الحساسية الجديدة والكتابة عبر النوعية

مشكلة التجنيس الأدبي

(عند روائي وناقد تجريبيّ)

فخري صالح

لا يقتصر إنجازُ الروائي المصري إدوار الخرّاط على ما أنتجه من روايات وكتابات قصصية، بل يتعداه الى متابعة الإنجاز الروائي والقصصي والشعري الجديد. وقد أصدر الخرّاط خلال سنوات السبعينيات والثمانينيات عدداً من الكتب والدراسات التي تركّز على شعر السبعينيات والقصة القصيرة في السبعينيات وأصدر مؤخراً كتابيه **الحساسية الجديدة: مقالات في الظاهرة القصصية*** **والكتابة عبر النوعية: مقالات في ظاهرة القصة ـ القصيدة**** اللذين يبحثان في تطور الكتابة السردية وصولاً الى ما يسميه الخراط «الكتابة عبر النوعية»، وهي الكتابة التي تُسقط الحدود بين الأنواع الأدبية. وفي الكتابين الأخيرين يضع الخراط خلاصة رؤيته لعددٍ من القضايا التي تتصل بتطور النوع الروائي في مصر، والعالم العربي عموماً، وتتصل بكتابته الروائية أيضاً.

الحساسية الجديدة هو محاولة لوضع نصوصٍ ما قبل الحساسية الجديدة وجهاً لوجه مع نصوص الحساسية الجديدة لاستخلاص معاييرَ وسماتٍ للكتابة التي درج الخراط والنّقاد الذين تأثروا خطاه على تسميتها بكتابات الحساسية الجديدة أو البلاغة الجديدة أو غيرها من التسميات التي تحاول التفريق بين كتابة جيل الستينيات والسبعينيات وكتابة الأجيال الأدبية التي سبقتْ هذين الجيلين في الكتابة القصصية والروائية وكذلك الشعرية. وهكذا فإنّنا نقرأ في الكتاب دراسات لأعمال المازني وطه حسين ونجيب محفوظ ويحيى حقي ومحمود البدوي ويوسف إدريس تمهيداً للتعرف على القفزة التي تحققتْ في كتابات الأجيال التالية. ويؤشّر الخراط على الخط الفاصل بين عالمين في الكتابة القصصية والروائية، بين رؤيتين مختلفتين للعالم، إذ يذكر أنّ «فن نجيب محفوظ يتجاوز مجرد الواقعية بعد أن يسيطر على أدوات الواقعية» (ص ٥٢). فالخرّاط بعد أن يحاول أن يلتقط المفاصل الأساسية لعمل محفوظ الروائي، التي تدور في فلك الكتابة الواقعية، يرى أشكال الخروج على البنية الصارمة التي ميزتْ إنجاز محفوظ الروائي في مرحلته الواقعية، لكن الكاتب يتوصل في خاتمة قراءته لعمل محفوظ إلى الانتهاكات الاسلوبية للصيغة الواقعية في كتابة هذا الأخير. فهو يرى في استخدام محفوظ لبعض التقنيات الحداثية في الكتابة الروائية عتبةً تطلّ على المشهد الروائي والقصصي في مصر الستينيات والسبعينيات. وهو يشخّص اقتراب محفوظ من عوالم جيل الستينيات والسبعينيات من خلال استخدامه للأحلام والكوابيس وهذيانات الحمى والحوار الداخلي المنساب في **السراب** و**خان الخليلي** و**الثلاثية** و**اللص والكلاب** و**السُّمّان والخريف** (ص ٥٧). لكنّ الخرّاط لا يتابع تفحص هذه السمات الحداثية في أعمال نجيب محفوظ التي كتبها في نهاية الستينيات مثل **ثرثرة فوق النيل** و**ميرامار** و**المرايا** و**حب تحت المطر**... الخ. والواقع أن محفوظ يشكل أكثر من مجرد عتبة إلى العوالم الجديدة لكتّاب ما بعد الستينيات في مصر والعالم العربي، وهو أكثر اقتراباً من كتابات الحساسية الجديدة من المازني مثلاً الذي يحتفل به الخراط احتفالاً واضحاً مدلِّلاً على استخدامه في وقت مبكرٍ للغاية لأسلوبِ تيار الوعي وتقنياتِ

---

* ـ بيروت، دار الآداب، ١٩٩٣.

** ـ القاهرة، دار شرقيات، ١٩٩٤.

التغريب والتبعيدِ التي تشبه ما فعله بريخت في مسرحه (ص ٨٣ ـ ٨٤).

لنر الآن كيف يُعرّف الخراط «الحساسية الجديدة»، وكيف يستخدم هذا المصطلح في قراءته لما يُدرجه من أعمال قصصية وروائية في تيارات الحساسية الجديدة. منذ الصفحة الأولى يبدو الخراط منحازاً لكتابات الجيل الجديد الذي يُعَدّ عملُ الخرّاط الروائيُّ جزءاً لا يتجزأ منه، بل إنه في الحقيقة يبدو ملهِماً للكثير من الكتّاب الجدد سواء في مصر أو العالم العربي. وهو يشير الى أن «الأدب في مصر الآن» مرادف لأعمال «الحساسية الجديدة» (ص ٧)، لكنه يستدرك قائلاً إنّ ظاهرة الحساسية الجديدة التي ترسّختْ في الستينيات لها أصول و«بذور مخصبة كانت قد أُلقيتْ أو تفجرتْ منذ الأربعينيات». إنّ الخراط نفسه كان واحداً من جيل الأربعينيات الذي لم يستطع في تلك السنوات، التي نما فيها التيار الواقعي نموّاً غطى على التجارب الطليعية في الفن والأدب، أن يؤثر في الحساسية الأدبية والفنية، فبقي هامشياً لم يُكشف عنه أو يُردّ إليه الاعتبار إلا بعد أن أصبح تيارُ الكتابة الطليعية في الستينيات قادراً على تثبيت طريقةٍ في النظر إلى العالم والفن تنتسب بصورة من الصور إلى تلك الكتابات الطليعية التي برزتْ على استحياء في الأربعينيات. لقد كانت الكتاباتُ، التي يصفها الخراط بأنها تقليدية، «تعتمد قواعد مجرّبة، وموصوفة، وسائدة، في الإحالة على الواقع بشقيه، الذاتي والاجتماعي، هي قواعد المحاكاة الأرسطية»، وهي «قواعد التناسب والتناغم، أو حتى التعاكس المقنن، المحسوب». أما في القصة والرواية فإنّ الحساسية التقليدية «تتوسل بالسرد المطّرد، والاختيار الموزون، والحبكة التي تنعقد بالتدريج ثم تنحلّ، حسب الأصول، وتوظيف العناصر (من محاكاة، ووصف، وحوار، وتأمل، الى آخره) بحساب، واختيار موقع النظرة العارفة والماكرة معاً» (ص ٨ ـ ٩). وقواعد التناسب والتناغم التي يذكرها الخرّاط هي ما جرى الانقضاضُ عليه في الكتابة الجديدة لأسباب سياسية اجتماعية يقوم الخرّاط بشرحها أكثر من مرة في الكتاب. لقد أصبحت «الكتابة الإبداعية (...) اختراقاً لا تقليداً، واستشكالاً لا مطابقة، وإثارةً للسؤال لا تقديماً للأجوبة، ومهاجمةً للمجهول لا رضًى عن الذات بالعرفان» (ص ١١). فما هي تقنيات الحساسية الجديدة في القص؟ إنّها حسب الخراط: «كسرُ الترتيب السردي الطردي؛ فكُّ العقدة التقليدية؛ الغوصُ إلى الداخل لا التعلق بالظاهر؛ تحطيم سلسلة الزمن السائر في خط مستقيم؛ تراكب الأفعال: المضارع والماضي والمحتمل معاً، وتهديد بنية اللغة المكرسة، ورميها ـ نهائياً ـ خارج متاحف القواميس؛ توسيع دلالة 'الواقع' لكي يعود إليها الحلمُ والأسطورة والشعر؛ مساءلة ـ إنْ لم تكن مداهمة ـ الشكلِ الاجتماعي القائم؛ تدميرُ سياق اللغة السائد المقبول؛ اقتحامُ مغاورِ ما تحت الوعي، واستخدام صيغة 'الأنا' لا للتعبير عن العاطفة والشجن، بل لتعرية أغوار الذات، وصولاً الى تلك المنطقة الغامضة، المشتركة، التي يمكن أن أسميها 'ما بين الذاتيات' والتي تحلّ ـ الآن ـ محلّ 'موضوعية' مفترضة؛ وغيرها من التقنيات. وليست هذه تقنيات شكلية، ليست مجرد انقلابٍ شكليٍ في قواعد 'الإحالة على الواقع'، بل هي رؤية وموقف» (ص ١١ ـ ١٢).

ادوار الخراط

في الفقرة المطوّلة السابقة التي اقتبستُها يكمن تعريفُ الخراط للحساسية الجديدة أو ـ على الأصح ـ سردُهُ لعناصرها. فهو يعمل في استخلاص تلك العناصر على التأسيس النظري لما كَتَبَهُ من مقالات ومراجعات ودراساتٍ للنصوص التي يَعُدّها انقلاباً على المشهد الأدبي الذي ساد قبل الستينيات وتحديداً قبل هزيمة ١٩٦٧ التي قلَبت القناعات وهزّتْ كل شيء بما في ذلك ما يسميه الخرّاط «قواعد الإحالة على الواقع». هناك بالطبعة مفارقة في سياق التأويل الذي يسوقه الكاتبُ ليشرح أسباب ظهور الحساسية الجديدة بعد الهزيمة، إذ يرْدف هذا التأويلَ بإشارةٍ إلى البدايات الجنينية للحساسية الجديدة في أواخر الثلاثينيات والأربعينيات وذلك في مجلات صغيرة مثل **التطور والبشير والفصول القديمة والمجلة الجديدة**، وفي أعمال بِشْر فارس وبدر الديب وعبّاس أحمد ولويس عوض وفتحي غانم (في بداياته) والخراط نفسه (ص ١٣). ولا يعني وجودُ المفارقة عدمَ صحة التفسير الذي يقدمه الخرّاط لأسباب ظهور الحساسية الجديدة في الستينيات وبعد الهزيمة بصورة خاصة؛ فقد تكون الظروف التي دفعتْ كتاباتِ طليعيّيْ أواخر الثلاثينيات

والأربعينيات مشابهةً، في ضغطها وما سبّبتْهُ من إحباطات وشعور بالعجز، للمرحلة التاريخية التي أعقبت هزيمة حزيران، وقد لا تكون مشابهة تماماً. ولكنّ عدداً من المبدعين الذين تواصلوا مع الإبداع العالمي في تلك السنوات قد تشجعوا على الكتابة بطرق لم يستطع الوعيُ الأدبي السائد أن يتقبلها. المهم في هذا السياق أنّ الخراط يسوق معيارين للنظر إلى الحساسية الجديدة: واحداً يردّه إلى الشرط السياسي الاجتماعي؛ والآخر يردّه الى البذور المُخْصِبة، إلى الأصول والتجارب الأولى. وكان سيكون من المثير للاهتمام لو أنّ الخراط، الذي كان جزءاً من تلك المرحلة التاريخية في بداية عهده بالكتابة، أقام بعض التوازيات بين مرحلتين ظهرتْ فيهما كتاباتُ الحساسية الجديدة، لكي يستطيع القارئُ أن يؤْمن بأطروحة الخراط التي تقول إنّ الحساسية الجديدة ليست مجرد «تقنيات شكلية»، مع أننا ندرك حقيقةً أنّ الحساسية الجديدة تتجاوز ذلك لكي تصبح رؤيةً للعالم وموقفاً منه وطريقةً للنظر إلى عناصره كما يشير الخرّاط غيرَ مرة، وكما يؤمن كاتبُ هذه السطور.

يرى الخرّاط أنه «في مجلة غاليري ٦٨، وحولها تبلورتْ، واتضحتْ، معالمُ 'الحساسية'، أو ما سمي بموجة الستينيات» (ص ١٥). ولمّا كانت الأقلامُ التي ساهمت في الكتابة على صفحات هذه المجلة مختلفةَ المشارب متباينةً في التصورات، فإنّ الخراط يرسم خارطةً تقريبية لما يسميه «تيارات أساسية خمسةً هي: تيار التشييء أو التبعيد أو التحييد أو التغريب، الذي يَعدّه تيار الرفض المكتوب لعالم القهر والإحباط تمييزاً له عن تيارات التشييء الغربيّة التي تنطلق من فكرةِ أنْ لا معنى للعالم (ويمثّل هذا التيّار الأوّل كتّابٌ مثل إبراهيم أصلان وبهاء طاهر ومحمود الورداني وعبده جبير وإلياس خوري وزكريا تامر وآخرون)، والتيار الداخلي أو العضوي الذي تبدو لغتُهُ متفجرةً حسيةً فوّارة على عكس تيار التشييء (ويمثّله كتّابٌ منهم الخرّاط نفسه وحيدر حيدر ومحمد إبراهيم مبروك وآخرون)، وتيّار استيحاء التراث (ويمثّله يحيى الطاهر عبد الله وجمال الغيطاني وعبد الحكيم قاسم وآخرون)، والتيار الواقعي السحري (ويمثّله بدر الديب وابراهيم عبد المجيد وسعيد الكفراوي وحيدر حيدر ومحمد شكري ومحمد الهرادي وآخرون)، وأخيراً ما يسميه الخراط التيار الواقعي الجديد (ويمثله خيري شلبي ومحمد المنسي قنديل وصنع الله ابراهيم ومحمد المخزنجي وسليمان فياض). لكنّ الخراط يعترف في النهاية ان هذا التصنيف «ليس إلا مجرد تأمل» (ص ٢٠) لأنّ أيّ كاتب من الكتّاب الذين ذكرهم يُمكن أن يُصنَّف عملُه في أكثر من تيار. وهكذا فإنّ الكاتب [الخراط] يعمل على نسف هذا التخطيط الأولي لكتابات الحساسية الجديدة. والمهمّ في هذا التصنيف هو كشفه عن قائمة الاهتمامات التي يمكن رصدُها في أعمال الكتّاب الذين ظهروا في الستينيات وغيّروا من طرق استقبال العالم وأشكال التعبير عنه. ومن الواضح أنّ الروائي العربي الكبير ادوار الخراط يدرك من التحفّظات التي يسوقها بصدد التصنيف الذي وضعه أنّ أيّ تصنيفٍ سوف يثير الكثير من الاختلافات الحادة لأنه يضع حدوداً مصطنعة ويقيم تشابهات واختلافات غيرَ صحيحةٍ لأغراض التصنيف وتعبئة الخانات. وما يدلّل على عمق التداخل بين هذه التيارات الخمسة التحليلُ الذي يقدمه الخراط في قراءته لـ «مشاهد من الحساسية الجديدة على ساحة القصة القصيرة في السبعينيات» (ص ١٢٣ ـ ١٨٠)، حيث يتضح من خلال استعراض الكاتب لما تحقّقَ على يد جيل السبعينيات في القصة القصيرة أنّ من الصعب على الناقد أن يقيم جدراناً فاصلة بين التيارات الخمسة التي يذكرها الخراط. ذلك أنّ حيوية الكتابة القصصية، والروائية كذلك، وطبيعةَ الكتابة الجديدة المتفلتة من المعايير الصارمة والقواعد الجامدة تدفع الكاتبَ إلى تجريب أشكال مختلفة من مقاربة العالم علّها تستطيع تحديد معناه أو

على الأقل معنى من معانيه الغائبة التي يهدف الفنُّ إلى القبض عليها أو الإشارة إليها بصورة موارية.

إنّ تعبير «الحساسية الجديدة» هو مجرد اصطلاح يراد منه أن يشير لا أن يحصر ويقصر. وبالتالي فإنّ الخراط يستدرك قائلاً إنه على استعداد لاستبدال هذا الاصطلاح باصطلاحاتٍ أخرى إذا كان لهذه الاصطلاحات أن تعبّر بصورةٍ أدق عن الكتابات الجديدة في مصر والعالم العربي. وهو يورد تعبيرات مثل «البلاغة الجديدة» و «الكتابة الجديدة»، وهي اصطلاحات شائعة في الكتابة النقدية العربية ويُقصد منها وصفُ الكتابات نفسها التي يُطلق عليها الخراط «الحساسيةَ الجديدة». إنّ الخراط بذلك يسبغ على تعبير «الحساسية الجديدة» بعداً متغيراً؛ فهو اصطلاح، وكلُّ اصطلاحٍ قابلٌ للتغيير إذا كان بإمكاننا أن نُحِلّ محلَّه اصطلاحاً يسدّ مسدَّه أو يساهم في كشف الظاهرة التي يصفها بصورة أفضل. لكن الأكثر أهميةً في تردد الخراط في إضفاء بُعْدٍ نهائيٍ على مصطلح «الحساسية الجديدة» هو أنه يقابله بمصطلح آخر هو «الحداثة». فإذا كان مصطلح «الحساسية الجديدة» ذا بعد زمني ويتصف بالتغيّر ويَقْبل بحلولِ «حساسيات جديدة» محلَّه، فإنّ مصطلح «الحداثة» عابرٌ للزمان. إنّه ببساطة لا يتأثر بمرور الزمن، وبحسب الخراط فإنّ الحداثة «ليست قريناً للجدّة، وليست تاريخيةً فحسب، وهي - أساساً - تعبير عن القيمي، لا عن الزمني، وهي نفي مستمر، ليس في تكوينه ما يتيح له أن يكون بنية ثابتة، أي أنّها سؤال مفتوح» (ص ٢١). وبالمقابل فإنّ «الحساسية الجديدة» يمكن أن تتحول «إلى نوع من 'التقاليد' الجديدة، ونوعٍ من الصياغات القالبية، المأثورة»؛ إذ يمكن لـ «مجموع الرؤى أو الطرائق الفنية في الحساسية الجديدة (...) أن تستقر، وتصبح نتاجاً تاريخياً وزمنياً، وتتجاوزها وتقوم على إثرها حساسيةٌ جديدة أخرى» (ص ٢٢).

تصبح الحداثة حسب تعريف الخراط «مرادفة للأصالة» (ص ٢١) الأمر الذي يحيلنا على الثنائية المُلْبسة الأخرى «الأصالة والمعاصرة». وكأنّ الخراط يشير على نحو من الأنحاء الى أن «الحساسية الجديدة» هي مرادف للمعاصرة، ما دام يؤكد في أكثر من سياق أنّ «الحساسية الجديدة» لديه زمنية ومعرّضة للتغير والزوال ويمكن لحساسيات أخرى أن تحلّ محلّها. إنّ المشكلة لا تكمن في المصطلح، إذن، بل في ما نسبغه عليه من صفات، [أي] في التعريفِ الذي نزيل به مجهوليته.

وإذا انتقلنا الى المصطلح الإشكالي الآخر الذي يقدمه الخرّاط في كتاب آخر له، أقصد مصطلح «الكتابة عبر النوعية» أو «القصة - القصيدة»، وهما تعبيران متضايفان، فإنّنا سوف نواجَهُ بمصاعبِ التعريفِ نفسِها التي جعلت الخراطَ يستدرك عند تعريفه لتعبير مثل «الحساسية الجديدة».

يُكمل الخراط في كتابه **الكتابة عبر النوعية: مقالات في ظاهرة 'القصة - القصيدة' ونصوص مختارة** ما بدأه في كتابه **الحساسية الجديدة** خصوصاً أنه يشير، سواء في تقديمه للكتاب الأخير أو في مواضع أخرى من ذلك الكتاب، الى نوع أدبي يقترح تسميته بـ «القصة - القصيدة». والواقع أنّ الخراط يعالج في **الحساسية الجديدة** بعضَ الكتابات التي يمكن أن نُدرجها في كتابه **الكتابة عبر النوعية** لأنها الصق بموضوع الكتاب الثاني منها بموضوع الكتاب الأول (كمعالجته لقصص نبيل نعوم ص ١٦٩ - ١٧٥ مثلاً). ومع ذلك فثمة وشائجُ لا تخطئها العينُ بين الكتابين المكرّسين لما يمكن أن نسميه الكتابة الجديدة، إذ إنّ هناك اهتماماً في الكتابين بكل ما يخرج على التقاليد والتواضعات في الكتابة، بكل ما يجعل الكتابة فعلَ تحريرٍ للنفس وكشفٍ عن الداخل العصيّ على الكشف. لكنّ الخراط في **الكتابة عبر النوعية** يحاول إعطاء بُعْدٍ نظري لما وجده متكرراً في أعماله القصصية والروائية. إنّ عمله هو ما يَعْديه إلى الكشف عمّا كان غائراً في ثنايا عمله من مزجٍ للأنواع وتقريبٍ للشعر من القص. ومن هنا حديثُهُ عن كونه شاعراً من الناحية التاريخية، رغم كونه لم يَنْشر ما كَتَبَهُ من شعر، وعن النَّفَس الشعريّ في أعماله القصصية والروائية، بل إنه يضيف الى ذلك أنه يعتبر روايته **رامة والتنين** «روايةً - قصيدة، دون أدنى تحفظ» (ص ٢١).

انطلاقاً من هذه الحيرة الشخصية أمام شكل من الأشكال لا يندرج بكليّته في إطار النوع الروائي أو القصصي أو النوع الشعري، فإنّ الخراط يبحث في أعمال الآخرين - سواء أولئك الذين ينتمون الى جيله مثل بدر الديب، أو من جيل الشبان في مصر مثل ناصر الحلواني أو منتصر القفاش - عن صيغٍ يمكن أن نعرِّف بها الكتابات التي تنتهك بنيةَ الأنواع السردية ولكنها تظلّ رغم ذلك أدْخَلُ في إطار تلك الأنواع. إنها لا تتحول الى قصائد، بل تظل قصصاً ولكنْ ما هي بالقصص، فماذا نسميها اذن؟ إلى أيّ نوعٍ أدبي ننسب هذه الكتابات؟ إنّنا أمام مشكلة التجنيس أو التصنيف النوعي التي تُعدّ من القضايا التي لا تشغل المنظّرين الأدبيين في العالم وحدهم، بل تشغل المبدعين أنفسهم؛ وإدوار الخراط يجمع في شخصه الاثنيْن معاً: المبدعَ الذي يمارس هذا النوعَ من الكتابة التي

تطرح سؤالاً على عملية التجنيس، والناقدَ المنشغلَ بإيجادِ مصطلحٍ يعيننا في فهم هذا النوع من الكتابات.

من الواضح من مقدمة الخراط أنّه يحاول أنْ يُقيم تمييزاً بين «الشعر» و«السرد روايةً وقصةً»، لينتقل بالتالي إلى تعريفِ الكتابة الأدبية التي يُطلق عليها اصطلاحَ «القصة ـ القصيدة». ورغم أنّه لا يصرّح بهذا التمييز، فإنّه يقيم عليه تعريفه للاصطلاح الأخير. إنّ ما يميز «القصة ـ القصيدة» عن القصة القصيرة هو التكثيفُ والوجازةُ والحجمُ الزمني لكلٍّ من القصة و«القصة ـ القصيدة». والتمييز الأساسي لـ «القصة ـ القصيدة» عن القصيدة هو غلبةُ الطابع السردي على الأولى، في الوقت الذي يكون فيه العنصرُ السردي في القصيدة ثانوياً وأقلَّ أهمية (ص ١٠). غير أنّ هذه في الحقيقة تمييزاتٌ غامضة يصعب الأخذُ بها دون نقاش، وذلك لأسباب عديدة. أوّلُ هذه الأسباب أنّ الإيجاز والتكثيف قد يوجدان في الأنواع الأدبية جميعها، كما أن قِصَرَ الشريط الزمني للعمل قد يكون صفةً من صفات القصيدةِ والقصةِ القصيرةِ إضافةً الى ما يسميه الخراط «القصة ـ القصيدة». وأما بخصوص العنصر السردي، فإنّ معظم الشعر في كافة عصوره وأزمنته يشتمل عليه؛ فهناك القليل من الشعر الذي لا يشتمل على عنصر الحكي أو لا يستخدم تقنيات السرد بصورةٍ من الصور. إنّ لدى الخراط كلَّ الحق في أن يعتمد في تعريفه على العنصر المهيمِن ليتوصل إلى التصنيف النوعي للكتابات التي يَدْرسها في هذا الكتاب، لكنّ المشكلة هي في اعتماد معيارٍ يصعب قياسُه والتحقق منه، إضافةً إلى أنّ الكتابات التي يُدخلها في إطار تصنيفه النوعي الجديد تتملّص كلَّ مرةٍ وتتفلت رافضةً أن تُحْشر في خانةٍ من خانات النوع. وإنّ هذا كلّه يدخلنا في بلبلة ويجعلنا عاجزين عن قراءة النص الذي أراد له كاتبُهُ أن يكون مفتوحاً على الأنواع جميعاً: وهذا ما يفعله الخرّاط في العديد من نصوصه الروائية وفي كتابه القصصي **اختناقات العشق والصباح** مثلاً.

ثمة في الحقيقة ثلاثة أنواع أو أشكال أدبية يمكن أن نعاينها في إطار ما يسميه الخراط «القصة ـ القصيدة»: القصة، والشعر بمعناه العام (إذ إنّ الشعر داخلٌ في الأشياء جميعاً، في الرواية والقصة والمسرح والسينما والحياة)، وقصيدة النثر. وضمن هذه المثلث يتحرك الخرّاطُ في نقده وتنظيراته في **الكتابة عبر النوعية**، .... ولو أنّه يميل الى إسقاط تعبير قصيدة النثر في الكثير من المواضع في الكتاب لأنّ قصيدة النثر تولّد له إشكالاً معقّداً يتصل بكونها هي نفسها لم تكتسبْ بَعْدُ تعريفاً محدّداً، ولكونها أيضاً نوعاً متغيّراً يصعب الحديثُ عن خصائص ثابتة له.

إنّنا، إذن، بازاء حيرة داخلية فيما يتعلق بتحديد العناصر التي تنطوي عليها «القصة ـ القصيدة» أو «الكتابة عبر النوعية». وسبب هذه الحيرة أنّ مَنْ يكتبون نصوصاً تفي ببعض العناصر التي يقول الخراط إنّها موجودة في «القصة ـ القصيدة» لا يتقيّدون بوصفٍ محدّد لهذا النوع من الكتابة. إنّ مصطلح «النص المفتوح»، بل مصطلح «الكتابة عبر النوعية»، يفيان بالغرض أكثر من مصطلح «القصة ـ القصيدة» أو «القصيدة السردية»؛ والتعبير السابق يصف الوجه الآخر لـ «القصة ـ القصيدة» حيث غلبةُ الشعر على السرد.

إذن لماذا يصرّ الخراط على مصطلح «القصة ـ القصيدة» رافضاً تعبيراً مثل «النص المفتوح على الأنواع» أو حتى المصطلح الآخر الذي يصكّه، أي «الكتابة عبر النوعية»، والذي يستخدمه عندما تتملص النصوصُ من الوصف الذي أعطاه لـ «القصة ـ القصيدة»؟ إنّ الخراط يحاول أن يعزل بعضَ العناصر المتكررة في الكتابات الجديدة التي تستعصي على التصنيف النوعي ليصل الى نوع أدبي جديد هو «القصة ـ القصيدة». وهو في سبيله الى الكشف عن هذا النوع يمرّ بكتاباتٍ لا تطابق عناصرُها العناصرَ التي أخبرنا أنها تتوفر في النوع الجديد: «القصة ـ القصيدة»، وهو يسميها لذلك «الكتابة عبر النوعية». لكنّ اللافت في هذا السياق هو أنّ كتابات الخراط نفسه تندرج في معظمها في إطار ما يسميه «الكتابة عبر النوعية»، ويصعب إدراجُها في اطار النوع الجديد: «القصة ـ القصيدة». ومع ذلك فإنّ عملية عَزْل العناصر، أو نسبةِ أعمال الخراط نفسه إلى واحد من النوعين الأدبيين الجديدين، تخلق للناقد مشكلاتٍ معقدةً لا في عملية التجنيس فحسب بل في كيفية نظرنا الى المعاني الضمنية التي تولّدها عمليةُ التجنيس حيث تتخلخل طرقُ القراءة ويصبح الإنجازُ الأدبي وتاريخُ الأجناسِ الأدبيةِ المختلفةِ في الأدب العربي المعاصر قابلين لإعادة القراءة في ضوء مختلف. ولعلّ الخصيصة الأساسية التي يمتلكها كتابا الخرّاط **الحساسية الجديدة والكتابة عبر النوعية** هي أنهما يخلخلان الكثيرَ من القناعات القارة، التي بَليتْ من فرط ثباتها وسكونيتها، ويعيدان النظر في المَنْجَزِ الأدبي العربي، في حقل الرواية والقصة والشعر، من منظورٍ أكثر مرونةً وفهماً من ذلك المنظور السائد الذي يُقحمه النقّادُ على النصوص المختلفةِ العناصرِ لكي يضعوها في الخانات نفسها ويُلبسوها الأثوابَ نفسها. يكفي الخرّاطَ ذلك الجهدُ في إعادة النظر والاستكشاف ليستحق أن يُقرأ عملُهُ النقدي بعين متعاطفة.

عمان