

تداخل الأنواع : اقنعة متعددة لرواية بلا هوية

نجوى الرياحي القسنطيني
جامعة تونس الأولى

<u>Résumé :</u>	<u>الملخص :</u>
Le texte littéraire a connu un développement et foisonnement sur tout les plans ce qui engendre une grande sensibilité et une exactitude parfaite spécifique aux nouveaux auteurs.	ما عرفه النصّ الإبداعي اليوم من تطوّر وتشعّب على كلّ المستويات، يجعل عمل دارس الأدب حسّاسا دقيقا تقوم إزاءه جملة من الأسئلة والتحدّيات.

ما عرفه النصّ الإبداعي اليوم من تطوّر وتشعّب على كلّ المستويات، يجعل عمل دارس الأدب حسّاسا دقيقا تقوم إزاءه جملة من الأسئلة والتحدّيات. فلئن زحرت المدوّنة النقديّة العربيّة الحديثة بدراسات متنوّعة تستكنه طبيعة النصّ الإبداعي الجديد والآليات الفاعلة فيه، فإنّ بعض تلك الدراسات يبدو أقرب إلى الانبهار بالظواهر الجديدة والإشادة بطرافتها وأهميتها إلى حدّ يغيب معه ما رافق تلك الظواهر في بعض النصوص الأدبية من وجوه سالبة تعصف بالنصّ الإبداعي من حيث خصوصياته.

يمكننا الاستدلال على ذلك بما يسمّى تداخل الأنواع الأدبيّة. وهي ظاهرة تدلّ في خضمّ المصطلحات والمفاهيم المرادفة لها، على مداخلة النصوص للنصّ وتفاعلها معه بل وتأثيرها فيه خاصّة على مستوى المعجم والأسلوب والتركيّب والدلالة.

I- تداخل الأنواع وأقنعة الحادثة.

لقد كان الخطاب السردي الروائي من بين أكثر أنماط الكتابة تمثيلا لظاهرة التداخل بين النصوص وأنواعها. وذلك لما يسم الرواية من قابلية كبرى للانفتاح على الأجناس المتعددة واستيعاب طرقها في التعبير والتشكيل. وخاضت الرواية من أثر ذلك تحولا كبيرا على مستوى الشكل والمحتوى من أبرز مظاهره أن الخطاب التخيلي السردى عدل عن تشخيص الواقع إلى تشخيص النصوص على اختلاف أنماطها ولغاتها ومرجعياتها. فإذا الرواية من ذلك نص هجين مزاح تماما عما ضبط له من محددات تكوينية وشكلية. وإذا بالجنس الأدبي يُغيبُ مع كل كتابة جديدة تعمل في نطاق المداخلة بين النصوص على أن لا تحقق الرواية من حيث صفاتها النوعي تراكما وتصوغ مألوفاً.

1- في إشكالية التداخل بين الأنواع.

ولئن بدت ظاهرة تداخل الأنواع وانطماس جنس الرواية بفعل ذلك من إفرازات الحادثة ومن مظاهرها، والإبداع محكوم بسياق الحادثة، فإن اتساعها في النصوص كأن لا حدود لها ولا ضابط هو من أثر إفراط بعضهم في التجاوز وسلوكهم طريق المغامرة والخروج المستمر عن كل نسق إبداعي ولو كان هذا النسق من سمات التجريب أصلا. فإن حركة الخروج واختراق الحواجز هنا أشبه بالمغامرة الفردية يبدو فيها المبدع حريصا على أن يكون تجاوزه للأعمال السابقة وتمردّه حتى على الأعمال الحداثيّة الموازية لنصّه كبيرين⁽¹⁾ ويبدو في خروجه عن كل رسوخ في البناء والشكل غير مبال بخصوصيات النوع، غير مبال خاصة بمقتضيات استمراره. ولا بد من التنبيه هنا إلى أن الصورة الأبرز لهذه اللامبالاة بخصوصيات النوع ومقتضيات استمراره تمثلت في العمل الروائي الذي لا يكتفي صاحبه بتوظيف

نصوص وخطابات أخرى، بل يجعل مادتها مهيمنة على كلية العمل الروائي محتوى وبنية. وهو الأمر الذي يفتح الرواية على مازق كينونيّ جديد وعلى كثير من الأسئلة والتحديات الموصولة بشرعية وجودها وأهمية دورها. فهل ثمة ما يدعو اليوم إلى اعتبار الرواية فنّ العصر؟ ألا تزال الأقدر على التواصل والاستمرار والأقدر على حمل همومنا وهواجسنا؟

إنّ هذه الأسئلة التي تخرج أو تكاد بالرواية من منطقة الاعتراف، تحوم حول سؤال الهوية باعتبارها علامة نوعية مميزة تحقّقها للنصّ الروائي جملة من العوامل مثل المكونات وخصائص الأداء ومعالج الخطاب وصيغته الجمالية. ولا يمكن في اعتقادنا النظر إلى التداخل المبالغ فيه أحيانا بين نصوص تتنوّع مرجعياتها وتختلف أنواعها ولا نسأل كيف يتملّك النصّ وجه اختلافه؟ وكيف لصاحبه بالمعادلة بين استحضار النصوص الأخرى واستثمارها من جهة والإمساك "بناصيتها" من جهة أخرى؟

وهي معادلة يصعب تحقيقها خاصّة حين يصبح النصّ الروائي عبارة عن ركام ضخم من النصوص المختلفة تركيبيا وغرضا ولغة. ومأتى الصعوبة في تحقيق تلك المعادلة أنّ احتواء النصّ على نصوص أخرى لا يترجم بالضرورة عن ضرب من التوافق والانسجام، ذلك أنّ النصّ مدعوّ إلى أن يُمارس عليها نوعا من "العنف" صورته التحويل وإعادة التّأطير. وهذا وجه لم يغب عن نظر من المعاصرين في مسألة انفتاح النصّ على النصّ وتفاعله معه. إلا أن الوجه الآخر للمسألة الذي لا نرى أنّ الباحثين ألحوا كلهم عليه، مفاده أنّ النصوص الدخيلة المستحضرة في النصّ تمارس بدورها عليه شيئا من العنف صورته الضرب بكثير من مقوماته الجوهرية وإزاحته والحلول محلّه. فهذه النصوص التي يسمّيها الباحث الفرنسي جيرار جنيت (Gérard Genette) نصوصا من درجة ثانية⁽²⁾ تصبح نصوصا من الدرجة الأولى وبديل أن تخضع

لمواصفات الرواية، تخضع الرواية لمواصفاتها ويصيبها من ذلك ما يشبه التصدّع فإذا بصنفها المثبت على غلافها لا يفعل وهو الموضوع للتوضيح والتحديد غير إثارة الغموض في ذهن القارئ ومعارضة ما يعرف وإرباك ما يتوقع.

ويمكننا القول بناء على ذلك إنّ المبدع يصوغ شكلا كتابيًا جديدًا ولا يجد له غير تسمية قديمة يحدّد بها نوعه. وإنّ القارئ لمدعو أمام ذلك وفي نفس اللحظة إلى أن يرفض القديم الدالّ منه على التّحديد والتّسميط من جهة وبقبله من جهة أخرى. هذا بالإضافة إلى أنّ النصّ الذي يعلن عن جنسه الروائي ولا ينكتب ضمن الحدّ الأدنى من المواصفات المعروف بها ذلك الجنس، هو نصّ إشكاليّ لا يفيد تعدد خطابه وكثرة نصوصه في تشكيل هويّته والإعلان عنها. لهذا الأمر اعتبرنا أنّ تداخل النصوص وأنواعها حركة معقّدة تتّصل في حقيقتها بالصراع من أجل الوجود : وجود نصّ راهن في هيئة دالة على خصوبته وانفتاحه، ووجود نصّ سابق "يرفض" أن يُغيّب ويُصرّ "على أن تعاد إلى الأذهان صورته. فما ينتج عن تفاعل النصوص والأنواع من اتساع في إمكانات النصّ ورؤياته وطرائق تعبيره، لا يجب أن يُغيب عن أذهاننا إمكان دخول النصّ بسبب ذلك مرحلة تُربك خصوصياته وتهّدّد هويّته، ولعلّ الرواية تملك في الأول حدثها فاستطاعت أن تقول عصرها بأكثر من نص ثم تملكها بعد ذلك الحادثة فدفعتها إلى مرتبة ثانية وأخرستها ! ولعله الإيدان بموت الرواية بعد أن نافستها النصوص الأخرى وجودها !

هذه من القضايا التي راكمتها الحداثة ولا بد من طرحها في شكل أسئلة تضع موضع بحث ما كان من المداخلة بين النصوص وأنواعها ناتجا عن الإفراط في التمرد على سلطة التشابه. فهل يظل النصّ بعد ذلك في موقع المركز أم ينزاح عن موقعه لصالح نصوص أخرى؟ هل نعتبر مثل هذا النصّ ضربا من الكتابة

الجامعة تتعدّد لها الصيغ والأقنعة أم نعتبره رواية تعدّدت وجوها ولم تكن لها على ذلك التعدّد هويّة ؟

كان هذان السؤالان الواجب طرحهما ضمن ما أنجز النقد الحديث من دراسات في تفسير ظاهرة تعاليق النصوص وأسبابها. والسؤالان في الحقيقة مولّدان لأسئلة كثيرة داعية بدورها لأن نُعيد التفكير في ظاهرة تداخل الأنواع ضمن الكتابة الإبداعية عامة والروائية خاصة. ولعلّ هواجسنا تدفعنا إلى أن نطرح أسئلة نذكر منها : كيف يمكن للرواية إذا كتبت ضمن شبكة نصيّة متّسعة أن تصوغ وجودها وكيوناتها؟ فهل يفيدنا الانفتاح لغويا وبنويًا ودلاليًا على نصوص أخرى إذا كان هذا الانفتاح يخرج بالرواية عن مقوماتها الأساسيّة من حيث الأحداث التخيلية والشخصيات المرتبطة بها ومن حيث الحد الأدنى من الهيكلية البنائيّة؟. وهذا السؤال موصول بسؤال آخر مفاده كيف تتيّسر قراءة الرواية بمعزل عن متصوّر الصنف أو الجنس الأدبي خاصة إذا كانت النصوص المنتظمة ضمنها تحافظ على خصوصياتها وأجناسها؟ فهل ينزع تداخل الأنواع عن الرواية نقاءها النّوعي ويحفظ للنصوص الدخيلة عليها أجناسها؟ ثمّ ألا تصبح الرواية الفاقدة بمفعول ذلك لصفاء نوعها ووحدة جنسها نثرًا منثورًا وضربًا من التوليفة بين الأساليب والأشكال والأجناس وكأن لم يجهّد المبدعون والنقاد العرب لأن تكون لنا رواية ويكون لها زمن تماما مثلما كان للشعر ديوان العرب زمن؟⁽³⁾

هذه الأسئلة تحدّد أفق مقاربتنا ومنطلقاتنا فيها عبر مستويين :

المستوى الأوّل : نعرّف فيه بتداخل الأنواع ونبرز ما أفادته الرواية عبره من تنوّع في التركيب والمواضيع والرؤية. وقد تعمّدنا افتتاح مقالنا ببيان فوائد المداخلة بين النصوص وأنواعها إشارة منّا إلى أمرين. أولهما أننا لا ننكر للطموح التّحديثي نهضته بالإبداع ولا نضع موضع شكّ التجريب ولا المداخلة

بين النصوص وأنواعها في الرواية. ولا مراء عندنا في شرعية هذه المداخلة وفعاليتها خاصة على مستوى تعدّد أنواع الخطاب وأبعادها الفكرية وعلى مستوى تنوّع الأساليب وصياغاتها التعبيرية. إنّما نحن نعتبر الاختلاف في استثمار المداخلة بين النصوص وأنواعها سببا في كونها أحيانا أشبه بالعامل المسقط على النصّ الروائي غير الحافظ لاختلافه باعتبار صنفه المعلن عنه. الأمر الثاني الذي نشير إليه مفاده أنّ الجنس الأدبيّ كما نفهمه في مقالنا هذا بعيد عن صرامة القوالب وجمودها. فمقصودنا منه المقومات الواجب توفرها في النصّ ليسمى رواية وإلا كان كتابة تشترك مع أنماط من النصوص في طابعها الحكائي. ومع أنماط أخرى في لغتها.

المستوى الثاني من مقالنا سنعمد فيه إلى بيان ما لحق النصّ الروائي بسبب انفتاحه على النصوص الأخرى من غموض وتصدّع. وسنحرص في الاتجاه نفسه ولاستجلاء أكثر المظاهر على المراوحة بين القول النظري في المسألة والاستدلال عليها بالمنجز الروائي.

لأجل ذلك اخترنا أن ننظر في رواية صلاح الدين بوجاه الموسومة بـ: مدوّنة الاعترافات والأسرار في ضبط ما أثر عن أبي عمران من أخبار⁽⁴⁾.

I - تداخل الأنواع وأقنعة الرواية :

تداخل الأنواع هو أن تلتقي في نطاق النصّ الواحد نصوص مختلفة في أصنافها فتنج عن تداخلها وتفاعلها في ما بينها تعدّدية ملفوظية ونصّية ونوعية. والتداخل بين الأنواع متّصل بشبكة اصطلاحية ومفاهيمية متّسعة لا يمنع ترادفها تباين مفاهيمها. نذكر من تلك الشبكة : التناص - التناصيّة - النصوصيّة - البينصيّة أو إنتاج دلالة نصّين - التداخل النصّي - المعارضة - المعارضة الساخرة - المثاقفة - التفاعل النصّي - الترابط النصّي - الحوارية - التضافر النصّي. ويلحظ الناظر في دراسات ونظريات حديثة ومعاصرة أنّ التناص

(intertextualité) يبدو أبرز تلك المصطلحات والمفاهيم كما يبدو مستقربا لبعضها موازيا بعضها الآخر⁽⁵⁾. ذلك أن التناص كما توحى صيغة نحته من كلمتي (inter) "داخل" و (textuel) "نصّي" عبارة عن صلة بين نصّ معاصر ونصّ آخر سابق تنتج عنها ضروب من التفاعل الصريح والضمني. وهذه الضروب من التفاعل، تتكشف بدورها عبر جملة من الظواهر والعلاقات المختلفة من حيث خصوصياتها وفعلها في النصّ مادة وشكلا، وهو ما يلخصه وصف جنيت التناص بكونه "الحضور الفعلي لنصّ داخل نصّ آخر"⁽⁶⁾.

ويتّضح في ضوء ذلك أنّ التناص سبب رئيسي في تداخل الأنواع مادامت النصوص المداخلة للنصّ الواحد تحضر بهيئاتها الذالة على أنواعها. كما أنّ تداخل الأنواع بعض من مظاهر التناص وآلياته لتتسع فعله في النصّ وتنوع أبعاده. ولذلك لا تفهم ظاهرة تداخل الأنواع إلا في ضوء التناص مصطلحا وكيفيات وظواهر. والملحح الأبرز في نظرة النقاد والباحثين إلى التناص، اعتبارهم إيّاه مقوما أساسيا في كلّ نصّ إذ "ما من أثر أدبيّ في أيّة درجة كان، وبحسب اختلاف قرائه، إلا ويحيل على أثر آخر. وبهذا المعنى فإنّ كلّ النصوص ناسخة (hypertextuelles)⁽⁷⁾ والنصّ الأدبي بذلك لا يولد يتيما متفرّدا مقطوعة أواصره عن نصوص أخرى سابقة له أو معاصرة. إلا أنّ حتميّة تفاعل النصّ مع نصوص غائبة وتشكّله عبرها، لم تسهم في تبلور جهاز نقديّ خاصّ بالتناص ومتسع إلا بداية من ستينات القرن العشرين. وهي مرحلة دققت فيها على مستوى النقد تعريفات التناص وكيفيات تشكّله ومظاهره. واتّسعت فيها طرق توظيفه واستثماره في النصّ الإبداعي. فلئن كان مصطلح التناص حديثا، فإنّ مفهومه في الفكر النقدي الغربي قديم. وقد كان ميخائيل باختين (Mikhaïl Bakhtine) أول من نبّه إلى ما عدّ بعد ذلك من علامات التناص ومقوماته، وذلك في عنايته بالعلامة اللسانية والظاهرة الأسلوبية أساسا.

يقول في تفسير تعدّد اللّغات والأساليب في نطاق الرّواية الواحدة " إنّ الرّواية صورة عن الوعي القاليلي باللسان الذي ما عاد يقبل، إذ رفض استبداديّة اللّغة الواحدة والمتفرّدة، أن يعتبرها وحدها مركزاً لفظياً ودلالياً ⁽⁸⁾ وقد وجد باختين أنّ قابليّة الرّواية للتحوّل والتجدّد، وانفتاحها على النصوص واللّغات المتعدّدة، يسمانها بميسم حواريّ ويهيئانها لأن تحتوي " كلّ الأجناس الأدبيّة " و " غير الأدبيّة " التي " تحافظ عادة على مرونتها واستقلاليّتها وأصالتها اللّغوية والأسلوبيّة " ⁽⁹⁾.

ولئن لم يسمّ باختين مصطلح التناص، فقد سمّى مفهوم الحوارية (Dialogisme) المتجليّة عنده في أبعاد أربعة أولها تعدّد النصوص وثانيها تعدّد اللّغات وثالثها تعدّد المواقف ورابعها تعدّد الأجناس. وهي الأبعاد نفسها التي اشتغلت عليها الباحثة البلغارية جوليا كريستيفا (Julia Kristeva) فصاغت مصطلح التناص خارجة بالتفاعل السوسيو- لفظي المرتبط عند باختين بالعلامة اللسانية، إلى تفاعل نصّي مرتبط بالإننتاجيّة النصيّة أساساً ⁽¹⁰⁾. وقد تعدّدت بعد ذلك الدّراسات الباحثة في التناص فتتوّعت تعريفاته وهيئاته إلى أن عني به الباحث جيرار جنيت فهيّاً له جهازاً نظريّاً ميّزه عن أشباهه وحدّد مجالاته وآلياته. ذاك ما يكشفه كتابا جنيت: مدخل إلى جامع النصّ ⁽¹¹⁾ المعنيّ بالمقولات الأجناسية التي يبلغ معها النصّ مستوى النصّ الجمع (architexte) و طروس. الأدب من الدرجة الثانية الباحث في ما سمّاه جنيت التعددية النصية (transtextualité) أو العبوريّة النصيّة (transcendance textuelle du texte) التي " تتجاوز جامعية النصّ (l'architextualité) أو تتضمنها " وتدلّ على " كلّ ما يضعه في علاقة صريحة أو خفيّة مع نصوص أخرى " ⁽¹²⁾.

وقد وضع جنيت للتعلّاق والتفاعل بين النصوص أنماطاً خمسة من العلاقات هي ⁽¹³⁾ :

- التّناص (l'intertextualité) وهي "علاقة تزامن في الحضور بين نصّين أو أكثر" تتحقّق عبر الاستشهاد والتّمثّل (citation) أو السرقة الأدبيّة (plagiat) أو التلميح (allusion).
 - النصّيّة المجاورة (la paratextualité) وهي علاقة النّصّ بما يجاوره ويوازيه من مصاحبات نصّيّة أو عتبات من قبيل العنوان - العناوين الداخليّة - المقدّمة - التّصدير - الرسوم - الحواشي ...
 - الميتانصّيّة (la métatextualité) وهي العلاقة النّقديّة المتجلّيّة في تعليق نصّ على نصّ آخر.
 - النصّيّة الجامعة (l'architextualité) وهي العلاقة التي تربط نصّا ما بأجناس الكتابة ومقولات التّصنيف.
 - النصّيّة النّاسخة (l'hypertextualité) وهي العلاقة التي تربط نصّا لاحقا (hypertexte) بنصّ سابق (hypotexte) ويعمد بمقتضاها النصّ اللاحق إلى محاكاة النّصّ السّابق وتحويله في نفس الوقت.
- إنّ هذه العلاقات كما تدلّ مفاهيمها والأمثلة المصاحبة لها في كتاب جنيت متمحورة كلّها على اختلاف تسمياتها حول ظاهرة حضور النّصّ في النّصّ الآخر ودخولهما معا في علاقة تحاور وتفاعل تتكشف عبر اللّغة والأسلوب والجنس الأدبي. وقد بدا من النظر في النصوص الإبداعية، أنّ تداخل النّصوص والأنواع بهذه الصورة، يتّسع وتبلغ أشكال إدماج النّصوص في النّصّ الواحد مستويات هامة من التنويع في الروافد والمرجعيات من التوظيف وطرق الإستثمار خاصّة في نصوص تخفى فيها العلاقات بين الأنواع الأدبيّة وتضمّر الحدود. وهو ما تسهل ملاحظته في روايات عربيّة كثيرة لم تمنع عدم معرفة العرب بمصطلح التّناص إلا في فترة متأخرة⁽¹⁴⁾ استثماره في الرّوايات وتوظيفه، بل والتوسّل به في مشروع بحثهم عن أنماط نصّيّة

وملفوظية وتركيبية جديدة. وقد مثلت العودة إلى التراث لاستلهاهم نصوصه واستثمار ما يتيح من إمكانات وتقانات سردية ركنا أساسيًا من أركان المشروع التحديثي منذ ستينات القرن العشرين في الوطن العربي وقد نزع المبدعون في ذلك إلى غايتين :

الأولى فتح الإبداع على تراثنا لأجل تعويض الشكل الروائي خاصة المستجلب في أصله من الغرب، بشكل عربي أصيل لا ينغلق مع ذلك دون الأشكال السردية والجمالية الحدائية. والثانية تجريب أشكال جديدة تحقق التميز والتفرد بعيدا عن الشكل السردى الغربى، بعيدا عن التجربة الروائية العربية السائدة. ومن قبيل ذلك إعلان الكاتب صلاح الدين بوجاه في مقدمة روايته مدونة الاعترافات...صياغته فيها" تجربة مضادة للرواية الغربية الكلاسيكية... وهي تجربة مضادة للرواية العربية الحديثة والوسيطه"(15).

وقد هيأ الموروث السردى العربى للمبدعين نصوصا جمّة ومختلفة قابلة لأن تقتبس وتُستعار أنساقها التعبيرية وتوظف في غير ما وضعت له أصلا. نذكر من قبيل تلك النصوص: الأخبار والمرويات في كتب الأدب والتاريخ والرحلة والحكايات الخرافية والأساطير وأعاجيب القصص والسير الشعبية و"أدب العوام" والمرويات السردية المعتمدة سنداها على المتن والحاشية والمقامات وكتب التراجم والأنساب وغير ذلك من نصوص تراثية أشدّ تعالق روايات كثيرة بها عن نزعة تأصيلية كبرى. ويمكننا أن نذكر من تلك الروايات حدث أبو هريرة قال(1973) لمحمود المسعودي وهي مجموعة من الأحاديث استلهم صاحبها التراث في بنائها وصياغتها. فجعل لها بنية موروثة قائمة على سند ومتن واختار لها من عريق الملفوظات ما يمتح من بلاغة الإعجاز وأدب التصوف والشعر. ويمكن كذلك أن نذكر رواية الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد

أبي النّحس المتشائل (1982) لإميل حبيبي الذي نسج فيها على منوال ألف ليلة وليلة مقمحا الحكاية في الحكاية والبنية السردية في البنية الأخرى.

ولئن صعب الحديث عن شكل تمثيلي وانتظامي يرسم للتداخل بين النصوص وأنواعها صورة واحدة في الروايات العربية المستثمرة له، فإنه يمكن الوقوف فيه باعتباره إجراء تطبيقياً على ظواهر متواترة تبدو في نسج النص الروائي من تبعات التفاعل مع النصوص ومحاكاة ملفوظاتها وبنياتها وأساليبها. الأمر الذي يجعل الرواية وهي تكتب، تؤسس نمطا من الكتابة جديدا تتكامل فيه أصالة الإبداع وحداثه. ومنه ندرك أن عودة الروائيين إلى التراث واشتغالهم عليه مماثلة ومعارضة ومساءلة وتجاوزا لم يحكماها في الحقيقة سوى هاجس التأسيس لنص جديد يولد من رحم الاختلاف والتنوع، وعبر التعلقات المؤتلفة والمختلفة بين نصوص أدبية وغير أدبية تحضر فيه، فيخترق عبرها قوالب الإبداع وحدود الجنس باعتبار أن "انتهاك المحدّدات التجنيسية والمواضعات والتقاليد الأدبية وتغييرها واحدة من وظائف الإبداع الحق المستمرة باعتباره مغامرة دائمة مع الجديد"⁽¹⁶⁾.

ويمكننا اختزال خصائص النص الذي تتعدد خطاباته ومرجعياته وأساليبه وأنواعه في عنصرين متلازمين.

العنصر الأول صورته أن النص أصبح بحكم توفره على مزيج من النصوص القديمة والحديثة ذا جوهر حواريّ جدليّ. فهو يتشكّل جمالياً وتيمياً عبر تفاعله مع تلك النصوص بالتحويل والإضافة. والمفارقة التي قد تقوم بينه وبين تلك النصوص في أنواع الخطاب وأساليبها وأبعادها لا تمنع توفره على نسج تلفظي منسجم، بل إن طابع هذا النصّ التركيبي قد يكسبه درامية ويوحى على مستوى النظرة إلى الأشياء بضرب من التسيب والتقريب تحبّذه السرديات

الحديثه وتدعو إليه. ويمكن القول إنّ تداخل النص مع النص، يستصدر توصيفات مفهوم جديد للكتابة من مبادئه:

- صياغة تقابلات نصّية يتشظى بها الخطاب وتتعدّد بها المنظورات.
- تشكيل بنية نصّية مفتوحة تتسع بها دوائر التعبير والتّرميز.
- استثمار تقنيات جديدة مثل المعارضة والباروديا وغير ذلك بغاية توظيف النصوص المؤسّلة داخل نسق جمالي وإيديولوجي جديد يضعها موضع مساءلة أو تحويل.

العنصر الثاني مفاده أنّ الرواية، وقد أصبحت قائمة في أساسها على تعدّد النصوص وتداخل أشكالها، لم تعد ممثّلة لصنف من الكتابة محدّد، أو هي صارت ممثّلة لتقاطعات أجناسية متنوّعة أو لجنس موسوعيّ تمتزج فيه الأصناف والأنواع. وهو ما يخرج بالرواية من إطار جنسها ومواضعاته إلى إطار النصّ الجمع القائم على تخوم الأنواع ويضع منظومة الجنس الأدبي "موضع مساءلة وتشكيك، وذلك عبر تأزيم مقولة (النقاء النوعي) التي كان يراهن عليها التّحقّق النصّي للرواية الكلاسيكية"⁽¹⁷⁾. والحاصل من ذلك أنّ الكتابة الروائية لم تعد معنيّة بتمثيل الجنس الأدبي وإعادة إنتاجه، وأصبحت بدل ذلك ضربا من التنويع على ذلك الجنس يتجاوز ثوابته وحدوده فيوسّع من آفاقه. وبقدر اتّساع الشبكة النصّية المستثمرة في الرواية، يتضخّم النصّ ويعسر على القارئ إدراك صلته بهويّة جنسه وطبيعة صنفه ويعسر عليه حتّى فهم ذلك النصّ وإدراك آلياته إن لم يغيّر من أساليب قراءته للنصّ وطرق تعامله معه.

وقد بدا من ذلك جليّا أنّ تداخل النصوص وأشكالها إذ يغيّر من صورة الرواية ويغيّر من كينونتها الأجناسية وانتمائها النوعي، لا يقصد إلى تغيير الطريقة في الكتابة الإبداعية فحسب، بل كذلك إلى تغيير فاعليّة القراءة وعاداتها. وهو ما يبدو مفهوما أمام تعلق النصّ المتشابك مع نصوص أخرى بذاكرة تلك

النصوص تعلقاً لا بدّ له من نباهة القارئ وثقافته ليفهم ويقبل وتترك آلياته. فكلما استغلقت ذاكرة النصّ التراثية والأدبية والأسطورية، كان النصّ أحوج إلى قارئ يفهمه ويشهره. وهو ما يعني أنّ الروائي اصطحب معه القارئ-أو جرّه- في رحلة بحثه عن أشكال تجريب وتجديد. بقي أنّ القارئ لم يستجب دائماً إلى هذه الصحبة ولم يقبل من النصّ الروائي كلّ ما أتاه صاحبه من تجديد في وسائل التعبير والتخييل. فقد أتاح ارتباط هذا النصّ بالنصوص المستحضرة فيه، الخروج على نسق الرواية التقليدي وطرقها في بناء الحكاية وصياغتها، إلا أنّه عسّر في بعض النصوص طريقة القراءة والفهم. فقد صار لزاماً على القارئ ليدرك طبيعة بناء النصّ وأبعاده الدلالية أن يكون عارفاً من جهة بأساليب كتابة الرواية الحديثة وما بلغت مستويات بنائها من تشابه وتعقيد، وعارفاً من جهة أخرى بنصوص متخفية منفصلة عن أصولها وعارفاً بأساليب النثر العربي القديمة بمقاصدها الفكرية والجمالية وبطرائق كتابة السرد بمختلف أنماطها وطرائق صياغة المرويات الشفهية والمحكية. وقد أدرك القارئ في يومنا أنّ فهمه النصّ الروائي الجديد المنسلخ عن جنسه، وعن شكله وبنيته القديمين، يدعوه ضرورة إلى أن يغيّر من أساليب قراءته وطرقها، وإلى أن يتحوّل بدوره عن عمليات التتميط والتجنيس. ولئن بدا أنّ القارئ نجح في تخطي ثوابته وعاداته القرائية، فإنّ روايات كثيرة بدت أحرص على استحضار النصوص الأخرى على تقديم بعض مفاتيح قراءتها للقارئ. فإذا بها وقد صارت أشبه بنصّ جامع أو جمع تختلط ملامحه بنصوص أخرى وأجناس أخرى، مستغلقة مفتقدة لخصوصياتها من حيث هي مواصفات دالة على نمط في الكتابة وعلى زمن مخصوص. وهو ما يعني أنّ بعض الروايات العربية في سعيها إلى بلوغ مرتبة الفنّ الإنساني المتجاوز لحدود الزمن، أضاعت قارئها.

وليس معنى ذلك أنّ النصّ المفارق لمقولات نوعه ومعايير تصنيفه، خلو من الأدبيّة والجماليّة. فأن يتبادل النصّ الرّوائي مع النصوص الأخرى أشكالها وبلاغاتها وأساليبها وقوالبها الحكائيّة، يبلغ به من آفاق التّخيل والتّعبير حدّا يوسّع من آفاق كتابته ويزيد من إمكانيّاتها. وهذا يعدّ من أبرز أشكال الكتابة الحدائيّة. فهل يمكن اعتباره من المداخل إلى قراءة الرّوايات المداخلة بين النصوص وأشكالها دون استثناء ؟. هذا هو السؤال الواجب طرحه أمام نصوص يسمّيها أصحابها روايات والرّوايات فيها تكاد تغيب لفرط هيمنة النصوص الدّخيلة عليها. فيفترض ذلك منّا النّظر في تداخل النصوص وأشكالها باعتباره من بعض وجوهه توتّرًا بين نصّ أصليّ ونصوص دخيلة وبين بنى حدائيّة وأخرى تقليدية. وإنّ عمليّة المداخلة بين النصوص ليست مجرد اشتباك بين نصوص مختلفة منابتها ومرجعياتها ولغاتها وتقنياتها، وإنّما هو صراع لغات وذهنيات وثقافات تختزلها تلك النصوص وتروّج لها علنا أو ضمنا عبر الفكرة وعبر طرق الأداء والصّيغة ممّا يتحقّق به النصّ أصلا.

وقد كان هذا نفسه ما سمّاه جون ريكاردو (Jean Ricardou) في كتابه الرواية الجديدة "حربا عامّة بين النصوص"⁽¹⁸⁾. وهي حرب سببها الأوّل عند ريكاردو المزج في فضاء الرواية الواحدة بين الفنون والأجناس التّعبيريّة والقوالب الحكائيّة " فإذا بكل واحدة تنزع إلى أن تستحوذ على هذا الفضاء وتقرض سلطتها وتصبح الرواية التي لا تعدو الأخريات آنذاك سوى وجوه لها مزيّة"⁽¹⁹⁾. وقد وجد ريكاردو أنّ "الحرب" بين النصوص من صنفين :

حرب محكيّات تؤثر في "وحدة الحكاية" وفي "مبدأ توحيدها" وهو يعني بذلك الأحداث في الرواية وأنظمتها المكانيّة والزمنيّة⁽²⁰⁾. وحرب بلاغات أو معركة أساليب وهما تؤثران في مساحة الرواية الأدبيّة وصورتها "المفارقة بين طرق مختلفة في تنسيق العبارة"⁽²¹⁾.

ويكشف هذا وغيره مما سنأتي إلى بيانه أن النصوص الدخيلة على الرواية تعقد معها علاقات جذب ونبذ وتآلف وتخالف. وهو أمر مفهوم نظرا إلى اتسام تلك النصوص بفعالية أدبية وأسلوبية مغايرة. فانفتاح الرواية على مرجعيات المنجز الإبداعي المتسع قديمه وحديثه، عملية تحويلية كبرى قد تزيد الرواية قدرة على التشكيل والتعبير وقد تهدد بموتها وتسبب اختلالها بنية وشكلا.

II - المدونة بين نصّ المتأهة ومناهة الرواية :

رأينا انطلاقا من هذا التصور النظري أن نسائل رواية مدونة الاعترافات والأسرار في ضبط ما أثر عن أبي عمران من أخبار لصالح الدين بوجاه. وسنتوقف فيها على مسائل قد تُقنع بمقاربتنا وبعُدوى طرحها خاصة. أما لماذا هذه الرواية، فلأسباب ثلاثة :

أولها أنها تتناصّ مع أشكال التعبير التراثية وصاحبها يعتمد كلياً في صياغتها على تقنية السرد الإخباري الموروثة. ثانياً أن الرواية نصّ يثير منذ التقديم إشكالية التحديث انطلاقاً من التراث. فالكاتب لا يكتفي بتحديث أساليب كتابته فحسب، بل يصوغ مشروعا في تفسير ذلك وتبريره. ثالثاً أن كاتب مدونة الاعترافات يذهب إلى أقصى حدود التجريب ويصوغ نصّاً هجيناً قائماً على تخوم الأنواع مستعصيا على معايير الجنس الروائي المتفق عليها.

فالمدونة من ذلك وهي رواية كما ثبت على بعض صفحاتها الأولى، تستمدّ مقوماتها من النصوص التراثية وتعبث بتظييرا وإبداعا بما قرّ ضمن أفق انتظار الجنس الروائي. هذا مكن طرفة مدونة لصالح الدين بوجاه. وإن لم تكن على مستوى البناء والمعنى - كما سنبرز - بقدر جرأتها وفي حجم ما أعلنت عنه في مشروعها التحديثي.

وقد اخترنا رواية مدونة الاعترافات... لصالح الدين بوجاه لتلك الأسباب ونحن نعلم أنها لا تعدو أن تكون حلقة في مشروع تحديثي متسع أفرط بعض أصحابه

في فتح النصّ على النصوص الأخرى وأنواعها. ويمكننا ان نذكر هنا ما أثارتها رواية زمن بين الولادة والحلم (1976) لأحمد المديني من ردود فعل. فقد اعتبرها نجيب العوفي "بالغة التطرف والتحرر حيث استهتر [المؤلف] بقواعد اللعبة الروائية مطلقا ومزقّ العلاقات بين الرواية والشعر والقصة ، فجاءت خلطة فنيّة يصعب تحديد انتمائها إلى أحد هذه الفنون الثلاثة" (22). واعتبر محمد أنصور الرواية نفسها نصّا إشكاليّا يثير أسئلة نوعية هي: سؤال الميثاق الروائي أو كيف تخرج الرواية عن "مشتراطات الانتماء إلى الرواية" وسؤال التقليد والاستلاب، وسؤال اللغة الروائية بين "ممكّنات التمرد على تعاليها" و"أفاق تطويعها"، وسؤال الغموض في مدارات "التعقيد والتركيب" و"إشكالية التواصل" (23).

وقد جسّدت رواية صنع الله إبراهيم الأخيرة العمامة والقبّعة (2008) بدورها بعض هذه الأسئلة لانتصاب التاريخ فيها مادّة أولى مهيمنة بخطابها التوثيقي التقريري على الخطاب التخيلي مكرّسة فكرة انصواء الرواية في التاريخ شكلا ومحتوى. فالمدونة مرشحة في مقالنا لتمثيل الظاهرة موضوع حديثنا غير موسومة بها وحدها. ولعل الأمر في هذا الشأن يبدأ فرديّا موزعا بين أقطارنا العربية ثم لا يلبث أن ينتشر ويعمّ يوم "تأكل" النصوص الرواية فلا يعود لها وجود !. وسننظر هنا في مقدّمة المدوّنة باعتبارها وهي من عتبات الرواية محدّدة لإطار كتابتها وأفقها الأجناسي. فقد اخترق صاحبها حدوده مؤلفا ليعرض بشكل صريح إستراتيجية كتابته وتصوره للرواية باعتبارها ملتقى نصوص وأشكال وأنواع.

1- فاتحة الفواتح : المقدّمة

تعتبر المقدمة التي تصدرت المدوّنة مع أنّها آخر ما كُتب فيها كما تدلّ على ذلك علامات نصيّة (24)، ضربا من المناصّات الخارجية أو النصوص الموازية

(paratexte) بعبارة جنيت كما بينّا سابقا. وهي جملة من النصوص المحيطة بمتن الكتاب مثل العناوين الرئيسيّة والفرعيّة والهوامش والخاتمة والتصدير... إلى آخره من بيانات تختلف مواقعها ومادّتها حسب مقاصدها وأغراضها. وقد كانت المقدّمة من بين هذه النصوص مختلفة هي الأخرى في مادّتها حسب نزعات أصحابها وغاياتهم منها. فالمقدّمة التعريفية تعرض موضوع النصّ الذي يليها وتبرز أهميته وسبب تأليفه. والمقدّمة التحليلية تزيد على ذلك بأن تكشف بعض معاني النصّ وكيفيات تشكيله. وهو ما تفعله المقدّمة الميتا- لغوية في لهجة نقدية تجعلها تتجاوز التعريف والوصف والتحليل إلى شبه بيان نقديّ صريح يقدم فيه الكاتب رؤيته الجماليّة والمعرفيّة، وربما يسعى حتى إلى تبريرها والإقناع بها. وغير بعيد عن ذلك المقدّمة التجنيسية التي تتضمّن تعيينا لجنس النصّ ونمط كتابته والمقدّمة التوجيهية التي يقترح الكاتب عبرها على قارئه طريقة في مقاربة النصّ وتأويله. ولقد أجمع القدامى من العرب على أهميّة المقدّمة في النصوص المكتوبة وعرضوا لما يكون فيها من عنوان وتوقيع وختم⁽²⁵⁾. وذكر للغرض من التّأليف وصناعته وأقسامه. وكذلك فعل المحدثون غربيّون وعرب في دراساتهم اللّسانية والسيميائية خاصّة، فلعتبروا المقدّمة خطابا قائم الذات يوازي النصّ الأصلي من حيث انتظامه وفق بنية نصيّة مكتملة ومواصفات لغويّة وأسلوبية لا تخلو من مواضيع واختيارات. وهو ما يفسّر دعوة جنيت القارئ إلى أن لا يهمل المقدّمة وتمثّلها بقول موريس بلانشو "الكاتب الذي لا يوجد قبل متن كتابه، لا يوجد بعده"⁽²⁶⁾.

ولئن كانت مقدّمة العمل الأدبي على علاقة حوارية بالقارئ وبالنص كما كشفت عن ذلك أنواعها ومقاصدها، فقد اختلفت ردود الفعل منها خاصّة إذا كانت من وضع صاحب الأثر نفسه ولم تخف نزعتها القصديّة. ففي حين رحّب بعضهم بالمقدّمة باعتبارها ضربا من التواصل المفيد مع القارئ تعريفا بالأثر وأغراضه

وقواعد تكوينه، رفض آخرون أن تستبق المقدمة النصّ فتعرض عنه معرفة قبلية توجه القارئ وتحدّد فهمه. وقد اعتبر جنيت في هذا الغرض أنّ "من أكبر سيّئات المقدّمة، أنّها تؤسس للحظة تواصل غير متكافئ، وبالتالي أعرج ما دام الكاتب يقترح فيها على القارئ التعليق القبليّ على نصّ لم يعرفه بعد" (27). ومهما اختلفت ردود الفعل حول المقدّمة، ومهما أوحّت هذه باكتمالها واستقلالها، فإنّها تظلّ جزءاً من النصّ وعلى علاقة بموضوعه ومقصده وأبعاده (28). ذاك ما يدعو إلى اعتبار المقدّمة خطاباً على النصّ يُعتمد منطلقاً في قراءته وكذلك في مساءلته (29). وهوما تدعمه مقدّمة المدوّنة لبوجاه. فهي تكشف عن معرفة بالنصّ وخصائص فيه لا يمكن أن تغيب عن ذهن القارئ. بل إنّ هذه المقدّمة بيان صريح كاشف عن تصوّر الكاتب للسرد ولممارسة الحكي عموماً وعن تجربته الخاصة في كتابة المدوّنة أساساً. فقد شدّد الكاتب بالخطّ الغليظ على ستّ وثلاثين جملة منثورة بين صفحات مقدمته وتحيل كلّها على ذلك البيان المتكوّن بدوره من محورين هما:

المحور الأوّل نظرة إلى الحركة النقدية والإبداعية في عصره من جهة أنّ المفكرين العرب "يهملون الانتباه إلى وجوب صياغة قيم وموازين جنوبيّة صرف" (ص9) (30) ومن جهة أنّ المبدعين العرب "يأبون إلا أن ينطلقوا من مقاييس غربيّة هابّة مع رياح الشمال" (ص9) ومن جهة أنّهم جميعاً خفيت عنهم عراقة فنّ القصص والروايات عند العرب (ص10) وتفرّد حضارتهم وخصوصيتها (ص10).

المحور الثاني منطلقات روايته الفنيّة والفكريّة وذلك:

من حيث بنيتها الثنائية والعلاقة فيها بين المتن والحاشية (ص11 و12) وما يترتب عنهما على مستوى صياغة الرواية وطرق تشكيل الزّمان والمكان ورسم شخصيّة الفاعل المحوري وهو أبو عمران سعيد (ص11 و12).

من حيث سمات الرواية المفردة لها والمباينة فيها للسائد والمألوف من النصوص (ص 11 و 15 و 16).

من حيث أن المدونة هي "رواية اللغة العربية" بامتياز بديلا للغة المتاحة (ص 13 و 14 و 15 و 16).

من حيث أنها "رواية النصوص العربية" بامتياز كذلك تجسيدا لـ "تجاوب بين الفنون" يأخذ "بتلابيب حضارة برمتها" (ص 13 و 14 و 15 و 16).

ويمكن بالنظر إلى محتوى المقدمة التي صدر بها بوجاه روايته اعتبارها موسومة بسمات ثلاث:

الأولى نقدية معنية بشروط إنتاج نصّ الرواية وبالرؤيتين الإبداعية والفكرية اللتين صدر عنهما صاحبه.

الثانية جدالية متأطرة ضمن سياق إيداعي ونقدي خلافي.

الثالثة حوارية تهب بمفعولها المقدمة نفسها للقراءة على أمل "إثارة الاستفهام لديك" (ص 16) وتحفز على أن تلتقي في نصّ الرواية عملية إبداعه وعملية قراءته.

وليس ثمة في الحقيقة فاصل بين سمات المقدمة النقدية والجدالية والحوارية باعتبار أن هذه السمات محكومة كلها بفكرة واحدة محورها الهوية "هويتنا العربية الجماعية" كما يقول الكاتب (ص 9). واللافت للانتباه في قول صلاح الدين بوجاه، هو اعتباره أن العمل الروائي "بحث جادّ عن الهوية... يمرّ عبر مصفاة ثقنا فينا وتشبّثنا بأمننا سعيا إلى تجاوز متاح يومنا نحو إمكان آتينا" (ص 10). فالهاجس الحضاري ماثل في مقدّمة الرواية حين ينعي صاحبها على الأمة العربية التماسها عناصر هويتها "عبر مرايا القومة على سدانة حضارة هذا العصر" (ص 9)، وحين ينعي على هويتنا انشطارها مرتابة غائمة بين لحظتين، لحظة حنين إلى الماضي ولحظة تشوّق إلى المستقبل، وحين ينعي

على العرب اعتقادهم أنّ المستقبل لن يكون في حجم الرّهانات إلّا إذا تمثّلت الأنموذج الآخر الغربيّ. ولمّا كانت الكتابة الإبداعية منزلة في ما يرى الكاتب ضمن ما سمّاه " الحدث الحضاريّ " الذي " لتمييز فعليّ [فيه] بين مصداقية السّكة في مصارفنا أو روعة الإبداع الفنيّ عبر معارضنا ومكتباتنا " (ص 10)، فقد اعتبر الكاتب أنّ فنّ القصّ يقوم في قلب ذلك الحدث الحضاريّ ويتمثّل مستجدّاته ورهاناته. فسؤال الهوية كما يفهمه بوجه وتعرضه روايته ومقدّمته سؤال حضاريّ إيداعيّ من جهة وتأصيليّ تحديّني من جهة أخرى. وهو ما يشرّع لصياغة بوجه في المدوّنة نصّاً ينتمي إلى "سلسلة قديمة حديثة من حلقات فنّ القصّ والرواية العربيّين الضاربين في أعماق رموزنا الكيانية الأصيلّة" (ص 10).

2- المقدّمة : خطاب صغير لمشروع كبير.

لئن اتّصل البعد التجريبيّ في مشروع بوجه بالموروث والوافد معاً، إلّا أنّه ظلّ لزيم " نمطيّة تراثيّة " تعلن أنّ توليد الجديد المغاير لن يكون إلّا لمن خبر مسالك القديم وتقنيّاته انعتاقاً للذات من ربة الآخر ورسمًا لملاحم رواية " مضادّة للرواية الغربيّة... مضادّة للرواية العربيّة الحديثة والوسيطّة " (ص 11). وهنا تكمن الظاهرة التي أثارت من رواية بوجه انتباهنا. وهي ظاهرة تنبّط بالنصّ الإبداعيّ مهمّة التعبير عن هويّتنا العربيّة عبر تشكيل ذاكرة نصيّة تراثيّة. فهويّة الرواية في ما نفهمه من طرح بوجه هنا موصولة بأنساق التّاريخ والثّقافة والحضارة أساساً وليس لجوهرانيّة الرواية ونوعيّتها ونمطيّتها الخاصّة أثر في صياغة تلك الهوية. فإنّ بوجه في المدوّنة يطمس هويّة الرواية الفنيّة الخاصّة بها باعتبارها جنساً أدبيّاً مخصوصاً ويُعطي من هويّتها الحضاريّة، وإن لم يكن ثمة فاصل حقيقيّ في ما طرح بوجه بين التّأصيل الحضاريّ والتّأصيل الإبداعيّ. إلّا أنّ ذلك أشبه عنده، لأسباب سنبينها، بمنح هويّة لنصّ غير مهياً

من حيث علاقته بتسميته وبنيته ومقوماته لأن تكون له هوية. والحقيقة أن كثيرين أنشؤوا مثل بوجاه نصًا ينتمي إلى جنس روائيّ ويتلوّن بلون تراثي. وربما بالغ بعضهم مثله في تجذير الكتابة الروائية ضمن سياق تراثيّ باسم الحادثة. وليس ثمة إشكال في ذلك بل في ما لحق النصّ الروائيّ مرّات جرّاه من امتلاء بالنصوص الدخيلة وتفكّك في البناء وإسراف في البلاغة، وهي العناصر الأبرز التي سنبحث أثرها في رواية المدوّنة، على أنّه من الأكيد التنبيه إلى أنّ مشروع بوجاه في البحث عن تجربة شكلية جديدة مفتوحة على التجربة الكتابية التراثية كان أبعد ما يكون عن البساطة والسطحية. فبوجاه يعرفه ويبرّره في خطاب مقدماتي يتجاوز حدود التعريف إلى المساجلة، ويدرج روايته كلها في نسق جدالي خلافي يحفره على وسماها بـ "السّجالية ... حبلى دعوات وادّعاءات" (ص 10).

وربما أمكننا الجمع بين دعوات المدوّنة وادّعاءاتها الكاشفة عن سجاليتها المعلنة في عنصرين:

أ- العنصر الأول : رؤية الكاتب لروايته وموقفه من المتقبل.

فالمدوّنة كما يسمّيها صاحبها على غلافها "رواية تجريبية" من حيث انتمائها زمنًا إلى طور حدائيّ قطعت فيه الرواية مراحل نأت بها عن هواجس الكينونة وعثرات البداية، ومن حيث انتمائها كيفًا إلى حركة اختبار لأشكال الكتابة نبذا لما قرّ واستقرّ. إلّا أنّ كاتب المدوّنة لا يكفيهِ منها ذلك فيأبى أن تكون سائرة في مسار جاهز معروف، وإن كان المسار حدائيًا بل تجريبيًا يسمها بميسم التفرد والريادة، "لتنصب ملحّة في اقتضاء وقفة نظر في حاضرنّا القصصي عسى أن نفتتح فترة لتشخيص مواطن النقص فينا" (ص 10 و 11). ويسهل أن نقف في المقدّمة على ريادة المدوّنة عند صاحبها. فهي كما يذكر عنها، تجربة جمالية جديرة بوقفة تأمل ونظر (ص 14) بل هي "متميّزة" (ص 14) بحسّ لغويّ "لا

مراء في رهافته" (ص13) وبـ"ثراء لا حدود له" في إمكانات التقبل كما يقول صاحبها. لذلك يعتبرها "بكرا" (ص14) قطعت أواصرها مع الرواية الغربية وكذلك العربية (ص11) وزادت على ذلك بأن جعلت علاقتها بأعمال روائية يصعب أن يُنكر تأثرها بها، "علاقة المستفيد المجاوز نحو آفاق يؤمن بعمق ما يميّزها عن الأنماط السالفة" (ص16). وقد اختزلت ذلك كله نسبة بوجاه إلى روايته "افتتاحها السبيل أمام الروائيين العرب المؤمنين بالتجريب" (ص14) باعثا بذلك إلى الذهن بسؤالين كبيرين هما: أفلم يسر المبدعون العرب قبل بوجاه شوطا في التجريب؟ أم أن بوجاه يعدّل في روايته من مسار التجريب ويرسي طرائق إبداعية جديدة ذات مواصفات أكثر تجريبية؟

وطبعا لا نظنّه يخفى أنّ انفتاح النصّ الأدبي على مختلف الأنواع التعبيرية بدأ في الوطن العربي منذ سبعينات القرن الماضي على الأقل أي قبل ظهور رواية بوجاه بخمس عشرة سنة، وأن الظاهرة نفسها عُرِفَت في تونس منذ الثلاثينات مع الأديب محمود المسعدي تخصيصا الذي نلمس أثره واضحا في نصّ بوجاه⁽³¹⁾. وكان لابد لرواية المدوّنة وقد أدرجها صاحبها ضمن إطار خلافيّ، من مسوغات تهيّئ لها لدى القارئ مسلك قبول. وهو أمر على غاية من الأهمية مفاده أن الكاتب لا يريد لروايته أن تقع موقع صمت ونكوص. وفي المقدّمة على ذلك مؤشّرات ثلاثة:

المؤشر الأوّل صورته ما ذكرناه سالفًا بخصوص كشف الكاتب في المقدّمة عن تفصيلات روايته ومحاورها وخلفياته فيها، ممّا يمكن اعتباره حذرا من الكاتب أن لا يفهم القارئ نصّه بسبب ذائقته القرائية المخالفة لمنظور الكاتب الإبداعي المستحدث.

المؤشر الثاني صورته استدراج الكاتب القارئ إلى أن يقبل من المدوّنة جدّتها. والكاتب يوظّف لأجل أن يحقق ذلك وسائل ثلاث هي :

- ربط نصّه بشبكة نصّية أوسع هي المرجعية التراثية وبلاغتها المعنّية بفنّ القول أساسا.

- تقديم المدوّنة على أنها محصلة وصل بين الرؤية الحضارية وأساليب الصّوغ الفني ومكوناته.

- إثارة قابليّة التّصوّر والبحث في القارئ وتوريطه "عبر جدلية الخلق المشترك" (ص16) في قراءة حوارية باحثة وفعّالة.

وهذه الوسائل تدل صراحة على أنّ النصّ الروائي لا يتحقّق بمعزل عن استجابة القارئ له جماليّا. وهو ما يفسّر اهتمام كاتب المدوّنة بالمتقبّل مخاطبة وحثّا وتفسيرا بل إنّ الكاتب يعمد وهو يخاطب القارئ هنا وهناك إلى توجيهه وإرشاده مقترحا عليه طريقة في مقاربة النصّ "المتقبّل يُدعى إذن إلى التعامل مع النظامين الإبلاغيّين..." (ص11). هذا و يعمد الكاتب إلى توريط المتلقّي في ضرب من المناورة والمخاتلة مخاطبا إيّاه "إنّنا حيال تجربة جمالية جديدة بوقفة تأمل..." (ص14). وقد دخلت هذه النزعة في استدراج المتلقي نزعة إلى محاجّته وربّما حتى إلى مهاجمته لعلّ مردّها أمرين متلازمين: أوّلهما إدراك بوجاه أنّه يأتي بروايته أمرا جديدا وثانيهما عدم ثقته في أن يفهم القارئ ذلك. وهو الأمر الذي يجعل بوجاه يجمع بين التعريف بمنظوره الإبداعيّ الجديد والرّد على تهم مفترضة يخمن أنّ قارئنا سيوجّهها إلى روايته. وهذا عندنا من أبرز سجاليّة المدوّنة ومقدّماتها وجرأة صاحبهما. ومن أقواله في ذلك "بيد أنّ الاعتراض السّجاليّ الأساسي الذي نخمن ان يواجهنا يمكن أن يتجسّم في الإستفهام عن "مدى روائية" هذا العمل الروائي" (ص14)، ومن أقواله في فصل من روايته ينسب فيه الكلام إلى النصّ أصلا "ليقولنّ قائلكم ذات هزيمة وقد انفجر غيظا : نصّ ما تخطى عتبات المراهقة بعد ... " (ص56 و57). فأتيهما يعيش الهزيمة هنا ؟ قارئ يخشى الكاتب قصوره وملله فيوجّهه ويرغبه، أم

نصّ يخمن صاحبه الإشكاليات ويفنّدها حريصا على بيان سعة معرفته بالنصوص القديمة وأساليبها وتوفيقه في صياغة نصّ مختلف ومتميّز؟

ب-العنصر الثاني: رؤية المستقبل للمدوّنة وموقفه من المقدّمة.

ولقد رأينا كيف هيّا الكاتب في مقدّمته صورة للمستقبل تراوح بين الإحياء بقصوره عن إدراك جدّة النصّ من جهة والدعوة إلى أن يسهم في إبداعه من جهة أخرى. وطبعا لم يكن القارئ العادي ليتناسب ضرورة مع هذه الصورة، ولا كان القارئ المختصّ ليفعل ذلك بالضرورة أيضا. والدليل على ذلك ما استقبل به النقاد رواية المدوّنة. فبقدر احتفائهم بروايته الثانية النخّاس حتى عدّها البعض مرحلة جديدة في الإبداع الروائي⁽³²⁾ قوبلت المدوّنة بشبه صمت كليّ، بل وأثارت كثيرا من ردود الفعل المعارضة. مثالها هذا الذي قاله الناقد صبري حافظ "والواقع أنّ رواية بوجاه الأولى على الرغم من جدّة تجربتها وطرافتها، لم تتمكّن من تحقيق المطامح الكبرى التي انطوت عليها مقدّماتها، أو بالأحرى لم تتمكّن من تحقيق ما يصبو إليه مشروع رواية الواقعية اللغوية الشيق من إنجازات. ويبدو أنّ الكاتب نفسه قد أدرك ذلك، فواصل العمل لعشر سنوات أخرى حتى تمكّن من تحقيق مطامحه بأبعادها الثلاثة : الواقعي والروائي واللغوي"⁽³³⁾.

فالمأخذ الصريح على المدوّنة عند صبري حافظ، هو ما بين مقدّماتها ونصّها من تعارض. والمأخذ الضمني هو فشل بوجاه في صياغة مشروع ثلاثي الأبعاد واقعي وروائي ولغوي. هذا هو رأي صبري حافظ في المدوّنة وإن بدا أنّه يستحسن مشروع بوجاه التجريبي في المطلق. ويعكس هذا الرأي في الحقيقة تعلق الاستجابة النقدية للمدوّنة بعناصر ثلاثة هي:

- إشكالية التواصل والإبلاغ فيها. وهذا موافق للبعد الواقعي.
- إشكالية انتمائها إلى جنس الرواية. وهذا موافق للبعد الروائي.

- إشكالية اللغة فيها. وهذا ما يوافق البعد اللغوي. والعناصر الثلاثة بأبعادها تَجْمَع على أَنَّ المدوِّنة نصّ غامض يهدّد الرواية- حتى التجريبية- في خصوصيتها، ولا يحتفي منها بغير اللغة. وقد كان للمقدّمة دور كبير في تقديم هذه الصّورة عن المدوِّنة حتّى أنّه يمكن وصف المقدّمة بالمجازفة كما ورد على لسان صاحبها نفسه (ص9). وهي مجازفة فعلا من جهة أنّها تتصدّر وهي من طبيعة نقدية نظرية، خطابا إبداعيا تخيليا من المفروض أن يختلف عنها محتوى ولغة وقصدية. وهو ما يجعلها تخرج عن قراءة البحث والتفكير إلى قراءة المتعة، فتحتمي بالنص باعتبارها نموذجا تطبيقيًا لها، وتهب القارئ بيانات ومداخل تحليل تُتَظَنُّ صمت النصّ وتملأ فراغاته وثغراته. والمقدّمة مجازفة كذلك من جهة حرصها على السجالية أكثر من الحوارية وسعيها إلى بناء فرادتها واتّساعها لركام من المعارف والموضوعات في غير محلّه. ولئن كان ما قوبلت به المدوِّنة ومقدّماتها من ردود فعل لافتة للانتباه، فإنّ تحوّل الكاتب نفسه عن مذهبه فيهما محير. فقد كتب بوجاه بعد المدوِّنة بعشر سنوات رواية النّخاس فطرح فيها على نفسه أسئلة ورهانات جديدة غير مفصولة عن الواقع والتاريخ وعني فيها بمكونات الخطاب السّردي وآلياته. فلم يول اللغة الأهميّة التي أولاها إيّاها في المدوِّنة واعتبر المكان مكوّنًا رئيسيًا في عالم الرواية. وقد يُفسّر ذلك على أنّه تحوّل من الكاتب عن منحى تجريبي كان قد انخرط فيه وذلك لأسباب لعلّ موقف النّقاد من روايته أحدها. ولعلّ سببها أيضا تغيّر في فهم الكاتب للعملية الإبداعية وآلياتها. وهو ما يعني أنّ مشروع الكتابة عنده غير مشكّل في قالب وثوقيّ جامد بل هو مقسّم على مراحل مختلفة تجعل نصوصه كلها بما فيها المدوِّنة تنويعات وتلوينات لبعضها البعض. وقد يُفسّر تحوّل بوجاه عن

مذهبه في المدوّنة ومقدّماتها بتحوّل في الموقف من التراث ومن العلاقة بين النصّ الحداثي والنصّ التراثي. وهذا غير مستبعد بالنظر إلى أنّ كتابة الرواية يُسندها دائما موقف الكاتب مثقفا ومبدعا من الحاضر والماضي. ومهما كانت العوامل المفسّرة لتحوّل بوجاه عن الرؤية الإبداعية الكلية التي أسّس لها في مقدّمة المدوّنة، فإنّ تلك المقدّمة تبقى مثيرة لإشكاليات عديدة، بعضها- وهو الطريف- انكشف في كلام الكاتب نفسه عن الرواية ومشروعه فيها من حيث سعى إلى تبريرهما والاحتجاج لهما. نذكر من هذه الإشكاليات ما يسمّيه بوجاه "الإشكال الأكبر... من حيث أنّه يُعدّ تهيئة لإثارة مسألة المبنى في العمل الروائي" (ص13) و"مبدأ الاستطراد المهيمن" (ص12) و"زُمر خبريّة كثيرة لا علاقة جليّة تصل بعض أجزائها ببعض الآخر" (ص12) "دون أن تظفر بخطّ واحد جليّ التماسك ينتظم خلاله تواتر أنساق الرواية بمستوييها الرئسيّين" (ص12). إنّ مبنى الرواية وهي اللغة عند بوجاه، والاستطراد والزمير الخبريّة والخط الناظم لأنساق الرواية، هي العناصر التي خمّن بوجاه أن تتقدّ رواياته من جهاتها. وما كان ليفعل ذلك لولا علمه وهو الأديب الناقد، بأهميّة تلك العناصر صياغة وبناء في تكوين العمل الروائي مهما كانت حدائته.

III- المدوّنة جمع في صيغة جمع :

يمثّل النصّ الذي تداخله جملة من النصوص والأنواع تركيبة متنوّعة تتشكّل عبرها كينونة ذلك النصّ وجماليته وفق حركة تعدّد وإفراد. فيحقّق كلّ نصّ من النصوص الدخيلة جانبا شكليا أو تيمّيا من النصّ الأصلي وتتأسّس لهذا النصّ بدوره رغم انكشاف جوانبه عبر نصوص مختلفة دخيلة عليه ورغم تعدّد أساليبه تبعا لذلك، وحدة شكلية ودلالية. وهو ما يقضي أن

يكون انفتاح النصّ على النصوص الأخرى واستثماره أشكالها وأنواعها محكومين بضوابط تبيّن طبيعتهما وتضبط حدودهما وذلك حتى يكون الانفتاح منتجا لنصّ متّسق في بنية أدائه وطرق تكوينه. على أنّ ذلك قد لا يتحقق في كل عمليات انفتاح النصّ على النصوص الأخرى المشابهة أو المخالفة له في جنسه وشكله. وهو الأمر الذي يحيل النصّ إلى تركيبة نصيّة وكلاميّة تبطن التعدّد والتفكّك وإن بدت عليها في الظاهر علامات اتّساق وانسجام. وهو ما نعنيه بالقول إنّ النصّ الذي يتسع لنصوص أخرى فيصبح نصّا جمعا متعدّد الصيغ والأشكال والخطابات، قد لا يُحكم توظيفها وتبويبها في وحدة جماليّة ودلاليّة كليّة، فيظلّ نصّا جمعا بمعنى منقطعاً مفكّك الأواصر بين العناصر والدلالات. وهو ما لاحظنا وجوده في رواية المدوّنة.

1- الحواشي على متون.

لئن كان نصّ المدوّنة قصيرا (صص 17-91)، فقد قسمه صاحبه إلى نصّين، متن وحاشية وزّعهما بدورهما على أحد عشر فصلا امتدّ أكبرها على تسع صفحات (الفصل 11) ولم يتجاوز أصغرها الصفحات الثلاث (الفصل 10). وجعل الكاتب لكلّ نصّ من النصّين عنوانا وأقساماً فوسم نصّ المتن بـ: مدوّنة الاعترافات والأسرار في ضبط ما أثر عن أبي عمران من أخبار. ووسم نصّ الحاشية بـ: كتاب المجالس والحلقات لنجيه الراوية أبي اليسر بن حسن بن علي. ولئن كان مدار المتن والحاشية واحدا وهو أخبار أبي عمران، فإنّ ما لحق الأخبار من تركيب وتفكيك واستطراد جعل كأنّ كلا من الحاشية والمتن مستقل بموضوعه وبنيته. فالمتن يحدث في غير انتظام عن ولادة أبي عمران ونقلته مع أخت له إلى المدينة وثورته فيها على أخلاق أهل زمانه ونواميسهم معتبرا أنّه وأمثاله من البشر قاصرون في زمن الرّداءة والزيف عن إدراك المعالي

وأشرف الرتب. وهو الأمر الذي يدخله مرحلة اضطراب وحيرة من حياته فيحلم حلم نوم وحلم يقظة ببلوغ "سامي الدرجات" وبإقبال الدنيا عليه في شكل امرأة يعشقها فتهرب منه فلا يستطيع من أمره إلا أن يناجيهما ويناغيهما ولا يبلغها حتى يصير من ذلك متفجراً كما تقول صاحبتة يائسا لا يرى من حوله غير العبث والخسران. فيندفع إلى اللذة ومجالس الخمر طلبا لسلوى لا تأتي فيزيد يأسه حتى يذهل عما حوله ويختفي كلياً. وأمّا الحاشية فيتداخل فيها أمران أو حدثان لا غنى للواحد منهما عن الآخر أولهما احتفاء الراوي أبو اليسر وحتى نصّه (الفصل 6) بعملية القص ذاتها وما لها عبرها من سلطة على الجلاس يغيرانهم بالحكايات وحسن الإنصات لشارد الأخبار وبعيد العبر. ثانيهما إيراد أخبار عن أبي عمران لولائها ما كان الراوي وما كان النصّ. فهما متعلقان بأمره فكرا ومشاعر وقولا وفعلا. وما يرويانه أو ينقلانه من مرويّات عن أبي عمران نشر من الأخبار عن ضيقه بالزمن والناس جميعهم وذهوله عنهما فاخفائه إلى حين الإعلان عن ذنبه والحكم عليه بالإعدام.

على هذين القطبين، المتن والحاشية، تقوم رواية المدوّنة. فلا يغني جهد القارئ في التأليف بينهما وجمع أطراف الحكاية المروية عبرهما في تشكّل المتن والحاشية في قالب وحدتين سرديتين مكتملتين ومتّسمتين بقابلية الاستقلال شكلا ومادة. ويدعم ذلك أنّ الكاتب لم يحافظ على ما بين المتن وحاشيته في كتب التراث من علاقة تعقيب بالشرح والتفسير والتوضيح. بل إنّ راوي حاشية المدوّنة واسمه أبو اليسر لا يحرص على وصل كلامه بما جاء في المتن من وقائع وأخبار حرصه على جمع الأخبار والاحتفاء بروايتها. "ألا حولي تحلقوا وكونوا كثيرين ولتحسنوا من السماع آدابه. إنّي لمنصت أزلا لهديل حمائم عجيبة ببغائية السمّت لما تزل تهتف بألف حكمة..." (ص18). لذلك تغيب العلاقة بين المتن والحاشية في المدوّنة مرّات مثلما هو الأمر بين حاشية الفصل

الثاني وأغلبها حديث عن الشرق ومدوناته ومتمن هذا الفصل الدائر حول أبي عمران. ومرّات أخرى وهي الغالبة تقتر العلاقة بين المتن والحاشية فلا تتعدّى مجرد الإشارة الواهية كأن تقتصر الصلّة بين حاشية الفصل الأول ومتمنه على الإشارة الخاطفة إلى "الأبلق" حصان أبي عمران. ولئن وافق فتور العلاقة بين المتن والحاشية أو غيابها إقبال بوجاه على التجريب المتقصد وحرصه كما يقول على أن لا يكون عمله "خنوعا سلبيا لعناصر تراثية لغوية كانت أو روائية أو تاريخية فعلية" (ص16)، فإنه لم يمنع عن المدوّنّة تشظّيها على مستوى البناء والتركيب على نصّين يشكّل كل نصّ منهما مركزا قصصيا، وإلى فصول أو أبواب متعدّدة عناوينها، وإلى أخبار متقطّعة وأحداث منثورة.

ومثل هذه الطريقة في بناء النصّ على متن وحاشية تؤشّر بصورتها هذه في المدوّنّة على أنّ فهم القارئ لها وإدراكه خصوصيات تشكيلها وإنتاجها للمعنى، مرهونان بمدى تجديده للطريقة في مقاربة النصّ الأدبي وتحليله. والكاتب لأجل ذلك لا يطلب اعترافا بطريقته في صياغة شكل النصّ قدر عنايته بتهيئة طرق فنية ومقولات جمالية تبهر القارئ وربما تعجزه. وهو ما يفسّر اعتراف الكاتب في مقدّمة المدوّنّة بأنّ تركيب نصّه على ثنائية متن وحاشية "يحتّم ضرورة السّير - أوان تفكيك السّنن - على صراط دقيق كحدّ السّيف يمثل برزخ التّواشج بين "المدوّنّة" و"كتاب المجالس والحلقات" (ص11) وبأنّ "المتقبّل يدعى إذن إلى التّعامل مع النّظامين الإبلاغيين في برهتين تفكيكيتين متزامنتين أساسا" (ص11). وإنّ الكاتب بمثل هذين القولين أشبه بمن يشير على المتقبّل بالمدخل الأجدر إلى النصّ ويقترح عليه مفاتيحها، ثم يرهبه ويهول عليه الأمر رفعا من قيمة نصّه وأهمّيته. وهو الأمر الذي لا نراه يوافق دعوة بوجاه القارئ إلى المشاركة "الفعلية في إبداع هذا النصّ" (ص16).

2- الحفر في الذاكرة النصّية.

إن النصوص التي تحيل عليها المدوّنة كثيرة. وهي حاضرة عبر متناصّات أدبيّة شعريّة ونثريّة مكتوبة وشفهية خاصّة من قبيل الخبر والحديث، ومتناصّات دينيّة في شكل مقتطفات من القرآن آيات وقصصا وأحاديث نبويّة وصوفيّة، ومتناصّات تاريخيّة ترد في شكل إشارات خاطفة لا تفصيل فيها... وغير ذلك من المتناصّات التي تثبت أنّ نصّ المدوّنة يحفر في ذاكرة النصوص العربيّة ويمت إلّاها بنسب لا يخفى. ذلك أنّ نصّ المدوّنة على حدّاته صهر بين أنماط وأجناس كلاميّة لم يخرج كلام العرب القدّامي كلّها عنها. والحقيقة أنّ كثافة حضور تلك الأنماط الكتابيّة وأنواعها لم يمنع كون بعضها مشخّصا صراحة وبعضها الآخر لم يُعلن عنه. وهذه من طرق استثمار التعالق بين النصوص التي تجعل الظاهرة تتجاوز في المدوّنة المتناصّات الصّريحة معجما وتعبيرا وإحالة إلى المتناصّات المضمرّة المنكشفة عبر أجواء الرّواية وغير طريقة بنائها وصياغة أسلوبها وأنساقه. فما كان من المتناصّات مُكتشفا واضحا أثره في نصّ المدوّنة حضر عبر شواهد نصيّة مُتحوّل بها عن نصوصها وحقولها الأصليّة إلى مجال الرّواية السّردي التّخييليّ.

وقد اختلفت مادّة هذا الصنف من المتناصّات فكان مرّات في شكل إشارات إلى كتب مثل الأغاني لأبي الفرج الاصفهاني (ص88) وألف ليلة وليلة (ص70) وإشارات إلى الشّعراء والكتاب والفلاسفة مثل النّوادي إشارة إلى أبي نواس (ص24) وأبي حيّان التّوحّدي (ص86) وفرانز كافكا (ص67). وكانت المتناصّات الصّريحة مرّات أخرى في شكل أحاديث تُنسب إلى أبي ذرّ (عليه الغفاريّ) (ص27) أو إلى الرّسول "يهتف النّبيّ الأعظم أن رفقاً بالقواريير" (ص24). وهو من الأحاديث الجادّة التي حولها الكاتب من سياق جدّ ووعظ إلى سياق "شراب ولذة" (ص24). على أنّ هذا لم يكن من باب مساءلة المقتبس

وتحويله عن دلالاته بل من باب التداعي والتصادي به. وهو نفسه ما تكرر مع مقتبسات كثيرة هي من قبيل ما راج من عبارات جاهزة مسكوكة يُعيد الكاتب صوغها ولا يُغَيِّر دلالتها مثل حديثه عن "القشة التي أثقلت الكاهل" (ص70) فهي تذكر بـ"القشة التي قصمت ظهر البعير"، ومثل إirاده "مثل ... ما حك لك غير ظفرك" (ص42) وإيراده أقوال بعض الأمراء والولاة المعروفة التي صارت مضرب مثّل، كالقول "غربا سرت أم جنوبا فخرا جك لي" (ص53). وهي من الأقوال التي أوردها الكاتب في سياق مخصوص يشهر بـ"خلاعة هتلر وعشيقات الوليد بن يزيد" (ص55) وبـ"محاكم التفتيش في قرطبة وموقعة صلب الحلاج" (ص91). على أن مزاج المدوّنة بين النثر والشعر على شاكلة النصوص التراثية، كانت المظهر الأبرز لتداخل أنماط الكتابة وأشكالها. ولئن تكتم الكاتب على أصحاب المقطوعات الشعرية المتمثل بها غالبا، فقد أشر على نقلة خطابه إليها بمثل هذه العبارات: "وتمثلت قول المفتخر بقومه..." (ص21) "ما عرفتها ذاكرة وما قال فيها شاعر..." (ص24). وكانت هذه الأشعار في المدوّنة ممّا يخرج إليه الراوي تداعيا في الفكرة وعلى سبيل التمثّل (ص21) أو طلبا لصفات يتغنّى بها الشاعر وتتاسب موضوع حديث الراوي (ص24) أو طلبا لبديل عن منشور الكلام شهد العرب بحسن بلاغته وكثافة معناه (ص85).

ويمكن القول إنّ المتناصات في المدوّنة على كثرتها غلب عليها التصادي بصورة خفية مع نصوص ومرجعيات يستدعيها السياق التخيلي لعلاقة مشابهة أساسا. ومن قبيل ذلك قصّة النبي يوسف وزوجة العزيز وزير مصر كما وردت في القرآن. فإنّ إحدى قيّمات الدور كما جاء في المدوّنة (صص60-61) توثبت فيها الشهوة إلى سعيد أبي عمران، فلما أرادت أن تزيد من جذوتها قالت على سبيل الاحتفاء بما سيكون لها ممّا لم يكن لامرأة العزيز حين طاربت

يوسف ولم تتل مع ذلك منيتها "ولن أقد قميصه ولن يقد قميصي" (ص60). إلا أن أبا عمران أشاح عن الجارية فإذا به أشبه بيوسف وإذا بها أشبه بامرأة العزيز وإذا القصة نفسها تُعاد بنفس المحتوى ونفس الدلالة، لم يفعل بوجه غير أن نقلها من لغة القرآن إلى لغة الرواية وحتى هذه لم تبعد بلاغتها عن بلاغة القرآن. ولم يكتف الكاتب بترجيع صدى القصص الدينية فرجع صدى النصوص الأدبية كذلك مستترا على مصادرها وأصحابها. ومن قبيل ذلك، الأثر الملموس الذي نجده لكتاب **كليلة ودمنة** لابن المقفع في إيراد راوي **المدوّنة** مثل "من طاف يبغي نجوة من نجاة فهلك إذ أن المنايا رصد للفتى حيث سلك" (ص22). فهو المعنى نفسه الذي ذهب إليه ابن المقفع في مثل الرجل تترصده الموت فتتمكّن منه مهما أقلت منها. وواضح من ذلك أن الكاتب إذ يحفظ للمثل معناه الأصلي، يحفظ له كذلك سياقه القديم الموظف في إطار النصّح والموعظة والاعتبار. وينفتح نصّ **المدوّنة** في الاتجاه نفسه على نصوص أدبية قديمة وحديثة. فمن ذكر لـ "بعض أبواب ألف ليلة وليلة" و "أغاني أبي الفرج" كما أشرنا إلى ذلك سابقا، إلى تناص واضح مع رواية **فساد الأمكنة** (2006) لصبري موسى التي تفتّح **المدوّنة** مثلها تماما بما يسمّى حلفا سرديّا بين الراوي وقارئه "ألا اكتنفوني، حولي تحلقوا وكونوا كثيرين. وليكون وصلا لا فصل يثنيه عن مطلق الكمال. ألا التفوا وأحسنوا الإنصات" (ص18). وقد سمّى الراوي في نصّ **المدوّنة** وهو يتحدّث عن محاكمة أبي عمران، مصطفى سعيد الشخصية المحوريّة في رواية **موسم الهجرة إلى الشمال** (1979) للطيب صالح، وكان مصطفى سعيد هو الآخر قد حوكم في جلسة قضائية علنيّة في أنقلترا وسمّى كاتب **المدوّنة** في مقدّمها (ص16) الأدبيين "خريف والشرقاوي" كاشفا بذلك عن توجّهه الواقعي، وسمّى محمود المسعدي كاشفا عن توجّهه الذهني. بل إن أثر ما صنع المسعدي من شخصيات قصصيّة

وما هيأ لها من مواقف وأحداث بيّن في نصّ المدوّنة. يكشف عنهما تمرّد أبي عمران مثل بطل المسعدي في رواية السّد (1985) على الجماعة ويأسه منها بعد أن استنهضها فلم تنهض لفعل. "هل بإمكاننا، فردا وجماعة: الحفاظ على الحياة والعجز يشدّنا إلى ثابت الأوتاد. ألا شيئا من الصفاء، كفى تهويما ومناقشة..." (ص34). ويكشف عن مشابهة بطل المدوّنة لبطل رواية المسعدي حدّث أبو هريرة قال (1979) ما لجأ إليه الاثنان من التماس الخلاص عن طريق الجنس والخمرة، فلمّا لم يدركا غير "غثيان الأسى" بعبارة أبي عمران (ص28) ذهلا عن الوجود وغابا عمّا حولهما.

لقد مثّلت هذه النصوص التي تصادّت معها المدوّنة معجما وفكرة ومقصدا وأسلوبا، روافد أساسية في تشكيل النصّ وتبويب مادّته. وهو أمر يمكن أن يؤشّر بالنظر إلى اتّساعه أمام صغر حجم الرواية، على رغبة الكاتب في إعلان معرفته بالنصوص القديمة والحديثة، وعلى رغبته في إعلان انتماء روايته إلى تلك النصوص واندراجها ضمن رؤيتها الجماليّة والفكريّة. فهذه الرواية كما يسمّيها صاحبها وكما يكشف عن ذلك الشكّل الذي اختاره لكتابتها، مخطوطة. وهي من حيث يتناوب الرواة فيها عبر فصول مستقلّة على التعريف بأبي عمران وحياته بين الولادة والموت، محاكاة لكتب التراجم والسّير في مادّتها وأسلوبها. وإنّ الكاتب ينسج بذلك على منوال سنّة في نقل الأخبار قديمة يحفز عبرها المتقبّل على أن يقرأ النصّ قراءة مخصوصة يتنبّه بها إلى تعدّد "أقطاب الإرسال... ووجهات النظر... وإمكانات التّقبّل" (ص12). ولئن كانت النصوص التي حاكاها الكاتب كثيرة ومتنوّعة في نصّه، منها فواتح النصّ القرآني "هل أتاكم نبا أنفسكم" (ص21) ومنها الخطاب الصوفي ومقامات العشق الإلهي والفناء فيه، إلا أنّ المظهر الشفهي من التراث العربي كان الأبرز في المدوّنة. لذلك لم تغب منها مواصفات الخطاب الشفهي ممثّلة في بنية السرد

التثائية بين راو ومرويّ له، وفي حديث الراوي إلى جماعة تحيط به في مجلس "فلتكتمل الحلقة، ولتكونوا بالمناكب متدافعين في التفافكم حول قلبي" (ص25). وقد بدا من طريقة تحيين بوجه لشفهية الحكي، أنّه يحتفي بها. وربما كان ذلك منه إحياء لبلاغة المنطوق وتذكيرا بسلطة الراوي والرواية. وهو ما يفسّر أنّ مدوّنة الاعترافات في أساسها معارضة لأدب الأخبار من حيث إسنادها الأخبار إلى رواة توهم بمصادقية ما ينقلون، ومن حيث مفصلتها السرد بين حدّي المتن والحاشية وقد كنّا أبرزنا ذلك وبيّنا أثره في مستوى بناء الرواية. ويمكننا القول على سبيل الاستنتاج إنّ بوجه سواء أفصح عن هوية النصوص المداخلة لنصّه الروائي أم لم يفعل، فإنّه لم يفقدها خصائصها الأسلوبية والتعبيرية ولم يحولها عن أطرها النوعية. وهو ما جعل المدوّنة أقرب في مادتها وطريقة تشكيلها إلى نصّ يصوغه جمع من المؤلفين والمحدثين. ولا غرابة وصاحب المدوّنة نفسه يسمّيها "رواية النصوص العربية" (ص15). ولئن لم يخل عمل أدبيّ من أثر النصوص الأخرى وأشكالها وأساليبها ومرجعياتها، ولئن كان بوجه يبرّر لاختياره بكتابة رواية لا تذوب في حضارة الشمال ولا في ثقافات تتشاكل وتتماثل (ص10)، فإنّ المداخلة بين النصوص وأنواعها في المدوّنة تلفت للانتباه بشكل خاص من جهة أنّ النصوص بمختلف أشكالها وأجناسها كثيرة والمدوّنة صغيرة من حيث الحجم طبعا، ومن جهة أنّ العلامات اللسانية والخطية المنبّهة إلى المداخلة بين نصّ الرواية والنصوص الأخرى، غائبة بصورة عامة، وكأنّ هذه النصوص هيمنت على النصّ الأصل فلم تتعيّن مواقعها ولم يتحدّد أثرها. وهو ما يدفع على السؤال حول سبب الإكثار من النصوص في المدوّنة خاصة أن بعض هذه النصوص يتشابه ولا تختلف حقيقة طرق استثماره وتوظيفه.

إنّ ذلك يغلب على الذهن فكرة أنّ التناصيّة التراثيّة هيمنت على النصيّة الأدبيّة الحديثة في رواية المدوّنة. فلم يبد لنا ونحن نقرأ هذه الرواية أنها تتشكّل في الأول بمقوماتها ومواصفاتها الروائيّة باعتبارها النصّ الأصل والمركز ثمّ تنتهيّ فيها بعد ذلك حوافز تستدعي الإحالة على نصوص أخرى من أيّ نوع كانت. وقد جعل ذلك مناسبات انفتاح النصّ الروائي على النصوص الأخرى غائمة في المدوّنة. ولما كانت هذه المناسبات إنّما تتّصل بالقصّة ويقتضيها مسار تطوّرها وتحولها، كانت كثير من المتناصّات في المدوّنة ممّا لا تتّسع به حركة السرد ومداراته. وقد لاحظنا أنّ أكثر المتناصّات أدبيّة ودينيّة وتاريخيّة ترد في سياقات شبيهة بسياقاتها الأصليّة وتظلّ لها المعاني نفسها لا يصيبها تبديل أو تغيير. فمثل هذه المتناصّات في رأينا هي ممّا يتضخم به النصّ ويتعدّد فلا يكون مع ذلك سوى نثر منثور من حيث هو رواية. ولما كان يمكن حذف متناصّات كثيرة من المدوّنة من دون أن يخلّ تركيبها وتغضّ معانيها ويتعطّل سردها، صحّ لدينا أنّ كاتبها كان أحرص على أدبيّة تلك المتناصّات منه على انشائيّة النصّ السردّي الروائي. وهو ما يوافق تصريحه في مقدّمة المدوّنة باستبداله المعاني وهي متاحة نفقت سوقها "بحسّ لغويّ لا مرأى في رهافته" (ص13). فهل تصنع اللغة تتناسل عبرها الأخبار رواية ؟.

VI - المدوّنة نصّ نرجسيّ متضخم.

يتشكّل نصّ المدوّنة كما بيّنا سابقا عبر التّواشج مع التّراث العربي في شكله المكتوب والمنطوق. وقد كان هذا في إطار المشروع الإبداعيّ الذي أعلن عنه بوجاه في المقدّمة، مدرجا ضمن نزعة إلى التجريب كبرى تعلّق نشأة النصّ بأشكال تعالقه مع النصوص الأخرى وليس بكيفيّة تشخيصه للواقع. فإذا بالرواية وقد ارتبطت لحظة الإبداع فيها بلحظة الحفر في الذاكرة وإعادة إنتاج النصوص وأساليبها وأشكالها وأجناسها، تتشكّل بوصفها ظاهرة خطابيّة أكثر

منها سرديّة حكاية وإذا بالنصوص في الرواية تتراكم مكونة ما يمكن تسميته طبقات لغويّة مكثّفة وحلقات خبريّة متوالدة. وقد بدا لنا ونحن ننظر في المدوّنة باعتبارها مثالا لذلك أنّ هذه الطبقات اللغويّة المكثّفة والحلقات الخبريّة المتوالدة خصيصتان في أداء الرواية التّعبري ونسقها الأسلوبي وبنيتها النظاميّة. وهو فعلا ما صرّح به بوجاه في مقدّمة روايته حين جعلها "تجوس عبر فصول تجعلك مبحرا بين نثر وشعر، بين نغم وغياب إيقاع بل خلال أدغال من النحت الكلمي والنقش لدى الجدر اللغويّة بمختلف إحياءاتها الحاضرة والمنصرمة" (ص14). وهذه المواصفات تهيّئ كلّها المدوّنة لأن تكون ظاهرة كتابيّة تتجاوز بكثير مجال الرواية تضخيما من شبكتها النصيّة واحتفالا ببلاغتها ورونق عبارتها. وهو الأمر الذي نعتبر أنّه بقدر ما سبّب فرادة الرواية التّعبريّة والأسلوبيّة والشعريّة، أخلّ بالشّرطين التّواصلّي والبنائي التّنظيمي فيها.

1- المدوّنة نممات لغويّة.

إنّ من أبرز العلامات على نرجسيّة نصّ المدوّنة احتفاءها بلغتها وتبحّرها في محسّنات الكلام إلى حدّ تحتكر معه اللغة بطولة الرواية وحدها. وقد وافق ذلك وعكسه إعلان بوجاه في مقدّمة المدوّنة عن عشقه اللغة إلى درجة التّوحد الصّوفيّ بها، مبرّرا ذلك بأنّ المعاني متاحة لكلّ طالب في حين أنّ "كيمياء الكلمة تلبث دوما وفقا على مريدي حلقات الذكر الكلمي المنصبين عبر دلاء اللغة عشقا فناء" (ص13). فليست صناعة الكلام من المتاح وليس الإمساك بجوهرها سهلا وهي الحاملة كما يقول بوجاه "لتراكمات ثقافية كثّفت عطاءها عبر قرون" (ص15). وهو ما يبرّر أنّ اللغة سجلاتّ وبلاغة لا تخرج في مشروع بوجاه عن الكلام الجاهز النّاجز في تراثنا العربي. لذلك نراه يقرن بين انفتاح الرواية على مختلف النّصوص ومختلف اللغات في الآن نفسه ويقرن الشّرط الإبداعيّ الحداثيّ في الرواية بمحاكاة ما تراكم عبر الزّمن من لغات

ونصوص تحضر بدورها عبر اللغة. وهو ما يزيد هذه أهمية في رؤية بوجاه الإبداعية فيسمّي المدوّنة "رواية لغوية" ويعتبرها في شيء من الإدعاء "الوريث الموضوعي للرواية الذهنية والرواية الواقعية في الآن ذاته" (ص16). ويتّضح من ذلك أنّ التّجريب في المدوّنة هو تجريب لغوي يجعل المغامرة متمحورة في أساسها حول اللغة ومنعرجاتها إلى درجة أنّ نصّ المدوّنة نفسه يتّخذ من "ذاته" موضوعا للحديث فينطلق عبر فصل كامل (الفصل 6 وعنوانه : **ماج النصّ يحلم بذاته**) في ضرب من الحديث لا يخفى كبره واستعلاؤه "ما أنا إلّا زبيب المجاز وسحر التّفجّر، وما البديع وما الفنّ إلّا لذاتي صولجانا" (ص54). وهذا وغيره في المدوّنة يثير إشكالية انصراف اللغة الكلّي إلى محاكاة اللغة وتشخيصها بدل تشخيص الواقع. ذلك أنّ حرص الكاتب على محاكاة النصوص التراثية في وحداتها اللفظية وأنساقها التعبيرية، ومراهنته على جمالية اللغة عناصر تشكيليّة وبنى إيقاعية ومحسّنات بديعية جعل المدوّنة أشبه بمحفّل لغويّ يحتفى فيه ببلاغة التعبير وقوّة الملفوظات وموسيقاها.

وقد كانت لذلك وجوه ومظاهر عدّة منها حرص الكاتب على أن تكون ألفاظه وتراكيبه عريقة عتيقة تستدعي إلى الدّهن إذا قيلت صورا بيانية تذكّر بأجواء وبيئات أصيلة مثل "يخبّ بي الأبلق" (ص18) "الألواح والصحف" (ص90) "عمل الدواوين" (ص76) "تنشد من عملها إياقا" (ص32) ... وغير ذلك من العبارات صيغت في أسلوب مرسل لم تغب منه ألوان البديع ومحسّناته من جناس وتورية وطباق. وقد زادت لغة القرآن والمتصوّفة تارة ولغة الشعر أخرى الرواية إغراقا في الرّمز والمجاز في طابع غنائيّ موقّع. فمحاكاة المدوّنة للغة القرآن في بلاغته جعل الكلام فيها طلقا جزلا يتراوح بين الفخامة تارة والسيولة أخرى "هذا أول الصّلب يا نفس، فاتّقدي واطمئني" (ص64)

والعبارات الصوفيّة من قبيل "كيف أحقق فيك وأنت تحوينني، وكيف ألامسك ولست إلا بحيرة صحو عبر شمول ممتلكاتك" (ص 87 و 88)، أشاعت إلى جانب توسيعها من آفاق الترميز في المدوّنة جواً من الشّجن والإنشاد زاده تأثّر الرواية بالشّعّر انتشارا فكان نثرها كثيف التّخييل متشاكل الألفاظ متوازن المفاصل. مثاله :

أنتِ الأمرة أبدا والفلك باسمك

مجرّـراها ومرسـاها.

فلا تلفظيني من موق

ولقد بدت اللغة بالمدوّنة في مثل هذه المواقع التي تتكثّف فيها البلاغة ويثبت الإيقاع، أقرب إلى التّرجمة عن الخاصّة الشعرية منها إلى التّرجمة عن واقع ما. وأضفى ذلك عليها الغموض في بعض المرّات فتأبّت عن الفهم مقرّة القارئ على حيرة لا يظفر منها بغير اللغة المنمّقة. وهو ما دلّ أن نصّ الرواية يجد مرجعيّته في النّصوص التّراثيّة ومواضعها الأسلوبية معجما وتركيبا وصورة ولا يجد مرجعيّته في الواقع وقضاياها والمواقف منه. ولقد توفرت في الرواية مؤشرات نصيّة تبرز عناية الكاتب بالواقع العربي الإسلامي سياسة واجتماعا "فلسطين مركّب أسود ينوء الوري بحمله عبر وعيهم ولا وعيهم" (ص 35) والهزيمة من سمات العرب بعد أن لازمته حتى لا أمل لهم في الخلاص (ص 43)، إلّا أنّ هذه المؤشرات على الواقع الحضاري العربي، بدت إلى جانب قلّتها واستقلاليّتها عن النّسيج اللغوي المهيمن على نصّ المدوّنة، ضامرة غائمة أمام تركيز الكاتب على خصوصية اللغة الجماليّة وعدم نهضة الكلمة في هذه الرواية بعبء مرجعيّ. و كان الإيجاز في الكلام والإلتواء في التّعبير، رمزا وضنا بالمعنى والإطناب في التّرجيع الصّوتي، مما عسر على القارئ الإلمام بطبقات اللغة وأبعاد المعنى. وليس معنى كلامنا أنّ الكاتب مطالب بتحويل

خطابه الأدبي إلى مضمون إيديولوجي. وإنما هو مدعوّ إلى جعل النسيج اللغوي في نصّه مصاغاً وفق رؤية مخصوصة للواقع. فالنزعة إلى التجريب لا يجب أن تخلي الرواية من القصديّة بمفهوم فنيّ لا مذهبيّ، بحيث لا يكون خطاب الرواية توصيلياً إيديولوجياً صريحاً ولا يكون مجرد توليفة بلاغيّة أو "شطحة جماليّة متميّزة" كما أراد لها بوجاه صراحة في توطئته (ص14).

وقد ردّد الباحثون وحتى المبدعون أنّ الدافع الأوّل على تدمير الآليات التعبيريّة والصّياغيّة القديمة وعلى المداخلة بين النصوص وأشكالها، كامن في جعل الرواية أكثر قدرة على استيعاب الوقائع الجديدة. ولا أرى أنّ رواية بوجاه الأشبه باللعبة الجماليّة والشكليّة المحض، معنيّة بمثل ذلك. والحال أنّ الحافز الأساسيّ فيها عناية بالأساليب القديمة والألفاظ واشتقاقاتها وأشكالها التركيبيّة. بل لقد تعمّد بوجاه فعلاً أن يجعل روايته كما يقول "بحثاً روئياً في أركيولوجيا الحضارة العربيّة عبر استنطاق أروع آثار عصورنا الحاضرة والماضية متمثّلة في علامات لغة لا نني نبوح بعمق تعلّقنا بمنزّر رونقها وهدده إيقاعها" (ص15 و16). فهل تكون رواية بوجاه تمرينا لسانياً غايته إبراز مقدرة صاحبه على تحيين الأساليب التراثيّة والسجالات الماضويّة؟ وكيف لنصّ روائيّ يتّوحد لغته "بعمق تعلّقنا بمنزّر رونقها وهدده إيقاعها" أن يبوّح كما بشرّ بوجاه بـ "عمق الوشائج الدلاليّة التي تمثّل الأرضيّة الثابتة الصلبة للرواية بأكملها" (ص12) ؟.

فإذا بحثنا في الرواية عن أثر هذه "الوشائج الدلاليّة"، لاحظنا أنّ الملفوظات المعبّرة عنها غلبت عليها الشّعريّة فبدت الرؤيّة الفكرية أشبه جراء ذلك بالتأمّلات الوجوديّة. كما أنّ تلك الملفوظات وردت منثورة هنا وهناك حتى كأنّ لا فكرة مركزيّة تحكمها. فليست تلك الوشائج الدلاليّة من البواعث على تطوّر السرد في الرواية ولم يكن ما ورد عنها موصولاً بمستويي الرواية

الخطابي والنصّي الكليّين. وقد بدا جلياً أنّ الكاتب عوّل تعويلاً كلياً على جماليّة اللّغة في نصّه رغم أنّ اللّغة مشتركة بين الرّواية وأنواع من الأدب أخرى. ولم يحرص في احتفائه ببلاغة اللّغة التّراثيّة على جعلها مشخصة لخطاب مقصديّ أو مناسبة أكثر ما تكون المناسبة للخطاب الرّوائي النّوعي. ويعني ذلك أنّ مراهنه الكاتب على اللّغة وتركيزه على النّاجز اللّغوي التّراثي عدل بالرّواية عن أن تكون لغة حكي وسرد كما تقضي بذلك بلاغة التّخييل الرّوائي. فوجدنا اللّغة تتكثّف منمّقة مزوّقة وتتّسع تأويلاتها متجاوزة بذلك كلّ ما تقتضيه الوظيفة الحكائيّة وحدودها. وهو ما سبق أن أسميناه مغامرة اللّغة في المدوّنة، مغامرة يتشكّل فيها نسيج اللّغة مستقّلاً - إلّا في القليل النادر - عن عالم الرّواية التّخييلي وما يسم شخصياته من معالم وفروق.

فمما ترتّب عن جعل اللّغة بنية مركزيّة في المدوّنة أن ظلّ حضور الشخصيات الرّوائية وغيابها على اختلاف صلاتها بأبي عمران، رهيني ما تروي عنه غير موصولين بمسار الأحداث وحركة نموّها. كما أنّ تلك الشخصيات ظلّت على اختلافها ثقافياً واجتماعيّاً مفتقرة إلى الملامح والسّمات المميّزة لها والكاشفة عن تفاعلها مع بعضها البعض. وأخضع الكاتب الشخصيات كلّها لوصايته من حيث أوهم باستقلاليتها راوية. فأنطقها كلّها بصوته وجعلها تكشف مرّات عمّا لا يمكن أن يخبره غيره بصفته الرّاوي الأوّلي العالم بالخفايا. كذا نظرت أخت أبي عمران إلى النّساء فقالت: "ونخر الألم القادمات تتشدّن [كذا] إنشادا وسمرا" (ص38). وكذا حوى كلام شعله الجارية بليغ المعاني وحدثت وهي تقاسم أبا عمران ساعة أنس كيف "ران صمت لا يجيد فكّ طلاس صراخه غير من طال رحيله" (ص24). ولئن ركّز الكاتب على شخصيّة أبي عمران وجعلها راوية مرّة ومحوراً للحكاية وموضوعاً لها مرّة أخرى، فإنّها لم تكن أقلّ شحوباً من الشخصيات الأخرى فجاءت أشبه

بكائن لغويّ تتكشف أفكاره وتقلّ أفعاله صدى لمواقف الكاتب ورؤاه وصدى للغة تخرج- أو تكاد- بالمدوّنة من المجال الروائي إلى المجال الكلامي الإبداعي.

2- المدوّنة حلقات خبريّة.

لمّا كانت القصة في المدوّنة حاصلة من التّأليف بين أخبار أبي عمران منذ ولادته إلى حين إعدامه، فقد كانت النّقلة من خبر إلى آخر بديلا فيها لما تقتضيه حركة السّرد من بناء يصوغ منطق ومساره عبر معماريّة النصّ وتقاطعاتها. وكانت حركة القصّ مركزا في المدوّنة تلتقي عنده الشخصيات كلّها فتصبح ذات مهارات في اقتناص الخبر ونقله. بل إنّ رواية الحاشية في المدوّنة يبالغ في الاحتفاء بقصّه فيدعو الجمع إليه يغريهم بـ"غريب لآلئ وأحجار" (ص19 و20). وهو ما عوّل عليه من جهة في تحويل صورة السارد داخل الرواية إلى راو يجمع بعض الأخبار ويصنع بعضها الآخر فإذا هو "رواية ذو أكاذيب ومنتحل أخبار" (ص86). وعوّل عليه من جهة أخرى في تحويل الوقائع الروائية المتتابعة المتدرّجة إلى حلقات خبريّة توزّع نصّ الرواية على سلسلة من الأخبار المتناسلة ومن التّداعيات والاستطرادات الموصولة بها. والأصوات السردية في المدوّنة متعدّدة أبرزها صوت الراوي الأوّل الذي يروي من خارج القصة ما انكشف وحتى ما خفي من أخبار أبي عمران. وإن لم يعلن هذا الراوي عن وجوده صراحة، فقد كان الأقدر رغم عدم مشاركته في القصة على متابعة أخبار أبي عمران. يلي الراوي الأوّل وهو صوت الكاتب وفكره، الرواة الثّواني وهؤلاء عرفوا أبا عمران وعاشروه واجتهدوا في أن يدركوا ما يفسّر أفعاله ويبرّر أحواله ويكشف عن أفكاره. نذكر من الرواة الثّواني، أبا اليسر راوي الحاشية ينقل لجلّاسه أخبار أبي عمران في حلمه (ص19، 18) ويقتضه: غريبا (ص35) شاتما (ص30-43) لاهيا (ص44-46)

ذاهلاً ثم محكوماً عليه بالإعدام (ص60). وتتخلّل أخبار أبي اليسر هذه أخبار عن الشعب العجيب الذي "قطن سبأ" (ص21) وعن الشرق (ص26-27-28) ومشعوزيه وطوائفهم (ص27) وعن المحاكمات فيه (ص63) والحجّابة وأمرها (ص31 و32 و33) وغير ذلك ممّا نقله أبو اليسر "من قديم الصّحف" (ص21) و"مدوّنات الشرق" (ص26) ومن "مخطوط نادر" أوقفه عليه "بعض أصفیائه" (ص31) ومن "بعض أبواب الأغاني" و"ألف ليلة وليلة" (ص86-88). أو هو ممّا بلغه عن أبي حيّان التّوحیدی (ص86) وكذلك عن رواة آخرين معلومي الهوية مثل أختي أبي عمران الصّغرى والكبرى (ص38 و41) أو مجهولياتها يسير بينهم خبر أبي عمران "فیتحدّث به عبر المجالس والمسایرات" (ص33). ونذكر من الرّواة الثّواني أبا عمران نفسه يروي من بين ما يروي عن نفسه كيف حدّثته الرّياح والظلمة والعناصر كلّها عن حصانه الأبلق يشقّ به "في السّحاب سبيلاً" (ص18 و19). وتروي عنه رسالته إلى الرّاوي الأوّل غضبه على الرّواة "أصحاب الفضول تطلق اعترافاتهم جزافاً ولا ضابط" (ص46). وتروي عن أبي عمران شعلة جارية الرّبض وإحدى قيّمات الدّور ممّن خبرته ساعة لذّة كيف يسبّ الدّنيا وهي مقبلة عليه ويغيب فإذا هو "منعدم" (ص64 و76). وقد دلّ ذلك على أنّ حكاية أبي عمران مثّلت بؤرة الأخبار رغم خروج راوي الحاشية عنها أحياناً إلى شتات من الأخبار المتفرّقة. فقد كانت الحكاية تتوالى بصورة عامّة في المدوّنة بتوالي رواياتها. فما إنّ ينتهي خبر حتى يبدأ آخر إلّا مرّات ينتقل فيها الخبر الواحد من راوٍ إلى آخر كما الشأن في ما روته قيّمات الدّور للجارية التي روته بدورها فسار بين النّاس حتى بلغ الرّاوي الأوّل فرواه (ص60). وذلك ما عدّد طبقات السّرد ومستوياته في المدوّنة وجعل لها بنية قوليّة لا حدیثيّة.

إلا أنّ ذلك التعدّد لم ينبن على اختلاف في المحكيّات ومستويات تبئيرها الدّاخلي والخارجي فلم يحفز على النّقلة من الوحدة النصّية إلى الأخرى وكان مبعثا على كثير من التّكرار والاستطراد في الرّواية. أمّا التّكرار وهو ظاهرة تناسّية داخليّة إذ يكرّر فيها النّص ذاته، فقد كان له شكلان:

الشكل الأوّل : تكرار في الأقوال بلفظها ومعناها. ومن أمثله أن يقول أبو عمران "ما أخلفت وعدا قطعت، وما بترت دربا سلكت... ولولا بخوري والتّعاويز ما كنتم ولا القول كان" (ص 49 و 50) ثمّ يكرّر أبو اليسر الكلام نفسه قائلا "ما أخلفت وعدا قطعت، وما أبترت [كذا] دربا سلكت... ولولا بخوري والتّعاويز ما كنتم ولا القول كان" (ص 52).

الشكل الثّاني : تكرار في الأخبار وهو الأبرز والأكثر ورودا على صغر حجم الرّواية. وله فيها صنفان:

- تكرار في الخبر نفسه معنى وليس لفظا كما هو الأمر بشأن تأزم أبي عمران قبل اختفائه. فقد تكرّر هذا الخبر بالفاظ مختلفة في متن الفصل الثّاني (ص 26 و 27 و 28) وحاشية الفصل الثّالث (ص 34 و 35) ومتمته وحاشية الفصل الرابع ومتمته كذلك (ص 43 و 44).

- . تكرار في الخبر نفسه بلفظه ومعناه وهو ما عكسه التّناظر شبه الكلّي بين مقدّمة المدوّنة وخاتمته. فقد افتتح الفصل الأوّل المعنون بـ: من روى أبي عمران بقوله: "رأيتني يخبّ بي الأبلق وقد شققت لي في السّحاب سبيلا" (ص 18) واختتم الفصل الأخير وعنوانه: العود إلى روى أبي عمران بالقول نفسه مذكورا مرّة في المتن ومرّة في الحاشية : "رأيتني يخبّ بي الأبلق وقد شققت لي في السّحاب سبيلا".

ولئن كان خبر الحلم في الخاتمة مفتوحا على الأمل كما توحى الجملة المضافة إليه "علّنا ندرك للإنسان أملا في وجود أجدى وعذوبة أعدل"، فإنّ النّص بدا إذ

حُبس بين حلمين وذكر أوله بآخره، كأنما هو عائد على أعقابهِ. وعندما ننظر إن كان للتكرار في المدونة بصنفيه (في الأقوال وفي الأخبار) مقاصد وظيفية موصولة بالقصة ولوازمها الفنية والدلالية، نجد أنّ الوحدات المتماثلة باستثناء قليلها تنامت به الدلالة وتوسّعت، وظف بصورة أساسية لأجل الإيحاء بتصادي الصور والمواقف من جهة، وإشاعة التردد اللفظي من جهة أخرى. فاستعادة الأقوال والأخبار في المدونة والتناظر بين بدايتها ونهايتها يسمان بنية النص بضرب من الانغلاق والدائرية. ذلك أنّ الخطاب ينتشر ويتضخم ولا تصحبه مع ذلك تحولات في مسار السرد وانعطافات في أنساق الدلالة. ولئن لم ييسر ورود بعض الأقوال والأخبار المتكررة في أنساق خطابية متشابهة الجزم بأكثرها أهمية، فإنّه يمكننا الاستغناء عن بعض ما كرّر من دون أن تبتر قصة حياة أبي عمران. وهو الدليل على حضور التكرار في المدونة باعتباره إجراء أسلوبياً إيقاعياً أساساً.

وفي اعتقادنا أنّ حرص الكاتب على جعل روايته صدى عميقاً لنصوص أدبية تراثية تحثي بأدب القول وبلاغة الحكي، جعله أحرص على طاقة الملفوظات الصوتية الإنشادية والإيقاعية وحتى التأثيرية المتأتية عن التكرار في القول والخبر. وقد ترتّب عن ذلك أنّ اعتمدت بلاغة الحكي في المدونة كما في النصوص التراثية تماماً، على ظاهرة الاستطراد من الخبر إلى الآخر الشبيه به. فلا تكون الأخبار رغم كثرتها وتشابهها، على صلة متينة بموضوع الرواية الأساسي وهو حياة أبي عمران ولا على صلة متينة كذلك بشخصيات الرواية وشواغلها وحواراتها. وقد كان المبعث على الاستطراد في المدونة إشارات خاطفة تذكر في الخبر فتنبّه الراوي إلى خبر آخر يحكيه ثم يعود إلى ما كان فيه. ومن قبيل ذلك أنّ الراوي قطع خبراً عمّا دار بين حاجب الديوان وأبي عمران ليحكي ما ورد عن الحجابة عامّة في مخطوط نادر (ص31). فلما أتمّ

ذلك عاد إلى ما بين حاجب الديوان وأبي عمران (ص32). ثم ما لبث الراوي أن انقطع عن خبر أبي عمران مرة أخرى ليقرّ بصعوبة "الحفاظ على الحياة والعجز يشدنا إلى ثابت الأوتاد" (ص34). ثم عاد بعد ذلك مرة أخرى إلى خبر أبي عمران وتعجب الحاجب والديوان من اختفائه (ص34). وقد تكرّرت مثل هذه المراوحة بين الأخبار عن أبي عمران من جهة، والأخبار عن غيره من جهة ثانية، وتصريح الراوي بمواقفه من جهة ثالثة في مواقع كثيرة من الرواية. وتولد عن ذلك في الرواية ضرب من التداعي جعلها أشبه بواقعة لغوية متناصلة لا يقتضيها تدرّج في سياق الحكاية الروائية بل سنة في كتابة الأخبار تتصدّع معها بنية السرد فتتشرط إلى محكيّات صغرى لا يمكن اعتبارها بسبب التكرار والاستطراد من قبيل التتويجات في الأحداث والشخصيات وعلاقاتها. وقد وسم ذلك نسق الحكاية في المدوّنة بالنقطع والتفكّك وجاء كما أراد له الكاتب في مقدّمته إمعانا في التجريب، خلوا من "خطّ واحد جليّ التماسك ينتظم خلاله تواتر أنساق الرواية بمستوييها الرئيسيين" وهو قول يبرز أنّ بوجه لم يحرص على بناء نصّه باعتباره عملا روائيا ممتلکا لمكونات مخصوصة ومحكوما بعوامل وآليات. وقد ورد في مقدّمته حديث عن "الحركة الدّاخلية للسرد" وعن "وضعيّتي القطب والطّوق" و"هيكل الخبر" و"النسق الرّوائي الدّخلي". وهي مواصفات دالة على وعي بوجه أنّ الرواية عنده مهما بلغت من التجريب تظلّ موصولة في وجودها وتشكلها بخصوصيّة في البناء وتركيب الأحداث.

فلما نظرنا في المدوّنة، تبيّن لنا حرص راوي الحاشية على جعل نصّه مستقلاً عن المتن وقد كنّا ذكرنا دور ذلك في قطع العلاقة بين المتن والحاشية. وندعمه هنا بإضافة أنّ راوي الحاشية عمد استقلالا بنصّه إلى إيراد بعض الأخبار والأقوال ممّا تأخّر حديث راوي المتن عنه مثل الإعلان عن خبر اختفاء أبي عمران (ص35) أو ممّا لم يكن لراوي المتن به علم مثل الإعلان عن انتهاء

أخبار سعيد وقرب انتهاء النص (ص80). وهما خبران يشوشان منطق الحركة السردية إذ يستيق بهما راوي الحاشية ما يناط براوي المتن من أخبار. وهو أمر زاده وضوحاً أن بعض الأخبار مما يستطرد إليه الراوي خاصة تتقطع علامات اتصاله بالأخبار المجاورة له وهو ما يدعمه تفصل نص المدونة بين حلمين يشرعان للنقلات المفاجئة فيها من زمن إلى زمن، ومن مكان إلى مكان، ومن خبر إلى خبر. على أن الظاهرة الأبرز في المدونة التي أثرت برأينا في شكل بنائها، اتصلت بالطريقة في بناء الأحداث. وقد سُمي ذلك في المدونة النقدية حبكة فنية عمدت الرواية الحديثة في إطار التحول عن الإنشائية القديمة إلى دحضها. وهو دون شك ما جعل بوجاه في روايته يعدل عن مركزية الحدث إلى مركزية الشخصية ويكسر خطية الأحداث وزمنيته، الأمر الذي أفقد برأينا نصّه الحوافز المحركة للسرد المبررة لامتداده الدافعة على نموه. ذلك أن محورية الشخصية في رأينا والمداخلة بين الأحداث والمفارقة بينها على مستوى الزمن، لا يجب أن ينفي أهمية وجود الحبكة الفنية في الرواية.

على أن الحبكة هنا لا تعني أن تتتابع الأحداث وتتظم أزمنتها ولا أن يطرد السرد في ضوء ذلك. إنما الحبكة ضرب من المنطق أو التّبويب المضميرين في النصّ الروائي بحيث يهيئان من غير تقيّد بخطية وترتيب معلنين، ما كان من الأحداث مركزياً وما كان منها عوامل على السرد وحوافز على اتساعه... إلى غير ذلك مما يفرّق إذا دخل الرواية بينها وبين كتابات أخرى. لقد ولجت النزعة إلى التجريب المفرطة بالمدونة مساحة إبداعية أباحت فتح النص على لغة ضاربة في أعماق التراث، ضاربة في أعماق الشاعرية نظماً وإيقاعاً وشجنا تعاضد عليه الشعر والتصوّف والقرآن. ولم يمنع طغيان الترميز على الرواية إلى حدّ الغموض أحياناً، توالد اللغة من اللغة وتناسل الخبر من الخبر وارتباطه به في ضرب من التكرار والاستطراد تحول معهما النصّ الروائي إلى

حلقات خبريّة مستقلة أو تكاد وكأنّ الرواية من بعض وجوها مجموعة من القصص القصيرة المتلاحقة. بل إنّ بوجاه هدف فعلا إلى أن يكتب رواية تكون في الآن نفسه قصصا قصيرة وقصيدة نثرية ومخطوطة أخبار وأحاديث ومقامة... إلى آخره من النصوص المكتوبة والشفهية الحديثة والقديمة التي تقوم في أساسها على إنشائية الكتابة مطلقا. ولعلّ ما نراه من حضور باهت للرواية في مدوّنة بوجاه لا يدعو تبشيرا بالنص الأكبر المفتوح على مطلق الأزمنة ومطلق اللغات ومطلق الأشكال ومطلق الأجناس!.

خاتمة :

نظرنا في مقالنا هذا في رواية مدوّنة الاعترافات والأسرار في ضبط ما أثر عن أبي عمران من أخبار، باعتبارها إنجازا لجنس أدبيّ هو الرواية كما أعلن عن ذلك صاحبها على صفحة غلافها. ولما كنّا نصدر عن أنّ آية مقولة أجناسيّة لا بدّ أن تكتسب شرعيّتها عبر النصّ، فقد حاولنا البحث في العلاقة بين المدوّنة بصفتها إنجازا نصّيا من جهة، والرواية جنسا أدبيا من جهة ثانية. ولم يغب عنا ونحن نبحت في ذلك، أنّ المدوّنة منخرطة ضمن إطار سرديّ تجريبيّ يقرّ للرواية بإنشائية مخصوصة تنزاح عن الأنساق التقليديّة في طرائق تركيب الحكاية التخييليّة وتوزيع مادّتها وترتيب زمنيّتها وتشكيل عالمها وآليات صياغته والتعبير عنه. ويمكن القول في هذا الإطار، إنّ مدوّنة بوجاه تعرض تمثيلا سرديّا جديدا بل ومغايرا حتّى لكتابات روائية حديثة وتجريبية. من ثمة إدراكنا ونحن نقرأ المدوّنة أنّ صياغتها مسكونة برؤية رفضيّة قاطعة إلى حدّ يهدّد هويّة الجنس الروائيّ في جوهره وفي أدنى مقومّاته.

حلقات خبريّة مستقلّة أو تكاد وكأنّ الرّواية من بعض وجوها مجموعة من القصص القصيرة المتلاحقة. بل إنّ بوجاه هدف فعلا إلى أن يكتب رواية تكون في الآن نفسه قصصا قصيرة وقصيدة نثرية ومخطوطة أخبار وأحاديث ومقامة... إلى آخره من النصوص المكتوبة والشفهية الحديثة والقديمة التي تقوم في أساسها على إنشائية الكتابة مطلقا. ولعلّ ما نراه من حضور باهت للرواية في مدوّنة بوجاه لا يعدو تبشيرا بالنص الأكبر المفتوح على مطلق الأزمنة ومطلق اللغات ومطلق الأشكال ومطلق الأجناس!.

خاتمة :

نظرنا في مقالنا هذا في رواية مدوّنة الاعترافات والأسرار في ضبط ما أثر عن أبي عمران من أخبار، باعتبارها إنجازا لجنس أدبيّ هو الرّواية كما أعلن عن ذلك صاحبها على صفحة غلافها. ولما كنّا نصدر عن أنّ آية مقولة أجناسيّة لا بدّ أن تكتسب شرعيّتها عبر النصّ، فقد حاولنا البحث في العلاقة بين المدوّنة بصفّتها إنجازا نصّيا من جهة، والرّواية جنسا أدبيا من جهة ثانية. ولم يغب عنا ونحن نبحث في ذلك، أنّ المدوّنة منخرطة ضمن إطار سرديّ تجريبيّ يقرّ للرّواية بإنشائيّة مخصوصة تنزاح عن الأنساق التقليديّة في طرائق تركيب الحكاية التخيليّة وتوزيع مادّتها وترتيب زمنيّتها وتشكيل عالمها وآليّات صياغته والتعبير عنه. ويمكن القول في هذا الإطار، إنّ مدوّنة بوجاه تعرض تمثيلا سرديّا جديدا بل ومغابرا حتّى لكتابات روائية حديثة وتجريبيّة. من ثمة إدراكنا ونحن نقرأ المدوّنة أنّ صياغتها مسكونة برؤية رفضيّة قاطعة إلى حدّ يهدّد هويّة الجنس الرّوائيّ في جوهره وفي أدنى مقومّاته.

وقد نظرنا في المدوّنة في ضوء ذلك، فأمكننا بعد التعرّف على ما بشرت به مقدّماتها من رؤية إبداعية وعلى ما داخل المدوّنة من نصوص وما اعتمد في صياغتها من لغة وطرق بناء، الانتهاء إلى جملة من النتائج أبرزها :

■ إنّ الكتابة في المدوّنة تلّوذ بالتراث وتيسّر لنصوصه الهيمنة على نصّ الرواية شكلا وبنية، ممّا يجعله قائما بين أكثر من شكل ونمط كتابي فلا هو مكتسب لشرعية تمثيل جنسه المثبت على غلافه ولا هو صورة لجنس آخر محدّد.

وقد انتهينا بعد النّظر في ما خصّت به المدوّنة النّصوص التّراثية من مساحة، إلى أنّ علاقة هذه الرواية بتلك النّصوص متوتّرة لا تحكمها سمة حوارية. ذلك أن النّصوص الدّخيلة الكثيرة هيمنت على النصّ الأصل وظلت محافظة على سماتها التعبيرية والنّوعية وسياقاتها ودلالاتها الأصليّة.

■ إنّ المدوّنة تحتفي باللّغة احتفاء لا يوازيه اهتمامها بالموضوع وبناء الرواية. فاللّغة لا توظّف من حيث أسلوبها في إنتاج معرفة بالواقع ولا تعكس من حيث خصوصياتها التعبيرية وعيا واضحا بالرائن. وقد وجدنا أنّ المدوّنة إذ كسرت حصون الرواية الواقعيّة والرواية الدّهنيّة معا، رسمت لنفسها مساراً مخصوصاً راوحت فيه بين الواقع والرّؤيا. ويسرّ لها ذلك النّقلات المفاجئة بين الأمكنة والأزمنة والأخبار ممّا لها صلة بمحور الرواية وممّا لا صلة لها به.

وقد كان ذلك في ما بيّنا يفهم من المدوّنة على أنّه من ضروب الخروج عن مقولات الإنشاء الرّوائيّ التّقليديّة لو لم يصب الرواية منه استطراد قاطع لمسار السرد مفجّر لروابطه. ولعلّنا ونحن نرى بوجاه يفتح روايته بمقدّمة يربط فيها شرط الرواية الإبداعيّ بانفتاحها على نصوص التراث، نبيح لأنفسنا أن نختم مقالنا بسؤال كنّا طرحناه في ثناياه وسعينا في الإجابة عنه وهو: هل تُغني هويّة النصّ الرّوائيّ العربيّ الحضاريّة القوميّة عن هويّته الفنيّة النوعيّة؟

إنّ النّصوص المداخلة للنّص الأصل لا تعدو مادّة تختلف طرق اشتغال الأدباء عليها وطرق استثمارهم لها. فهي من العوامل المتحوّلة من عمل إلى آخر ولا يمكن لذلك عدّها وحدها مكوّنًا لهويّة النّص. بل ربّما صحّ اعتبارها أقنعة ووجوها يكون عليها النّص ولا يكون بها. ويتكوّن بها ولا تلوّنه. وهو ما ينقلنا إلى أمر آخر كنّا ألحنا عليه في مقالنا وهو ضرورة أن يكون تعامل الرّواية باعتبارها النّص الأصل مع النّصوص الدّخيلة عليها تحاوريًا تجاوزيًا. فلا يجب أن تصبح الرّواية مجرد إطار حاضن لتلك النّصوص تُسلس لها القياد فتتّسع مساحاتها وتثبت سلطتها فإذا بها تتنازع الرّواية وجودها وتطمس جوهرها مادّة وشكلا ومقوّمات. إنّ الرّواية بهذا تخرج عن جنسها لتصبح مجرد كتابة سرديّة جامعة بين ضروب من النّصوص والأشكال والأنواع ومجسّدة لنصّ مفتوح لا شكل له محدّد. وهذا أمر مقبول ولا شكّ في أهمّيته وإفادة النّص منه شريطة أن يُسمّى النّص هنا كتابة لا رواية.

فالمسألة كما نرى متّصلة بنوعيّة اشتغال الكاتب على النّصوص المستحضرة في روايته وبدرجة ما يُعمل من ضوابط ونواظم لحدّها وإحكام تأثيرها في النّص الرّوائي. لهذا السّبب، ولأنّ بوجه سميّ المدوّنة رواية، نعتبر أنّها مُنقطعة الصّلة بجنسها خارجة عن حدوده، وأنّ مقاربتها في ضوء تسميتها تلك توقّنا على مواقع خلل كثيرة كما بيّنا في مقالنا. فالمدوّنة إذن ليست رواية محدّدة بجنسها بل هي نصّ سرديّ جامع بين أجناس إنشائيّة يؤلّف الخيال فيها بين الخبر والمقامة والقصة القصيرة... لذلك نعتبر المدوّنة وكلّ كتابة من صنفها نصّا ذا أقنعة عديدة ورواية بلا هويّة./.

مراجع :

- (1) - ويذكرنا هذا بحديث الباحث محمد أمصور عن نوعين من التجريب في المسرح: أولهما عامّ يتملّ في المحاولات التي تمّت عبر التاريخ المسرحي. وثانيهما خاص صورته أنّ تمنع مجموعة مسرحية في التجريب «دون أن يكون لها هدف يتوخّى الوصول إلى صيغة قارّة أو شبه قارّة». أنظر صص 75-76 من كتابه : إستراتيجيات التجريب في الرواية المغربية المعاصرة، شركة النشر والتوزيع. المدارس. الدّار البيضاء. 2006.
- (2) - كان ذلك في كتاب جنيت حول العتبات بأنواعها. ومنها ما يكون من قبيل إعادة الكتابة لنصوص سابقة. أنظر كتابه
- palimpsestes. La littérature au second degré.** Seuil. Paris. 1982.
- (3) - وغير بعيد عن يومنا هذا، التقى جمع من النقاد والمبدعين منهم علي الراعي وجبرا إبراهيم جبرا ومحمود أمين العالم... واتفقوا حول أنّ الزّمن الراهن هو زمن الرواية الكاشفة عبر مستوياتها وتوجّهاتها ورؤاها وأبنيّتها، عن التاريخ العربي بتناقضاته ومصرعاته. أنظر ذلك في فصول. م 12. ع 1 ربيع 1993. ج 1. عدد خاصّ بزمن الرواية.
- (4) - صلاح الدين بوجاه: مدوّنة الاعترافات والأسرار في ضبط ما أثر عن أبي عمران من أخبار وبحاشيتها كتاب المجالس والحلقات لنجيّه الراوية أبي اليسر بن حسن بن علي.. رواية تجريبية، سراس للنشر، تونس 1985. وسنحيل على هذه الرواية لاحقا بعبارة المدوّنة.
- وبوجاه (1956) ألّف إلى جانب المدوّنة باكورة أعماله، روايات أخرى استلهم فيها الأسطورة والملحمة والسيرة... وغير ذلك من أجناس التعبير وأصنافه

(5) - نذكر أن سعيد يقطين في كتابه: **انفتاح النصّ الروائي "النصّ - السياق"**، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، **1989**.
يعرّف التناصّ ويضبط مقوماته ويعتبر التفاعل النصّي بأضرابه (ذاتي، داخلي، خارجي) من مظاهره وآلياته.
أما محمد مفتاح: **في تحليل الخطاب الشعري (إستراتيجية التناصّ)**. المركز الثقافي العربي. الدار البيضاء. المغرب. **2005**.
فيوازي بين التناصّ والتّعالق (دخول النصوص في علاقة) والحواريّة وديناميّة النصّ.

(6) - Gérard Genette: **palimpsestes...** op. cit. p 8.

(7) - **Ibid.** p 16.

(8) - Mikhaïl Bakhtine: **esthétique et théorie du roman**. Gallimard. 1975. p 183.

(9) - **Ibid.** p 141.

(10) - ممّا كتبت كريستيفا في الغرض:

Séméiotikè. **Recherches pour une sémanalyse**. Seuil. 1969.

(11) - Gérard Genette : **introduction à l'architexte**. Poétique. Seuil. Paris. 1979.

- وترجمة العنوان بـ: **مدخل إلى جامع النصّ بعبارة عبد الرحمان أيوب**. دار توبقال للنشر. **1985**. تقابلها عند سعيد يقطين عبارة: **معمار النصّ**. لاعتباره أنّ الجنس الأدبي يتجسّد عبر البناء الفضائي للنصّ وأنّ إنتاج نصّ على غرار نصوص أخرى ينكشف عبر بنائه وهيكلته. أنظر ص 22 من كتابه: **الرواية والتّراث السّردي (من أجل وعي جديد بالتّراث)**، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، **1992**..

(12) - وقد عربّ سعيد يقطين : المرجع نفسه والصفحة نفسها.
 Palimpsestes بالمتعاليات النصّية واعتبرها أوسع وأشمل من
 التناص لتركيزها أكثر على تعلق النصّ بالنصّ وبحثها في كلّ ضروب
 التفاعل النصّي.

(13) - Gérard Genette : **palimpsestes... op. cit.** p p 8-12.

(14) - ويجدر القول هنا إنّ الأدبيّات العربيّة القديمة نظرت في العلاقات بين
 النصوص الشعرية فاستحسنّت بعضها واستكرت بعضها
 الآخر وأطلقت عليها جملة من التسميات ليس التناص منها: السرقة - الاقتباس -
 التضمين - الاستشهاد - التقليد - الموارد.

(15) - صلاح الدين بوجاه: مدوّنة الاعترافات والأسرار... نفس المرجع.
 ص 11.

(16) - صبري حافظ: " الرواية الحلقات القصصيّة وإشكاليات التجنيس ". فصول.
 م 12 ع 1. ربيع 1993. ص 40.

(17) - محمد أمنصور: إستراتيجيات التجريب... نفس المرجع. ص 61.
 (18) - Jean Ricardou : **le nouveau roman.** Seuil. Paris. 1978. p
 p 102-109.

(19) - **Ibid.** p 103.

(20) - **Ibidem.**

(21) - **Ibidem.** p 108

(22) - نجيب العوفي: درجة الوعي في الكتابة. دار النشر المغربيّة. الدار
 البيضاء. 1980. أورده محمد أمنصور: استراتيجيات... نفس
 مرجع. ص 59.

(23) - محمد أمنصور: استراتيجيات... نفس المرجع. صص 59 - 60.

(24) - الملفوظات الكاشفة عن ذلك في المقدمة صنفان. بعضها دال على الماضي من قبيل: فاستغللنا لتقنيات الخبر يعدّ منحى قد اقتضته الطبيعة الدلالية للعمل (ص12) وبعضها دال على الاستقبال من قبيل: ولتعرّنْ أوّلا- خلال هذه المخطوطة البكر على تصوير مباشر للواقع (ص14).

(25) - التوقيع هو الاقتباس شعرا أو نثرا يتصدّر الكتاب. الختم هو أن يذكر الكاتب أنّ المؤلف من وضعه فلا يُنسب إلى غيره. (26) - Gérard Genette : *Seuils*.seuil.Paris.1987.

- أنظر بالنسبة إلى دعوة القارئ أن لا "يتجاوز قراءة المقدمة. فهذه حرّية لا يرحّب بها المؤلف" ص10.
- وأنظر قول بلانشو في ص 160.

(27) - Ibid. p 219.

(28) - أمّا إذا انتفت العلاقة بين المقدمة ومنتها أو غامت إلى حدّ كبير، فينظر عندها إلى طبيعتهما. فإذا كانت المقدمة نقدية مثلا وكان المتن روائيا. اعتبر المتن قاصرا عن تجسيد ما بشرّ به الكاتب من اختيارات وروى إبداعية.

(29) - ذلك في نظرنا صحيح حتى عندما يكون كاتب المقدمة كما ذكر جنيت متخيلا أو شخصا آخر غير كاتب المتن.

(30) - سنذكر صفحات المدوّنة سنحيل على في متن المقال حتى لا ننقل قائمة الهوامش.

(31) - بل إنّ محمود المسعدي وهو المؤسس لنزعة التعامل مع التراث في تونس، قد صدّر كذلك لروايته حدث أبو هريرة قال الدار التونسية للنشر. تونس 1973، بمقدمة يعرف فيها بنمط كتابتها ودوايعه عنده. ممّا جاء

فيها "هذا الكتاب كتبته منذ أحقاب حين كنت أروم لأن أفتح لي مسلكا إلى كياني الإنساني..."

(32) - صلاح الدين بوجاه: النخاس. دار الجنوب للنشر. 1995 وقد طبعت الرواية مرتين في تونس. واستقطبت كثيرا من الأقلام النقدية منها مثلا: - عبد الله إبراهيم: "التداخل النصي والتعارض الدلالي. قراءة في رواية النخاس لصلاح الدين بوجاه". الحياة الثقافية.

سنة 23. ع 91. جانفي 1998.

(33) - صبري حافظ: "مناهة اللغة مرآة الرواية". الآداب ع 6/5 أيار (مايو) - حزيران (يونيو) سنة 45. 1997.

مراجع :

1- مصدر:

✓ صلاح الدين بوجاه: مدونة الاعترافات والأسرار في ضبط ما أثر عن أبي عمران من أخبار وباحاشيتها كتاب المجالس والحلقات لتجيّه الرواية أبي اليسر بن حسن بن علي.. رواية تجريبية، سراس للنشر، تونس 1985.

2- مراجع: الكتب

✓ أمصور (محمد): إستراتيجيات التجريب في الرواية المغربية المعاصرة، شركة النشر والتوزيع. المدارس. الدار البيضاء. 2006.

✓ بوجاه (صلاح الدين): النخاس. دار الجنوب للنشر. تونس. 1995.

✓ جنيت (جيرار): مدخل إلى جامع النص. ت. عبد الرحمان أيوب. دار توبقال للنشر. 1985.

- ✓ العوفي (نجيب): درجة الوعي في الكتابة. دار النشر المغربية. الدار البيضاء. 1980.
- ✓ مفتاح (محمد): في تحليل الخطاب الشعري (إستراتيجية التناص). المركز الثقافي العربي. الدار البيضاء. المغرب. 2005.
- ✓ يقطين (سعيد): انفتاح النصّ الروائي "النصّ - السياق"، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 1989.
- ✓ يقطين (سعيد): الرواية والتراث السردى (من أجل وعي جديد بالتراث)، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 1992..

3- مراجع : مقالات :

- ✓ إبراهيم (عبد الله): "التداخل النصّي والتعارض الدلالي. قراءة في رواية النخّاس لصالح الدين بوجاه". الحياة الثقافية. سنة 23. ع 91. جانفي 1998
- ✓ حافظ (صبري): " الرواية الحلقات القصصية وإشكاليات التجنيس". فصول. م 12 ع 1. ربيع 1993
- ✓ حافظ (صبري): "مأثرة اللغة مرآة الرواية". الآداب ع 6/5 أيار (مايو) - حزيران (يونيو) سنة 45. 1997.
- ✓ فصول. م 12. ع 1 ربيع 1993. ج 1. عدد خاصّ بزمّن الرواية. بئس زمن تجول فيه الأقنعة وجوها ثنائية. بئس أصباغ ومرايا تقف دون صدق العُري ودوننا." صلاح الدين بوجاه: مدوّنة الاعترافات والأسرار... ص 55

مراجع أجنبية :

- Bakhtine (M): **esthétique et théorie du roman**. Gallimard. 1975. p 183.
- Genette (G) : **introduction à l'architexte**. Poétique. Seuil. Paris. 1979.
- Genette(G) : **Seuils**.seuil.Paris . 1987.
- Genette. (G) : **palimpsestes. La littérature au second degré**. Seuil. Paris. 1982.
- Kristeva. (J) : **Séméiotikè. Recherches pour une sémanalyse**. Seuil. Paris. 1969.
- Ricardou (R): **le nouveau roman**. Seuil. Paris. 1978.