أشْكَـــالُ التَّجْريبِ الروائي في رواية"حذاء فيلليني" لوحيدالطويلة

د.أحمد محمد الصغيرمحمد

قسم اللغة العربية،كلية الآداب، جامعة الوادي الجديد.

asn_482000@yahoo.com

المستخلص

يطْـرَحُ هـذا البحـث مقاربـة نقديـة حـول أشـكال التجريـب الروائـي فـي روايـة "حـذاء فيلليـني" للروائـي وحيـد الطويلـة، فقـد اعتمـد الكاتـب فـي بنـاء مدونتـه الروائيـة علـى التجريـب، والمخاتلـة الفنيـة، والابتكـار السـردي، وذلـك مـن خـلال ابتكـار ألعـاب السـرد المختلفـة داخـل البنـاء الروائـي، وبنـاء عليـه، ارتكـز البحـث علـى رصـد، وتحليـل صـور التجريـب الروائـي فـي هـذه المدونـة، محـاولا سـبر أغوارهـا، والكشـف عـن جمالياتهـا الفنيـة ومنـاطق تفجرهـا الفنـي. تبـدى للباحـث مـن خـلال قـراءة روايـة "حـذاء فيلليـني" مجموعـة مـن المشـكلات البحثيـة، والفـروض العلميـة، والأسـئلة التـي تبحـث عـن إجابـات مقنعـة، ومـن أهمهـا: مـا مفهـوم التجريـب؟ وكيـف تحقـق التجريـب السـردي داخـل الروايـة؟ مـا أشـكال التجريـب فـي المدونـة التـي نحـن بصـدد دراسـتها؟ لمـاذا لجـأ الكاتـب وحيـد الطويلـة إلـى التجريـب السـردي؟ مـا أثـر التجريـب علـى طبيعـة السـرد الروائـي؟ وهـل يمكـن للتجريب أن يكون تعبيرا عن موقف فكري ما للمبدع؟

الكلمات المفتاحية: وحيد الطويلة- فيلليني ـ التجريب ــ السينما ـــ السرد ــ اللقطة.

• مقدمــة البحث:

يَطْـرَحُ هـذا البحـث مقاربـة نقديـة حـول أشـكال التجريـب السـردي فـي روايـة "حـذاء فيلليـني"[1] للروائـي وحيـد الطويلـة[2] فقـد اعتمـد الكاتـب فـي بنـاء مدونتـه الروائيـة علـى التجريـب، والمخاتلـة الفنيـة، والابتكـار السـردي، وذلـك عـن طريـق انزياحـات اللغـة، ومشـهديتها، وانزلاقهـا الـدلالي مـن الوصـف والتحليـل إلـى الكشـف ومغـامرات التأويـل، وذلـك مـن خـلال ابتكـار ألعـاب السـرد المختلفـة داخـل البنـاء الروائـي، وبنـاء عليـه، فقـد ارتكـز البحـث علـى رصـد، وتحليـل صـور التجريـب الروائـي فـي هـذه المدونـة السـردية، محـاولا سـبر أغوارهـا، والكشـف عـن جمالياتهـا الفنيـة ومنـاطق تفجرهـا الفنـي.

فالتجريب الروائي لا يكون مجردا من الخيال، بل هو تجريب يحركه الخيال، وأعتقدُ أن التجريب هو ابن الخيال، لأن المبدع يحاول أن يضيف إلى العمل الذي يكتبه مساحة جديدة مبتكرة إزاء رؤيته للعالم، ونظرا

(1) وحيد الطويلة :حذاء فيلليني، دار المتوسط للنشر، ميلانو، إيطاليا، 2016.

(2) وحيد الطويلة روائي وكاتب مصري ،ولد بمحافظة كفر الشيخ عام،(1960) من أهم أعماله الأدبية "ألعاب الهوى"، 2004"أحمر خفيف"، 2008 "باب الليل"، 2010 "حذاء فيلليني" 2016 ومن مجموعاته القصصية"خلف النهاية بقليل" 2002 "كما يليق برجل قصير" 2003 "مائة غمزة بالعين اليسرى" 2016 شارك الطويلة في مهرجان كفافيس اليوناني الدولي،ومهرجان المحبة، اللاذقية، كما حصل على جائزة ساويرس للرواية لعام 2015 (فئة كبار الكتاب) عن رواية "باب الليل".

لتداخل العوالم الفنية في حياتنا الأدبية، قد يتأثر المبدع بذلك التداخل، فيمزج في نصوصه بين أنواع فنية مختلفة، فالشاعر يستند على الرواية، والروائي يحمل روح الشاعر، والسينما تقوم بالأساس على الحكايات بأنواعها كافة، ومن هنا كان التجريب الحقيقي هو السمة الفنية التي تميز العمل الأدبي عن غيره من الأعمال، ومن ثم تصبح الرواية التي تتصف بالتجريبية "بكونها رواية الحرية، إذ تؤسس قوانينها الذاتية، وتنظر لسلطة الخيال، وتتبنى قانون التجاوز المستمر، ولهذا فهي ترفض أي سلطة خارج النص، وتخون أية تجربة خارج التجربة الذاتية، فلكل وقائع مختلفة أشكال من القص مختلفة، وكل رواية جديدة تسعى إلى أن تؤسسس قوانين اشتغالها في الوقت الذي تتيح فيه هدمها"[1].

وقد يلاحظ الباحثُ أن للتجريب أشكالا متنوعة داخل الرواية، تتمثل في التجريب(السردي، السينمائي، المشهد، اللقطة، شعرية السرد، الرمز التجريبي، التجريب الزمني، والزمن الغائب)، ليصبح الكاتب وحيد الطويلة كاتبا تجريبيًا بالأساس، مغامرًا، ولاعبًا باللغة السردية[2] ومن ثم وقف البحث على أبعاد جمالية، لها أثرها الفاعل في بناء، وإنتاج عوالم السرد في الرواية، فقد احتفى الكاتب بتقديم سرود نوعية، مخترقة حواجز المباشرة والنمطية، والتقليد المباشر،وغير المباشر،محاولا الخروج بالسرد الفني على السائد والمألوف، محلقا في عوالم التجريب السردي، و أفاد الكاتب من الأنواع الأدبية والفنية الأخرى التي تتعلق بالمغامرة والتمرد الفني، مبتكرًا فضاءً جديدًا في حقول السرد العربي؛ رغبة في ترسيخ تمثلات التجريب في البناء الروائي، وابتكار مناطق متجددة في الرواية العربية.وسيقف البحث عند اللقطة السردية، الرواية السينمائية، شعرية السرد، والتجريب الزمني والمكاني.

- **مشكلات/ أسئلة البحث:**

تبدى للباحث من خلال قراءة رواية "حذاء فيلليني" للروائي وحيد الطويلة مجموعة من المشكلات البحثية، والفروض العلمية، والأسئلة التي تبحث عن إجابات مقنعة، ومن أهمها: ما مفهوم التجريب؟ وكيف تحقق التجريب السردي داخل الرواية؟ ما أشكال التجريب في المدونة التي نحن بصدد دراستها؟ لماذا لجأ الكاتب وحيد الطويلة إلى التجريب السردي؟ ما أثر التجريب على طبيعة السرد الروائي؟ وهل يمكن للتجريب أن يكون تعبيرا عن موقف فكري ما للمبدع؟ وهل ثمة علاقة بين التجريب والحداثة؟ وفي حقيقة الأمر تطرح الرواية أسئلة، وفروضا كثيرة، يمكن للباحث أن يختبرها أثناء التحليل التطبيقي على نصوص الرواية.

- **الدراسات السابقة:**

سبق البحثَ دراساتٌ جادة، تناولت التجريب في القصة القصيرة، والرواية العربية، فكانت هذه الدراسات، عونا للباحث على كتابة البحث، ومن أهم هذه الدراسات ما يأتي:

---

[1] محمد الباردي : إنشائية الخطاب في الروايات العربية الحديثة،منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق ، 2000، ص242.

[2] يخطو الروائي وحيد الطويلة في طريق الرواية العربية ممسكا بمجموعة من أحجار التجريب السردي التي ترج المياه الراكدة ، لتصنع حولها الكثير من الحلقات السردية المخاتلة ، والمناقشات العلمية التي تحتضن الفن الروائي الذي أبدع فيه الطويلة ، بل أضاف روحه الحقيقية في ثنايا متونه النصية الراسخة بجذورها في أرضية السرد ،بل يعتمد الطويلة على مراكز استشعار سردية تجريبية، قبل أن يخطو خطوة واحدة في الكتابة ، فهو يصنع لغته الخاصة التي تقترب من الشعرية ، بل تقف في منطقة عليا ما بين الشعرية والسردية، تحفر بذلك ندبات عميقة في وجدان المتلقي العربي .

- التجريب السردي "مقاربات في الرواية المغربية، رسالة دكتوراه، للباحثة: سامية حامدي، جامعة الحاج بلخضر باتنة، الجزائر،2018.
- التجريب في القصة القصيرة الجزائرية، عزالدين جلاوجي نموذجا ، للباحثة لطيفة لعبيدي، جامعة العربي بن مهيدي، أم البواقي، الجزائر،2012.
- التجريب في القصة القصيرة: دراسة في قصة يوسف الشاروني، للدكتور هيثم الحاج علي، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة،2000.
- التجريب الروائي عند نجيب محفوظ، للباحث، والناقد المغربي د.محمد أمنصور، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2007.
- **أهداف البحث:**

تكمن وراء البحث مجموعة من الأهداف البحثية الآتية يحاول تحقيقها من خلال الدرس والتحليل النقدي. ومن هذه الأهداف:يهدف البحث إلى معرفة الدور الفاعل للتجريب في بناء الرواية، الكشف عن جماليات وأشكال التجريب في الرواية وطرائق بنائها الفني. ،الوقوف على أثر التجريب في إنتاج الرواية التي يكتبها الطويلة، تحليل ورصد المشاهد الأكثر بروزا في التجريب السردي.

- **منهج البحـــث:**

ارتكز البحث على المنهج الوصفي التحليلي، مستعينا بإجراءات السرديات السيميائية، في عملية المقاربة النقدية، لنصوص الرواية، محاولا الإجابة عن أسئلة البحث، وفرضياته العلمية، وذلك من خلال مقولات التجريب السردي، اللقطة السردية، الرواية السينمائية، شعرية السرد، والتجريب المكاني، التجريب الزمني.

- **خاتمة البحـــث:**

جاءت الخاتمة في نهاية البحث، لترصد ما توصل إليه الباحث من نتائج ، يمكن لها أن تكون مفتاحا، لدراسات جديدة حول روايات وحيد الطويلة.

- **مفهوم التجريب الروائي:**

يعتمد التجريب في رواية ما بعد الحداثة، على رغبة متمردة في كسر المعايير التقليدية، وترسيخ تقنيات روائية جديدة في معناها ومبناها، حيث تسهم هذه التقنيات الجديدة في الكشف عن موقف المبدع من الكتابة التقليدية التي كانت بمثابة القواعد الفنية الأولى في الكتابة، وقد أصبح الروائي في وقتنا الراهن، معنيا بتداخل العوالم السردية، وتفكيكها وإعادة إنتاج شكل روائي مغاير، يعتمد على الحيلة الفنية المبتكرة المحفوفة بمخاطر الكتابة، والتلقي في وقت واحد، حيث يقوم التجريب على الرغبة في الاكتشاف، والقدرة على التجاوز، والرفض وصياغة سرديات بديلة، تفرضها حاجة العصر الذي نعيشه، حيث يكون الكاتب جزءا من هذه السرديات، فيرتكن إلى التجريب والابتكار في الكتابة السردية الروائية؛ لأن" الرواية الجديدة (التجريبية) هي تعبير عن حدة الأزمات المصيرية التي تواجه الإنسان، فالذات المبدعة تحس غموضا يعتري حركة الواقع ومجراها، كما تشعر أن الذات مهددة بالذوبان أو التلاشي، وفي ظل تفتت

القيم، وتمزق المبادئ، وتشتت الذات الجماعية، وحيرة الذات الفردية، وغموض الزمن الراهن، والآتي، وتشظي المنطق المألوف والمعتاد، في ظل هذا كله تصبح جماليات الرواية الحديثة، وأدواتها غير ناجعة في تفسير الواقع وتحليله وفهمه، وعاجزة عن التعبير عنه، وتصبح الحاجة ماسة إلى فعل إبداعي يعيد النظر في كل شيء"[1]. فيرتبط التجريب الروائي عادة بالثورية والتمرد على أشكال الكتابة التقليدية، محاولا خلق مساحات جديدة في حقول السرد؛ لأن" الكتابة الإبداعية قد أصبحت اختراقا لا تقليدا، واستشكالا ،لا مطابقة، وإثارة للسؤال، لا تقديما للأجوبة، ومهاجمة للمجهول"[2] وسبر أغوار اللغة والعالم، واختراق حواجز التقليد والتبعية، للوصول إلى أرضية إبداعية غير مسبوقة في الكتابة من قبل." فالتجريب في الرواية ـ كما يبدو ـ موقف متكامل من الحياة والفن، وهو ينطلق من حاجة ماسة إلى التجديد، ورغبة ذاتية في التخطيط والاستمرار، ولذلك فهو يستدعي بالضرورة الراوي الفكري، ووضوح رؤيته من جهة، وتطوير أدواته الإجرائية وتنويع أساليبه الفنية من جهة أخرى، وهو بذلك يختلف من شخص لآخر.ولا يأخذ شكلا واحدا، مما يقود إلى أن التجريب مفهوم وليس مصطلحا"[3] انطلق مصطلح التجريب من العلوم الطبيعية، ليستقر في عمق العلوم الإنسانية وآدابها، وأشار مارتن أسلين MartinEsslin إلى أن:" كلمة تجريب مأخوذة في الأساس من العلوم الطبيعية، وحينما يريد المرء أن يعثر على شيء جديد، حينئذ عليه أن يجرب"[4] ، فالتجديد الفني يقوم بالأساس على التجريب في عالم الإبداع، واستكشاف صياغات جديدة، ينتج عنها تقنيات تواكب التداخل النوعي وانصهارها في مساحة نصية مبتكرة، ويرى برنارد كلود: " أن الرواية التجريبية، هي نتيجة التطور العلمي للقرن، إنها تستبدل دراسة الإنسان المجرد/ الإنسان الميتافيزيقي، بدراسة الإنسان الطبيعي الخاضع للقوانين الفيزيائية الكيميائية، والمحدد بتأثيرات الوسط ،إنها بكلمة واحدة، أدب عصرنا الحالي"[5].فالتجريب ــ في ظني ـ هو عبارة عن رؤية فنية متجددة، تعتمد على الثورية الفكرية، والأدبية، التي يقوم بها كاتب مجدد أو مجموعة من الكتاب أو جيل أدبي بعينه يؤمن بتغيرات الزمن وتحولات الحياة الأدبية، حيث ترغب الحياة نفسها، لترسيخ نوع أدبي جديد، ورفض القديم، الذي لم يعد قادرا على تلبية احتياجاتها الإنسانية، والتعبير عن قضاياها، ومن ثم يلجأ الكاتب التجريبي إلى انحرافات لغوية وسردية، واختراع تقنيات متجددة على مستوى الشكل والمضمون، داخل مساحات السرد المختلفة، ويشير د. صلاح فضل في كتابه لذة التجريب الروائي، إلى أن" التجريب قرين الإبداع؛ لأنه يتمثل في ابتكار طرائق، وأساليب جديدة في أنماط التعبير الفني المختلفة، فهو جوهر الإبداع، وحقيقته عندما يتجاوز المألوف، ويغامر في قلب المستقبل، مما يتطلب الشجاعة والمغامرة، واستهداف المجهول دون التحقق من النجاح، والفن التجريبي يخترق مساره ضد التيارات السائدة بصعوبة شديدة، ونادرا ما يظفر بقبول المتلقين دفعة واحدة، ويستثير خيالاتهم، ورغبتهم في التجديد"[6] ويذكر د.عبدالمنعم تليمة أن مصطلح التجريبية experimental ارتبط بنظرية التحول عند تشارلز داروين"[7] فالتجريب الإبداعي، قد يعني التحول المقصود من شكل إلى شكل آخر مستحدث،

---

(1) شكري عزيز الماضي: أنماط الرواية الجديدة ،عالم المعرفة، عدد(355)، الكويت ، 2008 . ص 15 .

(2) عبدالمجيد الحسيب : الرواية العربية الجديدة وإشكالية اللغة ،عالم الكتب الحديثة ، الأردن 2014 ، ص55 .

(3) سهام ناصر، رشا أبو شنب: مفهوم التجريب في الرواية ، مجلة جامعة تشرين للبحوث والدراسات العلمية ، سلسلة الآداب والعلوم الإنسانية مجلد (36)،العدد (5) اللاذقية ، 2014،ص311.

(4) أحمد سخسوخ : التجريب المسرحي، مهرجان فيينا الدولي للفنون ،مطابع هيئة الآثار المصرية ، القاهرة ،1989،ص1.

(5) كلود برنارد: مدخل إلى نظريات الرواية ، ترجمة: عبد الكريم الشرقاوي، دار توبقال لنشر ، المغرب، 2000 ، ص154.

(6) صلاح فضل : لذة التجريب الروائي، دار أطلس للنشر ، القاهرة ، 2002، ص، 3 .

(7)عبدالمنعم تليمة : مقدمة في نظرية الأدب، دار العودة، ط (3)، بيروت، 1993 ص، 16.

تفرضه طبيعة التطور الاجتماعي، والتغيرات الثقافية والإنسانية على حد سواء، فيتجه المبدع إلى الدخول في عالم التجريب، لما تفرضه طبيعة الحياة المتجددة " فالرواية التجريبية عمل تغييري ينطلق من وعي الكاتب، ومن مفهوم جديد لديه؛ لتأليف الرواية، أما التجريب الروائي، فهو فعل محدود داخل شكل الرواية السائد، يعبر به الكاتب عن ذوق شخصي في التأليف، أو التصوير، أو اختيار الموضوع، ويستقي أشكاله من نفسه، أو من تجارب حاصلة خارج بيئته"[1]. يحاول من خلالها اختبار أدواته الجديدة التي اكتسبها من الفنون الأخرى التي يمكن أن يتفاعل معها المبدع، مستفيدا من تقنياتها؛ ليدخلها عن طريق التجريب في السرد الروائي،"فأصبح التجريب ممارسة واعية، تنطلق من تصور شامل للصنيع الأدبي، وتعمل في كل مناحي السرد في الموضوعات، واللغة وأسلوب العرض، والمنظور، والحبكة، والفضاء والزمن والراوي والشخصيات"[2]. ومن ثم أصبح للتجريب تقنياتٌ متعددة في نسيج السرد الروائي بشكل خاص. يكشف لوكاتش من خلال كتابه نظرية الرواية عن العلاقة التي تربط بين الكاتب ومضمون الرواية ، فيقول:" تجسد الرواية المغامرة الداخلية للكاتب، ومضمون الرواية هو قصة الروح التي تمضي باحثة عن نفسها والتي تسمى للقيام بمغامرات، كي تثبت نفسها من خلال تلك المغامرات وبإثبات نفسها إنما تجد الرواية جوهرها الحقيقي"[3] .فتتجلى أشكال التجريب السردي في عتبات النص (العنوان، والإهداء) وطريقة السرد نفسه، والتجريب السينمائي وأدواته، والتجريب الزمني، والمكاني، والرمزي.

- **<u>عتبات التجريب الروائي:</u>**

تمثل عتبات التجريب.الروائي بنية محيطة بالنص الكلي (رواية حذاء فيلليني)، وتعرف أيضا بالنص المحيط الذي يتناول عنوان الكتاب، اسم المؤلف، لون الغلاف، دار النشر، الإهداء، وكل ما يحيط بالنص/المتن من علامات نصية، تسهم بشكل أو بآخر في عملية القراءة والتفاعل مع بنى النص المختلفة، ويحدد جيرار جينيت العتبات/النص المحيط بدقة، فيقول:"هو مجموع تلك النصوص التي تحيط بالنص أو جزء منه، تكون مفصولة عنه، مثل عنوان الكتاب، وعناوين الفصول، والفقرات الداخلة في المناص(كل ما يحيط بالنص)"[4]. وعليه، فإن عتبات الفضاء النصي، هي بمثابة المفاتيح، والمؤشرات الدلالية التي تساعد المتلقي على فهم النص، ومدى تأثيره على جمهور القراء؛ لأن "النص المحيط، هو كل ما يدور بفلك النص من مصاحبات من اسم الكاتب، العنوان، العنوان الفرعي، الإهداء، الاستهلال، أي كل ما يتعلق بالمظهر الخارجي للكتاب، كالصورة المصاحبة، للغلاف، كلمة الناشر"[5] فتصبح هذه العتبات بمثابة العلامات الإشارية الأولى التي تأخذ بيد المتلقي للدخول في عوالم النص الداخلية، وكأنها حافز نصي

(1) مجموعة من الكتاب : المصطلح للروائي الفرنسي اميل زولا ، ندوة بعنوان (ممكنات السرد) أعمال الندوة الرئيسية لمهرجان القرين الثقافي الحادي عشر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والأدب، الكويت، ج 1 ، 2008،ص 122 .

(2) لطيف زيتوني : الرواية العربية ، البنية وتحولات السرد ، مكتبة لبنان ، ناشرون ، لبنان ، ط1 ، 2012 ، ص 30 .

(3).جورج لوكاتش : نظرية الرواية ، ترجمة الحسين سحبان ، منشورات التل ، الرباط ، المغرب ، ط1، 1988، ص89.

(4) عبد الحق بلعابد: عتبات (جيرار جينيت من النص إلى المناص) ، الدار العربية للعلوم، ناشرون ، منشورات الاختلاف ، بيروت، 2008 .، ص30.

(5).المرجع السابق ، ص48. (14)

يمثل الفكرة الغامضة في البداية، حتى يصل المتلقي عن طريقها إلى المعنى العميق الذي يكمن خلف هذه العتبات القصيرة المختزلة، ومن هذه العتبات (العنوان، والغلاف، والإهداء، وكلمة الغلاف، وصورة الكاتب).

- **سيمياء العــنوان:**

يمثل العنوان عتبة سردية للدخول في النص الكلي على حد تعبير د.يوسف نوفل[1]، فهو ما يحيط بالنص/ النص المحيط، لأنه يحمل الكثير من الإشارات الفنية التي تومئ عما وراء النص، ويبدو ذلك جليا في عنوان الرواية "حذاء فيلليني"؛ لأن العنوان السابق، يمثل مشهدا تجريبيا بالأساس، فقد ارتبط عنوان الرواية باسم المخرج التجريبي الإيطالي المتمرد " فيدريكو فيلليني"[2]. ومن ثم يطرح العنوان مجموعة من الأسئلة منها على سبيل المثال: لماذا اختار الكاتب وحيد الطويلة هذا العنوان اللافت؟ ولماذا اختار الحذاء تحديدا؟ ولماذا قام باستلهام روح فيلليني في العنوان؟، في ظني أن الكاتب اعتمد على تقنية السرد التجريبي المكتنز[3]. في بناء العنوان، فنحن إذن أمام عنوان مركب من مفردتين (مضاف، ومضاف إليه) فالحذاء له دلالاته الواسعة في الثقافة العربية، لما يحمله من دلالات سياسية، واجتماعية، وثقافية، وتاريخية، تعبيرا عن إشارات دلالية متنوعة، فقد سجل ابن منظور في لسانه معاني متعددة للحذاء فيقول:" حذا النعل حذوا وحذاء: قدرها وقطعها.وفي التهذيب: قطعها على مثال. ورجل حذاء: جيد الحذو. يقال:هو جيد الحذاء أي جيد القد. وفي المثل: من يكن حذاء تجد نعلاه. وحذوت النعل بالنعل، والقذة بالقذة : قدرتهما عليهما. وفي المثل: حذو القذة بالقذة .وحذا الجلد يحذوه إذا قوره، وإذا قلت حذى الجلد يحذيه فهو أن يجرحه جرحا. وحذى أذنه يحذيها إذا قطع منها شيئا. وفي الحديث:(لتركبن سنن من كان قبلكم حذو النعل بالنعل) الحذو:التقدير والقطع، أي تعملون مثل أعمالهم كما تقطع إحدى النعلين على قدر الأخرى. والحذاء: النعل. واحتذى: انتعل"[4].ومن ثم فقد تعددت وظيفة الحذاء، فبجانب السير نحو الحياة، يتجه إلى السير في قلبها وعليها، فهو يشير إلى الحركة المستمرة ، فحركة القدمين داخل الحذاء تعلن عن خوفها، ورغبتها في الخروج والسعي، فيصبح الحذاء رمزا، للتمرد والغضب، والخروج على كل قيد، أو سجن، بل صار الحذاء أداة من أدوات العقاب البدني، لأن الضرب بالحذاء يمثل إهانة بالغة تجاه الشخص الواقع

(1) يوسف نوفل : النص الكلي ، سلسلة كتابات نقدية ، الهيئة العامة لقصور الثقافة ، القاهرة ، 2007 ص176.

(2) فيديريكو فيلّيني (بالإيطالية: Federico Fellini) مخرج أفلام إيطالي.،ولد في 20 يناير 1920 بمدينة ريميني بإيطاليا،وتوفي في روما، في 31 أكتوبر 1993 بعد إصابته بنوبة قلبية. بدأ في كتابة السيناريو، لمخرجين آخرين، منذ 1943 وحتى 1952.تأثر منذ نعومة أظافره بعروض السيرك وفناني المسرحيات الهزلية التي كانت تعرض في مدينته،وتأثرت أعماله بما تلقنه من تعليم في المدارس الكاثوليكية التي انتقدها كثيرا عبر أفلامه التي حملت فيها نظرةً كاثوليكية روحانية قوية بنفس الوقت.بعد عمله بوظائف مختلفة كصحفي لصفحة الجرائم ورسام للكاريكاتير، بدأ فيلليني مسيرته الفنية بالعمل ككاتب كوميدي لصالح الممثل ألدو فابريزي. وحظي في العام 1945 على نجاحه السينمائي الأول حين دُعي للمشاركة في كتابة سيناريو فيلم Open City، وهو من أهم أعمال المخرج روبيرتو روسيليني ضمن الحركة الواقعية الجديدة. وبعدها قام ذات المخرج بإخراج فيلم Love of Ways، الذي يتضمن جزءًا يستند عن قصة كتبها فيلليني اسمها The Miracle

(3) السرد المكتنز مصطلح نقدي يهتم بتفكيك الرموز التي ترد في النص والنص الموازي للبحث عن تأويلاتها في الواقع الثقافي والذاكرة الإنسانية، ينظر أيمن بكر: السرد المكتنز ، كتابات نقدية، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة 2006.

(4) ابن منظور : لسان العرب، مادة (ح ، ذ ، ا)، الجزء الرابع ، ص69. دار صادر ، بيروت،1987.

عليه الضرب، ويمكن لنا أن نتذكر حذاء منتظر الزيدي عندما ألقاه في وجه بوش الابن والاحتلال الأمريكي للعراق. فكان الحذاء علامة على غضب الشعب العراقي من وجود بوش في بغداد، رافضا زيارته، ومن ثم فقد يحمل الحذاء في رواية الطويلة خصوصية فنية، تعتمد على إشارية الرمز، بمعنى أنه قد ارتبط بشخصية، فيلليني المتمردة، فيصبح (حذاء فيلليني) رمزا للمغامرة الفنية والتجريب والشجاعة؛.لأنه يمثل في ظني خروجا على السائد والمألوف، وانتهاكا للعناوين الرومانسية التي ملأت أغلفة الكتب التي تمثل مرحلة الخمسينيات والستينيات من القرن الماضي. كما يدخل هذا العنوان في باب التجريب؛ لأنه يحمل رسالة نصية مفادها التشويق والإثارة والبحث عن معنى العنوان، ومالحكاية التي يحملها العنوان؟ وماذا يهدف الكاتب من ورائه؟ يبدو لي أن رؤية الكاتب، ووعيه التجريبي، هما اللذان دفعاه لاختيار هذا العنوان؛ ليمثل نصا خارجيا محملا بالإشارات التاريخية والاجتماعية والثقافية، فيخرج الكاتب من الدلالة التقليدية للحذاء، وهي الرفض والتمرد على القمع السياسي والقهر، للدخول به إلى دائرة التجريب الفني، محدثا صدمة مدهشة للمتلقي الجمعي الذي لم يعتد على قراءة هذه العناوين التجريبية.

- **سيمياء الغلاف:**

جاء غلاف الرواية حاملا مجموعة من الأيقونات السيميائية اللافتة، ومنها:(اسم المؤلف، وعنوان الرواية)، ودار النشر(دار المتوسط- ميلانو/ إيطاليا،2016)، وصورة لوجه يشبه الحذاء في منتصف صفحة الغلاف، وكأن الوجه نفسه ملتصقا بالحذاء، وجاءفي أعلى الصفحة ببنط أسود كلمة (رواية) وتحتها مباشرة، ببنط أبيض سميك اسم المؤلف (وحيد الطويلة) ثم تحته مباشرة عنوان الرواية (حذاء فيلليني) في شكل تجريبي مخادع، فجاءت كلمة حذاء مستقرة، وواضحة وبعدها اسم فيلليني جاء مقلوبا، فيلجأ المتلقي إلى قراءة العنوان من اليسار/ مقلوبا، كي يستطيع قراءة العنوان قراة صحيحة، وفي ظني أن الكاتب يريد القول: بأن الحذاء المقلوب يتناسب مع استدعاء سيرة فيلليني في العنوان التي أعلنت رفضها وتمردها على السلطة السياسية في إيطاليا، وقد اختار الكاتب خلفية خضراء للغلاف، وكأن الغلاف يحمل صورة الحلم الذي تدور فيه الأحلام، فالأخضر يشير إلى البراءة والسكينة والتمرد أيضا، وقد جاءت مفردة (حذاء) باللون الأسود في إشارة مركزية للأرض التي تسير فيها وعليها أحذية البشر، تحمل أقدامهم وأجسادهم، لاختراق حدود المكان والزمان، وجاءت مفردة(فيلليني) باللون الأحمر؛ لتعلن عن الصراع المباشر بين شخصيات فيلليني ـ في أفلامه السينمائية ـ على السلطة. ومحاولاته الدائمة في تقديم أفكار تجريبية مبتكرة، تهز وجدان المجتمع الإيطالي.

- **سيمياء الإهداء:**

يعد الإهداء في النص الأدبي بعامة، والرواية بخاصة،مفتاحا للدخول في اللعبة السردية التي اختارها الكاتب؛ منشغلا بطرحها في بداية السرد، فنلاحظ أن الإهداء الذي افتتحت به رواية (حذاء فيلليني)؛ إهداء موجه، ودال، ومباشر، فيقول الطويلة في الإهداء:"إلى الذين صرخوا، ولم يسمعهم أحد، إلى الذين لم يستطيعوا أن يصرخوا"[1] يحمل هذا النص المحيط على حد قول جيرار جينيت (الإهداء) جانبًا مهمًا من جوانب الرواية؛ ألا وهو رصد أصوات المعذبين في الأرض، هؤلاء الذين يعيشون في سجون الحياة اليومية، وتكمن الرمزية في لقطة الصراخ المغلف بالموت المعنوي للذات المتوهمة داخل الرواية، معتمدا على قناع " فريدريكو فيلليني" الذي تخفى الروائي خلف سيرته الفنية، والأفكار التي حملتها أفلامه في السينما العالمية ، فقد ارتبطت بأحداث إنسانية متداخلة وجريئة أهمها:الحديث عن مأزق الإنسانية

([1]) وحيد الطويلة :حذاء فيلليني، دار المتوسط، ص،7.

وتناقضاتها، وقد استلهم الكاتب وحيد الطويلة روح المخرج الإيطالي فيلليني، أيضا من خلال استدعاء قوله:

"اسحبْ ذيلا قصيرًا، فقد تجدْ في نهايتِه فِيلًا

فيلليني "[1]

من الملاحظ أن استلهام روح فيلليني في الإهداء، لا يخلو من حس تجريبي في رواية الطويلة، حيث يمتزج الكاتب بروح شخصية فيلليني المفتون بالتمرد والبحث وراء الحكايات الطويلة الضخمة التي تشبه الأفيال، فكل حدث صغير، يحمل وراءه الكثير من الأحداث الجسيمة، وسنجد حتما وراءها، فيلا ضخما مشحونا بالحكايات، فيصبح الذيل، ممثلا لبداية الحكايات، والفيل هو الحكايات نفسها ممثلة في جبروتها وقسوتها وآلامها، فنلاحظ صوت الذين يصرخون دون يسمعهم أحد، وتأتي الجملة الثانية، إلى الذين لم يستطيعوا أن يصرخوا، تمثل هذه الجمل المركزية، بؤرة الحدث السردي الذي سيطرحه الكاتب في متن الرواية، وتصبح بمثابة المفتاح النقدي لمقاربة الرواية التي تطرح عالما، مشحونا بدرامية الاستبداد والتعذيب والقهر، ونلاحظ اعتماد الكاتب على طرح حكاية خيالية/ واقعية بسيطة، يمكن إيجازها في أن الرواية تقدم حكاية المعالج النفسي (مطاع) الذي كان قد اعتقل في إحدى البلاد العربية ــ دون أن يذكرها السارد تحديدا ــ وقد قام أحد الضباط بتعذيبه، ثم لَفَّقَ له قضية سياسية، ثم بعد خروجه من السجن، تأتي إليه زوجة الضابط الذي كان مكلفا بتعذيبه، كي يعالجها من أمراضها النفسية، ومعرفة أسباب المرض، فتبدأ الحكاية عن زوجها السادي ذلك الضابط الذي بالغ في تعذيبها كثيرا خلال خمسة وعشرين عاما، وعندما يخرج للتقاعد يصاب الضابط بالشلل، وعندما شاهده مطاع / مطيع (الاسم الذي اختاره الضابط في السجن) يتذكر كل حفلات التعذيب التي مرت به أثناء اعتقاله، واعترافاته التي أجبر على كتابتها بخط يده. تطرح الرواية حوارات نفسية داخلية كثيرة، عالجها الكاتب من خلال بناء روائي تجريبي، مستخدما تيار الوعي الذي يتجلى كثير في الحوارات الداخلية بين مطاع (بطل الرواية) ونفسه، لأنه لم يقدم الحكاية بطريقة مباشرة فجة، حتى تترك أثرها في المتلقي وفتنة جمالياتها السردية ، فوضعها الطويلة في قالب من التجريب الفني . وسنلاحظ ذلك من خلال عملية تحليل النص والكشف عن مستويات التجريب السردي مثل(سردية اللقطة/ المشهد، شعرية السرد، الرمز التجريبي، الزمن التجريبي، الحوار المنولوجي).

- **<u>اللقطة السينمائية:</u>**

يعتمد الكاتب في بناء روايته على تقنية اللقطة السردية/ المشهد الروائي القصير الذي يتكون من مجموعة من اللقطات السردية السريعة، ذات إيقاعات لغوية مركبة، فينسج الكاتب من خلالها صورة كلية للبناء السردي الذي يرتكز على اللغة بالأساس، وتجلى التجريب اللغوي في المدونة من خلال طريقة الكاتب في عملية البناء السردي التي تتخذ من اللغة آلة للكشف عن إمكانياتها الداخلية، ورغبة الكاتب في الجنوح والتجريب "لأن للتجريب الأدبي ــ وبخاصة في مجال الرواية ــ آثاره المهمة على صعيد اللغة، مكنت الأديب من سبر أغوارها، وتقليب أدواته

[1] السابق:ص،5 .

المعرفية، وتنويع تقنياته السردية، فغدا التجريب أساسا للتجديد، مخالفة للمألوف، ورفض كل ما ينافي روح العصر، وتطور المجتمع، وحرية الفرد في الثقافة والأدب والفن، ومن ثم تفكيك تراكيبها، وإبراز هياكلها، وإظهار مميزاتها، ثم الدخول في مغامرة فنية، وذلك اعتمادا على ما تقدمه العلوم الإنسانية والفنون باختلافها من شتى الروافد الإيجابية، وعلى معرفة دقيقة بالأصول الجمالية التي يمكن استعمالها في أحد الأنواع الأدبية"[1]. ونلاحظ ذلك في المشهد الأول الذي جاء بعنوان (مشهد ما كان فيلليني ليحبه) فيقول السارد:

" هذا ما حدث بالضبط .

نظرنا جميعا دفعة واحدة إلى اليسار.

الْتَوَتْ رقابنا بحدة، بحركة واحدة، وبقيتْ على هذا الوضع.

التفتنا بقوة كأننا جنود جدد في معسكر تطوقه أسلاك شائكة وسط الصحراء. غموض يلف المكان، يطبع بصمته على الوجوه، ورهبة تدور تحت السقف تطن فوقنا كنحلة خرقاء"[2].نلاحظ في المشهد السابق روح السرد السينمائي في الكتابة، ففي عنوانه (مشهد ما كان فيلليني ليحبه) اعتمد السارد على اقتناص لحظات/ لقطات سردية متدفقة ومختزلة، فتطرح مشهدا لجماعة من البشر في مكان معين، تحمل أنفسهم خوفا ورهبة لحظة دخول الرئيس(رأس السلطة السياسية في هذه الدولة)، فيجسد السارد من خلال الوصف رؤيته حول القمع السياسي في سوريا، لأن المشهد الذي تبدأ به الرواية، يشير إلى صورة الاستبداد الممتزجة بالخوف والعدم، فيلجأ الكاتب إلى استخدام بنى لغوية قصيرة مكتنزة، كل بنية تمثل لقطة تفضي إلى لقطة سردية أخرى؛ فنلاحظ توالد هذه اللقطات بدءا من الجملة الأولى (هذا ما حدث بالضبط!!) فكيف نقارب هذه الجملة؟ في ظني، أن أنسب طريقة للقراءة، هي المقاربة من خلال التجريب والمغامرة الفنية التي تحتاج للتأويل، فيمكن لنا القول:إن الكاتب بدأ حكايته من جملة النهاية، كي يثير لدى المتلقي أسئلة كثيرة منها:ماذا حدث بالضبط ؟ وما الحكاية التي يطرحها المؤلف؟ وماذا يريد من المتلقي؟ ولماذا لجأ لاستخدام هذا التعبير الغامض؟ وأعتقدُ أن الكاتب قد اتخذ من روح فيلليني المغامر في السينما الإيطالية، طريقة في السرد السينمائي متأثرا ومتلبسا روحه ونزعته التجريبية، وكأننا نبدأ مشاهدة فيلم على إحدى شاشات العرض السينمائي، فيبدأ من الحدث الأخير/ مشهد النهاية، كي ندخل في أعماقها الداخلية، ثم تتوالي المشاهد الحركية من خلال استخدام السرد المتحرك المتدفق متمثلا في (نظرنا ـــ التوتْ ـــ بقيتْ ـــ التفتنا ـــ تطوّقه ـــ يلف ـــ يطبع ـــ تدور ـــ تطن) لتمثل الأفعال السابقة، طرحا مختزلا، لحكايات كثيرة ومواقف متداخلة في معناها ومبناها، فينتج عنها رؤية الكاتب في تطور الأحداث، وتواليها بشكل سريع، مما يجعل المتلقي أكثر حضورا وتفاعلا، ووجودا في قلب المشهد الذي أنتجته الرواية، ليكون جزءا رئيسيا في البناء السردي، فاستخدام الأفعال المتحركة داخل المشهد، قد يفتح الباب لدخول المتلقي في صناعة المشهد نفسه، وقد اتكأ الكاتب على المزج الفني بين النص والمتلقي، حيث يستمد النص السردي حياته من أنفاس المتلقي المتلاحقة أثناء القراءة. ومن ثمَّ، فقد ارتكز وحيد الطويلة في روايته (حذاء فيلليني) على لغة سينمائية تجريبية من خلال خلق مشاهد فنية

(1) عزالدين المدني:الأدب التجريبي، الشركة التونسية للتوزيع، تونس، 1972 ، ص28 .

(2) وحيد الطويلة: حذاء فيلليني ، ص،9 .

متوازيـة مـع حيـاة المخـرج الإيطـالي فيلليني. ففـي الجملـة السـردية/المركزية الأولـى (هـذا مـا حـدث بالضـبط) نلاحـظ اختـراق المركـز، لحـواجز القـراءة لـدى المتلقـي، لتأخـذ هـذه الجملـة بعـين المتلقـي وقلبـه، حتـى لا يتـرك وصـلة السـرد، ليعـرف مـا الـذي حـدث تحديـدا؟، هـي جملـة يشـوبها الكثيـر مـن الغمـوض وشـعرية اللقطـة السـينمائية، بـل يطغـى الحـس السـينمائي كثيـرا علـى روح السـردية عنـد الطويلـة، فيمـزج بـين صـوت فيلليني/القنـاع، وحركـة اللغـة داخـل الروايـة، فاللغـة تقـول ولا تفصـح أو تكشـف، دون أن تصـور لحظـة مباشـرة جافـة، بـل تقـتحم منـاطق مفارقـة مـا بـين لغـة السـينما ولغـة السـرد، نحـن إذن أمـام صـورة فنيـة متشـابكة يتحقـق مـن خلالهـا روح اللغـة الحقيقيـة. فتمتلـك الروايـة مـن خـلال بنائهـا اللغـوي هـذه الـروح المفارقـة القـادرة علـى إدخـال المتلقـي إلـى رحـم السـرد، حتـى يتشـكل وعيـه مـن جديـد داخـل الروايـة، ليصـبح بطـلا/ منتجـا فـي نسـيجها الفنـي الـداخلي الـذي تقـوم عليه الأحداث السردية.

• سيناريو المشهد:

فـي المشـهد الأخيـر من.الروايـة يطـرح الكاتـب سـردا سـينمائيا لافتـا، حيـث نجـد صـورة الروايـة السـينمائية التـي تجمـع مـا بـين تقنيـات السـيناريو السـينمائي والروايـة، وقـد تجلـى ذلـك، فـي المشـهد الأخيـر مـن روايـة (حـذاء فيلليني)، فيطـرح الطويلـة انشـغال المخـرج فيلليني بالسـينما، ويبـدو أن الكاتـب لجـأ إلـى اسـتخدام تقنيـات سـينمائية معينـة مثـل (المشـهد، اللقطـة، والفـلاش بـاك ، .... وغيرهـا) يلاحـظ فـي لقطـة رقـم (1) يقول:"متعـب مـن كـل مـا حـدث، مـن الأحـداث، مـن التـذكر، مـن اشـتهاء التـذكر، مـن الأصـوات، صـوت الجـلاد الـذي يصـدر مـن هـواء ثقيـل، مـن رنـة زوجتـه الثـائرة التـي تـدق دومـا طبـول الحـرب القادمـة بقـوة، مـن بحـة مـأمون العميقـة، وكأنهـا تحـاول التطهـر مـن خطيئـة"[1]. يحمـل السـارد كـاميرا السـرد مرتكـزا علـى بـؤرة الحـدث الـذي يريـد أن يطرحـه أمـام المتلقـي ، فـيلاحظ فـي اللقطـة رقـم (1) أن.السـارد.قد.اعتمد علـى المنولـوج الـداخلي، فيتحـدث البطـل لنفسـه، فترصـد اللقطـة، صـورة الألـم الـذي وقـع علـى الضـحية مـن أثـر التعـذيب فـي السـجون، فصـارت ذاتـا متعبـة ومتألمـة، بـل ومثقلـة بجراحـات التـذكر واشـتهاء التـذكر، وصـوت الجـلاد الـذي يمـارس فعـل التعـذيب، ويـربط السـارد بـين صـورة التعـب الـداخلي، والتعـب الخـارجي مـن طبـول الحـرب التـي تـدقها زوجتـه فـي كـل قـادم إليهـا، مسـتدعيا صـوت مـأمون الشخصـية المجهولـة التـي حاولـت السـلطة أن تعـرف مـدى علاقتـه بهـا. يبـدو أن الشخصـية المركزيـة (مطـاع) تحـاول أن تـتخلص مـن التعـب بنسـيانه، وعـدم الحـديث عنـه مـرة أخـرى، فالشخصـية تـدخل فـي حالـة مـن الإنـزواء الـداخلي، حيـث لـم تعـد لـديها القـدرة علـى مواجـة التعـب نفسـه. ويتجلـى الحـس السينمائي في لقطة أخرى، فيقول الكاتب: لقطة رقم (2):

"سـتديو التصـوير جـاهز، عيـادة الطبيـب، فيلليني يـدخل إلـى المكـان، يخلـع قبعتـه، ودون اكتـراث يضـعها علـى طاولـة بجانبـه، ينـادي علـى شـريكه فـي المخطـوط الـذي وضـعاه معـا، المخطـوط بـه صـفحة واحـدة مكتوبـة، مـا الـذي يفعلـه هـذا الرجـل فـي أفلامـه؟"[2]. يكشـف الروائـي فـي المقطـع السـابق عـن صـورة السـينما وأدواتهـا، فيسـتخدم أدوات التصـوير السـينمائي (سـتديو/ مكـان

(1) وحيد الطويلة: حذاء فيلليني، ص165.
(2) السابق ، ص165.

التصوير، والنص السيناريو، والمخرج فيلليني)، ثم ينتقل الكاتب من الوصف المكاني إلى الفعل أعني فعل التصوير نفسه داخل الرواية فيقول:

"المشهد الأول :كلاكيت أول مرة .

الكاميرا تدور، تصور مشهد الجلاد داخل القفص، يتم تكبير اللقطة بعدسة زووم على وجه الجلاد، تظهر قسماته جامدة كصخرة، وهو يرى زوجته عارية تماما، ومطاع يجذب يدها "[1].يعتمد الكاتب في المشهد الأول على رصد فعل التصوير داخل الاستديو، فيكشف عن حركة الكاميرا التي تدور، وتكبير عدسة الزووم، كي يدخل على وجه الجلاد، فيصف الكاتب قسماته، ثم يعلن عن مشهد مفارق بين صورة الجلاد القاسية، وصورة زوجته العارية تماما، والمعالج النفسي مطاع يجذب يدها.(لقطة 3) يقول السارد :" لا تأخذك به شفقة، دعك من ألعاب فيلليني، سوف يصور النهاية عدة مرات، ثم يختار النهاية التي تناسبه هو، وأنت يجب عليك أن تختار النهاية التي تناسبك أنت .أنت تنتقم الآن لكل هؤلاء الذين رأيتهم يخرجون من رأسه مضمخين بالدم والعاهات، بالعار والخوف، بعضهم فقد النطق لشهور، بعضهم يخشى صفارة عربة المطافئ"[2].

يرتكز الكاتب على الصراع بين الجلاد وفيلليني، فالجلاد يريد أن يضع النهاية التي تناسبه، وفق رؤيته وسلطته القمعية التي تتلذذ بتعذيب الآخرين، وفيلليني الذي ينتصر للفقراء ويواجه التعذيب والسلطة الغاشمة، يحاول أن يلعب بالنهاية وفقا لرؤيته الواسعة للأشياء.فيسجل المشهد نهاية الجلاد الذي كان سببا في تعذيب المعتقلين وإجبارهم على كتابة واعترافات بجرائم لم يرتكبوها بالأساس، فالانتقام من الجلاد هو أن تأخذ حق هؤلاء المعذبين الذين فقدوا النطق والحركة ،خوفا من ملاحقات البوليس السياسي .ويقول السارد في (المشهد الثاني):" لقطة من بعيد ثم لقطة متوسطة للقفص، الفجوات بين الأعمدة الحديدية تسقط على وجه الجلاد تصنع ظلالا لأسياخ، تسقط على أنفه مرة، وعلى عينه اليمنى مرات"[3]. نلاحظ أن الفصل/المشهد الأخير في الرواية، قد ارتكز الكاتب في عملية بنائه السردي على التجريب من خلال استخدام تقنيات السينما بشكل واسع، يجعلنا نطلق عليها رواية سينمائية، وهي تلك الرواية التي تتخذ من أدوات وتقنيات السينما طريقة في الكتابة التجريبية، فنصبح إذن أمام رواية سينمائية، من خلال توالي اللقطات، وتعدد الأصوات والمنولوجات، والتصوير وأدواته المختلفة، ومستوى الإضاءة العالية والخافتة، وبناء الديكور، والشخوص ... إلخ. وفي نهاية الرواية يسجل الكاتب وحيد الطويلة تحت عنوان جانبي (إشارة أخيرة)، فيقول:" تتقاطع وتتعامد عناوين ومشاهد الرواية مع عناوين سيرة المخرج الإيطالي فيلليني،إما بشكل رمزي أو اعتباطي وأي تشابه بين افتراءات السارد وبين حياة فيلليني واختلاقاته، هو محض استعارة فقط"[4]. يكشف الطويلة في المقطع السابق من خلال لغته المباشرة الموجهه للمتلقي أن عناوين ومشاهد الرواية تتقاطع مع سيرة فيلليني وتتشابه أيضا، ولكنه يعترف أن هذا التشابه ما هو إلا استعارة فنية أو حيلة سردية استخدمها الكاتب في بناء روايته، ويبدو أن الحيلة التي لجأ إليها الطويلة حيلة تجريبية

(1) السابق ، ص 170.
(2) السلبق ، ص171
(3) وحيد الطويلة ،حذاء فيلليني، ص172،
(4) السابق، ص، 181.

بالأساس، فهو يريد أن يقول:إن السينما هي ابنة الرواية، وجميع الفنون السردية تقوم عليها، وقد جنح بالتجريب لخلق عوالم فنية، تحلق في الفضاء الجديد، من خلال ألاعيبه وحيله التي لا تنتهي .منشغلا بتوظيف تقنيات السينما بشكل عام ،مستفيدا من السيناريو والمونتاج والإضاءة والتصوير الثابت والمتحرك أثناء عملية بناء المشهد السردي.

- **شعرية التجريب اللغوي:**

تتجلى روح الشاعر في سرد وحيد الطويلة، فيطرح لغة شعرية موجزة، تعتمد على المجاز والتخييل بشكل واسع، فتتجلى روح الشعرية السردية في بعض مشاهد الرواية، وكأنها قصيدة نثرية، تسجل مشاهد مختزلة، تتجمع فيها تفاصيل قصيرة، فنلاحظ بناء الجمل القصيرة داخل المشهد رقم (4) فيقول: " لا أريد رأي أحد منكم، الحكاية ليست مطروحة للنقاش، ولا للأخذ ولا للرد، القضية باتجاه واحد، أنا من تم تعذيبي، أنا لم أنم منذ عشر سنوات، ربما من عشرات السنين، كل ما أعرفه أنني أصحو، أصحو ولا أفيق، أقيم في أرقي، أحاول أن ألملمه من تحت الطاولة، يهرب مني، أجري خلفه، روحي أيضا تترك مكانها في حلقومي وتهرب إلى إصبعي، تلاعبني وتقفز فوق السرير، أطاردها، وتطاردني، أمسك أول مقشة تصادفني في البيت لأهش بها الكوابيس التي تدور حول السرير"[1]. يعتمد الطويلة على صياغة جملة شعرية تضرب بعمق في المجاز الشعري، من خلال بنى لغوية قصيرة تحمل وعيا شعريا، فتتخلى عن مباشرتها وحضورها الأحادي، لتصبح لغة للكشف عن خبايا النفس الداخلية (أقيم في أرقي)، (أحاول أن ألملمه) (يهرب مني) (أجري خلفه) (روحي أيضا تترك مكانها في حلقومي) ، أطاردها وتطاردني، (أهش بها الكوابيس التي تدور حول السرير).

يبدو من خلال الفعل القرائي الأول لهذه الجمل القصيرة ملامح، ومكونات إنتاج الشعرية التي تكمن خلفها، فكل جملة تحمل شعورا داخليا، متعلقا بآلام الذات الساردة، فالإقامة في الأرق، قد تعني ديمومته واستمراره، حتى عندما يهرب من الذات، فتجري خلفه، لتجمع بقاياه، وكأنها من كثرة معايشتها للأرق، صار جزءا، وصفة من صفاتها الإنسانية، فتصبح الألفاظ التي ارتكز عليها الكاتب في سرده تحمل صورة لجوانيته الداخلية، وأفكاره وأزماته النفسية "فمادامت العلاقة بين اللفظ والشئ، لم تعد علاقة إحالة تعادلية بينهما، فإن التعبير، غدا مستقلا عن معادلة المادي، وأصبح تأشيرا على غياب أكثر منه، تعبيرا عن حضور كلي، وهذا الموقف من اللغة، ومن غائية الأدب هو ما شرع الأبواب أمام فورة لا متناهية في مجال التعبير الأدبي، وابتدع أشكاله بوساطة التجريب"[2] لأن التجريب يفتح أبوابا لحياة جديدة، يمكن أن يعيش النص والكاتب في مساحتها الممتدة، مستلهما من أفكاره ومواقفه، زوايا سردية للنظر إلى الأمور العادية، بوصفها متنا مختفيا وراء هوامشها وتفصيلاتها اللانهائية، فيحمل السرد مقومات إنتاج الشعرية اللغوية، وذلك باستقطاب العلامات النصية لتنتقل من السرد المباشر إلى الشعري غير المباشر، فالجملة المركزية (أقيم في أرقي) تحمل صورة الأرق المكاني الذي يحيط بالشخصية، فتصبح الحياة مساحة من الحزن والأرق والقسوة.

---

[1] وحيد الطويلة :حذاء فيلليني، ص،27.

[2] محمد برادة : الرواية العربية ورهان التجديد، ص،4.

- **المنولوج الداخلي:**

يمثـــل الحـــوار ركنـــا رئيســـيا مـــن أركـــان البنـــاء الروائـــي، فيعتمـــد الكاتـــب علـــى الحـــوار الخارجي(الـديالوج) بـين شخصـية، وأخـرى، كمـا ارتكـز بشـكل واسـع علـى الحـوار الـداخلي (المنولـوج) الـذي يـدور بـين الشخصـية وذاتهـا، وكـأن الشخصـية تحلـم بـل تحـاول أن تبنـي عالمـا موازيـا لحياتهـا الماديـة، فتقـيم حـوارا بينهـا وبـين نفسـها، رغبـة فـي محاسـبة الـنفس علـى أفعالهـا وتصـرفاتها اليوميـة، أو رغبـة فـي الخـلاص مـن الآلام، والـدخول فـي فضـاء التطهـر والنقـاء الروحـي، ومـن الملاحـظ أن الكاتـب وحيـد الطويلـة/ قـد أغـرق فـي اسـتخدام المنولـوج الـداخلي وبخاصـة مـا جـاء علـى لسـان البطـل مطـاع المعـالج النفسـي، بطـل الروايـة، فقـد حـاول الكاتـب أن يجعـل مـن مطـاع شخصـية منولوجيـة / حواريـة جوانيـة، تريـد أن ترصـد حركـات البشـر، وتعـرف رغبـاتهم الداخليـة، فطبيعـة عملـه كمعـالج نفسـي، منحتـه طاقـات الكشـف وحفـظ أسـرار المرضـى النفسـيين.ومن ثـم فقـد احتفـت الروايـة بـالحوار الـداخلي كثيـرا علـى لسـان بطـل الروايـة وشخوصـها مثـل الجـلاد، وزوجتـه، وصـوت الـراوي العلـيم نفسـه، جـاءت الروايـة معتمـدة علـى أربـع شخصـيات رئيسـية، (شخصـية فيلليني) شخصـية خارجيـة، اسـتخدمها الكاتـب فـي السـرد، وقـد ارتـدى قناعهـا الفنـي، وشخصـية مطـاع المعـالج النفسـي(البطل)،ومـأمون صـديقه الـوهمي، وزوجـة الضـابط، والجـلاد الـذي قـام بتعـذيب مطـاع قبـل عشـر سـنوات فـي أحـد السـجون دون أن يـذكر المكـان أو يحـدد الزمـان الـذي وقـع فيـه الحـدث بشـكل مباشـر، واللافـت للنظـر فـي الروايـة أن الكاتـب قـد ارتكـز بشـكل كبيـر علـى تيـار الـوعي والحـديث الـداخلي المنولـوج بـين الـذات ونفسـها،وهو حـوار خـلاق، فقـد اسـتخدم الكاتـب الحـوار بضـمير المـتكلم، وقـد تلـبس السـارد شخصـية مطـاع البطـل مـرة وشخصـية فيلليني مـرات متعددة،.يـدور حـوار بـين مطـاع وصـديقه مـأمون.(المتوهم) :" ظننـت أننـي لـن أراك أبـدا يـا مـأمون. كـان يجـب ألا تراني، علـى الأقـل لـيس فـي هـذه الحيـاة ، لـو ظهـرت مـن قبـل لـوفرت علـى الوقـت والألـم./ دعـك ممـا مضـى، وفـر علـى نفسـك الأسـئلة، لـن يجيبـك أحـد، اسـتغن عـن الماضـي دفعـة واحـدة، دعـك منـه وعـش أيامـك القادمـة. فقـط أريـد أن أعرف.،السـؤال سـيودي بـك إلـى ألـف سـؤال، ستضـيع وقتـك بـلا طائـل، ولـن تحصـد شـيئا، وحتـى إن عرفـت سـتزداد ألمـا وسـوءا "[1]. مـن الملاحـظ فـي الحـوار السـابق صـورة الألـم والحـزن التـي تتخـذ مـن الحـوار الـدرامي مرتكـزا لهـا، حيـث تصـل شخصـية مـأمون إلـى أن الأسـئلة لـن تجلـب سـوى الحـزن والألـم، فلـن يجيـب أحـد عـن أي سـؤال خوفـا علـى نفسـه مـن التعـذيب، بـل يصـور الكاتـب مـن خـلال صـوت الشخصـية مـا أطلقتُ عليـه الدراميـة المغلقـة فـي الـنص االروائـي، حيـث تبـدو شخصـية مـأمون شخصـية مأسـاوية، مقهـورة مـن الواقـع، فيـرفض اسـتكمال الحـوار مـع صـديقه القـديم مطـاع، ثـم نلاحـظ صـوت الحـوار الـداخلي المنولـوج، فيقـول السـارد:"على الأريكـة نمـت، لـم أسـتطع أن أجلـس علـي الكرسـي، أسـترجع صـوته، أقلـب ملامحـه، أكـاد أشـربها، أضـعها فـي مكـان معـروف مـن مخـي، مكـان لايغيـب عنـي، فأنسـاه، مكـان لا يصـل إليـه العطـب مـرة أخـرى، رحـتُ أتَقَلـب:مَنْ هَـذَا ؟ ولمـاذا جـاء ليـدحرج كـرة الروليـت فـي غيـر موعـدها، اللعبـة كانـت بـين أربـع بـين مطيـع ومطـاع والجـلاد وزوجتـه، والآن أصـبحت بـين أربعـة، أنـا والجـلاد، وزوجتـه ومـأمون "[2]. يتجلـى فـي المنولـوج السـابق صـوت مطـاع، محـدثا نفسـه عـن اللعبـة التـي أرغـم علـى الـدخول فيهـا، فانشـطرت ذاتـه إلـى شـطرين

[1] وحيد الطويلة :حذاء فيلليني ، ص154.

[2] السابق، ص،161.

بـين (مطـاع المعـالج ومطيـع المسـجون)، فقـد قامـت الجـلاد بتغييـر اسـمه مـن مطـاع إلـى مطيع.(.تنفيذا.لأوامر.السـلطة)، والجـلاد وزوجتـه ومـأمون الصـديق القـديم، فتتمحورالروايـة علـى هـذه الشخصـيات القليلـة؛ لأن اللعبـة، هـي الحـدث السـردي الـذي تـدور حولـه الشخصـيات فـي صراعاتها داخل العالم الروائي الذي يحاول الكاتب صياغته.

- **التجريب الرمزي:**

يعتمـد الكاتـب وحيـد الطويلـة علـى بنيـة التجريـب الرمـزي، وأعنـي بـه ذلـك الرمـز الـذي يخترعـه الكاتـب مـن خـلال تجربتـه الأدبيـة، فيحـاول صـياغته مـن خـلال ارتكـازه الفنـي علـى شخصـية بعينهـا أو حـدث تـاريخي أو سياسـي أو ثقـافي، مـن خـلال فعـل التجـاوز والأفـراط فـي ابتكـارات فنيـة جديـدة داخـل السـرد، لأن"الإفـراط فـي ممارسـة التجـاوز، هـو مـا تـتم تسـميته عـادة بالتجريـب"[1]. حيـث يطـرح الكاتـب مـن خـلال التجريـب الرمـزي صـوت المخـرج فيلليني، فيصـبح فيلليني رمـزا جديـدا، مقاومـا الظلـم والقمـع فـي إيطاليـا فـي منتصـف القـرن الماضـي، فيحـاول الكاتـب أن يطـرح مـن خـلال اسـتدعاء فيلليني رمـزا فنيـا لمواجـة الاسـتبداد فـي إيطاليـا، وقـد جـاء الحـديث عـن فيلليني فـي المشـهد الحادي عشر على لسان مطاع مجنون فيلليني فيقول :" هل أصدق فيلليني؟

هـل أمشـي وراءه، وأنـا الـذي طاردتـه طيلـة حيـاتي كلهـا حتـى صـار كـل مـن يعرفنـي يسـميني فيلليني الشـام أو مجنـون فيلليني، أمسـح الماضـي بمحاكـاة مـرة واحـد أو علـى الأقـل أضـعه هنـاك، حيـث يجـب أن يكـون، أركلـه بقـوة بـدل أن أسـحبه مـن ذيلـه، فـأراه خلفـي فـيلا، يقفـز مـرة واحـدة للأمـام، فيحجـب الضـوء، والطريـق، الفـرق بينـي وبينـه أنـه كـان يحلـم، أمَّـا أنـا فـلا أرى غيـر الكوابيس،.كـان يـرى الفـيلم كلـه فـي أحلامـه لقطـة، لقطـة وأنـا أرى فيلمـي فـي كوابيسـي مشـهدًا مشهدًا"[2].

نلاحـظ التمـاس الجلـي بـين حيـاة (فيلليني) وحيـاة السـارد نفسـه، فيسـتمد روح فيلليني المتمـردة، ومـدى قدرتـه السياسـية فـي مواجهتـه لأركـان السـلطة الإيطاليـة فـي ذلـك الوقـت، ليصـبح الرمـز، متنـا مـؤثرا فـي أرضـية السـرد عنـد وحيـد الطويلـة.فيقول الـراوي:" حتـى فيلليني هـذا مجـرم أيضًـا، يتخيـل نفسـه زعيمًـا يجـب أن يسـبق اسـمه اسـم رئـيس إيطاليـا فـي صـفحة إيطاليـا مـن موسـوعة جينـيس، وصـوره فـي الصـفحات الأولـى، تسـبق صـورة الـرئيس، بـل واتتـه الجـرأة والحماقـة معًـا، ليؤلـف أفلامًـا مـن رأسـه بـلا ورق مكتـوب، ولا مخطـوط تراجعـه السـلطات، نحـن درسـنا حالتـه؛ لنعـرف حالتـك، يتخيـل نفسـه حاكمًـا بـأمر السـينما يفعـل بالمشـاهدين مـا يشـاء، لـو كـان هـذا الفيلليني عنـدنا لسـحلناه"[3]. يكشـف المقطـع الفائـت ـــ الـذي جـاء علـى لسـان الضـابط صـاحب حفـلات التعـذيب ـــ، عن.بغـض السـلطة السياسـية للإبـداع وأصـحاب الـرأي والفنـانين، لأنهـم أشـواك قويـة تـنغص حيـاة أصـحاب السـلطة، لأنهـم يفجـرون الأفكـار والتعلـيم والحريـة والمنطقيـة الحياتيـة والعـيش الكـريم، بـل يصـنع الطويلـة مفارقـاتٍ دراميـةً متناقضـةً مـا بـين الجـلاد والضـحية، فـالجلاد يشـعر بهزيمتـه الداخليـة أمـام ضـحيته، دون أن يشـير إلـى ذلـك بوضـوح، أو بطريقـة مباشـرة ،

([1]) سعيد يقطين : القراءة والتجربة " حول التجريب في الخطاب الروائي الجديد بالمغرب ، رؤية للنشر والتوزيع ، القاهرة ، ط(1)2014، ص28.

[2] وحيد الطويلة : حذاء فيلليني ، ص 52

[3] السابق ، ص،54.

فالكلمات التي تخرج من فمه، تشي أن العالم أصبح كبيرا على الحكم الواحد الفرد، الذي يريد أن يقتل الكلمة في أفواه الفقراء من المتعلمين والمبدعين. يريد أن يرسخ الطويلة من خلال هذه الرواية أن ينتصر لرسالة الفن بعامة والفن الروائي بخاصة أنه يمتلك قوة لا تدركها إلا من يعي صوت هذا الفن وقدرته على الخلود، وعندما يأتي دور الضحية كي ينتقم من جلاده ، نجد أن الرحمة الفنية هي تشغل بال الضحية، ومن ثم لن تقبل بتبادل الأدوار، كي تنتقم منه كما انتقم منها قبل ذلك.

- **التجريب الزمني:**

ارتكز الكاتب في روايته على التجريب الزمني، من خلال كسر حواجزه المباشرة ، فلم يحدد لنا في روايته الفترة الزمنية التي دارت فيها أحداث الرواية.(حذاء فيلليني)، فقد تشكل من خلال مساحة السرد الزمنية التي يمكن أن نستشفها من خلال المشاهد السردية المتتابعة التي حاول الكاتب أن يطرح من خلال السارد العليم، رصد تفاصيل، ووقائع السجن من خلال شخصية مطاع، فيرتبط الزمن بروح الإنسان؛ لأن"الزمن في الأدب"هو الزمن الإنساني، إنه وعينا للزمن كجزء من الخلفية الغامضة للخبرة، أو كما يدخل الزمن في نسيج الحياة الإنسانية، والبحث عن معناه إذن لا يحصل إلا ضمن نطاق عالم الخبرة هذا أو ضمن نطاق حياة إنسانية تعتبر حصيلة هذه الخبرات، وتعريف الزمن هنا هو خاص، شخصي، ذاتي، أو كما يقال غالبا ــ نفسي، وتعني هذه الألفاظ أننا نفكر بالزمن الذي يدخل في خبرتنا بصورة حضورية مباشرة "[1]. بل يصبح الزمن الإنساني نفسه، هو اللحظة التي يفكر فيها الإنسان في تحديد مصيره مواجها الزمن الخارجي/الحياة أو متحديا لعقباتها وتحولاتها. ومن ثم فالزمن يحمل مفارقات عدة عند جيرار جينيت" تعني هذه المفارقات، دراسة الترتيب الزمني لحكاية ما، ومقارنة نظام ترتيب الأحداث أو المقاطع الزمنية في الخطاب السردي، بنظام تتابع، هذه الأحداث أو المقاطع الزمنية نفسها في القصة"[2]. كما يتأسس الزمن في التجريب الروائي.على اللعب بالأحداث وتداخلاتها الزمنية، حيث تصبح الزمنية، هي اليد الخفية التي تلعب بمصائر الشخوص في الرواية التجريبية، فيقول حميد لحميداني إن الزمن في الرواية التجريبية "يتأسس على ما يسمى بالمفارقات الزمنية كون الزمن يشكل جزءا من اللعبة السردية في الكشف عن مظاهر التجريب في الرواية الجديدة"[3] حيث تبدو مظاهر التجريب في الرواية من خلال فعل التغير الاجتماعي الذي يطرأ على تقلبات الزمن فقد تتغير عادات المجتمع من زمن لآخر، وهنا يمكن أن نقول إن فعل التغير هو الأكثر حضورا في الرواية التجريبية تحديدا، وعليه، يقول ميشال بوتور:" إن الرواية تعبير عن مجتمع يتغير، ولا تلبث أن تصبح تعبيرا عن مجتمع يعي أنه يتغير"[4] ومن ثم يصبح الزمن هو البطل اللامادي في بناء الرواية، أو الشخصية التي تدور فيها الأحداث بل صار الزمن بؤرة مركزية في الرواية، فيقول روب جرييه:" أصبح الزمن منذ أعمال بروست

---

(1) هانز ميرهوف : الزمن في الأدب، ترجمة أسعد رزوق ، مؤسسة سجل العرب ، 1972 . ص10 ـــ .11.

(2) جيرار جينيت : خطاب الحكاية(بحث في المنهج) ترجمة : محمد معتصم وآخرون ، ط3 ، منشورات الاختلاف ، الجزائر 2003 ،ص74.

(3) حميد لحميداني : بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ص 74 .

(4) ميشال بوتور : بحوث في الرواية الجديدة ، ترجمة ، فريد انطونيوس ، منشورات عو يدات ، بيروت ، ط3 ، 1986، ص 85 .

وكافكا هو الشخصية الرئيسية في الرواية المعاصرة بفضل أشكال العودة إلى الماضي وقطع التسلسل الزمني وباقي التقنيات الزمنية التي كانت لها مكانة مرموقة في تكوين السرد وبناء معماره"[1]. فيمثل الزمن الروائي الصورة الخلفية التي تدور فيها الأحداث،.بل هو المعنى الذي يربط الماضي بالحاضر، والمستقبل الذي لا نعرفه ،بل يظل الزمن الروائي ممن أصعب التقنيات التي يحاول النقد أن يقرأها، ولذلك قسم النقاد الزمن إلى مستويات معينة زمن خارجي، يعيش فيه الكاتب، ولا يكتب عنه بطريقة مباشرة وهو الواقع الراهن ،والنوع الثاني: هو الزمن الداخلي، أعني به الزمن داخل النص السردي نفسه، بمعنى أنه يتشكل ممن خلال تطور أحداث السرد داخل الرواية، فنلاحظ أن الكاتب وحيد الطويلة ، لم يكترث كثيرا بالزمن الطبيعي الخارجي، بل حاول تفتيت الزمن الروائي، حيث تتماهى الأحداث والوقائع وتتشابك الرؤى، فهو يطرح الحكاية داخل إطار زمني واسع وممتد من ذكريات الماضي على لسان البطل "مطاع"، في تماس واضح مع ذكريات المرأة زوج الضابط "مأمون" ،هذا من جانب، أما الجانب الآخر، وهو الزمن السردي داخل فعل الكتابة نفسه الذي صنعه الكاتب نفسه، فنكتشف أن الرواية تحمل أزمنة سريعة متوالية.

فيقول الراوي على سبيل المثال "مددت رأسي خارج الشباك ، صور الرئيس وأبنائه تعبئ المكان، تحرسه عن آخره، انسحبتُ إلى الداخل مذعورًا ، لاشك أن عيني الرئيس تريانني، هنالك كاميرات مزروعة داخل التماثيل، داخل كل عين وكل أذن وأنف ، تسجل كل لقطة، كل صوت ونأمة في محيطها، لا يفلت صوت ولا حركة داخل كل عنق وجاكيت في جيب أعلى أو أسفل، داخلي أو خارجي، في جيوب البنطالات ، داخل الجوارب والأحذية ومعقودة حتى بأربطة الأحذية ،أكاد أقع من طولي ،استجمعت ما تبقى مني ، لم أستطع النظر إليها ثانية، ترنحت حتى وصلت إلى الشباك الآخر،كان عمود الإضاءة يلقي ضوءه بصراحة على لافتة عريضة:الإنسان الوطني لا يلقى القمامة في الشارع"[2].

يبدو التجريب الزمني واضحا في المقطع السابق ، حيث استخدم الكاتب مجموعة من الأفعال المتحركة داخل المشهد السردي،.فنلاحظ (مددت ــ تعبئ ـ تحرسه ــ انسحبت ــ تريانني ــ تسجل ــ يفلت ــ استجمعت ـ تبقى ــ لم أستطع ــ ترنحت ــ وصلت ــ يلقي) لجأ الكاتب إلى استخدام هذه الأفعال لبناء مشهد سردي مختزل يصبح الزمن هو البطل الحقيقي وراء بنية النص الروائي عند الطويلة . وفي ظني نلاحظ أن الكاتب استخدم لغة آنية واقعية ، تسجل الأحداث الراهنة في عصرنا الحديث.اتكأ الكاتب في الرواية أيضا على ألاعيب التفتيت الزمني في بعض مشاهد الرواية، وكأن الزمن قد توقف تماما،بل صار غائبا، وذلك أثناء حفلات التعذيب التي وقعت على جسد (مطاع) بطل الرواية، حيث يقوم الكاتب بصياغة مشهد يحمل صورة /علامة على غياب الزمنية في السردية، فيبدو المقطع، وكأنه مفصول عن العالم الآخر، وقد لاحظ الباحث أن فكرة تغييب الزمن وتوقفه ظاهرة فنية، تدخل في التجريب السردي عند الطويلة تحديدا، وكأن الزمن يعيد نفسه، من خلال الأشخاص أنفسهم، والوقائع، والأحداث، فالزمن هو، هو، لم يتغير قيد أنملة، ويتجلى ذلك من خلال المشهد السردي الذي يعتمد على تكثيف اللحظة الزمنية نفسها، فيقول السارد العليم :

---

(1) آلان روب جرييه : نحو رواية جديدة ، ترجمة مصطفى إبراهيم ، دار المعارف ، القاهرة ، (د. ت) ص 134 .

(2) وحيد الطويلة : حذاء فيلليني ، ص 18.

" قل آه .

آه

قل آه

آه

قلها بصوت أعلى .

آه

قلها كأنك تصرخ

آه

اصرخ

آه .

خجلتْ لأنني رأيت علامات التعجب على وجوههم، ماذا حدث؟ هل اقترفت خطأ؟ هل هذا هو السؤال الأساسي، ورسبت به ؟هل تلك علامات المجيدين من المخطئين؟"[1]. يطرح المقطع السردي السابق صور لغياب الزمن، غيابا داخليا، حيث تتوقف عجلات الزمن عن الحركة في لحظة الصراخ والألم، بل تتوقف الحياة كاملة. لن يطل في المشهد سوى الصراخ والخوف وصت المعتقلين، فالزمن داخل النص يدور بين المستقبل والحاضر (اصرخ ، وتصرخ، آه) فنلاحظ أن الزمن قد فقد قيمته، وحياته داخل النفس الإنسانية عندما يشعر الإنسان بالعدمية، فيجد الإنسان نفسه في متاهة لا نهاية لها، يغيب الزمان والمكان عن حياته، ويسيطر اليأس على قلبه وعقله، فالمشهد السابق يصور حالة من حالات التعذيب البدني التي أفقدت الشخصية إحساسها بالوجود الزمني في الخارج والداخل .

- **غياب المكان:**

يكسر الخطاب السردي عند وحيد الطويلة حقيقة المكان، فيبدو المكان غائبا ومتلاشيا، حيث تتداخل الأزمنة والأمكنة في باطن السرد ، ليكشف عن اللامكان تحديدا، وقد صار المكان جسدا غائبا، ضربا من الوهم والفراغ اللامكاني، حيث لا فرق بين مكان وآخر، كل الأمكنة سواء،.ونلاحظ ذلك في قول السارد العليم:" رفع البروفيسور يده وسأل بلباقه : هل هناك أحد غير بولندي ؟

أنا .

من أين ؟؟

من هناك .

[1] وحيد الطويلة : حذاء فيلليني، ص19.

من أي دولة ؟ بوجه باسم .

أنا عربي .

من أي دولة

لا فرق ، كلها سواء !!

قل آه

آه

اصرخ !

بكل ما بك من قوة

آه "[1].

ارتكز الكاتب في المشهد السابق على تقنية الغياب المكاني، قاصدا من وراء ذلك ضياع الهوية وموتها من خلال الاستبداد السياسي الذي سيطر على معظم الدول العربية، وقد ربط الكاتب بين غياب المكان، وتلاشي الهوية العربية وفقدان خصوصيتها،وتشابه صورة الحياة الإنسانية والواقع في معظم البلاد العربية، فيحمل المقطع االسردي السابق صورة الضياع والفقد وعدم الإحساس بالهوية العربية في البلاد الأجنبية ، فقد تشابهت كل الدول العربية، وصارت بلدا واحدا في أنظمتها السياسية المختلفة . عندما يصيح من أي دولة ؟ يرد البطل لا فرق كلها سواء، قل آه ، اصرخ بكل قوة) يجمع المقطع بين التعذيب وغياب المكان وضياع الهوية.لأن اسم الفعل (آه) يمنحنا مركبا دلاليا بين التعذيب المستمر والصراخ المستمر، ذلك الصراخ الذي يأتي بديلا عن المكان ،فهو المكان نفسه المملوء بالوجع والصراخ والحزن والتعذيب.وكأن الواقع الذي لا تشعر فيه الذات بالأمان صار مكانا غائبا ميتا،فقد سقط في لحظات الألم.

الخاتمة/ نتائج البحث :

وفي النهاية جاءت الخاتمة، لترصد ما توصل إليه البحث من نتائج:

1. يمثل التجريب الروائي هدفا فنيا في بناء الرواية الجديدة ، حيث يشتبك الكاتب مع حركة المجتمع ومغامرات الحياة ،محاولا الخروج على تقاليدها الراسخة، من أجل صياغة عالم تجريبي مواز لعالم الواقع الحقيقي.
2. اعتمدت رواية حذاء فيلليني على عتبات تجريبية تحفر في أرضية السرد، من خلال الكشف عن تقنيات جديدة في الكتابة من خلال التجريب والابتكار السردي.
3. تعد رواية حذاء فيلليني من النصوص التي تكشف عن انفتاح النص الروائي على الأنواع الفنية الأخرى،وبخاصة فن السينما، لتصبح رواية سينمائية تتحدث بلغة السينما .

[1] وحيد الطويلة: حذاء فيلليني، ص21.

4. اعتمـدت الروايــة علــى سـردية اللقطــة السـينمائية، فصــارت نــواة رئيســة للبنــاء الكلــي للحـدث الروائي، فتشكل اللقطات مشهدا سرديا محبوكا بعناية.

5. .كشـف البحـث عـن تقنيـات التجريـب فـي روايــة حـذاء فيلليـني مـن خـلال المنولـوج الـداخلي، وشعرية السرد ،والتجريب الرمزي والزمني وغياب المكان.

6. كشـف البحـث عـن طبيعــة الرمـز التجريبـي الـذي عـادة مـايقوم الكاتـب باختراعـه أثنــاء عمليــة السـرد، فأصـبح فيلليـني رمـزا تجريبيـا يرمـز إلـى التمـرد والمغـامرة الفنيـة السـينمائية فـي المجتمـع الأوروبي.

7. كشـف البحـث عـن شـعرية السـرد فـي الروايـة، حيـث احتفـى الكاتـب وراء صـوت الشـاعر فـي مشاهد متعددة داخل الرواية ،مستخدما التركيب المكتنز في بناء الجملة السردية.\

8. توصـل البحـث إلـى أن الروائـي وحيـد الطويلـة، يرتكـز فـي روايتـه علـى لعبـة التجريـب الزمنـي، مـن خـلال كسـر حـواجزه المباشـرة ، فلـم يحـدد لنـا فـي روايتـه الفتـرة الزمنيـة التـي دارت فيهـا أحـداث الروايــة.(حـذاء فيلليـني) فلجـأ إلـى تغييـب الزمنيـة، فيمنحهـا التغييـب مسـاحات واسـعة فـي الدلالــة والمعنــى، فـيمكن أن تكـون الروايــة وحكايتهــا أكثــر تعبيــرا عــن المجتمعــات المقهــورة، أو التــي تمارس القهر ، أو تكون فريسة لممارسة القهر عليها.

- **المصادر والمراجع**
- **أولا المصادر:**
- وحيد الطويلة: حذاء فيلليني، دار المتوسط ، ميلانو، إيطاليا، 2016 .
- **ثانيا المراجـــــع :**
- **المراجع العربية:**

- ابن منظور : لسان العرب، مادة (ح ، ذ ، ا)، الجزء الرابع ،دار صادر، بيروت،1987.
- أحمد سخسوخ : التجريب المسرحي، مهرجان فيينا الدولي للفنون ،مطابع هيئة الآثار المصرية ، القاهرة ،1989.
- أيمن بكر: السرد المكتنز ، كتابات نقدية، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة 2006.
- حسن ناظم : مفاهيم الشعرية "دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم"، المركز الثقافي العربي ، بيروت، ط(1)، 1994.
- حميد لحميداني : بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي،1991.
- سهام ناصر، رشا أبو شنب: مفهوم التجريب في الرواية ، مجلة جامعة تشرين للبحوث والدراسات العلمية ، سلسلة الآداب والعلوم الإنسانية مجلد (36)،العدد (5) اللاذقية ، 2014.

- سعيد يقطين : القراءة والتجربة " حول التجريب في الخطاب الروائي الجديد بالمغرب ، رؤية للنشر والتوزيع ، القاهرة ، ط(1)2014.
- صلاح فضل : لذة التجريب الروائي، دار أطلس للنشر ، القاهرة ، 2002،
- عبدالمجيد الحسيب : الرواية العربية الجديدة وإشكالية اللغة ،عالم الكتب الحديثة ، الأردن 2014 .
- عبدالمنعم تليمة : مقدمة في نظرية الأدب، دار العودة، ط (3)، بيروت، 1993 .
- عبد الحق بلعابد: عتبات (جيرار جينيت من النص إلى المناص) ، الدار العربية للعلوم، ناشرون ، منشورات الاختلاف ، بيروت، 2008.
- عزالدين المدني:الأدب التجريبي، الشركة التونسية للتوزيع، تونس، 1972 .
- لطيف زيتوني :الرواية العربية، البنية وتحولات السرد، مكتبة لبنان، ناشرون ، لبنان، ط1، 2012م.
- محمد برادة: الرواية العربية ورهان التجديد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة،2012م.
- محمد الباردي : إنشائية الخطاب في الروايات العربية الحديثة،منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق ، 2000.
- مجموعة من الكتاب: المصطلح للروائي الفرنسي اميل زولا، ندوة بعنوان (ممكنات السرد) أعمال الندوة الرئيسية لمهرجان القرين الثقافي الحادي عشر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والأدب، الكويت، 2008.
- يوسف نوفل: النص الكلي ، سلسلة كتابات نقدية ، الهيئة العامة لقصور الثقافة ، القاهرة ، 2004.
- المراجع الأجنبية المترجمة:
- آلان روب جرييه : نحو رواية جديدة ، ترجمة مصطفى إبراهيم ، دار المعارف ، القاهرة ، (د. ت) .
- تزفيتان تودروف: الشعرية ، ترجمة: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة ،المركز الثقافي العربي،المغرب،1984.
- جيرار جينيت : خطاب الحكاية(بحث في المنهج) ترجمة : محمد معتصم وآخرون ، ط3 ، منشورات الاختلاف ، الجزائر 2003.
- جورج لوكاتش : نظرية الرواية ، ترجمة الحسين سحبان ، منشورات التل ، الرباط ، المغرب ، ط1، 1988.

- كلود برنارد: مدخل الى نظريات الرواية ، ترجمة: عبد الكريم الشرقاوي، دار توبقال لنشر، المغرب، 2000 .
- ميشال بوتور : بحوث في الرواية الجديدة ، ترجمة ، فريد انطونيوس ، منشورات عويدات، بيروت ، ط3 ، 1986.
- هانز ميرهوف : الزمن في الأدب، ترجمة أسعد رزوق ، مؤسسة سجل العرب ، 1972 .

Forms of Experimentation in The Novel "Felini's Shoes" Waheed Etaweela

Ahmed Mohamed Elsagheer

Faculty of Arts, New Valley University, Egypt.

Abstract

This research presents a critical approach about the forms of experimentation and narration of the novel Waheed Etaweela. Interpretation, by creating different narrative games within the narrative structure, and accordingly, the search for monitoring and designing images of narrative experimentation in this narrative blog, trying to explore its depths, and reveal its artistic aesthetics and areas of artistic explosion. The questions that seek convincing answers, the most important of which are: What is the concept of experimentation? And how to achieve narrative experimentation within the novel? What forms of experimentation in the blog are we going to study? Why did the long writer resort to narrative experimentation? What is the impact of experimentation on the nature of the narrative narrative? Can the experiment be an expression of the intellectual position of the creator? Is there a relationship between experimentation and modernity? In fact of the matter from the fact that the typist in the book with a novel. Reviewing the descriptive-analytical approach, using liquid narratives, the process of critical approach, to the texts of the novel.

Key words: Waheed Al-Tawila, Fellini - experimentation - cinema - narration - the cut.