عن ماضيه الشخصي، مكتفياً بإرسال إشارات عابرة عن حياته أو منبته الطبقي، مولياً الشخوص المغربية اهتماماً خاصاً دون التنازل عن موقفه الإيديولوجي وموقعه في السرد والنظر إلى الأشياء بمنظاره الفردي الخاص. وربما آثر المؤلف محمود سعيد أن يكون بطله هذا شاهدَ عصرٍ ذا حدسٍ آني ورؤيا عميقة وأن يظهر في الكثير من الصفحات مثقفاً طليعياً ولكن بمشاركة فعّالة في إدارة الأحداث والصراع.

تصوير الكاتب لشخصياته لم يقصره على الملامح الخارجية، بل تعدّاه إلى الكشف عن أعماق الشخصية وما تشع به من أحاسيس وومِيض داخلي يترجم حالات الشعور المختلفة. وهذا يشير، دون شك، الى أنّ الكاتب يعي مستلزمات حرفته ويمتحن ذاكرته القصصية؛ فلا يكتفي بالوصف المجرّد أو إيراد اللوحات العابرة. وهذا يعني أيضاً أنّ سر نجاح عمله الروائي يكمن في هذه المهارة. دعونا نقرأ الآن، على سبيل المثال، هذا الوصف لحإدى فَتَيات سي البقالي الثلاث: «فعيناها الصفراوان واسعتان تشعّ من وسطهما شمس رمادية فاتنة. ووجهها الذي يبدو كأنه في طريقه الى النضوج قريباً قد أبرزَ بإناقةٍ شديدة وجنتين دافئتين تنسجمان بجمال أخّاذ مع فم صغير ملموم. لكنها بالرغم من ذلك وبالمقارنة مع قريبة الجزائري تبدو كظلال باهتة. قرأتُ في عينيها استسلاماً مغرياً بدا كرماد يخفي في داخلها ثورةً عارمة بخجل محموم من تلكم الوجنتين الورديتين. وكان صدرها يعلو ويهبط في حركة وسكون يخفيان امتحاناً عصبياً، وينبضان بتفاهم عميق. وحينما اقتربتُ منها أبعدت القنينة عن فمها أثر ارتشاف سريع. وأغمضت عينيها لتتركني أتصرف التصرف المناسب فقبلتها في فمها قبلةً سريعة» (ص٤٦).

وما يمكن أن يقال عن نجاح الكاتب في تقنيته وإدراكه لدقائق الحرفة وقدرته على خلق الشخصيات والأفكار يمكن أن يقال عن نجاحه في الأداء اللغوي والأسلوبي للوصول الى غاياته في تأنٍ وسلامة. فاللغة عموماً حيّة، متدفقة، تنساب انسياباً، والجملة عربية فصيحة وإنْ شابتها هناتٌ بسيطة أو نالها خطأ طباعي. وأما الحوار فجاء عَفْوياً، أخّاذاً سريعاً في تدفقه وحيويته أو ثرياً غنياً مثقلاً بالدلالات والموحيات. وقد ظلّ الحوار مهيمناً على صفحات الرواية، وهذا ربما فسّر رغبة المؤلف في إتاحة المجال واسعاً بازاء شخصياته للحديث والإفاضة عن مكنوناتها وخلجاتها ومواقفها الفكرية والجمالية في حيِّز من الحرية أكبر، متخلياً عن «أناه» المسيطرة في السرد القصصي. وهو ما أضفى على الرواية عمقاً، وجعلها أشدّ التصاقاً بحلم القارئ وإحساساته المتغايرة.

بغـداد

أدب مهجريّ مخصوص*

مصطفى الكيلاني

«الجمال بداية الرعب والسفر موت جميل»(١).

ذلك هو مُحَصَّل تجربة منذر الخذيري، سارد رواية **متاهة الرمل** للحبيب السالمي وواحد من أبرز المسرودين فيها. فالرواية متاهة كبرى في حجم باريس أو في حجم الفضاء الروائي المُمتدّ بَيْن نقطة محدّدة في الوطن وبين واحدة من أكبر عواصم بلدان الشمال. وهي رواية المتاهة دلالياً إذْ تتواصل حلقاتها في نظام مسكون بالمعنى، تتولّد حركته السرديّة من السفر بدَافِع غرض معلوم هو البحث عن «العمّ المهاجر»، وتخترقه لحظاتُ أمل ويأس تُفضي في الأخير إلى العجز عن تحقيق الرغبة وحصول اللّقاء. ولكن «السفر» مجرى سرديّ لا يتوقّف، والتنقّل من مكان إلى آخر هو أفق النصّ الروائيّ بعد أن أشرفت نهايته على التسليم بالأمر الواقع والإذعان لحقيقة الغياب؛ وكأنّ **متاهة الرمل**، بآخر الحدّ فيها، بدايةُ رحلة ستُرْوى في نصٍّ بل في نصوصٍ روائيّة قادمة. وبديهيّ أن تنبثق الرواية من المكان وأن تتأسّس على المكان، تلك الشخصيّة الممتدّة دَلاليّاً بتعدّد مشاهدها في سلك مُنَظَّم يصل بين أجزائه زمنٌ تتابُعِيّ: من القرية إلى باريس حيث تتواصل تجاربُ السارد والعمّ في نسيج دَلاليّ مُحْتَجِب يَشِي بالتكرار التقريبيّ: فَمَا حَدَثَ للسارد حَدَثَ «للعمّ» بأشكال ووضعيّات مختلفة.

ويختفي البعد الفاصل بين السارد – الشخصيّة وبين السارد الأوّل في تركيب مزدوج يُحوّل الرؤية إلى مركز فعليّ يندسّ في أدقّ تفاصيل المكان والأحداث ويتواصل مع مختلف الشخصيّات. وإذاً السرد وجه لِمَا يُشبه السيرة الذاتيّة تتشكّل علاميّاً ببعض الإشارات: العلا، القيروان، الحقول، كُلّيّة الآداب بتونس، السفر، الحياة في باريس... وتبدأ المفاجأة عند القراءة بقدرة السارد على توظيف لغة شبه محايِدة تصف الأحداث وتنقل الأفعال والأقوال في كثير من «البرود» العميق الدّلالة: جُمَلٌ قصيرة

---

* الحبيب السالمي: **متاهةُ الرمل** (بيروت/عمّان: المؤسسة العربيّة للدراسات والنشر، ١٩٩٤)

(١) الحبيب السالمي: **متاهة الرمل**، ص ١٣٥.

مُتقطّعة في الظاهر تتوزّع في جُمَل سرديّة (مقاطع) تتلاحق في أغلب الأحيان تَبَعاً لنسق التوالد السببيّ المعتاد في السرد الكلاسيكيّ بمختلف أجناسه.

إلاّ أنّ هذا التوالد ليس إلاّ إيهاماً بالتّمَدُّد والاندفاع صَوْب هدف مُحَدّد، وهو الحركة الدورانيّة دون اتّجاه: «وها أنا أنتقل من شارع إلى آخر ومن مقهى إلى آخر حاملاً معي صورته .. صورة صغيرة لِوَجْهٍ ضائع في متاهة اسمها باريس»(٢).

وما يبدو مُنَظّماً في ظاهر التركيب العلاميّ لنظام السرد هو قناع يُخفي هديرَ مَعَانٍ يتداخل ضمنها الأملُ واليأسُ والرجاء والخوف والرغبة والشعور الحادّ بالإحباط وفرح الاكتشاف والحزن عند التفكير في المصير، يساعد على نشر ذلك تعدُّدُ الأساليب في مقارَبة الأشياء والوقائع وتسمية الذوات في أبنية شخصيّات تُحيل سماتها العلاميّة على وجودٍ بِعَيْنه وتتَرَدّد في حضورها السرديّ بين ذاكرة ومخيال فرديّيْن. حتى لكأنّها الذوات تتحرك في مواطن مترجرجة بين إعادة التركيب بالذاكرة وبين الغياب الذي أخذَ يستفحل نتيجَةً لتراجُع الذاكرة أمام رعب المخيال وبدء تفاقم النسيان والخوف إلى حدّ الهوس من المستقبل.

هي الكتابة الروائيّة تحافظ بالقصد على أنساق تركيب الجملة العربيّة المعتادَة وتسمح، لضرورة التسمية، بتوظيف دوالّ عامّيّة. وإذَا النصّ الروائي يرفض الاندفاع في تجريب الأساليب والأشكال وهدم الأنساق السرديّة المألوفة على غرار مَا يُقِرّ لإدوار الخرّاط وعبده جبير وصنع الله إبراهيم وغيرهم من كُتّاب التجريب، ويبحث له عن اتّجاه تجريبيّ مختلِف يُبقي بَسَاطةَ التركيب النحويّ وركنه الإسناديّ في الظاهر لإمتاع القارئ وشدّ انتباهه ودفعه بخطّة مُغايِرة إلى الحوار.

لا شكّ أنّه الحذر التجريبيّ يسم جيلَ العقدين الأخيرين من هذا القرن، وينبّه إلى خطر التفريط في حبكة السرد ومراجع الحكاية العربيّة الشفويّة والمدوّنة. ونذكر في هذا المجال الياس خوري ومؤنس الرزاز وإبراهيم نصر الله ... مع الإشارة إلى جذور هذا المنحى ممثّلةً في أسماء كغالب هلسا على وجه الخصوص.

وكأنّ موجة التحديث التجريبيّ الأخيرة تُخَفّض بالقصد من سرعة الاندفاع الّذي وسم كُتّاب الستّينات والسبعينات بالالتفات إلى الجذور والنفاذ إلى قيعان الكتابة ذاتها والاستمرار في اعتماد أساليب «الترجمة الذاتيّة» أو ما يُشبهها بتوظيفات مختلفة تفتح للرواية العربيّة، وهي على مشارِفِ القرن الحادي والعشرين، آفاقاً جديدة.

تعود **متاهة الرمل** إلى الجذور الأولى، وتتّضح أبرز ملامح الخطّة السرديّة في الفصل الأوّل ضمن سياق العائلة بتحريض الأمّ ابنها على السفر . إنّها الرغبة تنشأ بدافع قويّ من الأمّ وتستقرّ في الابن هاجساً يحفّزه على استعادة المنقضي أو ما يُشبه الاستعادة .. وليس العمّ بهذا الحافز إلاّ رمزاً للأبوّة المفقودة.

ولئن بَدَا فقدانُ الأب ناتجاً عن الموت الطبيعيّ، فإنّ فقدان العمّ قد تَوَلّد عن السفر. وبالسفر يمكن إحضار الغائب وتحويل الفقدان إلى علامة وجود تتجاوز ذاتها كي تعوّض الفقدان الأكبر، أي موت الأب. فالرواية بذلك هي نصّ الحنين إلى مَاضٍ تَقَضّى: أبٌ فارق الحياة وأمّ أرمل وعمّ سافر وانقطعتْ رسائله ... والحنين جرح قديم نازف به؛ يتذكّر السارد: «الصباح مقترن في ذهني بالحرارة. حرارة لاهبة وثقيلة وعَرَقٌ لَزِجٌ يغزو الجسد كُلّه ... فجأةً جاءت أمّي وهي تحمل عَلبة حليّها التي ورثتْها عن جدّتها وجلستْ بجانبي .. بعد لحظات أخرجت أمّي من علبة حليّها رسالة قديمة وألقت بها أمامي ...»(٣).

وتنشأ الأسئلة في حوار القراءة: لِمَ تَوَقّفت رسائل العمّ؟ مَا سِرّ الغياب؟ كيف ندرك سِرّ الغياب؟ وهي أسئلة تذكّر بـ **البحث عن وليد مسعود** لجبرا إبراهيم جبرا؛ فالغياب المُفاجئ والسؤال والبحث عن الغائب تُمثل نَوَاة النصّين الروائيّين بتوظيف سرديّ مختلف ... إذْ إنّ رَاوي **متاهة الرمل** واحد وَراوي **البحث عن وليد مسعود** عَدَد؛ ولكنّ صِيغ النفي والإثبات والمُراجعة والنقض أحياناً والاكتشاف التدريجيّ دون الوصول إلى معرفة نهائيّة لتحقيق الغرض الأوّل من البحث، تُعَدّ أبرز سمات التشابه بين الروايتين.

إنّ الدّافع إلى السفر مُحَدّد، ولكنّ السفر صعب ومهمّة البحث أصعب إذَا مَا توقّفنا عند بعض الإشارات الدالة على تنقّل العمّ الدائم داخل خارطة فرنسا، بين تولوز وأنغوليم وغرونوبل وديجون وتور وباريس ونانسي وأڤينيون ونيم ثم باريس من جديد(٤).

وسرعان ما يتجاذبُ النصّ الروائي فضاءان، وسرعان ما تستقرّ الأحداث في فرنسا. وذلك ما يُمثّله توزيع الفصول: كَأنْ يشمل الفضاء الأوّل الفصلَ الأوّل، ويتّسع الفضاءُ الثاني لينتشر داخِل أربعة عشر فَصْلاً؛ ويصل السارد بين الفضاءين بِعَلاَمات هي أشبه ما يكون «بدليل» المسافر،تلكَ الرسالة الأخيرة التي تحمل عنوان «مَدَام ميشون» ومكان الإقامة في باريس: «مدام ميشون .. مدام ميشون .. ثمّ قلت في

(٢) المصدر السّابق، ص ١٢٢.
(٣) المصدر السّابق، ص ٥ .
(٤) المصدر السّابق، ص ١٢.

نفسي وأنا أغمض عيني: من هنا سأبدأ ..»[٥].

بديهيّ في نظام تسلسل الأحداث أن يتوجّه منذر الخذيري إلى المرأة الفرنسيّة تَسْليماً بما تضمّنته رسالة العمّ من معلومات. ولكن المفاجأة تحصل؛ فما كان بمثابة الدليل يسفر عن خيبة أمل إذْ هَجَر العمّ المرأة دون عودةٍ وتركها تصطلي بنَار الحبّ والحقد مَعاً. وَلَمْ يَبْقَ للمسافِر إلاّ التنقّل بين الأمكنة في نسيجٍ من السُّبل المُتداخلة غير المعلومة. وتُعرض في الأثناء مشاهدُ من حياة المهاجرين المغاربة العرب والأفَارِقة: سعيد المرّاكشي وعليّ الجندوبي وفطّومة وعبد اللّه وخليفة العيّاري والرجل الجزائريّ الثائر ومحفوظ وكريم البربريّ الجزائريّ وفرناندا المرأة البرتغاليّة وأمادو الزنجيّ وزوجته مرياما وسامبا عشيقها ورحمتو صديقة مرياما والنّاس: «متسوّلون من كلّ الأعمار. باعة متجوّلون ... وجوه بأشكال مختلفة. أصوات متداخلة، أقدام تتسارع في كلّ الاتجاهات...»[٦]، وجُلاّس المقاهي والحدائق العموميّة والعاطلون عن العمل وتجَمُّعَات المهاجرين كـ «باربيس» ومقهى السود ...

ينطلق السارد في المتاهة من عالم «بَاربِيسْ» بَدْءاً بالسّوق حيث تنكشف تناقضات المجتمع العربي المغاربيّ في بلاد الهجرة: خليط عجيب من كلمات عربيّة وفرنسيّة، حركات بيع وشراء وسِلَع مختلفة ..

ويتكرّر الفشل في المقهى العربيّ بشارع «الغُوتْدُور»، ثُمّ يُسْتَعَاد الأمل بواسطة عليّ الجندوبي، الشابّ التونسيّ المهاجر، وتحصل الخبرة بمعرفة تفاصيل من حياة مهاجرين تونسيّين يلتقون باستمرار داخل مطعم شعبيّ. هناك، في ذلك المكان المحدّد، يُمسك السارد بخيط اليقين ويقترب من الغائب بشهادة عبد اللّه: «كنت فرحاً بلقائه، فهو أوّل عربيّ يعرف عميّ أقابله في باريس، وكنت مُتيقّناً من أنّه لا يكذب ...»[٧].

ولكنّ خيط اليقين سرعان ما انقطع: فالعمّ اختفى منذ شهور، وصديق العمّ الذي كان ملازماً له باستمرار اختفى هو الآخر، وعلى السارد أن يواصل البحث بمُفْرَدِه في ليل متاهته، ودليله الوحيد في التنقُّل هو بعض الأخبار المتناثِرة و «مدام ميشون» .. فَيَعُود منذر الخذيري إلى تلك المرأة خَوْفاً من الضياع الكامل ويستعين بذاكرتها وبحضورها الرمزيّ[٨]. وليس الانقطاع عنها إلاّ علامة انحدار أو تحوّل في حركة السرد العامّة، هو موت الرمز والخروج الأبديّ من حلم الطفولة والانتقال من اليُتم الجزئيّ إلى اليُتم الكامل، من الموت العامّ إلى الموت الفرديّ: «بقيتُ في اتّجاه محطّة المترو. لم أكن أعرف آنذاك أنّني أراها للمرّة الأخيرة. عندما اختفت في الزحام تطلّعتُ حولي في شرود، ثمّ دخلت المقهى..»[٩].

وتلتفّ الرواية حول ذاتها إذْ تتكرّر محاولات البحث عن الغائب دون جدوى، وتظلّ أسئلة البدء قائمة محيّرة: لِمَ اختفى محمود الخذيري؟ كيف، وأين؟ هو اليأس يبلغ في خاتمة الرواية أعلى ذُرَاه[١٠] وَيُوَلّد «فَرَحاً عميقاً»: «كان الماء قد جرف الرسالة، أمّا الصورة فهي لا تزال هناك. كانت مقلوبة، وكانت تطفو فوق الماء. أحسست وأنا أتطلّع إليها بفرح عميق»[١١].

فيتجَدّد الأمل وتنشأ إرادة جديدة بعيداً عن فراغات الوهم. هي إرادة الحياة تتدفّق بعيداً عن مدار اليأس و «القتل»[١٢] والإذعان الكامل للرغبة الأولى.

وقد يستمر البحث عن محمود الخذيري ولكنْ بِدَافِع خبرة جديدة هي الدافع إلى الإصرار على البقاء في دائرة «الاغتراب الموجِع والمضيء ..»[١٣].

وكأنّ نواة النصّ الروائيّ الدلاّليّة تتكثّف داخل الجملة التالية وهي ترد في حوار السارد الذاتيّ وتتوسّط مسار الأحداث: « الجمال بداية الرعب، والسفر موت جميل». فحنين الأمّ إلى الماضي الّذي هو حنين السارد الطفل وإن تجاوز الطفولة عُمُراً، ورغبة السارد في ملاقاة العم، وحبّ «مدام ميشون»، دلالات لا تغرق في الترميز وتحيل على وقائع وحالات تُجسّم حضور المعنى في مغالبة ضياع الإنسان المهاجر في تلك المتاهة المرعِبة.

قد تتماثل صورة الوجود وصورة الإنسان المهاجر في عديد السمات، لعلّ أبرزها «الجمال» و«الرعب» و«السفر» و«الموت»...

فبدايات النصّ الروائيّ كبدايات الوجود، أيّ وجود فرديّ: فرح بدئيّ تلهج به الذات الساردة في انفتاحها على المكان الطفوليّ والأشياء كالبيت والأمّ والأب قبل موته والجدّ

---

(٥) المصدر السّابق، ص ١٤ .
(٦) المصدر السّابق، ص ٢٦.
(٧) المصدر السّابق، ص ٥٤ .
(٨) يتكثّف حضور «مدام ميشون» عديد المرات، في الفصول: ٢و٨و١٢ من الرواية، فهي علامة البدء والمرجع في تجربة البحث عن العمّ.
(٩) **متاهة الرمل**، ص ١٧٤ – ١٧٥ .
(١٠) أُنظر إلقاءَ السارد لصورة العمّ ورسالته الأخيرة في حَوْض المرْحاض، وإنقاذ الصورة في اللّحظات الأخيرة بعد سَحْب السلسلة ..
(١١) **مُتاهة الرمل**، ص ٢٣٢ –٢٣٣.
(١٢) أنظر التراجع عن قتل الصرصور في خاتمة النصّ الروائيّ، ص ٢٣٣ .
(١٣) هذا هو استعمال الكاتب، وقد وَرَدَ في نصّ الإهداء.

وشجرة التوت وحبّ العمّ الّذي هو مزيج من حبّ الاخر، رمز الأبوة المفقودة، وحبّ الآخر الّذي يعني فقدان الزوج في تَمَثُّل الأمّ، وقد يدل على إمكان استعادة الغائب رَمْزاً أوْ وَاقِعَاًجديداً.

وكما يَنقلب الفرح البدئيّ في واقع الوجود إلى عناء نتيجة تَوَلُّد وعي المأساة، يصطدم منذر الخذيري بوقائع حياة الإنسان المغترب في ذلك المكان – السجن(١٤) وبالعنف القوليّ والفعليّ وبالجنس الرديء المُقرف(١٥).

وكما يوهم فضاء المتاهة بالانفتاح الممكِن، تتخلّل النصّ الروائيّ لحظاتُ ضحكٍ، هو ضحك هستيري(١٦) يذكّرنا بـ «ضحك» غالب هلسا في جُلّ رواياته(١٧). فتضيق دائرة السرد وتنقبض الذات الساردة والمسرودة في لحظات اليأس.

ولكنّ وعي الانتماء إلى ذلك الوضع – المتاهة لا ينحبس داخل حالات قارّة. فالسفر صيرورة دائمة، حدوث له تحوّلاته وَتَقلّباته واهتزازته، «موت جميل» إذَا ما تبيّن لنا أنّ الموت هو الوجود الفرديّ الذي يحدث بوعي ويفضي إلى نهاية مُنْتَظَرة هي موت الجميع.

لقد استطاع سَفَرُ الحبيب السالمي، «موتُه الجميل»، بدلالة السفر الخاصّة كما تظهر في جلّ كتاباته القصصيّة والروائيّة(١٨)، أن يكتسب خبرةَ مَوْجود يكتب بهاجِس الكتابة ذاتِها، لا بدافع رغبة في الكتابة المُفْتَعَلَة بأساليب «الإنشاء المدرسيّ». فهي كتابة «الاغتراب الموجع والمضيء» تتجاوز حدود الفرد الكاتب إلى «مجموعة مغتربة» تتراءى لنا من البعيد «قافلة» تخترق صحارى الوجود وتحثّ السير إلى أفقٍ من الرمل.

أليست **متاهة الرمل** بَعْد هذا القول، من علامات أدب تونسيّ مخصوص هو أدب المهجر يُكتب بالعربيّة والفرنسيّة تحديداً في مجال الهجرة المغاربيّة العربيّة وَيُضاف إلى أعمال فنيّة مختلفة؟

وهل هو التعدّد في أساليب الكتابة وهمومها داخل أدب مفرد، أم هو الاختلاف يتجاوز مَدَار الأدب الواحد؟

تونس

---

(١٤) أنظر بَاربِيس، خاصّة، في الرواية.

(١٥) أنظر الشابّ المغربيّ الذي يشتغل باللّواط ويجني منه أمْوَالاً «يرسل جزءاً منها كلّ شهر إلى عائلته في المغرب»، **متاهة الرمل**، ص ١٤٢ ... ويمكن الاستدلال أيضاً بجسد نينا الروسيّة العاري وما حَدَثَ لـ عليّ الجندوبي ...

(١٦) كَحُضور النكتة: كلام مدام ميشون بالعربيّة، وهي كلمات بذيئة ...، ص ٢٤. وينتشر الضحك في عديد المواطن داخل النصّ الروائيّ: ص ٤٨، ٤٩، ٥٢، ١١٥، ١٢٨، ١٢٩، ١٩٢ ...

(١٧) نذكر **الضحك** و **السؤال** على وجه الخصوص.

(١٨) «السفر»، بدلالاته الواقعية والرمزيّة الوجوديّة، مكثّف الحضور في نصوص الحبيب السالمي القصصيّة والروائية، وهو الّذي أكسبه تجربة عميقة في الحياة والكتابة. فالهجرة ومعاناة العربيّ المهاجر والشعور الحادّ بالغربة في مجتمع غربيّ تحكمه العنصريّة ونبذ الآخر العربيّ وقائعُ وحالات معيشة تُكسِب أدب السالمي سمات خاصّة.