Baberti Dergisi / Journal of Babarti
Sayı: 17 / 2023 - Haziran

İbrahim Aslan'ın Metinlerindeki Çeşitlilik Üzerinden Açık Anlatım (Serd) ve Paradoksun İcadı

The Open Narration and The Innovation of Astonishment Through Specificity in The Texts of Ibraheem Aslan

Mamdouh Farrag EL-NABY
Dr. Öğr. Üyesi, Recep Tayyip Erdoğan Üniversitesi, İlahiyat Fakültesi, Arap Dili ve Belagati Ana Bilim Dalı
Rize / Türkiye
Assistant Professor, University of Recep Tayyip Erdoğan, Faculty of Theology, Department of Arabic Language and it's Rhetoric
Rize / Turkey
mamdouh.farrag@erdogan.edu.tr

ORCID ID: 0000-0002-7521-0171

Makale Bilgisi / Article Information
Makale Türü / Article Type: Araştırma Makalesi / Research Article
Geliş Tarihi / Date Received: 9 Nisan / 9 April 2023
Kabul Tarihi / Date Accepted: 12 Haziran / 12 June 2023
Yayın Sezonu / Pub Date Season: Haziran / June

Atıf / Citation: Mamdouh Farrag el-Naby, "İbrahim Aslan'ın Metinlerindeki Çeşitlilik Üzerinden Açık Anlatım (Serd) ve Paradoksun İcadı" *Baberti Dergisi*, 17 (Haziran / 2023): 67-81

السّرد المفتوح وابتكار المفارقة عبر النوعية في نصوص إبراهيم أصلان

Öz

Mısırlı yazar İbrahim Aslan (1935-2012) klasik roman kavramlarını kıran altmışların romancı kuşağındandır. Batı dünyasının roman yazarlığındaki başarılarına karşılık veren roman yazarlarından biri olarak kabul edilir. Yazıları ise yaşanılan gerçekle örtüştüğü, kişinin ve mekânın başına gelen değişimleri ve özel hayatının (çeşitli) yönlerini izlediği ölçüde, öncelikle Batılı edebiyat biçiminden yararlanmaya çalışır. Roman metinlerini metne esneklik kazandıran birçok tekniğe tabi tutar ve sınırlarını aşmasına izin verir; bundan dolayı hikaye, roman, kısa hikaye bölümü ve diğermetinler daha geniş bir bağlamda ele alınmış olduğu için dar ve kavramsal çerçevelere hapsolmaz.Metnin yazımındaki bu genişlik sayesinde Aslan;ın eserlerini okuyan kişi belirli bir türün sınırlarında kalmaz. Türler ilginç bir şekilde karışarak daha geniş çağrışımlar ve anlamlar kazanır. Bu çalışma İbrahim Aslan'ın metinlerinde çeşitlerin sınırlarını aşma sürecini keşfetmeyi amaçlamaktadır. Aslan'a göre metin tek bir türden değil de birçok türün birleşiminden oluşur. Bu da onları nitelendirmeyi zor kılmaktadır. Bu nedenle çalışma birçok tür arasındaki uyumluluk durumuna uygun olarak "açık anlatım (serd)" kavramını önermektedir.

Anahtar Kelimeler: Edebi Tür, Sınır İhlali, Açık Anlatım (Serd), Roman, Biyografi.

Abstract

The Egyptian writer Ibrahim Aslan (1935-2012) belongs to the novelist generation of the sixties, who broke the nation of the classic novel. He is considered one of the novel writers who responded to the achievements of the Western world in novel writing. And as for as his writings come into contact with living reality and monitor the variables that befall man and place, as well as matted sides (varied) from his personal life, it is only in the first is seeking to benefit from the Western form of the novel. The Fictional text is subject to many techniques, which grant the text flexibility, allowing him to breach boundaries. Based on this. He has a broad concept of texts, not liming it within its narrow concept from work stories, novels, short story episodes and others. With this spaciousness in writing the text and the multiplicity of reception, the recipient doesn't stop at the limits of type while reading Aslan's. The study tries to find out the process of penetration of frontiers of genres in the texts of Ibrahim Aslan's Works; rather, the species gets into the mix giving it meanings and meanings and then seeks. The text of Aslan can not be pure or genuine, but it is a mixture of different genres, making it difficult to classify . Therefore, the study suggests that the title " The open narration" suits the state of interference between various genres.

Keywords: The Literary Genre, The Penetration of Frontiers, The Open Narration, Novel, Biography.

الملخص باللغة العربية

ينتمي الكاتب المصري إبراهيم أصلان (1935 – 2012) إلى جيل الستينات الروائي، الذي كسر مفاهيم الرواية الكلاسيكية، ويعد واحدًا من كتاب الرواية الذين استجابوا لمنجزات العالم الغربي في الكتابة الروائية. وبقدر ما تتماس كتاباته مع الواقع المعاش، وترصد المتغيرات التي تَحلُّ على الإنسان والمكان، وكذلك ترفش جوانب (متنوِّعة) من حياته الشخصيّة، إلا أنها في المقام الأول تسعى إلى الاستفادة من الشكل الغربي للرواية، وتَخضع النص الروائي للكثير من التقنيات، التي تمنح النص مرونة، تسمح له بخرق الحدود؛ وبناء على هذا تأخذ النصوص عنده مفهومًا أوسع، لا يحصرها في إطارها المفاهيمي الضيق؛ قصة، رواية، حلقة قصة قصيرة، وغيرها. هذه الرحابة في كتابة النص، وازاها تعدُّد في الاستقبال، فالمتلقي لا يقف عند حدود نوع معين، وهو يقرأ أعمال أصلان، وإنما تتدخل الأنواع في مزيج عجيب يعطي لها دلالات ومعانٍ أرحب، ومن ثم تسعى هذه الدراسة إلى اكتشاف عملية اختراق حدود الأنواع في نصوص إبراهيم أصلان، فالنص عند أصلان لا يأتي صافيًا، وإنما هي مزيج من أنواع عديدة، وهو ما جعل توصيفها من الصعوبة بمكان، عبر تحليل مجموعتيه السردية حلوة الغلبان وغرفتان وصالة، للوصول إلى بنيتها، ومن ثم تقترح الدراسة بعد التحليل اسم "السرد المفتوح" ليكون ملائمًا لحالة الانتفاح بين أنواع عديدة.

كلمات مفتاحية: النوع الأدبي، اختراق الحدود، السّرد المفتوح، الرواية، السيرة ، المقالة السيريّة.

1. عوالم أصلان الإبداعيّة

يَقفُ إبراهيم أصلان (1935–2012) بنتاجه الإبداعي في منطقة تتّسمُ بالتفرُّد والتميّز بين مجايليه من أبناء الستينات، ولا يَعْدُو التميُّز والفَرَادة في إنتاج شَكْلٍ مُغَايرٍ، يَتواءمُ مع بنية الواقع المُـنْتَج فيها النَّص بكلِّ إشكالياته، أو حتى التموقع خلف بنية تلوذ بالتراث في محاولة منها لمجابهة فداحة الواقع،[1] وابتذاله في بعض الأحيان وفقط، وإنما تمثَّلت الفَرَادَةُ في وَضْعِ إنجازات الرواية الغربية في سياق غير سياقها الذي نشأت فيه كما ذكر الدكتور محمد بدوي،[2] وكذا التمرُّد على القوالب والأنماط الشَّكْلية المألوفة، واستحداث أَنْماطٍ ربما غريبة وغير مألوفة على قوالب التصنيف التي تتولَّد عن النظرية الأدبية، أي نصوص تنحو نحو الحساسية الجديدة أو كتابة عبر النوعية[3] تخترق حدود الأنواع الأدبيّة. ومع كل هذه الخروقات لنظرية النوع الأدبي،[4] وعدم الامتثال للحدود النوعية الكلاسيكية، فإنها جميعًا بخروقاتها تنتصر للمعيشي واليومي، ومولعة بالهامش والمهمَّش، وكذلك تعتني بالعابر وفي ذات الوقت البسيط والمُهْمَلِ. وكل هذا يصبُّ من أَجْلِ هَدَفٍ وَحِيدٍ هو جعل الهامش مَرْكَزًا والعَابِرِ متنًا. وفي سبيل هذا تمَّ تسخير الاستراتيجيات الفنية لتأسيس نصٍّ ينتصر للإنسان من مَغبة ما يلحقه من مَسْغَبَةٍ وامْتِهانٍ.

هذا الاختراق لحدود الأنواع وصعوبة التنصيف هما ما أكسبا الأنواع على مدار تاريخ النظرية تعدُّدًا وقدرة على خلق أنواع جديدة تتلاءم مع طبيعة كلّ مرحلة وعصر، وفي ذات الوقت تُعبِّر عن أيديولوجيا أصحابها وبذلك صارت مع غيرها من الفنون المجاورة (وغير المجاورة) تستعير منها تقنيات، وموضوعات جديدة. واستحداث أَنْماط ربما غريبة وغير مألوفة على قوالب التصنيف التي تتولَّد عن النظرية الأدبية وقد كان لكثرة الأنواع الأدبيّة، وتفاعلها مع بعضها البعض في مزيج واحد، دورٌ في أن تُجمع في إطار تصنيفي واحد، وهذا ما سعى إليه النُّقَّاد من خلال التصنيفات المتعدّدة التي وضعوها للنوع الأدبي،[5] ومع هذا إلا أن الأدب نفسه

---

[1] من ضمن التيارات التي ذكرها إدوار الخراط للحساسية الجديدة "تيار استحياء التراث العربي التقليدي، التاريخي، أو الشعبي: حيث يضفر الكاتب عمله بشرايين الفولكلور، أو يبتعث الحكاية الشعبية ويمتح – على الحالين – من رصيد غنيّ في الذاكرة الجماعية للناس. وقد كان يحيى الطاهر عبد الله أبرز المجددين، وأقدرهم، في هذا التيار،(....) أما جمال الغيطاني فقد استعار أكثر من لغة تراثية في هذا النيار، لكي يُلبسها المشهد المعاصر"، راجع في هذا: إدوار الخراط، *الحساسية الجديدة، مقالات في الظاهرة القصصية* (بيروت: دار الآداب، 1993)، 18.

[2] محمد بدوي، *الرواية الحديثة في مصر دراسة في التشكيل والأيديولوجيا* (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1996)، 126.

[3] يعبر مفهوم "الكتابة عبر النوعية Interdisciplinary Writing" عن فكرة تداخل الأجناس والأشكال الأدبية، أو دمج أكثر من شكل/ نوع كتابي داخل النص الواحد، بما يعني تضفير الكتابة من خلال توظيف أجناس أدبية عديدة، بأن نجد النص – مثلا – حاويا للقصة والقصيدة، أو القصة والمسرح أو المسرح والشعر، أو الشعر والدراما .. إلخ. وهو أمر يشير في جوهره إلى حاجة الأديب إلى تخطي جنس أدبي ما، بتقاليده المعروفة والمستقرة، في سبيل الكتابة من خلال أجناس أدبية أخرى، بدمجها معا، والاستفادة من المعطيات الجمالية والشكلية والرؤيوية التي تتوافر في الأشكال الأدبية الأخرى، وكذلك في الفنون المرئية والمسموعة. إبراهيم فتحي، *معجم المصطلحات* (تونس: المؤسسة العربية للناشرين المتحدين، 1986)، 124–125 تجدر الإشارة إلى أن إدوار الخراط استخدم المصطلح في كتابه «الكتابة عبر النوعية :مقالات في ظاهرة "القصة–القصيدة» ونصوص مختارة. القاهرة: دار شرقيات، 1994، مواضيع مختلفة من الكتاب.

[4] بشأن تداخل الأنواع، وتشكلها، انظر: تزفيتان تودوروف (وأخرون)، *القصة – الرواية – المؤلف، دراسات في نظرية الأنواع الأدبية المعاصرة*، ترجمة خيري دومة (القاهرة: شرقيات، 1997) صفحات متعددة.

[5] رشيد يحياوي، *مقدمات في نظرية الأنواع* (الدار البيضاء: أفريقيا الشرق، 1991)، 67–85.

سعى إلى خرق هذه الأنظمة، فسمح لبعض الأنواع المتجاورة، أن تتداخل فيما بينها، دون أن يَحْدُثَ أي تأثير في النوع المتدّاخل معه، بل احتفظ – لنفسه – بخصوصيته واستقلاله اللذيْن كانا عليهما قبل عملية المزج أو التداخل، وقد استرعت هذه الظاهرة انتباه النقاد، فأقرّ معظمهم بهذا التداخل، ابتداءً من أرسطو الذي كان على حد تعبير الدكتور خيري دومة "على وعى كامل بتداخل الأنواع بسبب تداخل المقولات أو الجوانب التي يتألف منها مفهوم النوع".[6]

يتصدّر الإنسان إبداع أصلان قاطبة، بكل تلك الإحباطات[7] التي مُنى بها في جدلية يريد أن يظهر بها أثر تلك التحولات الخارجيّة التي تصطخب بها الحياة الاجتماعيّة والسياسيّة على هذا الإنسان الفقير/ المهّمش. العجيب في عالم أصلان أن إنسانه مُلْتَصقٌ بالمكان إلى أبعد حدٍّ، ولا يتخيَّل أن يغادره، إلا بمفارقة الرَوْح للجسد، وهو الأمر الذي ينعكس على فضائه الروائي المنحصر في حيز جغرافي معين لايغادره الفضاء النصي، هو مدينة إمبابة، أوما يوازيها من حي الكيت كات أو شارع قطر الندى أو فضل الله عثمان، العجيب أنّ هذا الفضاء آخذ عنده في الانحسار رويداً رويداً في مفارقة تبعث للتأمل، ويضيق ليصل إلى شارع «فضل الله عثمان» كما في المجموعة الموسومة بنفس الاسم مسبوقة بحكايات، أو يصل إلى حيز بالغ الضيق لا يتجاوز «حجرتان وصالة» كما في مجموعته الأخيرة الموسومة بنفس العنوان، ليضيق عالم شخوصه إلى مساحة لا تتجاوز صالة ضيقة في غُرْفة أو ربما مجرد كنبة أو مطبخ أو سرير.

وإذا كان الفضاء يضيق بأصحابه فإن أحلام الأشخاص في الجانب الآخر تكاد تتزوي بعدما مُنِيَتْ بمجموعة من الإحباطات والفشل في حياتها، وقد تصل إلى مجرد أحلام عابثة ـــــــ من وجهة نظرنا ـــــــ كأن يستأجر الزوج للزوجة لمبة يضعها في قبرها عند الممات لخشيتها من الظلام في الواقع [كما هي أحلام نرجس في *عصافير النيل*]، أو التفكير في مكان آمن تتحقق فيه نزواتها – كما في حالتي يوسف وفاطمة في «*مالك الحزين*» – أو الأمل في أن تمتد فترة العمل بعد تجاوز السِّن القانوني (كما في حالة البهى)، أو حتى مجرد اصطياد سمكة (كما في حالة عبد الرحيم في *عصافير النيل*]، وربما يكون الحُلْمُ نَبيلاً في زمن وغد [كما في حالة يوسف النّجار في *مالك الحزين*] حيث رغبته التائقة لكتابة رواية لكنه يفشل، بل الأدهى أنه يفشل في مشاركة أصدقائه المظاهرات، إلى أن تتضاءل الأُمْنِيَةُ، لتكون توسُّلاً للأبناء للنوم في البيت بعد زواجهما كما هي أمنية إحسان في «حجرتان وصالة».

مع أصلان نحن إزاء عَالَم مُقَطَّر بالدلالة اللغوية التي تستخدمها المعاجم لهذه الكلمة، حيث المفردات في مجملها مليئة بالتكثيف الشديد والاكتناز الدلالي، عارية من أي زخرف بلاغي، وكأنها على حدٍّ تعبير جابر عصفور «مغسولة من التشبيهات والاستعارات والكنايات»،[8] كما أن الحوار رغم قصر عباراته، وإيجازه الشديد، لحد الافتقار اللغوي الشديد، يُنْبِئ عن استلهام لطرائق الحوار في مثل هذه البيئات بيئة المدينة التي أُنْتِجَ فيها الحوار. وقد تلجأ الشخصيات في كثير من الأحيان لحوار النفس مع النفس في إشارة بالغة لمدى ما تُعَانِيه هذه الشخصيات من تمزُّقٍ وشُرُوخٍ وتَشَوُّهٍ على مستوى الداخل.

2. كسر النوعية

تنهض نصوص أصلان منذ أعماله الأولى على بنية التمرد على القوالب الشكلّية السائدة، وتلوذ ببنية التجريب؛ ما بين التجريب في الشكل والتجريب في الموضوع، وهي الصفة التي أعطت معظم نصوصه صعوبة في التجنيس، ومرجع هذه الصعوبة يعود أولاً لسبب مُتعلّقٌ بالنوع نفسه الذي يشتغل عليه أصلان (وقد دخله بالصدفة كما يقول في أحد حواراته) الذي ينتمي إلى الأنواع السردية النثرية في أحد تعريفاته الواسعة، بما يمتلكه النثر من تنوّعٍ واتساعٍ أو رحابة لم تعرفهما مع الأنواع الأدبية التي سادت لدى القدماء، ففي الرواية «تعثر على أجزاء تاريخية وبلاغية، وأخرى حوارية، ولكن هذه الأساليب تتداخل وتتشابك على نحو اصطناعي ماهر، لتجعل من الرواية أحدث الأنواع الأدبية وأكثرها راهنية، رُكِّبت عضويًا لتلائم الأشكال الجديدة الصامتة، لتقبل العمل الأدبي (أي القراءة) واستحقت بذلك أن تكون النوع الوحيد الذي لا يزال في صيرورة».[9]

---

[6] خيري دومة، *تداخل الأنواع في القصة القصيرة 1960–1990* (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998)، 36.

[7] يشير إدوار الخراط إلى الاخفاقات التي أصابت جيل السبينات قائلاً: "أما حقبة الستينات فقد شهدت آلامًا عظيمة وإخفاقات فاجعة، إنجازات وإحباطات وطنية، أمجادًا وآلامًا وتغيرات عميقة المدى في العلاقات الاجتماعية لعلها غير مسبوقة في التاريخ الحديث للمنطقة العربية"، راجع لمزيد من التفاصيل: الخراط، *الحساسية الجديدة*، 10.

[8] جابر عصفور، "مالك الحزين لإبراهيم أصلان"، *جريدة الأهرام* (16 يناير، 2012)، قسم مقالات الرأي.

[9] تزفيتان تودوروف، *باختين المبدأ الحواري*، ترجمة فخري صالح (الهيئة العامة لقصور الثقافة، 1996)، 143.

فالرواية منذ أن أقرّ باختين بصعوبة تصنيفها ورأى "أنها نوعٌ غير منته"،[10] فتماهت حدودها، وهو ما جعل أدوين موير يقرُّ في حَسمٍ بـــ"أنّ الرّواية لا شكل لها، لأن الحياةَ التي تصوّرها لا شكل لها"[11] ومنذ هذا الحين حظيت الرّواية بتجربة مطلقة، فهي كمادة يتميّز شكلها بالإنسيابيّة والمرونة، ومن ثمّ يغدو قادرًا علي استلهام أدوات فنيّة من الفنون الأخرى كالشعر والدراما والسينما والتراث الأدبي الشفاهي، وهو بمزجه بين الأساليب المتنوّعة وصهرها في بوتقة السّرد، الذي يتميّز عن سائر الأنواع الأدبيّة بقدرته الفائقة على التمرّد على الحدود والقواعد، وعلى ذاته أيضاً"[12] ويؤكّد الناقد الفرنسي "جان إيف تاديه على "أنّ فن الرواية الذي كان يبدو في القرن التاسع عشر أقل أهمية من الشعر والمسرح، لا يجلس هذا الفن الآن في الصف الأمامي فحسب، بل إنّ الرواية امتصت كل الأجناس الأدبية الأخرى"[13] كما إنها على حدّ قوله "تفكّر وتقدّم جماليتها الخاصة".[14] ومع أن التداخل بين الأنواع أقرّ به الكثير من النُّقاد، على تنوّع أسبابه كفقدان الأنواع أهميتها وظهور أخرى بديلة كما ذهب (الشكلانيون الروس)،[15] أو إلى "التطوّر العلمي والاجتماعي في العصر الحديث"[16] كما ذهب الدكتور عبد المنعم تليمة، إلا أن هناك مَن يرجع التداخل إلى الاعتماد على تيار الوعي كما يرى الدكتور مجدي توفيق فاستخدام تيار الوعي على حدّ قوله "سمح بألوان من تداخل الأنواع وتماسّها، كالتراوح بين السرد السيري والسرد الروائي التخيلي، وكالقفز خارج السرد الروائي إلي شكل مقالي، أو إلي تأملات نظرية عامة قد تكون لها طابع فلسفي".[17]

هذه الخروقات التي حدثت لمصطلح "النوعية" ظهرت بصورة جلية مع الرواية – على وجه الخصوص – خاصةً في الفترة الأخيرة، فالخطاب الروائي في ظلّ المتغيرات الحداثية وما بعدها بدأ يتخلّى عن مفهومه الصارم التقليدي، ليسمح بنقطة "التقاء" مع مجموعة النصوص التي تقع على دائرته أو تتماس معه مثل: السيرة الذاتيّة، المذكّرات، اليوميات ... وغيرها. ومن الظلم لأصلان نسب هذه الخروقات لنوع الرواية التي يكتب تحت إطارها، أو حتى سعيه للتمرد على القوالب الشكلية السائدة، دون الإشارة إلى الدافع الأساسي الذي ساعد على عدم الانسياق في قوالب كلاسيكيّة، وهو العنصر الأهم في تكوين أصلان نفسه ابن الطبقة المتوسطة، فأصلان الذي عمل في مهنة صغيرة كموظف في هيئة البريد، يحمل في تكوينه ثقافة عريضة أسهمت لحد بعيد في هذا التكوين فهو رغم ولعه بالأدب إلا أنه في عموم شخصيته يؤمن بتجاور الفنون والأنواع الأدبية، فكما يقول عنه صديقه سيد محمود «تندهش وأنتَ في حضرة أصلان من حديثه عن السينما واتجاهات مخرجيها كأنه ناقد سينمائي محترف أو من ذائقته الرفيعة في الفن التشكيلي، كان مهووسًا باكتشاف الأعمال الأدبية والفنية التي تمكّن أصحابها من ابتكار حلول لمشكلات التعبير الفني»،[18] وهذه الثقافة العريضة حدّدت مفهومه بشكلٍ أساسيٍّ في كيفية بناء نصوصه، ويعدُّ هذا الوعي بمفهوم البناء بهذه الطريقة مفتاحًا مُهمًّا في قراءة نصوصه على تعدّد أنواعها وانتمائتها التجنيسيّة فهو يقول عن البناء: «يعني مراكمة الأشياء بعضها فوق بعض سواء كنا نبني بيتًا أو نبني رواية في كثير من الأحيان أو نبني مستوصفًا».[19]

من مجمل نصوص أصلان سأتوقف عند نصي "*حجرتان وصالة*"، و"*حلوة الغلبان*"، باعتبارهما يخرقان مفهوم الرواية، ويقتربان من الأنواع المفتوحة، وهو ما خلق إشكالية عند قراءة النص الأول، وهو ما أدركه أصلان مُبكّرًا، فقام بإضافة عبارة "**متتالية عائلية**" إلى عنوان الكتاب الأول، كمحاولة مبتكَرة لتصنيفه، وتسهيل مهمة القراءة.

3. حجرتان وصالة والسرد المفتوح

---

[10] ميخائيل باختين، *الخطاب الروائي*، ترجمة محمد برادة (بيروت: المركز الثقافي العربي، 1994)، 73.

[11] أدوين موير، *بناء الرواية*، تحقيق عبد القادر القط، ترجمة إبراهيم الصيرفي (القاهرة: الدار المصرية للتأليف والترجمة، د.ت)، 43.

[12] شكري عزيز الماضي، *أنماط الرواية العربية الجديدة* (الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآدب، 2008)، 37.

[13] جان إيف تاديه، *الرواية في القرن العشرين*، ترجمة محمد خير البقاعي (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2006)، 159.

[14] إيف تاديه، *الرواية في القرن العشرين*، 159.

[15] مجموعة من الكتاب، *موسوعة نظرية الأدب*، ترجمة جميل نصيف التكريتي (بغداد: دار الرشيد، د.ت)، الأول/10.

[16] عبد المنعم تليمة، *مقدمة في نظرية الأدب* (القاهرة: الهيئة العامة لقصور الثقافة، 1997)، 201.

[17] جابر عصفور (تحقيق) (القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، 2008)، 420.

[18] سيد محمود، "حلوة الغلبان"، *جريدة الأهرام* (د.ت) (تاريخ الوصول 19 نوفمبر، 2015)

[19] إبراهيم أصلان، "إبراهيم أصلان، الكتابة فضاحة وقيمتها تنبع من الطاقة الروحية التي كتبت بها" (مقابلة مع: عبد النبي فرج، جريدة الشرق الأوسط، مقابلة 2003).

جاء كتاب "*حجرتان وصالة*" (2007) بعد صدور "*شيء من هذا القبيل*" بفترة ليست طويلة، ومنذ عنوانه الخارجي، والمؤلف حريص كل الحرص على توجيه أفق القارئ لنوعية النّص، وهو غير المنشغل بهذا من قبل، كما أسهمت كلمة دار النشر في نهاية الكتاب في توجيه القارئ حيث يقول الناشر / دار الشروق:«الـــ «متتالية» أو الرواية أو الثماني وعشرون قصة التي بين أيدينا تتحدّث عن رجل مسنٍّ اسمه خليل يعيش مع زوجته إحسان. قصص عادية عن حياة عادية، تبدو أشبه ببورتريهات من زاوية نظر تشيخوفية (من تشيخوف) للرجل المتقاعد الذي يزداد وحدة مع التّقدم في العمر، وتضطرب علاقاته مع العالم والأشياء يومًا وراء يوم. البؤرة في نص صاحب *حكايات من فضل الله عثمان* هي وفاة الزوجة واستمرار الزوج في مواجهة أيامه العادية». في الحقيقة أن كلمة الناشر زادت من إشكالية التصنيف، حيث وضعت النص تحت ثلاثة أنواع هي: المتتالية، والرواية والقصة القصيرة، وهو الأمر الذي يضع القارئ في حيرة من أمره، بعكس الناقد المنهجي المشتغل بالنظرية الأدبية، الذي يجتهد لتحديد هوية النص، وفق ما تفرضه نظرية النوع من تداخلات بين الأنواع.

يتكوّن نص «*حجرتان وصالة*» من ثمانية وعشرين مقطعًا، يحمل كلٌّ مقطعٍ منها عنوانًا مستقلاً، وفي كثير منها تتطرق لموضوعات مستقلة غير مرتبطة بالوحدة السابقة لها، ولا الوحدة اللاحقة عليها، إضافة إلى ما تملكه من خصائص القصة بدءًا من وجود عنوان مستقل، ووحدة موضوعية رابطة للنص، والأهم هو العقدة المتحقّقة في داخل النص، مما يُعطي إمكانية اعتبار هذه النصوص المتفرقة قابلية الإدراج تحت نوع القصة القصيرة. فعناصر القصة القصيرة متواجدة ابتداءً بالحدث والصراع والشخصيات التي تنحصر في شخصية الأستاذ خليل المسن الذي على المعاش وزوجته إحسان، وما يدور بينهما من حياة يغلب عليها حالة من الملل بعد التقاعد، ثم الافتقاد بعد رحيل الأبناء (المجازي) بالانتقال بعد الزواج، إلى الافتقاد برحيل الزوجة بالمعنى الحقيقي والوجودي

غياب الحدث المركزي وعدم تنامي المقاطع أو المشاهد السردية المتعاقبة إلى الأمام، وكسر الحبكة في مقابل حضور ملفت لسرديات الواقع وحكايات من الذاكرة، جمعيها عناصر مهيمنة داخل المقاطع، وفي مقابل غياب مركزية الحدث، يتشكّل النص من حضور مركزية الشخصيات والمكان، وهو ما يفتح أفقًا جديدًا لقراءة النص على أنه رواية، لكن ليس الرواية القائمة على الشكل الكلاسيكي، حيث أحداثها قائمة على التتابع الزمني، أو حتى تصاعد الأحداث وتناميها.

فهذه السّمات غير متحقّقة بشكل أو بآخر داخل النص، وإنما هنا يتشكل النص عبر تجمُّع الحدث وإعادة ترتيب نثاره الزمني، وخلق حكاية من مُجمل الوحدات الثمانية والعشرين، أو ما يمكن أن يُسمى بالسَّرد المفتوح، وفي ضوء هذا ينداح النثار الظاهري للقطات الحياتية وتكتسب وحدةً من نوعٍ متميّز، متمثلةً في جوهر حكاية المـــُسِّن الأستاذ خليل الذي كان يعيش مع زوجته "إحسان" بما يحمله حضور الشخصيتين من نقيضٍ يخلق صراعًا خفيًّا في ظلّ تواجدهما في شقة محدودة الحيز، تتكوّن من حجرتين وصالة، بعدما مرّ عليهما عمرٌ طويل أنجبا فيه ولدَين وأشرفا على تربيتهما وتعليمهما، قبل أن يرحل الولدان إثر زواجهما فيفرغ بيت خليل وإحسان من الحياة. وتصبح حينئذ التفاصيل الصغيرة للغاية شغلهما الشاغل، وتنحصر حواراتهما القليلة والقصيرة في استعادة فقد الأبناء تارة، وتارة أخرى في أمور المنزل اليومية، وقد يراها البعض تافهة، لكن يضعها السارد في سياق حياتي مهم، يكشف لنا ما هو مُقبل عليه الزوج بعد رحيل زوجته "إحسان"، وهو ما يدخله في دائرة ممتدة بما كان من قبل مصدر صراع وبمعنى أدق دليلاً على وجودهما، فيبدأ الراوي يقدّم لنا شخصية الأستاذ خليل في إطار جديد، بعد أن أصابتها الوحدة والرعب وما انتابها من تغيرات بعد رحيل أليفته التي كانت على مدار حضورها كنقيض له، فسيطر عليه النسيان لدرجة أن البيت كله يمتلئ بالدخان، وهو ما جعل الجيران يشتكونه مرة تلو الأخرى لأبنائه، خوفًا عليه لا ضجرًا منه، إلى شعوره بفقدان التوازن أثناء سيره في الشارع، فلا يدري في أي جهة كان يمشي، وقد ظهرت هذه الحالة في أبشع صورها عند ضياع الخمسين جنيهًا التي اقترضها من صديقه توفيق عثمان، مرورًا بالهلاوس التي انتابته كشعوره بأن لديه رجلًا أطول من الأخرى وغيرها من التغيرات التي دلّت على فقدانه عالمه القديم. لكن يتخلّل هذه الحكاية التي هي مجموع لقطات مُتفرِّقة، تفريعات أخرى تكشف حالة الوحدة، وهو ما عكسه على جاره عبد العال الذي منذ أن ماتت زوجته وهو يُعاني مثلما يعاني هو، بل أسوأ حيث لا يحلو لها تغيير ملابسه الداخلية إلا أمام الجيران، وشكواه الدائمة من عدم زيارة أبنائه له.

رغم حالة النثار التي تبدو عليها المقاطع إلا أن الراوي يجعل لها حبكة تكون هي الأخرى عاملاً مساعداً في إكساب هذه الوحدات أو اللقطات وحدة ما، من خلال درامية الأحداث والتي تبدأ في التصاعد بالوحدة الثامنة المعنوَّنة، بـــ «الحجرة الأخرى» والراوي يرصد من منظور الزوج حالة الزوجة بعد الافتقاد المعنوي لابنيْها برحيلهما بالزواج، وهو ما لم تقبله داخليًّا فما إن يحن الليل حتى تذهب وترتب سرير كل واحد وأيضًا دولابه، ثم تنام في سريرهما بالتناوب، فإذا نامت في سرير الأصغر يوم السبت تنام

يوم الأحد في سرير الأكبر، حالة الافتقاد كانت دليلاً على ما ستؤل إليه، وهو ما تخيّله عندما شعر بعدم خروج أنفاسها من تحت الغطاء. هذا الخاطر الذي مرّ به كشف عن أزمة حقيقية ستواجهه إذا تركته ورحلتْ، فهو أعلن عجزه عن فعل أي شيء، حتى كيفية إخبار أبنائه بالخبر، فشل في تخيّله، ونفس الشيء مع جثتها، ولذا استعاض عبر الخيال بأخيها ليتولّى الأمر، المشهد لم يكن حقيقيًّا، بل كان في إطار التخيّل، إلا أنّه مهّد إلى حقيقة هذه الشخصية وما ستكونه، وهو ما يتحقّق في الوحدة الثانية عشرة حيث تحدث الوفاة، لكن قبل حدوث الوفاة، بدأ الزوج الذي يروي عنه راوٍ غائب قريب منه، وملاصق له يرصد تلك الحالات التي كان بداية الموت الفعلي، كما يروي في المشهد التاسع، الذي عنونه بـــ "حالة" التهيؤات التي بدأت تشغل عقلها وتسيطر عليها إذا رأت ظلّ زوجها في أي من الأماكن التي يجلس فيها في البيت، ومن فرط حالة الفزع التي سيطرت عليها أنذرته: "أنا حتيجلي سكتة قلبية"[20] حتى يفطن إلى الطرق بالملعقة على كوب الشاي الفارغ ليلفت انتباهها.

4. العناصر الروائية

وبما أن بيئة المدينة تتميّزُ والمكان والزمان والسرد. وإن كان حضور الشخصيات يأتي على نقيض المكان تمامًا، فإذا كان المكان حاضرًا بأشيائه العينية الملموسة فالأشخاص على المقابل راحلون، فالأم إحسان عندما يرحل الأبناء بعد زواجهم، تدخل إلى غرفهم وتستعيد غيابهم أو افتقادها لهم بحضور أشيائهم كالسرير والملابس. وعندما تموت الزوجة إحسان، يستعيد الزوج غيابها باستعادة مشهد وفاتها، بذات الحضور التلقائي كما حدث في أول مرة، بعكسه على الفيلم ليكون خالدًا، رغم أنه عندما كرّره لم يلتفت إليه الأبناء. كما أن موت الزوجة كان بداية تواصل الداخل / الشقة، بالخارج، فيذهب خليل إلى فرح مع صديقه في سيارة مصطفى وزوجته العائدَيْن من الخليج، والأهم أن الخارج نفسه ينتقل إلى الداخل، وهو ما تبلوّر في مشهد ليلة الأربعين حيث جميع الأصدقاء توافدوا على الشقة، وهو ما يعني أن موت إحسان كان بمثابة حياة لخليل، رغم حالة الافتقاد التي عانى منها في غيابها.

الغريب أن طبيعة الشخصيات على ما بينها وبين المكان من تلازم وترابط، فإن الشخصيات في علاقتها مع بعضها البعض تأتي على النقيض؛ فالزوجان رغم أنهما في مرحلة عمرية مُتقدِّمة إلا أنهما على صراع دائم. كما أن حضورهما في حيز مكاني محدود جعل حدة الطبع هي الغالبة على حوارتهما وأحاديثهما، فالزوج دائمًا لديه اعتراض على ما تفعله من طعام. والزوجة لديها تحفظات على أفعاله وأيضًا على أقواله، حتى علاقتهما بالأشياء تأتي على النقيض تمامًا فهو علاقته «تؤكد دنيويته: فهو مهتم بالتليفزيون، دال الاطلاع على الدنيا، وبالأطباق والأواني المتعلقة بالطعام والشراب، وبتفاصيل الطعام ومذاقاته، أما إحسان فغائبة في تفاصيل تؤكّد على الغياب، مثل ملابس ولديها القديمة بعد أن غادرا البيت، ونومها على سريريهما بالتبادل، كأنها ترثي موتهما الرمزي ورحيلهما عن عالمها الأمومي».[21]

تنتهي العلاقة المتوترة بين الطرفين إلى غياب التواصل بينهما، لدرجة أن وجوده مثّل لها نوعًا من الرعب، وأضحى «كأنّه رجلٌ غريبٌ في الشّقة»، وإزاء هذه الحالة لم يعد التواصل بينهما ممكنًا إلا بالطرق على كوب الشاي بالملعقة. يعمد السرد على التركيز على التفاصيل الدقيقة، فيتابع السارد مثلاً محاولة الأستاذ خليل لضم الإبرة لكي يخيط البنطلون الذي اكتشف أن فيه قطع مسافة ثلاثة أصابع، هكذا: «خرج إلى الصالة وجلس على المقعد الكبير وقلب رجل البنطلون وبحث حتى وجد المكان المفتوق وهيأه على ركبته، وفتح درج المنضدة البنية *المنخفضة أمامه*، وأخرج علبة الشيكولاتة الصفيح برسوماتها *الباهتة*، ورفع الغطاء وأخذ بكرة الخيط الأسود والإبرة ولبس نظارة القراءة وراح يحاول أن يلضم الخيط في الإبرة من قبل صلاة الظهر *بفترة كافية* إلى ما بعد صلاة العصر *من دون فائدة*، وفي الأثناء كان قد قام وتمشى لغاية المطبخ وعاد ظهره آله وكان رفع ذراعيه ومال بكتفيه إلى الوراء، وكان انحنى بوسطه إلى الأمام ووضع جبهته على علبة الشيكولاتة وكان طرف الخيط دخل مرة في ثقب الإبرة وعندما تركه ومد إصبعيه كي يسحبه من الناحية الأخرى تحركت البكرة *قليلاً* في حجره وجذبت الخيط من الثقب و لم يتكرّر *ذلك أبدًا*".[22]

يكشف المقطع السابق إلى جانب السّرد المتوالي في سلاسة، والذي يعكس اهتمامًا بالتفاصيل الدقيقة عن سمة من سمات الراوي الغائب، تتمثّل في تَمَوضَعِه أو تَمْوقَعِه في منطقة قريبة من المسرود عنه هكذا «وبعدما جلس قليلاً، البخار المتصاعد كان

[20] إبراهيم أصلان، *حجرتان وصالة، متتالية قصصية* (القاهرة: دار الشروق، 2009)، 41.
[21] أصلان، *حجرتان وصالة*، 41.
[22] أصلان، *حجرتان وصالة*، 21.

ساخنًا جدًا»[23]، بل نجد تماهيًا بينهما في كثير من المقاطع، كما إن السرد في معظمه يأتي فيه انحياز لطرف المسرود عنه الزوج دون الزوجة. كما يميل السرد إلى تفريعات جانبية إلا أنها تصب في قالب حكاية الأستاذ خليل وزوجته، فبعد وفاة زوجته، يمثّل له حضور بعض الشخصيات من الأصدقاء مثل توفيق عثمان صديق عمره والأستاذ مصطفى أهمية في كسر الوحدة التي عاشها بعد وفاة زوجته، فتبدأ حكايات فرعية تنسجم مع دخول هذه الشخصيات، بعضها لا علاقة لها بالنص، إلا أن الأهمية الحقيقية لها كامنة في مساندة هؤلاء الأصدقاء لصديقهم.

يقوم الراوي الغائب بدور آخر حيث يعرض الحدث في بعض الأحيان من وجهتي نظر مختلفتيْن، كما في الوحدة 12 المعنونة بـــ «أبيض وأسود» يسرد الراوي مشهد موت إحسان من مشهدين؛ الأول يظهر به حالة الزوجة التي «كانت تجلس على الفراش الكبير مائلة في الحجرة شبه المعتمة بجسدها المنهمك وشعرها الأبيض المربوط، عندما ارتفع صوت جرس التليفون في الفيلم المعروض بالتليفزيون في الصّالة، وهي سمعت هذا الجرس وقالت:

– "ردوا على التليفون يا ولاد"

ومالت على جانبها الأيمن، ولم تقم بعد ذلك أبدًا؟

والثاني يظهر به حالة الزوج وهو «في الصالة، كان يجلس بجسده النحيل في جلبابه النظيف، يتفرج على الفيلم الأبيض والأسود المعروض في التليفزيون، وعندما ضرب جرس التليفون وسمعها تقول:

– "ردوا على التليفون يا ولاد"».[24]

1.3. بين القصة والرواية

يميل أصلان للقصة القصيرة، فيصف نفسه بأنه "عاشق للقصة القصيرة"[25]. يتكرّر انحيازه للقصة، لدرجة أنه لا يعتبر نفسه كاتبَ رواية، التي جاءت «بالصدفة»[26]، ومرة ثالثة عندما يتحدّث عن تأثير تشيكوف فيه يقول: «أول قصة قرأتها له كان "*موت موظف*"، تلك القصة الشهيرة، وبمجرد ما قرأتها انتابني الإحساس بأني كاتب قصة قصيرة، وأن القصة القصيرة هي الإطار الذي من الممكن أن أودعه أحلامي وما يستوقفني من شئون هذا العالم الذي أعيش فيه».[27] كل هذه التأكيدات تؤكد ميله إلى جنس القصة القصيرة حتى في كتابته للرواية، فهو يكتب بمفهوم القصة، حيث الاقتصاد في اللغة والتكثيف، والميل إلى الاستبعاد والحذف.

في أحد التعريفات المهمة لنوع القصة القصيرة، وهو ما صاغه فاليري شو في دراسته عن القصة القصيرة يقول إنها: «توفيق بين المتناقضات، تفاعل بين التوترات والمقولات المتضادة: قصيرة لكنها رنانة. مكتوبة نثرًا لكن بها كثافة الشعر»[28]، في ضوء هذا التعريف يمكن لنا قراءة نص «*حجرتان وصالة*» على أنه مجموعة قصص قصيرة، خاصة لو وضعنا في اعتبارنا كما يقول فرانز أوكونور: "إن كاتب القصة القصيرة يختار دائمًا الزاوية التي يتناول الحياة منها، وكل اختيار يقوم به يحتوي على إمكانية قالب جديد".[29]

في النص الثاني المعنون بـــ «الرجل الذي كسر الطبق» نحن مع سردية قصصية، تحمل من خصائص الجنس الكثير، فهي أولاً تميل إلى «مشابهة الواقع»[30]، فجوهر الحكاية قائم على رجل وامرأة، عبر سرد لتفاصيل يومياتهم الدقيقة، وما يحدث فيه من صراع ورضا ولحظات جنون، ناسجًا تفاصيل لعوالم داخلية يعيشها الزوجان، وعلاقتهم بالأولاد، الذي يأتي حضورهم كنتيجة تأثير فعل الوالدين عليهم.

---

[23] أصلان، *حجرتان وصالة*، 68.

[24] أصلان، *حجرتان وصالة*، 54.

[25] أصلان، "إبراهيم أصلان، الكتابة فضاحة وقيمتها تنبع من الطاقة الروحية التي كتبت بها" (مقابلة 2003).

[26] راجع: محمود، "حلوة الغلبان."

[27] إبراهيم أصلان، "مقابلة خاصة مع دويتشه فيله بمناسبة عيد ميلاده الخامس والسبعين" (مقابلة مع: سمير حريس, تليفزيون دويتشه فيله)، د.ت.

[28] التعريف نقلاً عن خيري دومة: تداخل الأنواع في القصة القصيرة، راجع: دومة، *تداخل الأنواع*، 76.

[29] فرانز أوكونور، *الصوت المنفرد دراسة في القصة القصيرة*، ترجمة محمود الربيعي (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1993)، 16.

[30] يقر الدكتور خيري دومة إلى أن القصة القصيرة رغم ما تحمل من ملامح شعرية إلا أنها لا تتخلى عن الميل إلى مشابهة الواقع ، راجع: دومة، *تداخل الأنواع*، 88.

وفي بعض المقاطع يحقّق الكاتب إمكانية الإدهاش سواء لشخصياته أو لقارئه. ففي الوحدة المعنوَّنة بـــ«عدس أصفر» نجد استمرارًا للتيمة الأصلية التي تدور في فلكها المتتالية، الصِّراع بين الزوج والزوجة، فالمقطع يبدأ بمشهد مرو من قبل السّارد الغائب عن فعل تكراري ملازم للزوجة المـُسِنَّة والتي في الغالب تستيقظ بعد الزوج، وهي تضع كل يوم في الليل «كمية صغيرة من الفول في قدرة التدميس الألومنيوم ببطنها المنفوخ، ثم تنقلها إلى البوتجاز، وبعدما تغليه مرة واحدة تطفئ النار (...) وتضيف إليها حفنة من الأرز وتوصل الفيشة بريزة الكهرباء وتحكم الغطاء على القدرة».[31]

على هذا المشهد المتكرّر يبني الرّاوي أحداث القصة، فالطرف الآخر الزوج يستيقظُ مبكرًا في الصّباح، وبعد أن يأخذَ حبةَ الدواء حتى يُعدَّ لنفسه الفطور من هذا الفول «يغرف ثلاث ملاعق في الطبق ويضع عليها شعرة الملح والفلفل، وقليل من زيت الزيتون....مع رغيف، ويعد طبقًا آخر به قطعة من الجبن الأبيض خفيف الملح وحبة طماطم وخيارة مشققة»، ثم يأخذ الصينية التي عليها الطعام إلى الصالة ويجلس يبدأ في الأكل ويقلّب في قنوات التليفزيون. هذا هو المشهد الذي يأخذ الصِّفة التكرارية كما يوحي استخدام هذا التعبير (كل يوم في الليل) في بداية المشهد، ثمّ قطع هذه التكرارية بجملة: «اليوم لم يعجبه شكل الأرز الأبيض بين حبات الفول البني» وهو الأمر الذي يهيئ بأن مثلما جوهر الحدث تغيّر، فإن روتينية المشهد ستتغير، وبالفعل جلس يشرب الشاي حتى سمع الباب يفتح. ويبدأ صراع يُحاكِم فيه الزوج الزوجة بعد أن وضع ما تصنعه في مقارنة مع ما كانت تصنعه أمه رحمة الله عليها حيث كانت «تضع بدلاً من الأرز الأبيض حفنة من العدس الأصفر، وتغلق فوهة القدر بنصف حبة من الطماطم، كما تذكر أن لون العدس الكهرماني مع الفول البني يكون جميلاً في الطبق وطعمه يكون أحلى بكثير»[32] تنتهي القصة بالنهاية المدهشة، حيث هذه المرة اتبعت الزوجة طريقة أمه بوضع العدس بدلا من الأرز، وعندما أخبرته على الفور أخبرها «أن طعم الفول هذه المرة كان جميلاً جدًّا، وأن هذا كان رأيه دائمًا في العدس الأصفر»،[33] نفس الشيء في نص «الفرح» تتحوّل القصة في نهايته إلى كوميديا، فالعودة من الفرح مبكرًا يعود إلى أن الأستاذة كوثر مدرسة اللغة العربية، انكسفت كما يقول الراوي: «أن تشلح قدام الفراخ والخرفان».[34]

تتوافر عناصر القصة القصيرة في معظم الوحدات بلا استثناء، حتى أن بعض القصص تلعب على تيار الوعي، والمونولوج الداخلي، وهذا المونولوج ينقله راوٍ غائب، كما في وحدة «كان يعتقد» بعد لحظة الغضب والمواجهة من الزوج للزوج، على تكراره هذه الكلمة في كل وقت :«إنت كل كلامك أعتقد، كل حاجة لازم تعتقد قدام، التليفزيون أعتقد، فلوس الإيجار أعتقد، العيش أعتقد، فاتورة الكهرباء أعتقد، التليفون أعتقد، نور السلم أعتقد، الزبال أعتقد، البواب أعتقد، يعني ما فيش حاجة تحصل إلا وأنت أعتقد".[35] وهو الأمر الذي يجعلها «قاعدة في نصف هدومها على حد تعبيرها في حضور الضيوف. فما أن ثارت ثورتها حتى يرتد إلى ذاته»،[36] وإن كان هذا على لسان الراوي الغائب:«في البداية استغرب بينه وبين نفسه من هذه الطريقة غير الودية في الكلام، وفكّر أن شيئًا ما قد حدث. ثم رجع فكر أن هذه التقلبات من الأشياء المعروفة عنها. وتساءل إن كان يقول هذه الكلمة فعلاً أكثر من اللازم؟ ولم يستطع أن يمنع نفسه من الغضب وهو يجيب قائلاً: من أنا أعتقد؟ ألم يكن واجبًا عليها أن تلفت نظره بطريقة ألطف خصوصًا أنه عندما قال أنا أعتقد كان يقولها هذه المرة للتليفزيون وليس لها؟».[37]

5. كتابة الذات

نظرًا لانديا ح الخط الفاصل في مجمل كتابة أصلان بين الذاتي والخيالي، واستحضار وقائع وشخصيات لها مرجعيات في الواقع العياني، فإن ناقد أصلان دائمًا ما تواجهه إشكالية تصنيف إبداع أصلان في عمومه. ويمثل هذا النص على وجه الخصوص إشكالية كما سبق أن ذكرنا، فالنص بما يحمله من حكايات مرجعها الذاكرة، وفي الغالب تستحضر مكان يمثّل مكان الملاذ كما هو

[31] أصلان، *حجرتان وصالة*، 27.
[32] أصلان، *حجرتان وصالة*، 28.
[33] أصلان، *حجرتان وصالة*، 33.
[34] أصلان، *حجرتان وصالة*، 97.
[35] أصلان، *حجرتان وصالة*، 33.
[36] على سبيل المثال، يحيى الطاهر عبد الله، جعل من قصة "الموت في لوحات" إطارًا لروايته الطوق والإسورة راجع: يحيى الطاهر عبد الله، *الأعمال الكاملة* (القاهرة: دار المستقبل العربي، 1994)، 345 وما بعدها.
[37] أصلان، *حجرتان وصالة*، 32.

عند باشلار وهو إمبابة، بما شهده من علاقات بين أصدقاء ارتبط بهم في هذا المكان أو أدباء اتصل بهم والتقاهم فيه، ومن ثم فتكثر داخل معظم نصوصه (ليس هذا فقط) ترددات لجوانب سيرية تعود إلى ذات المؤلف ذاته كما هو واضح في مقطع (زقاق جانبي) فهو في حديثه للمرأة يخبرها بأنه: «أبو سليمان الذي عنده شقة حجرتين وصالة في بيت عيد الذي يعمل في الاتصالات»،[38] وأصلان كان يعمل في البريد وسجّل هذا في كتابه «*وردية ليل*»، وإضافة إلى هذا الجانب السيري، ثمة خيط آخر يتمثل في استحضار شخصيات سبق أن ذكرها في أعمال سابقة مثل شخصية زغلول بائع السمين، وقد كانت شخصية ذات تأثير فاعل في رواية مالك الحزين.

1.5. خلوة الغلبان بين المقالة والبورتريه

تنتمي نصوص «*خلوة الغلبان*» و«*شيء من هذا القبيل*» اللتين نشرتهما دار الشروق تحت مسمى نصوص سردية في عام 2003 ، 2007، ثم «*صديق قديم جدا*» التي نشرت بعد وفاته، إلى الكتابات التي كان ينشرها أصلان في جريدة الأهرام على مدار ثماني سنوات. ومع إن الإطار التصنيفي الذي وضعهم فيه الناشر هو نصوص سردية، وهو مصطلح عام وشامل لكافة ما يقع تحت دائرة النص، إلا أن نصي «*خلوة الغلبان*» 2003 و«*شيء من هذا القبيل*» 2007، من الممكن أن يندرجا تحت باب «المقال الأدبي»، وإن كانت حدود المقالة تنفتح لتدخل في إطارها المقالة القصصية، والذكريات، وأطياف من السيرة الذاتية والبورتريهات التي جميعها تأتي في إطار حكائي يدخل الذاتي مع العام. وجميع النصوص في الكتابين تعتمد في أساسها على طابع اللقطة، التي يجيد استثمارها أصلان، وتحويلها من مجرد حدث عابر إلى قضية جوهرية، فهو يجيد «التقاط المشاهد الحياتية العادية، والكتابة عنها بطريقة غير عادية، واشتغاله على الإنساني».[39] وقد عبّر عن هذا المعنى جابر عصفور في معرض حديثه عن خلوة الغلبان حيث قال: «مشاهد ماكرة، تبدو على السطح لقطات بريئة، محايدة، عابرة، لكنها سرعان ما تنقلب على ظاهرها بمجرد المضي فيها، فإذا هي لقطات كاشفة، مُصاغة بعناية، تشع بدلالاتها في اتجاهات عدة. تخلو من الالتباس والغموض وتنحو إلى الوضوح والسلاسة، لكنه الوضوح الخادع، والسلاسة التي يفضي ظاهرها إلى باطنها»[40] وهو في هذا لا يعتني بالشكل الذي يعبر عن مضمونه، فدائماً أشكاله مفتوحة ومتعددة قابلة لكافة التصنيفات، فمن الممكن أن يقرأها قارئ على أنها قصص قصيرة ممزوجة بالواقع، وآخر يقرأها على أنها تجارب ذاتية وتأملات في البشر، وثالث ينظر لها على أنها بورتريهات أدبية يستعيد بها أصدقاء من الذاكرة، ورابع ينظر إليها باعتبار أنها سرد ذاتي، يعكس صور الأديب نفسه، عبر تردُّد ملامح من السيرة داخله. ومن ثمّ فإدراج هذه النصوص تحت إطار نوعٍ محدد، هو ظلم لها.

يقول أصلان عن «*خلوة الغلبان*» وكأنه يردّ على مَن أدرجها تحت إطار السيرة الذاتية، إنها «ليست سيرة بالمعنى التقليدي للسيرة الذاتية، لكنها مشاهد ولقاءات وشخصيات مُنتقاة من الذاكرة ظلّلتُ محتفظاً بها زمناً طويلاً وخرجتْ على هذا النحو من التتابع أو التتالي للمشاهد المختزلة والصور الراسخة في الأعماق. لقد تعلّمت من صديقي الشاعر الراحل عبدالوهاب البياتي أن أضع مسافة بيني وبين الواقع كي أراه وأحيط به، وهذه المسافة تحميني من الانكسار وهذا تعلمته في حياتي وما فعلته طوال هذه الرحلة» وعن الشخصيات في الخلوة يقول «هي شخصيات التقيتها في مناطق الكيت كات حيث أقطن وتحدثت إليها وعاشرت بعضها بحكم الجيرة وأحببتهم وكتبت عنهم». وفي سياق آخر يعرف أصلان بهذا العمل على هذا النحو: «*"خلوة الغلبان" تجربة فنية جديدة تماما* تتضمن خمسة وعشرين مشهداً، كل مشهد يدور حول شخصية أو شخصيات معروفة، من خلال لقائي معها، لتقديم حالة إنسانية وفنية جديدة أيضا في شكل قصصي جديد يمكنني من كتابة رأي أو تعليق خاص بي نحو الأحداث والوقائع والشخصيات، وهو الأمر الذي لا يتيحه الشكل القصصي التقليدي، فالشكل الجديد يمنحني حرية أكبر في الكتابة عن شخصيات معاصرة ومعروفة، وواقع نعيشه، وهذه التجربة تنفي ما يقوله الكثيرون من أن مخيلة الكاتب تتوقف على تخيّل الأحداث وابتكار الشخصيات، وكنت أرى أن القص لا يتوقف على طبيعة المادة المقدَّمة إن كانت واقعيّة أم متخيّلة، وانما على كيفية التعامل معها.

---

[38] أصلان، *حجرتان وصالة*، 101.

[39] جابر عصفور، "خلوة الغلبان"، *الحياة اللندنية* (5 فبراير، 2003)، قسم الثقافة.

[40] عصفور، "خلوة الغلبان."

وتجربة *حلوة الغلبان* تؤكد أن المخيلة تتحقّق بنائيًّا، من خلال الطريقة التي يتناول بها الكاتب الأحداث وليس على طبيعة الأحداث نفسها، وعنوان «دفتر الأحوال» اخترته ليدل على اعتمادي على الأحداث والوقائع الواقعية المعاصرة»[41] في هذا الحوار ثمة ملاحظات تتنافى مع طبيعة الكتاب المنشور، أولاً أنه أشار إلى أن هذا العمل سيصدر عن دار الهلال، لكنه نشرته دار الشروق، كما أشار إلى أن سيقع تحت مسمى «دفتر الأحوال» وعندما صدر عن دار الشروق، وضعتْ عليه «نصوصًا سردية» وإن كان في كلمة الناشر، ذكرت دار الشروق أنها ستعرفنا عن وجه جديد في الكاتب "وهو إبراهيم "الناثر" صاحب اللقطة البالغة الذكاء والإحكام والانضباط"!!. الملاحظة الأخيرة أنه ذكر أن عدد المشاهد التي سيضمها كتابه تحديدًا خمسة وعشرين مشهدًا، في حين الكتاب المنشور احتوى على اثنين وعشرين مشهدًا، لكن إحدى هذه المشاهد احتوت على ثلاثة مقاطع وبهذا يكتمل العدد. في هذه النصوص أو المشاهد ميل إلى سيرة التكوين، فيعود إلى أطياف هذه التجربة الإنسانية التي عاشها في المكان الذي يقول عنه أنه «تجربة استثنائية».

6. رؤى نقدية

يميل أصلان في كثير من أجزاء هذه النصوص، إلى تقديم رؤى نقدية، للواقع الثقافي وأيضًا لكتابات أصدقائه من المبدعين، ومن النوع الأول نجد نقدًا لاذعًا للواقع الثقافي، وحالة التدليس الثقافي التي يمارسها البعض فيه، كما في مشهدي"أهمية أن تكون عالميًا" و"مع ناقد صديق". في مشهد «مع ناقد صديق» يكتب ساخرًا عن ناقد يكتب ويتحدث في التليفزيون عن روايات لم يقرأها، مثلما حدث في سهرة تليفزيونية خصصت للحديث عن فيلم "الكيت كات" ورواية "*مالك الحزين*"، التي اقتبس عنها الفيلم، والمذيعة اعتقدت أنه يخلط بين "الكيت كات" وفيلم آخر، فراحت تذكره بالوقائع علّه ينتبه لموضوع السهرة، "بينما هو سادر في غيه لا يلوي على شيء، وينسرب من تلك المآزق العابرة بنعومته المعهودة"، والكاتب كان واثقًا أنه يتحدث عن الرواية التي لم يكتبها، ورغم "العلاقة الخاصة جدًّا" التي بينهما لم يتراجع عن أسلوبه، وسيتضح ذلك من خلال حديث الناقد عن أي كتاب آخر سبق وأن قرأه الكاتب، وحين يزوره في المستشفى تدهشه تلك الكمية الكبيرة من الكتب التي بجانبه! إلا أن النص رغم واقعيته المفرطة إلا أنها تجسيد حي للواقع الثقافي، وما اعتراه من جهل من قبل البعض وسطحية وتطفل باسم النقد والإبداع. أما في مشهد "أهمية أن تكون عالميا" فيقدّم صورة دقيقة عن حالة المرض بالعالميّة، فيحكى عن هذا المدعو دون أن يُحدِّد هويته مكتفينا بعبارة «صديقنا» وإن كانت تنفتح لتشمل مَن يقصده عينيًا و لم يذكره ومَن يتشابهون معه – أيضًا – في فعله، والذي عاد بعد سفره واحتكاكه ببعض الأدباء من جنسيات مختلفة، عندئذ استقرّ بمجرد الجلوس في معيتهم أنه صار كاتبًا عالميًّا ومن ثمّ يجب عليه أن يتوقف عن الممارسات القديمة التي لاتتناسب مع الوضعية الجديدة، فقرر التوقف عن مواصلة كل أنواع المشاكل والمماحكات التي قامت قبل السفر بينه وبين بعض الزملاء" فالرجل كما حال نفسه" أنا فعلاً بقيت أديب عالمي"، ورغم حالة الإندهاش البادية في السرد من قبل الراوي العائد على أصلان، إلا أنه لا يتوقف عند حكاية هذا الأديب التي لم يكن حاضرًا، وإنما سمعها من وسيط، فيقدم لنا حالة العدوى التي اجتاحت الجميع بما فيهم حارس المرمى الذي سألته المذيعة بعد عودة المنتخب الوطني مهزومًا بعدما أبلى بلاءً حسنا في كأس العالم عن الموقف بعد العالمية، فرد وقد همت من السؤال، لا بد «أن يكون هناك موقف جديد».[42]

في بعض المقاطع التي يحتويها الكتاب، يتحوّل السّارد الأنا الذي يعود إلى أصلان في مطابقة الأنا / بالسارد، من ناثر إلى ناقد يقدّم شكلاً يقترب من المقالة النقديّة التي يطرح فيها وجهات نظره في كتابات أصدقائه ويقدم أحكامًا نقدية خالصة، كما هو واضح في المقارنة التي يعقدها بين طريقته وطريقة يحيى الطاهر عبدالله في الكتابة، فالأخير "كان شبيهًا بجهاز لا يكف عن الإرسال إلا قليلاً"، بينما أصلان "مستغرق في حال من الاستقبال معظم الوقت". أما لغة يحيى الطاهر عبد الله فكانت "أفضل لغة قص بين جيلنا كله. لم أعرف أبداً كيف جاء بها، وما زلت حتى الآن أشعر بأنني قادر على أن أمدّ طرف لساني وأتذوق طعم كل كلمة من كلماته على حدة". وفي البورتريه الذي يقدّمه عن القاص محمد حافظ رجب، فإلى جانب أنّه يُقدّم صورة قلمية للكاتب، متتبعًا نشأته وبداياته، ودور يوسف السباعي في تعيينه في المجلس الأعلى للآداب والفنون، وانتقاله إلى القاهرة والحياة التي عاشها وما بها من شظفٍ، متخللًا هذا تحليل لإبداعه، وأهم النقاد الذين لفتوا الانتباه إليه، حيث يشيد ويضمن ما كتبه عنه الناقد صبري حافظ،

[41] إبراهيم أصلان، "إبراهيم أصلان: «خلوة الغلبان». حكايات واقعية عن شخصيات معروفة في قالب فني جديد" (مقابلة مع: مكتب الشرق الأوسط، مقابلة 28 يوليو، 2002).

[42] إبراهيم أصلان، *خلوة الغلبان* (القاهرة: دار الشروق، 2003)، 36.

والأديب يحيى حقي، بل يقطع في حكم صارم أن ما كتباه صبري وحقي «الأكثر جدية وقيمة بين من كتبوا عن حافظ رجب»،[43] متجاهلاً ما لا حصر له من التعليقات التي لم توفر همة واحدة لم تلصقها بعقل الكاتب الاسكندراني "على رغم أن الكثيرين من هؤلاء كانوا حميرًا بالمعنى الاصطلاحي للكلمة" على حد قوله. لا يكتفي بهذا بل يقدّم صورة كاملة حتى بعد توقفه عن الكتابة وعودته إلى الإسكندرية يذكر الرسائل المتبادلة فيما بينهما، والطريف أنه يعترف أن سبب انهزامية رجب وتوقفه عن الكتابة هو حسب قوله "ما أعاننا على الاستمرار (أنت...يا من هناك) أننا كنا أقل طيبة منك، وأكثر قسوة".[44]

وعن محمد روميش يقول: "كان واحدًا من أشرف المثقفين الوطنيين الذين عرفناهم ومن أكثرهم طيبة وصفاء، كانت لديه ملامح جادّة وقامة ضخمة يتضاعف تأثيرها أثناء سيره برفقة العم يحيى بقامته القصيرة ووجهه الطفولي الماكر"، ولا يقتصر على جوانبه الشخصية بل يتحدّث عن أعماله، فيصف مجموعة روميش ***"الليل الرحم"*** بأنها "جميلة"، وإن كان أخذ على الكاتب إطلاقه اسم "إنسانيات" على فلاحة من شخصيات المجموعة، ورغم أن "روميش" أكد له أنه اسم حقيقي في القرية، إلا أنه لم يقتنع، لأنه يعرف طبيعة الأفكار التي تدور في رأسه، وهي التي أوصلته للاعتقال. ومن هذه الشخصيات أيضًا شخصية عبد المعطي المسيري، الذي كان مشهورًا بأنه كاتب بديل، وصاحب مقهى المسيري أحد أشهر المقاهي الأدبية في دمنهور، والتي أمها الكثير من الأدباء المصريين والعرب، فيتحدث عن مأساة هذا الكاتب الذي من كثرة ما حاقه من تهميش صرخ في إحدى الندوات غاضبًا: "آن الأوان، يا إخوان، بعد هذا التاريخ الطويل أن يتحول المحكمين من الباطن في هذا البلد إلى محكمين شرعيين معترف بهم"[45] وهو في هذه المقالات التي يكتبها التي تجمع بين البورتريه والصورة القلميّة يقدّم نماذج أدبيّة مع الأسف طواها النسيان والتهميش والإهمال العمدي، كما فعل مع المسيري، يكرّر هذا مع الأديب الإسكندري محمد حافظ رجب الذي راج عنه أنه صاحب مقولة «نحن جيل بلا أساتذة» مع أن صاحبها الحقيقي هو سيد خميس.

7. سرادقات من ورق

وهناك من المقالات ما يحمل الوفاء لأشخاص لعبوا دورًا في حياته مثل البياتي فيحكي عنه لا بوصفه شاعرًا، وإنما عن دوره معه فيذكر أنه أوّل كاتب عربي كبير أبدى اهتمامًا بأعماله منذ بداياته، وأيضًا كان أوّل شخص يرسل له دعوة إلى بلد خارج مصر، ومن شدة الإيمان بهذا الدور وهو درس للأجيال الجديدة، جعل عنوان مجموعته الأولى «*بحيرة المساء*» من شطره من إحدى قصائده، لكن الدور المهم كما يقول فعندما تفاقمت الحالة العامة في مطالع السبعينات، ولاحظ ما هو عليه من اكتئاب، فكان حريصًا أن يختلي به وهو في منفاه في عمّان، وأخبره أن على المثقف أن «يعيش ويراقب ما شاء، شرط أن يحرص على إبقاء مسافة بينه وبين الواقع، مسافة يأمن معها ألّا ينكسر قلبه»[46] وهي وصية غالية كما يقرُّ أصلان، فهي من الوصايا التي لا تُنسى حتى في حالات انكسار القلب، ولا ينسى أن يعرّج عن الأزمة التي عاش فيها البياتي ومواقف إبائه رغم قصر ذات يده، وهو ما جعله يختم نصه بهذه العبارة التي أشبه بمرثية للرحل، واعتذار له في الوقت ذاته" **هكذا ابتعد وحيدًا، وراح في العتمة**".[47] وبالمثل ما حكاه عن يوسف إدريس، عندما جاءه خبر وفاته عبر أثير الراديو، فيقول عنه: "لقد فتح أفقاً لم ينغلق، وكان مثالًا عبقريًا على سرد الحكايات التي تفصح عن دلالاتها الجارحة بتلقائية مذهلة"، ويصفه بأنه "حالة ثقافية كاملة، قوامها الكبرياء".[48]

هناك بعض المشاهد أشبه بذكريات عن مواقف عابرة، مرت في سني عمره المختلفة أثناء ذهابه إلى مؤتمرات أو ندوات أو معارض خارج مصر، اللافت أن الكاتب فطن إلى هذا الشيء وميزه دون سائر الوحدات، حيث رقّمها بأرقام من واحد إلى ثلاثة، بالإضافة إلى العناوين الفرعية، وهي الرحلة التي ذهب فيها مع جمال الغيطاني إلى باريس بعد أحداث الحادي عشر من سبتمبر، والمعنونة بـــ «كلب أسود في رباط عنق» وهو يحكي فيها عمّا حدث له في المطار، وجولة الكلب الأسود الضخم حوله، بعدما لاحظت الشرطية تردده في الدخول والخروج عبر البوابة، ومنها ما سجله بعنوان «سيدة اسمها جانين» وإن كان يعرض فيها لرؤيته

---

[43] أصلان، *حلوة الغلمان*، 127.

[44] أصلان، *حلوة الغلمان*، 74.

[45] أصلان، *حلوة الغلمان*، 112.

[46] أصلان، *حلوة الغلمان*، 66.

[47] أصلان، *حلوة الغلمان*، 71.

[48] أصلان، *حلوة الغلمان*، 75.

لحفلات التوقيع التي تعقد للكتاب، على الرغم من أن الكاتب يقدّم موقفًا عابرًا قد لا يتكرر مرة ثانية، إلا أنه في ذات الوقت ينتقد موجة حفلات التوقيع التي صارت علامة مميزة الآن، ومن هذه المواقف موقف البنت المغربية دليلة التي قابلها في فرنسا، وقد سجل حكاية هذه الفتاة بعنوان "بنت مغربية صغيرة"[49] وهي تدخل في باب الذكريات.

1.7. أصداء من السيرة

لا يغفل كاتب هذه اللقطات أن يمرّر الكثير من جوانب سيرته،[50] وعن الحي الذي نشأ فيه في إمبابة، ومدرسة إمبابة التي حصل منها على الابتدائية، وبدايات الكتابة وعلاقة الناس به في الحي، وكيف أن الناس كانوا يسخرون منه لأنه يريد التشبُّه بالعقاد، وعن لقائه الأول بالعقاد كما أسماه "اللقاء الوحيد" في شارع شريف بأسلوب يعكس حالة الدهشة والغرابة. وفيها نجد حديثه عن طبيعة عمله كساعي بريد الذي شغله لسنوات، وأيضًا ذكريات النشر الأولى وأصدقاء رحلة البدايات، ثم عمله في مكتب جريدة "الحياة" بالقاهرة الذي جاء استجابة لرغبة عمرو عبدالسميع، ومواقفه مع بعض الأدباء والتي تكشف في بعض جوانبها آفات الواقع الثقافي كما نرى في «شجون عائلية»[51] أو ما كتبه عن «مع ناقد صديق» ثم علاقات ببعض الأصدقاء الذين التقاهم في أسفاره إلى الخارج، مثل البياتي وجاك حسون. فرغم أن معظم هذه اللقطات تنسحب الرؤية فيها على أصدقائه ومواقفه معه، إلا أن شذرات من سيرته موزّعة على الجميع، كما لا تتوقف سيرته على الأشخاص وإنما أيضًا يقدّم الأماكن التي ارتبط بها مثل إمبابة، ومقهى المسيري في دمنهور، ومقهى الفينق بعمّان، ومكتب جريدة الحياة في جاردن سيتي، وشركة الأسمدة وعمارة الإيموبيليا.

2.7. الصُّورة القلميّة

ومن البورتريهات التي تقدّم لشخصيات مجهولة هو ما كتبه عن الكاتب الفرنسي المصري الجنسية جاك حسون أو "*حلوة الغلبان*"؛ حيث يلتقي السارد أثناء رحلة له إلى فرنسا بشخصية جاك حسون الذي يلح على استضافته بمعية أعضاء الوفد الآخرين، جمال الغيطاني ومحمد البساطي وعبد المنعم رمضان ولطيفة الزيات وإبراهيم عبد المجيد. لكن انشغالهم بجولة في بعض المدن الفرنسية وبعض اللقاءات والحفلات جعل من هذه الدعوة نسيًّا منسيًّا. وإن كان المانع الحقيقي يكمن في "يهودية" الداعي، لكن الأقدار تكشف له في رحلة ثانية إلى فرنسا وهو منهمك في تصفح إحدى الجرائد خبرًا عن رحيل هذا الرجل الذي لم يكن سوى طبيب نفسي وعضو في مدرسة جاك لاكان ومناضل يساري تروتسكي ومؤلف كتاب عن يهود النيل.

خاتمة

تبّنت الدراسة منذ استهلالها الأولى، وعبر افتراضاتها التي جاءت في صيغة تساؤل عن مشروعية تجنيس أعمال إبراهيم أصلان الأدبية، وهل تنتمي إلى نوع الرواية أم القصة القصيرة أم تندرج تحت نوع آخر؟ وعبر قراءة متأملة لنموذجين من أعمال أصلان، ووضعهما موضع البحث والدرس، بالاستعانة بالمناهج النقدية الحديثة تارة، ومتوسّدًا بنظرية النوع تارة ثانية، تجلّت سمات جديدة لهذه الكتابة، تستفيد من حركية الأنواع الأدبية وانفتاح حقولها على بعضها، مع المحافظة على استقلالية النوع الوليد / الجديد.

فاتضح عبر الممارسة العملية والتحليلة لنصي إبراهيم أصلان اندراج أعمال (على مُجْملها) تحت ما يُمكن وصفه بالسّرد المفتوح، وأقصد بالسّرد المفتوح الكتابة المُنفَتِحَة على غيرها، والمستعيرة لتقنيات الأنواع السردية القريبة مثل: الرواية والقصة والمسرحية والمقالة والمقالة القصصية، وصهر هذه الأنواع في بوتقة نوع واحد، يعبر عن خصوصية النوع الجديد، دون الاندماج الكامل في النصوص المتشابكة. مع الأخذ في الاعتبار بعملية المرواحة أو المزاوجة التي تتمّ بين الأنواع داخل النوع الجديد، إلا أنها تبقى في الحدود الأمنة التي لا تسمح بنسبة النص (كليّة) إلى حدودها.

---

[49] أصلان، *حلوة الغلبان*، 96.

[50] أصداء السيرة الذاتية تتكرر في كثير من أعماله، بما فيها عمليه الأهمين: "مالك الحزين ووردية ليل"، وهو ما يدفع باستجلاء سيرة الكاتب من خلال أعماله، ومع أن الميثاق السيري الذي أقره لجون يستوجب إقرار المؤلف بانتماء نصه للسيرة، وأنه هو الشخصية أو الراوي، إلا أن النفي في حد ذاته يعتبر مراوغة، تدفع بالناقد لأن يتخذ من النفي إثباتًا لنسب النص إلى السيرة الذاتية، يمكن الرجوع إلى : فيليب لوجون، *السيرة الذاتية الميثاق والتاريخ الأدبي*، ترجمة عمر حلّي (الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي،1994)، 22 وما بعدها.

[51] أصلان، *حلوة الغلبان*، 13.

وقد ارتأى الباحث أن هذه التداخلات بين الأنواع داخل نسيج النّص الأصلاني، بقدر ما هي سِمة تكاد تقتصر على أصلان دون سائر أبناء جيله، فإنه – في المقام الأول – نِتاج خصوصيّة أصلان ذاته؛ أي شخصيته التي انعكست على نتاجاها الإبداعية، كما كشف هذا التعدّد في أشكال الكتابة تحت إطار النوع، عن أوجه متعدِّدة لأصلان منها الروائي ومنها الناقد، ومنها الباحث المُدَقّق في الظواهر ومحاولة استنتاج دلالات اجتماعية أو ثقافية فيما يرى. وهذه المحاولة التي يقدمها أصلان في أحد جوانبها تكشف عن تغيرات حلّت على الإنتاج الأدبي في عالمنا العربي بحكم اتصاله بالثقافة الغربية، فثمة نزوع إلى التجريب، ورغبة حقيقيّة موصولة بسعي حثيث لمعرفة الجديد في عوالم الكتابة، مع صبغها بالصبغة المحليّة كتأكيد على الانتماء إلى التراث مع تضمين النُّصوص بتقنيات المنجزات الغربيّة.

بصفة عامة يتزع أصلان على مستوى مشروعه الإبداعي الذي امتدّ منذ أوائل الستينيات؛ إلى التجريب الذي في أحيان كثيرة، يكسر حدود النوع الواحد، فتجد عمله مفتوحًا على كافة الأشكال والأنواع السردية، وهو ما هيّأ النصوص لقابلية التصنيفً تحت أي نوع سردي، بل وحاملة لكل صفات النوع الذي تنتمي إليه، وهو بهذا يدشن إلى سردية جديدة لا تخضع لإطار الحدود الفاصلة بين الأنواع، بل تجعل من السرد مفتوحًا عليها جميعًا، وهو ما يمكن أن يوصف بالسرد المفتوح، وهو ما نجح فيه أصلان بامتياز عبر نصوصه الأخيرة.

المصادر والمراجع

أولاً، المصادر:

أصلان، إبراهيم. *حلوة الغلبان*. القاهرة: دار الشروق، الطبعة 1، 2003.

أصلان، إبراهيم. *حجرتان وصالة، متتالة قصصية*. القاهرة: دار الشروق ، الطبعة 2، 2009

ثانيًا، المراجع العربية والمترجمة إلى العربية:

أوكونور، فرانز.*الصوت المنفرد دراسة في القصة القصيرة*، مترجم: محمود الرابيعي، القاهرة: الهيئة المصرية للكتاب، الطبعة1، 1993.

إمام، طارق. حجرتان وصالة والموت العابر. لندن: جريدة القدس العربي، العدد7020 الأربعاء 11 كانون الثاني(يناير) 2012.

باختين، ميخائيل. *الخطاب الروائي*. مترجم: محمد برادة، بيروت: المركز الثقافي العربي الطبعة 2، 1994.

بدوي، محمد. *الرواية الحديثة في مصر: دراسة في التشكيل والإيديولوجيا*. القاهرة: مكتبة الأسرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، الطبعة 1، 2006 .

تاديه، جان إيف. *الرواية في القرن العشرين*. مترجم: محمد خير البقاعي، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، مكتبة الأسرة، الطبعة 1، 2006م.

تليمة، عبد المنعم. *مقدمة في نظرية الأدب*. القاهرة: كتابات نقدية عدد (67)، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، الطبعة 1، سبتمبر 1997م.

تودوروف، تزفيتان. *باختين ــ المبدأ الحواري*. مترجم: فخري صالح، القاهرة: الهيئة العامة لقصور الثقافة، آفاق الترجمة ع (14)، الطبعة 1، يونيو 1996.

جريس، سمير. مقابلة خاصة مع "دويتشه فيله" بمناسبة عيد ميلاده الخامس والسبعين، حاوره فيها في القاهرة، سمير جريس http://www.dw.com/ar/%

الخراط، إدوار. *الكتابة عبر النوعية، مقالات في ظاهرة القصة–القصيدة*، ونصوص مختارة. القاهرة: دار شرقيات، الطبعة 1، 1994.

الخراط، إدوار. *الحساسية الجديدة: مقالات في الظاهرة القصصية*. بيروت: دار الآداب، الطبعة1، 1993.

دومة، خيري. *تداخل الأنواع في القصة القصيرة 1960 ــ 1990*. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، الطبعة 1، 1998.

عبد النبي فرج. *إبراهيم أصلان: الكتابة فضاحة وقيمتها تنبع من الطاقة الروحية التي كتبت بها*. لندن: جريدة الشرق الأوسط، الأحـــد 13 جمـــادى الاولـــى 1424 هـــ 13 يوليو 2003 العدد 8993، والحوار موجود على الرابط الآتي: http://archive.aawsat.com/details.asp?article=181425&issueno=8993#.1VgWgQdLtmko

عصفور، جابر. هوامش للكتابة – خلوة الغلبان. لندن: جريدة الحياة، العدد: 14563، بتاريخ 2003/2/5.

عصفور، جابر. مالك الحزين لإبراهيم أصلان.، القاهرة: مقال الأهرام، الاثنين 16.01.2012.

فتحي، إبراهيم. *معجم المصطلحات الأدبية*. تونس: المؤسسة العربية للناشرين المتحدين، الطبعة،1، 1986م.

لوجون، *فيليب. السيرة الذاتية: الميثاق والتاريخ الأدبي*. مترجم: عمر حلي، الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، الطبعة 1، 1994.

الماضي، شكري عزيز. *أنماط الرواية العربية الجديدة*. الكويت: سلسلة عالم المعرفة، العدد 355 – الطبعة 1، سبتمبر 2008م.

مجموعة كتاب. *موسوعة نظرية الأدب*، القسم الأول. مترجم: جميل نصيف التكريتي، دار الشءون الثقافية، بغداد،الطبعة 1، 1989.

مجموعة باحثين. *المشهد الروائي العربي، أبحاث ملتقى القاهرة الرابع للإبداع الروائي العربي*. القاهرة: المجلس الأعلي للثقافة، الطبعة 1، 2008م

موير، أدوين موير. *بناء الرواية*. مترجم: إبراهيم الصيرفي، مراجعة: عبد القادر القط، القاهرة: الدار المصرية للتأليف والترجمة، الطبعة 1، د.ت.

يحياوى، رشيد. *مقدمات في نظرية الأنواع. الدار البيضاء*: إفريقيا الشرق، الطبعة 2. 1991.

سيد محمود: بوابة الأهرام بتاريخ 10-1-2012،

http://gate.ahram.org.eg/UI/Front/inner.aspx?NewsContentID