اشتغال المتفاعلات النصية

في رواية "سرايا بنت الغول" لإميل حبيبي

بن الهاني سعيد

يعتبر النص المحاذي Paratexte عتبة نصية اعتبرها جيرار جنيت منطقة غير محددة، تلتبس فيها الحـــدود بالخـــارج، إنهـــا فعلا بدون حد دقيق لا في اتجاه الداخل، ولا في اتجاه الخارج [4]. رغم ذلك سنحاول الوقوف عند تجليات هذه النصوص المحاذية وتمظهراتها النصية كرواسم Clichés.

1- النص المحاذي السردي (الحكائي): تناص الحكي وحكي التناص

كشـــف إميل حبيبي في نص "سرايا بنت الغول " عن هوس شديد بالحكاية الشعبية، وقوالبها التعـــبيرية؛ الـــتي يـــتحول من خلالها النص الر وائي إلى مجرة من النصوص الموازية في ظل تسيب بنيته الســـردية وعـــدم خضوعها إلى نظام قار في عملية التسريد Narativisation، مما يضفي على النص صفة التشـــذر تبـــيح للكاتب خلخلة الشكل، وتكسير البنية السردية الخطية؛ كما تتيح فوق ذلك اشتغال دينامية الحكاية عبر تغذية الدلالة، وتنشيط الذاكرة الجماعية . إن من شان هذا التوصيف أن يدفعنا إلى تأمـــل النص المحاذي ليس فقط كبنية نصية مستقلة؛ بل بنية نصية ذات دلالة (دلالات) معينة نستشفها مـــن السياق الذي وردت فيه كبعد من أبعاد هذا النص المحاذي، وفيما يلي بعض النماذج الحكائية في الرواية وتشخيص ذلك كالتالي:

أ- من دوار البحر أصعد إلى دوار الجبل.

[ورثـــنا حكايات عن «الهولة» التي كانت تظهر للمسافرين في الليل بين الوهاد الصحراوية، وكانت «هولة» الصحراء عجوزا شمطاء].

فهل «هولة» الجبال سراب سرايا ... بعلامات لا يعرفها سواهم؟.. -الرواية ص50-

ب- ولندع مؤرخ «سيرة صلاح الذين الأيوبي» -بهاء الدين بن شداد- يروي لنا قصته:

["إن عـــواما مسلما كان يقال له عيسى وكان يدخل إلى البلد بالكتب والنفقات على وسطه ليلا، على غرة من العدو، ... وكان ذلك في العشر الأخير من رجب من شهور سنة ستة وثمانين وخمسمائة". –الرواية ص 58-

ت- حلمكم على يا صبية شعبي، فإني ناقل إليكم هذه الحكمة نقلا مباشرا عن ترجمة المغدور روزبه بن المقفع:

["فالتمســـت للإنســـان مـــثلا، فإذا مثله رجل نجا من خوف فيل هائج إلى بئر فتدلى فيها ... ومتى انقطعا وقع على التنين"].

أما أنا فسأشد حيلي وأتعمشق على الضفيرة صاعدا إلى فوق وستمد إلي سرايا يدها وتشيلني دفعه واحدة: »هيلا هوب«. –الرواية ص 78-79-

ث- "كانـــت حَيَّـــرت أمري كشاكيل عمي إبراهيم الصفراء التي كان يستلها من جرابه ويدسها في يدي خلسة حين تقفي الوالدة لتعد له مغلي البابونج، وكانت خنقت روحي [كاية الجنية الشريرة التي مسـ ـخت أولاد الأمير الثلاثة كلبا وشـــاة وســـعدانا، سوى أن نلقي بأنفسنا بين فكي التنين، شأن الواحد منا شأن أهل الأرض في هذا الكون؟ ! – الرواية ص 92-93-

ج- "وحكايـــة «ـــرايا بـــنت الغـــول » في روايات جدتي «مريم الحيفاوية»، حكاية مثيرة للدهشة في تعدد أواخرها واخـــتلاف تفاصـــيلها وأراني في هـــذه «الخرافية» وفي ما قبلها، إذا عرق دساس يرجع إلى جدتي «مريم الحيفاوية» في رواياتهـــا المتناقضة والمنفتحة على رواية منفتحة على رواية وهلم جرا كأنها شهرزاد وقد شاخت بعد ألفة ليلة وليلة و لم يبق لها في الليالي سوى أحفادها تحكي لهم حكاياتها حتى يناموا أو تنام:

["كـــان يا ما كان ويا مستمعي الكلام صبية حلوة اسمها سرايا ... فسكن روعه فأكثرت له من الخمرة حتى اخلد إلى النوم فحملت صرة ثيابها وفرت من القصر مع ابن عمها"]

[وفي رواية أخرى، من روايات جدتي «مريم الحيفاوية» أنها مزجت السم بطعام الغول أو بشرابه، وفي ر واية ثالثة أن ابن عمها التقط سيف الغول، بعد أن نومه الشراب، وحز رأسه، وفي أخرى أنها دلت ضفيرتين من ضفائر شعرها فنزل ابن عمها على إحداها ونزلت على الأخرى]. –الرواية ص 187-188-189-

إن من شأن هذه النماذج أن تبرز سمات الانفتاح الذي يطبع الشكل الفني الروائي عند اميل حبـــيبي على الموروث والخيال الشعبي، في أفق توثيق الذاكرة الشعبية، واستحداث أشكال فنية مغايرة للســـائد. مـــن هذا المنطلق، يبرز منطق احتفال المؤلف بالحكاية على أنواعها المختلفة أو التي يتجاوز عـــددها في نـــص "ســـرايا بنت الغول عشرون حكاية متماوجة بين المتخيل والو اقع؛ إما في شكل حكايـــات قائمـــة الذات أو ملخصة من طرف المؤلف /السارد، أو من خلال إشارة عابرة إليها دون حاجة إلى تفصيلها.

تأسيســـا علـــى مـــا تقدم، تستدعي الضرورة الوقوف على خصائص النصوص الموازية التي أوردناهـــا علـــى اعتـــبار أنها تشترك في مواصفات معينة وتختلف في أخرى، من جملة المواصفات التي تشترك فيها والتي يمكن تقديمها كالتالي:

- تتمظهر النصوص المحاذية السردية كبنيات نصية مستقلة ومكتملة لها بداية ونهاية.

- إن انـــتقال الـــنص المحاذي (النصوص المحاذية) من مرجعه (مرجعياتها) المباشر إلى النص الروائي هو انتقال من صيغة وزمن وفضاء ووظيفة إلى أخرى.

- تـــتفاعل النصوص المحاذية مع البنية النصية الأصل توبوغرافيا في النموذج (أ) بواسطة مؤشر الرجوع إلى السطر. والنموذج (ب) بواسطة استعمال نقطتي التفسير (:) وكذلك الشأن بالنسبة للنموذج (ت) أمـــا بالنســـبة للنموذج (ث) يتم بواسطة مؤشر الفعل الماضي (كان) كوسيط للانتقال. أما بخصوص النموذج (ج) فيتم الانتقال بواسطة (:) نقطي التفسير والرجوع إلى السطر.

أما إذا انتقلنا إلى البعد الدلالي الذي ترهن إليه هذه النصوص المحاذية من خلال السياق الذي تـــرد فيه، فسوف نجد رهانات كثيرة من شانها أن توسع الأفق الدلالي للنص الـ روائي المركزي؛ وتؤثث الفضـــاء النصي للرواية . بناء على ما تقدم، نجد النص المحاذي في النموذج (أ) يأتي لتحقيق بعد المماثلة بـــين هولة الجبال ككائن خرافي، وسراب سرايا الذي يشبه هو أيضا سراب الواحة الذي كان يظهر للصعاليك؛ وذلك في محاولة من الكاتب لتدعيم الإيهام بالأ جواء الحكائية من خلال مجازات مستقاة من حكايـــة تـــزيد من إبراز تضاريس العوالم الخرافية؛ وتشظي الذات فيها كوسيلة لتكسير الحواجز بين الواقعـــي والمتخيل؛ في أفق تحقيق وظيفة بلاغية وجمالية، أما بالنسبة للنموذج (ب) فيبدوا الرهان أكبر علـــى توظيف النص الموازي من خلال تحقيق بعد الاعتبار الذي يجعل القصة مالكة لعبرة سياسية : من شأنها أن تكون حافزا للنضال، عبر استنادها إلى الذاكرة الشعبية الفلسطينية وفتح صفحة من صفحات نضالها في شخص «عيسى العوام» نموذج التضحية والنضال.

أمـــا الـــنموذج (ت) يعود إلى الذاكرة الأدبية العربية من خلال كتاب «كليلة ودمنة» لابن المقفـــع كوسيلة لتحقيق المثل وأخذ الاعتبار من جهة، وتحقيق الاختلاف أيضا، يتجلى هذا الأخير في نهاية الحكاية. فإذا كان الرجل الهارب من الفيل سيسقط في هوة البئر بمجرد ما ينتهي الجرذين من قطع الغصـــنين بســـبب اهـــتمامه بكـــورة العســـل التي توجد قري بة منه جعلته لم يفكر في الخلاص، فإن الشخصـــية/ارد سيمد يده إلى سرايا وتنقده من ورطته . إنه استحياء واستلهام واسع يبرع فيه اميل حبـــيبي من خلال إيراده للحكايات، كصوت مسعف يعينه على تجسيم المواقف والشخصيات، وذلك لتحقيق الأبعاد الكبرى التي يراهن عليها الكاتب عبر تنشيط الحكي، وتغذية الدلالة كما هو الشان في الـــنموذج (ث) الذي يدعو ضمنيا إلى ضرورة التفكير في وسيلة للخلاص . وبهذا تخدم الحكاية السياق الذي ترد فيه.

أمـــا النموذج (ث) فيكشف عن الارتباط الوجداني والنفسي والفكري للكاتب بالحكاية من خـــلال استعادتها كوسيلة للدلالة على بعد السخرية انطلاقا من حمولتها الثقافية ووظيفتها الجمالية التي

تخـــدم الشـــكل الروائـــي وإيديولوجية المؤلف في قياس الفارق بين موقف وآخر الأول متخيل والثاني واقعي.

أمـــا إذا انتقلنا إلى النموذج (ج) فإننا نكتشف هذا الفيض الحكائي، الذي يجنح إليه الكاتب عن وعي وقصد عبر تشغيله في فضاء النص الروائي، مع ما يصاحب ذلك من تكثيف للرمزية وتهجين للشـــكل الفني وتعتيقه . ومن ثم، تغدو خرافة (سرايا بنت الغول) مجالا لاستيحاء واستلهام أسماء [سرايا ~~الجـــدة~~ مريم الحيفاوية - الغول] وفق مرجعية وظيفية عند المؤلف تعينه على التفاعل النصي مع الحكي الشعبي وتحويله من حقله الشفاهي المتداول إلى حقل وظيفي آخر، تنكتب فيه متجاوزا بذلك دلالات توظيفه الأولى، دون أن يتخلى كلية عن طابع التشويق والإغراء الجماليين للقارئ.

إن مـــن شان هذه النماذج أن تضفي طابع التشذر والتشتت على الوحدة السردية من خلال إيـــراد و حـــدات حكائـــية مستقلة بذاتها لتكسير الإيهام والانفلات من المباشرة في أفق إعطاء الكتابة الـــروائية أبعـــادا جديدة وتخليصها من رتابة السرد، عبر افتضاض خطية الكتابة ومواصفاتها، وتدعيما كـــذلك لاستراتجية القصد إلى الصنعة الفنية من خلال الاشتغال على بعض المكونات اللغوية للنصوص الموازية.

2- النص المحاذي الشعري:

ينفـــتح نص "سرايا بنت الغول " على الموروث الشعري العرب ليتخذ بذلك صفة جنس أدبي يتكون من أجناس متخللة؛ ومن ثم تطرح مسألة تقنية توظيف هذا النص المحاذي الشعري وآلية اشتغاله داخل النص المركزي[5]، ومن أمثلة هذه النصوص الموازية الواردة في النص ما يلي:

ب- ["ودعته وبودي لو يودعني

أ- ["مكر مفر مقبل مدبر معا كجلمود صخر حطه السيل من عل"] (امرؤ القيس) –الرواية ص 46-

ب- ["ودعته وبودي لو يودعن صفو الحياة وأني لا أودعه"] (ابن زريق) –الرواية ص 59-

ت- ["أين ضوعا ذلك الخلق فيها أين أسواقها ذوات الزحام"] (ابن الرومي) –الرواية ص80-

ث- 8" أب قوم باتوا با جمع تركوا شملهم بغير نظام"] (ابن الرومي)

ج- ["عسى الكرب الذي أمسيت فيه يكون وراءه فرج قريب"]

فيأمن خائف ويفك عان ويأتي أهله النائي الغريب"] (هدبة بن حشرم).

ث- 8"أب قوم باتوا با جمع شمل تركوا شملهم بغير نظام"]

ح- ["حبيبك يا فتنة العالمين غريب فهل تؤنسينا الغريبا؟"] (فؤاد نصار)

والقائل:

خ-["معاذا الهوى ما للنوى تبعث الجوى بقلبي فتكويه اللواذع والجمر
أبت مقلتي إلا التآسي بالبكا فكان أساها المران نفد الصبر؟"]

ولولا حرصي على تدوين كل ما تجود به الذاكرة، حتى لا تذهب معنا إلى الآخرة، لا حجمت عن السؤال: ومن القائل:

د- ["أعكا أنت للأقذار دار وبرة حميات لا تزار"؟] (لم يذكر قائله)
ذ- ["ملائكة لا يسأمون عبادة كروبية منهم ركع وسجد"] (أمية بن أبي الصلت الثقفي)
ر- ["إلهي قل لي، من خلا من خطيئة وكيف ترى، عاش البرئ من الذنب
إذا كنت تجزي الذنب مني بمثله فما الفرق ما بيني وبينك يا ربي"؟] (عمر الخيام) مترجم
ز- ["قد قيل ما قيل، إن صدقا وإن كذبا فما اعتذارك من قول إذا قيل"؟] (لم يذكر قائله)
س- ["من يهن يسهل الهوان عليه ما لجرح بميت إيلام"] (المتنبي)

تتمظهر هذه النصوص المحاذية في النص المركزي على شكل بنيات نصية مستقلة ومتكاملة لها بدايـــة ونهايـــة، رغم ما قد تسببه من تعطيل للتقنية الروائية أحيانا إلا أن هذا الاستقلا ل شكلي يخدم مقصدية المؤلف في تصميم وإعادة توزيع الفضاء النصي للكتابة، ودلالي من جهة أخرى بحيث تتحول مـــن خلاله هذه البنيات النصية إلى أداة فعالة لممارسة التحويل والخرق والاستنساخ، وذلك عبر فسح المجال لصوت من خراج النص ينتمي إلى الذاكرة الشعرية العربية التي أكدت (تأكدت) سلطتها النصية –تاريخـــيا- على ذاكرة الإنسان العربي ومن ثم فاستعادة هذا الصوت الشعري داخل فضاء الرواية هو رهان على تذويب الفوارق (الحواجز) بين الأجناس والطيمات وفضح لأغلوطة استقلالية النص الأدبي؛ ولعل أول ملمح نصي يواجهنا عند استعراض هذه البنيات النصية الشعرية هو اعتماد اميل حبيبي على الشعر العربي الكلاسيكي ذو البنية النصية العمودية، متوخيا بذلك خلق ألفة مع هذا النمط من الشعر؛ من خلال نزوع المؤلف إعطاء البنية النصية الشعرية معنى جديدا، كما يتضح ذلك من خلال النموذج (أ)ذلـــك بشـــكل يخدم السياق الروائي ويعزز سلطة الـ تخيل؛ أما النموذج (ب) فيعتمد على توليد الصوت الشعري لصالح الانفعال والشجن، ضمن إطار روائي يعكس من خلاله حدة ألم الفراق لأحد الأحباب بينما يعزز النموذجان (ت) و (ث) سلطة المقول الشعري من خلال نقل انفعالية شعرية تمت في ظـــروف اكتســـاح الزنج للبصرة، فجاءت قصيدة ابـ ـن الرومي آهة شعرية وعويلا منسحقا واصفا بذلك ما حل بالبصرة عبر المراهنة على استنهاض الهمم من جديد؛ فكان نقل البنية الشعرية من سياقها الأصلي إلى سياق آخر للتدليل على استمرار الماضي المأساوي في الحاضر . فالإحباط والهزيمة لهما وجه واحد.

ويـــتأكد أيضا من خلال النم وذج (ج) أن البنية النصية الشعرية تتجاوز الحدود المرسومة لها لـــتغدو وســـيلة التخفيف عن حدة الفراق وبعث الأمل في النفوس، فكانت المظاهر الانفعالية الشعرية الغنائـــية ظاهرة من خلال النموذجين (ح.ج)، فضلا عن ذلك تتخذ هذه البنية النصية وظيفة الشاهد التاريخي من خلال ال نموذج (ذ) ولحظة تأمل صوفي من خلال النموذج (ر) كما تتخذ وظيفة المثل من خلال النموذج (ز) والحكمة من خلال النموذج (س).

وتأسيســـا علـــى مـــا تقدم، تتضح رغبة الروائي في استدعاء سلط نصية أخرى ذات طبيعة انفعالـــية وغنائية والتي من شانها أن تعين على تكثيف اللحظات الروائية والمواقف الانفعالية، كما تبرز مـــن جهة أخرى حجم رهان التنويع الشكلي للكتابة الروائية، في أفق خلف ألفة مع الموروث الشعري الكلاسيكي من خلال استغلال البعد الحماسي والغنائي والانفعالي والحكمي في إطار روائي تفترض فيه النزعة التحليلية، ولتكسير للحواجز القائمة بين الأجناس. ومن ثم تسمح هذه التقنية بإعادة توزيع فضاء النص/الكتابة والمقول السابق بشكل تذوب معه حواجز الشكل وخصائص الأجناس، وهكذا يبدو أن الشعر في تجربة إميل حبيبي مكونا من المكونات الأساسية في الكتابة الروائية . إذ يسمح بتكثيف اللحظة التاريخية وخلق ألفة مع الموروث[6].

3- النص المحاذي الديني:

يتعزز انفتاح نص "سرايا بنت الغول" من خلال تفاعله النصي مع بعض النصوص الدينية المحاذية كتقليد مترسخ في تجربة اميل حبيبي الروائية؛ وسوف نركز تحليلنا هنا على النصوص المحاذية التي حافظت على بنيتها النصية كاملة، دون تحويل، ومن ذلك (مثلا):

أ- [" كانت الأرض خربة وخالية وعلى وجه الغمر ظلمة وروح الله يرف على وجه المياه"].

-سفر التكوين الإصحاح الأول- الرواية ص 40-

ب- ["فـــرأت المـــرأة أن الشجرة حيدة للأكل وأنها بهجة للعيون وأن الشجرة شهية للنظر، فأخذت من ثمرها وأكلت وأعطت رجلها أيضا فأكل"] -سفر التكوين- الرواية ص 107-

ج- [" يوم لا يغني مولى عن مولى شيئا ولا هم ينصرون"] القرآن الكريم سورة الدخان الآية: 41 –الرواية ص 123-

["وعلى وجههم عميا وبكما وصما"] القرآن الكريم سورة الإسراء الآية: 67 –الرواية ص124-

ت- رؤيا يوحنا الاهوتي –الإصحاح الرابع (6 و7 و8). –الرواية ص 128-

ث- ["رأوا بنات الناس أنهن حسناوات فاتخذوا لأنفسهم نساء من كل ما اختاروا"]

سفر التكوين –الإصحاح السادس--الرواية ص 151-

ر- ["غيض الماء وقضي الأمر واستوت على الجودي"]

القرآن الكريم: سورة هود من الآية 44 –الرواية ص 198-

ز- [" قال الله لتجتمع المياه تحت السماء إلى مكان واحد ولتظهر اليابسة وكان كذلك"]

بسفر التكوين –الإصحاح الأول -الرواية ص 208-

تنفتح الرواية من خلال هذه النصوص المحاذية على الكتب السماوية، وهو تنويع في حد ذاته للأصوات والأساليب في النص الروائي؛ له دلالة رمزية تكم ن في إغواء تمارسه اللغة الدينية عل الروائي؛ وهو يقوم بتأطير هذه البنيات النصية التي وضعناها بين معقوفين [ ] ويأتي توظيفها لتحقيق بعد المماثلة من خلال النموذجين (ب وث) أو من خلال استدعاء عوالم وفضاءات تحيل على "المافوق طبيعي" ولاكتساب رؤية مقدسة في مثل الن موذج (أ)؛ كما تأتي كإحالة على أجواء وطقوس العجائبية التي تتيح إمكانية جديدة للقراءة من خلال نموذج (ت). فضلا عن ذلك، قد تأتي هذه البنيات النصية كاستثمار لنص متعال زمانيا ومكانيا من خلال نموذج (ج) و (ر) بهدف إضفاء بعد القداسة على الرؤية كما يتضح من خلال النم وذج الأخير (ز). إن من شأن هذه النصوص المحاذية الدينية أن تحقق الانزياح عن التعبير المباشر من خلال المراهنة على تكسير البنية السردية، وتحويل –هذا التكسير- إلى أداة فعالة في تشغيل دينامية التفاعل النصي في الرواية.

خاتمة:

تأسيســـا علـــى ما سبق يمكن القول بأن "سريا بنت الغول " باشتغالها على نصوص محاذية، ومـــراهنتها على تعدد لغوي متميز، من خلال جمعها لأساليب تنتمي إلى سجلات مختلفة؛ فقد نحتت لنفســـها مكانـــا في لوحة الرواية العربية الجديدة . فانفتاحها الأجناسي هو ميثاقها الروائي الجديد مع قارئها، نصيتها الجامعة القائمة على استضافة نصوص من شأنها أن تقوض انغلاقية النص وتعطي لحرية الكـاللقلبقة/اءة المشـــروعية اللازمة لتأكيد للصلة التي يجب أن تقوم بين الأدبي والثقافي . وما افتتان الكاتـــب بالحكاية الشعبية إلا دليل على استضافته لعوالم التراث الشعبي التي تزخر به الرواية . ولا غرو أن تكـــون حصيلة هذه النصوص انتماؤها إلى تلك الجمالية السردية الجديدة التي ما انفك اميل حبيبي يثبت دعائمها، ويرسخ كيانها بإمضائه الشخصي . إنها تقنية حداثية قوامها تحابك اللغات، والخطابات وتشـــابك الصـــيغ والأشـــكال، مازجا بذلك فيها مواد لا متجانسة ومتغايرة في نوع روائي قائ م من مـــنظور الجمالـــية التي يراهن عليها المؤلف قوامها التهجين والمزج بين الأجناس الأدبية لتصبح عنصرا مكونا من عناصر العالم الروائي الخاص بالكاتب ولا شك أن البنية السردية القائمة على الاستطراد قد سمحـــت بتوالد مواد الحكايات والتعليقات والاقتباسات من بعضها بعضا، ليتم تهجين الشكل الروائي

وهـــو مشروع بدأه إميل حبيبي منذ نشره روايته "المتشائل"في بداية السبعينات . إن نص "سرايا بنت الغـــول" نـــص تجريبي يقر بجدلية المتخيل والواقعي، ويندرج ضمن حركية التجريب التي تمثلها الرواية العـــربية الجديـــدة القائمة على المغايرة واستحداث الأ شكال ورصد ملامح تجليات المتخيل الاجتماعي المـــتحول بفضل تشغيله لخطاب مواز مقترن بالخطاب التخييلي، ويلخص كشوفات الروائي الجمالية، ولعبه بعناصر عالمه الروائي، وتوليفه الحكايات، واستعادته لها في نص يقول عنه فخري صالح "متشابك كـــثير الفـــروع والأغصـــان، بحيث يصعب الدخ ول إلى عالمه، دون التوفر على دخيرة معرفية بالسرد وعناصـــره"[27]، ولعمـــري هذا دليل على تطور الرواية باتجاه "تصفية الحساب" مع ركام من الأوهام الواقعية والمرجعية، أي باتجاه الحداثة.

تأسيســـا علـــى مـــا سبق يمكن القول إن "سرايا بنت الغول " باشتغالها على نصوص محاذية، ومـــراهنتها على تعدد لغوي متميز، من خلال جمعها لأساليب تنتمي إلى سجلات مختلفة؛ فقد نحتت لنفســـها مكانـــا في لوحة الرواية العربية الجديدة . فانفتاحها الأجناسي هو ميثاقها الروائي الجديد مع قارئها، نصيتها الجامعة القائمة على استضافة نصوص من شأنها أن تقوض انغلاقية النص وتـ عطي لحرية الكـالقلبقراءة المشـــروعية اللازمة لتأكيد للصلة التي يجب أن تقوم بين الأدبي والثقافي . وما افتتان الكاتـــب بالحكاية الشعبية إلا دليل على استضافته لعوالم التراث الشعبي التي تزخر به الرواية . ولا غرو أن تكـــون حصيلة هذه النصوص انتماؤها إلى تلك الجمالية الـ سردية الجديدة التي ما انفك اميل حبيبي يثبت دعائمها، ويرسخ كيانها بإمضائه الشخصي . إنها تقنية حداثية قوامها تحابك اللغات، والخطابات وتشـــابك الصـــيغ والأشـــكال، مازجا بذلك فيها مواد لا متجانسة ومتغايرة في نوع روائي قائم من مـــنظور الجمالـــية التي يراهن عليها المؤلف قو امها التهجين والمزج بين الأجناس الأدبية لتصبح عنصرا مكونا من عناصر العالم الروائي الخاص بالكاتب . ولا شك أن البنية السردية القائمة على الاستطراد قد سمحـــت بتوالد مواد الحكايات والتعليقات والاقتباسات من بعضها بعضا، ليتم تهجين الشكل الروائي

وهـــو مشروع بدأه إميل حبيبي منذ نشره روايته "المتشائل"في بداية السبعينات . إن نص "سرايا بنت الغـــول" نـــص تجريبي يقر بجدلية المتخيل والواقعي، ويندرج ضمن حركية التجريب التي تمثلها الرواية العـــربية الجديـــدة القائمة على المغايرة واستحداث الأشكال ورصد ملامح تجليات المتخيل الاجتماعي المـــتحول بفضل تشغيله لخطاب مواز مقترن بالخطاب التخييلي، ويلخص كشوفات الروائي الجمالية، ولعبه بعناصر عالمه الروائي، وتوليفه الحكايات، واستعادته لها في نص يقول عنه فخري صالح "متشابك كـــثير الفـــروع والأغصـــان، بحيث يصعب الدخول إلى عالمه، دون التوفر على دخيرة معرفية بالسـ رد

وعناصـــره"[27]، ولعمـــري هذا دليل على تطور الرواية باتجاه "تصفية الحساب" مع ركام من الأوهام الواقعية والمرجعية، أي باتجاه الحداثة.

الهوامش:

* لتفاصيل المفاهيم جيرار جنيت في نمذجته التي قدمها في شعريته التي حصرها في خمسة متعاليات نصية، لما لها من طابع شمولي في تحديد أغلب أنواع التناص.

1- إميل حبيبي: سرايا بنت الغول دار رياض الريس للكتب والنشر الطبعة1- 1992 لندن.

2- هي مكونات تعمل وفق نظام إحالي مرجعي على القوالب الجاهزة من جهة، والأشكال التداولية من جهة ثانية يبرز من خلالها المؤلف رصيده الثقافي المعرفي . انظر سعيد علوش: عنف المتخيل الروائي في أعمال إميل حبيبي، مركز الإنماء القومي -لبنان د.ت ص 12.

3- يعتبر الدرس النقدي العربي ، وهو يقارب الخطاب الموازي مغفلا بذلك الرهانات الجمالية و التي اضطلعت بها هذه الخطابات.

4- Gérard Genette: Seuils Paris 1987 p 8.

5- خصوصا وأن الشاهد الشعري كما يقول سعيد علوش - "يفسح المجال من خارج النص، مما يجعل الروائي يتخلى عن الكلمة والكلام، لصالح صوت تأكدت سلطته الرمزية تاريخيا وثقافيا. ". سعيد علوش المرجع السابق ص 47.

6- تمنح الانفعالية الشعرية على المستوى التقني للكتابة، إمكانية الانتقال من السردي إلى سلطة القول المأثور، من التحليل والتقرير إلى الغنائية بكل أبعادها الذاتية والموضوعية في الكتابة. انظر سعيد علوش المرجع السابق ص 51.

7- ابن طفيل: حي يقظان إفريقيا الشرق 1992 ط. الدار البيضاء ص 10.

8- Ferdinand Hallyn: Aspects du paratexte I, introduction aux études littéraires Ducolot Bruxelles 1987 p205.

9- Ibid p210.

10- لعل مراهنة الكاتب على الخرافة الشعبية لها علاقة بمجالها القديم والشامل، فالناس في كل مكان يسردون الحكايات.

11- سبق للخطاب الفلسفي أن اشتغل على المقدمة في شخص جاك دريدا J. Derrida باعتبار أنها ما يتبقى من الكتابة.

Jacque Derrida : la Dissémination Paris seuil 1972 « Hors livre » p15.

12 - Gérard Genette : opcité seuil p 167.

13- Ferdinand Hallyn, opcité p 212.

14- علما أن الرواية جاءت متكونة من أربعة فصول، منقسمة إلى فصول صغيرة مرقمة.

15- صلاح فضل: واقعية مخزون الأسطورة وذاكرة المكان مجلة كتابات معاصرة عدد 14 - 1992 ص 16.

16- فخري صالح: إميل حبيبي.. سيل الحكايات مجلة نزوى عدد 7 – 1996 ص48.

17- Gérard Genette : Seuils opcité p 308.

18- المرجع السابق ص 48.

19- Gérard Genette: Palimpsestes Ed seuil/ poétique Paris 1982 p10.

20- سعيد يقطين: انفتاح الروائي (النص والسياق) المركز الثقافي العربي ط1 بيروت الدار البيضاء 1989 ص 118.

21- يشير الكاتب في ص 21 إلى الفترة الزمنية التي كتب فيها النص: "لم تكن حرب الخليج قد وقعت حين الانتهاء من الخرافية".

22- يقر المؤلف/السارد في ص 96 "فلا يطلبن مني قارئ من قراء هذه السيرة أو قارئه أن أقضي أيامي الباقية في البحث عنها في بيوت مدينتي التي اختفت عن ناظري هي أيضا".

23- رشيد بنحدو: حين تفكر الرواية في الروائي مجلة الفكر العربي المعاصر عدد 66-67 تموز-آب 1989 ص 31.

24- المرجع السابق ص 31. - 25 - المرجع السابق ص 32.

26- تشـــي هـــذه النصـــوص بخصوصـــية يحكي فيها النص مغامرة انكتابه وهو الشيء الذي يسميه جان ريكاردو بالشكلنة Formalisation. نقلا عن رشيد بنحدو المرجع السابق ص 33-35 وجيرار جنيت: عتبات المرجع السابق ص 369-370.

27- فخري صالح: المرجع السابق ص 48.