بآلية اشتغال التناصّ، كابدتُ الوثيقة في الرواية، بدءاً ممّا قبل الكتابة، وعبر البحث والإعداد والمهاد، وانتهاءً بالخلق الروائي للوثيقة. بيد أنّ ذلك كان هيناً بما لا يقاس مع ما تلاه في **مدارات الشرق**.

لقد علّمتني الروايةُ كيف «أبحث»، كما علّمتني الأكاديمية. ثم علّمتني الرواية كيف تنكتب الوثيقةُ روائياً، لا بالتصرُّف بالمتن الوثائقي أو المرجعي، ولا بتبديل الصياغة، وباختصار: لا بالكتابة من الخارج، بل بالخلق الجديد، بالكتابة من الداخل وعميقاً، وبحيث ينتفي النسبُ الأساس للوثيقة ليصحّ لها النسبُ إلى العالم الجديد: العالم الروائي. وبحسبي الآن أن أذكّر بما بين هذين النَّسبين مما يخصّ حربَ تشرين الأول/أكتوبر ١٩٧٣ وذلك في رواية **المسلّة**، وما يخصّ دستورَ المملكة السورية لعام ١٩٢٠ والنفط في الثلاثينات وكتاب **طبائع الاستبداد** للكواكبي والمسألة الكمالية والمسألة البلشفية وذلك في **مدارات الشرق**.

ولكي لا يبدو الأمر فردياً أو شهادة وحسب، فها أنا أنقل فيما يلي كلاماً لكاتب شَرَعَ منذ روايته الأولى في مطلع التسعينات يكتب في هذا الأفق/المنعطف الجديد، وأعني: فيصل خرتش في هذا الحوار الطازج معه:

«السؤال: من الملاحظ أنّ الوثيقة كمصدر للمعلومات تلعب دوراً كبيراً في رواياتيْك **أوراق الليل والياسمين**، **وتراب الغرباء**. فمتى تتداخل الوثيقةُ مع الفعل الروائي من حيث هو فعل تخييلي ومِنْ أهمِّ أسسه التخيُّل؟ ومتى تنفصل الوثيقة لتصبح فعلاً ناهضاً في الفضاء الروائي ومحافظة على أمانتها؟ ما هي الحدود بين الوثيقة كحدثٍ مضى وجرى تاريخه، وبين العمل الروائي؟

الجواب: تتداخل الوثيقة مع الفعل الروائي عندما تصبح جزءاً منه، أو بشكل آخر عندما تقود الوثيقةُ ذاتها إلى الفعل الروائي وتندمج فيه. الوثيقة مادة على الورق، يأخذها الكاتبُ فيكسوها لحماً ودماً، وينفخ فيها الروح لتتحرك أمامه وتدخل جسم عمله، ويصعب التمييز بينهما. تدخل في مسار الحدث الرئيسي وتساهم في تطوُّره ونموّ شخصياته. إنّها مادة غنيّة للرواية بشرط أن يعرف الروائي كيف يستغلها، ويعرف متى وكيف يدمجها في حدثه الراهن لتساهم في البناء الهيكلي لروايته. الوثيقة كتابُ تاريخ مغلق يدخل الروائيُّ إليه منتزِعاً حدثاً منه جرى وانتهى. يقرع حول هذا الحدث الطبولَ، فيجمع الناسَ ويجعلهم يغلقون حوانيتهم ويلتفّون حول قارئ الوثيقة. يُبدون ملاحظاتهم ويقلّبون أيديهم، يذهبون إلى الصلاة في المسجد، المؤذّن يرفع صوته بأذان الظهر، الأولاد يلعبون، اثنان من الرجال يتنافسان في أمرٍ ما جرى، يغتمّ أحدُهما لأنّ الأمر يصيبه، يعود إلى زوجته، تسأله عن سبب ذلك، يضربها أو يخبرها سبب تعاسته. وكل ذلك بسبب الوثيقة التي تحولتْ من أوراق التاريخ الصفراء إلى حياة مليئة بالحركة»[1].

بهذا الفهم لاستراتيجية التناصّ، وبما يتلوهُ في الحوار حول الغرائبية، يعلن فيصل خرتش طموحَه إلى طريقة جديدة في الكتابة خاصةٍ به، ويَعِدُ بمتابعة هذا الخطّ الروائي. ولعلّي آثرتُ الاستئناس بذلك لأنّه صوتُ كاتبٍ جديد في الرواية. ولأنّ هذا الصوت لا يبدو هنا «بليغاً» في النظر لاستراتيجية التناص، وإنّما هو يعبر (من الداخل) بتلقائيةٍ وبقليلٍ من المكر الذي تسعفه عادةً البلاغةُ النظرية الخاصّةُ بالنقّاد. وفي الآن نفسه أدعو كلَّ صوتٍ جديد إلى أن يتبصّر فيما قدّم السلفُ الصالحُ وغيرُ الصالح؛ وأَقْرَبُهُ الآن ـ وربّما أهمُّه ـ إلى استراتيجية التناصّ، ما جاء به صنع الله إبراهيم وعبد الرحمن منيف وجمال الغيطاني وخيري الذهبي وأمين المعلوف، وربما كاتبُ هذه السطور أيضاً.

وها هنا، أرجو ألاّ أثقل على القارئ إذ أستطرد إلى التناصّ بين روايات الكاتب نفسه، وهو ما أحسبه جاء عفواً بين روايتي الأولى **ينداح الطوفان** عام ١٩٧٠ وروايتي الرابعة **جرماتي** عام ١٩٧٧ في شخصية نايف، ثم ما جاء عامداً بين **جرماتي** نفسها و**المسلّة**، كما جاء عامداً بين **مدارات الشرق** في شخصيتَيْ حمادي الحسون وأسعد أفندي البسّ، وبين **أطياف العرش** في شخصيتَي الطويبي وعبد الحليم آغا. ومن هذا الاستطراد إلى الروايتين الأخيرتين أصل إلى استراتيجية العجيب في اشتباكها مع استراتيجية التناص، كما في استقلاليتها.

ويلحّ عليّ أن أشدِّد أولاً على أنّ استراتيجية العجيب الروائي لا تتوخّى الإثارة والإدهاش، وليست ما ألفناهُ من التزويق بالغرائبي الفولكلوري أو العلمي على السواء. كما يلحّ عليّ أن أنفي عن استراتيجية العجيب الروائي ما ألفناهُ من الاستعراض السياحي، ومن المحاورة السطحية للحكاية الشعبية وللمخيّلة الشعبية والخوارق وللأسطورة الشفوية أو المكتوبة.

فمع هذه الاستراتيجية الروائية ينتفي الامتثال أمام سلطة التراث الزاخر بمفردات العجيب. ومع هذه الاستراتيجية تنتفي التبعيةُ والتوثيقيةُ والتسجيليةُ والتصنيم والنبش في سراديب المعيش أو الموروث وتزويق الخصوصية، كما هو الأمر في العديد من النصوص التي تلوّح للمستشرقين وللمترجمة إلى اللُّغات الأخرى، وللعالمية والجوائز.

فالأمر هنا، كما في الفن التشكيلي ـ على سبيل المثال ـ حيث يمضي عنصرُ العجيب من الوعي إلى اللاوعي، من الجماعة إلى الفرد، من المعيش والموروث إلى المستقبل، ومن

---

١ ـ مجلة **البيان**، العدد ٣١٧، الكويت.

الهامش إلى المتن، ليقوم تشكيل جديد لا لمامةٌ من الغرائب. وبذلك تكتسب الرواية ـ من بين وسائل وطرائق أخر ـ خصوصيةً، وتكون علامة لهوية[1].

هكذا جاءت كتابةُ العجيب في روايات لفيصل خرتش ومحمد ناجي وسليم مطر كامل وعلي عبد الله سعيد من بين الأصوات الروائية الجديدة. وهذا ما حاولتُهُ منذ **هزائم مبكرة** عام ١٩٨٥ في طقس تلقين الفتى خليل لتعاليم باطنية يتماهى فيها الدينيُّ بالأسطوري والمعيش المتوارث بالمتخيَّل. وعلى هذا الوتر الديني الشعبي من أوتار العجيب حاولتُ أن أكتب في **مدارات الشرق**، كما في شخصية الست زهرة وكوكب الزهرة وحمولة الاسم/العلم الروائي، أو كما في تحوُّلات تحسين شداد وتقمّصاته من قائد انقلاب إلى قائد انقلاب آخر عاشته سورية بين ١٩٤٩ و١٩٥٤ وعلى يد مَنْ غدوا في الرواية تحسين الأول فالثاني فتحسين الخفي...

أما في **أطياف العرش** فقد ذهبتِ المحاولةُ أبعد من ذلك. ذلك أنّ أسئلة الشخصية المحورية فيها (الطويبي) هي أسئلة الدين الشعبي والرسمي: أسئلةُ الأسطوري المكتوب والشفوي. وقد تماهتِ الشعيرةُ والمعتقدُ الإسلاميُّ والمسيحي، كما تماهى الدينيُّ والسياسي، والفرديُّ والجماعي، واشتبكت استراتيجيةُ التناص باستراتيجية العجيب في المسافة ما بين القرآن وتذكرة القرطبي ـ مثلاً ـ وبين الكتابة الروائية، سعياً إلى تقديم إنسان شاهدٍ وفاعلٍ في مشروعٍ قديمٍ جديد للقرن العشرين العربي الإسلامي، ما بين مطلع القرن ومنتهاه، يتوخّى مخاطبةَ المستقبل في غموضه وتعقيده، ويقرأ اغتصابَ الآخر للذات ثقافياً وسياسياً، ومادياً وروحياً، كما يقرأ اللحظات الحاسمةَ الفردية والجماعية والكونية في الجنس والموت والحرب والسلطة والولادة والمأسسة والإيمان والتألّه والمعجزة. ويخطر لي الآن أن اللعبة الروائية في ذلك كله هي التي اختارت لعنوان الرواية مفردتَي «الأطياف» و«العرش». كما أحسب الآن أن أسئلة «الطويبي» المفتوحة على الأسّ: على الوجود والخلود والاجتماع والجسد عبر القرن العشرين، مفتوحةٌ أيضاً على القرن الحادي والعشرين العربي والإسلامي بخاصة. فاستراتيجية العجيب ـ وفيها الجذر الديني والسياسي ـ تخاطب المجتمعَ الأمريكيَّ والمجتمعَ الياباني، إلا إن كان بلا معنى في هذين المجتمعين ما هو معلوم من أمر الجماعات الدينية وطقوس الانتحار والنحر الجماعية والفرديّة.

## الأدب الديني الشعبي والرواية

وهنا أنتقل إلى هذه الفقرة التي تتصل أيضاً وأساساً بالرواية والمجتمع، بالرواية والأسطورة، بالهامش والمدنّس ـ وبالتالي المقدّس الرسمي، بالتراث السردي الشفوي والمكتوب. والوَكْدُ في هذه النقلة في حدود المنعطف الروائي الجديد ورحابته هو انفلات المخيال العربي الإسلامي وغير الإسلامي من الخطاب الرسمي المسوَّد إلى الخطاب المقموع، إلى خطاب القاع والهامش. والوَكدُ هنا هو الحفر في طبقات التاريخ الديني والاجتماعي والسياسي والرمزي، والاشتغالُ على المخيال الباطني العميق في الشخصية الفردية والجماعية. ومن أمثلة ذلك: الإنتاجُ الشعبي الموازي والمناقض غالباً للمكتوب الرسمي والمسوَّد، أي إبداعُ العوامّ الشفوي والمكتوب في الخلق والجنة والنار والنبوة والكرامات وطقوس العبادة والجنس والإنجاب والزواج والموت، وفي التقمُّص والحساب، وفي النصوص المقدّسة، وفي شخصية الحاكم السياسي خاصةً، والحاكم بعامة (الأب ـ الزوج ـ المثقف ـ الشيخ أو الكاهن).

**هناك بروزٌ لبلاغة المحسِّنات الحداثية على حساب بلاغة التخييل، واعتماد الانزياح اللغوي القادم من الشعر معياراً للّغة الروائيّة**

وهنا أشير إلى أنموذجين طازجين من الرواية خاطبا الحرب الأهليةَ الجزائريةَ الناشئة منذ سنوات، وهما رواية واسيني الأعرج **سيدة المقام** ورواية الطاهر وطّار **الشمعة والدهليز**. ففيما تبدو الأولى مندفعةً نحو المنعطف الروائي الجديد، وتبدو الثانية ترجيعاً للتقليدي في الرواية العربية وهو يتلفّع بالمنجز التقني الحداثي، تقف الروايتان على تخوم السياسي في الجذر الديني الشعبي للحرب الأهليّة الجزائرية، مع التنويه بأنّ رواية وطّار حاولت بحدودٍ دنيا الخروجَ من تلك التخوم إلى ذلك الجذر.

وبالمقابل ـ على سبيل المثال ـ تبدو **رامة والتنين** لادوار الخراط سبّاقةً إلى الاشتغال على استراتيجية العجيب الديني فيما انكتبتْ به وكبتته من طقوس العبادة ورموز الكهنة وشعر المتصوِّفة ـ الإسلامي والمسيحي ـ وفيما اشتبكتْ به أيضاً استراتيجيتا العجيب والتناص عبر كتابة الأنتروبولوجي والقبطي والأناشيد والأذكار.

---

١ ـ انظر حوار خليل قريعة مع رشيدة التريكي حول كتاب **الكون والاستحالة أو التراث والإبداع في الفن التشكيلي المعاصر** في مجلة **الحياة الثقافية**...