مظاهر التجريب في رواية (موشكا) لـ محمد الشحري

أ.د أبو المعاطي الرماد، جامعة الملك سعود.

طاب للنقد والنقاد أن يصفوا ما يقوم به الروائيون بالتجريب، وهم محقون في ذلك؛ فما يفعله الروائي لا نهاية له، كلما جرب في تقنية أو موضوعة أو رؤية، ووجد لها قبولًا وفائدة، أو حتى رفضًا، سعى للبحث عن أخرى تمكنه من الوصول إلى النص الروائي المتفرّد، القادر على التعبير عن واقعه، والتجريب هو التجاوز الخلاق، أو الإبداع التجاوزي، وهو رؤية فكرية وجمالية مفتوحة على جميع الاحتمالات، الهدف من ورائها خلخلة القواعد المتعارف عليها في الكتابة الأدبية بغية الوصول إلى نص أدبي قادر على التعبير عن روح العصر ومشكلات إنسانه.

وهو ضرورة إبداعية لا يمكن الاستغناء عنها؛ فهو يلغي الثابت ويفرض منتجًا جديدًا، ويكشف عن الطاقات الإبداعية للمبدعين، ويشبع الرغبة في البحث عن نموذج إبداعي مختلف يحسب للمبدع ويميزه عن سابقيه، ويفتح ميدانًا جديدًا للتنافس بين الكتاب يعوضهم عن خسارة منافسة شيوخ الرواية وروادها.

تسعى هذه الدراسة إلى الوقوف على مفهوم التجريب، وتحديد مظاهره في رواية (موشكا) للعماني محمد الشحري، وبيان دوره في تغيير شكل الرواية وصناعة مضمونها.

1. التمهيد:

1.1 مفهوم التجريب:

العلاقة بين الأدب والتجريب علاقة وجود، فالنص الأدبي لم تتوقف حركته التجريبية منذ معرفة الأدب المكتوب، فلا وجود للقالب الذي لا يحيد عنه الكتاب في الواقع الأدبي؛ فالروائي لا يختار قالبًا سابقًا عليه يضع داخله موضوعه؛ فكل موضوع يستدعي القالب المناسب له، ومعنى هذا أننا أمام ملايين الأشكال الأدبية المختلفة فيما بينها، شكلًا ومضمونًا، ولاشك أن هناك محاولات عدة بذلت " لاختزال هذه الأشكال السردية الهائلة إلى جملة من الأنماط الأساسية في السرد، لكن فائدتها حصرت في الإطار النظري، فقد ظل لكل نص حكائي بصمته الجينية الخاصة به، وظل كل نص مغامرة جديدة في السرد أي تجريبًا"[1].

[1]. أحمد صبرة: التجريب في تقنيات الحكي، كتاب أبحاث مؤتمر المشهد التجريبي في القصة القصيرة، الإسكندرية 2002م، ص 90

تعود أصول مصطلح التجريب إلى الكلمة اللاتينية (Experimental وتعني (البروفة) أو المحاولة "[1]. وهو ينتمي

في الأساس إلى حقل العلوم الطبيعية، لكن النهضة العلمية الهائلة التي سيطرت على مناحي الحياة كافة منذ نهاية القرن التاسع عشر، وأصبح لها الكلمة العليا في تحديد اتجاهات البشر، فرضته على حقول جديدة غير علمية، منها الفنون والآداب.

وفي ميدان الأدب ارتبط مصطلح التجريب بداية بالمسرح " وخصوصًا بالعروض المسرحية التي تخضع تمامًا لسلطة المخرج، وتغيب فيها _ بالموازاة _ سلطة النص "[2]، ثم انتقل من المسرح إلى الرواية والقصة القصيرة على يد " جيل جديد شكلت مجمل رؤاهم وطرائق تعبيرهم اختلافات جذرية عن تلك التي تبناها وروج لها أصحاب الاتجاه التقليدي في الكتابة، فظهرت اتجاهات للحداثة ترفض أية تقاليد أدبية مسبقة وتبتعد عن المواصفات التقليدية "[3].وهناك شبه إجماع بين المهتمين بالدراسات النقدية على أن إميل زولا صاحب الفضل في إدخال التجريب إلي ميدان السرد بروايته الموسومة بالرواية التجريبية، التي رسخ فيها مبادئ الاتجاه العلمي الطبيعي في حقل السرديات.

وأنا زعيم بأن التجريب ضارب بجذور في أعماق التاريخ، عرفته النصوص الأدبية _ بشكل أو بآخر _ قبل زولا، وقبل العلوم الطبيعية، ولا أكون مبالغًا إذا قلت: إن النص الأدبي لم تتوقف حركته التجريبية منذ معرفة الأدب المكتوب، ولعل الفروقات الموجودة بين نصوص الأدباء _ شعرية ونثرية _ وبين نصوص الأديب الواحد، على مستوى الشكل، دليل على ذلك؛ فاختلاف اللاحق عن السابق ما هو إلا محاولة لتجاوز مجموعة سمات _ سبق أن تجوزت _ من أجل الوصول إلى نص تتحقق فيه سمات جديدة، من أجل وظائف جديدة تتواءم مع روح زمان جديد، والتجاوز لا معنى له غير التجريب.

لكن ما التجريب؟ سؤال ليس من اليسير الإجابة عنه؛ بسب ما يحيط بالكلمة من غموض حاد داخل " المؤسسة النقدية والمعرفية الغربية، وبأكثر حدة داخل المؤسسة النقدية والمعرفية العربية؛ لتداخل مرجعياته، وتجاذب روافده المعرفية، وغموض بداياته"[4]. وهذا الغموض هو ما سيدفعنا إلى

---

1. هناء عبد الفتاح: أصول التجريب في المسرح المعاصر، محلة فصول، مجلد14، الجزء2، العدد1995،1م، ص 36.

[2]. هيثم الحاج علي: التجريب في قصص يوسف الشاروني، الهيئة العامة لقصور الثقافة، مصر، 2002م، ص 9.

[4]محمد كشيك: علامات التحديث في القصة المصرية القصيرة (1925 -1980) ص 32.

4_ عبد الحق بلعابد: سرديات المحنة (الرواية الجزائرية، من تجريب الكتابة إلى كتابة التجريب)، مجلة الآداب، جامعة الملك سعود، مجلد 27، العدد 2، 2015م، ص 42

الولوج إلى مفهومه من باب المعطيات المعجمية أولًا، رغم أنه ولوج قديم ترفضه جل الدراسات النقدية الحديثة.

يقول ابن منظور "جَرَّبَ الرجل تجربة: اختبره، والتجرِبةُ من المصادر المجموعة... ورجل مُجرَّب قد بلى ما عنده، ومُجرِّب قد عرف الأمور وجربها.. والمجرَّب الذي قد جرِّب في الأمور وعُرف ما عنده.. ودراهم مجربة موزونة "[1]. ويقول صاحب محيط المحيط: " المجرِّب: المختبر.. ورجل مجرِّب عرف الأمور، والتجربة مصدر جرب، وقيل اسم منه، والأول أرجح بدليل عملها المبني على تضمنها معنى الحدث الذي يشبه الفعل"[2]. وهو المعنى نفسه الوارد في معظم المعاجم العربية الحديثة، التي اعتمدت صيغة صرفية جديدة لم تعرفها المعاجم القديمة، هي التجريب. فقد ورد في المعجم الوسيط: " جرّب تجريبًا وتجرِبة، اختبره مرة بعد مرة، والتجرِبة . في مناهج البحث . التدخل في مجرى الظواهر للكشف عن فرض من الفروض أو التحقق من صحته وهو جزء من المنهج التجريبي "[3].

وهي معطيات يتضح منها أن التجريب يعني اختبار الشيء مرة بعد مرة لمعرفة كنهه، وتحديد مكانه في ميدان الجودة والرداءة، والمجرِّب صاحب الخبرة المؤهلة للحكم على الأمور حكمًا سليمًا. ويفسر معجم المغني اختبار الشيء بأنه الوضع تحت التجريب. "وضعه تحت التجريب: تحت الاختبار والامتحان "[4]، بغية الوقوف على سلامته، وزاد على ذلك المعجم الوسيط زيادة مهمة أضاف بها إلى هذه المعاني معنى استحداث شيء ما عن طريق (التدخل في مجرى الظواهر)، هذه الزيادة أكد عليها معجم اللغة العربية المعاصرة؛ فصاحبه يرى التجريب "أحد مراحل عملية تبني الأفكار المستحدثة، يحاول فيه الفرد تطبيق الفكرة المستحدثة وتحديد فائدتها والتأكد من مناسبتها لظروفه الخاصة "[5].

ولا أكون مبالغًا إذا قلت إن تعريف معجم اللغة العربية المعاصرة يعد نقلة معجمية مهمة في تقديم تعريف للتجريب؛ فالتركيز على تبنى الأفكار المستحدثة وتحديد فائدتها فيه خروج بالتجريب من تحت عباءة العلوم الطبيعية، وانطلاق به نحو العلوم الإنسانية، ومنها الأدب؛ فتبني الأفكار

1. ابن منظور: لسان العرب، تحقيق عبد الله الكبير وآخرون، دار المعارف، القاهرة، المجلد الأول، مادة جرب، (بدون) ص 583

2. بطرس البستاني: محيط المحيط، قاموس مطول للغة العربية، مكتبة لبنان، 1987م، ص 99

3. المعجم الوسيط: طبعة مكتبة الشروق الدولية، ط4، 1425هـ، 2004م، مادة (جرب)

4 . قاموس المعاني: http://www.almaany.com/home.php?language=arabic&lang_name

[5]أحمد مختار عمر: معجم اللغة العربية المعاصرة، عالم الكتب، 2008م، مادة (جرب)

المستحدثة تبنٍ صالح في العلوم بأشكالها كافة، هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى يسمح بالتجديد والخروج على السائد والمألوف.

الرؤية المعجمية الحديثة لمفهوم التجريب انعكست على مفهومه الاصطلاحي، فتخلص من التجربة والاختبار والامتحان، وأصبح "اقتراحات يقصد بها خلخلة ما هو سائد من أجل فتح آفاق جديدة وإثارة أسئلة جديدة، والبحث عن صيغ جديدة للخطاب والتواصل"[1]، تمارس ممارسة "واعية تنطلق من تصور شامل للصنيع الأدبي"[2]، وتجاري التطورات المجتمعية المتلاحقة، وتطلّعات الأفراد، وتضمن للأدب عدم الانعزال عن الواقع، وتحافظ على قيمة الأديب في مجتمعه. فهو تجاوز للسائد العقيم، لكنه التجاوز الخلاق دون إفراط[3*]، وفق رؤية فكرية وجمالية مفتوحة على الاحتمالات جميعها " بما فيها احتمال الفشل، واحتمال السير في طريق مسدود وارتكاب المخالفات والحوادث، رؤية ناهضة على رؤية فلسفية تقول بالنسبية، ولا تُسَر بالكامل قدر سرورها بالناقص، ولا تحتفي بالناجز الطازج قدر احتفائها بنقيضه"[4].

وتجاوز السائد لابد أن يبدأ من السائد المُدرَكة حدوده، وماهيته، حتى ينتهي إلى منجز إبداعي خاضع لشروط الإبداع وأساسياته*؛ لذا يشدد محمد برادة على أن " التجريب يقتضي الوعي بالتجريب أي توفر الكاتب على معرفة الأسس النظرية لتجارب الآخرين، وتوفره على أسئلته الخاصة التي يسعى إلى صياغتها صوغًا فنيًا يستجيب لسياقه الثقافي ورؤيته للعالم"[5]. وهو فهم واعٍ للتجريب والغرض المرجو من ورائه، والحدود التي يجب ألا يخرج عليها المجرب، يرفض أن يكون التجريب

---

1. محمد الكغاط: التجريب ونصوص المسرح، مجلة آفاق، العدد (3)، 1989م، ص21، 22

2_ لطيف زيتوني: الرواية العربية، البنية وتحولات السرد، مكتبة لبنان ناشرون، لبنان، ط1،2012م،ص 30

*في تعريف سعيد يقطين للتجريب قال: هو" الإفراط في ممارسة التجاوز". والإفراط _ في رأيي _ يحول النص الأدبي إلى طلاسم، والشاهد على ذلك نصوص روائية وقصصية وشعرية ومسرحية لا حصر لها، منها على سبيل المثال: (زمن قرقوش) لأريج إبراهيم، الهيئة المصرية العامة للكتاب،1999م، و(جبروت) لمحمد عامر، الهيئة المصرية العامة للكتاب،2000 م. انظر (سعيد يقطين: القراءة والتجربة، حول التجريب في الخطاب الروائي الجديد بالمغرب)، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1،2014م، ص 287.

4. الطاهر الهمامي: حفيف الكتابة فحيح القراءة، بحوث ودراسات، مطبعة فن تونس، 2006م، ص 33

* نرفض رؤية محمد رمصيص للتجريب على أنه " هدم لما سبق، والقصة التجريبية بنت بدون أب، انظر (تجليات التجريب القصصي بالمغرب. www. Doroob.com)

5. محمد برادة: القصة القصيرة .. الهوية ..التجريب.. الصيرورة، دورية الحوار الأكاديمي، عدد (7)، 1988م.

قفزات عشوائية خارج إطار المفاهيم السائدة، أو خلقًا من عدم، "حتى لا يتحول إلى حذلقة تنطلق من الفراغ وتبني صرحًا هشًا في مهب الريح "[1].

إن التجريب ضرورة إبداعية لا يمكن الاستغناء عنها؛ فالأدب " يموت بدون تجريب "[2]؛ فهو يلغي الثابت ويفرض منتجًا جديدًا يخضع للتجريب، يتولد عنه منتج جديد يناسب روح العصر، ويساير ظروفًا اجتماعية، وثقافية، وسياسية تحكم حركة سير المجتمعات، فهو ليس " حدًا يريد الكاتب بلوغه، وإنما هو مجال توسط، بين قديم بلغ حده الأقصى من التنامي، وبين جديد منتظر، وذلك في أنساق متحركة "[3]، لابد أن يتحقق فيها (الأنساق) التوازن بين الثوابت القارة والمتغيرات الوليدة، حتى لا يتحول التجريب إلى تخريب.

عرفت الرواية العربية إرهاصات التجريب في العقد الأربعيني من القرن الماضي*، بعد ثلاثة عقود _تقريبًا_ من ظهور أول رواية عربية فنية، تحت مسمى الحداثة، والتجديد، والتطور، والحساسية الجديدة، لكنه لم يأخذ شكل الظاهرة إلا " بعد نكبة الأمة عام 1967م، حيث رأى المثقف العربي أن السائد المألوف العادي في حياة الأمة هو المسؤول عن حالة التردي التي وصلت إليها على شتى الصُعد، وأن تكريسه له تأكيد لمعاني التخلف والتراجع والهزيمة"[4]، وسعى إلى الخروج على كل ما هو قار بإعادة " إنتاج الأشكال في سياق قانون التراكم والتحول. التراكم بما يعنيه من امتصاص للنصوص الغائبة، والتحول بما يعنيه من تجاوز "[5]، لتكون قادرة على استيعاب حالات الإحباط الناتجة عن التناقض الحاد " بين الشعار المطروح والعقل الثوري الذي أصبح طوال الوقت أسيرًا

1. أحمد يوسف: يتم النص والجينالوجية الضائعة، تأملات في الشعر الجزائري المختلف، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2002م، ص 282.

2. عبد الرحمن القعود: الإبهام في شعر الحداثة، سلسلة عالم المعرفة، عدد (279) المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت 2002م، ص 141

3. مصطفى كيلاني: التجريب في نماذج من الأدب الروائي التونسي، فصول، مجلد (12)، عدد(1)، 1993م، ص 99

*سبقت الإرهاصات بعدة محاولات تجريبية منها: دعوة محمد لطفي جمعة إلى أدب واقعي " يستمد مادته من بحر الحياة "، ودعوة يحيى حقي الذي رأى في عام 1926م "الواقعية لم تعد كافية للتعبير عن أشياء يحس بها " وممارسة التجريب تطبيقياً على يد المازني في روايته (إبراهيم الكاتب) التي سبق بها زمانه وأقرانه، فعد رائد التجريب في الأدب العربي. وهما دعوتان تدلان على ديناميكية التجريب واستمراريته وعدم انقطاعه. انظر مقدمة رواية "وادي الهموم "لمحمد لطفي جمعة، والقصة القصيرة في الستينيات، لـ عبد الحميد إبراهيم. ورواية إبراهيم الكاتب لـ إبراهيم عبد القادر المازني.

4. أحمد موسى الخطيب: الحساسية الجديدة، قراءات في القصة القصيرة، ط1، 2008م، الأردن، ص 11،12.

5. خالد الغريبي: الشعر التونسي المعاصر بين التجريب والتشكل، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، صفاقس، تونس، تونس، ط(1)، 2005م، ص12.

للشعار المزيف "[1]، والتعبير عن قضايا ما بعد الهزيمة، ومشكلات الفرد المنهار، المجموعة في عدم جدوى " الانتماء، نتيجة الإحساس بالضآلة، مقابل الطوفان الحضاري الآلي المادي، وعدم الإيمان بعقيدة راسخة تملأ الفراغات الحسية والعاطفية "[2]، وفقدان الثقة في الذات والآخر، والإحساس بانعدام القدرة على الفعل، والنظر إلي الأدب على أنه " حيوان سياسي "[3]، يخدم النخب الحاكمة فقط ، وإلى بعض رموز الأدب على أنهم أبواق سلطة، يخدعون الجماهير لحماية الأنظمة الحاكمة.

لم يكن أمام الأديب العربي إلا السير على نهج كافكا، وجيمس جويس، وفريجينا وولف " الذين اتفقوا على تحطيم _جزئيًا أو كليًا _ قواعد الشكل التقليدي (محاولين) البحث عن شكل يستوعب _كما يرون _ حس العصر ويعبر عن السلوك الحضاري، ويتناغم مع التغيرات الأخرى في الموسيقى، والنحت، والرسم، والغناء، بل وفي الزي والسلوك اليومي "[4]، فثار عليه وطور في إطاره، ثم خرج عليه بنصوص لها طابعها العربي الخاص.

هذا التحول في الإبداع ليس عجيبًا؛ فلكل " وقائع مختلفة أشكال من القص مختلفة "[5]تتناسب مع طبيعة هذه الوقائع، وتعبر عنها، وتستوعبها، ومن المنطقي عدم صلاحية شكل قديم للتعبير عن وقائع حديثة، خاصة عندما تكون هذه الوقائع نتاج ثقافة وإيديولوجيا.

السؤال الذي يطرح نفسه هنا ما الملامح التي إذا توافرت في نص روائي تجعلنا نحكم عليه بأنه نص تجريبي؟ وهو _ أيضًا _ سؤال الإجابة عنه ليست سهلة؛ لأن الملامح متغيرة ومتجددة باستمرار، تتحكم فيها عوامل مجتمعية، وثقافية، وذاتية مرتبطة بالأديب منتج النص ورغبته في الاختلاف عن السائد. لكننا يمكن أن نحدد بعض الملامح العامة، مثل: تحطيم العقدة التقليدية القائمة على البداية والوسط والنهاية، والاعتماد على تداخل الأحداث وتشعبها وتوالدها، وكسر خطية الزمن، وتعتيم المكان، وأسطرة الحدث، وتفتيته، ومسرحته، وتقسيم النص إلى طبقات، وتقليص الوصف، وتعدد الأصوات واللغات داخل النص الواحد، والاعتماد على طاقات الأجناس الأدبية وغير الأدبية وإلغاء الحدود الفاصلة بينها، وشعرية اللغة وتعدد مستوياتها داخل النص

1. محمد كشيك: علامات التحديث في القصة المصرية القصيرة من 1925م، 1980م، الموسوعة الصغيرة، دار الشؤون الثقافية بغداد، 1988، ص 144.

2. حسين نصار: صور ودراسات في آداب القصة، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، مصر، (بدون) ص 118.

3. محمد أحمد بدوي: أثر التغيرات الاجتماعية في الشكل الروائي، رسالة دكتوراه مخطوطة، كلية الآداب، جامعة القاهرة، ص 73.

4. عبد الحميد إبراهيم القصة القصيرة في الستينيات، سلسلة اقرأ، ع (541)، دار المعارف، مصر، 1988، ص 19.

5. ميشيل بوترو: بحوث في الرواية، ترجمة فريدة انطونيوس، منشورات عويدات، بيروت، 1981م، ص 32.

الأدبي، والتمويج الغنائي، وحضور العجائبي والغرائبي والعجيب والغريب، والاعتماد على تقنيات الفنون الأخرى، مثل: المونتاج السنيمائي، والكولاج، والتقطيع المشهدي، ومنح القارئ أحقية المشاركة في عملية إنتاج دلالة النص، والاعتماد على الرمز وتيار الوعي، والميل للتذويت، وغياب مفهوم البطل المعروف في الرواية الكلاسيكية.

وهي ملامح تجعلنا نقول إن التجريب الروائي تعامل جمالي، داخل إطار الجنس الأدبي، مع عناصر المحكي (الموضوع، والفضاء، والشخصيات، واللغة)، وتقنياته (وضعية السارد، والوصف، والسرد)، متحرر من قواعد الكتابة الكلاسيكية، ومن أية قواعد متفق عليها اكتسبت قوة وجودها بالتقادم، لإعادة تشكيل التقاليد الإبداعية الراسخة وفق معطيات ملائمة لروح العصر.

2.1 مدونة الدراسة:

تسير رواية (موشكا) المؤكدة على حتمية القدر مهما احتاط الإنسان، من بدايتها في مسارين: الأول غرائبي، والثاني واقعي. يتناول المسار الأول حكاية موشكا ابنة بني يشوف، القوم الذين اختاروا العيش في الخفاء بعيدًا عن الإنسيين الغارقين في الذنوب والآثام، التي سلمت نفسها لـ (أنشرون) الإنسي وحملها منه سفاحًا في سفينة النجاة من الطوفان الذي اجتاح الكرة الأرضية، بعد كثرة ذنوب الإنسيين، وافتضاح أمرها، ومحاكمتها أمام كبراء قومها الذين طلبوا منها أن تحكم على نفسها بما تراه مناسبًا لحجم الجرم، بعد مطالبات بصلبها لتأكل الطير منها، أو حرقها ونثر رمادها على الجبال، فحكمت على نفسها بالمسخ إلى شجرة "لا تنبت إلا في أشد المناطق حرارة وجفافًا"[1]، ولا تعطي خيرها إلا بعد الطعن بالمدى، كي تتطهر من إثمها، فكانت شجرة عرفت فيما بعد بشجرة اللبان. ويتناول المسار الثاني معاناة العمال جامعي اللبان، المعناة التي رآها المتخيل السردي جسدية بسبب صعوبة العمل في الأجواء شديدة الحرارة، والطعام القليل الذي لا يقيم أود عامل يبدأ عمله من بزوغ النور حتى غياب الشمس، ونفسية بسبب طول البعاد عن الأهل والأحباب. وقد لخّصت الرواية معاناة جامعي اللبان في أن أرض اللبان" منفى اختياري، وابتعاد كلي عن أخبار الأهل، وإعفاء من التفكير في حالهم"[2]. وبين المسارين تحضر أسطورة بعل صعب المخصي الذي هرب بأخته فرجة ونجاها من الوأد، كما أمر أبوه الذي حذرته عرافة قومه من بنت ستولد له ستكون سببًا في موته، لكنها ضحت به من أجل أول طارق لباب قلبها، وسعت مع عشيقها لتخلص منه، فرماه العشيق بحربة بين فخذيه، أصابته ولم تقتله، وتسببت في عقمه، وحكاية الملكة المصرية

1. محمد الشحري: موشكا، دار سؤال، 2015م، ص 97.
2. السابق: ص 79.

حتشبسوت، ولاهيا المطرود بسبب الوشايات من بلاط مليكه، والراعي بارح مكتشف اللبان، والعبد الصالح أيوب، وقصة علاقة النوق ببني البشر، والطريقة التي استؤنست بها.

يسير المساران متتابعان، غرائبي، ثم واقعي، باستثناء الفصل الأول الذي يشتمل على الغرائبي والواقعي، فالفصل الثاني كله غرائبي، والفصل الثالث، كله واقعي، والفصول الرابع والخامس والسادس، كلها غرائبية، والفصل السابع والأخير كله واقعي. وهو تتابع غير محكوم بحجم المحكي، بل بدوره في صناعة الحكاية.

2_ مظاهر التجريب:

رواية موشكا رواية تجريبية ثائرة على التقاليد الروائية القارة، شكلًا ومضمونًا؛ فهي خالية من التتابع الزمني المنطقي، وخالية من الحبكة ذات البداية والوسط والنهاية، التي تتابع فيها الأحداث وفق منطق السببية. تتحاور في بنيتها مجموعة أجناس أدبية وغير أدبية مشكلة بنية روائية مختلفة، تتعدد فيها اللغات، ويتعدد فيها الرواة، وتتوالد فيها الحكايات، وتتوازى فيها المقاطع، ويمتزج فيها الواقعي بالخيالي؛ لصناعة مضمون روائي متعدد المستويات، يعبر عن الواقع ويغوص في التاريخ الشعبي المفعم بالأساطير والخرافات، ليضع أمام القارئ لوحتين ليبحث فيهما عن ذاته.

1.2 تكسير الزمن/تفتيت الحبكة:

في الخريطة السردية للرواية يظهر جليًا تكسير البنية الزمنية؛ فالزمن لا يتخذ شكل النسق الزمني الصاعد الذي يسير متسلسلًا من الماضي إلى الحاضر، ثم المستقبل، ولا شكل النسق الزمني الهابط الذي يسير من النهاية إلى البداية، فالحاضر يليه ماض، والماضي يليه مستقبل. وأدى ذلك إلى اختفاء الحبكة بمفهومها الأرسطي، ليس على مستوى الرواية ككل، بل على مستوى حكاياتها، فالحكاية الكبرى (حكاية المعانين من السعي في الجبال لجمع اللبان، وحكاية موشكا/ شجرة اللبان) تأتي موزعة على مقاطع الرواية السبعة، فلا يستطيع القارئ تكوين صورة عامة للحكاية إلا بعد الانتهاء من قراءة الرواية، وإعادة ترتيبها في ذهنه.

ففي الرواية المقسمة إلى سبعة مقاطع، تقسم مقاطعها باستثناء المقطع الرابع إلى لوحات مستقلة زمنيًا، لا تؤدي الأولى منها للثانية، ولا تؤدي الثانية إلى الثالثة إلا نادرًا، كما في اللوحة الثانية من المقطع الثاني المرتبطة بشكل أو بآخر باللوحة الأولى، لكنها (المقاطع) مترابطة ضمنيًا، بروابط، مثل: ثبات المكان، وعلاقتها بالحكاية الأم، وعدم تغير الشخصيات. وهي روابط تمكن القارئ من الإمساك بتلابيب الحكاية بسهولة.

سنقف . هنا . على مقطعين من مقاطع الرواية، هما المقطع الأول والمقطع السابع لنتبين من خلالهما صورة الخريطة الزمنية في الرواية.

يتكون المقطع الأول من أربع لوحات زمنية: اللوحة الأولى حديث على لسان شجرة اللبان (موشكا) التي كانت في يوم من الأيام من بني يشوف لكنها وقعت في الخطيئة مع إنسي، فحكمت على نفسها أن تكون شجرة في أعالي الجبال، لا تؤتي خيرها إلا إذا مزقت المدى لحاءها، وحوار بين عاملين من عمال جمع اللبان (أحدهما رهن ناقته لتزويج أخيه، والثاني اضطر للعمل في جمع اللبان لسداد دين على أبيه المتوفى)، واللوحة الثانية حوار بين عاملين خدعهما نور القمر واستيقظا قبل الفجر بساعات، وبداية ظهور شخصيتي حلوت وزوجها أبوفدون التاجر الذي فقد ماله كله بعد أن سلمه لربان مركب لجلب الأرز والشاي والسكر والحبوب والأقمشة من سوق مومباي، طمعًا في رواج أكثر لتجارته التي جعلت منه شريفًا في قومه ومن زوجته أميرة، لكن العواصف باغتت السفينة، فاختفت في المحيط، وانقطعت أخبارها، فاضطر للعمل هو وزوجه في جمع اللبان، لتوفير ما يسد الرمق، وبحثًا عن حياة جديدة، وهما شخصيتان لهما دور مهم في أحداث الرواية، واللوحة الثالثة حديث عن الجمالة حاملي المؤن لعمال اللبان، ومعاناتهم من حرارة الشمس ووعورة الطريق، واللوحة الرابعة حديث عن ظهور السردين على شاطئ البحر، واتجاه أهل القرية لجمعه وتخزينه.

أما المقطع السابع فهو مكون من خمس لوحات: اللوحة الأولى عن حكاية السفينة المفقودة، واللوحة الثانية عن الأهالي المنتظرين عودة ذويهم، واللوحة الثالثة عن السيل الذي اجتاح منازل جامعي اللبان الجبلية وضياع ما جمعوه في موسم الحصاد، واللوحة الرابعة عن استطلاع المراكب القادمة، وعودة المركب المفقودة، واللوحة الخامسة عن موشكا في عالمها الجبلي وحيدة بعد أن هجر العمال منازل اللبان على أمل العودة في موسم آخر.

وهي لوحات تبدو غير مترابطة سرديًا، ومنفصلة زمنيًا، لا يربط بينها غير شجرة اللبان، والعمال المعانون، والجمالة المسؤولون عن نقل المؤن إلى مناطق جمع اللبان، ونقل اللبان إلى التجار في المدن والقرى.

اللوحات الزمنية _كما هو واضح _ليس الهدف منها الصعود بوتيرة الحدث إلى ذروته، كما في الرواية التقليدية، ثم الهبوط به للوصول إلى نهاية مفتوحة أو مغلقة، بل الغرض منها صناعة كتل زمنية متجاورة على الورق، تجبر المتلقي على البحث عن روابط بينها، فتضمن دفء شغفه بالأحداث من بداية الرواية حتى نهايتها، هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى تشركه في عملية صناعة المعنى داخل المتخيل السردي، فيكون عنصرًا من عناصر بنائه، بعد أن كان مجرد متلق يسمع من الراوي في الرواية التقليدية، ومن ناحية ثالثة تخلص السارد من عبء التسلسل المحكوم بالمنطقية، وتمنحه صلاحية الحكي بلا قيود. وهي لوحات يظهر جليًا في ترتيبها على البياض الورقي اعتماد الكاتب على طاقات المونتاج السنيمائي، وآليات كتابة السيناريو.

إن ثورة الروائي المعاصر على الزمن المستقيم، وسعيه إلى خلخلته، مرده إلى " خيبة الأمل التي مني بها الإنسان المعاصر في وجوده الذي يتنازعه الموت والحرب، ويعصف به نتيجة ذلك القلق والخوف واليأس"[1]، إضافة إلى أن طبيعة الحياة المعاصرة، الشديدة التعقيد، والسريعة التغير، لا يناسبها هدوء الزمن المتسلسل تسلسلًا منطقيًا.

ليس تقسيم المقاطع إلى لوحات الوسيلة الوحيدة لتكسير الزمن داخل الرواية وتفتيت الحبكة؛ فالحكي المتناوب (alternation) الذي يعني "رواية عدة حكايات في وقت واحد، بحيث نتوقف عن سرد الحكاية الأولى لنروي جزءًا من الثانية، ثم نتوقف عن سرد الحكاية الثانية لنروي جزءًا من الحكاية الثالثة، وهكذا إلى نهاية الحكايات"[2] آلية مهمة من الآليات التي يعتمد عليها السارد للتخلص من تقليدية الزمن ومنطقية تسلسل الأحداث المعتمدة على السبب والنتيجة.

هذا التناوب يظهر جليًا في الرواية من بدايتها حتى نهايتها، لكننا سنكتفي بالوقوف على ملامحه في المقطع الثالث من مقاطع الرواية، المكون من خمس لوحات: في اللوحة الأولى (استكمال الحديث عن معاناة العمال الذي بدأ في المقطع الأول، وبقية حكاية حلوت وزوجها أبو فدون المتألم من ظلم صاحب المال لمن يعملون عنده، وجزء من حكاية موشكا التي بدأت في المقطع الأول، واستكمال حكاية الجمالة حاملي المؤن، واستكمال حكاية العامل الراغب في سداد ديون أبيه المتوفي)، وفي اللوحة الثانية (صيد وعل والانهماك في ذبحه وطهي لحمه)، وفي اللوحة الثالثة (حلوت تعد الطعام لزوجها المتأخر في عودته معها ليزن ما جمعا من لبان، وجمع الحطب، وجلب الماء، وحديث مقتضب عن حكاية موشكا)، وفي اللوحة الرابعة (عودة إلى العاملين: راهن ناقته، والراغب في سداد ديون أبيه، وحديث عن الموت)، وفي اللوحة الخامسة حث من أبي فدون لزوجه حلوت لإخباره بحكاية موشكا التي بسببها ترفض أية علاقة جسدية بينهما ما داما في مساكن اللبان .

المقطع الثالث بلوحاته الخمس تكملة لما ورد في المقطعين الأول والثاني، فالسارد لا يضع أمام القارئ الحكاية كاملة، بل يبرز له جزءًا منها، ثم ينتقل إلى حكاية فرعية، ثم يعود للحكاية الأولى، هو أو أحد شخصيات الرواية، فحكاية موشكا تولى السارد العليم المجهول، وحلوت، وموشكا عرض أجزائها، ولم تكتمل إلا في المقطع السادس، وحكاية أبي فدون زوج حلوت تبدأ في المقطع الأول، وتستكمل في المقطع الثالث، وتتم في المقطع السابع، ومثلها السفينة المفقودة يشار إليها في المقطع الأول وتستكمل في المقطع السابع.

1_ عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية، علم المعرفة، العدد (240)، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1998م، ص 63.

2_ لطيف زيتوني: معجم مصطلحات نقد الرواية، مكتبة لبنان ناشرون ودار النهار للنشر، ط(1)، 2002م، ص 65.

إن التناوب السردي واللوحات الزمنية يخلخلان حركة سير الزمن الروائي ويقضيان على سببية حدوث الأفعال داخل المتخيل السردي، ويحوّلانه إلى منجز إبداعي زئبقي لا يستقر على وضع ولا يمكن الإمساك بجزء منه، مستقلًا عن بقية أجزائه.

2.2.تعدد أصوات الرواة:

اعتمدت الرواية التقليدية على الراوي العليم الممسك بخيوط الحكي كافة، والمحرك الفكرة والشخصيات في الاتجاه الذي يريد، وهو ميراثها من الحكاية الشعبية التي كان الراوي فيها صاحب الكلمة العليا، به تبدأ الحكاية، وبه تستمر، وعلى يديه تنتهي، لكن الرواية الجديدة رفضت سطوته، وسعت إلى تقليص حضوره داخل المحكي، ومنح شخصيات الرواية جزءًا من مهامه، فسمح لها بأن تؤدي " دور الأنا ودور الآخر بصورة جلية، من غير أن يكون هناك توازن صارم في القسمة _ الفنية والمضمونية_ بين أدوار الأنا والآخر، حين يكون عدد الشخصيات الساردة أكثر من اثنين"[1].

في (موشكا) يتكفل الراوي العليم المجهول، وحلوت، وأبو فدون بنقل الحدث إلى المسرود له، ويسمح الراوي العليم لشخصيات الرواية بمساحات كبيرة للحوار والحكي دون أن يتدخل في مساراته، لكنه حكي تحت إشرافه، لا يخرج عن المسار المحدد للفكرة الأساس المراد توصيلها إلى المسرود له. فهو راوٍ حيادي " يمارس مهمة دفع الحدث دونما تدخل في أمر الأصوات (محتفظًا) لنفسه بقدرة غيرية تناسب رواية الأصوات وتحفظ للأصوات عدم تجانسها"[2]

يمسك السارد العليم المجهول/ الكاتب بزمام الحكي في المقطع الأول، والثاني، والثالث، والسادس والسابع، سامحًا بمساحة حضور لا بأس بها للعاملَين جامعي اللبان، وموشكا، وأنشرون، وحلوت، وتتولى حلوت أمر الحكي في المقطع الرابع، وأبو فدون في المقطع الخامس، وهو ليس مجرد تعدد لنقل حكاية من مرسل إلى مستقبل؛ فهو تعدد للرؤى، والأيديولوجيات، ووجهات النظر، واللغات، والأساليب الجمالية، وتنوع طبقات السرد؛ فالراوي العليم المجهول نتج عن وجوده السرد الموضوعي المرتبط بالمعرفة الكلية والرؤية من الخلف، الذي تبرز فيه الحيادية، ونتج عن الرواة المشاركين السرد الذاتي الذي يتتبع القارئ فيه الحكي من خلال رؤية السارد ووجهة نظره ومشاعره وعواطفه، هذا التعدد في أصوات الرواة أسهم في رؤية الفكرة، أو جزء منها، من أكثر من زاوية، وإلقاء الضوء على جوانبها كافة. وهو أمر من المستحيل حدوثه في الرواية أحادية الصوت/

1_ صلاح صالح: سرد الآخر.. الأنا والآخر عبر اللغة السردية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط(1)،2013م، ص 70.

2- محمد نجيب التلاوي: وجهة النظر في رواية الأصوات العربية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، سوريا، 2000م، ص 94.

المونولوجية؛ " لاستحالة أن يرى الإنسان الجوانب كلها، أو الأحداث كلها في وقت واحد، وإذا فعل ذلك فمن العسير عليه أن يقدمها أو يعرضها في وقت واحد"[1].

3.2. عوالم الغرائبي:

الغرائبي "عجائبي انتزعت منه سمة التردد التي تعد شرطًا للثاني"[2]، لجأ إليه كتّاب الرواية لأنهم "وجدوا أن حدود الطبيعة ضيقة قياسًا بفخامة عبقريتهم، العبقرية التي لم يجدوا فسحة لممارساتها دون تضخيم الوقائع من خلال الخيال"[3]، ومحاولة للتعبير عن الواقع بطريقة غير تقليدية.

يبدأ الغرائبي في الرواية من استهلال المقطع الأول "هزهز الهزيز لحاء الأشجار المثخنة بالطعنات والنازفة بياضًا ولألئ متحجرة ، فقالت شجرة فارقتها منذ لحظات مديات جامعي اللبان في وادي أوفير الكاظم لحر الصيف، العاصر للندى المنسكب في أهداب الليل: اضربوني بمديكم وحرابكم أيها الأعوان وسأهبكم من جسدي ما يعينكم على البقاء ، اغرسوا ما شاء لكم أن تغرسوه في لحائي بكل ما هو حاد وجارح في أيديكم، فكل قطرة مني بركات وبخور طارد للشياطين، وسائلي محنط أجساد الموتى، ومن تريدون بقاء هيكله إلى الأبد "[4]؛ فبكائية شجرة اللبان الدموية، ترسخ من خلال مكوناتها اللفظية (اضربوني، مديكم، حرابكم، اغرسوا، حاد، جارح، بخور، شياطين، موتى، بقاء هيكله) لعالم روائي غير واقعي، ويقوي ذلك تقسيم الرواية إلى سبعة فصول، والرقم سبعة رقم له طبيعته الخاصة في الموروثين الديني والشعبي العربيين، وارتبطت به الكثير من الحكايات المتعلقة بخلق الكون، ودورة الحياة، وهي أمور لولا وجودها تحت بند المسلّم به من أمور الدين لعُدت من الغرائبيات.

ويتأكد حضور هذا العالم داخل المتخيل السردي بداية من المقطع الثاني من خلال شخصية موشكا المنتمية إلى بني يشوف. وهم _ كما يرى المتخيل الحكائي _ آدميون عاشوا مدة مع الإنسيين على الأرض، وبسبب اختلاف أخلاقهم عن أخلاق الإنسيين _ فهم لا يظلمون، ولا يكذبون، ولا يسرقون، ولا يحسدون، ولا يقتلون مثل الإنسيين _آثروا حياة الخفاء على عيش العلن، معلنين قولتهم "المورثة للخلف.. نراكم ولا ترونا.. نراكم ولا ترونا"[5].

1_عبد الرحيم الكردي: الراوي والنص القصصي، مكتبة الآداب، القاهرة، 2006م، ص 138.

2_ نضال الصالح: النزوع الأسطوري في الرواية العربية المعاصرة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق،2001م، ص21.

3_ إيان واط: نشوء الرواية، ترجمة ثائر ذيب، دار شرقيات، مصر، (بدون)، ص 225.

4. موشكا: ص 9.

5. السابق: ص 33.

ويتمظهر الغرائبي أكثر في الحكايات المرتبطة بموشكا وأنشرون عن بني يشوف، وعن تسخير النوق للإنسان، بعد أن كانت من حيوانات بني يشوف دون غيرهم، وجلسة محاكمة موشكا بعد أن سلّمت نفسها لأنشرون وحملها منه سفاحًا، وطلب الكهنة منها أن تحكم على نفسها بحكم يطهرها من الذنب، فحكمت على نفسها أن تكون شجرة لا تنبت إلا في أشد المناطق حرارة، ولا تؤتي أكلها إلا إذا ضربت بالمدى والحراب.

هذا الحكم المغلف بالغرائبية المناسب لطبيعة الشخصية استدعى عوالم غرائبية أخرى، وفضاءات مناسبة للغرائبي، ظهر فيها الجن الذي تلاعب بـ (لاهيا) العائد إلى بلده بأكياس اللبان، استرضاء لمليكه الذي طرده بعد دسائس من رجال بلاطه، والساحرة روري وسحرها الأسود الذي تحول به الفتيات إلى طيور تطير إلى سواحل أفريقيا والهند لجلب الأمراض والآفات وتوزيعها على المشككين في قدرتها السحرية، والرافضين الانصياع لأوامرها، والرجلان الصالحان اللذان أعادا إلى بعل صعب رجولته. وظهرت فيها الحيوانات الخرافية، مثل (الهام) الذي يشبه التنين، الرابض في بحيرة على أبواب مدينة سألكن، ميناء تصدير اللبان، المهدد أهلها بالهلاك إذا لم يقدموا له فتاة بالغة " في كل حول عند انتصاف الشهر السابع من السنة القمرية"[1]. وحضرت فيها الأسطورة، والحكايات الشعبية، والخرافة، هذا العالم الغرائبي وازاه عالم واقعي انعكست عليه الروح الغرائبية، فكثر فيه الإيمان بالخرافة، والأسطورة، وقدرات الجن، والأولياء، والسحرة. والجمع بين الواقعي والغرائبي في سياق واحد يمنح الرواية طاقات إدهاشية جاذبة للقراء، وتميّزًا في موضوعها، واختلافًا في صياغتها التي تستدعي لغة تكثر فيها التعاويذ، وأدعية التقرب للآلهة، والتراتيل، ولغة السحرة، واللغة الصوفية المتوغلة في عوالم الوجد.

4.2. تداخل الأجناس:

الرواية أكثر الفنون انفتاحًا على الأجناس والأنواع الأدبية وغير الأدبية؛ بسبب حجمها وطبيعتها البنائية المرنة التي منحتها قدرة على جذب العديد من النصوص الأدبية وغير الأدبية إلى بنيتها، وخلق صلات فنية وجمالية بين هذه النصوص وبعضها البعض، وبينها وبين الرواية، بناءً وموضوعًا، لصناعة نص سردي يميزه الانفتاح على العديد من الأنواع والأجناس الأدبية وغير الأدبية. وهو انفتاح سوسيو ثقافي لا يقف دوره عند حضور نص في نص، بل يطل من خلاله النص الروائي على العديد من العوالم والكثير من الثقافات في آن واحد.

حضرت أجناس عديدة، أدبية وغير أدبية، في رواية موشكا، منها الأسطورة، والحكاية المقدسة، والمثل الشعبي، والشعر الفصيح، والأهزوجة، والتعاويذ، والتراتيل، والرسالة، والحكاية التاريخية،

1. السابق: ص 114.

وهو ما يؤكد على أن النص الأدبي "ترحال للنصوص وتداخل نصي، ففي فضاء نص معين تتقاطع وتتنافى ملفوظات عديدة مقتطعة من نصوص أخرى"[1].

وحضورها كلها _ في رأيي _ من أجل صناعة عالم أسطوري يناسب فكرة الرواية الساعية إلى صناعة أسطورة لشجرة اللبان تمنحها أبعادًا مقدسة، مثلما كان يفعل الإنسان القديم.

تحضر الأساطير في الرواية حضورًا بارزًا، وتشغل حيزًا كبيرًا من فضائها الداخلي، ولعل مرد ذلك إلى فكرة الرواية التي نستطيع أن نقول _ تجاوزًا _ إنها تؤرخ لشجرة اللبان تأريخًا أسطوريًا، مادته الحكايات الشعبية المنتشرة بكثرة في المجتمع الشحري الذي ينتمي إليه المؤلف، لكنه حضور انزياحي؛ فهي تختلف مع الأساطير المعروفة بنائيًا، وتتفق معها في الفكرة والهدف.

من هذه الأساطير أسطورة بعل صعب المخصي وأخته فرجة، فهي انزياح لأسطورة (بعل وعناة)، بعل إله المطر والخصب، وعناة إله الصيد والحرب، وهي " أخت أو حبيبة الإله بعل وروح الخصوبة الكونيّة"[2]. تمر حياة بعل في الأسطورة بثلاث مراحل، هي: "معركة بعل مع يم، ومرحلة بناء بيت بعل، ومرحلة المواجهة بين بعل وموت"[3]. هذه المراحل هي التي مرت بها حياة بعل صعب، ففي الرواية يدخل في صراع مع الهام الحيوان الأسطوري الذي ربته الساحرة الفرعونية روري في البحيرة التي تحيط بمدينة سألكن، مدينة تصدير اللبان، وينتصر عليه، ثم يبني بيتًا بزواجه بابنة ملك المدينة الذي وعد من ينقذ المدينة بتزويجه ابنته، ثم تواجهه مشكلة الخصي وما سيترتب عليها من قطع رأسه إذا لم يثبت سلامة ذكورته في ليلة زفافه. وهي أسطورة بينها وبين أسطورة أوديب صلات كثيرة أيضًا، لاسيما الصراع مع الهام والانتصار عليه ودخول المدينة، والزواج بابنة الملك، الذي يقابله في أسطورة أديب الصراع مع أبي الهول والانتصار عليه، ودخول مدينة طيبة والزواج بملكتها.

الأسطورة _ هنا _ليست عبئًا على المتخيل السردي، بل هي جزء منه، والانزياح لم يخلصها من قيمتها الثقافية، ولم يجردها من دلالاتها، لقد جعلها الشحري حدثًا من أحداث الرواية، يصنع توازنًا بين الأسطوري والواقعي، وتبنى عليه أحداث أخرى، ويفسر بما يكمن فيه من بعد ميثولوجي تصرفات الشخصيات الواقعية.

كما تحضر أسطورة (إيزيسو أوزيريس) الفرعونية، لكن حضورها غير مؤثر في أحداث الرواية، ولم تستغل الاستغلال الفني الأمثل الذي يجعلها جزءًا من الحدث. حرّف السارد فيها وربط بينها

1- جوليا كرستيفا: علم النص، ترجمة فريد الزاهي، دار توبقال للنشر، المغرب، 1996م، ص 78.

2. لمى سلامة: بعلٌ وعناة.. وأسطورة التّكوين الكنعانيّة – الجزء الأوّل من أساطير بعلٍ الأوغاريتيّة.-http://sy-mada.com/

3. السابق: http://sy-mada.com/

وبين الطاقات السحرية لعطر اللبان، الذي يقول المتخيل إن إيزيس استثمرته لخداع جواري الملك الذي رسي في مملكته الصندوق الذي وضع فيه أوزيريس، حتى تتمكن من إرجاعه إلى الحياة. وهو تحريف لم يفد الحكائية الروائية بشيء.

وبجوار الأسطورة يحضر _كذلك _ التاريخ الفرعوني بانزياحات تحريفية، فالرواية تنسب إلى الملكة حتشبسوت المسحورة من رائحة اللبان الذي وصل إليها عن طريق" سعاة المال والتقرب من ذوي الحظوة والسلطان"[1]، تسيير الجيوش إلى الإمارات الكنعانية للحصول على اللبان، لتهديه إلى الإله حابي إله النيل، وانتصار الجيش المصري على الكنعانيين في معركة مجدّو، لكنه لم يعد بكميات كافية من اللبان، الذي اكتشف المهندس سنموت _ عشيق الملكة _ أهميته في تحنيط أجساد الموتى، فأمرت الملكة بتجهيز حملة إلى بلاد سألكن للحصول على اللبان من موطنه الأصلي، وولت أمر قيادتها للساحرة روري مستشارتها السرية، وأرسلت مع الحملة الهدايا إلى الملك بارح ملك اللبان وخادم الإله سين، فسر بارح بالهدايا المصرية، وأرسل لحتشبسوت هدايا "أكثر وأهم في مقدمتها كميات من أجود أنواع اللبان التي لا توهب إلا للآلهة وخدام المعابد"[2]

وبجوار الأسطورة والتاريخ المحرّف تحضر الحكاية المقدسة، لكن الشحري يحذف منها ويضيف إليها ليجعلها تتلاءم مع الجو الأسطوري الذي يسعى لصناعته، ففي الرواية حكاية الطوفان، وحكاية أيوب الصالح، وهما حكايتان ينفي عنهما القرآن الكريم صفة الأسطرة والخيال الحافل بالخرافات والخوارق، ويجعل التعامل معهما تعاملًا مع حقائق ثابتة؛ لذا غيّر الشحري في تفاصيلهما واعتمد على ما ورد في التوراة والإنجيل والإسرائيليات، حتى يستطيع استثمارهما استثمارًا فنيًا يخدم فكرة روايته، وحتى يذوبا في البناء الروائي، ويكونا جزءًا منه.

الطوفان في الرواية سببه فساد بني الإنسان " العاكفين على مخالفة السنن الكونية، الجاسرين على التمرد على النصوص المنزلة والحكم المقدسة"[3]، والنجاة منه كان بالسفينة التي ظلت تسبح فوق الماء المنبجس من الأرض والنازل من السماء، حاملة في قاعها حيوانات، وقوارض، وطيور، وحشرات، وفي طابقها الأوسط الإنسيين، "والخلق الذي يرى ولا يُرى"[4]، ومنهم موشكا وأنشرون، وعلى سطحها بذور الأشجار، وما ينبت على التربة وفي المياه، لكن السفينة ليست سفينة نبي الله نوح . عليه السلام . التي ظلت حاضرة طوال حكاية الطوفان التي بدأت في المقطع الثاني، وانتهت في

1_ موشكا: ص 147

2_ السابق: ص 165

3_ السابق: ص 38، 39

4_ السابق: ص 35

المقطع الرابع الذي أكد فيه السارد أن سفينة موشكا وأنشرون لم تكن السفينة الوحيدة " كانت أعداد كبيرة من الأحياء والكائنات قد وصلت قبل السفينة الحاملة لموشكا وأنشرون، إلى البر من شواطئ ممتدة على طول السواحل، فقد وجدوا سفنًا تقلهم ومراكب تحملهم وتنجيهم من الطوفان الممحي لكل المعالم والعمران"[1]، وهو ما يخالف القصة القرآنية.

والأمر ذاته نجده في حكاية أيوب الصالح الذي انفض من حوله قومه " وتركوه وحيدًا إلا من امرأة (الزاهية)كانت من الصابرين... تمنحه الأمل الذي لم يفقده يومًا، منذ أن ألم به المرض، وتكاثرت الدماميل في جسمه حتى غطته الفقاقيع التي تفرز سوائل قيحية منفرة "[2]؛ فهي تشترك مع القصة القرآنية في الخطوط العريضة وتختلف عنها في التفاصيل.

إن المدقق في الشخصيات الواقعية وشخصيات الأسطورة والحكاية المقدسة يلاحظ توظيف الروائي لها توظيفًا فنيًا مثيرًا . باستثناء أسطورة إزيسو أوزيريس . ؛ ف (الزاهية) زوج أيوب الشخصية المهمة في الحكاية المقدسة اعتمد عليها السارد معادلًا موضوعيًا للصبر والثبات، فحضورها ضروري لخلق حالة من التوازن بين الشخصيتين الآثمتين (موشكا، وفرجة)، وهي شخصية يقابلها في المسار الواقعي للرواية شخصية (حلوت)؛ فكلاهما له دور عظيم في حياة الرجل؛ فأبو فدون زوج حلوت صورة من أيوب، مبتلى، ويعاني من ألم فقد الثروة والجاه، مثلما عانى أيوب من ألم الجسد، ولولا قوة حلوت وصبرها لهلك.

ويتداخل مع الأسطورة والتاريخ والحكاية المقدسة التعاويذ الحامية جسد موشكا من أشرار بني الإنسان " الماء.. الماء.. يا قاهر الأدناس، ويا محي العطشى.. يا مسكن الغبار ويا طارد الجفاف، وباعث الموتى من الأجداث.. احم هذا الجسد من الأشرار وبني الإنس، الذكر منهم والإناث"[3]، وأدعية الرجاء والطلب من الآلهة " الجلال لك يا حابي! لقد قدمت هذه البلاد، وجئت في سلام لكي تهب مصر الحياة، يا أيها الخفي، انت هادينا في الظلام..."[4]، وتراتيل السحرة " أنت تطلع.. أنت تطلع، وتنبثق من الإله نو، أنت الذي تجدد شبابك، وأنت الذي أطلعت نفسك في المكان الذي كنت فيه أمس، يا أيها الطفل الإلهي، إنا عاجزون عن وصفك..."[5]. وهي نصوص تكمل اللوحة الأسطورية التي يسعى الشحري خلفها، وتمنح السرد الكثير من المصداقية (حتى لو كانت كاذبة)، فيلقى قبولًا من المتلقي.

1_ السابق: ص 92

2_ السابق: ص 137

3_ السابق: ص 50

4_ السابق: ص 149

5_ السابق: ص 153

ويتداخل مع ما سبق الرسالة الإخوانية التي كتبتها الملكة حتشبسوت إلى خادمتها روري التي تخلفت عن العودة مع الحملة العائدة باللبان. " استعدي للعودة إلى مصر يا روري العزيزة، لكي تشاهدي المكان الذي ولدت فيه، فتقبلي التراب أمام بوابة القصر، وتذكري اليوم الذي سترحلين فيه، ويشيعك خلق من الناس بأبهة وتعظيم، حيث تدهنين بالزيت قبل طلوع الفجر، وتلفي بالقماش فتباركك الآلهة، وتشيعك الناس، ويقيمون لك احتفال الوداع، ويكون كفنك من الذهب المزين باللازورد، وسوف يوضع جثمانك المكلل بالزهر على نعش تجره الثيران وتتقدمه جوقة من المقرئين المخلصين، وسيرافقك جمع من الخلق يرقصون رقصة القردة على مدخل قبرك... عودي إلينا يا روي العزيزة"[1]. وهي رسالة ملائمة للجو الأسطوري العام الفارض نفسه على الفضاء الروائي، وعلى المضمون.

حضور الأجناس وتداخلها لتشكيل المحكي لم يكن حكرًا على المسار الغرائبي في الرواية؛ ففي المسار الموازي له، وهو المسار الواقعي، يحضر المثل الشعبي "عتال السغب على راسه/اغسل خف ناقتك ثم اشرب غسالتها"[2]، والأهازيج الشعبية المرتبطة بتفسير الأحداث الخارقة كخسوف القمر " دائم الله دائم الله والقمر بين النجوم... دائم الله دائم الله وابن آدم لا يدوم"[3]، والمرتبطة بعودة الأحباب " أول ما بديت/ وا على النبي جيبوه/ وا على الصلاة جيبوه/ وا على القران العظيم جيبوه/ يا بن علي وزهيره جيبوه/ يا موقفين الطير جيبوه"[4]، والوثيقة " أنا دهق بن جدريت استدين من التاجر عنفوان (4) جراب من التمر، و (12) من القماش الأبيض، وتنكة من زيت السمسم، بـ (15) مدلاة من اللبان الصافي الخالي من الأتربة والشوائب. وقد سدد هو (6) مدالي وتبقى (9)"[5]. وهي ذات أبعاد اجتماعية وثقافية تساعد المتلقي على فهم الواقعي داخل المتخيل وخارجه.

5.2. تعدد اللغات/ شعرية اللغة:

من ملامح التجريب في الرواية المعاصرة انفتاحها على عدة لغات، ورفضها للغة المركزية المعيارية التي كانت تكتب بها الرواية منذ ظهور الرواية العربية الفنية الأولى. وقد أغنى هذا الانفتاح الرواية بالعديد من اللغات واللهجات، فنجد فيها اللغة الفصيحة بجوار العامية، والشعرية. والتعدد هذا " يحيل على تعددية بشرية، وتعددية اجتماعية، وتعدد في الوعي الإنساني كذلك، فكأن التعدد

1_ السابق: ص 162

2_ السابق: ص 39، 68

3_ السابق: ص 85

4_ السابق: ص 176

5_ السابق: ص 80

اللغوي الذي يسم الرواية يعيد تركيب المخزون اللغوي الاجتماعي رابطًا بذلك بين الواقع المتخيل والواقع المرجعي والواقع الواقعي"[1]

في الرواية تتقاطع اللغة الفصيحة مع اللغة العامية، وتتداخل مع اللغة الشعرية، ويتجاور فيها السردي مع الشعري. يقول الراوي: " قبل ارتداد الأسى في نفوس العوينين، كانت الأودية الضيقة كسم الخياط تردد صوتين لعاملين أنشدا النانا، إله القمر في بلاد الرافدين، وشفيع مدينة أور، وحارسها، نانا التي تجسد الحب الجسدي. نانا نانانانانانانا.. غريم ذي شديدن ويسلمه كره..نااااناااا... يهجس بمفلي بعسر يذكره ... نانا نانا"[2]

في المقطع تحضر اللغة الفصيحة، واللغة القرآنية (سم الخياط) بجوار اللغة الشعرية، وهو تجاور يشير إلى تعدد مستويات التعبير في الرواية، ويشير . أيضًا . إلى وجود أكثر من وعي مختلف داخل الرواية، وهو ما ينفتح بها على أكثر من عالم واقعي وخيالي.

وتحضر اللغة الشعرية المفعمة بالانزياحات الاستبدالية والدلالية، كما في قول السارد:" انسلت الكلمات من وعاء الحفظ، ونفضت عن كاهلها خيوط النسيان، وانتظمت جملًا وعبارات مسكوكة من دهاء الحكمة المعتصرة من خلاصة الماضي المرحى بين طواحين التجارب، قبل أن تندلق من الأفواه أحداثًا مجسدة في هيئة الكائنات، حين كانت القصص تتلوى على الألسن، إبان انسلاخ الحكي من جلد المكنون"[3]. ففي الفقرة انزياحات استبدالية تشكل تركيبات استعارية جديدة ومتداخلة، مثل:(انسلت الكلمات ونفضت عن كاهلها خيوط النسيان/ الكلمات انتظمت جملًا وعبارات/ عبارات مسكوكة من دهاء الحكمة/ الحكمة المعتصرة من خلاصة الماضي/ الماضي المرحى بين طواحين التجارب/ جمل وعبارات تندلق من الأفواه/ القصص تتلوى على الألسن/ انسلاخ الحكي من جلد المكنون)، وفيها _أيضًا_ انزياحات دلالية، كانزياح المضاف عن المضاف إليه (خيوط النسيان/ دهاء الحكمة/ خلاصة الماضي/طواحين التجارب/ انسلاخ الحكي/جلد المكنون)، والصفة عن الموصوف (الحكمة المعتصرة/ عبارات مسكوكة/ الماضي المرحى). وهي مجتمعة ومتداخلة تحقق شعرية اللغة في النص الروائي؛ ذلك لأن" استخدام الكلمات بأوضاعها القاموسية المتجمدة لا ينتج الشعرية، بل ينتجها الخروج بالكلمات عن طبيعتها إلى طبيعة جديدة"[4]، وبجوار الانزياح يحضر

1_ عبد الحق بلعابد: سرديات المحنة (الرواية الجزائرية) من تجريب الكتابة إلى كتابة التجريب، مجلة الآداب، جامعة الملك سعود، المجلد (27)، العدد (2)، مايو 2015م.

2_ موشكا: ص 84 وترجمة ما ورد باللغة الشحرية (من يشقى ويستلمه التعب، يهجس بالذكرى ويستعيد الحب).

3_ السابق: ص 41

4_ بشير تاوريريت: الشعرية والحداثة بين أفق النقد الأدبي وأفق النظرية الشعرية، دار رسلان للطباعة والنشر والتوزيع، سوريا، 2010م، ص92.

التوازي بين الجمل المولد إيقاعًا موسيقيًا يشبه الإيقاع في القصيدة الشعرية، لتكتمل محاور شعرية اللغة الروائية، كما في قول السارد (شامخة شموخ الأبد، باقية بقاء الخلد/عشقت بصدق وأحبت بإخلاص/أدمت الأرض وأحزنت السماء/النصوص المنزلة والحكم المقدسة/ الأفاعي المقتولة، والعقارب المضروبة/ نحن نصدق وأنتم تكذبون، نحن نعدل وأنتم تحنثون، نحن نخلص وأنتم تغدرون، نحن نعدل وأنتم تجورون).

شعرية اللغة الروائية في موشكا ليست مجرد زينة أسلوبية سعى خلفها الشحري للتميز عن الآخرين؛ فهي جزء من الأجزاء المشكلة للمسار الغرائبي المختلف مضمونًا وفضاء وشخصيات عن المسار الواقعي، وانعكاس طبيعي لمكوناته التي لا تناسبها اللغة المعيارية، إضافة إلى أنها تأخذ الرواية للتحليق في عوالم الشعر التي كانت حكرًا على الشعراء وقراء شعرهم.

- **الخاتمة:**

تختلف الرواية المعاصرة اختلافًا كبيرًا عن الرواية التقليدية بفعل المحاولات التجريبية المتعددة التي اعتمدها الكتّاب في أعمالهم الروائية، لتخليصها من سطوة التقليدي حتى تتواءم على طبيعة العصر الذي يعيشون فيه، وتستطيع التعبير عن قضاياه المتجددة باستمرار، وتتوافق مع عقلية المتلقي المتطورة والقادرة على مناقشة الفكر ومحاججة الروائي، بعد أن كانت عقلية استهلاكية تنظر إلى الروائي على أنه رسول، وتقبل ما يقول بلا جدال. وهذا ما لمسناه في رواية (موشكا) لمحمد الشحري. التي وقفنا على ملامح التجريب فيها، وخلصنا إلى تعدد مظاهر التجريب فيها وتنوعها بين تفتيت الزمن وتكسير الحبكة، وتداخل الأجناس الأدبية وغير الأدبية، وتعدد أصوات الرواة، وحضور الغرائبي، وتنوع مستويات اللغة، واللغة الشعرية. وهي مظاهر تجلى فيها وعي الشحري، فلم يأت تجريبه عالة على الفكرة، ولا على البنية الشكلية للرواية، وتواءمت آلياته مع عناصر الرواية، والهدف من ورائها.