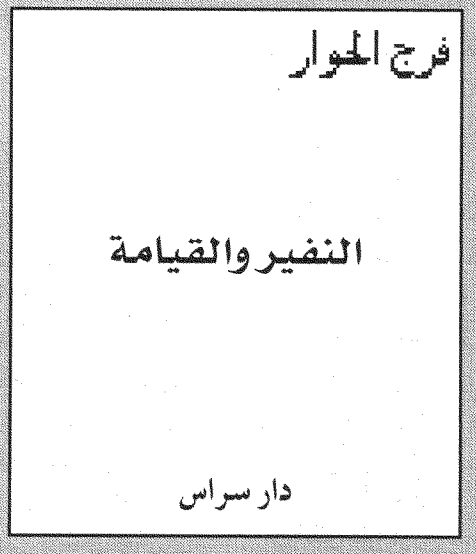
محمّد نجيب العمامي*

«النفير والقيامة»:** الرّواية الجديدة في تونس



نُطلق مصطلح «الرواية الجديدة» في تونس على تلك الرّوايات التي ظهرت في النّصف الأوّل من ثمانينيّات هذا القرن، وهي أساساً: ن لهشام القروي (١٩٨٣)، والموت والبحر والجرذ والنّفير والقيامة لفرج الحوار (١٩٨٥)، ومدوّنة الاعترافات والأسرار لصلاح الدّين بو جاه (١٩٨٥). وقد أطلق الدّارسون على هذه النّصوص تسمياتٍ مختلفةً منها «الرّواية الباحثة» و«الرواية التّجريبيّة»، وردّها بعضُهم إلى الرّواية الجديدة الفرنسيّة، واعتبر بعضُهم الآخر أنّ روايات الحوار وبوجاه تنتمي إلى مدرسة اسمَوْها «مدرسة المسعدي»، إذ وجدوا بينها وبين ما كتب هذا الأديبُ قواسمَ مشتركةً كالاهتمام باللُّغة وتوظيفِ تراث العرب السّرديّ لتاصيل الجنس الرّوائيّ في أدبنا.

الشبه بالرواية الفرنسيّة الجديدة

ليست الرّواية الجديدة في تونس، في نظرنا، مدرسةً بقدر ما هي تيّارٌ عامٌّ يَجْمع بين أصحابه أكثرُ من رابط. فهم جميعاً شباب تعلّموا في مدارس تونس المستقلّة، ونهلوا من الثقافتَيْن العربيّة والغربيّة واطّلعوا على ما أُنتج فيهما من أعمال روائيّة، بل فيهم مَنْ دَرَسَ السّرد ودرّسه في معاهد تونس وكلّياتها. وقد وظّفوا معارفهم في كتابةِ روايةٍ تَجْهر بقطع الصلّة بالنّمط الرّوائيّ السائد. وقد بدا لنا من خلال معاشرتنا هذه النُّصوص أنّها موطنٌ لحوارٍ ثقافيٍّ متعدِّدِ الأطراف: ففيها من الغرب آثارٌ، ومن الشّرق أصداء، ومن ذوات أصحابها بصمات. ولرصد هذا الحوار ارتأينا أن ننطلق من نصٍّ بعينه، هو **النّفير والقيامة** لفرج الحوار. وهو نصّ تقوم الحكايةُ فيه على حدثٍ مركزيّ هو اجتياح بيروت سنة ١٩٨٢، وقد مهّدتْ له أحداثٌ وتلته أخرى تَوزَّعَ القائمون بها إلى فئتَيْن متقابلتَيْن: فئة المجتاحين وحلفائهم في الدّاخل، وفئة ضحايا الاجتياح. ولئن انتصرت الفئةُ الأولى في حربها بسهولة فإنّها دفعتْ، من حيث لا تريد، الفئةَ الثانيةَ إلى الإعداد لحربها هي الأخرى. وما ولّد لديها الوعيَ بضرورة هذه الحربِ هو الاجتياحُ، بما أَحْدثه من خراب وأهوال ومآس، وما كَشَفَ عنه من مواطن ضعف متعدِّدة، وما فَضَحه من تخاذُلِ أولي الأمر وتواطئهم. وليست هذه الحرب سوى حلمٍ دُونَه نهضةٌ بدأتْ ملامحُها تتحدّد من خلال الوعي بالواقع ودعواتِ الجهاد والمقاومة التي يرتفع بها صوتُ الرّاوي وأصواتُ المتهوِّرين المهمّشين. ولقد طغت أصواتُ الحرب هذه (حرب الفئة الثانية) حتّى استحالت الرّوايةُ «نفيراً» مبشِّراً بـ «القيامة».

هذا هو أهمّ حدث في **النّفير والقيامة**، وتلك هي أهمّ الأحداث الفرعيّة التي ارتبطتْ به. ولعلّ أوّل ما يتبادر إلى

---

* ـ أستاذ مساعد بكليّة الآداب بسوسة (تونس).

** ـ فرج الحوار: **النّفير والقيامة**، تونس، سراس للنشر، الطبعة الأولى، ١٩٨٥.

ذهن القارئ هو النَّسَبُ الحميم بينها وبين الرّواية الجديدة الفرنسيّة، وهو نَسَبٌ يُدرَك في غير مستوى. فالحكاية امتدّت على حوالى خمسين ومائة صفحة من القطع المتوسّط، ولكنّ تلخيصَ وقائعها استحال علينا، لا لأنّ هذه الوقائع منعدمةٌ أو قليلة، وإنّما لأنّها وردتْ مجموعةً من أخبار مفتّتة لا يكاد يجمع بينها رابط. فالمكان أمكنة متباعدة، منها أساساً بيروت التي لا تُذْكر باسمها وإنّما هي «المدينة»، ولكنّنا لا نعرف من معالمها سوى: مقهى ترتاده الشخصيّاتُ المشاركة لتزجية الوقت؛ ومقبرةٍ يؤمّها الإمامُ الرغيدي مستنهضاً همَمَ الموتى وحاثّاً إيّاهم على الجهاد لردّ الطائرات المغيرة؛ وشاطئٍ قَصَدَه العربيّ قبل أن يُجنّ، فحَرَقَ البخور ورتّل وابتهل علّ الغمّة تنزاح فيجين موعدُ البعث فتكون الحرب والنّهضة ولكنْ لا شيء حدثَ، بل تواصَلَ القصف والحصار. ومن هذه الأماكن أيضاً بلادُ العرب الواسعة، ولكنّها على شساعتها تضيق فيها الأنفاسُ وتُفقَد فيها الحريّة وينعدم فيها الأملُ في نهضةٍ لا خلاصَ بدونها؛ تقول الشخصيّة الرّاوية: «كلّ الحدود استوت قيداً وسجناً، كلّ الحدود في رئتيّ [غدت] شوكاً، كلُّها المنفى» (ص ١٨). وإذا كان البطل في الرواية الكلاسيكيّة هو المبدأ الصُّلب الذي يوحِّد الحكاية وقائعَ وأزمنةً وأمكنةً وشخصيّاتٍ، فإنّه في نصّنا هذا ـ تماماً كما هو الحال في الرّواية الجديدة الفرنسيّة ـ فَقَدَ هذا الدورَ، بل غاب تماماً. فقد غابت البطولةُ في المَرْجع، وكان من الطّبيعيّ أن تغيب في النصّ. وجُرّدت الشخصيّات من أيّ معنى بطوليّ إيجابيّ، وغدت مجرّد أدوار اقتضتها الخطّة الفنيّة المعتمدة، ولذلك انتهت جميعاً نهاياتٍ بائسةً وغابت عن مسرح الأحداث دون أن نعلم عن جلّها الشيءَ الكثير.

لقد تفجّرت الحكايةُ أو كادت، وتشظّى السّرد، وغاب البطل، وفَقَدَ المكانُ ملامحَه الواضحة، وغام الزّمانُ أو كاد، وتناسلت الحكاية فإذا هي حكايتان: حكايةُ مغامرة الشخصيّات وحكايةُ مغامرة الكتابة، وازدَوَجَ التمثيلُ أو التصوير فإذا هو تمثيلان: تمثيل العالم المتخيَّل وتمثيلُ الكتابة أو ما يسمّى بالتّمثيل الذاتيّ. فالنصّ يروي أحداثاً، ولكنّه يروي في الآن نفسه حكايةَ تشكّله وانبنائه. وتظهر الحكاية الثانية في أجزاء النصّ الثلاثة وهي: رأس النصّ، وجذع النصّ، وذنب النصّ، وفي الخطاب المباشر الذي يتوجّه به الرّاوي إلى المرويّ له في نهاية كلّ جزء. وتظهر كذلك في كشف بعض قواعد اللّعبة السرديّة في النصّ، وهو كشفٌ يهدف إلى تبديد الوهم الواقعيّ ولفتِ النّظر إلى بعدَي التّخييل والصّنعة في كلّ عمل روائيّ. تقول الشخصيّة الرّاوية (ص ٩٤): «أطال الرّغيدي النظر إلى لحيتي وقال: أين وجهكَ؟. ضحكتُ. شيخ ظريف ولا شكّ. وطيّب. **لو شئتُ لجعلتُ وضّاحاً يحبّه ويحبّ أسماره**» (والتشديد منّا). وتظهر الحكاية الثّانية أيضاً في خطابٍ نقديٍّ صريح يوجِّهُ القارئَ ويَكْشف بعضَ مداخل القراءة، كقوله: «وجعلنا الكتاب بناء، ورصدنا له أبواباً ونوافذَ ومنافذ، وجعلناه القصر المنيع لا يدخله الدّاخلُ إلاّ طَرَقَ مُطيلاً صابراً. إنّنا ننحت ونُحِبّ الكتاب عمارةً» (ص ١٥).

الاختلاف مع الرواية الفرنسيّة الجديدة

عند هذا الحدّ تقف أوجُه الشّبه بين **النّفير والقيامة** والرّوايةِ الجديدة الفرنسيّة، وتبدأ أوجهُ الاختلاف. ففي الرّواية الفرنسيّة يَطْغى الوصفُ واللّغةُ الحياديّة المدعّمةُ لمنزعٍ في القصّ أراده أصحابُه موضوعيّاً، ويقع التّركيز على: «الفعل العاديّ واليوميّ [بغيةَ] طمس ملامح الشخصيّة وإغراقِها في اللاهوية من خلال المواقف الخالية من التّعيينات الاجتماعيّة والإيديولوجيّة والرامية إلى تسطيح الواقع وإفراغِه من عمقه النّفسيّ والإيديولوجيّ»[1]. وأمّا في **النفير والقيامة** فلا حضور للوصف إلاّ إذا اقتضته ضرورةٌ ملحّة، ولا وجودَ للغةٍ محايدة، وأنّى لها أن تَحْضر وصاحبُها لا ينفكّ عن التّذكير بأنّه طرفٌ في ما يروي وما يقول؟ وكيف السّبيل إلى طمس ملامح الشخصيّة وإغراقِها في اللاهوية أو إلى تسطيح الواقع وإفراغه من عمقه النفسيّ والإيديولوجيّ في نصٍّ هو النّفيرُ المهّدُ للقيامة أو لنهضة العرب واستردادِهم الوجهَ الذي فقدوه؟ تقول الشخصيّة الراوية: «...استوقفني صوتُ الجماعة: ماذا تنعى ولمن تنعاه؟. قلت: الوجهَ. قالوا: هذا وجهنا علينا لم يبارح. قلت: الوجه هو الأسوار والحدود والحوزة. هو الحرف لا يُجتثّ من رحم التّربة كالحشرة. هو القامة المديدة واليد العليا. الوجه هو الأرض والنّبض والقيامة...» (ص ٨٧).

ومن جهة أخرى يقول آلان روب غرييه، وهو أشهر أعلام الرواية الجديدة الفرنسيّة: «ليس للكاتب الحقيقيّ ما يقول»[2]. فالأدب كما يظهر من هذه القولة ومن كتابات الروائيّين الفرنسيّين الجدد «ليس تمثيلاً ولا تعبيراً ولا تواصلاً. فلا شيء يَسْبق الكتابةَ. لا الأنا وهو ما يُقصي التّعبير، ولا العالم وهو ما يصيِّر التّمثيلَ مفهوماً بالياً. فلا وجود، إذن، لرسالةٍ تبلَّغ، ولا لإلهام، ولم يعد هناك كاتبٌ ولا أثر ولا خلق، بل ثمّة شيء ما يجب أن يُصنع، ولم يعد هناك

---

١ ـ محمد الباردي: **الرواية العربيّة والحداثة**، ج ١، دار الحوار للنّشر والتوزيع، ط ١، اللاذقية، ١٩٩٣، ص ١٨٢.

٢ ـ Claudette Oriol-Boyer: **Nouveau roman et discours critique**, 1990, p. 72.

شيء يجب أن يقال»[1]. إلاّ أنّ صاحب **النفير والقيامة**، خلافاً لأولئك الكتّاب، لهُ أشياءُ كثيرة يريد أن يقولها وأنْ يبلّغها. وقد كانت السّخرية[2] من أهمّ الأدوات الفنيّة التي توسّل بها إلى تصوير العالم والتّعبير عن الموقف. وسنركّز على السّخرية في نصّنا باعتبارها تقنيةً تكشف ذاتيّة الرّاوي من جهة، وترسم علامةً من علامات تميّز الرّواية الجديدة التونسيّة عن الرّواية الجديدة الغربيّة من جهة أخرى.

يصوّر الرّاوي في **النّفير** واقع الهزيمة والاندحار. وأيُّ واقعٍ أنسب من هذا الواقع ليَبْرُزَ الخطابُ السّاخرُ؟ فلا سخريةَ إطلاقاً ما لم تكن هناك نقائص. ولقد سلّط الرّاوي سخريتَه على الحاكم (حوت القرش) والمحكوم (الشّعب، الأمّة) وعلى نفسه، وعدّد أساليبها ونوّعها. من ذلك أنّه يستعمل لفظاً ويريد نقيضَهُ: فإذا دبّاباتُ العدوّ الزّاحفة الماحقة «دباباتٌ آمنة» (ص ٣٦)، والحدثُ الكارثة الذي هزّ نفسَه وأغمَّها مصدرُ فرح وبهجة (ص ٣٩)، ومظاهرُ القمع وعلاماتُ فسادِ العقل أو غيابِه عقلٌ وحكمةٌ، وحوتُ القرش «ملاكُ رحمة» (ص ٦٤) لأنّه يتسلّل إلى المستشفيات كي «يساعد من أمهلهُ المرضُ المزمنُ على الرّحيل العاجل» (ص ١٦٢)! وتنشأ السّخريةُ أيضاً من تبادل الأدوار بين المغلوب والغالب، ومن قَلْب المعنى عبر استعمال اللّفظ وإرادةِ ضدّه: فالهزيمة نصر، والعدوّ حبيب، وبلاده كعبةٌ يحُجّ إليها المهزومون يعتذرون عن الحرب ويبشّرون بالسّلم كأنّما هم الذين بادَروا بالحرب أو هم قادرون على فرض السّلم (ص ١٠٣).

وقد تتولّد السّخرية لا عن تبادل الأدوار بين طرفين وإنّما عن تحوّلِ موقفِ شخصيّةٍ ما من النّقيض إلى النّقيض. فحوت القرش خان وطنه وتواطأ مع العدوّ، ومع ذلك خاطب شعبه مهنّئاً إيّاه بالنّصر: «فصائل ثورتنا المظفّرة تضرب مثلاً فريداً في الصّمود والثّبات. العالم بأسره يصفّق استحساناً لهذه الملحمة النّادرة» (ص ٥٥). وعندما يُسأل عن الأرض التي ضاعت ينكشف تمويهُه وتمثيلُه دورَ حامي الحِمى إذ يجيب مراوغاً: «سنستردّها بحول اللّه. كثرة الانتصارات تصيبنا بالتّخمة وقد يحسدُنا عليها الجيران. حُسّادُنا في عدد النّمل وعدّته» (ص ٥٥). والتّمويه في خطاب حوت القرش مفضوح. ولعلّ ذلك ما يحملنا على الاعتقاد بتدخّل الرّاوي في هذا الخطاب: فالحوت يُشيد بـ «الأبطال» واصفاً إيّاهم بما ينفي عنهم البطولة؛ فقد «تمّ إجلاؤهم عن مواقعهم» (ص ٥٥). وإنّ المفارقة المتولّدة عن التقاء الصّفة بالموصوف لتعكسُ سخريةً لا من «الأبطال» وحدهم وإنّما من المتكلّم نفسه.

وقد يَسْخر الرّاوي فيتظاهر بالمدح وهو في الحقيقة يذمّ، ويتظاهر بالجديّة فيضمّن خطابه كلاماً من المأثور الدينيّ: «أنتم خيرُ أمّة أُخرجتْ للناس، تحضّون على الخير والسلام، وتنْهون عن الشرّ والحرب، وتأبون سفك الدّماء المغيرة» (ص ٦٥). ذاك موقفُه من بني أمّته، وهو لا يختلف عن موقفه من حوت القرش الذي استأثر بالنّصيب الأكبر من سخريته.

والتّظاهر بالتّهوين من شأن الشرّ الحاصل من أساليب السّخرية وهو «يَخْلق مسافةً بين ضعف العبارة وخطورة الحدث». وقد استُخدم هذا الأسلوب عند استعراض نتائج العدوان. يقول الرّاوي: «عدد القتلى زهيد. وأزهد منه عددُ الجرحى والأسرى والمفقودين. وأزهدُ من الكلّ عددُ المسجونين في المعتقلات رهن التّحقيق: مائتا ألف فقط» (ص ٥٤).

وقد تنبني السّخرية على وصف المواقف. ومن ذلك تصويرُ الرّاوي حوتَ القرش وقد امتطت ظهرَه امرأةٌ «تخز جنبيه بخنجرَيْن أُثبتَا في مؤخّرة حذائها» (ص ٤٢)، ووصفُ موكب حوت القرش الفخم وتهليلُ الفقراء وتكبيرهم (ص ٥١)، وتصويرُ ما كان يحدث داخلَ بعض البيوت إبّان غارة: «وثمّة بين الأنقاض والدخّان والنّار والغُبار رجال ونساء باغتهم الموت فظلّوا وحدةً لا تنفصم عراها» (ص ٣٨).

إنّ ما ولّد خطاب الرّاوي السّاخر، بقطع النّظر عن الأسلوب المعتمد، هو التّقابل بين واقع مرفوض وواقع منشود. فالرّاوي الذي سخر حتّى من نفسه حين صوّر وجهه تصويراً كاريكاتورياً (ص ٢٤) شَعَرَ شعوراً حادّاً بانقلاب الموازين لغير صالحه ولغير صالح القيم النّبيلة. وهو، ككلّ ساخرٍ، مثاليٌّ على نحو ما، يتألّم من الخطإ ويريد إصلاح ما يُشوّه الحقيقةَ متوسّلاً بالسّخرية سلاحاً. وهو حين يقيم المسافة الضّروريّة لإدراك الخلل السّخيف يُجبر المتلقي على المقارنة بين واقعَيْن: واقعٍ حاضرٍ في النصّ ومُندَّدٍ به، وواقعٍ غائبٍ عنه وعن الوضعيّة المنتقدة.

بين الائتلاف والاختلاف

حاولنا الوقوف عند أهمّ نقاط الائتلاف والاختلاف بين **النّفير والقيامة** والرّواية الجديدة الفرنسيّة. ويبدو لنا أنّ الاتّفاق في استخدام بعض تقنيّات الكتابة السّرديّة لا يَحْجب الاختلاف في توظيفها ولا أسبابه. فـ **النفير والقيامة** قامت على مجموعة حكاياتٍ مشدودةٍ بعضها إلى بعض بروابط متنوّعة، وهي بمثابة الرّوافد التي تصبّ في

---

١ ـ المصدر السابق.

٢ ـ استعنّا في مبحث السخرية هذا بفصلٍ عنوانُه «السخرية» وارد لدى:
Henri Morier: **Dictionnaire de poétique et de rhétorique**, P.U.F., 4ème édition, Paris, Janvier 1989, p.p. 583 - 623.

مجرى واحد. فمنها مجتمعةً تتشكّل الحكايةُ وتتكوّن، فإذا هي حكايةٌ لها بدايةٌ ووسطٌ ونهايةٌ، وهي تعجّ أحداثاً، وإنّها لحكايةٌ ممتعة بفضل ما عمدَ إليه الرّاوي من تشويق ومن تكتّم على نهايتها التي لا تظهر إلاّ في آخر النصّ. فالحدث لم يُنْفَ، إذن، ولم يُنْقصْ من شأنه. ولم «يُخَفَّت حضورُ الشّخصيّات»، بل تعاظم وتنامى، وكانت الشخصيّة فاعلة ومتكلّمة ورائية. ولعلّ تضخُّم حجم كلامها النصيّ يُبرز مكانتَها في العالم الرّوائيّ وفعلَها فيه وطموحَ صانعها إلى الفعل في الواقع المرجعيّ. ويكشف دورُ الشّخصيّات الأساسيّ اختلافَ نصّنا مع الرواية الجديدة الفرنسيّة التي عدّ أحدُ أعلامها[1] الشخصيّةَ مفهوماً بالياً. ويلاحَظ الاختلافُ أيضاً في مستوى أهميّة الحدث أو الحكاية. فالحكاية في الرواية الجديدة الفرنسيّة فقدتْ طابعَها اليقينيّ وهدوءها وبراءتها، وأصبحت الأحداثُ في بعض الروايات تضع نفسها باستمرار موضعَ شكّ وتَهْدم نفسها بنفسها، إلى درجة أنّ الجملة نفسها يمكن أن تحوي تقريرَ أمر ونفيَه الفوريّ. ولئن لم تكن الحكاية بريئةً في نصّنا، فإنّها ظلّت كما بيّنا شامخةً عتيدة. وفي هذا الصدد يقول مصطفى الكيلاني: «إلاّ أنّ الرواية الباحثة لم تَغْرق في التجريب شأنَ الرواية الجديدة الفرنسيّة، بل حاول كاتبُها إيجادَ طريقٍ بين الموروث التّقليديّ والتقليدي الجديد والرؤية الغربيّة في مجال الإبداع الروائيّ، ممّا جعل التجارب التونسيّة الباحثة ضمن الروايات العربيّة المجدّدة تسعى إلى تحقيق الهوية. فلا تتوغّل في تحطيم الشخصية مخافةَ أن يَغْرق الخطابُ في اللامعنى، ولم تتّبع طريقَ اللاّحكاية، بل رأت في الحكاية التّراثيّة والحديث والخرافة وحلم الواقع مسالكَ سرديّةً تُكسبُ النصَّ الرّوائيَّ طبيعته المميّزة»[2].

قد يكون الخوف من أن يَغْرق الخطابُ في «اللاّمعنى» سبباً من أسباب عزوف الرّاوي في **النّفير** عن السّير في طريق «اللاّحكاية». ولكنّنا نجدُنا أميلَ إلى اعتبار أنّ السّببَ الرّئيسيّ لانفجار الحكاية في الرّواية الجديدة الفرنسيّة ولمحافظتها على مكانتها في نصّنا هو الواقع التّاريخيّ الذي نشأتْ فيه هذه النّصوص. فقد لاحظ والتر بنيامين أنّ فنّ القصّ في الغرب في طريقه إلى الانقراض لدى عامّة النّاس:إذ قلّت الخبرةُ بالحياة وهي تتناهى إلى الصّفر، وأصبح الفردُ منغلقاً على ذاته ومنقطعاً عن العالم الخارجيّ، فمع الحرب العالميّة الأولى انطلقت سيرورة لم تفتأ تتسارع[3]. ويتساءل بنيامين: «ألم نلاحظ بعد الهدنة أنّ المقاتلين رجعوا من الجبهة بكْماً وقد افتقرتْ تجربتُهم القابلةُ للإبلاغ؟»[4]. لقد ضاع الفرد في الغرب، فظهر ذلك في الأدب والرّواية خصوصاً، وتشيّأ الإنسانُ، فكانت الشّخوص في التّخييل هي الأشياءَ. لكنّ الوضع الحضاريّ والتّاريخيّ الذي نشأ فيه نصُّنا مختلفٌ عن الوضع في أوروبا الغربيّة بعد الحرب العالميّة الأولى. فلا يزال الفردُ عندنا مُؤْمِناً بدورٍ له في المجتمع، ولا تزال بنية المجتمع محافِظةً على طابعها التقليديّ رغم ما لحقها من تغيير. وقد أدّى التّصادم مع الغرب إلى الاحتماء بالذّات القوميّة دون انغلاق.

وعليه، فإنّ التقليد الظّاهر في مستوى الفنّ هو في الواقع وليدُ ظرفٍ تاريخيّ ووضع حضاريّ. فبدا السّرد مفكّكاً في نصّنا، وأوهمت الحكايةُ فيه بالانفجار. ولكنّ المتأمّل يدرك أنّ خيطاً رفيعاً ينتظم السّرد، وأنّ انتظامه وثيقُ الصّلة بالحكاية المرويّة. فليس التّفكّك إلاّ ظاهراً يخفي باطناً يَسِمه الانتظامُ والوحدةُ والتّماسكُ. وبذلك يتّضح أنّ الرّاوي يتوسّل بالتّشويش والفوضى الظاهرين على السّطح إلى خلق النّظام الذي لا يدركُ إلاّ في العمق. وإذا كانت فوضى السّطح تضارعُ فوضى المرجع، فإنّ نظام العمق يمثّل جهد الرّاوي لرأب الصدع الذي أصاب المرجع. فهو يحاكي الواقع المفكّك ليعيد ترتيب عناصره وفقاً لتصوُّره الخاصّ. فيصبح السّرد شكلاً من أشكال مقاومةِ تدهورِ الواقع من منطلقِ تمثّلِ هذا الواقع ورفضِه وتجاوزِه.

خاتمة

وختاماً، فإنّ كلّ إنتاج جديد هو قراءة لنصوص سابقة. وقد قرأ صاحبُ **النّفير والقيامة** نصوص الرّواية الجديدة الفرنسيّة، وقد يكون اطلّع ـ وهو الأرجح ـ على ما كُتب حولها من دراسات نقديّة، ولكنّه لم يقلّد كتّابها ولم يستنسخ تقنيّاتها، وإنّما تمثّلها وحاورها، فاستخدم أهمّ أساليبها ووظّفها توظيفاً جديداً راعى فيه الأدبَ بوصفه خلقاً وتصويراً وتعبيراً وإبلاغاً واستجابةً لمتطلّبات المرحلة التّاريخيّة ومقتضياتها.

سوسة

---

١ ـ آلان روب غرييه. أنظر مثلاً كتابه: **Pour un nouveau roman**, Gallimard, Paris, 1970، وخاصّة الفصل الذي عنوانه: "Sur quelques notions périmées".

٢ ـ مصطفى الكيلاني: **إشكاليّات الرواية**، بيت الحكمة، تونس ١٩٩٠، ص ٢٠٤ و ٢٠٥.

٣ ـ Walter Benjamin: **Essais de 1935 - 1940**, Denoël/Gonthier, Paris 1983, p. 55.

٤ ـ نفسه، ص ٥٦.