

غرائبية الرواية والنص المختلف

في رواية 'أعوذ بالله' للسعيد بوتاجين

The Strangeness and Uniqueness of the Text
in Said Boutagine's Novel "I Seek Refuge in God"هند سعدوني^{*1}¹ المدرسة العليا للأساتذة الكاتبة آسيا جبار قسنطينية (الجزائر)، sadouni.hind@ensc.dz

مخبر الدراسات التعليمية واللغوية والأدبية في الجزائر

تاريخ القبول: 2024 / 11 / 10

تاريخ الإرسال: 2024 / 04 / 02

الملخص:

"أعوذ بالله" - (الكتاب الأصفر) - رحلة عجيبة من الزيف إلى الحقيقة، ومشروع رواية تُؤلف من الداخل كنموذج عن الرواية الجديدة المختلفة، ببرنامج سردي ينزع إلى كشف السر عن طريق الكتابة / الحكاية. رواية تجريبية؛ تدور فيها مجموعة من الأحداث الغريبة... وفي مد الصحراء المديد تلتقي شخصيات الحكاية كأهم مكون للسرد؛ وقد جُرّدت من صفاتها القديمة وصارت قابلة لاجتياح الأشياء. وعلى غرائبيتها لم تكن إلا كاشفة للحقيقة وساعية للبحث عن سر المخطوط. تبحث هذه الورقة البحثية أيضا في المكون الغريب الذي يكاد يسكن جميع فصول الرواية وبنياتها. فلا يجوز بحال من الأحوال إغفال ما يميّزها من لغة غريبة، كرواية مكتوبة على طريقة قصيدة النثر بتكنيك الفوضى المنظمة، تقول كل شيء ولا شيء. تبدأ من أية لفظة كانت وتنتهي عند التيه، بعد أن تكون قد جمعت في تقابل، تضاد، ترادف، وتنافر... بين جمادات، وكائنات، أو أي شيء آخر.

الكلمات المفتاحية:

التجريب؛

فضاء الصحراء؛

الغريب؛

مدن الرمل؛

الفوضى المنظمة؛

ABSTRACT:

Keywords:

experimentation ,
desert space ,
stranger ,
cities of sand ,
organized chaos ,

'I seek refuge in God' – The Yellow Book – is a remarkable journey from falsehood to truth, an experimental novel written from within in a narrative style that aims to uncover secrets through storytelling. The novel features a strange plot, and amid the vast desert, the characters meet as the most essential components of the narrative. These characters have been stripped of their old qualities, making them susceptible to invading depths. This paper also explores the peculiar element that permeates nearly all the chapters and structures of the novel. It is essential not to overlook how the language itself is unusual, with a style written like poetry in prose, using the technique of organized anarchy: telling everything yet nothing, beginning with any word and ending in forgetfulness, while uniting – through opposition, synonymy, and dissonance – inanimate objects, beings, or anything else. It is a collection of things that cannot be combined, a language of overlap.

* هند سعدوني

– عتبة للخيبة وأخرى للدهشة:

يعيش العالم عدداً من الصراعات متعددة الأجنحة والإيديولوجيات؛ بحثاً عن توسعات جديدة لمركزية الغالب، في مقابل تهميش أكثر للمغلوبين. لا شيء يستطيع وقف مدّ وتأثير النزاعات التي انتشرت بشكل سريع وخرافي، وأدخلت المنطقة العربية خاصة في أزمة هوية خانقة. وإذا ما وقفنا اليوم متأملين المشهد العالمي والقومي والوطني في العقود الأخيرة، فسنصفه بالتوتر العام؛ إذ وبعد نكبات ونكسات متتالية دخلنا عصر التيه. ثم كانت فترة التسعينيات مخيفة وهي تنتظر أو تترصد بداية الألفية الجديدة، وما هو الربع الأول من هذه الألفية يعمّق فينا الخوف من المجهول الذي لم ينجل من التعبير عن هواجسه، بل المجهول ذاته لم يخف عنا قتامة المستقبل بالنظر إلى الإرث الإنساني الماضي والحاضر المثقل بالمآسي والخيبيات.

وفي مثل هذه الأجواء المشحونة، يكثر التفكير في الهروب نحو ملجأ آمن وحصن حصين؛ يكتنفه الغموض ليحافظ على سره ما استطاع. فكيف إذا كان هذا الهروب نزوحاً نحو الصحراء، نحو المد المديد. هناك حيث تقترب الأرض من السماء بشكل يكاد لا يصدق! وهي الوجهة التي سلكتها رواية "أعوذ بالله" للكاتب الجزائري 'السعيد بوطاجين'. رحلة عجيبة من الزيف إلى الحقيقة، مشروع رواية تُؤلّف من الداخل كنموذج عن الرواية الجديدة المختلفة، ببرنامج سردي ينزع إلى كشف السر عن طريق الكتابة/ الحكاية. يحتوي حديثاً عن سلطنة بني عريان؛ يستعرض من خلاله ما يشبه تاريخ الجزائر وما شاكله من تاريخ العرب، في عرض بانورامي ومشهد مأساوي! أما نواة الحكاية فمخطوطة سرية دفنت في عمق 'الصحراء'، في انتظار وصول الطيبين الساعين إلى التغيير، قبل أن يحصل عليها اللصوص الذين استولوا على الشمال ويترصّدون فرصة الاستحواذ على الجنوب.

"غرائبية الرواية والنص المختلف – في رواية 'أعوذ بالله' للسعيد بوطاجين–": هو عنوان هذه الورقة البحثية التي تستقصي أثر العنصر الغرائبي المشاع داخل متنها بشكل مربك للقارئ العادي، ولكنه المحمّل بتنوعات الصنعة الروائية الجديدة بالنسبة للقارئ الناقد..

نقرّ بداية؛ بأن عملية التجريب قد انفتحت على مصراعيها، بعد توسع انتقال المعلومات العابرة للقارات، وازدياد وتيرة الأفكار الجدلية المخترقة للأزمنة. بالتزامن مع فشل كل المشاريع أحادية الرؤية، إضافة إلى عدم قابلية العقل المعاصر لفكرة ترك مساحات الثقافة لها وحدها دون سواها، مع مرافقة دائمة لكثير من التجارب المعروضة أمام التخييل الأدبي. وبالوقوف عند متن روائي شائق يعجّ بالغرابة الجديدة المستحدثة، وهو واحد من نماذج النصوص المشرّعة على الأسئلة الوجودية الصعبة؛ تلك التي نادراً ما تقف نهايتها عند أجوبة، لتكتفي بتجديد السؤال على كم من وجه من أوجه الحقيقة المتشعبة الرؤى. ومن رحم هذه الخيبة تولد نصوص الدهشة؛ التي نجد من نماذجها رواية "أعوذ بالله"؛ التي نقترح تسجيلها تحت عنوان: "النص المثير للدهشة!!" وقليلة هي المتون الروائية الطويلة التي تثير الدهشة منذ صفحاتها الأولى إلى آخرها...! نص مخيف، بل مرعب! فمن الكتاب له هذا القدر من الجنون ليخطّ تلك الطلاسم المهرّبة من الأساطير القديمة، أو تلك الفضائح المسرّبة عن مدن الديانة الحديثة؟! هو نص له علاقات ضدية متشعبة ومشبوهة مع الكيمياء والتاريخ المنبوذ، مع الطب والجغرافيا المتحوّلة، مع الدين والسياسة

المنافقة. ونص على هذا النحو؛ خطير لا يكتبه إلاّ العزّافون، أو واشٍ لا يكتبه إلاّ المهذّدون بالإعدام. أو باختصار شديد؛ هو نص صريح جدا، واقعي وعجائبي في الآن ذاته!! تقول أحد مقاطعه: "إن الناس مفلسون، وهذه المملكة لا أفق لها لأن فاقد الشيء يعطيه. الجهل أعمى البصيرة ومن قرأ صفحة واحدة لا يتوقف عن الكلام..."¹ من المهم التنبيه على جدوى اختيار هذه العينة للدراسة؛ لأنه وبقدر ما تتباين النصوص الفاعلة في مختبر التجريب، بقدر ما نشعر بنبوءة هذا الكتاب -تماما كما استشعر الكاتب داخل الرواية نبوءة أسعد صاحب القبة- تلك النبوءة التي ورغم جنون أحداثها تمكّنت من أن تستمد مشروعية وجودها من الوعي الذي هو عصب السيرة أو الانقطاع أو الخلق.

1- مغامرة التجريب والفضاء الصحراوي الساحر:

هذا الفصل الأولي من البحث يقارب الرواية من منظورين هما، تقنية الكتابة عبر إعمال أدوات التجريب ومضمون الحكاية عبر الفضاء الصحراوي الساحر. بالنسبة للمنظور الأول؛ يُعرف التجريب بأنه الخروج عن حدود القاعدة المشاعة انطلاقا منها. ويكاد هذا الخروج لا يتحدد بشروط مضبوطة، ممّا يجعله مفتوحا ولا نهائيا. وكثيرة هي الدراسات التي أشارت إلى تعدد الأشكال الروائية التي تطرحها المنجزات النصية الكثيرة، في زمن الاختلاف الذي يعيشه الجميع مبدعين كانوا أو متلقين، وها نحن نعاود التنبيه إلى ذلك مجددا. ففي مختبر التجريب لن يكون الحديث إلاّ عن أشكال متنوعة تنوّع التجارب ذاتها، وليس عن شكل جديد وحيد. ولكن هذا لا يعني -حسب آلان روب غرييه- أن الرواية الجديدة مثلا بلا شكل، "وإلاّ انحرفت إلى شيء هلامي بعيد عن مجال الفن، بل يعني أن الشكل هنا ليس قلبا جاهزا يُلقَى على التجربة فيحتويها... فهو في مفهومه الجديد شيء ينمو من خلال التجربة ويخضع لمطلبتها... إن المؤلف يمارس تجربته، ولا يعرف هويتها الأخيرة، ولا يستطيع أن يتنبأ في النهاية ومن ثم فإن الصفة الرئيسية لهذا الشكل أنه تجريبي يخلقه كل من المؤلف والقارئ."²

في الحقيقة، نكاد لا نرى التجريب إلاّ وهو ملتبس البدايات مفتوح النهايات؛ إذ لا حدود ضابطة بشكل متفق عليه، وهو في الإبداع ضرورة ومغامرة تسعى إلى استقطاب الجديد باتجاه المستقبل. "التجريب قرين الإبداع، لأنه يتمثل في ابتكار طرائق وأساليب جديدة، في أنماط التعبير الفني المختلفة، فهو جوهر الإبداع وحقيقته عندما يتجاوز المؤلف ويغامر في قلب المستقبل، مما يتطلب الشجاعة والمغامرة، واستهداف المجهول دون التحقق من النجاح."³ وفي عرفنا، الصواب والخطأ ليسا منوطين بالتجريب كعملية استشرافية.

هذه الأخيرة ربما تكون سببا من الأسباب التي جعلت التجريب عُرضة للانتقاد، كونه دوما حاملا لصفة "مشروع" -وهي النظرة العامة والغالبة-. إنّه مشروع لم يكتمل بعد، وقد لا يكتمل أبدا، إلاّ أنّ "له منطق الخاص وأساسه الجمالية واحتمالاته اللانهائية، ومن تلك الأسس: رهان السؤال والمساءلة، وخيار الانفتاح والحوارية وفق مبدأ القناعة الذاتية التي تؤهل الرغبة في التلاؤم مع الحاجة الثقافية والشرط السوسيوثقافي، إنه 'المجرى المتحوّل'، الذي ينقل الحقل الثقافي الوطني: من الفيلولوجيا الأدبية إلى أركيولوجيا المعرفة. من الثابت والجاهز إلى المتحوّل والممكن. من المطلق إلى النسبي. من الجواب العارف بكل شيء إلى السؤال المطروح بصدد كل شيء."⁴ وهي الرؤية التي

تنبأها السعيد يقطين باعتباره واحدا ممن وقفوا على أولى المحاولات التجريبية في الرواية المغربية الرائدة عربيا منتصف السبعينيات من القرن الماضي، ما مكّنه من التوغل إلى تعريف بعيد مهم في مقارنة مفهوم التجريب، حيث اعتبره: 'المجرى المتحوّل'، من خلال تغييره عددا من الممارسات الكلاسيكية المكرّسة في الكتابة السردية شكلا ومضمونا. فمع التجريب حدث الانتقال الكبير من الرواية الفنية إلى الرواية المعرفة، تلك التي تتطلب بدورها نوعا خاصا من القراء ثم الدارسين، ممن يجيدون الحفر في تاريخ تشكّل المعرفة الإنسانية، إضافة إلى حسن الذائقة الأدبية المنفتحة. ومع هذا التغيّر الجوهرى ظهرت تبعات ذلك في الانتقال أيضا، من الكليات إلى الاهتمام بالتفاصيل والجزئيات وأشياءها الصغيرة. تحوّلت الرواية من إيمانها المطلق بالثابت إلى شكّها المطلق فيه، أو إلى يقينها النسبي مع بروز بديله المتحوّل. وهنا تتخلّى الرواية عن راويها الأسطوري العليم والعارف، الذي لا يجهل شيئا ممّا مضى أو ممّا يحدث أو ممّا سيحصل لاحقا، وتستبدل به راوٍ عصري، ديمقراطي في ظاهره، وثائقي في حقيقته، لا يُجيد غير طرح السؤال عندما يُتوقع منه أنّه سيُجيب عنه، فيشترك هو والقارئ في خصائص زمنهما الجديد والقلق والمشكك.

توصّلت البحوث في ملاحظاتها لعلاقة التجريب بالمؤسسة الأدبية إلى "أنّ الإفراط في ممارسة التجاوز هو ما تتم تسميته عادة بـ'التجريب' وهي التسمية التي تكرّر الحديث عنها في أواسط السبعينات. إن هذا الطرح يُوضع (التجريب) في سياق النشأة. وهي موضوعة زمنية تسحب على توترات البداية وليس الامتداد، لأن التراكم الإبداعي الذي سيتخذ -لاحقا- من التجريب شعارا وإستراتيجية سوف لن يحصر منطلقاته أو هدفه في قاعدة 'الإفراط في ممارسة التجاوز'، بل ستنضاف أسئلة وقضايا أخرى ثقافية وتاريخية ستنحو بالتعريف 'المتحرك' للتجريب إلى أفق تملك أبعاد معرفية وإيديولوجية وجمالية".⁵ لا يمكن ضبط تعريف نهائي للتجريب بحكم أنّه تعريف "متحرك"، وهذه الصفة ليست حكرا على التجريب فقط بل إنّ الرواية ذاتها تتقاسمها معه، فكلاهما لا يستقرّ إلّا ليُغيّر من جديد، ولا يحلّ إلّا ليرتحل إلى آفاق أخرى جديدة. ولا يحدث هذا فجأة أو عَرَضاً، ولكنه يتم بالانتقال مع التراكم والتجاوز، من التجريب كرجبة إلى التجريب كوعي بضرورة إحداث التغيير العارف بمستقبله من خلال رؤية تتّضح يوما بعد يوم...

يترسّخ في أذهاننا القول باختلاف المصطلح في حدّ ذاته، وتباين النصوص الفاعلة تحت لوائه، لكن دون أن ننفي ما أوصى به معظم الملاحظين الذين استقرّوا على أهمية الوعي الذي هو عصب كل فكر، سواء آمن بالاستمرار أو بالانقطاع والخلق. وإننا لنرى التجريب محتبرا قائما على فرضية الوعي بتراجع القديم لقصره عن استيعاب عصر غير عصره من جهة، متقدّما بنظرية الجديد الفاعل المتضمّن لاحتمالات القدرة على الملاءمة من جهة أخرى. ومن ثمّ، فإنّ عدّ الأشكال النصية في ظلّ التجريب استحالة لا تتحقّق. وسيتأكّد معنا أيضا أنّ التجريب هو ما يشيعه التجديد من أجل تحقيق ذاته، لكونه آلية عملية جدّا وسريعة التفاعل مع كلّ ما هو حديث.

بالعودة إلى رواية "أعوذ بالله" لنا أن ننظر في كيف يُصنع نص على أعين صاحبه، ضمن حوار دار بين الكاتب المرتحل إلى نصّه وأحد الشخصيات الكاشفة للحقائق الضرورية التي ستبني أجزاء مهمة من القصة، حيث لا مسيطر هنا؛ الكاتب يحتاج شخصيته لتخبره، والشخصية تحتاج كاتبها لتكتب وجودها، يقول الكاتب لشخصية

إبراهيم اليتيم: "ما عدا القميص الأحمر الذي ترتدي الآن، لقد صبغته في القيلولة وتركته يجف في مستودع الخيال. إنه رمادي حالياً. حذفت منه زرا، الزرّ الثالث من الأعلى، مسائل تقنية تتعلق بالبطاقات، بالدلالة كما يقول النقاد. شيء آخر: أرى، من الناحية الجمالية، أن أخدش جبينك قليلاً. أجرحك. هل هناك يتييم لم يخدش؟ لم يرفس ولم يضرب؟ محال. كيف نجوت من عصيّ القبائل؟ هل أنت شعاع أم نسمة؟"⁶

أما المنظور الثاني فجعلناه مركّزاً على أهم خصيصة في هذه الرواية عينة الدراسة، والتي هي نصّ على نصّ، رواية داخل رواية، في أحد فصولها الأولى تُبدي إعجابها بصنيع الكاتب على لسان أحد الشخصيات إبراهيم اليتيم، فتقول في هذا الوصف الجميل: "آه لو كنت مثلك. لي حبر في القلب ولكن أصابعي بلهاء. أنا رأيت المحال هنا. سمعت العجب."⁷ إن الكتابة صنيع خلاق، قد يُمنح له صفة الخلود، بهذه القدرة على التدوين الناقل لحسّ الكتابة الساحر، وهي تسجّل واقعنا بخيالها، وتبدع بلغة تختلف مع المتداول وتشاكل مع الحلم. كل هذا وذاك في جو مميز دليله وتيهه الصحراء المنكفئة على سرها-سحرها إلى حين!!

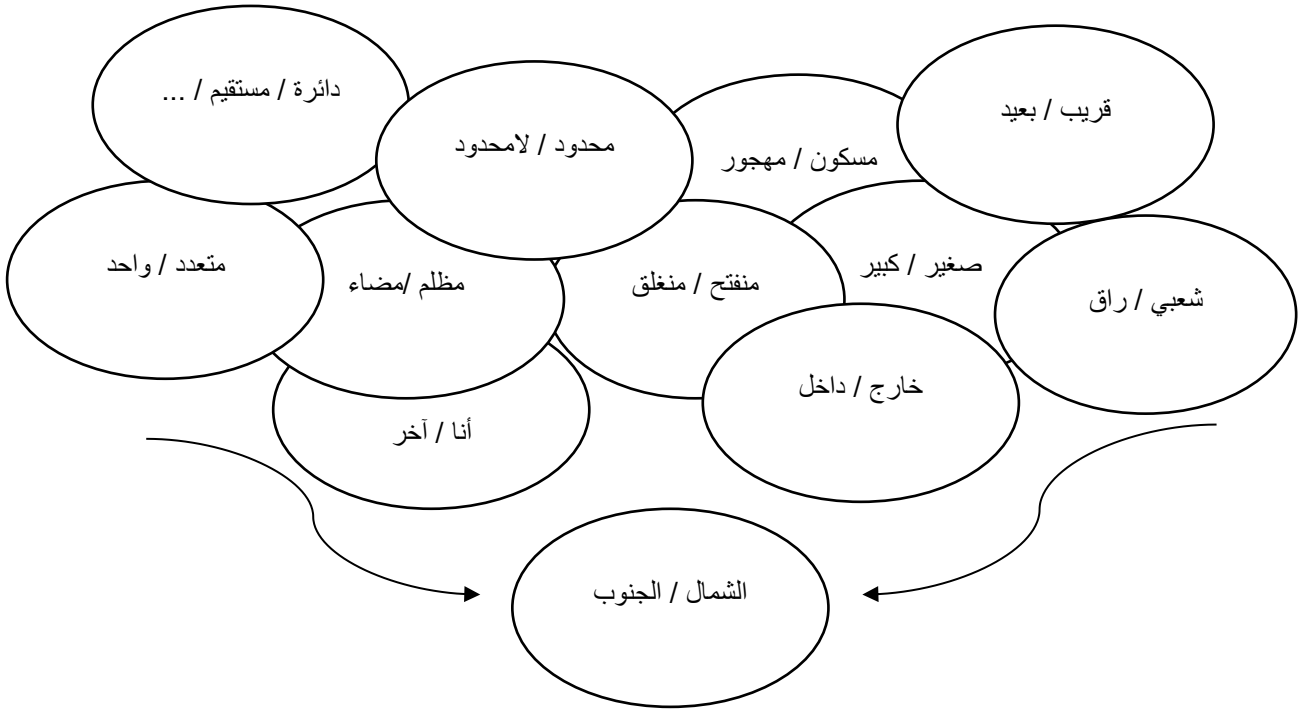
ما الذي تفعله الرواية يا تُرى؟ إنها تخرج إلى كونها صناعة تتلاعب باللفظ والمعنى معا داخل سياقات تأويلية بعضها مقصود تعمّده الكاتب وهو يضع مخططاً لبرنامج السرد، وبعضها الآخر مباغت للكاتب نفسه يُنتجه التقدّم داخل حيثيات النص، وتُخرجه المفاجآت التي تأتي بها الشخصيات التي ما تفتأ تستقلّ بنفسها عن كاتبها كلما توغّلت في أقاصي الحدث، ولا يملك الكاتب تجاه ذلك إلا الاستسلام لمنطقها في الاستقلال.

وإن لأكثر أجناس الأدب ارتباطاً فنون السرد عموماً وفن الرواية خصوصاً. وهنا نستحضر مصطلحين هامين، هما: "((Topophilia))؛ أي حب المكان، و((Topounalysis))؛ أي استكشاف المكان، فـ (مالباس معتمداً على نظرية باشلار) يرى الرواية بوصفها جنساً أدبياً اعتمدت في بداية نشأتها على الافتتان باستكشاف طبيعة المكان وحساسيته وحضوره في الأشياء، لتكون بذلك امتداداً لأدب الرحلات."⁸ ومن وحي هذه الرحلة صوب الصحراء، تُسجّت أحداث "أعوذ بالله"؛ شيء من الواقع وأشياء من الأساطير. الصحراء بحر من رمال وأسرار. الصحراء أم تعلّم أبناءها الحكمة. الصحراء قاسية صعبة، لها قوانينها ومقاييسها -مثل البحر- لا يحيا فيها إلا المهرة ولا تدخلها أو تخرج منها إلا بمرشد ودليل!!

وإذا كان المكان كما عرّفه أبو البقاء في كتابه 'الكليات' بأنه: "هو الحاوي للشيء المستقر من التمكن."⁹ فإن صحراء هذه الرواية متحركة من خلال الأحداث التي تعدّ بها في كل فصل جديد: "لا توجد فاصلة بين الرمل والزمان، الرمل سماء سنجابية والسماء صحراء ضلت طريقها وبقيت معلقة هناك بانتظار أمر ما."¹⁰

الطبيعة موجودة في الروايات كعلاقة جمالية. ويبدو أن هذه الرواية قد اختارت الصحراء فضاء لها وبقناعة تامة -بحسب حوارات أجراها المؤلف على وسائل متنوعة-، كونها رحلة بحث عن الحقيقة، وعن الأسرار المخبوءة، ولدى سيدنا الرمل سر الحكاية الأولى عندما كان الماء هناك.. ولأن المكان في الفن اختيار، والاختيار لغة ومعنى وفكرة وقصد. فهو عبر هذا المتن توصيف لتشاكل مجموعة من الثنائيات، غير أن ثنائية ال-شمال/جنوب- فريدة في المخيال العربي والجزائري بمحددات دالة على علاقة شائكة في صيغة: هجوم/دفاع.

الشكل رقم 01: ثنائيات متصارعة: شمال/جنوب



المصدر: من إنجاز الباحثة

للمكان مفاهيم متعددة، نجد من بينها تصور 'أرسطو' له كوعاء يحوي الأجسام، لكنه لا يختلط بها، كما أنه لا يفسد بفسادها. يعرفه بقوله: "إنه الحد اللامتحرك المباشر الحاوي، أو السطح الحاوي من الجرم الحاوي المماس للظاهر للجسم الحاوي."¹¹ إلا أننا هنا نؤكد على أن المكان في الأدب هو أبعد من مجرد مجال هندسي بالحدود المعروفة مثل بقية الأمكنة الجغرافية بقوانينها الطبوغرافية. إنه تجربة إبداعية بتفاصيل تخيلية خاصة جداً. "صحيح أن الطريقة الفنية هي التي تظهر لنا جمال المكان، وصحيح أن المخزون التاريخي لهذا المكان يعد الكاتب بروى ثرية، إلا أن ذلك كله لا يعطينا فنا بدون رؤية شخصية وهي تعمل، والحدث وهو ينمو، واللغة وهي تعكس الوعي، والأسلوب وهو يميز الطريقة، فالمكان عموماً يرفض أي تصورات لا تربطه بالحركة والزمن والشخصيات..."¹²

ويرى غاستون باشلار أن المكان الذي يجذب نحوه الخيال لا يمكن أن يبقى مكاناً لا مبالياً، ذا أبعاد هندسية وحسب، فهو مكان قد عاش فيه بشر ليس بشكل موضوعي فقط، بل بكل ما في الخيال من تميز. (...) ويمكن القول إن المكان أكثر التصاقاً بحياة البشر من حيث خبرة الإنسان بالمكان، وإدراكه له يختلف عن خبرته وإدراكه للزمان فبينما يدرك الزمان إدراكاً غير مباشر من خلال فعله في الأشياء، فإن المكان يدرك إدراكاً حسياً مباشراً.¹³

ومن مكان إلى مكان تتغير حال الشخصيات ومجريات الأحداث. إنها في هذه الرواية ليست مكاناً عادياً، إنها الصحراء بتناقضاتها وعلاقاتها المؤثرة! و"الصحراء للبعض جنة وللبعض نار. كتب الجاحظ في حب البدو لها: '... قيل لأعرابي: ما أصبركم على البدو وقال: كيف لا يصبر من وطأوه الأرض وغطاؤه السماء وطعامه الشمس وشرابه الريح!'."¹⁴

إن الكتابة فن التحويل من الوجود إلى الخيال، ومن الخيال إلى الوجود، وبينهما برزخ ولكنهما يبغيان. وكما كان فضاء الرواية حافظاً قويا لهذا الدمج بين الوجود والخيال، فهو معبر مهم أيضاً إلى 'الغرائبية' كمكوّن سردي حداثي ساحر.

2- التجريب في مدارات التاريخ وحدود الصحراء:

ماذا تحكي رواية "أعوذ بالله" للسعيد بوطاجين؟ وهل هي رواية تجريبية مخالفة للسرد الكلاسيكي؟ متجاوزة بذلك منطقته في الحكاية؟ كفرضية أولية نستطيع الإجابة بـ: نعم؛ هي حكاية جديدة عن كاتب خرج في رحلة بحث عن قصته التي سيكتبها! وقد أخذ معه زاد رحلته؛ شخصياته وأوراقه وقلمه!! إلى هناك، في ذلك المكان الموعود، حيث يلاقون مصيرهم ويصنعون أحداثهم بأيديهم، وهم يكشفون عن الحقيقة طبقاً عن طبق. غادروا الشمال ويمّموا وجههم شطر الجنوب، نحو لغز الولي 'أسعد' 'صاحب القبة'؛ هناك حيث يتحدث الناس عن موت فاجعة ومقام تحرسه الروح. والأهم من كل ذلك، هناك حيث لا فرق بين الحقيقة والخيال: "عندما هوجم الولي أثناء صلاة التراويح طار الرأس نتفا وبقي الجذع ساجداً. لم يسعفه الوقت ليقول من أنتم؟ ولماذا؟ حزن الحزن إذ أبصر ما حصل، ثم صيّره شبهاً أو ورداً يؤمّ المقام. كانت روحه تحرس الحارة والحراس من سطوة الأعداء الذين لا أحد يستطيع معرفة ساعة قدومهم مدججين بالعصي والسيوف والسواطير والخناجر والمطارق والبنادق والضغينة والقرارات والبنود والقمل".¹⁵ ومنذ تلك اللحظة والقصص والأساطير تحاك حول ما حدث وقد يحدث في أي حين، وهل مات أسعد حقاً؟ وهل خلف وراءه وصية ما؟؟ لينطلق البحث في صحراء شاسعة، وهو ما سيكون مضموناً لهذه الرواية.

نصوّر بأنّ هذا النص ما كُتب إلّا يقول إن الأوان قد حان لدحض المقولات الخاطئة: هل فعلاً 'التاريخ يعيد نفسه' أم هو تاريخ الأغبياء فقط لا يستحي وهو يعيد نفسه بكل وقاحة!!!: في كلّ مرّة تتكرّر داحس والغبراء: "أخبرته مرات أن داحس والغبراء أدخلتني في ما يشبه الحالة السديمية التي لم تفهمها الأدوية، وما أدركها أولئك المختبئون في كرايسهم فاتحين أفواههم للذباب، مضيفين إلى الحطب اليابس حطبا يابساً دون أن يتخلصوا من التصفيق على الطراير والقلابق، متهمين الحفاة العراة بإشعال النار في جبل الأوحال. وقتها كان الزعماء ينبتون في البرّ والبحر والقمامات والحنفيات والمساجد والحانات".¹⁶

يصدمنا هذا النص منذ بدايته، فنطير سريعاً نحو آخره بحثاً عن علامة ما، لنجدها موقّعة بـ: "كُتبت هذه الرواية المتشردة ما بين الجزائر وتونس وفرنسا وإيطاليا. في الساعة الصفر من ذلك القرن".¹⁷ وسيكفي ذلك لنعرف أنّها رواية مختلفة بنعت صاحبها نفسه، تدور أحداثها في كل مكان ولا تتوقّف عند زمن. تروي لنا مأساة سلطنة بني عريان، "عندما يستيقظ ابن آدم في هذه السلطنة الغريبة ولا يجد فرحاً صغيراً يرفرف عمره متجهاً صوب المدرسة، عندما لا يجد زهرة واحدة مطمئنة، عندما يستيقظ البؤساء ولا يجدون فراشة ذاهبة إلى الحقل. عندما يجدون نعياً ونباتات خائفة، فماذا يفعلون؟ يشربون قهوة أو شاياً وينتظرون الموت من الجهات الأربع".¹⁸ الأمل معدوم والكل هالك لا محالة. والموت يُشيع الموت. ورغم ذلك تستمر الكتابة في البحث عن شيء ما في مكان آخر!

لقد أعاد التجريب النظر في مفهوم الرواية وطرح أسئلة حول نظام الكتابة وفوضى الأشياء، أو بالأحرى حول فوضى الكتابة ونظام الأشياء. وهو حين ولج الكتابة الروائية، اتجه مباشرة صوب الداخل النصي -دون أن يهمل الاشتغال على الخارج الشكلي-، بغية ترجمته من النظرية المثالية الطموحة إلى عناصر فعلية يصنعها النص ويلمس القارئ اختلافها. أمّا الرواية ذاتها فكثيرا ما كانت تنطوي على مجموعة من علامات الاستفهام عن واقعها ومستقبلها، وهي أسئلة متجددة الفكرة والمحتوى والشكل والتلقي. "والتجريب في الرواية يمكن أن يتناول أيّ شيء فيها وكل شيء: الموضوع والحبكة والأسلوب واللغة والتقنية السردية.. ولكن أهم ما يميّزه أنّه مغامرة دائمة تبحث فيها الكتابة، وقد تحرّرت من قواعد الشكل ومن قيود المضمون، عن عوالم جديدة وأشكال جديدة".¹⁹

واستئناسا بما سبق، يقع التمييز بين التجريب التلقائي والتجريب الواعي باستراتيجيات المخالفة والتجاوز، موقع الصرامة العلمية التي لا بديل عنها، من أجل نجاح فكرته من حيث هو مشروع معرفي متكامل. وللتجريب الروائي مجالات اشتغال عدّة، فمعه "ستنتقل الرواية إلى مرحلة البحث عن إمكانات جديدة في مستويات التقنية والرؤية، وهو بحث معرفي وفني وإيديولوجي يستهدف الخلخلة وتجاوز القواعد السائدة المترسّبة عن التقاليد وقيم الثقافة التقليدية".²⁰ ويطمح التجريب الواعي -بحسب عبد الله العروي- إلى التأسيس لحركات جديدة في الفنون إجمالاً وفي كتابة الرواية خصوصاً، وهو الاجتهاد المحمود في جميع الحالات، إمّا نجاحاً أو فشلاً، طالما أنّ المحاولة نوع من التطور المنفتح على ثقافة الآخر بعد اشتغال ثقافة الذات، وكلاهما محل نقاش يتناوب على المساءلة والمحاسبة. ولا تتوقّف وتيرة التجريب وهي تبتكر التقنيات التي تُفكر عبرها الرواية وتصنع بها أشكالاً مختلفة من الكتابة، تُكسب الفعل الروائي جرأة أكثر مع التجريب المفتوح على مصراعيه، وقد آمن بالكويتية شرعاً جديداً للإبداع والفنون. رغم البداية الحذرة للتجريب المعاصر المشكّك، ككلّ بداية جديد مختلف، إلاّ أنّه يواصل شاقاً طريقه الوعرة داخل النمطية المتجذّرة في العقول. وقد مسّ "التجريب" كل قطاعات الفن وجميع أجناسه التعبيرية، وهو ماض كمشروع معرفي متكامل، بعيداً عن اعتباره مجرد موضة أدبية تُتبّع مع جنس أدبيّ معين فقط، قد تستمر وقد لا تفعل. لا شك أنّه متحرّك، لأنّه بكل بساطة وعمق؛ "تجريب" كان ولا زال وسيبقى طور "الخدمة"، وهو اليوم أكثر من أيّ عصر مضى، في وضعية "اشتغال" بتيّار متواصل، لم يتوقّف حتّى تتبدّى مفاهيمه الأخرى مع مزيد من الأشكال التعبيرية المبدّعة.

يقترح التجريب على الرواية تسمية جديدة هي "الرواية-المحاولة"، فيزيد من فتح مجالات اشتغاله على الشخصيات كأهم مكونات السرد، التي جُرّدت من الصفات القديمة للبشر، وصارت قابلة للخضوع لاجتياح الأشياء. إضافة إلى إدماج نوع جديد من الخطاب الفلسفي في نسيج التخيل، وعندها تصبح الكتابة بصدد خوض تجربة المعرفة لأول مرة. ولكن، إزاء أمور كان الجميع يتصوّر أنّها طبيعية وعادية في الحياة، حتى حدث التغيير المهم في فكر الإنسان المعاصر، الذي أراد أن يتخلّص من ثقل الموروث والحكم السابق، ثمّ قرّر مواجهة ذاته وحيدا والخروج إلى العالم جديداً. و"في عالم يهيمن عليه التكرار والسأم، ويخلو من المعنى أو من الأحداث/الحركة التي تستحق

التدوين، تبرز الأشياء حادة قوية مؤثرة، ذات قدرة على احتلال جزء مهم من حياة البشر، بل احتلال حياة البشر بكاملها.²¹

إن النصوص التجريبية الجديدة حقول من الدلالات تدور في أفلاك ومدارات، تتوزع كلها حول النواة المعنى. "أعوذ بالله" (الكتاب الأصفر؛ ومصدر هذه التسمية إخراجها الطباعي ومحتواها القصصي، كلاهما مستوحى من الصحراء)، مشروع رواية تُؤلف من الداخل كنموذج عن الرواية المختلفة، ببرنامج سردي ينزع إلى كشف السر عن طريق الكتابة. يحتوي حديثاً عن سلطنة بني عريان؛ يستعرض من خلاله ما يشبه تاريخ الجزائر وما شاكله من تاريخ العرب، في عرض سريع ومشهد مأساوي: "أما سلطنة بني عريان التي شكلها الوندال والبربر وبنو هلال والرومان والبيزنطيون والطرايطير والفراعنة والانكشاريون والأتراك والفينيقيون واليهود والقراصنة والعرب والمسلمون والمسيحيون والفرنسيون والملاحق والكسكسي فلم تحرك ساكناً لما رأت تاريخها مهرباً في السفن عبر ميناء العاصمة 'أشكون'.²² هذه هي المدارات المقصودة-التائهة التي نتحدث عنها، أما النواة فمخطوطة سرية. يروى أن ولياً صالحاً اسمه 'أسعد' قد دفنها في عمق 'الصحراء'، ويجب أن يحصل عليها الطيبون الساعون إلى التغيير، قبل أن يحصل عليها للصوص الذين تبادوا في طغيانهم يعمهون، أولئك الذين استولوا على الشمال ويتصدون فرصة الاستحواذ على الجنوب، وكل ما يمنعههم فلسفة لن يفهموها أبداً، لأن لهم أمعاء يفكرون بها بدل عقولهم، وأتى لهم أن يعوا؟ 'الصحراء مخلوقة متصوفة ارتقت بحسها إلى حصن حصين لا يناله الزمن، يحلّ إليّ أنّها تعيش بعداً عديم التحديد، بعداً لا عددياً، بعداً مطلّساً تتعذر تسميته.²³ هذا الفضاء المكاني الذي تدور فيه جملة من الأحداث الغريبة، هناك حيث "لا الكلاً في الجنوب كلاً ولا الماء ماء، إنّهما شيء آخر، لغة أخرى، رقصة ولادة خالدة في آثار الحياة، في خرائبها القادرة على مواجهة السكون اللانهائي للمدّ المخيف.²⁴

الشكل رقم 02: سلطنة بني عريان التاريخية الواقعية الخيالية

الجنوب/مدن الرمل/مدن الحقيقة (لن استطاع إليها سبيلاً)

=/= في مقابل =/=

الشمال/مدن الديانة بعريها وزيفها وتفاهتها وسفهاها...

المصدر: من إنجاز الباحثة

وحدها الحكايات كانت نهج الكاتب في الوصول إلى مبتغاه، رغم أن أكبر تهمة هي أن تدّعي المعرفة: "حكايات؟ الحكايات هي التي أطلقت عليك الرصاص. كنت تحريش عند أقدامهم وتدّعي أنّ اسمك قتلك.²⁵ لذلك، كان على الكاتب أن يحذر الموت قدر ما أمكنه، ويستمر في إكمال المهمة بإتقان، كان عليه أن يعرف من هذا الحاج الذي لم ير الحجّ، أن يصل إلى نفق الأنفاق، أن يستمع لما يرويه موتى المقبرتين، أن يبحث في القبة عن

أسعد، أن يعرف مكان اختفاء العلماء، أن يكشف عن مخابئ الطرطور الذي مازال يخاف من معجون الأسنان، أن يسهم في رسم خرائط الطرق إلى الشمال بغية فتحه وتطهيره...

كان الانتقال من السرد التقليدي إلى السرد الجديد تحقيقاً لضرورة مبتكرة، لم تكن لتحدث طفرتها لولا إعمال التجريب لأدواته بوعي "الّا تنطلق المخيلة من سرد تقليدي، سبق 'أن صُنِعَ بأكمله' حيث يشرح المؤلّف كل شيء فيه، إذ ينبغي أن يكون الكتاب فحًا ولغزًا بالنسبة إلى القارئ، وإليه يعود أمر تفسيره..."²⁶ من أجل أن يتحقق مطلب هذا الانتقال الجديد، من شيء كان مرفوضاً تماماً فصار مرغوباً جداً. ولقد ساعد التغيير الكبير في توجّهات الفكر الإنساني التجريب على استدعاء ما أمكنه وما توفّر لديه من الأفكار الجريئة، على أرضية تبدو مهتأة لقبوله وممارسته.

وقد سُحِح في ظل التجريب بتداول السرد بين الشخصيات، وذلك بغياب الراوي أو السارد العليم، بل على العكس تماماً هو مجرد باحث عن المعرفة مثله مثل باقي شخصياته. وقد جرّبت رواية "أعوذ بالله" تقنية تغيير الراوي في كل من مرة على مدار فصولها الكثيرة. فتارة هو الكاتب أو إبراهيم اليتيم أو هدى الرسامة، ولاحقاً هو أحمد الكافر أيضاً، ثم يتغير الراوي مجدداً ليكون هو يوسف... وهو أمر وإن كان مضللاً للقارئ التقليدي، فهو من صميم التجريب المخترق للمألوف. وقد لعب هؤلاء الرواة دورهم أيضاً كشخصيات في روايتين داخلية وخارجية، في سعي حثيث منها جميعاً لاكتشاف الأحداث ومن خلفها السر الذي ما كان إلّا صدفة الصدف! داخل مشروع رواية كتابة رواية.

ولم يُستثنَ القارئ من تلك التحوّلات أيضاً، فقد خصّته بالعبور من التلقي السلبي إلى رتبة التلقي الإيجابي - من منظور النقاد الحدائين-، بعد أن تغيّر منطق الكتابة نفسه، من الكتابة عن المعنى إلى الكتابة الباحثة عنه. ويمكن لنا أن نعتبر التحوّل على مستوى الإنتاج ملزماً على مستوى الاستهلاك. وإنّ ما حدث على مستوى المغامرة التجريبية في الرواية لمُتعدّد جداً، كاد أن يكون بمثابة تحول شامل لولا الفروق البديهية والحتمية بين فاعل-كاتب وآخر.

هنا، صار الشكل المتشظّي ذي البنية المفتوحة بديلاً عن البنية الكلاسيكية المرتبة لغة وزمناً ومكاناً، وكذا الفاصلة بين الإنسان وأشياءه. واستقرّ التنويع في الضمائر الداعمة لتعدد الأصوات، كإستراتيجية جديدة تعمل عن طريق تجريب طرائق السرد واللعب من خلالها. بل إنّ الزمن ذاته انقسم إلى أزمان متداخلة أو مختفية من فرط ما تقاطعت أو انحرفت عمداً، إلى أن انمحت خصوصياتها الفارقة. وقد كان التتابع في الزمن سُنّة كونية وروائية في الآن ذاته، فأصبح لا يتقيّد بأيّ نظام تراتبي كما كان ذلك في السابق المعترف بالماضي أولاً والحاضر ثانياً والمستقبل ثالثاً، فأخذ يتنقّل بكل حرية من زمن إلى زمن، مراوحاً بين الحاضر والذاكرة والغيب. وفعل الأمر نفسه في الترحال الدينامي عبر الفضاءات الفانتاستيكية الآسرة بخيالها والحقيقية الجميلة بصدقها. كما لم يُعُدْ يأبه بإخراج شخصية مقنعة للقارئ بصدقيتها، واكتفى بمنحها بدل الاسم المتكوّن من مجموعة حروف حرفاً واحداً، فإذا بها تتحوّل إلى مختصرات رياضية على شاكلة (س، ع)، أو أن يحتلّ أيّ شيء مكانها في البطولة، التي كانت فيما مضى قصراً عليها وحدها لما كانت

متضخمة وخارقة ورئيسة بين العناصر الأخرى. "تستند هذه التجارب الروائية إلى مفاهيم جديدة، وفلسفة فنية خاصة، إذ تنهل من جماليات التفكك والتشظي، والتجاوز والتضاد، والتوازي والتنافر، وجماليات القبح والرعب والتناوب، والتهويمات والاسترسال الحر، واللقطات السينمائية والمسرحية، والمفارقات والرموز، والصور الشعرية والصور السردية الغرائبية، وتعدّد المستويات اللغوية، وتنوع الأساليب والتقنيات. وكل هذا يرمي إلى ماهيتها الجديدة التي تسعى إلى صياغة بنية سردية جديدة تجسّد مناخاً مبهماً غامضاً، يلفّ العالم ويثير الأسئلة والتساؤلات التي من شأنها تحطّي اللحظة الراهنة، والانتقال إلى زمن آخر.²⁷

2-1- مدار الشخصيات والأشياء/ هباء المعنى وضبابية الرؤية:

وعطفاً على ما سبق، تقوم رواية 'أعوذ بالله' بعملية خلق غريبة لشخصيات نامية متحوّلة عبر سياق الحدث. علماً بأنّها نص على نص، وهذا الشكل الكتابي في حدّ ذاته تجريبي. ورواية تكتبها رواية - كما سبق وأن أشرنا - لا تقوم بعرض شامل للشخصيات وبيان للأدوار المنسوبة إليها منذ الصفحات التمهيديّة لها كما تفعل الرواية التقليدية. وبدلاً من ذلك تعرّفنا ببعض منها بطريقة تشويقية ما قالت إلّا لتضمّر، ثم لاحقاً تبدأ شخصيات أخرى في الظهور تباعاً، ويبقى جوهر وظيفتها مبطناً بمجموعة من الألغاز، لا تكشف عنها إلّا عند مشارف النهايات. وفي هذه الرواية ما من بطل أوحد، وما من بطولة مقتصرة على الإنسان دون أشياءه أيضاً. وهي تبدأ هكذا: "أنبياء الشمال، شمالنا. ثمّ نحن: الجراح، الكاهنة، هدى. العاشرة، الثامنة، الكتبان. المدّ المديد الذي أوحى إليهم قبل ولادة مدن الديانة. سيدنا الرمل الذي علّم الإنسان ما لم يعلم، وهناك تصدعات في خرائب القصور العتيقة."²⁸ وهنا نلتقي منذ البداية بـ'الكاتب' الذي عاش شغفين متزامنين؛ شغف الكتابة وشغف الوصول إلى الحقيقة، من خلال بحثه في حيثيات مقتل أسعد، ومحاولة العثور على المخطوطات، والتفتيش عن نفق الأنفاق... اضطلع الكاتب بدور 'روائي' يحمل شخصياته معه في رحلة صناعة الأحداث.

نجد من بين الشخصيات 'الكاهنة' كشخصية تحمل إرثها التاريخي وأوزاره أيضاً على كتفها وهي تتقدّم إلى حدث فحدث موالٍ بصمت مطبق، دون أن يُنسب لها أي دور، حتى تحين اللحظة المناسبة التي ينفض فيها التغيب المتعمّد غباره عنها. "وأنا؟ الكاهنة بنت الإمام، أيّ دور أعبه؟ منذ مجئنا إلى هنا أنا أتفرج على الأحداث، أنتظر وظيفة تليق بمقامي."²⁹ مذ بروز هذا الاسم المعتق بالقدم، خالجتنا الإحساس بوظيفة الإحياء لاسم الكاهنة. فاستحضارها هو بمثابة إحياء لتاريخ مغفل، يقف على الهامش يتفرّج ويتأمّل، ولكن إلى متى؟ أمّا آن الأوان لتعلن النصوص الكبيرة إعادة بعث العلامات الخالدة؟ ولن يفوت رواية كهذه التنبيه على الخطر المتربّص في كلّ مكان، فما بالك بما يتربّص بك من خطر العلامات! كتلك التي تحمل ثقلها التاريخي من الماضي محاولة أن تسير به إلى الحاضر لتملأ فراغاته التي سقطت منه في فجوة حضارية ما. وعلى نفس المنوال التاريخي للكاهنة تظهر شخصية أخرى: "كان اسمي عبد القادر. ولما جاءوا إليّ في وسط النهار وطلبوا مني الاسم قلت لهم اسمي الحقيقي. أخرجوا الرشاخ ورشوني كما ينبغي. -وكيف تريد أن أسميك أنا؟ لماذا لم تقل لهم إن اسمك قطي صغيرة؟ أنا أعرف أنّك قلق. لا يمكن أن تبقى بلا اسم. أرى أن اسمك رائع. لكن المشكلة تكمن فيه تماماً، اسم مركّب وطويل. الناس لم

يجدوا كيف يسمون بذرتهم وأنت تبدّر الحروف التي ليست ملكا لك. اسم "عبد" وكفى. أما القادر فاتركه للآخرين، للجيل القادم. أم تريد الاستحواذ على العلامات فلا يجد الناس أمارات يعلمون بها ذريتهم. هذا خطأ.³⁰ وكان الشخصيات تحمل وزر أسمائها، أو كان عليها فقط أن تقبل بالبديل المطروح في زمن يحمل أناسه من بين الأسماء اسم الجاهل أبو الفتاوي، مثلا. وهذا التضاد مقصود، جاء في كل مرة ليؤكد على مصيدة التاريخ المغالط الذي بدأ ينادي به زعيم آخر الزمان بصوته الوقح، وهو يخطب في أتباعه قائلا: "يجب بناء مجد جديد، يجب محو الذاكرة حتى نقيم دولتنا الجديدة. ولما وقف الشاعر ضده تأمر عليه."³¹

لم تكن هذه الشخصية الوحيدة التي تمّ التعامل معها على هذا النحو، بل معظم وظائف وأدوار الشخصيات بدأت تتضح شيئا فشيئا مع تقدّم الأحداث. من مثل: عبدو، الكاهنة، هدى نون، وأدوارها على الترتيب: الباحث، المستكشفة، الفنانة الرسامة. كانت هذه هي المهام الثلاث الكبرى المسندة لكل منها. "أنا معجب ببحوث الأستاذ عبدو، باكتشافات الكاهنة، بلوحات هدى نون التي وجدتها في الإقامة (...). الكرش الكبير هو المصدر والمرجع، وكلّ من أصيب به أصبح خطرا على الحفاة والعراة"³².

ولمواجهة الخطر القادم من الشمال يتجنّد كل من له زاد من علم أو ثقافة أو فن في مواجهة الأعماء الفاسدة التي تتمدد ولا تستحي. 'هدى' كانت واحدة من المجندين في وجه الشمال الذي يريد أن يأكل الجنوب، إضافة إلى كونها إحدى شخصيات رواية الكاتب الموعودة بدور مهم وأساسي، "بل تمادت في غيها وطالبت بوضع لوحة الغلاف التي كانت ترققها."³³ ولا يلام الفنانون في غيهم، إن كان هو صميم رشدهم وطريق إبداعهم وسبيل خلاصنا في الآن ذاته. بيد أن الأمر لا يتوقّف عن هذا الحد، ليمر بنا التجريب إلى مفاجآت أخرى تشمل عمليات التحويل والترميم والتغيير لعدد من الشخصيات، مثل الذي حدث مع 'هدى' التي تغيرت عند منعرج مهم في الأحداث إلى 'ندى'. وهي التي تتساءل ما فحوى تلك النون وما دلالاتها التي ستحملها إلى أفق معنى جديد؟ رافقت الراوية منذ بدايتها إلى ما يقارب خاتمتها بلقب غريب: 'هدى نون'. إلى أن جاءت نهاية الرواية بخبر الإبدال. اسمها الذي كان لغزا لم يُفصح عن جوابه إلا متأخرا. ليتضح أن حرف النون ما كان إلا حرف إبدال - بانتظار تكشف الحقائق تلو بعضها-، وكأني به يقول إن الدلالات تغيرّ مسارات التأويل عمدا، ومعها تتغيّر الحروف قصرا...!! "ستصل ندى بعد قليل، تقول إنها رسمت الكهرب المحايد في لوحة زيتية طولها سبعون ذراعا."³⁴ تريد الرواية أن نخبرنا عمّا اكتشفته من حل أحد الألغاز المحيرة، وكيف راحت تلخص تجربتها بفنها، لتنبئنا عن عذاب أهل الشمال من القلابق والطرابير. وربما استحضرت الوصف الوارد في القرآن الكريم كدليل على ذلك، وقد ذكر في عقاب من أتى كتابه بشماله فما أغنى عنه ماله وهلك عنه سلطانه، وكذلك كان مصير كل من لم يؤمن بالله العظيم. {خذوه فغلّوه. ثم الجحيم صلّوه. ثم في سلسلة ذرعها سبعون ذراعا فاسلكوه} (الحاقة، 30-32)

لعبت ندى دور المنبّه والمنقذ للكاتب، كفراشة تحمل بذور أمل له، أو لتضخ دم الحياة الجديدة فيه. "كانت تقول لي دائما أخاف عليك من الإرهاق، أنت لا تأكل ولا تنام، لن تكفيك فراشاتي التي وضعتها في رصيدك، لن يكفيك دمي لتذهب إلى الحقيقة مُعافى، أو حيّا قليلا، ستنهار..."³⁵.

تأخذ الرواية الداخلية من الرواية الخارجية شخصياتها على سبيل الاستعارة المحملة بالدلالة، تلك الدلالة المكتنزة داخل القصة الأخرى؛ إذ لا معنى لها دونها، فهي التي تزودها بالحكاية والحدث. وعليه؛ مهمة الشخصيات الثلاثة زيادة على دورها في الرواية الخارجية كشخصيات، فقد أوكلت لها مهمة ضمن الرواية الداخلية: الأستاذ عبدو، الكاهنة بنت الإمام، هدى نون، كانت تتمثل في الاكتشافات الكبرى لوقف خطر الكرش التي تبتلع كل شيء -فساد السياسيين ومن تبعهم من القلاب والطرابير كما سُمّتهم الرواية-. وعلى هذا الأساس اشتغل 'عبدو' أو 'عبد الكريم' وهو العالم الباحث والطبيب المحلل، الذي جاء مع الكاتب مرافقا ثم اختفى في مهمة خاصة ليعود منها باختراعه.

تحكي الرواية عن رحلة القانطين من الشمال صوب أسرار الجنوب، ولا بدّ لرحلة في الصحراء من دليل، لذلك كان وجود شخصية كهذه أكثر من منطقي وضروري؛ يقول إبراهيم/الدليل/اليتيم متحدثا عن نفسه: "تعلمت بالتجربة، كأهلي وعشيرتي. تعلمت التمييز بين حبة الرمل وأخرى. قرأت المحنة هنا. مثل الناس. مثلهم سقطت ونهضت. انكسرت أضلاعي وجبرت بقسوة حتى أعرف ما يجب معرفته. أنا عازف على العود، أكرم الضيف، جاري أخي. هذا أنا. إبراهيم اليتيم. لا أب لي ولا أم ولا إخوة. قتلوا جميعا. لا أقول من وكيف ومتى. ولدت هنا قبل أربعين سنة تقريبا. ومنذ ثلاثين سنة وأنا أشرح الصحراء للسياح"³⁶. ولأن هذه الرواية تُكتب من الداخل والخارج، وبُني بناء مزدوجا، فإن كل شخصية من هذه الشخصيات كانت تصرّ على الكاتب أن يشركها داخل ما سيكتب من نص، وكأنها تبحث عن حياة أخرى تخيلية تضيف لها ما لم تمنحه لها الحياة الواقعية! بل وحرصت على ضمان دور مهم، وذكر صفات راسخة... ويؤكد ذلك الحوار الدائر بين الكاتب وإبراهيم عن بحث هذا الأخير عن شهرة أو بطولة افتراضية: "إذا حدث أن كتبت رواية، هل ستشركني فيها؟ تعطيني اسما ودورا أمثله كما في الأفلام." كلهم جاءوا مع بعضهم البعض، لكن لاحقا عملت الرواية على بيان تمايز هذه الشخصيات، وإظهار اختلافهم أكثر وأكثر مع تقدّم الأحداث خارج الرواية الداخلية بحثا عن مساحة بطولة داخل الرواية نفسها.

ثم، هو 'يوسف' أحد أهم الشخصيات، هو (يوسف. ق) وهو (الغريب) وهو (الحاج) الذي ما حج إلى مكة ولكن إلى الحقيقة. وليس من رأى كمن قرأ ولم ير. حمل أسرار المخطوطات التي تحكي حقيقة (الوجود) وخيالية (الخيال) في آن واحد، ليفكّ سر المخطوط وطلسم الصحراء.

وقبل كل هؤلاء هناك البطل الذي لم يظهر أبدا؛ 'أسعد'. فمن يكون أسعد هذا؟ وليّ، عالم، ساحر؟! "تبّت يد كلّ من ادّعى معرفته. يشاع أنّه صعلوك هرب من طيش القلاب وسجونهم، وقيل إنه من ذرية الكتمان. وهناك من رأى أنه مجرد زاهد فتنه سمّت الظلام فتوحه بالرمل علّه يبلغ الذات النائية ويقرئها السلام لتبرأ من جشع الأشكونيين وحكام بني عريان الذين يعانون من طول الأمعاء وكثرتها".

قسّمت الرواية الناس بحسب رؤيتها إلى أنواع: "هناك من له عيون للزينة، وهناك من له عيون للنظر. وهناك من له عيون للجريمة، وهناك من له عيون للهمز واللمز. وهناك من له عيون يدخل بها إلى الجواهر"³⁷. ومثلما ركزت الرواية على الشخصيات السابقة الذكر تلك الناظرة إلى الجوهر، مثلما لم تخلّ من مقارنة ضدية حتمية مع أولئك

المفرغين من كل جوهر. إنهم سكان الشمال، إنهم 'الأشكونيون' تحديدا نسبة إلى (أشكون) عاصمة سلطنة بني عريان. ولنا أن نقف هنا مع الدلالة الكبيرة التي تحملها كلمة 'أشكون'؟! المنحوتة من العامية بصيغة السؤال المستهزئ: مَنْ أنتم؟! وتفضحهم الرواية بأنهم: اللاشيء. أو كتل من حماقة انتفخت بلا سبب. "لأنهم لم يتبينوا نفوسهم وراحوا يذوبون رويدا رويدا إلى أن اخترعوا تلك اللغة التي لا تقول شيئا".³⁸

وشخصيات أخرى.. جاءت من الفراغ أيضا، لكن بأكثر من سبب؛ بناها الفراغ 'الجديد'، وتلك الملامح التي ظلمها وقتها فضاغت بين اللاأشياء واللائتنساب في زمن لا أنبياء له، "جئت دون بيّنة ولا عصا تقرأ عليّ آيات الأرزقة التي نثرتني كغيمة صيف، لا أنا تبينت معناني ولا هي خلّفت من يذكرها ويقرأ عليها شيئا من سفر التكوين".³⁹ وبعد هذا النوع من الشخصيات الضائعة سمة بارزة من سمات التجريب الروائي، في سعيه الحثيث لنقل الحقائق الموجعة عن زمن التشظي والتفتت والضياغ، وهو الكائن فعلا، مودّعة بذلك صنف النص الذي يكذب ويتجمل بحثا عما يجب أن يكون.

2-2- مدار الغرابة/ نواة الحقيقة:

عدد من النصوص التجريبية تسكنها الغرائبية في كل تفاصيلها أحيانا؛ وبحسب تودوروف "يتحدد الغريب بوصفه مجاورا للعجائبي، بكونه لا يحقق إلا شرطا واحدا من شروط العجائبي، ألا وهو ردود فعل معينة؛ وبصفة خاصة: الخوف".⁴⁰ ورواية دراستنا ملأى بالأسماء الغريبة؛ وهناك من الشخصيات من حمل اسم (الغريب) وكفى؛ رغم أن الغريب يتوالى في كل شيء؛ حيث الرمل، أوجاع الماء، حدّ الفم الصفري، مساحة ألم العين... وزيادة على أسماء المجموعات بالأشكونيين، الطراير، القلابق، ماسحي الأحذية، وجدنا من الشخصيات من اسمه: نصف دائرة، هدى نون، يوسف قاف، أبو صخر الأسدي، أبو مصران العبسي، أبو مدفع، الطرطور الصغير، الباش أغا درهم، الباش أغا صالح بن مسروق -صالح أو مقران أو عبد الباطل أو لا أدري!!-، حجر على حجر... فدلالة هذه الأسماء مثل ما هي غامضة جدا أحيانا هي واضحة جدا أحيانا أخرى، واضحة في تلاعبها بالدلالة الظاهرة أو المتوقعة. بل وهناك من له أسماء غريبة أيضا، ولكنها مؤقتة: الغراب، إسحاق الذي حظي باسم آني في انتظار أسماء أخرى بحالات أخرى أو في أزمنة أخرى، ويضاف إليه أيوب الذي ظهر لاحقا، مؤكدا على حظّ الرواية الوافر من التناص الديني، حين يلعب دورا خطيرا في هذا النص المراقب بأعين الآلهة المختزلة بالشفرات المكسدة عبر الزمن. فأين تُراه يقع هذا العالم الذي يكاد أن يجمع كل الأنبياء...؟ كأنّه يُشهدهم علينا!! ولا يتوقف الأمر عند هذا الحد، فمن الغرابة الكبرى بمكان أن نجد شخصية تحمل اسم: نصف الدائرة! ذاك الذي خطب في الموتى عند العين خطبة عصماء.

ومما لا شك فيه أنّ للأسماء الغريبة دلالة كاسرة للمألوف ورافضة للقراءة السطحية، مثل 'أحمد الكافر'. كم كان اسمه يتقاطع مع اسم 'محمد بلا لقب' بطل "رواية ألف عام من الحنين" لرشيد بوجدره. وهي تغرينا بالكثير من التأويلات، خصوصا في ظل التناقض الديني الذي يقدّمه النص ذاته: "يا أحمد الكافر. لقد أعذر من أنذر. أسلم تسلم، أنا أعرف أنّك من أهل الكرّ والفرّ، غير أنني مدركك حيث حللت. أفصح، واقتصد تستفد. ارفع صوتك

قليلا وشقّر تنقّر.⁴¹ كان اسمه الحقيقي أحمد الجعدي، قبل أن يتنكّر وتخفيه الدلالة الآنية لاعتبارات تأويلية لاحقة، ما دامت صنعة الكتابة غايتها بعد التمويه نيل الإعجاب. ثم تكشف عنه في صورة معتوه ومجنون يغني ويرقص أو يتحدث بالغاز لا يفهمها إلا هو. "أما الكاتب فيسّميك أحمد الكافر جوازا. أنت معلّم تحب الرقص والجري بلا سبب أحيانا ولكلّ الأسباب أحيانا آخر. تكذب كثيرا ولا تخاف الزلازل."⁴² وكم من تشابه وتقاطع يمكن أن نجده بين شخصية أحمد الكافر في رواية "أعوذ بالله" للسعيد بوطاجين وشخصية زوربا في رواية "زوربا اليوناني" لنيكوس كازانتزاكي!!؛ شخصيتان بصورة واحدة. "ضحكت هذه المرة. أحمد الجعدي. أراه الآن جيدا، يضحك اللعين، يقهقه، أكاد أبصر ما في الأطراف وما في رأسه الممتلئ بالرقص. كيف لم ينكسر؟ سأسأله في يوم ما، كيف قاوم الضغط والدود؟ لا أعرف..."⁴³

تُوقعنا هذه 'اللاعرف' في محور اللاأدرية! لكثرة ما تكرّرت الإجابات بـ "نعم ولا" في هذه الرواية، ربما لتدلّ على أن كثرة العلم في اللاعلم، وكثرة اللاعلم في العلم. ثم إن إحساس الارتباك إزاء كل عجيب هو أمر حادث لا محالة، يزداد ترددا فلسفيا في المخيال الإبداعي السردى بشكل خاص، وبعدّ التردد مظهرا من مظاهر الرواية الغرائبية لما فيها من العجيب الفانتاستيكي، الذي يكتسب أهميته من خلال قدرته على التواصل العميق "مع القضايا والأسئلة التي تبتغيها معرفة الإنسان، وامتحانه على جسر المفارقة والتردد: أسئلة تضع المصائر موضع الشك، وتخرق هذا الشك بأحداث فوق طبيعية تدخل في تقاطع معها، حلول هي في حقيقة الأمر 'فكاهات سوداء' أكثر منها تفسيرات تعطي أجوبة ما."⁴⁴ وأسباب الأزمات الإنسانية المعاصرة كثيرة متعددة، تعاونت على خلق حياة جديدة ملؤها الشك والضيق والغربة والتردد بين تفسير طبيعي وتفسير فوق طبيعي للأحداث المروية. كواحد من شروط ثلاثة يتحدد بها الأدب العجائبي المقترح لغير المؤلف.⁴⁵

ولا تغادر الأسماء الروائية سماء الغرابة مبرزة مظاهر التجريب الساخر من قدره العبثي، كما تقول واحدة من أهم المقاطع قوّة في الرواية: "لو كنت مكانك لسمّيت نفسي عين أو باء أو دال. خذ بنصيحتي إن وقعت في حاجز مزيف أو غير مزيف. قل لهم اسمي نقطة. اختصر حتى لا تُختصر. مفهوم."⁴⁶ فوحدها الأسماء النكرات يُسمح لها بالعيش، والأحسن أن تعيش باسم لا هوية له، لا ماضي له، لا قوة ظاهرة أو خفية له. عش بلا اسم وكفى، حتى لا تُلاحق بتهمة محففة؛ أو ربما هذا ما أرادت الرواية قوله لنا!

تُعَدّ الرواية الجديدة - كما نعتقد - واحدة من أهم حقول التجريب ونتائجه معا، وما حدث معها هو أنه "عندما تتشظى الأبنية المجتمعية، ويفقد الإنسان وحدته مع ذاته، لا بدّ من الاستناد إلى جماليات التفكك بدلا من جماليات الوحدة والتناغم. وفي ظل التفتت والتبعثر والتناثر لا بدّ من تفجير منطق الحبكة القائمة على التسلسل والترابط أو البداية والذروة والنهاية."⁴⁷ وهكذا تجلّت هذه الفوضى العارمة في جماليات القبح، على أن ما قد يكون قبيحا في الماضي قد يكون جميلا بمعايير الحاضر، إضافة إلى أنّ بعض القبح جمال في جميع الأزمان وذلك باختلاف الناظرين إليه. لقد غيّرت تلك الجماليات الجديدة كثيرا في صورة البطل، وفجّرت الزمن وشطّرت العقدة وشطّتها إلى مجموعة من العقد، وزادت العناصر السوقية في ميدان التأليف الروائي بصورة مثيرة للانتباه، بل إن إعطاء بعض

النصوص هذا الطابع قَرَّبها من الحياة في نظر كثيرين من رواد هذا الاتجاه. كما راحت الرواية تهتم بالوصف التشبيهي الذي رآه البعض تفاهة وسطحية، وقدم فيه البعض الآخر قراءة فلسفية، تؤول العدمية على أنها تيار استبطاني انتقادي، وليست مجرد شطحة تتماشى مع صرعات الموضة الحديثة في معرض الفكر الإنساني المفتوح.

في الكتابة الجديدة تسير الأشياء المهمة مع التافهة جنباً إلى جنب، حيث 'لا مركز'. تقول الرواية في أحد مقاطعها: "كان في نيتي شراء قلم آخر قبل مجيئي إلى القصر لتحقيق مساعي قديمة، لكنني نسيت. في الصباح تذكرت أشياء كثيرة: رؤساء الهزائم، أكياس الزبل، تذكرت الأشكونيين الواقفين أمام الماريا يمشطون أذناهم المختبئة، المخطوط، القيامة، تذكرت القهوة بالحليب، سيجارتي الأولى، وهكذا أهملت القلم."⁴⁸

لا يمكننا الحديث بعمق عن رواية "أعوذ بالله" إلا عندما نتحدث عن شيئين/بطلين قويين؛ هما الرمل والماء.. "الرمل وحش وملاك. يجب التسليم عليه والدعاء له بالخير وطلب المغفرة منه. إنه كالبحر تماماً، بهي، لكنه لا يحب الصغار والسطحيين والذين لا يقدرونه حق قدره، يظنونهم ماء وكفى، للصيد والسباحة، للذة، أما وجهه الآخر.. هكذا الرمل أيضاً."⁴⁹ قامت الرواية في سياق التجريب بأنسنة الأشياء بطريقة لافتة بعد أن منحتها كل صفات البشر ومكنتها من امتلاك الذاكرة وزودتها بفصيح الكلام، وربما أكثر.. الرمل بطل الأبطال في هذه الرواية، سيدنا الرمل، صاحب السر، لا يؤتبه إلا لمن أحسن الاستماع والاستمتاع بمزاميره. "هنا كانت العشرة تؤلف مواويل للصحراء تحت ضوء قمر كبير يكاد يلتصق بالأرض. من هنا صعدت إلى أجواء الرب أدعية أسرى بها المدّ وعرج. وهنا ولد أسعد الذي ملأ الزمن بحكايات لا مجرى لها ولا مرسى. وقبل مجيء أسعد والذين أتوا قبله كانت هناك أسماك. كانت هناك أصداف، وكان هناك غرقى. خطوات الدليل! تغني بلا سبب. لعلها حفزت مزامير الرمل فخفت وانحنت تيمناً ببركاته وتقديره لجلالته. هو الذي آوى وهدى، شهد بدايات التكوين والتقى بالأنبياء وما بدّل مذ هجره الماء وغار دون أن يودعه. في الأزمنة السحيقة كانا يجلسان معاً، يقص البحر يومياته فيضحك الرمل ساخراً ثم يسرد حكاياه فيضحك البحر ساخراً أيضاً. لا أحد يفهم لماذا كانا يمزحان. لأنهما فهما اللعبة الخالدة؟"⁵⁰

تحضر ثنائية (المدينة والصحراء) حضوراً قوياً يشاكل حضورها في رواية 'مدن الملح' لعبد الرحمن منيف وهو حضور تعارض وتضاد، كما تحضر ثنائية (الرمل والماء) أيضاً في المتنين المشبهين أيضاً، لكنه حضور معاكس هذه المرة.. "فالصحراء تشترك مع البحث في صفتي الخوف والتأمل، إذ بمقدار ما تثير الصحراء من الخوف في حالات معينة، فإنها بعد أن يزول الخوف، تحمل الإنسان على التفكير والتأمل. ولكنها مع ذلك تضع بينه وبين الآخرين سدا... فإنها أيضاً سجن للقائنين فيها، فهي تعزلهم عن الآخرين، وتجعلهم يولدون ويعيشون ثم يموتون وحيداً بعيداً (...). وإذا انتقلنا إلى فضاء البحر، وهو فضاء اتصال وانفتاح على العالم، فالبحر يولد رغبة الاكتشاف والاتصال مع الآخرين أو استقبال الآخرين، تولد بالضرورة عقلاً مختلفاً، وتجعل الناس أكثر استعداداً لإقامة العلاقات."⁵¹ ومنه نستنتج أن الثنائية المكانية في نصوص منيف تعكس لنا التعارض القائم بين فضاء الصحراء (انقطاع) وفضاء البحر (اتصال):

ثنائية الانقطاع: ثنائية الصحراء =/= البحر

في حين أنها في نصوص بوطاجين تقوم على فلسفة متكاملة؛ بل إن الرمل إن وقت قريب كان جار البحر قبل أن يتغول الشمال ويقطع صلتها بالجنوب:

ثنائية الاتصال: ثنائية الرمل == الماء (وقد ساوت بينهما إلى حين)

حدّرتنا الرواية من الاستهانة بفعل الأشياء وجلال قدرتها، حين تمتلك وحدها سحر السر وحل اللغز، وتُطبق عليه دهرًا: "لما قدم مشبوهو الشمال إلى هنا استولوا بأموالهم المشبوهة على المدينة وشيّدوا مراقد دون مراعاة عاطفة الرمل."⁵² وتظل الأشياء المجروحة صامتة ولا تُكشّف إلّا لصاحب الكرامات حينًا، في لحظة من ترقّب يتوقّف عندها الزمن مندھشا، لتقنعنا بأنّها وحدها قد تستحق البطولة.

لقد تحوّل الغريب وغير المقبول فيما ولّى من زمن، أساسًا لفلسفة مستحدثة قائمة على تجريب كل شيء تجريبًا واعيًا؛ حيث قامت "فلسفة تقنيات التجريب المعتمدة على الوصف والقطع والهدر والتبديل والاسترجاع وتوظيف النصوص الغائبة، واستيحاء التراث والغيب والشعبي والعجائبي، من أجل شحن الرواية بالهواجس والخواطر والتساؤلات، اعتمادًا على أنّ الواقع السائد لا يقلّ فوضوية وغرائبية، وهو مسكون أيضًا بالمسوخ والخرق والأشباح..."⁵³ لذلك لم تتوان ثقافة التجريب في أن تطلع علينا بشعرياتها المختلفة من حيث بصمتها في إضفاء الطابع السحري المغربي بالقراءة، والمتفنّن في وسائل الغوص داخل النفس البشرية المعاصرة. ورواية "أعوذ بالله" نص غريب بامتياز، بل ولم يُقدّم على التجريب لولا تأشيرة الغربة التي اعتمدها نمطًا له. نص له علاقات متشعبة مع علوم تبدو متباعدة متناحية عن كتابة الرواية كعلم الكيمياء مثلاً؛ يقول متحدّثًا عن نفق الأنفاق الذي يسكن عمق الصحراء بالقرب من العين وقبة أسعد: "أهي مقر العلماء الذين زعموا أنهم شيّدوا مخابر كثيرة أطلقوا عليها أسماء لا يصدّقها عاقل حتى لو جنّ: مركز الفم الصفري والروح الكلية، مركز الحاسة التاسعة، خلية البعد الآخر، مخبر الكهرب المحايّد، مخبر تحليل مكوّنات خلايا الطرايطير. قسم أمراض اللسان، جناح الكذابين..."⁵⁴ وقل مثل ذلك من مزج الحقيقة بالخيال، في وصل النص نفسه بعلوم أخرى كالطب والتاريخ والجغرافيا والسياسة... وبكل شيء ولا شيء!

إلّا أنه يجب التنبيه على أن الغرائبية الجديدة ليست "خرافية" بل "اختراقية"، إنّها نصوص تشبه عصرها جدا بلا توازنات ولا توافقات، أو قل هو التوازن والتوافق الغريب. غرابة تصدم المألوف فيك في كل مرة، مثل ما تفعل هذه الرواية حين "وجدت حيلة ليقرأها العام والخاص والأجرب والدفلى والأخرق والرعاع والصعاليك والماء وحسن البصري إن شاء."⁵⁵ فيضيق القارئ على إثرها في ملكوت من التفكير في كيف يكون العدم يا ترى؟ أ هو ذلك الاختراق للأزمنة الماضية والحاضرة والمستقبلية دفعة واحدة؟

يحتلّ المكوّن الغريب مساحة مهمة في الرواية، ويكاد يسكن جميع فصولها وبنياتها. فلا يجوز بحال من الأحوال إغفال ما يميّزها من لغة غريبة، كرواية مكتوبة على طريقة قصيدة النثر بتكنيك الفوضى المنظمة، تقول كل شيء ولا شيء. تبدأ من أية لفظة كانت وتنتهي عند التيه، بعد أن تكون قد جمعت في تقابل، تضاد، ترادف، وتنافر... بين جمادات، وكائنات، أو أي شيء آخر. من لغة متداخلة تشبه أحاديث الصحراء الساحرة ! وفي هذا كتبت الرواية

تقول: "دخلنا 'الحضارة' للتخلص من عُقدنا، لتشريد الصحراء، لاغتيال أسعد، ملء الأرض دخانا، قتابل في كل مكان، فوضى بتياب البابا الأعظم، بأحذية القلابق، بعمائم البُله، عجة غريبة، فطريات، بقدونس، روث اللغة، شيء كهذا تقريبا. يجب إضافة الأشكونيين بالهريسة، وهذا مهم جدا."⁵⁶ وكان جمعا لما لا يُجمع، من لغة متداخلة تشبه لغو السكارى وما هم بسكارى؛ "سأتحايل على السياق، وإن لم يقتنعوا سأعبيء العالم بسلسلة من الفضائح: أسباب عرقية ودينية ولغوية وبحرية وكلبية والحطية والعولمة والكمّون وسقراط وسمك القرش. لن يصدقوني. سيقولون ما دخل هذا في ذاك؟"⁵⁷

تعجّ الرواية إذن بغرابة الأحداث، تضاف لها غرابة اللغة المخالفة لمنطق القول المعتاد، خصوصا وهي تُكثر من المعطوفات في عدم تناسق ظاهري، وقصد مدرك باطني: "ينحني الظل قليلا، يسند عمره إلى حافة الطاولة، يحكّ عينه اليسرى ثم أذنه الجنوبية ثم الركبتين والرأس فالبصلة السياسية، ثم يحكّ لا شيء. يتظاهر بالفهم والتواضع."⁵⁸ تدوّخك هذه النصوص حتما، وهي تخرج المكوّنات المتباعدة بخبرة غرائبية متناهية. رغم أن غرابة اللغة هنا ليست في مفرداتها، بل في تراكيبها، فهي أشبه بجمع ما لا يستساغ جمعه. لكنها في عرف الكاتب رموز مقابلة لدلالات تاريخية ترسم أحداثها في شكل أسباب ونتائج في ذهنه، يستشهد على ذلك قائلا: "سأضيع في الفياقي كالشعراء العذريين وأمحو مدن الديانة والديوثيين، مدن اللغات التي تففز إلى العيون دون أن تغتسل بروح الملح، اللغات التي تصيبك بالتهاب السمع، التي تكسر الأذان نهائيا، التي تقتل الموسيقى والكراريس والحلويات التركية وحمار أبوليوس."⁵⁹

يتماشى الغريب ولغته جنبا إلى جنب، وكلاهما يؤدي أو يدعم الآخر، عبر قناة من تراكيب غريبة هي أيضا، وسياقات جديدة غير متوقّعة. هذه الكلمات التي ما كان لها أن تكون معا في سياق واحد أبدا. ك"تلك الابتسامة الهادئة التي انبثقت بقدر قادر. ابتسامة مليئة بالفيتامينات، لعلّها التصقت بي من عهد الطفولة لأنها كانت لذيدة وملاي بالسكريات."⁶⁰ إننا لنخالها كلمات لا تجاور بعضها أبدا إلا هنا، في هذا النص الذي كُتب لاستنهاض الثورة ضد حكم الطرطور الصغير، والذي: "إذا بقي مدة أطول سيصبح خليفة، يبايعونه تحت الشجرة ويصبح مسؤولا كبيرا على المؤمنين والكفار والتمر والعقارب والأربعاء والثالثة صباحا وثاني أكسيد الكربون. نعم. سيغدو مهما كما ينبغي، مهما جدا."⁶¹ وحقيقة الكتابة في المؤلف المرجعي 'الدرجة الصفرة للكتابة' للنبوي المتطوّر سيميائيا رولان بارت: "لا تمثّل واقعا ثابتا طيحا ومتجانسا، يستنسخ باستمرار نفس الأنماط والأشكال والوحدات الأسلوبية. بل هي استثمار للغة، يتم وفق الشروط الاجتماعية والثقافية، ويتسم بالحيوية والحركية الدؤوبة المتمثلة دوما لجوهر الفكرة الأدبية، التي لا تنسجم مع البعد التاريخي للغة كنسق تواصل، بل تؤسس للشكل الذي يحكمه التحول اللانهاضي."⁶² تحوّل لغوي لا يمكن للعامة من الناس أن تقوده، ووحدهم الكتاب يقدرّون على فعل ساحر كهذا. كُتبت الرواية بلغة الطلاسم المهرّبة، لغة التمايم المشقّرة، لغة الدلالات المتناسلة من اللامعنى. ومما لا شك فيه أن القارئ سيتيه في بحر حديث الهجنة ضمن عالم من العدميات. و"الكتابة من هذا المنطلق المشار إليه تغدو استثمارا متجاوزا للغة المتداولة، محكومة بدوافع نفسية وجمالية، تجعل منها هذه الدوافع تشتغل كبنية رمزية، تتجاوز

اللغة المتواضعة إلى ما وراء اللغة، متجهة في سيرورة تتميز بالنمو المتشابك والمعقد؛ وبالتالي يمكن التمييز بين الكتابة والكلام من حيث علاقة كل واحد منهما باللغة؛ فالكتابة تبدو دائما رمزية منكفئة، متجهة نحو منحدر سري للغة، بينما الكلام لا يبدو كونه ديمومة من الإشارات الفارغة التي تكون حركتها وحدها ذات دلالة. إن الكلام ينحصر في هذا الاستهلاك للكلمات، وفي هذا الزيد المحمول دائما إلى أبعد.⁶³

إنّ الرواية - في تفكيرنا المتخصص - فعل اختراق يتمّ بكيفيات كثيرة؛ تتعدّد بين المستوى التقني والموضوعاتي. فعندما تُقرّر الحكاية داخل الرواية العودة إلى التراث، وتقوم باستحضار الماضي في الحاضر تلقائيا، فهي تخترق الزمن. وعندما تُقطّع الأحداث وتُشطّطُ القصة وتُبعثرها وتشوّش الوصف وتُفَتِّت الحكّي، فهي تخترق السرد. وعندما تُهمِل الشخصية، فهي تخترق الوجود... وغيرها من الخروق الحدائية لأهم التقنيات السردية. فضلا عن اختراق المخطور، بالمضامين التي تُدنّس المقدّسات، وتستبيح الكلام في الممنوع أو المحرّم، وتتورّط في لعبة الخلط السياسي والمشاركة في لغطه ونفاقه... وجميعها تجلّيات للتجريب، بما يغدو "من هذا المنظور هو الاختراقات التي ما ينفكّ النص يحدثها في وبواسطة النص نفسه، لخلق إمكانية تعبير أقوى، والانتقال إلى أفق مغاير لرسم المرئي واكتناه الخارج والداخل معا، أي في المجال الذي يتحرّك فيه الكائن بقدر ما يسعى لصنعه بمفردات خياله."⁶⁴

- خاتمة جارحة لمقدّمة دالة:

من المخطوط إلى الرواية.. وبعيدا عن الفرق الصارخ في الزمن، مُنحت الكتابة فرصة أخرى للبداية من جديد. وفي الوقت الذي كنا ننتظر فيه حلا، انكفأ النص على سرّه مرة أخرى، واقترح التجريب علينا بدل الخاتمة مقدمة (فاتحة لما هو قادم..!) ولا شيء يعلو فوق (علم العلامات 'العليم')!.

أخيرا؛ وفي مختبر التجريب نعثر على الكثير من النصوص المختلفة. و"أعوذ بالله" نموذج عن النصوص غير المتأنقة، تلك التي تكتب فتفضح وتذمّ وتسبّ وتلعن وتتعوّذ، ثم تقول كل شيء. نصوص لا تتلاعب بالأحاسيس المنقولة على أوتار الكلمات الأنيقة جدا كما يفعل البعض الآخر. هي أبعد ما تكون عن تلك النصوص المتناسقة المتأنقة الموشّحة بربطة عنق راقية. نصوص تكتفي بأنّها تحمل الحقيقة الجارحة.

رواية استحضرت رأي إبراهيم الكوني: 'الشمال مظهر، ولكن الصحراء جوهر. الشمال جسد، ولكن الصحراء روحها! كل شيء مباح في المدن. أشياء كثيرة تختبئ وراء الأضواء.' المدينة مكان فاسد لا يرجى إصلاحه بسهولة ويسر، والراوي يعدّ الصحراء مأوى ومخلصا من الأوبئة، وهي الأم الحقيقية التي تعلم أبناءها الحكمة.⁶⁵ لكنها أيضا رسمت ثنائية (المدينة والصحراء) بمنطقها الخاص، منحت لها حضورا قويا، فلا يمكننا الحديث بعمق عن رواية "أعوذ بالله" إلّا عندما نتحدّث عن شيئين/بطلين قوّيين؛ هما الرمل والماء.. بتوازن وتوافق غريبيين، داخل متن روائي غير اعتيادي وغرائبي، يصدم المألوف فيك، وقد ربطه بغرابة الأحداث، إضافة إلى غرابة اللغة المخالفة لمنطق القول المعتاد، خصوصا وهي تُكثر من المعطوفات في عدم تناسق ظاهري، وقصد مدرك واع مبطن.

وأخيرا.. وجب التنبيه على أن الغرائبية الجديدة ليست "خرافية" بل "اختراقية"، إنّها نصوص تشبه عصرها

جدا !

المصادر والمراجع:

- ألبيريس، ر. - م.، (1967)، تاريخ الرواية الحديثة، ترجمة: جورج سالم، مكتبة الفكر الجامعي - منشورات عويدات، بيروت/لبنان.
- أمصور، محمد، (1990-1991)، استراتيجيات التجريب في الرواية المغربية المعاصرة - دبلوم الدراسات العليا، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، مكناس/المغرب.
- أمصور، محمد، (1999)، خرائط التجريب الروائي، مطبعة أنفوبرانت، فاس/المغرب.
- بوطاجين، السعيد، (2016) أعوذ بالله - رواية -، منشورات ضفاف - منشورات الاختلاف، لبنان - الجزائر.
- ولعة، صالح، (2010)، المكان ودلالته - في رواية 'مدن الملح' لعبد الرحمان منيف -، عالم الكتب الحديث، إربد/الأردن.
- حليفي، شعيب، (1997)، شعرية الرواية الفانتاستيكية، المجلس الأعلى للثقافة - شركة اللوتس للطباعة والنشر، مصر.
- الماضي، شكري عزيز، (2008)، أنماط الرواية العربية، المجلس الوطني للثقافة والآداب والفنون، الكويت.
- مجموعة من المؤلفين، (2008)، الرواية العربية "ممكّنات السرد"، أعمال الندوة الرئيسية لمهرجان القرين الثقافي الحادي عشر، 11-13 ديسمبر 2004، الجزء الأول، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت.
- المديني، أحمد، (2012)، تحولات النوع في الرواية العربية بين مغرب ومشرق، دار أحمد المديني ودار الأمان، الرباط/المغرب.
- نخبة من النقاد والأكاديميين، (2015)، فضاء الكون السردى - جماليات التشكيل القصصي والروائي - إعداد وتقديم ومشاركة: محمد صابر عبيد، دار غيداء، عمان/الأردن.
- عيلان، عمر، (2012)، في مناهج تحليل الخطاب السردى، دار الكتاب الحديث، القاهرة.
- فوغالي، باديس، (2008)، الزمان والمكان في الشعر الجاهلي جدارا للكتاب العالمي - عالم الكتب الحديث، عمان - إربد/الأردن.
- تودوروف، تزفيتان، (1993)، مدخل إلى الأدب العجائبي، ترجمة: الصديق بوعلام، تقديم: محمد برادة، مكتبة الأدب المغربي - دار الكلام، الرباط.
- خرماش، محمد، (2014)، ثقافة التجريب في الرواية الجديدة - نماذج مغربية، مجلة 'الحياة الثقافية'، السنة 39، العدد 249، تونس.
- الذهلي، وليد بن حمد، (2013)، جمالية الصحراء في الرواية العربية، دار جرير، عمان/الأردن.
- الهوامش والإحالات:

¹ السعيد بوطاجين: أعوذ بالله - رواية -، منشورات ضفاف - منشورات الاختلاف، لبنان - الجزائر، ط1، 2016، ص23.

² شكري عزيز الماضي: أنماط الرواية العربية، المجلس الوطني للثقافة والآداب والفنون، الكويت، 2008، ص16.

- ³ مجموعة من المؤلفين: الرواية العربية "ممكّنات السرد"، أعمال الندوة الرئيسية لمهرجان القرن الثقافي الحادي عشر، 11-13 ديسمبر 2004، الجزء الأول، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 2008، ص 103.
- ⁴ محمد أمنصور: خرائط التجريب الروائي، مطبعة أنفوبرانت، فاس/المغرب، ط 1، 1999، ص ص 25-26.
- ⁵ محمد أمنصور: استراتيجيات التجريب في الرواية المغربية المعاصرة - دبلوم الدراسات العليا -، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، مكناس/المغرب، 1990-1991، ص ص 102-103.
- ⁶ السعيد بوطاجين: أعوذ بالله -رواية-، ص 42.
- ⁷ المصدر نفسه، ص 40.
- ⁸ نخبة من النقاد والأكاديميين: فضاء الكون السردى -جماليات التشكيل القصصي والروائي - إعداد وتقديم ومشاركة: محمد صابر عبيد، دار غيداء، عمان/الأردن، ط 1، 2015، ص 183.
- ⁹ باديس فوغالي: الزمان والمكان في الشعر الجاهلي جدارا للكتاب العالمي - عالم الكتب الحديث، عمان - إربد/الأردن، ط 1، 2008، ص 169.
- ¹⁰ السعيد بوطاجين: أعوذ بالله -رواية-، ص 7.
- ¹¹ باديس فوغالي: الزمان والمكان في الشعر الجاهلي، ص 172.
- ¹² صالح ولعة: المكان ودلالته - في رواية 'مدن الملح' لعبد الرحمان منيف -، عالم الكتب الحديث، إربد/الأردن، ط 1، 2010، ص 47.
- ¹³ المرجع نفسه، ص ص 41، 42.
- ¹⁴ وليد بن حمد الذهلي: جمالية الصحراء في الرواية العربية، دار جرير، عمان/الأردن، ط 1، 2013، ص 119.
- ¹⁵ السعيد بوطاجين: أعوذ بالله -رواية-، ص 10.
- ¹⁶ المصدر نفسه، ص 194.
- ¹⁷ المصدر نفسه، ص 261.
- ¹⁸ المصدر نفسه، ص 202.
- ¹⁹ مجموعة من المؤلفين: الرواية العربية "ممكّنات السرد"، ص 120.
- ²⁰ محمد أمنصور: خرائط التجريب الروائي، ص 25.
- ²¹ شكري عزيز الماضي: أنماط الرواية العربية، ص 121.
- ²² السعيد بوطاجين: أعوذ بالله -رواية-، ص 13.
- ²³ المصدر نفسه، ص 197.
- ²⁴ المصدر نفسه، ص 35.
- ²⁵ المصدر نفسه، ص 217.
- ²⁶ ر.م. ألبيريس: تاريخ الرواية الحديثة، ترجمة: جورج سالم، مكتبة الفكر الجامعي - منشورات عويدات، بيروت/لبنان، 1967، ص 222.
- ²⁷ شكري عزيز الماضي: أنماط الرواية العربية، ص 248.
- ²⁸ السعيد بوطاجين: أعوذ بالله -رواية-، ص 07.
- ²⁹ المصدر نفسه، ص 83.
- ³⁰ المصدر نفسه، ص ص 216-217.
- ³¹ المصدر نفسه، ص 224.
- ³² المصدر نفسه، ص 220.
- ³³ المصدر نفسه، ص 83.
- ³⁴ المصدر نفسه، ص 225.
- ³⁵ المصدر نفسه، ص 244.
- ³⁶ المصدر نفسه، ص ص 17-18.
- ³⁷ المصدر نفسه، ص 73.
- ³⁸ المصدر نفسه، ص 37.

- 39 المصدر نفسه، ص16.
- 40 تزفيتان تودوروف: مدخل إلى الأدب العجائبي، ترجمة: الصديق بوعلام، تقديم: محمد برادة، مكتبة الأدب المغربي - دار الكلام، الرباط، ط1، 1993، ص226.
- 41 السعيد بوطاجين: أعوذ بالله -رواية-، ص110.
- 42 المصدر نفسه، ص203.
- 43 المصدر نفسه، ص246.
- 44 شعيب حليفي: شعرية الرواية الفانتاستيكية، المجلس الأعلى للثقافة - شركة اللوتس للطباعة والنشر، مصر، ص19.
- 45 تزفيتان تودوروف: مدخل إلى الأدب العجائبي، ص226.
- 46 السعيد بوطاجين: أعوذ بالله -رواية-، ص217.
- 47 شكري عزيز الماضي: أنماط الرواية العربية، ص16.
- 48 السعيد بوطاجين: أعوذ بالله -رواية-، ص15.
- 49 المصدر نفسه، ص20.
- 50 المصدر نفسه، ص ص11-12.
- 51 صالح ولعة: المكان ودلالته -في رواية 'مدن الملح' لعبد الرحمان منيف-، ص ص119-120.
- 52 السعيد بوطاجين: أعوذ بالله -رواية-، ص56.
- 53 محمد خرماش: ثقافة التجريب في الرواية الجديدة - نماذج مغربية، مجلة 'الحياة الثقافية'، السنة39، العدد249، تونس، ص45.
- 54 السعيد بوطاجين: أعوذ بالله -رواية-، ص105.
- 55 المصدر نفسه، ص111.
- 56 المصدر نفسه، ص30.
- 57 المصدر نفسه، ص34.
- 58 المصدر نفسه، ص134.
- 59 المصدر نفسه، ص149.
- 60 المصدر نفسه، ص166.
- 61 المصدر نفسه، ص167.
- 62 عمر عيلان: في مناهج تحليل الخطاب السردي، دار الكتاب الحديث، القاهرة، ط1، 2012، ص36.
- 63 المرجع نفسه، ص37.
- 64 أحمد المديني: تحولات النوع في الرواية العربية بين مغرب ومشرق، دار أحمد المديني ودار الأمان، الرباط/المغرب، 2012، ط1، ص50.
- 65 وليد بن حمد الذهلي: جمالية الصحراء في الرواية العربية، ص ص133-134.