المبنى والمعنى والمرجع في الرواية العربية الجديدة من خلال رواية «فساد الأمكنة» لصبري موسى

صلاح الدين بوجاه

«... وقد ولد هذا المضمون مع شكله. وكنت أشعر أن الموال هو الشكل المناسب لأنه يسمح بالبكاء ورثاء كل شيء. هل هذا تخطيط مسبق؟ لا أظن».

صبري موسى

فاتحة:

أُقِرُّ منذ المُستَهل بأنني قد دُفعت نحو هذه الرواية دفعاً يحدوني الإعجاب الشديد بنص له طعم الثمرة الحرام في منأى عن السبل الأكاديمية المعهودة. ثم ألفيتني أسعى إلى التماس بعضٍ من تعليل لانجذابي ذاك، فطفقت أنقّب عما قد يشرع اختياري. فوقفت على دراسات أظفرتني ببغيتي... إذ جَزَمَتْ جَميعُهَا بأن **فساد الأمكنة** نَصٌّ متميز يُعدّ من أرقى الأعمال الممثلة لحقبة ما بعد الستينات في الرواية المصرية خاصة والعربية عامة بفضل نضجه الفني وعمق دلالاته الأدبية والنفسية والاجتماعية والحضارية الشاملة.

وقد نشرت الرواية للمرة الأولى بمجلة صباح الخير المصرية في شكل حلقات متتالية خلال عامي ١٩٦٩ و١٩٧٠...[١]. وهي تنتمي إلى المسار الواقعي الجديد، إذ بدت مازجة بين ملامح التسجيلية والاجتماعية والاشتراكية والخرافية في الآن ذاته.

فرأيت أن أسعى إلى التماس سمات «الرواية الجديدة» من خلال لعبة العبور بين فضاءات مفترضة موجودة بالقوة في صلب العمل الأدبي. ذلك أن تطور البناء الداخلي في الرواية ينطلق من المرجع واللغة ليصهرهما مولداً كلاً تأليفياً جديداً، ومُختلفاً عنهما معاً: إنه عالم الرواية «حيث يعيد المبدع تنظيم الكائنات وتصنيفها»[٢].

فمرتكز الأمر لا يخرج إجمالاً عن المرجع والنص والقارىء... عسى أن نلملم شتات ملامح الرواية الواقعية الجديدة المتجاوزة للنصوص الكلاسيكية الغربية والطامحة إلى إنشاء منحى مستقل ينهل من عريق فن القص العربي في منأى عن الإدعاءات جميعاً. ولعل سعينا هذا يكتسب مزيداً من الشرعية أوان نذكر بأن أغلب «المبدعين المحدثين يعتقدون أنهم كُتّاب واقعيون، فلا يزعم أي منهم أنه تجريدي أو إيهامي أو خرافي... على سبيل المثال»[٣]. فقد لا يعدو أن يكون ظاهر النص إذن مجرد ادعاء من قِبل الكاتب؛ لذلك يجدر أن نعمل على إنطاق الصمت كي لا ننساق خلف يُسْرِ هيمنَة الظاهر على الباطن.

أما المنهج التحليلي الذي رأيت أن أتوسل به فينتمي إلى ما بعد البنيوية، أو إذا شئنا إلى «البنيوية المتخطاة»... حيث أضحى لزاماً على الدارس الإلحاح على وظيفة «القراءة»... أو مرحلة «تفكيك السنن» ثم التأني لدى جميع ما يحف بالنص من ظروف مصاحبة لمراحل ميلاده و«تكوّنه»[٤]، أي بدءاً من صمت المرجع اللامسمى وانتهاء بوعي المتلقي له مع اعتبار الفضاءات الوسطى جميعاً، تلك المنبثقة ضمن حيز الحلف السردي الذي يشد الراوي إلى قرائه المفترضين.

الحلف السردي:

«اسمعوا مني بتأمل يا أحبائي، فإني مضيفكم اليوم في وليمة ملوكية، سأطعمكم فيها غذاء جبلياً لم يعهده سكان المدن، بينما أحرك أرغن

---

(١) ثم ظهرت طبعتها الأولى سنة ١٩٧٣ ضمن «الكتاب الذهبي» أما هذه التي نعتمدها الساعة فصادرة سنة ١٩٨٢ عن دار التنوير ودار المثلث ببيروت.

(٢) عبد الغفار مكاوي: «حذاء فان جوخ» ضمن مصنفه مدرسة الحكمة القاهرة سنة (١٩٦٧).

(٣) انظر: في سبيل رواية جديدة لألان روب غرييه سلسلة «أفكار» غاليمار باريس ١٩٧٠.

(٤) « Genèse »

لساني الضعيفِ وأحكي لكم سيرة ذلك المأساوي نيكولا . . .»[1].

بهذا المقطع السابق للفصل الأول والمنبثق من طقوس السرد العريقة يفتتح صبري موسى عمله كي ييسر العبور من الخارج إلى الداخل، وكي ينضو إهاب «الكاتب» ويخلع على الذات المتكلمة مسوح «الراوي» القيّم على أمر السرد في الرواية.

إننا إزاء صراط كحد السيف يحدث لدنه التحول وتنبثق منه أحابيل هذا الحيّز الوهمي الذي يلِجُه القارىء ساعة يأخذ النص بتلابيبه.

هنا قطب الرحى في لعبة العنكبوت الواهية الصلبة. . . حيث تحاك أنسجة «الحلف السردي» الذي تكره الأطراف كلها على ولوجه كي تنهض بأعباء وظائفها النّصّية وتهجر إلى حين وظائفها الأولى. هنا جماع الأمر كله حيث يتشكل الفضاء الشاسع الذي يحدث داخله ذلك العناق العدائي الطريف بين مبدعي النص الرئيسين: باثّه وقارئه، تحفّهما برازخ اللقيا بين المرجع واللغة والبناء الروائي وحقول المعنى وآفاق الدلالة آنيّها والزماني.

«اسمعوا مني يا أحبائي . . .»، بهذا النداء يأسر صبري موسى قراءه المفترضين قصد الإيقاع بهم. بيد أن منطق المداورة السردية يأبى إلا أن يجعل من تلك اللحظة لحظة لوقوع الكاتب ذاته.

فعبر «العالم الأصغر» الذي يمثّله هذا المقطع تُحدّد خصائص «العالم الأكبر». . . عالم الرواية، هذا الكيان العجيب الذي يلتهم كل ما عداه. وإنه ليلتهمنا اليوم ويأسرنا، نحن قرّاءه والمستمعين، ساعة نسعى إلى تحريك بركته الساكنة، يأسرنا بجموده وحركته بلا ريب. . . بيد أنه يأسرنا خاصة بـ «مفاصل العبور» فيه، أي بتلك الجسور المتحركة الحاضرة بالقوة بين المرجع والمبنى أولاً، ثم بين المبنى والمعنى ثانياً، ثم بين الدلالة والقارىء ثالثاً. وإننا إذ نسجل الساعة أسبقية المرجع على بقية الفضاءات الروائية فنحن نقر بأن الأمر لا يعدو محض الافتراض المبدئي الذي نتخذه لغاية منهجية والذي قد نتخلى عنه لدن النهاية، حين يصبح من اليسير أن نتجاوزه.

من المرجع إلى النص:

سلف أن عرض صبري موسى الخلفية المرجعية التي استند إليها قبيل ولادة أثره إذ قال: «(في الصحراء) حياة كاملة تجمع بين البدو والمناجم والمشروعات التعدينية والطبيعة المذهلة. . . إنها منطقة ثرية للغاية. كان يخيل إليّ أنني أول من يضع قدمه على ترابها. . .»[2].

بيد أن المكان يتخطى المفرد نحو العدد أوان تُستحضر مواطن شتى. . . نظير جبال القوقاز وجنوب إيطاليا والقاهرة والتخوم السودانية. . . فضلاً عن أغوار جبل الدرهيب حيث تُستخرج خامة «التلك» لدى السراديب المتشعبة الضاربة في الأعماق. . . حتى إنك لتخال نفسك في كل مكان أو في موطن خارج الآفاق جميعاً.

وتلك سمة الزمان أيضاً. فهو سرمدي يشد الأزل إلى الأبد رغم إيحاء النص بأنه لا يعدو أن يصور المرحلة الأخيرة من نفوذ الأسرة المالكة في مصر قبيل الثورة الناصرية حين كان من اليسير أن يَنْقَضّ الخواجات الأجانب على أحد المناجم المتناثرة في الجنوب المصري. . . يشتغلون ويساومون ويداورون ويبتزّون.

أما ولادة النص، أو «تكوّنه»، فمنجّمة مبثوثة عبر أعوام عدة انتقل فيها الأثر تدريجياً من حيّز القوة إلى حيز الفعل، ألا وهي[3]:

أ ـ ولادة بذرة الرواية في شعوره ـ على حد تعبيره ـ حين قضى ليلة في جبل الدرهيب لدى تخوم السودان، وكان ذلك سنة ١٩٦٣.

ب ـ رحلة ثانية بعد عامين نحو الدرهيب لزيارة ضريح الصوفي أبي الحسن الشاذلي المدفون في «عيذاب».

ج ـ وزارة الثقافة المصرية تسمح له بالتفرغ سنة كاملة لكتابة الرواية (بين نوفمبر/تشرين الثاني ٦٦ ونوفمبر/ تشرين الثاني ١٩٦٧)، مع الإقامة في الصحراء.

د ـ تحرير الرواية بين سنتي ١٩٦٨ و١٩٧٠، ثم نشر فصولها تباعاً بمجلة صباح الخير الأسبوعية قبل طبعها مستقلة.

بهذه الكيفية حدث العبور من المرجع إلى النص. . . وَعُمِّدَ «صبري موسى» كَائِناً واحداً ذا وجهين: الكاتب والراوي، حتى أضحى نظير مضخّة تدور[4] فتشرف على الخارج حيناً وعلى الداخل أحياناً.

أما الأداة التي يسّرت الأمر كله فهي اللغة بداهة، اللغة العربية بمستوييها الجماعي والفردي. فكأننا بالمبدع ينهل من الحيّز المرجعي ومن إمكانات المؤسسة اللغوية في لحظتين متزامنتين لينحت تعبيره الفرديّ المتميز.

في هذا المدار يكمن العسر الفعلي النابع من إشكال «النص والمرجع». فباللغة ينقل الكاتب ملامح العالم الخارجي إلى دنيا الأثر، وباللغة يصوغ رؤاه. . . الأمر الذي يوهم بأن هذه الأداة ليست غير جسر متحرّك يشد هذا إلى ذاك.

غير أن أمر اللغة لا يمكن أن يُقصر على وظيفة «الأداة»، إذ بها وفيها يكون النصّ مثلما سنبّين بعد لأي. وقد لاحظ صبري موسى في هذا السياق أن «العمل الفني يولد لديه متكاملاً دون أن يفصل

---

(١) **فساد الأمكنة** ص ٦. ويواصل: «. . . نيكولا. . . هذا العجوز الذي أعطته أمه اسم قديس قديم حين ولدته في ذلك الزمان البعيد، في بلد لم يعد يستطيع أن يتذكره الآن. . . ذلك الذي كانت فاجعته في كثرة اندهاشه، وكان كل شيء يحدث أمام عينيه جديداً يلقاه بعيني طفل».

(٢) مجلة **فصول** المجلد الثاني، العدد الثاني سنة ١٩٨٢، ص ٢١٠: «مشكلة الإبداع الروائي عند جيل الستينات والسبعينات».

(٣) حسب ما أثبته الكاتب ذاته لدى «التصدير» (هذه الرواية): **فساد الأمكنة** ص ٥.

(٤) «Tourniquet»: تعبير أثير لدى رولان بارط.

بين شكله ومحتواه»، ذلك أن «لحظة الكتابة هي التي تحدّد طبيعة العمل وتجعل شكله متلاحماً مع مضمونه»[1].

لكن دوالّ اللغة من ناحية والمداليل المستقاة من المرجع من ناحية أخرى أدنى من أن تنهض بمفردها بأمر البناء الروائي، بل إننا لنجزم بأنها لا تؤدي في صلبه سوى وظيفة تكاد تكون عرضية. ذلك أن «روائية» الرواية تنبع أساساً من «منطق التركيب» الذي يسودها ومن تناظم فواعلها[2] فيما بينها ومن الوظائف السردية الصادرة عنها ومن الرؤية المنبثقة مما يُضْمَت عنه أكثر من انبثاقها مما يُعلن ويجهر به.

من المبنى إلى المعنى:

من خلال التعاضد بين «التعبير السردي» والتعبير اللغوي ينبجس المعنى وتحدث الدلالة. لكن آليات هذا التضافر ليست بالمعطى الاستهلالي الهيّن، إنما هي لا تدرك منتهى تكوّنها إلا لدى محور التقاء «السرديّ» و«اللغويّ» بشعاع القراءة.

ومن الواضح أن منطق السرد في هذه الرواية يعتمد الحذف والاستبدال والتكثيف والإشارة والتضمين... وسواها، لكنه يخضع لفنّيات «الإرجاء» بلا منازع. لذلك يَبْدُو مبدأ التصريح والإعلان عرضياً ساعة نقارن بينه وبين مبدأ التغاضي. فالشذرات التي يَعمد السارد تدريجياً إلى فضحها والكشف عنها تلبث موحية بالغياب أكثر من الحضور، إذ تدعم إحساسنا بالفراغ والخواء. فهي لا تعدو أن تمثل جزءاً يسيراً جداً مما ينبغي أن يُدرَك... أو مما كان من المنتظر أن يُدْرَك على الأقل.

ولا نخالنا مبالغين أوان نجزم بأن مبدأ الإرجاء هذا يمثل القانون المهيمن على منطق التركيب من ناحية وعلى آليات وجهة النظر[3] من أخرى.

فالأثر يُستهلّ بفصل افتتاحي وَسَمَهُ الكاتب بعنوان «الدرهيب/ملمح شبه نهائي» علّه يشي بالاستهلال والإيصاد في وقت واحد. في هذا الفضاء المطلق يبدو نيكولا، الفاعل المحوري، شبهَ عارٍ لدى قمّة الجبل «مؤرجحاً على حصى دقيق من مكعّبات الرخام ذات الأسنة... والقواقع المهشمة من مليون ألف عام...»[4] ثم يبرطم بلكنة ركيكة سباباً عربياً وهو يتأمل الفناء المُخَرَّبَ والمهجور أمام البيوت «حيث كانوا يروحون ويجيئون ويعملون ويأكلون ويلعبون»[5].

بهذه الكيفية يجمع المقطعُ بين البدايات والنهايات، فيتخذ نيكولا إهاب آدم قبل بدء الخليقة حيناً ومظهر الآبق من الجحيم بُعَيْدَ كارثة مُدَمّرة حيناً آخر. فهنا جماعُ المسألة كلها، مُنْطَلَقُ الأشياء وختمها.

ثم تتوالى مقاطع الرواية متدافعة متداخلة في شكلِ تبريرٍ تدريجي للمشهد الافتتاحي... حتى ندرك المقطع الأخير (فصل ختامي) فنلفي أنفسنا عوداً على بدء إزاء الملمح ذاته: خراب وحرقة وتثلّج و«نيكولا... يتأمل البيوت الخشبية حيث كانوا يروحون ويجيئون، يعملون ويأكلون ويلعبون»[6].

ولانشك في أن الأسطورة والحلم يدعمان هذا الشكل المتداخل القائم على التفكك. لكن مبدأ الانغلاق الذي يوحي بأن النص منكفىء على ذاته لا يعدو أن يكون وعاء فنياً توسل به الكاتب إلى ضغط المطلق واختزال اللامحدود، إنه القمقم الذي يكتنف المارد... حيث يلبث محبوساً في انتظار «كلمة السر». وكلمة السر مودعة لدى القراء المفترضين، أولئك القادرين على «فكّ الرصد» ساعة التلقّي.

فالزمن الروائي قديم غير مُحْدَث. إنه يتجاوز استهلال الخلق لَمّا كانت الأشياء متناثرة لا تسمية لها... وأوان كان المكان ساذجاً مشدوهاً كطفل قبيل النطق. لذلك وجب أن نقرّ بأن الرواية لا حدود لها رغم إيهامها بالبناء الدائريّ الآيل إلى انغلاق. فالنص بأكمله لا يعدو أن يكون عالماً أصغر يختزل عالماً أكبر موجوداً بالقوة... عَلَّهُ في النهاية الكون بأسره بأطواله والأبعاد وبتخومه اللامرئية.

وتَدْعَمُ فنّيات «وجهة النظر» المنحى ذَاتَهُ القائم على المسعى التبريريّ الذي أسلَفْنا الإلماح إليه، إذ تبدو الذات الساردة عليمة بما انقضى وبما يكون مُطلقَة المعرفة شأن الإلٰه الذي لا تَخْفَى عليه خافية. فالانطلاق من النهاية قبل استرجاع الأحداث السابقة يُكرّسُ بناءً يجزُم بأنّ الأحداث قد اكتملت جميعاً، فليس على الراوي صاحب العلم المطلق بالمسألة إلا أن يتذكّر؛ فهو لا ينقل أحداثاً يشهدها الساعة بل يعكف على ذاته مسترجعاً أشلاء الماضي.

ولك أن تزجّ بالفواعل الرئيسة ـ من شخصيات إنسانية وحيوانية ونباتية وعناصر جامدة... وسواها ـ، حسب موقع كل منها، في صلب المسار ذاته أيضاً. فلا يلبث غريباً عن لعبة التركيب هذه غير القارىء الذي يقبع منتظراً ما يكون بعين الدهشة والارتقاب مُشرفاً على خفايا هذا الجسد النّصّي الذي ينكشف إزاءَهُ في اغراءٍ «قديم» نابعٍ من فنّيات أزلية أتقنها الرواةُ جميعاً، واعتمدها صاحب النصّ ليبثّ المُتَلَقّينَ عدوى إعجابِه واندهاشه واحتفائه الحزين بالعالم الذي يكتنفه.

لذلك سرعان ما يُقِرّ الدارسُ بأنّهُ إزاء أثر يشي مبناه قبل المعنى بسمات الغنائية التي تجعل التتالي الحَدَثيّ يتّخذ شكل البكائية الجماعية.

---

(١) فصول ص ٢٠٩.

(٢) «Actants».

(٣) «Point de vue»، مفهوم فني اصطلاحي.

(٤) فساد الأمكنة، ص ٦.

(٥) فساد الأمكنة ص ٩.

(٦) فساد الأمكنة ص ١٤٠.

فقد استعار صبري موسى في روايته هذه نمط الملحمة، مُعْلِناً منذ المستهلّ وَعْيَهُ بأن القصّة قد اكتملت وبأنّهُ إنّما يُحاكِيهَا إذ يُكرّرها على أسماعنا[1]. إننا في صلب منطق طقسي يعتمد مفهوماً للزمن يقوم على مبدأ «العودة الدائمة»، فلا وجود هنا لأيّ حدثٍ يقع لأوّل أو لآخر مرّة[2]. إنّما الأمر لا يعدو أن يكون دَوَرَاناً حول قطب واحد وتكراراً استحضارياً لِمَا كان.

بهذه الكَيْفيّة يُحيلنُا التركيب بمختلف مستويات على المعنى مباشرة فيبدو الحيّزان منسجمين نظير حوضين متراشحين يُناغم أحدهما الآخر. الأمر الذي يقتضي منّا التأنّي لدى التعبير اللغويّ العربيّ باعتباره ثاني مبنيين مُوَلِّدَين للمعنى في الرواية.

تتضافر مستويات التعبير جميعها، من معجم وتَراكيب سياقية نحوية وتشكيل صوري للجزم بأن **فساد الأمكنة** رواية قد أوغَلت في مجالات البحث في اللغة باللغة نشداناً لأركيولوجيا حضارة برمتّها عبر سبر أغوار معاجمها الحاضرة والمنصرمة والتأرجح بين مستوياتها المحسوسة والمجرّدة. ومما يدعم هذا المنحى على سبيل الذكر:

- «لِمَ لا تَخُوض مباشرة في اللحم المبلور للمأساة»[3].
- «... مكان «من الأرض تُعتبر فيه المرأة علفاً لأسماك الشهوة»[4].
- «... المضمّخ برائحة الجبال المزهوّة بعريها تحت الشمس»[5].
- «السبيكة... كأنها درع يحتمي به من الشرور المجهولة»[6].
- «كأنّ صخورها الحادة تضمّ خليطاً من اللحم والدّم والعظام»[7]
- «... الفجر ما يزال جنيناً في الأفق»[8].

والمَواطِنُ الدالّة على ذلك لا تكاد تُحصى؛ إذ أشاعت الرواية مثلَ هذه الاستعمالات إلى حدّ «الاكتمال»[9]، الأمر الذي يسّرَ لها أن تستعيد سمات الملحمة الأسطورية التي تمزج بين الأبعاد جميعاً. فمن المرجع إلى النص ومن النص إلى المرجع... ومن النّص والمرجع إلى العوامل الغيبيّة الخفيّة الضاربة بجذورها في أعماق الإنسان والتاريخ. ومما سمح بمثل هذا التكثيف الشعري الأسطوري استخدامُ الكاتب وظيفة الراوي التقليدي مثلما أسلفنا[10]. فاستعار صبري موسى - عبر التركيب القصصي أولاً وعبر اللغة ثانياً - نمط الملحمة والقصّة والسيرة والرحلة والترجمة الذاتية والرواية والأيّام والأخبار... ومزج بين عدّة فنّيات وصاغها في قوالب شاعرية جعلت الجبال والصحراء والدرهيب والإنسان والذهب والمعادن والآبار والخشب والعناصر تتعانق عبر الفضاء الرمليّ الذي لا نهاية له... في هذه «الأرض التي لا يحكمها أهلها... وينزح إليها كل راغب فيُنَقِّبُ ويستخرجُ ترخيصاً للحفر، فيُصبح مالكاً لواحدٍ من هذه الجبال التي لا يملكها أحد حتى الآن...»[11].

إنّنا إزاء مشاهد خارقة تُرى فيها المسموعات وتُسمع المحسوسات والملموسات وتتواصل الفضاءات كُلُّهَا عبر الظاهر والباطن فتمتزج الإثارة الجنسية بالجُهود المبذولة في العمل وتتداخل الأزمنة والأمكنة وتُفعِمُ الفضاءَ مخلوقاتٌ خرافية قادمة من حيث لا يكون تدوم، وسائرة بلا غاية نحو النهايات اللامنظورة. ويتناول الباحث مدحت الجيّار هذا المنحى فيُلحّ على ظاهرة التعاضد الوظيفي بين المبنى والمعنى إذ يقول: «هكذا نستطيع أن نقتطع مواقف كاملة وأن نجد في كل موقف من مواقف هذه الرواية صوراً وتراكيب ليست زينة لغوية بل وسيلة لإخفاء جوّ الأسطورة ببنية لغتها المجازية..»[12]. وهكذا نُلفي التحليل قد أفضى بنا من المبنى والمعنى إلى الدلالة.

من الدلالة إلى وظيفة القراءة:

ينبغي أن نُقِرَّ إذن، اعتماداً على ما تقدّم، بأنّ الرواية تَحْدُثُ «الآن». فلا شيء يحدث خارج النص ولا شيء يحدث داخله.. إنّما مُرتَكَزُ الأمر كُلِّهِ في النص الذي يُقرَأ الساعة، حين يستحضر القارىء الأجهزة المُفتَرَضة داخل نِظامه العلامي الذي يلتهم كل ما عداه.

فهذا كونٌ مُخْتَزَلٌ قد قُدَّ من كلمات غَيّبت المرجع المادي والمجتمع والكاتب والمؤسسة اللغوية لتصهر الجميع ضمن حيّز الإمكان الدلالي الذي يُدرِك منتهى أبعاده ضمن ما يُمكن أن يُلَقَّبَ «بالرؤية الواقعية الأسطورية الجديدة».

فقد تَمَكّنَ النصُّ بفضل تضافر الأشكال التي استعادها مُبدعه من خلق مناخات وُسطَى بين الواقعي والأسطوري اجتذبت إليها جوهر التجربة الإنسانية.... سابقها واللاحق؛ إذ وَلَّدَ اللقاء بين البحر والصحراء والمدينة والسماء والجبال وأعماق المناجم فضاءً جديداً خارج الحدود والأطوال: هو فضاء الرواية، حيث تُقامُ الطقوس والشعائر البدائية وتُنذر القرابين ويتخطّى الزمانُ الدياناتِ والأجناسَ

---

(١) انظر: «الرؤية الأسطورية في عالم فساد الأمكنة» لمدحت الجيّار في **فصول** - المجلد الثاني - العدد الثاني، سنة ١٩٨٢ (الرواية وفن القص).

(٢) انظر تزفيتان تودوروف: إنشائية الـ ٠ ص ١٤١ - سُويْ - باريس ١٩٧١.

(٣) **فساد الأمكنة**، ص ٩٧

(٤) **فساد الأمكنة**، ص ١٤.

(٥) **فساد الأمكنة**، ٨.

(٦) **فساد الأمكنة**، ص ٢٧

(٧) **فساد الأمكنة**، ص ٣٦.

(٨) **فساد الأمكنة**، ص ١٣٧.

(٩) Saturation.

(١٠) ولا نخالنا مبالغين حين نقول إن الاستشهاد في هذا المجال يقتضي استحضار الرواية بأكملها.

(١١) **فساد الأمكنة** ص ١٥.

(١٢) **فصول** الآنفة الذكر ص ٢٨٢.

ليتّخذ طعم أسطورة البدايات: «يقولون إنّ الله عندما خلق آدم مَثَّلَ له الدنيا بُقعةً بُقعةً ليَرَاها، فَلَمّا رأى مصر رأى جبل عَلبة مَكْسُواً بالنّور فناداه بالجبل المرحوم... أيُداخلهم الشك في أن آدمَ القديمَ هذا ليس سوى جدّهم الأكبر كوكالوانكا؟»[1] ثم يَمثل المحدودُ في حضرةِ المُطلق: «في ذلك الصباح المُبكّر على أعتاب الجبل... وقف ذلك الحفيد «ايسا» وأخرج من صدره سبيكة الذّهب فأقامها على صخرة»[2]. فالقوم يعتقدون أنّ المغارة تحتضن روح جدّهم الأكبر القديم الذي أمضى عمره في كهف عميق يُصلّي للمكان... حتى تحوّل جسمه بفعل الزّمن إلى جلمودٍ بينما انبجست روحهُ عبر القِمم تفجّر الينابيع لتُنشيء غابة في الوادي تحتويها[3]. فالأشياء والإنسان والعناصر تتعاضد خلال هذا الفضاء الإلهي اللامتناهي لدعم تجلّي الخارق العجائبي داخل مفاصل الواقع الأعجف القاسي... حيثُ تُمتَهن كرامة البدوي وتُنتهَك حُرمَته.

بيد أن الأسطورة لا تُمثلُ مجرّد مَوْئِل لُجُوءٍ به يحتمي الإنسان، إنّما تتجاوز ذلك لتطبع مفهوم الكون لديه، فليس من الغريب ضمن هذا المسار أن تحدث أكثر التحوّلات إعجازاً وغرابة... فالدروب تُفعمها كائنات طَيْفِيّة لا تُرى تهيمن على الوِهاد والبحر والجبل، وعبد ربه كريشاب يُضاجع عروس البحر تحت أنظار ملك مصر وحاشيته، وجسم الملك ذاته يُمسخ في نظر الضحية إيليا إلى مخلوق يُشبه السمكة. أما «إيسا» فيصبح صنواً «للنّبي ابراهيم»، يلج النار دون أن يَمسّه أذىً عَسَى أن يجزم بتعففه ويُقنع الآخرين بأنّه لم يكن ينوي اختلاس قُرص الذهب المستخرج من المنجم. فقد كان يُدرك حدساً أنه لم يغتصب حقّ أي كان، لذلك تمكّن من تخطّي النار الموقدة: «وَلَعَلَّهُ وَقتَها كان ينظر بغريزته الصافية في أغوار الزمن القديم، فيرى النمرود يدفع ابراهيم إلى اللهب فيخرج منه سالماً... أو يرى معجزة بابل القديمة، حينما أُلقِي نبوخذ نصر بثلاثة من رعاياه في النار موثقين فخرجوا منها محلولي الوثاق، لم تمسّ النار حتى ثيابهم»[4].

ومما يدعم الائتلاف بين الأزمنة والأمكنة الوثنية والصوفية الإسلامية والمسيحية والواقعية جنوحُ آخر فصول الرواية إلى الإلحاح على عمق الوظائف التي يؤدّيها ضريح أبي الحسن الشاذلي في تلك الربوع: «... لَعَلَّ نيكولا قد لَجَأ بَعْدَ فعلته المشؤومة إلى ضريح ذلك المؤمن... يغسل في بئره المعجزة هذه همومه الغامضة الدفينة...»[5].

وكأننا بصبري موسى يأبى إلا أن يمزج تَذَاوُبياً بين المادي والخرافي حتى ينأى بالنص عن التناقض الممكن النابع من هذه المفارقة. فلسنا إزاء حضورٍ لأحدِ العَالَمَين في صلب الثاني، بل حيال تركيبة تأليفية تتجاوزهما معاً... «فيتحوّل منطق الحياة ويتحوّل الإنسان إلى إنسان غير عادي، غير منطقي، وتتحوّل الحياة إلى حياة أقرب إلى الفنّ منها إلى قوانين العقل المنضبط»[6]. ذلك أنّ النصّ قد سَعَى إلى استبطانِ كونٍ بدائي ساذج ليُجابه به الحضارة الغربية الآلية المستحوذة على مصادر الثروات والمالكة لأدوات الإنتاج.

فلعبة المرجع والمبنى والمعنى في **فساد الأمكنة** تقوم على اختيار شكلي متعدّد الدلالات نابع من موقف اجتماعي فكري جمالي هدفه الاستحواذ على القُرّاء المفترَضين. ذلك أنّ الكاتب يعي جيّداً أبعاد وظيفة «التفكيك» عموماً... وبالنسبة إلى الرواية الجديدة بصفة خاصة، مثلما سنبيّن بعد لأي.

في وظيفة القراءة:

عوداً على بدءٍ نُلفي أنفسنا لدن المستَهلّ:

«اسمعوا منيّ بتأمّل يا أحبّائي، فإنّني مُضَيِّفكم اليوم في وليمة ملوكيّة سأطعمكم فيها غذاء جبلياً لم يعهده سكانُ المدن...»[7]. ذاك هتاف «الكاتب ـ الراوي»، فهل استجبنا إلى بُغيته الأولى حقاً فكنّا أحِبّاءَهُ وقَبلنا ضيافَتَه؟

على الرغم من أنّ «القارىء يقبع أبَداً خلف ريشة المبدع»[8] فإنّ الصّلة بَيْنَهما مُوغلةٌ في التعقيد ولا يُمكن أن تكون أحاديّة المظهر؛ إنّما هي المَدُّ والجزرُ الدائمان الخاضعان «لقانون الانحراف» الذي يُصيب الرسائل جميعاً، لا محالة، في مدارها الطبيعي بين بانّها ومتقبّلها.

فوظيفة «القراءة» تُعَدُّ التتويج الفعلي لِمَحاوِرِ التجارب بين المرجع والمبنى والمعنى إذ تُثيرُ ركودها المادي المساحي وتُعيدُها سِيرَتَها الأولى أوَانَ «كانت» مجرّد «تصوّر» سابق «لوجود» النّص (إذا ما شئنا أن نستعيد العبارة الوجودية الشهيرة). فبعد اعتبار «الماهية» سابقة «للوجود» يُضحي «الوجود» بدوره سابقاً «لماهية» جديدة، هي في الواقع «ماهيات» تتكاثر وتتوالد بكيفيات غير محدودة حسب عدد القراءات الفعلية والمُفترَضَة التي آلت أو تؤول إليها. وليس الأمر مجرّد تمثّل فلسفي لصيرورة النص الأدبي، إنّما تنبع القضية أساساً من «مفهوم الرواية» لدى صبري موسى ولدى جيل كامل من الكتّاب الساعين إلى التجديد في مصر وفي البلاد العربية عموماً[9]،

---

(١) فساد الأمكنة ص ٢٨.
(٢) فساد الأمكنة ص ٢٧.
(٣) فساد الأمكنة ص ٢٧.
(٤) فساد الأمكنة ص ٣٦.
(٥) فساد الأمكنة ص ١٣٥.
(٦) مدحت الجيار ـ فصول، ص ٢٨٠.
(٧) فساد الأمكنة ص ٦.
(٨) ميشال بوتور، بحوث في الرواية ـ سلسلة «أفكار» غاليمار، باريس.
(٩) جمال الغيطاني ـ صنع الله ابراهيم ـ يحيى الطاهر عبد الله ـ يوسف القعيد ـ الطيب صالح ـ عبد القادر بن الشيخ ـ فرج الحوار ـ مبارك ربيع ـ الميلودي شغموم ـ أحمد المديني.

أو عَلّني أقول في المغرب العربي على وجه أخص[1]. ذلك أن «وجود» الرواية بالنسبة إلى هؤلاء يسبق «جوهرها». فهي بناءٌ «يَحْدُث الآن»، مثلما أسلفنا، بصرف النظر عن مرجعيته الزمانية والمكانية والاجتماعية والنفسية واللغوية والذهنية... وسواها، لأنها لا تَدّعي محاكاة السابق بقدر ما تدّعي التأسيس لِلاّحق.

إننا حيال نصوص تُحْدث فيها الأفعال والأشياء ساعةَ تَسْمِيَتِهَا من قِبل المبدع عبر اللغة. فتتّحد حقيقة المرجع وحقيقة الفنّان في وحدة حسيّة تجاهد في سبيل التعبير[2]. بل عَلّنا نتجاوز هذا الإقرار للجزم بأنّ «الرواية الجديدة» فضاءٌ إشكالي تحدث فيه الدلالة ساعة ينهض القارىء بأعباء وظيفته الضرورية لتمام لعبة التبليغ التي تُيَسرُ للنّص إدراك أقصى آفاق وجوده، حيث يُحقق جوهره دون ادّعاء مُحاكاة جوهر سابق.

بهَذَا التّصوّر النابع من أعمق مقوّمات **فساد الأمكنة** ـ هذه التّعلّة الجميلة التي اتّخذناها أنموذجاً للنصوص العربية الجديدة ـ يتخطّى القارىء خانة التّلقّي أوّلاً ثم يتخطّى اعتباراً قديماً جعله المبدعَ الثاني للنّص... لتتمخّض وظيفته الفعلية: باعتباره المبدع الأوّل للنص. عَبْرَ طَرَافَةِ لُعْبَةِ تَبَادُلِ الأدوارِ هذه نُوصي بجوهر التبايُن بين الرواية الكلاسيكية والرواية الجديدة حيث يُؤذَنُ بخلع «الكاتب ـ الإله» صاحب العلم اللدنّي ورفع «القارىء ـ الإله» إلى عرش النص. بيد أن هذا «الإله ـ النّصّي» الجديد لا يَدّعي الوحدانية ومُطلَقَ العِصمة، فهو لا يعدو أن يكون بُرهةً قصيرة في عمر النّص المديد. فمن مُقوّمات التّألّه لديه أنْ نُشرك به ونَعُدّه مُجَرّدَ حَلَقة في سلسلة، أو أنموذجاً مُحيلاً على النّمط.

فكأننا بالكاتب ـ وأنموذج «صبري موسى» بَيْنَ أَيْدِينَا الساعةَ ـ يعرض على الناهض بوظيفة القراءة مُسَوَّدَة أولية، أو مشروع رواية، ذات بناء متداخل يقومُ على الإرجاء، متواضع لا يُحيل على سواه، محدود لا يدّعي الشمول والإطلاق، متكسّر متفجّر لا يكاد يؤمن بجدوى وحدةٍ أو تكاملٍ.

لَدَى مُنعطف الختام:

فَلَعَلّهُ يتيَسّرُ لنا الساعة بعد أو وضعنا رواية **فساد الأمكنة** في فَلك الرواية الواقعية الجديدة أن نستخلصَ أهم مُقَوّمات هذا الرافد الأدبي الثّريّ الذي ما فتِيءَ تاريخياً متحرّكاً في بحثه الدؤوب عن التّخَطّي. وعساها تُضغَطُ فتُختزلُ فيما يَلي:

أ ـ نَفْيُ «الحدث»، رغم قيمته الوظيفية، والإلحاح على «الحالة» التي تُمَكّنُ النّصّ من أن يصهر «الرّوائي» و«الشعري» في تركيبة تَتَجَاوَزُهما معاً.

ب ـ كَسْرُ «عمودية» السرد الكلاسيكي ـ حسب الأنموذج الغربي ـ المحكومة بمنطق خارجي، وتفجيرُ البناءِ وفق اختيارات داخلية نابعة من النصّ.

ج ـ تداخل ضروب الخطاب (كالمسرحي، والشعري، والملحمي، والخبري، والسِّيَري...) توسيعاً لآفاق «الرؤية» ورغبةً في عقد وفاق جديد مع فن القصّ العربي القديم.

د ـ رفع لواء العجائبية النّابعة من الإيمان بالتذاوب بين الواقعي والأسطوري.

هـ ـ اعتبار الكتابة عملاً باللغة في اللغة سعياً إلى البحث في أركيولوجيا الحضارة العربية عبر ثراء الاستعارات التّناصيّة الممكنة[3].

وإنّهُ لَيَحسُن الآنَ، في هذا المستوى، أن نسوق ملاحظة ختامية نغني بها الجدل القائم بين الإبداع والنّقد مَدَارُها أنّ «الرواية الجديدة» ـ وهذه أبرز خصائصها ـ تقتضي من النّقد أن يتعامل معها بمنطق جديد يهجر المقَنّنات التي كرّستها الحقبة الإبداعية السابقة[4] سعياً إلى إنشاء البديل المُتخطّي. ولن يتيَسّر ذلك إلا ساعةَ نُحسن الإنصات إلى هذا الهاتف الذي يهمس بأنّ كل ضرب جديد من ضروب الإبداع يحمل طيَّ مَتْنِهِ عناصرَ وأدوات قد تسمح برؤى تفكيكية جديدة.

فَعَلّني أستفِزّ إذ أجزم بأن الإبداع يسبق النّقد! فهل من صدى؟

صلاح الدين بُوجَاهْ

قسم العربية ـ كلية الآداب والعلوم الإنسانية، بالقيروان

(١) انظر سعيد يَقطين: **القراءة والتجربة** الدار البيضاء، ١٩٨٥.

(٢) انظر د. عبد الغفّار مكّاوي: **مدرسة الحكمة**: «حذاء فان جوخ»، دار الكتاب العربي ـ القاهرة ١٩٦٧.

(٣) هذا المنحى جليّ جدّاً خاصّة عند جمال الغيطاني وصبري موسى في مصر، وفرج لحوار وصاحب هذا المقال في تونس.

(٤) مُمَثّلة خاصة في جيل نجيب محفوظ.