المرحلةُ الأولى من تطوّر هذا الخطاب: مرحلة **السّاخن والبارد** لفتحي غانم **والسيدة ڤيينّا** ليوسف إدريس بخطاب الرّيبة والشّك واستحالة اللّقاء الحقيقي بين العالمين؛ وهو الخطاب الّذي ينتسب إلى مرحلة متأخّرة من مراحل تطوّر الخطاب الاستغرابي: مرحلة **موسم الهجرة إلى الشمال** للطّيّب صالح **وبالأمس حلمت بك** لبهاء طاهر. كما أنّها تذكّرني من حيث موقفها المشحون بالتّوتّر من الشّخصية اليهوديّة بقصّة محمّد المنسي قنديل «الوداعة والرّعب» التي تناول فيها مواجهة دموية أكثر عنفاً مع امرأة يهوديّة في مجموعته الجميلة **بيع نفس بشريّة**. فالقصّتان تحرصان على تأكيد العداء الدّفين بين المصري واليهودي(وأفضّل شخصياً استخدام تعبير «الصهيوني») وهو موضوع لم يظهر في الأدب المصري بهذه الكثافة إلا بعد التطبيع الذي استفزّ في المصريين ـ فيما يبدو ـ الرّغبة في المقاومة واستنفر مخاوفهم القديمة وثاراتهم الكبيرة القديمة. صحيح أنّ فؤاد قنديل يحرص على تأريخ قصّته بعام ١٩٧٩ أي قبل اتّفاقية كامب دافيد المشؤومة، لكنْ إذا كان الأمر كذلك فلماذا لم تظهر القصّة في مجموعته السّابقة **العجز** الّتي صدرت عام ١٩٨٣ أي بعد التّاريخ المدوّن على القصّة بأربعة أعوام، ولماذا انتظرت كلّ هذا الوقت لتظهر في مجموعة عام ١٩٩٠؟ ومهما كان الأمر فإنّها من كتابات ما بعد التطبيع بما تحمله من مشاعر السّخط والخوف والرّغبة في الانتقام تجاه الّذين سيظلّون أعداء مصر أياً تكن إجراءات التّطبيع، بل يزداد العداء لهم بسببها.

واخيراً فقد بدأتُ هذه الدّراسةَ بالحلقات القصصيّة وأريد أن أُنهيها بها، لأنّني أحسّ أنّ هذه البنية القصصيّة هي أكثر البنى مُلاءَمةً لموهبة فؤاد قنديل القصصيّة وقدرةً على استيعاب معرفته بالواقع المصري في القرية خاصّة. وإذا كان للنّقد من دور في فتح السّبل أمام العمليّة الإبداعية، فأهمّ ملامح هذا الدور هو استشراف إمكانيّاتها واكتشاف احتمالات مساراتها وتوجيهها إليها. وهذا ما أردتُ القيام به هنا، وما أرجو أن يجد من الكاتب استجابةً له في قابل أعماله.

مظاهر التجديد في «المؤامرة» (*)

البشير الوسلاتي

إذا كان الأدب الذي يتضمّن درجات تعبير متعدّدة يستقطب اهتمام النقّاد، فإنّ رواية **المؤامرة** تُعَدُّ من جنس الكتابة الإبداعية الحافزة على القراءة والتّأويل لخصوصيات فنية تميّزت بها. ويتجلّى هذا التفرّد بصفة ملحوظة، عند مقارنتها بروايتيْه السّابقتين من جهة[1]، وقياساً بتصوّر الرّواية النّظري من جهة أخرى. ذلك أنّ الكتابة الرّوائية تسعى دوماً إلى التّجديد، وتطمح إلى الإضافة والتّنوّع. هكذا كانت مسيرتها في منشئها بالغرب، وكذا شأنها لدى الرّوائيين في الأدب العربي الحديث[2].

ولنقرّر، بادئ ذي بدء، أنّنا ألفينا فرج الحوار في رواية **المؤامرة**، مصرّاً، منذ العتبات التمهيدية، على المضيّ في نهج من الكتابة جديد، يروم بواسطته تجاوزَ طابعه القصصي السّابق المتّسم أساساً بالتّجريد وتعقّد المعنى. ولا ريب أنّ هذا المنحى التّجريدي، إذا توفّر عليه النصّ الرّوائي بكثافة، يؤدّي إلى تقلّص اهتمام القارئ وانخفاض «جمالية التقبّل»، ويجعل النّص مرتبطاً بفئة محدودة من القرّاء قادرةٍ على فك رموزه.

لقد بدَا لنا كاتب **المؤامرة** مسكوناً بهاجس التّجاوز، مدفوعاً إليه دفعاً لمسنا حضوره بدءاً من العتبات التي مهّدت لمتن الرّواية[3]،

(*) فرج الحوار، **المؤامرة**. دار المعارف للطباعة والنّشر (سوسة ـ تونس ١٩٩٢) وقد نالتْ هذه الرواية جائزة أبي القاسم الشّابّي.

(١) فرج الحوار: ـ **النّفير والقيامة** (سراس للنّشر، سلسلة إبداع، تونس، ١٩٨٥).
ـ **الموت** والبحر والجرذ (دار الجنوب للنّشر، عيون المعاصرة، تونس، ١٩٨٥)

(٢) لعلّ أحدث تحوّل شهدته الرّواية الغربيّة، ظهر مع موجة الرّواية الجديدة (Le nouveau roman). ويعد «كلود سيمون»، و«ألان روب جرييه»، و«ناتالي ساروت» من أبرز ممثليه. والملاحظ أنّ هذا التيّار قد أثّر في مسار الرّواية العربية (الياس خوري في **الوجوه البيضاء**، ومحمد برادة في **لعبة النّسيان** مثلاً)، فضلاً عن تنوّع المراحل الّتي مرّ بها الأدب الرّوائي العربي منذ نشأته.

(٣) أشار عبد الفتّاح إبراهيم في التّقديم الذي وضعه لرواية **الموت والبحر والجرذ** إلى أهميّة النّصوص التّمهيدية لدى فرج الحوار بقوله: «سألته عن التّمهيد وغايته، ألا يكون حشواً أو تعليمية فوقية لا =

ولا سيّما نصّ التّصدير. وقد تمثّل في تلك القولة الضّاربة في القِدَم من حيث إطارها التّاريخي ـ إذ تعود إلى القرن السّادس الهجري ـ الزّاخرة بالمعاني الإنسانية الخالدة من حيث المفهوم الحضاري ـ إذ إنّ محتواها يصلح لكلّ عصر ـ. إنّها قولةُ العماد الأصفهاني المتوفّى سنة ٥٩٧ هـ:

> **إني رأيت أنّه لا يَكْتُبُ إنسان كتاباً في يومه إلاّ قال في غده: لو غُيِّر هذا لكان أحسنَ، ولو زِيدَ كذا لكان يُستحسنُ، ولو قُدِّم هذا لكان أفضلَ، ولو تُرِك هذا لكان أجمل. وهذا من أعظم العِبر، وهو دليل على استيلاء النقص على جملة البشر** (ص ٧).

ولئن استمدّ فرج الحوار نصَّ التّصدير من الأدب القديم، فلا شكّ أنّه يجوز توظيف مضمونه في هذا السياق من الإبداع الفنّي المتجدّد. بل إنّنا نتبيّن من خلاله «التزاماً» بالتّجاوز والاختراع والاتّكاء على النّفس في التّأليف الرّوائي. وتبعاً لذلك، تكتسي الكتابة في هذا الجنس الأدبي قيمتها في التّحوّل الدّائم. وقد لا نجانب الحقيقة إذا اعتبرنا هذا الهاجس دليلاً على البحث عن استنباط اتّجاه في الفنّ الرّوائي يكون مخصوصاً بالأدب العربيّ دون أن يجعل من الأدب الغربي ـ ذاك الذي نبع منه هذا الفن ـ مثالاً يُحتذى في جميع الحالات ونموذجاً فريداً قد يُتّبع. ولعلّ هذه النّزعة التجديدية بديهيّةٌ الآن ما دام الأدب العربيّ الحديث قد تجاوز ـ بمسافة زمنية واضحة ـ مرحلة الرّيادة والنّقل أو «رواية النّهضة» وما تبعها من جيل ثانٍ وثالث[٤]. لذلك، فإنّ بإمكاننا أن ندرج رواية **المؤامرة** ضمن المؤلّفات العربية التي حرص أصحابها على إرساء مبدأي الإضافة والخصوصية في مسار الأدب الرّوائي.

وسنحرص على جلاء أهمّ مظاهر الجدّة داخل متن **المؤامرة**، ولا سيّما تلك المتعلّقة بتعدّد المواضيع والرّواة، وتقطّع السّرد، والانزياح بمفاهيم الوصف والأشياء والبطولة، مبتدئين بإبراز مواطن الطرافة في نصّ «التفويض» وفي بناء الرّواية وتصنيفها.

١ ـ نصّ التفويض:

المؤامرة «رواية في خطيئة وثلاثة أجزاء وبؤرة لصاحبها نور الدين جابالله. وبتفويض منه كتب بعضَ أجزائها فرج الحوار» (ص ٥).

استهلّ الكاتبُ نصَه بهذا القول، وقد أبرزه بإفراده في صفحة واحدة هي الصّفحة الخامسة، وبوضعه في شكل مستطيل. ولئن احتوتْ هذه الفقرةُ على إشارة إلى أجزاء الرّواية، فإنّ ما يلفت الانتباه هو هذا «التّفويض» الذي صرّح به الكاتب. فهو منشئ النّص ومؤلّفه، لكنّه لم يسند هذه الرّواية إلى نفسه بل لكأنّه تنصّل من ذلك حين أسندها إلى صاحبها نور الدين جابالله مفوض الكتابة. وإذا علمنا أنّ نور الدين جابالله ليس سوى شخصيّة قصصيّة داخل أحداث الرّواية ـ بل هو أبرز شخصية فيها ـ جاز القول إنّ نصّ التّفويض يختزل تصوّراً ما حول مفهوم التّأليف الرّوائي، أو يلمع ـ بكيفية خفية ـ إلى وعي المؤلّف النّظري بضرورة الفصل بين الكاتب والرّاوي. ذلك أن السّرد القصصي ينقلنا من عالم واقعي معيش إلى عالم متخيَّل وهمي[٥].

ولا مناص من الإقرار بأنّ الوعي بهذا الفصل بين الكاتب والسّارد، يقترن بأبعاد فنيّة وبقيم جماليّة تحيلنا على قضيّة الرؤية أو النّظرة إلى العالم. واستناداً إلى هذا المعطى لم تعد رواية **المؤامرة** ملكاً لصاحبها الذي أنشأها واستغرق في صياغتها ما يناهز العامين[٦]؛ بل أضحت ملكاً للشّخصيات القصصية التي تتشابك علاقاتُها في غضون النّسيج السّردي المتخيّل مكوّنةً واقعاً خاصّاً بها[٧]. ولئن بدا هذا الجانب غير مستحدث ـ لأنّ وجهات النّظر أصبحت الآن من وجوه القصّ المعهودة لدى الرّوائيّين والنقّاد ـ فالمستطرف في هذه الرّواية هو التّعبير عن هذه الظّاهرة الفنيّة بواسطة نصّ نظريّ سَبَقَ المتن، وَرَدَ بمثابة علامةٍ دالّة على إدراك هذا المنحى القصصيّ إدراكاً مجرّداً وإشعار القارئ به منذ البداية.

ويجوز أن ندرج ـ ضمنَ مواطن الجدّة ـ اعتمادَ المؤلف نموذجيْن من المقدمات. فبينما وردت المقدمةُ الأولى من إنشاء الكاتب، تولّى السارد الاعتناءَ بوضع المقدّمة الثّانية، مورداً فيها مجموعةً مختارة من الشّخصيّات القصصية التي تعامل معها في خضمّ الأحداث مع تركيزه على أبرز الملامح التي اتّسمت بها تلك الشخصياتُ في كثير من الاختزال المشوق. ونلحظ في المقدّمتين نقلةً فُجائيّة من الواقعيّ التّاريخي إلى الفنّي المتخيّل عند المقارنة بين تاريخ المقدّمة الأولى ـ وقد صيغ صياغة واضحة لا لبس فيها: حمام سوسة في ٢٤/ ٤/ ١٩٩٢ ـ وتاريخ المقدّمة الثّانية ـ وقد ابتعد عن مثل

= مبرّر لها؟ فقال: التّمهيد جزء من النّص لا ينفصل، وهو رأس النّص بل هو مبتدؤه والبقيّة خبر، كما المبتدأ والخبر في الجملة الاسميّة» (**الموت والبحر والجرذ**)، (ص ٨).

٤) أنظر مقال يحيى عبد الدّايم «تيّار الوعي والرّواية اللبنانية المعاصرة»، مجلة **فصول**، المجلّد ٢ العدد ٢، ١٩٨٢

(٥) تذكر Nathalie Sarraute في هذا السّياق: «هذا الواقع ليس أبداً واقع الكاتب الرّوائي؛ فهو مجرّد مظهر يوهم بالواقع. الواقع بالنّسبة للرّوائي هو المجهول واللاّمرئيّ، هو ما يراه بمفرده، وما يبدو له أنّه أوّل من يستطيع رصده الواقع لديه هو ما تعجز الأشكال التّعبيرية المألوفة والمستهلكة عن التقاطه، مستلزماً طرائق وأشكالاً جديدة ليكشف عن نفسه». (**الرّواية والواقع**، ترجمة رشيد بنحدو، منشورات عيون ط ١، الدّار البيضاء ١٩٨٨، ص ١٢).

(٦) توجد في آخر الرّواية إشارة إلى زمن التّأليف: «الرّياض ١٩٩٠، حمام سوسة جانفي ١٩٩٢» (ص ٣٤١).

(٧) وردت في التّقديم إشارة إلى طبيعة العلاقة بين المؤلّف والشّخصيات القصصية حين قال: «... وقد ازددنا بهذه النّتيجة ثقةً، عندما اكتشفنا أنّنا كنّا أثناء مكابدتنا له (نصّ الرّواية) نحس أنّنا خاضعون للأوامر والنّواهي تضطهدنا بها مخلوقاتُ الورق فنتهي ونمتثل..» (**المؤامرة**: ص ٥).

هذا التّدقيق: تونس، جانفي . . . ١٩٩٠، دون تحديد السّنة.

٢ ـ بناء الرّواية ومحاولة في التّصنيف

تعد **المؤامرة** رواية ذات حجم كبير (٣٤١ صفحة). وقد امتدّتْ صفحاتها بموجب تمطيط السّرد والتذكّر والانتقال من فضاء إلى آخر، وفق القول اللغويّ والتّقنيّات المبدعة الّتي اختارها المؤلّف وشكّل بها عالمه المتخيّل.

ومن الجليّ أنّ هيكل الرّواية يثير اهتمامَ القارئ من جهة التبويب والتّجزئة والتّرقيم. فـ **المؤامرة** تحتوي على ثلاثة أجزاء تتضمّن بدورها أقساماً صُغرى يجوز إثباتها كالآتي:

الجزء	عنوانه	أقسامه	الصفحات
الجزء الأول	الفضيحة	١ ـ التعلّة ٢ ـ الوقيعة ٣ ـ التحقيق	من ص ٣٣ إلى ص ٤٣ من ص ٤٤ إلى ص ٧٣ من ص ٧٤ إلى ص ٨٦
الجزء الثاني	الدفتر	عام . . . ١٩٧ عام . . . ١٩٨	من ص ٨٨ إلى ص ١٧٠ من ص ١٧١ إلى ص ٢١٧
الجزء الثالث	كتاب الاعترافات	كتاب الغيرة كتاب الانعتاق كتاب الوغد	من ص ٢٢١ إلى ص ٢٣٩ من ص ٢٤٠ إلى ص ٢٦٩ من ص ٢٧٠ إلى ص ٣٢٧
البؤرة	لا شيء		من ص ٣٢٨ إلى ص ٣٤١

واستناداً إلى هذا التّوزيع في الجدول، نلاحظ أنّ القصّ في الرّواية استُهلّ بما يمكن أن يُدْرَج في باب النّهايات؛ فالرّاوي انطلق من إثبات النّتائج، ثم اهتمّ بتوضيح الأسباب. ومن ثمّة نتبيّن أنّ الحدث الذي حصل ليس مجرّد حادثة[٨] عابرة، بل هو من صميم البناء الفنّي المرتبط بكيفيّة تشكيل النّسيج السّردي. وقد تجسّم هذا الأمر في موت سناء عبد الباقي، إحدى الشخصيات الأساسيّة في الرّواية. ولا أدلّ على ذلك من كونها تصدَّرَت القسمَ الخاصّ بتقديم الشّخصيات حسب تصوّر السّارد، ويرجع سبب موتها إلى حادث مرور في الطريق العام أمام أحد المقاهي في شارع مّا من شوارع العاصمة.

ثمّ شُرِعَ في التّحقيق، فبرزت ـ منذ الصّفحة الأولى ـ شخصيةُ الضّابط محسن عبد الباقي ـ ولا قرابة بينه وبين سناء رغم تماثل اللّقب ـ. وَوَفقاً لهذه الطّريقة في استهلال القصّ، بدا السّردُ وثيقَ الصّلة بصنف الرّواية البوليسية الّتي تتطلّب شروطاً من أهمّها حدوثُ جريمة قتل تعقبها استجواباتٌ وتحقيقاتٌ كانت في البداية جماعيةً شملت الشهودَ والحاضرين من روّاد المقهى، وسرعان ما تحوّلت إلى استجوابات فردية استغرقت مجملَ صفحات الجزء الأول من الرّواية وتخلّلت أجزاءها في مواطن مختلفة حتى منتهاها. بل من الملاحظ أنّ الجزء الموسوم بالبؤرة ـ وهو خاتمة الرّواية ـ قد بدا شبيهاً ببداية القول فيها من جهة الكتابة الاستجوابية؛ فقد ألفينا الضّابطَ في هذا الجزء الأخير يمعن في السّؤال، ويتعقّب الشّخصية المتّهمة ـ سناء المايل في هذا السّياق ـ تعقّباً مفرطاً إلى حدّ اقتحام المكان[٩] والمضايقة اللّفظية والجسدية. . . متحوّلاً من مفتّش عن الجاني إلى راغب في ممارسة الجنس مخاطرٍ متهالك[١٠]. وفضلاً عن هذا الطّابع الجرائمي في بداية الرّواية وفي نهايتها، فإنّه حريٌّ بنا أن نضيف إليه مقوّماً آخر قريباً منه، وهو هالة من الغموض المحيّر والتّعقيد المشوّق خفّت بموت سناء عبد الباقي في مستهلّ القصّ؛ فقد قال الضّابط: «شيء ما في هذه القضيّة التّافهة يبدو غامضاً ومبهماً ومريباً» (ص ٣٥). وما من شكّ في أنّ هذا الجانب يتلاءم مع طبيعة السّرد البوليسي؛ كما أنّ التّركيز على هذا الطّابع قد أنتج تنويعاً في وظائف شخصيّة السّارد حين ألفيناها ـ على امتداد الجزء الأوّل الموسوم بالفضيحة ـ تتقمّص دور المحقّق وتنجز ـ عبر صفحات متتالية ـ وظيفةً هي في الأصل موكولةٌ إلى ضابط التفتيش الرّسمي، محسن عبد الباقي. ولئن فُسِّر هذا ببحث السّارد عن إزاحة اتّهامات

(٨) ميّز بعضهم بين الحادثة والحدث معتبراً أن الأحداث (جمع حَدَث) أعمالٌ تربط بينها علاقةُ العلّية، بخلاف الحوادث (جمع حادثة) التي لا ينبع أحدها من الآخر. راجع عبد الرحمن فهمي، «الرّواية البوليسية»، مجلة **فصول** المجلد ٢، العدد ٢، ١٩٨٢، (ص ٤٦).

(٩) المقصود بذلك دخوله عنوة إلى منزل سناء المايل (ص ٣٢٩).

(١٠) ههنا نجد نقطة التقاء أخرى بين البداية والنّهاية. ذلك أنّ الأحداث انتهت باغتيال ضابط الشّرطة محسن عبد الباقي إثر تطاوله على سناء المايل مدفوعاً برغبة جامحة في ممارسة الجنس، فجاء حتفه على يدها. وهكذا انتهت الرّواية بحادثة قتل وكانت قد ابتدأت ـ كما أسلفنا ـ بمثلها.

فاضحة أُلصقت بسناء عبد الباقي، فإنّنا نستخلص من أجزاء السّرد هذه تواترَ نمط الرّواية البوليسية، والإمعانَ فيه على غير لسان. ولولا الجزءان الموسومان «بالدّفتر»، و«كتاب الاعترافات»، وما تخلّلهما من أحداث تمحورتْ حول السّياسة والجنس خاصّة، لجاز لنا تنزيل **المؤامرة** ضمن رواية الجريمة ذات التوجّه الواضح المألوف.

والملاحظ في هذا الصّدد أنّ **المؤامرة** رواية تستعصي على التّصنيف لاعتماد صاحبها ضرباً من التنويع في الخطاب السّردي يحيل حيناً على الواقعية التّاريخية، إذ بدت بعض الأحداث مؤرّخة أحياناً فترةً مربكة دامية عرفها المجتمع التّونسي. فقد قال الرّاوي:

> .. كان هنا يوم الحادث. جاء متأخّراً، وبعد حوالي ربع ساعة انفجر الشّارع ولعلع الرّصاص، ثمّ داهموا المقهى، فاختفى عمر وراء الطوار وقُتل من الروّاد اثنان حاولا الهرب... (ص ١٨٦).

كذلك أضاف:

> كان كلّ شيء هادئاً وعاديّاً. في الثّالثة تقريباً امتلأ الشّارع بأفواج غفيرة من الخلق... رجال ونساء وأطفال وشبّان ولافتات وأصوات صاخبة. الخبز... بالدّم بالرّوح... الحريّة.. لا.. لا... (ص ١٩٩).

وقد يحيل التّنويع حيناً آخر على الرّواية الغرائبيّة. وقد تجلّى هذا الجانب فيما تعمّده الرّاوي من تعمية في مستوى المكان، ولا سيّما مكان وقوع الحادث الذي تعرّضت له سناء عبد الباقي، وفي جملة الأحداث التي تمّت في الحارة حيث تحوّلت الشّخصياتُ فيها إلى أشباح والمكانُ إلى أنقاض... ثم ينقلنا حيناً ثالثاً إلى جنس من الكتابة تنكفئ الرّوايةُ فيه على ذاتها بالنّقد والتّقويم ومساءلة التّجارب الرّوائيّة السّابقة؛ فقد جاء في المتن قوله: «ويدّعي خالد في فورة حماسه أنّ الرّواية المشرقية قيد ثقيل...»، أو قوله أيضاً: «لأنّ الغرائبيّة أدبيّة تنبذ كلَّ طرق القصّ التقليديّة والموضوع فيها ثانوي ويكاد يكون تافهاً...» (ص ٩١).

وما من شكّ في أنّ خاصيّة التّنويع هذه الّتي اتّسم بها الخطابُ السّردي تُسهم في إحداث جمالية التقبّل حين تنتقل بالقارئ من نمط خطابيّ إلى نمط خطابيّ جديد. بل إنّ النّص ينعتق تارة من جنسه الأدبيّ النّثري ليلج عالم الشّعر[١١]. حتّى لكأنّ الرّوائي يدعم انفتاح الكتابة الرّوائية على الأجناس الأدبيّة الأخرى، ويقول بإمكان تداخل النّصوص تداخلاً صريحاً يدرَكُ بمجرّد قراءة بصريّة.

وإنّنا نستخلص ممّا سبق إثباته أنّ اختيار الكاتب نمطَ الرّواية البوليسية لا يبدو منتشراً على كامل النّص الرّوائي، بل يظلّ منسرباً في أعطاف أصناف أخرى من الكتابة القصصية، هذا بالرّغم من أنّه كان أكثر الأنماط بروزاً. فـ **المؤامرة**، فضلاً عن أنّها تزخر بعبارات من سجلّ الاستجواب البوليسي والتّحقيقات في المحاكم ـ مثل «الوقيعة» و«التحقيق» و«الدّفتر» و«الاعترافات» و«المحضر» و«الجاني» و«الجريمة» ـ تركّز على شخصيّة المحقق، وتضمّ سياقات عديدة تشكّلت وفق نمط «سؤال» و«جواب». لذلك يبدو هذا الشكلُ بمثابة الوعاء الفنّي، استند إليه الكاتبُ سعياً إلى تحقيق وظيفة تأثيرية جاذبة. ولا يخفَى أنّ هذا البناء شكلٌ توخّاه كبارُ الرّوائيين، واستطاعُوا به أن يحقّقوا لرواياتهم نَجَاحاً مشهوداً[١٢]، وليس لهم من غاية منشودة سوى تحريك المتقبّل وتصعيد إثارته. وإنّنا لنجد الطّابع البوليسي حاضراً في **الموت والبحر والجرذ**، لكنّنا نزعم أنّ الإثارة في هذه الرّواية تضاءلتْ درجتُها لنزوع الكاتب إلى تقليص الحدث والاهتمام باللّغة في حدّ ذاتها... بيد أنّنا ألفيناه في **المؤامرة** ينتهج طريقة أخرى، أعطى فيها للحدث قيمةً هامّة، فكان حاضراً حضور اللّغة في جماليّتها الأدبيّة وبُعْدِها الفنّي العميق. ومن ثمّة، بدت هذه الرّواية أشدّ إثارة من سابقتها، إذ أصبحت الكتابة فيها تُعنى بالمتقبِّل عنايةً بالغة وتبحث عن توسيع دائرة التّلقّي.

ولا شكّ أنّ فصول الرّواية المثبتة في الجدول السابق قد شُكِّلَتْ بطريقة فنيّة، جمعتْ بين عنصر التّداخل والتّشابك وتعدّد الأنسجة السّرديّة، وعنصر المحافظة على خيط قصصيّ جامع يشدّ انتباه القارئ منذ الشّروع في القصّ حتّى نهايته. وقد يبدو هذا المسار السّردي دائريّاً أحياناً، من خلال الابتداء بحادث الموت، موت سناء ثمّ إنهاء القصّ بحادث الموت، موت الضّابط؛ وقد يتفرّع هذا المسار ما بين الابتداء والانتهاء إلى فضاءات مختلفة متشعّبة لكنّه، إذ يتردّد بين هذا المنهج وذاك، يمعن في نمط التأليف الرّوائي المستحدث القائم على خاصيّة التعدّد، تعدُّد الأحداث والأزمنة والأمكنة وتقلّص مفهوم البطل الّذي كان ينحصر في الشّخص الواحد، وتغيُّرِ وظائف الوصف والأشياء والتقبّل. وهذا ما سنحرص على إبرازه في الجزء التالي من هذه الدراسة.

---

(١١) احتوت الرّواية على نصّين شعريين (تأبين أول، ص ١٦٧، ثمّ تأبين ثانٍ ص ٢١٤) استغرقا سبعَ صفحات. وهذا المزجُ بين النّثر والشّعر طريقةٌ معهودة لدى فرج الحوار ولاسيّما في **الموت والبحر والجرذ**. ولها أسبابها الفنية والشّخصية أيضاً باعتبار تأليفه الشعرَ باللغة الفرنسية (انظر مقدّمة **الموت**... ص ٢٥).

(١٢) «الملاحظ أنّ كثيراً من الأعمال الأدبية المجمع على رفعتها قد ظلّت لصيقةً بالبناء البوليسي، بل =

= إنّ بعض الأدباء الكبار يبحث عن موضوعاته في أخبار الجرائم والقضايا الجنائيّة التي يسمع بها أو يقرأ عنها. وأقرب مثل على هذا رواية **اللص والكلاب** لنجيب محفوظ، فقد استقى موضوعها ممّا كانت تنشره الصحف عن أخبار سفّاح الاسكندرية. ونجيب محفوظ لا ينفرد بهذا فقد سبقه إليه كثيرون من أشهرهم ديستويفسكي في رائعته الكبرى **الإخوة كارامازوف** (عبد الرحمن فهمي مرجع مذكور سابقاً، ص ٤٣)

٣ ـ تعدّد المواضيع وتداخل السّرد:

ليس من السّهل أن نحدّد الموضوع الرّئيسي الّذي تطرّقت إليه رواية **المؤامرة**. ولئن بدا موضوعُ الجنس حاضراً بصفة مكثّفة جليّة من خلال الحجم المخصّص له، ومن خلال طريقة التّوزيع ـ أي المراوحة بين قَطْع الحديث عن الجنس ثمّ الرّجوع إليه[١٣]، فإنّنا ألفينا شخصيّات الرّواية تتطارح مسائلَ السّياسة والدّين، وتحرّر المرأة، وتتجادل في قضايا أدبيّة تخصّ الشّعر الحرّ، والكتابة القصصية أساساً.

وفي خضمّ الأساليب التي توخّاها الكاتبُ للتّعبير عن الأغراض تعبيراً فنيّاً، تبيّن لنا استعماله الرمزَ في كثير من مواطن القصّ، سواء ما تعلّق منها بالأفعال أو بالشّخصيّات، ولا سيّما حين اختزل في شخصيّة الأب حالةَ المجتمع بأكمله، فجعله يشكو من أمراض مجازية هي «التلوّث» تارة، و«الاضطهاد» تارة أخرى و«الحصار» تارة ثالثة و«الرّداءة» تارة رابعة. وقد قال الرّاوي عن أبيه: «وبسرعة، انحدر بصره للمغيب، فلم يعد يرى شيئاً. وتفاقم جزعه وخوفه فكان لا يكفّ أبداً عن الشّكوى، وتحامَلَ على التلوّث بإصرار عجيب...» (ص ١٢٥)؛ وفي لحظات احتضاره، خاطب الأب زوجته قائلاً: «متى ينتهي الحصار يا امرأة؟ لقد سئمت هذا الحصار» (ص ١٦٦).

ولئن أحالتنا مسألةُ تعدّد المواضيع على قضيّة الأغراض والمضامين، وتأكّد لدينا أنّ الرّواية اتّجهت في هذا المسار وجهةَ الإدانة الواضحة لمرحلتي السبعينات وأواسط الثّمانينات من تاريخ المجتمع التّونسي، فإنّ هذا التّعدّد ظَهَرَ لصيقَ الاقتران بحوافز شكلية برّرت حضوره وانتشاره على امتداد الرّواية كلها. ذلك أنّ الفضاء القصصي الذي اختاره المؤلّف أكّدَ هذا التّعدد؛ فقد بدت العلاقة تلازميّةً بين تعدّد الشّخصيات والرّواة والأمكنة والأزمنة من جهة، وتعدّد المواضيع من جهة أخرى. فكلما انتقل السّرد من فضاء قصصي إلى آخر، أَذِنَ بإمكان التّحوّل في مستوى المضامين.

أ ـ السّرد المكرّر:

لم تركّز رواية **المؤامرة** على حدث واحد، أو على عدد محدود من الأحداث المنتظمة في خطّ متسلسل متصاعد، بل اعتمدت التّشتّت والتّنويع في الخبر خاصيّةً من خاصياتها الجمالية... ومن ثمّة، شكّل تعدُّدُ الحدث صعوبةً لدى المتقبّل الذي يحتاج إلى أن يبذل جهداً في لمّ ما تناثر من جهة، وفي إعادة ترتيبه من جهة ثانية. ولا شكّ أنّ هذا النّهج أصبح الآن من أظهر ملامح الرّواية الجديدة القائمة على دمج القارئ في عمليّة التّواصل حتى لا ينحصر دوره في مجرّد التقبّل والتّأثّر، بل يُشترط أن يكون متدخّلاً، فاعلاً، يعاني جهدَ القراءة والتّمحيص.

وفضلاً عن ذلك، نلاحظ أنّ بناء السّرد في **المؤامرة** قد نحا نحو التّكرار والإعادة وتمطيط الخطاب[١٤]. ومن الجائز أن نستدلّ على ذلك بعدّة أمثلة من ذلك الحادث الّذي تسبّب في موت سناء عبد الباقي، وقد تصدّر هذا الحادث استهلال الحكي، ثمّ تعدّدت روايته في مواطن لاحقة... فكان الحدث واحداً، غير أنّ النّص أو الخطاب المتعلّق به تكرّر وتمطط، وهذا ما جعلنا نشكّ أحياناً في صحّة ما يُروى نظراً إلى اختلاف وجهات النّظر، وتضارب آراء الشّخصيات. وحرصاً على التّدقيق والإيضاح، نورد هذه الفقرة المندرجة في إطار السّرد المكرّر والمتعلّقة بحادث الموت:

> **كان يوماً من أحلك أيام جوان. بلغت الحرارةُ درجةً لا تطاق فاحترق كلُّ من دعته الظّروف إلى الخروج. ادّعى أكثر من واحد أنّها مرّت أمام مقهى الأمل مرّات عديدة ولكنّها لم تتوقّف ولم تدخل ولم تجلس في الشّرفة.**
>
> **وأضاف عبد الرحمن السايح، عامل ميكانيكي، أنّها كانت بادية الإرهاق، كانت تمشي متأنّية دون اكتراث بالحرارة وبحركة المرور. فجأة اخترقت الطّريق باتّجاه الرّصيف المقابل فامتلأ الفضاءُ بصرير المكابح وزعيق العجلات وهي تنهش الأسفلت. وأكّد عم مسعود المهذّبي، بوّاب شركة التّأمين الواقعة قبالة المقهى، أنّها كانت تبدو مرهقة فعلاً إلى حدّ جعله يعتقد أنّها مريضة أو عمياء...**[١٥] (ص ٧١).

وهكذا يتجلّى لنا الخبرُ واحداً والخطابُ متعدّداً. وهذا ما يحدو بنا إلى القول إنّ قيمة الخطاب تفوق قيمة الخبر أهمّيةً: فالغاية ليست في الخبر ذاته، بل في كيفيّة روايته. غير أنّ هذا السّرد المكرّر، إنّما يصاغ في حقيقة الأمر، مقترناً بإضافة بعض الجزئيّات والدّقائق: كأن يعتني الساردُ بإبراز المحيط العام، مؤكّداً انتشار الحرارة الحارقة؛ أو أن يقدّم شخصيّات جديدةً حافّةً بالحدث، ولذلك يحتاج إلى استعمال البدل لتوضيح المبدل منه كما في قوله: «وأضاف عبد الرحمن السّايح، عامل ميكانيكي» ثمّ «أكّد عم مسعود المهذبي، بوّاب شركة

(١٣) والملاحظ أيضاً أنّ الكاتب وظّف الجنس توظيفاً رمزياً لتصوير الصّراع القائم بين السّائس والمسوس؛ ولعلّ الفقرة التي تتحدّث عن الجنس القائم بين «موجل عادي» و«زيزة» أن تختزل هذا التّوظيف أحسن اختزال (ص ١٠٤).

(١٤) اصطلح على تسمية هذا النّوع من السّرد بالنّص (كذا) المكرّر (Récit Répétitif)؛ وهو أن «يروى أكثر من مرة ما حدث مرّة واحدة... ويمكن أن يروى الحدث الواحد مراتٍ عديدةً بتغيير الأسلوب وغالباً باستعمال وجهات نظر مختلفة أو حتّى باستبدال الرّاوي الأوّل للحدث بغيره من شخصيّات الحكاية»؛ راجع سمير المرزوقي وجميل شاكر: **مدخل إلى نظريّة القصة** ـ الدار التونسية للنّشر، ١٩٨٥ (ص ٨٧).

(١٥) تعتبر هذه الفقرة الواردة في الصّفحة الحادية والسّبعين تكراراً لما جاء في الصّفحة الثّالثة والثّلاثين، مع تغيير الأسلوب والشّخص المتكفّل بالقص هو من عملنا).

التّأمين. . .». فليس السّرد المكرّر إذن إعادة ما سبق ذكره إعادة حرفيّة، بل هو توقّفٌ في مستوى تنامي الأحداث لأنّه لا يضفي عليها دفعاً جديداً، وإضافةً في مستوى تصوير بعض الحوافّ المحيطة بالحدث المذكور.

ب ـ تنويع الفضاءات:

واتّسم السّرد ـ إلى جانب الاعتماد على تقنية «النّصّ المكرّر» ـ بتنويع جمالي. فقد تمّ الانتقالُ بالقارئ من ظروف قصصيّة كان قد انغمس فيها انغماساً إلى ظروف أخرى مغايرة؛ كأن يقع التحوّل المفاجئ من العاصمة إلى القرية، أو من المقهى إلى الحارة أو غير ذلك من الفضاءات الأخرى. ونتج عن كلّ انتقال دمجُ عناصر قصصية جديدة، وهذا ما جعل السّرد جامعاً فضاءاتٍ من التّخيّل متعددةً، متداخلة. لقد تعمّد السّارد أن يقطع السّرد في لحظة ممّا أرادها هو، باعتباره المتحكّم الوحيد في عمليّة القصّ، ريثما يحيل على عالم وهميّ أو فضاء قصصيّ موازٍ، ثمّ اختار في مرحلة لاحقة استئناف ما كان قد قطعه أو توقّف عنده. ولا شكّ أنّ هذا البَتْرَ يُحدث في القارئ حالة انتظار تحفزه على تقصّي خفايا متاهات السّرد وتفريعاته، حتّى يتسنّى له في نهاية التعقُّب جمعُ ما تشتّت من جزئيّات. وتبعاً لهذا الاختيار، تداخلتْ أنماطُ الخطاب، مبرزةً المنحى التّجديديَّ المتَّبَعَ في رواية **المؤامرة**. فقد ألفينا الرّاوي يتدخّل أحياناً فيقطع الحوار بين شخصيتين أو أكثر حتّى يبدي وجهة نظره الخاصّة، أو ينجز تعليقاً ممّا أو إضافة محدّدة، ثم يعيد الحوار الذي انتزعه دون تمهيد أو سابق إشارة. . . وإذا بالسّرد خليط من التّقنيّات. ذلك أنّ الجمل القصصيّة الكبرى لا تتعاقب تعاقب استتباع، أو تعاقب انضمام، وإنّما أقيمتْ على مبدإ علاقات مشتّتة لا يتمّ تجميعها إلاّ عبر قراءة ثانية تكون بمثابة إعادة التّركيب، ولا سيّما أنّ مجمل القصّ في **المؤامرة** مبنيّ على التّداعي.

ج ـ منطق التأجيل:

أمّا الطّريقة الفنيّة الثّالثة المعتمدة في بناء السّرد، فهي ما يمكن أن نسمّيه «منطق التّأجيل». ويتمثّل في أنّ السّارد يكتفي في البداية، بأن يقدّم إلى القارئ حدثاً يختزله في ومضة سريعة، ثمّ يرجئ العودة إليه بكثير من التّفصيل والتّدقيق والتّأنّي، في سياق لاحق. ولعلّ أبرز تجلّ لهذه الطّريقة وجدناه مع شخصيّة سناء المايل. ففي ص ٢١٤ أشار الرّاوي إلى إعدام هذه الشّخصية لإقدامها على قتل ضابط الشّرطة إشارةً مجملة سريعة لم تتجاوز خمسة أسطر، ثمّ عاد بعد أكثر من مائة صفحة فقدّم لنا تفاصيل الحدث في فصل خاصّ موسوم بـ «البؤرة»، وقد مثّل خاتمة الرّواية، واستغرق ثلاث عشرة صفحة، اعتنى فيها الرّاوي بكثير من الجزئيّات.

ويتجلّى الأسلوب الفنّي ذاته في أواسط المتن عند قوله المختزل: «كان يوماً رهيباً يوم عرفتُ سناء المايل في دورة المياه على مرأى من النّفايات والقذر وأضغاث أحلام متشنّجة على وجوه الأبواب التي تواري الطّبيعة إذا وجبت الخلوة. . .» (ص ١٢٠)؛ ثمّ في تناوله هذا الحدث بكثير من التّفاصيل، بدءاً بقوله: «افتضّت سناء المايل بكارتي في دورة المياه بمقهى الأمل. . .»[١٦].

إنّ هذه الأبنية جميعها تؤكّد أنّ السّرد في **المؤامرة** هو سرد التّقطّع، والتّداخل[١٧]، وعدم الانتظام؛ ولا شكّ أنّ ذلك يعدّ من أبرز مقوّمات الرّواية الجديدة الّتي تعتني بكيفيّة ما يُروى أكثر من اعتنائها بالحدث في حدّ ذاته.

وإذا كان من البديهيّ القول إنّ رواية **المؤامرة** قد جمعت بين أنماط السّرد الثّلاثة ـ ونعني بها سرد الأفعال، والأقوال، والأحوال ـ، فإنّ التوقّف عند هذا النوع الأخير يبدو أمراً مشروعاً، من جهة كون الوصف مقترناً بالأشياء، قد وُظِّفا كلاهما توظيفاً ظريفاً مستحدثا يدعم منحى التّجاوز والإضافة في الإبداع الرّوائي.

٤ ـ الوصف والأشياء:

جاء في دراسة محمّد برادة الموسومة بـ «الرواية أفقاً للشّكل والخطاب المتعدّدين» أنّ «العلاقة وطيدة بين الوصف والسّرد، بالرّغم من الملاحظات الكثيرة الّتي سُجِّلَتْ عن التّعارض القائم بينهما، والمتمثّل في توقّف السّرد عند البدء في الوصف»[١٨]. ولئن تضارب هذا الرأي مع مُعْظَم الدّراسات الّتي ذهب أصحابها إلى اعتبار الوصف وقفاً للأحداث، فإنّه تجدر الملاحظة في سياق هذه المقارنة أنّ الوصف، كما تراءى لنا في رواية **المؤامرة**، يدعم الرّأي الأوّل، ويثبت النّزعة التّجديدية في التّعامل في هذا النّمط السّردي. وقد تجلّى ذلك بواسطة طرق متعدّدة، من أبرزها ندرة مواطن الوصف، قياساً بالأفعال والأقوال، وهو ما أضفى على السّرد في الرّواية طغيان المقاطع ذات الصّبغة الفعليّة (factitive) من جهة، وكثرة المشاهد بتكثيف الحوار من جهة ثانية. ثمّ إنّنا ألفينا

---

(١٦) تمتدّ تفاصيل الحدث على كامل الفصل الموسوم بـ «كتاب الانعتاق» من ص ٢٤١ إلى ص ٢٦٩. وتبعاً لذلك، نلحظ كيف أنّ الفقرة الواحدة التي تختصر الحدث تتّسع وتتضخّم لتمتدّ على صفحات عديدة ـ انظر كذلك الصّفحة ١٣٦، حيث أشار الرّاوي إلى التّجربة الجنسيّة الّتي ستجمعه بروضة مفتاح. . .

(١٧) «إلى جوار نظام التّتابع، استأثر نظام آخر، يمكن الاصطلاح عليه بـ «نظام التداخل» بمكانة مهمّة في صوغ متن كثير من الرّوايات العربية، وبخاصة منذ السّتينات. . .». (عبد الله ابراهيم، **المتخيّل السّرديّ**، المركز الثّقافي العربي الدّار البيضاء، ط ١، ١٩٩٠، ص ١٠٩). ولئن تمّ خرق نظام التّتابع في الرّواية العربية منذ الستينات، فإن فرج الحوار أمعن في كسر هذا النّظام التّقليدي الخطي، مؤكّداً أن مرحلة التّجريب التي مرّت بها الرّواية العربية في هذا المضمار قد نجحت فنياً من جرّاء تكثيفها التّداخل في بنية الزّمان القصصي. وليس هذا الإمعان في خرق نظام التّتابع أمراً هامشياً بل ينحرط في صلب جمالية التقبّل حين يظلّ القارئ منتقلاً من فضاء إلى آخر، وحين تصبح قراءة الأثر قرارة منتجة. وفي هذا الصّدد يقول سعيد يقطين: «على صعيد الزّمن، يبيّن تودوروف أنّ زمن العالم المتخيّل =

= (زمن القصّة)، مرتب كرونولوجيّاً، وأنّ زمن جمل النّص لا يخضع لهذا التّرتيب. لذلك، فإنّ القراءة تعيد ترتيب الأشياء». راجع **انفتاح النّص الرّوائي**، المركز الثّقافي العربيّ، الدّار البيضاء، ط ١، ١٩٨٩، ص ٤٤.

(١٨) محمد برادة «الرّواية أفقا للشّكل والخطاب المتعدّدين» مجلة **فصول**، المجلد ١١، العدد ٤، شتاء ١٩٩٣، ص ٢٠.

الجمل الوصفيّة، في كثير من الأحيان، لا تَرِد منفصلة مفردة في فقرات خاصّة، بل تتخلّل نوعَي السّرد الآخريْن، ويصبح توظيفُ الوصف عنصراً من مجموع العَناصر المستخدمة لإبراز دلالة مّا؛ كأن يوظّف لتهجين الشخصيّة: «ضحك الرّجل المشوّه رغماً عنه تقريباً، فانفتحت شفتاه عن أسنان مثرَمَة مضطّربة التّركيب تعلوها قشرة سميكة من النيكوتين والرّواسب» (ص ٦٠). وقد يوظّف الوصف أيضاً توظيفاً سياسياً يبرز عالمَ الرّهبة والقمع والاضطهاد؛ ويتجلّى ذلك في وصف الشرطيّين في بطحاء محمد علي؛ فعن الشّرطي الثّاني يقول الرّاوي: «وكان يدخّن باستغراق وانتباه، وهراوته بيده اليسرى يداعب بها فخذه الأيسر في اهتزازات آلية كأنّها نبض آلة ضخمة، كان قصيراً ممتلئاً بقوّة حيوانيّة تشي بها لفتاتُه الخاطفة المذعورة ومسحة التحدّي التي لا تغادر وجهه كأنّها جزء منه» (ص ١١٣).

إلاّ أنّ توفيق الكاتب في توظيف الوصف لم يتواتر طوال نصّ الرّواية بأكمله. بل إنّ درجة جماليّته قد انخفضت خاصّة حين ألفينا السّارد قد أطنب في وصف الرّسوم على الأبواب، داخل مقهى الأمل، إطناباً جعل السّرد مملاً بسبب الإطالة والتمطيط من جهة، والسّقوط في الأسلوب المباشر من جهة أخرى...[19] ولئن عُدّ هَذا الأمر من الثّغرات الفنيّة الّتي تشدّ **المؤامرة** إلى السّردية التقليديّة ـ ومعلوم أنّ التجديد ينبع من التّقليد ولا ينفصل عنه انفصالاً تاماً مفاجئاً ـ، فإنّه بالإمكان الاستعاضة عن هذا الخلل الفنّي بالطّرق الّتي بها استحضر السّاردُ الأشياء. لقد اشتملت الرّواية على هذا المعطى القصصي شأنها شأن أغلب النّصوص الرّوائية[20]، بيد أنّ القارئ يستسيغ عدم رصف الأشياء فيها وصفاً اعتباطياً. ففي كثير من الأحيان، أوردها السّارد محمَّلةً بدور وظائفيّ خدم دلالة خاصّة أحالت على مرجع اجتماعي وسياسيّ وفكريّ عامّة. فالكتب التي ذُكرت في متن الرّواية مثل **الثّابت والمتحوّل** [لأدونيس] **ومائة عام من العزلة** [لغارسيا ماركيز] **وديوان الشعر المصادر**... ترجمت عن وضع حضاريّ مخصوص بقضية الإبداع والاتباع، والإضافة والتّقليد، ومسألة حريّة التّعبير، وما إلى ذلك من القضايا الفكرية...

وما من شكّ في أنّ أبرز «شيء» توفّرت عليه **المؤامرة** من بين الأشياء الموصوفة، هو إطار ذو لون ذهبيّ يحمل صورة عُلّقت تارة على جدار مكتب الضّابط، وتارة أخرى في «صَدر الطّوار» [كذا ويعني صدر المشرب] داخل المقهى. لقد بدت هذه الصورة بارزة من خلال تكرار ذكرها وهيمنة حضورها في الأثر، مقارنة بالموصوفات الأخرى، ثمّ من خلال العناية الملحوظة التي أولاها إيّاها السّارد، وصفاً، وتشخيصاً وتأويلاً. ويدرك القارئ دون كثير عناء، حين يستند إلى ما في النّصّ من إشارات خفية غير ملغزة، أنّ هذا الإطار الذّهبيّ المعلَّق المتميّز بالتجلّي والانتشار في أرجاء المكان، إنّما يختزل توجّهاً سياسياً تضعه الشّخصيات القصصية موضع إدانة تبلغ حدّ السّخرية اللاذعة... فلقد بدا جلياً مطرداً أنّه كلّما ألمَّ بالشّخصية انقباضُ الحال، واشتدّ بها التّعنيفُ اللّفظيّ والجسديّ ـ أثناء التّحقيق خاصّة ـ، لجأت إلى صاحب الصّورة مؤنّبة، محتجّة ضدّ أساليب العسف والقمع فيه. تساءل الرّاوي:

> **صورة من هذه؟ ابتسامة شاسعة، البشاشة تطفو على كامل الوجه وتقفز من حلبة العينين العسليتين. يده مرفوعة في تحيّة عريضة، شيء ما في اليد المرفوعة يذكّر بالقسوة رغم طوفان الودّ في القسمات القمحيّة. تسمّر نظري على الصّورة هرباً من الهلاك المحيط. الإطار الذّهبيّ الصّقيل كنز من الإبداع، كم يساوي إطار من هذا الطّراز يا ترى[21]؟** (ص ١٩٥).

لذلك يجوز لنا أن نتساءل عن مدى تشيىء الصّورة، هل هي شيء جامد أم شخص متحرّك لا يقلّ قيمة عن الشّخصيّات القصصية الأخرى؟ لقد بدا هذا الشّيء الموصوف عنصراً وظيفياً دافعاً عملية القصّ نحو غاية محدّدة، وبدت صلته بالآخرين واضحة من خلال استنطاقه[22] ومحاورته ونقله من حالة الجمود والثّبات إلى حالة الحركة والفعل. ولا شكّ أنّ ذلك ما كان ليتمّ إلاّ بواسطة الإضفاء... إضفاء حالة نفسيّة خاصّة شعرت بها الشخصيّة القصصية على ما أحاط بها في العالم الخارجيّ. ولئن كانت الأشياء مرتبطة بالأشخاص بكيفيّة أو بأخرى، فإنّها اتّسمت على امتداد مجمل الفقرات بالإحالة على عالم الخوف والرّهبة والفزع؛ حتّى إنّنا ألفينا السّارد يُجمّع عالم الأشياء في قوله:

«كلّ هذا الديكور مخيف وقاس» (ص ١٧٧)[23].

لقد ارتأينا أن نجمع الوصف والأشياء في

---

(١٩) أنظر الصّفحات ٢٦٢ ـ ٢٦٦.

(٢٠) «لا يكاد يخلو نصّ روائي خلوّاً تامّاً من الأشياء، وإنّما يكون حظّ هذا أو ذاك منها بحسب التّقاليد الأدبيّة السّائدة والدّوافع الفرديّة والجماعيّة الكامنة في صلب شخصيّة الكاتب والموجّهة = لاختياراته الواعية واللاواعية»؛ راجع صلاح الدّين بوجاه «الرّواية والأشياء»، **الحياة الثّقافية**، العدد ٣٥، ١٩٨٥، ص ٧٢.

(٢١) انظر أيضاً الصّفحات (٥٧ ـ ٥٨ ـ ١٧٧).

(٢٢) هذا الاستنطاق الّذي تحوّلت فيه الصّورة شخصاً حيّاً ضاحكاً تارّة، عابساً تارّة أخرى، هو مشروع تجاوز سياسي تطرحه رواية **المؤامرة** من وجهة نظر فنيّة.

(٢٣) يمكن أن نراجع أيضاً الوصف الّذي سلّطه الرّاوي على مكتب الضّابط باعتباره وُظّف لإبراز القتامة والاسوداد اللّذين يوحيان بأنّنا إزاء عالم مقلق غير عادي: «... في صدر القاعة انتصب مكتب قديم عريض ليس فوقه غير نفّاضة سجائر من البلاستيك محترقة الأطراف وجهاز تليفون رصاصي اللّون تعلوهُ قشرة سميكة من الأوساخ. ووراء المكتب كرسي خشبي تقشّر لونه الأصفر وعلا الصّدأ قوائمه الحديديّة وأمامه كرسي آخر بدون مسند» (ص ١٧٥).

عنصر واحد، نظراً إلى تقاربهما من حيث الوظائف القصصية. وقد تراءى لنا جانب التّجديد فيهما كامناً أساساً في التّركيز على دورهماالوظائفي الفاعل في مسار السّرد وفي الانزياح بهما عن مجرّد إيقاف الأحداث... وتبعاً لذلك، تميّزا باحتوائهما على قسط وافر من جماليّة الكتابة الرّوائيّة، قسط يبدو حضوره متقلّصاً في النّصوص القصصية التقليدية[٢٤].

٥ ـ تعدّد الرّواة وتنويع الضّمائر

لئن كان «نور الدين جاب‌الله» الرّاوي الأساسي في **المؤامرة**، ـ وقد فوّض له الكاتب امتلاك بناء النّصّ والتحكّم في تفريعاته ومساره السّرديّ ـ، فإنّه لم يكن الوحيد المستأثر بعملية القص. وإنّنا عندما نستند إلى الدّراسة القياسية الإحصائية، نتبيّن أنّ هذه الرّواية اتّسمت بتعدّد الرّواة. فالجزء الأوّل الموسوم بالفضيحة والفصل الأخير الموسوم بالبؤرة كلاهما استعملت فيه صيغة الغائب المفرد (ضمير هو)؛ أمّا الجزءان الثّاني والثّالث، أيّ «الدّفتر» و«كتاب الاعترافات»، فإنّ الإسناد فيهما قد تمّ بواسطة ضمير المتكلّم المفرد (الأنا السّارد)[٢٥]. ومن ثمّة بدا الرّاوي متنوّعاً موزّعاً بين الاندماج في الحكاية ومعايشتها من الدّاخل بالمشاركة فيها والإخبار عنها في الآن نفسه، وبين روايتها من الخارج حين اكتفى بأنّ قصّ علينا الأحداث مسنِداً إيّاها إلى الشّخصيات الأخرى التي عاشتها.

ومن وجهة نظر شكلية، كانت مهمّة الرّاوي في الصيغة الأولى (صيغة الأنا المتكلّم) كثيرة التّعقيد، وقد تمثّلت فيما اصطلح على تسميته في النّقد القصصيّ الحديث: الراوي الشخص –Personnage (Narrateur بحيث لا يكون الرّاوي غريباً عن الحكاية وإنّما يكون طرفاً فيها يروي قصّة خاصّة به، أو يقصّ ما يعرفه عن نفسه أساساً. ومن البديهيّ أنّ هذه الطّريقة تزيد في إيهام القارئ «بواقعية» ما يُروى له لأن السّارد ينقل مجموعة أحداث لصيقة الصّلة به.

ولئن بدا لنا الرّاوي في الصّيغة الثّانية التي اعتمد فيها ضمير الغائب المفرد شخصاً ثانوياً جسَّمَ طريقةً تقليديةً متّبعة باطّراد في السّرد الرّوائي، فإنّ المستطرف في **المؤامرة** هو أنّ هذا الرّاوي اتّسم بالإبهام والغموض من جهة، (إذ إنّ القارئ لا يستطيع أن يقف على هويّته بدقّة)، وأمكنه، من جهة ثانية، أن يُحدِث تنويعاً في الضّمائر نقل به السّرد من ضمير الغائب إلى ضمير المتكلّم، فضلاً عن التّنويع الّذي توفّر حين تحوّلت الشّخصيات الأخرى بدورها إلى رواة. ثمّ أليس من الجائز أن نذهب في النّهاية إلى القول بأنّ الرّاوي الغائب والرّاوي المتكلّم إنّما يحيلان في حقيقة الأمر على شخص المؤلّف ذاته ويترجمان عن مواقفه وآماله الفكرية والوجدانية أي عن نشاطه الخياليّ مجسّماً بصورة فنيّة؟ ثمّ ألا يمكن أن يصحّ ما قاله «ميشال بوتور» حول هذه العلاقة من «أن أبسط الصيغ الأساسيّة لرواية هي صيغة الغائب. وفي كلّ مرّة يستعمل الكاتب فيها صيغة أخرى يكون ذلك، نوعاً ما، على سبيل «المجاز»، فعلينا ألاّ نتقيّد بها حرفيّاً، بل أن نردّها إلى صورتها الأساسيّة المضمرة»[٢٦]؟ عندئذ يتحوّل تعدّد الضّمائر إلى مجرّد تنويع شكلي وله أبعاده الجمالية، ويضحي هذا الاستبدال مجرّد تنويع في المواقع؟[٢٧].

لقد نتج عن تنويع الضّمائر هذا أنّ القصّة في **المؤامرة** أضحت قصّة الرّاوي مع كل شخصيّة: هي بالأساس قصّته مع سناء عبد الباقي ومع سناء المايل وروضة مفتاح وغيرهنّ، وهي قصّته أيضاً مع الضّابط محسن عبد الباقي وغيره من الشّخصيات... وفي خضمّ هذا التّعدّد وجدنا الرّاوي ينجز وظائف أشدّ دقّة من الوظائف المعهودة مثل وظيفتي «التّنسيق» و«التّعليق». ذلك أنّ حضوره قد تخلّل فضاء النصّ بصفة لافتة بالاعتماد على التدخُّل الفجائي في ثنايا أنماط الخطاب، كما أنّه نهض بعبء ثقيل حين تتبّع الشخصيّات مثبتاً دقائق من قبيل التّصوير السّينمائيّ والتّعليق المسرحيّ مرتكزاً على الجمل الاعتراضيّة واضعاً إيّاها أحياناً بين قوسين لتوضيح بعض المواقف أو الملامح (انظر مثلاً ص ٣٣، وص ٥٠...).

وإضافة إلى هذه الأساليب، بدا لنا الرّاوي متّصلاً بأغلب الشّخصيات، متنقّلاً بينها ناقلاً عنها تجربته معها وتجاربها في الحياة عامّة، مصوّراً نظرتها إلى الوجود إجمالاً وإلى الحضارة والسّياسة والأدب... فكانت الرّواية رواية تضارب الآراء و«تعدّد الأصوات». وبسبب من هذا التنوّع خصوصاً، نفهم أنّ الشّخصيات فيها إنّما هي نماذج مصغّرة اختزلت المجتمع من خلال تنوّع فئاتها إذ وجدنا الشّاعر والحلاقة والطّالب والنّادل والصحفيّ والمفتّش وغيرهم ممّن كان يرتاد مقهى الأمل. كما وجدنا نماذج أخرى انتشرت في فضاءات متعدّدة لاتّصاف الرّواية بتنوّع الأمكنة والأزمنة. إنّ هذه الكثرة مكّنت الرؤية أو وجهة النّظر من التّعدّد إلى درجة الاختلاف والتّضارب، ومردّ ذلك يرجع أيضاً إلى كون **المؤامرة** من صنف الرّوايات الضّخمة.

---

(٢٤) الملاحظ أنّ الاعتناء المكثّف بالأشياء في هذه الرّواية قد جعل صلة الأثر الفنّي بالمرجع الواقعي صلة متينة، وأبعده عن الإغراق في التّجريد... بخلاف ما اتّسمت به رواية **الموت والبحر والجرذ** إذ إنّ الأشياء فيها «تكاد أن تختفي للتّجريد الذّهني المهيمن على خطّة السّرد وأساليب إيصاله. انظر مصطفى الكيلاني: «التّجريب في نماذج من الأدب التّونسي»، **الحياة الثّقافيّة** ٦٤ ـ ٦٥، ١٩٩٢، ص ٧٢.

(٢٥) نتبيّن من خلال الإحصاء أنّ صيغة الغائب استغرقت خمساً وستّين صفحة من الرّواية، في حين طغت صيغة المتكلّم فامتدّت على مائتين وثمانٍ وثلاثين صفحة.

(٢٦) ميشال بوتور، **بحوث في الرّواية الجديدة** (ترجمة فريد انطونيوس، منشورات عويدات، بيروت/ باريس ط ٢، ١٩٨٢، ص ٦٣).

(٢٧) المقصود بجماليّة التّقبّل هنا هو تأثير المنظور الدّاخلي والمنظور الخارجي في توجيه خيال القارئ حسب الموقع الّذي يتّخذه الرّواي.

لقد اعتنى الرّاوي بتنويع الخطاب الأدبي محيلاً القارئ على ظاهرة تداخل الأجناس، تلك الظّاهرة التي تُعَدّ من سمات الكتابة الرّوائيّة الجديدة. وقد لمسنا حضورها في متن **المؤامرة** منذ انتقال السّارد إلى الجزء الثّاني: **الدّفتر**؛ ففي حين اتّبع في كامل الجزء الأوّل، في فصوله الثّلاثة، أسلوبَ القصّ المتتابع المعهود المتداول في أغلب الرّوايات التّقليدية، تبيّن لنا من خلال مجرّد قراءة بصريّة، ومن خلال التصرّف في فضاء النّصّ، أن السّارد أصبح ابتداءً من عنوان الجزء الثّاني يستعمل طريقة أخرى في الكتابة هي من قبيل اليوميات أو المذكّرات. وقد استمرّت هذه النّوعية من الكتابة طوال الجزء الثّاني بأكمله والملاحَظ أنّ اليومية تصدَّرها ذكرُ اليوم الذي حصلت فيه الأحداث، وهي قد تطول أو تقصر فتوجَزُ في ثلاثة أسطر (كما في الصفحة ١٥٨ مثلاً)، وتخلّلت اليوميّات أحياناً فقرات قصصيّة وسمت بعنوان «ملاحظة»... وبديهيّ أنّ هذه الطّرق تضاعف حريّة السّارد، وتيسّر توزيعَ أدوار القصّ على الشّخصيّات. وقد وجدنا الرّاوي يمزج النّثر بالشّعر في مكانين متباعدين داخل الرّواية لكنْ في سياق متشابه هو سياق الموت (ص ١٦٧... وص ٢١٤...). والملاحظ أنّ هذا الشّعر لم يخضع للتّفعيلة الخليليّة بل صيغ في شكل يشبه ما يسمّى «قصيدة النّثر».

وليس من شكّ في أنّ تقنية التجديد هذه بدت في الرّواية ذات مدى محدود نظراً إلى أنّ المؤلّف فرج الحوار قد درج على اتّباعها في إبداعاته السّابقة ولا سيّما في رواية **الموت والبحر والجرذ**. لذلك فإنّ رواية **المؤامرة** لم تمعن في تأكيد هذا المنحى التّجديدي، ولم يمثّل تداخُل الأجناس فيها موطن طرافة مخصوصاً بها.

إنّ درجات التّجديد والإضافة في أيّ متن قصصي ينبغي أن تقاس بمقارنته بغيره من الإبداعات الأخرى سواء تلك التي أنشأها المؤلّف نفسه أو تلك التي يتداولها القرّاء[٢٨].

ومهما يكن من أمر، فإنّ دمج النّصّ الشّعري في متن الرّواية يُعدّ من أبرز سمات التّجديد في التّأليف الرّوائي المعاصر. وقد انخرط صاحب **المؤامرة** في تثبيت هذا التّمشّي انخراطاً جليّاً.

٦ ـ في مفهوم البطل

لقد أصبح الآن معروفاً أن الرّواية الجديدة لا ترتكز على مفهوم البطل الواحد أو المحوري الّذي يستقطب كامل أجزاء السّرد، وإنّما تقول بتعدّد الأبطال النّاتج عن تعدّد الفضاءات القصصيّة، وعن التّنويع والتّداخل في طرق الحكي. كما أنّها لا تعترف أحياناً بمصطلح «البطل» في سجلّ لغتها النّقديّة «لأنّ مجرّد التّسمية تعني أن الرّواية تمركزت وتمحورت حول هذه الشّخصية الواضحة»[٢٩].

وما من شكّ في أنّ هذا التحوّل الشّكلي، إنما ارتبط بالتّطوّر الحضاريّ الذي شهدته المجتمعات المعاصرة ولا سيّما حين تراجعت قيمة الفرد داخل البنية الاقتصاديّة الجديدة[٣٠] وداخل التصوّر الفكريّ السّائد الّذي يعتبر أنّ عهد البطولات الفرديّة قد ولّى وانقضى. وتبعاً لذلك تقلّصت «رواية الشّخص» من حيث مفاهيمها وبناها، وحلّت محلّها رواية المجموعة.

ولئن أكّد جلّ النقّاد تلاشي مفهوم البطل في الرّواية الجديدة تأكيداً واضحاً من النّاحية النّظرية، فإنّ الأمر يحتاج إلى كثير من التّمحيص والتّدقيق حين ننتقل إلى المجال التّطبيقي. وفي الجملة فإنّه بالإمكان أن نثبت نسبيّة هذه المقولة النّظرية وتفاوت درجة صحّتها من نصّ روائيّ إلى آخر...

وبسبب من هذا التصوّر وغيره، يجتهد قارئ **المؤامرة** لتحديد موقع البطل داخل مسارها السّردي، فلا يقف، في الغالب، إلاّ على صورة البطل التّقليدي عامة؛ ذلك أنّ شخصيّة الأنا الرّاوي (نور الدين جاباالله) أحاطت بها هالةٌ من التّركيز واستأثرت بكثير من الاعتناء والترصّد، وهو ما أدّى إلى هيمنتها على توزيع لعبة الضّمائر، مثلما بيّنّا آنفاً. كما نَلحظ، في شيء من اليسر، أنّ أغلب الشّخصيّات الأخرى ارتبط حضورها بحضور شخصيّة الرّاوي فبدت تابعة لها. وقد تكثّف هذا الجانب إلى درجة تحوّل معها الرّاوي ـ الأنا إلى راو عليم كان يمدّ الشّخصيات بجملة من المعارف حول مفاهيم «الرّداءة» (ص ١١٤)، والحبّ (ص ١٢٨)، والفلسفة (ص ١٨٣)، وغيرها من المسائل.

ولعلّ هذا المنحى المتعلّق بفرديّة البطل قد ارتسم في ذهن المؤلّف منذ نصّ التّفويض الّذي سبق المتن، حين أعلن عن الأهميّة التي اعتزم أن يؤثر بها نور الدين جاباالله داخل النّسيج السّرديّ في جلّ أجزاء الرّواية.

لكن، وبالرّغم من وجود هذه الملامح التّقليدية، فإنّ ذلك لم يطمس جوانب مستحدثة شملت مفهوم البطولة في الرّواية. ذلك أنّ أبرز سمة اختصّ بها البطل ـ في تقديرنا ـ تعبيره عن جملة من الدّلالات الجديدة. فبعد أن كان البطل في الرّواية العربيّة بطلاً سياسيّاً أو ثقافيّاً أو اجتماعيّاً[٣١]

---

(٢٨) عبّر «ج. ريكاردو» عن هذا المعنى من خلال القول التّالي: «لا يكفي لتحديد موقع الرّواية الجديدة ضبط مكوّناتها فحسب، وإنّما ينبغي أن نلاحظ أيضاً وضعيّة مجمل تلك المكوّنات قياساً بالسّلطات الأساسيّة المتحكّمة في ترويج ثقافة اليوم: من طبع كتب، وتوزيع جوائز أدبيّة، ونشر مقالات في الصّحف، وتدريس في الجامعة» (ورد في كتابه **الرّواية الجديدة**، باريس ١٩٩٠، ص ٢٩)

(٢٩) مصباح أحمد الصّمد «الرّواية الفرنسيّة وتقنيّات التّجديد»، مجلّة **عالم الفكر**، المجلّد ٢٠، العدد ٤، ١٩٩٠، ص ١٩٠.

(٣٠) تحدر العودة في هذا السّياق إلى دراسة اعتدال عثمان. «البطل المعضل بين الاغتراب والانتماء»، في مجلّة **فصول**، المجلّد ٢، العدد ١٩٨٢ (ص ٩١ وما بعدها).

(٣١) الأمثلة على هؤلاء الأبطال تتمثّل في الشّخصيّات التالية: كمال عبد الجواد (**السكّريّة** لمحفوظ)، رجب (**شرق المتوسّط** لمنيف)، وعبد الهادي (**الأرض** للشّرقاوي) على التّوالي.

أصبح الآن بطلاً جنسياً لا يستمدّ مشروع إقناع القارئ من الشّعار السّياسي أو الحلم الثّقافي أو الصّراع الاجتماعيّ وإنّما من العنف الجنسيّ والفتوحات الجنسيّة التي قام بها، ولا يحاول أن يستمرّ من خلال التبشير بقيم أفضل أو واقع أقلّ سوءاً، وإنّما من خلال نزع إشارات المحظور من وعي القارئ ولاوعيه. ولئن كانت هذه الكتابة تأخذ على عاتقها الدخول مجدّداً إلى مناطق مغلقة في اللّغة وإلى إحياء مصطلحات يأكل الحوارُ أنصافَها أحياناً، فإنّها تضمن انتشارها انطلاقاً من المصطلح والصورة أساساً؛ فهذان يجعلان ذهن المتلقّي متوهّجاً متوتّراً منتظراً في كلّ مرّة ـ أو كلّ صفحة ـ أن يكون المصطلح أكثر حدّة والصّورة أكثر «عرياً»[٣٢]. واستناداً إلى هذا، لعلّنا لا نجانب الصّواب إذا اعتبرنا أنّ فرج الحوار يجسّم ـ بتكثيفه السّجل الجنسيّ وبتوظيفه إياه توظيفاً موفّقاً ـ ما كان قد تنبّأ بحدوثه غالي شكري منذ نهاية السبعينيات ساعةَ اعتقد أنّ التطوّر الاجتماعي سوف يؤثر في حياتنا تأثيراً مباشراً، فيتطوّر تفكيرنا الفنّي بحيث يلحق بالمشكلات الوافدة مع المجتمع الجديد[٣٣].

إنّ استعمال الجنس في متن **المؤامرة** ما كان استعمالاً مجانياً مقصده مجرّد الإثارة، وإنّما نتج عن تصوّر حضاري وتوظيف سياسيّ واجتماعي لمسنا الإحالة الخفيّة عليهما من خلال ممارسة الجنس داخل المقهى، ذلك «المحل العموميّ»، ومن خلال مشاهد الاغتصاب المتكرّرة ولا سيّما في «كتاب الوغد» وفي «البؤرة».

* * *

لقد حاولنا في هذه الدّراسة استقصاء بعض مظاهر التّجديد الّتي توفّرت عليها رواية **المؤامرة**. وما كان هذا المبحث يحتاج إلى إنعام نظر وتمحيص لو لم يتضمّن هذا الأثرُ الرّوائيُّ علامات تجاوز وإضافة وتوق نحو الانعتاق من الرّتابة والاجترار. فـ **المؤامرة** تعد نموذجاً مصغّراً للنّصّ الرّوائيّ الحديث الّذي لا يستقرّ أبداً على حال ثابتة، وإنّما يظلّ متحرّكاً متّسماً بالتّنوّع وبتجديد الأشكال والبُنى، منفتحاً على أنواع فنيّة وأجناس أدبيّة عديدة، مصوّراً تحوّلات حضاريّة هامّة.

وفضلاً عن ذلك، تُعتبر رواية **المؤامرة** نموذجاً عن التّعالق والتّمازج بين الاتّباع والإبداع. فمن القديم ينبثق الجديد فينضاف هذا إلى ذاك دون إلغائه وإزاحته، بل كلاهما يطمح إلى إغناء رصيد الرّواية و«توسيع دائرة أصنافها»... ولعلّ فرج الحوار قد استطاع بروايته هذه أن يدفع المسار الرّوائي خطوات لا يُستهان بها، وأن يسهم باجتهادات تتعلّق بأشكال التّعبير لا يمكن التّغافل عنها.

وفي الجملة، فإنّ صاحب **المؤامرة** اعتنى بمعالجة عدّة قضايا تعرب عن معاناة المثقّف في العصر الحديث (نذكر أنّ الرّاوي الأساسيّ كان طالباً في قسم الفلسفة وقد أحاطت به شخصيّات مثقّفة مثل الصّحفيّ والمعلّم الشّاعر والفنان والطّالبة). ولا شكّ أنّ هذه المعاناة تجمّعت خيوطها في مؤامرة شملت جميعَ الميادين وتعلّق إنجازها بشخصيّات متعدّدة. وللتّعبير عن هذه المضامين تعبيراً فنيّاً، اختار فرج الحوار أن يأخذ من الرّواية التّقليديّة نمطاً معهوداً من الكتابة أضاف إليه قسطاً وافراً من مستحدث الفنّ الرّوائي، فبرزتْ هذه الإضافةُ في مستوى التعدّد والتّشابك وإحياء المصطلح الجنسي الّذي عهدنا حضوره في الخطاب النّثري القديم. وفي غضون ذلك وجدنا المؤلّف قد اختار أيضاً الصّورة الصّادمة الّتي تخلخل هدوء القارئ وبهذا كُلّه تكاملت الأشكال الجديدة مع المضامين المستحدثة تماشياً مع «إيقاع العصر وانتظارات الجمهور المتلقّي».

كليّة الآداب بالقيروان
(تونس)

(٣٢) لعلّ من يطّلع على نصّ الرّواية يدرك أنّ عري الصّورة قد بلغ درجته القصوى في الفصل الموسوم بـ «كتاب الوغد»، حيث عرض السّاردُ وصفَ مشهدٍ تحوّلت فيه العمليّةُ الجنسيّة بين رجل وزوجته إلى عمليّة اغتصاب.. (ص ٢٧٠ وما بعدها).

(٣٣) غالي شكري، أزمة الجنس في القصّة العربيّة. (منشورات دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط ٣، ١٩٧٨، ص ٣٢٠).