European Journal of Humanities and Educational Advancements (EJHEA)
Available Online at: https://www.scholarzest.com
Vol. 5 No.12, December 2024
ISSN: 2660-5589

JUSTIFY EVENT "A COMPARATIVE STUDY BETWEEN ADHAM ADEL'S 'BLACK IMAGINATION' AND DOSTOEVSKY'S MESSAGES FROM UNDERGROUND"

Assist. Prof. Hadeel Nashat Aswad Hanaf
Finance and Banking Department, College of Administration and Economics, Aliraqia University, Iraq
Email : hadeel.n.aswad@aliraqia.edu.iq

Article history:
Received: September 30th 2024
Accepted: October 26th 2024

Abstract:
The experimental novel represents a new literary model that is open to various literary genres, both in form and content. This new style has revolutionized classical novel patterns by introducing contrasting concepts to old narrative elements and techniques. Its focus revolves around the self, delving into its concerns, fears, and new perspectives within the dialectical context between self and other, or between subjective and objective realms. This new style has paved the way for several comparative studies between diverse experimental novel styles, diverging in their presentation of the concept of the new experimental novel. This research aims to present a comparative study between Adham Adel's "Black Imagination" and Fyodor Dostoevsky's "Notes from Underground" to explore one of the key foundations of the experimental novella "the meta-narrative or event justification. The objective is to comprehend the thematic significance and aesthetic components inherent in this style through its utilization of the meta-narrative mechanism in the narrative text.

Keywords: Justify event, Black Imagination, Notes from Underground

تبرير الحدث "دراسة مقارنة بين روايتي (خيال أسود) لأدهم عادل، و(رسائل من تحت الأرض) لدوستويفسكي"

م.د. هديل نشأت اسود حنف
قسم المالية والمصرفية , كلية الادارة والاقتصاد , الجامعة العراقية , العراق
hadeel.n.aswad@aliraqia.edu.iq **Email** :

الملخص
تعدّ الرواية التجريبيّة أنموذجاً أدبياً جديداً مفتوحاً على مختلف الأجناس الأدبية، شكلاً ومضموناً. وقد شكّل هذا النمط الجديد من الرواية ثورةً على أنماط الرواية الكلاسيكية، بتقديمه مفهوماً مغايراً للعناصر والتقنيات الروائية القديمة، وبتمحوره حول الذات واستبطانها بكل هواجسها ومخاوفها ورؤيتها الجديدة، في سياق علاقتها الجدلية مع الذات والآخر، أو بين الذات والموضوعي. وقد فتح هذا النمط الجديد المجال لعقد دراسات مقارنة عدّة بين أنماط روائية تجريبية شتّى، تقاطعت وافترقت قليلاً أو كثيراً في أسلوب عرض مفهومها الخاص عن الرواية التجريبية الجديدة، وقد جاء هذا البحث ليقدّم دراسة مقارنة بين روايتي (خيال أسود) للروائي العراقي أدهم عادل، و (رسائل من تحت الأرض) للروائي الروسي فيودور دوستويفسكي، بغية الوقوف على أحد أهم أسس الرواية التجريبية، وهو عنصر الميتاسرد أو تبرير الحدث السردي، بغية استبطان الثيمة الدلالية والمقومات الجمالية التي يحظى بها هذا النمط عبر توظيفه لآلية الميتاسرد في المتن الروائي.
الكلمات المفتاحية: تبرير الحدث ـ خيال أسود ـ رسائل من تحت الأرض.

المقدمة

تعدّ الرواية فناً دائم البحث والتململ، لا يكاد يستقر على حال، تبعاً لطبيعة الأدب التي لا تعرف القوننة أو التقعيد، فإذا كان الأدب بنية إبداعية مفتوحة على كل ما هو جديد شكلاً ومضموناً، فالأحرى بالرواية أن تتمثّل طبيعة التحولات المفتوحة الجديدة، بوصفها نوعاً أدبياً بارزاً وشائعاً يشكّل مضماراً إبداعياً يتبارى فيه الروائيون لكسر النمطية وتقديم كلّ ما هو مغاير وجديد.

وتعود طبيعة الانفتاح والتحول التي يقدّمها لنا فنّ الرواية عموماً إلى أسباب وعوامل شتّى، منها ما يتعلّق بذوق المتلقي تبعاً لطبيعة العصر الجديد والمتحول، ومنها ما يتعلّق بالإبداع الذاتي للروائي الذي لا يفتأ يحاول الخروج عن القواعد ليُبرز شخصيته الأدبية الإبداعية المتميزة والمتفردة، وهذا السعي في خوض مغامرة البحث عن التجديد هو ما يعرف بالتجريب الروائي، أو قل إن مفهوم التجريب الروائي أو ما يُطلق عليه رواية اللارواية، أو رواية الميتا سرد، وفق ما ذهب إليه النقاد، يشكّل أحد المداميك الأساسية في قضية التجديد الروائي.

لقد قامت الرواية التجريبية عموماً على خلفية فلسفية وجودية تهتم بالذات وحياتها ومصيرها، لذلك امتزج التجريب في الرواية بالذات الروائية، فتواشجت العناصر السردية بالذات الكتابية، وذلك لأن رؤية التجريبيين للذات والمجتمع والعالم قائمة على أهمية دور الذات في إحداث التغيير، وليس بالضرورة أن ينحصر هذا الكلام في إطار التغيير الإيجابي المنشود أو الذي ينشده كبار المصلحين والفلاسفة والأدباء، كما لا يعني ذلك أننا في الرواية الجديدة إزاء مفهوم ثوري بالمعنى الإيديولوجي المتعارف عليه، وإنما قد يأتي هذا التغيير بصورة الثورة الانتقامية من الذات والمجتمع على حدٍّ سواء، تبعاً للعلاقة الصدامية التي تتأسس عليها، بمعنى

أننا في الرواية التجريبية إزاء مسارين متناقضين أو مسارات متناقضة شتّى، إذ إننا نلمح تناقض الذات مع نفسها ومع المجتمع في آنٍ معاً، على نحوٍ يقودنا إلى تقصّي دقائق الأبعاد النفسية، وسبر أغوارها، في سياق البنية الجدلية التي تجمع الذات بالآخر الفردي أو الجمعي، وهو ما يضفي على الرواية التجريبية طابع التجاوز للأشكال المستهلكة والعميقة، إلى تجريب أدوات جديدة وخلق أشكال حيّة.[1]

والتجريب لغةً يتأسس على معنى الاختبار والمعرفة والبحث والدراية،[2] وصولاً إلى المعرفة والحقيقة أو إلى القيمة الفنية الجمالية التي تختلف من مبدع لآخر.

ويعدّ مصطلح التجريب قريناً للتجديد، ولعلّ إميل زولا أول من ربط كلمة التجريب بالرواية في كتابه المعروف (الرواية التجريبية)، وكان زولا يرمي من وراء ذلك التوصيف إلى أن تكون الرواية ثمرة تجربة مبنية على تجميع الملاحظات والحقائق والمعطيات قبل صياغتها في نسق روائي يضفي عليها صدقيّة، تضاهي صدقيّة الحقائق المتصلة بالتجارب العلمية.[3]

ويُفهم من هذا الكلام أن من حق كل روائي أن يعبّر عن تجربته الخاصة بأسلوبه الخاص، من خلال ما يلاحظه عن سلوك شخصياته التي تحمل في دلالتها مرجعيتها الواقعية أو الطبيعية، مما يضفي عليها عنصر المصداقية، أي الصدق الفني.

وجاء في تعريف مفهوم التجريب في الرواية بأنه (استراتيجية فنية تسعى إلى تقويض النمط والنموذج، وتطمح إلى أن تجعل الكتابة داخل الجنس مفتوحة دائماً تتوسل البحث المتواصل عن شكل جديد ورؤية متجددة)،[4] بمعنى أن التجريب وسيلة لكسر السائد والمألوف، والتمرّد على القوالب الكلاسيكية المألوفة، ممّا يجعل الكتابة ضرباً من ضروب النص الأدبي على مختلف الأجناس الأدبية.

ويُعرّف صلاح فضل التجريب بقوله: (التجريب قرين الإبداع لأنه يتمثّل في ابتكار طرائق وأساليب جديدة في أنماط التعبير الفني المختلفة، فهو جوهر الإبداع وحقيقته، عندما يتجاوز المألوف ويغامر في قلب المستقبل).[5]

وإذا كان هذا الكلام يعني أن للمبدع أو الكاتب حرية التجريب والمغامرة في خلق أشكال روائية جديدة فهذا يقتضي بالضرورة أن يكون على وعي شامل وتصور عميق بالمكونات السردية، لأن هذه المكونات هي مناط التجديد والإبداع والتميّز، عبر مغايرتها للأنساق المألوفة في الروية الكلاسيكية.

وبالمجمل ينظر إلى الرواية التجريبية على أنها (رواية الحرية، إذ تؤسس قوانينها الذاتية، وتنظر لسلطة الخيال وتتبنّى قانون التجاوز المستمر، ولذلك فهي ترفض أي سلطة خارج النص، وتخوّن أية تجربة خارج التجربة الذاتية المحض، فلكلّ وقائع مختلفة أشكال من القصّ المختلفة، وكل رواية جديدة تسعى إلى أن تؤسس قوانين اشتغالها في الوقت الذي يتيح فيه هدمها).[6]

بهذا المعنى نجد أن ثمّة ارتباطاً قوياً بين مفهوم التجريب في الرواية ومفهوم الحداثة التي تعني الخروج عن المألوف وكسر القواعد الجاهزة، باتجاه خلق أفق إبداعي جديد في الكتابة.

ويقوم تبرير الحدث في الرواية التجريبية بوصفه أحد تجلّيات الشكل الكتابي الجديد الذي يمزج بين السرد والميتا سرد، في سياق الإيغال في تقصّي تفاصيل الذات ذات الصوت المهيمن على الرواية، في إطار العلاقة الجدلية مع الأصوات الأخرى على اختلاف أشكالها وترميزاتها الدلالية.

أولاً: التجريب الروائي بين الرواية العربية والرواية الغربية.

برزت مظاهر التجديد في الرواية الغربية عموماً بعد الحربين العالميتين في أوروبا وأمريكا، على النحو الذي أدى إلى تغيّر الفكر الفلسفي والتفكير النقدي، ممّا أدى إلى تغيّر في الشكل الروائي، وهذه النقلة ارتبطت ارتباطاً قوياً بالتطور الاجتماعي والتاريخي على أيدي كتّاب فرنسيين مثل آلان روب غرييه، وكلود سيمون، وميشال بوتور وغيرهم. وقد دعا هؤلاء الروائيون وسواهم إلى التجديد في الكتابة الروائية، مؤكدين أن (قوّة الروائي هي في أنه فعلاً يخلق بكل حرية وبدون نموذج، وهي تلك الحركة التجريبية الساعية إلى التحرر مما هو مفروض ومصطلح عليه وميت، والمتجهة نحو ما هو حرّ وصادق وحيّ).[7]

ولعلّ ما يميّز الرواية الجديدة عن التقليدية أنها تثور على كل القواعد وتُنكر كل الأصول، وترفض كل القيم والجماليات التي كانت سائدة في كتابة الرواية التي أصبحت توصف بالتقليدية، فلا الشخصية شخصية، ولا الحدث حدث، ولا الحيّز حيّز، ولا الزمان زمان، ولا اللغة لغة، ولا أي شيء ممّا كان متعارفاً في الرواية التقليدية.[8] وهو ما يوضّحه ميشال بوتور في مفهومه للتجديد الذي يتمثل في الخروج على الأنماط السائدة وكسر العادات القديمة، فالروائي الذي يرفض هذا العمل ولا يقلب العادات رأساً على عقب ولا يرفض على قارئه أي جهد خاص ولا يجبره على العودة إلى نفسه بالنسبة إلى إعادة البحث في الأوضاع المكتسبة منذ زمن طويل، يلاقي بالتأكيد نجاحاً سهلاً، ولكنه يجعل من نفسه شريكاً لهذا القلق العميق ولهذا الليل البهيم الذي يتخبّط فيه.[9] وفي هذا يبرّر بوتور نفسه الغاية من التجديد إذ (يرى أن العالم الذي نعيش فيه يتغيّر بسرعة، والتقنيات التقليدية للقصة لم تعد صالحة لاستيعاب جميع العلاقات الجديدة التي تنشأ عن هذا الوضع الجديد، فينتج عن ذلك قلق دائم، ويتعذّر علينا أن ننظم في ضميرنا جميع المعلومات التي تهاجمه لأن الأدوات الكامنة تنقصنا).[10]

وقد قامت (ناتالي ساروت) في كتابها (عهد الريبة) بتحليل أعمال دوستويفسكي وكافكا وتولستوي، ووجدت مواطن التجديد والخروج عن المألوف، وأكدت أن عصرها هو عصر الشك والريبة في الأساليب الفنية السائدة، داعيةً إلى إعادة النظر في كل مقومات الرواية التقليدية من حيث بنيتها الشكلية ودلالتها الاجتماعية والسياسية ووظيفتها في المجتمع.[11]

وبالعموم فإن الرواية التجريبية الغربية عموماً تأسس مفهومها على الحرية كمبدأ أساسي في العملية الإبداعية، لأنها أتاحت للروائي المبدع تجاوز القواعد الكلاسيكية وخرقها وإنتاج طرائق سردية جديدة.

---

[1] بوشوشة بن جمعة، التجريب وارتحالات السرد الروائي المغاربي، المغاربية للطباعة والنشر، تونس، ط1، 2003م، ص103.

[2] ينظر مثالاً: ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت، مج1، 1997م، ص262.

[3] محمد برادة، الرواية العربية ورهان التجديد، دار الصدى للطبع والنشر، ط1، دبي، 2011م، ص48.

[4] محمد الباردي، في نظرية الرواية، سراس للنشر، تونس، 1996م، ص173.

[5] صلاح فضل، لذّة التجريب الروائي، أطلس للنشر والإنتاج الإعلامي، القاهرة، ط1، 2005م، ص3.

[6] محمد الباردي، إنشائية الخطاب في الرواية العربية الحديثة، مركز النشر الجامعي، تونس، 2004م، ص291.

[7] محمد الباردي، إنشائية الخطاب في الرواية العربية الحديثة، م. س، ص291.

[8] عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، عالم المعرفة، الكويت، 1998م، ص48.

[9] ميشال بوتور، بحوث في الرواية الجديدة، تر: فريد أنطونيوس، منشورات عويدات، بيروت، باريس، ط2، 1982م، ص8.

[10] م. ن، ص7.

[11] محمد الباردي، الرواية العربية والحداثة، دار الحوار للنشر والتوزيع، ط2، دمشق، 2002م، ص70.

والمتتبع لواقع التجريب في الرواية العربية يجدها متأخرة بالمقارنة مع نظيرتها الغربية، وإن كانت الدوافع التي أدت إلى التجديد في هذا الجنس الأدبي مشتركة من حيث الاهتزازات التي أصابت البنى الاجتماعية والسياسية والاقتصادية في هذه المجتمعات. ومما لا شك فيه أن ظهور التجريب في الرواية العربية وانتشاره في الربع الأخير من القرن العشرين (يستند إلى أسس ومرتكزات أدبية وثقافية وحضارية ومحلية، إضافة إلى عامل المؤثرات الأجنبية، والانفتاح على التراث القصصي القديم، وإلى هزيمة عام 1967م، وإلى اهتزاز الثوابت الوطنية والتاريخية.[1] وصولاً إلى ما تعانيه المجتمعات العربية على امتداد العقد الأخير حتى الوقت الراهن من انقسامات حادة في بنيتها، على خلفية الثورات الشعبية والاقتتالات الداخلية وتوغل الأيادي الخارجية في مختلف مفاصل الحياة الاجتماعية، كل هذه العوامل أدت وتؤدي بالكتّاب والأدباء إلى الثورة والتمرد على القوالب الكلاسيكية، ممّا أنذر بميلاد نوع جديد روائي، هو الرواية الجديدة أو الرواية التجريبية.

وقد يقع المتتبع على مساحات تشابه واسعة بين تجارب الروائيين لجهة الرواية الجديدة أو التجريبية، إلا أن كل تجربة لا بد أن تتميز من غيرها من حيث بعدها الجمالي والفني، فهي (متفردة بأسئلتها وتفاصيلها البنائية ومفاهيمها الأدبية واللغوية ومرتكزاتها وفلسفتها الجمالية).[2] وهذا ما منحها دافعاً قوياً للتفاعل مع تطورات الفكر الأدبي المحلي والعالمي، في سياق بحثها عن علاقات بنائية جديدة مغايرة لما هو مألوف في الرواية التقليدية، إذ إن (ممارسة التجريب جعلت الروائيين العرب يتحررون من التمسّك بحرفية الشكل المتبلور عبر تاريخ الرواية العالمية، كما جعلتهم يضيفون عناصر لها صلة بالمحيط الاجتماعي والثقافي والتراثي).[3] وهذا الأمر مهّد الطريق للانتقال الحرّ من الحياة الواقعية وتفاصيلها إلى حياة خيالية لا واقعية لها خصوصيتها الجمالية من حيث كسر خطيّة السرد، والتعبير عن الذات واستيهاماتها اللاشعورية، وحرية الجسد، وتحطيم سلسلة الزمن، وتوسيع الواقع ليشمل الحلم والشعر والأسطورة وأحلام اليقظة.[4]

ولعلّ طبيعة المجتمع العربي الآخذة بالغموض والضبابية والانقسام الذي تضيع على أثره أسس المنطق وعوامل العقلانية جعل من الرواية التجريبية بأشكالها السردية الجديدة حاضرة بقوة على نحو يجسّد فيه هذا النمط الكتابي الواقع الموضوعي الجديد والمتحوّل، بأسلوب فني يتوازى مع الواقع من حيث التخبّط واللاانضباط واللاعقلانية، ولئن كانت هذه السمة سلبية بالنظر إلى الواقع الموضوعي المجتمعي العربي، إنها تأخذ طابعاً إيجابياً على صعيد الفن التجريبي الذي يستطيع أن يتوغل في تفاصيل هذا الواقع وخلفياته ومرجعياته كاشفاً عن إرهاصاته وتحولاته والتجليات النفسية لشخوصه، على النحو الذي يستطيع أن يقدّم ما يمكن تسميته المنطق في اللامنطق أو المركزية في التحوّل أو المألوف في اللامألوف، بالشكل الذي يتماشى مع طبيعة العصر، دون التقيّد بالتسلسل والترابط والسببية في بناء الحدث وانسيابيته، أو الوقوف عند ملامح واضحة للشخصيات وأبعادها وبيئتها وكيفية بنائها، أو تصوير الأبعاد الزمانية والمكانية في الرواية تصويراً واضحاً يسير على وفق النمط المألوف والشائع من حيث تقنيات الكتابة السردية كما عهدناه في الرواية الكلاسيكية.

وكثيراً ما يستوقف المتلقي قضية اللغة الجديدة التي تعتمدها الرواية التجريبية، إذ إنها تقترب في مفاصل كثيرة من أسلوب التوثيق الذي يعتمد الأسلوب المباشر، ويخلو تماماً من أي نزعة سردية يمكن أن تُلْحقه بخطاب السرد عامةً، رغم توافر هذا الأسلوب على مقومات جمالية وتصويرية، ولعلّ السبب في هذا تفسّره مقولة جيمس جويس: (أنا نتاج هذا الجنس، وهذه البلاد، وهذه الحياة، وسوف أعبّر عن نفسي كما أنا)،[5] بمعنى أن الكاتب حرّ في التعبير عن ذاته بالأسلوب اللغوي الذي يراه مناسباً ومتّفقاً مع طبيعة الأفكار الذهنية والمشاعر العاصفة التي يُسلّم الكاتب نفسه لها ويلعب من خلالها دور المسجّل أو الموثق لتيار الوعي على نحو يسترسل فيه دون توقّف أو مراعاة الجوانب الفنية التي تقوم عليها الرواية عموماً، وإلا فكيف يصلح أن نطلق على هذا النمط الروائي مصطلح التجريب؟ بل إن مبعث الجمالية الجديد الذي يلحظه المتتبع في هذا النمط التجريبي أنه يقوم على كسر أفق التوقع لجهة أن (التجربة الإنسانية مراوغة غائمة الملامح، وسير الأحداث يصعب التكهّن بوجهته، إذ تظهر التطويرات الشكلية التي تقوم على تشييد سرد متشكّك بعرض عالم أمام أعيننا بغموضه وهلاميته وعدم ترابطه)،[6] وهو ما يستدعي من القارئ أن يكون أكثر وعياً وفطنة في سياق تفاعله مع هذا النمط الجديد من الكتابة اللاعتيادية واللامألوفة.

ولعلّ الحديث عن الرواية التجريبية يغري الوقوف على كل ما هو جديد فيها على مستوى الشكل والمضمون، ولكن تقيداً بحدود البحث سنقف عند الملمح الأبرز من ملامح هذه الرواية، والمتمثل بآلية تبرير الحدث السردي، وهو مفهوم يلقي بظلاله على جملة من المناحي التي يتميّز بها هذا النمط الروائي، كالمصاحبات النصّية، والميتاسرد، بمعنى أن هذه العناصر يستطيع الدارس أن يقف فيها على أسلوب الكاتب أو الروائي في عملية تبرير الحدث السردي.

ولعلّ تشابه عدد من الكتّاب العرب والكتّاب الغرب في أسلوب تبرير الحدث السردي في الرواية التجريبية الجديدة هو ما دفعنا إلى عقد دراسة مقارنة في ضوء هذا المفهوم بين روايتي (خيال أسود) للكاتب العراقي أدهم عادل، و(رسائل من تحت الأرض) للروائي الروسي فيودور دوستويفسكي.

ثانياً: تبرير الحدث بين روايتي (خيال أسود) و(رسائل من تحت الأرض).

تندرج روايتا (خيال أسود) و(رسائل من تحت الأرض) ضمن ما يعرف بالرواية التجريبية، وبالرغم من مساحات التقاطع ونقاط الالتقاء والتشابه بين الروايتين، إلا أن كل رواية حملت سماتها الجمالية وخصوصيتها الإبداعية المتمايزة.

ونستطيع أن نحدّد أبرز ما تشترك به الروايتان بما يأتي:

1ـ كلا الروايتين ذاتية، تتمحور أحداثها حول شخصية رئيسة هي شخصية الكاتب ذاته، بالرغم من تعدد الأصوات في الرواية على نحو يتضح فيه مفهوم (الحوارية) بتعبير باختين.

2ـ كلتا الروايتين تقوم على منهج يجمع بين السرد والميتاسرد، بمعنى أن الكاتب يقف بعد كل جولة سردية لإبداء ملاحظاته وتعليقاته، وفق ما يفترضه من تساؤلات تدور في ذهن المتلقي أو القارئ الضمني، وهو مناط تبرير الحدث السردي.

وقد افترق الكاتبان في أسلوب اعتماد الشكل الميتاسردي، فذهب (عادل) إلى إيراد الحدث السردي والميتاسردي على نحو متناوب منتظم أو بشكل تعاقبي، أما (دوستويفسكي) فذهب على تقسيم عمله الروائي إلى قسمين، شكّل الأول منهما (تحت الأرض) مدار الحدث الميتاسردي الأبرز، والآخر (الثلج الندي)، مدار السرد الذي ينطوي على مشاهدات الكاتب.

---

[1] شكري عزيز الماضي، أنماط الرواية العربية الجديدة، عالم المعرفة، الكويت، 2008م، ص17.

[2] م. ن، ص17.

[3] محمد برادة، الرواية العربية ورهان التجديد، م. س، ص49.

[4] عبد المجيد الحسيب، الرواية العربية الجديدة وإشكالية اللغة، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، إربد، ط1، 2014م، ص29.

[5] شعبان عبد الحكيم محمد، الرواية العربية الجديدة، دراسة في آليات السرد وقراءات نصية، الوراق للنشر والتوزيع، عمّان، ط1، 2014م، ص25.

[6] فخري صالح، في الرواية العربية الجديدة، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2009م، ص14.

ومن حيث الخصوصية الجمالية التي تتميز بها كل رواية، نستطيع القول بأن الكاتب أدهم عادل ذهب في روايته (خيال أسود) إلى المزج بين الواقع والخيال بأسلوب يشي بحالة الصراع أو العلاقة الجدلية بين الواقع والممكن، الحرية والعبودية، الإنسانية والظلم، فكرة الإنسان المُسْتعبد الخاضع لشروطه الموضوعية، والإنسان الحرّ الخالق الذي يؤسس لخلق جديد متحرّراً من تموضعات الشرط التاريخي، على نحوٍ نشهد فيه ضرباً من التمازج بين المألوف واللامألوف، الحقيقة والوهم، الواقع والخيال، الإنسان واقعاً والإنسان ممكناً.

وتفترق رواية (رسائل من تحت الأرض) لدوستويفسكي لجهة كونها موغلة في التفاصيل الواقعية التي يتعقّب فيها الكاتب دقائق النفس الإنسانية أو الذات الشخصية المتخبطة بين الواقع والمأمول، في إطار جدلي يبرز فيه الصراع قوياً بين العبودية والحرية، العبودية التي يفرضها الواقع الموضوعي والاجتماعي، والحرية التي تنبعث من أعماق الذات الإنسانية بوصفها الجوهر الإنساني الأوحد.

ويسوق كلٌّ من الروائيين مجموع هذه الأفكار في سياق مشاهدات شتى متوالدة من رحم الواقع، في سياق علاقة جدلية مع الممكن المتخيل أو المأمول، ولئن كان أدهم عادل جنحَ في روايته موغلاً في مشاهدات خيالية شتّى إلا أنها تشكّل في الواقع بمختلف شخوصها ودلالاتها التي تؤديها، أفكاراً واقعية تكاد تكون معادلاً موضوعياً للواقع في جوهره الحقيقي، بمعنى آخر: لقد درجَ أدهم عادل في روايته على تخييل الواقع وتوقيع الخيال، وبذلك فالواقع والخيال وجهان لعملة واحدة. أما دوستويفسكي فقد حافظ في مسار روايته على الواقعية المطلقة، مؤثراً الالتزام بواقعية مجمل المشاهدات التي يسوقها، دون أن يقلل ذلك من مستوى شعرية السرد الروائي لديه. ولعلّ هذا الاختلاف يعزى في جوهره إلى عاملين رئيسين أحدهما ذاتي، والآخر موضوعي، فأما الذاتي فهو المنظور الخاص لدى كل من الروائيين، في أسلوب معالجته لمجمل الأحداث الواقعية والنفسية التي يسوقها في روايته، والأسلوب الفني الذي آثر أن يعتمده في تقديم الشكل الإبداعي للسرد. وأما الموضوعي فيعود إلى اختلاف طبيعة المجتمع وظروف العصر التي حدت بكل منهما إلى تقديم الأحداث والتعليق عليها بالصورة التي يراها ملائمة ومتسقة مع شروط الراهن الحضاري.

أ- العتبات النصية:

تُعرّف العتبات النصية بأنها (مجموعة الافتتاحيات الخطابية المصاحبة للنص أو الكتاب، من اسم الكتاب والعنوان، والجلادة، أي الغلاف، وكلمة الناشر، وسوى ذلك.[1] وتتعدد تسمية العتبات النصية وفقاً لترجمة المصطلح، فتقرأ من ترجماته: المناص، والنص المصاحب، والنشر الموازي،... إلخ).

وتعدّ العتبات النصية ظاهرة علاماتية تنطوي على دلالة موازية أو متممة لمتن السرد، وقد جرى استثمارها في العصر الحديث استثماراً لافتاً للنظر، وفقاً لأهميتها الدلالية أو العلاماتية، بوصفها بنية لغوية دالة مغلقة كانت أم مفتوحة.

وفي هذا الموضع سنقتصر الحديث على ما يخدم البحث لجهة الكشف عن مواطن التبرير الحدثي المحدد بعتَبتي (التصدير والإهداء) في رواية (خيال أسود)، وعتبة المقدمة في رواية (رسائل من تحت الأرض).

يفرّق (جينيت) بين إهداءين؛ إهداء خاص يتوجه به الكاتب للأشخاص المقرّبين منه، يتّسم بالواقعية والمادية، وإهداء عام يتوجه به الكاتب للشخصيات المعنوية كالمؤسسات والهيئات والمنظمات والرموز كالحرية والسلم والعدالة...[2]

يصدّر (عادل) بالإهداء الآتي: **(إلى من ظلمتهم الدنيا...)**[3]، وتنطوي بنية الإهداء هذه على بعد تبريري لمجموع لأحداث التي تشكّل نصّاً غائباً قبل الولوج إلى المتن السردي، فالقارئ يدرك عبر وعيه لأبعاد بنية الإهداء الدلالية أن الحدث الروائي برمته إنما هو تبرير قائم برأسه لمفهوم الظلم الذي يتعرّض له الإنسان في الحياة الدنيا، وتتضافر دلالة الإهداء مع دلالة ما صدّر به الكاتب روايته أيضاً من مصاحبات نصيّة، هي عبارة عن مقبوسات أو أقوال، تشكّل بدورها بنية تبريرية، هي على صلة وثيقة بجدلية العدالة والظلم، فمنها ما يورده مقطعاً من قصيدة للشاعر السوري رياض الصالح حسين، يقول:[4]

العدالة هي أن أركض مع حبيبتي
في أزقة العالم
دون أن يسألني الحرّاس عن رقم هاتفي
أو هويتي الضائعة..
العدالة هي أن ألقي بنفسي في البحر الشاسع
وأنا واثق بأن أحداً لم يمسكني في أذني
ويقودني مرّةً ثانية إلى القبر
بدعوى أن الانتحار لا تُقرّه الشرائع
والقوانين..
العدالة هي أن آكل رغيفي بهدوء
أن أذهب إلى السينما بهدوء
أن أغنّي بهدوء
أن أقبّل حبيبتي بهدوء وأموت بلا ضجة..

وهنا تلج القصيدة ـ بوصفها شعراً ـ مجالاً وظيفياً جديداً، هو مجال الرواية، بالنظر إلى كونها جزءاً لا يتجزأ من المتن الروائي، وعلامة دالة على طبيعة التبرير الحدثي الذي يؤسس له الكاتب منذ البداية، إذ تضعنا بنية المقبوس إزاء الجدلية المشار إليها ذاتها، جدلية العدالة والظلم، ويأتي الحديث عن العدالة تبريراً لواقع الظلم الذي يصوّره الكاتب أحداثاً ووقائع في متن القول، فلولا التضييق على الحريات الشخصية (رقم هاتفي أو هويتي الضائعة)، بحجّة الأمن والأمان، وسلب الإرادة الحرّة في الاختيار (بدعوى أن الانتحار لا تقرّه الشرائع والقوانين)، ولولا الصخب والضجيج والقلق والخوف الذي لفّ وجوه الحياة جميعاً (أن آكل رغيفي بهدوء، أن أذهب... أن أغني .... أن أقبّل حبيبتي...)، لولا ذلك كلّه لما كان الحلم بالعدالة يملأ فجاج النفس والعقل، على نحو يكشف الواقع المأساوي

[1] عبد الحق بالعابد، عتبات لجيرار جينيت من النص إلى المناص، منشورات الاختلاف، الدار العربية للعلوم ناشرون، الجزائر، ط1، 2008م، ص44.
[2] م. ن، ص93.
[3] أدهم عادل، خيال أسود (أهلاً بكم في عقلي)، دار سطور للنشر والتوزيع، ط5، بغداد، 2021م، ص7.
[4] م. ن، ص5.

للذات المنشطرة بين واقعها الموضوعي وهاجسها بالتحرّر والعدالة التي تأتي تبريراً لصوت الذات المسومة تحت وطأة القوة الضاغطة للواقع الأسود الذي تعيشه.

وتأتي مقولة المحاضر الأسترالي (نيكولاس فوجيسيك) كذلك حاملةً بعداً تبريراً لمسار الأحداث التي تكشف عنها بنية السرد، يقول:[1]

(أنا لا أستطيع أن أصافحك باليد، لكن ربما أطلب منك أن تحتضنني. تعلّمت أنني لست المُعاق الوحيد، جميع البشر لديهم إعاقات فالخوف إعاقة، والخجل إعاقة، والتردد إعاقة). وتكشف هذه البنية عن مفهوم الإنسانية بوصفه ضرورة وجودية تبرّرها حالة التوحّش واللاإنسانية التي يتّصف بها البشر، فضلاً على أن التصالح مع الذات يشكّل تبريراً ـ هو الآخر ـ لكلّ من ظلمتهم الدنيا وسلبتهم وجودهم الكامل، إذ إنّ الأصحاء من بني البشر هم مسلوبون أيضاً، على المستوى الروحي والنفسي، وإن يكن من منظار مخالف لمنظار الجسد.

ويلفت النظر الصفات التي تخيّرها الكاتب لكل من الشاعر السوري والمحاضر الأسترالي، فلرياض الحسين حدّد صفة (فقد النطق في طفولته).

ولفوجيسيك حدّد صفة معاناته من (متلازمة نقص الأطراف)، وفي كلتا الصفتين إشارة مهمّة في سياق تبرير الحدث السردي، إذ إن كلاً منهما تدخل في تشكيل صورة البطل (عوضي) الذي يشكّل في مسار الأحداث معادلاً موضوعياً لذات الكاتب، وتبريراً موضوعياً لاعتماده صورة البطل على هذه الشاكلة تحديداً ويصدّر دوستويفسكي روايته (رسائل من أعماق الأرض) أو (الإنسان الصرصار)، بقوله: **(إن كاتب هذه المذكّرات، والمذكّرات نفسها، وهميان بالطبع، وبالرغم من ذلك فإنني لا أقول إنه من الممكن أن يوجد مثل هذا الشخص في المجتمع وحسب، وإنما أقول أنه موجود فعلاً، ويستطيع القارئ أن يتأكد من ذلك، إذا ألقى نظرة على الظروف التي ينهض عليها مجتمعنا، لقد حاولت أن أصف أحد أفراد الماضي القريب للرأي العام، وصفاً أدقّ وأوضح من الوصف الشائع، لأنه يمثل جيلاً ما يزال على قيد الحياة. إننا نرى هذا الشخص مقدّماً إلينا نفسه وآراؤه في القسم الأول، وكأنه يحاول أن يوضّح الأسباب التي أدت إلى ظهوره في مجتمعنا، أما القسم الثاني: فإنه يحتوي على المشاهدات الحقيقية المتعلّقة بشخصه والخاصّة بحوادث معيّنة من حياته..).**[2]

ويشكّل هذا التقديم علامة نصيّة مهمّة لجهة تبرير الحدث السردي، فدويستوفسكي يبرّر وقوفه عند نموذج الشخصية التي تشكّل الشخصية المحورية في الرواية، بوصفها حاملاً رمزياً قابلاً للقياس على شريحة واسعة من الطبقة المسحوقة في المجتمع، وهذه الشخصية أو الحديث عنها، يعدّ تبريراً مسبقاً لمجموع الأحداث المرتبطة بهذه الشخصية في سياق المشاهدات المقدمة في المتن الحكائي.

ونستشف من النص الغائب الذي تقودنا إليه البنية الظاهرة للمصاحب النصي المذكور تبريراً يعمد الكاتب إلى الإلماح إليه أو الغمز منه، إذ إنّ ما دفعه إلى الوقوف عند هذه الشخصية الخيالية، برغم قابليتها الكبيرة لتفرض نفسها بقوّة بوصفها ممكناً واقعياً، يُعزى إلى طبيعة الواقع الاجتماعي وشروطه اللاإنسانية التي أثرت على نحو فاعل ومباشر في صناعة شخصية أو (ذات) مهمّشة مسحوقة مكتسبة لطباع تنافي جوهرها الإنساني الأصيل.

وعليه تبدو العتبات النصيّة المحدّدة في هذا الموضع صالحة لتكون بنية تبريرية يقدّمها الكاتب مسبقاً لجملة الوقائع والأحداث المقدّمة في المتن الروائي، على نحو يستحضر إلى الذهن أسلوب النتيجة المقدّمة على السبب، أو ما يمكن تسميته أسلوب الخطف خلفاً في تقديم مسار السرد، فإذا بنا نقع منذ بداية الرواية على الخلاصة الحديثة بأسلوب تبريري مسبق، ويعود بعدها لعرض مجريات الأحداث على النحو الذي يضفي على العمل الروائي طابع الحداثة والتجديد، ويكرّس النزعة التجريبية في الاشتغال على تفاصيلها المرافقة.

ب ـ الميتاسرد:

يتمحور الحديث عن الميتاسرد حول حديث الرواية عن ذاتها، وله تسميات كثيرة، مثل: ما وراء السرد، الميتاقصّ، الميتاروائية، رواية الوعي الذاتي....إلخ، وهو يشكّل يعبّر عن وعي ذاتي بالكتابة، إذ يذكر الكاتب هموم الكتابة وأعرافها، ووضعية الكتّاب وحالهم، ويحدّد مفهوم الميتاسرد عموماً بوصفه (تلك الكتابات التي تختبر الأنظمة الروائية وكيفية ابتداعها، والأسلوب الذي تم توظيفه لتشكيل وتصفية الواقع بواسطة الافتراضات السردية والاتفاقيات).[3]

وما يهمنا هنا هو تلك الذاتية المرتبطة بتبرير الحدث السردي، إذ ترتد الكتابة في الرواية إلى ذاتها فيتكلم الكاتب في روايته عن تلك الرواية ذاتها، عن فكرة كتابتها، عن الظروف والسياق الذي أنشأها فيه، عن كيفية اختيار أسماء الشخصيات وأفعالها، وبهذا يتم توجيه اهتمام القارئ إلى عملية السرد، بدل اهتمامه بموضوع السرد.

تدور أحداث رواية (خيال أسود) بصيغة المتكلم لشاب مجهول الهوية، يقوم بخلق طفل مسخ أصمّ أبكم منقوص الأعضاء، ويبدو من خلال السّرد أنّ هذا الشّاب هو الكاتب نفسه، تبعاً للقرينة الدالة المتمثلة بضمير المتكلم من جهة، ولطبيعة الميتاسرد والذي يشير فيه الكاتب إلى نفسه صراحةً عندما ينسب ما يدور من أحداث متعلقة بالشاب إلى نفسه حيث يقول: **(بدأ كلّ شيء عندما أخذت من أشجار السرو الحزينة لأعمل منها ساقين وذراعين، ومن أوراقها الخضراء كفّين وقدمين، ثم أخذت تفاحة صفراء كبيرة صنعت منها وجهاً، وحبّتي عنب كأعين وجزرة صغيرة للأنف، وموزة كبيرة للفم، ولكنني قبل أن أضعها قلت لنفسي: سيثرثر كثيراً، فأبدلتها بنصف برتقالة، رميته على المصطبة ونظرت إلى السماء، فقلت: الرّحمة يا أمنا الزرقاء، فأمطرت على هذه الكومة فشكّل بشراً مكوراً. وقبل أن ينطق قلت لنفسي: مالي بكائي يتكلّم أو يسمع؟ بماذا نَفَعَنا المتكلمون والمستمعون؟ ما زاد هذا العالم بؤساً وشقاءً إلا الأصحاء، لأجعله معوّقاً لا يسمع ولا ينطق).**[4]

هكذا تدور أحداث الرواية، حيث يبدأ المتكلم بتشويه ملامح الطفل ويحرمه من النطق تماماً، ويجعله يتيماً كئيباً بائساً، ويبرّر ذلك قائلاً: **(لربما اخترتم قليلاً أو كثيراً في هذا السرد المزعج هذه ليست قصتي، ليست حقيقتي، ليس واقعي وحياتي ودنيتي، هذه مخيلتي، خيالي الأسود المريض، أوهامي التي لا تعرف حدّاً، هلاوسي وكوابيسي وأمراضي وخرفي، أنا أتخيّل، أتخيّل فقط..).**[5]

---

[1] م. ن، ص6.

[2] فيودور دوستويفسكي، رسائل من تحت الأرض، تر: أنيس زكي حسن، الأهلية للنشر والتوزيع، الأردن، ط2، 2017م، ص12/11.

[3] أحمد خريس، العوالم الميتاقصية في الرواية العربية، دار أزمنة للنشر والتوزيع، قطر، ط1، 2001م، ص14.

[4] أدهم عادل، خيال أسود، م. س، ص12/11.

[5] م. ن، ص15.

إنه خيالٌ مريض ذلك الذي حدا بالمتكلم إلى خلق شخصية مشوهة، سيسميها (عوضي) لا ليكون معادلاً عن واقعه المشوّه أو المعوّق، وإنما ليكون وسيلة ليحارب الواقع بما هو من جنسه، معوّضاً بذلك انهزامه أمام قسوة هذا الواقع الأسود، وانسحاقه تحت وطأته.

لقد شكلت شخصية (عوضي) معادلاً فنياً وموضوعياً للمتكلم والواقع في آنٍ معاً، وهذه الشخصية وإن بدت في سياق خيالي لا منطقي، إلا أنها مقبولة فنياً لما تنطوي عليه من إمكانية واقعية مكثفة تجسّد طبيعة الأنا ـ أنا المتكلم ـ وعلاقتها بالموضوع أو بالواقع أو بالآخر.

هذه الفكرة التي يسوقها (عادل) بأسلوب فني، نجدها عند (دوستويفسكي) بأسلوب مباشر، يسوقه الكاتب في سياق حجاج منطقي ذي بُعد فلسفي ناجم عن مشاهدات واقعية حيّة وتأملات غائرة في صميم طبيعة الذات الإنسانية في عصره، إنها فكرة التشوه ذاتها، التشوه الإنساني شكلاً ـ عند عادل، ومضموناً ـ عند دوستويفسكي، يقول دوستويفسكي: **(أجل، إن الفرد في القرن التاسع عشر يجب أن يكون مخلوقاً لا شخصية له، أما الإنسان الذي يتميّز بالشخصية، الإنسان الفعال، فهو مخلوق محدود. هذا هو ما تعلمته طيلة هذه السنوات الأربعين).**[1]

يقدّم الكاتب بهذا تبريراً لما يجب أن تكون عليه شخصية القرن التاسع عشر، إذ إنها لا تصلح لتكون شخصية محدودة الصفات، أو أحادية الصفات، سلباً أو إيجاباً، وإنما خليطاً من هذا وذاك، أو قل: شخصية ضائعة لا تعرف ما تكون: **(ولم يقتصر الأمر على أنني لم أستطع أن أكون حقوداً، وإنما لم أكن أعرف كيف أكون أيّ شيء! لم أستطع أن أكون حقوداً أو طيب القلب، ولا نذلاً أو أميناً، ولا بطلاً أو حشرة).**[2]

وتبدو شخصية (دوستويفسكي) في السياق معادلاً موضوعياً أو رمزياً لشخصية القرن التاسع عشر قاطبةً، بمعنى أننا نسمع في صوته صوت المجتمع، ونرصد في ملامحه ملامح المجتمع وطبيعته، وإن لم يكن كذلك على وجه التدقيق، فإنه في سعيٍ واثب ليغدو نسخةً عن مجتمعه وطباعه، لا لشيء إلا ليكون قادراً على مجاراته والاستمرار فيه، وهذه الفكرة توازي فكرة خلق (عوضي) على الشاكلة التي آثرها (عادل)، أو قل: إننا نقرأ في شخصية (عوضي) ملامح قوية من شخصية (دوستويفسكي) والعكس بالعكس.

ويجعل (عادل) من شخصيته أو شخصية المتكلّم في الرواية، شخصية هلامية ذات طابع مزدوج يتشاطره الواقع والخيال أو الحقيقة والوهم أو الوجود والعدم في آنٍ معاً، فهي شخصية تتكلم ولا تُسمع، وترى ولا تُرى، وتنظر ولا يُنظر إليها، بمعنى أنها شخصية إشكالية، وهذا الإشكال يعيه الكاتب ويسوقه بصيغة تساؤل يورده على لسان القارئ الضمني أو المتلقي المتخيل، بأسلوب عبّر عنه (باختين) بالحوارية: **(كيف تتحدّث مع العجوز وتهمس أمامها، وتعلّق وتغضب قربها، وتستهزئ وتصرخ جنبها وخلفها؟ دون حتى أن تهتز لها شيبة.. أفلا تسمعك، تراك، تتحسسك، تشك بوجودك؟ ألا تلمح لك حتى ظلاً؟!..).**[3]

ويبرّر الكاتب موقفه من ذلك من أنه حرٌّ في خياله، وكلّ ما في الخيال جائز وممكن، بيد أنه خيالٌ ينطوي على الواقع الموضوعي، وليس ضرباً من العبث والهذيان، إنه خيالٌ مبرّر، ولذا نراه يدافع عن موقفه بصلابة، مبرّراً جنوحه إلى الخيال في تشكيل مسار السرد: **(لا أعرف لمَ هذا العند الشديد في فهمي؟! لمَ تصرّون على أن تجعلوا كلّ شيءٍ واقعاً وحقيقياً؟ أما كفتكم الحقيقة بؤساً؟ أما كفاكم الواقع فشلاً وإحباطاً وانكساراً.. ما هي الجنائز والشهداء والأمراض والنائحات والقبور والأيتام والأرامل إلا حقيقة.. ما هو الدمع والحزن والألم والمرض والخوف والفقدان والعذاب إلّا واقعاً..)**[4]

إذن، وإن كنا إزاء خيال عجائبي لا منطقي، إلا أنه ليس خيالاً عابثاً، بل هو خيال ينطوي على ملامح قوية من الواقع والحقيقة، ولا سيما أن الغاية التي ينتهي إليها الكاتب تبرّر مقصده فيما ذهب إليه فنياً: **(أستطيع الآن أن أجعل الطفل الأخرس يتحول إلى حصان مجنّح، ويهرب بالعجوز إلى الجنة، ولكنني لن أفعل هذا. لن أفعل هذا لأني أحقر من أجعل النهايات سعيدة!.. يا خيالي الأسود كمستنقع، تملك من الشر ما يكفي لأن تكون إنساناً!..).**[5]

يصدر (عادل) عن تفكير واعٍ بالشر، بوصفه جوهر الحياة الإنسانية، بل هو الفطرة التي جُبِل عليها الإنسان، ولذا يقدّم تصوره السابق على أنه تبرير منطقي لما ذهب إليه، وهو التصور ذاته الذي ذهب إليه (دوستويفسكي): **(ليس في استطاعتك أن تكون إنساناً مختلفاً، وإنه حتى إذا كان لديك شيء من الإيمان ومتسع من الوقت لتصبح إنساناً آخر، فإنك لا تريد ذلك، وحتى إن رغبت في ذلك، فإنك لن تفعل شيئاً منه، لأنه ربما لا يوجد في الواقع ذلك الشكل الذي تريد أن تكون).**[6]

ينفي الكاتب بذلك وجود ذلك الإنسان الخيّر أو المجتمع الخيّر، مقدماً في ذلك تبريره الصريح: **(إن أفظع ما في الأمر ينجلي في أن ذلك كلّه متفق مع القوانين الأساسية في الطبيعة، والتي تميّز الإدراك الشديد، بما في ذلك القصور الذاتي ـ الاستمرارية الذاتية ـ التي تعتبر نتيجة مباشرة لتلك الأولى، ولذلك فإنك غير قادر على تغيير نفسك وحسب، وإنما لا تستطيع أن تفعل شيئاً بالمرّة أيضاً. ونستنتج من ذلك أن الإنسان غير ملوم إذا صار نذلاً من جراء هذا الإدراك الشديد، وفي ذلك عزاء كبير للنذل الذي يدرك أنه نذل فعلاً).**[7]

إذن هو وعي خاص بأن الشر أصل الخلق والفطرة التي فُطر عليها البشر، وكل محاولة للتغيير ستبوء بالفشل الذريع، ذلك لأن من يحاول أو يفكر بالتغيير إنما يحارب قوانين الطبيعة، وعليه لن تكون محاولته هذه إلا ضرباً من العبث واللاجدوى. ولعلّ هذا التبرير يتّخذ شكلاً آخر، ولكن وإن كان مغايراً شكلاً، إلا أنه يعود إلى الجوهر ذاته، فالكاتب يلقي على المجتمع مسؤولية دفع المرء إلى اكتساب صفة الشر، والاستمرار فيها، ذلك أن شدّة اكتساب صفة الشر جعلت ما هو مكتسب طبعاً أصيلاً، وهو ما نجده جلياً في سياق علاقة الكاتب مع أصدقائه في الرواية، ومع ليزا، المرأة التي كنَّ لها في صدره مزيجاً من الحب والحقد، أو الخير والشر في آن: **(إنهم. إنهم لا يدعونني.. ولا أستطيع.. لا أستطيع أن أكون صالحاً).**[8]

إن (دوستويفسكي) يبرر في سرديته وحشيته وشرّه، فالمجتمع لم يترك له فرصة ليكون إنساناً صالحاً، أو لينشأ نشأة سويةً قوامها الخير والإنسانية، وهذا التبرير يبرز واضحاً عند (عادل) في إحدى محطاته الميتاسردية: **(وفي صباح يوم بارد خرجت**

---

[1] دوستويفسكي، رسائل من تحت الأرض، م. س، ص19.
[2] م. ن، ص19.
[3] أدهم عادل، خيال أسود، م. س، ص18.
[4] م. ن، ص18.
[5] م. ن، ص19/18.
[6] دوستويفسكي، رسائل من تحت الأرض، م. س، ص23.
[7] م. ن، ص23.
[8] م. ن، ص189.

من البيت، لأذهب إلى المدرسة، وفي الطريق وجدت ثلاثة رجال يحاصرون طفلاً في قطعة أرض فارغة، ثم يطلقون على رأسه طلقتين حارتين ليستقرّ دماغه على التربة مفتتاً لزجاً ملوثاً متربا قانياً.. وهربوا.. منذ ليلة ذلك الصباح، وقد هجرتني الزهور والنساء وأصبحت أحلم وأتخيل وأفكر في الدم والخوف والقتل والجثث والرجال الذين يمضغون عظام الأطفال بأنيابهم، هجرتني طفولتي يا سادتي، وسكنتني هذه المخيلة البشعة الظلماء السوداء القاسية).[1]

إن جدلية الصراع بين الخير والشر، أو العدل والظلم، أو الإنسانية والتوحش، تتجسد فنياً فيما يمكن تسميته (خيار الضرورة)، فالإنسان ليس حراً وليس مخيّراً، بل هو مسيّر ومكيّف وفق طبيعة المجتمع وسلوكه وآثاره، وخيار الضرورة هذا عبّر عنه كلٌّ من الكاتبين، بأسلوبه، فقد برّره (عادل) بقوله: **(في هذا العالم لا مكان للخير والحب والرحمة والحقّ. هذا العالم وكر للوحوش، عش للنسور، مغارة للدببة، بيت للعناكب السوداء السامة، وهذه الدنيا محطة قطار. فإما أن تسافر أو تُسحق تحت العجلات كالفأر. ومقاعد السفر محجوزة سلفاً للنفوس الجاحدة ميتة الضمير ولمعدومي الإنسانية والمودة والعطف والحب والتسامح. هل تظنون بأننا بشر؟).**[2]

وإذن إما الموت، وإما أن تُسلّم لإرادة المجتمع وتُطبع بطباعه وتحذو حذوه في سلوكه الهمجي المتوحش، فلا مجال لمجابهته أو محاولة تغييره. أما (دوستويفسكي) في طريقة طرحه للموضوع، وإن كان يتفق مع (عادل) في تبريره من حيث الجوهر: **(إما أن أكون بطلاً أو أن أكون القذارة بعينها، فليس هناك حل وسط، ولكن ذلك أدى إلى دماري، إذ بينما كنت غارقاً في القذارة، كنت أعزّي نفسي بأنني كنت بطلاً في أحيان أخرى، وهكذا كان البطل يغطّي على القذارة، وكأن الإنسان الفاني العادي كان يخجل من الإغراق في القذارة، أما البطل فكان أسمى من أن يغرق فيها، ولهذا كنت أغوص في تلك القذارة بضمير مرتاح).**[3]

إنه إقرار بما ليس منه بد، إقرار بلا جدوى التغيير، فلقد استقرّ المجتمع على حال صارت أشبه بـ (تابو) يستحيل اختراقه أو تعديله، وما من وسيلة لضمان الاستمرارية سوى التسليم بالواقع ولو كان أشبه بالخيال، وبالحقيقة ولو كانت أقرب إلى الوهم: **(كل ما أعنيه منذ لك كلّه هو أن الأفضل أن لا يفعل المرء شيئاً! والأفضل هو البقاء في حالة الاستمرارية المدركة! وهكذا، فيا مرحباً بباطن الأرض. ورغم أنني قلت أنني أحسد الإنسان الطبيعي إلى آخر قطرة مما تفرزه كبدي من حقد، إلا أنني لا أكترث ولا أميل إلى أن أكون في مثل مكانه في الحال التي هو عليها الآن).**[4]

ولئن قدم لنا (دوستويفسكي) تبريره هذه الحقيقة على نحو مباشر دون مواربة، فقد قدّمها لنا (عادل) بأسلوب فني جعل فيه الحلم معادلاً موضوعياً للواقع، بل صورة مستنسخة عنه، وجعل عجزه عن تغيير الأحلام كعجزه عن تغيير الواقع: **(لو كان باستطاعتي أن أتحكم بالأحلام لما تركت اليتامى في المحطات ينتظرون الآباء الذين لن يعودوا من الحروب، كنت جعلتهم يحلمون بآبائهم وهم يصنعون لهم الطائرات الورقية في الحقول. لو كان باستطاعتي أن أتحكم بالأحلام لكنت حلمتُ بنفسي طفلاً صغيراً مستلقياً على عشب ناعم الملمس تحت شجرة صفصاف كبيرة، أوراقها ضحكات أمي وأغصانها عيون أبي، فطير صغير يغرّد في إبطي وأنا أرفس بقدمي من الضحك والسعادة.. كنت دخلت هذا الحلم وما خرجت منه أبداً).**[5]

وإزاء هذه الحتمية التي تملك على المرء واقعه وخياله معاً، تبدو فكرة الحرية التي نلحظها بقوة في الروايتين حاملة للدلالة النقيضة، بمعنى أننا نقرأ حرية أفعال كل من الشخصيتين في الروايتين ولكن هذه الحرية في الحقيقة جبرية مطلقة لا يد للإنسان بها: **(تخيلت بأني خلقتُ طفلاً أخرس.. ولأن الأطفال الذين يخلقهم خيال الأدباء المرضى لا يمكن الاحتفاظ بهم كالدمى قررت أن أرسله لهذه العجوز لتربيه ولكني سأبقى أراقبه، أتأمله، أنظر إليه يكبر وينمو ويزهر ويخضر ويفرح ويحزن. أحييه، أقتله، أعذبه، أسعده، أحزنه، من حقي فهو ملكي، لي، صنيعتي، خيالي، طفلي الوحيد الذي خرجت به من الدنيا).**[6]

إن (عادل) يوهمنا أنه حرٌّ في كيفية خلق طفله (عوضي) في خياله، يوهمنا أنه صاحب خيال حرّ، ولكنه في الحقيقة أسير جبرية الواقع، لدرجة أن خياله هذا ارتمى مستسلماً بقوة الواقع الضاغطة، حتى غدا الحلم معادلاً رمزياً للواقع بكل تجلياته، بل إننا نرصد في مسار حلمه هذا على مستوى السرد ملامح الواقع والحقيقة لا غير، والدليل على هذا أنه لو كان يملك حرية خياله لرسم لنا صورةً معاكسة لطفله (عوضي) لجهة كيفية خلقه، ولجهة مسار الحدث الروائي برمته، على نحوٍ يجعل منها محاولةً أدبية واعية للخروج أو الهروب من الواقع نحو ما تتسم به الأحلام عادة من جمال وبهاء وطمأنينة، إلا أنه آثر في خياله ـ ارتهاناً للواقع وسطوته على الذات ـ أن يواجه القسوة بالقسوة، والانتقام بالانتقام، بغية تحقيق قدر من التوازن النفسي، وهو مسار سردي جديد، بعيد عن صبغة الرومانسية الطوباوية التي يشكل لها الحلم ملجأً مجذوذ الصلة بالواقع، ومهرباً من شقائه وعذابه وآلامه.

وعلى نحو واقعي مشابه يذهب (دوستويفسكي)، وإن بأسلوب مباشر ينطوي على ملمح فلسفي في سياق تبريره حرية الاختيار وإن كانت حماقة أو ضد مصلحة الإنسان: **(إن الإنسان في أي مكان وفي أي زمان، وأياً كان، يفضّل أن يتصرف باختياره، لا كما يملي عليه عقله أو مصلحته، وقد يختار المرء ما هو ضد مصالحه... إننا غالباً ما نخطئ في فهم فائدتنا فنحسبها اختياراً، وقد نختار اللغو الفارغ في بعض الأحيان لأننا نرى في ذلك اللغو الفارغ، ونحن على حماقتنا، أبسط الوسائل للحصول على فائدة مفترضة... لن تسألنا الطبيعة أن نأذن لها بشيء، وإنما علينا أن نقبلها كما هي دون أن يكون لنا أن نجعلها كما نشتهي، ولو كنا نطمح إلى القواعد والقوانين، بل حتى إذا كنا نطمح أنبيق التقطير الكيميائي، وإلا فأنه سيكون مقبولاً أردنا أم أبينا..).**[7]

وإذن فليس للمرء أن يتوهم أنه حرّ الاختيار، فما خياراته إلا لغو وعبث لا نفع منها، لكونها محكومة بقوانين الطبيعة التي لا يتسنّى لأحد تغييرها أو رفضها. إنما حقيقة مؤلمة ولكن ليس للعقل بد من الإقرار والتسليم بها.

وفي إطار جدلية العلاقة وإشكاليتها بين الذات وذاتها، والذات والآخر، تنكشف حالة الكره والعداء المستحكم في الذات عن دلالة مزدوجة قائمة على التقابل أو التناقض أو التضاد، فالكره الذي يحمل دلالة إيجابية إنما يُعزى إلى النزعة الإنسانية العميقة التي لا تفتأ تلتمع بوارقها قويةً بين الفينة والأخرى، بالرغم من محاولات الذات كبتها أو بترها ومحوها، وليس من المستغرب أن يبدو

[1] أدهم عادل، خيال أسود، م. س، ص23/22.
[2] م. ن، ص47.
[3] دوستويفسكي، رسائل من تحت الأرض، م. س، ص90.
[4] م. ن، ص65.
[5] أدهم عادل، خيال أسود، م. س، ص230.
[6] م. ن، ص15.
[7] دوستويفسكي، رسائل من تحت الأرض، م. س، ص50/47.

الكره أو الحقد الذي تكنّه الذات لذاتها أو للآخر تبريراً قوياً لنزعة الإنسانية المتجذرة فيها، نتيجة المغالطات والمفارقات والضرورات القاسية التي تفرض عليها، ومن ذلك ما يرد لدى (دوستويفسكي) في مواضع شتّى، كدفاعه عن حرية الاختيار الذي يشعر المرء بوجوده وإنسانيته: **(وما هو الإنسان بدون رغباته، بدون حرية إرادته، وبدون اختياره؟ أليس هو مفتاحاً في أرغن وحسب؟).**[1]

إنه تبرير لرؤية الحياة المشرقة وسط كل ظلام الواقع الدامس. واستشعاراً لألقها وبهائها ودفئها: **(إن الحياة عذبة حتى في الشقاء ومن الأفضل أن يكون الإنسان على قيد الحياة، مهما كانت قاسية. وماذا لديك الآن؟ لا شيء غير الشرّ.. تفو!).**[2]

أما (عادل) فيبرّر كرهه الإيجابي بما يضمره من حب عظيم لأحبابه الذين فارقوه راحلين أو موتى، على نحو ما يسوقه في حوارية مفترضة بينه وبين المتلقي:

(ـ إف! اتركوا الدمع نائماً تحت دثاره ولا توقظوه..
ـ لهذه الدرجة!؟
ـ رحل عني أحبتي متتابعين بالطوابير..).[3]

إنها لحظات الارتداد والعودة إلى الذات الحقيقية في سموها الإنساني النبيل:

(ـ لم يعد خطابك معنا بتلك القوة والقسوة، لمَ هذا الضعف الرقيق فجأة؟!..
ـ يبدو أني تعبت..).[4]

أما تبرير الحقد السلبي تجاه الذات والمجتمع فلِمَا يفرضه الواقع الاجتماعي على الذات مما ليس من جوهرها أصلاً، ولا سيما إذا كان المرء يرى فيمن يفرض سطوته عليه أنه أدنى منه علماً ومعرفةً وفهماً وإدراكاً: **(وهكذا كرهتهم جميعاً، وتركتهم، وتقوقعت في كبريائي الجريح الجبان المفرط، وكانت خشونتهم تخيفني، وكان وجهي يضحكهم، وكذلك قامتي القصيرة، ومع ذلك فقد كانت وجوههم تتسم بالبلاهة... ولم يكونوا يفهمون حتى أشدّ الأشياء ضرورةً، ولم يكونوا مولعين إلا بكل ما هو عادي، لم يكن يعجبهم العمق في التفكير، ولهذا كنت أعتبرهم أقل من مستواي).**[5]

ولئن وقف كره (دوستويفسكي) عند حدود الذات، فلم يجاوزها ليتحول إلى انتقام، إن عادل برّر انتقامه عامداً في خياله: **(فها أنا أعاني من الإهمال والوحدة والخوف والخذلان والخيانة، ولهذا أنتقل وسأنتقل منكم جميعاً في مخيلتي القادمة. في خيالي وقصصي وسرابي وأوهامي وشخوصي التي سأخلقها لاحقاً. سأنتقل منكم بكل وحشية وإصرار وإقدام وشجاعة.. سأجعل منكم مسامير للتوابيت، سأحولكم لأجنحة ذباب يحتضر، سوف أجعل الرعب يحتل صدوركم وعيونكم وأرواحكم وقلوبكم، سوف تطاردكم الخفافيش تحت الشمس، وستركض ورائكم الغربان في الشوارع والغابات والأزقة، وستخرج حيوانات الأرض من تحت ترابها لتجعل سنينكم وأيامكم حفراً مظلمة.... عندما تتعرّض للظلم والاضطهاد والحرمان والذل في حياتك فإن ردّك على الناس سيكون على نوعين.. إما في الواقع أو في الخيال، أنا من النوع الثاني).**[6]

ولعلّ كل ما سبق يقدّم لنا تبريراً لمآل كل من الشخصيتين الرئيستين، والمتمثل بالانعزال والانسحاب من ضجيج الواقع الأسود، لقد كانت الذات الجوانية ملجأً لشخصية المتكلم: **(تنمروا عليّ، انعتوني بالخبَل، واصفوني بالعته والخرف المبكر، لقبوني بالجنون، تهامسوا فيما بينكم عنما أمرّ أمامكم وقولوا لبعضكم ضاحكين: هذا الذي يكلم نفسه ماشياً في الحارات.. ولهذا أحدّث نفسي، بحثت عن شخص واحد في هذا الكون أكلمه ويسمعني فلم أجد، لم أجد حشرة، نبتة، نبعاً، صخرةً، شجرةً، ذرّة رمال.. وعندما لاح وجهي لي لأول مرة متموجاً فوق سطح مستنقع.. منذ تلك اللحظة عرَفتُ ألا أحد يسمعني في هذا الكون غيري..).**[7]

كما كان القبو الذي أمضى فيه (دوستويفسكي) حياته تحت الأرض الموئل الأخير لكل انقساماته وتمزقاته التي ذهبت به كل مذهب، برغم حبه العميق لـ(ليزا) التي كان من الممكن أن تكون الملجأ الذي يرجوه المتلقي على أقل تقدير: **(كنت أريد أن تختفي، كنت أبحث عن السلام، وكنت أريد أن أظل وحدي في زاويتي الحقيرة. كانت الحياة الحقيقية التي لم أكن معتاداً عليها قد سحقتني بحيث إنه لم يكن في وسعي أن أتنفس).**[8]

نتائج البحث

1- قدّمت الرواية التجريبية أنموذجاً أدبياً مفتوحاً على تقنيات روائية شتّى، تخالف أو تغاير إلى حدٍّ بعيد نمط الرواية الكلاسيكية وتقنياتها، متّخذةً من الذات أو ضمير المتكلّم قِبلتها الرئيسة في عقد مسار السرد والحبكة القصصية، على نحو يكشف عن طبيعة العلاقة الشائكة والإشكالية بين الذات والآخر، إنساناً أو موضوعاً، وبين الذات وذاتها لجهة جدلية علاقتها بالموضوع.
2- شكّل الميتاسرد أو التبرير الحدثي ركيزة أساسية في الرواية التجريبية، بوصفه مساراً سردياً او حدثياً موازياً، ينطوي على وظائف شكلية ومضمونية، فأمّا الشكلية فتتمثل في كسر مسار التعاقب الحدثي على نحو يؤسس لوقفة يمكن تسميتها باستراحة السرد، يبرز فيها صوت الراوي أو الكاتب ناقداً ومبرّراً ومعلّقاً على مسار الحدث السردي في سياق علاقة حوارية بينه وبين القارئ الضمني أو المتلقّي المفترض. وأمّا المضمونية فتتمثل في ما يقدمه الكاتب من إضاءات وتعليلات وشروح واستدراكات، توفّر للمتلقي حظّاً من الدخول إلى عوالم الذات الباطنة واستبطان انفعالاتها وأفكارها وهواجسها، وتصويب الرؤية أو تعديلها وفق الرؤية الإبداعية للراوي، وطبيعة وعيه الخاص.

[1] م. ن، ص49.
[2] م. ن، ص143.
[3] أدهم عادل، خيال أسود، م. س، ص298.
[4] م. ن، ص240.
[5] دوستويفسكي، رسائل من تحت الأرض، م. س، ص104.
[6] أدهم عادل، خيال أسود، م. س، ص31/30.
[7] م. ن، ص182/181.
[8] دوستويفسكي، رسائل من تحت الأرض، م. س، ص194.

3- تعدّ روايتا (خيال أسود) لأدهم عادل، و(رسائل من تحت الأرض) لدوستويفسكي أنموذجين للرواية التجريبية الجادّة، بما تحمله من خصائص جمالية على المستوى الشكلي، ممثّلاً باعتماد آلية الميتاسرد أو تبرير الأحداث، وعمق في الثيمة الفكرية، على مستوى المضمون، ممثلة بالعدمية والعزلة والانسحاب من الواقع واللجوء إلى الذات بوصفها الملجأ الأخير والوحيد من قسوة الواقع الاجتماعي وسطوة الشرط التاريخي الراهن الذي فرضته طبيعة العصر الجديد ، على نحو يجلو السمات الإبداعية والفكرية الخاصة لكلا الروائيين.

4- امتاز أسلوب (عادل) – في انتهاجه تقنية الميتاسرد أو تبرير الأحداث – باشتغاله على المنحى التخيّلي، بما يتسم به من امتداد ولامألوفية وغرابة ولامنطقية، إلا أن الفضاء الخيالي الذي اعتمده لم يأتِ عبثاً، وإنما موظفاً توظيفاً برز في الخيال معادلاً فنياً للواقع الموضوعي، يحمل سماته وخصائصه وممكناته، ويكشف عن طبيعة الذات القلقلة والمأزومة في إطار علاقتها بالواقع الاجتماعي.

5- اعتمد (دوستويفسكي) – في انتهاجه تقنية الميتاسرد أو تبرير الأحداث – أسلوب المباشرة الواضحة أو الأسلوب اللغوي المباشر، مؤثراً الابتعاد عن التصوير الإيحائي للأفكار، دون أن ينص ذلك من فنّيتها أو جدّتها الأسلوبية.

المصادر والمراجع

1- أدهم عادل، خيال أسود (أهلاً بكم في عقلي)، دار سطور للنشر والتوزيع، ط5، بغداد، 2021م.
2- فيودور دوستويفسكي، رسائل من تحت الأرض، تر: أنيس زكي حسن، الأهلية للنشر والتوزيع، الأردن، ط2، 2017م.
3- بوشوشة بن جمعة، التجريب وارتحالات السرد الروائي المغاربي، المغاربية للطباعة والنشر، تونس، ط1، 2003م.
4- ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت، مج1، 1997م.
5- محمد برادة، الرواية العربية ورهان التجديد، دار الصدى للطبع والنشر، ط1، دبي، 2011م.
6- محمد الباردي ـ في نظرية الرواية، سراس للنشر، تونس، 1996م.
ـ إنشائية الخطاب في الرواية العربية الحديثة، مركز النشر الجامعي، تونس، 2004م.
ـ الرواية العربية والحداثة، دار الحوار للنشر والتوزيع، ط2، دمشق، 2002م.
7- صلاح فضل، لذّة التجريب الروائي، أطلس للنشر والإنتاج الإعلامي، القاهرة، ط1، 2005م.
8- عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، عالم المعرفة، الكويت، 1998م.
9- ميشال بوتور، بحوث في الرواية الجديدة، تر: فريد أنطونيوس، منشورات عويدات، بيروت، باريس، ط2، 1982م.
10- شكري عزيز الماضي، أنماط الرواية العربية الجديدة، عالم المعرفة، الكويت، 2008م.
11- عبد المجيد الحسيب، الرواية العربية الجديدة وإشكالية اللغة، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، إربد، ط1، 2014م.
12- شعبان عبد الحكيم محمد، الرواية العربية الجديدة، دراسة في آليات السرد وقراءات نصية، الوراق للنشر والتوزيع، عمّان، ط1، 2014م.
13- فخري صالح، في الرواية العربية الجديدة، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2009م.
14- عبد الحق بالعابد، عتبات لجيرار جينيت من النص إلى المناص، منشورات الاختلاف، الدار العربية للعلوم ناشرون، الجزائر، ط1، 2008م.
15- أحمد خريس، العوالم الميتاقصية في الرواية العربية، دار أزمنة للنشر والتوزيع، قطر، ط1، 2001م.