1] رباط المتنبي، ص231-232.

عليّ ما أصنعه، حاشية الحاكم بأمر الله أدام الله علاه، كانت تدرك خطورة أن يُسند إليّ تدوين السيرة العطرة...»[1]

هنا الراوي شخصية متورطة في اللعبة السياسية ولكنه يُدرك زيفها، واعٍ لعبثها ويسخر منها، ويخوض معها "لعبة سردية" تنتقدها دون أن تواجهها مباشرة، مما يُعيد إنتاج صورة "المحتال الواعي" في المقامة، ولكن من موقع المثقف المهزوم، لا المتشرد المخادع، فالسرد في هذا المقطع الذي يتشابك مع المقامة، ومع الرواية ككلّ، يشكل بنية مزدوجة المعنى، حيث يتعالق الظاهر مع الباطن، ويُساق **الخطاب التهكمي عبر قناع تخييلي** يسمح للكاتب بتمرير مواقف نقدية، هذا ما نطلق عليه في "**بالسرد المفارق والمُبطن**".

فالحبكة في الرواية والتي تقترب من الجنون، تُروى بتهكم ظاهر، عن أستاذ يعتقد أنه المتنبي ويثور في الشوارع ويُلقى في مستشفى الأمراض النفسية، ويتحدث مع شخصيات متخيلة، يمنح السرد ظاهراً طريفاً تماماً كما في المقامات؛ لكن تحت هذا الظاهر يمكن خطاب عميق ينتقد الحاضر السياسي والاجتماعي، وهي نوع من المفارقة الساخرة، فالجنون في الرواية ليس مرضاً، بل تمرداً رمزياً، والمستشفى يمثل عقاباً للمثقف الذي لا يساير هوى السلطة، فالكاتب في الرواية، كما كاتب المقامات يستخدم "**القناع السردي" ما يسمح بإطلاق نقد لاذع** مُبطّن.

كما تظهر **شخصيات ثانوية سلطوية** مثل: (الحاكم، حاشية الحاكم، الحاجب، الكاتب، الحريم، مولى، أمين بيت المال، الخادم، السلطان) وهي كلها أسماء وظيفية لا تحمل صفات فردية بقدر ما تمثّل منظومة كاملة من التسلط والفساد (رموز لفساد السلطة)، وهو ما يُذكر بالشخصيات النمطية في المقامات: (الشحاذ، المحتال، الحاكم، العالم الزائف...) والتي يُراد بها تقديم نموذج رمزي للمجتمع لا لأفراده، وهو نقد سلطوي عبر شخصيات نمطية.

[1] رباط المتنبي، ص234.

إضافة إلى أن "الحاكم بأمر الله" لا يظهر في النص بشخصية واحدة، بل كشخصيتين متراكبتين، مما يُضفي بعداً رمزياً يعمّق الأسلوب المقامي، في اللعب بين الوهم والحقيقة والخداع والصدق وهي تقنية سردية قديمة تُستحضر في هذا السياق لأغراض نقدية معاصرة، فالحاكم بأمر الله يصفه على أنه ودود ولطيف، مُرهفاً عطوفاً، غير أن "طيفه" هو الذي يتحكم في سلوكياته الاستبدادية، وليس هو، وبهذا يُعيد الراوي إنتاج "**المشاهد المسرحية الحوارية**" وهي سمة مقامية واضحة، حيث ينقل أطياف الحاكم وحاشيته لا بوصفهم أناساً، بل أقنعة خاوية مسكونة بأشباح الغابرين من حكّام بغداد وقرطبة والفسطاط: **«وكانوا جميعهم مسكونين بالأطياف التي سكنت في الغابرين حكام بغداد والفسطاط وقرطبة...»**[1]

ونلمح **أسلوب السخرية** من السلطان والسلطة، فالمقامات عادة ما تسخر من رجالات البلاط، ومن الثراء الزائف، ومن فقهاء السوء والمادحين، عبر حبكات هزلية، أي الخلط بين الهزل والجد كما في المقامات التقليدية حيث يخلط الكاتب بين النبرة الجادة (نقد السلطة والواقع السياسي) وبين التهكم والسخرية، وفي هذا المقطع سخرية حادة، موجهة بشكل مباشر لنظام الحكم وتاريخه، يفضح نفاق الخطابات الرسمية التي تتغنّى بالمكارم بينما هي تقطع الأرزاق وتخنق الحريات، حيث تحل "قطع الأرزاق" محل "قطع الأعناق" في مثل قوله: **«طيف الحاكم بأمر الله سكن الحاكم بأمر الله... وكان يُغلظ في القول و يسرف في الفعل، ويغلو في السلوك، ويَحدث أن يغضب الحاكم بأمر الله، عفواً طيف الحاكم بأمر الله، فيهشّم ما يبْدر أمامه، فيهدأ أو يهدأ طيفه...ولم يكن يسكت عن قطع الأعناق، لا بأس بقطع الأرزاق، المفهوم الجديد لقطع الأعناق»**[2].

كذلك نرصد السخرية في عباراته "**عز علاه، صحفاً مطهرة عن حياة غير مطهرة، أصرف طاقتي دام سناه، للوشاية والدسائس، دام علاه، سدّد الله خطاه...**"، هذه التكرارات الساخرة

[1] رواء مكة، ص232.

[2] المصدر نفسه، ص231.

والتضخيمات اللفظية تُحاكي تكرار الصيغ الأدبية في المقامة، وتفضح البنية البلاغية الجوفاء للخطاب السلطوي كما فعلت المقامات في تصويرها لفراغ الخطاب الرسمي، حيث تستعاد هنا روح المقامة النقدية الساخرة، لتصبح آلية لمساءلة الحاكم، وازدواجية الخطاب السلطوي، والنفاق المؤسسي، ودور المثقف في تزييف الحقائق والتواطؤ مع الباطل، فهي سخرية مبطّنة تحاكي آليات الاستبداد التي تتكرر بأقنعة مختلفة، حيث تعد مدح مقصود به الهجاء.

وهذا ما يعرف بأسلوب **الازدواج الساخر** بين ظاهر اللغة وجوهر النقد، وهو ما تتقنه المقامة الكلاسيكية حيث يبدو السارد مادحاً للسلطة، لكنه في العمق يُعري آلياتها.

فمن الناحية الأسلوبية نجد استعمالاً كثيفاً لأدوات البلاغة كالطباق، السجع، المبالغة، التورية، الألفاظ الفخمة والمفارقات اللفظية، وهو تلاعب لغوي، مما يعيدنا إلى الأسلوب المقامي القائم على تفجير التنافضات، كما أن المقطع زاخر بالسجع، لكن بصيغة هجينة حداثية والذي يُعد من أبرز سمات فن المقامة مثل: (ولم يكن ليسكت عن قطع الأعناق لا بأس بقطع الأرزاق، وغلا لكان قد أجهز عليّ خدم بني سلطان ولمحقني بنو شرطان، ما ينبغي تدوينه وتجميله، وتحميله... أكتب صحفاً مطهرّة، عن حياة غير مطهرّة) وهي صيغ مقامية بامتياز، تُحاكي ترف البلاغة من جهة عبر تعارض المعنى وتهافت المدلول.

مما سبق يمكننا الربط بسهولة بين مقاطع من الرواية، كالمقطع السابق وفن المقامة، هذا الفن النبيل الذي نشأ من رحم الاضطراب الاجتماعي وتحوّل إلى وسيلة للضحك لفضح المستور، والمقطع السابق الذكر يعيد تفعيل هذه الوظيفة الرمزية، عبر توظيف المقامة لا كفن تقليدي يستحضر جامد كما هو(محاكاة للتراث)، بل في قالب هجائي معاصر واستراتيجية فنية وجمالية تهدف إلى خلخلة الثوابت واستدعاء التراث لا لتقديسه وإنما لتحرير أدواته من أسر التكرار واستعمالها في قراءة الحاضر، أي عبر استلهام روحها النقدية الساخرة المفارقة، إنه مقامة معاصرة تُعري الاستبداد السياسي بثوب من التراث.

فقد استطاع (حسن أوريد) بهذا التوظيف للمقامة، أن يثبت لنا كيف يمكن للأشكال السردية القديمة أن تُستعاد بوظائف جديدة؛ تواكب العصر وتحولاته، خاصة وأنها أداة مقاومة فكرية، ومرايا ناقدة للمجتمع والسلطة.

3ـ توظيف التاريخ:

إن الرواية التجريبية حقل إبداعي لا تعيد استحضار التاريخ بوصفه أحداثاً مغلقة أو نصوصاً مقدسة لا يجوز المساس بها، وإنما تستدعيه لتعيد مساءلته ا كماضٍ مملوء بالثغرات والفراغات والأسئلة المؤجلة، فهي لا تكتب التاريخ بقدر ما تعيد فتحه، ولعل أهم ما يميز الرواية التجريبية هو قدرتها على خلخلة ثوابت الرواية التاريخية المحكومة بأجندات السلطة ومنتقاة بعناية لخدمة تاريخ معين، فالرواية التجريبية حين تستحضر التاريخ، فإنها تعيد تفكيكه وتشكيله ضمن رؤية فنية تسمح للخيال بأن يتحول إلى أداة مقاومة وفي هذا السياق يصبح الحدث التاريخي بنية قابلة لإعادة البناء وأداة لفهم تركيبة الحاضر بفتح نافذة على المسكوت عنه مما لا نجده في دفاتر المؤرخين ولا في رفوف الساسة فالتاريخ كما يُقال "يكتبه المنتصرون" «وبهذا المنحى أصبحت الكتابة الروائية ذات البعد التاريخي منسجمة مع أفق السؤال الساعي إلى بلورة وعيه الخاص بالتاريخ والتراث، وإعادة إنتاجهما وفق معايير إبداعية جديدة لا تحتكم لشروط نظرية بقدر ما تستند إلى أفق الإبداع، ورحابة المكونات السردية في تأويل واحتواء ما تنوء به سجلات التاريخ التي صرت بديهية لعامة الناس، ولكنها غامضة وناقصة للخاصة من المبدعين الذين ينظرون إلى أحداث الماضي بمنظار يعلوه الريب والنسبية»[1].

والرواية التجريبية لا يعمل الخيال فيها على تزييف الوقائع، بل على فتح إمكانات جديدة لفهمه، لأنها تتعامل معه كمادة خام، تعيد قولبته شرط أن لا تعتدي على جوهر

[1]عادل العناز، التّمثيل التأويليّ للتاريخ في الرواية العربية، دائرة الثقافة ـ حكومة الشارقة، الإمارات العربية المتحدة، ط01، 2019، ص 35ـ36.

الحقائق المتفق عليها، وفي الوقت الذي تحتفظ فيه الرواية التجريبية بروح البحث عن الحقيقة، فإنها لا تتقيد بأدوات المؤرخ؛ بل توظف الحكاية والرمز والمفارقة والزمن غير الخطي، لتكشف لنا ما تم إخفاؤه خلف الوثائق، وفي هذا السياق يقول صلاح فضل عن توظيف التاريخ: «هو محاولة بعث الفترة الماضية بكل حيويتها وإطلاق حرية الخيال في تلوينها مع عدم الاعتداء على ما استقر في الذاكرة من أحداثها الكبرى، وتظل مساحة التخييل شاملة للتفاصيل، وقادرة على إعادة الاكتشاف والتأويل»[1].

وعليه فإن الرواية التجريبية تخضع الماضي لسلطة الحاضر، وتستخدم الخيال لكشف القشرة الصلبة التي تغلف الحقيقة التاريخية، دون أن تنزلق إلى التزوير، وكاتبها لا يتقمص دور المؤرخ، لأنه لا يهدف إلى إعادة توثيق الوقائع، بل مساءلتها وتحليل سياقتها عبر أدوات الفن والتخييل.

وفي هذا السياق تبرز معظم كتابات (حسن أوريد) وعلى راسها (رواء مكة) و(رباط المتنبي)، كنصّين أدبيين يتعاملان مع التاريخ من خلال تقنية سردية تجريبية تبتعد عن التوثيق المباشر وتنحاز إلى الأسئلة والتأمل، وإعادة النظر، إذ لا يكتب أوريد التاريخ كما ورد في الكتب، وإنما يقترب منه من زاوية شخصية تجعله أقرب إلى التجربة الحيّة منه إلى الوثيقة المؤرخة، ففي **(رواء مكّة)**يجعل من رحلته وسيلة لمراجعة الذاكرة الشخصية، وإعادة قراءة التاريخ في مزيج يجمع بين السيرة الذاتية والتأمل الذاتي، فنجده يُدرج أحداثاً تاريخية كمساحة مفتوحة لسؤال الهوية والتمزق الثقافي، يتداخل فيه الواقع بالتخييلي، من موقع المثقف العربي الذي مرّ بتجربة السلطة، واطلع على مراكز القرار الدولية، وعاش صدمة الهوية وواجه أسئلة الإيمان في ظل العلمنة والانكشاف على الغرب، في مثل حديثه عن التمايزات الثقافية في الأوطان العربية وما تفضي إليه بقوله: «**كانت عيني على الجزائر، بل حتى في بحثي كنت قد قمت بمسح للتمايزات الثقافية، ومضاعفات السياسة انطلاقاً**

[1]صلاح فضل، لذة التجريب الروائي، ص183.

من حالة الجزائر، لم تكن تلك التمايزات الثقافية إلا أعراضاً ، ولكنني اشتغلت عليها من خلال الترابط بين الثقافة والخطاب السياسي، كانت المعارك الثقافية منذ الخمسينات، وكانت مُستعِرة في لبنان تهيّئ للحرب الأهلية، كنت اعتمدت في دراستي على لبنان، من خلال دراسة للمؤرخ كمال صليبي صاحب كتاب أصل التوراة جنوب الجزيرة العربية، كانت عيني على الجزائر لما كنت بواشنطن ما بين عامي 1992 ـ1295 والحرب الأهلية على أشدها، تحولت واشنطن إلى حلبة لقاءات للمختصين حول الشأن الجزائري، وللفِرق في الجزائر، كنت أخشى خطر الانحدار في مهاوي العنف وأنا أرصد حالة الجزائر»[1]

النص يركز على الجزائر ولبنان كنموذجين للانفجار الثقافي حين لا يُحسن التعامل معه سياسياً، وهو ليس سرداً تأريخياً للحرب الأهلية والعشرية السوداء، وإنما هو استحضار للتمايزات الثقافية وتوظيفها في الخطاب السياسي، وكيف يمكن أن تتحوّل إلى صراع، كما أن استحضار (كمال صليبي) وكتابه كان ليبيّن كيف أن الخطابات الثقافية يمكن أن تكون محفّزاً للعنف حين تستثمر في سياقات توتر، وهنا يظهر الاستدعاء الذكي للتاريخ فهدف (أوريد) لم يكن إعادة سرد ما حدث، بل لماذا حدث، وكيف؟ وما الذي يمكن أن يتكرر؟

في محاولة منه لمعالجة خطر العنف وآثار الانقسام الثقافي في المجتمعات العربية، من خلال فهم الجذور العميقة للصراع بين الهويات، وهو يستخدم الرواية كوسيلة للتحليل، والتأكيد على دور المثقف في إمكانية منع عنف مماثل، بدلاً من الاكتفاء بالسرد الجمالي أو الحياد التاريخي.

في مقطع آخر من (رواء مكة) يستحضر (أوريد) حرب أكتوبر 1973، كمدخل لإبراز لحظة جماعية من الفخر والانتماء القومي، ثم ينسج حولها تأملاً تربوياً وفكرياً من مفاهيم الهوية واللغة والانتماء الحضاري مستدعياً شخصية الأستاذ محمد بن العزيز كنموذج للوعي

[1] رواء مكّة، ص36.

التقدمي العابر للهويات الضيقة فيقول: «**أذكر حرب أكتوبر 1973 أو حرب رمضان، وكنا نتابع أخبارها في المذياع فتهزنا نشوة النصر وتزدهينا فرحة العبور، ونتبادل، نحن التلاميذ، كثيراً من المعلومات عن أخبار طائرات الفانتوم وعبور الدفرسوار، وكان مصدر كثير من شعور الزهو ما غرسه في أفئدتنا أستاذ اللغة الفرنسية محمد بن العزيز، وكأنما ليدلل على أن الفرنسية واجب مهني والعربية واجب وطني، وعنه حفظنا "بلاد العرب أوطاني" كان أمازيغياً ويجد في العروبة ضالته**»[1].

ففي استدعائه لحرب أكتوبر 1973، لا يتعامل حسن أوريد مع الحدث من زاوية التأريخ أو التوثيق المكرر، وإنما يُقحمه داخل النسيج السردي بوصفه لحظة وجدانية شكّلت جزءاً من ذاكرة الطفولة، من خلال سرد ذكريات الاستماع إلى أخبار العرب من المذياع في قرية معزولة، يُفعّل (أوريد) حدثاً قومياً من خلال طفل صغير لا يملك وسائط المعرفة الحديثة، لكنه يملك الحس الفطري بالانتماء القومي، فالحدث التاريخي (النصر العربي) يُقدم هنا كمصدر اعتزاز وتجاوز للهويات الجزئية (العرقية والقبيلة)، فباتت حرب أكتوبر في السياق السري لا مجرد حدث تاريخي فحسب، بل لحظة وجدانية غُرست في وعي طفل، وهي تستعاد الآن من موقع الراشد الذي يتأمل أثر تلك اللحظة في تشكيل مفهومه للانتماء والهوية، ففرحة العبور والحديث الطفولي عن الطائرات الحربية، لم تكن تعبيرا عن فخر ساذج ، بل كانت بوابة إلى وعي قومي أوسع، غذّاه أستاذٌ ربط بين تعليم اللغة والارتقاء بالقيم، وبين الانتماء الوطني والانتماء القومي، يوجد الإسلام كرحاب أسمى، (فأوريد) استحضر الحرب (الحدث التاريخي) ليُظهر كيف وظفها المربيّ (الأستاذ ابن العزيز) كأداء لبناء الفرد كترسيخ اللغة، وتحبيب الشعر.

ومن خلال هذا الربط، يُمارس (أوريد) فعلاً تجريبياً في الكتابة، يكسر الحاجز بين الحدث القومي والتجربة الذاتية، بين التاريخ والسير، ويعيد تركيب الماضي من خلال لحظة

[1] رواء مكة، ص85.

شعورية خالصة تتداخل فيها السياسة بالشعر، والتاريخ بالمجتمع، والعربية بالفرنسية، فلا يستحضر النصر كحنين، بل كمعيار قيمي لما يجب أن يكون عليه الانتماء: جامعاً لا مفرقاً، إنسانياً لا عنصرياً، فكل من الحرب والأستاذ يلتقيان في نقطة واحدة وهي البذرة التي زرعت في الوجدان ثم أينعت لاحقاً حين نضجت الذات وأعادت النظر في جذورها، وكأنه يعيد بناء رموزه التكوينية ويظهر لنا كيف يمكن لحرب قومية ولمعلّم مخلص أن يشكّلوا أعمدة خفية في بنية الهوية.

كما يستحضر (أوريد) أحداثاً من التاريخ الإسلامي من منظور الكاتب المتأمل الذي يعيد بناء الماضي ليفهم من خلاله الحاضر، ويستشرف به آفاق الذات والهوية، ليؤكد بهذا أن التاريخ مخزون **رمزي وثقافي** يُستدعى داخل اللحظة السردية لإعادة طرح الأسئلة الكبرى حول الإيمان، والرسالة والمعنى، كما في المقطع الذي يستدعي فيه معركة أُحد وسيرة "مصعب بن عمير" رضي الله عنه، كأداة فكرية روحية، يفعلها الكاتب ضمن بنية الرواية التجريبية، لتكون جزءاً من الرحلة الذاتية العميقة نحو الفهم والتجاوز، في قوله: «**كان ممّا وَقَعت عليه في قراءتي من طبقات ابن سعد عن وقعة أُحد، وقد حمي وطيس المعارك أنَّ مُصعب ابن عمير، رضي الله عنه، حمل الواء فهو ثابتٌ لا يتزلزل ولا يتملل كأنما قدمه راسخة في الأرض، وأقبل فارس من فرسان قريش فضرب يدَ مصعب بالسيف فقطعها وسقط اللواء، ثم أخذ مصعب اللواء بيده الأخرى وجنأ عليه (أكبّ عليه ليقيَه)، فعاوده الفارس القريشي بضربة فقطع يده الأخرى، ومازال مصعب ثابتاً واللواء مرفوعاً وقد احاطه مصعب بعضديه، ثم يغرز الفارس الرمح في صدر مصعب، فيسقط مصعب ويسقط معه اللواء فيتلقّاه، أخ له ولا يزال اللواء مرفوعاً حتى يبلغ المدينة.**

ولا يزال اللواء ينتقل من جيل إلى جيل، يحمله إخوة لمُصعب من مختلف الأزمان والامكنة يدرؤون عن اللواء غوائل الأعداء، وكيف لا نحب جبل أُحد وهو يحدثنا دوماً ويجزي لنا من النُصح ما ينفعنا في مواجهة الصِّعاب ومقارعة الخطوب؟»[1].

فمن خلال استحضار الحدث التاريخي، نحس وكأن حسن أوريد ينفذ إلى "جوهر المعركة" فيقدمها كنموذج رمزي لمعركته مع ذاته، وللاختبار الأخلاقي يوضح بها كيف يمكن للنفس تجاوز المحن، وكيف يتحوّل السقوط إلى معراج (فأُحد) ليس فقط موقعاً جغرافياً، بل نقطة ارتكاز داخلية، يتأمل السار من خلالها علاقته بهذا الجبل العظيم.

فيروي لنا قصة (مصعب ابن عمير) رضي الله عنه وأرضاه كصورة مجازية للصمود والمقاومة والوفاء، فاستدعاء الحدث هنا يعتبر وظيفة تعليمية وجدانية مفادها: أن البطولة تكمن في التمسك بالقيم حتى الرمق الأخير، بل إن اللواء الذي حمله مصعب والذي لم يسقط يتحوّل إلى رمز يتوارث عبر الأجيال، وهو ما يعمق وظيفة الرمز التاريخي ويحرره من لحظة زمنية محددة، فالسارد لا يستدعي أُحد ليحدثنا عنها وعن الصحابة، وإنما ليتأمل ذاته، وما ألم بها من شكوك وضعف، وهذا التداخل بين تجربة فردية معاصرة وتجربة جماعية قديمة من **أهم مظاهر الرواية التجريبية** حيث يتقاطع الزمنان ويصبح التاريخ لغة شعورية وليست تقريرية، وكأن هذا التوظيف التاريخي يريد به طرح أسئلة كبرى كمن يحمل اليوم اللواء؟ وهل نحن مؤهلون لنكون من إخوة (مصعب)؟

فتتجلى تقنيات التجريب السردي في هذا الدمج بين الواقعة التاريخية والتجربة الذاتية المعاصرة، فالسارد يسقط الحدث التاريخي على وجدانه المضطرب وهو يقف أمام الجبل، مسترجعاً معناه، مراجعاً إيمانه، متسائلاً عن رمزية الثبات، **كما يتجلى التجريب في التوسيع الرمزي للحدث،** حين يصبح اللواء الذي حُمل في أُحد رمزاً لكل حاملٍ للقيم والمبادئ في

[1] رواء مكة، ص161.

وجه الخوف والانهيار، فالنص لا يسرد الماضي بقدر ما يجعل منه لحظة حيّة تخاطب القارئ المعاصر وتحاوره.

كذلك يستحضر حسن أوريد في رواء مكة شخصيات تاريخية مختلفة لتؤدي وظائف رمزية ومعرفية، فتبرز بوصفها مكونات حيوية في تشكيل الوعي الفردي والجمعي فيعاد تقديمها من خلال زوايا مختلفة تتراوح بين التأمل والرمز مثل استحضاره للشخصيات التاريخية في المقطع التالي: «**النجود العليا، أو الظهرة بالمصطلح القديم، ومضات من ملاحم كبرى حين أغار الفرنسيون على تلك الربوع، غير بعيدين من تلك الأرجاء كانت ملحمة الأمير عبد القادر، هو الفضاء نفسه، ثم بوعمامة، وقبلهما الولي الصالح سيدي أحمد التيجاني، وليد عين ماضي ودفين فاس، وها هنا أو هناك وقد انفصل الفضاء كانت تحرّشات ليوطي من العين الصفراء، وهي إحدى الحلقات التي هيأت لاستعمار المغرب، كانت تلك الخطوات تلح علي وأنا في رحاب النجود العليا، كنت أرى لوحات الرسام دينيه، وأوجين فرومنتان أمام ناضري، هذه أمكنة لو تتكلم لحدثت عن العاشقة للصحراء إيزابيل إيبرهارت**»[1].

يحضر في النص خليط من الشخصيات، مقاومون (الأمير عبد القادر، بوعمامة)، وولي صوفي (أحمد التيجاني)، شخصيات غربية اعتنقت الإسلام (إليزابيت إيبرهارت)، وحتى رسامون ومستشرقون (إتيان دينيه وأوجين فرومنتان).

هذه الشخصيات التي تُستحضر بوصفها تجليات حية للفضاء، والذاكرة والهوية، فالسارد يجعل من "النجود العليا" فضاءً نابضاً بالمعنى، تعيد تضاريسه استدعاء ملاحم المقاومة، والروحانية والتوغل الاستعماري، وكأن الأرض نفسها تحتفظ بأصداء الماضي وتبثّها في وعي السارد، فلا تذكر الشخصيات هنا مباشرة لذاتها، وإنما تحضر كامتدادات روحية

[1] رواء مكّة، ص162.

للمكان (فالمكان هو البوابة الذي تُستدعى من خلالها الشخصيات)؛ وكعناصر تتقاطع فيها التجربة الذاتية بالزمن الجمعي؛ (فالأمير عبد القادر) مثلاً يقدم كمجسّد لمقاومة مترسة في الأرض التي يسير عليها الراوي.

كذلك لا يعتمد (أوريد) على التسلسل الزمني في تقديم هذه الشخصيات، إذ يوظف تقنية التداعي الحرّ، فتقفز الذاكرة بين رموز المقاومة الجزائرية، والاستعمار الفرنسي وشخصيات روحية وصوفية، هذا التداخل بين شخصيات من خلفيات وهويات متباينة، ومن أزمنة مختلفة، هو في ذاته تجريب سردي يكسر النموذج الكلاسيكي لتقديم الشخصية التاريخية ويؤكد أن ما يجمعها ليس الزمن وإنما الدلالة، أي الدور الذي تلعبه في تشكيل وعي السارد، والأهم من ذلك أن (أوريد) لا يُحمّل هذه الشخصيات خطاباً أيديولوجياً مباشراً، ولكنه يوظفها كوسائط للتأمل في الذات، فكل واحدة منها تمثّل إمكاناً لفهم علاقة الإنسان بتاريخ أرضه، وهنا يتضح كيف تتكثف البنية التجريبية للرواية في تقديم التاريخ لا كأرشيف، بل كحالة شعورية ومعرفية ووجودية تتقاطع فيها المسارات الشخصية مع الذاكرة الجماعية، ما يجعل من هذه الشخصيات وغيرها الموظفة في الرواية رموزاً تتجدّد دلالتها في كل قراءة وتبقى فاعلة في تشكيل المعنى الراهن.

كما لا تخلو (رباط المتنبي) من استحضار ذكيّ ومركّب للتاريخ، ويعتبر هذا الاستدعاء من أبرز الأدوات التي يستخدمها الكاتب لإضاءة الحاضر من خلال الماضي، وإعادة تشكيل الذاكرة الجمعية في قالب فني معاصر، ولا يقتصر هذا الاستحضار على سرد الاحداث كما هين ولكنه يتعداها إلى توظيفها كرموز ودلالات تسائل الواقع وتُعيد قراءته، فيتحوّل التاريخ بهذا إلى أداة نقدية تبرز التناقضات والهويات الممزقة، وتفتح أفقاً للتأمل في مسارات الشعوب وتحولاتها.

ومن أبرز مواضع هذا الاستحضار في الرواية؛ المقطع الذي يستحضر فيه الكاتب صراع القبائل العربية، ويجعل منها رمزاً لصراعات معاصرة تتجدد بأشكال مختلفة، فلا يستدعى

فيها التاريخ كخلفية سردية ثابتة، وإنما يوظفه كأداة نقدية تُسائل الحاضر وتكشف عن استمرارية الانقسامات والهويات المأزومة، فيصبح التاريخ بهذا مرآة تعكس واقعاً معاصراً مفعماً بالتوترات والصراعات، مما يبرز قدرة الرواية على إعادة تشكيل الذاكرة الجمعية في قالب فني معاصر، حيث يقول الأستاذ في خضم حديثه مع الطبيبة عن حرب البسوس: **«وبُث في ذهني الثأر والقتل والغضب والأنفة والجهالة والقصاص، حفظت يافعاً قصة مقتل كليب كبير قومه على يد جسّاس، أخ جليلة زوجة كليب، فقامت حرب البسوس، لأربعين سنة، (...) كل هذا كمل لو أنها حقائق لا يأتيها الباطل، والقصة كان يمكن أن يصاغ منها دراما، كما روميو وجوليت، وبكن أين هو الخيال الذي يستعيد التراث ويعيد بناءه؟ يشحن الطفل ببنية أخلاقية قديمة ولغة عتيقة ويوحي إليه أنها حقائق تاريخية، تصوري قصة جليلة وهي موزعة بين زوجها القتيل وأخيها القاتل، وهل سيفهم التلميذ ذلك اليوم إن لم يُصَغ في وعاء أخّاذ»**[1]

في هذه الفقرة يطرح الكاتب فكرة مهمة في مناهج التعليم تتعلق بكيفية تلقين القصص الشعبية للأطفال، حيث يُدرج أحداث قبلية قديمة، وهي مقتل كُليب بن ربيعة على يد جساس بن مرة وما تلاها من حرب البسوس، والتي تُساق إلى الطفل العربي كحقائق تاريخية ثابتة، فتشحن في ذهنه وتعزز في نفسه قيم القتل والثأر والغضب، فيصبح التاريخ أداة لدوام الانقسامات والجهل والعنف، بدلاً من أن يكون مصدراً للتعليم والتقدم، فهو يقدم نقداً لاذعاً لطريقة استخدام التاريخ في التربية والتعليم، فالقصة كانت من الممكن أن تصاغ إليه بطريقة درامية مثل "روميو وجولييت"، فهو ينتقد غياب الخيال في إعادة صياغة هذه القصة، ويعلن عن أسفه في إغفال الجوانب الإنسانية فيها مثل معاناة (جليلة) بين زوجها القتيل وأخيها القاتل، ويثير الكاتب تساؤلات حول ما إذا كان الثأر من الممكن أن يشفي جراحها، مشيراً إلى أن المقتول سيكون أخاها مما يضاعف من مأساتها، لذا يستحبُ أن يُراعى تبسيطها

[1] رباط المتنبي، ص227.

ليتمكن الطفل من فهمها واستيعابها، مما يُنمي حب الحق والعدل والخير، في نفسه ويحيي فيه صفة التسامح والصلح والإحسان ، لكن عندما تقدم القصص دون مراعاة هذه الجوانب، فإنها حتماً ستساهم في ترسيخ قيم سلبية مما يؤثر سلباً على سلوكهم.

فيغدو هذا المقطع دعوة صريحة إلى إعادة النظر في كيفية تلقين التاريخ للطفل العربي، وكيفية استثماره في الخطاب السياسي والثقافي، ويُشدد على أهمية إعادة قراءة الماضي بفكر ناقد بدل التقديس والتلقي الأعمى من أجل بناء أجيال أكثر وعياً وتقدماً، وفي هذا السياق يمكن القول بأن الكاتب يقدم نموذجاً للتجريب في توظيف التاريخ، حيث لا يقتصر على إقحام أحداث تاريخية داخل السرد بصورتها النمطية، ولكنه يعيد تشكيلها وتقديمها بأسلوب نقدي ساخر يهدف إلى تحفيز الوعي النقدي لدى المتلقي.

وامتداداً لفكرة سوء تلقين وتلقي التاريخ يورد (حسن أوريد): **«هل تحسبين داحس والغبراء سِجلاً من الماضي، ولا الشنآن بين بكر وتغلب، فترة من التاريخ مضت وانقطعت؟ ذلك ماكنت أحسبه وقد غلبت عليّ سذاجتي، كلا هي حاضر يمشي على رجلين، والويل لمن مال إلى بكر من تغلب، والويل لمن مال إلى تغلب من بكر، والمرصاد لمن التزم الحياد، ونادى بإصلاح ذات البين، ولكليهما عصائب، من قنوات تلفزية، وصحف ومراكز بحث، وكَتبة ومحللين، وخبراء وأئمة...»**[1]

الفقرة تصريح إلى أن العرب لم يفشلوا فقط في كتابة تاريخهم بل امتد الأمر إلى فشلهم في التحرر من طاعون التلقّي لهذا التاريخ الذي لا يضيف شيئاً سوى التبرير الذي يَجرُّ معه داحس والغبراء، ثأر بكر وتغلب، ويَجرّ معه خرائط الدم الأولى، وأغاني الفخر والهجاء وطبول القبيلة، وحكايات السبي والغنيمة، يجرّ معه تاريخاً لم نكتبه بل كتبنا به، يجرّ معه خيبات وخيانات لا تنسى ولا تغتفر، بل تظل تفتح جراحها كلّما حاولنا ان نلتئم، وكلما

[1] رباط المتنبي، ص229.

حسبنا أننا تجاوزنا، نكتشف أننا لم نقطع خطوة واحدة، نحن في المكان، نفسه لكن الديكور تغيّر، والميكروفون أصبح بدل السيف، والشاشة حلت محل الخيمة، أما المعركة فهي نفسها، تجرّ معها خراباً لا ينتهي، خراباً تطور من جهالة القبائل إلى نكبات الدول فيقول في حديثه مع بشرى رمز الأندلس: **«وهل أنت عربية كي تبعثي المتنبي؟ أنت إسبانية تكلم أجدادك العربية لفترة، تحملين طبقات إيبيريا، تحملين تراث الرومان، وتحملين ميراث المسلمين، ومؤثرات اليهودية، ومخلفات المسيحية.**

ردّت في رباطة جأش:

ـ أنا ما أريد أن أكون، أنا أرتبط بجرح، بنكبة

قالت ذلك وهي تقلب صور الفتى الخطيب الذي عذبّه الشبيحة، صورة الطفل إيلان الذي مات غرقاً، صورة الطفل السوري الذي اصطك من انفجار، صور الدمار في حلب، صور الخراب، صور النكبة منذ ميسلون1920، نكبة 48، حتى نكبة سوريا»[1].

وكأن الكاتب يريد أن يقول بهذا التوظيف المتتالي لتاريخ النكبات أن سقوط الأندلس كان سقوط ثقافة، أكثر منه سقوط جغرافي، ومن الأندلس توالت النكبات، هذه النكبات التي لم تعد حكراً على عرق كما كانت في الجاهلية، بل أصبحت قدراً مشتركاً، هذا القدر الذي يختصر كل الأعراق وأنواع الانتماءات.

فبهذه التوظيفات المتتالية لنكبات العرب، يفصح الكاتب أننا لم نخرج من عقلية تغلب وبكر اللتان أصبحتا هما اليوم صراعاً هوياتياً مغلقاً في العالم العربي، لا يُبقي مساحة للحوار، ولم نفطم لغتنا من حليب القبيلة، ولم ننشأ فكرة نقيضة لنتوحد، أو مشروعاً نتجاوز به الهزائم المتتالية.

[1] رباط المتنبي، ص157.

تظهر مواطن التجريب في استحضار النصوص التاريخية السابقة، في تجاوز الاستحضار السردي إلى تفكيك البنية التاريخية وإعادة تشكيلها في ضوء الحاضر، فمنذ استعاء حروب العرب الأولى (داحس والغبراء وثار تغلب وبكر) يخرج النص عن النسق التقليدي للتاريخ بوصفه محفوظات مدرسية تفسر على أنها مفاخر قبلية، ليعيد تمثيله كمشهد دائم التكرار، وكأن الصراع القبلي ما زال قائماً فقط تحوّل إلى صراعات طائفية وسياسية وإعلامية، فهو لا يستحضر هذه الحوادث بوصفها تمجيداً، بل هي إدانة رمزية لعجز الحاضر عن الانفكاك من الماضي، «**نحن حالمون، حالمون أننا نعيش الحداثة لأننا نركب الطائرة، ونتعالج بأدق التقنيات الطبية، ونلبس رابطة العنق أو التنورة، حالمون لا غير، حالمون ولا نريد أن نستيقظ**»[1]

كما تتجلى مواطن التجريب في كسر مفهوم الهوية الوراثية كلما استُدعى التاريخ، فتاريخ (حسن أوريد) استحضر من أجل تكوين وعي بالجرح المشترك، لا من أجل إثبات نسب، فيتحوّل التاريخ إلى مادة وجدانية، من خلال الذكر المتكرّر للنكبات كانكسار متراكم، وكأنه يقول أنَّ النكبة لم تعد حدثاً، وإنما أصبحت بنية شعورية وزمناً متكرراً حتى صارت عادة أن نهزم، **وهذا في حد ذاته تجريب في مفهوم (النكبة)**، حيث تحولت من محطات تاريخية إلى هوية مستمرة، تتجسد في صور، وأشلاء أطفال، وخراب، لقد ألفنا المشهد!

4- توظيف التراث الشعبي:

في إطار سعي الرواية المعاصرة إلى تجاوز الأطر التقليدية والتجريب في البناء والأسلوب، نجدها قد انفتحت على أشكال تعبيرية متعددة، تجمع بين الحداثة والانفتاح على مكونات الثقافة الأصيلة، فاستلهمت **التراث الشعبي** وأعادت توظيفه داخل المتن الروائي

[1] رباط المتنبي، ص2019-220.

باعتباره خزاناً ثرياً بالحكايات، والاساطير، والرموز، والأمثال...التي تمنح النص عمقاً دلالياً وتاريخياً، وتكسر رتابة الشكل السردي النمطي.

ومصطلح التراث الشعبي «مصطلح شامل نطلقه لنعني به عالماً متشابكاً من الموروث الحضاري، والبقايا السلوكية والقولية التي بقيت عبر التاريخ وعبر الانتقال من بيئة إلى بيئة، ومن مكان إلى مكان، وهو بهذا مصطلح يضم البقايا الأسطورية أو الموروث المثيلولوجي العربي القديم، كما يضم الفولكلور سواء كان الفولكلور القولي أو الفولكلور النفعي أو الممارس، ويضم الأدب الشعبي، المدون والشفاهي»[1]،

فيما يمضي بعض الباحثين إلى مقابلة مصطلح التراث الشعبي بمصطلح " **الفولكلور**"، وعلى رأسهم **(عبد الحميد العلوجي)**الذي يرى أن «المعاجم والقواميس العربية عجزت عن اسعاف العرب بما يقابل "فولكلور "**Folklore**الأجنبية، ولذلك شاع استعمالها في الوطن العربي بصيغتها الأجنبية»[2]، والذي يُعرفه بقوله: «إن الفولكلور قد استوعب الأزياء والامثال والحكايات والقصائد والأوهام والاساطير وأدوات المنزل والسحر ومقومات الزينة والمهن اليدوية والفنون البدائية والألغاز والغيبيات والمآكل والعادات والعرف والشعر والمنسوجات والتقاليد، إنه استوعب هذا التراث الهائل، ولكن على صعيده الشعبي فقط»[3]

هذا التراث بما يحمله من عفوية وصدق يشكل مرآة صافية للوجدان الجمعي، ووسيلة تلقائية تعبر بها المجتمعات عن نفسها بقدر كبير من الحرية والتلقائية، فالعودة إذاً إلى هذا التراث ليس مجرد حنين إلى الماضي بقدر ما هو استجابة لحاجات ملحّة لفهم الذات الثقافية واستكشاف الجذور الفكرية والاجتماعية التي تشكل هوية الأمة، ووعي عميق بقيمته كرافد

[1] فاروق خورشيد، الموروث الشعبي، دار الشروق، بيروت، لبنان، ط01، 1992، ص12.
[2] عبد الحميد العلوجي، من تراثنا الشعبي، دار الجمهورية، بغداد، 1966، ص44
[3] المرجع نفسه، ص44.

معرفي وثقافي زاخر بالتجارب الإنسانية العميقة، التي تعكي أحلام الشعوب، وآمالهم وآلامهم.

1.4: الشـــعـــر الشـعـبـــي:

إن الرواية التجريبية بما تتسم به من انفتاح على الأجناس الأدبية المختلفة، تستثمر الشعر الشعبي لإضفاء بعد صوتي وإيقاعي، وفي نفس الوقت توثّق للموروث الثقافي ضمن رؤية حداثية، ويأتي إدماج هذا الشعر غالباً لتوليد دلالات ثقافية واجتماعية تتجاوز الطابع الروائي الغربي، وتصل إلى عمق الهوية الجمعية، مما يمنح النص بعداً تعددياً يعكس تداخل الطبقات اللغوية والثقافية داخل الرواية.

وقد اختلف النقاد في إعطاء مفهوم دقيق للشعر الشعبي، ولكنهم اتفقوا جميعاً بأنه «يتميز بانتشار واسع وقبول لدى غالبية أبناء الشعب، وقد نجح في مراحل مختلفة من الزمن في تغيير مفاهيم الشعب وتنويره إزاء قضايا متعددة سياسية واجتماعية حيث كان له حضور قوي في أفراح الشعب وأتراحه وسلمه وحربه، وهو جزء من الحياة العامة لا يغيب في أي مناسبة ويعالج كثير من القضايا المعقدة، والقصيدة الشعبية تتأثر بعامل الزمان والمكان وخصوصية البيئة وظروف الحياة والثقافة»[1].

يُبدع (حسن أوريد) في (رباط المتنبي) حين يُنطق شخصياته بشعر شعبي نابض بالحياة، فينقله من الهامش إلى صُلب البنية الروائية، كصوت داخلي ينبع من جوهر الوجدان الشعبي مما يضفي على النص بُعداً ثقافياً يجعله أقرب للذاكرة الجمعية في مثل قول الراوي: **«كافور يُنشد شعر شعبي مسمّى بالرسمة، سجلت الدكتورة فنيش أقواله:**

هَمَّ الدْنيا وخُوف ربّي والغـيوان بـثـلاثـــة جـــاروا عـــلـــيّ

[1]وليد زيد المصري، نفحات من الشعر الشعبي، (مقالات منشورة في مجلة أقلام عربية)، مطابع دمشق، اليمن، ط01، 2023، ص 13.

هَـمّ الـدنـيـا بـغـيـت شـــلاّ لمال الياسْر ولـملاك ولـغـراس

خـوف الله قـال لـي تـــهـنـــا راه الدنيا تفوت لا تسحاب تدوم

تُب لسيدك ف كل سية (سيئة)

قال لنا لا تبغو عرض الشيطان

بثلاثة جاروا علي

واغفر ذنبي نهار يندار الميزان والـمـلايـكـة يـشـهدوا عـــلي

بالخير ان شاء الله يارب الفرقان بـــثـــلاثـــة جـــاروا عـــلـــي»[1]

يبرز استحضار الشعر الشعبي في الرواية باعتباره أداة تجريبية وجمالية تعبر عن عمق الاضطراب النفسي والاجتماعي وتمنح الشخصيات الهامشية صوتاً سردياً فاعلاً، يظهر هذا بوضوح من خلال المقطوعة السابقة المنتمية إلى فن **(الرسمة)**، وهو شكل من أشكال الشعر الشعبي المغربي المعروف بتوغله في التعبير عن البؤس الوجودي بلغة قريبة من وجان الجماعة، وفي المقطوعة تتجلى ثلاثية شعورية كثيفة تختصر معاناة الإنسان بين ضغط الواقع، والوازع الديني، والتأثر بالتراث الغنائي الجمعي، ممثلاً في **فرقة "ناس الغيوان"**.

ثم إن إدماج هذه الأبيات داخل النص السردي يعيد تشكيل إيقاع الرواية ويكثّف بعدها الدرامي والنفسي، فيصبح الشعر الشعبي في هذا السياق خطاب مضاد ينقض المركزية للفصحى والنخبة، ويؤسس لمكانة رمزية للهامش.

ويقول كذلك: **«ثم أخذ ينشد في نظمه:**

[1] رباط المتنبي، ص248.

جورك يا الزهرة ما بحالو جور

جورك كيما العطشان، في المياه العذبة، وراسو مغلول

ما لو فيها رشفة ولا نقعة، كيتو كية

جورك ما بحالو جور

ما ف قلبك عطفة ولا رحمة، قلت شبابي يشفع لي

قلت زينك يعطف علي»[1]

على لسان (كافور) نزيل المصحة، يأتينا الشعر الشعبي مثل ومضة روح تُكلم العالم بلغة القلب، صاغه من وجدانه في لحظة انكسار عاطفي وعتاب رقيق ممزوج بالألم، ففي قوله " جورك يا الزهرة ما بحالو جور، جورك كيما العطشان، في المياه العذبة وراسو مغلول، ما لو فيه رشقة ولا نقعة"، تشبيه بليغ يصور فيه المحبوب كنبع حياة لا تُطال، فالعطش هنا لا يروى بماء، بل بالوصل والرحمة، التي حُرم منها، فكافور ينسج صورته الشعرية من مخيال شعبي بسيط لكنه كثيف الدلالة، حيث تكرار اللازمة (جورك ما بحالو جور) يعمق النغمة العاطفية، ويحوّل القصيدة إلى ما يشبه أنيناً غنائياً.

ثم تأتي الزهرة كرديف شعبي أنثوي، لا تُجيد رصع الكلام فتقول: «**(...) نبكي على اخوتي ضاعوا في بلدان الناس، فينك يا بغداد، وفين حلب، فين المحروسة، فين عمر المختار، فين المهدي، وأهل الختمة، هذي في خاطر الخواطر من الرباط لام درمان، من الرباط لأم درمان، ماننساش أهل صنعاء وعدن، واخوتي من غزة لجنين فين واد الصومام وولادو، فين ناصر واصحابو، فين شنقيط ومواليها، فين اخوتي في البحور غرقو»**[2]

[1] المصدر نفسه، ص249.

[2] رباط المتنبي، ص249-250.

ففي هذا المقطع المنطوق على لسان (زهرة)، يتجلى توظيف اللغة الشعبية بصفتها هوية جمعية، وصرخة من عمق الانكسار الحضاري، ففي هذا الخطاب الشعري العفوي، تتحول الزهرة من مجنونة في مصحة، إلى ضمير شعبي ناطق باسم أمة مكلومة، تنشد بكلمات صادقة ما عجزت الخطابات الكبرى على قوله.

وإن توظيف هذا النوع من الشعر الشعبي الحواري العفويّ على لسان (الزهرة) يُشكل في (رباط المتنبي) ذروة التعبير الفني، فإنشادها صار في السرد وكأنه وثيقة سياسية حضارية تتلوها امرأة من الهامش تحمل في داخلها لغة الشعب، وألم الأمة وخرابها، فيتجلى التجريب جلياً واضحاً في خطابها من خلال تفكيك النسق السردي الكلاسيكي، واستبداله بتوليف لغوي وهوياتي مفتوح على الحكي والشعر والجنون، فالكلام ليس شعراً موزوناً لكنه محكوم بإيقاع داخلي غنائي في شكل هجين يكسر الحدود التقليدية بين الأجناس الأدبية وبين الحدود العربية، من بغداد إلى غزة، ومن واد الصومام إلى شنقيط، واللافت أن هذا الخطاب لا يصدر من مثقفة، هذا الخلط الواعي بين الجنون والحمة، بين الشعر والهذيان، بين العيطة والبيان، هو من صلب المشروع التجريبي للرواية، حيث تصبح الشخصيات الهامشية مرآة للمركز. وتغدو اللغة الشعبية حامل رئيسي للمعنى الجمالي والرمزي.

وفي مقطع آخر يحضر الشعر الشعبي في (رباط المتنبي) حضوراً فنياً، ليصبح وسيلة درامية تكشف باطن الشخصيات حين يُنشد كافور: **«ثم أخذ يصفق كمل لو هو يُقطع شعر ملحون:**

أتيني في الصبح والعْشِي

أتيني في النهار والظلام، أتيني في الصحو والمنام، أتيني يا زينة الغرة والاكمام

أتيني ناتيك، يا مولاتي الزهرة»[1]

[1] رباط المتنبي، ص280.

يلقي (كافور) مقطعه هذا الذي يلامس الغناء، محاكياً إيقاع الملحون المغربي، وهو أحد ألوان الشعر الشعبي الشفاهي المعروف بنبرته الغنائية والغزلية، فينشده مستخدماً لغة شفهية محلية ونبرة توسّلية تُقارب الابتهال الصوفي، ما يخلق إيقاعاً داخلياً مشحوناً بالعاطفة والحنين، وتتدخل هذه الانشادية الغزلية مع أداء جسدي، حيث يصفق كافور كأنه يُقطع بيتاً شعرياً، ليصبح المشهد أقرب إلى المسرحية الغنائية، كذلك نلمس في ردّ الزهرة المثل الشعبي **«أضراوي، خوك في الحزّة خوك»**[1]، بهذا يتحقق في المقطع تعدد الأصوات، وتداخل واضح للأجناس الأدبية من شعر، ومثل شعبي، أداء، سرد)، مما يجسد روح الرواية التجريبية.

وفي موضع آخر من الرواية يستحضر الشعر الشعبي عن طريق أغنية صحراوية تنتمي إلى تراث **(تيدنيت)***في لحظة تستدعى فيها أغنية الفنانة الصحراوية (منينة بنت المختار ولد المداح) في قول السارد: **«احتبي على الأرض كمن يعزف على قيتارة تيدني الصحراوية أغنية منينة بنت المختار ولد المداح:**

عندما يحلو السمر حبذا هذا السهر

مجلس ليس فيه غير شمس أو قمر

فالثريا أنت فيه وأنت فيه عمر

تيمتني غادة صبغت بعض الشعر

فسباني ثغرها وسبتني بالنظر

فأميري حبها فاعل بي ما أمر»[2]

---

[1] المصدر نفسه، ص280.

* تيدنيت: آلة عزف موسيقية موريتانية وهي كالعود، لها خمسة أوتار في الأصل وأضاف لها) ولد أباشا) وتراً سادساً.

[2] رباط المتنبي، ص293.

وهذه الأغنية ليست مجرد خلفية صوتية، بل تشكل فرحة (للزهرة) التي تحب الغناء والرقص، فتمتزج الموسيقى بالجسد، مما يضفي على المقطع طابعاً طقسياً يعيد إلى الأذهان الممارسات الجماعية للغناء الشعبي بوصفه فعل هروب من الواقع، ويتصاعد التوظيف الشعري عندما يدخل كافور في الخط مردداً مطلعاً غنائياً معروفاً من التراث العربي: «**جميل واسمر، بيتمختر**

شاغل قلبي،

بكم نظرة، يقول سُكر

تردّ عليه الزهرة:

ـ أقول سُكر»[1]

وهي من الأغاني الجماهرية التي تمثل وجدان الناس، وتلتقط لحظات الحب، وإن هذا التناوب الغنائي بين (كافور) و(الزهرة)، يحوّل النص إلى مسرحية غنائية في فضاء المصحة، فيعيد هذا التوظيف للشعر الشعبي الاعتبار للثقافة الشعبية كرافد من روافد التعبير الروائي، ويضفي على النص حركية تُخرجه من رتابته، فالكاتب هنا يتجاوز أدوات السرد الروائي ويستعير من المسرح والغناء والرقص.

يبدع (حسن أوريد) حين ينطق شخصياته بالشعر شعبي نابض بالحياة، فيغدو أداة سردية مركزية تسهم في بناء الشخصيات، وتكثيف المشهد، وإضفاء طبقات صوتية متشابكة داخل النص، وتوضح قدرة الشعر الشعبي على تمثيل المهمش والمقموع والمنسي فيصبح من خلال الرواية التجريبية، صوتاً بديلاً لخطابات السرد المركزية، إضافة إلى أنه منح الرواية تعدداً في الأصوات والرؤى، حيث أصبح منصة للهدم والبناء معاً: يهدم سلطة اللغة

[1] المصدر نفسه، ص293.

الكلاسيكية والخطاب النخبوي، ويبني سرداً جديداً من مواد ثقافية شعبية، ذات حمولة تاريخية هائلة.

كما تتجلى مظاهر التجريب في كيفية دمج الشعر الشعبي داخل السرد، حيث لا يبدو مُقحماً، مدمجاً مع السرد يخترق البنية النثرية ويعيد تشكيلها مما ينتج شعرية داخل النثر تكسر نمطيته، وتخلق إيقاعاً خاصاً يعتمد على الترديد والتنغيم والعودة إلى صيغ الغناء الشفوي، حيث لا حدود فاصلة بين الأجناس الأدبية.

تعتبر (رواء مكة) سيرة ذاتية أو سيرة روحية تتداخل فيها اللغة بالفكر، والتجربة الشخصية بالإرث الثقافي، والمثل الشعبي يعد من أبلغ أشكال التعبير في الثقافة العربية حيث تختزل فيه

2.4: المثل الشعبي:

نظراً لما تتميز به الأمثال من قدرة على الاختصار والتكثيف، فقد تسللت إلى الوجدان الجمعي بسلاسة، حتى غدت من أكثر أشكال التعبير قبولاً وانتشاراً، يتداولها الناس عبر الأجيال فتختصر الحكاية وتكثف المعنى، وتُستدعى في لحظات التواصل اليومية لتقول ما لا يُقال صراحة، كما أن ارتباطها بالمعتقدات الشعبية بما تحمله من تصورات (الخير والشر، العمل والكسل، الحظ والقدر)، جعل منها وثيقة ثقافية نابضة.

ويعرف المرزوقي المثل بقوله: «المثل جملة من القول مقتضبة من أصلها ومُرسِلِها بذاتها، تتسم بالقبول وتشتهر بالتداول، فتنتقل عما وردت فيه إلى كل ما يصح قصده بها من غير

تغير، يلحقها في لفظها، وعمّا يوجبه الظاهر، إلى أشباهه من المعاني ولذلك تضرب وإن جهلت أسبابها التي خرجت عليها»[1]، ويمكن حصر خصائصه فيما يلي:[2]

أولا: المثل خلاصة التجارب ومحصول الخبرة

ثانياً: المثل يحتوي على معنى يصيب التجربة والفكرة في الصميم.

ثالثاً: المثل يتمثل في الإيجاز وجمال البلاغة.

ونظراً لهذا الحضور الحيوي للأمثال فإن الرواية التجريبية ـ بما تحمله من نزعة لتفكيك البنية التقليدية والانفتاح على أشكال تعبيرية متنوعة ـ وجدت في المثل؛ شعبي كان أو فصيح مادة خام غنية تقحمها داخل نسيجها السردي لتكسر الإيقاع التقليدي، وتفتح أبواب التأويل، وتُحمل بها النص نفس شعبي ذو طابع رمزي وإيحائي، خاصة وأن المثل يعتبر بؤرة دلالية مشحونة تربط بين الماضي والحاضر.

تعتبر (رواء مكّة) سيرة ذاتية أو رحلة روحية تتداخل فيها اللغة بالفكر، والتجربة الشخصية بالإرث الثقافي حيث يوظف (حسن أوريد) أدوات التعبير الشعبية وعلى رأسها الأمثال التي تحمل من المعاني ما يعجز عنه السرد المطول، والتي تعتبر أداة دلالية عميقة تعزز المعنى وتقرب الفكرة إلى المتلقي، وتربط بين التجربة الذاتية والسياق الثقافي، ومن أبرز ما يورده في هذا السياق المثل الشعبي الشهير: "**جوّع كلبك يتبعك**" في قوله عن أستاذه (محمد شفيق) الأمازيغي الذي أنشأته المدرسة الفرنسية: «**كانت علاقة شفيق باللغة العربية**

[1] حسن اليوسي، زهرة الأكم في الأمثال والحكم، تح: محمد حجي ومحمد الأخضر، دار الثقافة، منشورات معهد الأبحاث والدراسات للتعريب، الدار البيضاء، المغرب، ط01، 1981، ص20.

[2] نبيلة إبراهيم، أشكال التعبير في الأدب الشعبي، دار نهضة مصر للطبع والنشر، القاهرة، دط، دت، ص140.

غير علاقة أبنائها، كان يريد منها جزالة التعبير في غير إسفاف، وقوته في غير ابتذال،، ثم هو لا يراها منفصلة عن منظومة أخلاق، فلا أزال أذكر درسه الأول من كتاب قصص العرب "جوّعْ كلبك يتْبعك"، لأنه ينتهي بحكمة، وربما أكل الكلب سيده إن لم ينل شِبعه»[1]

والذي لا يستحضره بوصفه حكمة جاهزة، بل يعيد تأويله ضمن رؤية نقدية للواقع السياسي والاجتماعي، كشف من خلاله آلية الاستبداد القائمة على التجويع والتحكم في الحاجات الأساسية للناس لضمان تبعيتهم، حيث أصبح أداة سردية ذات قيمة دلالية وفكرية توضح كيف تُمارس الهيمنة والقهر باسم الحكمة الموروثة، وقد اختير المثل بعناية لكونه من أكثر الأمثال تداولاً في الثقافة العربية، مما جعله أداة فعالة لربط القارئ بالمشهد السردي عبر ايقاظ ذاكرته الجمعية، فقوة السرد لا تقف عند حدود نقل المثل، وإنما تتجلى في الطريقة التي أعيد بها تأويل المثل وتفكيكه، فالأستاذ شفيق لم يتعامل مع المثل بقول مأثور ولكنه واجهه بفكرة مضادة "**وربما أكل الكلب سيده إن لم ينل شبعه**" في موقف يكشف عن وعي ناقد ويحوّل المثل إلى أداة للتفكير والمساءلة، والتحذير من عواقب القهر لا للتبرير والتسليم.

إن هذا التوظيف للمثل الشعبي يُبرز أحد أهم تقنيات التجريب في النص وهو المزج بين الموروث الشفهي والتأويل الفكري، حيث يُعاد إنتاج المثل ضمن سياق تربوي وإنساني، عبر شخصية المعلم، مما يظهر قدرة السرد على التجاوز والتجديد حيث تنصهر اللغة والتجربة في قالب سردي يتجاوز الحكاية إلى الرؤية، ويتحول المثل إلى نص حي يخضع للقراءة والنقد وإعادة البناء، كما تتجلى مواطن التجريب في تعدد مستويات الدلالة، فالمثل يوظف لغرض تعليمي لكنه في الوقت نفسه يستخدم للكشف عن علاقة اللغة بالقيم ولتحديد معيار الأستاذ شفيق في انتقاء النصوص، فأي نص لا يحمل قيمة تربوية لا يستحق أن يدرّس أو يترجم، يظهر هذا من خلال قوله: **«ولذلك مرَّ مرور الكرام على نصّ السّليك بن**

[1] رواء مكة، ص57.

السلكة يقتل ويسفك، وتابطّ شراً من نصوص قصص العرب لأنها لم تكن تحمل قيماً سامية»[1].

كذلك استحضر المثل الشعبي في قوله: «**درست اللغة العربية على رجال شداد، غلاظ إن لم يحترم قواعدها أحد، كان الحاج باحنيني يغضب إن سمع جملة بها لحن، وإن سأله تلميذ عن ضبط الكلمة بالشكل، والساعة ساعة امتحان، فيدير رأسه ذات اليمين وذات الشمال وإذا أعيته الإشارة نطق بالقول "صيحة في واد ونخة في رماد"**»[2].

في هذا المقطع يدرج (حسن أوريد) المثل الشعبي بوصفه أداة دلالية تكثف المعنى وتضفي على التجربة التعليمية بعداً إنسانياً وثقافياً راسخاً وهو مثل عربي شعبي قديم يستخدم للدلالة على ضياع الجهد وعدم جدوى النصح حين لا يجد آذاناً صاغية، وقد جاء المثل على لسان أستاذه (باحنيني)، مما أضفى طابعاً واقعياً وشخصياً على التجربة التعليمية من خلال استدعاء لحظات حقيقية عاشها الكاتب مع أستاذه، وجعل المثل عنصراً حوارياً سردياً يُحرك الحدث من خلال إدراجه داخل نص سردي محكوم بجماليات اللغة الأدبية، فهو يُفعّل سردياً وأسلوبياً ليخدم بناء الشخصية، وينقل موقفاً تعليمياً.

ولا يفوت أوريد أن يستدعي مثل من ذاكرته الشعبية الأمازيغية في قوله: «**صليت الجماعة كان المسجد ممتلئاً، ولما خرجت رأيت شخصاً يرمقني، كنت أجالسه في الغابة صيفاً وأنا إذاك طالب وهو يملي عليّ بعضاً من أمثال الأمازيغية وحكمها، وكان من الأمثال التي أخذتها عنه هذا المثل:**

أوونّا يلاّن جَاجْ نْ عاري، هانْ يزِم أَكْ يَّتشْ

[1] رواء مكة، ص57.

[2] المصدر نفسه، ص59

(يامن في عقْر الغاب بالأعالي، حذار فقد يأكلك بها السّبعُ) تذكرت المثل ساعتها وقد كنت قبلها في عقر الغاب»[1].

يستدعي (حسن) هذا المثل الأمازيغي الذي تعلمه من الرجل البسيط، هذا المثل الذي يُحذر من وهم الأمان في العزلة، ويُذكر بأن المخاطر لا تُدرك بالبعد أو العلو، بل قد تكمن حيث نظن السلام، ولئن بدا المثل في ظاهره بسيطاً إلا أن (حسن) يُحمله في سياقه السردي دلالة رمزية عميقة ترتبط بتحوله الذاتي والروحي، فشكّل بهذا المثل حلقة وصل بين الماضي والحاضر، بين شخصية الراوي الشاب المثقف المتعالِ، وبين الراوي الناضج المتواضع الذي أدرك قيمة المثل الذي كان بين يديه ورفضه، كما أنه منح المشهد الصامت بينه وبين الرجل حركية، عبر كلام العيون والذاكرة، كذلك نلاحظ أن المثل أضفى عمقاً ثقافياً على السرد، كما أن الكاتب لا يقول صراحة إنه كان من قبل (الساكن في عقر الدار)، فقد انعكست صورة المثل على الذات، ليصبح هو نفسه المثال المتحقق للقول المأثور.

كما استحضر المثل الشعبي في **(رباط المتنبي)**، كما ورد على لسان محجوبة: **«حاولت جاهداً أن أَثني الخادمة محجوبة عن قرار تركها الخدمة، التقيت بها خارج الشقة بعد إذ فرت يوم أن اصطدمت بالمتنبي، توسلت إليها وأقررت أنني أحتضن ضيفاً غير شرعي وهو يشكو الهَجر وقد جفاه أهله، ردّت بسذاجة:**

ـ مافهمت ش أسيدي، يمشي عند أهلو، كل شاة كتعلق من كراعها»[2].

يأتي المثل الشعبي في المقطع ضمن حوار بين الأستاذ ومحجوبة الخادمة، مما يمنحها سلطة تعبيرية تتجاوز البساطة إلى عمق دلالي يقارب الفلسفة، ولكن من باب الحياة اليومية، فهي حين تردّ "**كل شاة كتّعلق من كراعها**" فإنها تمارس حكمة وجودية بسيطة ترى أن كل

[1] رواء مكة، ص209.

[2] رباط المتنبي، ص31.

فرد مسؤول عن نفسه، وعن اختياراته ومصيره، وهي بهذا ترفض أن تتحمل مسؤولية وجود هذا الضيف الغريب، المجازي في فضاء تعتبره مسكوناً.

فالكاتب يوظف المثل الشعبي في لغة عامية مغربية داخل سياق فصيح وسرد فلسفي وهوما يُعد ضرباً من **التجريب اللغوي** حيث تلتقي الفصحى والعامية لِتُغنيان النص، كذا نلمح **تداخل الواقعي والرمزي** فالمتنبي كشخصية شعرية قديمة يحلّ ضيفاً غريباً، تقابله محجوبة الخادمة بحكمة بدوية شعبية تمثّل صوت "العامة" في مواجهة "النخبة"، كما أنها تساهم في خلق **توتر سردي**، إذ تقابل رغبة السارد في إبقاء المتنبي بالحجة العقلية والعاطفية، بالرفض من طرف الخادمة على أساس الخبرة الشعبية.

يحضر المثل الشعبي مرة أخرى في (رباط المتنبي)، ولكن على لسان شخصية مجنونة وهي (زهرة) فتقول في خضم حديثها مع كافور وهي ترثي الأمة العربية: **«نقل لكم ما قالوا الأولين، يا جبل مايهزك ريح، وبلا حزة ما ينعرف المليح، فين كنا وفين صرنا»**[1].

هذا النص نسيج من الشعر السردي الشعبي، يظهر فيه المثل كوعاء للذاكرة الجمعية ومرآة للحكمة الشعبية التي صاغتها الشعوب عبر التاريخ استجابة لأزمنتها الصعبة والمضطربة، فيتوسل الكاتب المثل الشعبي عبر (زهرة) المجنونة ليضفي على أفكاره مصداقية، ويؤسس جسراً بين الحاضر المأزوم والماضي المضيء، وأوطان عربية ضاعت بين ضجيج الانكسارات، فحين تقول (زهرة) "**يا جبل ما يهزك ريح**" فإنها تنادي البلدان العربية من الرباط إلى غزة، ومن صنعاء إلى عدن، للاستمرارية رغم الخسارة، وللثبات في وجه الرياح التي عصفت بالقيم والأحلام والرجال، وهي تردفه ب "**بلا حزة ما ينعرف المليح**" لتعبر عن اللحظات الفارقة التي تبين معادن الناس، وهو عبارة عن عتاب للعدم تكاتف الدول العربية وتضامنها مع بعضها البعض ـ لا يمكن قراءة المثل الشعبي بمعزل عن الإطار العام

[1] رباط المتنبي، ص250.

للرواية ومشروعها (مشروع الاعتراف بالخسارة دون التفريط في الكرامة) والذي يهدف إلى مساءلة الواقع العربي وتفكيك الخيبات والنكبات التي تراكمت، فالمتكلم هنا ليس (الزهرة) وإنما (حسن أوريد) ـ وهنا يرتقي المثل الشعبي إلى بوصلة أخلاقية، توجه الحكم وتفرز الصادق من المدعي، والشريف من المتواطئ، فيكثف المعنى ويختصر السياق ويضفي على السرد نوعاً من السلطان الثقافي الذي يستمد شرعيته من تراكم التجارب الإنسانية اليومية، كما أنه يُسهم في بناء الإيقاع الداخلي للنص بلحنه اللفظي وإيقاعه الموزون.

في لحظة أخرى من لحظات التوتر بين الحس الشعبي والطرح الفكري المتعالي، تعود (زهرة) لتستدعي المثل الشعبي كدرع تعبيري وسلاح رمزي، تُواجه به تنظير (ابن جني) وتؤكد به حضورها كصوت نابع من المعاناة والواقع لا من الكتب فتقول: «**أممتي، وما داز (مر) عليك، ما يعرف الجمرة غير اللي مكوي بيها، أخذ ابن جني يهرف: الإنسان الأسمى لا يخشى الحَزن، الإنسان الأسمى يركب الحزن، الحزن معراج الإنسان الأسمى**»[1].

وكأن (زهرة) تؤسس لشرعية حزنها بهذا المثل، وتثبت أن صوتها نابع من المعاناة، لا البلاغة ولا الفلسفة يعبران عنه، في المقابل يأتي (ابن جني) ليتفلسف لأن كلامه لا يخرج من قلب مجروح بل من عقل متعالٍ على التجربة، وهذا التوتر بينهما يمكن قراءته كصورة رمزية للفجوة بين المثقف الذي يفشل في لمس وجدان الناس، فيفقد فاعليته ويتحوّل كلامه إلى هرف (كلام فارغ لا يفهم)؛ وبين الإنسان البسيط.

تواصل شخصية (زهرة) استحضار الأمثال والتعابير العامة لترسخ بهذا حضور الخطاب الشعبي كقوة دلالية وتعبيرية موازية للغة السرد الفصيحة كقولها: «**أنا نعطيه اللقمة للفم،**

[1] رباط المتنبي، ص279.

وهو يعطينا الضرب للعظم»[1]، المثل الذي يعبر عن خيانة المعروف ونكران الجميل، وهو تعبير شعبي كثيف يختصر تجربة الزهرة مع من أساء إليها (المتنبي) رغم إحسانها إليه، مما يعمق الشعور بالمرارة ويكشف التوتر الكامن تحت سطح العبارة.

كما تقول: **«الباب اللي يجيك منو الريح سدو، بلعو»**[2]، ويستعمل للتعبير عن ضرورة الحسم مع مصادر الأذى والقلق، (فزهرة) توظفه هنا لتؤكد وعياً شعبياً يدعو إلى قطع الطريق مع العلاقات المضرة، أو الأشخاص التي تأتي بالضرر.

وهكذا، فإن حضور الأمثال الشعبية في الروايتين كان خياراً فنياً ومعرفياً واعياً، يعبر عن رؤية سردية ترى في التراث الشفوي الشعبي أداة قادرة على إعادة بناء المعنى وسط الخراب وتثبيت الذاكرة والوعي الجمعي وسط النسيان والتشظي الثقافي، فالمثل رغم بساطته الظاهرة، يحمل عمقاً دلالياً متجذراً في التجربة الحياتية، وهو ما جعل منه في الرواية وسيطاً بلاغياً بين القارئ والنص وبين الحاضر والماضي، إن الأمثال تختزل تجارب الشعوب، كما أن إدماجها في السرد يشكل إحدى أبرز مظاهر الكتابة المنفتحة على التنويع اللغوي والأسلوبي، وهو تجريب سردي لا يقبل بأن تكون الفصحى النقية وحدها هي وعاء الحكي (لا تؤمن بوجود مركز لغوي)؛ وإنما تحبذ التعدد اللغوي كمرآة للتعدد الثقافي مما يضفي على الرواية مصداقية وتوطين أكثر، ويجعل منها فضاء ثقافي مفتوح تلتقي فيه الأصوات المختلفة.

3-4: المعتقدات الشعبية:

[1] المصدر نفسه، ص280.

[2] المصدر نفسه، ص280.

تمثل المعتقدات الشعبية «نتاجاً عقلياً وجدانياً لتراكمات زمنية عميقة»[1] وهي أحد أبرز المكونات الثقافية الراسخة في المجتمعات العربية، وهي تتجلى في مختلف التصورات والممارسات اليومية، «والتي تفصح عنها الأغاني والأمثال والحكايات الشعبية تلك التيٍ تخدم بالدرجة الأولى الحاجات الاجتماعية والنفسية والروحية»[2]، مشكلة بذلك مرآة للوعي الجمعي، كما أسهم هذا النوع في حفظ ذاكرة الشعوب.

غير أن هذا الحضور القوي للمعتقدات الشعبية في المخيال الاجتماعي ليس دائماً إيجابياً، فسيطرتها على الذهنية العربية قد تساهم في تكريس بعض أنماط التفكير السطحي والانقياد نحو الخرافة والأسطورة على حساب العقل والمنطق.

وفي ظل هذه الإشكاليات، برزت الرواية بوصفها فضاءً خصباً لرصد تمظهرات هذا الموروث الشعبي، لاسيما في الروايات ذات الطابع التجريبي، التي سعت إلى مساءلة الواقع وتفكيك البُنى التقليدية للوعي، من خلال توظيف هذه المعتقدات لا كمادة فلكلورية فقط، بل كآلية لتعرية المجتمع وكشف التداخل بين الموروث والحداثة، وبين الهوية والاغتراب.

في رواء مكة يحضر الموروث الشعبي مرتبطاً بذكريات البطل وطفولته، خاصة عندما يستحضر (جدته) التي تمثل رمزاً للأصالة ووعاء لذاكرة جماعية ممتدة في الزمن، حيث تتمثل من خلالها الكثير من المعتقدات الشعبية المرتبطة بالأولياء والموت والتبرك، والنذر وغيرها من الطقوس المتجذرة في المخيال الشعبي مثل قوله: **«ثم أراني أمشي وسط جنان مدغرة متتبعاً سواقيها إلى زاوية مولاي عبد الله بن طاهر رفقة جدتي وهي متدثرة بإزارها الأبيض تحجب وجهها بطرف منه، نذرع مسافة نصف نهار مشياً إلى حضرة الولي**

[1] محمد توفيق السهلي وحسن الباش، المعتقدات الشعبية في التراث العربي، توزيع دار الجليل، دط، دت، ص06

[2] المرجع نفسه، ص08.

الصالح، فإذا بلغنا قبته بالخلاء في طرف الواحة سمعت جدتي وهي تهمهم بالتحية لساكني القبور "الله يوسع عليكم، أنتم السابقون ونحن اللاحقون" فأتبع خطاها حتى الضريح، غير مدرك ما يجري، بيد أني مبتهج بتلك الأجواء»[1].

يجسّد هذا المقطع حضور المعتقدات الشعبية في الحياة اليومية المغربية، من خلال ممارسة شعبية راسخة هي زيارة **ضريح الولي الصالح مولاي عبد الله بن طاهر**، وهي زيارة تحمل دلالات طقسية وروحية، حيث يُعتقد أن الأولياء الصالحين يملكون كرامة، ويمك أن يتوسطوا عند الله في قضاء حوائجهم كالشفاء والبركة، دفع البلاء...وهو ما يمنح للزيارة طابعاً شبه مقدس، فالراوي وهو صغير حينها يصف المشي إلى الضريح بشكل وجداني يتبع جدته التي تتدثر **بإزارها الأبيض** وتحجب وجهها بطرف وهو لباس تقليدي مغاربي، فتبرز الجدة هنا بصفتها حافظة للذاكرة الجماعية، تمرر هذا الإرث الثقافي من خلال الممارسة

كما يلفت الانتباه في الفقرة **مشقة الطريق** " نصف نهار مشياً" والتي تحيل إلى نذر بقطع مسافات طويلة سيراً على الأقدام كنوع من الوفاء بالعهد.

وفي السياق ذاته، يواصل حسن أوريد تقديم صورة غنية لطقوس الجدة في قوله: **«كنت أراها كل فجر وهي تتلو وردها من حصى النهر وقد أخرجته من جرة»**[2].

إن مشهد الجدة هذا يحيل إلى فضاء رمزي يعبّر عن علاقة الإنسان بعالمه الروحي من جهة وبالطبيعة من جهة أخرى، فاختيار حصى النهر تحديداً، لا يفهم إلا ضمن سياق التصور الصوفي الذي يربط بين العناصر الطبيعية وبين الطهارة والبركة، فالنهر بوصفه مصدراً للماء الجاري يُنظر إليه في المخيال الجمعي كرمز للنقاء والتجدد، واستخدام الحصى

[1] رواء مكة، ص82.

[2] المصدر نفسه، ص154.

منه في التسبيح لا يحمل فقط وظيفة عملية (العد) ولكنه يضفي على الفعل اليومي طابعاً روحياً، حيث يصبح التسبيح ضرباً من الممارسة الروحية المتجذرة في الأرض.

كذلك لا تغيب المعتقدات الشعبية **عن رواية (رباط المتنبي)** إذ تحضر بقوة من خلال شخصيتين إحداهما الخادمة (محجوبة)، والأخرى المجنونة (زهرة)، اللتان تمثلان امتداداً حياً لذاكرة شعبية مشبعة بالطقوس والخرافات المحملة بدلالات ثقافية، فرغم محدودية حضورهما ضمن المتن السردي، إلا أنه محمل بكثافة رمزية تكشف عن العمق الاجتماعي والأنثروبولوجي الذي يقترن بالمعتقد الشعبي في المجتمعات العربية.

كما في قول محجوبة عند رؤيتها للمتنبي أول مرة: «**الدار مسكونة...الدار مسكونة... باسم الله الرحمن الرحيم، باسم الله الرحمن الرحيم، شاء الله يا رجال البلاد، اعتقو الروح انفتلتْ إلى المطبخ وهي تتفُل في جيب صدرها...**»[1].

تُعد الشعوذة والجن من أبرز المعتقدات الشعبية، وفي غالب الأحيان يعالجها (الطالب) بطقوس معينة، ف(محجوبة) وهي تصرخ تجسّد هذا المعتقد حيث كانت متيقنة أن المتنبي "جن" وهو الذي فارقها مع زوجها، فتبدأ بترديد "**باسم الله الرحمن الرحيم**" للتحصين من أي قوة شريرة، وتبلغ هذه الطقوس ذروتها في استعطاف (رجال البلاد) وهم في التصور الشعبي أولياء صالحين أو أسياد محليين يُعتقد أن لهم قدرة خارقة على فك السحر أو تخليص البيت أو الإنسان من الأرواح العالقة فيها فيرجى منهم ما لا يرجى من البشر العاديين، فهم الوساطة بين الناس وعالم الأرواح، فجملة "**شاء الله يا رجال البلاد**" تعتبر وكأنها نداء ضمني إلى قوى روحية.

وتترجم هذه المناجاة إلى طقس فعلي حين تتفل المرأة في جيب صدرها، وهو تصرف شائع في الممارسات الشعبية المرتبطة بالحماية والوقاية، وهذا النفث مع التُفل يترافق غالباً

[1] رباط المتنبي، ص30.

مع تلاوة تعاويذ أو آيات قرآنية ويقصد به طرد الأرواح أو الحسد أو أي طاقة سلبية، واختيار الجيب (صدرها) نابع من كون أنه موضع الروح، وكأن المرأة تريد أن ترد الهجوم على روحها.

تواصل (محجوبة) خوفها من (المتنبي) في قناعة منها أنه ليس بشراً، بل جنٌ في هيئة شاعر، إذ لم ترَ في إنشاده إلا تمائم غامضة، ولو تفهم شعره سوى أنه طلاسم تُستدعى بها الكائنات الخفية، وزادها إعراضه عن صراخها بأنه مخلوق غير بشري، ومن هنا شرعت (محجوبة) في سلسلة من الطقوس الطاردة للجن التي تظهر في قول الأستاذ:

«اشترطت أن آتي بفقيه يتلو القرآن كي يطرد الشياطين، أتيت بفقيهين قرآ طائفة من القرآن، ولكن محجوبة ألحت بأن تنفث البخور بالبيت، وتعهدت أن تأتي هي بها من عند العطار، وتقف على عملية نفث البخور، كانت البخور مزيجاً من ريش الضربان، ومخ الضبع والضفدع اليتيم، وخرقة النفساء وأشياء أخرى»[1]

ومن هنا شرعت محجوبة في سلسلة من الطقوس الطاردة، وكأنها تخوض معركة، حيث لجأت "لرجال الدين" واستحضرت البخور وأشياء أخرى، فهي قد توسلت بكل ما حفظته من إرث الجدات لطرد هذا "المتنبي الجني"، ف(محجوبة) تعتبر حارسة لتراث طويل من الطقوس والموروثات الشعبية.

كما لا يفوتنا أن ننوه لاسم (محجوبة)، والذي يعد في النص اختياراً دلالياً محملاً بالرموز والدلالات فهو يحمل مفتاحاً لفهم الشخصية وسلوكها.

فالاسم من الجذر اللغوي (ح.ج.ب) يعني الحجب والستر والمنع، مما يوحي أن محجوبة شخصية محصورة في عالم مغلق أو مفصولة عن حقيقة ما، تتصف **بالحجب العقلي والمعرفي** فهي لا ترى الواقع إلا من خلال حجاب من الخرافات والمعتقدات الشعبية، كما

[1] رباط المتنبي، ص32.

أنه في السياق الشعبي يقال لمن أُصيب ب "الحجاب" السحري (محجوبة أو محجوب) حيث يُعتقد أنه ملبوس، فالاسم يعمل كمرآة رمزية لسلوك الشخصية وتكوينها الاجتماعي، فهو اسم يكشف عن طبيعة شخصية تحيا في ظلّ الغيب، مأسورة بالخرافة وتفتقر إلى الرؤية العقلية، فيظهر بهذا (حسن أوريد) براعة فنية تخاطب اللغة والهوية والثقافة في اختيار اسم (محجوبة) التي جعل منها آلية لفهم الصراع بين الموروث والعقل.

كما تبرز هذه المعتقدات مع شخصية (زهرة)، التي تتجسّد فيها الذاكرة الجمعية وتتكثف في خطابها طقوس الحزن والتمجيد والتوسل، كما تتقاطع في لغتها الدعوات والتعاويذ وأقوال البركة في قولها: **«سر أو لوليد، الله يكوّن منك...الله يعمي عليك العين الشينة، الله يحفظك بالشبة والحرمل، ويفك حزامك، ويخرجك من دار العيب حنا فيها بلا عيب»**[1].

هذه الفقرة خطاب شعبي مشبع بالحب والتوسل إذ تدعو (زهرة) للمتنبي (بوعلام)، بالنجاة والبركة، ويأتي بعدها درع الحماية من "العين الشينة" وهي استعارة للخطر الحاسد أو الشرير، أو حتى القوى السلبية، ثم يأتي التوسل من الله بأن "تعمى العين الشينة"، ثم بعدها توظف أدوات الوقاية الشعبية "الشب والحرمل" وهي مواد يُعتقد في الثقافات الشعبية أنها تطرد الأرواح الشريرة والعين، وغالباً ما تستعمل في التبخير.

هذه الرموز تُشير إلى ما هو أكثر من مجرد طقس شعبي، إنها آليات حماية نفسية واجتماعية تستعملها الجماعة لمواجهة ما لا يُفهم أو يُفسر عقلانياً من أوجاع ومعاناة وصدمات، أما عبارة "يفك حزامك" فهو مجاز ثقيل بالدلالة، يعبر عن الرغبة في التحرر من كل ما يكبله "فالحزام" هنا ليس مادياً بل معنوياً، وتأتي بعدها عبارة "ويخرجك من دار العيب" التي تعتبر نقداً للمجتمع الذي يُحمل أفراده خطايا ليس لهم ذنب فيها.

[1] رواء مكّة، ص321.

فيتجاوز النص بهذا شكله السردي ليكون نصاً يخلخل المسلّمات الفنية والثقافية، وفي هذا انفتاح على التجريب.

أيضاً يحضر المعتقد الشعبي في قولها عن عادات الزواج: «...**أنا قابلة بك، أنت بعدا نشوفك وتشوفني، إوَ كن راجل، تحزْم، جب الهدية، راك عارف، كبش بالقرون، والحنة والشبة والحرمل، ما قادرين على العين**»[1].

في هذا المقطع من النص تتجلى المعتقدات الشعبية وعادات الزواج في شكل رمزي وشعبي أصيل، من خلال (الزهرة) التي تنقل بمنتهى العفوية والتلقائية طقوس الخطبة والزواج كما تحتفظ بها الذاكرة الجمعية في المجتمعات التقليدية، فقولها يمثل ذرة التعبير عن هذه العادات، فهي تطلب من بوعلام (المتنبي) إثبات نيته في قولها "**تحزم**"أي كن رجلاً بحق، ثم تسرد مجموعة من المتطلبات الطقسية التي ترافق الخطبة مثل: كبش بالقرون، الحنة والشبة والحرمل كلها رموز للبركة والحماية من الحسد، هذه العبارات تؤدي وظيفة إحياء الطقس الشعبي داخل النص، وجعل المعتقدات حاضرة كقوة مُوجهة للسلوك والقرار العاطفي.

تتجلى مظاهر التجريب واضحة في توظيف المعتقدات الشعبية من خلال إعادة توظيفها خارج إطارها التقليدي، لتتحول من مجرد طقوس يومية مألوفة إلى أدوات سردية تكشف عمق الأزمة الوجودية والفكرية التي يعيشها المثقف العربي.

فالكاتب لا يعرض هذه المعتقدات بوصفها مظاهر فولكلورية محلية، بل يمزجها بلغة أدبية حديثة ويضعها في تماس مباشر مع الفلسفة، والهوية، والسلطة مما يمنحها بعدا دلالياً جديداً، كما يتم التجريب من خلال كسر التسلسل الزمني والمنطقي لهذه المعتقدات، إذ تستحضر فجأة داخل مصحة أو في أحاديث الهذيان، أو حتى في محاكمة الذات مما يظهر حضورها العميق لا بوصفها خلفية فولكلورية أو محاكاة ساذجة للثقافة الشفوية، بل باعتبارها

[1] رباط المتنبي، ص191.

عنصراً دلالياً وتكوينياً يُعاد توظيفه بوعي تجريبي، وبهذا تتحول المعتقدات الشعبية إلى لغة باطنية موازية للسرد العقلي والمنطقي كما أنها تمنح العمل طاقة رمزية تجريبية تتجاوز الخطاب الواقعي وتعيد رسم حدود الهوية والوعي من منظور شعبي، ذلك أن النصوص الروائية التي وظفت التراث عامة كما يقول "بوشوشة بن جمعة" «لا تعكس توصل كتابها إلى كتابة رواية التراث، بقدر ما تمثل محاولات بحث وتجريب للشكل الأمثل لرواية التراث القادرة على تحقيق التفرد والخصوصية، بعد أن تكون قد امتلكت المفيد من السمات الفكرية والفنية»[1].

ومن خلال هذا التداخل بين الشعبي والعقلي يتجاوز النص حدوده الواقعية ويعيد رسم معالم الهوية والوعي من منظور شعبي غير خاضع لمنطق الحداثة الصارمة، بل يتكئ على الرموز والأساطير والعلامات المحلية في بناء أفقه الجمالي والفكري، وبهذا المعنى فإن التجريب في توظيف التراث الشعبي لا يكون فقط في المحتوى وإنما في كيفية دمجه في النسيج السردي وجعله جزءً فاعلاً في إنتاج المعنى وتوجيه القراءة.

إن هذا الاستخدام الواعي للتراث الشعبي والمعتقدات المتجذرة في الوعي الجمعي يمثل أحد أوجه الكتابة التجريبية في الرواية العربية لأنها لا تكتفي بتقليد الغرب في الشكل والمفاهيم بل تحاول أن تنتج سرداً خاصاً بها نابضاً بثقافتها وذاكرتها الجمعية وقادراً على بلورة هوية فنية وفكرية مستقلة في عالم سردي شديد التعدد والتشظي.

المبحث الثاني: التجريب على مستوى اللغة:

تُعد اللغة الركيزة الأساسية التي يُبنى عليها صرح الرواية وفن السرد عموماً، فهي ليست مجرد أداة لنقل الأحداث أو وسيلة للتواصل بين الشخصيات، وإنما هي الكيان الحي الذي تنبض به الرواية، فاللغة هي المرآة التي تنعكس من خلالها الرؤية الفكرية والجمالية للمؤلف.

[1] بوشوشة بن جمعة، التجريب وارتحالات السرد الروائي المغاربي، ص97-98.

وإن الرواية بوصفها عملاً تخييلياً معقداً، لا تنفصل عن لغتها فهي لا تُحكى إلا من خلالها ولا تنجح في بلوغ عمقها الفني إلا عندما تُوظف اللغة بوعي إبداعي، بحيث تتحوّل من أداة سرد إلى مكوّن جمالي مستقل، ومن خلال اللغة يُعبر الروائي عن أدق الانفعالات النفسية وأعقد التحولات الاجتماعية، كما يُنحت بها ملامح الشخصيات وتُبني بها العلاقات، ويُفجر عبرها المعنى.

وفي السرد المعاصر أصبحت اللغة أكثر من مجرد وعاء للحكاية، بل تحولت إلى مجال للتجريب والتجاوز خاصة في الروايات التجريبية التي تُمتحن فيها طاقة اللغة على الخلق والتجاوز، من خلال كسر البنى التقليدية وتوظيف مستويات لغوية متعددة تشمل الفصحى واللهجات العامية في حوار دائم بين ما هو رسمي وما هو شعبي.

إذ يرى صلاح فضل في كتابه "لذة التجريب الروائي" أن «اكتشاف مستويات لغوية في التعبير تتجاوز نطاق المألوف في الإبداع السائد، ويتم ذلك عبر شبكة من التعالقات النصية التي تتراسل مع توظيف لغة التراث السردي أو الشعري أو اللهجات الدارجة أو أنواع الخطاب الأخرى لتحقيق درجات مختلفة من شعرية السرد»[1]هي من مفاصل التجريب الروائي.

وتُعد روايتي حسن أوريد "رواء مكة" و"رباط المتنبي" من بين النماذج الروائية المعاصرة التي اشتغلت بوعي وجرأة على التجريب اللغوي، بوصفه أحد أسس التجديد في الكتابة السردية التجريبية، فقد راهن (أوريد) على اللغة كورقة رابحة تمنح النص الأدبي عمقه وتميّزه وتسهم في خلق نموذج سردي متفرّد قادر على ترك أثر قوي في المتلقي.

وقد عمد "أوريد" إلى تنويع الأساليب وتوظيف مستويات لغوية متعددة تخدم البناء السردي وتُغني التجربة الجمالية للنصين، فمن خلال هذا التنوع استطاع أن يُرسخ لغة

[1]صلاح فضل، لذة التجريب الروائي، ص05.

روائية تحمل بصمته وتُعبّر عن رؤيته الفكرية والوجودية، ويمكن رصد أبرز النماذج اللغوية المهيمنة في هاتين الروايتين على النحو التالي:

1- <u>التوظيف الإبداعي للغة التداول اليومي:</u>

شهدت الرواية العربية المعاصرة تحولات عميقة على مستوى اللغة حيث لم تعد اللغة الفصحى وحدها المهيمنة على النسيج السردي، ولكنها فسحت المجال أمام لغات أخرى كانت تُعد فيما مضى خارج الأدب الرفيع، فقد «اتجهت الرواية نحو التقاط اللغات واللهجات والرطانات التي تتفاعل في رحم المجتمع وتتناسل في نسيجه مُولّدة لغة أخرى وهذه الأخيرة تجسِّد بذور وعي لغوي جديد، فاصطناع الدارجة في التعبير مثلاً أو الترددات الشعبية وأصناف اللغات الجماعية الفئوية أو المهنية أو الجهوية (...) يعرف باللغة الثالثة، ومثل هذا التوظيف أصبح يقوم بدور تكويني وتناصي».[1]

حيث لم تعد الرواية تكتفي به باعتباره لغة معيارية أو نموذجية كوسيلة وحيدة للتعبير، فاستثمرت أنماط لغوية متعددة، من بينها لغة التداول اليومي (اللغة العامية) بوصفها حوامل دلالية وثقافية تعبّر عن تحولّات المجتمع وهموم الإنسان المعاصر، فقد أصبح توظيف هذه اللغة في العمل الروائي اختياراً فنياً جمالياً يعبر وعي جديد بوظيفة الأدب وضرورة انفتاحه على نبض الشارع وهموم الناس وخطاباتهم اليومية.

ففي رواية (رواء مكّة) يلاحظ حضور لافت للغة الدارجة وهي «طريقة الحديث التي يستخدمها السواد الأعظم من الناس وتجري بها كافة تعاملاتهم الكلامية، وهي عادة لغوية

[1] عبد الحميد عقار، الرواية المغاربية (تحولات اللغة والخطاب)، شركة النشر والتوزيع المدارس، الدار البيضاء، المغرب، ط01، 2000، ص85-86.

في بيئة خاصة تكون هذه العادة صوتية في غالب الأحيان»[1]؛ ضمن النسيج السردي سواء من خلال الحوارات أو عبر آلية الاسترجاع والتذكّر، حيث ينقل السارد كلام العامة من الناس الذين شكّلوا جزءاً من محيطه الاجتماعي والثقافي في مثل قوله على لسان الجنرال المصري (حسن المَعشر): **«هل تحسب أني أتصرف كأن لا شيء قد حدث...ماليش دعوى بالكلام ده كلهن أنا عايز قهوة زريفة (ظريفة) مع المدام والأحفاد.**

هتكت سترهن فعقبتُ: ما يمثله جمال بالنسبة إليك؟

ـ هو الفرصة اللي راحت»[2].

حيث نلاحظ توظيف اللغة **الدارجة المصرية** والذي يُعد مظهراً من مظاهر التهجين اللغوي الذي يعتمده "أوريد" ضمن استراتيجية لغوية تنفتح على **التنوّع الثقافي والاجتماعي** في العالم العربي، وتُضفي على الخطاب السردي أصالة وتمثيلاً واقعياً دقيقاً للشخصيات.

ففي المقطع الحواري لا يقتصر الكاتب على نقل مضمون الحديث، ولكنه يسعى إلى استعادة **النبرة الفعلية للمتكلم** محاكاة لنطقه ولهجته وانفعالاته مما يضفي على المشهد مصداقية سردية عالية، ويجسّد التعدد الصوتي، فاللهجة المصرية في هذا الحوار لا تأتي معزولة عن السياق، بل هي جزء من استراتيجية أوسع تهدف إلى إبراز الطابع الشفوي للمواقف وتأكيد تفرد كل منطقة بلهجتها الخاصة، ما يخرجها من التعميم ويمنحها ملمحاً واقعياً، كما أن استعمال الدارجة المصرية يعبر عن ثقة السارد في معرفة القارئ المغاربي خاصة والعربي عامة وقدرته على فك شفرات اللهجات العربية الأخرى، خصوصاً في ظل تشارك ثقافي وإعلامي يجعل المتلقي المغاربي على إلمام عام باللهجات الأخرى، وهذا

[1] وفاء النجار، العربية بين الفصحى العامية، مجلة عود الند، مجلة ثقافية فصلية رقمية، الناشر عدلي الهواري، العدد 78، 2012، ص74.

[2]

التوظيف لا يكتفي بإيصال المعنى فقط، ولكنه يراهن على ما تحمله اللهجات من إيقاع وسياق اجتماعي وشحنة انفعالية، ويكرسّ انفتاح النص على الاختلاف الداخلي في اللغة العربية (تخطي حدود اللغة الفصحى) دون الإخلال بوحدة المتن.

كما نلاحظ أن توظيف العامية في الرواية جاء في جمل قصيرة ومكثفة، تحمل معنى مباشراً، لكنها محمّلة بالدلالة الثقافية وهو ما أضفى على السرد تنويعاً أسلوبياً استقى من بلاغة التعبير الشعبي وخصوصية النبرة المحكية، مما جعله يساهم في توضيح تفاوت المتكلمين بحسب مواقعهم من حياة السارد وكذا توضيح طريقة تفكيرهم والثقافة الاجتماعية التي يحملونها، ويتجلى هذا بوضوح في المشهد الذي يستحضر فيه السارد والدته متحدثاً عن موقف بسيط لكنه عميق في معناه في قوله: «**فتعقّبتها فإذا هي تجمع النّفايات وتضعها في القمامة، عاتبتها عتاباً رقيقاً ردّت:**

"أذْ ياوي ربي لاجْرْ، في سبيل الله، أمْمَّتي" (في سبيل الله يا ابني قد أنال من ذلك أجراً من الله)»[1].

حيث يتجلى البعد التجريبي في هذا المقطع من خلال إدراج اللغة الدارجة والأمازيغية ضمن النسيج السردي، في إطار واعٍ يُعيد مساءلة مركزية اللغة الفصحى في الخطاب الروائي، فبدل أن تحتكر الفصحى سلطة السرد، يفتح الكاتب مجالاً لتداخل مستويات لغوية مختلفة وهو ما يجسد التهجين اللغوي بوصفه استراتيجية جمالية تُسهم في خلق رواية متعددة الأصوات والطبقات، مستمدة من الواقع الاجتماعي والثقافي الذي ينتمي إليه السارد.

فالجملة التي نطقت بها الأم هي جملة قصيرة محكية لكنها محمّلة بالدلالة والتي جاءت في سياق حواري، فالأم بشخصيتها البسيطة تظهر وهي تقدم فعلاً أخلاقياً عفوياً، وترد على ابنها بلغة لا تحتاج زخرفة أو تنظير، وقد قام الكاتب بترجمة العبارة في احترام لخصوصية

[1] رواء مكة، ص157.

القارئ وهي حركة ذكية تكشف وعي الكاتب وحرصه على عدم السقوط في الانغلاق، وفي الوقت نفسه حافظ على أصالة اللهجة ليعبّر عن تلك الهوّة الوجدانية بين الضفّتين: ضفة المثقف الذي يُفكّر ويحلل ويتساءل في حوار داخلي مع ذاته:

«ألكي أبَرَّ بوالدتي حقيق عليّ أن أحفظ لسانها وأذهل عن أخلاقها»[1]؛ وضفة الأم التي تتصرف بفطرتها الإيمانية وأخلاقها المتجذرة في الثقافة الأمازيغية.

وهكذا يعيد ترتيب العلاقة بين اللغة والأخلاق وبين الهوية واللسان، فتغدو الأمازيغية أداة للتذكير بجذور الأصالة والهوية غير المفصولة عن القيم.

كما نلاحظ البُعد التجريبي في (رواء مكّة) في تعدد اللهجات نفسها وحضور لغات مختلفة، فيتوزع السرد إلى مستويات لغوية وثقافية تنتمي إلى جغرافيات مختلفة ومستويات اجتماعية وثقافية متباينة وهي العامية (المغربية، المصرية، السعودية) إلى جانب لغات أجنبية مثل الفرنسية والإسبانية، مما يحوّل النص إلى فضاء تواصلي مفتوح تتقاطع فيه اللغات كأصوات تُجسّد الهويات والخلفيات والانتماءات.

والحق أن هذا التعدد ليس زخرفاً لغوياً بقدر ما هو اختيار جمالي واعٍ يُدرج ضمن ما يسميه (باختين) "التهجين اللغوي"، أي تداخل الأصوات والخطابات داخل النص الواحد بما يُعبر عن الطبيعة التعددية للحياة والواقع.

فالسارد ينتقل بين الأمكنة والشخصيات، وتتنقل معه اللهجات فتُشكّل خلفية سمعية تُقرّب القارئ من أجواء المشهد، نرصد مثلاً حواراً باللهجة المغربية:

«ـ أعمي، أعمي

ـ فحسبته متسولاً، ومددت يدي لأعطيه ريالات

[1] المصدر نفسه، ص157.

ـ فردّني في رفق باللهجة الأمازيغية:

ـ الله يكثر الخير»[1].

هنا تلعب الدارجة دوراً في خلق مفارقة بين التوقع والواقع، وتكشف عن تباين الخلفيات الاجتماعية داخل الحرم الذي هو ملتقى المسلمين.

كما يوظف السارد **اللهجة السعودية** في مواقف الحج فيقول: **«حرّك يا حاج، بمعنى تحرك، وحَرّك عندنا هي رَكَضَ بالخيل»**[2]، وفي هذه الجملة يتداخل السياق الديني مع الفروق اللغوية، ويُبرز الكاتب الفوارق الدقيقة في المعاني بين لهجة وأخرى، مما يضيف للنص طابعاً سوسيولغوياً واقعياً، فهذه الكلمة ترتبط بسياق الطواف حول الكعبة، لكنها عند السارد تعني شيئاً مختلفاً تماماً "ركض الخيل" فهذا الانزياح في المعنى ينتج تأويلاً ساخراً ناعماً ويفتح المجال أمام القارئ للتفاعل مع الاختلاف الثقافي بوصفه أفقاً للفهم والتأويل، كذلك نجد توظيفاً لمثل شعبي مغربي: **« كلّها ونيّتو أقول: Tout est question de prisme»**.[3]

وهو تعبير يشير إلى اختلاف النوايا، ويوظف هنا للإشارة إلى تباين دوافع الحجاج وأسبابهم، ويُرفق بالشرح الفصيح لضمان الفهم المشترك بين المتلقين، وهو ما يبرز وعي الكاتب بتعدد القراء العرب.

ولم يكتف "أوريد" بالتنويع داخل اللغة العربية، بل وسع التجريب إلى **اللغات الأجنبية** فنجده يورد جملاً بالفرنسية مثل: **« Regardez- moi cette beauté, cette finesse…c'est un tableau!»**[4].

---

[1] رواء مكة، ص 138.

[2] المصدر نفسه، ص122.

[3] رواء مكة، ص127.

[4] المصدر نفسه، ص127.

و أخرى الإسبانية في قوله: «**Otra cerveza por favor (بيرة أخرى من فضلك)**»[1].

هذه المقاطع التي لا تستخدم فقط لتأكيد واقعية المشهد، وإنما تكشف عن هوية ثقافية هجينة يحملها السارد نفسه كمثقف مغربي مزج بين التعليم العربي والفرنكوفوني فاللغة الأجنبية هنا تأتي لتعبر عن جزء من ذاته الممزقة بين الضفاف، فتصبح اللغة هنا وسيلة لرصد التشظي الداخلي للسارد الذي يُفكر بالعربي ويحلل بالفرنسي ويعيش لحظة الاغتراب بروح أمازيغية، وإن هذا التعدد لا يمكن فصله عن مشروع الرواية ككل الذي يقوم على التأرجح بين الإيمان والشك وبين الذات والآخر، لتغدو اللغة بتنوعها ولهجاتها مرايا داخلية للسارد تكشف عمق التمزق والتوتر الذي يعيشه وفي الوقت ذاته جسراً للتصالح مع مكوناته المختلفة، وهو ما **يمثل جوهر التجريب اللغوي** عند "حسن أوريد" وهو تجريب يعكس وعياً مركباً بالذات والهوية والتاريخ والآخر، ويجعل من النص الروائي مساحة مفتوحة للتمازج والتفاعل وإعادة اكتشاف الذات من خلال اللغة.

كذلك لا تخلو رواية "رباط المتنبي" من حضور لافت للتهجين اللغوي، إذ نلاحظ فيها تنويعاً في المستويات اللغوية يتراوح بين الفصحى ذات الطابع الكلاسيكي واللغة الشعرية والعامية أو اللهجة التداولية، والأجنبية، مما يضفي على السرد تعددية لسانية تعبر عن تعددية في الرؤية والهوية، ويتجلى هذا بشكل خاص في الحوارات التي تُحاكي عصوراً مختلفة حيث يزج الكاتب بشخصية المتنبي داخل الزمن المعاصر، مما يفرض تجاوراً لغوياً بين اللغة التراثية والتعبير الحداثي المعاصر زيادة إلى العامية.

وهذا التداخل ينتج بدوره حالة من الانزياح الأسلوبي، فيغدو الحوار بين شخصيات من عصور متباينة محمّلا بِنَفَس لغوي يعيد تركيب الزمن، ويولد نوعاً من التوتر الإبداعي بين

[1] نفسهن ص77.

الأصالة والمعاصرة، بين الرؤية الشعرية العالية والمنطق الواقعي للفكر الحداثي، مما يجعل من التهجين اللغوي في (رباط المتنبي) **عنصراً أساسياً في بنية التجريب.**

هذا ما نرصده في مواضع عدة موزعة على صفحات الرواية من قبيل: **«كنت أرتوي من صحبة الخلوفي، ابتدرني مرة وقد خلونا في حوش الزاوية:**

ـ راك تعرف الدزاير (الجزائر) مليح؟

ـ شوية برك

أجبت بلهجة الجزائر، أبتسم، حدثته عن جذوري الصحراوية من فضاء لم يكن يعرف الحدود وينتقل ذووه من نقطة إلى أخرى (...) أما أبي فقد حمل السلاح ذبّاً عنها، وقد قصف الفرنسيون صيف1956 عين الشعير الحدودية وارتبط بصديق له من العين الصفراء كان عضواً في جبهة التحرير المرحوم شعبان (...) ينبري بعدها يغني من الغناء الغرناطي

ـ أنا يا خوذات يوم الجمعة خرجوا زايرات الولي.

ثم بردف بحكم أبي عطاء الله السكندري: " معصية أورثت ذلاً وافتقاراً خير من طاعة أورثت عزاً واستكباراً»[1]

في هذا المقطع يتجلى التهجين اللغوي بوصفه سمة أسلوبية وجمالية، حيث يدرج الكاتب **لهجة جزائرية** في سياق حواري سردي مع شخصية (الخلوفي) بشكل غير مكلف يعبر عن الموقف والهوية والانتماء العاطفين فسؤال (الخلوفي) "**راك تعرف الدزاير مليح؟**" فيجيبه السارد رغم أنه مغربي بنفس اللهجة "**شوية برك**"، هذا التبادل الوجيز باللهجة الجزائرية يحمل شحنة عاطفية تقرّب الشخصية من القارئ، وتحدث كسراً للغة المعيارية ما يضفي

[1] رباط المتنبي، ص57-58.

طابعاً شفوياً حيوياً على الحوار، وواقعية سردية تنبع من وعي الكاتب بأهمية اللغة اليومية في بناء الشخصيات وإعطاء بُعد إنساني للحكاية.

يتوسع السارد بعد ذلك في حواره مع (الخلوفي) في الحديث عن جذوره الصحراوية، وعلاقة عائلته بالجزائر تاريخاً وجغرافياً وثقافياً ليصبح الخطاب فضاء تداخل بين السرد الشخصي والذاكرة الجمعية حيث تستدعى شذرات من التاريخ الوطني الجزائري (الهجرة نحو الشمال، جبهة التحرير، قصف 1956، الاستعمار الفرنسي) ويتقاطع هذا مع الحنين الجنوب المغربي، ويبلغ هذا الحوار أوجه حين يُشبه (الخلوفي) مدينة **تلمسان(بأخت غرناطة)**إذ يُحمل المكان مدلول رمزي بتحويل المدينة إلى مرآة لحضارة الأندلس المفقودة، بعدها ينزلق الحوار إلى أداء **غنائي غرناطي باللهجة الجزائرية**[1]، في لحظة عالية من التوتر الوجداني تكسر السياق الحواري التقليدي وتنقله إلى أفق شعري وتأملي

وفي لحظة أخرى ينتقل (الخلوفي) من الغناء الشعبي **إلى التعبير الصوفي** حيث يردف بحكمة لابن عطاء الله (السكندري)، ليكون هذا الانتقال من الشعبي إلى الصوفي تعبيراً عن وانعكاس ثقافي متعدد الطبقات.

في هذا المثال ينجز (أوريد) تجريباً لغوياً مركباً تتداخل فيه العامية الجزائري مع الفصحى والغناء مع الحكمة، مما يجعل من تداخل اللغوي في هذا الموضع وسيلة لتعميق البعد الإنساني والأنثروبولوجي في الرواية لا مجرد أسلوب ويبرز في الوقت ذاته قدرة الكاتب على توظيف اللغة الشعبية بوصفها جسراً للهوية والحميمية الثقافية دون أن يفقد النص رصانته الفكرية أو اتزانه الجمالي.

[1] وهو ما يعرف في الجزائر بالمالوف: وهو موروث غنائي عن الأندلس وتتكون مادته النظمية من الشعر والموشحات والأزجال وقد أضيف له إضافات لحنية أو نظمية محلية.

كذلك نلمح في الحوار الآتي توظيفاً إبداعياً للغة التداول اليومي والتي خدمت هنا غاية الرواية (أزمة المثقف العربي): «**استرسل المتنبي غير عابئ بما دار بين الزهرة وكافور:**

وليست كالإناث ولا اللواتي تُعد لها القبور من الحجال

همست الزهرة في أذن كافور: تسأله عن معنى قول المتنبي في البيت المُتلى، شرح كافور بالقول:

ـ المرأة اللي مشات، ماشي بحال العيالات، ولا بحال اللي مدفونات في اللثام والحجاب»[1]

يعمل التهجين اللغوي هنا الذي يظهر في الحوارات التي تجمع بين الشخصيات المختلفة كما نلحظه في المقطع الذي يجمع بين كافور والزهرة التي تسأله فيه عن شرح بيت المتنبي فيبادر إلى التأويل بلغة عامية ذات نبرة رمزيه تأملية، إذ تحمل عباراته طابعاً نقديا مزدوجاً يدين نمطية المرأة المتسترة خلف الحجاب ويمدح تلك التي خرجت عن السائد في إشارة مزدوجة بين الواقع والمجاز غير أن الزهرة تقابله بلغة دارجة عامية مباشرة تنطوي على ردّ غاضب: «**حسبي الله، الله يبقي الستر ...أنا ما نلبس حجاب وجهي ما نخبيه**»[2].

هذا التناوب بين الفصيح والتعبير الشعبي يجسّد الهوة الطبقية والثقافية بين الشخصيات ويعمق الصراع الدلالي داخل النص، إذ تعبر كل شخصية عن موقفها وحمولتها الثقافية بلغتها الخاصة دون إخضاع أو تذويب، كما يتخذ التهجين هنا بعداً وجدانياً عميقاً خاصة حين تنخرط (الزهرة) في البكاء، إن هذا التداخل بين مستويين لغويين ـ الفصحى والدارجة ـ يحول الحوار إلى مسرح صوتي حي تتقاطع فيه اللغات والرؤى والانفعالات، فيعيد(أوريد) تشكيل العلاقة بين اللغة والهوية، ويُفعل قدرة التهجين على كسر النمط اللغوي المألوف وإنتاج خطاب سردي مفتوح، متعدد وحيوي.

---

[1] رباط المتنبي، ص280-281.

[2] رباط المتنبي، ص281.

2ـ لغة استبطان الذاتي:

اعتمد حسن أوريد في (رواء مكّة) لغة الاستبطان الذاتي بوصفها ركيزة جوهرية في بناء خطابه السردين انطلاقاً من طبيعة النص الذي ينهب من السيرة الذاتية ويقوم على تجربة شخصية وجودية فلغة الاستبطان باعتبارها «الصيغة الغالبة عندما تكون الشخصيةهي التي تتكلم هي صيغة السرد المنقول أو المباشر، هذه الصيغة تكشف عن الصور الاجتماعية والنفسية للمتكلمين، مثلما تُؤشر على مقاصدهم الدلالية، إنها خطاب مباشر عبر الحوار أو عبر الكلام المحفوظ والجاهز والذي تتلفظ به الشخصيات عبر المونولوج الداخلي حيث تتوسل الشخصيات في التعبير ببعض تقنيات تيار الوعي، من مثل مناجاة النفس والتداعيات والرؤى»[1].

بمعنى أنها تحيل إلى ذلك النمط الذي يغوص في أعماق الذات ويتتبع مشاعرها وتقلباتها الداخلية ويكشف عن صراعاتها الفكرية والروحية بلغة تقوم على: التأمل والاعتراف والصدق التعبيري، وفي هذا السياق تتحول الرواية إلى مرآة باطنية يتأمل فيها السارد ذاته ويتتبع مسار تحوله من موقع المثقف العلماني إلى موقع الإيمان، وهو تحول لا لا يُروى من الخارج، بل يستبطن من الداخل، بلغة أقرب إلى البوح منها إلى الحكي التقليدي، وهذا ما يصرح به السارد في عدة مواضع مثل قوله: **«و يا صاحبي من يرافقني في هذا البوح»**[2]

وقوله: **«وهل تستقيم بذاءة التعبير مع روحانية المقصد في هذا البوح»**[3]

وقوله: **«على رسلك أيها القارئ، سأبوح لك بكل شيء»**[4].

---

[1] عبد الحميد عقار، الرواية المغاربية تحولات اللغة والخطاب، ص38ـ93.

[2] رواء مكة، ص177.

[3] المصدر نفسه، ص72.

[4] نفسه، ص

وإن (أوريد) يستخدم لغة الاستبطان كأداة للتعبير عن التحول الذاتي والانكسار الداخلي وإعادة بناء الهوية، وهذا الخيار الأسلوبي يتماشى **مع الطابع التجريبي للرواية** التي تنزاح عن النموذج السردي التقليدي لتتخذ شكلاً مفتوحاً، متداخل الأجناس تمحى فيه الحدود بين الرواية واليوميات والاعترافات والفكر الفلسفي في مثل قوله في مونولوج داخلي: **«التعب، أستدير من الكرسي، كرسي الطائرة، أضع ذراعي على رأسي كأنما أتحامى وقعه، ألا تدعني هذه الهجمات؟ هو ماضيّ؟ وهل هو ماضٍ؟ لقد أقبرته وأنا مقبل على الحجّ (...) أُصدقني القول، ليس مهماً أن تكون قطعت الأغلال، إن قطعتها، ولكن هل عرفت نفسك؟ (...) بلى، غلب عليّ الهوى، ولذلك أنا مقبل لأتطهر»**[1].

يبرز الاستبطان الذاتي في هذا المقطع بوضوح من خلال حوار داخلي تتصارع فيه الذات مع نفسها، ينخرط السارد في مساءلة نفسية روحية متواصلة تتخللها نبرات الشك والندم والرغبة في التطهر، فالجمل القصيرة المقطعة والمتداخلة تصوغ إيقاعاً داخلياً مكثفاً يعبر عن اضطراب وجداني عميق، ويُحاكي آلية تيار الوعي حيث الأفكار لا تسير وفق منطقي، بل وفق تدفق شعوري داخلي.

فالسارد هنا لا يُخاطب قارئاً خارجياً ولكنه ينقّب في داخله ويواجه ذاته بأسئلة صادمة وجارحة، ليعترف بضعفه أمام الهوى...فالذات تتماهى هنا مع الضمير الآخر المفترض فيكون السؤال والجواب معاً من إنتاج السارد فقط، مما يجعب النص **مونولوج داخلي يمارس فيه الجلد الذاتي.**

و(رواء مكّة) ككل في بيتها السردية ككل تقوم على لغة الاستبطان الذاتي، وليس فقط في هذا المقطع الذي ذكرناه فالسرد فيها يتدفق عبر تدفق داخلي شعوري في موضع آخر يقول: **«هيا ولما لا تنال حظك من متاع الدنيا ومتعها؟ وما العيب في ذاك؟ لقد أقلعت عن شرب**

[1] رواء مكّة، ص44.

الخمر ولا أفهم لمَ في حقيقة الأمر، أنت لا تحب الخوض في هذا الموضوع حسناً، وهل أنت أول من حجّ لتجعل من الحجّ قطيعة مع حياتك السالفة»[1].

إن ما يميز هذا المقطع أنه يُمارس من خلال صوت داخلي معارض أو ما يُشبه الضمير المُضاد، الذي يُحاور السارد من داخل ذاته محاولاً استدراجه إلى العودة إلى مغريات العالم المادي لذا فإنه يجسّد صراع الذات مع ذاتها.

إن اعتماد "أوريد" على لغة الاستبطان الذاتي يُعد مظهراً من مظاهر التجريب اللغوي الذي تنهض عليه بنيته السردية، ففي أن اختياره لهذه اللغة التأملية الذاتية ينزاح عن الأشكال السردية التقليدية التي تعتمد الحكي الخطي والحوار الخارجي لينغمس في خطاب داخلي يتولد من تيار الوعي وتدفق الانفعالات والهواجس، حيث تتصارع الذات مع ماضيها وتُجاهد نفسها وتستدعي تناقضاتها بلغة غير محايدة مشحونة بالتوتر، وهذا الانزياح يمثل خرقاً للأنماط السردية الكلاسيكية، كما أن اللغة تصبح هنا أداة تشريح نفسي وفكري .

وعليه فإن لغة الاستبطان الذاتي تشكل بعداً أسلوبياً وتجريبياً في آن، وتعبر عن وعي سردي حداثي يُراهن على الكتابة بوصفها كشفاً ذاتياً وعلى اللغة بوصفها صوتاً داخلياً.

وإذا كانت (رواء مكة) قد اعتمدت في بنيتها على لغة الاستبطان بوصفها نتيجة طبيعية لطابعها السيرذاتي، فإن رواية رباط المتنبي تُجسّد هذا البعد بشكل أكثر تجريباً وتعقيداً، إذ إن الرواية تنهض على افتراض سردي مزدوج يقوم على وجود حوار بين (المتنبي) و(الأستاذ)، لكن ما يتكشف للقارئ في القسم الثاني من الرواية أن هذا الحوار ما هو إلا انعكاس لصوت داخلي واحد منشطر إلى ذات تتحدث وتُجيب، وتحاور نفسها في ثنائية متخيلة **فالمتنبي** هنا ليس سوى إسقاط رمزي للذات المفكرة التي تتساءل وتجادل وتفكك

[1] رواء مكّة، ص147.

خطابها الثقافي والحضاري والفكري من خلال استدعاء شخصية تراثية كبرى، يظهر هذا من خلال كلامه مع الطبيبة: **«أين أنا دكتورة؟**

ـ بمصحة بوسيجور

ـ لماذا؟

ـ كي تعالج

ـ أنا؟ وهل أنا مريض كي أُعالج

ـ تشكو انهياراً عصبياً

ـ المتنبي من يشكو انهياراً عصبياً، لم خلطتموني به؟

ـ المتنبي لم يحل بين ظهرانينا...الدواء الذي تتناوله يحدث اضطرابات وهلوسات...سنستمر في حصص المعالجة»[1].

وعليه فإن خطاب الرواية يُشكل تجريباً لغوياً واعياً لأن الكاتب لا يكتفي بنقل حوار داخلي ولكنه يعيد صياغته بصوتين ظاهريين في موضوعات شائكة مثل: (الهوية، الحداثة، اللغة، الشعر، اغتراب المثقف) في مثل حوارهما عن اللغة: **«ـ وهل اللغة العربية عبء؟**

ـ توشك أن تكون كذلك، كادت أن تنتعش قبل فترة، لأن أصحابها كانوا حاملين لتصور ولمشروع، ولم يعودوا حاملين لشيء، فانعكس ذلك على لغتهم، منهم من هجرها وفضل عليها اللغات الأوروبية، لأنها لغات العيش والعمل والتقنية والتفكير، ومنهم من راغ إلى ترجمة حرفية، في لغة ركيكة لا نسغ فيها...

ـ وإذاً لن يقرأ أحد شعري.

[1] رباط المتنبي، ص200-203.

ـ لم يعد قومك يمتثلون لشعرك، ويخطئون حينما يستشهدون بك، ولا يحسنون اللغة»[1].

ففي هذا المقطع السارد لا يحدث شخصية حقيقية بقدر ما يُحاور تمثلاً ذهنياً لما يجسد القيم الثقافية الكلاسيكية، ومن الناحية اللغوية فإن هذه التقنية تفضي إلى تنويع أسلوبي تجريبي حيث تختلف نبرة المتنبي عن نبرة الأستاذ، وتداخل اللغة الفخمة التراثية بلغة فكرية حداثية يعيد إنتاج العلاقة بين الشكل والمضمون على نحو غير مألوف، وبهذا تتحول (رباط المتنبي) إلى مشروع تجريبي في السرد المُقنّع بالحوار، لكنه في العمق مجرد تعبير عن صراع داخلي للذات مع مرجعياتها ومحاولة لتعريف نفسها من خلال الآخر المتخيَّل.

وهنا نلمس عمق التجريب اللغوي في الروايتين، لأنه يُمارس من خلال بناء شكل سردي جديد يُقوض الحدود اللغوية ويثبت أن اللغة حين تُكتب من الداخل، فإنها تصبح أداة مقاومة وتأمل وولادة جديدة.

[1] رباط المتنبي، ص23-24.

خـــاتمـــ

خاتمة:

تناولنا في هذه الدراسة تقنيات التجريب عند الكاتب المغربي "حسن أوريد"، من خلال مقاربة روايتيه "رواء مكة" و"رباط المتنبي"، محاولةً منا للإمساك بتقنيات التجريب التي وظّفها في بناء المتن الروائي، سواء على مستوى الشكل أو المضمون والتي عبّرت عن وعي جمالي حداثي يسعى إلى تجاوز القوالب السردية الجاهزة، وقد اعتمدنا في هذه المقاربة قراءة تحليلية فاحصة استهدفت الوقوف على خصوصيات هذا المشروع السردي وتتبع الكيفية التي أعاد من خلالها الكاتب تشكيل العلاقة بين الشكل والمضمون، وبين التجربة الفردية والهمّ الجماعي، ضمن رؤية فكرية تُزاوج بين التخييل والتأمل الفلسفي.

وبهذا المسعى نرجو أن نكون قد أسهمنا في إضاءة جانب من اشتغال الرواية العربية المعاصرة على التجريب، وفي إبراز فرادة تجربة "أوريد" داخل هذا السياق.

وقد أفضت هذه الدراسة إلى جملة من النتائج، يمكن تلخيصها فيها يلي:

1ـ توصلت الدراسة إلى أن التجريب الروائي يُعد قريناً للإبداع والتجديد، إذ يقوم على مفاهيم الخرق والتجاوز، وهي مصطلحات تشير جميعها إلى نزعة واحدة تهدف إلى التحرر من الأنماط السردية المألوفة وابتكار أشكال تعبيرية جديدة.

2 ـ إن التجريب بوصفه مفهوماً نقدياً وجمالياً ولد في السياق الغربي مرتبطاً بالعلوم التجريبية والفكر الحداثي، قبل أن يتكيف داخل الحقل الأدبي الغربي على يد "إيميل زولا" ومنه إلى مختلف الفنون كالمسرح والشعر...

3ـ التجريب الروائي في الوطن المغاربي، وإن ظهر متأخراً مقارنة بنظيره المشرقي نتيجة جملة من الظروف، إلا أنه استطاع أن يواكب التحولات الجمالية والفكرية الكبرى التي عرفتها الرواية العربية المعاصرة، حيث انفتحت الرواية المغاربية على أدوات الحداثة السردية، مع احتفاظهابخصوصيتها اللغوية والثقافية (التراثية).

4ـ تحظى العتبات النصية بمكانة بارزة في البناء السردي عند "أوريد" والذي يتعامل معها بوصفها امتداداً عضوياً للنص وليس كعناصر شكلية فقط، فهي توجه القارئ تأويلياً لفهم تمفصلات الخطاب السردي وتداخله مع المرجعيات الثقافية والفكرية للروايتين، أي أنه حمّلها وظائف دلالية وتأويلية تمهد للمتن وتؤسس لأفق انتظاره، مما يجعلها مدخلاً فنياً وفكرياً يُشارك في بناء المعنى وتوجيه القراءة.

5ـتمثل التجريب الزمني في "رباط المتنبي" في كسر خطية الزمن من خلال انتقال شخصية المتنبي من العصر العباسي إلى الزمن المعاصر، في عبور تخييلي يخلخل منطق التسلسل الزمني ويحدث مفارقة سردية، أما باقي المفارقات الزمنية فهي رغم حضورها تبقى في إطار البناء الكلاسيكي ولا ترتقي إلى مستوى التجريب.

6ـ يظهر التجريب الزمني في "رواء مكة" من خلال "اليوميات" حيث لم يلتزم بالنمط التقليدي لهذا الشكل، بل عمّد إلى تفكيك خصائصه، فتداخلت الأزمنة واختلط التوثيق فيه وجعل منه فضاءً للزمن النفسي (الداخلي)، وهذا ما خرق أفق انتظار القارئ اتجاه ما يُفترض أن يكون عليه شكل اليوميات (هتك لخصوصية هذا النمط السردي)، فقد حولها إلى نص متشظٍ زمنياً ومفتوح دلالياً.

7ـ جعل الكاتب في "رواء مكة" من ذاته شخصية محورية تدور حولها الأحداث والتأملات ممّا منح الرواية طابعاً سيرذاتياً مكشوفاً كما أدت شخصية "الأخ الميت" دوراً محورياً في مسار السرد رغم غيابه، إذ شكّل البؤرة التي انبنت عليها فكرة التمرد الديني باعتبار أن وفاته أفرزت لحظة فاصلة في مساره النفسي.

7ـ يتجلى البعد التجريبي في الروايتين من خلال لجوء السارد إلى استدعاء شخصيات تراثية أدبية ودينية تنتمي إلى أزمنة غابرة من قبيل المتنبي، ابن جني، كافور، عمّار بن ياسر، بلال بن رباح صهيب الرومي، سلمان الفارسي إذ يدخل معها في حوارات تخييلية يتماهى فيها الواقعي بالمتخيّل والتاريخي بالذاتي، ضمن بنية سردية تنفتح على تيار الوعي وتؤسس لمساءلة الهوية والمعنى.

8ـ يُعد توظيف التراث أحد أبرز مظاهر التجريب في الروايتين حيث أحسن "أوريد" توظيفه بشكل يتعدى الاستحضار السطحي نحو مساءلة فكرية وجمالية للماضي.

10.اعتمد الكاتب أسلوباًسردياً مستوحى من البلاغة التراثية والأساليب النثرية القديمة لاسيما المتأثرة بأدب (المعري) وخطاباته ذات الطابع التأملي، وما ميزه أنه لم يكن اجتراراً لأسلوب قديم، بل جاء في سياق تجريبي واعٍ يسعى إلى مزاوجة الشكل التراثي بالمضمون الحداثي في محاولة لإعادة تفعيل أدوات التعبير الكلاسيكية داخل بنية سردية معاصرة.

11. تشكل الأندلس فكرة مركزية في ذهن الكاتب، من خلال حضورها اللافت في الروايتين، والتي لا ترد كمكان جغرافي فحسب، بل كمركز للحضارة المفقودة والهوية المتصدعة، فتتحول إلى مكوّن سردي تجريبي يتم من خلاله تفكيك ثنائية الزمان والمكان، وخلق تداخل بين المرجع الواقعي والمرجع التخييلي.

12.شكّل التراث الشعبي أحد المرتكزات الثقافية التي يحضر بها التجريب في الروايتين حيث استثمره الكاتب كعنصر دلالي يعكس البنى الثقافية المتصارعة داخل المجتمع لعل من أهمها إبراز التوتر بين المثقف النخبوي والوعي الشعبي البسيط.

12. برز في الروايتين تهجين لغوي واضح والذي يُعد من أبرز مؤشرات الوعي التجريبي في توظيف اللغة.

13. استخدم "حسن أوريد" في روايتيه لغة الاستبطان الذاتي النابعة من عمق التجربة الشخصية والتأمل الوجودي والتي تعتبر إحدى أبرز مظاهر التجريب الأسلوبي بحيث ينفتح السرد على البعد النفسي للذات الكاتبة، وهو ما ينسجم مع الرؤية الجمالية التجريبية التي يسعى الكاتب تحقيقها في مشروعه السردي.

ختاماً وعلى ضوء ما تم التوصل إليه من نتائج، يمكن القول إن هذه الدراسة لا تمثل سوى مدخل أولي نحو فهم دينامية التجريب الروائي في أعمال حسن أوريد" وفي الرواية المغاربية المعاصرة، فموضوع التجريب بما يتسم به من طابع زئبقي وانفتاح دلالي يظل

مجالاً خصباً لتعدد القراءات واختلاف المقاربات، الأمر الذي يجعل من كل دراسة إضافية مساهمة علمية في بناء فهم أعمق لهذا الاتجاه الجمالي.

كما توصي هذه الدراسة بضرورة إنجاز بحوث متخصصة في تتبع تطور المشروع السردي عند "حسن أوريد" من أجل الوقوف على التحولات التي طرأت على أدواته التجريبية، وكذا استجلاء تبدل رؤيته الفكرية والجمالية من عمل إلى آخر، فكل قراءة معمقة في هذا السياق تُسهم في إثراء الفهم النقدي للرواية العربية المعاصرة وتوسيع أفق التفاعل معها.

الملاحق

التعريف بالكاتب:

هو كاتب يؤلف ببراعة وتوازن دقيق بين الفكر السياسي وعوالم الرواية، هو مفكر ومؤرخ وأستاذ جامعي مشغول بنسج الأفكار ومساءلة الأحداث في قوالب تعكس عمق تأمله ورؤيته الخاصة، يكتب بقلم لا يهدأ مخلفاً وراءه إنتاجاً ثرياً يثير السجال لكنه يُوفق دائماً في طرح قضايا مختلفة والتي تُحفز على القراءة والنقاش والتفكير.

ولج قصور السلطة من بابها الواسع كأول ناطق باسم القصر الملكي في المغرب، ثم عاد مستقلاً عن السلطة بإسهام أدبي وفكري وتاريخي مما وضعه في قلب الجدل.

أـ الميلاد والنشأة:

ولد "حسن أوريد" يوم 24 ديسمبر 1962 بقرية (تازموريت) الأمازيغية، قريباً من مدينة الراشيدية المغربية، جنود شرق البلاد ينحدر من أب صحراوي وأم أمازيغية من منطقة (ميدلت)، نشأ في حضن أسرة متواضعة.

ب ـ الدراسة والتكوين:

انفتحت (لحسن) في وقت مبكر آفاق واعدة مع التفوق الدراسي والحظ الحسن، حيث انتقل من فضاءه القروي البسيط إلى العاصمة الرباط للدراسة بالمعهد المولوي الذي يدرس فيه الأمراء، وتجري العادة أن يتم استقطاب تلاميذ متفوقين من مختلف أنحاء المملكة للالتحاق بهذه المدرسة التي تفتح لطلابها آفاقاً واعدة، وقد تم اختياره للالتحاق بها في يناير/كانون الثاني 1977 مشاركاً للملك محمد السادس ولي العهد آنذاك مقاعد الدراسة وقد تواصلت هذه الزمالة بعد التخرج من المعهد بشهادة الثانوية العامة، ثم الالتحاق بكلية الحقوق بجامعة محمد الخامس بالرباط والتي حصل فيها على شهادة الإجازة (الليسانس) في القانون العام، وتابع دراسته العليا إلى أن نال شهادة الدكتوراه في العلوم السياسية سنة

1999 وكان موضوعها: "الخطاب الاحتجاجي للحركات الإسلامية والأمازيغية في المغرب".

ت ـ الوظائف والمسؤوليات:

شغل "أوريد" عدة مناصب رسمية، حيث بدأ عمله إطاراً **بوزارة الخارجية** بين سنتي 1987 و1992 مكلفاً بالدراسات بمكتب وزير الخارجية المغربي الأسبق (عبد اللطيف الفيلالي) قبل أن يُعين مستشاراً سياسياً بسفارة المغرب **بواشنطن** حتى سنة 1995، عاد بعد ذلك إلى المغرب ليبدأ عمله التعليمي كأستاذ في **المدرسة الوطنية للإدارة ثم في كلية الحقوق** بالرباط ما بين عامي1995ـ1999، وهو العام الذي تم فيه تعيينه ناطقاً باسم القصر الملكي، وفي يونيو 2005 عين "أوريد" محافظاً على جهة مكناس تافيلالت

بعد ذلك تم تعيينه مؤرخاً للمملكة المغربية في 13 نوفمبر 2009 خلفاً للمؤرخ السابق**(عبد الوهاب بن منصور)**إلى غاية 10 ديسمبر 2010، وهو يرأس مركزاً للدراسات والأبحاث أسسه بنفسه "**مركز طارق بن زياد**".

يشغل حالياً أستاذاً جامعياً للعلوم السياسية بالرباط، كما يتولى مهمة مستشار علمي **بمجلة زمان**ا لمغربية المتخصصة في التاريخ وبها ينشر مقالات متخصصة باللغتين العربية والفرنسية.

ج ـ مؤلفاته:

في مجال التأليف تنوعت كتابات (حسن أوريد) الذي يتقن العربية والفرنسية والإنجليزية بين البحث التاريخي والاجتهادات الفكرية والإبداعية الأدبية، وتميزت كتاباته بأسلوب مميز ولغة أدبية راقية تجمع بين العمق الفلسفي والتحليل السوسيولوجي، حيث يسعى إلى استنطاق التاريخ والواقع العربي بأسلوب يمزج بين السرد الروائي والتأمل الفكري، وقد شهد له الجميع بفصاحته واحترامه لقواعد اللغة ومن **أهم كتبه التاريخية والفكرية:**

- الإسلام السياسي في الميزان 2016.

- الإسلام والغرب والعولمة 2006

-مرآة الغرب المنكسرة 2010. وهو دراسة نقدية لبعض الأفكار الغربية أصدر باللغة الفرنسية والعربية.

-الفكر السياسي في إيران، ترجم من الإنجليزية إلى العربية

-تلك الأحداث2006، كتاب يضم عدة مقالا تكتبها ونصوص لمحاضرات ألقاها.

- مأزق الإسلام السياسي 2016.

- من أجل ثورة ثقافية في المغرب 2018.

- أفول الغرب 2019.

- السياسة والدين في المغرب، كتاب يناقش جدلية السلطان والفرقان 2020

دواوينه الشعرية:

-يوميات مصطاف 2010.

-فيروز المحيط 2009.

- زفرة الموريسكي الصادة عن دار الأمان عام 2014.

- صرخة تينهينان 2014.

- فخّ الهويات 2025.

من أهم رواياته:

- الحديث والشجن 1999.

- الموريسكي 2011.
- صبوة في خريف العمر 2006.
- الأجمة صدرت عن دار الأمان عام 2014.
- سيرة حمار 2014.
- سينترا صادرة عن مطبعة المعارف الجديدة بالرباط 2015.
- ربيع قرطبة 2017.
- رباط المتنبي 2019.
- رَواء مكّة 2019.
- عالم بلا معالم 2021.
- زينة الدنيا 2021.
- الفقيه 2024.

- ملـخـص رواء مـكّــة:

السيرة الروائية (رواء مكة) هي اعتراف داخلي، ونداء جوهري بين زمن الإنكار وزمن الإيمان، في سبعة فصول يصوغ الكاتب المغربي (حسن أوريد) بذكاء سردي تجربة شخصية عميقة تبدأ من نذرٍ قُطع على سرير المرض، وتنتهي بميلاد نفسي جديد في أروقة الطهر، عند بيت الله الحرام.

يشرع الكاتب في الحديث عن رحلته من نقطة حاسمة في حياته، حيث المرض يمزق الجسد ويهزّ اليقين ويجعل الإنسان في تماسّ مباشر مع هشاشته، هناك في لحظة الألم القاسي يقطع نذراً مع الله: إن شُفي فسوف يحجّ هذه العبارة العابرة الصادرة من لحظة ضعف كانت

بداية تحوّل كبير، حين يسمع في ليلة باهتة مقابلة تلفزيونية مع الناشطة الإيرانية (شيرين عبادي) وهو في المستشفى، ويأتي الشفاء ويجد نفسه في مواجهة نذره وبين مقبلٍ ومدبرٍ

يجد نفسه في الطائرة متوجهاً إلى مكة ليبدأ الصراع مع ذاته فتصبح الطائرة مسرح داخلي مفتوح على الصراع والتمزق ويتحوّل المقعد إلى محراب للأسئلة المؤجلة حيث يتأرجح السارد بين شكوك عقلٍ مشبع بفكر الأنوار الغربية، وبين نفسٍ متعطشة لسكينة روحية طال غيابها.

في تلك اللحظات المتوترة تتوالى عليه الصور والذكريات يستعرض ماضيه السياسي والعلمي والعائلي، فيسترسل في حكايته على نحو متداخل تتقاطع فيه الرحلة المادية مع الرحلة الروحية، يعود إلى لحظات الطفولة أين كانت وفاة أخيه لحظة صادمة ومؤلمة لم تجرّ عليه الحزن فقط، بل هزّت علاقته بالإيمان من الأساس فغاص في أسئلة العدالة الإلهية والعبث والمصير، وبعد أربعين سنة من الحادثة يعود "حسن" إلى بيته الأول أين كان يسمع نداء "الله أكبر" يصدح في أرجاء بيته فيسمه ويستجيب للنداء؛ إلى الأم البسيطة المعروفة بأخلاقها والجدة التي منها تعلم معنى الدين، وإلى كل الشروخ التي كونت بنيته النفسية، وهكذا لا يسير السارد إلى مكة فحسب ولكنه يسافر عبر طبقات ذاته ويفتّت ماضيه حجراً حجراً باحثاً عن نور جديد.

إلى أن تطأ قدماه أرض مكة فيتبدّد كل التردد وينكفئ الصراع الداخلي أمام لحظة صفاء روحي، فلم يعد (حسن) ذلك السياسي السابق ولا المثقف العلماني ولا المفكر الذي أثقلته أسئلة الهوية والدين والحداثة، بل أصبح إنساناً خالصاً متجرداً من المناصب والاعتبارات حيث يشم ريح محمدﷺ وصحبه ـ كما يصف ـ ويتماهى مع زمنهم في لحظة وجد خالصة وهنا تحديداً يبلغ السارد ذروة تحوله ويطوي خلفه كل المناصب ويكتب نفسه من جديد.

ـ ملخص رباط المتنبي:

هي رواية فكرية رمزية تتناول أزمة الهوية والتمزق الداخلي للإنسان المعاصر، وهي تنقسم إلى قسمين:

القسم الأول منها تدور أحداثه حول أستاذ جامعي في العلوم السياسية يمرّ بأزمة نفسية وفكرية يعيش في مدينة الرباط وقد تجاوز الخمسين من عمره، يعيش حياة هادئة ظاهرياً لكنها مضطربة من الداخل خاصة بعد أن تباعدت المسافة العاطفية بينه وبين قرينته الطبيبة، التي اختارت أن تظل في الدار البيضاء وفاءً لمرضاها ما جعل العلاقة بينهما متوترة.

هذه القصة التي تُستهل بشكل واقعي، سرعان ما تنقلب إلى عالم رمزي حين يطرق باب الأستاذ شخص يدعي أنه المتنبي الشاعر العباسي، زاعماً أنه جاء عبر الزمان خصيصاً ليلتقي به فيستقبله الأستاذ استحياءً وتحفظ وحذر، خوفاً من تبعات وجود شاعر بحجم المتنبي في زمن لا يشبهه وتدور بينهما حوارات عميقة وجدلية كثيرة منها عن اللغة ومنا ما يخص الحداثة والتكنلوجيا، يحاول الأستاذ إبقاء المتنبي داخل الشقة خشية أن يثير ظهوره الفوضى أو يجلب له المشاكل، إلا أن المتنبي بطبعه الثائر يعصي الأوامر ويخرج لينضم إلى مظاهرات الطلبة.

ينتهي الأمر باعتقاله من قبل الشرطة ثم يُزجّ به في مستشفى للأمراض العقلية وهناك يُعجب بطبيبة اسمها "خولة" ـ مما يثير غيرة الأستاذ الجامعي لأنه أعجب بها هو الآخر حين كان يزور المتنبي ـ ويلتقي هذا الأخير بشخصيات مجنونة سماها "كافور" و"ابن جني" وهما رمزان لصراعاته القديمة تاريخياً والمعاصرة سرداً ما يضفي على الأحداث بعداً تاريخياً أكثر،

ينتهي القسم الأول من الرواية بعدة نقاشات فلسفية غنية بين المتنبي والأستاذ اللذان يظهران كشخصين منفصلين يتجادلان حول قضايا الفكر والسلطة والهوية، ويستشهدان بأسماء كبار المفكرين، كالمعري وكانط والتوحيدي... إلا أن القارئ لا يلبث أن يكتشف في: **القسم الثاني** أن الأستاذ يعاني مرضاً نفسياً جعله يتوهم بأنه المتنبي، هذه الشخصية التي لم تكن سوى إسقاطاً من خياله تجسّد رغبته العميقة في الهروب من واقعه المثقل بهموم العصر،

وتمزقه الداخلي وتوقه إلى البطولة والتحرر، فالرواية تحمل بعداً فلسفياً عميقاً وتطرح أسئلة حول معنى الوجود وجدوى الفكر، وصعوبة التوفيق بين الموروث الثقافي والواقع المعاصر بأسلوب رمزي يمزج بين التاريخ والخيال والواقع النفسي.

تنتهي الرواية بهروب المجانين من المستشفى بعد اكتشافهم مؤامرة (الماجور) كبير الممرضين الذي لم يلتزم بتعليمات الأطباء ويقوم بحقنهم بجرعات زائدة هدفها إبقائهم داخل المصحة لصالح راحة المجتمع؛ نحو جزيرة بعيدة، بمساعدة الطبية (منى فنيش) وهنا تبرز رمزية كبيرة إذ هؤلاء الذين وصفوا بالمجانين ليسوا إلا ضحايا واقع متخيلّ لجأوا إلى الجنون كحيلة للهروب من العبثية الاجتماعية والخيبة السياسية.

قائمة المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع:

ـ القرآن الكريم برواية ورش عن نافع.

كتب الحديث النبوي:

1.الإمام أبي الحسن مسلم بن الحجّاج القُشيري النيسابوري، صحيح مسلم، دار الحديث للطبع والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ج01، ط01، 1991.

2.الإمام الحافظ الحجّة أمير المؤمنين في الحديث أبي عبد الله محمد بن إسماعيل بن إبراهيم الجعفي البخاري، صحيح البخاري، المجلد الأول، جمعية البشرى الخيرية، كراتشي باكستان، 2016.

3.الحافظ أبي القاسم سليمان بن أحمد الطبراني، المعجم الكبير، تح: حمدي عبد المجيد السلفي، ج24، دط، مكتبة ابن تيمية، القاهرة، مصر

المصادر:

1.حسن أوريد، رباط المتنبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط01، 2019.

2.حسن أوريد، رواء مكة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط01، 2019.

الكتب باللغة العربية:

1.إبراهيم عبد القادر المازني، ديوان المازني، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، دط، 2013.

2.أحمد زياد محبك، الرواية (دراسة وتحليل)، دار العزة والكرامة للكتاب، وهران، الجزائر، ط01، 2018.

3.الحسن اليوسي، زهر الأكم في الأمثال والحكم، تح: محمد حجي ومحمد الأخضر، ج01، دار الثقافة، منشورات معهد الأبحاث والدراسات للتعريب، الدار البيضاء، المغرب، ط01،

4.العلامة السيّد جعفر مرتضى العاملي، سلمان الفارسي في مواجهة التحدي، مؤسسة النشر الإسلامي، ط01، 1989.

5.آمنة بلعلي، سوق الرواية العربية (من المختلف إلى ما بعد المختلف) ـ مقاربة ثقافية ـ دار خيال للطباعة والنشر، برج بوعريريج، الجزائر، ط02، مارس2024.

6.بوشوشة بن جمعة، التجريب وارتحالات السرد الروائي المغاربي، المغاربية للطباعة والنشر والإشهار، تونس، ط01، 2003.

7.حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط01، 1990.

8.حسن حنفي، التراث والتجديد، موقفنا من التراث القديم، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط04، 1992.

9.حميد الحمداني، بنية النص السردي، من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط01، 1991.

10.خالد الغريبي، الشعر التونسي المعاصر بين التجريب والتشكيل، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، صفاقس، تونس، ط01، جويلية2005.

11.خالد حسين حسين، في نظرية العنوان (مغامرة تأويلية في شؤون العتبة النصية)، دار التكوين، دمشق، ط01، 2007.

12.رابح عمار الأطرش، بنية الزمن الروائي، بحث في النص الروائي المغاربي (1985.1995)، دار خيال للنشر، برج بوعريريج، الجزائر، فيفري2024.

13.سعيد يقطين، الرواية والتراث السردي (من أجل وعي حديث بالتراث)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط01، 1992.

14.سعيد يقطين، القراءة والتجربة، دار الثقافة، المغرب، ط01، 1985.

15.سعيد يقطين، الكلام والخبر، مقدمة للسرد العربي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط01، 1997.

16.سليمة مسعودين الحداثة والتجريب في تشكيل النص الشعري المعاصر ـ دراسة في شعر أدونيس ـ عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، إربد، الأردن، ط01، 2020.

17.سهام السمرّائي، العتبات النصية في رواية الأجيال العربية، كلية التربية جامعة سامرّاء، العراق، ط01، 2016.

18.سيد يونس، طلة على الإبداع المغربي، أطلس للنشر والإنتاج الإعلامي، مصر، الجيزة، 1017.

19.سيزا قاسم، بناء الرواية (دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ)، مكتبة الأسرة، دط، 2004.

20.شعبان عبد الحكيم، التجريب في فن القصة القصيرة (1960-2000)، دار العلوم والإيمان للنشر والتوزيع، ط01، 2010.

21.شكري المبخوت، سيرة الغائب، سيرة الآتي، السيرة الذاتية في كتاب الأيام لطه حسين، دط، دار الجنوب للنشر، تونس، 1992.

22.شكري عزيز الماضي، أنماط الرواية العربية الجديدة، عالم المعرفة، المجلس الوطني، للثقافة والفنون والآداب، الكويت، سبتمبر، 2008..

23.صبري حاف، التجريب والمسرح، دراسات ومشاهدات في المسرح الإنجليزي المعاصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1984.

24صلاح فضل، لذة التجريب الروائي، مكتبة الساعي للنشر والتوزيع، القاهرة، ط01.

25.عادل العناز، التمثيل التأويلي للتاريخ في الرواية العربية، إصدارات دار الثقافة، حكومة الشارقة، دولة الإمارات العربية المتحدة، ط01، 2017.

26.عبد الحق بلعابد، عتبات (جيرار جنيت من النص إلى المناص)، تقديم: سعيد يقطين، منشورات الاختلاف، الجزائر، . ط01، 2008.

27.عبد الحليم حسين الهروط، موشحات لسان الدين بن الخطيب (دراسة وجمع)، دار جرير للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط02، 2012.

28.عبد الحميد العلوجي، من تراثنا الشعبي، دار الجمهورية، بغداد، دط، 1966.

29.عبد الحميد عقار، الرواية المغاربية ـ تحولات اللغة والخطاب ـ شركة النشر والتوزيع المدارس، الدار البيضاء، المغرب، ط01، 2000.

30.عبد الرزاق بلال، مدخل إلى عتبات النص ـ دراسة في مقدمات النقد العربي القديم ـ تقديم: إدريس نقوري، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، 2000.

31.عبد الغني بن الشيخ، الرواية العربية من التقليد إلى التجريب، إتجاهات وتحولات، دار خيال للنشر والترجمة، برج بوعريريج، الجزائر، 2020

32.عبد الفتاح الحجمري، عتبات النص (البنية والدلالة)، منشورات الرابطة، الدار البيضاء، ط01، 1996.

33.عبد الله شطاح، نرجسية بلا ضفاف (التخييل الذاتي في أدب واسيني الأعرج)، مؤسسة كنوز الحكمة، الجزائر، ط01، 2012.

34.عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، عالم المعرفة، الكويت، ديسمبر، 1998.

35.عبد المنعم زكريا القاضي، البنية السردية في الرواية الإنسانية الاجتماعية، ط01، 2009.

36. عبد المنعم زكريا القاضي، البنية السردية في ثلاثية نجوى شلبي، عين الدراسات والبحوث الإسلامية والاجتماعية، الجيزة، ط01، 2009.

37.عز الدين إسماعيل، القصص الشعبي في السودان (دراسة في فنية الحكاية ووظيفتها)، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، 1971.

38.علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، منشورات الشركة العامة للنشر والتوزيع والإعلان، طرابلس، ط01، 1978.

39.علي عشري زايد، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، مكتبة ابن سينا للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط04، 2002.

40.عمري بنو هاشم، التجريب في الرواية المغاربية، الرهان على منجزات الرواية العالمية، منشورات دار الأمان، الرباط، المغرب، 2015.

41.فاروق خورشيد، الموروث الشعبي، دار الشروق، القاهرة، ط1992،01.

42.فتيحة آمغار التجريب وحركية الإبداع الروائي (مقاربة تطبيقية)، دار أحلام للنشر، الجزائر، ط01، 2024.

43.قيس الهمامي، التجريب وإشكالية الجنس الروائي، مجمع الأطرش للكتاب المختص، تونس، 2009.

44.كلود عبيد، الألوان (دورها، تصنيفها، مصادرها، رمزيتها ودلالتها)، مراجعة: محمد حمود مجد، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط02، 2013.

45.لطيف زيتوني الرواية العربية، البنية وتحولات السرد، مكتبة لبنان ناشرون، لبنان، ط01، 2012.

46.مجدي فرح، تأملات نقدية في المسرح، دراسات منشورات أمانة، عمان، الأردن، 2000.

47.محمد الباردي، إنشائية الخطاب في الرواية العربية الحديثة، من منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2000.

48.محمد أمنصور استراتيجيات التجريب في الرواية المغربية المعاصرة، شركة النشر والتوزيع المدارس، الدار البيضاء، المغرب، ط01، 2006.

49.محمد برادة الرواية العربية ورهانات التجديد، مجلة دبي الثقافية، ط01، ماي2011.

50.محمد بن علوي العيد روس (سعد)، خصائص الرقم سبعة، د. دار نشر، ط1، 2010

51.محمد بوزواوي، الوجيز في شرح المعلقات العشر، دار هومة للطباعة، الجزائر، 2013.

52.محمد توفيق السهلي وحسن الباش، المعتقدات الشعبية في التراث العربي، توزيع دار الجيل، دط، دت.

53.محمد رياض وتار، توظيف التراث في الرواية العربية، من منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2002.

54.محمد يبيلا، الحداثة وما بعد الحداثة، دار توبقال للنشر الدار البيضاء، المغرب، ط01، 2000.

56.محمد عدناني، إشكالية التجريب ومستويات الإبداع في المشهد الشعري المغربي، جذور للنشر، الرباط، ط01، 2006.

57.محمود الضبع، غواية التجريب (الحركة الشعرية العرابة في مطلع الألفية الثالثة)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2014.

58.مكسح دليلة، البيئة في الشعر الجزائري المعاصر، دار بن زيد للطباعة والنشر، الجزائر، 2016.

59.ناصر عبد الرزاق الموافي، الرحلة في الادب العربي (حتى نهاية القران الرابع الهجري)، دار النشر الجامعة المصرية، مكتبة الوفاء، كلية الآداب، القاهرة، ط01، 1990.

60.نانيس محمد عزت، من صحابة الرسول، صهيب بن سنان، مكتبة مصر، دط، دت.

61.نبيلة إبراهيم، أشكال التعبير في الأدب الشعبي، دار نهضة مصر للطبع والنشر، القاهرة، دط، دت.

62.وليد زيد المصري، نفحات من الشعر الشعبي (مقالات منشورة في صفحات مجلة أقلام العرب)، مطابع دمشق، الجمهورية اليمنية، ط01، 2023.

63.يحيى إبراهيم عبد الدايم، الترجمة الذاتية في الأدب العربي الحديث، دار إحياء التراث العربي، بيروت، لبنان، دط.

64.يونس الإدريسي، عتبات النص (في التراث العربي والخطاب النقدي المعاصر)، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان، ط01، 2015.

<u>الكتب المترجمة:</u>

1.باربرا لاسوتسكا بوشنباك، المسرح والتجريب ما بين النظرية والتطبيق، تر: هناء عبد الفتاح، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، مصر، 1999.

2.بيير شارتيه، مدخل إلى نظريات الرواية، تر: عبد الكريم الشرقاوي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط01.

3.تزفيطان تودوروف، مقولات السرد الأدبي، تر: الحسين سحبان وفؤاد صفا، من كتاب طرائق تحليل السرد الأدبي، منشورات اتحاد كتاب المغرب، الرباط، المغرب، ط01، 1992.

4.جان بول سارتر، الوجودية مذهب إنساني، تر: عبد المنعم حنفي، منشورات الدار المصرية للنشر والتوزيع، مصر، ط01، 1964.

5.جورج ماي، السيرة الذاتية، تعريب: محمد القاضي وعبد الله صولا، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط01، 2017.

6.جيرار جنيت، خطاب الحكاية (بحث في المنهج)، تر: محمد معتصم وآخرون، الهيئة العامة للمطابع الأميرية، ط02، 1997.

7.فيليب لوجون، السيرة الذاتية، الميثاق والتاريخ الأدبي، تر: عمر حلي، المركز الثقافي العربي، ط01، 1994.

8.كلود برنارد، الطب التجريبي، تر: يوسف مراد وحم الله سلطان، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، مصر، ط01، 2005.

09.كلود برنارد، إميل زولا، تر: غالية شملي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط01، بيروت، لبنان، 1978.

10.مارتن إسلن، نقلا عن ليلى بن عائشة، التجريب في مسرح السيد حافظ، مركز الحضارة العربية، القاهرة، مصر،

11.ميخائيل باختين، الملحمة والرواية، تر: جمال شحيّد، معهد الإنماء العربي، بيروت، دط، 1982.

12.نتالي ساروت، الرواية الجديدة والواقع، تر: رشيد بن حدو، وزارة الثقافة والرياضة، الدوحة، قطر، ديسمبر 2018.

المعاجم والقواميس باللغة العربية:

1.أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم بن منظور، لسان العرب، مج6، دار صادر للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط04، 2005.

2.أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم بن منظور الإفريقي المصري، لسان العرب، مج03، دار صادر، بيروت، لبنان، ط06، 2008.

3.أحمد مختار عمر، معجم اللغة العربية، عالم الكتب، القاهرة، ط04، 2008.

4.الفيروز أبادي مجد الدين محمد بن يعقوب، قاموس المحيط، الجزء الأول، دار حديث، القاهرة، مصر، دط، 2008.

5.زين كامل الخويسكي، معجم الألوان في اللغة والأدب والعلم، مكتبة لبنان، ط01، 2005.

6.سعيد علوش، معجم المصطلحات العربي، دار الثقافة، الدار البيضاء، ط01، 2005.

7.مجدي وهبة، كامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة البنان، بيروت، لبنان، ط02.

8.مجمع اللغة العربية، معجم الوسيط، مكتبة الشروق الدولية، القاهرة، ط04.

9.محمد التونجي، المعجم المفصل في الأدب، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، جزء01، ط02، 1999.

10.محمد القاضي وآخرون، معجم السرديات، دار محمد علي للنشر، تونس، ط01، 2010.

11.محمح بن مكرم بن منظور، لسان العرب، مجلد13، دار صادر للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط06، 2008.

المعاجم باللغة الفرنسية:

1.Jean Paul Dubois, Dictionnaire de linguistique Ed: Larousse,2001, p344.

2.LeRobert**,** nouvelle édition, l'imprimerie maury imprimrur, en F Rance, mai 2013, p170.

المجلات:

1.الطاهر الهمامي، التجربة والتجريب في الشعر التونسي الحديث (أفكار ورؤوس أفكار)، الحياة الثقافية، عن منشورات الثقافة والمحافظة على التراث، تونس، العدد 164.

2.بوبكر غرابي وسعيد تومي، مقاربة نظرية في تقنية التناص، مجلة القارئ للدراسات الأدبية والنقدية واللغوية، جامعة البليدة، مجلد04، عدد3، 30 ديسمبر 2021.

3.جابر عصفور، المسرح والتجريب، مجلة فصول، جزء01، عدد04، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، 1995.

4.عز الدين المدينين الأدب التجريبي (أسسه وغاياته)، مجلة الفكر، تونس، عدد03، 1 ديسمبر 1969.

5.هيثم يحيى خواجة، التجريب المسرحي بين التنظير والتفعيل، مجلة فصول، المسرح والتجريب، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1995.

6.وفاء النجار، العربية بين الفصحى والعامية، مجلة عود الند، مجلة ثقافية فصلية رقمية، الناصر عدلي الهواري، عدد78، 2012.

فهرس

فهرس المحتويات:

مقدمة.....أ- خ

مدخل تمهيدي: قراءة في حدود المفاهيم

1. مفهوم التجريب.....09

2. مجالات التجريب.....22

3. التجريب الروائي 2

4. واقع التجريب في الرواية المغاربية.....37

الفصل الأول: تقنيات التجريب على مستوى الشكل والبنية السردية.

المبحث الأول: تقنيات التجريب على مستوى الشكل ـ العتبات النصية ـ

أ. مفهوم العتبات النصية.....41

ب. وظائف العتبات النصية وأهميتها.....42

ج. العتبات النصية عند الغرب.....44

1. التجريب على مستوى العنونة.....48

2. التجريب على مستوى الغلاف.....64

3. التجريب على مستوى التجنيس.....68

1-3 حضور الأجناس الأدبية في رواء مكة.....70

2-3 المؤشر الأجناسي في رباط المتنبي.....82

المبحث الثاني: التجريب على المستوى السردي

1. التجريب على مستوى الشخصية.....85

1-1. في رواء مكة.....86

2-1 في رباط المتنبي.....99

2.التجريب على المستوى الزمني.....108

1-2. في رواء مكة.....109

2-2. في رباط المتنبي.....140

الفصل الثاني: تقنيات التجريب على مستوى المضمون

تمهيد .....144.

المبحث الأول: التجريب على مستوى توظيف التراث.....143

1. توظيف التراث الديني.....1

2. توظيف التراث الأدبي.....164

3. توظيف التاريخ.....208

4. توظيف التراث الشعبي.....221

المبحث الثاني: التجريب على مستوى اللغة.....242

1. التوظيف الإبداعي للغة التداول اليومي.....243

2. لغة الاستبطان الذاتي.....252

خاتمة 260

الملاحق.....265

قائمة المصادر والمراجع.....275

فهرس المحتويات.....285