متاهة اللغة، ومرآة الرواية

صبري حافظ

تتسم الرواية العربية الحديثة باهتمامها بإدارة حوار ثري مع التراث النثري العربي. وهو حوار يسعى إلى توسيع أفق المغامرة الروائية، ويُرهف قدرتها على التعامل مع متغيرات العصر ومع تبدلات الحساسية الأدبية، ويطرح بنية روائية جديدة تكتسب بها الرواية العربية خصوصيتها المميزة في عالم الرواية الإنسانية.

وقد بدأ هذا الحوارَ في أواخر الثلاثينات الكاتبُ التونسيُّ الكبير محمود المسعدي في **حدّثَ أبو هريرة قال**. ونشر روايتَهُ مسلسلةً في مجلة **المباحث** التونسية عام ١٩٣٩، وان لم تصدر في كتاب إلا عام ١٩٧٣. واكتسب هذا الحوارُ دفعةً كبيرة في الستينات مع الكاتب المصري المرموق جمال الغيطاني في روايته المهمة **الزيني بركات**. ثم كرّس الغيطاني بعد ذلك عدداً كبيراً من أعماله لتوسيع أفق هذه التجربة الأدبية الشيقة. وتواصل بعده هذا الحوارُ المهم مع التراث في أعمال الكاتب الجزائري الطاهر وطار، وخاصة في روايته **الحوّات والقصر**، وفي أعمال كاتب جزائري آخر هو واسيني الأعرج وخاصة في **رمل الماية: أو فاجعة الليلة السابعة بعد الألف**. وبلغ هذا الحوار ذروةً من ذراه الفنية في رائعة كاتبنا الكبير نجيب محفوظ **ليالي ألف ليلة**. ثم قدم خيري شلبي استقصاءاً شعبياً مهماً في هذا المجال في ثلاثيته الروائية **أولنا ولد**. وها هو حوار الرواية العربية مع التراث يبلغ ذروة جديدة غير مسبوقة في رواية الكاتب التونسي الموهوب صلاح الدين بوجاه **النخّـاس***، التي صدرتْ مؤخراً.

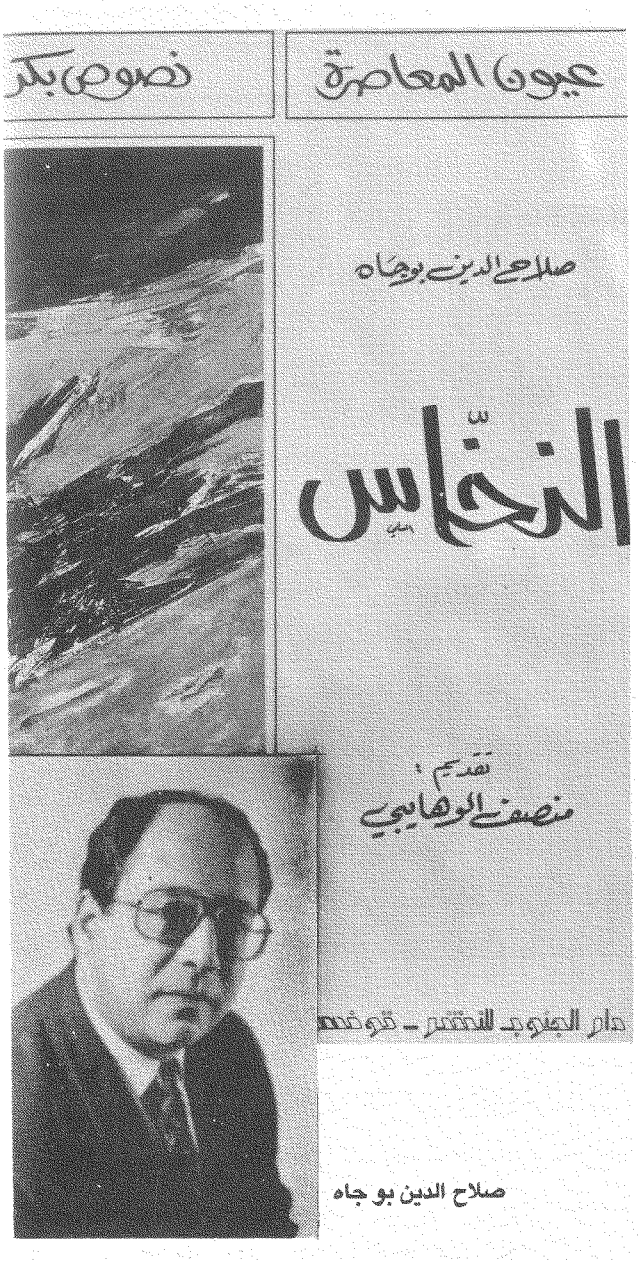
والنخـاس ليست رواية صلاح الدين بوجاه الأولى، وإنما هي روايته الثانية. فقد أصدر قبلها روايةَ **مدونة الاعترافات والأسرار** عام ١٩٨٥؛ وهي رواية تجريبية بكل معنى الكلمة، وعنوانها الكامل هو **مدونة الاعترافات والأسرار في ضبط ما أثر عن أبي عمران من أخبار، وبحاشيتها كتابُ المجالس والحلقات لنجيّه الراوية أبي اليسر بن حسن بن علي**. ويثبت المؤلف تحت هذا العنوان صفة عمله على أنه «رواية تجريبية»، وهو كذلك بالفعل. ذلك أن الرواية تتكون من نصين متوازيين يسمّى أحدهما المتن، والثاني الحاشية، كما هي الحال في كتب التراث القديمة، وإن لم يُخرجها طباعياً بالصورة التي ألفنا بها طباعةَ المتون والحواشي في كتب التراث، إذ يقع المتنُ في وسط الصفحة وتحيط به الحاشية. وإنما قسّم بوجاه صفحةَ نصّه إلى قسمين متوازيين، يشغل أولهما ثلثَ الصفحة، ويخصّصه للحاشية، ويشغل المتنُ الثلثين الباقيين منها. فبنية روايته لا تنهض على علاقة التبعية القديمة بين الحاشية والمتن، وإنما على التوازي بين النصين والتجاوب والتعاضد المستمر بينهما، إذ إن القسمين لديه «بمثابة الحوضين المتراشحين، من حيث انطلاقُ كلٍّ منهما من الثاني وإحالته عليه، وعودته إليه في حركة لولبية لا تكاد تدرك لها نهاية... ذلك أن كلاً منهما يمهد للثاني، ويهيئ له، ويخفّف من زخم تراكماته، ويضيف اليه، ويشرح مغلقاته. بيد أنه إلى ذلك يستبطن وعيه ولاوعيه، سابراً خفيَّ أغواره، وأغوارِ بائّه ومتلقيه» كما يقول لنا الكاتب في مقدمته (ص ١١).

ولأنّ مطامح هذه التجربة الروائية كبيرة، لا تقل عن استبطان وعي النص ولاوعيه، وعن سبر أغوار مؤلف النص وقارئه معاً، فإنّ صلاح الدين بوجاه يقدم لتجربته الروائية الأولى تلك بمقدمة نظرية. ولا غرو؛ فالكاتب يعمل أستاذاً للأدب والنقد بكلية الآداب بالقيروان، وأسرارُ النقد والتنظير الأدبي ليست غريبة عليه. ويدعو بوجاه في مقدمته تلك إلى ما يسميه برواية الواقعية اللغوية، وهي السبيل لديه للخروج

* - صلاح الدين بو جاه: **النخّاس** (تونس: دار النّشر للجنوب، ١٩٩٥).

من أسر المقاييس الأدبية الغربية التي هبتْ علينا من الشمال، و «الانتباه إلى وجوب صياغة قيم وموازيين جنوبية صرف تجاوزاً لهذه النكسة الشاملة التي تطال كلّ ضروب الإبداع في الحاضرة العربية» (ص ٩). ويفصّل لنا الكاتب مذهبه في الواقعية اللغوية على أنها واقعية ذات مستويات ثلاثة يحث القارئ على أن يعثر عليها جميعاً في نصّه: «فلْتعثرنّ أولاً خلال هذه المخطوطة البِكْر على تصوير مباشر للواقع الأعجف العربي الخارجي، قديمهِ وحديثِهِ، إثارةً لقضايا عدة شغلتْ وتشغل هواجس أمة بأكملها. ولْتعثرنّ ثانياً على واقع روائي داخلي صرف ينطلق من **المدوّنة** ومن كتاب **المجالس** ويؤوب إليهما في حركة لولبية تمثل تقوقعاً فعلياً حول الذات، سعياً واعياً منّا إلى بناء عالم روائي يحيل على ذاته، ملتمساً جلّ عناصره من بناه الداخلية. فهو يدّعي امتلاك أحداثه الخاصة، وشخصياته المتفردة، بل ورموزه التي لا فك لسننها إلا صدوراً عنه وعودة إليه. ولْتدركنّ ثالثاً، واقعاً لغوياً محضاً هو واقع لغتنا التي نهوى ونعشق، هذه التي تسكننا ألماً جميلاً ونسغاً حلالاً، يروي كرمةَ غدنا غوصاً في تربة ماضينا» (ص ١٤ ـ ١٥).

وإذا ما لاحظ القارئُ استخدامَ المؤلِّف لصيغة الأمر التوكيدي «ولْتعثرنّ» أو «ولْتدركنّ»، فإنّه سيتحقق من ضرورة استيعاب المستويات الثلاثة في النص لتبلغ التجربة الروائية غايتها عنده. فغياب أحد هذه المستويات يقوّض بناء التجربة كلها لتَشَابكِ هذه المستويات وتداخلها وتفاعلها معاً. فبدون إدراك البعد الواقعي لا تقيم الروايةُ أواصرَها الحميمة مع الواقع العربي الذي صدرت عنه، وتسعى إلى التوجه لقارئ يعيش فيه، وتشغله همومه. وبدون إدراك الواقع الروائي الداخلي لن يتسنى له العثور على مفاتيح النص، أو التعرف على منطق شفراته المولدة للمعاني والدلالات فيه. ويوشك طموح صلاح الدين بوجاه هنا أن يذكرنا بطموح الكاتب الفرنسي الشهير غوستاف فلوبير الذي أراد أن يكتب الرواية الكاملة، وهي عنده الرواية التي تكتمل بذاتها ولا تحيل على شيء خارجها، أو تعتمد على الواقع في بلورة رؤاها ودلالاتها. فهذا الطموح الروائي برغم استحالته ينطوي في أعلى درجة ممكنة من درجات التأكيد على استقلالية النص الروائي عن كل الأطر المرجعية وعلى تحقيق أعلى درجة من الإحكام البنائي فيه. أما الهدف الثالث وهو الهدف اللغوي، فهو غاية كل أدب عظيم: أن يكون ابنَ اللغة، ودليلَ حياتها وخصوبتها، والصلةَ بين ماضيها ومستقبلها. وهذا الهدف هو الذي يجعل هذه التجربة الروائية «روايةَ اللغة العربية» بمختلف إيحاءاتها، أو «روايةَ النصوص العربية الروائية بمختلف ما تحتويه من تضمينات واستعارات واستشهادات»



صلاح الدين بو جاه

(ص ١٥).

والواقع أن رواية بوجاه الأولى على الرغم من جدة تجربتها وطرافتها لم تتمكن من تحقيق المطامح الكبرى التي انطوت عليها مقدمتها، أو بالأحرى لم تتمكن من تحقيق ما يصبو اليه مشروع رواية الواقعية اللغوية الشيق من إنجازات. ويبدو أن الكاتب نفسه قد أدرك ذلك، فواصَلَ العملَ لعشر سنوات أخرى حتى تمكن من تحقيق مطامحه بأبعادها الثلاثة: الواقعي والروائي واللغوي. وبعد مرور عشر سنوات على تجربته الروائية الأولى، يقدم بوجاه هذا كله في روايته الثانية المهمة **النخاس** عام ١٩٩٥. ويبدو أن الكاتب لم ينفق السنوات العشر الماضية بعيداً عن الرواية، وإنما في قلب مشاغلها، يداعب حلمها العصي بتحقيق «رواية الواقعية اللغوية» ويداوره: يقترب من تخومه تارة، فيتبين أنها أضغاث سراب خادع، فيطرحها عنه. ولهذا فإنه ينبئنا على غلاف الرواية الجديدة بأن **النخاس** هي روايته

الرابعة، وأنّ لديه مخطوطتين أخريين هما **فوضى الطقس الآخر** و**أسفل خط الجحيم** لم تنشرا؛ ويبدو أنه كتبهما قبل **النخاس** إبان مطاردة مطامحه الكبرى ومراوغة الحلم له، ولم يدرك أنه شارف تخوم الحلم إلا مع هذا «النخاس» العبقري الآبق، فدفع بروايته الرابعة للنشر، فكانت الثانية بالنسبة للقراء.

لكن هذا الخلط بين الترتيبين جزء من قواعد اللعبة النصية المخاتلة في هذا النص الأدبي الجميل، حيث يمتزج التوهيمي بالتسجيلي، والواقعي بالخيالي، والتراثي بالمعاصر، بالصورة التي يَنْسج معها هذا كلُّهُ متاهةً نصيةً ممتعة يستحيل معها تلخيصُ هذه الرواية لأنها لا تعتمد على مسار الحدث ـ بالرغم من مسيرته الشيقة ـ ولا على ثراء الشخصيات ـ بالرغم من خصوبتها ـ وإنما على التراكب والتناسخ وتراسل الدلالات وتكثيف الرؤى والمعاني. فالرواية تنطلق من مصادرة أساسية تعي أنّ لكل شيء بُعْدَه التاريخي، وأنّ تراكم طبقات الخبرات والمعارف هو الذي يمكننا من استيعاب الأشياء والجزئيات والشخصيات والتصورات بالطريقة التي ندركها بها. ولذلك فإنّ وظيفة الفن هي تقديم كل مفردات عالمه بالصورة التي تتيح للقارئ الإلمام بكل هذه الطبقات المتراكبة فيه من الخبرات والمعارف والتواريخ، وتُرهف قدرتَه على التعرف على خبرات الماضي في تجلياتها الحاضرة ليتمكن من إدراكها والحكم عليها بشكل صحيح، بحيث يستطيع أن يقرأ العالم في كل خبرة بسيطة يعيشها أو يقرأ عنها. ولذلك تعتمد الرواية مبدأ التناسخ الذي ينحدر إليها من الفلسفة الهندية التي ترى أن كل صورة ما هي إلا تجلٍّ جديد لصور سابقة. وهو مبدأ يشمل الأحداث والشخصيات والكتب في عالم هذه الرواية. وهذا ما يمكنها من إدارة حوار نصي ثري ـ أو تناصي كما يقول المصطلح النقدي الحديث ـ مع نصوص التراث العربي العديدة التي تحيل عليها، ومع نصوص أدبية معاصرة غربيّة وعربية توسع من أفق المعنى فيها وتثريه.

تبدأ الرواية بتصديرين دالين، أو بالأحرى بمقتطفين استهلاليين، أولهما من **فهرست** ابن النديم المشهور يقول فيه «هذا فهرستُ جميع الأمم، من العرب والعجم، وأخبار مُصنِّفيهم وأنسابهم وأماكن بلدانهم ومناقبهم ومثالبهم، منذ ابتداء كل علم إلى عصرنا هذا». وثانيهما من **الإشارات والتنبيهات** لابن سينا يقول فيه «كل مستلذّ به فهو سببُ كمالٍ يحصل للمدرك، ثم لا شك أن الكمالات وإدراكاتها متفاوتة. وكمال الوهم التكيفُ بهيئةٍ ما يرجوه أو يذكره، وعلى هذا سائر القوى». وهما استهلالان على درجة كبيرة من الأهمية لأنهما يقدمان للقارئ بعضَ مرتكزات رواية الواقعية اللغوية المهمة، وبعضَ مفاتيح قراءة رواية **النخاس** ذاتها.

وأول مرتكزات هذه الرواية الجديدة طموحها إلى شمول التجربة، وإلى أن تتحول إلى فهرس لجميع الأمم من العرب والعجم وإلى ديوان جامع لكل أخبارهم وأنسابهم ومناقبهم ومثالبهم وبلدانهم، وألاّ يكون هذا الشمولُ قاصراً على زمن بعينه، لأنه يشمل الزمن فيما يشمل من عوالم. وهذا هو طموح الفن العظيم: أن يسع الإنسانية كلها دون أن يبارح حدود تجربته البالغة الخصوصية، أو زمنه القاصر المحدود. وثاني هذه المرتكزات هو اللجوء إلى منهج التجاور الذي يُسْفر عن نفسه في بنية العبارة المقتطفة، حيث تتجاور الأخبار والأنساب والأماكن والمناقب والمثالب. وهو تجاور يسعى إلى توليد علاقات جديدة بين المتنافر والمتآلف من تلك المتجاورات، وإلى تفجير العلاقات التقليدية القديمة بينهما. وثالثها هو الولع بالتركيز الدال والاقتصاد الشديد الذي أسفرتْ عنه إشارةُ ابن النديم في مقتطفه المذكور إلى أن «النفوس تشرئب إلى النتائج دون المقدمات، وترتاح إلى الغرض المقصود دون التطويل في العبارات». ورابعها وأهمها جميعاً هو هذا المبدأ الجمالي الذي يعي أهمية الكمال كمصدر للجمال؛ فلا سبيل إلى أي لذة جمالية دون «كمال يَحْصل للمدرك» كما يقول ابن سينا. وإنّ مصدر هذا الجمال قد يكون كمال التوهيم بقدر ما يكون كمال اللغة أو كمال الواقع، ولذلك فإنه يلفت نظر قارئه إلى ضرورة التكيف بهيئة ما يرجوه الوهمُ أو يذكره حتى يكتمل الوهم وتتجلى لذته إذا ما أتاح القارئ له أن يفرض عليه سلطانه، وإذا ما استجاب بحقٍّ لسطوته.

وإذا كان مقتطفا الاستهلال يكشفان لنا عن عدد من مرتكزات هذا الجنس الروائي الجديد، فإنّ عناوين الفصول تقدم لنا أحد مفاتيح تلقّيه الهامة. إذ يلجأ النص إلى عناوين تذكّرنا بعناوين النصوص القصصية التراثية القديمة مثل: «حكاية الكاتب تاج الدين الذي يركب البحر ويحب العطور ويداور الجائزة» أو «الراقصة والكاتب المتلصص، وذكر ما مر بهما قبل حدوث العطب في محرك المركب» أو «لعنة التيه تصيب تاج الدين، وحكاية الأمير الذي أضاع رشده في قرية أندلسية»... إلخ. وهي كلها عناوين تعتمد ما أدعوه بالمنحى التلخيصي الذي يقدم لنا خلاصة ما يدور في الفصل. وينهض هذا النوع من العناوين بعدة وظائف، أُولاها إجهاض التوقع واستباق الأحداث إذ يلخِّص لنا العنوانُ جلَّ ما ينطوي عليه الفصل، ويستبق أهم أحداثه. وثانيتُها التقليلُ من شأن عنصر التشويق دون الإجهاز عليه، لأنّ النص يريد

من قارئه أن يلتفي إلى جوانب أخرى فيه. وثالثتُها أنه يُرهف من حدة الجدل التناصي بين الرواية وبين النصوص القصصية القديمة. ورابعتها أنه يوحي للقارئ من البداية بأن ثمة بنية أبيسودية تسعى لإبراز استقلالية كل فصل، أو بالأحرى كل حكاية، برغم أنها لا تريد فصم أواصر الجدل والقربى بينها وبين الحكايات الأخرى في النص. وخامستها أنه يريد من القارئ بعد هذا كله أن يدخل عالمه التوهيمي منذ اللحظات الأولى، فهو عالم حكايات قبل أي شيء آخر.

وتحكي لنا الرواية قصة رحلة الكاتب تاج الدين فرحات البحرية في سفينة «الكابو ـ بلاّ» السوداء إلى جنوه، حيث تلقّى دعوةً من الهيئة العليا لجائزة «مينالدو» الأدبية لزيارة البلادالايطالية. وتنطوي الدعوة من البداية على غواية ووهم. فقد ظنّ بداءةً أنه حصل على الجائزة، ولكنه علم أنه مدعوّ لحضور حفل الإعلان عن الفائز بالجائزة لأن عمله هو أحد الأعمال المرشحة لها، بعد تصفية الأعمال المقدّمة. وهكذا فثمة تعلق بوهم وتعلّة، منذ بداية الدعوة. وهذا يجعل الرحلة أقرب إلى جوهر الترحال المصفى، إذ إنّ غايتها ملفعة بالأسرار والترجي وإن كان مقصدها الجغرافي واضحاً، وهو جنوه. والرحيل في البحر بهدهدته المستمرة للمسافر عودة إلى مهد الرحلة، وإلى بدء الإنسان، إلى مرحلته الجنينية الأولى حيث كان محاطاً بسديم الماء من كل صوب؛ فـ «البحر أصلنا، وإليه المآب» (ص ٦١).

وإذا ما أضفنا إلى هذا دلالات اسم السفينة وشخصية المؤلف/البطل تأكّد لنا الطابعُ المطلق لتلك الرحلة. فاسم السفينة يوحي في دلالاته الإيطالية «الرأس الجميل» أو «النهاية الحلوة» بأبد الرحلة ولانهائيتها من ناحية، وبجمالها وسحرها الطاغي من ناحية أخرى. كما يقدّم في الوقت نفسه استعارته الدالة عن كوكبنا الأرضي، أم لعلها قارتنا الأفريقية التي تشبه الرأس؟ وتاج الدين فرحات، بطل النص والمسيطر على منظور الرؤية فيه، هو كالمؤلف ـ صلاح الدين بوجاه ـ ابن منطقة سيدي فرحات بالقيروان وسميّها. وهذا ما يخلق قدراً من الالتباس والازدواجية المقصودين لتوسع أفق دلالات الرحلة: فالرحلة في هذه الرواية هي الرحلة الأفقية والرأسية معاً، أي رحلة الخوض في البحر وتكبُّدِ مشاق شق عباب الغمر، ورحلة الغوص في قيعان النفس البشرية وطبقاتِ التواريخ المطمورة ومستويات اللغة المتراكبة في آن واحد.

ويستقلّ تاج الدين فرحات «الكابو ـ بلاّ» راحلاً إلى جنوة سعياً وراء تلك الجائزة المراوغة التي «ما فتئتْ تداوره مثل امرأة تغنج، ثم تلبث مراوغة بعيدة أسرة» (ص ١٨). وقد استحالت في النص إلى الرمز الحاوي لكل ما تبتغيه النفس ولكل ما يتشهاه السعيُ البشري. وتغادر السفينة ميناء حلق الواد التونسي، وينصرف كلٌّ من المسافرين إلى أمر يشغل نفسه به. ويبقى تاج الدين فرحات/الكاتب والراوي معاً يروي لنفسه «حكايات قديمة أفلتت من ذاكرة الكتب، ويدعوها إلى رؤى واستيهامات لا يجرؤ على الجهر بها. كان يقول لنفسه أحياناً إنه قد أضحى سرّاق صور ومشاهد وأحاسيس. أضحى نخّاساً جمّاعَ عبيد وإماء وصور وأشياء صغرى كثيرة لا يعرفها» (ص ١٩). فندرك من البداية أنه يعيش في عالم كائنٍ على الحافة الفاصلة بين عالم الكتب والخيال وعالم الواقع، وأنه هو نخّاس العنوان الذي يريد أن يمنح النخاسة معنى عصرياً جديداً. وما إن يحلّ أولُ ليلٍ على السفينة وقد توغلتْ في الماء ويلف الشفقُ العالمَ حتى يُفْعَمَ الأفقُ وأفكارُ تاج الدين «حمرةً تملأ النفس رغبةً وإجلالاً، فتغيب الألوانُ والأحجام، ويتناثر عقد تلك الحضارات الجمة التي اكتنفت هذا الماء القديم الذي عرفت سفنُهُ الزيتَ والشعيرَ والقمح والشمع والسيوف وقراصنة الأنحاء، فجابه المغامرون من عرب وروم وترك وزنج، والحالمون من الفلاسفة والشيوخ والعلماء بحثاً عن الله أو الذهب أو الصوف أو المعادن ومراودة الوهم والشعر، فهو ماء وخمر وطين ووحل وعطورُ حسانٍ ومرايا ومخطوطات ومكتبات كثيرة عامرة وحرائق هائلة، وحب وموت وطغيان، وزيت مبارك يكاد يضيء» (ص ٢٠).

وتكشف هذه الفقرة عن منهج الرواية التعبيري الذي تضطلع فيه «واو العطف» بدور أساسي في التوليف بين المفردات المتنافرة، وخلقِ مناخٍ فريد من هذا المزيج الشيق الغريب من الجزئيات والصور والتواريخ. فتلك «الواو» تجمع الشتات إلى الشتيت، وتضم المتناقضات وتَنْظم المتنافرات في سلكها الذي يحيل الجميع إلى نسيج موحّد وموحِّدٍ. فالرواية تنطلق من مصادرة أساسية مؤداها أن تحت السطح الظاهري للأشياء في تجلياتها الراهنة طبقاتٍ متراكبةً من الماضي ومن المكونات الداخلة في نسيج كل عنصر من عناصرها، وأنّ للحقيقة مستويات متعددة من الدلالات، وأنّ كل تجربة إنسانية تنطوي في عمق الأعماق منها ـ سواء بالسلب أو الإيجاب ـ على كل ما سبقها من تجارب، وتحتوي على كل ما قبلها من تواريخ. وهذا دأب تاج الدين/البطل/الكاتب/الراوي «فقد اعتاد الانتباه إلى الأحداث والأشياء الماضية أو الممكنة، أو التي يتوقع حدوثها أو وجودها. فإذا مرّ ببباعة الزهور في الشارع الكبير في قلب العاصمة أخذ يستحضر ما شاهده من يومين في نهج زرقون أو قرب جامع الزيتونة. وإذا ما حيّاه النادل في مقهى بطحاء

باب القدّة في القيروان فضّل أن يتغاضى عنه وتذكّر ما قرأه عن مقاهي زقاق المدق وغرزها ودهاليز محظوراتها. وإذا ما تصفّح كتاباً جديداً مال إلى استرجاع مصنّف آخر صادفه من أعوام، أو إلى تخمين ما يمكن أن يتوفر في رواية لم يطلع عليها بعد» (ص ٢٤). فالكاتب الحق يقرأ العالم في كل ما يراه ويعيشه، ويتعرف على الماضي في الحاضر ويستشرف فيه المستقبل.

لذلك فإنّ «الكابو ـ بلاّ» تنطوي هي الأخرى على العالم كله، وتتحول تحت وقع معالجة الكاتب اللغوية المتفردة إلى صورة مصغرة له. فـ «حملها غزير: مسافرون من جميع السبل والرياح والأنحاء. إناث وصغار ورجال، ألوان شتى، أشتاء جمة، والطاولات الرمادية الوطيئة ملأى لفافاتٍ ونظاراتٍ وأقلامَ حبر وربطات عنق، صناديق كرتون صغيرة ملقاة هنا وهناك، ذهب وفضة ورسائل. صحف وقطع شيكولاتة وبيتزا وعلب شطرنج ودومينو متفاوتة الأحجام. سجائر وأكياس تبغ ولوحات زيتية ومعلقات إشهار، ومسبحة وغليون وصليب. حاملات مفاتيح وقوارير عطر وخمر، ومربعات حلوى وحبوب دواء ولادن وعلب كبريت. كتب ومجلات وأزرار قمصان مذهبة، وقفازان مخمليان وطلاء أظافر» (ص ٢١). هي إذن صورة مصغرة للعالم الخارجي، يؤسسها الكاتب بمهارة، وبهذه الطريقة المركزة، التي تقطّر الأشياء إلى عناصرها الأولى، وتستخدم التجميعَ وجدلَ المتجاورات كاستراتيجية نصية للتعميم والتخصيص معاً. لذلك فبعد أن يجسد الكاتب خصوصية السفينة وعموميتها معاً بتلك الطريقة الشاعرية، ينطلق لينسج لنا شبكة من العلاقات والأحداث يتحول معها النصُّ إلى متاهة مغوية، تتيح للقارئ أن يدلف إلى عوالمها السحرية، وأن يستمتع بلغتها الشعرية، في الوقت الذي يسعى فيه إلى حل شفراتها.

وما إن يلتقي تاج الدين بلورا كافينالي ذات الجمال الساحر حتى تستثير فيه كلَّ النساء اللواتي عرفهن، واللاتي اشتاق إلى معرفتهن أيضاً. فهي «لم تكن أماً أو أختاً أو نزوة صيف... كانت وجوداً آخر غريباً، كائناً بعيداً قريباً في آن، حيزاً من اللحم والعطر والحياة، يقتضي المعرفة والكشف» (ص ٢٥). وتأخذه رحلةُ الكشف إلى المتاهة والدوار، تثير فطنته وغباءه وتشحذ جنونه، تستنهض كلَّ تواريخ المنطقة، وبلده تونس بالذات، وكلَّ علاقاتها المعقدة مع الآخر. لا يدري «هل صادفها في بعض مغاور الرهبان في جبال كريت، أم سَقَتْهُ لبناً أبيض ناعماً في بعض مضارب الرحّل في الصحراء الليبية، أم أمسكت يوماً بذراعه في صلف روماني وقادته إلى والدها ليبارك بعض انتصاراتهما المتبادلة» (ص ٢٦)؟ فهي هذا كله وزيادة. ترك جدُّها فاس نحو باريس، وأمضى نهاراته في عشق اللغة الفرنسية ودندنة أغانيه العروبية. ونشأتْ في باحة بيت في قلب إحدى ضواحي باريس المنسية، يتردد فيه كلامٌ هو مزيج من الفرنسية والبربرية وعربية الشرق، ويتوافد عليه لبنانيون وسوريون وأرمن وأتراك، وتمتد على موائده التبولةُ والكسكس وموواليلُ وديع الصافي وأغاني البربر وأفراح الجبل الحزين، وتنعقد في سمائه تواريخُ العشيرة البعيدة الآفلة. وتحول اسم ليلى بقوة ساحر إلى ليليان ولؤلؤة حتى استقر على «لولاّ» بين فكيْ قبرصيٍّ عاش في الإسكندرية أكثر من عشرين عاماً. ثم تزوجها قبطان السفينة غابريلّو كافينالي وأنجب منها لورا، أو لعله أحال اسمها إلى لورا، لأننا لا نعرف حقاً إن كانت هي الزوجة أو الابنة، فهي في جميع الأحوال المرأة الملتفة بالغموض والأسرار.

وكما تتعدد شخصياتُ لورا وتتراكب تواريخَ لتصبح التجسيدَ لسرّ المرأة ولسرّ المعرفة معاً، يتكرر الشيء عينُه بالنسبة لتاج الدين وللقبطان غابريلّو. ذلك أنّ تناسخ الشخصيات وتراكبها هما من بديهيات بناء الشخصية في عالم هذه الرواية الكثيف. فوراء شخصية تاج الدين عالَمٌ كامل من الورّاقين والنسّاخ القدامى والروائيين المُحْدثين معاً. ووراء غابريلّو العديد من شخصيات السحرة والقراصنة والعرّافين والمداوين بالأعشاب والبحّارة وقطّاع الطرق. لذلك كان من الطبيعي أن يرتطم العالمان دون أمل في لقاء أو مصالحة. ويتجسد هذا الارتطام عندما تُكتشف في مخزن السفينة السفلى أشلاءُ عروسٍ تونسية في العشرين كانت قاصدة أوروبا بمعية زوجها وقد استهلا شهر العسل... بينما يدور المرح والقصف وتبادل الراح في مرقص السفينة في الطابق العلوي، حيث الأمير صالح أبو عبدالله الغريب القادم من جزيرة العرب، الهارب من مدائن الحلم، الذاكر لخفقِ نهديْ آخر حبيباته الغائبات، وعبدون الجزائري القبائلي الشهم تاجر العطور والحرير، وشريفة الزواغي وهي أنثى من القيروان تحسن نسج أحابيل الولائم الحمراء بين يافعات مغامرات من بلاد المغرب وذئابٍ من أجراء النفط ممن أضاعوا البطولة والفضل، وأنور بن ابراهيم الجزائري الطريد الذي يحلم بعدالة عمر وسيف علي وينتظر عودةَ المهدي في لهفة إبليسية مدمرة ويعلن على الملأ تشهيره المطلق بما تأتي به شريفة الزواغي من فظاعات تنافي الشريعة لكنّه يحوم في الليل حول غرفتها بلا كلل، و«شانتال» الفرنسية التي كانت ممثلة ذائعة الصيت قبل أن تعتكف في أحد الأديرة الإسبانية قصد إصدار القول الفصل في محاكم التفتيش، ونستازيا ميلوبوفنا العجوز

الروسية التي تركت السلك الديبلوماسي وآثرت الأعمال الحرة، وخالد حسني الفلسطيني الذي تردد في الانتماء بين الجماعات السياسية المختلفة ثم استقر أخيراً في مرافئ الفن يبثه هموم شعبه الشريد، وجرجس القبطي مهرِّب الآثار والعالِم بسرّ المومياء المدفونة في أهراء المخزن أسفل السفينة وحامل الألواح وزاعم النبوّة، روميلو صاحب الخرائط، والناصر بن التيجاني جزّار المركب، والمازري الرحموني مساعد غابريلّو التونسي، وخادم المطبخ الزنجي الذي شغفتْ به ميلوبوفنا العجوز، وفتيات السفينة اليانعات: نورة وعفاف ورضيّة وسندة.

إنها سفينة تموج بالأنواع كفلك نوح. لم تجمع من كلّ زوجيْن اثنين ولكنها جمعتْ شتيتَ الجنس البشري بعربه وعجمه، وضمت كلّ هموم عالمنا العربي وكلّ ممثلي مطامحه ومآسيه. أو هي حفل صاخب فوق الغمر يموج بالأحداث والمفاجآت. فهي «سفينة حيرى تائهة في أمواج هذا البحر الأوسط، لا تدري لها مستقراً... شطحة درويش في حضرة الماء والزبد وطير النوء والأسماك والطحالب اللزجة الفيروزية الباردة» (ص ٦٨)، تغص بلعب تبادل الأدوار والحظوظ. وتهاجم أسماكُ القرش السفينةَ في هداة الليل، فتثير بين ركّابها الاضطراب. ويعثر تاج الدين في قمرة لورا بعد خلوتهما الحمراء الأولى على مخطوطة غريبة فيخفيها في طيات ملابسه وهو يقول لنفسه «هذا **فهرست** ليلتنا» (ص ٤٨). ويجد أنّ لورا قد أضافت فوق الصفحة الأولى من المخطوطة بعضَ أبيات الشاعر الفرنسي الآبق آرثر رامبو. ويجد أيضاً أن المخطوطة برغم نقصها تحوي الكثير: «صفحات حبلى غنية بالإضافات والتعاليق والحواشي والشروح... ألقاب جمة وتواريخ وأخبار وسفارات ودول وحروب وسلع وكنوز ونساء وكتب وخرافات وأفران وحقول وبيوت أهلة وقنابر وسنونو وكركي وماء وبرّ، وغربان يجوبون السبل والأنحاء» (ص ٥٠) وكأنها خرْجُ المتنازعين الشهير في **ألف ليلة وليلة** الذي حوى كل شيء. ففيها ذِكْرُ أبي القاسم محمد بن طوسون حاكم سجلماسة، وفيها رَصْدٌ لتعاليم ماني، وتغنٍ بمآثر سليمان الحكيم، وضبطٌ لحروف ألسن الأمم القديمة. وفيها حكاية الزجّاج الذي يرغب في مصاهرة بعض ملوك عصره وما جرى له، وفيها ضبطٌ لأسماء الشعراء ودواوينهم، وذكرُ الكاهنة والعبادلة السبعة، وفيها من هذا كله الشيء الوفير، قبل أن يعرج صاحب المخطوط على دول المغرب في هذا الزمان. فيالها من مخطوطة، تجمع بين صفحاتها مكتبة كاملة. أو لعلها سجلّ المعرفة الإنسانية في تنوعها وتعددها وتضارب حكاياتها. فهي مرآة للرواية ذاتها التي تسعى إلى احتواء كل شيء بين دفّتيْ عالمها الموّار بالأحداث والرؤى والانفعالات.

وكلما تقدمت السفينةُ في رحلتها تكشفتْ لنا طبيعةُ الأبطال الروائيين وتعرُّفُنا على خرائط العلاقات المعقدة بينهم. فالرحلة في هذه الرواية هي الوسيلة والغاية معاً، فما رحلتهم هذه إلا «واحدة من أخريات غابرات» (ص ٤٢). وهي المعادل النصي للحياة والعالم الذي تلخّصه السفينةُ الطافية على الغمر أبداً والمعرَّضة دوماً للمهالك والأخطار. فبين تشهيّ الجائزة في بدايتها، والتفكير في الإعراض عنها في نهايتها، تدور رحلةُ الرواية التي تقدِّم لنا مَعْرضاً شيقاً من النماذج البشرية العربية والأوروبية التي تضمها السفينة وهي تخوض عباب الماء، وتتناسخ فيه الشخصيات وكأنها تتوالد بعضها من بعض. فتاج الدين يوشك أن يكون تجلياً لجابريللي، وزينب تصبح تجلياً آخر لشريفة الزواغي، وشريفة الزواغي تبدياً عربياً للورا كافينالي، والتاجر عبدون تلخيصاً لكل تجار السفن وفئرانها، وهكذا. كما تقيم أحداثُها حوارَها الثريّ مع أحداث التاريخ، وكأنها تجليات الحاضر في مرايا السفينة للماضي، حيث يقدم أميرُها تلخيصاً عصرياً لكل أمراء عالمنا العربي، وتجلياً معاصراً لأبي عبدالله الذي أضاع الأندلس وبكى كالنساء على مُلْكٍ لم يحفظه كالرجال. كما تحيل النصوص فيها بعضها على بعض، والإحالات التناصية في هذا العمل تحتاج لدراسة مستقلة تكشف عن تناظر بنية الإحالات ودورها في صياغة عملية تشكل البناء في الرواية ذاتها.

وأخيراً تكشف لنا هذه الرواية الجديدة **النخاس** عن نضج فني واحتشاد أدبي كبيرين. كما تنم عن ثقافة واسعة بالتراث العربي؛ فهي لا تنقل عنه، أو تتقمصه، أو تحاكي لغته، وإنما تستوعب بنيته الداخلية وتستلهم أسراره اللغوية لتخلق بها بنيةَ نصه الفريدة، ولغتَه التي تناوش الشعر، وتحوم بالقرب من تخومه الثرية بالوعود. وقد استطاعت بذلك أن تستوعب إرثين متعارضين في السرد التونسي وأن تزاوج بينهما بمهارة، هما سرد محمود المسعدي ـ صاحب **حدّث أبو هريرة قال والسد** ـ الشاعري المتجذر في التراث العربي، وسرد البشير خريف صاحب **الدقلة في عراجينها** وعلي الدوعاجي صاحب **تحت السور** الواقعي الوالغ في هموم الواقع ومشاغله. فهذه الرواية الجميلة تؤكد بحق أن الرواية العربية في تونس قد بلغتْ درجة عالية من النضج والعمق والشاعرية، وأصبحتْ قادرة على تقديم إضافتها المتميزة للرواية العربية.

لندن