النخاس، عين الفرس، أبواب المدينة، ذات

التجريب وانهيار الثوابت

محمد البارودي

١ ـ تقديم

«إنّ قوّة الرّوائي هي في أنّه فِعْلاً يخلقُ، أي يخلقُ بِكلّ حرّيةٍ وبدون نموذج»[١]. تلك هي عبارة الآن روب غرييه وقد كان أحد كبار روّاد حركة إبداعيّة، عُرِفَتْ بالرّواية الجديدة في فرنسا، وهي تلك الحركة التجريبية «السّاعية الى التحرُّر ممّا هو مفروضٌ ومصطلح عليه وميتٌ، والمتجهةُ نحو ما هو حرٌّ وصادقٌ وحيٌّ»[٢]. والعبارةُ الأولى التي أحلنا عليها تؤسِّس المبادئ الأساسيّة التي يقوم عليها مفهومُ التجريب الرّوائي. إنّ الرّواية التجريبيّة هي رواية الحرّيّة إذ تؤسِّس قوانينها الذّاتية وتُنظِّر لسلطة الخيال وتتبنّى قانون التجاوز المستمر. ولذلك فهي ترفض أيّة سُلْطَةٍ خارج النّص، وتخوِّن أيّة تجربةٍ خارج التجربة الذاتية المحض؛ فلكل وقائع مختلفة أشكالٌ من القصّ مختلفة، وكلّ روايةٍ جديدة تَسْعَى الى أنْ تؤسِّس قوانينَ اشتغالها في الوقت الذي تتيح فيه هَدْمَها. بيد أنّ رفض سلطة النّموذج والدعوة الى الحرّيّة المطلقة ينبثقان من الوعي العميق بضرورة إعادة النّظر في علاقة العمل الرّوائي بمرجعيته الواقعيّة والاجتماعيّة؛ فالواقعية بأشكالها المختلفة مأزومة، والتشخيصُ الوصفي بما هو إعادةُ بناء عالم قائم ومعيش وَهْمٌ في واقع متغيِّرٍ على الدّوام أصبح من الصّعب الإمساكُ به وتحديدُه.

لكنّ الرّواية العربيّة، أليْست بطبيعتها روايةً تجريبيّةً باعتبارها روايةً حداثيّة نشأتْ منقطعةً عن تراثها السّردي ونهضتْ مواكِبَةً لأشهر تحركات التجديد والتجاوز في الرّواية الأوروبيّة والغربيّة عُموماً؟ تلك وجهة نظر قد تجد مَنْ يتبنّاها، ولكنّ الرواية العربية مع ذلك عاشت فترةَ استقرار ساد فيها النموذجُ البلزاكي بمفاهيمه العامة وهيمن فيها التشخيصُ الوصفي للعالم. ولذلك ظهرت حركاتٌ أدبيّةٌ تجادل السّائدَ وتبحث عن التجارب المتفرِّدة منذ منتصف الستينات في مصر وفي تونس[٣] وفي غيرهما من البلاد العربية. ويمكننا الآن أن نلاحظ أن المدّ التجريبي في الرواية العربيّة قد أفرز أكثر من اتجاه واحدٍ، إلى درجة أن الإبداع في فن الحكي أضحى موسوماً بنزعة مستمرّة الى التجاوز وهدم الحدود وأمسى مُؤمناً بحريّة الخلق والإنشاء لدى جيلٍ قرأ الرواية الأوروبية واطّلع على عيون النُّصوص الروائية العربية وبَدَا على اتّصال واعٍ بالتراث الأدبي السّردي وهو يريد أن يشقّ له طريقاً خاصّة عبر مَسْلَكٍ لا بدّ منه وهو مسلك التجريب.

فما فروع هذا المسلك وما تجلياته وما حدود ابداعه؟ للإجابة عن هذه التّساؤلات نستنطق فيما يلي مجموعةً من النُّصوص الرّوائية الحديثة ظهرت في أزمنة متفاوتة نسبيّاً وفي بلاد عربيّة مختلفة.

٢ ـ في التجريب اللُّغوي: «النّخّاس» لصلاح الدّين بو جاه

٢ ـ ١ ـ تتميّز تجربة الكاتب التُّونسي صلاّح الدِّين بو جاه بنزعة تجريبية تختلف عن التجارب الرّوائية العربية السائدة. إنّ طموح هذا الكاتب الشاب هو في أن يكون أحد ورثةِ تجربة إبداعيّة ذاع صيتُها في تونس، وهي تجربة الكاتب المبدع محمود المسعدي مؤلِّف كتابين شهيرين هما: **حدّث أبو هرَيْرة قال** و **السّدّ**، ومجموعةٍ من النصوص القصيرة الأخرى. وهي كلها نصوص سرديّة قد تشذّ في كثير من الأحيان عن الأساليب السائدة ويصعب دائماً تصنيفها ضمن خانة الأجناس الأدبية المعروفة. وإذا كانت كلها تعالج قضايا الإنسان المعاصر معالجةً هي إلى الفلسفة أقرب، فإنّها تحْتفي باللغة والأسلوب الى درجة أن استعمالات المسعدي المبتكرة أسّستْ نمطاً في الكتابة استقطب بعضَ المريدين والأنصار من الكتاب والشُّبّان يُعَدّ صلاح الدين بو جاه أحَد المتحمسين منهم. لقد كتب صلاح

١ ـ الآن روب غرييه: **من أجل رواية جديدة**.

٢ ـ ناتالي ساروت: **عهد الريبة**.

٣ ـ أنظر **الأدب التجريبي**، لعز الدين المدني.

الدّين بو جاه الى الآن أربعةَ نصوص روائيّة أوّلُها **مدوّنة الاعترافات والأسرار**[1]، وآخرها رواية **النّخّاس**[2] موضوع حديثنا في هذا التحليل. ومنذ الرواية الأولى حدّد المؤلف نهجَه التجريبي في الكتابة: فهو يطمح إلى طياغة «تجربة مضادة للرّواية العربيّة الحديثة والوسيطة»[3] ويزعم «افتتاح السّبيل أمام الرّوائيين العرب المؤمنين بالتجريب باعتباره دَرْباً نحو إمكان بناء ما اندكّ ورَثّق ما ترهّل»[4]. ثمّ يتحدّث عن أشكال التشخيص في الفن الرّوائي، و«أشدّها واقعية ذاك النمطُ الذي لا يدّعي بأيّ وجْهٍ من الوجوه دقةً فعليّةً في تصوير الواقع المرجعي الخارجي، أو ـ على الأقل ـ ذاك الذي يقرّ بامتلاكه لحدٍّ أدنى من تلك الدقة في المحاكاة». ويشير الى ما يُشبه التشخيصَ الرّمزي الذي يُحيلُ «على واقع روائيٍّ داخليّ صرف» ويبني عالماً روائيّاً «يُحيل على ذاته مُلْتَمِساً جلّ عناصره من بناه الدّاخليّة» عندما «يدّعي امتلاك أحداثه الخاصّة وشخصياته المتفرّدة». ثمّ يتحدّث عن ضربٍ ثالث من التشخيص يَسِمُه بالواقعية اللغويّة عندما تُصْبِحُ الرّواية تشخيصاً لواقع «لغتنا التي نَهْوَى وتعشق، هذه التي تسكننا ألماً جميلاً ونَسغاً حلالاً يروي كرمةَ غَدِنا غَوْصاً في تربة ماضينا»[5].

في هذا النهج الثالث يُدرج المؤلّفُ تجربتَه الرّوائيّة. فهو يبشر بكتابة رواية جديدة يسمها بالرّواية اللّغوية ويعتبرها ـ في شيءٍ من الادّعاء ـ «الوريثَ الموضوعيَّ للرواية الذهنية والرّواية الواقعيّة في الآن ذاته، انطلاقاً من احتوائها لخصائص كلّ منهما وتجاوزهما معاً نحو عمقِ استقراءِ لغةٍ وفكرٍ وثقافةٍ بأكملها»[6].

إنّ هذه المُقدّمة النظريّة للرّواية الأولى ذات أهمية بالغة تُسهّل على القارئ المتمعّن فَهْمَ آليات الحكي وأهدافها في روايات صلاح الدين بو جاه. فقد سعى إلى تجسيد هذا الطموح في رواياته الأولى ولكنه تبلور في هذا العمل الجديد الموسوم بـ **النّخّاس**.

٢ ـ ٢ ـ إن رواية **النخّاس** هي رواية التجريب اللّغوي بمعناه الدّقيق، بطلُها كائن لغويّ وَرَقيّ هو السّارد الذي لا نعرف عنه شيئاً كثيراً سوى أنّه كائن يعلم خفايا الصُّدور، يروي لنا حكاية مركب بحري يَعبر البحر المتوسّط، هو الكابو ـ بلاّ، ويحوي مجموعةً من الشخوص منهم:غابريلّو، قائد السفينة وهو رجلٌ غريب تعلّم في صباه العرافة والشعوذة وعلم الغيب[7]، ثم انتسب الى مدرسة البحرية «ورشّحتْهُ بعض حريفاته الأثيرات لخطّةٍ غامضةٍ فوق مركبٍ مالطيّ حكوميّ، ثم تدرّج في الرتب البحرية حتى فاجأ نوتية الكابو ـ بلاّ ذات صباح بدخوله الجنائزي البارد» ليصبح قائد المركب[8]... وتاج الدين فرحات، هذا الرجل التونسي الذي يسافر الى إيطاليا ليتسلم جائزة أدبية طالما حَلم بها ولكنه لن يظفر بها، تُساورُه «رغبةٌ في التنقيب والكشف قويّة تطوّح به بعيداً، تنتشِلُهُ من ذاته انتشالاً كي يتلصّص خلف الأبواب وأسفل النوافذ الدّائريّة الصُّغرى...»[9]... ولورا ابنة القائد غابريلو وهي امرأة غريبة الأطوار ولكنّها لا تقل غرابة عن امرأة قيروانيّة وهي شريفة الزواغي... ثمّ جرجس القبطي بائع القطن... وشخوص آخرون يُبعثون من التاريخ القديم، وآخرون يُذْكَرون ذكراً عابراً أو في مقاطع قصيرة تجمعهم كلهم أحداثٌ قليلةٌ ولكنها غريبة وغامضة غموضَ الشخوص أنفسهم: فهذه فتاة تونسية تُقْتَل ويُرمى بها في البحر، وهذه مومياء تُكتشف في قاع السفينة ثم تختفي، وهذا مخطوط يُسرق ويتلاشى متنقلاً من يدٍ الى أخرى، وهذا مركب «الكابو ـ بلا» تُنهكه أسرابُ سمك القرش، وهذا قائد المركب يرقص رقصته الجنونية على طريقة «زوربا اليوناني، ثم يُلقي بنفسه في الماء فريسةً طيّعةً للقرش والوهم وخرافات الشبل التحتية»[10]، ثمّ في النهاية يُرْفَعُ تاج الدين فرحات ـ النّخاس ـ من الكابو ـ بلاّ «وقد شوهد أسفل جبل المقطّم يحمل محفظةَ مخطوطاته على ظهره يكاد ينوء بحملها...»[11]. إنها لشخصياتٌ غريبة في بنائها وتركيبها تعيش وقائع لا تقل شُذوذاً وغرابةً وغموضاً.

ولعلّ أكثرها غرابةً طبيعةُ الشخصية الروائية ذاتها. فهذا تاج الدين فرحات، هذا الرّجل الغريب المتلصّص الذي لا

---

١ ـ سيراس للنشر، تونس، ١٩٨٥.

٢ ـ دار النسر للجنوب، تونس ١٩٩٥ (واقرأ تحليلاً ثانياً لهذه الرواية بقلم صبري حافظ، في هذا العدد ـ **الآداب**).

٣ ـ م. ن.، ص ١١.

٤ ـ م. ن.، ص ١٤.

٥ ـ م. ن.، ص ١٤ ـ ١٥.

٦ ـ م. ن.، ص ١٦.

٧ ـ انظر **النخاس**، ص ٣٤.

٨ ـ انظر م.ن.، ص ٣٦.

٩ ـ انظر م.ن.، ص ١٧.

١٠ ـ انظر م.ن.، ص ١٤٠.

١١ ـ انظر م.ن.، ص ١٤٨.

يمكن أن يشكّ أحدٌ في أنّه شخصيّة روائية خيالية، يحيل على الكاتب إحالة علنية صريحة؛ فهو مؤلّف كتاب **مدونة الاعترافات والأسرار**، ونستشف ذلك من هذا المقطع السّردي: «ويقال إنّ النّص مثبت في رواية له بعنوان **مدونة الاعترافات والأسرار**: 'حولي تحلّقوا وكونُوا كثيرين/ولْتُنْصِتُوا الى ما يَرِدُ على لساني من فَضلٍ ومينٍ وأحابيل/ها هنا مستهل الحكايات جميعاً، فلتكونوا من الأمر على يقين'»[1]. ومَنْ يعودُ إلى الكتاب المذكور سيدرك أن الأشْطُر المتضمّنة قائمة فيه فِعْلاً. إضافةً الى ذلك يتعمّد المؤلف تجسيد حضوره العلني من خلال ذكر مؤلفاته المعروفة: **النخاس ومدوّنة الاعترافات والأسرار**. إنها لعبة الإرباك المتواصل التي يعتمدها المؤلّفُ في علاقته بالقارئ من خلال بناء عالم فنطازي غامض في كثير من الأحيان؛ فلا الشخصيات واضحةٌ بما يكفي، ولا الأحداث تبلغ نهايتها ووضوحَها. إنّها لعبة الإمكانيات العديدة والافتراضات الممكنة.

ومع ذلك تظلّ الشخصيات والأحداث التي تمارسها باهتةً محدودةً إزاء ذاك الكائن المستبدّ بالنّص القائم به وهو السارد. إنّه البطل الرئيسيّ بدون منازع، وشخصيته الرئيسيّة هي اللُّغة، ليتحوّل النصُّ الموسوم بـ **النخّاس** إلى مهرجان للغةٍ تَحُومُ حول ذاتها، شأن الكابو ـ بلاّ المختالة عروس المتوسط. فتتيه الشخصيات في مسارب الألفاظ وحلقاتَ الكَلِم، يُطغى المجازُ تعابيرَ استعاريّةً («الجائزة تحلّ مئزرها وتدعو»[2]) وتَشابيّة مقصودةً («لقد كان يجيدُ الانقضاض على الفريسة نظيرَ أحدِ طيور السّافِ المروّضة أو بعض صقور المرتفعات الغرانيطيّة الكثيرة المبثوثة في الرّيف الفرنسي»[3]) وتكلّفاً متعمّداً («وقد يعلو غداً صوتُ بعض مَنْ يلزم الصمت الآن ناقِراً دُفّ الغيب مُوصِداً بوّابات عالم السّهاد»[4]) وتراكيبَ جاهزةً تتكرّر أكثر من مرّة واحدة كأنّ اللُّغة تحوم حول ذاتها سجينةَ طقوسها («غبّ ليلة باردة/غبّ رذاذٍ خفيف/غبّ موسم حصاد ناجح/غِبّ عَيشي/الخشب والحديد والعناصر/في وجه العناصر/ويمسك بخصر العناصر/تأخذ الناس والأشياء والعناصر...») وتنادي ألفاظٍ («تراب وحلي ومعادن وبرديّ وخشب وفحم وطروس وألغاز، آبار وحفر وأنفاق ودهاليز وأنهار سفلية حارة دافقة ونقوش وأختام وصناديق وتوابيت ومومياء»)[5]. وهل لذة الحكي غير متعةٍ «تطحن ذاتها وترتدُّ أواخرُها الى أوائلها فتستوي صفاءً صِرْفاً وخيْراً جمّاً وفتنةآهلة»[6]؟ وهل هناك متعة غير متعة اللُّغة؟ إنها مستويات عديدة من الكلم تتجاور حيناً وتتقاطع حيناً آخر، لغة تنفجر من التاريخ القديم تنشدُ العتاقة والقِدَم، حيّزٌ لا يُدْرك منتهاه غيرُ مَنْ طال رحيله طيّ المدوّنات، تقتفي الكتبَ العتيقة حيناً وترتد الى تجلّياتها المعاصرة عبر كاتب فذّ أصبح سلطاناً على مؤلف **النّخّاس** كما كان مُعَلِّماً في **مدوّنة الاعترافات والأسرار**. إنه محمود المسعدي الذي يكاد ينطق في مقاطع سرديّة عديدة: «قالت له: ما سَعْيُكَ الى الفتقِ والرّتْقِ وأنت تبدو مُنْكَفِئاً على نفسك مثل عميل سرّي، فقال لها كالوَسْنان يأخذه الكرى: صَدًى بعيد يسكنني ويثور في داخلي، يهتزّ طويلاً وتتصاخب أمواجه قبل أنْ أنصتَ إلى هدير الباطن»[7]. ثم تنزل اللغة من عليائها لتعانِق تلك اللهجة التونسية العتيقة كما صاغها شعراءُ الأغنية في تونس الأربعينات والخمسينات عبر أغان مضمنة تعَوّدتْها الآذان والأسماع، ثم تخرج من جلدها تماماً لتستنجد بلغاتِ شمال المتوسِّط، ايطاليّة وفرنسيّة أدبية لشعراء معروفين مثل رامبو أو فرنسيّة موضوعة من تأليف الكاتب نفسه صلاح الدين بو جاه، تتقاطع مع لغة الضاد عبر أسلوب المعارضة أو التضمين. ومن خلال التعدد اللُّغوي تتواشج نصوصٌ عديدة بعضها مُعْلَن صريحٌ وبعضها مَخفي، بعضها قديم عتيق وبعضها الآخر حديث ومعاصِرٌ.

وهكذا يتّضح لنا أن التجريب في هذا النّص الرّوائي هو تجريب لغوي إذ يدخلُ الكاتب عَبْرَ سَارِدِهِ مغامرة اللغة عبر منعرجاتها ونتوءاتها، الى درجة أن النّص أحياناً يتحوّل الى سَبْر في أغوارِ مُفْرَدَةٍ مِنْ مُفْرداتِه، فيغوص المؤلف في البحث عن مدلول مادة «نخَس» مستنجداً بـ **لسان العرب** لابن منظور الإفريقي[8]. وبذلك يتجلى مفهوم التجريب لدى الكاتب صلاح الدين بو جاه في إثارة إشكاليّة التّشخيص، فلم تَعُدْ الرواية

---

١ ـ انظر **النخاس**، ص ١٢٩.
٢ ـ انظر م. ن.، ص ٢٠.
٣ ـ انظر م. ن.، ص ٣٥.
٤ ـ انظر م. ن.، ص ٤٢.
٥ ـ انظر م. ن.، ص ٩١.
٦ ـ انظر م. ن.، ص ٧٥.
٧ ـ انظر م. ن.، ص ٨٠؛ اقرأ مثلاً الفصل الموسوم بـ «ذِكرُ امرأة عرفها النّخاس في صباه»، فهو يحيل مباشرة على بعض المقاطع السردية في **حدث أبو هريرة قال**.
٨ ـ انظر م. ن.، ص ١٤٢ ـ ١٤٣.

تشخّص واقعاً اجتماعياً موصوفاً بل أضحى همُّها تشخيصَ اللغة والمكتوب بدرجة أساسية. ولذلك تتنادى النُّصوص: **سفينة** جبرا و**غرفه الأخرى**، و**حدّث أبو هريرة قال** للمسعدي، و**كتاب التجليات** لجمال الغيطاني، و**لسان العرب** لابن منظور، و**أزاهير الشر** لبودلير، و**أغاني** الصادق ثريا، وكتاب **المستجاد في أخبار الجموع والآحاد**. إنّها لقطيعة إذن مع المرجعيّة الاجتماعية والتاريخية لتنشأ مرجعية جديدة، وهي المرجعيّة النصيّة، ليُحيل النصّ على النُّص وتستنجد اللُّغة باللُّغة وتؤكد ذاتها بذاتها وتكتفي بها.

٣ ـ في التجريب الرّمْزي

٣ ـ ١ «**عين الفرس**» للميلودي شغموم

ولكنّ تجليات التّجريب في الرّواية العربيّة الحديثة متنوعة وعديدة. فهذه الرواية للكاتب المغربي الميلودي شغموم والموسومة بـ **عَين الفرس**[١] تضعنا منذ البداية أمام حيرة كبرى تتعلّق بطبيعة هذا العمل الرِّوائي: فهَلْ نحن إزاء خرافةٍ من الخرافات الشائعة عندنا، أم أننا إراء قصة من قصص الخيال العلمي، أم أننا كذلك إزاء قصة واقعيّة؟

إنّ الرواية عبر فصولها تؤكد أيَّ مشروع من هذه المشاريع في القراءة وتبطله في الوقت نفسه. فالعنوان أولاً عنوان مُثيرٌ: فعينُ الفرس في البداية إشعارة لفظيّة لأحد مكتشفات عصرنا، وهو مضخّم الصوّت الذي يستعمه هذا الحاكي (السَّارد) محمد بن شهرزاد الأعور وهو يُمْسِك «برأس الحيّة» كنايةً عن الحكاية، وبالتالي ستجسّد «عين الفرس» سلطة الحكي. ثمّ «عين الفرس» هي هذه المدينة الخيالية التي جرتْ فيها أحداثُ حكاية السَّارد: «هذه يا مولاي هي الحكاية التي وقعت في تلك المدينة البعيدة جداً عن إمارتكم»[٢]. لكنّ الأحداث تكشف أن «عين الفرس»، مدينة الحكاية، هي مدينةٌ قائمة في الواقع يُنفى اليها الحاكي أو السارد، وتكشف أن أحداث الخيال هي أحداث الواقع: «وها أنت ترى يا سيّدي أن هذه الحكاية، حكاية عين الفرس، ربما بفضل الصدفة كما أظن وربّما بفضل شيء يجري على الدوّام، يوجدُ لها مكانٌ لم أكن أعرفه لا أنا ولا أنت ولا الأمير نفسه»[٣].

تقوم الرواية في الواقع على حكايتين:

١ ـ حكاية السَّارد مع الأميرال أبي السّعد بنسعيد الذي يصرّ على أنْ يؤدّي وظيفته وهي وظيفة الحكي في جزء أوّل، ثمّ ما لحق السّارد بعدما استمع الأميرال إلى الحكاية.

٢ ـ الحكاية المضمّنة، وهي حكاية مدينة «عين الفرس» التي رواها محمد بن شهرزاد الأعور. والحكايتان فيهما من العجب الشيءالكثير. فالحكاية الأولى (حكاية السَّارد مع الأميرال) تُحدثُ التباساً كبيراً بالنسبة إلى القارئ لغرابة أحداثها وغرابة الإطار العام الذي جَرَتْ فيه هذه الأحداث. فالوقائع الغريبة (هكذا وصفها السَّاردُ) تبدو مِنْ زاويةٍ وقائعَ خرافيةً: فنحن من ناحية إزاء سارد متزهّدٍ في الحياة اعتكف مدّةَ عام في بيته، مُكثراً من الصّلاة والصّيام والتأمّل في أحْوال العمران وتبدّل بنيانه وفي أصْل الطبيعة وألوانه، منتظِراً أن يَلقى الله والجسدُ قد خَفّتْ أدرانُه، عاملاً على استخلاص العبرة من متاعبه وإخفاقاته وأحزانه[٤]؛ ونحن من ناحية أخرى إزاء أميرال يعيش بين «غلمانه ومؤنسيه من شعراء مهرّجين وعلماء» حياةَ الأمراء في العصور الخوالي. لكنّ الإطار العام يُوحي بالواقع المعيش: فالعَصْر هو عَصْرُ مضخّمات الصوت، وعصرُ الاستعانة بالمهندسين الرُّوس[٥]. غير أن زمن الوقائع يذهب أبْعَدَ من ذلك؛ فالأحداث تجري سنة ٢٠٨١، ولكنها لا تأخُذُ شيئاً من الخيال العلمي.

والحكاية الثانية هي الحكاية الموضوع، تلك التي رواها السَّارد، هذا الكائن الخرافي الذي يعيش ويموت ويعيش من جديد، وسَمِعها الأميرال وبقية الناس، فيها كما يقول السَّارد «شيءٌ من الصدق أو الغرابة أو الكذب... فقد روّجَ حميد ولد العوجة ـ بعد تجربة غريبة عندما أراد أن يبلغ سفينة راسيةً في البحر وتراءتْ لهُ أشعّةٌ وتبادرتْ إليه أصواتٌ، لكن مصدر الأصوات والأشعة على البُعدِ نفسه من عينيه وأذنيه[٦] ـ أنّه توجدُ في البحر أطنان من البسطيلة اللذيذة التي تكفي لأكل عين الفرس عاماً على الأقل»[٧]، وأنّ الصيادين الأمريكيين يصطادون السَّمك والحوت باللحم المشوي[٨]. وعندئذ غرق الصيادون في البحر طمعاً في المشويِّ الذي تُلْقي به السفينةُ الأمريكية. والحكاية لا تحسم الأمْرَ، ذلك أنها تجعل القارئ يتردّدُ في تفسير طبيعة الحدث. إنّ هذا التردُّد يصبح في

---

١ ـ دار الأمان، ط ١، ١٩٨٨.
٢ ـ **عين الفرس**، ص ٣٤.
٣ ـ م.ن. ص ٣٩.
٤ ـ م.ن. ص ٦.
٥ ـ م.ن. ص ٩.
٦ ـ م.ن. ص ١٧.
٧ ـ م.ن. ص ٢٠.
٨ ـ م.ن. ص ٢٩.

الرّواية من المعاني الأساسية. فالساردُ يقول «والتاريخ أقول إني كثيراً ما طرحتُ على نفسي هذا السؤال الذي طرحه مِنْ قبل أولئك الأبطال الضحايا، ما الواقع وما اللاواقع؟ ما المعقول وما اللامعقول؟ من يعرف الحدود الدّقيقة الفاصلة بين هذا الزّوج من الحدود؟»[1]. ويقول أيضاً «لم يَعُد الواقع واقِعاً، زالت نشوة الحكاية، ولا المعقول معقولاً، إذا انفلت مني خيط الحكاية، فما يجري في ما نسمّيه الواقع لم يكُنْ كذلك، وما يجري في ذهني لم يكن معقولاً. العقل صارَ ممزّقاً والواقع أصبح مفكّكاً».

٣ ـ ٢ «أبواب المدينة» لإلياس خوري

«قال الملك: عندما ـ بَعْدَ موتي ـ يأتي طائر غريبٌ ويحومُ سبع مرات فوق القبر، فاعلموا أنّ مَرَضاً خطيراً سينتشر في المدينة ويقتل الجميع. وعندما يموتُ الجميع سيأتي ملكٌ مِنْ بلادٍ بعيدة ويركّبُ البحر ويهدِمُ الأسوار. إنّه الملك الذي لا أعرفه ولكني انتظرته وها أنا أمُوتُ ولن يأتي إلاّ بَعْدَ موتي»[2]. هذا هو ملخّص حكاية **أبواب المدينة** لإلياس خوري. فالرّجل الغريب، وهو الشخصية المحوريّة في الرّواية، يأتي مدينةً عجيبةً على طريقة الخرافة: «لكنّه يذكر أنها قالت إنها ستفتح له الباب وعليه أنْ يدخُل، لكنها رفضَت أنْ تدخُلَ معه، تدخُل أنت أولاً ثم حين تصل إلى وسط المدينة سوف ترى باباً من النصب، تدخل دون أن تقرع الباب وهناك تجدني في انتظارك»[3]. ويعيّن فيها أحداثاً هي الى الخوارق أقربُ، وتختلط فيها الحقيقة بالحُلم: «هكذا حَلُمَ، حَلُمَ أنه حين يصل إلى تلك المدينة البعيدة يأتي من سَيُمْسِكِ بيدهُ ويدخله حمّاماً من الرّفاه والدّفء»[4]. لكنّ الحلم لا يفسِّر العجيب ولا يضع حدّاً فاصلاً بينه وبين حكاية الخوارق، بَلْ يعمِّقُ اللبْسَ في ذهن المتلقي ويؤكدُ أننا فِعْلاً إزاء حكاية عجائبية، وهذه مظاهرها:

فعلى مستوى المكان نحن في مدينة عجيبة ذات أسوار عارية وعالية وذات أبواب حديدية، والشوارع فيها تقود الى شوارع، والأزقة تنتهي الى أزقة، ساحتها بيضاء وتُرابها أبيض وسماؤها بيضاء، وفي السّاحة تابوتٌ داخله جُثّةٌ من الحجر. والزمان مُطْلَقٌ سَرْمَدِيٌ، حيث تختفي أيّة إشارةٍ لها صِلَةٌ بالتاريخ.

إلياس خوري

وأمّا الشخصيات فهي: ساردٌ غريب الأطوار يصعبُ حَصْرُ علاقته بالشخصية المركزيّة «الرّاوي يروي الذي رآه، والرّاوي يشهد على الذي شهده، والشاهِدُ يموت كما تموت الضحايا، والشاهِدُ لا يعرف أكثر من أسوار وأبواب وعيون تحترق فيها الأيدي، وأيْدٍ تمتدُّ إلى حيث العيون المحترقة، والذي شَهِدَ يكتب عن عينيه ويمشي الى جانب الرّجُل الذي مَشى ولا يتركُه وحيداً ولا يكون إلاّ حيث وجد نفسه»[5]... ورجُلٌ غريب ـ هكذا يصفُه السّاردُ في الرّواية ـ هو محور الوقائع والأحداث ينتقل من وَضْعيّة غريبةٍ إلى أخرى، وتختلط لديه الحقيقة بالحلم والكابوس... ورجُلٌ شيخٌ يشبه الأجداد وهو الذي يدلُّ الغرباء على ساحة المدينة ولكنّه لا يقل غرابةً؛ إذْ لم يكُن له عينان وهو ذو جبينٍ عريض مُلئ بالشّعر الأبيض ووجْهٍ يغيب خلفَ خطوطٍ داكنةٍ وشعرٍ خفيف يزنّرُ الوجه ويتناثرُ كالهواء[6]... وسبع نساءٍ يظهرن الواحدة تلو الأخرى إحداهُنّ عذراء ولها ثلاث بنات، والأخرى لا يخرج الكلام من فمها بل من بطنها... وجثّة ملكٍ في تابوت، تتحول الى كائن حيّ، فالملكُ النائم منذ سنوات لا تُحْصَى ينهض في الليل ويمشي في الطرقات الترابية[7].

والأحداث بدورها لا تقل غرابةً عن الشخوص: فالملكُ أوصَى أن تختار المدينة سبع عذارى ينتحبن على قبره، وحين تموتُ إحداهنّ تُدفَن الى جانبه وتُستبدَلُ بعذراء جديدة[8]؛ والقمر يختار امرأة كل ثلاث سنوات ويسمح لها بأن تأتي مع الرّجل إلى بيتها ليومٍ وليلة؛ وإذا هرب الثعبان ستموت المدينة، وإذا ماتت المدينة يتهدّم قبر الملك، وإذا تهدّم القبر

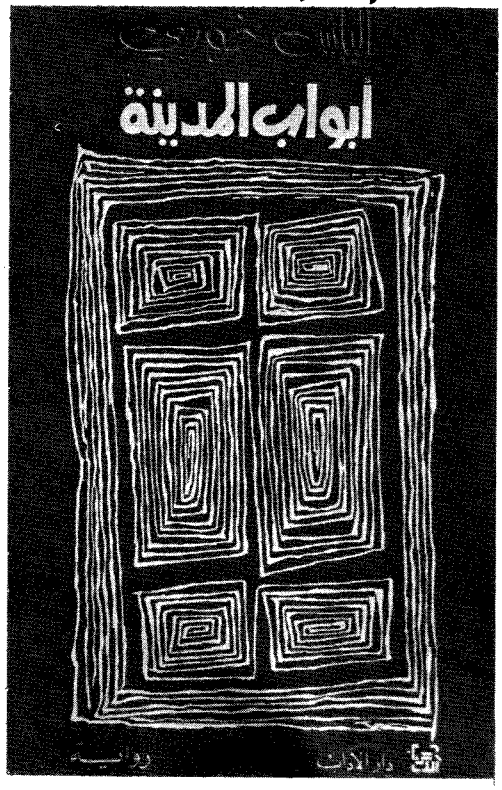
---

١ ـ **عين الفرس**: ص ٥٩.
٢ ـ **ابواب المدينة**، دار الآداب، بيروت، ص ٨٨.
٣ ـ م. ن.، ص ١٣.
٤ ـ م. ن.، ص ١٢.
٥ ـ م. ن.، ص ٨.
٦ ـ م. ن.، ص ٢٢.
٧ ـ م. ن.، ص ١٠١.
٨ ـ م. ن.، ص ٢٨.

انتهى كل شيء[1]، ثمّ في النهاية الطوفانُ الذي ينهض ويُدمِّرُ كل شيء[2].

إنّ جماليّة التجريب الرّمزي هي جمالية التعامل مع العجيب. ولعلّ أبسط تعريف للعجائبي يتمثل في أنه يبدو في شكل فضيحة أو تمزّق أو ولوج عنيفٍ يكاد يكون غير محتمل في العالم الواقعي. وعندما نتأمّل في هاتين الروايتين نلاحظ أنهما تستجيبان إلى حدٍّ بعيد الى هذا التعريف. فحكاية السّارد محمد بن شهرزاد الأعور في علاقتها بمدينة «عين الفرس» مولّجةٌ في العالم الواقعي الذي يعيش فيه الأميرال ابو السّعد بن سعيد إيلاجاً عجائبياً تمّ داخل الحكاية ذاتها. هناك عالم واقعي هو عالم الصيّادين في هذه المدينة، غير أنّ طريقة اختفائهم وعلاقتها باللحم المشوي والسفينة الأمريكية وحياة السّارد أثناء نفيه إلى هذه المدينة هي من باب العجائبي.

لكنّ رواية **أبواب المدينة** تعرض تجربة من نوعٍ خاص. فالحكاية كلها من باب العجائبي؛ **فإذا** استثنينا بعض العبارات التي وردتْ في مدخل الرّواية (مبتدأ) والتي تهيِّئ الواقع للدخول في العجائبي: «لم يَرْوِ قصته لأحدٍ، لم يكن يعرف أنّه قصة تُرْوى، كان يعتقد، كان يؤمن كما نؤمن نحن وكان كما كان الجميع ولكنه لم يخبر أحَداً»[3]، أو اعتبرنا علاقة الحكاية بالمتلقّي، فإنّه فيمكن أن نقول إنها تعنيفٌ للقارئ يكسِرُ الشرعيّة اليوميّة الواقعيّة والولوج المفاجئ في ما فوق الطبيعة بدون سابق إعلام.



بيد أن الإشكال يتمثل في الحد الفاصل بين العجائبي والأجناس المجاورة. إن سلَّم الأجناس المتعاملة مع ما فوق الطبيعة في السّرد هي كما حدّدها بعض علماء الأدب: الغريب البحت/ العجائبي الغريب/العجائبي الخارق/الخارق البحت. والعجائبي البحث هو هذا الحدّ الفاصل بين العجائبي الغريب والعجائبي الخارق. وإذا أردنا أن نجسّد هذا الحدّ الفاصل، فإننا لن نجد أفضل من العبارة التالية: «إنّ الفنّ العجائبي يعرف كيف يبقى في الالتباس». اعتماداً على هذا المفهوم لا نجد في رواية **أبواب المدينة** أي إشارة سرديّة تضعُ حدّاً فاصلاً للأحداث التي تخرق الطبيعة؛ فالسّارد ينهي أحداثه وهو يوهم القارئ بأنها وقعت فِعْلاً. ولذلك فهي أقربُ الى حكاية الخوارق منها إلى الحكاية العجيبة رغم توفر شرط يعتبره جُلّ النقّاد أساسياً في الحكاية العجائبيّة، وهو معنى الخوف. فالرواية فِعْلاً هي لَعِبٌ بالخوف: «لكن الرّجل الذي أمضى تلك الأيام الطويلة وهو يبحث عن المدينة شعر بالخوف/شعر الرّجل الغريب بالخوف/قال إنه يخاف/شعر الرّجل الغريب بتعب ينحدر على ظهره. هل أنا خائف؟ ولماذا أخاف».

ولكن رواية **عين الفرس** تظل نموذجاً أقرب الى الحكاية العجائبية. فباستثناء إشارة زمنية وحيدة في مستهل الرّواية تجعل من السّارد شخصيةً أسطورية عاشت الأزمنة الثلاثة، وذُكر أن هذه الأحداث وقعت في زمان غير زماننا، فإنّ النسيج الحدثي يُبْقي الى النهاية هذا اللبسَ المتعلق بطبيعة الأحداث الروائيّة. وهذا يعني في نهاية الأمر أن الرّوائيّ العربيّ لا ينشغل انشغالاً كبيراً بطبيعة الجنس الحكائي وبكل هذه التفاصيل المتعلقة بالمفاهيم. بل إنّ ما يعنيه أساساً هو طبيعة الحدث الذي يخرق عالمنا ويشرخ الواقع مهما كان الجنس الذي ينتمي إليه. فاستعمالنا لمفهوم العجائبي يجب أن يظل استعمالاً مَرِناً يُقصدُ به أساساً كل حدثٍ روائي يكون بمثابة القطيعة مع العالم المعترف به، وبمثابة بروز مفاجئ لما لا يمكن قبوله في قلب الشرعيةِ اليومية التي لا تتغير.

٤ ـ التجريب والصحافة: «ذات» لصنع الله ابراهيم

تستمد رواية **ذات** لصنع الله ابراهيم[4] حداثتها من نزعتها التجريبية **التي** تطرح من جديد إشكالية التمثيل وطبيعة الجنس الأدبي. ولا شك أن المتتبع لأعمال صنع الله ابراهيم منذ صدور الرواية الأولى التي كتبها: **تلك الرائحة**، إلى بقية الروايات التي تلاحقت (**نجمة أغسطس**، **واللجنة وبيروت بيروت**) يدرك بجلاءٍ هذه النزعةَ المتواصلة إلى خلخلة البنى السردية السائدة في الرّواية العربية وزعزعة طقوس التلقّي التقليدية التي ربطتِ القارئَ العربيّ بالرواية العربية زمناً طويلاً.

يكمن البعد التجريبي في **ذات** في هذه المفارقة العجيبة بين نمطين من الخطاب: خطاب توثيقي صحفي يعتمد الأسلوب المباشر ويخلو تماماً من أي نزعةٍ سرديّة يمكن أن تُلحقه بخطاب السرد عامة؛ وخطاب سردي روائي يعيد هذا

١ ـ **أبواب المدينة**، ص ٨١.
٢ ـ م. ن.، ص ١٠٩.
٣ ـ م. ن.، ص ٦.
٤ ـ دار المستقبل العربي، ١٩٩٢.

المؤلّف إلى جنسه الأصلي وهو الرّواية. النمط الأول هو مجموعة من العناوين والمقاطع والصُّور المجتثّة من الصحف المصرية القومية منها والمعارضة، وهي تحتل في النّص الرّوائي حيّزاً واسعاً جدّاً يبلغ ١٤١ صفحة من ٣٥٠ صفحة أي ٩ فصول من ١٩ فصلاً هي جملة الفصول التي تقوم عليها هذه الروايةُ. وقد نبّه الناشرُ إلى هذه المقاطع الإعلاميّة بقوله: «الوقائع الواردة في بعض فصول هذه الرواية منقولةٌ عن الصحف المصرية القومية منها والمعارضة، ولم يُقصد بإعادة نشرها تأكيدُ صحّتها أو المساسُ بمن تناولتهم، وإنما قَصد به المؤلّف أن يعكس الجوّ الإعلامي العام الذي أحاط بمصائر شخصياته وأثّر فيهم».

إنّ التجربة ما قبل الأخيرة في مؤلفات صنع الله ابراهيم **ذات** تكتسي أهميتها في أنّ خطاب الوثيقة لا علاقة بنائية له بالنّص الحكائي. إضافةً إلى أنه يخلو تماماً من وظائفه السرديّة العامة وصفاً وحكاية، إذ لا نعثُر على علامات بنائية تحيل الواحد على الآخر. فإذا كان النصُّ الحكائي بمثابة سيرة امرأة تُدْعى «ذات» وتجسّد من خلالها مجموعةً من الأفعال اليوميّة في البيت أو في مقرّ العمل ولكنها ترصُد تحوُّلاً جذرياً في حياتها من مرحلة التحرر والميني جوب وعشق عبد الناصر الى مرحلة الحجاب وتثلُّج العواطف الإنسانية وخروج العفاريت والجري وراء المواد الاستهلاكية، فإنّ النص الوثائقي حَشْدٌ لمجموعة من التصريحات والإعلانات والأخبار تتعلق أساساً بشخصيات سياسية في الدّولة تُذكر بأسمائها، وتتعلّق بمؤسسات حكوميّة وأخرى تابعة للقطاع الخاص. ولئنْ تقاطع النصّ مع النّص الحكائي، فإنّه يقوم بذاته، إذ استطاع الكاتبُ أنْ ينتقي مادته الإعلامية وأنْ يركّبها تركيباً فنيّاً خاصّاً يمنحها دلالتها العميقة. فالخبر يناقض الخبر، والصّورة تدعم المقطع الإعلامي، والتعليق الصحفي يفنّد الإعلان، وهكذا دواليك. فيتحوّل النصّ الوثائقي الى خطاب حياديّ في ظاهره، مُثقَلٍ بذاته، إذ يغيب السّارد ليجد القارئ نفسه في مواجهة نتفٍ ممّا نُشِر في الصّحافة الرسمية والمعارضة لا علاقة بنائية لها بالنصّ الحكائي أي قصة «ذات». لكن العلاقة تبدو في مستوى الدّلالة، فإذا غاب السّارد في النص الوثائقي فإنّه حاضر في النصّ السّردي، ويتجلّى حضوره المهيمن من خلال الرؤية من الخلف التي يتبنّاها في كامل النص، وكذلك من خلال تدخله التبريري المباشر لسلوك الشخصية المركزية «ذات» وبقيّة الشخصيات المتصلة بها.

يُعتبر هذا النصُّ مغامرةً روائيةً جديدة تخرج على الأنماط السرديّة السّائدة وتؤكّد أنّ الإبداع تجاوزٌ مستمرّ ورفضٌ للنّمط. إنها تجريبيّة نصيّة تشخّص الصّورة والكلمة الإعلامية. إنّه خطاب إعلامي يدنو من الواقع ويشخّصه إلى درجة نقله مباشرةً. ولكنها تجريبيّة تثير إشكاليّة تتعلّق بطبيعة الجنس الرّوائي: فإذا كان نصف الأثر أو دونه بقليل نصّاً وثائقيّاً إعلاميّاً يبلغ فيه السّردُ درجةَ الصفر، فإلى أيّ حدٍّ يمكن في الواقع أن نعتبر هذا النّص رواية؟[1]

٥ ـ خاتمة

هكذا نلاحظ أن التجريب في الرّواية العربيّة الحديثة الوان، وأن لغتهُ السنَّةٌ عديدةٌ، ولكنّ غايته واحدةٌ: فهي تملصٌ من التشخيص الوصفي، وإقرار بأنّ الواقع أضحى زئبقاً يصعبُ مَسْكه، وأن الثوابت انهارتْ، والقاعدةَ الايديولوجية التي كثيراً ما كانت قاعاً للنصوص السردية العربية تلاشتْ، ولذلك لا بدّ من البحث عن لغة جديدة يتعامل عبرها الروائيُّ العربيُّ الحديث مع الواقع الجديد. إنّ التجريب إذن هو من هذه الزاوية بحث عن هذه اللغة الجديدة، وإن التشخيصَ النصيّ والتشخيص اللغوي والتشخيص الرمزي (العجب) هي هذه اللغة الجديدة، وهي في الوقت نفسه من تجليات التجريب في الرواية الحديثة تعكس أزمة الرّوائي العربي في تعامله مع الواقع الجديد المتغير بسرعة مذهلةٍ منذ نهاية الثمانينات في هذا القرن المحتضر. فالعجائبي، على سبيل المثال، ظاهرة حديثة في الرواية العربية، إذ لم نلمح تجليّاته بصفة واضحة في أعمال الروّاد ولا في أعمال الأجيال اللاحقة الى حدود نهاية الستينات... في حين أن الرّواية العجائبية في أوروبا ارتبط ظهورُها بالرّومانسيّة على أساس أنها كانت بمثابة الاحتجاج على العقل. إن العجيب في الرّواية العربية الحديثة يطرح مسألة التجاوز في مستوى التشخيص، فمن سمات الرّواية التقليدية أنها تشخيص لكائن خارج النصّ... في حين أنّ العجيب لا يشخّص واقعاً خارج اللغة. ولذلك فالعجيب يوفّر إمكانية خلخلة التشخيص التقليدي ويسعى الى تحرير الرواية العربية من أسْر العلاقة التقليدية بين الأدب والواقع ومن قواعد إحالة الاول على الثاني وكذلك من الفهم التقليدي للعمل الفنيّ، وهي الغاية ذاتها التي يرمى إليها التجريب اللغوي؛ وقد كان صلاح الدين بو جاه كما أسلفنا واعياً عميق الوعي بهذه الغائية الجديدة. إنّ التجريب في النّهاية سعيٌ دؤوب في مسارب جديدة لم تطأها قدَم، وهو تجاوز مستمرّ للقاعدة والقانون، وهو مخرج الرّواية العربية الجدية من ترهلها، ولكنه في الوقت نفسه يعكس حيرة تعاملها مع واقعها في زمن انهيار الثوابت.

تونس

---

١ ـ لمزيد التعمق راجع كتابنا **في نظرية الرواية**، دار سيراس للنشر، ١٩٩٦.