

تفاعل الأجناس الأدبية في رواية "دار الباشا"¹ لحسن نصر

أ. حاتم السالحي

جامعة متوبة - تونس

إنّ قارئ أثر "دار الباشا" لحسن نصر² لا يسعه إلّا أن يلاحظ ذلك التفاعل الخلاق بين الأجناس الأدبية حتّى إنّه يعزّز عليه أحيانا أن يتبيّن ببسر حقيقة الجنس الأدبيّ الذي يتحرّك في أحنائه هذا الأثر الفنّي. وهذه السّمة البنائيّة التي جاء عليه الأثر جعلت بعض النّقّاد يقفون حيارى أمام خصائصه الأجناسيّة.³

وبناء على ما تقدّم فإنّ هذا الأثر الأدبيّ يتوفّر على خصائص فنّيّة أهّلته لأنّ يكون خليقا يتجاوز القوالب الفنّيّة للرواية الغربيّة، وبهذا المعنى تسعى الرّواية المغاربيّة - وهي القريبة ثقافة ومكانا من نظيرتها الغربيّة - إلى تجاوز الأشكال المحسوبة من المواضيع الأجناسيّة للرواية، وعلى هذا الأساس يمكن اعتبار تفاعل *interaction* الأجناس الأدبية وامتزاج الفنّون ميسما خاصّا من مياسم رواية "دار الباشا" لحسن نصر.

ومن هذا المنطق والمنطلق سنّجّه عنايتنا في هذا المقال إلى رصد ذلك التّفاعل والتّعالق بين الأجناس الأدبيّة والفنون في هذا الأثر. فأين يتجلّى لنا ذلك التّفاعل بين الأجناس؟ وأين يظهر ذلك التّقاطع بين الفنون في هذه الرّواية؟

إنّ أثر "دار الباشا" جنس قلق لا يقيم إلّا في مواطن الغموض والحيرة والتّوتر. لهذا تتنازعه أجناس أدبيّة شتّى، ومن أهمّ الأجناس المتفاعلة مع هذا النّصّ جنس السّيرة الدّاتيّة *Autobiographie*. إلّا أنّ هذا المدّ والجزر بين

الرواية والسيرة الذاتية ليس بالأمر البين في الكتابة، من ذلك اعتماد الأزواج في أسلوب الرواية *narration*، فنحن نتلقى الأحداث من راوٍ *narrateur* يروي القصة بضمير الغائب، ونتلقى ما يدور في هذا العالم المُتخيّل *monde fictif* مرّة أخرى من راوٍ يستعمل ضمير المُتكلّم، فهذا الدّهَاب والإِيَاب بين الضميرين يطمس أحيانا كثيرة خصائص أدب السيرة الذاتية، بل ما زاد الأمر تعقيدا أنّ الأثر يخلو من ميثاق السّير ذاتي *Pacte Autobiographique* الذي يسهّل به الكاتب نصّ السيرة الذاتية. مؤكّدا وجود تطابق بين الكاتب والراوي والبطل.⁴

بيد أنّ منعم النّظر في هذا العمل الفنّي يقف على لطف الحيلة التي أخفى بمقتضاها المؤلّف ما يُوجد من تطابق بينه وبين "مرتضى الشّامخ" بطل الرواية، فتمّة إذن في الأثر من العلامات النصّية ما يهدي القارئ إلى تبيين تلك الأسباب والأنساب الخفيّة الرابطة بينم الشخصية المرويّة وحسن نصر.⁵

ولعلّ أهمّ خصيصة فنيّة في الأثر تُبيّن عن مكنون الصّلات بين "عوني السرد" *narratives instances* المؤلّف والراوي ذلك الازدواج في البناء الزمّني، ذلك أنّ السرد يتحرّك بين الماضي والحاضر في حركة لانتني تكشف - من بعض الوجوه - تسلّل أسلوب السيرة الذاتية إلى الرواية فحسبنا أنّ ننظر في تلك المرواحات اللطيفة بين محطات الطّفولة ومرحلة الكهولة حتّى ندرك ذلك الخيط الفنّي الرّفيّع القائمة بين فنّ السيرة الذاتية وفنّ الرواية، ولعلّ تعليق الراوي على ما يروي من لوحات سردية تتعلّق بهاتين المرحلتين من حياة الشخصية الرّئيسة حقيق بفضح تلك المُواربة الفنيّة التي اعتمدها حسن نصر في إخراج نصّه الأدبيّ.

ففي الفصل الثّالث يخبرنا الراوي عن حدث انفصال "مرتضى الشّامخ" الطّفّل عن أمّه عندما أقدمت على الرّواج من رجل آخر، ثمّ يُعلّق على ما خلفه هذا الحدث من مرارة في نفس الطّفّل، قائلاً: "هل تكون أمّه قد غدرت به وتخلّت عنه، قالت له: "ستسبقني مع خالتك مُنجية إلى دار العرس لأنّ لي شأنًا وسألحق

بك بعد حين"،⁶ ثم يُواصل الراوي كلامه قائلا "منذ مدّة بدأوا يتحدّثون أمامه عن دار العرس، يعدّون أنفسهم له: نسجوا خيوط الحكاية، ورسوموا كلّ شيء بإتقان. الآن عرف سرّ تلك الحركات والهمسات الخفيّة، ونظرات الأعين وما تكنّ الصدور، وأشياء أخرى أدخلت على نفسه الشكّ والحيرة، والآن فقط، فهم سرّ تلك النبرة الحزينة في صوت أمّه، وهي تسلمه في يديّ الخالة منجيّة"⁷.

يكشف لنا هذا الشاهد عن عمق الصّلة بين الراوي كهلا والمروّي عنه طفلا، من ذلك أنّ المشيرات الزّمنيّة الموصولة بأفعال الإدراك من نحو "الآن عرف، الآن فقط فهم) تدلّ على وجود وشائج قرى بين الطّفل المُعدّب صغيرا والمُتكلّم الراوي المتألّم كبيرا، ثمّ إنّ الضّمير المتّصل في "أمّه" يعبر عن ذاتيّة مفرطة في سرد قصّة الطّفل، إذ نمة شيء من التعاطف مع الشّخصيّة المرويّة غير يسير.

فعلى هذا النحو نقف على تطابق بين الراوي وبطل القصّة -وإنّ أوهمنا المؤلّف بغير ذلك عبر استعمال ضمير المفرد الغائب في رواية الأحداث-.

وعلاوة على ذلك فإنّ الراوي -وهو يعود بنا القهقريّ إلى حياة الطّفل في حيّ "دار الباشا" في شكل استرجاع *Analepse*- يقم ذاته في الرّواية إقحاما.⁸ وآية ذلك حديثه عن قصّة الكنز من نحو قوله "والجماعة قد نال منهم التعب وهذهم الاعياء، فشلوا فشلا ذريعا في العثور على الكنز".⁹

يُفصح إذن الراوي عن هويّته بعد مخاتلة كبرى مارسها على المروّي له *narrataire*، فقد أبان عن صلته بذلك الطّفل، وبناء على ذلك فإنّ استعمال ضمير المتكلّم على هذه الشّاكلة يشدّ الأثر، بلا ريب إلى جنس السّيرة الذاتيّة، إلّا أنّ تداخل الأزمنة (الماضي، الحاضر، المستقبل) وتداخل الضّمائر في الرّواية (الغائب، المتكلّم، المُخاطَب) يجعلان الأثر في مفترق طرق تتلاقى فيه الأجناس الأدبيّة بمقتضى الخلق الفنّي.

ولئن كان الأثر مصوغا بأسلوب السيرة الذاتية، فإنّه سرعان ما يرتدّ على أعقابهِ إلى جنس الرواية بتعدّد فصوله وامتداد أحداثه وتنوّع شخصيّاته، ومن ثمّ يمكن القول إنّ "دار الباشا" تأخذ من السيرة الذاتية بحظّ عظيم إغناءً لجنس الرواية وخروجاً به عن بوتقة القوالب الغربيّة الصّارمة في إنشاء جنس الرواية.

هكذا يُسهم التّفاعل بين أدب السيرة والرواية في إنجاب جنس طريف ينوس بين ذينك الجنسَيْن، ونعني بهذا الجنس الوليد - بطبيعة الحال - رواية سير ذاتيّة .

Roman autobiographique

على أنّ التّفاعل بين الأجناس في هذا الأثر لا يقف عند حدود استدعاء جنس السيرة الذاتية، بل نلفي ذلك التّفاعل ماثلاً في استضافة الفنّ المسرحي، فكيف يظهر لنا ذلك؟

في الواقع توقّف أغلب النّقّاد الذين لطّفوا النّظر في رواية "دار الباشا" عند أهميّة السيرة الذاتية ودورها في توليد أدبيّة هذا العمل الفنّي،¹⁰ إلّا أنّهم لم يتطرّقوا إلى استفراد المؤلّف تقنيّات الفنّ المسرحي، ولعلّ انصراف النّقّاد عن تدبّر هذه المسألة يسوّغه طغيان أسلوب السيرة الذاتية الذي حجب عن الأنظار معالم الكتابة المسرحيّة. لهذا ليس بالأمر اليسير أن نحدّد المواطن التي استقدم فيها حسن نصر مقومات النّصّ المسرحي.

إنّ النّاظر في هذا الأثر بعين التّحقيق يلفت انتباهه تقسيم صاحب الرواية عمله إلى أربعة مقاطع كبرى على غرار المناظر المسرحيّة. فوسم المنظر الأوّل بعنوان "الفاتحة عالم الألوان" وجعل له فصولاً أربعة مرقّمة بالأرقام الرّومانيّة (الفصل I الفصل II الفصل III الفصل IV)، ثمّ وسم القسم الثّاني الموالي - وهو عبارة عن منظر ثانٍ - بعنوان "الرّبع يسألونك عن الجبال". وهو متألّف من ثلاثة فصول.

ثمّ جعل نصف العمل على شاكلة المنظر الثّالث، ونعته بـ "النّصف زمن النّية" وأقامه على سبعة فصول، ثمّ أسدل السّتار بمنظر رابع هو تتمة العمل

ووسمه بـ"الرّيع الأخير هدير الصّمت"، وقد بناه على فصول خمسة مشفوعة بنهاية كانت بمنزلة الإشارة الرّكحيّة الخاتمة للعرض المسرحيّ.

أَ فلاّ يُوحى هذا التّوزيع المخصوص لمراحل الأثر بتأثّر بالفنّ المسرحيّ واضح، إذ استعاض حسن نصر عن أقسام الرّواية المعهودة بما يشبه المناظر المسرحيّة، ولقد أخرجها المؤلّف أربعة مناظر جاعلا داخل كلّ منظر فصولا تضمّ بين دفتيها ما يشبه المشاهد المسرحيّة.

ثمّ إنّ مُتأمّل العناوين الواسمة لكلّ قسم من الرّواية، يجد أنّ لها بالمسرح أسبابا وأنسابا. ولعلّ ما يُقرّب هذا الأثر من مملكة المسرح تلك المشاهد الكثيرة الّتي تحفل بها "دار الباشا"، ذلك أنّ هذه المشاهد المنقولة في قالب حوار بين الشّخصيّات متلفّة بحرارة الخطاب المسرحيّ لذلك تأتي أقوال الشّخصيّات أحيانا مسوقة مساق السّرد المشهديّ *récit scénique*، ومن مثال ذلك المشهد المصوّر لما يحدث داخل الكُتّاب، فهو مشهد يجعل من الكُتّاب ركّزا مسرحيّا يعجّ بالحركة والأصوات، ولعلّ هذا المقطع الحواريّ المُستلهم من بناء الحوار المسرحيّ من شأنه أن يُعرّز وجهة ما ذهبنا إليه: " نعم سيّدي!.... وَيَسْأَلُونكَ عَنِ الْجِبَالِ (حوار)

- فيُجيبه المؤدّب بصوت الصّادح الخشن (إشارة ركحيّة)

- فَقُلْ يَنْسِفُهَا رَبِّي نَسْفًا فَيَذَرُهَا قَاعًا صَفْصَفًا (حوار)

- فيردّد الصّبيّ الآية من ورائه (إشارة ركحيّة)

-... فَقُلْ يَنْسِفُهَا رَبِّي نَسْفًا فَيَذَرُهَا قَاعًا صَفْصَفًا (حوار)

يترك الإملاء يتواصل (إشارة ركحيّة).¹¹

إنّ المثال الّذي نحن بصده يكشف عن حضور للخطاب المسرحيّ بيّن، ومما يدلّ على هذا الحضور أنّ الخطاب تتجاذبه الإشارات الرّكحيّة من ناحية والحوار من ناحية أخرى. ولما كان حسن نصر يُمارس على القارئ لعبة الإخفاء

في بناء هذه الرواية أورد الإشارات الرّكحيّة في بعض المشاهد الحوارية دون وضع علامات شكلية صريحة تدلّ عليها.

فلئن اختفت العلامات النصّية المُجسّمة للإشارات الرّكحيّة فإنّ خطاب الرّاي المُنسّق لهذا المشهد يميّط اللّثام عن هذه اللعبة الفنّية. فيكفي أن ننظر في هذين المثالين نظرة المُتأني حتّى نتبيّن أنّ كلام الرّاي يقوم بديلا من الإشارات الرّكحيّة ، ذلك أنّ تدخّل الرّاي على هذا النّحو لتتضيد الحوار "فيردّد الصّبيّ الآية من ورائه" جاء على طراز الخطاب المسرحيّ الإشاريّ في النّصّ المسرحيّ . فتمّة تركيز على حياة الشّخصيّة وصوتها. ثمّ إنّ تدخّل الرّاي في المرّة الثّانية (يترك الإماء يتواصل) لم يرد بقصد تحديد صوت المُمثّل وهيأته، وإنّما ورد على سبيل الانتقال من مشهد إلى مشهد آخر. فتدخّل الرّاي في المثال الّذي نحن بصددّه يُمثّل الخطّ الفاصل بين المشهد المسرحيّ واللّوحة السّردية.

ولعلّ هذا النّصّ الإشاريّ كفيل بتوضيح المسألة "يترك الإماء يتواصل" فبهذه الإشارة القصيرة تمّ الانتقال من مشهد غائب ماضٍ أحيته الذاكرة إلى مشهد آخر حاضر يأتي على حياة وصف الديكور في المسرح.

وإذا ما انتقلنا إلى مشهد آخر ازددنا اقتربا من عالم المسرح من خلال استرفاد الألوان والأضواء والخطوط والأشكال على غرار ما نجد من ديكور يُؤنّث به الرّكح المسرحيّ من نحو ما نقف عليه في هذه الإشارة الوصفية "المباني ذات الحيّطان العالية تلقي ظلّها على الجدران المُقابلة، تحجب ضوء الشّمس المائلة للغروب ترسم أشكالا مُختلفة وخطوطا أخرى مُنحنيّة، مُكوّنة مع حافة السّطوح، زوايا حادّة، زوايا منفرجة، أضواء هنا، ظلال هناك".¹²

هكذا تسلّلت تقنيّات العرض المسرحيّ من إضاءة وديكور ومكوّنات الفرجة المسرحيّة إلى رواية "دار الباشا" إلى الحدّ الّذي يخال فيه القارئ أنّه إزاء مشهد مسرحيّ مُكتمل العناصر.

بيد أنّ استلهام روح المسرح لا يقتصر على ما ذكرنا بل يتعدّى إلى استدعاء تقنيّة القناع *Masque*، ولقد وقع توظيفها في تشكيل صورة "مرتضى الشّامخ"، فنحن أحيانا إزاء صورة له تأتينا من مصفاة راوٍ غائب عن الحكاية *narrateur hétérodiégitique* ونحن في بعض الأحيان إزاء صورة له تأتينا من منظور *perspective* راوٍ مشارك في الحكاية *narrateur homodiégitique*.

ولا تُفهم هذه اللّعبة المعقّدة في "تقنيّة" شخصيّة "مرتضى الشّامخ" إلّا بأخرة من الوقت بعد تضليل القارئ وإرهاقه، إذ نكتشف أنّ المرويّ عنه بضمير الغائب منذ بداية الرّواية لا يعدو أن يكون إلّا الوجه الآخر لـ "مرتضى الشّامخ"، فالزاوي المُمسك بقياد السرد¹³ منذ فاتحة الأثر، إنّما هو ذلك الطّفل - الكهل المُحتجب وراء لعبة الضّمائر.

إنّ المراوحة بين ضميرين في القصّ مختلفين من شأنه أن يدعم تقنيّة القناع، بل إنّ توظيف ضمير المفرد المُخاطَب "أنت" يعمّق هذه اللّعبة المسرحيّة القائمة على التّخفيّ. فعلى هذا المنوال يستضيف حسن نصر لعبة القناع من المسرح لا على سبيل المُحاكاة، وإنّما على سبيل الإبداع تضليلا للقارئ وإمعانا في إرباكه. هكذا أدركنا تفاعل الخطاب المسرحيّ مع الخطاب الرّوائيّ تفاعلا خلاّقا، فهل يقتصر الأمر على استرفاد الخطاب المسرحيّ؟

إنّ المطّلع على رواية "دار الباشا" لا يرهقه من أمره عُسرًا أن يقف على مدى تفاعل الشّعْر مع نسيج هذه الرّواية، فزيادة على أنّ الشّعْر يشدّ الرّواية إلى منابها العربيّة من جهة كونه المعين الأوّل للتعبير عن الذات عند العرب القدامى، فهو التّسّع المُغذّي لخطابها الأدبيّ.

والحقّ أنّ تفاعل الشّعْر مع رواية "دار الباشا" يستخلص منذ عتباتها الأولى. فنحن واجدون احتفاءً بالشّعْر بالغا قبل فاتحة الرّواية، ذلك أنّ حسن نصر اختار

من النصوص المُصاحبة *para-textes* في التصدير ما يمتّ للشعر بسبب كبير .
فلقد أورد المؤلفُ مدخلا شعريًا أول استقاه من ديوان "أغاني الحياة" لأبي القاسم
الشّابي(ت 1934م)¹⁴ ثمّ أورد مدخلا ثانيًا من الشعر تخيّره من شعر خليل
حاوي(ت 1982م)، وهذا المدخل مقتطف من "نهر الرّماذ".¹⁵

وقد يتساءل الدّارس لماذا انتقى حسن نصر من الشعر العربيّ الحديث
هذين النّصّين الشّعريين بالذّات؟

إنّ مدار القطعتين الواردتين في التصدير على معنى الإرادة والحركة وروح
التّجاوز، ثمّ إنّ النّصّين المُصاحبين يشيران إلى ضرورة التّخلّي بنفس توّاقة إلى
كسر القيود ومُغالبة العقبات نفياً للجمود والعدم. ولعلّ هذه الرّوح الكامنة في نصّي
التّصدير لوّنت الرّواية بخطاب شعريّ تسكنه أحياناً كثيرة لغة الرّمز والإشارة
والإيحاء إلى حدّ الغموض لذلك يتردّد الخطاب في "دار الباشا" بين مملكة النثر
ومملكة الشعر، ومن الأمثلة الدّالة على تشبّع "دار الباشا" بالشّعريّة *poéticité* ما
ورد في فاتحة الرّواية "يتسلّل شارع دار الباشا عبر متاهات مدينة تونس العتيقة،
يتوغّل في أعماقها، يبسط ذراعه الطّويلة" ثمّ توغل العبارة في الشّعريّة فإذا الرّاي
يقول "يختصر [يعني شارع دار الباشا] المسافة الفاصلة بين (الرّبط) وقلب المدينة
النّابض بالأسواق والحركة".¹⁶

على إيقاع هذه الصّور المتلفّعة بالشّعريّة تتفتح الرّواية مُستعيرة من الشعر
توهّجه ولطف تصاويره، ورونق مجازه وروعته، ثمّ تتوقّل العبارة في سلّم الشّعريّة
كلّما أوغل الرّاي في سبر أغوار الشّخصيّة الرّئيسة وفي استجلاء مكنوناتها من
جنس ما نلفيه في هذا المقطع المُفعم بالشّعريّة.

"قلت في نفسي: سأكشف من جديد عن مكنوناتك، وما تتطوي عليه من
سحر، وما تُخفيه من كنوز، وتلك الثّروة من الأساطير والغرائب. بعد أن قَبَضَ

عليّ العذاب بيد من حديد، ثم ساقني إليك من جديد في ثوب فوضوي مهلهل،
مقطوع الجذور، عجينة رخوة قابلة لأيّ تشكّل".¹⁷

على هذا الطراز من التصوير الشعريّ شاد الراوي خطابه القصصيّ ممّا يجعل الشعر بأسلوبه وإيقاعه وصوره نسغا مغذيًا لأدبيّة هذا النصّ الروائيّ لاسيما إذا أخذنا في حسابنا أنّ حسن نصر يستدعي داخل متن الرواية أشعارا عربيّة قديمة تتلاءم والوضع الذي يكون فيه "مرتضى الشامخ"، فإذا نحن ندخل رحلة البحث عن الذات في صحراء موريتانيا من خلال بيت أبي الطيّب المُنْتَبِيّ (ت354 هـ)

دَرَانِي وَالْفَلَاةَ بِلَا دَلِيلٍ وَوَجْهِي وَالْهَجِيرَ بِلَا لِيَامٍ¹⁸

إنّ الشاهد المُستضاف في النصّ الأدبيّ بحسب تعبير أنطوان كونينيون *Antoine Compagnon* كتابة وعمل ووظيفة¹⁹2. وبهذا التّصوّر يصبح البيت المؤظّف في نصّ الرواية من جنس التّناس *L'inter-textualité* الذي يعطي للنصّ الثّاني المُستشهد فيه اتّجاه الفنّي (الانفصال عن السّائد الفنّيّ إبداعا) واتّجاهه الدّلاليّ (رغبة مرتضى الشامخ في المغامرة بحثا عن آفاق جديدة لنحت الذات والكيان).

على هذا النّحو يغدو الشعر مُولّدا لحركة السرد بانيا للاتّجاه الدّلاليّ للنصّ الروائيّ. ثمّ إنّ حسن نصر لم يسترفد شعر المُنْتَبِيّ، بل استوحى روح التّمرد من شعر الشنفرى ذلك الشّاعر المُحاسب لقبيلته والمارق عن نظامها القيميّ، وبهذا الشّكل يستنفر حسن نصر ما في الشنفرى وشعره من رموز تتناسب شخصيّة "مرتضى الشامخ".

ثمّ إنّ ملطّف النّظر في رواية "دار الباشا" يجد استضافة للشعر الصّوفيّ، إذ عمد المؤلّف إلى استنباط الطّاقة الرّمزيّة الثّأوية في هذا الشعر خدمة لمقاصد الرواية من نظير ما نلّفه في الفصل الثّامن :

دَعِ الْأَقْفَارَ تَغْرُبُ أَوْ تُنِيرُ لَنَا بَدْرٌ تَذُلُّ لَهُ الْبُدُورُ
لَنَا مِنْ نُورِهِ فِي كُلِّ وَقْتٍ ضِيَاءٌ مَا تُغَيِّرُهُ الدُّهُورُ. ²⁰

إنَّ الشَّاهدَ الَّذِي نحن منه بسبيل يشدُّ رواية "دار الباشا" إلى جنس الشعر، وهو إلى ذلك يكشف عن صورة "مرتضى الشامخ" طفلاً باحثاً عن برد اليقين في التجربة الصوفيَّة الروحيَّة بعد أن فقد النِّقَّة في الرِّوابط العائليَّة والاجتماعيَّة. ثمَّ إنَّ منعم النَّظر في منزلة الشعر في رواية حسن نصر يسترعي انتباهه أنَّ تفاعل الشعر مع الأثر لم يتوقَّف عند حدود التَّنَاص وإعادة الكتابة، بل تخطَّى ذلك إلى بناء صور سرديَّة جاءت على إيقاع الشعر الحرّ، من ذلك ما نقف عليه في الفصل السَّابع عشر - والرواية قاب قوسين أو أدنى من نهايتها - فكأنَّ استقدام أسطر شعريَّة قصار خفاف فيه إحياء بنهاية الرواية، ففي هذا الطَّور من الرواية انصرف المؤلِّف - الرَّاوي عن المنثور إلى المنظوم موزَّعاً كلامه - وهو في الأصل بيت لأبي الطيب المتنبّي - على طراز القصيدة الحديثة القائمة على نظام السَّطر والنَّقيليَّة:

كَمْ قَدْ قُتِلْتُ
وَكَمْ قَدَّمْتُ عِنْدَهُمْ
ثُمَّ انْتَفَضْتُ
فَزَالَ الْقَبْرُ وَالْكَفَنُ. ²¹

يقوم هذا التَّوزيع البصريُّ المخصوص للكلام على وجه الورقة شاهداً بليغاً على مدى تفاعل الشعر مع روح نصّ "دار الباشا"، فالشَّعر عنصر محرِّك لسرديَّة *navrativité* هذه الرواية، وإذا تدبَّرنا هذا المقطع الشعريَّ ألفيناه موقعاً على إيقاع ذات "مرتضى الشامخ"، بل إنَّه شعر مسرَّد لما داخله من أفعال سرديَّة "قُتِلْتُ - قَدَّمْتُ عندهم - انتفضت - فزال القبر والكفن"

فبين إيقاع الشعر وحركة النفس تواشج تامّ بما يدلّ على أنّ هذا الشعر المنزّل في حركة النّصّ معبّر عمّا تقتضي الأحداث من اتّجاه في هذا الطّور من حياة الشّخصيّة. لذلك فليس الشعر الكائن في الرواية من قبيل التّرف أو من جنس الاستطراد المّعطلّ لحركة السّرد، وإنّما هو القلب النّابض الّذي تستمدّ منه الحركة السّردية قوتها، ومن ثمّ فإنّ الشعر مندرج في التّركيب القصصيّ لرواية "دار الباشا".

هكذا تبيّنّا ما للشّعر من قيمة تركيبية سردية في تشكيل أدبيّة هذه الرواية. فهل للشّعر الشعبيّ الوارد في شكل أغانيّ شعبية من دور في تطعيم سردية "دار الباشا"؟

إنّ حسن نصر وهو يبحث عن أفق للرواية العربيّة جديد عاد إلى بلاغة الشعر الشعبيّ الملحون ليجعله موردًا مهمًّا من موارد بناء روايته، فاللافت للنّظر أنّ استضافة هذا اللون من الشعر يجيء في سياق دفع خط السّرد في هذا الأثر، ومن ثمّ يُسهم هذا الصّنف من الأدب الهامشيّ في توجيه أفق الدّلالة بما يُساهم- من بعض الوجوه- في استجلاء سمات الشّخصيّات لاسيما شخصيّة "مرتضى الشّامخ" الّتي تدور في فلكها سائر شخصيّات الرواية، لهذا يتفاعل الشعر الشعبيّ مع اتّجاه الأحداث في النّصّ، ومن هذه الجهة نقف على تناسب واضح بين مضمون الشعر والوضع الّذي تعيشه الشّخصيّة.

ولعلّ أبرز مثال يجسّم هذا التّوجّه في الكتابة الروائيّة ماجاء على لسان "العمّ منصور"، فهو تغلّى بأغنية شعبية تُوحى- بوجه من الوجوه- بما يُكابِد "مرتضى الشّامخ" من ألوان الحرمان جرّاء الابتعاد عن الأهل والوطن. فحسبنا أنّ نتأمل هذه القطعة من الشعر الشعبيّ حتّى نستصفي هذا المنزع في الكتابة الروائيّة المُشيحة بوجهها عن القوالب الغربيّة المتداولة في إنشاء الرواية:

سَلَمَ عِ الْأَهْلِي

وع المن هو يسأل عن حالي
بيتنا توصلها
راهي في الطّرف القبلاوي
بيتنا توصلها
لازم لأمي نقولها
الحيّ رّوح ظلّ مقابلها
توفى أيام المعدودين
على بلادي صابر عامين
على بلادي²²

إنّ المثال المستقى من رواية "دار الباشا" يبرز النّحو الّذي استثمر به حسن نصر الأغنية الشّعبية للتّعبير تعبيرا مصوّرا شعرا عن وجه من وجوه البطل المتعزّب عن الأهل والوطن. وما تغنّى به "العَمّ منصور" من شعر شعبيّ تنعكس عليه ظلال شخصيّة مرتضى الشّامخ وقد أضناه البعاد عن دار الباشا.

وعلى هذه الشّاکلة يغدو الشّعر العربيّ الشّعبيّ منبععا مهمّا في تشكيل *configuration* سردية الأثر، ومن هنا ننتيّن أنّ الأدب الشّعبيّ الهامشيّ بوسعه أن يتحوّل بلمسة الرّوائي إلى نصّ مولّد لحركة السرد، وبهذا الشّكل تتفتح الرّواية المغاربية ممثّلة في "دار الباشا" لحسن نصر على المَعين الشّعبيّ لتمتّح منه شكلا من أشكالها السردية، ومن ثمّ فإنّ التّناص ليس بالأمر الموقوف على الأدب الرّسمي، بل يمكن أن يطول الأدب الشّعبيّ الّذي لا يخلو من لطف فنّي وعمق فكري. لذلك من الهامشيّ المتروك تبني الرّواية المغاربية خطابها.

على أنّ الأغنية العامية لا تُسهم في بناء السيرة الفردية على غرار ما وضّحنا من خلال الأغنية الّتي تغنّى بها "العَمّ منصور"، بل إنّ الأغنية العامية تنهض بخطّ وافر في رسم السيرة الجماعية، وحينئذ يتحوّل نصّ "دار الباشا" إلى

ملحمة وطنية عبّرت عنها بعض الأهازيج الشعبية إمّا على سبيل التّعني بحبّ الوطن وإمّا على سبيل التّعني ببطولة بعض الرّموز الوطنيّة على غرار شخصيّة "المنصف باي"، ويمكن أنْ نتمثّل على ما نقول بهذا الشّاهد المأخوذ من الفصل التّاسع من رواية "دار الباشا":

بابور ينو سرى ع النّسمة

شاقق موج الحي

هازز فوقه عزّ الأمّة

سيدي المنصف باي²³

هكذا تتلّفع "دار الباشا" بغنائيّة *lyrisme* واضحة تتأتّى من تفاعل الأغنيّة العاميّة مع نسيج الخطاب الرّوائي، ذلك أنّ اللّوحة السرديّة المُجسّمة للسيرة الجماعيّة الوطنيّة متولّدة من رحم هذا الفلكلور الشّعبيّ. فالشعر الشّعبيّ الغنائيّ يسردّ قصّة "المنصف باي" تسريدا غنائيا لا يخلو من رشاقة.

فمما يستصفى ممّا سلف عليه من قول أنّ استقدام الأغنية العاميّة إلى فضاء الرّواية يعود إلى اختيار فنّيّ انتهجه حسن نصر، وهو يَنظم عقود عمله الفنّيّ، فلا غرو والحال هذه أنْ يكون الأدب الشّعبيّ أفقا تجريبيا جديدا لكتابة الرّواية المغاربيّة، ومن ثمّ يُعدّ الفلكلور الوطنيّ معينا رئيسا يستمدّ منه الرّوائي إمكانات جديدة في تصريف نصّه القصصيّ بعيدا عن القواعد الغربيّة المرسومة في إنتاج النّصّ الرّوائيّ.

بيد أنّ مُجود النّظر في "دار الباشا" يلفي أجناسا أخرى وفنونا مختلفة تفاعلت مع هذا النّصّ على غرار فنّ التّاريخ الذي طوّعه حسن نصر لبناء فصول روايته، فكيف ذلك؟

ذهب محمّد القاضي من بين ما ذهب إليه، وهو يروم تحديد أجناسيّة "دار الباشا" إلى أنّ "هذه الوحدة الخفيّة التي تشدّ النّصّ إلى جنس الرّواية تتفكّك

وتتهاوى حين يتلاشى الخطاب الروائي، وينهض بدلا عنه (كذا) الخطاب التاريخي. إذا نحن نواجه وضعاً مفصلاً لآلام الحرب العالمية الثانية، ولاعتداء الجنود الفرنسيين على السكّان في قرية تازركة، والحديث عن "المنصف باي المناضل". ثم يردف الناقد قائلا: "بين حقيقة التاريخ ووهم الحلم يتأرجح نصنا".²⁴ فعن أي حقيقة تاريخية يتحدث الناقد، ونحن إزاء نصّ روائي مُتخَيَّل وإن استلهم مادته من الأحداث التاريخية. فصحيح أنّ التاريخ شكّل مادة رئيسة استقى منها حسن نصر هذا الكون الروائي. غير أنّ ذلك لا يحملنا على القول إنّ التاريخ يرد على نحو ما يفعل المؤرّخ، وإنّما الروائي يمتصّ ما في التاريخ من رموز ثم يستلهم ذلك كلّهُ، وهو يقدّ مادته السردية. لذلك فإنّ الشخصيات المُعدّبة في النصّ من قبل الجنود الفرنسيين في قرية تازركة لا أسماء لها ولا أوصاف، يكتنفها التّكثير، ومن هنا لا تستدعي الرواية التاريخ إلّا لتُدخله في إهاب التّخييل *Fiction*، ومن ثمّ فإنّ التاريخ بما يحمل من رموز يوسّع أفق الكتابة الروائية ويربط النصّ بواقعه.

وبناء على ما سبق يمكن القول إنّ العود إلى التاريخ الرّمزيّ الوطني يُعدّ خياراً فنيّاً قصد إليه حسن نصر قصداً بعد أن ضاق ذرعاً بالقوالب الفنية الجاهزة التي تفرضها الرواية الغربية.

ثمّ إنّ الناظر في رواية "دار الباشا" بعين التّمحيص لا يخفى عليه ما للرّسم من دور في بناء سردية هذه الرواية، فهل يمكن أن نتحدّث عن كتابة راسمة في نصّ أدبيّ تشكّل من اللّغة وفيها؟²⁵

لقد استعان حسن نصر في إطار اختبار أدوات فنية جديدة لإنشاء نصّ روائيّ مُتميّز بفنّ الرّسم، ولعلّ هذا المنزع إلى تطعيم خطاب الرواية بفنون أخرى لا سيما فنّ الرّسم يتبدّى منذ العنوان الذي اختاره حسن نصر لوسم القسم الأوّل من الرواية فهذا العنوان (الفاحة عالم الألوان) يحمل من المعاني ما يحيلنا إلى

عالم الرّسم مباشرة. لذلك من أخلاط الألوان استمدّ حسن نصر هذا العالم القصصيّ المُتخيّل وبريشة الرّسام نسّق مشاهد الرّواية ونصّد الأوصاف، فعلى أيّ نحو وُظّف فنّ الرّسم في هذه الرّواية؟

إذا ولّينا وجوهنا شطر رواية "دار الباشا" ألفيناها زاخرة بفنّ الرّسم محتفيّة بالألوان والأشكال. فالفقارئ يتعرّف إلى معالم الأمكنة الموصوفة في هذا الأثر عبر ما ترسمه عين الواصف *descripteur* من أشكال هندسيّة.

إذن ليس بالأمر العسير أن يقف الدّارس على دور فنّ الرّسم في تشكيل بعض اللّوحات البديعة، من ذلك أنّ وصف شارع "دار الباشا" في فاتحة الرّواية تطلّب من الواصف. - الرّسام أن يستخدم الأبعاد في تشكيل صورة الشّارع، فإذا به يحدثنا عن توغّل شارع "دار الباشا" في أعماق مدينة تونس العتيقة.²⁶ فالصورة تُبنى ههنا انطلاقاً من عمق اللّوحة ثمّ يتدرّج بنا الواصف إلى أطراف الشّارع فتتغيّر زاوية النّظر لهذا تعنى حركة الوصف بالاتّجاه من نحو قول الراوي "يصل بها باب البنات غرباً إلى بطحاء رمضان باي شرقاً".²⁷

ثمّ يتفكّن الواصف في إخراج هيئة موصوفه انطلاقاً من وسط اللّوحة، فإذا به يقول واصفاً "شارع دار الباشا" "يختصر المسافة الفاصلة بين (الرّبط) وقلب المدينة النّابض بالأسواق والحركة".²⁸

فعلى هذه الشّاكلة يرسم لنا الواصف الرّائي لوحة فنيّة تعجّ بالحركة والألوان، ومنهاتنبدي صورة المكان كأبهى ما تكون من اللّوحات النّشكليّة.

إلاّ أنّ الاحتفاء بعالم الرّسم والألوان ليس بموقوف على وصف معالم "شارع دار الباشا"، وإنّما هو مرتبط بأمكنة أخرى لها في وجدان "مرتضى الشّامخ" منزلة كبرى، فإذا انتقلنا من اللّوحة الأولى الموصوفة في فاتحة الرّواية إلى اللّوحة الثّانية أدركنا إيغال الواصف في عالم الرّسم والألوان، ذلك أنّ الواصف يأخذنا إلى أعماق المكان، بمعنى أنّه يتدرّج بنا من "شارع دار الباشا" إلى "حيّ دار الباشا".

لذلك يُخاطب الرّسام بالكلمات جمهوره ممّن يعشق عالم الأشكال والخطوط والألوان، فيقول "تدخل حيّ دار الباشا فتجد له نكهة خاصّة بما فيه من عطورات تتبعث من أعطافه، ومن توابل قويّة نقّاذة تطوّفُ عبر أرجائه. تسير بين حناياه ومنعطفاته، تُطيل التأمّل بالرحاب. احتفاليّة الألوان، ونُعومة الأضواء المُتسرّبة من بين أصابع يديه، من عيون النّوافذ المُطلّة على جانبيه من خلال شقوق الأبواب وفوق سطوح المنازل."29

إنّ هذا الشّاهد المطّول يجسّم - من بعض النّواحي - حضور فنّ الرّسم بامتياز مادّة مشكّلة لصورة "حيّ دار الباشا". فأول ما يُطالعنا في كلام الواصف احتفاؤه بالمتفرّج، ذلك أنّه يُخاطب فيه الذّوق الفنّي الرّقيق، وهو ما نستشفّه من قوله "فتجد له نكهة خاصّة"، ثمّ يُخاطب الواصف عين الموصوف له *descriptaire* من خلال قوله "تُطيل التأمّل بالرحاب. احتفاليّة الألوان" وفضلا عن ذلك فإنّ المثال الذي نحن بصدد تحليله يقدر لنا فيه الواصف كميّة الألوان والأضواء المُشكّلة للوحة "حيّ دار الباشا".

ثمّ إنّ منعم النّظر في هذه اللّوحة الوصفية يسترعي انتباهه استخدام طرائق شتّى في بناء اللّوحة. فنحن إزاء مستويات معيّنة تُبنى وفقها صورة الحيّ، فتمّة تصميم يأخذنا من الأسفل إلى الأعلى مروراً بالأطراف "من عيون النّوافذ المُطلّة على جانبيه من خلال شقوق الأبواب وفوق سطوح المنازل".

هكذا يُطالعنا "حيّ دار الباشا" من زوايا للنّظر مُختلفة، فمن أيّ الاتّجاهات أتيتّه تنكشف لك صوره، فهذا المثال خليق بإبراز مدى تفاعل فنّ الرّسم مع فنّ السرد لبناء حركة المعنى في الرواية.

وفي الحقيقة ثمة مثال آخر في فاتحة الرواية يقوم شاهدا على ما ذهبنا إليه بليغا. وهذا المثال يرد في نطاق وصف مكّونات "حيّ دار الباشا"، فإذا الرّسم

بالكلمات ينزع إلى التفريع الدقيق لمكونات هذا الحيّ، وبهذا الشكل يصبح النصّ الروائيّ لوحة في لوحة داخل لوحة...

تبدو اللوحة الموصوفة في غاية الإتقان، ذلك أنّ الرسّام يسترشد فيها ما هو متاح من وسائل التشكيل الفنّيّ. ففي اللوحة تكامل بين الألوان والأضواء والخطوط والأشكال والزخارف والنقوش. فحسبنا أن نجيل النّظر في هذه اللوحة عبر الخطاب الوصفيّ حتّى ندرك منزلة فنّ الرّسم من بناء رواية "دار الباشا" تمرّ تحت الأقواس المتدنّية، المرصّعة بالعقود، والأزقة المقيّبة، وتيجان الأعمدة والمداخل ذات الإضاءة المنبثقة من الخطوط والزخارف والألوان.

تتدفّق الحياة المناسبة في البنايات المتناكبة، والأبواب المتقابلة، والنوافذ المشبكة البارزة ببهجتها، تطلّ على الشارع كالقناديل الكبيرة الخضراء المعلقة، والجدران المتلفعة بضوء الشمس، والأبواب الكبيرة العالية، المرقّشة بمسامير رؤوسها سوداء بارزة، والحلقّ الحديدية تتدلّى كالأخراس فوق قباب مستديرة، نهود صارخة في العراء على صدور العذارى".³⁰

تتصافر في هذه اللوحة الموصوفة مختلف فنون الرّسم، فنجد الألوان والخطوط والدوائر والأضواء، ثمّ إنّنا واجدون تقنيّة الإلصاق *collage* معتمدة في بناء هذه اللوحة، ويستخلص من ذلك صورة المسامير ذات الرؤوس السوداء المرقّشة ومن صورة الحلقّ الحديدية المتدلّية، ومن هنا فإنّنا حيال اتّجاه في الرّسم جديد يقوم على تقنيّة التّركيب *composition*، فهذا التّركيب التشكيليّ أثر في تركيب اللوحات الوصفية والسردية في رواية "دار الباشا" لذلك جاءت بنية أحداث قصّة "مرتضى الشّامخ" قائمة على بنية التّركيب على غرار هذه اللوحة الموصوفة. ومن هذه الجهة بدت الخيوط الرّابطة بين ماضي البطل وحاضره شبه مُعندمة، فعلى هذا المنوال يغدو فنّ الرّسم مُعاضدا لحركة السرد مُوجّها لحركة المعنى في الرواية.

ولئن داخلَ فنَّ الرّسم الخطابَ الرّوائيَّ من خلال الوصف ولا سيما وصف
الأمكنة فإنّ أدب الرّحلة جاء الرّواية من خلال تحوّل البطل في الأمكنة. فكيف
تفاعل أدب الرّحلة الحديث مع هذا النّصّ السّرديّ؟

إنّ المُتنبّع لمسيرة مرتضى الشّامخ" على امتداد الرّواية يُلاحظ دون كبير
عناء كثرة الأمكنة الّتي احتضنت حركته، والحقّ أنّ الأمكنة الخليقة بالتحليل في
هذا الإطار مرتبطة بهجرة "مرتضى الشّامخ" من أرض الوطن تونس إلى بلدان في
العالم شتّى. لهذا كلّ بدت لنا رحلة البطل في المكان بحثا عن الدّات ونحتا للكيان
مندرجة في نطاق أدب الرّحلة الحديث، إذ ليست الغاية من التّرحال اكتشاف مدن
جديدة والتّعرّف إلى ثقافات أخرى فحسب، بل إنّ الغاية الكامنة من وراء ذلك
اكتشاف حقيقة الدّات خارج حدودها الضيّقة، ومن هذا المنطلق انطلقت مسيرة
"مرتضى الشّامخ" زاخرة بالحركة والسّؤال. فإذا نحن متنقّلون معه من تونس إلى
موريتانيا تأصيلا للدّات في تربتها العربيّة مُمثّلة في نقاء الطّبيعة وبهاء الصّحراء،
ولقد أحكم حسن نصر إيراد بيت المُتنبّي تمهيدا لهذا اللّقاء الحميم بين الإنسان
والمكان في صفائه قبل أن تصله يد الحضارة: دَرَانِي وَالْفَلَاةَ بِلَا دَلِيلٍ وَوَجْهِي
وَالْهَجِيرَ بِلَا لِيَامَ

ففي لوافح الصّحراء موريتانيا وهجيرها أراد مرتضى أن يرى صورته عارية
شقّافة بلا أقمعة تغطّيها. وهكذا اكتشف مرتضى الشّامخ" حقيقة الدّات استعدادا
لمواجهة الحياة العصريّة ومواكبة تطوّراتها المُذهلة، وبناء على ذلك فإنّ هذه الرّحلة
نحو موريتانيا وصحرائها، إنّما هي رحلة في اتّجاه اكتشاف الدّات، وآية ذلك ما
ورد في قول الرّاوي: وجعل يتنقّل في تلك الصّحاري بين "أطار" "شنقيط"، حيث
تشمخ الصّخور السّوداء العارية برؤوسها المذيّبة مصهودة بلهيب الشّمس، وتتناثر
الحجارة المفصومة عن الصّخور، تضطرب أمواج الرّمال، تقوم الزّوبعة.³¹

على هذا النحو تبدو رحلة الذات عامرة بالحركة شأنها في ذلك شأن الحجارة المتناثرة المنفصلة عن الصّخور وشأن أمواج الرّمال المضطربة. فهذا الرّحيل عن "دار الباشا" كان بمنزلة الرّوبة التي قامت داخل "مرتضى الشّامخ"، إذ لا بدّ من هذه الرّوبة في حياة البطل مواجهةً للنفس واكتشافاً لحقيقة الأنا "من نشفيط إلى بوتيليميت"³² فكّلما أوغل البطل في الصّحراء ازدادت الذات تكشّفاً ووضوحاً.

بيد أنّ رحلة البحث عن الذات لم تقتصر على الحدود المغاربيّة الضيّقة، بل تعدّت ذلك إلى دائرة "الآخر". ومن هذه الجهة أراد "مرتضى الشّامخ" أن يوسّع الذات بالانفتاح على الآخر، وبهذا الشّكل نكون أمام أدب رحلة حديث يأخذنا إلى عواصم عالميّة مختلفة المشارب والثّقافات واللّغات، يقول الرّاوي مخاطباً ذاته: "خرجت ممزّقا طريد أفكارك تلاحق أوهاما وأشباحا، تتقاذفك الأهواء والعواصم، واختلطت عليك اللّغات المختلفة، شرقيّها وغربيّها: من باريس إلى لندن، ومن جناف إلى بون، ومن روما إلى بلغراد، ومن آثينا إلى صوفيا إلى اسطنبول، ثمّ من بغداد. ومنها إلى طهران فدمشق فبيروت، ثمّ القاهرة، ومن بعد الأندلس فمريد، ثمّ إلى موسكو فلينين قراد فمنسك ومنها إلى طشقند فسمرقند فبخارى ومن قبل إلى نواكشوط فدكار... تقلّبت ظهرا على بطن وانتفضت من الأعماق حتّى غشى عليك، اختلطت عليك السّبل، فقدت السّيطرة على نفس، أضعت توازنك، تزلزل كيّانك من الجذور حتّى كفرت بكلّ شيء، أصبتّ بصدمة حضاريّة حادّة."³³

يكشف هذا الشّاهد المطوّل عن دوافع الرّحلة ونتائجها. فلئن انطلق "مرتضى الشّامخ" باحثاً عن ذاته خارج دار الباشا فإنّه عاد أدراجه حاملا معه قناعة مفادها أنّ معرفة الذات تبدأ من الدّاخل لا من الخارج. وهكذا يُسهّم توظيف أدب الرّحلة الحديث في تشكيل سرديّة هذه الرّواية. فلا عجب والحال هذه أن نقول إنّ اختيار أدب الرّحلة الحديث مطيّة للكشف عن أغوار البطل كان قطعة من عقل حسن نصر، إذ عمد هذا الأديب إلى توسيع أفق كتابة نصّه بالبحث له عن أوسع

جديدة لعلّ أدب الرحلة المتفاعل مع روح الرواية خير مثال على هذا المنحى التجريبيّ الذي نحاه حسن نصر في بناء عمله الفنيّ وعلى هذه الشاكلة نتبيّن كيفية تفاعل الأجناس والفنون داخل نصّ "دار الباشا". ثمّ إنّ التفاعل النصّي يجد شكله الأرقى في استلهام النصّ القرآنيّ، فعلى أيّ شكل فنّيّ جاء ذلك الاستلهام؟ إنّ رواية "دار الباشا" رواية متنوّعة النصوص اتّسع صدرها لاستقبال ضروب من الخطاب مختلفة. من ذلك أنّ الخطاب القرآنيّ يمثّل إحدى الآليات المُسهمّة في بناء نسيج الرواية، ذلك أنّ النّاظر في البناء الخارجيّ لهذا الأثر لا يرهقه من أمره عسرا أنّ يلاحظ مهارة حسن نصر في استضافة النصّ القرآنيّ، فقد بنى المؤلّف روايته رباعى على غرار بناء "القرآن الكريم" الذي يتكون من أجزاء أربعة، وبناء على ذلك جاء القسم الأوّل من الرواية على شاكلة سورة الفاتحة التي تُعتبر أمّ الكتاب، لهذا وسم هذا القسم بـ "الفاتحة عالم الألوان"،³⁴ وإذا انتقلنا من الفاتحة إلى متن الرواية وجدنا "الرّبع" وقد عنوانه بآية من "القرآن الكريم"، وهي قوله تعالى في سورة طه^{106-105/20}: "وَيَسْأَلُونَكَ عَنِ الْجِبَالِ فَقُلْ يَنْسِفُهَا رَبِّي نَسْفًا فَيَذَرُهَا قَاعًا صَفْصَفًا".³⁵

ثمّ يتدرّج بنا حسن نصر في اتّجاه آيات من مسيرة "مرتضى الشّامخ"، وهي بلا ريب أمّ الأحداث في حياته النّابضة بالحركة، ومن هذا المنطق وسم القسم المُوالي من الرواية بـ "النّصف زمن النّية"،³⁶ ثمّ نجد أنفسنا أمام الرّبع الأخير الموسوم بـ "هدير الصّمت".³⁷

هكذا بنى حسن نصر روايته على غرار المنطق الذي ينتظم سور "القرآن الكريم"، ففي كلّ ربع نظفر بصورة لمرتضى الشّامخ جديدة، ومن ثمّ يمكن القول إنّ إخراج أقسام العمل الرّوائيّ على طراز بناء أجزاء "القرآن الكريم" أمر لا يخلو من طرافة. فكأنّ حسن نصر أراد أن يدخل مغامرة التّجريب الرّوائيّ انطلاقاً من المصادر العربيّة الإسلاميّة. أفلا يُعدّ هذا التّوجّه الفنّيّ في الكتابة مُمثلاً لرغبة

جامعة في البحث عن أشكال تعبيرية تجريبية خارجة عن دائرة المناويل الغربية الوافدة.

على أنّ استلزام النصّ القرآنيّ لم يقف عند حدود الشّكل الخارجيّ لـ "دار الباشا"، بل تخطّى ذلك ليمسّ عمق الرواية، فإذا بحسن نصر يستدعي بعض الشّواهد القرآنيّة، ثمّ يُحوّلها عن سياقها الأوّل إلى سياق ثانٍ يقتضيه منطق الرواية، فهذا التّحويل لروح الشّاهد القرآنيّ مجسّم لتفاعل الرواية مع الخطاب الدينيّ. لذلك يعمل حسن نصر على إعادة كتابة الشّاهد *citation* بما يُناسب حركة السّرد واتّجاهها الدّلاليّ، وعلى هذا الأساس يحسن بنا أن نفحص شاهدا من الشّواهد القرآنيّة المسترفدة حتّى نكتشف قيمتها في توجيه حركة النصّ.

وبقع الشّاهد موضوع الفحص في الرّبع: ومداره على السّؤال والمعرفة "وَيَسْأَلُونَكَ عَنِ الْجِبَالِ".³⁸

فبالعودة إلى السّياق النصّيّ الأصليّ الذي وردت فيه الآية القرآنيّة نتبيّن أنّ الإنسان منذ القديم بطبعه مسكون بحبّ المعرفة، مهوس بالسّؤال، مُتطلّع دائما إلى امتلاك أسرار الكون ومعرفة حقائق الموجودات (الجبال)، ومن أجل ذلك استوحى حسن نصر ما في هذه الآية القرآنيّة من طاقة رمزيّة إيحائيّة ليزجّ بها في سياق غير دينيّ أيّ في إطار توق "مرتضى الشّامخ" إلى معرفة ذاته واستجلاء منزلته في الكون. لذلك تولّد هذا القسم السّرديّ من رحم هذه الآية القرآنيّة من جهة كون السّؤال هو المُحرّك الرّئيس لسردية هذا الرّبع، فثمّة إذن تناسب خفيّ بين مضمون الآية وصورة البطل بالرّغم من اختلاف الزّمان والسّياق.

وعلى هذا النّحو نستخلص أنّ النصّ القرآنيّ كان رافدا مهماً من روافد تشكيل النصّ الرّوائيّ، بل استطاعت الرواية بمقتضى مبدأ التّفاعل مع سائر الأجناس الأدبيّة والفنون والخطابات أن تذيب في نسيجها نصوصا مُختلفة غدّت إلى حدّ بعيد طاقتها الإبداعية.

والحاصل من دراسة مسألة تفاعل الأجناس والفنون في رواية "دار الباشا" لحسن نصر أنّ الرّواية المغاربيّة بما تتضمّنه نصوصها من خصوصيّة وتقرّد بنائيّ بوسعها أنْ تنتقض على القوالب السّائدة في كتابة الرّواية لدى الغرب، ومن هذا المنطق والمنطلق سعى حسن نصر إلى خرق المنوال النظريّ في إنشاء جنس الرّواية، فجعل نصّه متحرّكا بين أجناس أدبيّة شتى، بل إنّنا لا نُجافي الصّواب إذا قلنا إنّ نصّه يسعى إلى نفس الحدود بين الأجناس الأدبيّة وسائر الفنون المُعبّرة عن الإنسان وشواغله.

لهذا جاء نصّ "دارالباشا" حمّالا لوجوه كثيرة، فهو يحيلك إلى السيرة الذاتيّة تارة ويحيلك إلى الشّعْر طورا آخر، ثمّ يُلقِي بك في عالم الأدب الشّعبيّ مرّة أخرى، زد على ذلك أنّه نصّ له بأدب الرّحلة الحديث وشائج قريى وطيدة، وهو إلى ذلك يقودك إلى عالم المسرح والرّسم والفنون التشكيليّة والنّحت والأغنيّة الشّعبيّة.

وعلى هذا النّحو استطاع حسن نصر تجاوز المنوال الغربيّ في كتابة الرّواية بإنشاء نصّ طريف تتداخل فيه الأجناس والفنون تداخلا عجيبا خلاقا. وفي ذلك ما يجعل نصّ رواية "دار الباشا" حقيقا بأنْ يشقّ عصا الطّاعة على مألوف الطّرائق في بناء الرّواية.

هكذا أوقفنا هذا العمل الذي يحتاج إلى مزيد من التّعقّق والتّجويد على خصوصيّة الرّواية المغاربيّة مُمثّلة في رواية "دار الباشا" لحسن نصر.

1- اعتمدنا في إنجاز هذا العمل الطبعة الصادرة ضمن سلسلة "عيون المعاصرة"، أنظر نصر(حسن): دار الباشا، تقديم محمد القاضي، سلسلة "عيون المعاصرة"، دار الجنوب للنشر، تونس 1994.

2 - حسن نصر روائي وقصاص وناقد تونسي ولد بتونس العاصمة سنة 1937 من أهم مؤلفاته "ليالي المطر" و"خبز الأرض" و"52 ليلة" و"السهر والجرح" و"دار الباشا". وتعدّ تجربته الإبداعية من أهم التجارب التونسية والعربية بالنظر إلى طرافتها وما قامت عليه من تجريب وبحث عن الخصوصية.

3 - من ذلك ما أبداه محمد القاضي من حيرة إزاء جنس هذا الأثر، فهو يقدمه تارة على أساس أنه رواية، ويقدمه طورا آخر على أنه رواية سير ذاتية Roman autobiographique ، بل يعتبره طورا ثالثا في منزلة بين المنزلتين. أنظر مقدمة دار الباشا، (سبق ذكره)، ص 25.

4- يعتبر فيليب لوجون Philippe leujeune السيرة الذاتية قصة استرجاعية يرويها شخص حقيقي يكون مركز الثقل فيها، وفي هذه القصة يتماهى المؤلف مع الراوي والشخصية المزوية. أنظر

Philippe: Pacte Autobiographique; Ed seuil, (1975, pp14-15.) leujeune

5 - أنظر ما ذهب إليه محمد القاضي في تقديم هذا الأثر من مذهب تأويلي قوامه أن "مرتضى الشامخ" ليس سوى قناع للكاتب حسن نصر، راجع في ذلك الصفحة الخامسة والعشرين من مقدمة "دار الباشا" (سبق ذكره).

6 - دار الباشا، (سبق ذكره)، ص 55.

7 - نفسه، ص ص 55-56.

8 - الاسترجاع Analepse يعني في تصوّر جيرار جينات Gérard Genette أن الراوي يُورد حديثا سبق النقطة الزمنية للحكاية التي بلغها السرد، أنظر

Voir Genette (Genette): Ffigures III; Ed, Seuil; 1972; pp 78-79.

9- دار الباشا، (سبق ذكره)، ص 73.

10 - القاضي (محمد): مقدمة دار الباشا، ص ص 25-26.

11 - دار الباشا، (سبق ذكره)، ص 24.

-
- 12 - نفسه، ص 68.
- 13 - أنظر القاضي (محمّد): مقدّمة دار الباشا، ص 24.
- 14- أنظر دار الباشا، (سبق ذكره)، ص 33.
- 15- نفسه، ص 34.
- 16- نفسه، ص 35.
- 17- نفسه، ص 180.
- 18- نفسه، ص 60.
- 19- Voir Compagnon (Antoine): La Seconde main ou le travail de la citation ; Edition du Seuil; 1979 pp 68.69.70
- 20 - نفسه، ص 141.
- 21 - نفسه، ص 183.
- 22 - نفسه، ص 108.
- 23 - نفسه، ص 110.
- 24 - أنظر القاضي (محمّد): مقدّمة دار الباشا، ص 24.
- 25 - يُعتبر محمّد الخبو من أبرز الباحثين العرب المُهتَمِّين بالسرد الحديث الذين عالجوا مسألة الكتابة الرّاسمة في الرّواية العربيّة الحديثة. ولقد اشتغل محمّد الخبو برواية "خلّسات الكرى" لجمال الغيطاني، أنظر الخبو(محمّد): مداخل إلى الخطاب الإحالي في الرّواية، مكتبة علاء الدّين صفاقس، تونس، 2006، ص 33.
- 26- أنظر دار الباشا، (سبق ذكره)، ص 37
- 27 - نفسه، ص 37 .
- 28 - نفسه، ص 37 .
- 29 - نفسه، ص 37 .
- 30 - نفسه، ص 38 .
- 31 - نفسه، ص 60.
- 32 - نفسه، ص 60 .
- 33 - نفسه، ص 88.
- 34- نفسه، ص 35.

-
- 35- وردت هاتان الآيتان في الصّفحة الخامسة والستّين من رواية دار الباشا، (سبق ذكرها).
- 36- أنظر دار الباشا، (سبق ذكره)، ص 93.
- 37- نفسه، ص 145.
- 38- نفسه، ص 65.