المرتكزات التغايرية في رواية التجريب (تحريك القلب) أنموذجاً

الاستاذة المساعدة الدكتورة
سلافة صائب خضير
جامعة بغداد-كلية التربية -ابن رشد
قسم اللغة العربية

غالباً ما تتطور الفنون الأدبية الحديثة لتواكب طبيعة العصر الذي تعيش فيه، فالمبدع في بحث دائب عن آليات جديدة يستقطب بها أذهان المتلقين؛ ليدخلهم إلى عالمه الأدبي المتخيل. ويعد التجريب أحد هذه الآليات، لأنه ((حدث من الأحداث وعمل أو فعل أو نشاط يؤدي إلى سلسلة من الأحداث غير المتوقعة)) [1]، هذه الأحداث تعمل على انتهاك أفق الانتظار عند المتلقي من خلال سنّ قوانين جديدة داخل الأشياء عندها يغدو التجريب: ((امكانية للتعرض للموضوع بطريقة ساذجة دون قلق مفهومي، ودون حتى الانطلاق من نمط افتراضي –استنباطي))[2]. فهو يقوم على التجربة الأدبية التي تتضمن ثلاث عمليات هي: الصيرورة، والتفرد، والابداع. فالمبدع يعمل على ايجاد عالم متحرك حيّ من لاشيء، ولابد لهذا العالم من أن يكون مميزاً ولايكون تميزه الا من خلال تفرده ويميزه من غيره، وهذا كله ناتج عن الإبداع الذي يتكون من عملية الخلق الفني التي يقوم بها المبدع في عمله الأدبي، فالتجريب عملية يحاول المبدع من خلال اجراء أساس فيها ان يستحضر العوالم غير المنظورة عند المتلقي في حالة تشبه البحث عن النتائج غير المتوقعة من خلال افتراضيات مبنية على غياب الإجراءات الواضحة المحددة.

ولابد في التجريب من تحقق شرطين، أولهما: تفكيك المعرفة السابقة وخلخلة أساسها، وآخرهما: وضع بديل يحل محل ما اتهدم من بناء معرفي سابق. وهذان الشرطان يجب أن يتحققا من خلال تجنب مبدأ العلة وهوأساس الفلسفة العقلية[3]؛ لأن حضوره يقود طرفي العملية النقدية المبدع/ المتلقي إلى التفكير في نتيجة النص مسبقاً، وهذا كله يبعدها عن التجريب، ومن ثم عدم القدرة على تصور ما

سيلحق، ومن ثم الانتفاء القدرة على خلق الجديد، والتمرد الكبير على كل ماسبق انجازه.

وبناء على ما سبق سيكون المبدع الذي يختار التجريب مجالاً له إنساناً متفوقاً يسعى إلى كشف المجهول الذي يحتاج إلى انسان متمرد على من سبقوه من خلال قدرته على تحطم ((الألواح التي حفروا عليها سنّتهم ذلك هو الهدام، ذلك هو المجرم، غير انه هو المبدع))[4]، الرافض لفكرة الآخرين وما أنجزوه من نتاج ثقافي واجتماعي، فهو يتخطى حدود الانقياء والخضوع، وواقع في دائرة المغامرة والخطر، يبحث بدأب واصرار عن الحقيقة في محاولة مستمية لإظهار((الموجود على نحو لم يظهر عليه من قبل)) [5]. فالمبدع في مجال التجريب يعيش في قلق دائم يدفعه إلى التفرد وخرق قانون الجماعة. وعادة ما يؤدي خرق هذا القانون إلى أن يتخذ المبدع سلوكاً يشبه اللعب، أداته الخيال الذي يعمل على تفكيك منظومته المعرفية بشكل عشوائي، ثم إعادة هيكلتها، ويمنح هذا اللعب الحياة للمفاهيم العقلية[6]. وبهذا سيحقق المبدع ذاته التي عمل على تميزها من سلوك العقل الجمعي، ويحصل هذا التميز عندما تصبح الذات ((سلطة مطلقة تتحدى أي إرادة خارجية أو معرفة تحاول تحديد طبيعتها)) [7]. ويسمى ماسينتهجه المبدع لعباً؛ لأنه متحرر عن الإجماع الكلي، ومنغمس في ممارسات فردية نابعة من لا وعي، أو منبثقة عن محاولة لإعادة ترتيب الكون الذي ينشؤه المبدع بشكل يخالف اشكاله السابقة لما سيبدعه الآن، كل هذا يعتمد على معرفة جديدة، أو تصور العالم بشكل غير مسبوق للأخرين، أو ربما للمبدع نفسه الذي سيكتسب وعيه بذاته عبر مخالفته ارادة الجماعة[8]، ونخلص مما سبق إلى أن الأدب التجريبي يقوم على محاور عدة هي: (سلطة الذات) وأعني بها ذات المبدع التي يحاول السيطرة على العالم الجديد الذي يحاول المبدع ايجاده في أدابه، ثم (رؤية العالم) هذه الرؤية التي يحاول المبدع جاهداً تعميتها على المتلقي؛ ليحاول الأخير بدوره ان يفهمها ليدخل إلى عالم هذا المبدع وبذلك يكون هذا المتلقي، متلقياً خاصاً حاول المبدع ايجاده هو الآخر، والمحور الثالث هو(نظام اللغة) الذي يعد مجال المبدع الأرحب الذي يحاول من خلاله التمرد على ما سبق وكسر قواعد الرتابة التي تلبست الأدب ولبسته؛ مما حدا بالتجريبين إلى انتهاج منهج التجريب، وبهذا يكون المحور الرابع هو (قضية الجمال) التي أرقت المبدعين على مرّ العصور، فاختلفت وجهات نظرهم فيها، وبلغ هذا الاختلاف حدّ التضاد، من خلال الاستعانة بالخيال والتأكيد

على المتخيل، في محاولة لنزع ((قناع الألفة عن الأشياء العادية)) [9]، التي ستظهر على نحو غير مألوف لدى المتلقي، وإذا ما امتلك المبدع ناصية هذه المحاور امتلك عندها حرية كبيرة في عملية الخلق تمكنه من التحرك بحرية كبيرة فلا قواعد مسبقة تحكمه، ولا قوانين معلومة تحدده، هذا الأمر سيثري الأدب؛ لأنه سيسمه بالتنوع والاختلاف، وسيتقدم الأدب عندما سيتحرر من السياق الشائع، ويتخلص من نير النماذج الكبرى المعروفة، فلا يمكن للمبدع الذي يعيش في عالم خارجي فيه سيل من الرموز الفكرية والثقافية، أن يكون تجريبياً، فعليه إذن أن يمتلك وعياً، وقدرة على التأمل العميق، ورغبة شديدة في تفكيك الواقع الثقافي والأدبي ومحاولة خلخلة مقوماتها، ونتج عن هذه طرائق كثيرة يحاور بها المبدع اللغة شكلاً ومضموناً لينتج أدباً جديداً غير مسبوق من تلك الطرائق (الهدم)، (إنتاج المختلف)، (الإفادة من المنسي)، كل هذا ترك أثراً في التأليف الأدبي بوصفه وليد موقف المبدع حيال الكون.

أسباب ظهور التجريب:

اجتاح العالم تحول معرفي كبير رافقه تغير في مضمون الكتابة، فقد انتقل المبدع من التفكير الغيبي إلى فكرة الحداثة، بعقلانيتها ونسقها وحقيقتها المطلقة، ولقي فكرالحداثة نقداً لاذعاً من دعاة فكر ما بعد الحداثة، أو الحداثة التواصلية، مما حدا بها ان تتلاءم مع هذا التحول لتتخذ أسلوباً تتبنى فيها اللاعقلانية، وانعدام اليقين، والانغماس في الهموم الجمالية، والشكلانية[10]. تجلى هذا الاسلوب في الكتابة التجريبية المتجددة المبدعة التي تقوم على أساس الانزياحات اللغوية والشكلية التي تترك أثرها في العالم الذي يبدعه الكاتب؛ لهذا يختلف النص الأدبي الحداثي عن نص ما بعد الحداثة الذي ليس فيه نظام أفقي أو رأسي، وهو ليس نظاماً حركياً منفتحاً ذا مركز وغاية وتراتب هرمي مثل نص الحداثة، وانما هو نظام بلا مركز مكون من نظم صغيرة مغلقة، لكل نظام مركز خاص به، هذا النظام داخلي مغلق على نفسه، تتصف علاقته بالنصوص السابقة بالفوضى والتشوه[11]، لهذا فلا ((يمكن تبريره أو تفسيره بالإحالة على أنموذج متعالٍ، وإنما يقبل التفسير فقط من داخله)) [12]؛ لهذا فهو نتاج فكرة الخالص ونظامه الخاص.

فالأدب التجريبي غيّب الآخر، وقصّر الثقافة على ما تنتجه الذات، مما اقصى كثيراً من الحقائق التي انطوى العالم عليها؛ فأتاح ذلك للكتابة حرية أكبر، وصار الكتّاب يتمتعون بقدرة فائقة على إظهار الوجود على نحو مشتق مما يشعرون به

ويرونه؛ لهذا صار النص الأدبي متنوعاً في مناخه بسبب من الحرية في تأول الموجود في الكون، ثم العدد غير المنتهي من القراءات الذي يحصل لأن المبدع يعمل في أشكال غير مألوفة، ويختار موضوعات تربك المتلقي، وتثير مشاعره. وكان لابد للمبدع في ظل التحولات الهائلة التي غزت العالم من أن يتحول هو الآخر؛ ليتمكن من خلال نصه من الاتصال بالعالم، من خلال مواكبة تلك التحولات وانتاج سبل من الرموز الفكرية والثقافية، فالمطلوب من المبدع الحق نوع من ((الكتابة التي تضع العالم موضع تساؤل مستمر)) [13]، ولا يتأتى هذا التساؤل الا من خلال كل جديد ومغاير للمألوف السائد الذي اعتادت أذواق المتلقي عليه. وعليه سيكون النص التجريبي ليس نصاً، تراكمت على صنعه معطيات سابقة، بل هو نقطة شروع متجددة، وانبثاق مدمر لكل قيم التعبير السابقة، من خلال انزياحات متجددة في اللغة والشكل والرؤية، هو فتح في عالم محتاج دائماً إلى عملية استكشاف، فيغدو هذا الأدب نوعاً ((من المعرفة التي لها قوانينها الخاصة في معزل عن قوانين العالم. انه احساس شامل بحضورنا، وهو دعوة لوضع معنى الظواهر من جديد، موضع البحث والتساؤل، وهو لذلك، يصدر عن حساسية ميتافيزيائية، تحس الأشياء احساساً كشفياً)) [14].

التجريب في الرواية:

لما كنت قد اخترت أن أدرس التجريب في الرواية كان لابد لي من أنْ أوضح معناه فيها، لقد أدرك الروائيون الذين اتخذوا التجريب سبيلاً في كتابة رواياتهم أنهم يقدرون من خلاله على طي الحقيقة على نفسها؛ لتمتنع عن البوح بأسرارها فتغدو عندها ((حقيقة معقدة أكثر مما نتصور بكثير... فنحن نكتم دائماً جزءاً كبيراً من الحقيقة، لأننا لم نعد قادرين على متابعة الأشياء المعقدة جداً))[15]. ولم يعد المتلقون قادرين على فهم ما في الأشياء من التناقض والجزئية فمعاني ((العالم الذي حولنا الآن ليست الا جزئية ومؤقتة ومتناقضة، وقابلة دائماً للنقاش والبحث)) [16]، لهذا فقد النص الأدبي الوضوح، وامتلك موقفاً غير مفهوم حيال العالم، من خلال لغة امتلأت بانزياحات لغوية متنوعة، وبناء على ما سبق غدت الرواية الحديثة عبارة عن حلقة نقاشية وهمية، يشترك فيها القراء جميعاً من غير أن يجمعهم زمان واحد أو مكان واحد، انما ما يجمعهم هو معاني الحياة بما فيها من

خير وشر، حب وكره، وحتى تذكى نار هذا النقاش لابد من أن تستعر بحطب الغموض، والتعمق البعيد في الأشياء ومعانيها[17].

ومن أكثر الطرائق ايغالاً في الغموض الخلط بين الأنواع الأدبية، وهدم صنم الجنس الأدبي، فقد تلاقحت الأجناس فيما بينها، فنجد في القصيدة مقومات المسرح، ونجد في الرواية مقومات القصيدة، ونجد في القصة مقومات المسرح والقصيدة، وبهذا فقدت الرواية اسمها الحقيقي الذي يعرفها به الناس، وصار لها اسماء غيرها[18]، فنجد في النص الروائي جمعاً لمتناقضات البنية الحوارية مع أسلوب السرد واللغة الشعرية الموحية؛ مما خلق نصوصاً خرجت على قوانين الأصول التي جمعت فيها، فالمبدع يختار عالماً غامضاً، يوضحه بالتلويح الخفي لقارئه، وبهذا تحركت الكتابة ((بين الفوضى والنظام، بين المعنى واللامعنى، بين السحر والواقع، في محاولة لجعل الكتابة توازناً لمعمار الكون نفسه)) [19]؛ فتكون الكتابة عندها غنية بالتجارب الجديدة المتنوعة في طرائق تعبيرها عن العصر وما فيه من انتقالات فكرية، وعلمية سريعة، والكاتب التجريبي يثير في نصه أسئلة مفتوحة تغلق أفق التلقي؛ لتترك المتلقي في حالة مشتتة يحاول فيها لملمة إشارات النص، التي تتمثل في مجموعة انزياحات مختلفة، تؤدي إلى تعمية القراءة، وزيادة صعوبتها على المتلقي، وكل انزياح من هذه الانزياحات ((يزعزع افتراضات القاريء التاريخية والثقافية والنفسية))[19]، وإذا ما تزعزت هذه الافتراضات سيتحقق الكاتب التجريبي رغبته في بناء عوالم ترتبط باللحظات التاريخية التي يتحول فيها العالم من حال إلى حال.

واستطاع أدونيس عندما وصف قلب العارف أن يلخص فكرة التجريب في الكتابة، قال ((وإذا كان تجلّي المطلق لا ينقطع، ولا يكرر ذاته، فإن قلب العارف تُخلق كل لحظة، وكذلك الشأن في الوجود. فالعالم الذي نراه هذه اللحظة أما منا ليس هو نفسه العالم الذي رأيناه في اللحظة التي سبقتها. والعالم الذي سنراه في اللحظة اللاحقة سيكون هو أيضاً غير ما رأيناه. وما يصح على العالم، يصح على قلب العارف، وعلى الإنسان، ليس هناك ماهية ثابتة. العالم تحوّلٌ دائم، وشأن الجماد في ذلك شأن. ماهوحيّ حقاً، لا نعبر النهر مرتين كما قال هيرا قليطس. فالعالم والانسان يتبدّلان مع الأنفاس))[20]. فلو حذفنا كلمة العالم من قول أدونيس ووضعنا بدلها النص التجريبي لوضح عندها مفهوم (النص التجريبي)، ففهم هذا النص منوط بالناقد، بل بمجموعة من النقاد الذي لايجمعهم مكان واحد أو زمان

واحد، غير أنهم يدخلون في حوار خفي لايدرك حقبقة سوى من يقرأ افكارهم جميعاً متتابعة وأنى لنا هذا القاريء؟ فهذا القاريء يفهم بشكل صحيح أن ((الشيء كل شيء سلسلة من الوجودات المؤقتة، سلسلة من اللحظات الكينونية، فكل شيء ينشأ لكي يزول، ولكي ينشأ من جديد، العالم يتجدد كل لحظة، وبهذا المعنى يقال عن العالم في البوذية، إنه زائل وأبدي في آن: أبدي الزوال، زواليّ الأبد)) [21]، هذا الفهم يعينه بشكل كبير على فهم العالم الذي يحيط بنا، فهو عالم مجنون بالمعرفة والفكر والتصور، وكل هذه الأمور مبنية على الخيال وهو ((أوسع الكائنات، واكمل الموجودات، مع أنّه في تحرك دائم، موجود ـ معدوم، معلوم ـ مجهول، منفيّ ـ مثبت في اللحظة نفسها)) [22]. فالكاتب التجريبي يريد أن ((ينفذ إلى أسرار الكون، ويقترن هذا كله بإرادة تحويل الانسان والكون، فيعاد إلى الانسان مكانه باستعادة القدرات الضائعة)) [23]. ويقترب التجريبي من السوريالي بشكل كبير في فعل الكتابة فالثورة على ما سبق ((تبدأ باللغة حيث ينشأ بفعل الممارسة الخلاّقة، علم جمال جديد، لهذا لابدّ من إعادة اللغة إلى حياتها الحقيقية كما يقول بريتون، وينبغي من أجل ذلك اكتشاف آليات الإبداع العفوي، واللجوء إلى الآلية اللاإرادية بإملاء من اللاشعور، ينبغي بتعبير آخر البدء بالكتابة على النقيض من الممارسات الأدبية، ومن ثم تحديد علم جديد للجمال، لكي تعاد للكلمات جنتها الضائعة)) [24]، وعندها نجد أمامنا نصاً تجريبياً يتحدى العقل ليحل مغاليقه .

الكتابة التجريبية:

يشبه الكاتب التجريبي كثيراً الكاتب السوريالي، ويحدد بريتون طريقة الكتابة السوريالية بقوله: ((هيؤوا ورقة وقلما بعد أن تستقروافي مكان يلائم، قدر المستطاع اعملوا على فكركم على ذاته. اجعلوا أنفسكم في أنسب حال ممكن للانفعال والتقبل. تجردوا من عبقريتكم، من نبوغكم، ومن عبقرية، ونبوغ جميع الآخرين. أكدوا لأنفسكم أن الأدب أحد أشقى الوسائل المؤدية إلى كل شيء. اكتبوا بسرعة، دون موضوع متصوّر، بسرعة كافية لعدم الحفظ، ولعدم إغرائكم بقراءة ما تكتبون. الجملة الأولى ستأتي من ذاتها، لشدة ماهو صحيح في أن في كل لحظة جملة غريبة عن ذهننا الواعي تتشوق للظهور. من الصعب تقرير حال الجملة التالية. انها تنتمي معاً، دون ريب إلى نشاطنا الواعي وإلى الآخر، إذا سلمنا بأن مجرد كتابة الأولى يجر حداً أدنى من الإدراك، على أنه لا تبتغوا أن تبالوا بالأمر ففي ذلك تكمن، بقسطها الأكبر، أهمية اللعبة السوريالية. هذا، والتنقيط يتنافى

بالطبع مع الاستمرار المطلق للدفق الذي يشغلنا، مع ذلك يبدو بذات ضرورة توزيع العقد على الحبل المهتز. داوموا كما يلذ لكم. اتكلموا على خاصة الضجيج الذي لا تنضب. وإذا هدد الصمت بالاقامة، لمجرد أن ترتكبوا خطأ، خطأ عدم الانتباه، إن صح القول، اقطعوا، دون تردد بسطر مفرط الوضوحوفي مايلي الكلمة التي تبدو لكم مرتبة المنشأ، ضعوا أي حرف كان، حرف (اللام) مثلاً دائمً حرف اللام وأعيدوا الاحتمالي بفرض هذا الحرف مطلقاً للكلمة التي ستتبع)) [25].

فإذا كانت هذهالحالة التي ستولد لنا كاتباًً سوريالياً، فإن حالة الكاتب التجريبي تشبه إلى حد كبير حالة الكاتب السوريالي، فإنهما لا يحددان المعنى سلفاً، ولا يدريان ما الفكرة التي ستأتي، وانما حالة من الحرية في الكتابة، التي تؤدي إلى الانطلاق إلى عوالم جديدة قد لا يدرك حقيقها حتى من يلج إليها. وعندما يقرأ الناقد الكتابة التجريبية ستؤدي ((فكرة التماهي دوراً بارزاً. وتتحول إلى فعل تضحية بالذات تمرّ فيه المبادرة إلى يدي المؤلف تماماً... ويصير الناقد... فريسة فكر المؤلف، فيجيز لنفسه أن يكون محكوماً به تماماً، وهذا الاستسلام الكلي لحركة عقل آخر هو نقطة البدء في العملية النقدية))[26]، وكأن لسان حال الناقد يقول: ((أبدأ بأن الفكر الذي يجتاحني... يعاود توليد نفسه في داخل عقلي، وكأنه يلد مرة ثانية من إلغائي ومحوي)) [27]. فالناقد والأديب يمران في مرحلة المخاض نفسها ولكن مع اختلاف كبير في الحالتين فالكاتب يتمخض فتولد عنه الفكرة، أما الناقد فيمخض ليعيد ولادتها، وكلما قرأ هو أو قرأ غيره، تولدت الفكرة مرات عديدة، وبهذا يصبح النص التجريبي مجالاً واسعاً لتأويلات متجددة، لا يحدها زمان، أو مكان.

تجربة اللغة ولغة التجريب:

يصف س. ر مارتين في كتابة (في تجربة الكتابة) حالة مارغريت ميشل وهي تكتب روايتها (ذهب مع الريح)، قائلا: ((والآن تقوم بتأليف رواية... ربما تتعدى المئة صفحة!! أيام طوال وهي تنظر إلى دفترها وبفمها القلم، لا تجرؤ على كتابة أول جملة، الجملة الأولى، الفصل الأول... أنه أشبه بالقفز في ماء متجمد، لايعرف المرء كيف الخروج منه ثانية، لا إنها لا تجرؤ على ذلك، الأفضل أن تبدأ من وسط الرواية، على الأقل أمام نفسها، وكأنها قد قفزت فعلاً في الماء. وهكذا تبدأ مارغريت من النهاية، وبالجمل التي ستكون نهاية الكتاب. كانت مقتنعة تماماً

بأن كتابها لن يرى النور أبداً، ولن تكتب فصوله الأولى.. ولا تعده سوى تجربة... لقضاء الوقت لاغير)) [28].

لقد بدأت ماغريت بالكلمات، بالجمل وهي التي ستساعدها على إنهاء معنى ما أرادت الوصول إليه، فالأدب يتطور لغته فمن ((الصعب تصور تطور الأدب دون ربطه بالأهتمام الذي نشهده بها)) [29]، أي باللغة، و((إن حركات الحداثة على مستوى التاريخ الأدبي ترتبط باللغة، بل حتى الحركات ذات المنحى الفكري والفني كالدادائية مثلاً، والأدب التجريدي الذي يحرر ذاته من كل الاتجاهات المرجعية)) [30]، فلا تتحقق الحداثة الأدبية الا من خلال عنصر مهم من عناصرها وهي التجربة اللغوية؛ فالتجريب اللفظي من الخصائص التي ميزت الأفكار والمشاعر والعمل الفني يجب أن يكون حواراً بين الفنان وأداة التعبير الخاصة به [31]. فكل مبدع يختار أداته بنفسه غير أن التجربيين أختاروا أداتهم التي لاتماثل أدوات غيرهم، ممن سبقوهم، أو عاصروهم، شاعرين باحساس حاد بالسلطة التي تمارسها عليهم اللغة التقليدية، مؤمنين من حيث لا يشعرون ((إن اللغة تأتي ضمن المرتبة الأولى لعوامل تحقيق الذات البشرية))[32]، وبهذا صارممكنا أن ينفتح النص الأدبي على عوالم مجهولة أو محرمة كان ممنوعاً على المبدع الولوج إليها

تجربة (تحريك القلب):

تحريك القلب رواية كتبها الروائي المصري الكبير عبدة جبير* لم يكن يهمه فيها ((الشكل الذي يخرج به عمله بقدر ما يهمه تجويده لاخراجه عملاً فنياً له خصوصيته وجماله، وليس مهماً أيضاً أن يؤثر هذا الفن أو ذاك في ما يكتب، بل المهم لديه أن يسير بقلمه بالكيفية التي يقودها بها الموضوع. فأنت تتلمس خصوصيات مسرح مرة، وشعر مرة وفنون أخرى مرة ثالثة. وفي كل ذلك يبقى العمل روائياً، وتبقى له اجواؤه الخاصة التي يخلقها الكاتب له ولنا))[33]. والحقيقة أن هذه الرواية غريبة فهي ليست ككل الروايات التي أعتاد القارىء أن يقرأها، فهي لا تبدأ مثلما تبدأ عادة الروايات، ولاتنتهي مثلها، بدأها بشيء يشبه الفهرست عنوانه (مفتاح الرواية مقسم إلى كل فصل بعده (/) يأتي بعدها حرف مثل (أ) أو (ب) أو (حـ)... الخ وقد تأتي كلمة مثل (الجميع) أو(مشهد يتكرر) أو (سالي) أو(الأم)... الخ وقد تحمل هذهالفصول الرقم نفسه مثل (2)، (2)، (2)...الخ مما يعني انها فصل واحد مكرر بصيغ مختلفة، ويتابع الروائي ذكر عبارة (مشهد يتكرر) أو عبارة (تكرر مشهد، مما يجعل القاريء يقف في حيرة من أمره مفكراً بأمر هذا المفتاح، فإذا كان مفتاح الرواية بهذا الشكل فما ستجد عند نفتح بابها؟ والرواية تبدأ بفصل عنوانه(الجميع)، وتنتهي بفصل عنوانه (الجميع) أما الفصول بينها فهي تحمل أسماء تخص شخصاً واحداً.

لقد تجمعت في الرواية – كما ذُكر آنفاً– خصائص أنواع عديدة من الأنواع الأدبية، فقد بدأ الروائي بفن الرواية في(فصل/أ) واصفا المنزل الذي تنتمي إليه شخصيات الرواية؛ ليؤكد للقارئ أن بين يديه (رواية)، ثم يغير نهجه هذا في (فصل/1) فيختار خصائص فن المسرحية، إذ ينبني هذا الفصل كله على الحوار بين الأبطال المجتمعين في مكان واحد كل واحد يتحاور مع غيره، ولكن كلامه لا يخرج في معناه عن نطاق نفسه ومشاعره: ((سمراء: أي أفكار شريرة تتكون داخلي؟ الأب: الجوالات خاوية، البراميل خاوية، لك المجد أيها الفراغ.
الأم: إنه يمسك بحافظته كمن يمسك الجمر، الثياب المكومة على الفراش المتداعي تتكسر على ضجيج الآنية الراكضة الى الخارج، أي ألم يخرج من شعلة النار المنطفئة.
وضاح: للمرة الأخيرة أعود. رائحة الرمال على شواطئ الصحراء تحف باللون الأزرق فتقتل النغم الصاعد من الكهوف المهجورة. الخيام المتناثرة تضج

بالحركة. الحرب قائمة. تحرك عقارب الزمن في كل إتجاه. تأخذني الريح على ظهر الطلقات المزمجرة في سكون الظلام. يا لها من أضواء))[34].

ويضيف الروائي هوامش الى روايته هي توضيح للمتن الذي يذكره، ونجد في أحد هذه الهوامش، أنه يؤكد أن ما يقرأه القارئ هنا هو من خصائص فن المسرحية؛ إذ يقول في المتن.

((فأنا أجد الجلوس على هذا المقعد مريحا للغاية، ربما كان فقر خيالي له سبب واحد، هو كل هذا مجتمعا مع بعضه))[35]، ثم يقول في الهامش ((الذي تشهدون عليه، وقد حذرني منه وضاح مرات عديدة))[36]، وكأنه يقر بوجود نظارة وهو على خشبة المسرح.

ونجد في الرواية خصائص قصيدة النثر في اختزالها الشديد للكلمات وتفجيرها المعاني، والصور التي تترك المتلقي متحيراً فيما يقرأ؛ قال الروائي ((حطت الأشعة الباهتة على السطح، تدلت من الجانب الأيسر، ومالت برقبتها على المقدمة الخشبية. انفتحت الأبواب، وفاضت الروائح المتناقضة لرغبات عديدة. تباعدت الظلال في المسافات الممتدة العازلة ما بين البيت والبيتين المتجاورين، في انحناء ناعم له رائحة الصابون. من حوله بدا العالم فسيحا من جهة، ضيقا من الجهة الأخرى. تناثرت حبات الظلام في الفضاء. وحدقت العيون المتعبة الى الطيور التي تحوم في الأركان بيأس. عندئذ تفجرت ينابيع الرمال الحارة وهبت على البيت، تناثرت الأخشاب وقطع الزجاج في الردهة الخاوية...))[37]، فهذا المقطع الذي يمثل جزءا من الرواية يماثل مقاطع كثيرة غيره، تتحقق فيه تجربة بوصفها رموزا وإشارات وتلويحات، ففي هذا النص ظاهر و باطن، فظاهر كلماته تدل على كثير من المعاني التي تتقابل فيها دلالات تتجسد تواصليا، لتخفي أسرارا منبثقة في ظاهرها عن الشخصية، وفي باطنها عن الروائي نفسه. عناصرها الرواية في (تحريك القلب):

ـ الشخصيات:

تتجمع في هذه الرواية شخصيات مختلفة وقد أطلق الروائي عليها اسماء مختلفة فنجد (الأم)، (الأب)، (وضاح)، (سالي)، (علي)، (سمراء)، (صيام)، ولكننا لا ندري هل هذا هو أب لهذه الشخصيات، والأم أمهم، وهل هم أخوة أو غرباء عن بعضهم، لا نجد في الرواية وصف للشخصيات سوى شخصية (سمراء)، التي تقول عن نفسها: ((أليس وضعي مثاليا بالفعل؟ أرملة صغيرة فتية أنجبت طفلة وولدا. تزوجت مرة من أجل الطفل، ومرة من أجل البنت (ذلك لأن الحظ العاثر لا يترك أزواجا ولا أطفالا. عاملة من الطراز المحبوب، في بوتيك يمتلئ غناء راقصا في شارع "قصر النيل" في قلب المدينة العامرة، حيث أتقلب مع الأثواب على أيدي الفتيات)) [38]. فالمتلقي يقف عاجزا عندما يحاول أن يبحث عن الشخصية الرئيسة في العمل الروائي، ثم الشخصيات الثانوية فيه، فكل شخصية هي بطلة الفصل الذي يحمل اسمها، وهي في الوقت نفسه شخصية ثانوية في فصل آخر من فصول هذه الرواية، ويبدو لي أنه من المحال إدراك أبعاد هذه الشخصيات، فهي تحاول جاهدة تعمية أفكارها على المتلقي، وكلما أنعم النظر فيما تقوله في حوراها مع بعضها، أو اعترافاتها بصوت مسموع، فإنه يظل يتساءل: ما الجدوى من حياة هؤلاء؟ الموت أفضل لهم.

ـ الزمان:

يتوالى سرد الرواية بحسب حصولها، من خلال استعمال صيغة الفعل الماضي (كانت)، (رأيتك)، (جاءت)، (رفعت)... إلخ وقد تتحول إلى الفعل المضارع (اتحرك)، (أتوق) مع سبق هذه الافعال المضارعة بكلمة (الآن) [39]، ويشعر القارىء أن الروائي لا يستطيع أن يفرق بين ماضي الأفعال ومضارعها، لأن الأحداث في الرواية تسرد بحسب حصولها من غير مراعاة للحبكة أو لعنصر التشويق في الرواية، فالأمر لا يعدو أن يكون حواراً داخلياً يجسد تجربة الشخصيات مع أنفسها مثال على هذا الأمر الذي حصل بشكل كبير في الرواية: ((سمراء: لقد أشرفت على نهاية الحكاية بالفعل، هاأنذا أرى بقايا الحطام ملطخة على جدران الشوارع، مكتوباً على أضلعها عبارات بذيئة، بجوار أرصفة المدينة المهتزة بالأقدام، ها هو ذا مقعدي الأثير معلق في الميدان(تحت علم الجمهورية) قطتنا تسعى في الشارع، تبحث عن الطريق المؤدي إلى الكوبري الخشبي لتنتحر فوق)) [40]

فلا نجد في الرواية ما هو معروف من تقنيات الزمان التي استعملت في الرواية التي لا تتخذ التجريب منهجاً لها.

ـ المكان:

المكان في رواية (تحريك القلب)، غير واضح الأبعاد فالفصل الأول على سبيل المثال يصف الروائي فيه البيت ثم نجد أنفسنا في فصل آخر في (الردهة) ولاندري أين تقع هذه الردهة، المكان يبدو لنا من خلال عيون الشخصيات التي تنظر إليه، ثم تتكلم مع نفسها، وقليلاً ما تتكلم مع بعضها، ولما لم يكن بين هذه الأسرة روابط أسرية واضحة، أدى هذا إلى أن تتشوش صورة المكان بشكل، غير أننا نتبين الصورة واضحة من خلال عين الساعي الذي يرى حقيقة هذا البيت الذي في شكله الخارجي بيت ولكنه بدأ يتهدم، قال: ((نظر الساعي المتعب إلى البيت وتقدم ناحيته متردداً. وكان الرقم قد سقط منذ فترة. ولم يكن هناك من أجابة وهو ينادي. فذهب وسأل في البيت الآخر. لم تكن الرسالة لأحدهنا ولم يحدث شيء خاطىء يعيد الساعي لينادي على من هناك فقد توصل إلى العنوان الصحيح ولم يكن هذا الا العنوان الخاطىء على الرغم من أن هناك من كان يود أن تصل رسالته، وهناك كان من ينتظرها، خلف الباب وفي الردهة. حيث مضى وقت وهي تحدق إلى الملاط المتساقط. وهي تنتظر أن تنهار الردهة. أنها تترقب الهزات الأولى. وتستعد بالهرب الى الحديقة، وفكرت أن تملأ الحقائب والصناديق بالأشياء التي تحتاجها، حيث تكون على استعداد بالهرب. هناك: ربما ساعدتها على الحياة وقررت أن تقف بالتاريخ عند هذا الحد أن تكف عن تعذيب نفسها بأن تتخلص من البيت. لن تستجيب الى أين إذن سنذهب؟)) [41] هذا المقطع من الرواية يوضح بشكل كبير الأزمة التي كان جبير يحياها في اللحظة التي تخضت قريحته عن هذه الرواية. وعندما سئل في حوار معه عما يعنيه بهذه الرواية قال: ((الرواية تدور أحداثها عن بيت ساعة سقوطه، وهي تعبر عن لحظة كنا نحياها في تلك الفترة حيث يظهر البيت وهو يكاد يسقط، ولا يسقط بعد أن أصابته الشروخ وراح الجميع ينتظرون انهياره، يقع من زاوية، ويبدو سليماً من أخرى)) [42]، و يرى الكاتب أن هذه الرواية قد فتحت بينه وبين قرائه جسراً من التواصل بسبب من الضجة الكبيرة التي أثارتها آنذاك، استطاع جبير بفكره التي استشرف فيه آفاق المستقبل أن يحقق الغرض الذي يصبو إلى تحقيقه الكاتب التجريبي في أنه يبغي أن يرفع وعي القارىء إلى مستواه لا أن ينزل الكاتب الى مستوى القراء، حتى

أن هناك من يكتب بالعامية ارضاء لذوق من لايجيدون قراءة الفصحى، أو فهم اسرار بلاغتها، استطاع جبير من خلال اختيار البيت بطلاً لروايته أن يعبر عن المرحلة الحرجة التي مرت بها الثقافة العربية والمثقف العربي منذ الحرب العالمية الثانية حتى اليوم، فقد تغيرت مراكز القوى في العالم وتغيرت الرؤية الحضارية، وصارت الحروب كلام، ومعلومات، تكونت مرحلة الحداثة في كل شيء، صارت هناك ثورة فكرية عارمة على كل ما هو قديم بالٍ، لهذا يجب على الوعي العربي أن يدرك هذا، فيرتفع الى مستوى التحولات الجسيمة في عصر العولمة، فالحياة العربية صارت عبارة عن كيانات صغيرة معزولة عن بعضها، متجانسة فيما بينها، تنتمي بمجموعها الى العالم الأوسع الأرحب، هذا ما أراد جبير أن يقوله: إن كل فرد من أفراد هذا البيت هو مجتمع عربي يشعر بآلام غيره ويتحرك قلبه لها ولكنه لايفعل شيئاً سوى النظر والتألم لمدة وجيزة ثم المضي قدماً في الحياة ، لقد غابت سلطة الاب، فلا نجد حاكماً ينظم الجميع تحت لوائه، وظهرت بدلا من ذلك الأم الحضرية التي تدرك تماماً الاختلاف بين ابنائها في أفكارهم وتصرفاتهم، لهذا هي تسعى الى أن يرضى الجميع عنها، ولكنها في النهاية لا تصل الا إلى أن تفقدهم جميعاً من الناحية الفكرية، ففي الفصل الأخير من الرواية يجتمع الأبطال جميعاً في اللامكان الذي يضعه جبير بقوله: ((فصل/ف (لقد مضى النهار، وتقادم الليل، وانطفأت أضواء الحجرات، واختفت الأصوات، ثم عاد الضوء الخفيف مرة أخرى، وانفتحت النوافذ، وعادت الأصوات)).)) [43].
فنجد ان الجميع مجتمعون بأجسادهم، لكنهم متفرقون بأفكارهم، فعلي ينظر الى النافذة، وسمراء تنظر الى الحمام، الذي دخله ابوها، وصيام في فراشه يفكر بالقافلة التي عليه ان يلحق بها، وسالي تستمع الى بائع الفول، ووضاح يسمع صوتاً يأتيه لوحده عبر الصحراء هو صوت قرع الطبول، والأم تعيش هي الأخرى في عالمها الخاص: ((الأم: أحد قدمي بصعوبة بحافة السرير النحاس. أخلع عني الأردية، وأخطو ببطء لأفتح النوافذ. أجلس لأطفىء مصباح الكيروسين خلف الباب فلا أقدر على الوقوف. إنني اسمع سعاله آتياً من الداخل)) [44]. ثم يعود الروائي ليكرر ذكر الشخصيات فيذكر وضاح وسالي وصيام وعلي وكل واحد يعيش في ملكوته الخاص غير آبه بما يحصل في البيت أما الأم فتقول: ((الأم: ها هي قطعة من الملاط . هاهي قطعة أخرى. إنها هي إذن تلك التي أحدثت الصوت

في الليل الأخير)) [45]. ويعود لمرة ثالثة يذكر الشخصيات وعدم مبالاتها، ليختم الرواية بقوله: ((الأم: هل هم هناك الآن مرة أخرى؟
الأب: مدي يدك ناحيتي. هات أصابعك في أصابعي. هيا بنا نحجَل ونتمايل في الحديقة)) [46]، هنا يكمن الحل انه باجتماع الأم مع مصدر قوتها، وراجحة عقلها أي (الأب) في تشابك أزلي يؤدي إلى تماسك الأسرة التي هي القوى العربية كلها بعيداً عن الصراع والتمزق، وبعيداً عن العلاقات الاجتماعية المقننة، والعودة إلى الأعراف والتقاليد الاجتماعية الأصلية، وازالة الفواصل، والاتحاد ضمن لحمة اجتماعية واحدة بل إنه يدعوها إلى رقصة تشبه رقص الحيوان مع أثناه فكأنه يدعو إلى العودة إلى بدء الخليقة؛ ليضعها في مسارها الصحيح.

الحدث والحبكة في رواية تحريك القلب:

لانجد في هذه الرواية حدثاً واضحاً أو أحدثاً تتضافر فيما بينها في حبكة مشوقة، وانما الرواية عبارة عن وجهات نظر أبطالها من أمور حياتهم، تقدم من خلال نظرتهم إلى الحياة، ولكننا بعد أن نكمل قراءة الرواية، نجد أحداثها هي عينا الأحداث المجنونة التي يعيشها العالم، ونجد أن بدايتها هي بداية كل عام من حياتنا، نأمل خيراً، ونبحث عن الأفضل لنا ولغيرنا، ولكننا نمضي وتنقضي أيامنا وتنتهي السنوات فلا نفهم كيف مضت، وما الذي حدث.

*لغة الرواية:

من يقرأ (تحرك القلب) يظن أن الروائي قد كتبها بعفوية، مما جعل النص لاينبثق عن رغبة مسبقة، أو قصد في كتابته، وإنما كانت استجابة تلقائية لإحساس نادر ألم به، فكتابته جزء معاش من حياته وخبرته، وليست كداً لعقله أو ذاكرته.

نص رواية (تحريك القلب) نص جريء في انزياحاته، محمل بعدي دلالات جديدة، يبتعد فيه الكاتب عن التناقض والتماهي مع النصوص الأخرى التي سبقته، حتى لايفقده ذلك ثقافته الخاصة؛ لهذا تكونت فيه شبكة معقدة من الدوال، ومن الأمور الأولى التي نلاحظها في لغة الرواية، انتاجها الصور الواضحة القادرة على نقل تفصيلات كثيرة عما يريد الروائي قوله ولكنها في النهاية لايقدم موضوعاً معيناً أو فكرة متماسكة، ولكنها مع ذلك تولد لدى القاريء مشاعر غريبة، وفضولاً كبيراً لاقتحام عالمها المجهول، وهذا أمر عام في الرواية، ولعل نصاً واحداً كافٍ ليكون دليلاً على ذلك: ((من الخارج تدلت قشرة ضخمة من الملاط بعرض مترين تقريباً كان داخلها عش طائر وبعض الفرق المتشابكة. ومن

خلال السياج، في جوار الباب الحديدي مباشرة، كانت الأحجار قد تباعدت في حجم يكفي الكلاب الضالة للدخول، وتناثرت هنا وهناك خارج الحوش، وداخله، قطع من الحجارة والطوب والصلب الكرتونية الممزقة الفارغة.

في الداخل كانت الأشكال قد ارتسمت على الجدران: حيوانات، طيور، وجوه، أرجل، جبال، وديان، بحيرات ومراكب، خيول، ومعارك، طيور، وجوه، حيوانات– أرجل، خيول ومعارك، بحيرات ومراكب، ووديان وسهول وسهول وخيول، وبحيرات ومعارك، ووديان، وحيوانات ومراكب وأمواج وسحب وشموس وأشكال بلا معنى، كل ذلك كان على الجدران، وكان معلقاً على السقف بين السلاسل المدلاة بالفوانيس والثريات. الفوانيس التي كان السماج يغطيها، والثريات القديمة التي يبق منها الا الهياكل والأذرع المفتوحة الأكف))[47]. لقد رسم لنا الروائي صورة أوضح فيها تفصيلات البيت غير أنه لامس المجهول فيها، وارتقى إلى آفاق جديدة، لعل بداية هذه الآفاق إعادة النظر في الجملة، فنراه يصيد مرات ومرات ما يريد قوله، فهو ما ان يصل إلى مرحلة ما يعود فيبدأ مرة أخرى، وهكذا مرة بعد مرة، محاولاً خلق مناخ جديد يدفع بالقاريء دفعاً إلى ان يبحث عن المعنى وراء المعنى، فالكلمة ليست إناء للمعنى، وانما هي النطفة التي يخلق منها الموضوع، الذي سيغدو شيئاً آخر ما كانت عليه هذه الكلمة، فالروائي لايهتم سوى بالكلمة فهو أساس العالم عنده.

واعتمد نص رواية (تحريك القلب) على تجديد ألفاظ اللغة من معانيها، فقد جرد المفردة من دلالتها، وأسقط من الجمل المتراكمة معناها، بسبب من الكم الكبيرغير المترابط من الجمل، فنجد مجموعة من الانزياحات في الجزء الذي يسميه فصل ويعطيه رقماً أو عنواناً هو اسم واحدة من الشخصيات، توجد هذه الانزياحات ضمن جمل نفتقد إلى النظام، ولكننا مع ذلك نشعر بتوازن غريب بينها، أشبه مايكون بلغة يمارسها المبدع قال في (فصل/خ): ((بدت الظلال متناثرة على الجانب الأيمن، وأخذت الشمس تنحسر شيئاً فشيئاً حتى استدارت ومالت، وكانت الشرفات والشبابيك على ما كانت عليه منذ الصباح، لم تزل الأتربة على الأفاريز، وكان هذا ما بقي من المجد المندثر، أما التمساح، على الباب الخارجي، فقد اتسعت فوهة أنفه. وتحطمت بقية أسنانه، وبقرت الطيور أعلاه، وسكنت في العشب الذي يمتليء به جسده، والأصوات هناك ما تزال، في الخارج وقد أخذت القطة تقوم بحركتها المعتادة بين الحجرات، تحدق الى الحائط

تقفز على الكنبة، تداعب الستائر، تبتعد عن السقالات المائلة، تشتم رائحة الملاط المتساقط (حيث كان الجميع في الخارج) لم يكن هناك سوى صوت قطرات الماء في حوض المطبخ المكتظ بآنية الطعام، تك.تك. تك.وكل ذلك كان مشجعا على أن يضيف جوا يمتليء بالرهبة، بترقب الحادث الذي يلوح في الردهة، حتى تهب نسمة تلتطم بشراعة النافذة. تصطك وترتد. وتشخلل المقابض الحديدية، وتتناثر قطع صغيرة من الملاط، وتتسع الشقوق ما بين الأحجار والسقالات، وتتغير الألوان (ذلك اللون الترابي الخفيف) كان دائما هناك شيء ما يتحرك من مكانه))[48]، فقد اتسمت لغة الروائي بالمراوغة المؤدية الى الأبهام، فهذا النص مكون من جمل تامة في تركيبها النحوي، لكنها ناقصة في دلالتها مما يجعل كل جملة تجتلب الى ذهن المتلقي سؤالا ما، فعلى سبيل المثال: قوله: بدت الظلال متناثرة على الجانب الأيمن، يثير فينا السؤال: جانب أي شيء عنى؟
ثم قوله: وأخذت الشمس تنحسر شيئا فشيئا حتى استدارت ومالت، يثير فينا السؤال: على أي شيء مالت؟ ثم قوله: وكانت الشرفات والشبابيك على ما كانت عليه منذ الصباح؟ وهكذا وكلما ازددنا إيغالا في النص تكونت الأسئلة في أذهاننا شيئا فشيئا فنحن نعيش في محاورة داخلية مع هذا النص.

ولعل الصور والتجريد كونا بناء الرواية الاستعاري، الذي جعل هذه الرواية تتدخل مع الشعر، فقد اثقلها الروائي بالصورة الشعرية، واستعان بقدرات الشعر الحر وقصيدة النثر ليدمج من خلالها عالم الواقع وعالم الحلم في عالم جديد هو عالم الخيال المنفتح، وبهذا استطاع جبير ان يكسر نمط الرواية الذي نعرفه، فهو يصدم وعي القاريء منذ اللحظة الأولى التي يبدأ فيها قراءة الرواية، حتى الانتهاء منها؛ لانه يقدم رؤية خاصة ومتفردة، بل إنه بنى الرواية بشكل يجعلها اشبه ما تكون بأجزاء من البيت الذي وصفه فيها، ففيها مدخل خارجي (فـ/ أ)، ثم مجاز يوصل إلى بداية البيت (فصل/ 1) (الجميع)، ثم نجد (فصل/ 2/ أ) – وضاح ، و(فصل/ 2/ ب) – (سالي) و (فصل/ 2/ جـ) - (علي)، و(فصل/ 2/ د) – (سمراء) الذي يشبه الدور الأرضي في البيت. ثم نجد (فصل/ ب/ 2) وعنوانه تكرار المشهد الذي يمثل السلم الموصول للدور الأول الذي يبدأ (فصل/ 3/أ) – (الأم) ثم (فصل/ 3/ ب) – (صيام) ثم (فصل/3 / جـ) – (الأدب)... الخ تتكرر أدوار البيت والسلام المؤدية إليها، ليكون المنظر الأخير هو (فصل/ 24) – الجميع، هو نظرة عامة من السطح إلى هذا المنزل. وخاتمة المطاف في هذا

البحث ان النص التجريبي نص يحاول صاحبه أنْ يولد قارئاً مُشَكَلاً كما يريده هو، وليس كما هو موجود وحاصل، فالكاتب التجريبي، لاينزل إلى مستوى القاريء بشتى السبل كما يفعل غيره عندما يختار الأفكار السهلة، والعبارات المأنوسة، بل إنه احياناً يكتب بالعامية في محاولة لاستمالة القراء إليه؛ ليقرأوا ماكتب، أما الكاتب التجريبي فإنه يتعالى على القاريء، يريد منه ان يصعد إلى مستوى فكره ليلائم ما حصل في العالم من تغيرات مخيفة وسريعة على كل الصُعد، فهو مصلح يرتدي طاقية الإخفاء يحاول أن ينبه الناس إلى التطور الهائل في حركة العالم، ولكن من ذا الذي يستمع إليه؟

يقوم التجريب أساساً على تدمير النص السابق أي الشكل التقليدي للنص الأدبي، فلا يقبل بما هو مألوف ومعروف عند جمهور القراء على اختلاف مشاربهم، فهو نص جديد متجدد يحاول عرض مشكلات الواقع الأدبي، والفكري ويقلب تصوراته القارة؛ ليوجد بديلا لإشاعة مناخ ثقافي يتسم ببعد جمالي لا نجده في الساحة الأدبية.

في رواية (تحرك القلب)، التي اتخذها مجالاً لتطبيق التجيب، أجد أن الروائي قد حاول أن يبين حالة الناس الذين يعيشون في هذا العصر وبالذات في حقبة السبعينيات في حي السيدة زينب عندما ذيّل روايته بقوله (السيدة زينب – فبراير1977– ديسمبر1979)(49)، فلكل واحدة من هذه الشخصيات عالمها الخاص الذي تعيش فيه، لا تحاول ان تتواصل مع غيرها، أو تقترب منها، ففي عصر العولمة والحاسوب الذي نعيش فيه، كوّن كل شخص فنياً عالمه الخاص الذي يرسم أبعاده كيف شاء من غير ان يسمح لأحد أن يدخل فيه معه، لهذا صرنا نفتقد الروابط الأسرية التي كانت سائدة فيما مضى، فالأب له مكانه خاصة مهابة والأم لها مكانة خاصة تتسم بأنها ينبوع الحنان، والأخوة متشابهون في ميولهم الأسرية وخوفهم على وحدة الأسرة، وكيانها أمام الآخرين في المجتمع، أما في الرواية ، فلا رابط بين هذه الأسرة فالأب ليس محور السلطة، والأم ليست نبع الحنان، وكل فرد من السرة يعيش في عزلة تامة عن غيره.

لقد أدرك جبير التغيرات الحضارية التي احاطت به، فنظر إليها في روايته من خلال الجانب التاريخي، والاجتماعي، والنفسي، ومن يقرأ روايته يجد أنه أمتلك موقفاً خاصاً من تراثه القديم، وامتلك كذلك موقفاً خاصاً من هويته، وطبيعة النص الذي ابدعه، كل هذا من خلال الحوار الذي أداره بشكل رائع من

خلال روايته سواء أكان هذا الحوار داخلياً عندما تتحاور الشخصيات مع ذاتها، أو كان خارجياً عندما تتحاور مع الآخرين. فقد مثل الحوار قطيعة بين الشخصيات؛ لانه أراد ان يظهر موقفاً حوارياً سلبياً مبني على وعي رافض لهذه القطيعة، لهذا نجده في آخر الرواية يقدم الحل، في أن يكون هناك حوار ايجابي بين الشخصيات، فعليها أن تتحد، ورمز إلى ذلك بتشابك الاصابع، لا أن تتفرق. لقد آمن جبير تماماً بضرورة خلق نص جديد يجسد حضوره من خلال البحث عن وسائل فنية وجمالية، ولعل من أهم هذه الوسائل السير أمام القارىء ثابتة تتركه في حالة بحث مستمر عن مقصد الروائي مما يكتب، فالقاريء يرى في الروائي انساناً متمرداً بل مهوساً بالتمرد والتجاوز، يحاول دائماً أن يثير قلق القارىء من خلال انزحات عديدة تؤثر فيه، بل حتى أن القارىء قد يؤثر فيها، فيعيد تشكليها في خياله كيف يشاء، لقد اختلف جبير عمن سبقه في نسيج روايته من خلال قدرته على التحكم بذاته المنتجة لانزياحات نصوصه، رافضاً بذلك سلطة أنه سلطة خارجية تشرع له القوانين ومتكتفياً بسلطته هو، فهي التي تشرع قوانين الكتابة، وهي السلطة القاهرة الغالبة على النص وقارئه على حد سواء.

هوامش البحث ومصادره

1- التجريب بحث في مصطلح، كمال عيد، المجلة القطرية للفنون، وزارة التعليم العالي، عد1، سنة 2001: 23.
2- معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، (عرض وتقديم وترجمة)، د. سعيد علوش، دار الكتاب اللبناني – بيروت، سوشبريس، الدار البيضاء، ط 1، 1405 - 1985: 61.
3- ينظر تاريخ الفلسفة الحديثة، يوسف كرم،قدار المعارف، القاهرة – مصر، ط 4، 1966: 175.
4- هكذا تكلم زارداشت، فردريك نيتشه، مكتبة النهضة، بغداد – العراق، بلا . ت : 40 .
5- الخبرة الجمالية، دراسة في فلسفة الجمال الظاهراتية، سعيد توفيق، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت – لبنان، ط 1، 1992: 113.
6- ينظر: الجمال في تفسير الماركسي ،جماعة من الفلاسفة السوفييت، تر: يوسف الحلاق، مراجعة اسماء صالح، وزارة الثقافة والسياحة والارشاد القومي، دمشق – سوريا، 1968: 24 .
7- الفلسفة والأدب، أي. فيليبس. كريفيثنر، تر: ابتسام عباس، مراجعة: د.عبد الأمير الأعسم، دارالشؤون الثقافية العامة، بغداد – العراق، ط1، 1978: 214 .
8- ينظر م . ن: 213 .
9- طرائق الحداثة ضد المتوائمين الجدد، رايموند ويليامز، تر: فاروق عبد القادر، عالم المعرفة، بيروت – لبنان، 1999 : 16.
10- ينظر: مدارات نقدية في اشكالية النقد والحداثة والابداع، فاضل ثامر، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد – العراق، ط 1، 1987: .180
11- ينظر الحداثة وما بعد الحداثة، د. عبد الوهاب المسيري، و د . فتحي التريكي، دار الفكر، دمشق – الجمهورية العربية السورية، ودار الفكر المعاصر، بيروت – لبنان، ط 1، 2003: 85 .
12- دليل الناقد الأدبي (إضاءة لأكثر من خمسين تياراً ومصطلحاً نقدياً معاصراً)، د. ميجان الرويلي، و د. سعد البازعي، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط2، 2000 م: .141
13- فاتحة لنهايات القرن، أدونيس (علي أحمد سعيد)، دار العودة، بيروت – لبنان، 1980: 332.
14- زمن الشعر، أدونيس، دار العودة، بيروت – لبنان، ط 3 ، 1983: .10
15- حوار في الرواية الجديدة، لقاءات مع مجموعة روائيين غربيين: ريمون الاهو، تر د. نزار صبري، مراجعة: الأب فليب هيلابي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد – العراق، 1988 : 26 .
16- نحو رواية جديدة: الآن روب جرييه، تر: مصطفى ابراهيم، تقديم د. لويس عوض، دار المعارف، القاهرة – مصر، بلا. ت: 125.
17- دراسات في الرواية الامريكية المعاصرة: مجموعة من النقاد، تر: عنيد ثنوان رستم، دار المأمون، بغداد – العراق، 1989: .166

18- ينظر : حوار في الرواية الجدية: .22
19- النقد والنظرية النقدية، جيرمي هوثورن، تر: د. عبد الرحمن محمد رضا، مراجعة د. عناد غزوان، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد – العراق ، 1990 : 192 .
20- الصوفيّة والسّوريالّية، أدونيس، دار الساقي، بيروت– لبنان، ط 1، 1992 : 69 .
21- م . ن : 70 .
22- م . ن : 77 .
23- م . ن : 91 .
24- م . ن 125 .
25- بيانات السوريالية ، أندريه بروتون ، تر : صلاح برمدا ، منشورات وزارة الثقافة والارشاد القومي ، مطبعة وزارة الثقافة ، دمشق ، 1978 : 48 .
26- العمى والبصيرة، مقالات في بلاغة النقد المعاصر، بول دي مان، تر: سعيد الغانمي، منشورات المجمع الثقافي، أبوظبي، الامارات العربية المتحدة، ط 1، 1995 : 151 .
27- م . ن: المكان نفسه.
28- في تجربة الكتابة، س . ر . مارتين، تر: تحرير السماوي، دار المدى للثقافة والنشر، دمشق – سورية ، بيروت – لبنان ، بغداد – العراق، 2006 : 39.
29- اللغة الشعرية في الخطاب النقدي العربي – تلازم التراث والمعاصرة، محمد رضا مبارك، مطابع دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد – العراق، ط1، 1993: 211 .
30- م . ن: 212 .
31- اللغة في الأدب الحديث – الحداثة والتجريب، جاكوب كورك، تر: ليون يوسف، وعزيزعمانوئيل، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد – العراق، 1989 : 13.
32- م . ن: 28 .

* عبده جبير: روائي مصري من جيل السبعينيات يعد من أهم كتاب القصّة في العالم العربي لما يملكه من بوصلة أدبية دقيقة يستطيع من خلالها تحديد مسار المجتمع، استطاع – برأي كثير من النقاد – ان يعرض فكراً مختلفاً في تيار الحداثة في مرحلة انتقلت فيها مصر إلى التعددية، التي تعد من أهم مظاهر الحداثة عندما دعمت مدارس الفن التشكيلي الحداثة آنذاك، وقد أسهم جبير في الحداثة، فأعد مجموعة أعمال في القصة، والرواية، منها: - ظل الخيال: التي تحكي قصة لاعب خيال الظل، وهو بدوره يحكي كيف يؤدي وتدور أحداثها عن أسره مصرية في منطقة شعبية، والكاتب (أو أنا المؤلف)، تستنقطه طوال الوقت معاناته في استلام روح الانسان في الوقت الذي يمارس فيه اللعبة.

- (الكتاب): هي رحلة بحث عن كتاب مفقود وهي رواية مكتوبة بصيغة تكتيك الحكايات التقليدية، وان كان الشكل مبتكراً. نابعاًمن تقسيم النص غلى فصول تحت عناوين الاسئلة الخبرية .
- (ثلاثية سبيل الشخص): التي كتبت بشكل تقليدي.
- (تحريك القلب): رواية أثارت ضجة كبيرة في وقت صدورها، ويقول جبير عن هذه الرواية ((هذه الرواية من جهة نظري مشروع كامل فتحت لي آفاقاً واسعة في الكتابة وهي الآن صارت إلى ستة أجزاء، وقد خصصت جزءاً منها للحديث عن ردود الأفعال حولها، وجزءاً عن كيفية

تعامل النقاد والزملاء من الكتاب والمبدعين، وجزءاً كتبت فيه الوقائع التي صاحبت صدورها، ورحت أسرد مادار بيني وبين قرائها.. وأحد الزملاء التقى بي بعد صدور الرواية (تحريك القلب) وضربني، وهذا شكل من أشكال استقبال المبدعين لصدورها)).

ينظر: جريدة الشرق الأوسط، حوار مع عبده جبير/ منشور في العدد 9081 الصادر يوم الخميس 9 أكتوبر 2003. وأعمال الندوة الثقافية المقامة في قصر ثقافة الفيوم تحت عنوان (مناقشة في اعمال الروائي الكبير عبده جبير) في يوم 2008/3/4، وحضرها عدد كبير من المثقفين والنقاد والمهتمين برواية الحداثة منهم: الناقد أمجد الريان، والروائي عادل عبد المسيح.

33- خلاصة الرواية المكتوبة على غلافها الخارجي، وفيها استطاع كاتب هذه الخلاصة ان يشير إلى ما فيها من التجريب من حيث درى أو لم يدر.

34– تحريك القلب، رواية، عبده جبير، طبع دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد– العراق، بلا. ت: 12.

35- م . ن: 34.

36- م . ن: 34 الهامش رقم 3.

37- م . ن: 14.

38- م . ن: 10.

39 – م . ن: 100.

40– م . ن: 85.

41- م . ن: 78.

42- جريدة الشرق الأوسط، الخميس، 9 أكتوبر، العدد 9081.

43- تحريك القلب: 134.

44- م . ن: 135.

45- م . ن: 135.

46- م. ن: 137.

47- م . ن: 64.

48- م . ن: 52.

49- م . ن: 137.