تقنيات التجريب الروائي عند صلاح والي

فتنة الأسر أنموذجاً



د. أيمن تعيلب



© حقوق النشر الإلكتروني محفوظة ل
www.nashiri.net
© حقوق الملكية الفكرية محفوظة للكاتب
نشر إلكترونيا في نوفمبر 2004

أصدر صلاح والي إلي الآن خمس روايات هي علي الترتيب حسب تاريخ صدورها " نقيق الضفدع 1988 ـ ليلة عاشوراء 1992 ـ عائشة الخياطة 1997 ـ كائنات هشة لليل 2000 ـ الرعية 2002" وتبقي روايته " فتنة الأسر " التي بين أيدينا سادسة العقد الروائي الجميل الذي أبدعه هذا الكاتب المميز. ولعل روايته الأخيرة التي بين أيدينا الآن [1] تفصل بينها وبين أعماله السابقة مسافات ليست بالعقيدة علي مستوي الوعي الجمالي والمعرفي معا فالكاتب يحاول أن يجرب شكلا روائيا جديدا يكون قادرا علي احتواء تجربته الفكرية والجمالية إزاء ذاته والعالم المحيط به.

وإذا كان الغالب علي صلاح والي في معظم أعماله الروائية السابقة وكما لحظ الدكتور محمد غنيم "المزج بين التخييل الواقعي (التاريخ) وبين السيرة الغيرية أو الذاتية حيث التركيز علي شخصية رئيسية واحدة أو قصة حياة شخص" [2] فإن الكاتب في روايته الأخيرة سوف يدفع بنا إلي جهد وكفاح شديدين في قراءة روايته كفاء ما بذل فيها من عرق إبداعي مميز يصل به إلي حد الغرابة الجمالية علي ما اعتاده القارئ من ألفة سردية فيما يعالج من روايات معاصرة. ولعل هذه الجدلية الخصيبة بين الغرابة والألفة وإخراج السرد الروائي غير مخرج العادة هو ما حدا بي إلي الإلقاء بنفسي[1] في هذا العالم الروائي الصعب الجميل، القريب البعيد. وبما يخايلني به من غواية المعقول واللامعقول في آن، وربما جرنا الكاتب من الغرابة إلي التغريب بمعني الإلغاز بما يبعدنا قليلا عن همومنا ومشاغلنا الحالية. ولكن دائما يعيننا بعد كدح منا واسماح منه علي فك اللا معقول بالمعقول، وتعرف المعنى الغامض بمجمل الدلالة الكلية لروايته إذ "من خلال العلاقة الجدلية بين الألفة والغرابة يكمن سر التأثير الذي يحدثه الخطاب" [3]

والكاتب يخطو في روايته "فتنة الأسر" نحو الرواية الرمزية الفكرية التأملية ذات الطابع الوجودي

بالمعني الإنساني وليس بالمعني الفلسفي المحدد بأطر فلسفية خاصة. إذ الكاتب يحاول أن يجرب معاناته اللاهثة في شكل جديد خارج الأطر السابقة لرواياته الأربعة الذكر، ولكن سيظل شيطان الشعر متلبسا فيه في كل الأحوال، ولكن تلبس الشاعر بالروائي في هذه الرواية سيكون له نكهة جمالية مغايرة عن رواياته السابقة

---

[2] د. محمد عبد الحليم غنيم ــ شعرية السرد الروائي: قراءة في روايات صلاح والي ــ ضمن (قضايا الإبداع والرؤي المعاصرة) مؤتمر الشرقية الأدبي ــ 2002 ــ صفحة 105

[3] عبد الفتاح كليطو: الأدب والغرابة ــ دار الطليقة ــ 1982، صفحة 60

وما أو مأ إليه بعض النقاد من أن الشاعر سيبقي مختفيا في ثوب الروائي [1] ذلك أن النص الأدبي ـ الشعري
والروائي ـ يهدف أن يغير عبر بنائه الجمالي والفكري من طبيعة التعامل مع اللغة ومن هذا المنطلق يمكننا القول مع باختين بأن "الخطاب الروائي خطاب شعري لكنه لا يندرج عمليا ضمن التصور الراهن للخطاب الشعري"[2] وبصرف النظر عن الخطاب الروائي فأي خطاب أدبي لا يمكن أن يتحقق من أدبيته ما لم يكن صاحبه قادرا علي كتابة هذا "النوع من الكتابات التي تمثل عنفا منظما ضد لغة الخطاب العادي. فالأدب يغير اللغة العادية ويكثفها، ويخرج خروجا منهجيا علي لغة الخطاب اليومي" [3] ذلك أن علاقة المتخيل الجمالي بالواقع ـ سواء كان شعرا، رواية، قصة قصيرة، أيا كان الشكل ـ هي علاقة عدول وانزياح بالمعني الفكري الفلسفي والمعني الجمالي معا. فكل عدول علي مستوي الرؤية الفكرية والمعاناة الشعورية والوجودية يحاذيه عدول عن المستوي الإخباري العادي للفة والدخول إلي تخوم المغيرة والمغامرة أي الدخول إلي عالم الشعرية والأدبية والروائية المعاصر لم يعد معنيا بوصف الواقع أو تسجيله أو عكسه عكسا مرا ويا بقدر ما يعنيه الكشف عن العلاقات التي تحكم الذات بالواقع وبالعالم إذا ستعير الشعرية في رواية صلاح والي الجديدة إلي معني جديد مختلف عما لحظه نقاده السابقون [4] بمعني أنها ستكون ملمحا روائيا تجريبيا جديدا في روايته وسيكمن هذا الملمح علي وجه التحديد ـ وكما سنبين في قابل هذه الدراسة ـ في مراودة أصناع شعورية ونفسية ووجودية جديدة تركز علي الكشف عما هو جوهري وإنساني وخالد في المعاناة الإنسانية ومن هنا سيعبر الخروج علي معهود البلاغة السردية في كافة مكوناتها الروائية من شخصيات وأحداث ومواقف وأمان ومكان وحبكة هو نوع من الانزياح عن أوجه الاتصال الإنساني المعهود والشائع ومحاولة الاتصال بالحقيقة الحدسية الجمالية، ومن هنا كان الحكي العرفاني الصوفي واللغة السردية الرمزية من المكونات الأساسية للبنية الروائية في الرواية.[2]
وهذا يؤكد كما قلنا في بداية البحث أن الرواية "تنمو باتجاه الرواية الفكرية الرمزية ذات المنحي الوجودي ـ ولا نقصد بالوجودية هنا المعني الأيديولوجي الفلسفي للكلمة ولكن المعني الإنساني الباحث عن هويته وذاتيته وسط عالم يموج بالزيف وخلع الإنسان من أصالته فالوجودية هنا كما يقول فينسنت مونتاي بصدد دراسته عن تأثر الروائيين العرب المعاصرين بالوجودية: "تعنى القوة التي تفضي بالكاتب إلي الإلتزام بقضايا المجتمع والسياسة كما تفضي به إلي اليأس والعدمية، أو تؤدي إلي التمرد" [1] وبهذا المعني تصبح الوجودية سمة إنسانية حيث تكون أسلوبا في التفكير ومنحي في الرؤية

[1] محمد عبد الحليم غنيم ــ شعرية السرد الروائي، قراءة في روايات صلاح والي، صفحة 105

قبل أن تكون مذهبا أو فلسفة والحقيقة إن ادب الفكرة قد كان منذ درج الإنسان الأولي علي موارج المعاناة والممارسة الحياتية، إلا انه صار ملمحا رئيسيا من ملامح القرن العشرين كما يقول جون كروكشانك " لقد أسفرت الكتابات التي كان لها التأثير الأقوى خلال العشرين عاما الماضية أو نحوها ـ عن أدب يطغي عليه طابع فلسفي، وهذا مردوده إلي سبب ذي شقين: ففي المقام الأول كان هناك الكتاب الوجوديون، وكان هنالك طائفة من الكتاب الأفراد من أمثال البيركامية أولئك الذين يؤكدون الطبيعة الفردية أو العينة لكل ما يرونه تنظيرا فلسفيا مجردا وهم كتاب يتجنبون التعميمات اللازمانية ويفتشون عن الصدق في التجربة الآنية "الإنسانية" [2] ورواية الفكرة بدأت تنفس نسماتها الأولي لدي صلاح والي في رواية "الرعية)) كما لحظ ذلك بحق محمد غنيم "ففي الرعية يحاول صلاح والي أن يقتحم ... رواية الفكرة والرواية السياسية إذا جاز التعبير بيد أن محاولته تعود القهقرى إلي عالمه القديم مرة أخري" [2] ولكن الكاتب فيما أدي سيستطيع السيطرة علي أدواته الروائية بصورة أكثر نضجا في رواية الفكرة من خلال روايته الأخيرة "فتنة الأسر" والفكرة المركزية أو الحالة الفكرية والشعورية المسيطرة علي الكاتب في روايته هي فكرة الأسر وفتنته الطاغية علي كافة المستويات السياسية والاجتماعية والثقافية والحضارية ويكمن نجاح الكاتب في تجسيد هذه الفكرة المركزية عبر مكونات السرد القصصى لديه من شخصيات وأفعال وحوادث وزمان ومكان وحبكة، ـ يكمن نجاحه السردي عبر قدرته في تجسيد ذلك عبر مستويين من الإنجاز الجمالي والفكري ويكمن المستوي الأول في إطار الواقع الاجتماعي السياسي الخاص به، ويكمن المستوي الثاني في إطار الواقع الإنساني العام، فالكاتب بقدر ما يحدق في واقعه السياسي الاجتماعي يقدر ما يحلق في الأفق الإنساني بشكل عام، وقد استطاع الكاتب ـ فيما أتري ـ إنجاز ذلك من خلال تقنيات سردية تجريبية استطاع السيطرة عليها أحيانا وتفلتت من بين يديه في بعض الأحيان ولعل عنوان الرواية كعتبة أولي للولوج إلي عالم البناء الروائي يوضح لنا مدي تخلل هذه الفتنة جميع أنسجة البناء الروائي حتى لتعتبر محنة الأسر كالشبكة العنكبوتية اللاصقة التي تغرز خيوطها المعقدة في جميع مكونات البناء السردي من حدث وشخصية وزمان ومكان، ولعل التفكيك الجمالي لبنية العنوان يؤكد ذلك إذ جاء تركيبا إضافيا مكون من مضاف (فتنة) ومضاف إلية (الأسر) وهما معا يكونان

محتوي الشكل الروائي كله ومن هنا كان العنوان هو القطرة التي لخصت واختزلت بصورة استعارية جميع صفات المحيط الروائي في الرواية ولعل مجئ "فتنة" نكرة مضافة إلي "الأسر" المعرف بالألف واللام يشير إلي هذا التفشي الطاغي للفتنة في عدة

اتجاهات سياسية واجتماعية وحضارية وتظل جميع هذه الفتن مشدودة بأمراس شداد إلي حبروت الأسر وما سيحدثه من أزمات عديدة علي كافة البناءات السردية في الرواية.
ومن أجل انجاز ذلك في هذا البحث سوف أعالج التقنيات التجريبية الأتية من خلال البناء السردي للرواية:

1. التجريبي في الحدث
2. التجريبي في الشخصية
3. التجريبي في اللغة

وقبل أن نعالج هذه التقنيات التجريبية لدي الكاتب لنري هل كان الكاتب بحاجة حقيقية حتمية لممارسة هذا الشكل الجمالي التجريبي لبناء فكرته المركزية. فأود أن نشير بصورة عامة إلي أن رواية (فتنة الأسر) تنتمي في بنائها السردي ومحتواها الفكري إلي جنس الرواية الجديدة. التي طورت كثيرا من طرائق السرد الروائي بصورة أكثر تعقيدا عن تقاليد الرواية التقليدية وثمة أعلام روائية عالمية استطاعت أن ترسي تقاليد سردية جديدة نمت في إطار الجدل الجمالي المثمر مع التقاليد الروائية التقليدية "فلقد استطاع الكاتب الأمريكي هنري جيمس Henry James إنجاز الأعمال الأساسية الأولي المتجهة نحو البحث المباشر عن عالم الوعي، وإلي التقديم لمنظور الرؤية باعتباره العنصر المحدد لبنية الرواية ففي روايتيه "السفراء" The Ambassadors 1903، و "الإناء الذهبي" The Golden Bound (1914) أمثلة علي كيفية إفقار الحدث لحساب التصوير التفصيلي لردود الافعال الروحية. لقد كان زعماء هذه "الثورة الأدبية" التي تواصلت حتى النهاية هم، مارسيل بروست وجيمس جويس وكافكا .. ويتمثل اكتشاف بروست الأساس في "الذكري" (أي الذاكرة أو التذكر والاستدعاء) متحالفا في ذلك مع الفلسفة اللاعقلانية Iroac Ional Izmus للعصر باعتبارها (الذكري) الاكتشاف المستقبل ـ عن أي نوع من المعني والمنطق ـ للمشاعر والحالات الروحية وباعتبارها كذلك الحقيقة الأكثر مصداقية [1] ثم تحقق الرواية الجديدة نقلة موضوعية في تقاليدها السردية بعد "بروست" الذي جعل الحدث هو التذكر نفسه، علي يد جيمس جويس الذي جعل مركز الثقل السردي هو الانتقال من الموضوعي إلي الذاتي. ولا يخفي علينا اكتشافات علم النفس بكافة فروعه وتغيير مفهوم الزمن في العلم المعاصر وتأثيرهما علي هذه التحولات الفكرية والجمالية [2] فقد استطاع جويس في عمله "ناس من دبلن" جعل المونولوج الداخلي المستدعي للمشاعر والأفكار غير المرتبة هو الذي يحدثنا عن عالم الوعي لدي الشخصيات وعن صورة المكان الروائي وليس مجرد المكان الخارجي.
لقد أرست الرواية الجديدة تقاليد سردية جديدة تتطابق ووعي الإنسان المعاصر وجوهر معاناته المعقدة فظهرت صورة البطل المسحوق أو اللا بطل وشاع الإحساس بعدم

اليقين سواء الوجودي أو الحياتي والإحساس بأن ثمة ماردا جبارا يسكن خرافي العالم المحيط بنا يناوئ الإنسان ويسحق ويحول دون تحقيق لذاته. ولقد كان كاتبنا صلاح والي علي وعي بهذه التصورات الفلسفية قبل كتابته روايته "فتنة الأسر" إذ أن الراوي نفسه يعالج فكرة التنظير الروائي في روايته إذ يقول علي لسان محاوره المجهول والذي يرمز به إلي المؤسسة التي تسحق وتطارده "هل تعرف من أنت؟ إذا كنت قد جئت إلي هنا بخمس شخصيات إلي الآن لا اعرف من أنت فيهم ؟ فما جدوي وجودك" [1]

وبصدد فكرة انسحاق الفرد وتصوير اللابطل يقول الراوي علي لسان محاورة أيها ما بحقيقة ما

يحدث: "تريد أن تكون أنت العارف بكل شيء والقادر والمهيمن والذي تسبق الحوادث وتعرف ما سيحدث لسنوات قادمة / أنت بذلك تفسد الرواية / فلم يعد المؤلف هو ذلك القادر المهيمن صاحب الأحكام الكلية الجازمة" [2] ثم يرد عليه المؤلف ـ الراوي نفسه: " أنا لست المؤلف" [3]

إن هموم الراوي سواء علي لسان شخوصه أو علي لسانه كسارد أو علي لسانه مضمنا في الأحداث والمواقف تعكس وعيا تنظيريا فائقا سواء علي المستوي التنظيري الروائي أو علي مستوي نظرية العلم، لقد تحولت الرواية في بعض مقاطع منها إلي أبحاث في نظرية الجنس الروائي أي ما يسمي بتعرية ميكا نيزمات السرد [4]، وإلي مناقشات في نظرية العلم نفسه وهذا من ملامح التجريب الروائي في السرديات الجديدة ونظرا لأن رواية "فتنة الأسر" تنتمي لنمط الرواية الجديدة فهو يوظف تقنية تيار الوعي في بناء الأحداث والشخوص والزمان والمكان ولغة السرد والفضاء السردي إلي أخر مكونات النص الروائي في الرواية. ومن هذا المنطلق الفني لدي الكاتب في بناء روايته وجدناه قد تحرر من منطقية الأحداث وخطية الزمن وتقليدية البناء الفني للشخصية أو البناء التقليدي للحبكة. فالرواية لا تحتوي علي حدث هام بالمعني التقليدي كما أنها ليست بها مغامرة بالمعني المتداول في السرد الروائي، أو الحبكة بالمفهوم التقليدي فهي غائبة تماما في الرواية وليس هناك برنامج سردي وبرنامج سردي مضاد بمعني الصراع التقليدي . ولكن الحدث والوحيد مع تجوز إطلاق مفهوم الحدث هنا و لكن ليس بالمعني التقليدي يكمن في إيراد التفاصيل الدقيقة والكثيفة لحالات الشعور والتذكر ومستويات الحلم ورصفها فيما بينها بصورة منسجمة لتقوم كالمعادل الموضوعي للسرد الغائب. ويجب هنا الا تتصور أن مفهوم " اللاحدث" الذي يعتمد عليه الكاتب يعني نفي صفة الحدث بصورة قطعية عن نصه السردي وإلا لما قام البناء الروائي أصلا وأصابه التناثر والانفراط. ولكن نقصد من "اللاحدث" نفي الصفة التقليدية للحدث المسرود. وتجريب تقنية حداثية مغايرة ذلك "أنه يخطئ من يدعي بأنه لا شئ يحدث في

الرواية الجديدة ، فكما أنه من الضروري ألا تنتهي إلي فكرة اختفاء الإنسان من الرواية الحديثة بحجة أن البطل التقليدي قد اختفي، لا يجب أيضا أن نخلط بين البحث عن بناءات جديدة للرواية، والمحاولات الساذجة لمحو الحدث والعاطفة والمغامرة" [1]

وحل محله شكل سردي ساكن في سطحه الخارجي غير أنه متحرك نشط ودال من دواخله العميقة وهذا الشكل السردي الجديد

لقد اختفي البطل هنا بالمعني التقليدي الذي يتسلسل فيه من بداية متصاعدا ناميا تجاه الذروة هو الموازي السردي الجمالي لفكرة اللابطل، فالكاتب معني بخلق تفاصيل "معينة تضيق الوصف إلي كثافة ذهنية وكان القصة عملية عقلنة للنظر، يتسربل خيوطها فيض الشعور الإنساني الذي يعول عليه القاص كثيرا في محاورة كائناته" [2]

وإذا بدأنا بالفصل الأول من الرواية رأينا الراوي السارد يصور المقتطف السردي من خلال الفعل الماضي (كان) الذي يخبر عن (هو) الآخر الذي يوهم بحقيقة ما حدث وكان ما حدث لم يكن حادثا من الراوي نفسه، ولعل ظهور الراوي بأشكال وصيغ متعددة داخل النص الروائي من أهم تقنيات القصة التجريبية ذلك أن تعدد صيغ حضور الرواى تعادل المستويات الشعورية المعقودة لدي الشخص الواحد للراوي، مما ينم عن تعقيد الشخصية وفي ذلك يقول يوسف الشاروني:"استخدام الضمائر الثلاثة: الغائب والمخاطب والمتكلم مجرد زوايا مختلفة لرؤية الشخصية في تعقيدها" [3]

هذه التقنية التجريبية في توظيف الضمائر لدي الراوي ستكون معنية بوصف الحالة القصصية بصورة دقيقه أكثر مما يعنيها نقل الأحداث ـ الشخصيات والزمان والمكان من الخارج فقط، يقول السارد يصور الحدث: "كان يقف علي باب الكون يمسك في يده زهرة جميلة بساق طويل لها تويج كبير كثير الألوان ولها رائحة مستقبلية، وكان ينظر إلي البعيد ويبتسم لشيء ما ، بينما تدوي خلفه طبول الآخرة علي بوابات جهنم بدوي مدبب يدخل في عمق كل شيء باختراق عظيم مؤلم ، بينما الفراغ الذي ينظر إليه يموج بدخان كثيف يتشكل عوالم وهو ينتظر ما يلائمه ليهديه زهرته، كنت أظن ذلك ولكن كان غير ذلك ربما وربما أيضا كان كذلك" [1]

ومن خلال وصف الحدث بالفعل الماضي يكون الحدث مستجلبا من خارج الفضاء النصي للرواية وهو ما يؤكد خلوها من الحدث ، بل كان الحدث هو وصف نواتج ما حدث من خلال اللوحة التصويرية السردية السابقة، إن الكاتب ـ الراوي لا يفعل شيئا ولا يفسر ولا يحلل أنه غائب تماما ولكن حاضر من خلال قدرته علي الوصف والترتيب والتنظيم وتتبع التفاصيل الدقيقة التي نستطيع من خلال قراءة رموزها التحتية تتبع الحدث رويدا، رويدا حتى يتخلق وترتسم ملامحه ويستوي قواما سرديا رمزيا، ولعل الراوي قد استهلك الفصول الأربعة الأولي من روايته في تخليق هذا الحدث حتى بدأت الرواية

تبين عن ملامحها من خلال تقنيته المونولوج ففي " رواية تيار الوعي نري المونولوج يقدم حاله الإنسان قبل أن يصل إلي النتائج العقلية المنطقية المنظمة، فرواية تيار الوعي تنتقل إلي عالم غير مرئي وتقع الأحداث في عقل الشخصية المحورية، انطلاقا من أن الشعور هو المحرك الرئيسي للإنسان " [2]

ومن خلال وضع المشاهد الروائية المتعددة بعضها حذاء بعض، وبعضها يتوالد عن بعض يبدأ معني الحدث في الإبانة عن ذاته ولعل المشهد السابق الذي أوردناه قد أبان عن طبيعة حدث يعلو علي الزمان والمكان معقول ولا معقول، شعوري ولا شعوري يتضح هذا في قول الراوي "كنت أظن ذلك، لكن غير ذلك، ربما أيضا كان كذلك" ثم ينتقل الكاتب إلي رصد هذه المشاهد الروائية المتعددة لخلق الحدث وبدايات ظهور اللابطل: "كان في ملابسه الكاملة ربما خارجا إلي سهرة ما، وكان العرق يتصبب من سرواله علي الارض، ربما كان دهنه يسيل، ... كان ينظر في البعيد ربما لا ينظر إلي شيء ، ولكنك لا تستطيع أن تتجاهله لأسباب كثيرة منها أنه وحيد وحدة مطلقة وثابت ويغمره الأمل... ولديه ثقة عالية ربما، او يأس قاتل ربما... وهو يشبه كل آدمي في تكوينه ولكن غريب... وربما كان جميلا، لكنه مختلف، وغير معني بالآخرين لأنه ببساطة مكتفي بذاته" [3] والمتأمل في المشهد الروائي السابق من خلال سرد الراوي عما حدث بضمير الماضي وتتبع نواتج الحدث من خلال ضمير "هو" يلحظ إفادة الراوي من توظيف ضمير الآخر(هو) في التعبير عما حدث وذلك ليوهم بحقيقة الفصل الروائي وأنه لا يروي شيئا يمكن أن يحدث بل حدث بالفعل كما يلحظ أيضا صفات جوهرية لحقيقته الحدث حيث نراها اقرب إلي أمشاج فكرية وشعورية منه إلي كيان جسدي مألوف بين ما يحدث في واقع الحياة فالشخصية التي يروي عنها الراوي تتسم بهذه الصفات

ربما كان ينظر إلي البعيد

ولا ينظر إلي شيء

ربما لديه ثقة عالية

أو يأس قاتل

هو يشبه كل أمي

هو غريب

هو مكتف بذاته

إذن من خلال هذه الأوصاف للشخصية التي قامت بالحدث يتضح لنا جوهر الحدث والشخصية معا إذ هما من الواقع وفوق الواقع من طين الأرض ونور السماء من المعقول واللامعقول، ولعل مجيء الكاتب بحرف الربط ـ ربما ـ كثيرا الدالة علي الوقوع في منطقة الما بين وعدم الحسم وعدم الإطلاقية ـ كل ذلك يؤكد مرددا بين ما الارتداد إلي

الوراء وبين الاستباق للمستقبل في تعبيره عن البطل والحدث "ربما كان ينتظر رسائل من الماضي أو من المستقبل، بالتأكيد لا يراني، ولكن علي الأقل
يسمع ويحس ربما يوقع خطواتي أو تنفسي [1] ويظل الراوي مستطردا في وصف تفاصيل ما حدث عبر لوحات تصويرية سردية متجاورة تتناثر في عالم الوعي وتتكامل عند النظر والتحقيق في عالم اللاوعي، ذلك أن التعبير المرهف الخفي عن العالم العميق لهذه الشخصية كان يتطلب من الراوي هذه التقنيات، بل لهذا الأسلوب ما يبرره معرفيا وجماليا :" فالفنان ينطلق من التعارض بين الأضواء كي يصل إلي إعادة امتصاصه وتأليفه" [2]
ولعل هذا الجمع بين ما تناثر وتضاد لتحتويه الوحدة المنسجمة في تكون الشخصية ـ لعل ذلك يجعل الكاتب الراوي قادرا علي صنع شخصية غير تقليدية بل شخصية تجريبية فهذا البطل الذي يجمع بين الصفة الآدمية والصفة العلوية وبين الزمن الماضي والمستقبل، يوجد في كل اتجاه، ولا يوجد في أي اتجاه هذا البطل سيكون حدثا يحمل نفس سماته السابقة، وهذا قد ساعد الكاتب الراوي علي أن يمد من أفق عالمه الروائي اقصد منظور الرؤية الروائية لديه والتي ستنداح في فضاءات رحيبة تتحمل الفلسفي والإنساني، المحدود واللا محدود، العقلي، واللاعقلي معا، يقول الكاتب في وصف الحدث علي لسان البطل:" تخيلت أنني سمعت شيئا ولكنه كان كمن يفكر بصوت عال، كانت صفحات رأسه مفرودة أمام الأكوان تعرض كشاشات العرض محتويات من أفلام كبيرة، رأيته فيها وهو موظف في الضرائب..." [1] ويظل الكاتب الراوي يحكي الحدث في أجواء أثيرية تنساب تحت تيار الشعور واللاشعور ليقربنا من طبيعة البناء الروائي للحدث وطبيعة الرؤية المركزية التي ستتخلق في عمله الروائي منذ توصيف الأحداث بهذه الصورة الروائية التي ألمحنا إليها وعلينا أن نعي منذ الفصل الأول في الرواية فصاعدا حتى نهايتها أن الكاتب الراوي سيوظف تقنيات رمزية متعددة ليرينا الحدث والشخصية من منظورات متعددة ، مثل تقنية الحلم والمرض والكوابيس ـ والهذيان، ولعل إيراد الكاتب الراوي هذه العبارة علي لسان البطل في الفصل الأول من الرواية :"الحمد لله الذي خلق العبقري وألهمه اختراع المورفيين والبنج" [2] بل وتكرارها مرتين في الفصل نفسه ـ لعل ذلك ما يوحي لنا ببداية تخدير الوعي وانقسامه وظهور مستويات عديدة من الشخصيات الروائية الخارجية والتي عبر عنها الراوي الكاتب بضمير الغائب (هو ـ هم) في حين كانت جميع هذه الشخصيات ممثلة لشخصية هو ومعبرة عن أزمنة المعقدة المتشعبة والتي أودت به إلي أسوار الجنون ودخوله المستشفي فيما بعد وبداية دخوله في جو كابوسي سريالي وستتم إدارة الأحداث والمواقف وتوصيف الأزمنة والأمكنة وتتالي الرؤى من خلال هذا الجو الكابوسي الجنوني السريالي، وبداية يجب أن

نكون علي وعي منذ الآن وقبل الخوض في عرض المكونات الروائية وكيفية تجسيدها للرؤية المركزية لدي الكاتب فإن:" الكتابة السريالية تختلف عن الكتابة الفنية المألوفة في أنها لا تخضع لسيادة الأحكام العقلية أو النفسية أو الجمالية البحتة، ولا تخضع لرقابة العقل الخارجية الغريبة عن احوار النفس اللاشعورية وهي تختلف عن الهذيان الصراح في أن الوعي يهديهما من داخل مناطق ما تحت الشعور، وأنه يضئ تلك الأعماق التي تنبعث منها رسالة اللاوعي، وأنه يركز هذا الأسلوب الجديد من أساليب الذهني النفسي في وحدة فوقيه تمزج فيها الحلم بالتيقظ ويقوى فيها الشعور مضمونات اللاشعور "(3) ولعل الطريف لدى الكاتب أننا نراه على لسان الراوي يشير إلى حقيقة هذه التقنيات السريالية من خلال رصده لحالة البطل التى هى جزء من الواقع و فوق الواقع ، و صورة من العقل غير الشائع و المقارب لحافة الجنون ، نراه يتساءل:

" هل أنا مريض "[1] عندما رأيت البطل بهذه الصورة وعندما رصدت أحداثه بهذا المنظور ، وعلى قدر ما يوهم الكاتب الراوي من خلال تنقله من الحكي عن هو ـ البطل إلى "الأنا" الراوي بصفة مشاهدا ـ على قدر ما يوهم ـ بحقيقة ما حدث ومحاولة مشاركة القارئ للرواية معه علي محاولة فهم ما حدث، علي قدر ما يدخل الكاتب بروايته تخوم الرواية التنظيرية التي هي كتابة علي طرق الكتابة نفسها، بل ومساءلة نظرية المعرفة نفسها يقول الراوي بخصوص ذلك علي ضميره "هل أنا مريض؟ يعني لا (عبد اللّه عسكر) ولا (لا كان) ولا (الحاج محمد عبد الحميد فرويد) ولا (صفوان) ولا أي مخلوق في العالم قال كلمة في هذا الاتجاه ـ حتى تصير لكلماته المدونة دلالة معرفية تتعانق مع هذه الحالة وتفسرها أو حتى تدمرها، قلت في نفس صبرك علي يا علم النفس"[2] ويظل هذا القلق المعرفي محاصرا للراوي حتى الفصل الثاني من الرواية فنراه يحاور دكتور قائلا: "هل بالضرورة يا دكتور أن يكون كل من يشتكي من حالة مرضية أو عرضية أن يكون مريضا؟ أليس هناك افتراض ولو واحد في المليون أن يكون كاذبا؟ لماذا هذه الثقة التي تشبه ثقة الجراحين وأن القلب عليه ألا يغير أحواله، ثم يرد عليه إذا كان المريض كاذبا فعلي نفسه، ويمكن تدارك ذلك بسهولة من مقارنة أقواله جلسة بعد أخري،

أما موضوع الجراحات فهذا ما استقر عليه الطب من آلاف الحالات، والحالات المخالفة تم رصدها فلماذا لا تكون هناك ثقة ؟ وهل سنجعل كل حالة حقلا تجريبيا ؟

فيرد الراوي قائلا:

هل تفعلون غير هذا ؟

ثم يتركه الدكتور بعدما يتبين له أن الراوي من طينة فكرية وفلسفيه مختلفة عنه تماما فيقول له:

أنت تحتاج أن تشغل الآخرين معك [3]

هذه التقنية السردية عن المرض والجنون، والتي بدأ الكاتب في توظيفها في روايته من خلال هذه المناقشة التنظيرية عن المرض والجنون والوعي ـ هذه التقنية ستمثل البداية الفنية في دخول الشخصية الروائية عالمها السريالي التعبيري من جهة، كما ستمثل مستوي الوعي المثقف المتسائل لدي البطل علي طوال روايته، وذلك من خلال التحامه بالجو الثقافي والسياسي والحضاري المحيط به، فهو بطل ينتمي إلي رتبة المثقفين أصحاب الرؤى الخاصة للعالم، ولعل المساءلة التنظيرية هنا لهؤلاء العلماء المميزين في علم النفس بكافة توجهاته تفتح الباب واسعا في هذه الرواية لمساءلة العلاقة المأزومة بين النظرية والتطبيق في نظرية المعرفة المعاصرة سواء كانت هذه النظرية علي المستوي العلمي التطبيقي [1] أو علي المستوي العلمي الإنساني ـ أي العلوم الإنسانية [2]، فقد قرأنا الكثير من الجهود العلمية الإنسانية المعاصرة بصدد التطويرات النوعية الحاسمة لنظرية العلم في شتي فروع المعرفة وثمة كتب رائدة تناولت هذه الأزمة العلمية في شتي التخصصات لعل أهمها خطورة فيما نري كتب الفيلسوف الأمريكي المعاصر " فيرا أبند " الذي حاول أن يدخل الجانب الاجتماعي والإنساني معيارا أصيلا في الحكم علي علمية العلم وموضوعية المعرفة حتى في اشد العلوم التطبيقية أو حتى الرياضيات البحتة [3]، إن الراوي عندما يفتح هذا الباب في حواره علي لسانه بينه وبين الدكتور هو في الحقيقة كان يؤسس تصورا فكريا فلسفيا لما يسمي أدب النظرية ، وأدب الواقع، أدب الاصطلاح وأدب الجسارة، أدب الإحاطة والشمول وأدب الاختزال والثبات ومن ثمة فهو يطرح رؤية فكرية أكثر تطورا ورحابة وبالتالي أكثر حرية وموضوعية في تناول زاوية الرؤية إلي العالم وهو الأمر الذي سينعكس علي طوال الرواية علي المستوي الجمالي البنائى التجريبي والمستوي الفكري الرؤيوي، وهي حيلة روائية طريفة كل الطرافة يرسلها الراوي في بداية روايته ليخلقها علي طوال البناء الروائي ولنا أن نعلم أن الروائي عندما ساءل "لا كان ـ صفوان" كان يساءل مفكرين كبيرين كان رائدين على مستوي العالم في تناول العلاقة بين النظرية والتطبيق أما إشارته الساخرة إلي فرويد بتغير اسمه إلي "الحاج محمد عبد الحميد فرويد" فلعلها إشارة إلي قراءات فرويد العديدة في التراث العربي الإسلامي عن الإسلام وكيفية عملها، ولقد أشار الراوي في إشارة ذكية من خلال محاججته لهؤلاء الأعلام إلي أن النظرية دائما هي وثوقية ثابتة مختزلة للواقع ومن ثمة فهم يتكلمون عن المرض فقط، بينما الراوي

من خلال مساءلتهم وعدم استنامته التامة لنظرياتهم ـ يحاول أن ينحاز للصحة وليس المرض أو للواقع الذي هو أكبر من النظرية ـ ولعل الرجوع إلي أستاذ كبير في علم النفس مثل يحي الرخاوي يعاضد من أزر رؤية الراوي إذ يقول في تعريف العلم، إن العلم هو "فعل العلم وليس مجرد النظر العلمي فيقول" حقل العلم هو فعل إنساني كلي يتميز أساسا بفاعلية نوع من التفكير يتصف بالتسلسل المنظم من الملاحظة إلي الغرض إلي التحقق إلي المراجعة إلي التكذيب إلي فرص التوسيع إلي. إعادة صياغة الفرض (الفروض) وهكذا باستمرار، وكثيرا ما يسمي فعل العلم باسم" التفكير العلمي" وقد قصدت استعمال كلمة " فعل" هنا قصدا، حتى أنفي أنها عملية تنظيرية معقلنة فقط" [4]

إذن الحدث هنا يحفر فيما تحت تيار الشعور وهو مجموعة تفاصيل دقيقة متعددة من الشعور والأفكار والتصورات والرموز بما يؤكد سمة اللاحدث في الرواية التي تقدم لنا كما سبق أن شاهدنا المحتوي الذهني للشخصية الروائية ومن الآن فصاعدا عبر مكونات الرواية كلها سينساب هذا التيار النفسي الذهني في أعماق الشخصيات والمكان والزمان والأحداث، ودائما سوف يرمز الراوي للبطل صاحب الوردة الحمراء فتجد مستويات وعيه هو بل الكاتب الراوي يصرح أن وعي صاحب الوردة الحمراء والكتاب الجلدي المألوف "يخدمنا باعتباره "شاشة" تعرض عليها المادة في هذه الروايات [1] " كما يقول روبرت همفري بخصوص روايات تيار الوعي.

1. اللاحدث والجو الكابوسي:

ينتقل الكاتب الراوي في الفصل الثالث من الرواية إلي المستشفي، وهو مكان خاص سوف ينقله الراوي من حدوده الجغرافية الخارجية ليكون امتلاء رمزيا لحدود المكان النفسي الكابوسي الذي يتيح للأحداث التفصيلية أن تتري ذرافات ووحدانا عبر جو كابوسي مفزع ومنذ اللحظة الأولي يفصح الراوي عن هذه، المفارقة بين الخارج المستشفي "ذلك المبني الذي هو الهدوء" [1] وبين الداخل النفسي للراوي السارد المشارك " كان داخلي يغلي من معرفة قديمة لأساليب إخضاع المريض بالعنف"[2] ومن خلال تسلط الخارج (المستشفي) القادر علي الربط والتقليل والتفسير وكل ما هو عقلاني غليظ ينكمش صوت الداخل لدي الراوي الذي يصير "خرقة مبلولة مفروشة أمام هذا السطو الداخلي وما تلبث أن تنفجر المذاكرة لدي الكاتب الراوي وتبدأ التداعيات الحرة والمنولوج الداخلي بنوعين المباشر وغير المباشر في تصوير الحدث الكابوس. ومن المعروف ان التعبير الكابوس اتجاه أدبي نشأ بصورة محددة لدي الكاتب التشيكي" فرانزكافكا" وبدأ ينتشر في نهاية الثلث الأول من القرن العشرين

وهو يعني " تصوير الجو غير الواقعي بصورة تبدو واقعية للغاية. وهذا أشبه بما يحدث في الكابوس حيث نعاني أحداث لا يمكن تحملها لغرابتها ومع ذلك تقع فعلا وهذا الجمع بين النقيضين هو ما يميز الكابوس" [3] إذن يخرج الجو غير الواقعي مخرج الواقعي ويكن بمنطقه النص السردي في الرواية نفسها إذ يظل المنطق الفني الجمالي مغاير للمنطق الواقي العقلاني. ونري الراوي يرسم الحدث في جو كابوسي خانق:" دخلت المستشفي .... صوت يأتي من عمق الأشياء ليقطع حبل اتصال التفكير ولكن يفجر مناطق كثيرة بالذاكرة ... تركت الموظفة وهممت خارجا ولكن اليد التي امتدت وشدتني من ملابسي بالتأكيد لم تك يد شيطان. ولكنها يد آدمي أدمي أنف الشيطان وكسر عظامه في منازعاتهم / سحبني من قفاي كلعبة في يده ... (دوتصيم كلا خم لعسق براشوت) [4] ... بعد خلع الملابس وقبل الاستحمام أدخل كل واحد منا فى حلقة وسط متحلقين لا وجه لهم لكن لهم أيدى بها كرابيج. وبدأ الجلد. و لا أى صوت منى و لا من غيرى حتى كفوا وحدهم حسب الأوامر التى تسير المكان"[5]

و هنا التركيز على التفاصيل الصغيرة فى مشاهد خالية من الحدث يؤدى إلى توجيه مسار النص السردى إلى رغبة الراوي في نقل البطل من الجو الخارجى و كل ما له علاقة بالمتبع و الشائع و المتفق عليه و هو هنا ما يمثل المؤسسة المستشفى و المخزن رموز التسلط و العنف و الاعتداء_ و يتم نقل البطل إلي العالم النفسي الداخلي من أجل إقامة جدل خصب ومثير مع كل ما هو شائع ومألوف لنكشف مدي زيفه وجبروته وكابوسيته المريعة التي تصل حد " الفنتازيا" المتحررة من قيود المنطق والشكل والمطلقة لسراح الخيال العنان يرفع كيف يشاء بما يناسب المنطق البنائي الجمالي للحدث والشخصية. ثم يعن الراوي ليصور الحدث عبر زاوية أخري ليدفع به إلي الحد الأقصى من كابوسيته ودلالته في آن واحد فنراه يوظف تقنية " التداعي الحر" وعن طريق هذه التقنية سيستطيع الراوي المشارك عبر ضمير الأنا أن يترك نفسه كمريض في المستشفي لتداعي الأفكار والصور والحوادث الشخصية بما يتيح له أن يصل إلي سبر أغوار النفس البشرية. وتقنية التداعي الحر تسمح للراوي بأن يفتت مستوي الوعي المألوف لينغرس في أسرار الوعي اللاشعوري القادر علي تعميق الدلالة المركزية للرواية عبر بنية الحدث والمكان الزمان فالراوي في اسر شديد من الجهات الرسمية والمعنية التي يرمز لها بالمستشفي والمؤسسة والمخزن وسوف يطلق لبطل العنان جموحا عتيا ليكشف عن طبقات المخزون النفسي لبطله وما يراه من رؤى وما تسترسل به أفكاره دون قيد أو شرط ودون توجيه أو اشراف. ونستطيع أن نلحظ مدي توفيق الراوي في اختيار

اللوحات اللاشعورية والتصورات الفكرية النفسية القادرة علي إنماء الحدث بصورة بها كثير من الجدة والطرافة يقول الراوي علي لسانه مصورا ما حدث " أنا عبد العال يا كلاب، كلما تعاملت مع الناس زاد احترامي لكلابي ... الميدان خاو تماما وتباشير الفجر في الطريق سرت معها في مثل هذا الوقت في شارع كورنيش النيل، وكانت تبكي أغني لها والباعة السريحة يقعون في شباك النوم فيمسكونهم من أنوفهم بعناوين الجرايد وأخبار الصباح فيغطسون في قاع الشبكة غارقين في النوم " [1] ثم ينتقل الكاتب / الراوي ليصور في صفحتين أعمق لحظات الهذيان والهلوسات الخالية من أي معني في الصفحة الرابعة والثلاثين والخامسة والثلاثين ـ لنفهم من خلال هذه اللغة الكابوسية أن ما تم من أحداث كانت كشفا عن المحتوي النفسي والفكري للبطل المجهول الواقع في اسر فتنة لا تطاق ونري اللغة تنحل عن منطقها في الترابط ونري المجاز في أعلي صوره كثافة من الكلمة فالجملة فالتركيب بما يتيح للراوي الكشف العميق عن زيف وعبث المؤسسات السياسية والاجتماعية والثقافية الآسرة للمكان والزمان والبطل والحدث نفسه، ففي وسط هذا الجو الخانق تفقد الحواس قدرتها علي الاستيعاب والفهم ويطيش العقل في فهم ما جري ويجري، وتصاب اللغة بالشلل الإفهامي بمعني إنها تصير عاجزة عن التوصيل والتواصل وهذا ما نراه عبر مقاطع كثيرة في الصفحات التي أشرنا إليها انفا، ليصير الشلل الحياتي الاجتماعي موازيا للشلل اللغوي بل يلمح الراوي بنفسه إلي تعطل اللغة عن الإفهام والتواصل والإبانة فهو كثير النقدات الذكية لهذه الفكرة الجوهرية في ما حقه العبثي الكابوسي، إذ تتحول اللغة بصفتها معادلا للوجود الإنساني تتحول إلي كابوس قاهر معادلا للفراغ والسحق والتدني والسطو الثقافي علي أجمل ما في وجودنا الفكري والنفسي، وإذا كانت اللغة "كنظام من الكلمات" تتجلى لدي روائيين آخرين كبطل حقيقي كما في رواية "اللجنة" لصنع اللّه إبراهيم و"المحاكمة" لفرانز كافكا، فإن اللغة تتجلى في "فتنة الأسر" هي الحدث والبطل والمكان الزمان بصفتها تمثل تيارين متناقضين من الدلالة الظاهرة والباطنة ومن خلال هذا الجدل الدائر بين ما هو خارجي زائف وحدشن علي الخداع وما هو داخلي ثائر حقيقي قادر علي تفكيك المنظومة اللغوية الثقافية بصفتها سلطة أيديولوجية قادرة علي أسر الإنسان وأسر جميع محتويات روحه وفكر" لصالحها إن المحامي في رواية "المحاكمة" لكافكا استطاع أن يوقع (ك) في خسارة فادحة لأنه خسر قضيته لغويا بعد أن فشل في إقناع المحكمة ببراءته، ومن ثمة ينسحق البطل أمام الحجج التي قدمتها المحكمة ما جعله يعيش في حالة من الاستلاب اللغوي، والراوي في "فتنة الأسر" نراه يقع في حالة مماثلة بل هي أشد فداحة من حالات الضياع الوجودي اللغوي حيث يتم ممارسة أقسى ألوان التعذيب ضد ذاكرته ويتم أخذه إلي المستشفي يقول الراوي في الفصل الثالث من

الرواية علي لسان البطل المجهول وهو المعادل النفسي للراوي ـ بعد إفاقته وعودته من المشتشفي "كنت أثناء العودة غارقا فيما حدث فأزاح السائق الستارة قليلا حتى يشاهد الناس الرعاع الكبار ـ والكاتب يتعمد ضبط الفاعل والمفعول هنا لعدم الالتباس في ذات اللحظة الملتبسة علي المستوي الحياتي الواقعي ـ الذين يفكرون لهم صباح ومساء ولا يجدون وقتا للراحة ـ ثم نراه يضع بين معقوفتين ـ عرضت هذا من السائق بالتكرار / كما أنه ليس سائقا لكن سائق بمعني يدير الأمور ويتحكم فيها أي يسوقها. فالكل مساق (والتفت الساق بالساق إلي ربك يومئذ المساق) [1] وسنقف هنا وقفة قصيرة عند تحليل الكاتب للفعل "ساق" ومشتقاته (سائق) ثم التداعيات النفسية والروحية في آي الذكر الحكيم: " والتفت الساق بالساق" ومحاولين ربط هذا التهديم اللغوي في نهاية الفصل الثالث من الرواية بما جاء

في بداية الفصل من تهديم لغوي ماثل في كلمة (المحلل) الذي زج به إلي المستشفي لتلقي العلاج الكيماوي حيث يقول الراوي المشارك بضمير " الأنا": بينما التقابل مع المحلل/ لفظ غير محترم له رائحة الزنا والتآمر/ وجها لوجه ... يتلقى إجابات من خلال أسئلة... يكون هو القادر علي الربط والتفسير والتعليل والتحليل) [1] فإذا حاولنا ربط هذين التهديمين أو قل التفكيكيين بتفكيك لغوي ثالث جاء في الفصل الثالث نفسه عن معني المؤسسة التي يعمل بها الراوي علي طوال قصته في قوله: " وافتتحت ووضعت حجر الأساس رغم أن اسمه " سمل" الأساس " [2]

إن الكاتب الراوي بضمير الأنا بصفته مشاركا فعالا وصاحب فعل يحاول من خلال الحدث ـ أخذه إلي المستشفي بصفته مجنونا ـ يحاول تسليط الضوء الروائي كاشفا عن إشكالية السلطة "كجهاز تنظيمي" في علاقتها باللغة وبالتنميط اللغوي وهو تنميط وجودي فكري في المقام الأول ويحاول البطل تفكيك العقل اللغوي السلطوي ممثلا في "المؤسسة " ليعيد للغة المبعثرة المحنطة المؤدلجة حياتها الحية بصفتها حافظة للوجود الإنساني وليس بصفتها مغربة له ومقولبة إياه. ولنحاول مع الراوي تبين مقاصده من خلال مناقشته التنظيرية للغة إذ دائما تبدأ اللغة كما يقول هيدجر علي أيدي الفنانين ، ومعني تبدأ هنا أي تنمو بحق وتغني بحق علي يد الفنان القادر علي مساءلة مألوفاتها الشائعة التي صارت بحكم العنف والرقابة ، في رتبة الحقائق فما يلبث الفنان بأن ينهض إليها ثانية ليحطم الحق الذي شاع بسلطة شيوعه فقط ليعود إلي الحق الذي يتأسس بسلطة الحقيقة وجوهرها العميق. إذ يجب أن نفرق بدقة بين الفهم والاقتناع هذا هو الدرس الجمالي اللغوي الدقيق لدي الراوي والذي يحاول أن يوصله لنا وهذا الدرس اللغوي الجمالي هو درس أخلاقي بالمعني الفلسفي الواسع لكلمة الأخلاق فدائما الحق والجمال والخير منظومات متداخلة متجانسة متفاعلة في

وقت واحد، وإذ يحاول الراوي من خلال حدث دخوله المستشفي أن يقسم وعيه شقين فقد انتفع إلي حد كبير من تقنية تيار الوعي وتوظيف آلية التداعي الحر في الكشف عن جوهر الزيف في اللغة الرسمية بصفتها عنفا رمزيا مقيتا وإذ ينسحب الراوي إلي داخل المستشفي فهو ينسحب من عالم العقلاء كما شاع وهما إلي عالم المجانيين كما خطط ودبر ظلما، والكاتب هنا يشير غلي أن ذواتنا في كافة عملياتها المعرفية والنفسية والفكرية هي محاصرة رمزيا حيث " أن كل ما يحس ويسمع ويطرب له، ويلذ به، كل لوحة وتمثال ووقفة وموقف وحالة نفسية وفعل فكر هو حالة رمزوية ، فالألم والكره والحسد والتذكر والخيال والعاطفة هي رموز
معاشة ... وتفريغ الذات من اللغة الرمزية صعب ... حتى لو خفف الذات إلي القمع والتعذيب الشديد وجعلناها تنسي وتفقد ما تعلمته (غسل الدماغ) من رموز لغوية " [1] والكاتب إذ يناقش الأصول اللغوية في السياقات الروائية في روايته من خلال الأفعال (ساق ـ أسس ـ حلل) ليفككها كاشفا عن معكوساتها الدلالية تماما إذ "أسس" يساوي (سمل) وإن كان السمل هنا لإفقاد البصر وهو أمر له دلالته ليكون معكوسا لأسس ، والفعل (حلل) يساوي (زنا وتآمر) والفعل (ساق ـ يساوي دجن) فهو يؤكد أن ما اتفق الجميع عليه (لأمه الهبل) إن هو إلا أساطير الحاكمين وهو تحرص شاع واستحكم وعلينا أن ننتبه إلي إن " الطبقة السائدة تحاول أن تستخدم الأدوات الرمزية في تكوين المعني بحيث تبدو لغة موضوعية كإجماع بين مختلف الأفراد، وترسخ هذا المعني الموضوعي شرطا لقيام التواصل في المجتمع الواحد وتؤسس بذلك سر سيولجية الأشكال الرمزية، وبذلك تسهم السلطة الرمزية في النظام المعرفي وتتحول السلطة الرمزية ـ من خلال الإجماع ـ إلي سلطة أيديولوجية تمارس العنف الرمزي لتؤكد موقفها التقليدي من قمع باقي الأشكال الرمزية للفئات الأخرى في المجتمع " [2]
والكاتب الراوي من خلال توظيفه تقنيات تيار الوعي والتداعي الحر ولعبة الجنون / العقل في تعميق الحدث ـ حدث دخوله المستشفي علي طول الرواية كان مجيدا في الكشف عن الأعماق الفكرية والنفسية القابعة في جعبة الحدث والشخصية، واستطاع في ذات اللحظة أن يعمق لدينا دلالة الأسر لتنداح هذه الدلالة في جبروت صامت داخل مسام الحدث والشخصية والموقف حتى ليكون الأسر هو الدلالة الكبرى التي تنساب داخلها جميع الدلالات الجزئية في البناء الروائي كما كشف الكاتب أيضا من خلال رصده لهذا الانفصال الفاجع بين البطل وعدم قدرته علي ممارسة شيء وبين الحدث وعدم دلالته علي إحداث شيء وبين اللغة وانفصالها المخاتل عن الإفصاح والدلالة ـ كشف من خلال رصده لجميع هذه الانفصاليات عن تجربة اغترابه العميقة من حيث هي "هذه فادحة بين الواقع والماهية، بين الواقع والإمكان حيث تقف الذات

حائرة علي تخوم عالمية ، عالم متبرمة به ومغتربة فيه وملزمة أن تحياه، وعالم تصبو إليه ولا تلحقه " [3]

2. التجريب في الشخصية:

يري " دعاة الرواية الجديدة أن الشخصية التقليدية في الرواية الكلاسيكية تنتمي ـ حقا واقعا ـ إلي الماضي أما عصرنا علي حد تعبي جريين فهو عصر الرقم، وليس الاسم" [1] إذن الشخصية في الرواية الجديدة تعبر عن واقع جديد، من الممكن أن نطلق عليه واقع الأسر الحضاري عن صح التعبير فالجميع دائر أسيرا أو سائر نائما مشدودا إلي هذه العجلة العصرية الآلية التي تسوق الجميع، فلا بد إذن أن تأخذ الشخصية الروائية سمة هذا العصر شكلا ومضمونا، فهي شخصية مغتربة علي كافة المستويات أو قل كما عند راوينا في روايته (فتنة الأسر) شخصية مأسورة علي كافة المستويات أو بتعبير المؤلف علي لسان الراوي "وتذكرت أنني أعيش في الحي رقم 27 المربع (نسيت) / بمعني مأسور بما أنا فيه أي واقع تحت أسره" [2] ولا يخفي علينا تفرقة الراوي علي لسانه بضمير " الأنا" بين الفعل المضارع أعيش بمعني التدفق الحي لدماء الحياة في شرايين الكائن الحي الفاعل المنتج وبين (مأسور) اسم المفعول فاقد الفاعلية والمنزوي في رقم (27) وليس بيت بصفة البيت شكل الكينونة والاستقرار

[3]إذن نحن أمام شخصية مأزومة وليست شخصية تقليدية تعاني أزمة عارضة تعاركها لتستشفي منها بل هي شخصية مأزومة متأزمة تمارس حل وجودها داخل المستشفي الذي يعد رمزا روائيا كبيرا ترد علي طوال الرواية مومئا إلي طبيعة المجتمع وحدوده المكانية والزمانية التي تغلب علميا الهذيانات والهلوسات والأحلام الكابوسية والإصابة بالجنون تم الاغتراب علي كافة الأصعدة وهو الموازي لفعل الأسر وفتنة الطاغية طوال الرواية.

والكاتب سوف يقدم لنا شخصيته الروائية التجريبية من خلال ثلاثة أنماط هي: النمط التعبيري والنمط الكابوسي والنمط المريض وكل هذه الأنماط له علاقة جمالية وفكرية بالأخر ، وإذا لا حظنا أن الكاتب يصرح علي لسان محاوره المجهول ـ وهو غالبا صوت السلطة القاهرة ـ موجها الخطاب للراوي : "المهم عشت أو مت لن تكون بطلا ، فأنت عشقت السلطة و أنصحك بالرجوع إليها / فهم سيتخلصون منك بمعرفتهم " [3] ثم لنتأمل هذا الحوار المكثف الذي أواه الكاتب في تقنية السرد الشفيف الذي

---

1 د. الطاهر أحمد مكي، الرواية الجديدة في فرنسا ــ مجلة الهلال ــ دار الهلال ــ القاهرة ــ مارس ــ 1977 / صفحة 79

2 فتنة الأسر، صفحة 37

يفيد من تقنيات عدة أهمها اختفاء السارد وتواريه إلي أقصي حد لصالح الحكاية وتولي الأحداث عرض نفسها بنفسها دون أن يشعر المتلقي بوجود الوسيط السردي" [4] يقول الكاتب مصورا الحكاية علي لسان الأخر ـ ربما يكون السلطة ـ أو المؤسسات الرسمية :

- أنت لن تترك المستشفي لأنك لم تكن في منصب ما طوال حياتك ولم تكن صاحب سلطة.
- لا أنا كاشف أشياء لابد أن يعرفها الناس
- ناس من ، أ مازلت تتذكر (يا رب بلدي وحبيبتي) والمجتمع والناس هؤلاء ماتوا منذ زمن طويل
- أنت لا تفهم أي شيء وتريد أن تعكنن عليّ.
- هل تعرف من أنت ؟ إذا كنت قد جئت إلي هنا بخمس شخصيات إلي الآن لا أعرف من أنت فيهم ؟ فما جدوي وجودك، ثم إن ما تعرفه يعرفه من بقي علي قيد الحياة بعد التجارب الذرية واليورانيوم المخصب الملقي في العراق بأموالنا علي أراضينا غضبنا أم رضينا.
- تريد أن تكون أنت العارف بكل شيء والقادر والمهيمن والذي تسبق الحوادث وتعرف ما سيحدث لسنوات قادمة / أنت بذلك تفسد الرواية / فلم يعد المؤلف هو ذلك القدر المهيمن صاحب الأحكام الكلية الجازمة [1]

في هذا المشهد الروائي يرسم الكاتب ملامح بطله بصوره تنظيرية مما يجعل الرواية ـ كما قلنا أنفا ـ تدخل في إطار الرواية الجديدة "التي لا تقوم علي عنصر السرد الخالص، ولكنها تجمع داخل مساحة النص السردي العناصر الحكائية إلي جانب التنظير" [2]

ومن واقع هذا الحوار نلحظ بأن البطل في الرواية يقوم بدور "اللابطل" ويعكس هذا "اللابطل" وكما يصوره الكاتب علي طوال ممارساته ومواقفه وأحداثه، وكما يرسمه تنظيريا في المشهد السابق، يعكس "اللابطل" طبيعة الشخصية في هذه الرواية فهي شخصية تعبيرية نابعة من طبيعة الظروف السياسية والاجتماعية والحضارية المحيطة بها، واقع مغترب وشخصيات مغتربة مأزومة مقهورة تعاني الانقسام والجنون حدود زمانها ومكانها المستشفي ، وحدود فعلها وممارساتها الحلم وجميع هذه الملامح لصورة اللابطل تعكس كما يري" أن روب جريين" " الشخصية ـ الرقم حيث تراجع البطل / الفرد عن دوره الأساسي في صنع الأحداث فبدلا من أن تصبح الحوادث من صنعه ـ يصير هو مادة قابلة للتشكيل عن طريقها. بصورة يغدو فيها البحث عن طرائق سردية جديدة هو الحل الوحيد لبقاء الرواية معبرة عن أفرادها الذين تحكي عنهم. فالرواية ـ اليوم ـ تبدو آيلة للسقوط بعد أن "تخلي عنها سندها الكبير ـ البطل

فإذا لم تتماسك من جديد فذلك لأن حياتها كانت مرتبطة بحياة مجتمع انتهي تماما، أما إذا استطاعت أن تتماسك فإن هناك طريقا جديدا يعدها باكتشافات جديدة" [1]

وقد استطاعت الرواية الجديدة أن تعبر عن مجتمع مغاير تنقد مؤسساته ، وتقلب مسلماته، وتندس في خفاياه حارثة الزوايا الداخلية فيه بطنا لظهر، وكان معظم ذلك عن طريق البطل "اللابطل" وهو الفرد المغمور الذي يعاني من أزمة طاحنة، وفي روايتنا "فتنة الأسر" وجدنا الكاتب صلاح والي يرسم شخوصه المريضة الوحيدة عبر تقنية تيار الوعي والتداعي الحر ليكشف عن مكنون هذه الشخوص، أو مكنون بطله نفسيا وفكريا وكانت فكرة المرض والجنون أداة فنية في يد الرواى استطاع بها أن يشرخ وعي بطله فاضحي متخبطا بين وعيه ولا وعيه يري الحقيقة والواقع بكافة زيوفه عبر وجهي الظاهر و الباطن، وصورتي العقل والجنون وطبيعتي الرمز وما يرمز إليه ان هذا البطل المنقسم هو من زمرة المثقفين الذين لا ينتمون إلي الواقع الاجتماعي المحيط بهم في صورته المؤسسية بل هم خوارج العصر الحديث لا بالمعني الديني ولكن بالمعني الفني والفكري هم خارجون عن الشائع والعام وكل ما هو مؤسسي، وهم لا يصدرون عن رؤية الثقافة والرسمية وإنما يصدرون عن ضمائرهم الثقافية المشحوذة بالوعي والاغتراب انهم يحاولون أن يفارقوا الفهم إلي الاقتناع، والمعرفة إلي اليقين أو الحقيقة والواقعي إلي الحقيقي، وبطلنا في هذه الرواية يعاني من جميع هذه التجارب القابعة علي خط الفتنة والمتشابهات هل يندمج مع الواقعي أم ينسجم مع الحقيقي ؟ هل تنغلق ذاته في حدود المفهوم والشائع أم تنزلق إلي رحاب المساءلة والاقتناع ؟ إنها الفتنة بل هي "فتنة الأسر" بالمعني الفلسفي العميق وفي كافة الاتجاهات الوجودية ، هل كان الكاتب يريد أن يقول لنا من خلال بطله إننا نعيش الوجود المقلوب فأراد أن يفقد بطله الوعي العام الشائع ويدخله في رحاب الوعي الخاص المحير الصعب من خلال تقنيات روائية متعددة ؟ !

هذا ما حدث فعلا علي لسان البطل المجنون، ولننظر إلي طبيعة جنون هذا البطل الذي يقول مناجيا نفسه: " أنا [4] احب أن أسير في الشارع وحدي وأعمل مع نفس جلسة صلح" [2] ثم ينتقل الحوار من التعبير بالأنا إلي التعبير بال"أنت" بعد أداة الاستدراك "لكن هل بالضرورة يا دكتور أن يكون كل من يشتكي من حالة مرضية أو عرضية أن يكون

---

[1] الان روب جرييه ، نحو رواية جديدة ــ ت مصطفي إبراهيم مصطفي ، تقديم د. لويس عوض ــ دار المعارف ــ القاهرة ــ ط1 ــ 1972/ صفحة 36،37

[2] فتنة الأسر : صفحة 24

3 المصدر السابق : صفحة 24

مريضا ؟ [3] كما أن البطل مصاب بعقدة اشتهاء المحارم فهو يشتهي عمته. ثم يعود البطل متسائلا مرة ثانية "لم أعد قادرا علي زيارة الدكتور. لماذا يريد أن يجعلني مجنونا أو كاذبا علي احسن حال" [1] ثم يدخل المستشفي رغما عنه بدعوى أنه مجنون وعندما وصل للمستشفي يسأله أحد المسئولين به ـ والكاتب دائما لا يحدد أي شخصية من الشخصيات المتحاورة لا اسما ولا مضمونا ـ

- ما هي المشكلة التي هربت منها هنا ؟

فيرد البطل علي لسان الراوي

ـ أنا مريض فعلا

وعندما يدخل البطل المستشفي يسرد علينا طبيعة وحقيقة هذا المكان "قد عثرت بالصدفة علي مكان يكاد يكون من وضوحه أنه لا يري . وعليه حركة قليلة له باب له صفة بيوت العقلاء. كان الباب صامتا جدا وعاقلا جدا" [2]

ثم يقول في موضع آخر عن نفسه:"وجدتني بالمستشفي كمريض كما قال لي الشخص الذي انجني علي لحظة الإفاقة " [3]

من واقع هذه المشاهد والصور التي قدمها الكاتب علي لسان بطله مستخدما تقنية " الشكل التراكمي" أي حشد الصور وترتيبها علي نحو يذكرنا بالمونتاج السينمائي نلحظ هذه الجدلية المربكة بين العقل والجنون لدي البطل فهو في البداية يستنكر أن يكون مجنونا عندما قال له الدكتور إنك لمجنون . ثم ينتقل إلي المستشفي قهرا ويعترف هو بأنه مجنون فيقول (أنا مريض بالفعل) ثم عندما يفيق مما حدث له يقول عن نفسه أنه وجد نفسه المستشفي "كمريض" ولنتأمل هذا التعبير الذي صدر عن أحد أفراد المؤسسة الذين زجوا به إلي المستشفي وكأن مرضه وجنونه قد قصد إليهما قصد ا بفعل فاعل ومن خلال هذا الارتباك في الموقف يفتح الكاتب أمامنا التفكير واسعا أيام هذا القلق الباحث عن حقيقة الموقف وحقيقة هذا الجنون العاقل ـ عن صح التعبير ـ ولكن ألا ينطبق علي بطلنا الذي هام بحبيبتين حبا قول الشاعر القديم :

أعي الهوى كل ذي عقل فلست
تري غلا صحيحا له أفعال مجنون

5

1 فتنة الأسر : صفحة 25

2 السابق : صفحة 31

3 السابق : صفحة 36

أو قول نزار

لو كنت يا صديقي بمستوي جنوني
رميت ما عليك من جواهـــر
ولعنت ما لديك من أســـاور
ونمـــت فـي عـــيوني

ونري الراوي يحكي عن حبيبته : " كلما اشتقت لها خاتلني ظلها أخرجتها اسما من القلب، وكومتها كومة جواهر فوق سريري أو في سريرتي فيضيء الليل والنهار وتنكسف الشمس وينخسف القمر، فيجمع الشمس والقمر وتقوم قيامتها فتحتل الكون فأسبح باسمها وأنادي (قد لكن الذي لمتنني فيه) ارحمني منها، فقط أريد أن أنام" [1]

أتصور بعد قراءة هذا السرد الشعري البلوري الذي يقترب من عوالم الحكى العرفاني الصوفي ـ أتصور أن تهمة الجنون الموجهة للبطل أو الذي اعترف بها البطل يجب أن نسوقها في نسق فكري متعدد العلاقات والتصورات، فقد أورد الكاتب صفة الجنون للبطل ومعها أجواء أخري كالتوابع اللصيقة بها كالجو الكابوسي والجو الاغترابي وأجواء القهر والمناجاة والتحليق الصوفي ـ أورد جميع ذلك ضمن سياق الجنون

[6] إذن شخصية البطل هنا واقعة تحت إجبار وأسر سياسي وحضاري هائل كان من جرائه أن تأزمت وتحولت إلي حالة لا أقول متردية في جنونها بل مختلفة في جنونها العاقل، فدائما الجنون في الفن يعكس وعيا عميقا بالاختلاف ولا يكون ناجما عن الروي في حالة الوعي كما هو الجنون بالفعل في العالم الواقعي والجنون والكابوس والانعزال والاغتراب هذه الصفات التي تشابكت وقد شنت حتى أسست جنون البطل ـ تدفقا ألا نأخذ هذا الجنون مأخذا قريبا سهلا فنضعه في علاقة سطحية عكسية مع نقيضه / القاعدة / العقل بل أري مع "فوكو" أن المقابلة بين العقل والجنون عبر التاريخ البشري تمثل أحد مبادئ استبعاد ونبذ الخطاب من قبل المؤسسة ، ويحتم أن خطاب الجنون لم يعتد به علي مر العصور ولا يزال يعامل حتى الآن كخطاب مهمش وكحالة خاصة يجب عزلها عن المجتمع وإيداعها المؤسسات الطبية فإن هذا الخطاب " كان قابلا لان تنسب إليه هذه القوة الخبيئة للتنبؤ لأنه يقول ببراءة وسذاجة ما لا يستطيع العاقلون أن اللّه يدركوه فى المستقبل،وآلية الاستعباد-كما يوضحها فوكو-كانت تعمل أما على

---

[1] فتنة الاسر : صفحة 43

robert young , unting the text: Apost structuralist Reader, Rqutledge Kegan Paul Ltd. Bostonlondon 1981,pp.53: 54

تجاهل هذا الخطاب واعتباره غير موجود،أو تفسيره وإخضاعه لمنطلق العقل"[2] بهذا التصور نستطيع أن نرى هذا الجنون الخاص الفريد. هذا الجنون المتعمد كما يقول الراوى نفسه بأنه مريض فعلا فكما هو مطارد من قبل المؤسسة ملقية عليه بتهمة الجنون فقد كال لها الصاع صاعين فأنجى هو الآخر عليها بالتهميش والمساءلة وعدم الاعتراف حتى بلغتها الزائفة.وسوف نجد الراوى يتخذ مستويات عدة فى لغة السرد يبنى بها مكونات البناء الروائى من حدث وشخصية وطبيعة الزمان والمكان وكان المستوى الشعرى والمستوى الصوفى من أهم هذه المستويات لاستجلاء كنه بطل الرواية مقابل المستوى اللغوى العادى بل أحيانا تشوبه كدورة الركاكة المتعمدة ليكون مقابلا بنائيا للمستويين السابقتين وبذلك تصبح اللغة السردية فى هذه الرواية وسيلة تعبيرية بنائية لا تقف خارج أسوار الحكى فتصف فتكون وعاء أو مجرد مظهر خارجى لمضمون داخلى أو قشرة الموز التى تغلف الثمرة من الخارج. لأقصر ذلك فى هذه الرواية فليس بها مخطط هندسى بنائى فى ناحية ولغة تعبر عن هذا المخطط البنائي في ناحية ثانية. بل كانت رواية متسقة فى شكلها الجمالى بفضل هذه اللغة السردية الجيدة التى استطاعت أن تدغم المخطط الروائى بكافة مكوناته فى التعبير البنائي فكان شكلها هو مضمونها المتجلى فى هذه المستويات اللغوية المتعددة. وقد كان المستوى الصوفى والشعرى بصفتها مفارقين للغة الواقع هما القادرين على خلق وتجسيد جدلية العقل والجنون على طوال الرواية مجسدة فى البطل والزمان والمكان والفضاء الروائى. وليس ببعيد عنا صفة الجنون التى لحقت بالشعراء قديما كما أن شياطين الشعراء وما اكتنفها من عالم أسطوري مفارق لعالم العقل. كل ذلك ليس ببعيد من فكرة الاختلاف والمفارقة عن المعتاد والشائع أو قل عن العقل الجمعى المتبع ومحاولة خلق عقل جمالي فكري بديل يضاد الأول ويسائله . ومن هنا استطاع الكاتب أن يجسد من خلال بطلة فكرة الجنون والاغتراب من خلال مغايرته لعالم المؤسسة المحيط به رمز التسلط والحصار الاجتماعي والسياسي ومن هنا وجدنا في بداية الفصل الرابع من الرواية عنوانه (لقاء الحديقة (الحقيقة) بما يستدعي لدينا من الأدبيات الصوفية التراثية وتدشين عالم الحقيقة بعالم الحديقة أو كما يتول أحد المتصوفة في كتبهم (حدائق الحقائق) ثم يصور الراوي علي لسان بطله هذه المفارقة الموجهة بين عالم الواقع / العقل وعالم الحقيقة / الجنون قائلا : "هل كنت مخلوقا سماويا لم يخلق كي يدوم طويلا علي هذه الأرض ؟ كيف لي أن أصعد إلي السماء وليس لي جناحان ... وكيف لي أن اختفي عن أعين الناس. وهل قدر لي ألا أراهم مرة ثانية وكيف أعيش بدونهم مهما كانوا أندالا أو يحرصون علي مكاسب صغيرة تليق بمتسول... وهم ليسوا فقراء ولكن فقراء من الداخل . داخلهم خرابات تبول فيها الفئران" [1] وكان

الكاتب قد مهلا لهذه المفارقة بينه وبين عالم الواقع الموازي الجمالي الروائي للمفارقة بين عالمي العقل الزائف والجنون الخالق في الرواية حيث قال في نثر صوفي جميل " الصمت درجة من درجات الصعود إلي علو الهمة واختصار الوقت ومحو مدونة الكلام وترفع فوق كل شيء حتى يبدو كل شيء أنه صغار" [2] وعلي طوال الرواية لن تتركنا هذه المفارقة الفاجعة الخلاقة بين العقل / الجنون وموازيها اللغوي الصوفي / الواقعي وفي المشهد الروائي السابق يصير البطل مثل الصوفي أجنبيا عن الخلق وعن ممارساتهم السلوكية والفكرية والسياسية وبالكلية عن لغتهم الموازي الوجودي لكينونتهم ووجودهم. وعندما يصير عن الخلق ـ المؤسسة ـ العقل الاجتماعي المتبع ـ أجنبيا تتعطل فيه آليات العقل وتنطلق فيه فاعلية القلب والرؤى والحدوس إنه اللامنتمي الحالم الخلاق وبذلك ينجح صلاح والي في محاولة تطويره لشكله الروائي من الغنائية الرومانسية التي لحظها عليه بعض النقاد [3] إلي الغنائية الدرامية الإيجابية القادرة التحليق والتحديق في آن وكما يري كولن ويلسون "أن الفرق الحقيقي بين اللامنتمي الرومانسي و اللامنتمي الواقعي هو أن الأول يريد أن يرتفع بالأرض إلي الجنة بينما الأول يريد أن يهبط بالجنة إلي الأرض" [4] هذا ما نراه جليا في المشهد الروائي السابق ودائما نري هذا الجدل الدائر علي لسان الأشخاص أو بين البطل والواقع مجسدا في مستويين لغويين متمايزين كل التمايز / المستوي الصوفي والشعري اللذين يمثلان ويجسدان الحلم/ الجنون والمستوي العادي بل المستبذل أحيانا ليجسد مكنون شخوص الواقع المؤسس الزائف وبما أن لغة التصوف هي لغة الرمز والإشارة فهي بالضرورة باطنية سرية والكاتب يشير منذ الفصل في روايته إلي سرية وباطنية بطله الذي يحمل كتابا هذه صفته "فالكتاب جلدي الغلاف وغير مكتوب عليه إلا (الكامن في العمق)... وعندما تتأمل الكتابة تجد أنها ربما تتحرك أو تتماوج ... الجزء الأول مكتوب تحت عنوان / عبر المرأة في الداخل / انتشاء بالأنا العليا ودحضا للعقل أو أي عقال يعقل الأمور فيجعل المتكلم جبانا خائفا علي شيء ما " [5]

ثم نري الكاتب واضعا العقل والجنون في سياق روائي آخر من خلال تجسيدها بين بطله وبعض رجال المؤسسة المجهولين:ـــ

لم يكن يعنينا الأمر وظنناك عاقلا. تقيم علاقات صداقة . ولكن وجدناك تحفر وتمزج دما بدم [1]

ومن هنا يتضح لنا أن الكتابة الصوفية الموازي الجمالي للجنون الخلاق العاقل هي "كتابة بالأعصاب و الإرتعاشات والتوترات الجسمية والروحية ... إنها كتابة لا تخضع لأية طريقة ثابتة أو مسبقة. وهي نقيض لكل ما هو مؤسسي. إنها الكتابة اللامعيارية" [2] ومن ثمة يصير الكاتب في روايته من خلال تجسيده لجدلية العقل والجنون

ـ يصير مؤسسة ضد المؤسسة. مؤسسة خلاقة متسائلة أو مجنونة بمعيار الواقع الآسن ماؤه ضد المؤسسة العاقلة الهادئة التي تستمد معيارها من عقل القطيع وروح الاتباع الأعمى بحكم ما شاع والكاتب دائما حريص أن يجسد في بطله هذا التصور علي طوال الفضاء الروائي يقول الكاتب علي لسان بطله " لابد من هدم هذا المستشفي / المورستان / من أساسه حتى تفني هذه الطائفة . آه لو تسلق أحد الحبل الواصل بين الإدارة والمستشفي ليصل إلي الجهة الأخرى ليعرف فقط ما يدور هناك وماذا يراد بنا" [3]

ثم يسرد على لسانه واقعات اغترابه ووحدته وعزلته [7] جراء اغترابه عن هذه المؤسسة :

" وكم مرة ضبطني وأنا أرتب الأفراح والقهقهات وأرصها وأرتبها وأكومها بجوار الحائط في كومات حتى أخرجها متي أحتجتها "

" كنت أراني وأنا ادخر المعجزات لأيام أخري قادمة وليس خنا بالمعجزات علي الأيام. فالمعجزات كثيرة ولكننا نأمل في أن تكون هناك أيام أخري قادمة "

" فكثيرا ما كنت أجلس في الشرفة الدائرية الواسعة ذات الأعمدة التي يعلوها التاج وتتصل ببعضها بمقر نصات من عصر / ماذا سيفيدك من العصور كلها مثل كلها / " [4] ومن واقع هذه المشاهد الروائية التي وظف فيها الكاتب علي لسان بطله تقنية المونولوج الداخلي نراه يحاول أن يفرغ المحتوي الذهني والنفي لشخصية البطل الوحيد / المغترب / المقهور عن طريق سرد ما يدور في حناياه من صراع ومشاعر وأفكار تجاه ما يراه في الواقع المؤسسة ثم نراه ينتقل عبر لغة مجازية كثيفة موغلة في تجريدها الصوفي ومحلقة في أفق شاعريتها كمقابل يضاد عقلانية الواقع المقيت: " مشاكسات الصباح بيني وبين المحبوب وشهد النور ومشاكسات طائرة حمامات اللوعة والرغبة المكبوتة تخرج مقطوعة الحروف غير مكتملة ... تهل البشارة من جبال الطهارة مغتسلة في ماء نهر الجوي. فارفع لواء القبائل المعترضة وأوحدها قبيلة واحدة بينما صوت الكمان يعلو بشجوه فوق كل الأشياء وتسقط في غابات الشجن. فعندما يسرى صوت الكمان في العروق قطعا مدببة من الزجاج تحس بها ... لأنك لا تتحمل سريان صوت الكمان الطفل الذي يحمل صوت الغريب والمجروح والمأنون" [1] هذا الدفق اللغوي السابح في أجواء الصوفية وسموات الشعر يفتح البطل قلبه منخرطا في مناجاة نفسية

1فتنة الاسر ، صفحة 88

2 أدونيس ، الصوفية والسوريالية. بيروت ــ دار الساقي ــ ط1 ــ 1992 / صفحة 59

3 فتنة الاسر، صفحة 94

4 فتنة الاسر ، صفحة 40 ــ 41

شفيفة من أجل استقطاب الحقيقة ـ المواجهة مع هذا العقل والفعل المؤسس الذي يرين بكلكله علي قلب البطل ضاربا أسداف الظلمة الحياتية فلا حياة ولا حيوية ولا وجود في إطار المجتمع المؤسس يقول الراوي علي لسان أحد أفراد المؤسسة واصفا إياه " أعرف أنك مشغول باكتشاف شيء ما، وكنت قبل ذلك مبهورا بإنجازات العلم ... ثم أفلت العقل قليلا من تحت زمام العقال، الحق أنك علوت وسافرت فاختلفت فصرت غيرهم فجئت هنا لتحمي نفسك من المجتمع"[2] ثم يصف أفراد هذا المجتمع بقوله: (هؤلاء لا ينهارون ولا يحدث عندهم اكتئاب ولا يحضرون إلي هنا / أليسوا مجانين فعلا / لكل هذا قررت أن أصارحكم بما يحدث هنا وما حدث لي من بداية لقائي بالشخص الوردة "[3]

دائما الكاتب يتتابع مشاهدة الروائية مشهدا من وراء مشهد علي لسان بطله وعبر لقطات تصويرية تراكمية من خلال المفارقة بين لسان الجنون الخلاقة لدي البطل، ولسان العقل الأسن البليد لدي المؤسسة ، أو بتعبير أدق لدي الأسر المؤسسي الذي يمتد عبر الرواية كلها في صور متعددة أشبه بتجليات الدنيا وصور فتنتها اللانهائية كما يقول الكاتب في سرده ببداية الفصل الخامس " الدنيا امرأة عارية تغمز لك فتتبعها وكلما هممت ابتعدت متقلبة بفصولها الأربعة ويألف وجه، وعندما يغمرك اليأس وتكاد تلامس قرارك بالتوقف ، تكشف لك جزء من مفاتنها وتمنحك علي البعد القليل" [4] فعلي مدار الفصول الروائية السبع في الرواية سنري الوجوه المتعددة للأسر السياسي والاجتماعي

والحضاري والثقافي من خلال لقطات تصويرية متراكمة بعضها فوق بعضها أو بعضها بجوار بعض وفق تقنية المونتاج السينمائي، وهذا التراكم التصويري ليتجسد من خلال حركة البطل والحدث وطبيعة الزمان والمكان بما يخلق تعبيرية السرد من جهة وبنائية الرواية من جهة ثانية وتكامل الفكرة المركزية التي يطمح الروائي إلي إيصالها لنا.

3. التجريبي في طرائق السرد:

النص القصص هو السرد، ولا يمكن تصور نص قصصي بدون سرد، إذ كيف نري الروح إلا متلبسة في حيوية جسدها الحي فلا وجود للروح بدون جسد ليس علي سبيل علاقة الوعاء بما فيه ولكن علي سبيل تجليهما في صورة واحدة كوجهين لعملة ، ولعل من البديهي أن نقول أن ثمة طرائق سردية بعدد ما في العالم كله من نصوص قصصه ، كما أن القصة الواحدة من الممكن أن تحكي

بصور سردية متعددة تبعا لوجهة النظر وزاوية الرؤية التي يراها الروائي، ويتحقق السرد بكل الآليات والحيل الفنية القادرة علي بلورة وجهة نظر الروائي من جهة والقدرة علي إيصال التأثير المطلوب علي القارئ بحيث يكون " كل شكل مجازية قد استخدمت لجعل السرد أكثر تأثيرا " [1] وتتسع آليات السرد لتشمل الراوي والمروي له والاشكال البلاغية وتعدد أشكال الضمائر وحشد كل ما من شأنه أن يحقق التوازن والتكامل الوحدة والانسجام والاستمرار في البناء الروائي. ودائما هناك هذا الجدل العميق بين المؤلف وشخوصه داخل البناء الروائي بمعني أن الكاتب رغم كونه صانع شخصياته إلا انها تظل في استقلال فني ووجودي عنه، ورغم أن المؤلف هو البطل لكننا لا نستطيع أن نقول أنه يطابق بطله في الرواية كل المطابقة فالفن دائما يحمل الواقع وما فوق الواقع، وهو ما يخلق هذا الخصب الدلالي والثراء التأويلي للرواية بصورة تجعل كلا من المؤلف والبطل والقارئ في تحاور جدلي كثيف لا يكف عن الأخذ والعطاء والدلالة في نفس اللحظة التي لا يكف كل منهم عن الاستقلالية " فبعض الضمائر التي تحيل عليها الشخصية تميل في الحقيقة علي ما هو ضد الشخصية ، أي علي ما هو ليس بشخصية محددة. فضمير الغائب ليس إلا شكلا لفظيا وظيفته أن يعبر عن اللاشخصية ، لان القارئ نفسه يستطيع أن يتدخل برصيده الثقافي وتصوراته القبلية ليقدم صورة مغايرة عما يراه الآخرون في القصة"[1] وهذا التفاعل والتشابك وهذا الاستقلال والتنائي يعد من سمات السرد التجريبي الساعي نحو " التفاعل مع الجمهور وتشريكه ـ إن أمكن ـ في العمل الأدبي" [2] بل يجب ألا نعد دعوة البناء القصصي لمشاركة القارئ في فهمه ووعيه هو قوام التجريبية في الأدب فالحقيقة أنه ليس من أدب جاد خلاق وإلا كانت به هذه الدعوة الأصيلة ، ولكني أري أن قدرة البناء الروائي علي دعوة القراء للمشاركة في العمل الروائي هي دعوة بنائية وليس مجرد دعوة شعورية أو لفظية ، لان الكاتب المعاصر يصدر عن تصورات فلسفية وجمالية مغيرة في إبداعه فهو يري أن الحقيقة ناقصة دائما عندما نراها وحيدين فهي من التعدد والثراء والانفتاح والاستمرارية إلي درجة دعوة الكون كله في فهمها وخلقها وهو ما دعاه "ايتالو كالفينو " بالتعددية في كتابه (ست وصايا للألفية القادمة) حيث يقول: " المعرفة بوصفها تعددية هي الخيط الذي يربط بين الأعمال الكبيرة لكل مما يدعي الحداثة وما اتخذ اسم (ما بعد الحداثة) .... إن ما يميل إلي الانبثاق في روايات القرن العشرين هو فكرة موسوعية مفتوحة ... فهي نتاج احتشاد وتصادم تعددية المناهج التفسيرية وأمزجة الفكر في أساليب التعبير " [1] هذه التعددية التي تظهر الكاتب متلبسا بكل شيء في ذاته وخارج ذاته هي رؤية فكرية وبناء جمالي في آن ومن ثم كنا نري دائما هذا الثراء الجمالي المتعدد الأداء في السرد لدي

مؤلف " فتنة الأسر" وهي سمة تجريبية تنمو نحو الجدل والانفتاح والثراء في بناء النص، بل كان بطل الرواية نفسه علي وعي عميق بهذا التصور التنظيري داخل الرواية نفسها فنراه يقول علي لسان محاوره " لم يعد المؤلف هو ذلك القادر المهيمن صاحب الأحكام الكلية الجازمة ، لأنه ببساطة ليست هناك أشياء يقينية حتى الموت بعده حياه " [2] ويوظف الكاتب تقنية المونولوج الداخلي ليكشف عن الهموم الداخلية لبطله بصدد هذه المسألة النص الروائي والتجريبي وصعوبة تواصله مع الآخرين ، بل وصعوبة التواصل بين المؤلف وتجربته ووجهة نظره فنراه في الفصل الخامس من الرواية يورد هذه المناجاة الطويلة " رابطا بين دال الجنون ودال الإبداع بصفتها خروجا علي المؤسسة بمعناها الشامل سواء السياسية والاجتماعية أو الفنية والجمالية بمعني الذوق الجمالي الشائع " لم تختلط الرؤيا علي ولم يعترك الشك بصدري لأنك أنت هناك ، كذلك لم أكن مجنونا كما يقولون ، ولكن بطيئا واثقا عدلا تجئ لي، مالئا كل الوجود تأخذني علي جواد الخيال مترف النعيم بثوب من البلايا ، فأتدفق علي الدنيا نورا ونوارا وأريجا سائلا ويبقي مني بعد المغادرة كومة عظم مسحوقة ولسانا لا هجا باسمك" والكاتب هنا يصور محنة الكتابة علي طرائق الحكى الصوفي العرفاني بصفتها واردا يأتيه فيرتقي به في منازل الخيال والحال منازل بعد منازل خالقا هذا الجدل المشتعل بين تراب الأرض وفتنة أسرها الموحش لوجوده وبين نور السماء وقدرتها علي أن تفكه من أسر الضياع وعدم التحقق، فالكاتب هنا علي وعي عميق بهذا الجدل في عملية الخلق الفني والنص الحداثي حيث لا يمثل " الرؤيا الفائقة جدا ـ عند الثيوصوفيين مثلا ـ بل لا يتخلي أبدا عن ارتباطاته الحقيقية بالارض، بالخلفية الإنسانية، بالبعد الحضاري وبطبيعة اللغة وامكانية اللغة ولكنه يريد في الوقت نفسه الوقت الذي يدرك فيه ... تفاهة تصور القطيعة الكلية عن العالم ـ أن يمارس نوعا ما من حريته " [1] وشاهد ذلك أن الراوي يحكي علي لسان بطله في مونولوجه الداخلي قوله "هذه قبضة التراب تعود إلي الأرض والباقي لك فما شأني بالآخرين ؟ ، صاروا حولي غريبي الأطوار، قالوا هجرت عملك ونسكت في كتبك وجننت " [2] هنا يمثل الجنون وغرابة الأطوار والتعلق بوارد الإبداع والمغايرة عن القطيع، وانتقال المؤلف بين الضمائر الثلاثة في هذه المناجاة بين "الأنا" و"الأنت" و"الهم" ضافرا منهم جدلية الإبداع والاغتراب والتجاوز ومنحته التجريبي ـ كل ذلك يمثل تقنيات فنية لحل هذه التناقض بين ما هو كائن وما يجب أن يكون، بين العقل المقيت بوصفه مؤسسة متبعة والعقل الخصيب بوصفة جنونا عاقلا قادرا علي إرجاع العقل إلي رحابه الطبيعي وردم هذه الفجوة الفاجعة بين عالمي الغيب والشهادة بمعني تمزق الإنسان والمجتمع والنظريات والممارسات بين المظهر المستعلي ، والجوهر المستخفي ، ويؤكد الكاتب هذه الفكرة المركزية علي طوال بنائه

الروائي موظفا لها جميع آليات السرد والقص فنراه في الفصل السادس قبل الأخير يقول في مفاجأة داخلية مصورا ممارسة هذه القطيعة عن اسر المؤسسة بمعناها الشامل ليمارس جنونه أو قل حريته طالقا لخياله عنان التأسيس بديلا عن مؤسسة "تشمل" التأسيس أصلا لبنائها إياه علي شفا جرف هار، والكاتب إذ يمارس هذا الجنون العاقل وهذا الفرار من الأسر المقيت علي أجنحة الخيال فهو لا يفعل هذا ليحمي نفسه من الواقع هربا أو خوفا وليست مجرد مضاربة يقدم عليها سعيا وراء نتائج عملية قصيرة النفع كما كان الراوي يردد دائما علي طوال روايته بل كانت ممارساته تمثل عبورا جريئا إلي ما وراء حدود العقل الاجتماعي الشائع ووراء وجوده الشخصي المجمد عبر المواصفات الاجتماعية والسياسية المأسور فيها.

إن عبوره الصوفي عبر تجليات الخيال الخالق لديه هو مغامرة جمالية ومعرفية تشق اللحم العفن لجثة العقل العانس وفتنة الأسر الرامس اللذين لا خلاص منهما بدون إخصاب الحدوس الصوفية واطلاقها كفيض تلقائي قادر علي مناجزة المؤسسة في صورتها الشاملة وفي هذا الصدد نستطيع أن نص هذا المونولوج الطويل للكاتب: " صارت الكتابة بعد التفكير فيه حياتي، نزف دمي، وبراح هو الجنون الذي أكابد حتى ألامس حدوده، أجنحة الخيال بعدي بكثير، كنت مشفقا عليها لأنها تبتعد كثيرا بائسة فقيرة، في هذه الحالة بالضبط يلتهمني الحريق، ويذيب عظامي وتلك منطقة جديدة " [1] ثم يعاود مونولوجه الداخلي في الفصل قبل الأخير قائلا: " ماذا لو تركوني سائرا في دغل التذكر والوحشة الحميمة ، لا ابصر إلاها طيفا، أقع ما بين الرؤيا والتصديق واقعا ومنغمسا في دوامة الشك وخندق البين بين " [2]

ويظل الراوي البطل المجنون الحالم المريض العفي يكدح في سفر ملكوت الرؤيا الصوفية الموازي الجمالي لوجدان وعقل الكاتب الراوي نفسه ومن خلال تقنية المونتاج السينمائي ومراكمة المشاهد الروائية مشهد وراء مشهد استطاع الراوي أن يجسد رؤيته المركزية عبر الرواية كلها وكأني بالكاتب الراوي قد استبدل تقنية السرد " سير ذاتي " بالسرد الخيالي الذاتي كدحا في ملكوت الرؤيا بدل الكدح في سراديب الذات، إن ما يريده البطل هو : " فقط اتركوني سائرا في دغل أحزاني ومفتتحا أمام الوجد بابا بعد باب " [3] لقد كان الكاتب الراوي هو البطل المشارك في جميع المشاهد الروائية السابقة وقد ساعدته هذه السرديات الذاتية علي استيطان نفسية بطله بشكل مباشر وقد تعددت مشاهد السرد الذاتي علي لسان الراوي المشارك عبر البناء الروائي مما أسهم إسهاما فعالا في تنمية الرؤيا المركزية للعمل وتنمية بناء القصة من داخل شخصية البطل والأحداث التي يمر بها وفيها ومنها إلي سائر مكونات البناء الروائي وقد أتاح هذا للقارئ أن يكون مشاركا أيضا مع الراوي المشارك.

ولقد تنقل الكاتب الراوي من المشهد الجنوني الصوفي إلي المشهد الشعري الرؤيوي إلي المشهد الكابوسي بوصفه الوجه الآخر لأزمته وهي الأسر المؤسسي الشامل. فقد وضحت وجهة نظر الراوي البطل في الإبانة عن وعيها ووجهة نظرها تجاه الأسر الشامل الذي تخبط فيه ، وهنا تظهر سمة "اللابطل" علي لسان الراوي يوازيها بسمة الشخصيات المعدومة الهوية (الاسم) التي تناوره في لعبة الأسر وفتنته الطاغية. فنري أحد رجال المؤسسة وهو مجهول الاسم يحاور الراوي قائلا له:

- لا مكان لك. مازالت ذاكرتك تعمل بجن لا بجب ذلك
  كان يرتب علي كتفي
- ارحل
- .....

ثم يضع الراوي علي لسان بطله هذه النقاط الطباعية لتوازي الفراغ التام من الفصل والحركة والعقل حتى قوة التذكر فقدت لديه ثم نراه يدخل عالم الكوابيس والأشباح الغرائبية حتى لندخل عالما أسطوريا عجيبا يذكرنا بمسخ الكائنات وروايات التحول العجائبية وبصورة تذكرنا الخيال الجامح لجورج أورديل في روايتيه " العالم عام 1984 " "وحظيرة ـ مزرعة الحيوانات " يقول الراوي علي لسان بطله : " أشباحنا لا تشبه أشباحكم ولا تظهر دون إذن ولا تلبس الشيلان البيضاء. ولا تأتي تحت بطون الخيل بجوارهن الفرسان. الأجيال الموجودة ثم برمجتها في أرحام أمهاتهم ووضع شريحة بها موصلات وأشباه موصلات فائقة الجودة ، بها كل ما يراد في فترة زمنية محددة لها جلود سميكة. عميان القلب. من اختير للمهام الخاصة ينامون في خيمة الأوكسجين وينقل إليهم شهريا أربعة لترات من دم بنات عذارى يبلغون من العمر سبعة عشر عاما به اكبر كمية من الاستروجين. فيعودون فتيان بلا ذاكرة من جنس واحد متحد " [1]

إن الواقع المؤسسي المحيط بالبطل يصل إلي درجة كابوسية فادحة تشارف تخوم الأسطورة ، إن العمق النفسي للبطل وما يعانيه في كابوسه يكشف عن عمق الموت والسيطرة والتسلط والأسر في واقعه حتى لينال الأسر الذات والذاكرة وخيالها حتى خيال الذين مازالوا نطفا في عالم الغيب وهو خيال أورده الكاتب يذكرنا بقول أبي نواس ولكن في سباق مختلف حيث يمدح خليفته بقوله:

وأخفني أهل الشرك حتى أنه
لتماسك النطف التي لم تخلق.

ويدخل الراوي البطل المنسحق في كابوس أشد " وجدتني في صحراء هائلة عليها ركامات بيوت وانقاض، آدميون وكنت كلما تقدمت ينبت الدم من تحت أقدامي ، تعثرت إبهامي في عين جمجمة فصرخت ...كانت الصحراء تنبت من حولي بملايين الهياكل العظمية التي دفنت فيها من زمن، وتخرج من باطنها مخلفات النفايات الذرية من تربة راشحة بالدم وكل شيء يتشح بالأسود من أول الرعب حتى الموت مرورا بالخوف " [1] ومن خلال هذه المشاهد الروائية الكابوسية نري الكاتب في المقابل وتحت وطأة هذا الأسر المدمر للذات وأشواقها وانهيار البناء النفسي للبطل من خلال عمق تحديقه في وصف واقعه وإفراطه في هذا التحديق نراه وقد استنبت الحلم من تشققات روحه، وانصداعات فكره، ذلك أن التأمل العميق في حركه الواقع السياسي والاجتماعي المحيط به قد أحيا الأمل / الحلم من جهته ثانية وسيلة من وسائل الدفاع عن الحياة والمواجهة ضد الموت المؤسسي الشامل. أتصور أن مراكمة المشاهد الروائية والصور الفكرية والشعورية الحلمية والكابوسية بعضها بإزاء بعض يجسد لدي الروائي ـ فكرته المركزية وهو هذا الشعور العميق بالاغتراب الذي يحسه البطل المنسحق تحت وطأة أسر لا يطاق وتعبر لغة الأحلام الرفافة هي البديل الجمالي لهذا الواقع، وكما يقول كولن ويلسون فإن المغترب اللامنتمي لا بد أن يري رؤى فإن اللامنتمين "ينمون في أنفسهم قابليتهم علي رؤية "الرؤى" من أجل إيجاد حلول لمشاكلهم الاجتماعية والذاتية" [2]

4. التجريبي في اللغة،

يجب أن نكون علي وعي فإن أهم ما يميز الرواية القصيرة ـ ورواية صلاح والي من هذا النوع الروائي ـ هو لغتها الدالة المعبرة عن المواقف الأشخاص في تركيز بالغ دال فاللغة " تشكل في كثير من الروايات القصيرة جزء أساسيا في البناء الروائي وهي اللغة ـ تدخل في إطار التجربة الإبداعية ذاتها " [3] فاللغة في الشكل الأدبي ليست وعاء للنص بمكوناته السردية أو مجرد حاوله بل هي النص السردي نفسه بمكوناته وبدلالاته وإيحاءاته ولكن في تقطير فني دقيق

" فالشكل هو وظيفة لأنه يمكننا من طريقة عرض المحتوي والأساليب الفنية المرصودة،وذلك في لغة وتشكيل أدبي وبناء تعبيري وموقف من العالم كما أنه في الوقت ذاته دلالة لأنه يشير إلي تقاليد أدبية معينة وإلي فترة تاريخية محددة وإلي نموذج ثقافي وحضاري مخصوصين " [1] إذن اللغة هي كل شيء في البناء السردي للرواية لا بمعني انفصال عما يشير إليه من دلالات خارج النص ولكن علي

معني أن الفكرة المركزية في الرواية هي مضمون مجسد في شكل وليس أمام الناقد غير المضمون الظاهر أمامه أعني الشكل المتجسد في البناء الروائي وسوف ننظر إلي عناصر التجريب الروائي اللغوي لدي الكاتب صلاح والي من خلال روايته والكاتب يلفت نظرنا للوهلة الأولي عبر مستويات لغوية جمالية متعددة نبعت من الشكل الجمالي لتجربته الروائية دمنها:

- البنية الشعرية في الرواية
- شعرية الواقع
- تجاوز المتناقضات
- إسقاط حروف العطف
- اللازمة اللغوية
- جماليات المخطورات اللغوية

إن شعرية السرد الروائي لدي صلاح والي تكاد تكون خصيصة جوهرية في جميع رواياته بما يحقق للكاتب مستوي دلاليا خصيبا ، وبخصوص روايته التي بين أيدينا (فتنة الأسر) تصبح السردية الشعرية وسيلة شعرية بنائية في وقت واحد وعلاوة علي أن الكاتب الجاد دائما يغامر في اللغة ليخلق لغته الخاصة القادرة علي تجسيد معاناته وتشكيل رؤيته بما يحقق له شعريته الخاصة غير أن السرد الشعري يصير إلي جانب ذلك ذا دلالة بنائية حيث تقع الرواية ضمن روايات تيار الوعي القائمة علي جعل أحداثها وشخوصها وزمانها ومكانها مجردات نفسية وفكرية تبين عن توجهات هموم الكاتب وجميع التقنيات الفنية الموظفة في هذا النوع الروائي مثل المرض ـ الجنون ـ الحلم ـ الكابوس ـ المونولوج الداخلي ـ التداعي الحر ـ إلي آخره لا يستطيع تشكيلها بصورة أدق وأعمق سوي البناء الجواني للغة ومن ثم كان لجوء الكاتب للغة الشعرية واللغة الصوفية ضرورة بنائية في روايته وقد ألمحنا إلي ذلك بصورة مسهبة في صدد هذه الدراسة ، ويبلغ المستوي السردي الشعري ذري بلورية شفافة نافذة في الكشف عن طبيعة الشخصية لدي الكاتب في مثل قوله محاورا الحقيقة الغائبة التي ينتظر بلوغها: " كأن ملايين الخليقة الحسنة قد اختصرت فيك فتخمر فيك الجمال وتقطر منك الجمال ندي يشف الروح فتهتز جراحاتها لهبا مقدسا حارقا ملقيا بي في أنهار الشطح فأكابد غيابك في وجودك فلا أحد يراك إلاى، ربما كنت البذرة النقية من النور الخالص للنور وسلالات الطهر والملائكة" [1] وقد صرح الكاتب مرارا علي لسان بطله بأنه مكتشف رؤى وبأنه يكتب بالدم ويحفر في الروح هذا التصور الشعري الشفيف في سرده الروائي كان المستوي اللغوي الوحيد القادر علي تجسيد تقنيات سردية كالحلم والخيال والتجربة الروحية

- **شعرية الواقع :**

ومن المعلوم أن التصوير الجمالي للتجربة له أنماطه الجمالية المتعددة ، وقدر أي علماء الجمال بعض الأنماط التعبيرية الجديدة البالغة الروعة والنفاذ في تصوير التجربة و الإمساك بجوهر الواقع في أسلوب بلورى صاف عفوي خال من الصور الخيالية النمطية ، هذا النمط الجديد من التصوير يمكن أن نطلق عليه " شعرية الحقيقة" ومن هذا القبيل مثلا قول الشاعر المصري :

وأزهد في مدح الفتي عند صدقه

فكيف قبولي كاذبات المدائح

أو قول إيليا أبى ماضي :

أيهذا الشاكي وما بك راء

كيف تقدد إذا غدوت عليلا

أيهذا الشاكي وما بك راء

كن جميلا تر الوجود جميلا

أو قول أبو تمام :

دنيا معاش للورى حتى إذا

حل الربيع فإنما هي منظر

أو قول المصري :

تشتاق أيار نفوس الورى وإنما الشوق إلي ورده

وربما اتضح المصطلح النقدي الذي سككناه أنفا " شعرية الحقيقة " من خلال الأنماط الشعرية السابقة وكاتبنا استطاع بدقته اللغوية واستقطار روح اللغة ـ استطاع أن يمسك بهذه اللحظات الشعرية الحقيقية في حياة أبطاله أو في تصوير الأحداث يقول الكاتب علي لسان البطل: " كم مرة ضبطتني وأنا أرتب الأفراح والقهقهات وأرصها وأرتبها وأكومها بجوار الحائط في كومات حتى أخرجها متى احتجتها " [1] وهو تصوير صاف خال من الصور ولكنه تعبير عميق الدلالة علي مدي الاغتراب الذي يعيشه البطل

وفي سياق أخر يصف تسلط أسر المؤسسة علي أفراد شعبه فيصف ذلك في أسلوب تهكمي ساخر : " ليس جميلا أن ننفي تلك الجهور المضنية لتوفير الغذاء الذي فاض عن الحد حتى تجد المزابل في كل الأحياء الراقية مليئة بالطعام ولا يمنع الفقراء من أخذه ، أليس هذا توفيرا وحدا من استهلاك الأغنياء " [1] ويقول عن رمز الحقيقة " علمتها أن اقبلها مغمضة العينين حتى أستطيع أن أتنفسها " [2]

- **تجاوز المتناقضات،**

وهي وسيلة لغوية جمالية هدف إليها الكاتب كثيرا في بناء الأحداث والشخصيات والمواقف ، وقد استطاع من خلال شحن الموقف ونقيضه أو الكلمة وعكسها أو التركيب ونقيضه

- استطاع أن يعبر عن مكنونات نفسية وفكرية لن يمكن التعبير عنها الا بهذه الألفاظ وهذه التراكيب، ولقد كان الكاتب من رهافة الآداء اللغوي الدقيق مما مكنه من النفاذ إلي مكنونات الشخصيات والأحداث، ولعل الكاتب يطالعنا منذ بداية روايته بهذه الوسيلة الجمالية فيقول واصفا بطله " وكنت أتوقع أن يقع من ملابسه أو يتلاشى أو يغير ابتسامته التي لا تعني شيئا وتعني كل شيء ، كان ينظر في البعيد ربما لا ينظر إلي شيء ولكنك بالتأكيد لا تستطيع أن تتجاهله ... ربما كان ينتظر رسائل من الماضي أو من المستقبل " [3] وهذا التصوير يقر بنا كثيرا من هذه الشخصية الكلية المطلقة التي تنداح في رحاب الأفق الكلي، أفق الحقيقة وليس مجرد إنسان محدد من لحم ودم ، بل هو شخص ينتمي إلي نور السماء وطين الأرض معا.

وعندما يصف الراوي صوت بطله المريض وهو يصرخ في أسريه كان يصف صوته بـ " كان الصوت عندما ينطلق لا تعرف من أين يأتي ولكنه يمر من صدرك ، ينطلق في أوقات غير محددة ولكن في حينها ومناستها" [1] وهذا الوصف علي قدر ما يحدق في قسمات محددة للبطل علي قدر ما يخلق في أفق إنساني رحيب غير محدد بعلائم معينة، وهذا له دلالة دقيقة علي أن عذاب البطل هو عذاب كلي شامل ينطلق من جميع الصدور ويعبر عن جميع عذاباتنا وهمومنا نحن القراء.

إسقاط حروف العطف،

من المعلوم أن حروف العطف هي روابط لغوية تربط بين المعاني في الجمل وفق طرق دلالية مخصوصة، وقد حاول الكاتب أن يوظف تقنيته إسقاط حروف العطف من بعض مشاهده الروائية وذلك لغايات جمالية مرجوة للكشف عن خبيئة نفس بطله، أو للكشف عن سرعة الزمن الخاطف في حالة الحلم وتداعي الوعي وهو أسلوب لغوي يتكافأ وسقوط حواجز العقل وروابطه لدي الشخصية في حالة حلمها أو حالة كابوسيتها. نري هذا في هذا المشهد الروائي يجسد الحلم الكامن في وجدان البطل " لماذا في غمرات الجمال أجدني مقتحما أسوار الجلال كاسرا سدا من العزلة مخرجا القلب من

قفص الروح داخلا ملكوتك في عمائي الأزلي سابحا في بحرك سابرا غورا بعيدا أكاد أغرق من عمق لجتك الأولي" [1] وهذا الانسياب التعبيري الخالي من الروابط والتعاليق يوازي الجو الأثيري الشفاف للحلم السابح عبر ديمومة حياتيه خالية من فواصل الزمن النثري العادي

ونلحظ هنا أيضا في تصوير الجو الكابوسي الذي يعاني منه البطل المجنون الذي زج به إلي المستشفي ، حيث نري الكاتب الراوي يتحدث عن نفسه قائلا: " تمهيدا لاشتباك الشباك في شبكات المشبك المشبوك شبابيك المشربيات المشنقة بالبشانق التي تدور منكشفة علي محور الساقين خط مرج 38 ، 97 مع خط أفق الإقليم السابع 123 سيجما لمدة نصف ساعة لان من يملك .. كبير " [1] ولعل الكاتب يصور لنا وعي بطله من خلال هذه الانسيابية الكابوسية التي انفلت فيها الوعي من عقاله تاركا تداعياته الحرة في تدهور نفسي بالغ الدلالة علي فقدان عالم العقل في عالم مؤسس علي اسر العقل وملاحقة الحالمين وإيداعهم المتشفيات الرمز الدال علي القمع والتغريب ولعل حذف الروابط هنا أيضا تكون رمزا علي فقدان قوة العقل علي التواصل في مجتمع قائم علي العنف الرمزي والقهر اللغوي الذي يغرب الناس عن لغات وجدانهم وأشواق عقولهم وقد أنبا عن ذلك في صدر هذا البحث وما يؤكد رؤيتنا قول الراوي علي لسان بطله " أشواقي للإنسان الذي أو حشني طاغية وغير محدودة بحدود أقطع من عزلتى وأمد جسرا من التواصل ولكن لا جدوي فلغاتنا مختلفة تماما كأنما هبطت من مكان آخر. رغم امتداد جسور تواصلي مع الحيوان والنبات والجماد الكل في وحدة مطلقة " [2] وهو مشهد روائي عميق الدلالة عما أنبا عنه آنفا من الإحساس الحاد بالاغتراب التواصلي الذي يعانيه البطل في جدران المؤسسة / المستشفي رموز القهر والقمع واللا تواصل

اللازمة اللغوية:

رغم أن اللازمة مصطلح موسيقي إلا أنها قد انتقلت إلي جميع الفنون تقريبا ، ولكل كاتب لوازمه للغوية التي اعتيدت عنه وارتبطت به وصارت ملمحا من ملامحه بما يبين عن أصالته التعبيرية الخاصة ، أما في حالة روايتنا فقد كانت اللازمة اللغوية فيها كما يقول روبرت همفري : "صورة متكررة ، أو كلمة تحمل ارتباطا ثابتا بفكرة معينة أو بموضوع معين " [1] وقد استخدم صلاح والي علي طوال روايته عبارة فيها كثير من الابتذال اللغوي وربما نراها نوعا من جماليات القبح والعبارة هي :

(أنا عبد العال يا كلاب) صفحة 28

(أنا عبد العال يا كلاب ، سأظهر لكم من كل مكان) صفحة 30
(أنا عبد العال يا كلاب ، كلما تعاملت مع الناس زاد احترامي لكلابي) صفحة 33
(أنا عبد العال يا كلاب ، أمامكم ووراءكم ومن فوقكم ومن تحت أرجلكم يا بهائم) صفحة 36
مرحبا بالكلاب ، أنا عبد العال يا وساخة ، عبد العال في كل مكان الحصار الحصار يا شعب عبد العال) صفحة 38
(أنا عبد العال يا كلاب) صفحة 57
(صدقتم أنكم كلاب وعرفتم أنني عبد العال يا كلاب) صفحة 60
(اعتدل ، صرت كلبا مثلهم ، الكل قبض الريح باطل ، لكن أنا عبد العال يا كلاب ، عبد العال الذي لم ينحن ضاربا كل الظروف بالحذاء ، ففزت بكرامتي وحريتي والعراء والجنون لكني رغباتكم المكبوتة يا كلاب) صفحة 82

والواقع أن الكاتب قد ردد هذه اللازمة اللغوية كما رأينا علي مدار روايته وغالبا ما تأتي الجملة في المواقف الروائية الكثيفة المعاني والمأزومة سواء علي مستوي الأشخاص أو الأحداث والمواقف ولكني أتسائل هل إذا بلغت الفجيعة حد المأساة يرخص للكاتب هذا الانجدار اللغوي للتعبير عن أزمته ؟ أن هذه المفردات ـ وجدنا كثيرا مثلها لدي كتاب وشعراء كثرين من لون امرئ القيس وحتى الشاعر أحمد مطر ومظفر النواب ونزار قباني ولكن فيما أري فإن الراوي عندما كان يعاني قهر الكبت ولوعة التعذيب كان يجنح إلي تطرف مماثل في هذا السباب اللغوي المبتذل فهو يفرغ انفعالاته في " طرطشات" انفعالية غير منضبطة وكان يمكن أن تفرق بين الواقعية في التصوير والوقائعية في الرؤية ، فليس باسم واقعية الفن أن يبتذل الفنان لغته لتصير مثل لغة أولاد الشارع ولكن الواقعية نفاذ بصيرة وعمق إحساس ونضح موهبة يكون الفنان قادرا بها علي استصفاء جوهر الألم المحيط به ويجسده في شكله الجمالي وإلا فما الفارق بين الكاتب وأي سباب فحاش يرغي ويزيد في لغوه كما يريد ؟!

لقد كان في طوق صلاح والي وهو كاتب متمكن من لغته أن يناور لغته بصورة اكثر نضجا حتى تصفو له وترق وترخي له القياد وما وقع فيه الكاتب اسميه نوعا من بغي المتكلم علي التجربة الشعورية والفكرية. ولعلنا إذا انتقلنا إلي التجريب اللغوي الآتي ما يعوض الكاتب عن عدم توفيقه السابق.

جماليات المحظورات اللغوية :

تقابلنا علي مدار رواية صلاح والي تعبيرات صادمة للذوق الاجتماعي ، بل تكون موغلة في قرفها التعبيري وهي دائما تأتي عند ما يصل الكاتب في وصفه لأحد شخوص روايته

أو أحد حوادثها إلي درجة عالية بل محتقنة من الانفعال ولنتأمل هذه التعبيرات . فبعد أن يصور الكاتب أزمة بطله الذي يحس بالوحشة وسط واقعه الآسر في لغة شفافة عالية نراه ينحط في وهده لغوية غائرة مصورا المال الذي سيعير إليه دافعه إذا لم يغير ما فيه من قبح فيقول الراوي علي لسانه : " لن ينفد أحد بجلده من تلك المبولة التي انهارت فانزلقنا في خرائها) [1] نعم أستطيع أن أقول أن الواقع المؤسسي القبيح يحتاج إلي مثل هذا النوع من قوة الإثارة التي تصل إلي حد الوقاحة لأن الوخز الخجول أوصلنا إلي ما نحن فيه لكن الدكتور مندور يري : " أن الأدب المكشوف يغلب أن تنفر منه النفس لان الحياء جمال والتبذل قبح" [2] فالوقاحة فى هذا المجال تهديم وتشويه للفكر وتحطيم لقيمة لأن "الإحساس المسرف والعاطفة المطرطشة خليقتان بأن تصرفا النفس عما تقرأ

والتبذل حتى في الإثم يذهب بالشعر"[1] هل قبح الواقع وقسا على الكاتب فأراد أن يكيل له الصاع صاعين ويبادله بقساوة لغوية تساويه هل الفن انعكاس آلى مرآوى للواقع؟ أم اندغام فى عمق الواقع وتجاوز له فى آن؟ المعلوم أن النص الجمالى لا يساوى الواقع ولا يطابقه بصورة ميكانيكية بل هو يوازي الواقع ويتجاوزه. ومن ثم كنا نقبل من صلاح والى هذا التعبير لو كان مثلا على لسان بطل يعانى واقعا كابوسيا فى غياب سلطة العقل، أو أثناء ممارسة التعذيب ضده بتهمة الجنون فى المستشفى.

ولكن الكاتب يوفق فى مواقع روائية أخرى حيث يصور اغتراب بطله عبر تواريخ المؤسسة جميعها فهو مأسور فيها يحس قهر العزلة والأسر فنراه يقدم هذا التصوير:"كانت أياما طويلة نعيش فيها داخل قفص القرود تنحني باستمرار في الخنادق في الهناجر ، في الملاجئ ... قليلة هي أيام الفرح بلقاء من تحب " [2]

وفي وصف مماثل لأفراد المؤسسة بما يكشف عن جوهر شخصياتهم يقول الكاتب : " إذا كانت كل امرأة قد اختارت خرابة وحفرت فيها ودفنت الضمير ووضعت فوقه ملابسها الداخلية وردمت عليهم وأقامت فوق كل هذا ناطحة سحاب من المحكمات عن الشرف والأخلاق والضمير أيضا دون أن يهتز لها جفن قد ترتعد خشبة نقل الموتى من كل هذا ، لكن الرجال والنساء هؤلاء لا تهتز لهم شعرة واحدة " [3] وهو وصف يجلي بعمق عن جوهر هذه الشخصيات القاسية الفظة ومدي أسرها وملاحقتها لشخص مثل الراوي في رقة شعوره ونبل مقصده . والتصوير السابق تصوير أصيل مستمد من مفردات الحياة اليومية البسيطة بما يضعنا أمام جماليات تجريبية جديدة مغيرة للفخامة التقليدية والطهر التقليدي الفج وفي هذه الجماليات الجديدة تستخدم الألفاظ العادية والثرثرة اليومية ومعهود أقوال الناس وتصوراتهم في الحياة اليومية. وثمة رمز لاحق الراوي في مواضع كثيرة في روايته خاصة في الفصول الأخيرة وهو رمز الرغبة في " التبول"

والاستحمام وبجن لن نستطيع أن نتصور جماليات هذا القبح ما لم تكن مندرجة في سياقها الروائي الدال وفي علاقاتها بالشخوص والمواقف والأحداث فهي رموز ذات دلالة كبري علي مستوي الفكرة المركزية للرواية كلها ولنتتبع هذا الرمز فقد جاء في تصوير الراوي لنفسية البطل بعد أن كشف زيف المؤسسة والمستشفي رموز الأسر والقهر ثم يتبع ذلك بمقاطع شعرية خالصة وكأنها انتشاء بعالم آخر :

لا مرض ولا ممرضة ولا هواء

وحدي مع اللاشيء مسلوبا وصامت

والسماء لدي السماء تسربلت خلف العمائر والمعابد

لم يبق من أحد تصادف أو تعاهد

لم تبق عمائر أو معابد

ثم يتابع البطل : كنت قد أزحت الغطاء ونزلت من علي السرير متجولا بالحجرة ثم خرجت فوجدته أمامي.

- أي خدمات
- دورة المياه [1]

إذن الرمز هنا للتطهر من أرجاس المؤسسة في كافة صور أسرها

ثم ينتقل الراوي في سرده في الفصل الأخير عن نفسه قائلا : " احتجت دورة المياه بشدة فلم أجد ... وأصبحت قدرتي علي مقاومة التبول أمرا مشكوكا فيه ، أحسست أنني أغرق في دوامة عميقة " [2]

ثم يعاود مرة أخيرة في وصف وضعيته في المكان الضيق فيحاور المسؤولين عن ذلك : " عندما خرجت لقضاء حاجتي سالت الذي اصبح مشفقا علي متى تنتهون منى ؟

قال : عندما لا تصدر لنا الأوامر بالمرور عليك " [3] هنا يصبح رمز التبول رمزا للتخلص من بقايا فاسدة علي المستوي الشخصي الخاص وهو الموازي الجمالي للتخلص من أسر المؤسسة ورموز المستشفي والمخزن وألوان التعذيب المتعددة وهو أمر يؤكد مدي التشويه الكبير الذي يصاب به المقهور علي المستويين النفسي والجسدي معا وهوة ما يتسق وعنوان الرواية والفكرة المركزية المجسدة علي طوال بنائها السردي.

ثبت المصادر والمراجع

1-صلاح والى، فتنة الأسر، ميريت للنشر والمعلومات، القاهرة ط/2003

2-د/ محمد عبد الحليم غنيم، شعرية السرد الروائى،قراءة فى روايات صلاح والى،ضمن(قضايا الإبداع والرؤى المعاصرة) مؤتمر الشرقية الأدبى،2002/ص105

3 عبد الفتاح كليطو: الأدب والغرابة-دار الطليعة،1982،ص60

4- د/محمد عبد الحليم غنيم،مرجع سابق ص105

5-ميخائيل باختين، الخطاب الروائي،تر: محمد برادة،دار الفكر للدراسات، القاهرة،ط1987،1،ص43

6 - تيرى إيجلتون، ما الأدب،تر- أحمد الشيخ، الأربعائيون،الإسكندرية،يناير1992،ص141

الوجودية فى الفكر العربي-تر حسين اللبودى، مجلة إبداع ع/4- إبريل/1984/ص15/14،وانظر أيضا/ جون كوكشانك // البير كاميه و أدب التمرد/ تر/جلال العشرى/ الهيئة المصرية العامة للكتاب/1990

7 - د. محمد عبد الحليم غنيم، الرعية وهجاء العشيرة، الانترنت/htt.www.nashiri/ 2004/5/5

8 -هربرت ريد/ معنى الفن/تر سامى خشبة/ مكتبة الأسرة/ الهيئة المصرية العامة للكتاب /1998ص19/18

9-محمد البارودى/ التجريب وانهيار الثوابت/الآداب/ع6/5- آيار –يونيو السنة/20/1997/45

-10تحولات الرواية الأوربية/ ساس أنا ماريا/ تر –د. صلاح السروى/ مجلة إبداع ع/5/ مايو/1995/ص78/77

11-فتنة الأسر

12-آلان روب جرييه/ نحو رواية جديدة/ تر/ مصطفى إبراهيم /دار المعارف/ القاهرة/ط1/1972/ص30

13-عبد اللّه أبو هيف/ التقاليد والتحديث فى القصة القصيرة العربية/اتحاد الكتاب العرب/ دمشق /ص185

14-يوسف الشارونى/ مع القصة القصيرة/ الهيئة المصري العامة للكتاب/ القاهرة/1985/ص274

15-فتنة الأسر /

16- د. عبد البديع عبد اللّه/ محاولة الإمساك بالوعى المنساب فى رواية سميح القاسم/مجلة إبداع/ع4/ ابريل/السنة 1988/6/ص7

17- فتنة الأسر،
18- ادوار الخراط/ الحساسية الجديدة/
19-د.صلاح فضل/بلاغة الخطاب وعلم النص/المجلس الوطنى للثقافة والفنون والآداب/س عالم المعرفة الكويتية/ع64/أغسطس/1992/ص55
20- فتنة الأسر ،
21- فتنة الأسر ،
22-ادوارد الخراط/ماوراء الواقع/ مقالات فى الظاهرة اللاواقعية/ الهيئة العامة لقصور الثقافة/1997/القاهرة/ص24
23- فتنة الأسر ،
24-د. نظير جاهل، المنهج اللاسلطوى فى العلم، مجلة الفكر العربي ، بيروت، صيف/1997/ع/97، ص153، وانظر أيضا/ توماس كون/بنية الثورات العمية/ تر/ شوقى جلال/ المجلس الوطنى للثقافة والفنون والآداب/ عالم المعرفة/ع/168/ الكويت/ ديسمبر/1992
25-د. يحي الخاوى/ مراجعات فى لغة العلم/س اقرأ/ع/620/ دار المعارف/1997/ص13
26- روبرت همفرى/ تيار الوعى فى الرواية الحديثة/تر / محمود الربيعى/ دار الثقافة الجديدة/ 1974/القاهرة/ص18
27-هيثم الحاج على/ التجريب فى القصة القصيرة/ كتابات نقدية/ ع 105/ الهيئة العامة لقصور الثقافة/ يوليو /2000/ص170
28-/ فتنة الأسر ،
29-د. سامى أدهم/ تفكيك العقل اللغوى/ دراسة ميتافيزيقية/ مجلة الفكر العربي المعاصر /ع71/70 / العام/1989/ص53/29
30-د. رمضان بسطويسى محمد، آفاق الإبداع والحرية فى عصر المعلوماتية/ دار الفكر- سورياط1/2001/ص71/70
31-د. أيمن تعيلب،الاغتراب فى الشعر العربي الحديث/ دكتوراه مخطوطة /كلية الآداب جامعة الزقازيق/1996/ص44
32-د. الطاهر أحمد مكى /الرواية الجديدة فى فرنسا/دار الهلال / القاهرة /مارس /1977/ص79
33-فتنة الأسر،
34-د. عبد اللّه ابراهيم/ الرواية العربية والسرد الكثيف/ مجلة علامات فى النقد/ج27/ مج27/ النادى الثقافى بجدة/ عدد مارس/1998/ص104
35-د. حسين خمرى، فضاء المتخيل،منشورات وزارة الثقافة/ دمشق 2001/ص17

36-آلان روب جرييه/ نحو رواية جديدة/ مرجع سابق/ص37/36
37-فاطمة قنديل/ التناص فى شعر البسعينات/ نقلا عن روبرت ينج/ س كتابات نقدية/ الهيئة العامة لقصور الثقافة/ع86/ص155
38-أدونيس / الصوفية والسوريالية/ بيروت/ دار الساقى/ط1 1992/ص59
39- فتنة الأسر .
40- وين بوث/ بلاغة الفن القصصى /تر /أحمد خليل عردات/ ود.على بن أحمد الغامدى/ط مركز الترجمة/جامعة الملك سعود/1994/ص475
41- عز الدين المدنى/ الأدب التجريبى / مركز الوطن العربي/س رؤيا للدراسات/رقم 1/ الاسكندرية/1988/ص12/
42-ايتالو كالفينو/ست وصايا للألفية القادمة /محاضرات فى الإبداع /تر / محمد الأسعد / مراجعة د. زبيدة أشكنانى/ المجلس الوطنى للثقافة والفنون والآداب/ الكويت/س إبداعات عالمية/ ع/321/ ديسمبر /1999/ص111
43-عزيز السيد جاسم/ الشعر بين الحدس والأسطورة / مجلة الآداب البيروتيه/ع7 /1970/ / ص29
44-د. نجيب الحصادى /آفاق المحتمل / منشورات جامعة قار يونس/ ليبياط1/1994/116
46- د. حسين خمرى . فضاء المتخيل . مرجع سابق /ص71
47- ايتالو كالفينو/ ست وصايا للألفية القادمة / مرجع سابق /ص21
48- فتنة الأسر /ص
49- روبرت همفري/ تيار الوعى مرجع سابق /ص 117
50- د. عادل مصطفى // دلالة الشكل/ دراسة فى الاستطيقا الشكلية// دار النهضة العربية/ط1/ 2001/ص7.
51- د. محمد مندور /فى الأدب والنقد /دار نهضة مصر /ص129
52- فتنة الأسر/ على التوالى/ص10/102/97

السيرة الذاتية للكاتب د. أيمن تعيلب



أيمن إبراهيم أحمد تعيلب
ولد في محافظة الشرقية – كفر النحال في 3 فبراير 1962
حاصل على الدكتوراه فى الأدب والنقد الحديث.
عنوان رسالة الدكتوراه: جماليات الاغتراب فى الأدب العربي الحديث فى مصر : دراسة فى النص والبناء النفس اجتماعى العربي – 1996
عنوان أطروحة الماجستر: الشعر والمصير: دراسة في بنية الشعر الوجداني في مصر

الخبرات الوظيفية

حاضر بالمملكة العربية السعودية/ الكلية التقنية بالاحساء/ من1990/1994
مدرس الأدب العربي الحديث بجامعة عمر المختار بليبيا/ كلية الآداب والتربية من1997/1999
محاضر بجامعة الإمارات العربية المتحدة/ من1999/2003
متفرغ للتأليف والكتابة

مؤلفاته

– البنية الدرامية في الشعر الليبي المعاصر// دراسة منشورة في مجلة الفصول الأربعة//1998
– تقنيات التجريب الروائي في الخطاب الروائي المعاصر
رواية(فتنة الأسر) لصلاح والى أنموذجا
– بنية الانفصال وتحولات الشكل الروائي/دراسة في رواية/ السماء كم تبدو بعيدة/ لإبراهيم صالح.
– جدل الشكل والدلالة في القصة القصيرة/ دراسة في (لن أقلع عن هذه العادة) لمحمد غنيم.
– بنية التناص في الخطاب الشعري المعاصر/ قصيدة(القبو الزجاجي) أنموذجا.

معلومات الاتصال

البريد الإلكتروني: drtealip@hotmail.com