الرواية النسبية

مهند يونس

لا يعني لنا مصطلحُ التجريب في الرواية أمراً يتعلق بعصرٍ ما. فالرواية منذ بداياتها فن قائمٌ على التجريب، بعد أن ظهرت ونمت فوق أطلال التراجيديا الكلاسيكية، مستفيدةً من تدهور المبادئ العظيمة، لتأخذ مساحتها الواسعة التي لا تتوقف عند قيدٍ أو شرطٍ مُتَّفَقٍ عليه. ومنذ أعمال سيرڤانتس ثم دانييل دوفو وهنري فيلدنج وريشاردسن كانت كتابة الرواية تعني تحطيمَ كلِّ تقليدٍ ممكن.

يستقبل فن الرواية كل التجارب ويستطيع أن يُخضع فصول الحياة اليومية لهذا الجنس الأدبي الفريد من نوعه. إنّ ما صار يُعرف اليوم في فرنسا بالرواية الشَّيْئية أو الموضوعية التي تقف موقف الضدّ من تراث بلزاك هو تجريبٌ قياساً الى ما كتبه بلزاك، لكنّ ما كتبه بلزاكِ هو تجريبٌ نسبي إزاء ما كتبه والتر سكوت. التجريب هو قدر الرواية لا على مستوى التقنية فقط، ولكن على مستوى المضمون أيضاً. ومن الصعب فصلُ العنصرين الواحد عن الآخر، ولو حدث ذلك لفقدتِ الروايةُ الكثيرَ من اعتبارها وأصبحتْ دون وحدة موضوعٍ ودون معادلٍ موضوعي.

ولا ريب أن أفضل مثالٍ نسوقه في هذا المجال، وبشكل خاص حين يتعلق الأمر بالرواية العربية، هو نجيب محفوظ الذي لم تتوقف روايتُه يوماً عن التجريب شكلاً ومضموناً. ولسنا هنا بصدد الكلام عن هذا الروائي، لكنّ الإشارة إليه أمرٌ لا بد منه كي نتمكن من رصد مسيرة الرواية العربية. فمحفوظ لا يمثل الرعيلَ الأول من الروائيين؛ بل سبقه إلى كتابة الرواية كتابٌ مثل محمد حسين هيكل وطه حسين والمازني والعقّاد والحكيم من دون أن يكرّسوا أنفسهم لفن الرواية، فكانت تجربتهم الروائية فصْلَ استراحةٍ بين هذا المشروع وذاك. وحين نقول «فصل استراحة» فنحن لا نقلل من شأن روايتهم، لكنّ بوسع الرواية أن تكون حقّاً فصلَ استراحةٍ بين مشروعين، بعالمها الرحيب الذي لا يتوقف عن التجديد. ونحن نعني بما قلناه أنّ نجيب محفوظ قدّم تجريباً آخر في روايته قياساً الى الكتّاب الذين سبقوه. ويجد المستشرق الفرنسي أندريه ميكيل أنّ حالة نجيب محفوظ في الرواية العربية تشبه كثيراً حالة فلوبير في الرواية الفرنسية؛ ذلك أنّ فلوبير يُعَدُّ أكثر حداثةً من أسلافه الروائيين، وعلى رأسهم بلزاك مثلما يُعَدُّ محفوظ، كذلك، ازاء رواية محمد حسين هيكل وطه حسين. ومثلما كان التجريبُ الذي قدّمَه فلوبير في روايته الواقعية مصدراً مهماً يستلهم منه كُتّابُ الرواية الفرنسية الجديدة موضوعية روايتهم، نجد أن محفوظ يستطيع أن يلعب الدور نفسه في الرواية العربية، أو تلك التي عاصرتْه في الأقل.

إنّ روائيي الرعيل الأول الذين ورد ذكرهم آنفاً لا يتمتعون فعلاً بالرؤية التي يتمتع بها نجيب محفوظ الروائي «المحترف». والاحتراف في هذا المجال كلمة نسبية؛ فهي لا تعني تقاليد الروائي التي لا يحيد عنها طيلة حياته الأدبية، ولو فعل لَفَقَدَ صفقته مُحترفاً وأخذ يكرر تجربته الأولى. ذلك أنّ التجربة الروائية تعتمد على التجريد في الشكل مثلما تفعل في المضمون، وهذا يجعل من كتابة الرواية أمراً شاقاً على الروائي المحترف نفسه: فهي لا تعتمد على احترام المبادئ العظيمة، ولا تعتمد على الفلسفة الذهنية المحايدة، لكنها تمد قبل كل شيء على التجربة الحسية. نقول ذلك لنصل الى حقيقة مهمة هي أن التجريب في الرواية يقدّم الروائي أفضل تقديم: إنه ذلك الإنسان القلق الذي يشغله وضعُه الانساني في كل لحظة، وهو حتى حين يكتب روايته لا يستطيع أن يحقق هدنةً مع هذا القلق الذي ينعكس بعدئذٍ في روايته على هيئة شكل ومضمون يتواءمان مع حجم هذا القلق المتواصل. الرواية هي حصيلة الاضطراب والقلق اللذين يعاني منهما الإنسان الأوروبي مع العصور الحديثة ومع التصنيع. وقد سرت عدوى هذا القلق الى الروائي العربي مع هذا القرن، وبشكل خاص في نصفه الثاني.

تتضح مظاهر التجريب بشكل خاص في أساليب السرد التي تؤثر كثيراً على بناء الشخصية الروائية، والعلاقة وطيدة بين الاثنين. ومن الأمثلة المهمة على التجريب في الرواية العربية رواياتٌ كَتَبها نجيب محفوظ والطيب صالح وجبرا ابراهيم جبرا. نجد ذلك في **ثرثرة فوق النيل** و**الشحاذ** اللتين ظهرتا في المرحلة التي تلت كتابة **الثلاثية**. كما أنّ هناك نموذجاً مهماً نعود اليه دوماً هو رواية **موسم الهجرة الى الشمال** للطيب صالح، فهي رواية بحثٍ مستمرٍ عن الشخصية وعن بطل الرواية مصطفى سعيد. وما دام هناك

بحث عن الشخصية، فهناك حالة تجريب، وهذا ما نجده في **البحث عن وليد مسعود**، أو هناك مشكلة البحث عن وطن وعن أرض كما في **السفينة**، وكلتاهما لجبرا. وقد تميزت الرواية الفلسطينية طويلاً بهذا النوع من البحث، بحيث أن التجريب أصبح سمة مهمةً من سماتها، حتى في نماذجها الأخيرة، وفي الرواية الموسومة بـ **طيور الحذر** لإبراهيم نصر الله. فبطل الرواية الفلسطينية هو بطل في طور التكوين، ولا يفعل القارئ أكثر من أن يراقبه من فصل إلى آخر محاولاً أن يعثر عليه وأن يتعرف على سماته النسبية. البحث عن شخصية ما أو عن قضية ما يتواءم كثيراً مع الرواية التجريبية، إذّ إنّ الموضوع الكبير هو البحث المتواصل عنها، لا العثور عليها. وحين يكون العثور على الحقائق يسيراً وسريعاً تفقد الروايةُ الكثيرَ من حقيقتها. ولكي تتفق الروايةُ مع مبادئها ومضامينها، ولكي تقدم لنا حالة إنسانية مُقْنِعَة، فلا بدّ لها من أن تكون روايةَ بحثٍ مستمر، ويصبح السارد أثناء ذلك مشغولاً قبل غيره بهذه العملية، هو أيضاً، بدلاً من أن يتبجّح أمام القارئ بعلمه بكل شيء.

من النماذج المهمة للتجريب في الرواية العربية ثلاثُ رواياتٍ عراقية صدرت مؤخراً هي على التوالي: **سابع أيام الخلق** (١٩٩٤) لعبد الخالق الركابي، و**نهايات صيف** (١٩٩٥) لموسى كريدي، و**أشواق طائر الليل** (١٩٩٥) لمهدي عيسى الصقر. علماً أن الذي يدفعنا الى الكلام عن التجريب في هذه الروايات ليس الرغبة في رصد الكم الروائي الذي يمكن أن ندرجه ضمن هذه التسمية، بل محاولة تبرير الأسباب الموجبة لظاهرة التجريب في بعض الروايات العربية، وبشكلٍ خاص تلك التي سنتحدث عنها.

١ ـ «سابع أيام الخلق»: التجريب والتلصّص

في **سابع أيّام الخلق*** يكون الساردُ الأولُ باحثاً عن حقيقةٍ ما وعن مخطوطٍ ما، وهو الذي يقدّم لنا خلال روايته التي يسردها علينا رواياتِ الرواة الآخرين. والذي يُميز بين السارد الأول والرواة الستة الآخرين، هو أنّ الأول ليس سارداً فحسب، بل هو روائي يبني الرواية من صفحتها الأولى، والى صفحتها الأخيرة... البحث في هذه الرواية هو بحث عن مخطوطٍ كما أسلفنا، وهذا البحث يعني أيضاً بحثاً عن ستّ شخصيات، كلٌّ واحدةٍ منها تروي جانباً من الأحداث يجمع شتاتها الساردُ الأخير، أي الروائي الذي يمتاز على الآخرين بمقدرته على كتابة الرواية. وذلك ما يمنح **سابع أيام الخلق** طابعاً نسبياً؛ فما تقوله أيُّ واحدةٍ من الشخصيات الآنفة الذكر ليس حقيقةً مطلقة. وهذا ما يدعو الروائي الى اقتراح رواية داخل الرواية، أو الى روايةٍ تؤطر أكثر من رواية، بعد أن تعددتِ الحقائقُ والروايات.

ولا يبدو التجريب في هذه الرواية مقصوداً من لدن المؤلف، إذ إن الشكل المقترح هو الشكل الوحيد الممكن لكتابة روايةٍ من هذه النوع. وهذا ما يجعل الرواية ذات نهاية مفتوحة؛ فحتى الجهد الذي يبذله الروائي، الذي يروي بدوره داخل الرواية، ـ وأقصد الجهد العملي الذي جمع به فصولَ المخطوط ـ لا يقود الى النهاية التي قد يتوقعها القارئ وقد يتوقعها المؤلِّف أيضاً، لكن جهد الروائي داخل الرواية يقود الى قدرٍ آخر لم يخْطر على بال الروائي (الشخصية) أو على بال القارئ: فبينما كان الروائي يبحث عن مخطوطه داخل الرواية، كانت هناك شخصية أخرى، وهي المرأة الوحيدة في الرواية، تتلصص على الروائي وهو يكتب روايته من دون أن يكون هذا الأخير على علمٍ بما يحدث. وبذلك تخضع **سابع أيام الخلق** للعبةٍ أكبر من لعبة الروائي المؤلف (الشخصية)، بل أكبر من لعبة الروائي نفسه. ذلك أن الرواية حتى صفحتها الأخيرة تُقدّم المرأة المتلصصة، لا كما تفعل مع الشخصيات الأخرى؛ فهي شخصية تفلتُ من زمام الروائي وتظل لغزاً مُحيّراً. بل إن الروائي يتساءل إنْ كان يكتب الرواية طمعاً في قلب هذه المرأة التي سحرتْه قبل أيّ سببٍ آخر، من دون أن يكون هناك جواب أكيد على تساؤلاته. وتظل الرواية بذلك روايةً نسبية تَخْضعُ لَقَدَرٍ أكبر من قَدَرِ الحوادث التي تسردها وتتحكم بها من الخارج. والروائي مشغول عن ذلك بجمع شتات مخطوطه من راوٍ لآخر. وهكذا فليس في وسع الروائي، سواء أكان ساروداً أخيراً في روايته أم مؤلِّفاً كاتباً لها، أن يحيط علماً بالعالم من حوله. وكما يتلصص هو على شخصياته، فإنّ هناك أيضاً مَنْ يتلصص عليه ثم يفاجئه وهو منشغلٌ بخاتمة روايته، ليتضح أنّ للرواية نهايةً أخرى لم تكن في حسبان مؤلفها.

ولهذا فثمة رواية كتبها المؤلف بنفسه، وهناك رواية أكبر هي تلك التي كتبها له القَدَرُ، فأصبح لزاماً عليه في نهاية المطاف أن يُكيِّف روايته مع رواية القَدَر، ليتوقف عند الفصل الأخير الذي يظل فصلاً مفتوحاً، وبلا كلمات. لقد اكتشف الروائي أنه لا يستطيع أن يكتب الرواية كلها؛ إذ بينما كان يُمَنّي نفسه بكتابة رواية الروايات التي تحتوي كلَّ ما رواه الرواة، تتشكّل وراء روايته هذه روايةٌ أخرى وتتضح ملامحُ شخصيةٍ تكوّنتْ على هامش روايته. وبذلك قدّم الروائيُّ في **سابع أيام الخلق** روايةً تجريبية لا تمتثل حقّاً لقلم المؤلف وابداعه، بل تتمتع بحريةِ تصوُّرِ المجهول الذي يظلّ مجهولاً حتى الجملة الأخيرة من الرواية.

كما أن عنصر المفاجأة التي لم يخطِّطْ لها المؤلِّفُ يجعل من سرد الرواة الستة وسيلةً الى غاية أُخرى. لكنّ هذه

---

* ـ عبد الخالق الركابي: **سابع أيام الخلق**. بغداد، دار الشؤون الثقافية العامة، ١٩٩٤.

الوسيلة لا تتعارض مع الغاية المختلفة؛ إذ مع الاختلاف في النوايا، يصبح سردُ الرواة المعادلَ الموضوعيَّ الوحيدَ لتبرير حضور المرأة المُلهِمة وغيابها. فغياب هذه الشخصية، مهما طال ليفسَح المجالَ لسرد الرواة، يحقّقُ معادله الموضوعي من عودة المرأة الحاضرة في مكانٍ ما، لنعلمَ أنها لم تكن غائبة، بل كانت تتلصص من بعيد وأن لهذه الرواية أماكنها الواسعة التي تدور فيها فصول وأحداث، ولكن لها أيضاً كواليسها ودهاليزها التي يجهل الروائيُّ معظمها. ولولا كل فصول السرد الطويلة بتفاصيلها على ألسنة شخصياتها المتعددة، لما ارتسم أخيراً وجهُ «ورقاء» في فصل الرواية الأخير الذي يَعِدُ القارئَ بفصولٍ لاحقة في روايةٍ قادِمة.

وبذلك صنع الروائيُّ عبد الخالق الركابي رواية مُجسَّمة تتقاطع داخلها رواياتٌ عِدّة واحتمالاتٌ شتّى تُضفي على العمل طابعاً تجريبياً ونسبياً، لتأتي ملامحُ المرأة المُلهِمة في عمليةٍ أقرب الى السحر منها الى الواقع. لكنَّ هذا السحر هو جزءٌ من معادلٍ موضوعي، خيوطُهُ الدقيقة هي لقاء الروائي الأول مع هذه الشخصية، ثم تكرارُ اللقاء بطريق المصادفة فقط، على النقيض من عملية جمع شتات المخطوط داخل الرواية، والتي هي عملية مقصودة من لدن الروائي (الشخصية). وهكذا بين الغياب والحضور يتواصل سردُ الرواة وتتعمق صورةُ الغائبة ـ الحاضرة.

يقول ميشيل فوكو: ـ «يرتبط الخطابُ بفعل الكتابة، ويواكب حركته، وينغلق عليه». **سابع أيام الخلق** ليست روايةً جاهزةً، كما هي الحال في الرواية التقليدية. إنها رواية يصنعها الروائي أمامنا، أو في الأقل، رواية تمتلك معادلها الموضوعي من الايحاء لنا بفعل الكتابة المتواصل مع تطور الرواية، بحيث يُصبِحُ الفصلُ بينهما أمراً شاقّاً للغاية.

٢ ـ «نهايات صيف»: عجز السارد العليم عن التسلل

في روايةٍ عراقية ثانية هي **نهايات صيف** ١٩٩٥ لمؤلِّفها موسى كريدي، مستوياتٌ عدّة من السرد. فهناك ساردٌ يُقدِّم «هناء» بطلةَ الرواية بضمير الغائب من دون أن يمنع الروائيُّ هذه البطلةَ من تقديم روايتها الذاتية بضمير المتكلم: فهي شخصية تتكون وتتطور أمام القارئ، وتُصبحُ، نتيجةً لذلك، شخصيةً نسبية. أما ما يعرفه السارد في هذه الرواية فلا يُمثلُ حقيقةً حتمية. وذلك ما يفسح المجال للرواية لتتجسم شيئاً فشيئاً، وتضمحل رواية الصيف تدريجياً لتنتهي مع تساقط المطر، أي بنهاية ايجابية.

رواية كريدي هي روايةُ بحثٍ من طرازٍ آخر، وهي الأُخرى رواية بحثٍ عن الحقائق، ولكنها حقائق تبدأ من التفاصيل اليومية الصغيرة. كما أن الروائي يقترح لروايته امرأة هي التي تبحث عن الحقيقة وعن سرّ غياب الغائب فيزيائياً ومعنوياً. ويمكن القارئَ أن يتوقع في هذه الرواية المركبة

صوتين لهناء: مرة بضمير الغائب، ومرة أخرى بضمير المتكلم. فهي لسان حال الروائي أولاً ثم لسان حالها ثانياً: فحين يقدم الساردُ الأحداث تبدو وكأنها مروية من وجهة نظر «هناء»؛ وبعدئذٍ حين يتم الانتقال من ضمير الغائب الى ضمير المتكلم، يخفت الصوتُ كثيراً، لأنه يقترب من دخيلة الشخصية. والمعادل الموضوعي الوحيد في هذه الرواية هو في الاقناع بتطور الرواية مع تطور المواسم؛ فالتطور الأول والتطور الثاني يمثِّلان خطّين متوازيين يلتقيان في فصل الرواية الأخير لينتهي الصيف الثقيل ويأتي موسم آخر.

تحتوي **نهايات صيف** أكثر من لغز، وهي ألغازٌ تعتمد على تنقية الرواية من التفاصيل السيكولوجية الثقيلة التي تحاول أن تُبرّر سلوك الشخصيات. فنحن نرى حبكةً بوليسية غير عادية لا تفسر الأحداث تفسيراً تقليدياً، بل تكتفي بتقديم اللغز من دون أن تمضي طويلاً في فكّ رموزه. ونذكر، في هذا المجال، لغز غياب «ساهرة» الذي يظل لغزاً مقصوداً من لدن الروائي، أو استعادة «هناء» لملامح والدها حين تعود الى نفسها بضمير المتكلم، من دون أن نعرف الشيء الكثير عن شخصية والدها. وكلّما خَفَت صوت «هناء» زادت قناعةُ القارئ بأنّ الرواية قد بدأتْ منذ زمن بعيد، قبل أن تبدأ على الورق.

فاستعاداتُ الذاكرة تمنحُ الرواية عمقاً مصدرُهُ المسافةُ الطويلةُ المقطوعة داخل الذات والتي تحتاج الى تجربةٍ معيشةٍ قبل زمن الرواية. ولقد قطعت الروايةُ فصولاً طويلة في دخيلة «هناء»، وبذلك فالتجربة المعيشة في هذه الرواية ليست بالضرورة أحداثاً مرئية على مستوى الخارج. لكنّ الرواية تحقق موضوعيتها من ردود أفعال بطلة الرواية العنيفة على

الرغم من هدوئها:

«في ضحى يومٍ اعتيادي من أيام بدء السنة، وَقَعَ الحدثُ المثير للدهشة الذي جعل الأنظار كلها تتجه صوبه، تتابع حركة خياله بشيء من الحذر، وشيءٍ من الخوف(...)»[1]

ويتناوب هذا الصوتُ مع ضمير «هناء» الذي يدخل الى المشهد بشكل يتعارض مع الصوت الأول المسموع، أو هكذا يبدو للقارئ. أما صوت هناء فهو صوتٌ هامسٌ لا يكاد يسمعه أحدٌ سواها:

«(...) أتوق أبداً للماء، دافئاً كان الماء الذي أهَلْتُه على جسدي حتى إن كل مسامةٍ فيه بَصَرَتْ به أو لَمَسَتْ نعومتَه(...) كانت المرأة تُصغي لصوتِ تنفس ابنتِها النائمة»[2].

وليس على هذا الصوت الهامس أن يبرر الأحداث بتسلسلٍ منطقي. وبذلك تقطع الروايةُ شوطاً في التجريب حين لا تسمَحُ لرؤية السارد العليم أن تتسلل الى عالم البطلة «هناء» والتي قد لا تتورع عن فك الألغاز وحلّها بتبريرٍ تقليدي.

٣ ـ «أشواق طائر الليل»: وجهة نظر الشخصية الروائية

أمّا رواية **أشواق طائر الليل** (١٩٩٥) لمهدي عيسى الصقر، فتقدم شخصيةً نسبية تخضع لكل احتمالات الحياة والموت. فبطل هذه الرواية هو شخصٌ مصابٌ بمرضٍ عُضال، وما عاد يرى العالم إلاّ بمنظار رجلٍ على وشكِ أن يودّع العالم. ولكي يتمكن هذا الرجل من رؤية العالم، فإنه يتشبث بحبه للمرأة وتعلّقه بها؛ فالعالم بالنسبة له هو المرأة فقط. ورغم علمه بمصيره فهو يصنع لنفسه روايةً وهميةً، هي الرواية التي يكتبها المؤلف؛ وتبريرها الوحيد هو تشبث المريض بحياته. أي أن هذه الرواية تقدم حقيقةً أخرى غير مألوفة، هي حقيقة الرجل المريض لو لم يكن مريضاً. فليس حب الرجل للمرأة في هذه الرواية حبّاً حقيقياً، بل هو دفاعٌ عن النفس ازاء الموت القادم.

يتمّ صنعُ هذه الشخصية لا من وجهة نظر الروائي أو السارد الخارجي، بل من وجهة نظر الشخصية نفسها التي تُمنّي الروح بحياةٍ أخرى يعيشها المريضُ بكل حوّاسه التي تملأ هذه الرواية التي لا ترى العالم على حقيقته، بل كما يريد المريضُ أن يراه. وذلك ما يبرر كثيراً حوار الشخصية مع نفسها طوال الرواية وهي تتكلم مع نفسها بضمير المخاطب لا بضمير المتكلم:

«(...) رحتَ تمشي وحدك، أحسستَ لحظتها بأنّك أعزلُ ووحيدٌ وحدةً قاتلة، جنينٌ قطعوا حبله السُّري وتركوه يواجه الدنيا عارياً(...)»[3].

إنّ ضميراً نادراً من هذا النوع غيرَ شائع الاستعال الاّ في البعض من الروايات يكشف عن مدى عزلَة الشخصية التي لا تستعيد حياةً عاشتها من قبل، بل تتوقف عند الندم على حياةٍ ضائعة. إنها رواية محسوسة من لدن البطل أكثر ممّا هي روايةُ أحداثٍ. كما أنّ الروائي يستخدم كلمة «مقطع» بدلاً من أن يستخدم كلمة «فصل»؛ فحياة الشخصية لا تحيا حقّاً حياتها بل تسترق منها لحظاتٍ بلا أي ضمان، وهي تهرب من أرض الى أرض، بحثاً عن الطمأنينة. وفي وضع مثل هذا تقدّم الروايةُ شخصيةً لا نستطيع أن نقول إنها ما زالت تتكون أمام القارئ، لأنها لا تتمكن حقاً من أن تتكون أمام القارئ. بل هي تتلاشى بسرعة قبل أن تتشكل ملامحها؛ وهذا هو معادلها الموضوعي المخطّط له من لدن الروائي. لا تتذكر هذه الشخصية وقفاتٍ سريعةً من حياتها الماضية إلاّ خوفاً من أن تتوقف الحياة. الاستعادة في هذه الرواية لا تحدث في الذاكرة التي تراجع وتراقِب وتحلّل، بل تحدث في الحواس وفي الجسد المريض الذي تَحفُزُ أكثر من أي وقتٍ آخر بفعل المرض. هذه الرواية غير المألوفة هي نقاهةٌ مُخادعةٌ لرجلٍ يعتقد أن بوسعه أن يعود للحياة، رغم أنه يرقد بلا حراك على سرير المرض. واعتقاده هذا يدفعه الى حث حواسّهِ على استرجاع الحياة التي عاشها، وذلك ما يجعله يستخدم ضميرَ المخاطب حين يكلّم نفسه. إنه يريد أن تبقى حواسُّه متحفزةً وكأنه يدافع عن نفسه التي عاشتْ يوماً ما ضد نفسه التي أخذت تذبل وتضمحل.

هذه النماذج الثلاثة التي تكلمنا عنها هي حالات غير مألوفة على نطاق الرواية العربية، وذلك ما يمنحها حضوراً استثنائياً وأهمية خاصة قياساً إلى الكم الكبير من الروايات الذي يتوقف عند التحليل السيكولوجي للشخصيات بتطورٍ متفق عليه سلفاً، أو بفرضِ تسلسلٍ درامي لا يكترث بمدى تكيُّف الشخصية مع العالَم من حولِها، بل يكتفي بصنع حبكةٍ مألوفة بشخصياتٍ يحدسُ القارئ مصيرَها سلفاً ويتوقع مع فصول الرواية الأولى ما يمكن أن تنتهي اليه الرواية التي بين يديه. أن روايةً من هذا النوع لا تعيش طويلاً. أما الرواية التي تعنينا فهي تلك التي تصنعُ عالماً مُغايراً لما يمكن أن نتوقعه بسهولةٍ بالغة في الروايات المألوفة.

بغداد

---

١ ـ موسى كريدي: **نهايات صيف**. بغداد، دار الشؤون الثقافية العامة، ١٩٩٥، ص ٥.

٢ ـ المصدر السابق، ص ٨.

٣ ـ مهدي عيسى الصقر: **أشواق طائر الليل**. بغداد، دار الشؤون الثقافية العامة، ١٩٩٥، ص ٢٥.