علامات

من مواد هذا العدد

وكشفـــت عـــن ســـاقيها

رحيل منارة في ليل العرب

الجـــنون في تجربة جاري

القـــراءة والبيـــــــان

******

محور العدد

في السرد الروائي

العدد 57

2022

علامات

مجلة ثقافية محكمة

المدير المسؤول

سعيد بنگراد

المرحوم عبد العلي اليزمي

المرحوم محود ميري

هيئة التحرير

محمد الولي

أحمد الفوحي

كمال التومي

الإيداع القانوني: 1994/29

ملف الصحافة: 93/13

الترقيم الدولي: ISSN=1113-3619

تعبر المقالات المنشورة عن آراء أصحابها

لا ترد المقالات التي لم تنشر إلى أصحابها

يخضع ترتيب المقالات لاعتبارات تقنية

57

طبع هذا العدد بدعم من وزارة الثقافة

المحتويات

– سليمان والعرش: وكشفت عن ساقيها : سعيد بنكراد ـــــ 3
– رحيل منارة في ليل العرب : محمد الولي ـــ 27
– الجنون في تجربة ألفريد جاري : محمد جلال أعراب ـــ 43
– القراءة والبيان : رشيد حجيرة ـــ 57

محور العدد

في السرد الروائي

– أسطرة السلطة في الرواية : عبد الرحمان التمارة ـــ 73
– سميائية الشخصية الروائية : هالة مهدي ـــ 97
– الذات والبحث عن الكينونة : أحمد جيلالي ـــ 113
– سيرة العنف في رواية "جسر الجميلات" : علي بوشنفة هلال ـــ 127
– الرواية والوعي التخييلي : محمد تنفو ـــ 143
– القيم في مجموعة "أغراب الديار" : رشيد المشهور ـــــ 153

سليمان والعرش
وكشفت عن ساقيها

سعيد بنكراد

1

تُقدم لنا سورة النمل في مجموعة من آياتها استعارة كبرى تتخذ شكل قصة تتوزع حلقاتها على الكثير من سور القرآن. وتُشكل بذلك نواة سردية مركزية قارة(1) تنطلق منها كل ممكنات الفعل السردي اللاحق. وهو فعل موجه في المقام الأول إلى الكشف عن شخصية سليمان وحكمته وعظمة عرشه وحضوره في المتخيل الديني التوحيدي. يتعلق الأمر بلحظة "ختامية" داخل قصة عامة يجب تجميع تفاصيلها من الديانات التوحيدية الثلاث، ومن كل الأساطير المحيطة بها أيضا، فهي التي تكشف عن "البداية" في مساره التبشيري كما يُبنى في النص، وهي التي تفسر رسالة التوحيد التي جاء بها في الوقت ذاته.

ومثلما كان الأمر في أغلب النصوص الدينية، ومنها النص القرآني، فإن هذه القصة تنشر تفاصيل أحداثها وتقدمها إلى المتلقي من خلال فعل سردي هو ما يضبط الإيقاع الحياتي فيها وفق أحداث تتم في السرد وحده. ففصولها تُبنى ضمن نشاط يكتفي برصد وظائف الشخصيات ودوائر فعلها، وتلك خاصيتها المركزية، فالوصف في هذا المتن يكون في الغالب رديفا لما يُخبر عن زمنية عامة تتجلى في فعل الفاعل خارج كل القرائن الدالة عليه، أي خارج صفاته وفي انفصال عن الطبيعة التي تحيط به. وهذا معناه أن كائنات السرد الديني تُبنى غالبا في الجاهز في الذاكرة، ولن تكون الأحداث هنا سوى غطاء لاحق

لقصة يعرفها الجميع. فنحن لا نعرف عن سليمان أي شيء: لون بشرته وقامته ولباسه ومزاجه.

لذلك لا يُدرَج الفضاء ضمن الحدث الموصوف في النص، إنه يوضع خارجه. ذلك أن النص الديني "وظيفي"، إن القرائن فيه غائبة أو تكون نادرة الوجود. إنها تكتفي بالإحالة على أدوار ثيمية يلتقط منها القارئ ما يحيل على ممكناتها في الفعل (ما يمكن أن يصدر عن النبي والحكيم والقائد العسكري). إنها بذلك لا تحدد شخصيات بالمعنى السردي، بل تشير إلى ما يشكل خطاطة عامة للفعل تُوزع استنادا إليها الأدوار الوظيفية وفق أحكام دلالية بعينها. إن "الوادي" الصحراوي، على خلاف القصر، قَفْر بطبيعته، إنه ملاذ للذئاب والأفاعي والحيوانات الضارية، إنه مساحة خلاء لا تشير إلى حميمية اجتماعية.

بعبارة أخرى، تعتمد القصة سردية وظيفية لا تُشكل الموصوفات داخلها سوى ممر نحو فعل مستقل بذاته هو الذي يُفَصِّل القول في النشاط الذي يقوم به الفاعلون دونما اهتمام بالأشياء القابلة للوصف حولهم. إن النص ليس معنيا بتفاصيل الحياة الاجتماعية والفردية كما يمكن أن تتحدد من خلال أدوار يقومون بها أو من خلال ما يشير إلى حاجاتهم النفعية، إنه موجه لكي يفسر ما تقتضيه أو تخفيه أسرار ومعجزات الرسالات السماوية وحكمة الله في الأرض. إن الذات الفاعلة في المحكي حاضرة في ذاكرة المتلقي بشكل سابق هي ما تقوله القصص التي تروي ثراء سليمان وملكه وحكمته. إنها توازي، من باب التناظر العام، بينه وبين كل القادة الغزاة أو الفاتحين الذين احتفظت بهم الذاكرة، وقاست من خلالهم بين ما كان قبلهم وما صار بعدهم. لذلك، قد يكون هذا المشهد في كامل قوته التعبيرية مجرد لحظة مستعادة أو مستعارة من المعارك والغزوات الكبرى في التاريخ.

وهذا ما يتضح من المحيط الطبيعي في هذا النص، فلا شيء فيه عدا ما يشير إلى حركة جيش عرمرم يسير نحو وجهة لا تقول القصة عنها أي شيء: "...حَتَّىٰٓ أَتَوۡاْ عَلَىٰ وَادِ ٱلنَّمۡلِ"، ولا تقول عن منطلقها أي شيء أيضا. لذلك يبدو المحكي هنا غير معني بالغاية من هذه الحركة أو لا يريد تحديد وجهتها قصدا. ربما يعود ذلك إلى الرغبة في الإمساك باللحظة الدرامية الكبرى داخل النص كله (التمهيد للقاء "التاريخي" بين سليمان وبلقيس). إن السرد لا يلتفت إلى تفاصيل قصته، فهذه معروفة ومنتشرة بين الناس(حكاية المرأتين اللتين اختصمتا حول أمومة طفل وكانت حكمته أن يقتسم الرضيع بينهما ليعرف الأم الحقيقية)، إن اللحظة الموصوفة في النص ذريعة فقط لاستحضار قصة أخرى كانت أحداثها تجري خارج أسوار مملكته.

أو قد يكون ذلك كناية عن مُلك ممتد في الأرض وفي السماء، وهي أيضا إشارة ضمنية إلى ضرورة سيادة الإيمان في الكون كله (فرض عقيدة سليمان على الناس جميعا). لذلك لا وجود لبداية في القصة، فبدايتها ليست في المحكي المتحقق في اللحظة الموصوفة في النص، بل في القصة العامة التي تحتويها، وهي في الأصل كل القصص السابقة عليها، أو هي قصة النص القرآني كله باعتباره محكيا عاما يروي ملحمة الأنبياء والرسل في الأرض وتفاصيل الصراع القائم بين الإيمان والكفر، بين الضلالة والهدى. واستنادا إلى ذلك، لا تشكل قصة سليمان سوى حلقة من حلقات هذا الصراع.

يتعلق الأمر بـــ"استعراض" بصري، بالمعنى السينمائي، لقوة تبدو في ما يُكَوِّنها بشكل مباشر، ما يشبه "اللقطة العامة" التي تُقدم للعين مشهدا كبيرا نُدرك كائناته ونميز بينها، ولكننا لا نُمسك بانفعالاتها ولا بتفاصيل كينونتها، إنها تُرى من فوق، من الأعلى الذي يصور "العظمة" في الكل الحاضر أمام الرائي. فنحن نقرأ قصة تدور أحداثها داخل

فضاء ذي طبيعة "قدسية"، ففيه تتحقق معجزات سليمان، وفيه يتم اللقاء بينه وبين خالقه أيضا. وفيه أو في محيطه ستتحقق اللحظة السردية الكبرى التي تستوعب بلقيس، "البطلة المضادة" و"العرش الذي تجلس عليه". لقد كانت هذه المرأة/الملكة تعيش تفاصيل قصتها في أرضها خارج نفوذ سليمان وجيوشه. إن المقطع المثبت في هذه الصورة موجه للتفصيل السردي في كل الصفات التي تُسنَد إلى سليمان: الحاكم والحكيم والنبي والثري والقائد العسكري. إنها تشخيص لما تعرضه الصورة الكبرى المستوحاة من غطاء لفظي يتسلل، بفعل قوته، إلى العين قبل الأذن (استحضار بصري لحركة الجيش).

استنادا إلى ذلك، يعرض السارد داخل هذه القصة كل ممكنات السلطة عندما توضع بين يدي حاكم وسع ملكه الأرض كلها (كان سليمان نبيا وسلطانا وقائدا عسكريا وعالما وحكيما في الوقت ذاته). ففيالق جيشه كانت من الإنس والجن والطير وكائنات أخرى تجوب مدن العالم وقُراه لتستقي أخباره، كما تفعل ذلك أجهزة المخابرات في عصرنا هذا. وبالإضافة إلى قوة السلاح والسلطة السياسية، كان يعرف لغة الطير والجن والحشرات وكل ما يدب على الأرض وما يحلق في السماء، بل كان يتحكم في ظواهر الطبيعة ذاتها، فقد كانت الريح تأتمر بأمره، وكان يوجهها وفق هواه: "وَلِسُلَيْمَانَ الرِّيحَ عَاصِفَةً تَجْرِي بِأَمْرِهِ إِلَى الْأَرْضِ الَّتِي بَارَكْنَا فِيهَا". إنها صفات البطل الخارق أو هي الملكات التي يتمتع بها شبه إله. وقد يكون ذلك نَفَسا مستعارا من الميثولوجيا الإغريقية. أو قد يكون كناية عن سلطة "شمولية" يخضع لسلطانها كل من في الأرض وما فيها.

بعبارة أخرى، لقد كان قوة "ضاربة عابرة للقارات". وهذا ما أباح له غزو دولة ذات سيادة (مملكة بلقيس) ذريعته في ذلك أن طائرا من طيوره، الهدهد، شك في إيمان المرأة التي كانت تحكمها، واتهمها بعبادة الشمس والكفر بالإله الواحد (العقيدة الرسمية

لدولة سليمان). لقد كان هذا الحاكم/ النبي يتمتع بـــ"سلطة زمنية" ذات نفوذ سياسي، أي كان حاكما لدولة وفق أعراف اجتماعية وسياسية واقتصادية (لقد أوتي من كل شيء).

وقد تكون هذه السلطة إحالة على بعد قدسي في شخصيته ذاتها، أي ما يحدد النبوة عنده، أو ما يُعد معجزة هي معجزات كل الأنبياء ("الخارق" الذي يتميز به البطل عامة)، وهي ملكات تحيد به عن الحاكم السياسي، دون أن تنفي عنه السلطة السياسية مع ذلك. فلا يمكن أن يكون نبيا دون أن يكون مالكا لما يُعد صلة وصل بين الدنيوي في الأرض وبين القدسي في السماء. فالنص الديني يستعين في الغالب بالاستعارة لبلورة دلالاته، فهي وسيلة مثلى لاستحضار اللامرئي، أي ما يقود إلى عوالم الغيب أو ما يأتي منها. وتلك وظيفة المعجز الديني، إنه أداة لإقناع لا يقتضي برهنة عقلية، إنه يفترض إيمانا يُسلم، لا عقلا يُبرهن. إنه يشير بذلك إلى ما يجعله يختلف عن الإنسان العادي المحدود في العقل والإدراك الحسي.

وهذا دليل على أن سليمان لم يكن يَهدي الناس بالكلمات وحدها، وربما لم يفعل ذلك أبدا، كما كانت دعوة الكثير من الرسل قبله وبعده، فالنبي في العادة يكون أعزل متأملا ومنتميا إلى الفقراء وبسطاء الناس يدعو وحيدا إلى الإيمان بإله واحد ويطالب بالحد من سلطات الحاكم في الأرض ويحارب الفساد فيها. لقد وضع سليمان كل السلطات بين يديه: سلطة المال والجاه والدين والحكمة والسياسة. لقد كان حكيما وعالما وسياسيا أيضا. لقد وُلد في القصة نبيا وملكا، إنه ورث الملك والنبوة والقيادة عن أبيه، (وَوَرِثَ سُلَيْمَانُ دَاوُودَ). وبذلك كان يعيش في "مملكة سعيدة" مؤمنة لا يعارض السلطة

فيها أحد، فالكفر كان خارج حدودها. وهي حالة نادرة في ميدان حالات التجلي الإلهي في الأرض، كما ترويها الكتب السماوية.

لذلك يُمثل هذا النبي حالة خاصة في التراث الديني التوحيدي من حيث الصفات والوظيفة والإحالات التبشيرية في الوقت ذاته. فعلى عكس ابراهيم الذي تقدمه النصوص الدينية متأملا وحيدا يدعو إلى عبادة الله ويحارب طغيان السلطة وفساد المجتمع في الوقت ذاته، وعلى عكس يوسف الذي كان ضحية كيد أخوي كاد يودي بحياته، وانتهى في القصة سلطانا يحكم بالعلم وحده، فقد أوتي معرفة جنبته كيد الرجال والنساء (تأويل الأحلام). وعلى عكس محمد أيضا الذي يقول عنه التراث الديني إنه كان يتيما وفقيرا أعزل، ولكنه استطاع مع ذلك أن يقنع الناس باللغة في المقام الأول (يُقال إن معجزته هي القرآن).

لقد عُدِّلت الروابط بين الحاكم والمحكوم في محكي سليمان. فعلى خلاف هؤلاء جميعا، كان سليمان ينعم بدفء الإيمان وهيبة السلطة وقوة السلاح في مملكته محاطا بأتباع من كل الفصائل. لقد كان يحكم شعبا مؤمنا لا يقول النص عنه أي شيء، النملة وحدها، وهي أيضا كانت من رعاياه، ستنزاح عن هذا الكل السلطوي الشامل لتتحول بذلك إلى بؤرة استعارية سيُعاد من خلالها قراءة القصة وفق تناظر دلالي جديد، وستصبح هي وحدها ما يمثل "الشعب". لقد كان حضور النملة في النص ضروريا لسببين: ستُقاس عليها عظمة الجيش(جيش مدجج بالسلاح أمام "جمهور" من نمل أعزل)، وهي ما يشكك في عظمة هذه السلطة ويحد من جبروتها، إنها المقابل "المدني" للسلطة السياسية /العسكرية، كما يمثلها سليمان وجيشه.

وهذا معناه أن النص لا يقدم لنا، من خلال هذا المحكي، معرفة تاريخية، فللتاريخ شروطه العلمية، وإنما يعرض علينا شرط الإنسان ونقصانه في مواجهة الموت وتدبير شروط العيش على الأرض. نحن أمام ما يمكن أن يشكل تجربة وجودية تتخذ الرمز التشخيصي سبيلا نحو الكشف عن مضمون مفهومي. يتعلق الأمر بصورة شاملة تحضر داخلها شخصيات السرد باعتبار إحالاتها على أبعاد إنسانية، كما تسللت إلى خبرة الناس لا على حياة نملة مخصوصة: "فَتَبَسَّمَ ضَاحِكًا مِّن قَوْلِهَا وَقَالَ رَبِّ أَوْزِعْنِي أَنْ أَشْكُرَ نِعْمَتَكَ ٱلَّتِي أَنْعَمْتَ عَلَيَّ وَعَلَىٰ وَٰلِدَيَّ وَأَنْ أَعْمَلَ صَٰلِحًا تَرْضَىٰهُ وَأَدْخِلْنِي بِرَحْمَتِكَ فِي عِبَادِكَ ٱلصَّٰلِحِينَ". فما بين الابتسامة الدالة على مفارقة التقابل بين جيش عرمرم، وبين ضآلة نملة تافهة، هناك طمأنينة النفس والاعتراف بالمالك الحقيقي لما يملك سليمان. إن القصة تتجنب بذلك انسياق القارئ وراء عظمة الجيش وقائده وينسى "الفاعل" السردي الحقيقي في قصة الحياة على الأرض كلها. لم يكن سليمان في واقع الأمر سوى بطل بالوكالة.

لقد انتقل الحاكم، على عكس السائد في المحكيات الدينية، من موقع المضطهِد المشرِك في وحدانية الله، إلى موقع الموحد والرحيم. وصُنفت بلقيس، وهي من رتبته، في السلطة الأرضية على الأقل، ضمن المضطهِد، فالضلالة في المتخيل القرآني كانت دائما رديفا للظلم والطغيان:" وَجَدْتُهَا وَقَوْمَهَا يَسْجُدُونَ لِلشَّمْسِ مِنْ دُونِ اللَّهِ وَزَيَّنَ لَهُمُ الشَّيْطَانُ أَعْمَالَهُمْ فَصَدَّهُمْ عَنِ السَّبِيلِ فَهُمْ لَا يَهْتَدُونَ". وذاك هو مصدر التقابل بين مملكة توحد في مركز مألوف في الأرض وهو الأصل فيها، وبين أخرى تُشرك وتَطغى، ولكنها توجد على أطراف مجهولة لا يعرفها أحد؛ إنها إحالة على فضاء عارض في الذاكرة. وسيكون الرابط بينهما هو الهدهد الطائر المهاجر، كما سنرى ذلك. إنها إشارة إلى حجم الكفر ومحدوديته في الفضاء وفي الزمان.

يُشير هذا التقابل إلى انزياح عما يمكن أن يكون خروجا عن "المألوف"، فالسائد في الأرض كلها إيمان، أي وجود أمة تؤمن بالله وحده، ولا تُشكل بلقيس ومملكتها سوى حالة نشاز عارضة. وذاك هو مصدر التقابل أيضا بين صوت النملة الآتي من داخل "النظام"، وصوت بلقيس الآتي من خارجه، إنه إسقاط "الهناك"، عوالم الآخر الكافر الخارج عن النظام الذي لا يمتثل لقوانين دولة سليمان، من أجل استيعابه ضمن الكل المؤمن بالله وبالسلطة، أي ضمن "النظام".

2

يُفتتح المحكي في سورة النمل بمقطع سردي يصف الملك سليمان وهو يقود جنوده متنقلا في أرجاء مملكته. "وَحُشِرَ لِسُلَيْمَانَ جُنُودُهُ مِنَ الْجِنِّ وَالْإِنسِ وَالطَّيْرِ فَهُمْ يُوزَعُونَ"، أي يمشون وفق نظام خاص وراء سلطانهم، في فضاء لا يقول النص عنه أي شيء، كما أشرنا إلى ذلك أعلاه. وهو ما يشكل لحظة سردية قوية وحبلى بكل الأفعال الممكنة، إنها لحظة مودعة في مشهد عام يستعرض السارد داخله عظمة الجيش ويصف فيالقه وأسلحته، ولكنه يرصد حركته في فضاء مفترض أيضا، أي تنقله نحو غاية محددة أو عودة من مهمة منجزة. إن السرد يوازي بين لقطة تصف ما يمتلك المالك وبين ما يمكن أن تقوم به جيوشه. إن صيغة الفعل (المضارع) تشير إلى استئنافية تحدد في الزمن الحالي ما سبق أن قام به الجيش والسلطة كلها في زمن سابق، إنها تستحضر زمنية كلية مستحدثَة في الأرض تتضمن قصة الرسل فيها وديمومة الصراع بين من آمن وسلم واستسلم وبين من كفر وأعرض وتولى.

تُعد هذه اللحظة منطلقا من أجل عرض كل تفاصيل القصة، وستكون هي أصل التقابلات اللاحقة. إنها فاتحة قصة سليمان ومنتهاها أيضا، فهي تمثل حالة من حالات

التكثيف السردي الذي يوجه الحركة نحو لحظة بعينها داخل القصة الكبيرة لسليمان. إن السارد ينتقي من كل أفعال الذات ما يمكن أن يلخص بشكل أمثل قصته كلها. وذاك يعني خلق نوع من التوازي بين "هوية" الفرد البطل وبين "هوية" عقيدة بأكملها. يحيل هذا المقطع السردي على كل ما يجمع بين أفعال مصدرها الذات بشكل مباشر، وبين أخرى مفترضة، هي ما يشير إلى الرابط بين حقيقة الأرض وملكوت السماء.

ووفق هذا الترابط بين الفعلين تتأسس "هوية سردية" حاضنة للتاريخ الشخصي لسليمان وملكه، ولتاريخ الأمة كلها. بعبارة أخرى، يحضر سليمان في النص من خلال سلطته على رعاياه، كما هي سلطة الله على عباده، ولكنه يضع هذه السلطة المزدوجة ضمن ما تقوله مرجعية لاحقة هي المرجعية الإسلامية "قَالَتْ رَبِّ إِنِّى ظَلَمْتُ نَفْسِى وَأَسْلَمْتُ مَعَ سُلَيْمَـٰنَ لِلَّهِ رَبِّ ٱلْعَـٰلَمِينَ". وبذلك يؤكد النص استمرارية قيم كونية قد تتغير أوضاع الناس، ولكنها تحافظ على مضمونها. إن الإسلام في القصة سابق في الوجود على كل شيء، إنه ليس لحظة زمنية في ذاكرة الإنسان، بل هو الذاكرة الكلية لكل القيم الدينية على الأرض(يقال في بعض الأدبيات الإسلامية، إن الله لم يخلق آدم إلا من أجل أن يكون هناك محمد يبعث في أمة العرب).

لقد أُفرغ الفضاء الموصوف من كل أشيائه لكي لا يُحتفظ منه سوى بما يدل على قوة الملك وعظمته: صهيل الخيل ودقات الطبول، وهلع النمل الذي سيُسارع إلى العودة إلى مساكنه خوفا من زحف جيش لا يشعر بما يوجد تحت أقدامه. لا يعني هذا أننا أمام "دولة عسكرية" يمتزج فيها حكم الله الواحد في السماء بحكم سليمان وحده في الأرض فحسب، بل يشير أيضا إلى ما يفصل "الدولة" بأجهزتها، عن مجتمع " النمل"، الذي يتعامل معه النص باعتباره "كتلة صامتة" تنظم سلوكها وفق ما تقتضيه قوانين سليمان ودولته،

ولكنه يوجد خارج أجهزتها أيضا. فهو ليس كمًّا من النمل محصورا في واد، إنه يمثل كل النمل الذي يعيش في كنف هذه الدولة، أي في الأرض كلها. إن الدولة سابقة على الشعب، تماما مثلما أن الله هو أول في الكون وخالق له.

وفي هذه الحالة لن يكون هذا النمل سوى استعارة كبرى عن جمهور عريض موجود في الدولة وفي انفصال عنها في الوقت ذاته. إن أداة التعريف في الكلمة شاهد على ذلك، فهي للاستغراق، أي دالة على ما يمكن أن يشخص حالة كلية تستوعب داخلها تقابلا بين القوة، كما تتجسد في السلطة الحاكمة، وبين الهشاشة كما تُشير إليها حشود من النمل لا حول لها ولا قوة أمام بحافل جيش لا يرحم، فليس هناك في الكون كله كائن مرئي أضعف وأكثر هشاشة من النملة. وقد يكون هذا هو مصدر التعبير الشائع الذي ينظر إلى بحافل العامة باعتبارها "نملا"، أي كائنات تافهة بلا معنى ولا قيمة.

لذلك تحتل النملة في هذا المشهد العام موقعا رمزيا. لقد كانت الأرض الموصوفة في النص خالية من كل شيء عدا ما يعود إلى ملك سليمان. ولكن الصوت السردي يستدرك الوصف بالإحالة على "صوت" آت من خارج هذا المشهد الاستعراضي الدال على القوة المفرطة، إنه إسقاط لما يقابله في الوجود وفي الشرط: صوت النملة بضعفها وصغرها وتفاهتها. لم يكن صوت النملة هنا نشازا، ولم يكن صورة كاريكاتورية عن تقابل عبثي في ظاهره. فهذا الصوت هو الذي سيُذكر سليمان بأن القوة قد تقتل وتُدمر وتَطحن في طريقها كل شيء. إن سليمان لا يُنفذ في الأرض ما تقوله تعاليم تأتيه من السماء فحسب، إنه يدير أيضا جيشا وظيفته القتال، أي القتل. وهي الصيغة التي تشير إلى صفة دائمة لطريقة خاصة في تدبير السلطة والحفاظ عليها على مر التاريخ، فقد تأسست الكثير من

الأنظمة الاستبدادية استنادا إلى ما يُصنف ضمن مبدأ "الحق الإلهي" باعتباره مصدرا لكل السلطات.

وهذا معناه أن النملة لا تحضر في النص باعتبار إحالاتها على كائن حقيقي، بل من خلال حمولتها في ذاكرة المتلقي، الحالي والقديم. فهذه الحمولة الدلالية هي التي تدفعه إلى استحضار كل المحكيات التي نسجتها ذاكرة الإنسان عن كائنات محيطه، ومنها المحكيات التي تعود إلى النملة بالتحديد. فهي الحكيمة والعاملة والمثابرة والمدخرة، وهي رمز للتنظيم والصبر والتأني، بل قد تكون دالة على كثرة الرزق ووفرة الطعام في نظر العامة. ولكنها تمثل الهشاشة والضعف في كامل صورهما أيضا(2). وهي الخبرة ذاتها التي سيحيل عليها النص وهو يتحدث عن الهدهد الواشي والملهم، كما سنرى لاحقا.

بعبارة أخرى، لقد كانت النملة كائنا يتحرك داخل سياق آخر لم تلتفت إليه حركة السرد في بدايتها. ولكنه سيُشكل ما يشبه الفاصل بين الحدث المركزي، حركة الجيش نحو وجهة لا يحددها النص، وبين المشهد الموازي الممهد للحظة اللقاء مع بلقيس. لقد انسحبت النملة من المشهد، لأنها من الممتلكات، وستدخل بلقيس مسرح الأحداث، لأنها مالكة، وبذلك شكلت قوة مضادة واعدة بأحداث، ما يمكن أن يوحي بمواجهة بين سلطتين تتخذان في النص شكل صراع بين الكفر والإيمان.

وهذا معناه أن هناك لحظتين مفصليتين في المحكي كله، وهما الغاية من الفعل السردي ومن حركة الجيش ومن استعراض القوة في الوقت ذاته: تبدو اللحظة الأولى عابرة في ذاكرة القصة، إنها تؤكد اللقاء بين القوة وطمأنة الذات في معتقدها: وذاك ما يدل عليه الحوار الصامت بين النملة الناطقة مع حشود النمل الصامت، وبين الاستقبال الإعجازي لها. هناك اعتراف من المحكوم بعظمة الحاكم وسلطته، ولكنه إشارة أيضا إلى أن

القوة الفائقة تتجاوز صاحبها وتقتل من يعيش في ظلها: "يَاأَيُّهَا النَّمْلُ ادْخُلُوا مَسَاكِنَكُمْ لَا يَحْطِمَنَّكُمْ سُلَيْمَانُ وَجُنُودُهُ وَهُمْ لَا يَشْعُرُونَ". إنها تذكير بالعقل الذي يقتل كل عقل للحفاظ على نفسه(فهم لا يشعرون). إن السكن هو السكينة والطمأنينة والقبول بقدر سلطة لا راد لقضائها.

إن التعريف المشار إليه أعلاه (يا أيها النمل) يخلق حالات تناظر رهيبة بين شرط النمل ككائنات بالغة الضعف، وبين شرط الإنسان عندما يقع بين كماشتي دولة ملكت من السلطات ما كان يملكه سليمان. فالجن والطير والبهائم تتناظر جميعها مع ما تملكه السلطات في عالمنا المعاصر، وعلى القارئ أن يرى في الطير كل الآلات الطائرة وفي الإنس المشاة والشرطة وكل المصالح الأمنية، ويرى في الجن الأعين المتلصصة في الفضاءات الحقيقية والافتراضية وغيرها من الوسائط التي لم يعد أحد يستطيع في زمننا هذا الإفلات من رقابتها، بما فيها السلطة بكل أجهزتها.

لذلك لن يكون هذا المشهد الغرائبي إحالة على معجزة من معجزات سليمان كما تقول الشروح القديمة، بل هو في واقع الأمر مقابلة رهيبة بين حاكم يملك كل شيء، وبين كائنات محكومة لا تعارض ولا تحتج ولا تقاوم، بل عليها أيضا أن تؤمن بما يؤمن به الحاكم، فذاك قدرها. هناك حاكم يحكم بقوة الجيش وسلطته، وهناك جمهور أعزل لا حول ولا قوة له أمام هذه القوة. إن المساكن التي يأوي إليها الناس خوفا من السلطة (حالة الطوارئ) أو خوفا من خطر داهم، هي أيضا إشارة إلى الصمت والولاء والتسليم بما يأتي من السلطة ومن أجهزتها. فلم يكن سليمان رحيما دائما برعاياه، فقد هدد الهدهد بالعذاب الشديد بل توعده بالذبح، لأنه تأخر عن حضور مجلسه فقط.

3

استنادا إلى ذلك، يندرج لقاء سليمان مع النملة ضمن العلاقة بين الحاكم والمحكوم، ولكنه يُصنف أيضا ضمن "المعجزات"، من يهابه النمل يجب أن تهابه الجبابرة أيضا. أما لقاؤه مع بلقيس فيصنف ضمن الصراع على السلطة. ذلك أن الدعوة إلى الامتثال للعقيدة السائدة هو أيضا دعوة إلى التخلي عن الحكم لصالح الغازي أو الفاتح، فلا فاصل بين سلطة الدين وسلطة السياسة. تقوم اللحظة الأولى بطمأنة الفارس في موقفه فهي تؤكد قوته، أما الثانية فتزرع الشك في نفسه، إنها تنبهه إلى إمكانية وجود ممالك أخرى خارج سلطته قد تقوض وحدة الملك والعقيدة.

لقد كانت النملة هي الواسطة في الحالة الأولى، فهي تتحرك في فضاء مألوف، وبذلك لا تَعِد بأحداث قد تغير من وجهة الحكاية ومآلها، إنها تندرج من الناحية السردية ضمن ما يطلق عليه في تصنيف السميائيات السردية "اللحظة البدئية" التي تقرر حالة بعينها تمهيدا لإدراج "حالة نقص" هي مفتتح القصة ومبررها. وكان الهدهد في الحالة الثانية هو مرتكز كل ما سيُروى في القصة، وهو ما يُمكن من إدراج فصل مخصوص من سيرة سليمان، أي ما يشكل خصوصية المقطع المدروس ومركزيته، في القصة كلها. لقد كان هو العين التي يرى بها ما لا يُرى في العيان المباشر، أي ما يقع ضمن نفوذه، إنه الرسول بين المرئي وغير المرئي، ما يوجد خارج مملكته.

وذاك مصدر التناظر التقابلي الرهيب بين شخصيتين: أنثى الإنسان وأنثى الحشرات: النملة التي تستسلم وتُسلم بقدرها، وبلقيس التي تفكر وتستشير وتُغري. هناك من جهة الضعف والهشاشة والهامش واللامرئي، وهناك، من جهة ثانية، السلطة والعرش والجاه والرفاه: بلقيس تثير فضول سليمان بما تملك، أما النملة فتذكره بما يملك: تُعد النملة صوتا

للرحمة والعفو والتوسل والخشية من الحاكم، إنها تذكر القائد بحكم الله وسلطانه على الكون كله، أما بلقيس فتثير عنده الإعجاب والتحدي والاستعداد للمقارعة، إنها تستثير في سليمان رغبة "الرجل المذكر". لقد أعادته إلى شرطه الإنساني، كما تنازلت بلقيس عن عرشها لتستعيد الأنثوي فيها، لقد رفعت الثوب عن ساقيها، وبذلك نسي القارئ مركزها في السلطة كملكة لكي يستحضر فقط صفتها كامرأة وهي في طور التعري. لقد كان الماء، كما هي طبيعته دائما، تطهرا وكشفا، كما هي طهرانية الدين الذي يدعو إليه سليمان.

وتلك هي الخاصية المركزية "للتشخيص"، اللفظي والبصري، إنه أفق لمعنى ممكن، وليس تعيينا لواقعة تُدرك في العيان التمثيلي. إنه يعشش في التعابير المجازية، ولكنه يمكن أن يمتد ليستوعب، في سياقنا وخارجه، مجموع ما يمكن أن يصدر عن كائنات، أو ما يمكن أن تفكر فيه. لذلك لا يمكن القبول بتفاصيل هذا المحكي إلا إذا استحضرنا ممكناته الاستعارية، فليست القصة فيه سوى وجه حسي لمعرفة مفهومية مغرقة في التجريد، إنها تتحقق في تفاصيل الحياة.

لقد كان من الضروري "أنسنة" النملة لكي يصبح حضورها في النص جزءا من ضمير إنساني عام، أي خبرة حياتية، تستوطن الكثير من المحكيات المنتشرة في كل الثقافات. إن الانتقال من هذا إلى ذاك يقتضي استحضار "معرفة مضمرة" لا يمكن الوصول إليها إلا إذا تمت إزالة الستائر التي تحجبها عنا، ذلك أن حالات التشخيص ليست في غالب الأحيان سوى ممر نحو ما يمكن أن يختصره المفهوم في صيغة تجريدية تقلص من رحابة الوجود وغناه"(3).

إن الرغبة في التشخيص هي ما يبرر وجود الهدهد في النص أيضا. لقد كان هذا الطائر يتمتع بمكانة خاصة في جيش سليمان، وبذلك كان شخصية محورية سيُبنى حولها

الحدث الآتي، فلم يكن للمحكي القدرة على نشر ممكناته خارج اللحظة الموصوفة دون الإحالة على رمزيته. يُذكر صوت السارد المضمر أولا بغيابه، وهو ما يشكل البعد اللغزي في السرد، وكان ذلك سبيله إلى التخلص من "اللوحة الاستعراضية" للحظة البدء من جهة ثانية. وذاك مصدر الاستغراب: "وَتَفَقَّدَ الطَّيْرَ فَقَالَ مَا لِيَ لَا أَرَى الْهُدْهُدَ أَمْ كَانَ مِنَ الْغَائِبِينَ". إن الأمر شبيه بالانتقال من لقطة عامة (حُشر لسليمان جنوده) إلى ما تحيل عليه ممكنات اللقطة المتوسطة(فهم يوزعون حتى أتوا وادي النمل) ثم القريبة (ما لي لا أرى الهدهد). إنها التعريف بالشخصية المحورية، وهي أيضا لحظة لاستثارة انفعال في وجه القائد يمكن أن يراه المتلقي من خلال كلمات المحكي: لقد غضب سليمان.

إنها إشارة صريحة إلى لحظة فاصلة في بنية المحكي، فهي تشير إلى تحول مركزي في الوعي الخاص بما يُحكى في القصة: يؤكد المحكي لحظة "الكمال" التي يتميز بها مُلك سليمان في الأرض: إنه يتحكم في كل شيء: الإنس والجن والطير والظواهر الطبيعية، ولكنه يتوقف فجأة ليشير إلى "نقصان" هو ما يمثله خروج بلقيس عن طوع ملكه في السياسة والدين: وتلك هي النافذة التي سيتسلل من خلالها الهدهد إلى مركز المحكي ويحول اتجاهه. إنه العنصر السردي المضاف الذي يقوم بكل عمليات التحول اللاحقة. يتعلق الأمر بإحداث شرخ في الدفق الزمني المعتاد من أجل تسريد زمنية مخصوصة تلتقط الهامشي والعرضي في مملكته. فالاستعراض الأول يدخل ضمن الحالة الدائمة التي لا تشكل حدثا داخل زمنية السلطة، إنها تذكر بما هو موجود، أما ظهور الهدهد فيشكل حدثا، لأنه ينزاح عن السير العادي لحياة مملكة تحكم الأرض كلها.

يؤكد النص حقيقة الهدهد من خلال تمييز تعريفي يخرج به من دائرة الجندي "المجهول" في الجيش، لكي يمنحه مكانة خاصة عند سليمان قائده. إن حضوره في النص

دال من خلال هذا التعريف على فصيلة كاملة لا على طائر مفرد: "الهدهد". إنه يشير بأداة التعريف هاته إلى وحدانيته، إنه ليس هدهدا من بين كل الهداهد، بل هو جميعها، فهو ما يمثلها ويحل محلها ويجمع داخله كل خصائصها. فالمحكي يتحدث عن الهدهد كما يمكن أن نتحدث عن شخص من خلال اسمه.

لقد جاءت هذه الشخصية إلى الأحداث من خارج حشود الجيش وحركته، تماما كما كانت النملة صوتا آتيا من خارجه. لقد أُدرج في النص وفق ما يقتضيه نمط حضور البطل أو الشخصية الرئيسة في النص الروائي. إنه ليس واحدا من الشخصيات، بل هو الشخصية التي ستدور حولها الأحداث داخل الخطاطة العامة للأدوار التي يجب أن تقوم بها شخصية تتميز عن الآخرين. إنه يدخل مسرح الأحداث وحيدا، وضمن لحظة سردية تَعِد بأحدث ستُشكل منعطفا كبيرا داخل المحكي: "فتفقد الطير" (تقول الشروح إن سليمان كان يريد ماء وكان يعرف أن الهدهد وحده قادر على إرشاده إلى النبع). فهو على خلاف كل الجنود سيحضر مفردا ومعرَّفا، بل إن النصوص الشارحة منحته اسما علما ، فقد كان اسمه عنبر، كما كان اسم النملة في هذه النصوص أيضا هو حرس، وكانت من ذوي الاحتياجات الخاصة، لقد كانت عرجاء وتنتمي إلى قبيلة يقال لها: بني الشيصان !!!!.

لقد انزاح السرد عن وصف حالات السلطة وخصائص الحاكم، لكي يبدأ المحكي "الحقيقي" في النص. فلم يكن النشاط السردي السابق سوى حالة بدئية لا مبرر لها سوى الإحالة على هذه اللحظة بالذات. فهي عصَب المحكي ومبرر وجوده. لقد كان معنيا بماض ولى: "حُشر له"، ولكنه سيتحول فجأة إلى الفعل المضارع "فهم يوزعون" الدال على حدث يقع في الزمن الحاضر. إنه حالة الاستئناف التي تشير إلى استمرارية العظمة واستعداد

الفاعل للفعل الدائم. إنها اللحظة التي ستستوعب ظهور الهدهد. إن النقصان عارض عند سليمان، لأن الكمال سيتحقق مع عودة بلقيس إلى "الطريق المستقيم".

وهذا معناه أن الفعل السردي في سياقنا هذا، على عكس ما توحي به السردية عامة، ليس احتفاء بزمن ولى، إنه ينطلق من لحظة حاضرة لا تروي ما وقع، بل تلتقط ما سيقع أمام عيني القارئ. لقد تحول اتجاه المحكي وغير من إيقاعه لكي يُسقط فضاء آخر للفعل، فضاء "الهناك" الذي يقتضي اكتشافا ومواجهة وكفاية خاصة بفعل ممكن. لقد كان ظهور الهدهد مقرونا بظهور بلقيس، إنهما من القيمة ذاتها. وسيكون انطلاقا من هذه اللحظة هو صلة الوصل بين عالم الكفر وعالم الإيمان.

وذاك هو مصدر رمزيته. إنه لا يحضر في النص من خلال وجوده الحقيقي، ولا من خلال وظيفة يقوم بها، إنه حاضر في الفعل السردي باعتبار ما يمكن أن يستثيره ضمن المعنى العالم للمحكي، وهو معنى استعاري بالضرورة. بعبارة أخرى، إن النص يستثمر رمزية الهدهد لتشخيص سلسلة من المواقف الإنسانية ستكون هي الوجه المفهومي لمقاصد المحكي الضمنية. فللهدهد موقع خاص في الذاكرة الثقافية. إنه طائر بري يعيش منعزلا ولا يخاف صحبة الإنسان. لقد كان "بارا بوالديه"(4). إنه يمثل ما كان يمثله هرمس المثلث العظمة في التراث اليوناني، فهو أيضا كان رسولا وواسطة ومهاجرا، بل كان يستعير من الآلهة قدرتها على معرفة الغيب، أي ما يمكن أن يُصنف ضمن اللامرئي الذي هو تعبير عن سلطة عليا حاضرة في كل مكان. إنه الطائر المتوج "بالحكمة والقدرة على الربط بين العوالم".

وقد قيل عنه في العربية إنه يتمتع برؤية تفوق كل ما تملكه الطيور الأخرى، فقد كان: " أبصر من غراب وأبصر من عقاب وأبصر من فرس". وهذه الصفات هي التي جعلت المصريين القدماء يربطون بينه وبين عيون حورس(5)، فقد كانوا يعتقدون أنها

قادرة على رؤية العوالم غير المرئية. لذلك كان يملك سر الأماكن المغلقة، وكان عارفا بما تحتويه الأرض من مياه. وبهذه الصفات جميعها كان رمزا لليقين والحقيقة، وكان هو الواسطة بين العيان وما يوجد خلفه. لذلك لم يكن تهديد سليمان بقتله حقيقيا، إنه مجاز فقط، دليل على الموقع الذي يحتله هذا الطائر في الجيش، ودليل على عظمة الحدث الآتي. إنها رغبة السرد في استثارة طاقة أخرى لم يلتفت إليها النص بعد، لذلك أوكل أمر تحققها إلى الهدهد، فهو البعد المخفي فيه.

إن حضور الهدهد، الذي يستثار وجوده من خلال الإحالة على الطير كله (تفقد الطير)، مركزي في المحكي، فهو يشمل كل أصناف الطيور. ذلك أن الطير هي رمز التعالي والوجود خارج جاذبية الأرض، ومنه استُمد الفعل "طار" الدال على التحليق خارج الأرض. سيكون الطائر، استنادا إلى ذلك، هو الرابط بين الأرض والسماء، بين الانسان والآلهة، بين المرئي واللامرئي. إن التحليق هو أيضا الانسياق وراء رغبات تريد أن تتخلص مما يعوقها على التحقق في الأرض.

قد يكون ذلك محاولة لأنسنة العلا، ومحاولة الإمساك بما يقود إلى الأعلى والوصول إلى السماوي الموجود خارج إرادة الإنسان وقدراته المحدودة. فلا أحد يجهل الحلم الدائم الذي رافق الإنسان منذ أن استقر مقامه في الأرض، في التحليق في السماء والخلاص مما يشده إلى ملكوتها. أو هي الرغبة أيضا في تجاوز المحدودية التي يفرضها الشرط الواقعي على الإنسان. وسيكون ذلك، بالإحالة التناظرية، تأليها للأرض من خلال منح سليمان، عبر الهدهد، سمات لا يملكها إلا الله.

بعبارة أخرى، "إن قوة الأجنحة هي التعبير عن القدرة على الطيران والذهاب بما هو ثقيل إلى العلا حيث تقطن كل الآلهة"(6). إن الأمر يتعلق بما يشير إلى كل ما هو مثمن

وإعلاء من شأن الحاكم والرفع من مقامه، ذلك أن "كل تثمين هو استحضار للعمودية"(7)، إنه البعد الذي يرقى بالفرد من الأرض نحو السماء. ومن خلال هذا البعد تحضر سلسلة من القيم يوضع ما يصنف منها ضمن النبيلة في الأعلى، ويوضع في الأسفل ما يقابلها، أي القيم المرذولة.

ستحضر هذه المعرفة في النص من خلال مضمرها، أي من خلال ظلالها الاستعارية. فلم يكن الهدهد "خارج" سليمان بل كان داخله، إنه ليس شيئا آخر غير الصوت الخفي للقدسي في محكي سليمان، إنه وجهه الحقيقي، أو هو الجانب التنبؤي عنده باعتباره رسولا، لا باعتباره قائدا عسكريا. وبذلك كان رابطا بين عالمين يجب أن يتحدا من جديد لكي يسود الإيمان في الأرض كلها. فبلقيس هي صوت الأنثى الغائب من قَبلُ في العوالم الموصوفة في مملكة سليمان. لقد كانت النملة "جارية"، أما بلقيس فهي "حرة"، إنها سيدة القصر، فهي أيضا "أوتيت من كل شيء" وكان لها "عرش عظيم". ولكنها كانت امرأة الكفر أيضا، أي تحيل على كل ما يوجد خارج سلطة سليمان وخارج صورة الحق في الأرض. لذلك سيكتفي سليمان بعرشها، قبل أن تأتيه هي بجسدها. إن الاستيلاء على العرش تجريد لها من السلطة، أما تجريدها من الثوب فعودة بها إلى شرطها النسوي.

سيوضع العرشان، عرشه وعرشها، مع ذلك، تحت ظلال "العرش" الأصلي: "رب العرش العظيم". وهو التقابل الذي يؤكده حضور التعريف في العرش الثاني وغلبة النكرة في العرشين الأولين. فالأصل هو المعرف، أما النكرة فعارضة في الذاكرة، أو هي نسخة زائلة من أصل لا يختفي أبدا. إنها وحدة في السلطة والدين والشرط الإنساني. لذلك لم يكن الهدهد سوى رابط عرضي يجب أن يقود إلى الرابط الأصلي، الذي هو " الَّذِي عِنْدَهُ عِلْمٌ مِنَ الْكِتَابِ". إن صوت الله في النص لا يمكن أن يغيب، وسيستعيد سلطانه، وسيكون

مبعوثه هو الذي سيأتي بعرش بلقيس وقد تم تنكيره. إن الانحياز إلى ما يقوم به صاحب هذا "العلم" هو في الوقت ذاته، انحياز إلى قوى لا تُرى، أي تمثين لصوت الله في النص.

وذاك هو المدخل الرئيس نحو اللقاء الكبير، أي لحظة الإشباع السردي ونهاية الحكاية: يشكك سليمان في عرشها بتنكيره،" قَالَ نَكِّرُوا لَهَا عَرْشَهَا نَنظُرْ أَتَهْتَدِي أَمْ تَكُونُ مِنَ الَّذِينَ لا يَهْتَدُونَ". إن العرش هو رمز للسلطة، ولن يكون الاستيلاء عليه سوى تجريد من الصفة ومن السلطة في الوقت ذاته. تماما كما ستتجرد بلقيس من لباسها عبر الكشف عن بعض من جسدها، عن ساقيها، وهي تقف فوق ما حسبته لجة، أي الماء "الحقيقي" في القصر "الْمُمَرَّدٌ مِّن قَوَارِيرَ"، أي الماء "الرمزي" في الذاكرة الإنسانية. وذاك ما يشكل المشهد البصري الموازي لمشهد الاستهلال: الجيوش الزاحفة وحالة النمل المستسلم، وتوقف الحركة ووقوف بلقيس أمام سليمان مستسلمة. لقد كانت النملة رمزا لوضع قائم، أما بلقيس فتشير إلى لحظة طارئة تؤكد ثبات ملك لا يزول أبدا.

إنها لحظة فارقة في القصة: فجأة تتوقف عوالم اللفظ لكي يتقدم الملفوظ البصري المفترض، أي المعادل لمشهد تام حول امرأة في طور التعري. تتراجع سلطة اللغة، فالمشهد لا يتكلم، إنه يُرى، هناك رغبة في توجيه وعي القارئ نحو "ما يُعرض" عليه، أي نحو النظرة، إنه لم يعد "يسمع" ما تقوله الكلمات في السرد، لقد أصبح مشدودا إلى ما يوضع أمام عينيه من خلال الغطاء اللفظي. إن النص ماكر ويخفي قصده في المشخص: لم ترفع بلقيس ثوبها، بل كشفت عن ساقيها، وهذا أمر يبرره الماء ذاته، فهو وحده "يجعل العري أمرا طبيعيا"، كما يقول المثل الفرنسي(8). إن الحركة في الجسد واحدة ولكن وقْعها في العين مختلف. إن الماء هو تطهر وانبعاث وتخلص من أدران الدنيا، أو هو عودة إلى أصل أول

خارج الغطاء الثقافي. أما الزجاج فهو شفافية في الروح وفي الجسد، وهو عودة إلى الذات ومساءلتها في حالات صفائها، كما هي في ذاتها، أي في عريها المفترض.

إن الماء لا يكشف فقط، إنه يذكر بالحالة الأصلية أيضا، أي العودة بنا إلى الحالة التي واجهنا بها العالم لحظة خروجنا إلى الحياة. لذلك لا يُعد العري في سياقنا كشفا عن لحم، لقد تحول إلى طاقة للاستثارة المحتملة. فأن ترفع ثوبها هو خلاف أن تكشف عن ساقيها. ولكن الكشف هنا ليس كليا، إنه جزئي، إنه يشير إلى "مداخل" ممكنة لجسد يحتمي بثيابه لكي يزيد من إغرائه. إنه يوجه العين ويفتح أمامها باب الاستيهامات. وذاك هو الدور الذي يلعبه اللباس، إنه قد يقي من البرد ومن العين المتلصصة ولكنه مصدر من مصادر الإغراء أيضا. ذلك أن " أكثر الأماكن تعبيرا عن الإغراء هي اللحظة التي يتثاءب فيها الثوب. إن التعاقب فيه هو موطن الإيروسية: الجسد الذي يومض بين قطعتين، إن الوميض هو الذي يغري أيضا: يتعلق الأمر بإخراج لظهور واختفاء"(9).

إننا لا نلبس لنُخفي، إننا نلبس لكي نوجه العين إلى ما نملك، إننا نتعلم من خلال اللباس كيف نحضر في الفضاء العمومي. ذلك أن الجسد في ذاته لا يغري، إنه في حاجة إلى إخراج لكي يصبح دالا على الإيروسي فيه. فالثياب وسيط بين العين والجسد المعروض. وهذا معناه أن العين هي التي تعري. لذلك فالمرأة لا تغري بعريها، إنها تفعل ذلك من خلال النوافذ التي يأتي بها اللباس إلى جسد، إنها ممرات لا توجد في الجسد، بل في مضافه الثقافي.

إن ما لا يُرى هو ما يمنح العين حرية في رؤية "كل" ما تود العين أن تراه. ففي هذه الحالة فقط " تستعيد العين ما هُرِّب في المجرد في شكل انفعالات تسكن كل شيء بما فيها الجسد الإنساني. وهذه الاستعادة مركزية من أجل الإمساك بالحضور الإنساني "المجسد"

في الفضاء العمومي: هناك ما يشبه التوتر الدائم بين "صمت" الظاهر (الدال) وبين "ضجيج" المستور (المدلول). فصمت اللباس يغطي، في الكثير من الحالات، على صخب العري"(10).

لذلك كان عري بلقيس في سياقنا مزدوجا، فهو أولا دلالة على شرطها الأنثوي، إنها تملك جسدا اشتهاه سليمان، ولكنه ثانيا إشارة إلى حقيقتها، أي إلى حجم سلطتها، لم يكن ملكها، على عكس ملك سليمان، يستند إلى قيم أخرى غير قيمة السلطة ذاتها. إنه البعد القدسي المضاف إلى الديني.

لذلك تتخذ اللحظة الأخيرة شكل لوحة بصرية تجمع بين "عري" افتراضي وبين "ماء" يُرى من خلف الزجاج. لذلك يمكن أن يكون العري هنا دلالة على سقوط كل ما كانت تؤمن به بلقيس (عبادة الشمس). وسيحيل الماء في عالم سليمان على الشفافية والصفاء والطهارة وروح الإيمان الذي لا يكون إلا لله. يتعلق الأمر بلحظة مفصلية في كل المحكي وكأن القصة كلها كانت موجهة من أجل التمثيل لهذا الموقف الانساني الخالد.

قد يكون ذلك إشارة إلى النصر الذي يشبه المتعة: متعة الإيمان ومتعة الجسد الذي يريد أن يتعرى، أو يُدفع إلى التعري بوجود الماء، أو هو متعة الوصول إلى الحقيقة، أي اليقين الذي يسقط من حسابه كل الوسائط بما فيها واسطة الثياب. لذلك لم يكن المشهد كله سوى تعبير عن الكينونة الجديدة عند صاحبة العرش: إنها ستبوح بتحولها لكي ينتهي المحكي، حينها تستوعب قصة سليمان الحدث الطارئ ويستعيد الزمن دفقه المعتاد.

1-هي نواة قارة في علاقتها بالآيات الأخرى التي تتحدث عن سليمان في مجموعة أخرى من السور.

2-الغريب في الأمر أن أغلب المفسرين وشراح النصوص الدينية لم يروا في هذه الآيات مجتمعة سوى "محكي واقعي" يُفصل القول في سيرة النبي سليمان بجيوشه وعتاده الأمني والعسكري، فالوادي حقيقي وهو موجود في الشام أو اليمن، والنملة معروفة أيضا وتتمتع بسجل مدني صريح، كان اسمها حرس، وتنتمي إلى قوم يقال لهم: بنو الشيصان، وكانت عرجاء.

3-سعيد بنكراد : سيرورات التأويل، من الهرموسية إلى السميائيات، الدار العربية للعلوم ناشرون، دار الأمان، منشورات الاختلاف، بيروت 2012، ص 13

4- https://www.aramcolife.com/ar/publications/al-quafilah-weekly/articles/2020/week-48/hodhod

5-وذكر حورس في إحدى الأساطير في مصر القديمة وكان يعتبر رمز الخير والعدل.

6- G Bachelard : L'air et les songes, éd José Corti, 1943, p. 48

7-نفسه ص 18

8- seule l'eau déshabille avec « naturel »

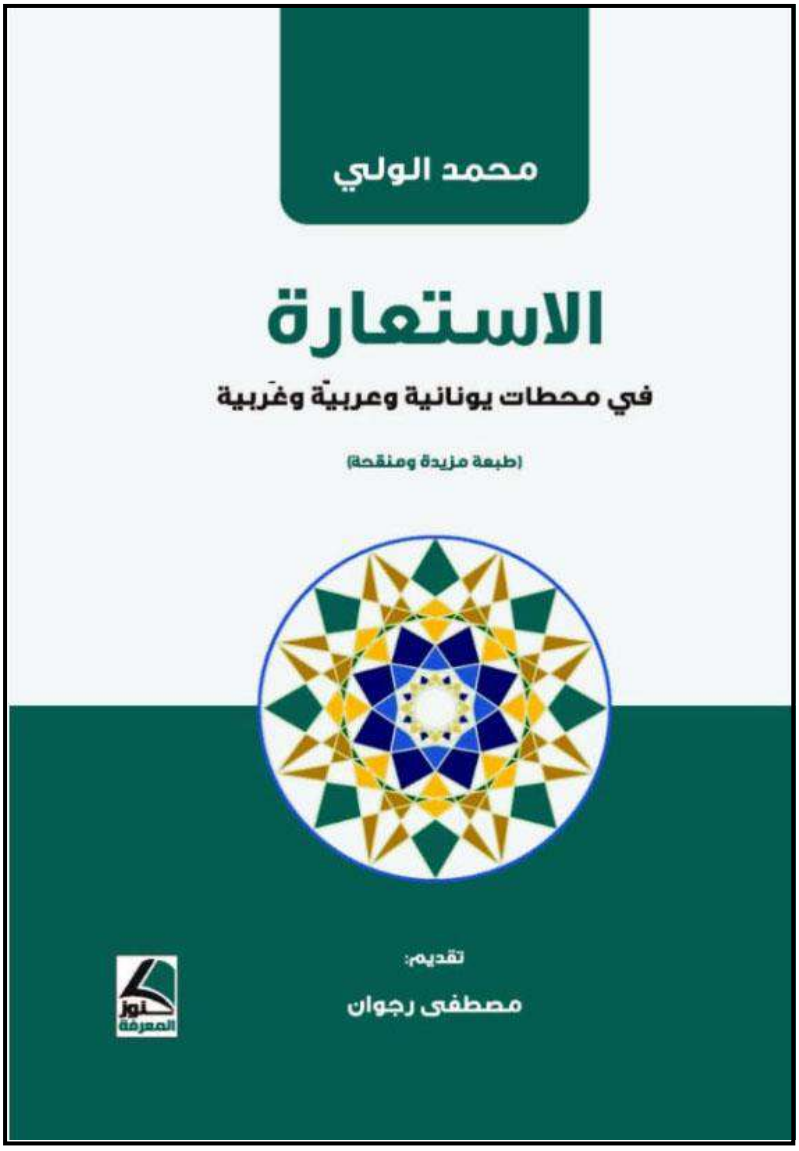
9- Roland Barthes : Le plaisir du texte,, éd Seuil ,1973, p.19

10--سعيد بنكراد : وهج المعاني ، المركز الثقافي للكتاب، بيروت 2013، ص 42

****

صدر حديثا

كتاب الاستعارة في طبعة جديدة



رحيل منارة في ليل العرب

شهادة في حق الدكتور أحمد جابر عصفور

محمد الولي

التقيت بالناقد العظيم، الدكتور أحمد جابر عصفور، منذ حوالي أربع سنوات في محفل تكريمه في كلية الآداب بمراكش. في أول لقاء لي معه بأحد الأوطيلات بمراكش تقدمت نحوه لتحيته. بعد تقديم اسمي؛ قال لي أأنت الذي ترجمت **الشكلانية الروسية** لفيكتور إيرليخ. أجبته: بنعم. وعانقني كما لو أننا أصدقاء من زمان. في تلك اللحظة وفي لمح البرق نشأت الألفة بيننا وارتفعت كل الحواجز وتحدثنا في كل المواضيع النقدية والترجمة والبلاغة والشعرية. حدثني عن كل أصدقائه النقاد المصريين، ونوه بهم جميعا التنويه العظيم. تحدث باحترام كبير عن أستاذته الدكتورة سهير القلماوي وعن شكري عياد ولطفي عبد البديع وآخرين. ذكرهم جميعا بتقدير كبير.

كان ذلك التكريم في كلية الآداب بمراكش منذ أربع سنوات. لا أنسى تلك اللحظات، واستجاباته العفوية، كما الأطفال! وبالمناسبة أشكر كل الأصدقاء في مراكش الذي حباهم الله بكل هذا السداد، وهم يكرمون هذه المنارة الإنسانية لا النقدية فقط. أعتقد أن كلية الآداب في مراكش مقبلة هذه الأيام، على تنظيم نشاط ثقافي موضوعه تأبين الراحل أحمد جابر عصفور. بعد عودة جابر عصفور إلى القاهرة نشر مقالة في الأهرام عن انطباعاته عن مراكش والمغرب ونوه بكل الأساتذة الذين التقى بهم في مراكش، ونوه بالمغرب أيما تنويه. كما نوه بترجمتي الاستعارة الحية التي وهبت له نسخة منها.

وجدت جابر عصفور قامة علمية متبحرة في النقد الأدبي عند العرب والغرب. ذاكرة تحتفظ بطراوة الأفكار والأعلام والنصوص والاتجاهات النقدية. أعتقد أنه كما علينا أن ننتظر قرونا لإنجاب العرب لقامة من عيار عبد القاهر الجرجاني، كذلك الأمر بالنسبة إلى أحمد جابر عصفور. كان يحيط بكثير من التفاصيل ودقائق الأمور والأحداث. لم تؤثر السنين نهائياً في ذاكرته الحادة. وعلى الرغم من أن إقامة جابر عصفور كانت قصيرة جداً في مراكش خلال هذا التكريم فإن أثرها العاطفي والفكري كان عميقاً.

يمثل جابر عصفور في تاريخ البلاغة العربية محطة مهمة جداً. إنه واسع الاطلاع على النقد العربي والغربي. اعتقد مع تجربة جابر عصفور بدأنا نشاهد الدخول في عصر بلاغي ونقدي جديدين. في كل الأحوال فإن خطابه حول البلاغة يتسم بفهم عميق للتراث النقدي البلاغي ونقد عميق صادر عن عالم متبحر. ولكنه أيضاً مستوعب للنقد الجديد. كتاباته تمتاز بذلك الغنى في العُروض التي يضعها بين أيدينا. ولكنه أيضا يتفادى ذلك النقد المتسرع والطائش للقديم. إن القديم يحتفظ تحت قلمه بذلك التألق المستحق والمعقلن. كأنه يعيد اكتشاف ذلك الماضي. بل ويجدد أواصر التعاطف معه، ويعيد تشييد صروحه. بل يعيد بناءه بشكل منصف. ولا يستغل غياب القدماء ليتصرف بشكل انتهازي، فينهال عليهم بنقد ظالم. إن كتابه **الصورة** الفنية، **في التراث النقدي والبلاغي**، وكذلك **مفهوم الشعر** من الأعمال المهمة التي ترسي أسس **الميتافورولوجيا** العربية؛ وهو المشروع الذي دشنه وأرسى دعائمه الجرجاني. الدكتور جابر عصفور يستأنف هذا العمل لتشييد **الميتافرولوجيا**.

كان جابر عصفور، وقبله مصطفى ناصف، السبب الذي أذكى جذوة اهتمامي بالبلاغة. الحقيقة أنه هو الذي دشن مشروع تجديد البلاغة العربية. بل تجديد اكتشاف النصوص العظيمة لعبد القاهر والجاحظ وقدامة وحازم القرطاجني وابن طباطبا الخ.

طبعا لم تتوقف العملية عند هذا الحد بل إن البلاغة تابعت سيرها وغزواتها. وتشعبت اهتماماتها بل ومناهجها. وذلك بفضل تعميق المعرفة بالتراث والفكر الوافد من الغرب. خاصة بعد ثورة اللسانيات والشعريات والبلاغة والتأويليات، وبفضل التوجه نحو الحجاجيات والمنطقيات والسيميائيات. واليوم نلاحظ أن مساهمات المغاربة محترمة. وتعبد طرقاً في اتجاهات عديدة بلاغية.

كانت لي في نهايات السبعينيات مواعيد استثنائية في تاريخي الشخصي الفكري. خلال سنوات 1977- 1980. كنت آنذاك مدرساً بإحدى ثانويات الرباط. وكنت في نفس الآن أستكمل تكويني في كلية الآدب، جامعة محمد الخامس، بالرباط. تخصص الأدب الحديث. استعداداً لإعداد أطروحة الماجستير. في تلك الأيام كانت المناهج النقدية المهيمنة هي تاريخ الأدب في صيغته التقليدية حيث يبيح الناقد لنفسه بأن يخوض في كل المعارف: التاريخ والثقافة والسيرة والسياسة والاقتصاد واللغة والبلاغة. طبعا كان يكمل كل ذلك ببعض التعليقات الحشوية في آخر صولاته بالحديث عن الجوانب الفنية، وهي التي لم تكن واضحة المعالم في ذهنه. وكانت تبعث الحيرة في ذهن القارئ أكثر مما تساعده على طرح الأسئلة المناسبة للأدب، ناهيك عن الأجوبة. كان ذلك محفلا استعراضياً يلامس كل الحقول ملامسة رفيقة. كانت الملامح الأدبية تعيش في هذا السياق في الهامش، كما العناصر المدسوسة. كانت عملا ترفياً بالنسبة إلى الباحث. ربما اعتبر الناقد المصري شوقي ضيف نموذج هذا الاتجاه. إلى جانب هذا المسلك كان هناك مسلك ثان هو المنهج الواقعي بشتى اتجاهاته. كانت غاية هذا المنهج هي الإمساك بمحتوى النص أو مضمونه. كان النص يتحول بين أيدي هؤلاء النقاد إلى قطعة من الإسفنج يُعصَر محتواها، أو ما يزعم أنه محتوى، فينصرف إلى تحليل هذا المضمون، بعد إبطال شكله، تحليلا إيديولوجياً أو تاريخياً

أو نفسياً، كل بحسب العتاد الذي يتوفر عليه. أما الأدبية فلم تكن تنال العناية المستحقة من الناقد الأدبي. يمكن أن نلاحظ هذا عند نقاد من قبيل غالي شكري وجورج طرابيشي وحسين مرة ومحمود أمين العالم. يمكن أن نلحق بهذين الاتجاهين، الاتجاه النفسي. وربما أبرز من يمثلون هذا الاتجاه، عز الدين اسماعيل في كتابه **التفسير النفسي للأدب**، ومحمد النويهي، في **نفسية أبي نواس**، ويوسف اليوسف في كتابه **بحوث في المعلقات**. والواقع أن مثل هذه الدراسات إذا كانت لها فائدة ما نفسية، فإنني أكاد أجزم أن قيمتها الأدبية أو النقدية باهتة.

في هذا السياق أي في نهايات السبعينيات، كانت تتجاذبني قوتان. قوة الدراسة في كلية الآداب حيث كانت معالم الاهتمام بأدبية النص قد بدأت تسفر عن نفسها. ولكن بدون هضم حقيقي للأسئلة كما للأجوبة. كانت معارك طلاق المناهج الموروثة قد بدأت ترجح كفتها. إلا أن الولادة الجديدة كانت عسيرة.

من جهة أخرى كان القسم الدراسي في الثانوي يفرض علي طرح سؤال مؤرق. أي كيف يمكن أن أعين لنفسي موضوعاً محدداً بدقة أمام التلاميذ خلال تحليلي للنصوص الأدبية شعرية كانت أم نثرية. أي موضوعاً مسوغاً من الناحية الأدبية. أي ما هو موضوع حديثي حصراً أمام التلاميذ. أي ما هي ملامح النص التي ينبغي أن تفوز بعنايتنا واهتمامنا. وما الملامح التي لا تدخل في دائرة اهتمامنا. وباعتباري مدرسَ أدب، فإن الأدبية كانت تفرض علي نفسها، وكنت أعتبرها الجديرة بأن تكون موضوع تحليلاتنا مع التلاميذ. كان للمسألة بعد أخلاقي. أي كان ينغي أن نعترف بأن موضوع اهتمامنا هو الأدبية لا غير. والحقيقة أن التلاميذ كانوا مقيدين بألف قيد وقيد. لقد ألفوا النهج التقليدي: سردية حياة الشاعر وعصره وتكوينه ونبوغه الخ، ومضمون النص وشرحه والأفكار الرئيسية والثانوية

وشكل النص الذي يلوذ ببعض الأفكار السطحية التي تتعلق بالأسلوب والجناس والطباق والغريب والتشبيه والمعجم هل هو قديم أم حديث الخ. لا شيء غير هذا.

كنت واقعا آنذاك في قبضة السؤال المؤرق الذي يرسم حدود تفكيري، ويسيج مجال تفكيري في القسم وفي الجامعة، بل وخارجها في المناقشات بين المهتمين في العراء أو في الصحافة والمجلات أو في الأطروحات، أو حتى في المقاهي. كان الموضوع أو نواة التفكير هي الأدبية، أو حتى الشعرية. كانت النقاشات الحرة خارج الأقسام تتيح الكثير من الحرية، وكثيراً من عمليات إخصاب الأفكار وتولدها. إنما في الأقسام الدراسية بالثانوي ما كانت الفرص متاحة لغرس الأفكار الجديدة المناسبة. الأقسام مؤسسة إيديولجية، هيكل يقوم على حراسته المقررات المدرسية والتوجيهات البيداغوجية والمفتشون والتنسيق بين المدرسين، بل والتلاميذ الذين يمثلون قلعة من قلاع الرجعية. كانت كل هذه الأطراف تنزع إلى الاحتفاظ بالوضع القار للدرس الأدبي. كأن كل هذه الأطراف ملتزمة بميثاق حراسة هذا الهيكل المتداعي، المعرفي والتربوي، وصد أية محاولة للمساس بلبنة من لبنات هذا النسق. هناك إذن نزعة محافظة تعاني من حساسية التجديد. أتذكر أنني في إحدى السنوات كنت أدرس في ثانوية تنتمي إلى ما يدعى عندنا التعليم الأصيل. وقد حاولت جاهداً أن أتقيد بمحتويات الدرس البلاغي تماما كما هي واردة في كتب أحمد مصطفى المراغي والسيد أحمد الهاشمي وعلي الجارم. كانت هناك رقابة ذاتية مضنية. لم أكن أتصور بأنه من المسموح أن تستشهد بالبلاغيين المحدثين. أما البلاغة الغربية فلم تتبادر إلى ذهني استعمالها مع التلميذات. هذه الرقابة الذاتية التي تحمي الهيكل هي من أخطر الممارسات الإيديولوجية التي تحرص على تجريع التلاميذ معارف جاهزة وتفادي تلقينهم وسائل التفكير النقدي الذي هو من ملامح التفكير العلمي الاستكشافي.

ومع هذا، فإن مسايرة الجو العام ما كان يجد هوى في قلبي. خاصة مع هبوب رياح النقد الجديد، البنيوي خاصة. في هذا الاتجاه النقدي وجدت صياغة مناسبة لأسئلتي. أي الأدبية. الأدبية التي برع في تحديدها الشكلانيون الروس، ولكن أيضاً البلاغة في صيغتيها الجديدة والقديمة. إن هذه البلاغة الغربية خاصة تفرد للصورة موقعين من مواقعها الأربعة. محسنات التلفظ ومحسنات الكلمات ومحسنات التركيب ومحسنات الأفكار. كانت الصورة الشعرية، في صيغتها الاستعارية، تعالج ضمن محسنات الكلمات إلى جانب المجاز المرسل والكناية. وتعالج صيغتها التشبيهية والتمثيلية الأليغورية ضمن محسنات الافكار إلى جانب السخرية والوصف الحي والالتفات الخ. كانت الصورة أثيرة في هذا الصرح البلاغي القديم الجديد. إلا أن هويتها المزدوجة الموزعة بين محسنات الكلمات ومحسنات الأفكار كان يعطل إمكانات توحيد طرفي هذا المقوم التصويري. إنما هذا النموذج البلاغي كان غريباً عن النقد العربي الذي نحن بصدده الآن.

والحقيقة فقد كنت ألاحظ في هوامش قراءاتي العربية أحاديث عن الصورة الشعرية باعتبارها مقوماً أدبياً مكيناً. ولكن لم أكن أجد تحليلاً دقيقا لذلك المفهوم. وأعتقد أنه من الكتابات الهامة التي تطرقت للموضوع كتاب عز الدين اسماعيل، **الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية**: "ومن هنا يمكن أن نضع المسلمة الأولى التي يقوم عليها تشكيل "الصورة" في الشعر الجديد، وهي أن التشكيل المكاني في القصيدة – كالتشكيل الزماني – معناه إخضاع الطبيعة لحركة النفس وحاجتها، وعندئذ يأخذ الشاعر كل الحق في تشكيل الطبيعة والتلاعب بمفرداتها وبصورها الناجزة كذلك كيفما شاء ووفقا لتصوراته الخاصة، إذا كان هو الطريق الوحيد الأدق في التعبير نفسه"(1).

ومع هذا، فإن تعريف الصورة هنا يعاني من قصور شديد. إذ إنه لم يحددها بملامحها المميزة بقدر ما تحدث عن دوافعها وآثارها. أعتقد أن من الأسباب الهامة وراء هذا القصور هو نفور عز الدين إسماعيل من التفكير البلاغي الغربي القائم على الأعمدة الأربعة الآنفة الذكر ؛ ومن التفكير البلاغي العربي ذي الأرومة الاستعارية كما شيد صرحها عبد القاهر الجرجاني في دلائل الإعجاز وفي أسرار البلاغة خاصة. إن هذا التفكير البلاغي هو وحده المالك لأسرار الصورة، تحت تسميات الاستعارة والتشبيه والتمثيل الأليغوي. والحال أن النقد الأدبي كما مارسه عز الدين اسماعيل كان بعيداً عن أن يفتح صدره أمام البلاغة.

بطبيعة الحال ظللت في ذلك العهد ألتمس تحديداً لهذا المفهوم المفتاح. ولقد قادني البحث نحو كتاب يحمل اسم الصورة الأدبية (2) للأستاذ مصطفى ناصف. فأن يفرد كتاب لهذا المقوم الأساسي في النقد الأدبي فهو دال على المكانة التي يبوئها له هذا الناقد. الجديد في هذا الكتاب هو أنه يعكس تلك النظرة التي تتعامل مع البلاغة التقلدية نظرة إيجابية جداً. لقد فهم الباحث أن العلاقات بين الاستعارة والتشبيه أعمق مما يظنه بعض النقاد، بمن فيهم عز الدين اسماعيل. حينما قال: "إن الصورة وإن تمثلت أحياناً في التشبيه الخصب والاستعارة الذكية ما تزال لها وسائل أخرى تتحقق بها ومن خلالها" (3). والحال أن مصطفى ناصف يقول في الأسطر الأولى لكتابه الصورة الأدبية: "نستعمل كلمة الصورة – عادة – للدلالة على كل ما له صلة بالتعبير الحسي، وتطلق، أحياناً مرادفة للاستعمال الاستعاري للكلمات. وقد يظن أن ربط الصور بالاستعمال الاستعاري الحي أكثر صواباً لأنه أوفى تحدداً. ولكن المشكلة العويصة هي السؤال عن طبيعة هذا الاستعمال. إن الاستعارة موضوع عالجه النقاد القدماء علاجاً مسفاً، أسيء فهم موضوعها ووظيفتها

وعلاقتها بالشاعرية. وفي الكتاب محاولة لبيان هذا كله. ولكننا هنا نكتفي بإهابة سريعة؛ الاستعمال الاستعاري تزدوج فيه الدلالة ولا تنفرد. إن الاستعمال الاستعاري لا يخضع للدلالات المستقاة من الصورة المجتلبة وحدها. لقد فهم خطأ أن الاستعارة يستطاع تحديد الشكل الذي تتخذه. لكن الحقيقة أن كثيراً من المعارض يخفى فيها القرين أو المعنى الذي ترتبط به الصورة، قد يصاحب الاستعارة حالة رمزية دون أن تكون مع ذلك رمزاً"(4).

نعم هذا الاعتبار الذي خصه مصطفى ناصف للاستعارة والبلاغة غير كاف، لأنه يشكو من الغموض وعدم الدقة، فما يزال يميز الصورة عن المقومين البلاغيين الاستعارة والتشبيه، وهو لم يحدد بدقة مفهوم الصورة، التي جعلها كلَّ ما له علاقة بالتعبير بالمحسوسات. كما أنه اعتبر تحليل البلاغيين العرب القدماء مسفاً. واحتفل بالاستعارات التي تكتسب سحنة رمزية، دون أن يدقق معنى الرمز. بل هناك سوء فهم لكل من التشبيه والاستعارة، حين نوه بالاستعارة وأزرى بالتشبيه. وهذا تحليل قاصر جداً. بل كانت تمييزاته للتشبيه والاستعارة والصورة غامضة، وكذلك الأمر بالنسبة إلى الرمز. إن علم الصورة يعلمنا أن الاستعارة والتشبيه من أرومة واحدة، وهي النظر إلى شيء ما، مجرد أو ملموس، من خلال شيء آخر شبيه. إن الفارق بينهما لفظي، وربما منطقي، إلا أن جنسهما واحد، أي التفكير الأنالوجيanalogique مقابل التفكير العلمي الاختلافي différentiel.

ورغم هذا، فإن كتاب **الصورة الأدبية** يحتفل بالبلاغة والاستعارة والتشبيه والرمز، على الرغم من الحدود التي تظل عنده منتمصة. ولكن رغم ذلك كله لم تعد البلاغة في كتاب مصطفي ناصف متعرضة لصدود النقاد العرب. لقد نالت الكثير من العناية بل والإنصاف. فلم تعد هدفا لرماية النقاد بمختلف مدارسهم . يقول مصطفى ناصف:

"لن أميل إلى أن أحمل عطف البلغاء على التشبيه على أسباب وثيقة الصلة بطبيعته، فالاستعارة [...] ربما كانت أولى منه وأجدر بطول التوقف والأناة، وهي بالشعر، على الخصوص، أمس رحماً. لكن حياة الاستعارة أصابها من التحول ما لم يصب حياة التشبيه، ومن ثم فسحت المجال للحنو البالغ عليه، وقد ورثوه عن الأوائل الذين كانوا المثل الأعلى في صناعة الكلام"(5).

هناك احتفال مبالغ فيه بالاستعارة ورفعها فوق مكانة التشبيه. وهذا تقدير غير دقيق، إذ إن هناك مسالك تستعصي على الاستعارة، فيتم الاستنجاد بالتشبيه لتعبيدها. أما جعل الشعر مخصوصاً بالاستعارة دون التشبيه فإنه حكم متسرع جداً.

ولن أتردد هنا لأثبت صفحة بالكامل متعلقة بالجانب الحسي للصورة. وهي من أروع ما كتب ناصف، بل إن الفكرة نفسها ما تزال محتفظة بكل تألقها الفكري وسدادها. أثبت الصفحة ولن أعلق. إنها في غنى عن ذلك. تشرح نفسها بنفسها. يقول مصطفى ناصف:

"وأيا كان الحق في نشأة الاستعارة الأولى، فإننا لا نعرف من الكلمات المعبرة في أفكار مجردة، مهما بلغ تجردها، ما لا يحمل شبهاً بالكلمات التي تعبر عن إدراكات حسية. [...] فالعواطف والمشاعر والانفعالات لا يمكن أن يتحدث عنها إلا بإشارة ما إلى شيء في العالم المادي. وليس من الميسور أن نسمي العمليات الذهنية دون شيء ينتمي إلى العالم الخارجي. لسنا نجد كلمة ميتافيزيقية لم تكن مستعملة فيما هو طبيعي مادي [...] تلك طبيعة العقل التي لا فكاك منها.

لا شيء في العقل لم يدخل بادئ الأمر من سبيل الحواس بوجه ما، وليست حالاتنا الروحية، في متناول التفكير، بمعزل عن ذلك الحسي الآسر، لذلك نعبر عن المجرد

في حدود المجسم، ونصور غير المألوف بوساطة المألوف، ونعبد غير الحسي بحدود حسية، لكن اللغة تعاقبت الأطوار على كلماتها، حتى عاد من العسير، أحياناً أن يلتقط الوجه الحسي منها، وأصبح هذا رهيناً بالخبرة، بل بالإحساس الشاعري الدفين.

من الباحثين من يقولون إن كل تعبير نستعمله، فيما عدا شيئاً قليلاً ممعنا في البدائية، يعتبر استعارةً. وفي هذا ما يؤكد التداخل الوثيق بين المجالين الذي ينتهي إلى مشكلة تركيب الذهن الإنساني وطبيعة المعرفة وحدودها [...] يرى كثيرون من الباحثين أن أفكارنا واعتقاداتنا لا تنفصل تماماً عن العمليات الاستعارية التي تبدو صنيع العقل الغريزي في ارتياد الواقع، وتنظيم التجربة، وتمثل المجهول، وما كان علمنا وإلفنا له ضئيلاً"(6).

وعلى الرغم من هذا فقد كان هذا الكتاب من حوافزي للإقبال على دراسة الصورة الشعرية أي الاستعارة والتشبيه. كان هذا الكتاب يبث هواء جديداً في فضاء البلاغة العربية. لم تعد البلاغة العربية مع مصطفى ناصف جسداً ميتاً، رغم كل الملاحظات التي يمكن تسجيلها على ناصف. وعلاوة على هذا الحضور المتألق للبلاغة العربية في أعمال ناصف، فإننا نجد إلى جانبها حضور النظريات النقدية الإنجليزية. وعلى الرغم من هذا كله فقد احتفظ ناصف ببعض الغموض في تحديد الصورة التي يسميها أدبية.

ولكن رغم هذا كله علينا أن نلاحظ أن تصورات ناصف لم تباشر فتح الحدود التي كنا نترقب منها تقديم وصف لساني دقيق لكل من التشبيه والاستعارة. ومع الأسف فإن القدماء، بالخصوص عبد القاهر، قد مكننا من أوصاف لسانية يحسده عليها كثير من المعاصرين. بل إن وصفه للكناية وهي جنس من التعابير البيانية لا أثر لهذا الوصف اللساني لكلا المقومين البيانيين: التشبيه والاستعارة. وكما اختفت الأوصاف النحوية التركيبية

اختفت أيضاً الأوصاف الدلالية. بل والتداولية. واضح أن موعد النظريات البلاغية كان، زمن تأليف هذا الكتاب حول الصورة، بعيداً عن النظريات اللسانية، بل وعن السميولوجية. إذ إن هذه العلوم هي التي صاغت بشكل مناسب كل ما يتعلق بالصورة الأدبية.

الواقع أن تحولا نوعيا أحدثه الأستاذ العظيم المرحوم أحمد جابر عصفور في كتابه البالغ الأهمية **الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي**. لاحظوا ذلك التلوين المصطلحي. ففي الوقت الذي يتحدث فيه مصطفى ناصف عن "الصورة الأدبية" نجد جابر عصفور يتحدث عن "الصورة الفنية"، وكاتب هذه السطور يستعمل مصطلح "الصورة الشعرية". هذه الاختلافات لفظية وليست اختلافات مفهومية. ففي النهاية هناك اتفاق على الصورة image التي تستقطب بالخصوص صور المشابهة أي الاستعارة والتشبيه وقد تنظم إليهما الكناية والمجاز المرسل. هو هذا التجديد العام للصورة. يقول أحمد جابر عصفور في تحديد ما يسميه الصورة الفنية:

"يتوقف الجانب الأول عند الصورة باعتبارها أنواعاً بلاغية، هي بمثابة انتقال أو تجوز في الدلالة لعلاقة هي مشابهة ـ كما يحدث في التشبيه والاستعارة بأنواعها ـ أو لعلاقة تناسب متعددة الأركان ـ كما يحدث في الكناية أو أضرب المجاز المرسل"(7).

هذا التحديد الدقيق للصورة، هو عينه الذي نصادفه عن البلاغيين المحدثين. فهذا فْرَنْسوَا مورُو يقول :

"ينبغي أن نحدد الصورة إذن بوصفها تطابقاً، أو بوصفها، في حال التشبيهات، مجردَ تقريب بين شيئين منتميين إلى مجالين متباعدين قليلاً أو كثيراً.

ينبغي أيضاً أن نعدِّدَ المحسنات التي تمكن تسميتها صوراً [...] نستطيع أن نميز تلك

التي تقوم على علاقة المشابهة بين طرفين: التشبيه والاستعارة والتمثيل والرمز، وتلك التي تجمع بين الطرفين علاقة المجاورة، الكناية والمجاز المرسل"(8). وعلى الرغم من أن الكثير من البلاغيين يدرجون ضمن مفهوم الصورة المقومات التشبيهية والمقومات الكنائية كما لاحظنا في النص السابق، فإن آخرين يقيدون هذا المفهوم لكي يقصروه على صور المشابهة لا غير، أي التشبيه والاستعارة. من هؤلاء نجد جَانْ لُوِيسْ جُوبِيرْ:

"إن الصورة الأدبية (ومنها التشبيهات والاستعارات التي تعتبر أمثلةً رائعةً منها) تضيف إلى الصورة المرئية معنى ثانياً تشابهياً أو رمزياً"(9).

وعلى الرغم من حديث الأستاذ جابر عن جنسي الصورة الفنية، أي صور المشابهة التشبيه والاستعارة، وصور المجاورة أي الكناية والمجاز المرسل، فإن عنايته قد انصبت بالأساس على صور المشابهة، ولقد كانت الاستعارة صاحبة الفضل الأكبر في هذه العناية والاهتمام.

ولقد كانت الاستعارة ذات الطرفين المتباعدين صاحبة الحظوة في المشروع الجابري. واعتبر تلك التي تعقد الربط بين الأطراف المتقاربة وليدة الخيال المتعقِّل. أي إن الربط يتم هنا في حضور رقابة العقل. لذلك كان الخيال imagination أي الكفاءة الذهنية التي تولد الصور images متعقلاً يولد الصور التي تكون مستساغة عند العموم. وتربط بين المتشابهات في العالم الموضوعي. وهي تلك التي كانت معهودة في العصور الكلاسيكية. وفي العصر الرومانسي كانت الاستعارات الأثيرة هي تلك التي تعقد الروابط بين الأشياء المتشابهة في القلب لا العقل. أعتقد هذا هو التصور الجابري؛ وهو يتناغم مع تصورات عديد من النقاد الكبار. فهذا رِينيه ولِيكْ وأوستنْ وارِين يؤكدان:

"أن لكل عصر محسناته المميزة، التي تعبر عن رؤيته للعالم؛ فبالنسبة إلى محسن

أساسي مثل الاستعارة، لكل عصر طريقته الاستعارية المميزة"(10).

هذا الأمر هو الذي يعفينا من الحكم القيمي على استعمال القدماء للتشبيه والاستعارة. يقول شايمْ بِيرلمان في نص تركيبي مهم وهو يتحدث عن المقومات الحجاجية الأثيرة عند الرومانسيين:

"كيف كان الرومانسي يتصور التأثير في الآخرين؟ فلأن الرومانسي يتخلى عن الفعل الخطابي، العقلي، فإنه يوثر في أغلب الحالات، تفضيل اللجوء إلى القوة. ومن جهة أخرى فإنها ستكون مفضلة الخطابات التي تبدو مسعفة على الاستهواء: فبدل النثر يفضل الشعر، وبدل التشبيه أو التمثيل الأليغوري يفضل الاستعارة التي تؤلف بين المجالات، ولعب الكلمات الذي ينتهك الحدود، وبدل العلاقات السببية، يتم اختيار الرمز الذي يوحي بالتشارك، وبدل الجملة الاستراتيجية، والمتنامية، اليونانية اللاتينية، يفضل الجملة المتوازية التوراتية. وبدل الواقعية الساذجة الذي تستجيب للعقل، يفضل المفارق للواقع الذي يوقظ الخفي، وبدل المبتذل الذي يبعث الرضا، يفضل الغريب الذي يتمتع هو وحده بالقيمة، وبدل الجاهز ، يفضل المرتجل، وبدل المحدد، يفضل الغامض، وبدل المؤسلب، يفضل المفكك، وبدل دقة القريب والحاضر، يفضل غموض الأباعد، وميوعة الذكريات"(11).

نعم لقد كانت الموضوعة الكبرى عند الأستاذ جابر، احتفاء البلاغة العربية القديمة في شقيها العملي والنظري بالصورة ذات الطرفين المتقاربين. وإذا جاز هذا الحكم فتلك خاصية التصور الكلاسيكي عند كل الأمم. لهذا على الباحث أن يكتفي بوصف الوضع القائم وعليه أن يتفادى إصدار أحكام القيمة. وهي الأحكام التي غمرت كتابات البلاغيين العرب قدمائهم ومحديهم.

إلا أن جابراً الذي خلف لنا عملا يندرج اليوم ضمن الأعمال الكلاسيكية المتماسكة

البناء، **الصورة الفنية**، دشنت العمل بعروض مهمة حول النشأة النظرية في مجال التصوير الشعري. عند الفلاسفة واللغويين والمتكلمين، ثم انتقل إلى عرض تصورات البلاغيين العرب لكل من التشبيه والاستعارة. وشددت هذه الدراسة بالأساس على الخاصية التصويرية أو التجسيدية للصورة. كما ذيل ذلك بتحليل هام لوظائف الصورة، كالشرح والتوضيح والمبالغة والتحسين والتقبيح والوصف والمحاكاة. والحقيقة أن هذه الوظائف لا تخرج عما سطره البلاغيون المتأخرون، وهم يتحدثون عن أغراض التشبيه فيخوضون في إمكان وجود المشبه وحاله ومقدار حاله وتقرير حاله في نفس السامع وتزينه للترغيب فيه وتشويهه للتنفير منه واستطرافه الخ(12).. والواقع أن هذه وظيفة كل المقومات البلاغية والشعرية، وليست مميزة للتشبيه وحده، كما زعم البلاغيون العرب.

ينبغي القول إن الدراسات البلاغية العربية الحديثة، ومنها دراسات أحمد جابر عصفور على أهميتها الكبيرة، قد ظلت حبيسة بعض التصورات النقدية العامة ولم تنخرط في عملية عرض الصورة الشعرية أو الفنية كما يسميها جابر ضمن النسق السيميائي العام أي ضمن مجرة الدلائل المتعددة المعنى. من قبيل: الرمز والمثل والأليغوريا والأيقون الخ. كما لم ينخرط جابر في عرض الصورة على المناهج اللسانية كالدلالة والتركيب ونظريات الإحالة والتداوليات والأسطورة الخ.

في النهاية، وأنا أعتبر نفسي تلميذ جابر عصفور، أبي الروحي، أب **الميتافورولوجيا العربية**، بعد عبد القاهر وحازم القرطاجني، قد وقعت في حب كتابة **الصورة الفنية** وتكملاته **مفهوم الشعر والخيال والأسلوب والحداثة** الخ. فلولا جابر ما كنت لأصاب بهذا العشق المزمن المدعو بلاغة وشعرية. لقد انتبهت في السنين الأخيرة إلى أن كتابي الأول **الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي**، يحاكي عنوان كتاب جار عصور **الصورة**

الفنية في التراث النقدي والبلاغي. لم يكن ذلك صدفة. كان يحمل دلالة، هي دلالة التتلمذ على أستاذ بقامة أحمد جابر عصفور. وتطلعاً إلى الحصول على بطاقة العضوية في نادي **الميتافورولوجيا العربية**، أي علم الاستعارة. بطبيعة الحال حاولت في هذا الكتاب أن أساهم بلبنات في صرح البلاغة العربية. لبنات اقترضتها من اللغويات المعاصرة. وأيضا من تاريخ الأدب ذي الأرومة البنيوية. كانت تلك محاولات تأكيد جدارة التتلمذ على عالم كبير هو جابر عصفور. إلا أنني حاولت لاحقا أن أقدم على مغامرة أخرى تتمثل في ما سميته إخراج البلاغة من الأوراق إلى حياة الناس. لقد اقتحمت بعض المجالات التي لم تكن مباحة للبلاغيين. أقصد بذلك الشعارات السياسية والمرسلات الإشهارية والجداريات. بل حاولت في مقالات عديدة أن أربي حباً جديداً يؤلف بين الصورة الأيقونية أي الرسم الجداري وعتاد المفاهيم البلاغية. حاولت تمكين البلاغة من شهادات ملكيات جديدة: الشعارات السياسية والأيقون الجداري. وغير الجداري. بل حاولت بذلك العتاد القديم أن أقتحم فضاءات لم تكن تحلم بها. دليلي على ذلك مقالة لي، بين أخرى، استعارات ابن خلدون، التي اقتحمت بها مجال العلوم الإنسانية، التي كانت محرمة على البلاغيين ومعداتهم. هذه الإنجازات ما كانت لترى النور لولا اشتعال ذلك الفتيل، فتيل عشقي للبلاغة. كان الفضل في ذلك، كل الفضل يعود إلى أستاذي أحمد جابر عصفور.

واليوم وأنا افتقده أحس بحزن عميق لغيابه ولخسارة نادي البلاغيين العرب بل **الميتافورولوجيا** العربية التي كان أحد مهندسيها العظام.

1-**الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية**، منشورات دار الفكر العربي، الطبعة الثالثة، القاهرة، ص. 126

2-مصطفى ناصف، **الصورة الأدبية**، منشورات مكتبة مصر، د. ت.

3-**الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية**، منشورات دار الفكر العربي، الطبعة الثالثة، القاهرة، ص. .143

4-مصطفى ناصف، **الصورة الأدبية**، منشورات مكتبة مصر، د. ت. ص. 3.

5-**نفسه**، ص. 47.

6-**نفسه**، ص ص. 128-129.

7-د أحمد جابر عصفور، **الصورة الفنية، في التراث النقدي والبلاغي**، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة، 1974، ص. 10.

8-فرَانْسوَا مُورُو، **البلاغة، المدخل لدراسة الصور البيانية**، ص ص. 19-20.

9- Jean- Louis Joubert, **La poésie**, p. 106

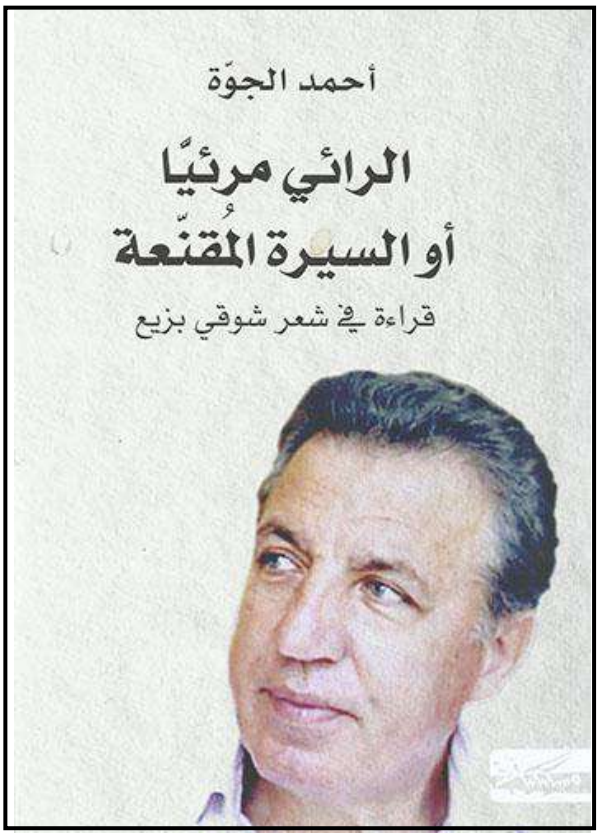
10- René Wellek et Austen Warren, **La théorie litteraire**, ed. Le Seuil,Paris, 1971, p. 275.

11- Chaim Perelman, **Rhétoriques**, editions de l'université de Bruxelles, 1989, p. 232.

12-الخطيب القزويني، **الإيضاح في علوم البلاغة**، منشورات دار الكتب العلمية، 2010، ص ص. 180-182.

****

صدر حديثا



الجنون في تجربة ألفريد جاري
سلوكا و إبداعا

محمد جلال أعراب
كلية الآداب أكادير

تعتبر تجربة ألفريد جاري Alfred Jarry (1873- 1907) المسرحية تجربة طليعية ورائدة في المسرح الحديث. حملت معها العديد من الدلالات والأشكال المدمرة للقوالب الجاهزة، والمعتقدات السائدة. وأسست جهازا مفهوميا جديدا للمسرح ولأشكال التواصل الفني والجمالي.

ويمثل ألفريد جاري ريادة المسرح التجريبي. وهو واضع لبنات المسرح الطلائعي وأسسه التي صدر عنها مسرح اللامعقول والعبث في الخمسينيات من القرن الماضي بفرنسا، وتجارب أخرى لاحقة. وهو في نفس الوقت، يجسد إحدى الدعامات الأساس التي رفعت وجود المسرح، وقوته وعضدته، رغم الحملات المحافظة المضادة التي وقفت في وجه هذا المسرح.

وفي هذا السياق، فإن الوقوف عند مسرح ألفريد جاري، والبحث في خصائصه ومكوناته، يدفع بنا إلى الوقوف عند العديد من المفاهيم والمظاهر التي باتت راسخة، وهيكلية ومؤثرة في التجارب المسرحية اللاحقة.

تضع هذه المقاربة في اعتبارها أن مسرح ألفريد جاري لا يعكس فقط التحول العميق في تاريخ الدراما المسرحية قلبا وقالبا، بل محطة أساس لتطوير مفهوم الكوميديا السوداء، وخلق مفاهيم جديدة شكلت خلفية مرجعية لها، ولعبت دورا فعالا في إبرازها بصفتها رؤية فلسفية، وموقفا ليس دراميا فقط، بل تجلى في كل ما يتعلق بالإنسان وعلاقته بالكون والمحيط.

وعليه، نجد أنفسنا مرغمين على ربط الذاتي بالموضوعي، واستكناه عمق هذه العلاقات. ولا بد أن نربط السيرة الذاتية لألفريد جاري بمفهوم جديد ابتدعه وابتكره ودافع عنه ليصبح عنوانا لمرحلة كاملة، سيتم الكشف عنها فيما بعد. هذا المفهوم هو مفهوم الباتافيزيقا Pataphysique الذي انعكس على المسرح. وسنقف عند مسرحيته الشهيرة "أبو ملكا" بحثا عن مرجعياتها ومظاهر الكوميديا السوداء فيها، والأبعاد الساخرة التي تحتويها، للوصول إلى منطلقات ألفريد جاري الطلائعية نحو الكوميديا السوداء في المسرح المعاصر.

أ- ألفريد جاري مؤسس الباتافيزيقا

1- مفهوم الباتافيزيقا:

تؤكد جل الدراسات التي اهتمت بهذا الموضوع أنه لا أحد سبق له أن نطق هذا الإسم قبل جاري. فهو المؤسس والمخترع له. وبالرغم مما يشوب هذا المفهوم من غموض والتباس، فقد أصبح عنوانا بارزا لمدرسة تأسست بفرنسا سنة 1948(1). وقد كشفت "المجلة الأدبية" magazine littéraire تحت عنوان "الباتافيزيقا" –la pataphysique عن مدرسة سرية ضمت بين فصولها مجموعة من أهم أدباء ومفكري فرنسا وأشهرهم خلال النصف الثاني من القرن العشرين.

ويعرف جاري الباتافيزيقا بأنها: "علم ما بعد الميتافيزيقا: ما بعد وراء الطبيعة، وأن نسبته إلى ما وراء الطبيعة مثل نسبة ما وراء الطبيعة إلى الطبيعة، وأنه علم الحلول الخيالية."(2) لا يقوم هذا التعريف بالباتافيزيقا على ضبط المحددات المفهومية لهذا الاسم الغريب، وغير المسبوق بالدرس والتحليل، بل الأكثر من ذلك يبقى تعريفا عائما، سطحيا. ولا يبطن بداخله أي محددات أخرى لتكشف عن معناه الحقيقي والصريح.

وتحاول الباحثة المصرية صافي ناز كاظم أن تجد مسوغات لهذا المفهوم، وترصد مجالات اشتغاله عند ألفريد جاري، فتقول: "ترفض الباتافيزيقا البحث عن الحقيقة المحدودة، لأنها تفضل رحلة المغامرة فيما يسميه جاري انترنيتيEnthernity وهي كلمة اشتقها جاري على نسق Ethernity التي تعني الأبدية، ويمكن تحديد معنى اتيرنتي بأنها مجال الباتافيزيقا: عالم ما بعد ما وراء الطبيعة"(3). ومن الطبيعي جدا أن تحيط كل هذه الالتباسات بمفهوم جديد لا يستند إلى أي مرجعيات فكرية، أو عملية، أو أكاديمية تخول له الانفكاك من غموضه وإبهامه. فألفريد جاري يوظف الباتافيزيقا ليسخر من الجهد البشري وقصور عقل الإنسان للوصول إلى الحقائق.

والباتافيزيقا من هذه الزاوية، هي شكل من أشكال التمرد التي شنها ألفريد جاري على كل شيء وفي كل شيء، حتى في حياته الخاصة- كما سنبين لاحقا- يقول جورج والورث: "ولقد كان اختراع "الباتافيزيقا" التي تقوم أساسا على استخدام القواعد الصارمة للتوصل إلى نتائج لها، هو الأسلوب الذي اتبعه "جاري" للسخرية من المجهود الإنساني بصفة عامة، ولقد كانت رغبته في التمرد هي التي أملت عليه أيضا عاداته السلوكية"(4). لذا "...فان جاري يشعر بأن الفكر بجميع مستوياته قد حمل معه مبررات هزيمته واندحاره، وأنه سيعلن في النهاية عن حقيقته التي تستوجب السخرية"(5).

وهذا الاختيار الذي تبناه ألفريد جاري، جعله يسوق لتجربته مفاهيم ومصطلحات وأسماء خاصة به في جل الأحيان، ومنها ما يسميه "العلم اللدني"، و"يقصد بحديثه عن "العلم اللدني" التنويه بقصور العقل الإنساني وعجزه عن إدراك الحقائق الكونية الجوهرية، وهو من قبيل الاحتجاج على ما يعرف بعصر العقل"(6).

يتضح من خلال هذه الأحكام التي تضمنتها الباتافيزيقا، أنها تنم عن موقف رافض ومتمرد على ما هو سائد في ذلك العصر. فهي نقد مباشر لعصر العقل والمغالاة في تمجيد العقل، وإحصاء فضائله ومزاياه، في الوصول إلى أقصى درجات المعرفة والعلم. وينبني موقف ألفريد جاري الرافض للعقل وسلطته، وتسليم عصر بكامله بجبروته وقوته ونجاعته، على أن هناك مناطق أخرى يصعب على العقل الوصول إليها، والوقوف على أرضها، بينما يسهل على الباتافيزيقا ذلك.

والمدهش في هذه التجربة، هو التسليم بنجاعتها ونجاحها من لدن ثلة من كبار المفكرين والأدباء والكتاب بفرنسا، وتأسيس مدرسة لها طقوسها وكهنوتها الخاصة، ومصطلحاتها وتسمياتها، ورتب المتخرجين منها، وفرض نظام داخلي صارم بين الطلاب، ومنح لقب "أوبو" كدرجة علمية عليا للفائزين.

وانطلاقا من هذه المدرسة وما وصلت إليه من إشعاع فكري وأدبي، كان لا بد من أن يعاد النظر في التاريخ الأدبي والفكري لفرنسا: "لم يكن غريبا إذن، والأمر كذلك عند ألفريد جاري وهو الرائد والنموذج الأول لعلم الباتافيزيقا، أن تخرج بنماذجه الفنية وكتاباته كلها بشكل يسيطر عليه الأسلوب الكاريكاتيري الممعن في السخرية والإغراب ومسالك الخيال اللامعقول، بل أن يتحول هو نفسه إلى نموذج للتعبير عن وجهة نظره"(7).

2-سيرة رجل باتا فيزيقي:

إن الدافع الأساس إلى تخصيص عنصر في هذا الموضوع للحديث عن السيرة الذاتية لألفريد جاري، يعزى إلى مزجه بين حياته الخاصة، وحياته الأدبية والفنية إلى درجة يصعب فيها التمييز بين جاري في الواقع وجاري في المتخيل، وقد وصل هذا المزج ذروة الانسحاق والذوبان في أعماله وكتاباته، فكانت معينه ومعينها اللذين لا ينضبان. ويؤكد جورج والورث أن "جاري" حين كتب مسرحيته "الملك أوبو" كان متمردا على كل شيء في حياته، يقول:" وعندما كتب "جاري" مسرحية "الملك أوبو" لم يكن فقط يعلن تمرده على ما كانت تجري عليه الدراما الطليعية، بل من المؤكد أنه كان متمردا على كل شيء. لقد أعلن تمرده على كل الأشياء جميعا، في الحياة وفي ما وراء الحياة، وقد بلغ تمرده مبلغا كان لابد معه من أن يصطنع "واقعا" جديدا خارج حدود العالمين: الفيزيقي والباتافيزيقي، ومن هنا خرج ذلك المستوى المحسوب من جنون الباتافيزيقيا إلى حيز الوجود"(8).

كان الواقع الذي اصطنعه ألفريد جاري مشحونا بالمفاجآت، والعلاقات الغريبة مع الذات والمحيط، والأصدقاء ورفاق الدرب. وكان ذلك ينعكس على مظاهره الخارجية وممارسات حياته الاعتيادية، تقول سامية أسعد:" يروي الشاعر" ليون بول فارج" ذكرياته عن تلك الفترة، فيقول: كان جاري في تلك الفترة يرتدي قبعة مستديرة من المؤكد أنه اشتراها من الريف، إذ كان ارتفاعها شاهقا إلى درجة غير معقولة، فقد كانت تبدو للناظر وكأنها محطة للأرصاد وكان يرتدي معطفا يتدلى حتى عقبيه"(9).

ويصفه الدكتور سالتا في مقال له عنه، قائلا:" كان جاري فتى في الثامنة عشرة، أو التاسعة عشرة، مفتول العضلات، يرتدي زي سباق الدراجات، وكان يروي لنا الحكايات العجيبة والقصص الغريبة التي كان يعرف هو وحده سرها...وأذكر أنه روى لنا

حكاية تدور حول مدينة، الأرصفة فيها هي التي تسير وليس الناس، وأبواب منازلها في الطابق العلوي، وذلك زمن لم تكن فيه سلالم متحركة ولا طائرات"(10).

تشكل ظاهرة المزج بين الواقعي والمتخيل في حياة ألفريد جاري جزءا كبيرا في تجربته المسرحية. كان يريد دائما ألا يضع حدودا بين الواقع والمتخيل. فالحياة في كليتها لا يمكن تشطيرها أو تشظيتها، فالتجارب تتداخل وتتلاحم لتصنع معنى واحدا يتلخص في "الباتافيزيك" لا غير. واختيار الموت البطيء عن طريق معاقرة الخمر والسهر. فالإفراط فيها عنده هو جزء من هذا العالم السحري المفتن المسمى "الباتافيزيقا"، فقد "كان (جاري) يشرب كثيرا دون اختيار للنوع. وعندما كان يزور أخته في "لافال". كانا يشربان معا ما يزيد عن عشرة لترات من الكحول والخمر في اليوم"(11).

تنتهي هذه الآراء إلى خاصية واحدة ميزت ألفريد جاري، وهي خاصية الرفض والتمرد الممزوجة بالسخرية والتهكم والعنف أحيانا. كان كثيرا ما يشهر سلاحه في وجه أصدقائه ويطلق النار، ويصيب برصاصه من يصيب. وكم من مرة دخل السجن بسبب عربدته ومضايقاته للمارة والمترددين على الحانات والمواخير. وفي نفس الوقت كان مبدعا ومجدا في إبداعه، ومارس تأثيرا لم يسلم منه من أتوا بعده، سواء على مستوى الحياة الشخصية أو على مستوى الكتابة الإبداعية. وقد وصل هذا التأثير أن قام كل من أنتونان آرتوAntonin Artaud و"روجيه فيتراك Roger Vitrac سنة 1927 بتأسيس مسرح ألفريد جاري لتقديم المسرحيات الطليعية. وفي سنة 1948 قام جماعة من الأدباء والمفكرين الفرنسيين بتأسيس مدرسة أدبية أطلقوا عليها اسم "الباتافيزيقا" استنادا إلى مرجعية "ألفريد جاري".

"ولقد مات جاري سنة 1907 فقيرا، مهملا، مشلولا بين كوم من القاذورات والأوراق والكتب واللوحات المبعثرة المكدسة في غرفته الخانقة، وقبل أن يلفظ النفس

الأخير طلب من أصدقائه قشة يسلك بها أسنانه رغم أنه لم يكن قد تناول طعاما منذ أيام"(12). يجسد مشهد انتهاء جسد ألفريد جاري عن أداء وظائفه الفيزيقية، مشهدا آخر لوظائف الباتافيزيقيا التي لا تحد ولا تؤمن بالمحدد والمحدود بل تعانق الأبدي واللامنتهي، فالسيرة الأبدية لا تقف عند انتهاء الجسد وتفسخه، بل لا يصبح الجسد في هذه الحالة إلا جسرا لمرور الباتافيزيقيا إلى مجالاتها الرحبة والواسعة سعة ما بعد ما وراء الطبيعة.

إن لحظة موت ألفريد جاري تشبه إلى حد كبير مشهدا مسرحيا، حيث تداخل الواقعي والتخيلي، تجسيدا لثورة على المنطق، ومحدودية العقل البشري الذي يعجز عن الجمع بين المتناقضات والأضداد، فشتان بين التوقف عن الأكل منذ مدة، وبين طلب قشة لتسليك الأسنان، كأن صاحب الطلب لم يفرغ من تناول طعامه إلا منذ حين، ثمة تجميع غريب للأشياء في حياة ألفريد جاري، مما يجعل منه ظاهرة مسرحية في حد ذاتها، إذ المسرح جزء منه، وهو جزء من المسرح ومن شخصياته. فهما يتداخلان في حلولية صوفية جنونية " بل أنه تقمص (أي ألفريد جاري) في النهاية شخصية الأب أوبو حتى انتفت ملامحه الشخصية تماما وأصبح يتكلم بصوت ولهجة خاصة ابتدعها لشخصية أبو ولم يتنازل عنها أو يغيرها حتى وفاته عام 1907 وعمره أربعة وثلاثون عاما" (13).

ب-الكوميديا السوداء في مسرحية" الملك أوبو "لألفريد جاري

حاولنا في العناصر السابقة أن نرصد المظاهر العامة لشخصية ألفريد جاري، والتعريف ببعض المفاهيم التي أحدثها، وضمها إلى كتاباته وإبداعاته. وهي مقومات أساسية لتحديد رؤيته إلى العالم، وتخطي الجاهز والكائن إلى الإبداع والممكن.

فعندما قدمت مسرحية "الملك أبو" لأول مرة سنة 1896 بمسرح "الملك أبو" لم يعد ممكنا بقاء المسرح على ما كان عليه، فالتجربة المسرحية بكل عناصرها قد نقلت إلى لغة جديدة في اللحظة ذاتها، وبصورة لا يمكن أن تعود إلى ما كانت عليه مرة أخرى"(14).

يجسد هذا الرأي القيمة التاريخية والفنية لمسرحية "اوبو ملكا "، و آراء أخرى مماثلة- لا يسع المجال لذكرها كلها هنا – وجميعها تنوه بهذه المسرحية، وبالطفرة التي أحدثتها في تاريخ المسرح، منذ أن نطق الممثل المسرحي فيرمان جيميه Fermin Gemier كلمة Merdre . فقد بدأت ملامح مرحلة جديدة تتبلور للإعلان عن ميلاد نوع جديد من المسرح. لم يعد المسرح مسرحا كما كان، إذ أصبح مسرحا يتقن أشكالا تعبيرية جديدة ورؤى فلسفية وفنية لماهية المسرح. وهذا جوهر فلسفة ألفريد جاري المسرحية، ففي اعتقاده "لا يجوز الاحتفاظ بأي تقليد: الاحتفاظ بتقليد مفيد مثلا يعني إبطال الفكرة الكامنة وراءه والتي يجب أن تستمر في حالة تطوير دائم .إنه من الجنون أن نعبر عن مشاعر جديدة بقوالب محنطة (15) ".

يؤكد هذا الموقف وعي ألفريد جاري بجدلية الشكل والمضمون في الإبداع الفني، فهو لا يفصل بينهما بأي حال من الأحوال .وترجع قوة تلاحمهما إلى كون العلاقة التي تجمع بين القول الفني وصياغة هذا القول، ترتبط برؤية فلسفية تجعل من الأفكار الجديدة والمشاعر الجديدة ترغب دائما وباستمرار إلى إيجاد صيغ وأشكال تعبيرية تمنح الجديد قوته ووهجه.

1-مرجعية شخصية "أوبو"

ليس من الصدفة أن تحتل شخصية "أوبو" حياة جاري، وتؤثر فيه إلى درجة صارت مرجعية في سلوكه وحياته وإبداعاته. وما زاد من قوة هذه الشخصية هو انتماؤها إلى أصل

واقعي، وانتسابها إلى حقل فيزيقي ملموس، تحولت مع جاري إلى حقل باتافيزيقي، يمتح منه نظريته ومواقفه الشيء الكثير، ويحدد جورج والورث مرجعية شخصية "أوبو" في قوله: "أنشأت شخصية (أوبو) لتكون تصويرا" كاريكاتيريا "للسيد هيبير" الذي كان يدرس لجاري مادة الطبيعة في المدرسة العليا بمدينة "رمنيه". ويبدو أن السيد "هيبير" كان مثلا تقليديا للرجل الذي يختار وظيفة لا يصلح لها. ومن الواضح أنه كان مدرسا غير كفء في عمله، وغير قادر أصلا على السيطرة على تلاميذه، ولما كان إلى جانب هذا بدينا، مفرطا في البدانة. فقد صار عجزه وبدانته المفرطة نقطتي الضعف اللتين ركز عليهما "جاري" وزملاؤه في الفصل، ولم ينقض زمن طويل حتى شرعوا يكتبون تمثيليات للعرائس ظهر فيها هذا الأستاذ تحت اسم "الأستاذ هيب" وصارت هذه المسرحيات فيما بعد أساسا لمسرحية أل "أوبو" (16).

تثير مرجعية شخصية "أوبو" العديد من الأسئلة. وتتطلب الكثير من التفسير والتأويل، بل صارت مرجعا ومصدر اهتمام دراسات نقدية واستكشافية للعلاقات الوشيجة التي تربط هذه المسرحية بواقعها. ولا يعني المرجع في هذه المسرحية انعكاساتها وترجمتها له ترجمة حرفية، ومحاكاتها بالمعنى الأرسطي بل اعتمدته، بوصفه مادة إيحائية له وليس إلا، لأن السيد هيبير دخل تخييل ألفرد جاري، فنتج عن هذه العملية ظهور شخصية "أوبو" المتعددة الأبعاد، والمشحونة بالمواقف والحالات الدرامية.

1-أبعاد الكوميديا السوداء في مسرحية "الملك أوبو".

تبدأ المسرحية بتحريض "زوجة أوبو" على اغتيال وينسيسلاس wenceslas ملك بولندة. يصور المؤلف شخصية "أبو" في أبشع صورها الخلقية والبدنية: "أوبو" مخلوق قذر تنبعث منه رائحة كريهة، وبدين لدرجة الكاريكاتير والسخرية، وكان من قبل ملكا على

"أراجون"، والآن يعمل رئيسا لفرقة فرسان الملك "وينسيسلاس". يتحين أوبو الفرصة لقتل الملك، ويختار يوم اغتياله يوم استعراض قواته، وبعدها يذبح أوبو أفراد أسرة الملك ماعدا "بوجريلاس" ولي العهد الذي يفر هو وأمه. وعند الانتهاء من هذه المهمة التي خطط لها، يعلن "أوبو" نفسه ملكا.

وأساس هذه العملية هو الاستيلاء على أموال الناس وقتلهم. وتجسد المسرحية صورة في غاية الوحشية، حين نلمس طابورا طويلا من النبلاء والقضاة وأصحاب رؤوس الأموال، يتهاوون في مصيدة "آلة انتزاع المخ"، وعند الافراغ من مهمة جمع الأموال، لا يتوقف جشع "أبو" عند هذا الحد، بل يخرج لقتال قيصر روسيا، حيث وجد في هذا الأخير مناسبة سانحة للانتقام لابن عمه وينسلاس، ويهزم "أوبو" في المعركة، ويفر هاربا رفقة أتباعه إلى إحدى المغارات، وهناك تدور أحداث أخرى لتنتهي بانضمام أوبو إلى زوجته ثانية ثم الإبحار نحو فرنسا.

تقوم المسرحية أساسا على "التهكم الساخر بالطبيعة الإنسانية، ووجهة نظر "جاري" في هذا أن الآدميين لا يقدرون على التفكير المستقيم (الموضوعي)، ومن ثم يتصرفون بما يتفق مع المتناقضات الفاسدة التي تقودهم إليها طرائق تفكيرهم...ويبدأ "جاري " سخريته من السلوك الإنساني بالسخرية من نفسه...(17).

ولعل السخرية المزدوجة التي تسخر من الذات ومن الآخر، مردها إلى الأمراض الاجتماعية التي باتت مترسبة في الذات البشرية، وعدم الثقة في العقل البشري المحدود القدرات في حل المعضلات والشفاء من هذه الأمراض." وهذا مظهر من مظاهر الباتافيزيقا في المسرحية التي اختارها "جاري"، وآمن بها أي إيمان، لأن الحلول-حسب

جاري- لم تعد تكمن فيما هو فيزيقي وملموس، ولا فيما هو غيبي وميتافيزيقي، بل هي حلول خيالية تكمن فيما وراء الميتافيزيقا.

وما وضع شخصية "أبو" بتلك الطريقة، والسمات الساخرة والقاتمة إلا تأكيد للمنحى الذي اختاره "جاري" الذي هو في نهاية المطاف اختيار عبثي المعالجة والرؤية، ومزج كل ذلك في إطار الضحك "فالنظارة يغرقون في الضحك ثم يلبثون أن يحكوا رؤوسهم حيرة وهم يشاهدون مسرحيات "أوبو" أو المسرحيات الطليعية، وما ذلك إلا لأنهم يشعرون أنهم قد ضحك على ذقونهم"(18). يغرق "جاري" المتلقي فيما يسميه "يان كونت" ب "برميل الضحكات" ."فالغروتيسكية تسخر من المطلق التاريخي، كما سخرت من مطلقات الآلهة، والطبيعة، والمصير. وهي تفعل ذلك بما يسمى ب "برميل الضحكات"(19).

لا يقف تفجير "برميل الضحكات" عند حدود مضمون النص المسرحي، أو يتخلل المستوى اللغوي والحوار في المسرحية، لكن ينصرف إلى محاولة تفجيره أيضا على مستوى المشاهدة والمقاربة السينوغرافية والإخراجية التي يقترحها ألفريد جاري على مخرج مسرحيته "لونييه بوي" Lugne poés . يقترح أن تضع الشخصية الأولى، شخصية: أوبو" قناعا، ويعلق في رقبته رأس حصان من الورق المقوى...تفادي وجود المجموعات على خشبة المسرح، لأن وجودها يشوش على ذكاء المشاهد،... استعمال اللهجة المحلية...ينبغي أن تنم العادات عن خسة ودناءة حتى تبدو المسرحية أكثر حقارة ورهبة(20).

"ورغم الصورة العبثية الساخرة التي يقدمها النص للعالم ولبطله البرجوازي وقتذاك، فإنه لا يقف عند الحد الهجائي الذي وقف عنده كتاب العبث فيما بعد، بندب العالم وانتظار الذي يأتي ولا يأتي، وإنما حمل النص رسالة جدية وواضحة للحضارة القائمة، فحواها التحذير من ذلك البورجوازي الصغير (الحشوي) المعدة والتفكير، العدواني التكوين

والسلوك، القادم اجتماعيا من الكهف الطبقي الواقع بين صحراء البروليتاريا الصاعدة، وجبال البرجوازية المتوسطة المهتزة زمن ذاك، والقادم من الجيب الأوربي الساقط في آخر القارة الأوربية"(21).

إن القراءة الشاملة للمسرحية، لا تلغي كونها جاءت محملة بخطاب إيديولوجي يرتبط بطبيعة المرحلة التاريخية التي كتبت فيها. فثمة أكثر من مؤشر يحمل بعض معالم هذا الخطاب. إن المسرحية لا تبشر بهذه الإيديولوجيا، بل تقدم لها نقدا لاذعا.

ترتبط الكوميديا السوداء في هذا النص بأكثر المواقف طليعية من خلال أسلوب الضحك، فهي لا تسعى إلى تصوير حقيقة الحياة في أسلوب ساخر تهكمي، وبالرغم من أنه كوميدي، فهو قاتم. "كما أن الضحك الذي تثيره هذه الكوميديا القاتمة ضحك فاتر، ونادرا ما يكون من الأعماق، وما نكاد نضحك حتى نخجل من ضحكنا، لأننا سرعان ما نعرف أننا نضحك من أنفسنا التي يعرضها لنا المؤلف على خشبة المسرح حين يعرض النفس البشرية بعيوبها ونقائصها"(22).

هذه بعض الملامح العامة للكوميديا السوداء التي حاولنا أن نستنبطها من خلال مقاربتنا لمسرحية "الملك أوبو" لألفريد جاري. ويتضح من خلالها كما يؤكد أغلب الباحثين أنها مسرحية استطاعت أن تكون فاتحة عهد مسرح جديد قلبا وقالبا، سيحصد المسرح العالمي نتائجه وثمراته لاحقا، وسيظهر لنا جليا تأثير ألفريد جاري في الكثير من المسرحيين والأدباء والمفكرين والمسرح على وجه العموم، ومسرح العبث على وجه الخصوص ، كما نلمس ذلك في مسرح اللامعقول عموما ومسرح يوجين يونيسكو على وجه الخصوص، بالإضافة إلى أنتونان آرتو وجماعة أخرى من الأدباء والمفكرين الفرنسيين الذين تعلقوا(ب) "أوبو"، الذي "أصبح رمزا مقدسا لكل أدباء ومفكري فرنسا الذين فتنتهم فكرة "الباتافيزيك"

التي تتجاوز حدود علم ما وراء الطبيعة "الميتافيزيك" لتقترب من كونها عالما إضافيا للعالم الموجود"(23).

الهوامش:

1-أنظر صحيفة أخبار الأدب، المصرية، العدد 364، 2 يوليوز 2000، ص17.

2-أنظر، صافي ناز كاظم، مسرح المسرحيين، ثلاث مقدمات، مكتبة مدبولي، القاهرة، الطبعة الأولى، ص65.

3-صافي ناز كاظم ،نفس المرجع السابق، ص 66.

4-جورج والورث، مسرح الاحتجاج والتناقض، مرجع سابق، ص17.

5-جورج ولورث، ص25

6-كلمة المترجم، مسرح الاحتجاج والتناقض، مرجع سابق، ص25.

7-صافي ناز كاظم، مسرح المسرحيين، مرجع سابق،ص67

8-جورج والورث، مسرح الاحتجاج والتناقض، مرجع سابق،ص16.

9-د.سامية أسعد، البستان، أخبار الأدب، المصرية، العدد 364،2 يوليوز 2000،ص23.

10-نفسه،ص23.

11- Alfred Jarry, Ubu Roi ou les polonais, préface, 1995 Bookking international, Paris, p.9

12-صافي ناز كاظم، مسرح المسرحيين، مرجع سابق،ص82.

13-صافي ناز كاظم، مرجع سابق، ص 68.

14-جورج والورث، مسرح الإحتجاج والتناقض، مرجع سابق، ص17.

15-صافي ناز كاظم،مسرح المسرحيين، مرجع سابق،ص94.

16-جورج والورث، مرجع سابق، ص24.

17-جورج ولورث، مسرح الاحتجاج والتناقض،نفس المرجع السابق،ص21 .

18-جورج والورث، نفس المرجع السابق،ص23.

19-يان كونت، شكسبير معاصرنا، ترجمة جبرا إبراهيم جبرا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط 2،ص 162.

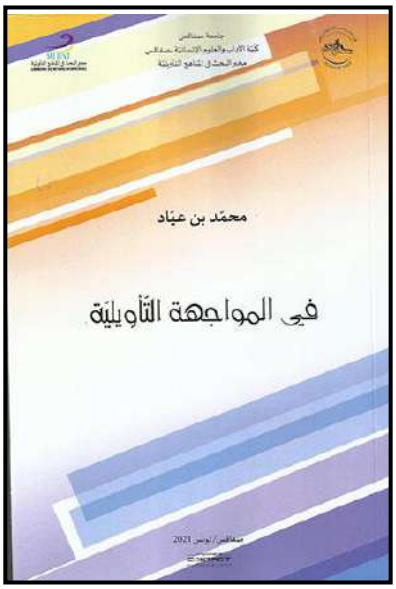
20-أنظر جورج والورث، مسرح الاحتجاج والتناقض، نفس المرجع السابق ص28 وص29.

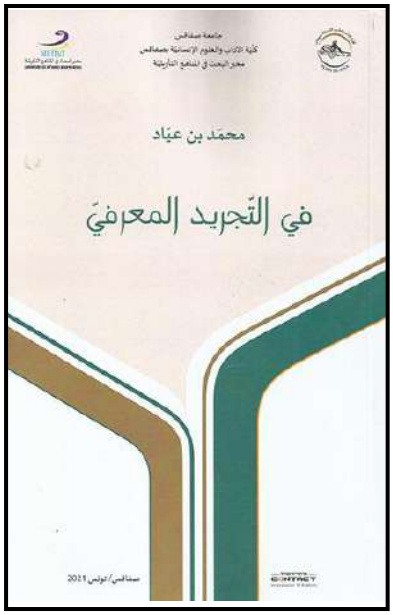
21-د.حسن عطية، أوبوملكا....ماقبل وما بعد العبث، المسرح، المصرية، العدد 81- 1995، ص14 وص 15

22-الدكتور شفيق مجلي، الكوميديا القاتمة، المسرح، المصرية، العدد2، السنة الأولى،فبراير1964،ص56.

23-د.سامية أسعد، البستان، أخبار الأدب المصرية، العدد364،2 يوليوز 2000، ص17

صدر حديثا للأستاذ محمد بن عياد





القِراءةُ والبَيانُ

تحولات الحداثة عند أدونيس: من "بيان الكتابة" إلى "بيان الحداثة"

رشيد حجيرة

1.تقديم

1.1. أدونيس: مفرد بصيغة الجمع

يعتبر أدونيس، بلا ريب، أحد أبرز المرجعيات الشعرية والنقدية والفكرية في العالم العربي. وقد حرص في مشروعه الفكري والجمالي، الذي يمتد إلى سبعة عقود أو يزيد، والمتداخلة في بنائه حقول معرفية تتوزع ما بين الشعر والنقد والفكر والترجمة، على إقامة جسور متينة بين الثقافتين العربية والغربية. مستندا في ذلك إلى وعي نقدي حصيف، وذخيرة غنية، ودراية كبيرة، واطلاع واسع على الثقافة العربية قديمها وحديثها. هذا فضلا عن إلمامه العميق بالثقافات الإنسانيات، لاسيما الفرنسية والانجليزية، في خصوبتها وثرائها. وقد تحقق هذا الغنى الموسوعي في منجزه الشعري والفكري والنقدي، مما بوأه، باستحقاق، مكانة المرجع، وجعله بحق "مفردا بصيغة الجمع"، يمحو الحدود وينفي المعلوم ويبتكر "طرقا تجفل منها الطرق". يكتب أدونيس في قصيدة "**سيمياء**":

" لا أكتب
أعلن تأويلا لجسدي
وأغرق في خلاف معه
أو سوء تفاهم

و أعلن شرايبني أعراضا للكتابة"(1).

2.1. أدونيس: الإقامة في المطالع: المسار والمنعطفات

يبدو المسار الذي اختطه أدونيس لنفسه، منذ بدايات انشغاله بالشعر والشعرية، أو الفكر والنقد، متحولا باستمرار ومتطورا باطراد. والمتتبع لكتاباته الشعرية أو النقدية يحار من أي شرفة يطل على متخيل الشاعر أو من أي باب يلج إلى عوالمه، فأعماله عاصمة معرفية لها كتابها/دستورها، ولها لغتها/أبجديتها الثانية، ولها طريقها الواحد المتشظي والمفتوح على المستقبل.

لقد مكنه اطلاعه الواسع على أصول الثقافة العربية وغير العربية في مصادرها، وإقامته في باريس، وانتقاله بين حواضر العالم للمشاركة في أمسيات الشعر وندوات الفكر من أن يستثمر ذلك على الوجه الأمثل في بناء مشروعه الثقافي الباذخ، والذي ننتخب منه للقراءة نصين/ دالين، كان لهما دور رئيس في إعادة النظر إلى مفاهيم الكتابة والقراءة والحداثة في الخطاب الشعري العربي المعاصر، أقصد "**بيان الكتابة**" و "**بيان الحداثة**".

2. بيان الكتابة

قادتنا استراتيجية القراءة المعتمدة في تحليل خطاب "بيان الكتابة" إلى تعيين زاوية النظر التي نباشر بها "غزو" البيان، وهي:

- نفي الخطابة وتمجيد الكتابة؛
- هدم الحدود بين الأجناس الأدبية.

1.2. نفي الخطابة وتمجيد الكتابة

كي تعبر الثقافة العربية الحديثة من طور الخطابة إلى طور الكتابة عليها، ابتداء، أن تهيئ القارئ للانتقال من ثقافة الأذن إلى ثقافة العين، لأن الخطابة فن قولي يقوم على

السمع عكس الكتابة التي هي نصٌّ يستدعي البصر. يكتب أدونيس في هذا السياق: " لماذا أقرأ؟ هذا هو السؤال التي تفترض الكتابة طرحه، مقابل السؤال الذي افترضت الخطابة طرحه: لماذا أسمع؟"(2). إن الانتقال من فعل الإنصات إلى فعل القراءة إبدال معرفي، يتحقق بواسطته قلب من الممارسة الشفهية إلى الممارسة الكتابية، ومن الحيز الزمني إلى الحيز المكاني، ومن الرؤية النقلية القائمة على التقليد والإتباع إلى الرؤية العقلية القائمة على النقد والإبداع. إنه بصيغة أخرى، عبور ثقافي من الصوت إلى الأثر.

يكتب أدونيس: "الخطابة فن التعليم والتحريض، من حيث أنها تقوم، أساسيا، على الإقناع والتأثير" أما الكتابة" فلا تخاطب السامع عبر أذنه، وإنما تطرح أمام الآخر، نصا يشاهده ويتأمل فيه. إنها بتعبير آخر لا تخاطب الجمهور(العام) شأن الخطابة، وإنما تتوجه إلى القارئ (الخاص) "(3). وإذا نحن أردنا فهم وتفسير النص، يمكن أن نقول إن الخطابة هي سلطة النخبة على العامة، أي الخطباء على الجمهور الذي لا يجيد إلا كفاية الإنصات بعد لأي والامتثال إثر توجيه. ولا غرو، فقد نشأت الخطابة العربية كفن قولي في وسط اجتماعي أمي لا يعرف القراءة أو الكتابة، فكان التواصل قائما بين الصوت والسمع، وكلما كان الصوت صافيا كان السمع وافيا، لذلك كان الحرص، أشد الحرص، على ترك اللغو كيفما كانت درجته، لأنه تشويش على الرسالة. ولنا في "البرتوكول" الذي يتكرر كل جمعة في المساجد قبل الخطبة، خير دليل على ذلك. فإذا أنت " قلت لصاحبك أنصت والإمام يخطب فقد لغوت" وفي حديث آخر " ومن لغى فلا جمعة له"، أي بطلت جمعته وصارت له ظهرا. فـ"من لغى وتخطى رقاب الناس كانت له ظهرا".

يكتب أدونيس: "كان الخطيب، في الجاهلية، بشكل عام، سيد القبيلة وحكيمها. فهي مرتبطة، أصلا بالسيادة والسياسة. وفي الإسلام أضيف الارتباط بالدين. ومن هنا

كان الخطيب يجمع في شخصه: التمثيل الديني- السياسي"(4). إنه، بصيغة أخرى، الناطق الرسمي بلغة النظام، والمحترم لاختيارات الأمة، والمعبر عن أغراض الجماعة. فالخطابة، إذن، قول يستحضر السمع بعكس الكتابة التي هي رسم يستحضر النظر، والخطابة سلطة تلغي النقد، أما الكتابة وإن كانت تقدم نفسها كسلطة معرفية فهي تقر بسلطة مضادة هي سلطة القراءة، التي تحاول الفهم والتأويل والنقد والمساءلة.

إن ثقافة الأذن هي ثقافة الرضا والقبول، التصديق والتطبيق لأنها خاضعة لسلطة الصوت. أليس السمع مقرونا دائما بالطاعة؟ أما العين، فهي على نقيض الأذن، حاسة البعد، بما هو مسافة تسمح بإعمال العقل وتجديد زوايا النظر التي تجعل من القراءة فعلا تأويليا يتبدد ويتعدد وفق أفق الأمكنة. يقول المفكر المغربي عبد السلام بنعبد العالي في هذا السياق: " العين حاسة المسافة والابتعاد والانفصال. أما الأذن فحاسة المباشرة والقرب والاتصال. لا عجب إذن أن تقترن الرؤية بالانعكاس والتفكير، والبصر بالبصيرة، والنظرة بالنظر، والعين بالعقل، وأن تقترن الأذن بالنقل والحفظ"(5).

2.2. هدم الحدود بين الأجناس الأدبية

سعى أدونيس في "بيان الكتابة" إلى هدم الحدود بين الأجناس الأدبية، إذ يكتب: "يجب أن تتغير الكتابة تغيرا نوعيا، فالحدود التي كانت تقسم الكتابة إلى أنواع، يجب أن تزول، لكي يكون هناك نوع واحد هو الكتابة"(6). تحتل هذه الجملة، التي تقع في المتوالية السابعة من البيان، مركز النواة في بناء البيان برمته. إنها الجملة البانية للخطاب ككل والموجهة له. فمن خلالها يصل أدونيس إلى الهدف الرئيس لبيانه، والمتمثل في محو الأجناس الأدبية. وبالتالي تقويض مفهوم الأدب وبناء مفهوم الكتابة بديلا، وذلك عن طريق محو الحدود الفاصلة بين الأجناس الأدبية من شعر ورواية ومسرحية وقصة ودمجها

في مفهوم جديد وشامل هو الكتابة ،الذي استعاره أدونيس من الشعرية الغربية/ الفرنسية تحديدا، من أجل توظيفه في الشعرية العربية الحديثة.

لقد أفاد "بيان الكتابة" من موريس بلانشو ورولان بارط وجوليا كريسطيفا، لكن هذه الإفادة، وإن أغنت الخطاب النقدي العربي المعاصر، فإنها لم تسلم من مجموعة من المآزق، نذكر منها:

أ- مأزق الربط بين الكتابة والإبداع:

جاء في " بيان الكتابة":

" لا نعود نتلمس معيار التمييز في نوعية المكتوب: هل هو قصيدة أم قصة؟ مسرحية أم رواية؟ وإنما نتلمسه في درجة حضوره الإبداعي"(7). إنه أول مأزق من مآزق البيان ، ذلك أن التصور الذي يصدر عنه أدونيس مخالف لتصور الكتابة في المدونة الغربية، والمعارف الملتصقة بها، والمتمثلة في اللسانيات والماركسية والتحليل النفسي. فالكتابة ليست إبداعا، بل فعلا ماديا وممارسة موضوعية في اللغة تأخذ بعين الاعتبار الشرائط الاجتماعية والتاريخية في تعالقها. إن الكتابة كما ذهب إلى ذلك رولان بارط "ليست تزيينية ولا أدواتية، أي ليست في المرتبة الثانية، ولكنها في المرتبة الأولى، سابقة على الإنسان، الذي تخترقه لتأسيس أفعالها"(8). وهي بذلك تكف أن تكون أسلوبا كما يتصورها أدونيس ما دام: " الأسلوب ليس على الإطلاق إلا استعارة(..) ومعجزة هذا التحويل تجعل من الأسلوب نوعا من العملية فوق-الأدبية، تحمل الإنسان إلى عتبة القوة والسحر(9). ولذلك يمكن أن نتساءل، لماذا لم يسم أدونيس بيانه بـ"بيان الإبداع" بدل "بيان الكتابة"؟

ب- مأزق الارتداد من الكتابة إلى القصيدة:

إذا كان أدونيس يدعو إلى محو الحدود بين الأجناس الأدبية لفسح المجال أمام الكتابة، الذي يبشر بها "البيان"، فإنه سرعان ما يرتد عن ذلك في الخاتمة، مستعملا مصطلح القصيدة بدل الكتابة حينا أو مؤالفا بينهما "الكتابة- القصيدة". فيكتب في المتوالية السابعة من البيان: "جوهر القصيدة في اختلافها لا في ائتلافها". ولا نفهم لماذا لم يتحدث الشاعر عن الكتابة بدل القصيدة ما دامت هذه الأخيرة من الأجناس الأدبية التي دعا أدونيس إلى تجاوزها وتعويضها بمفهوم الكتابة.

هذا التذبذب يتضح في نهاية البيان حين يستعمل الكاتب مصطلح الكتابة مقرونا بالقصيدة فلنترك له الكلام: "الكتابة- القصيدة ليست، هنا، شكلا سابقا يحضن فكرة لاحقة"(10). ولسنا ندري من أي جهاز نظري استقى أدونيس هذا المفهوم ولا وضعه الابستمولوجي، إلا أن تفكيك النص قاد القراءة إلى أن وضع الأصبع على الالتباس الحاصل في اللغة الواصفة للبيان، مما جعل مفهوم الكتابة متأزما. ويزداد قلق هذا المفهوم في موضعه حين يضيف البيان نعتا له، فنصبح أمام مفهوم " **الكتابة الجديدة**".

3. بيان الحداثة: أدونيس (1979)

يلخص هذا البيان وجهة نظر أدونيس في الشعر كما في الحداثة. كما أنه يعكس وعيا نقديا مرتبطا بالآراء التي راكمتها حركة التنظير والنقد للشعر العربي المعاصر، مستفيدا من الأوضاع الفكرية والثقافية والفنية والجمالية التي كانت للحركات الفلسفية والاتجاهات الشعرية الأوربية المؤثرة في حركة الأفكار خلال القرن العشرين.

لبيان الحداثة أضلاع متعددة، تمنح للقراءة أماكن نظر مختلفة. لكننا ننتخب منها النقط التالية:

- الإبداعية والحداثة وأوهامها؛
- في نقد التأسلف والتمغرب: الإقامة على الحدود؛
- من القصيدة /الرؤيا إلى القصيدة-النص.

1.3. الإبداعية والحداثة وأوهامها

ينقسم " بيان الحداثة" إلى تسع متواليات، مرقمة بأرقام رومانية من I إلى IX. ويبدأ بنقد، ما أسماه أدونيس، بأوهام الحداثة الخمسة، وهي: وهم الزمنية، وهم المغايرة، وهم المماثلة، وهم التشكيل النثري ووهم الاستحداث المضموني. " توهم بثلاثة منها مقتضيات التطور الثقافي، بعامة، أما الاثنان الآخران فتوهم بهما مقتضيات فنية، بخاصة"(11)، لينتهي في الأخير إلى التمييز بين الإبداعية والحداثة. موضحا أن الشعر لا يمكن تقييمه بحداثته بل بإبداعيته. حيث يقول: "الإبداع لا عمر له، لا يشيخ، لذلك لا يقيم الشعر بحداثته بل بإبداعيته. إذ ليست كل حداثة إبداعا، أما الإبداع، فهو أبديا، حديث"(12). إنها نتيجة مفاجئة، لقد بدأ أدونيس بالدفاع عن الحداثة وانتهى بالدفاع عن الإبداع. وهذا التناقض بين المقدمة والنتيجة يدفعنا إلى التساؤل عن السبب الذي منع أدونيس من تسميه بيانه مرة أخرى، بـ" بيان الإبداع" بدل "بيان الحداثة". هذا دون أن نغفل أن أدونيس وهو يدعو إلى تحرير الحداثة من الأوهام التي تخرجها عن مدارها، سقط بدوره في وهم أكبر. ذلك أن مبنى الحداثة يقوم أساسا على الوهم. هذا علاوة على أن قراءته الخاصة للحداثة لا يمكن أن تلغي قراءات مغايرة. ولا شك أن أدونيس وهو يعين للحداثة أوهامها، كان محكوما بتصور تقليدي للنص والقراءة، أفضى به إلى مأزق محو ونفي كل قراءة مغايرة، باعتبارها مفسدة للرؤية ومشوهة للتقييم، إذ يكتب في مستهل البيان: "أبدأ بالكلام عن أوهام الحداثة. ذلك أنها أوهام تتداولها الأوساط الشعرية العربية وتكاد، على المستوى

الصحفي-الإعلامي، أن تخرج بالحداثة عن مدارها، عدا أنها تفسد الرؤية وتشوه التقييم"(13).

إن القضية ليس كما ظن أدونيس "تأويلات خاطئة" للحداثة، يتحمل مسؤولية تداولها قراء، سواء كانوا شعراء أو مثقفين أو كتاب صحافيين، وإنما القضية أن فهم النص، كيفما كانت طبيعته، هو مجال دائما لسوء الفهم والالتباس، وبالتالي هو مجال دائم لتباين القراءات وتضارب التأويلات. كما أن من يفكر بمنطق الإلغاء، يمأزق خطابه ويرهنه بين ثنائية الصائب أو الخطأ، الحق أو الباطل. كما أنه يؤشر على أحد أعطاب المشاريع الفكرية في العالم العربي، والتي يطغى عليها الخطاب التبشيري، والذي ينطلق من منطق التطابق والتماثل بين الذات العارفة وموضوع المعرفة، وبالتالي لا يكاد يفصل بين القراءة والحقيقة. ولا يعني ذلك أن القراءة تلغي الحقيقة فـالأمر يتعلق بإنشاء "علاقات مغايرة مع الحقيقة تشحن معها بمعان جديدة تجعلها أقل تجريدا وتعاليا ووحدانية أي أكثر تداولية وإجرائية وراهنية، من خلالها فتحها على مفردات الخلق والابتكار"(14). هذا علاوة على أن الحداثة لا تقابل أوهامها بل تقابل التقليد. ذلك أن ما يميز الحداثة هو تجددها الدائم وانفصالها اللامتناهي. إنها، بصيغة أخرى، تَنَكُّر مستمر للذات.

2.3. في نقد التأسلف والتمغرب: الإقامة على الحدود

جاء "**بيان الحداثة**" لأدونيس في سياق خطاب ثقافي جديد بدأ يتبلور في نهاية السبعينيات، بخصوص العلاقة مع الثقافة الغربية. وهو وعي نقدي أفصحت عنه خطابات عربية مثلها إدوارد سعيد وعبد الكبير الخطيبي وغيرهما. وبنيت استراتيجيته على نقد الذات والآخر في آن. تمثلت عند الأول في كتاب "الاستشراق" وعند الثاني في"النقد المزدوج".

في هذا المسار، ينخرط بيان الحداثة لأدونيس، إذ يقدم نقدا مزدوجا للذات كما للآخر. فهو من جهة، يقدم نقدا للمعرفة والكتابة الشعرية التي راكمها الخطاب الشعري العربي المعاصر حول ذاته، منذ الأربعينات إلى نهاية السبعينات. ومن جهة أخرى، يقوم بتفكيك المفاهيم الناتجة عن المعرفة والكتابة الشعرية اللتين صاحبتا مشروع الحداثة العربية بصفة عامة، والحداثة الشعرية بصفة خاصة، والتي كانت تحت هيمنة وسلطة الثقافة الغربية، وأيديولوجيتها المتمركزة حول ذاتها.

يكتب أدونيس في هذا السياق:

"فالعربي، اليوم، الذي ينتج شعر المحاكاة للقديم، إنما يعيد إنتاج الوهم الأسطوري-التراثي. ولا يبدع شعر ذاتيته الواقعية الحية. والعربي الذي يكتب اليوم شعر المماثلة مع الآخر الغربي، لا يكتب شعره الخاص، وإنما يعيد إنتاج شعر ذلك الآخر"(15).

بالقراءة المضادة، إذن، يتحقق الوعي النقدي، بما هو مرحلة جديدة في الثقافة العربية، وهي قراءة تمس بنيتين سائدتين في كتابة الشعر العربي؛ البنية الأولى تقليدية تنتج شعرا يحاكي النموذج القديم، أما البنية الثانية فمعاصرة تنتج شعرا مماثلا للآخر الغربي. وكلا البنيتين تقعان ،حسب البيان، خارج مدار الحداثة التي تقتضي " قطعا مع التأسلف ومع التمغرب في آن، من أجل كتابة الذات الواقعية الحية، وقد وعت فرادتها وخصوصيتها إزاء الآخر، وتمثلت، بنقد جذري إبداعي، أسطورتها التراثية-الأبوية، وتجاوزتها- أي انطلقت، بدءا منها، إلى أبعاد جديدة"(16). هذه هي القاعدة الأولى التي يضعها أدونيس لبناء قصيدة حديثة، وهي مستقاة من نقد التأسلف بتنويعاته الواسعة التي تتمثل في كل قصيدة تستكين في كل بناء يعتبر الشعر زيا. كما هي مستقاة من نقد التمغرب الذي يتخلص من لغة الكتابة الشعرية العربية في عبقريتها الخاصة وفي نشأتها وتطورها ونموها.

إن بناء القصيدة العربية المعاصرة، إذن، انطلاق إلى أبعاد جديدة لا تشبه في شيء ما أنجزه السلف أو الآخر، ولكنها في الوقت ذاته لا تستطيع تحقيق هذا الانطلاق إلا من داخل العبقرية الخاصة للغة الشعرية العربية وشعريتها في انفتاح على الآخر. إنها بصيغة أخرى، كتابة من داخل الشعر العربي ومن خارجه في آن. كتابة على الحدود، ذلك أن كل بقاء في الداخل يجعل التأسلف مهيمنا في البناء وكل نزوع نحو الآخر يُمَغْرب البناء.

إن هذا التصور يفيد من الشعر العربي ومن الحداثة الغربية وشعريتها على السواء، لكنها إفادة تستدمج الذات في صلب حيوية الآخر. ومن هنا، تغدو القصيدة مقاومة للذاتي السلفي والآخر الكولونيالي في آن. مقاومة للتقليد لـــ"بعث" تراث حي ينفصل عن الرؤى التي تحاول أن تكلسه في قوالب جاهزة. وممانعة للآخر ولمعاييره في الصياغة والبناء، لأن " هذه النظرة تصدر عن إقرار مسبق بتفوق الغرب، ولهذا فإن أصحابها والدائرين في فلكها ينعون دائما على الشعر العربي تخلفه وتقصيره عن اللحاق بالشعر الغربي، كما ينعون على الحياة العربية، إجمالا، تخلفها وتقصيرها على الحياة الغربية"(17).

وبناء عليه، فالحداثة الشعرية العربية لا يمكن أن تبدأ إلا بنقد الموروث، نقدا جذريا وشاملا، إذ أننا لا يمكن أن نبني شعرية جديدة إذا نحن لم نفكك بنى الشعرية القديمة. وبالتالي إعادة صياغة الأسئلة التي انبنت عليها، وذلك في ضوء تجربتنا المعاصرة المفتوحة على أسئلة الآخر والمفيدة من تجاربه.

3.3. من القصيدة /الرؤيا إلى القصيدة-النص

ينتقل أدونيس، في برنامجه الشعري، من تصور إلى آخر، يتصل وينفصل، يهدم ويبني، ومن داخل هذه السيرورة يميز بين القصيدة والقصيدة-النص. وهو تمييز يهدف إلى

التنبيه على نوعية الانتقال من التصور العام للقصيدة الذي يأتلف فيه كل الشعراء والنقاد السابقين إلى تصور واسع هو القصيدة-النص.

لا يتخلى أدونيس عن مصطلح القصيدة، وهو في الآن ذاته يستعير مصطلح النص دون الاكتفاء به. والعلة في ذلك راجعة إلى كون الشعرية البنيوية والسميائيات فضلتا استعمال النص كمصطلح يتجاوز التصنيفات المتداولة للخطاب الأدبي من ناحية وتوسيع حقل استعماله ليشمل كل معطى محسوس. يقول رولان بارط: " إن النص لا ينحصر في الأدب (الجيد)، إنه لا يدخل ضمن تراتب، ولا حتى ضمن مجرد تقسيم للأجناس، ما يحدده، على العكس، من ذلك، هو قدرته على خلخلة التصنيفات القديمة"(18). ولذلك فإن أدونيس وهو يتبنى مصطلح النص يربطه بالقصيدة حتى لا يقع خلط بين ما هو نص شعري وغير شعري. حيث "ينبغي النظر إلى القصيدة الحديثة كنص يدرس ببنيته الخاصة، أي ضمن العلاقات التي تقيمها لغة النص: تراكيب، وصورا، ورموزا، وليست اللغة التي نقصدها هنا مجرد مفردات صوتية، قائمة بذاتها، وإنما هي أكثر من ذلك: إنها الكلمات – العلاقات"(19). إنه موقف ملتبس، من النص كما من القصيدة، وهو إلى ذلك لا يستند إلى مرجعية نظرية، تجعل وجوده مشروعا وبناءه معقولا، فنحن لا نجد لهذا المفهوم الذي وظفه أدونيس "القصيدة -النص" تداولا سواء في الشعرية العربية أو الغربية. وهو ما سيجعله معرضا للهدم، لأنه لم يكتسب مشروعيته الشعرية فضلا عن شرعيته النظرية.

بهذا التعريف، يكون أدونيس قد انتقل من مرحلة التبشير بالرؤيا كمرتكز شعري إلى مرحلة الشعر كبنية لغوية. ففي دراسته " محاولة في تعريف الشعر الجديد" الصادرة في مجلة "شعر"، عدد 11، صيف 1959، عرف أدونيس الشعر باعتباره رؤيا. وقد أعاد النظر في هذه الدراسة ونشرها تحت عنوان استعاره من الشاعر الفرنسي روني شار، هو

"الكشف عن عالم يظل في حاجة إلى الكشف"، حيث يكتب: "لعل خير ما نعرف به الشعر الجديد هو أنه رؤيا. والرؤيا، بطبيعتها، قفزة خارج المفهومات السائدة. هي، إذن، تغيير في نظام الأشياء وفي نظام النظر إليها، هكذا يبدو الشعر الجديد، أول ما يبدو، تمردا على الأشكال والطرق الشعرية القديمة. فهو تجاوز وتخط يسايران تخط عصرنا الحاضر وتجاوزه للعصور الماضية، إن له، بهذا المعنى، حقيقته الخاصة – حقيقة العالم الذي لا يعرف الذهن التقليدي أن يراه، لكن الذي يراه الشاعر ويكشف عنه"(20). وفي هذا الانتقال عبور من المرحلة الرمزية والسريالية إلى مرحلة البنيوية. ففي المرحلة الأولى كان أدونيس قد تأثر بشعراء فرنسيين كشارل بودلير و آرتر رامبو وأندري برتون، استشهد بهم و بتصوراتهم للفعل الشعري. أما في المرحلة اللاحقة، فقد بدا متأثرا بالفكر البنيوي الذي كان مهيمنا على الدرس الأدبي والنقدي والفكري على السواء.

يبدأ أدونيس تعريفه للقصيدة-النص بالنفي. فهي ليست "مجرد خيط نفسي، أو فكري، أو مجرد سطح انفعالي"(21). وهو تعريف بالسلب يتغيا إبعاد تعريفات فعلت فعلها في مقاربة الشعر، فيما هي شكلت حقلا لممارسة شعرية متعددة، منذ أحمد شوقي إلى نازك الملائكة. وهي التي كانت تنظر إلى الشعر باعتباره انفعالا وتجربة نفسية. مقاربة يرفضها أدونيس وينفصل عنها، لأنها تقدم تعريفا للشعر من خارج الشعر. هذا التعريف بالسلب هو الخلاصة الأولى، أي ما يجب استبعاده من المعرفة الجديدة للقصيدة-النص، لينتقل إلى التعريف بالإيجاب "وإنما تصبح نسيجا حضاريا، شبكة/فضاء، يتداخل فيها إيقاع الذات وإيقاع العالم، وتحتضن الزمان الثقافي الخلاق"(22). إنه تعريف قادم من مكان معرفي مغاير للثقافة العربية السائدة آنذاك، تعريف استعاره أدونيس من الإرث البنيوي والسيميائي الذي استعمل مفهومي النسيج والفضاء/الشبكة لتعريف النص، كما أن

مصطلح نسيج بالفرنسية (Texture) له علاقة بالنص. إنه تعريف جامع لا ينفصل فيه السمعي عن البصري أو النحوي عن البلاغي عن الإيقاعي، ذلك هو الفضاء الذي تنشئه القصيدة-النص بغاية إحداث حركية جديدة في الكتابة الحديثة التي تنتفي فيها معايير التعريف التقليدي للشعر، وتتحول إلى ممارسة مفاجئة وصادمة، بما هي كتابة لا تقيم في الذات المنغلقة أو الواقعي الخارجي المحدود، بل في الشرط الكوني الخلاق. إن تعريف أدونيس تصريف للخطاب البنيوي والسيميائي بتصرف. ومن ثم فإنه يذهب في الاتجاه ذاته، بالقيم نفسها في زمنه الشعري. فالقصيدة-النص في العالم العربي يجب أن تكون مثل القصيدة العالمية، وبالتالي منخرطة في الشعر الإنساني.

4. على سبيل الختم

لقد دأب أدونيس على الاشتغال في ثلاثة مسارات متداخلة ومتجاوبة، وهي: مسار الشعر والشعرية، ومسار الفكر والنقد، ومسار الترجمة. مما منحه القدرة على قراءة عوالم ثقافية متعددة وحضارات شعرية مختلفة، وإنتاج خطاب أدبي/شعري ونقدي وفكري متشابك ومتجاور، أعاد بواسطته قراءة تاريخ الأفكار قراءة مثمرة من زاوية نظر طريفة ومبتكرة، ورمى من خلاله إلى تأويل المنظومات الثقافية وفق رؤية منهجية ترنو إلى تجاوز المألوف وبناء أفق مغاير.

وقد حاولت هذه الدراسة قراءة خطاب البيانات وتفكيكه، بوصفه نصا موازيا، وظفه أدونيس في ممارسته النظرية الذي واكبت ممارسته الشعرية، وذلك بغرض فهمه وتفسيره وتأويله. وهي قراءة ذات اختيار استراتيجي. إذ أن أفقها يروم استجلاء أسباب انطلاق التحديث الشعري والمآزق التي صادفته، وهو يحاول إبدال مفاهيم وأشكال الخطاب الشعري العربي المعاصر وأشكاله.

1-أدونيس، مفرد بصيغة الجمع، الأعمال الكاملة، دار العودة،بيروت،1994،ص.362

2-أدونيس، الثابت والمتحول، صدمة الحداثة، دار العودة، بيروت، 1986.ص301.

3-أدونيس، صدمة الحداثة، م.س.، ص.302

4-أدونيس، صدمة الحداثة، م.س.، ص.305

5-عبدالسلام بنعبد العالي، ثقافة الأذن وثقافة العين، دار توبقال للنشر، البيضاء،2008 ص.7.

6-أدونيس، صدمة الحداثة، م.س.، ص. 312

7-دونيس، صدمة الحداثة، م.س.، ص.312

8- Roland Barthes : Fourier Loyola,Sade, Coll.point.Paris1980.p.80

9- Roland Barthes, Le Degré zéro de l'écriture coll. Point,1972,p.12.

10-دونيس، صدمة الحداثة، م.س.،ص. 313

11-دونيس، فاتحة لنهايات القرن، دار العودة، بيروت،1980، ص. 313

12-أدونيس ، فاتحة لنهايات القرن، م.س.،ص. 340 [1]

13-أدونيس، فاتحة لنهايات القرن، م.س.، ص.312

14-علي حرب، هكذا أقرأ ما بعد التفكيك، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت،2005،ص14 .

15-أدونيس، فاتحة لنهايات القرن، م.س.، ص.315

16-أدونيس، فاتحة لنهايات القرن، م.س.، ص..، ص. 315.

17-أدونيس، فاتحة لنهايات القرن، م.س.، ص. 315.

18-رولان بارط، درس السيميولوجيا، ت. عبد السلام بنعبد العالي، دار توبقال للنشر، البيضاء، 1993، ص61.

19-دونيس، فاتحة لنهايات القرن، م.س.، ص 338.

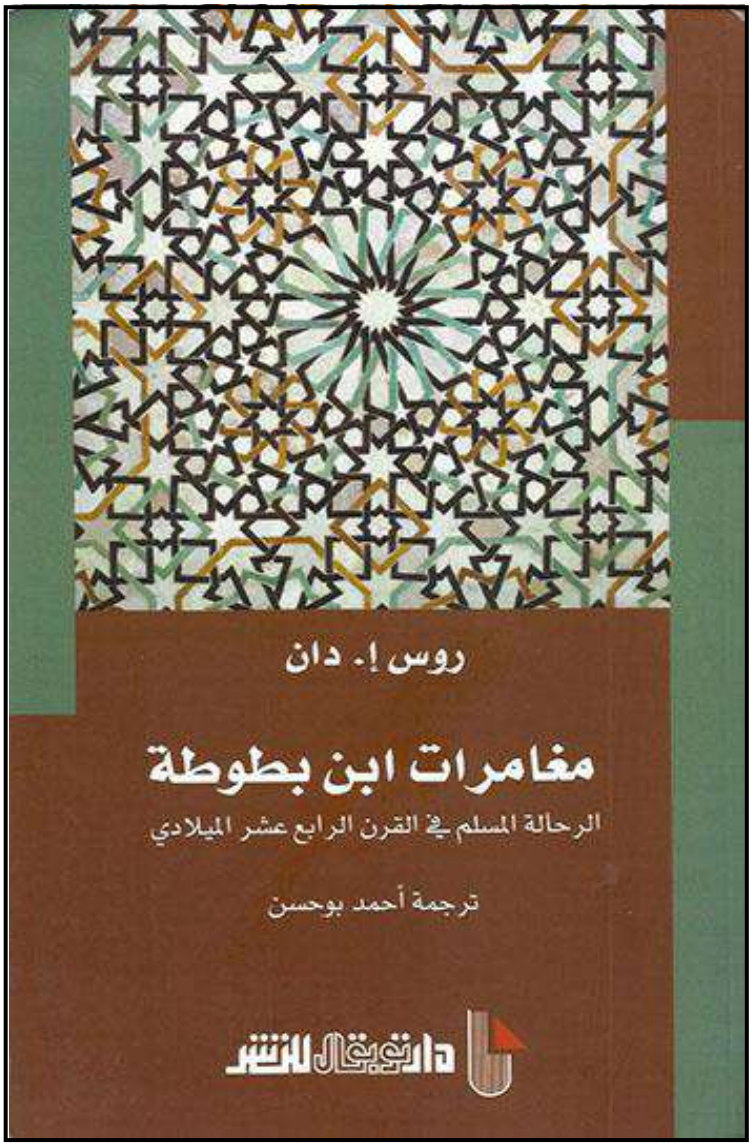
20-دونيس، زمن الشعر، دار الفكر، بيروت،1986، ص. 9.

22-أدونيس، فاتحة لنهايات القرن، م.س.، ص. .329

23-دونيس، فاتحة لنهايات القرن، م.س.، ص.329.

محور العدد
في السرد الروائي

صدر حديثا للأستاذ أحمد بوحسن



أسطرةُ السُّلطة
في رواية "حوافر مهشمة في هايدراهوداهوس" لسليم بركات

عبد الرحمن التمارة

1.عجائبية الرواية: التجريد الميثولوجي

بَنَى سليم بركات في مرجعية رواية "حوافر مهشمة في هايدراهوداهوس" عالماً مغرقاً في التجريد الأسطوري؛ فتجلت معالمه الكبرى في فضاء وكائنات ميتولوجية متخيّلة، وفي علاقات أساسها الرُّعبُ والتدمير المحموم بفعل طموحات الحكم والسلطة. لهذا، في الفضاء المتخيل الكهوف الكبرى، المسمَّاة نصّياً هايدراهوداهوس، تَتَجَلَّى كائناتُه خرافيَّةَ التَّكوين تُعرف باسم الهوداهوس. إنها مخلوقات من نوع السنتور الذي تصفُه الأسطورة الإغريقية بأنه مخلوق مزدوج التركيب؛ حيث يتجلى نصفُه العلوي جسمَ إنسان، بينما نصفُه السُّفلي جذعَ حصان بأربعة قوائم. وبالتالي، فهذه المخلوقات العجيبة هي الشخصيات البانية لمرجعية الرواية، إضافة لمخلوق أسطوري آخر من نفس الفصيلة يسمى "أُوغلو"؛ لأنه "بأربعة حوافر كالهوداهوس. بجذعٍ، من الصدر حتى الذيل، كالهوداهوس. بلا ذراعين، لكنَّ له عنقاً طويلاً ينتهي برأس مستطيل، وعينين على جانبي جبهته العريضة، وأذنين منتصبتين، وشعر طويل، من عُرْفه امتداداً على ظهر عنقه الطويل، حتى أوَّل جذعه المتصل بالعنق"[1]. إن هذا المخلوق، وغيره، ذو طبيعة خارقة يدعِّمُ الطابع الفانطاستيكي لمرجعية الرواية؛ فالكائن الذي "نصفه إنسان ونصفه الآخر حصان.. يُشكِّل في الواقع معرضاً

حقيقيا لصوّر الجسد الهجين.. وذلك يُشكل تخيلات تشريحية ذات نزعة غروتيسكية جامحة"[2].

يَضعُ الساردُ القارئَ، منذ أول المقاطع السردية في الرواية، داخل عالم هذا الفضاء الميثولوجي المتخيّل، بكائناته الأسطورية الغريبة وتركيبتها المدهشة، وبطبيعة علاقاتها بالساهرين على تدبير شؤونها سياسياً وتنظيمياً: "مخصيون من خلصاء الأمير القتيل ثيوني، الملقى جثة في كهفٍ أوصده ستة وثلاثون عاملاً، تحت رقابة أنستوميس، مروِّضةِ الرسوم في كهف فيفلافيذي- مكتبة هايدراهوداهوس. ذُبح ثيوني المتنكّر بخنجر السوداء دِيْدِيْس، فاستعيض عنه، بحكمة الحيلة، ببديل شبيه هو الشاعر آزينون، الذي قدَّمه ميدراس، للخروج من مأزق اختفاء الأمير، إلى الكاهن السابق كيدرومي. أحكمت الحيلةُ جسارةَ التبديل، فلم يعرف بأمر البديل غير الكاهن كيدرومي، المنتصب جثةً بلا شاربين في أخدود تاييس، وإكسيانوس-أخي ثيوني، الذي حزَّ عنقه المحاربُ الكهل نِيسْيانو، والأميرة أنيكساميدا، والفلكيّ الشاعر ميْدراس، مدبِّرِ الحيلة برمَّتها مُذْ تعرف إلى آزينون الشاعر في حانة من حانات كهوف الرمال"[3].

يُعلنُ هذا المقطعُ السَّرديُّ عن تَقويَّة عالمِ الرواية المغرقِ في التجريد الميتولوجي، وانفتاحٍ على شخصيات غريبة مؤطَّرة بصراع سياسي أسهم في تعطيل دينامية الذات القائدة، ودفعها للتصفية وجوديا (القتل)؛ حيث توِّج الصراع بقتل أمير أرض هايدراهوداهوس (ثيوني)، وعوِّضَ بأمير مزيف يشبهه كنسخة تطابقه (آزينون). من هنا، يتجلَّى المتخيَّل الباني لمرجعية الرواية مُؤسَّساً على الخداع والمكر الذي تفرضه مقتضيات الصراع حول السُّلطة، مما يفجِّرُ الصِّراع حولها، وتَولَّدُ رغبات التحكُّم في القيادة والحُكمِ. هكذا، لم يبقَ الصراع حول السلطة مقترناً بالوجود الإنساني، بل اقترن بعالم الكائنات

الأسطورية. لهذا، تتبدَّى السلطة المؤسطرة في صورة دموية مؤلمة وبشعة، ويبقى، بذلك، جوهرُ الصِّراع السُّلطوي حَوْل القيادة والحكم حالةً ميتافيزيقية تتجاوز حدود المحدّد (الإنسان) إلى المجرّد (الكائنات الميثية). بهذا المعنى، فعجائبية الأحداث البانية للرواية تتقوَّى بكيفية تدبير "لعنة السلطة"؛ باعتبارها لعنةً جميلةً تُشكِّلُ مَطْلباً مُلحّاً للكثير من الكائنات المختلفة النوع والهويّة، ما دامت السلطة كفيلةٌ بتحقيق نِعمةِ السَّعادةِ والهناءِ، لأنَّ "السلطة هي الوحيدة القادرة على صُنع السعادة الحقّة"[4].

شَكَّلَ البَحثُ عن سعادة السُّلطة لحظةً فارقةً في تاريخ هايدراهوداهوس، لأن التآمر على الأمير الأصلي قادَ لتصفيته واستبداله بأميرٍ مزيَّف كان شاعراً من قبلُ. هكذا، ظهر زمن البشاعة السلطوية، في تجليه الميتولوجي، لحظة انتصار الخديعة على الحقيقة: ""أنت أمير هايدراهوداهوس" رمتْ كلماتِها نرْداً ثقيلاً على منضدة روحه. هزَّ آزينون-ثيوني رأسه:

-أنتِ حاكمةُ كهف فيفلافيذي.

"أنتَ الأميرُ" ردَّت أنستوميس.

"أميرٌ سطرٌ من شِعر لن أعثر على بقيته»، تمم آزينون- بديلُ ثيوني القتيل.

"البقيةُ خُدعة»، قالت أنستوميس.

حمحم الشاعر الأمير آزينون-ثيوني. دار من حول أنستوميس نصفَ دورة. نظر إلى دندروسا متكلماً من غير أن يعنيه بكلامه:

-إذا كانت البقيةُ خدعة، فما يسبقُ البقية خدعةٌ أيضاً، أيها الهوداهوس الشاحب"[5].

صارت خديعة تزييف الأمير الأصل معروفةً لدى الخاصة، بينما حقيقة تزييف الأمير النسخة شائعة عند العامة. صَدَّقَ الأمير المزيّف إمارتَه، وصار يحكمُ بما يخولّه له الزيف والخداع. لهذا، تتجلى قمّةُ التجريد الميتولوجي بارزة حينما تَرْضَى الذَّاتُ التَّحوُّلَ من كينونتها

الخاصة، والانفصالَ عن مختلف عناصرها المهاوية، لتصير ذاتاً أخرى بكينونة ووجُودٍ مُؤطَرٍ بالتزييف كلّياً. إنّهُ إغواءُ السُّلطةِ والمنصبِ، وإنْ كان «الأميرُ حيلةَ شكلٍ»[6].

لم يعِ الأميرُ حيلةَ تنصيبه، أو لم يُرِدْ أن يعي كينونته في النسخة المزيفة. لذا، تآلفَ مع الحُكْمِ والقيادةِ، بإغراءاتهما المتعدّدة، وأطلقَ العنانَ لأحلامه السُّلطوية. وهو حلمُ كل طارئٍ على السلطة، والمتطلّعِ لإشباع جوعه التاريخي من موائدها. لكن الأميرَ المزيَّفَ لم يدرك أن الحاكمَ الأصليَّ (ثيوني) قُتل لأنه أفشى سرَّ الحلم الذي يشترك فيه اثنان في هايدراهوداهوس، فشقَّتِ ديديس حُنجرته بضربة من خِنْجَرها الحادة. يُفهمُ من هذه الواقعة، أنَّ لكلِّ طائفة حيَّة قوانينها المقدَّسة، ومُنتَهِكُها قد يُعرِّض نفسهُ لخطَرِ القَتْل والتَّصفية، مهما كانت درجته الاجتماعية ورتبته السلطوية. لهذا،لم يَقدِرْ الأميرُ المزَّيفُ على التعايش مع الدور الذي حُدِّد لهُ، فتسرَّب الملَلُ إلى نفسه؛ لأن وَضعهُ كأمير لم يُعفِهِ من الشتيمة والإهانة، من لدُنِ الأميرة الحقيقية زوجة الأمير المفقود، ولم يمنحهُ حُريَّة الفِعل والتَّصرُّف: ""ماذا تفعل أيها الغبي؟ ما بِكَ هذه الليلة؟»، ساءلت أنيكساميدا الأميرَ همساً مطحوناً بمدقَّة الغضب الأخرس، فرد ثيوني-آزينون:

-مملٌّ أن أكونَ أميراً"[7].

يعطي هذا القولُ الانطباع أنَّ الزهد في السلطة أفضلُ من التطلُّع لامتلاكها، لكنَّهُ في العُمق قولاً يكشفُ استراتيجية للفهم والوعي بعوالم السلطة من جهة، ومحاولة التكيُّف مع وضعية الذات المزيفة في هويتها ووظيفتها الجديدة من جهة ثانية؛ حيث "إنَّ جوهر النُّسخة ليس مِنْ مَهمتِه سوى أنْ يكونَ شبيهاً بالأصل. ومقياس نجاح مهمته هذه هو أن يميز المرءُ الأصلَ في النسخة. وهذا يعني من طبيعة النُّسخةِ أن تفقدَ وُجُودَها المستقل، وتعملَ كليّة على تَوسُّط ما هو مستنسخ"[8]. كانت لُعبةُ إخفاءِ جريمة قتلِ الأميرِ الأصلِ

محكمةً، وتعذَّر كشفُ الأصل في النُّسخةِ (ثيوني-آزينون). لكن رغم ذلك،لم يتورع الأمير المزيف في كشف انسجامه مع وظيفته الجديدة، وبدأ يتصرف كأمير، دون نسيان هويته الرمزية كشاعر. لكنَّ، جبروت السلطة يقتضي رفع الذات الحاكمة عن كل دنسٍ ثقافي؛ حيث الشعر بإمكانه تليين مبدأ الترويع والعنف والرَّدع في الفعل السياسي، وهو ما يجب ألا يسقط فيه كل أمير محنّك وقائد عظيم. الثقافة والسياسة لا يلتقيان في ذات واحدة، وشرط اجتماعهما معا يفرض تواري الثقافة، أو انهزامها أمام الحكم والسياسة. لهذا، قد يتعوَّد الشاعر على منصبه كحاكم، ولكن يجب على الحاكم أن ينفي عن ذاته أي شاعرية ممكنة؛ لأن الفعل الثقافي عند رجل السياسة ثرثرة وهزل وأحلام طوباوية: "ما العارُ في كون المرء شاعراً وأميراً؟".

"مهازل المبالغات لا تليق بأمير"، ردّت أنيكساميدا، فاحتدمَ آزينون-ثيوني:

-سهلٌ أن يكون المرء أميراً. انظري إليَّ. كان الأمر سهلاً، أليس كذلك؟..

"إسمعْ، أيها الثرثرة. تمتَّعْ بما أنت فيه"، قالت أنيكساميدا"[9].

لا يدافعُ الأميرُ المزيَّفُ عن شرطية وجُوده التاريخي كشاعر، ومنه يُعلي من شأن الثقافة في موقع السلطة والحكم، ولكنه يؤكدُ انغماسَهُ في المستنقع السياسي القائم على صراعات الزعامة، ويحاول البحث عن كيفية تدبير القناع والتكيُّف مع سلطة النسخة. لهذا، فصدمة الوجود لا تبقى حبيسة الإهانة ممن نصّب الأميرَ المزيف أميراً على أرض هايدراهوداهوس، بل تتجاوزه صوب جعله يفقدُ كل قدرة على إبداعية شعرية، ويفقد، معها، المبادرة على انتهاك الخدعة، والقدرة على كشف حقيقتها المأساوية: "-لا أعرف لماذا تحتفظ الأميرة بي في الكهف الأعظم؟. مقاليد هايدراهوداهوس في يديها. هي لا تحتاجني. هي لا تحتاج إلى هذا التدبير الخدعة.

"غادرْ، إذاً"، قالت توكسا باللسان المستنطِق هوى قلب آزينون، فردَّ:

-لوعتي أنني لم أعد أنشِد شعراً يتدبَّره عقلُ قلبي لي. لكنني أقيم الآن، في نشيد خيالي كأميرٍ"[10].

تظهر السلطة نسقاً دامجاً للذات المبدعة ومحوِّلاً لها، فتتجلّى هذه الذاتُ فاقدةً لكُلِّ تميّزٍ نَوعيٍّ داخلَ الهويَّةِ المزيَّفةِ. وكأنَّ السلطةَ والقيادة تجرِّدُ الكائنَ المبدعَ من كلِّ فكرٍ خلاَّقٍ، وتُصيّرُهُ مجرَّدَ كائنٍ صلدٍ مُتخشّبِ الإحساسِ ومُتكلّسِ الأفكارِ. وتزدادُ مأساة القائد السياسي حينما يكونُ مسيَّراً بسُلطٍ خارجةٍ عن ذاتهِ، مما يصيّرُهُ فاقداً لروح المبادرة والأداء القيادي بمسؤولية ذاتية. بهذا المعنى، يتحوّل القائدُ إلى دُمية وفزَّاعة، ويغدو المنصبُ "فضاءً" لتجلّي فساد النسق السياسي، ولبروز ضياع وتيه الفاعل فيه: "ردَّ آزينون من غير أن يحاول تصويبَ شَعرةٍ في جديلة قَدَره المنحلَّة، كأنما جُوِّف فصفَّر في فراغه ما ينبغي أن تقوله الريح:

-أنا الشاعر آزينون.

"عرفتُ أنت لست أبي. أنت لا ترى أيَّ شيء من حولك إلاَّ بعينَيْ أمي"، قالت توكسا.

"ماذا ستفعلين الآن؟"، ساءلها بصوتٍ غريقٍ، فردَّت الفتاة ذات الدرعِ الودعِ، والحلقات النحاس على صدرها:

-لا شَيء. ممتعٌ أن أراقب أميراً ضائعاً في ظلِّ أمير مفقود"[11].

ينفتح الاقتران بالسلطة السياسية على ذوات مختلفة؛ بعضها يَعيشُ ويُعايشُ تَوحُّش نَسَقِها الفظيع، والبعض الآخر يتخذُ هذا التوحُّش فرجةً وملهاةً. لهذا، تكمنُ فداحةُ الفعل السياسي في خُضوعٍ مُضاعفٍ؛ خضوعٌ للذات الطامعة في امتلاك قُوَّة المنصبِ الرَّفيع

بآثاره المادية والمعنوية المختلفة، وخضوعٌ للآخر المسَيْطِرِ الذي يدبّر مواقع الفعل السياسي بمنطق شيطاني ينتصر للغايات، مهما كانتْ نتائجها مأساوية. من هنا، فَمَنْ يُشرف على التوجيه السلطوي للآخرين يتذرعُ بمنطق بناء "الدولة"، وحفظها من أي انهيار محتمل، حينما يستجد أيُّ طارئ سياسي. لكن، الساهر على هذا الإجراء الوقائي السلطوي ينسى أنَّ تدبير مرافق الدولة المختلفة هو وليد التوافق والتشارك والتفكير الجماعي، وليس نتاج "أهواء" الذات الفردية التي لا تدافع، في العمق، عن السيرورة الطبيعية للاستقرار السياسي، بفعل تحوّل معين، ولكنها تدافع عن موقعها في السُّلم السلطوي الذي يكفلُ لها الكثير من الامتيازات: ""آزينون"، قالت أنيكساميدا بصوت أقرب إلى الهمس: «قلتَ لي لِمَ أُبقيك في الكهف الأعظم. كانت بي خشية، في البداية، من إرباك قد يصيب هايدراهوداهوس أن علمَتْ بفقْد أميرها"[12].

تصوغ "أنيكساميدا" سياسة هايدراهوداهوس بمنطق التآمر والخديعة والاستفادة، ويحاول الأمير المزيف التمرّد على قرارات القائدة مُدبّرةِ مكيدة الأمير الخدعة. تولَّد قلق الأميرة من رغبة "أزينون-ثيوني" في الظهور بهويَّة شاعر في الكهف الأعظم بالهايداهوداهوس، لكن قلقها سيتبدَّد كليّاً حينما يكتشف الأمير المزيف أخاهُ وشبيهَهُ، الذي يمكنُ إدماجه في لعبة-خدعة جديدة تجهزُ على الأمير الشاعر، وتنصّبُ بَدَلَهُ شبيهه: "مأزق أن يشبهني أحدٌ مَّا"، ردَّ أزينون.

-أهذه كلمات من أشعارك؟. أنا أخوك، يا آزينون.

"لا ينبغي أن تشبهني، يا ميكلون"، قال آزينون بصوتٍ هامسٍ أضحك ميكلون، الذي رقَّق الكلمات في صوته المتسائل فضولاً:

-ما المأزق في أن أشبهك، يا آزينون؟..

-أن يشبهني أحد، يا أخي ميكلون، يعني أن الأقدار على وشك أن تكمل الأسبابَ لاختفاء أمير"[13].

يتجلى منصبُ الأمير مطلوباً بمنطق السِّياسي المخذول والمنزوع الإرادة، وتظهر رغبة استعادة هوية الشاعر الضائعة مؤطرة بمنطق التظاهر بالزهد في منصب القيادة. وكأنَّ الإنسان المجرور لحلبة الصراع السياسي نموذجٌ رمزيٌّ لكائن مغلوبٍ، لكنهُ يحاول تسويق صورته القوية المتمردة والجاهرة برغبة دفينة في مقامات تقتضي التستُّر على ذلك. من هنا، تكشف رغبة الأمير المزيف إخفاء أخيه لحقيقة تشابههما، في عمقها، عن تضايق من احتمال فقدانه السلطة والسلطنة، وعن تشبث قويٍّ بمنصب القائد والأمير؛ لأن حياةً يكون فيها الكائن متمتعاً بامتيازات السلطة ووجاهة السلطان، لا محالة، أفضلُ من حياةٍ بئيسة لمثقف (شاعر) مسكُونٍ بالموقع الرمزي الذي يكفلُه التعبير واللسانُ. من هنا، يبقى للإمارة سحرها الخاص، فينخرط الأمير المزيف في تدبير مكيدة قتل الشبيه-الأخ. إنه إجراءٌ يقبلُ عليه كلُّ من يهيمن عليه التفكير في همُّ القيادة، فيضحِّي بأقرب المقربين منه. يُعبّر البطش بالأخ الشبيه، وقتله بطريقة وحشية، عن الرغبة الجامحة في الحفاظ على المنصب السياسي، مما يترتب عنها انحدار فظيع في سلّم القيم الإنسانية؛ حيث تُفرغُ الذات، بموجبه، من كلِّ قيمة نبيلة، وتصير ممتلئةً بالشرِّ والتّسلط.

يتولّد من التجاذب حول موقع الإمارة، لأجل التحكم في القيادة، التسلُّح بالحيلة، على اعتبار "أنَّ الحيلة هي الوسيلة التي تستخدمها الذات المغامرة لتضيع ولتحافظ على ذاتها بشكل أفضل أيضاً"[14]. لهذا، أن يَقدمَ الأميرُ المزيَّفُ على الفتكِ بأخيهِ-شبيهِه، فمعناه أنَّهُ يعلنُ عن موت كليٍّ للإحساسِ بقيمة الأخوّة لدَى كلِّ متعلّقٍ بالمنصب السياسي تعلُّقاً مَرَضياً، ولدى أيِّ كائنٍ راغبٍ في الاستمتاع بامتيازاته. إنّهُ إعلانٌ يَفتحُ باب تقويّة

الخصوم، فيبدأُ التخطيطُ لإزاحةِ القائدِ من منصبه. بهذا المعنى، فالواقع السياسي المأساوي القائم على تدبير المكائد، في عالم أسطوري تجريدي أو واقعي تجريبي، يدعِّم سُلطةَ الإلغاء المتبادل؛ حيث تعترف الذات بالآخر القائد مُضطرة، لأن وراء اعترافها رغبات كثيرة في إزاحته من موقع القيادة، إن لم يكن إلغاؤه وإعدامه نهائياً: "لم يكن آزينون-ثيوني على غفلة من تدبير توكسا. صارحته صباح ذلك اليوم: "سأخطف الكهف الأعظم صخرةً صخرة"، قالت له. "سأطحن الحقائق والذرة، معاً، تحت حجارة الأرحية في كهف الطواحين""[15].

يكشف الخطف رمزية التعايش مع القائد السياسي بمنطق الاستعداد الدائم لإزاحته، فتظهر السلطة سجناً فكرياً لمنْ ينتظر لحظة السيطرة على الموقع النَّوعي والرَّفيع في تدبير السلطة. وكأن ذهنية وحياة الفاعل السياسي تظلُّ مؤطرةً بحقيقة خفيَّة قوامها الاستعداد الدائم للسيطرة على القيادة، وإنْ تطلّب الأمر تفعيل سلطة الردع والقتل؛ لأنه لا معنى لرجل سلطة متخلّق وهو يتابع الآخرين يتمتعون بوجاهة الحكم وامتيازاته، بل معناه كائن في زمنية امتلاكه الإمارة والقيادة بقوَّة القتل الرادع: «كان خنجر توكسا هو الذي تماوج في صفحة الدرع الصقيلة، مزاحماً صورة آزينون. خطفاً شقت حنجرته، وابتعدت وثباً تتفادى البتْرَ المنْشخب.

سقطت الدرع من يدي آزينون، اللتين جاهد أن يسدَّ بهما الشِّق الواسع. دار من حول نفسه في مركز الألم الموزَّع، دائرياً، على كيانه بأقواس متناسقة. تخبط متراخياً. حمحم بلا صوت. سقط على حافة العربة الواطئة، التي تحمل الشكل المستطيل، المنتصب. تشبث بحاشية الغطاء الأسود فانسَلَت الغطاء عن جثة ميكلون الجافة، البيضاء تراكمت عليها طبقةُ الكلس المنثور وقتاً بعد آخر. صهلت توكسا هلعاً من رؤية الجثة (..) آزينون المذبوح قرب

عربة ينتصب فوقها هيكلٌ مسخٌ للنصف الأمام الآدمي من مخلوق الهوداهوس مبتوراً من نصفه الجواد"[16].

تشتغل السلطة في هايدراهوداهوس بمنطق التآمر الدائم، فليس مهماً امتلاك الإمارة والوصول للقيادة بل المهم هو الحفاظ عليها. لا شيء يكفل ذلك سوى المكر، لأن معنى الأمير، أو القائد الأعلى، كامن في قدرته على تدبير الخُدَع، وليس في تسيير أمثلَ لـ"أرض" شاسعة بمخلوقات غريبة. قُتل الأمير الحقيقي (ثيوني) بمكيدة دبرتها الزوجة، وجيءَ بالأمير المزيف (الشاعر أزينون) خلفاً للأمير المفقود، ثم قُتلَ الأمير الخدعة على يد ابنة الأمير الحقيقي المفقود (توكسا) التي تسلمت مقاليد حكم أرض الكهوف الكبرى. سلسلة من القتل والترويع، مما يكشف صراعاً حول السلطة، بامتداداتها المختلفة، بمنطق فوضوي يهندس القوة ضمن حدود السياسة. إن هذا الوضع المربك يدفع للتساؤل: ما هي الأبعاد المتولّدة من ترميز السلطة، بايحاءاتها الدنيوية، ضمن فضاء ميثولوجي تجريدي؟

2.ما وراء الحكاية: أسطرة السلطة

لم تَبقَ دلالات الخطاب الروائي مُنشدَّةً للتجريد الخرافي في كينونته المغلقة ووجوده الخاص، بل تجاوزته لتطرح التنوع الدلالي والفكري، عبر آليات رمزية ووسائط جمالية، الكاشف الطابع المعقّد للسلطة، وذلك بفتح العوالم العجائبية للرواية على الاشتغال الرمزي لهذه الموضوعة الدنيوية المثيرة. هكذا، عَمِلَ سليم بركات في رواية "حوافر مهشمة في هايدراهوداهوس"، على غرار الرواية التي تُمثّل جزءها الأول (كهوف هايدراهوداهوس)، على مطارحة "الترميز البدئي لموضوعة السلطة .. فيغوص عميقا في استكشاف حفريات السلطة، حين يجعل منها وجهاً ميثياً مضاعفاً، بقدر ما هو مجرد في صورته الخرافية، فإنّه حاضر بثقله الجحيمي الشيطاني"[17].

يتجلَّى العالم الميثولوجي الباني لمرجعية الرواية منفتحاً على إشكالية السلطة، فتنبثق من تلك المرجعية جملة من الأبعاد والدلالات التي تبقى مشدودة للسلطة في تجليها المؤسطر نصّياً. بهذا المعنى، فإن قيمة السلطة في المرجعية النّصيّة للرواية تستدعى عوالم الكائن البشري الممكنةِ والمحتملةِ، فتولِّدُ "الواقعَ" من الأسطورة الخرافية، وتَنشُدُ المعنى من عالمٍ مُغرقٍ في التجريد الخرافي. لهذا، فالمعالجة الفنية والفكرية للطابع الميثولوجي للسلطة لا تضعها ضمن نسق مغلق منفصل عن أيِّ دنيوية محتملة، بل، عكس ذلك، يفتحها على تمثُّل كارثي للسلطة، مهما اختلفت العوالم المرتبطة بها؛ حيث «يكشف [تخييل] خرافة ما بعد الحداثة، على مستوى من المستويات، عن عملية التّمثيل السردي لما هو واقعي أو وهمي، وعلاقاتهما المتبادلة"[18].

تأمَّلَ سليم بركات إشكالية السُّلطة خارج النسق الأطروحي المغلق، وبعيداً عن إيديولوجية التبشير بنمط سياسي معين. لهذا، تبدّت السلطة موضوعاً رمزياً "يؤرخ" لزمنية واقعيتها في خرافيتها، و ولزمنية خرافيتها بوصفها صورةً مقلوبةً لواقعها. وكأن أسرار السلطة السياسية تتجلى بقوة في مرآة الخرافة؛ حيث يفكّكُ السَّردُ أعرافَ السلطة، ويعيد تركيبها بما يوافق سلطة النقض والتعديل. بهذا المعنى، فمرجعية الرواية تدمج السلطة في إطار "التحدّي التدميري"[19]، فيتمُّ ترميزها بما يلائم صياغتها الجديدة، بَعْدَ تدمير معياريتها أو أُلفتها. لهذا، تتجلَّى السلطة السياسية نمطاً لبناء ممارسة خادعة، لتظهر في عمقها الرمزي فعلاً مؤطراً بالمآسي. إنّ ذلك يدمج الذات الفاعلة في منظومة الأزمة المستمرة مع المحيط والآخرين، فتصير ذاتاً موغلة في المكر ومنفصلة عن خطاب الحقيقة؛ لأنَّ الفاعل السِّياسي لا يريد أن يعيش حياة ملؤها القلق والمعاناة، بل يطمح لكسب امتيازات السلطة، فـ"إنْ يكنْ أحد مّا على حق، دائماً، يكُنْ مقيماً في المأزق"[20].

يَرغبُ الفاعل السياسي في تجاوز المآزق، ولا يريد معايشة الأحزان؛ لأنه قلَّما يكون على حقّ. وكأن جوهر السياسة هو اقتراف الباطل، بلغة أخلاقية، وبحث دائم عن حياة مثالية لبنية مجتمعية لا تخلو من طوباوية، بلغة أخرى. لكن، في الوضعين معاً، يبقى الفعلُ السياسيُّ بعيداً عن أي حقيقةٍ وحقٍ كائنٍ، وقريباً من حقائقَ مأساويةٍ محتملة وممكنة. إن هذا يصيِّره فعلاً مخترقاً بميتافيزيقا المأساة، التي تفترض انحداراً قيمياً وأخلاقيا للفاعل السياسي، بفعل انتهاك فعله الدائم بسلطة شيطانية تُدنِّسهُ، وتجعلُه فعلاً شيطانياً مفتوحاً على البشاعة الأبدية والإغواء باقتراف المحظور، ما دام "مقرُّ الشيطان الرسمي هو الحقل السياسي"[21]. إنَّ منْ يمارس السياسة يعايش الشيطان دائماً، والشيطان يعايش من يمارس السياسة بشكل مستمر. لهذا، يتجلى الفاعل السياسي شيطاناً يهندس السلطة بمنطق الخديعة، وسلطة الإغواء المفضي لإنتاج البشاعة؛ خاصة إذا كان سياسياً قادته "صدفة فيزيقية" للاندماج في المعترك السياسي: -"قرع آزينون-ثيوني أرضَ المخدع بحوافره. حَمحَم بغيظٍ مَكتُومٍ:

-ما الذي جاء بي إلى الكهف الأعظم؟

«وجهُكَ - المصادفةُ»، ردَّت أنيكساميدا"[22].

يمحُو قانون الصدفة أيَّ تميز للقائد السياسي، لأن وجودَهُ لم يتولَّد من الوعي النظري والعملي بالممارسة السياسية الذي يجعله كائناً نخبوياً نوعيّاً، وإنما انبثق من التماثل التشابهي مع الأمير الأصل. إنّه ترميز دال على مأساة كل فاعل سياسي تقوده الصدفة لممارسة السياسة، فيبدو فاعلاً فاسداً حقيقته في البحث عن الامتيازات المختلفة. لهذا، قد تتبدَّى ذاتية السياسي ناقصةً في تحققُّها التجريبي لدى الآخرين، لكنها تظهر مُكتملةً حينما تتجلَّى

العناصر المغيبة والمخفية في كينونة الفاعل السياسي المؤطر بوجود ميثولوجي: "حَمحَم سايلو مُحدِّقاً إلى رسم الأمير. رفعَ صوتَه عالياً ليُسْمَعَ:

-قد لا يشبهك هذا الرسم، أيُّها الهوداهوس الأمير، في بعض تفصيله، لكنَّك تشبهه في تفاصيله كلها"[23].

يتضمَّنُ هذا الوجود المزدوج، بين النسخة والأصل، للقائد السياسي تحقُّقاً لذات مثيرة وغريبة بمواصفات ميثولوجية خاصة، تؤكد الوجه الخرافي للسياسية. لهذا، فإنَّ التَّجلِّي الغامض للفاعل السياسي يبرز الطابع المزدوج لكينونة الكائن الحيّ؛ يدلُّ أحدهما على الطابع السُّفلي للصِّفة السِّياسية، لأنَّ الذات، في وجودها الميثولوجي، تبدو متأرجحة بين صورة التحقُّق ووضع التمثُّل. وثانيهما، يعبِّر عن انتفاء الوعي بالنقص والانفصال لدى الفاعل السياسي، لذا يختزل وجوده في اكتمال الذات الذي يقوض أيَّ احتمال لإسقاط قناع السلطة، مما يسعف في ظهور "الوجه" الحقيقي البشع والمرعب لهذا الفاعل.

تَشتغلُ السُّلطة ضمن إطار أسطوري، مما يُصيرها موضوعة مؤسطرة، فتتكشف مأساويتها القاهرة والمليئة بالخرق والخطأ. بهذا المعنى، فتاريخ السلطة هو تاريخ التجاذبات والصراعات على القيادة والحكم، بيد أنَّ أسطرة الفعل السلطوي يساعد على تقوية حمولته الدلالية وأبعاده الفكرية. لهذا، فوراء الفضاء والشكل الخرافي للشخصيات الروائية تتجلى السلطة في زمنيتها المعاصرة، وتتبدى معبّرة عن زمن إنساني تتفكك، بموجبه، الرموز النصية، وتصير دالة على السيرورة الوجودية للكائن البشري في تحقّقه السياسي النظري والعملي النوعي؛ حيث "إنَّ الرموز الغرائبية هي وحدها القادرة على الاحتفاظ بهالة قدسية"[24]. تُمثلُّ القداسةُ انتهاكاً للإقرار بأحادية الدلالة، مما يجعل أسطرة السلطة، كما تبرزها العلامات المتنوعة البانية لمرجعية الرواية، منطويةً على "معرفة" عميقة بعوالم الكائنات

الحية المختلفة في الوجود من جهة، وبطبيعة الفعل السلطوي وفرقائه والفاعلين فيه ونظام علاقاتهم من جهة ثانية.

لا تكشف أسطرة السلطة عن خلل في التدبير، بل تبرز نقصاً في وعي بالذات ضمن سياقها الوظيفي الخاص. لذا، تبدَّت سلطةُ القيادة مُغرقة في المكر والخداع، فصار الجميع يتكئ على التآمر لكسب المنصب القيادي. بهذا المعنى، فلا مجال "للعبٍ" لا يليق بمنطق السياسة المخادع، مما يدفع الذات لتدبير وجودها، ضمن كَوْن ميثولوجي عجيب، بما يلائم موقعها الوظيفي والمهني، وإنْ تعلق الأمر بتدبير الخطأ في سياق كاشف لحرق المألوف: "حدَّق إليها آزينون-ثيوني في صمت يشوبه انكسارٌ خفيٌّ. تمتم: «أما من أحد يردُّ إليَّ خطأً جَسوراً كما ينبغي للخطأ أن يكون؟". صهلَ عنيفاً:

-أريد خطأً أكبر مني.

نهضت أنيكساميدا من مجلسها. أمسكت عضُدَه: "تعال"، قالت بصوتٍ خفيض. حمحمتْ تنظر إلى الجلساء:

-اعذروني. استمتعوا بشرابكم. سآخذ الأميرَ إلى خطأٍ يليق بأمير"[25].

يجوز للأمير الخطأ، لكن الخطأَ المناسبَ لموقع الإمارة والقيادة. من منظور عقلاني، الخطأ خطأ سواء ارتكبه أمير غني أم غفير فقير، غيرَ أنّ السياسة تضع لكل إنسان خطأً على مقاسه. بهذا المعنى، لا يجوز للقائد السياسي ما هو مسموح به لغيره. قد يبدو في هذا الأمر حيفاً ضد الكائن السياسي، الذي يحتل موقع القيادة، بيْدَ أن الأمرَ دالٌ على عبثٍ فكري كاشف عن فساد المنظومة السياسية، وأفول عقلانية تدبير عالمها. لهذا، فقضية أسطرة السلطة في الرواية توضّح عمق السياسة، باعتبارها موضوعة مفتوحة على الكذب والنفاق، وصناعة القائد بما يوافق واقعه ووضعه. هكذا، تصير القيم الكونية مخترقة

ومنتهكة بما يؤكد تسلط الفاعل السياسي، ويبرز انخراطه في دينامية امتلاك القيادة ضمن إطار السلطة المختلَّة؛ لأنها مبنية بمنطق "المراوغة"، فيغدو كل قائد، في علاقة بحاشيته وأتباعه، محكوما بهذا المنطق، على اعتبار أن "المراوغة السياسية، وهي فن مريب، أو أسلوب فني يكفل عدم اتخاذ موقف واضح ويكفل البقاء والازدهار في الوقت نفسه"[26].

تتوافق منظومة السياسة والفاعل فيها، في صورتها الرمزية، بين العوالم الأسطورية المغرقة في التجريد، والعوالم الأرضية القريبة من التحديد. لذا، تتجلى السياسة عالماً غارقاً في الخطأ، وليس ثمة حلولٌ لتجاوزه سوى منطق "المراوغة"، بوصفه منطقاً مختلاً يفضي لمضاعفة هذا المنطق بنسق مراوغ وخادع، فيصير كلُّ شيء مفتوحاً على العدم والانتهاء: «عادلاً كان الصوت، الذي دحرجَ الخبرَ العادل إلى الكهوف كلها: "لا نجاة لمارقٍ، أو عابثٍ، في هايدراهوداهوس""[27].

3.المتخيّل العجائبي: قانون الازدواج

يتجلى قانون الازدواج بارزاً في المرجعية البانية لرواية "حوافر مهشمة في هايدراهوداهوس"، كما تكشفه الذوات المشكلة للفضاء العجائبي، وما تُولِّده أفعالها وعلاقاتها ومشاعرها وأفكارها.. إلخ. هكذا، تتبدَّى معالم الازدواج في الكينونة الوجودية النوعية لمخلوقات الهوداهوس، لأنها "مخلوقٌ كاملٌ ذو نصفٍ مفقودٍ"[28]. يظهر فقدان الازدواج واضحاً في تركيبة المخلوقات النصف التي رأسها إنسان (جذعها غائب) وجذعها حصان (رأسها غائب)؛ حيث الفقدان هو الكمال، والكمال هو الفقدان. يتكامل في الكينونة الوجودية للمخلوق النّصف الإنسان والحيوان، ليتمرد، هذا الكائن الغريب التركيب، على "شقاء الشكل"؛ لأن في تحقُّقه الوجودي لا ينشغل بالازدواج كوضع معيق للفعل والتّصرف، بل يتخذه إمكاناً وجودياً لإغناء كينونته بعقلانية الإنسان وسلوك

الحيوان، دون السقوط في التنافر بينهما داخل الذات الغريبة الشكل والتكوين. من هنا، لا يُعبّر شقاء الشكل عن أزمة وجود وفعل لشخصيات المتخيل العجائبي، لأن "الأشكالَ وقْةٌ، أحياناً، في منطقها"[29]، بل يدلُّ على كينونة وجودية لذوات تحتفي بالنقصان، ولا ترى مانعاً من الاكتمال الفعّال للكائن الناقص في وجوده وفعله. هكذا، قد يبدو، الكائن النّصي المشروخ بازدواج التكوين، كائناً نوعياً يُدرك وجوداً مفتوحاً على عوالم مختلفة البنية والدلالة، كما قد يبدو هذا الكائن "أنه متحرّرٌ من نصفه"[30].

يكشف التحرر من النصف ثقل الاكتمال، فتتصرف الذات بمنطق ازدواج قوامه امتلاء وفراغ. لهذا، يدلُّ التكوين المزدوج لشخصيات المتخيل العجائبي، رمزياً، على نقصان دائم في المخلوقات، التي تظلُّ محكومة بالاختلاف النوعي. بهذا المعنى، لا يشكل النقص، في السيرورة الوجودية للمخلوق النّصف عامة، اختلالاً في التركيب، بل يعبّر عن مأساة النقصان الأبدي التي تعانيها الكائنات في تحققها الفعلي، مهما كانت طبيعتها النوعية، فتظل باحثة عن اكتمالها بكل الطرق. لذا، فإضافة النقصان للذات هو كشف لجوهر تشكُّلها، لأنها تصير ذاتاً مؤسسة على الازدواج؛ حيث المحقَّقُ، من الذات، دالٌّ على حدّ للوجود، بينما الغائبُ معبّرٌ عن امتدادات لا متناهية للكينونة. من هنا، فالتكوين الغريب للمخلوقات النّصية يشتغل ضمن رمزية انفتاح الذات على التعدّد والتنوّع، وتشكُّلها من التعالق التكاملي بين الحد الملموس والامتداد المجرّد؛ على اعتبار أنّ "كل ما يمكن القول إنه مَوجودٌ إنما هو مكوّن من واحد متعدّد، وإنه يحتوي في ذاته على الحدّ والتناهي ملتحمين أصلياً"[31].

لا تتفاعل شخصيات المتخيل العجائبي (السنتور)، ضمن وجودها الخاص ونظام علاقاتها، بما يُمليه عليها مكونها البشري (الشق العلوي إنسان)، أو امتدادها الحيواني (الشق

السفلي حصان)، ولكن بما تفرضه الطبيعة النوعية لهذه الذات المزدوجة التركيب: "حمحم جونامو متلقفاً تورية دندروسا مجابهةً خافتةً من مجابهات اللسان. تمايل عُرْفه الطويل في رأسه الحليق إلاَّ من ذلك العرف منتصباً. اهتز شارباه الطويلان، الممسَّدان بشمع العسل الجبلي: "الطواحينُ منطقٌ، أيها الهوداهوس دندروسا"، قال، فردّ الشيخ الشاحب.. "[32]. هكذا، تصير كينونة الذات جامعة للفعل والتعبير الإنساني والحيواني معاً؛ فيتجلى تركيب الكائن النصي غريباً، فتتفاعل البنية والصوت الحيواني (العرف الطويل، حمحم) بالشكل والتعبير البشري (الشاربان، قال، ردّ).

يُحيل هذا النمط من المخلوقات النصية على رمزية الازدواج الخلاّق، فتصير ذواتاً نصّيةً قادرةً على تدبير فعلها الوجودي بما يلائم تركيبتها العجائبية. لذا، تُكملُ الذاتُ الحقيقةَ بالخداع؛ حينما يعوِّضُ شاعرٌ أميراً مفقوداً (آزينون-ثيوني)، فيصير الشاعر نسخة كاذبة للأمير الحقيقي المفقود. لهذا فالكينونة المشكَّلة من امتدادين، بشري حيواني، تجعل الذوات تتصرف بما يلزم ذلك التركيب؛ فتتبدى أفعالها وأخلاقها متولّدة من روح الإنسان المنفصل عن رتابة الوجود، فيخرق المحظور وينتهك الأعراف، ولكن بما يوافق كينونته القائمة على الازدواج: "نزل آزينون-ثيوني عن المصطبة في هدوء منكسرَ النظرةِ، منخفضَها؛ منخفضَ القلب بوصةً عن موضعه. مضغ زهرة قثاء مخللة، ثم تجرع كوزاً من النبيذ بتمامه. حمحم كأنه يتوارى في حمحمته، فانتشله من حرج وجوده عارياً.. "[33].

يُعبِّر هذا الوصف عن حقيقةِ كائنٍ مشروخٍ بالازدواج؛ لأنه كائن يعاقر الخمر بإسراف، ثم يعربد متجاوزاً حدود فعل الأمير، ليصير أضحوكة الندماء، ويسبِّب حرجاً للأميرة وانكساراً نفسياً للذات، ويزداد الحرج والانكسار حينما ينتصر لحيوانيته ويصبح عارياً. إنها صورة مدهشة للذات، لكنها تحقق انسجاماً مع تركيبتها المزدوجة. وكأن هذه

الصورة تجهرُ، رمزياً، بأن الكينونة الوجوديَّة للكائن البشري تظلَّ مفتوحة على الإنساني والحيواني فيه؛ فلا إنسانيته الظاهرة تُلغي بعضَ تصرفاته وأفعاله الحيوانية، في سيرورة وجوده، ولا حيوانيته المضمرة تَسلُبُه قيمَهُ وأفعالَهُ المؤطرة بعقلانية الإنسان. هكذا، انتهت الذات وجودياً، حينما انفصل شقُّها البشري عن شقِّها الحيواني، بما يعنيه ذلك من تدمير للازدواج الخلاّق للمخلوق الغريب التركيب أثناء الصراع القويّ على السلطة والقيادة: "قادتها [ديديس] إلى مرمى الهلع الباذخ مكشوفاً: آزينون المذبوح قرب عربة ينتصب فوقها هيكلٌ مسخٌ للنصف الأمام الآدمي من مخلوق الهوداهوس مبتوراً عن نصفه الجواد. انقبض لسانُها فلم تستطع حمحمةً. تراقصت حوافرها عشواء. اقشعرَّ ذيلُها فتقوَّس من عصعصه"[34]. يظهر أن ازدواج ذات "السنتور" يفضي لكينونة نوعية وخاصة تحقّقُ وجوداً وامتلاءً، بينما التركيب الأحادي للذات، عبر انفصال قهري (القتل) بين المكوِّنُ البشريُّ والحيوانيُّ، ينتهي لعدمٍ وفراغٍ.

4.البناء السردي: تشييد المعرفة

يفصح المتخيل العجائبي في "حوافر مهشمة في هايدراهوداهوس" عن الترميز الدال للصراع الدائم حول السلطة والامتلاك، مهما كانت الطبيعة النوعية للكائنات المتصارعة، وأينما كانت فضاءات صراعها. لكن، البناء السردي للمرجعية النصية تبين أنّ الإبداع الروائي يشكلّ وعياً بعوالم مختلفة، وذلك عبر المعرفة المتخيلة المجردة من اليقينية والمباشرة، لتتجلى معرفة سردية رمزية ونسبية متولّدة من مقاطع سردية متنوعة للرواية. بهذا المعنى، تقدّم مرجعية الرواية المعرفة بما يلائم مقومات التخييل الروائي، فتتجلَّى معرفة نصيّة، لا تمنع إمكانية تحققها خارج النص، حيث "تتميّز المعرفة التي تحملها الرواية عن بقية المعارف المتداولة، كونها تربط المعرفة بالتخييل والوصف والسرد، وتُعيدُ تشخيصها من خلال

مناخات وفضاءات تضفي النسبية والحيوية على المعرفة التي تؤطر مسار السرد الروائي"[35].
من هنا، نتساءل: ما طبيعة المعرفة التي تشييدها المرجعية البانية لرواية "حوافر مهشمة في هايدراهوداهوس"؟

تنبثق المعرفة النّصية، بشكل مهيمن، من الحوارات، فتعبّر الشخصيات الروائية عن الكثير من القضايا التي تتخذ طابعاً معرفياً نوعياً. إنها معرفة سردية لا تنفصل عن الإنسان في عوالمه المختلفة، لكنها تبقى معرفة مقترنة بالقيم الفكرية والأخلاقية والوجودية للإنسان، بالأفعال والقضايا المتصلة بالسلطة والفعل السلطوي. وبحكم الكثافة المعرفية التي تظهر على مسار السرد، أحياناً، فإننا سنقف عند نماذج تبين هذا المكون البنائي في سيرورة السرد؛ نماذج متصلة بقضايا وجودية تخصُّ الإنسان في كينونته البشرية، ونماذج مرتبطة بقضايا سياسية تهمُّ الإنسان الحاكم من موقع تدبير السلطة.

تفصح المقاطع السردية والمحاورات النّصية، بين المخلوقات الغريبة، عن معرفة بعوالم الإنسان المختلفة. يظل الإنسان باحثاً عن معنى لوجوده، فيفكّر في المآزق الذي تواجهه، ويعمل على تجاوزها. الحياة تجبر الإنسان على معايشة المعاناة، والإنسان بأفعاله، التي لا تخلو من مآسي، يدبر وجوده بمنطق التغلب عليها. لكن، ما سبب مآزق الإنسان؟

يفضي التأمل في مقطع حواري، إلى الإجابة عن السؤال المطروح، هو كالآتي: "- أنتِ على حق، يا صديقتي كانيسا. أنت على حق دائماً. ذلك مأزقُكِ. إنْ يكنْ أحد مَّا على حق، دائماً، يكُنْ مقيماً في المأزق.

"لا مانع أن أكون مقيماً في حديقة المأزق، وسرادبه، وردهته، ومخدعه، إذا قُيِّضَ لعقلي، وللساني، أن يجعلاني على حقٍّ، دائما"، علَّق تورانو على تخمين لوكمو لطباع الممكنات المفترَضة. "سأكون جرحَ كلِّ شيء. سأكون جرحَ الكمالِ ذاتهِ""[36]. المأزق يولّد القلق،

والقلق يعدُّ مأزقاً. من هنا، فالوضوح الجارح قد يسبب أزمة للإنسان المعبّر عن أفكاره ومواقفه بوضوح، ولذلك يواجه كل إنسان متفاعل مع غيره على قاعدة الحق والواجب أزمات متعددة. بهذا المعنى، فالكينونة الوجودية للكائن المعبِّر عن حقائق تبقى محاطة بالقلق من جهة، وتظل مرهونة في وجودها لتعبيرها الذي ينعكس عليها سلباً. إن المأزق، في دلالته الجوهرية، هو الانفصال عن الحقيقة، أما الاقتران بها فهو مأزق دالٌّ على إثبات وجود، ومحوِ سلطة مهادنة الواقع ومداهنة فراقائه.

يفضي الوضوح لشرخ الذات بحقيقة صادمة، مما يصيّرُ الذات المستهدفة أو المنتجة مأزومة. إن الأزمة تزداد وتتقوّى حينما يكون المطلوب وصفه من الفئات الخاصة في المجتمع (أمير مثلاً): "رفع ميكلون الزقَّ عالياً. سكبَ في فمه شلالاً رقيقاً من مشافهات العنب المعتصرة. حدَّق إلى تورانو:

-كيف يبدو الأمير؟

"يبدو كقُبلة جامحةٍ تنتهي باقتطاع اللسان عضاً"، ردَّ تورانو من فوره. أثار فضولَ الأعين. اجتهد في تبديد فضولها بعد إدراكه أنّه تسرّع قليلاً: "يبدو كقُبلة في رسم"، قال. أعادَ ترتيب اجتهاده في التوصيف: "الأميرُ حيلةُ شكلٍ". صمت برهةً. أدارَ فمَ الزّقِّ على الكوزينِ، اللذين لم يفرغا من النبيذ بعدُ. "يشبهُ الأميرُ ما أعرف، وما لا أعرف".

"وصفٌ خطأٌ هو الصوابُ بعينه، أحياناً"، قالت لوكمو السوداء. "حاذِرْ أن تكون مُصيباً في وصف الأمير، أيها الهوداهوس تورانو""[37]. يحيل هذا المقطع السردي على معرفة نصيّة متنوعة؛ أولاً، إن الكائن المنزوع من سياق التفكير السليم، لأنه في وضعية المخمور، يعبّر بشجاعة عن أمور قد يعيد فيها النظر في كل لحظة وحين، وتعبيره يكون جارحاً قد لا يقوى على إنتاجه لو كان في سياق آخر. وثانياً، ليس كلّ فاعل مهم في السلطة (الأمير هنا)

بمنأى عن الخطأ، لذا قد تكون صورته النموذجية مقترنة بالجمال والمتعة، لكن المنفتحين على القبح والبشاعة. وذلك، يجعل صورة الذات الممتلكة لوضع اعتباري تنفتح على تمثيلات مغرقة في التجريد، ومفتوحة على الغرابة والالتباس، ومقترناً بعدم إصابة الحقيقة في تحديد تلك الذات، وضبط امتداداتها وحدودها.

تنفتح مرجعية الرواية على قضايا وجودية، من زاوية نظر الفاعل السياسي. إن ذلك ما يعبّر عنه الحوار الآتي:

"تلفَّت آزينون إلى ليوسيد. طوّق عينَه الصفراء البرتقالية، الوحيدة، بيدَيْ عينيه

-ما الموت أيها الهوداهوس ليوسيد؟

اتسعت عينُ ليوسيد الوحيدة. حمحم عميد الحرس بينو متحيّراً في سؤال آزينون-ثيوني:

-الموت هو الموت، أيها الهوداهوس الأمير...

حمحم آزينون-ثيوني:

-لا تعرفون ما الموت. ذلك حقُّ العقل عليكم. لكن الشعراء يعرفون ما الموت، لأنهم يخطئون تقديرَ الموت. والموتُ هو ما ينبغي أن نخطئ في تقديره. الموتُ خطأٌ. كل جواب في أمره جوابٌ خطأٌ في أمر خطأٍ"[38]. هل كل كائن قادر على تحديد الموت؟ الجواب بالنفي هو السليم؛ حيث القول بأن "الموت هو الموت" ينطوي على الجهل بوضع وجودي يستعصي على الوصف خارج المعايشة، وأن معايشته، بكل تأكيد، ستستبعد وصفه. لهذا، فمعرفة الموت تكشف غرابة التفكير وخطأ التعبير، لأن من شروط الوعي به الإمعان في تحديد معانيه وأوصافه، المتأبية على التحديد النهائي، مع ما يحتمله ذلك من

خطأ، وليس وصفه بدقة، لأنه رغم كونه حالة وجودية يعيشها الكائن الحي بالتحقق، فهو، قبلها، لا يعبّر عنها إلا بالتقدير والاحتمال.

تنفتح المعرفة النّصية على قضايا الوجود والعدم، والبدء والانتهاء. لهذا، صار التفكير في السلطة مفتوحاً على التآمر والتدليس، وعلى التخطيط والتأسيس. إنها القضايا المعرفية التي يمكن توليدها من المقطع السردي الآتي: ".. فجأته بما ألهبَ حوافره:

أبلغ الأختين سافينوس، وروسينا، أن تبلغا أمي أن ديديس قتلت الأميرَ.

ليلة السّمر المأمولة في الكهف الأعظم نُهشت عضاً بأسنان الخبر الدموي. لكن ترتيباً صارماً ضبط القلقَ بقيده، حين اختلت ديديس، وحدها، بالغطاريف وحدهم، في جناح الإدارة الدائري: "سيتولى كلٌّ منكم، أيها الجِلَّة الهوداهوس، تدبير الشؤون في هايدراهوداهوس، إلى جواري، فصلاً من السنة". حمحمت متأوّهة: "خسر الكهفُ الأعظم أميراً". تصنّعت شهيقاً، فحمحموا متأسّين. تمالكت صوتَها: "خسر الكهف الأعظم أميراً لكنني سأملأُه بالأمراء". جلت ببصرها عليهم. بادلوها نظراتٍ تلتمع عافيةً من رواء الرضى. وهمُ لم ينصرفوا من الكهف الأعظم، تلك الليلة، إلاَّ بعد ما انظم إليهم العمداء، والأعيان، محيطين بالأميرة أنيكساميدا، التي سألتهم التأييدَ في مبايعة توكسا أميرةً، فبايعوها من فورهم"[39]. حياة الكائن السياسي المتموقع في القيادة محاطة بالتآمر، ومنصبه يثير أطماع الكثيرين. لسلطة الحكم لذتها، وللانقلاب على السلطان الحاكم لذة مشابهة. الحاكم يُدبّر أمر شعبه بمساعدين وفاعلين وأطر، وهؤلاء يرهنون حياتهم لكل حاكم امتلك القوة، وإن تمرّد وتآمر على قائده. وكأن إرادة التدبير المؤسساتي لدولة معينة لا تبقى محصورة في الحاكم القائد، بل تكون في أيدي كل الناس، انطلاقا من موقعهم في ذلك التدبير. لذلك، فالتحكم، بعنف معنوي ورمزي، في مؤسسات الدولة من لدن الحاكم، لأجل ضمان

استمراريته، قد يكون دافعاً للرد عليه بعنف فعلي وعملي (التصفية)، ومسايرة مخطط قبلي لتسيير أجهزة الدولة ومؤسساتها برؤية وأسلوب مختلفين.

[1]- سليم بركات، **حوافر مهشمة في هايدراهوداهوس**، ص: 107

2- ميخائيل باختين، **أعمال فرنسوا رابليه والثقافة الشعبية في العصر الوسيط وإبان عصر النهضة**، ترجمة: شكير نصر الدين، دار الجمل، بيروت-بغداد، ط1، 2015، ص: 444.

[3]- سليم بركات، **حوافر مهشمة في هايدراهوداهوس**، ص: 10-11.

[4]- ماكس هوركهايمر- ثيودور ف. أدورنو، **جدل التنوير**، ترجمة: د.جورج كتورة، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، ط1، 2006، ص: 202.

[5]- سليم بركات، **حوافر مهشمة في هايدراهوداهوس**، ص: 22.

[6]- نفسه، ص: 42.

[7]- نفسه، ص: 42.

[8]-هانز جورج غادامير، **الحقيقة والمنهج**، ص: 216.

[9]- سليم بركات، **حوافر مهشمة في هايدراهوداهوس**، ص: 93.

[10]- نفسه، ص: 97.

[11]- نفسه، ص: 99.

[12]- نفسه، ص: 163.

[13]- نفسه، ص: 177.

[14]- ماكس هوركهايمر- ثيودور ف. أدورنو، **جدل التنوير**، ص: 72.

[15]- سليم بركات، **حوافر مهشمة في هايدراهوداهوس**، ص: 256.

[16]- نفسه، ص: 342 - 343.

[17]-محمد بوعزة، **سرديات ثقافية: من سياسات الهوية إلى سياسات الاختلاف**، دار الأمان-منشورات الاختلاف-منشورات ضفاف، الرباط-الجزائر-بيروت، ط1، 2014، ص: 87.

[18]-ليندا هيتشون، **سياسة ما بعد الحداثة**، ترجمة: د.حيدر حاج إسماعيل، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، ، 2009، ص: 118.

[19]- نفسه، ص: 86.

[20]- سليم بركات، **حوافر مهشمة في هايدراهوداهوس**، ص: 40.

[21]-ريجيس دوبريه، **نقد العقل السياسي**، ترجمة: د.عفيف دمشقيه، دار الآداب، بيروت، ط1، 1986، ص: 88.

[22]- سليم بركات، **حوافر مهشمة في هايدراهوداهوس**، ص: 94.

[23]- نفسه، ص: 103.

[24]- أمبرتو إيكو، **التأويل بين السيميائيات والتفكيكية**، ترجمة: سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء- بيروت، ط1، 2000، ص: 31.

[25]- سليم بركات، **حوافر مهشمة في هايدراهوداهوس**، ص: 144.

[26]- إدوارد سعيد، **المثقف والسلطة**، ترجمة: د.محمد عناني، رؤية للنشر والتوزيع، مصر، ط1، 2006، ص: 99.

[27]- سليم بركات، **حوافر مهشمة في هايدراهوداهوس**، ص: 326.

[28]- نفسه، ص: 29.

[29]- نفسه، ص: 104.

[30]- نفسه، ص: 109.

[31]-جاك دريدا، **صيدلية أفلاطون**، ترجمة: كاظم جهاد، دار الجنوب للنشر، تونس، ط1، 1998، ص: 124.

[32]- سليم بركات، **حوافر مهشمة في هايدراهوداهوس**، ص: 13.

[33]- نفسه، ص: 205.

[34]- نفسه، ص: 109.

[35]- د. محمد برادة، **الرواية العربية ورهان التجديد**، كتاب دبي الثقافية، الإمارات العربية المتحدة، الإصدار 49، ط1، مايو 2011، ص: 68.

[36]- سليم بركات، **حوافر مهشمة في هايدراهوداهوس**، ص: 40.

[37]- نفسه، ص: 42 - 43.

[38]- نفسه، ص: 121 - 122.

[39]- نفسه، ص: 346 – 347.

سيميائيّة الشخصيّة الروائية في
رواية حرام للكاتبة سعاد الفقي بوصرصار(1)

هالة مهدي
تونس

تستوجب دراسة الشخصيّة الروائيّة النظر في ما تضطلع به من دور أو أدوار في لعبة السّرد، ذلك أنّ الشخصيّة تكاد تكون هي المسيّرة للكون الرّوائي السرديّ من أحداث وأطر مكانيّة وزمانيّة وما تطرحه من قضايا فكريّة واجتماعيّة وسياسيّة ودينيّة: وقد قسّم فيليب هامون الشخصيّات إلى ثلاثة أنواع وهي: الشخصيّات المرجعيّة أو ذات المرجع وهي تحيل إلى العالم الخارجيّ المتحقّق تاريخيّا ومن بين هذه الشخصيّات نجد الشخصيّات التاريخيّة والشخصيات الأسطوريّة والشخصيّات التي تتحدّد من خلال مهنتها أو ما تقوم به من أعمال داخل المجتمع. ثانيا الشخصيات الإشاريّة وهي تلك الشخصيات التي تعمل على وصل المؤلّف بعمليّة السرد فيعمد الكاتب إلى تقمّص دور السارد فيبثّ من خلاله تصوراته ومواقفه وآراءه. ثالثا الشخصيّات الاستذكاريّة وهي تلك التي تنظّم الأحداث عن طريق تقنيّتي الاستباق أو الاسترجاع. هذا إضافة إلى دوالّ أسماء الشخصيّات، فعمليّة انتقاء الأسماء ليست اعتباطيّة وإنّما لها دلالات مضمونيّة سيميائيّة توجّه عمليّتي الفهم والإدراك لمحتوى العمليّة السرديّة وجهة مخصوصة(2). فهي -أي الشخصيّة علامة داخل نسيج النصّ ملتحمة بباقي العلامات ولا تتحقّق علاميتها إلا بالنظر إلى الروابط التي تقيمها مع باقي الشخصيات ومع المكان والزمان والتاريخ عامّة.

وحضور الشخصيّة الروائيّة في رواية "حرام عندما يؤخذ الإسلام بالتوريث"، قويّ طغى تقريبا على كامل الكون الروائيّ فيها، لذلك ارتأينا في هذا العمل أن نركّز على سيميائيّة الشخصيّة الروائيّة في هذه الرواية لتبيّن النسيج الحكائيّ الذي صنعته تلك الشخصيّات ودلالاته.

العنوان: "حرام" عندما يؤخذ الإسلام بالتوريث:

إنّ المتأمّل في عنوان هذه الرواية يلاحظ انقسامه إلى جزأين: جزء أوّل مكتوب بالخطّ الكبير "حرام" وجزء ثان مكتوب أسفله بخطّ أصغر منه عندما "يؤخذ الإسلام بالتوريث".

الجزء الأول من العنوان: "حرام": يطرح هذا العنوان عدة تساؤلات منها: ما الحرام؟ ومن حرّمه؟ وعلى من حرّمه؟ ولِمَ حرّمه؟ وهي أسئلة كثيرة تطالعنا عند تناول هذا اللفظ الذي كثيرا ما نسمعه يتواتر على الألسنة سواء في البيوت أو في الشوارع أو في المحافل أو في المدارس أو في الفضاءات العامّة والخاصّة، وكأنّ الحديث عن الحرام أمر مفصليّ لا يقبل النقاش ولا يحتمل الاجتهاد، فهو بيّن مثله مثل الحلال ولا يحتاج إلى تأويل.

ومسألة التحريم (أي الحرام) تُستحضر في غالب الأحيان في علاقة بالتحليل (أي الحلال)، فإذا ما قلنا إنّ هذا الفعل أو ذاك حرام، فإنّنا نفترض مسبقا أنّ عدم القيام به أو القيام بضدّه حلال، فإذا كان الكذب حراما فإنّ الصدق حلال وإذا كانت الخيانة حراما فإنّ الوفاء حلال ...

ومهما يكن من أمر فإنّ مسألة الحلال والحرام كانت وما تزال على صلة وثيقة بالدين وبالجزاء والعقاب في الآخرة، فالقائم بالحلال مآله الجنّة والقائم بالحرام مآله النار. لذا كثيرا ما استعملت كلمة حرام لكبت الغرائز والشهوات بدرجة أساسيّة لتفادي

الصدام في بعض الأمور الخلافيّة، وكأنّ الكلمة صارت مفتاحا سحريّا لإيقاف الجدل والتوقّف عن السؤال والإيمان خاصّة بوجوب ترك الفعل دون حجّة أو برهان على فساده أو عدم جوازه ليصبح مجرّد السؤال عن الحرام: لِمَ حُرّم؟ حراما.

الجزء الثاني من العنوان: عندما يؤخذ الإسلام بالتوريث: هذه العبارة من شأنها أن تزيح بعض الغموض عن الجزء الأول من العنوان "حرام" وفيها إشارة إلى أنّ المسلم هو مسلم بالوراثة لا بالنصّ ولا بالعقل، ورث الإسلام بطقوسه ومبادئه وشعائره وبما أحلّه وما حرّمه، فالحرام هو حرام لأنّ آباءنا أخبرونا بأنه حرام، وآباؤنا اعتبروه حراما لأنّ آباءهم كذلك أخبروهم بأنّه حرام وليس لأنّ التشريع (نصّا وحديثا واجتهادا وقياسا) نصّ على كونه حراما، والعقل استنبط كونه حراما من الضرر الذي يمكن أن يلحق المرء إن هو أتاه أو تركه، فتصبح سلطة العرف والعادة أقوى وأنفذ من سلطة العقل والنصّ كذلك. فكم من حرام هو حرام ولا يُعرف سبب تحريمه بل هو كذلك لأنّ السّلف أخبر الخلف بضرورة تحريمه. ولعلّ تفاصيل الرواية ستكشف لنا بعض هذه المحرّمات بالوراثة في أسلوب أدبيّ قصصيّ طريف بعيدا عن أسلوب رجال الدين والوعّاظ.

الرّواية:

تتكوّن من أحد عشر فصلا أوردتها الكاتبة دون عناوين محدّدة بل اكتفت بترقيمها من الأوّل إلى الحادي عشر. وقد سعت الكاتبة في الرواية إلى إبراز ما كان يحكم علاقات الأزواج صلب الأسرة التقليدية التونسية الصفاقسيّة تحديدا سنوات فجر الاستقلال – وقبلها وحتّى بعدها – من سيطرة كاملة للرجل ومن استبداد أبويّ يرفض كلّ أشكال الحوار، مستندا في ذلك إلى قراءة حرفيّة رجعية للدين الإسلامي جعلت من مباهج الحياة مجموعة محرّمات أثّرت سلبا وإيجابا على كلّ أهل البيت بطرق مختلفة ومتباينة.

الشخصيّات:

تعدّدت شخصيّات الرّواية وتنوّعت فكرا ومواقفَ، وسنحاول رصد هذه الشخصيّات تباعا وتبيّنَ خصائصها الجسديّة والنفسيّة والفكريّة.

سعاد: هي شخصيّة راوية فهي التي تصلنا عبرها أحداث الرواية كلها في مختلف فصولها، فترصد وتحلّل وتناقش وتبرز انفعالاتها المختلفة وهي تنقل لنا المشاهد بعين الفتاة الشخصيّة وفكر المرأة الكاتبة. وسعاد الشخصيّة مهمّشة -حسب تعبيرها- "لا أنا مع هؤلاء -أي حزب الأمّ- ولا مع أولئك -أي حزب الأب-" (ص 30) فهي الأنثى الوحيدة بين مجموع ثلاثة أبناء، كانت كالمرآة اللاقطة تكبت الجزئيّات الصغيرة وتخزّنها دون أن تضيّع شيئا ودون أن ينتبه إليها أحد من أفراد عائلتها وكيف ينتبهون وهي الأنثى وهي الصغرى "فلا عجب أن أُهمَل وأُترَك لنفسي" (ص 30) هذه الجزئيّات الصغيرة التي لم يكن لأحد من أفراد العائلة أن ينتبه إليها قد جمعت حبّاتها تلك الفتاة الصغيرة وشكّلت منها أحداث الرواية عندما كبرت. فرواية حرام بدت لنا قريبة من السيرة الذاتيّة إذ نحن نكاد نرى الشخصيّات تتحرّك أمامنا بوضوح، وهذه المطابقة بين اسم الكاتبة واسم الشخصيّة الراوية لا يمكن أن تكون اعتباطيّة فالرواية روايتها والأحداث أحداثها والشخصيات شخصيّاتها والكون الروائيّ كونها عايشته بتفاصيله الدقيقة وشكّلته في نصّ قصصيّ فيه من الواقعيّة الشيء الكثير ومن الصنعة الروائيّة الشيء الأكثر.

سعاد تستعيد ما بقي من ذكريات الطفولة، حدّثتنا عن حياتها داخل بيتها، عن والدها وسلطته وتسلّطه وحبها له رغم ذلك، وعن تزمّته بما يتعلّق بشؤون الدين وعن ابتعاده عن كل مباهج الحياة بدعوى أنّها حرااام وإلزام أهل بيته جميعهم وعلى رأسهم زوجته (أي الأم) بالانصياع لأوامره ومبادئه، كما حدّثتنا عن مرضه ووفاته وبقاء شعائره

حيّة بعده متجسّدة تمام التجسيد في شخصيّة "صالح" الذي صار نسخة مشوهة من والده ففاقه تزمّتا وتعصّبا وانضمّ إلى جماعة الدعوة المنادين بالخلافة وسافر إلى أفغانستان للجهاد، وتعرّضه إلى ألوان من التعذيب وإشرافه على الموت مع رفيقه الجزائريّ وإنقاذ إحدى الروسيات لحياته وبتر ساقة وزواجه... كما حدّثتنا عن أمها وما تعرّضت له من قهر وظلم من قبل والدها وانصياعها لأوامره واجتهادها في خدمة زوجها وعائلتها إلى آخر رمق لها في حياتها، وحدّثتنا عن أخيها أحمد الوسيم الرافض لسياسة والده الناجح في دراسته الذي اختار طريق الهجرة إلى فرنسا ابتعادا عن جوّ العائلة الذي لا يتماشى مع شخصيّته المرحة وتحرّره من كل القيود الأخلاقية والدينيّة وزواجه بصديقته الفرنسية وتقلّده منصبا مرموقا في فرنسا بعد نجاحه في دراسته.

كما حدّثتنا سعاد عن نفسها صغيرة مهمّشة محبّة لوالدتها رافضة لسلطة والدها وعدم جرأتها على إبداء رأيها، ثمّ صبيّة شغوفة بالعلم والمعرفة وتمسّكها بدراستها رغم تعنّت أخيها صالح خاصة بعد وفاة والدها، ثمّ فتاة عاشقة لابن الجيران محمود الطالب الجامعي الوسيم الذي يهوى الموسيقى والعزف على القيثارة الكهربائيّة والذي سرعان ما تحوّل من فتى محبّ للحياة مقبل عليها إلى فتى زاهد مدبر عنها بتدخّل من صالح الذي غسل دماغه وحوّله من إنسان يحبّ الحياة إلى إنسان ملتزم متديّن منقطع عن الموسيقى وعن العزف وعن الموسيقى لأنها حراااام ممّا جعل سعاد تبتعد عنه رغم أنه طلبها من أخيها صالح، لكنّها كانت تحبّ محمودا الإنسان المتفتّح المقبل على الفنّ والحياة لا محمودا المتزمّت الذي صار نسخة من أخيها صالح.

كما حدّثتنا عن سعاد الفتاة الناجحة في دراستها والتحاقها بأخيها أحمد في فرنسا بعد وفاة أمها وقرار صالح السفر للجهاد في أفغانستان، وانبهارها بمدينة الأنوار باريس وبفنونها

وآدابها وشعرائها وكتّابها ومتاحفها وهندستها وأنوارها وبهرجها، وعن اضطرارها لخلع حجابها الذي لبسته دون اقتناع بل فرضا من والدها وأخيها، لتلتحق بالجامعة الفرنسيّة (ص 83) وعن عودة العشق القديم لمحمود بعودة محمود إلى شخصيّته القديمة المحبّة للموسيقى والحياة وتراسلها معه وعودتها إلى وطنها من أجله وتغيّر شخصيّتها وصدّها لمحمود حين طلب منها الزواج عرفيّا واستيقاظ سلطة الحرام التي غُرست في ذاكرتها ونُقشت في شخصيّتها "فهذا الحرام الذي تربيت عليه وقف سدّا منيعا بيني وبين محمود سدّا يحميني من السقوط ويرشّد غرائزي" (ص 99) .

الأب: صورة الأب في رواية حرام هي صورة مصغّرة من أغلب الآباء في جلّ العائلات التونسيّة في فترتي الاستعمار والاستقلال وما بعدهما، هي صورة سي السيّد في ثلاثيّة نجيب محفوظ، في حضوره ينقطع كلّ صوت عدا صوتُه، متزمّت في تديّنه، كلّ مظاهر الفرح عنده حرام، فالرسم حرام وقد نهر ابنته سعاد عن الرسم وكلّف الدهّان بتغطية كل الرسوم التي رسمتها على الجدران "فترك في نفسي غصّة وحيرة لأنّي لم أدرك لماذا يكون الرسم حراما" (ص 27)، والجلوس بغير احترام حرام والكلام أثناء الأكل حرام والأكل باليسرى حرام ومناقشة الأب حرام والأكل في حضرته حرام وعصيان الزوج حرام والفن حرام والغناء حرام والنوم إلى ساعات متأخرة حرام حتى في أيام العطل "فالرزق يوزّع صباحا" (ص 27) "حرام كلمة سحريّة بها تقضى الحوائج وبها تفضّ المشاكل وتقمع النفوس... كلمة حرام تشلّ حركة الفكر والعقل" (ص 23/22) بل وتشلّ حركة البيت في حضور الأب "تتحرّك بحذر ونتكلّم بهمس خوفا من إزعاجه" (ص 24)، أمّا في غيابه فيصير الحرام حلالا رغم احتراز الأمّ ومحاولتها السيطرة على نظام البيت حتى في غياب الأب.

"حجّ في مقتبل الشباب ووسم حياته بكثير من الجديّة وألزمه نوعا من التشدّد على نفسه وعلى من حوله يبلغ درجة التزمّت أحيانا وربّما اغتال فيه مرح الشباب وانشراحه وحيويته ومتعته... صار كهلا قبل الأوان" (ص 24) "يحفظ الستين حزبا ويرى نفسه قد أنجز سبقا كبيرا يستحقّ عليه كلّ التوقير والاحترام" (ص 25/24) فصار "كأنه شخصيّة تاريخيّة محاطة بهالة من العظمة" (ص 25). كان الكلّ يخافه ولكن مع ذلك كان الجميع يحبه.

سلطة الأب إذن مستمدّة من الدين حسب تصوّره، لكنّنا نكتشف الوجه الآخر له خارج بيته مع إخوان الصفاء في مقصورة حانوته عند حديث سعاد عن المقصورة الموجودة في الحانوت التي حوّلها صالح بعد وفاة والده إلى مجلس سريّ لاستقطاب المجاهدين من أصحاب الدعوة، صورة الأب المتسلّط تنهار جميعها لتقوم مقامها صورة أخرى لا ترى النور في البيت تقول: "كلّ هذا كان يجري في الخفاء في قاع المقصورة التي كانت في يوم من الأيام شاهدة على لقاء أبي بإخوان الصفاء وخلع قناع الجدّ والتجهّم الذي يلبسه كلّما دخل البيت" (ص 46).

هذا الأب -على شدّته- إلا أنه كان كريما جدّا مع ضيوفه داخل منزله، بالإضافة إلى عطفه على أخت زوجته التي مات زوجها وهي شابّة وترك لها ابنين يتيمين عمر وهالة، هذه الخالة كانت كلّما تأتي لزيارتهم لمساعدتهم في أمور البيت لا تخرج إلا وقفتها ملآ بما تساعد به على تربية ابنيها (ص 59).

مرض الأب ولم يعد يغادر البيت "فتكاثفت طبقات الصمت فقد ألزمه المرض الفراش" (ص 34) وبمرضه تسارعت الأحداث كأنها تعجّل موته تقول: "يتناوبني شعوران: الخوف من فقدان والدي وحش يتهدّد سنوات العمر الخمسة عشر بالضياع من ناحية ومن ناحية أخرى أشفق على أبي من العذاب وأتمنى زواله وأتخيّل الحياة دونه أكثر حريّة

وراحة وأبهى... وسرعان ما أستعيذ من الشيطان ويتملكني شعور بالإثم فأقرع نفسي وألومها وأستغفر ولا من يواسيني أو ينتبه إلى معاناتي الصامتة" (ص 35/24) ثمّ تسترسل الساردة في الحديث عن استفحال مرضه وانتشار السرطان في جسده في موكب جنائزيّ تمهيدا للرحيل الأبديّ. (ص 36/35). ولكنّها في المقابل تحدّثت عن حبّها له وحبّه هو لكل أفراد عائلته قائلة (ص 57): فوراء قوّة أبي ألف مرض فقسوته كانت حبّا وغضبه حبّا وعقابه حبّا... هكذا علّموه التعبير عن حبّه..."

ولا تنتهي سلطة الأب بوفاته، بل تتواصل لتتجسّد بأكثر قسوة وتزمّت عندما يأخذ صالح مكانه في البيت والحانوت ليصبح أكثر تشدّدا وعصبيّة من والده.

الأمّ: تذكّرنا بشخصيّة أمينة في ثلاثيّة نجيب محفوظ، تلك المرأة المسكينة المستكينة التي لا تتجرّأ على النظر في وجه زوجها ناهيك عن محادثته أو عصيان أوامره. هي مثال للمرأة التقليديّة البسيطة الأميّة التي لا تعرف من الحياة سوى المطبخ وبيتها وأبنائها وطبعا زوجها الذي تزوجت به زواجا تقليديّا رغم رفض والدتها له نظرا لفارق السنّ بينهما، لكن السلطة الذكورية كانت أقوى فبقي رفض الأمّ للزوج نقطة سوداء ما استطاع الزوج نسيانها إلى حين وفاتها.

الأمّ في الرواية هي همزة الوصل بين الأبناء والأب (ص 28)، تتحوّل في غياب الأب إلى "طفلة صغيرة تشاركنا اللعب والشغب وتتنقّل وسط الدار بخفّة ويتورّد خدّاها وقد ترفع صوتها بالغناء" (ص 26) الحرام الذي كادت أن تتطلّق بسببه في أوّل أشهر زواجها نظرا لجهلها بطباع زوجها وتزمّته. تقول على لسان الزوج: "غناء في بيتي؟ لغة إبليس في بيتي؟؟؟ حرام حرام حراااام أستغفر الله أستغفر الله..." (ص 56). فتعود إلى منزل والديها منكسرة الخاطر فتطيّب أمُها خاطرها قائلة: "إذا نام زوجك غاضبا عليك لعنتك الملائكة

وحرّمت عليك رائحة الجنّة حرام يا ابنتي حراااام" (ص 57). ويظلّ يطاردها شبح هذا الحرام أينما حلّت بل حتى بعد وفاة زوجها.

إذن هي أمّ بسيطة تجتهد في الاعتناء ببيتها أيّما اجتهاد وتكرّس حياتها لخدمة الزوج والأبناء مهملة ذاتها وأنوثتها وحاجياتها دون أن تفكّر مجرّد تفكير بأنّ تطالب بحقوقها. وحتى بعد موت الأب تظلّ على تلك الطاعة العمياء وكأنّ شبح المرحوم يطاردها. بدأت تخرج قليلا من سجنها بعد وفاة الزوج وبدأت تجيب عن بعض استفسارات ابنتها سعاد، فحدّثتها باحتشام عن بعض خبايا نفسها في حوار دار بينهما (ص 55) في قول الكاتبة:

"وبدأت تستأنس وتسرّب لي بعض التفاصيل في علاقتها بالوالد:

-كنت أخافه وأسعى جاهدة لأتجنب غضبه.

وأسألها:

-هل كنت تحبينه؟

تجيب بعفويّة:

-أليس زوجي وأب أطفالي؟

وأتخابث عليها مضيفة:

-أقصد الحبّ... هل أحببته؟

تخجل وتنزلق من زاوية فمها ابتسامة شاحبة تقول:

-لم نتربّ على هذا... تربينا على طاعة الزوج والرضى بالمكتوب... ومثل هذه الأمور ليس لنا أن نفكّر فيها أو نتحدّث عنها..."

وهنا كذلك تحضر سلطة الحرام حتى في غياب الأب، فالحديث عن الحبّ والعشق وأسرار الزواج حرام ولا يجب الخوضُ فيه ويُكتفى بالقول فيه بأنه "مكتوب" أي مقدّر من السماء ولا يد لنا فيه خيرا كان أو شرّا.

تحدّثت الساردة عن علاقتها بأمها وأبرزت حبّها الشديد لها وخاصّة بعد وفاة الأب واستفحال المرض بالأمّ فصارت كثيرة السقوط (ص 58) تقول: "ومرّة سقطت على الأرض وهي تحمل صينيّة القهوة لأخي صالح فتكسّر الفنجان والصحن ورجلها وألزمها الطبيب الفراش فأذعنت مضطرّة. منذ ذلك اليوم آليت على نفسي أن أخدمها وأقول لها إني أحبها في كل يوم ودون انقطاع..."

تركت حادثة وفاة الأم فراغا كبيرا خاصّة في نفسيّة البنت سعاد تقول: "تكاثفت طبقات الحزن ولبسني همّ ثقيل واسودّت الدنيا في عينيّ. فأمّي وإن كانت عاجزة عن الحركة وملازمة للفراش كانت حماية لي من كل شيء وخاصّة من عجرفة صالح وتزمّته وقسوة معاملته..." (ص 63).

أحمد: هو شخصيّة مختلفة تماما عن شخصيّة والده، فكلّ ما حرّم عليه في الصّغر أثناء تواجده مع عائلته في البيت الكبير، صار حلالا عند هجرته إلى فرنسا لمواصلة دراسته، هو شخص محبّ للحياة للموسيقى للفنون للحبّ والهزل. جميل ويرى نفسه جميلا عكس أخيه صالح الذي كان جميلا ولا يرى نفسه كذلك (ص 29) "له بشرة بيضاء مشربة بحمرة، والشعر أسود مسترسل لامع وقامة منتصبة في تناسق إلى جانب ذكاء وقّاد يتلألأ في عينيه وسرعة بديهة مع حيويّة ونشاط وميل إلى المرح وحبّ للحياة ومباهجها" (ص 29). كانت سعاد تراه مثلها الأعلى تقول: "وعلاقتي به أقوى من أن يكون مجرّد أخ... فهو الحبيب كما كنت أتخيّله في رفقه في حنانه في سعة ثقافته وعلمه وبعض اهتمامه بتربيتي" (ص 39).

تحرّر من سلطة البيت بعد وفاة والده وسافر إلى فرنسا ليواصل دراسته هناك، وكانت فرحته بالحريّة أكبر من فرحته بالنجاح والتفوّق. وهناك "خلع جلباب الدين وانجرف إلى التيارات اليساريّة والملاحدة الذين يعتبرون الدين أفيون الشعوب وسبب تأخرها وتخلّفها العميق عن ركب الحضارة" (ص 51).

صار يتابع أخبار عائلته من خلال الرسائل التي كان يبعثها لأخته سعاد محدّثا إياها عن الفرق الشاسع بين ما كان يعيشه في وطنه وفي بيته تحديدا وبين ما صار يعيشه في فرنسا. حدّثها عن نظافة الشوارع في فرنسا وعن الحرية وعن الآداب والفنون والحضارة والسلوك والقيم الإنسانيّة وحب الناس للحياة وفي نبرته حزن على وطنه المتخلّف المتمسك بالعادات البالية والأفكار الرجعيّة (ص 53/51) وكأننا إزاء رحلة ابن أبي الضياف إلى باريس أو رحلة محسن في عصفور من الشرق لتوفيق الحكيم إلى فرنسا. هذه الرسائل كانت هي الخيط المنير في حياة سعاد وكانت سببا في التحاقها بأخيها لتكتشف ذاك العالم الآخر الذي كثيرا ما سمعت عنه من أخيها.

عاش أحمد في فرنسا صحبة رفيقته كاترين ثمّ تزوجها بعد تدخّل من سعاد.

صار أحمد بعد نجاحه في دراسته إطارا ساميا وألحق بالدراسات الاستراتيجيّة بوزارة الخارجية مسؤولا عن الأمن بالشرق الأوسط والأدنى فقد حصل على الجنسيّة الفرنسيّة وجعله منصبه هذا في مأزق، فأخوه مجرم مطلوب من الانتربول وسيتمّ التحقيق مع أحمد نظرا لكونه يحمل نفس لقب المجرم صالح، ففرنسا هي بلد الحريات والعنصريات أيضا.

صالح: هو من الشخصيّات المحوريّة في الرّواية، فالحرام قد تطوّر عنده وفاق ما تربّى عليه في بيته فإذا كان الأب يشجّع على طلب العلم فإن صالح يرى في خروج أخته لطلب العلم مضيعة للوقت وجلبا للفساد والحرام.

صالح هو صورة مصغّرة من الأب (ص 28) وهو الابن البكر، نكديّ لجوج يحبّ الخصام والعراك ويفخر على أخوته بعضلاته ويشعر بالتفوّق عليهم لقربه من الوالد (ص 28) وهو جميل ولكنّه لا يرى نفسه كذلك، بل لعلّ الجمال عنده منكر وحرام لأنه يجذب الأنظار ويوقع في الفاحشة لذلك وجب ستره وعدم إظهاره والتباهي به.

ورث صالح طباع أبيه وأسلوبه في الحياة لكنّه فاقه بكثير خاصّة بعد موت الأب، فإذا كان للأب وجه ظاهر حازم غاضب ووجه آخر لإخوان الصفاء مرح بشوش يقبل على الحياة والملذات، فإن لصالح وجها واحدا أوحد ظاهره مثل باطنه، أقرب إلى التعصّب منه إلى التديّن، الدين عنده لا اجتهاد فيه يؤخذ بظاهره وحرام الخوض فيما وراءه. هذا الفكر المتعصّب المتطرّف جعله يحوّل تلك المقصورة الموجودة بدكان والده إلى بؤرة لإقامة الاجتماعات السريّة لا مع إخوان الصفاء كما كان يفعل والده بل مع المتشدّدين من أمثاله ومن بينهم جاره محمود الشاب المحبّ للحياة الملهم بالموسيقى الذي جرّه شيئا فشيئا إلى زمرة المتشدّدين فأخرجه من المنكر إلى المعروف، من حبّ الدنيا إلى حبّ الآخرة.

صالح هو كتلة من العقد (ص 66) وجد المجال مفتوحا أمامه ليمارس تعصّبه على أهل بيته أولا أي أمه وأخته سعاد في مرحلة أولى، ثمّ على سعاد بعد وفاة والدته في مرحلة ثانية، ولعلّ انشغال سعاد عنه بالدراسة وإصرارها على النجاح وسفرها بعد ذلك للدراسة في فرنسا إلى جانب أخيها أحمد، كل ذلك كان كفيلا ليفتح الباب على مصراعيه لصالح ليلتحق بالفرق الجهاديّة في أفغانستان. وقد خصّصت الكاتبة ثلاثة فصول كاملة هي الفصل السابع والفصل التاسع والفصل العاشر للحديث عن رحلة صالح من تونس إلى تركيا والتقائه بعبد الله الجزائري وما عايشاه من أهوال طيلة سفرتهما نحو أفغانستان واكتشاف الوهم الذي وقعا فيه وكذبة الجهاد التي كشفت عن تجارة المخدّرات والأسلحة والفساد وعن عصابات كبرى تساهم في تسفير الجهاديين ثمّ تستقطبهم لأجل تجارة المخدّرات، وموت الجزائري بطريقة بشعة جوعا وعطشا حين كانا هاربين من العصابات، ودخول صالح في غيبوبة استفاق منهم داخل مستشفى روسي وبتر رجله وقضاء مدة عقوبته في السجن ثمّ

زواجه من الممرّضة الروسيّة التي أنقذت حياته وندمه الشديد على تركه بلاده وأرضه وبيته لأجل وهم كاذب.

تتغيّر شخصيّة صالح في آخر فصل من فصول الرواية فيتصالح أولا مع ذاته ثمّ مع الحياة بفضل زوجته الروسيّة (مريم) التي كانت "قارب النجاة" (ص 116) بالنسبة إلى صالح وبفضلها يعود من منفى التعصب والتطرّف إلى عمار الحياة، لتنتهي الرواية بالتمرّد على سطوة الحرام المورّث الذي حلّ محلّه الحلال العقلاني واجتماع الأخوة في البيت القديم بعد طول غياب عنه.

شخصيات أخرى:

في الرواية شخصيات أخرى وظفتها الساردة فنيّا ومضمونيا من هذه الشخصيات:

شخصيّة أمّ الزين أو وكالة الأنباء في الجهة التي تقيم فيها عائلة سعاد وبقية الأجوار، تقول الساردة "لأنّ أمّ الزين هي الجريدة المتنقّلة التي ترشح بما تقتنصه من أسرار البيوت أو هي الصندوق الأسود الحامل لكلّ ما يجري في الأبراج المهجورة وما يحيط بها من فيلات عصريّة" (ص 48) ومثل هذه الشخصيّة لا تكاد تخلو منها جهة في مدينة صفاقس تحديدا والمدن التونسيّة عامّة والعربيّة بصفة أعمّ، فكلّ جهة لها أمّ الزين وكالة أخبار الجيران المتنقّلة.

شخصيّة الخالة: توفي زوجها فصارت أرملة في كفالتها يتيمان ساعدها الأب في حياته، واعتنت بالأم (أختها) طيلة فترة مرضها وماتت بعد شهر من موت أختها.

شخصيّة محمود: الحبّ الأول لسعاد تحدّثت عن تأرجحه في مواقفه من محبّ للحياة إلى عازف عنها بعد استقطابه من قبل صالح إلى جماعة المتطرفين، إلى محبّ من جديد للحياة وتعلقه بسعاد ومراسلتها في فترة تواجدها في فرنسا، وعرضه الزواج منها عند عودتها إلى

أرض الوطن. تقول عنه الساردة: "هو ابن الجيران المقابلين لبرجنا ندّ أحمد أخي وصديقه لم يتجاوز الثالثة والعشرين من العمر طالب جامعيّ وسيم يهوى الموسيقى ومولع بالعزف على القيثارة الكهربائيّة... كم استأنست بعزفه من وراء الجدران في صباي قبل أن يهوي مع أخي في غياهب الظلاميّة" (ص 46). وفي رسالته الثانية إلى سعاد اعترف لها قائلا: "صالح هو الذي غسل دماغي دعاني إلى مقصورته وأغراني وأغواني فانسقت إلى رأيه ورأي شيوخه... كنت منهارا يائسا من الحياة... وقد طردت من الجامعة وبسبب استنفاد الفرص التي يضبطها قانون جائر والبطالة وحش كاسر والفراغ يشلّ العقل... اقترح عليّ أن أعمل معه في الدكان وقتيّا. رضيت مضطرّا... ثمّ أكّد لي أنّ الموسيقى حرام النظر إلى النساء حرام الجري وراء الملذّات حرام... وشيئا فشيئا أخذت أعزف عن الحياة الدنيا وأمنّي النفس بما ينتظرها في الآخرة " (ص 91).

شخصيّة الجزائريّ: واسمه عبد الله وكان مرافقا لصالح في رحلته للجهاد في أفغانستان، تعرّض إلى ما تعرّض له صالح من أهوال لكنّه لم يتحمّل ولم يصمد ومات في الطريق جوعا "مات موتة غبيّة مثل آلاف البشر الذين يموتون جوعا كلّ يوم في بلدان افريقيّة غنيّة بالبترول والمعادن النفيسة.. أن يموت الإنسان لأنه لم يجد ما يسدّ به رمقه فظاعة ما بعدها فظاعة" (ص 112).

شخصيّة كاترين: لم تحدّثنا عنها الساردة كثيرا، هي كانت رفيقة أحمد في فرنسا، كانا يعيشان معا دون زواج إلى أن أتت سعاد ورأت بعينيها الحياة الغريبة التي صار يعيشها أحمد في غربته وتملّصه من كلّ العادات والشرائع، تعرّفت عليها سعاد وأعجبت بها وبطريقة تفكيرها وأقنعت أحمد بالزواج بها فصارت زوجته بالحلال بعيدا عن الحرام.

شخصيّة مريم: تلك الممرضة الروسيّة التي تبعث الحياة في الناس، قدمت لتكون قارب النجاة لصالح ولأمثاله ممن ألقوا أنفسهم للموت، ساعدت صالح على الشفاء وبثّت فيه حبّ الحياة بعد أن يئس منها تماما خاصة بعد بتر ساقه ودخوله السجن، تزوجها بعد خروجه من السجن فكانت له أملا جديدا في حياة جديدة بعيدة عن التعصّب والتطرّف.

استنتاج واستشراف

شخصيّات الرواية هي نماذج مصغّرة من المجتمع العربيّ التونسيّ الصفاقسيّ بعاداته وتقاليده وأفكاره وميولاته وخيالاته وانتماءاته، تحدّثت عنها الكاتبة بأسلوب بسيط ولكنه عميق، فكشفت من خلال كلّ شخصيّة مظاهر التباين والاختلاف بين أفراد العائلة الواحدة في التفكير والانتماء، كانت كلمة "حرام" هي التي تحرّك كلّ الشخصيّات يمينا ويسارا، فسلطة المحرّمات كبّلت الأمّ أوّلا ثمّ سرى مفعولها في كامل أفراد العائلة فقادت صالحا إلى أقصى اليمين وقادت أحمد إلى أقصى اليسار وجعلت البنت سعاد في المنتصف لتنتهي الرواية بانتهاء الحرام يمينا ويسارا والتقاء الجميع في نفس النقطة بعد العودة إلى البيت القديم: عاد صالح نادما على رجعيّته التي قضت على حياته وقد تزوج بالروسيّة مريم التي التقاها في أفغانستان والتي كانت في مهمّة إنسانيّة تتمثّل في بثّ الحياة في الناس في حين كان هو في مهمّة لا إنسانيّة تتمثّل في سلب الناس حياتهم بالقتل والتنكيل. عاد أحمد بعد أن عاش حياته متأثرا بالملحدين متشبّعا بالفكر اليساري حين ذهب للدراسة في فرنسا متزوجا بكاترين وقد كان تزوجها بعد إلحاح من سعاد، عودة سعاد من فرنسا كذلك بعد أن أخذت منها مباهجها ونورها وعلومها وآدابها محافظة على عاداتها التي تربت عليها بعيدا عن التعصّب والرجعيّة وخطبتها لمحمود، وانتهى الحرام بالحلال وبالمصالحة بين الأشخاص

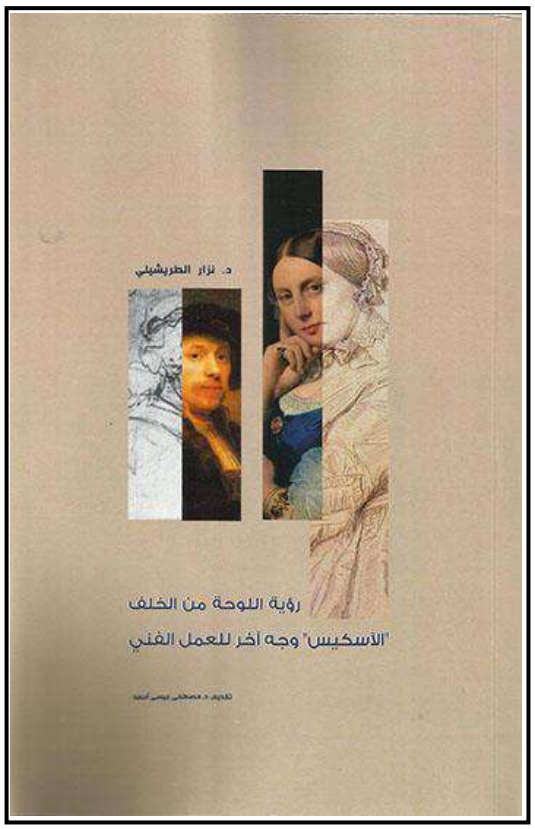
والشخصيّات وبمصالحة كلّ "أنا" مع ذاتها وبعودة البرج القديم عامرا بأهله بعد طول اغتراب وغربة عنه.

1-الفقّي بوصرصار (سعاد): حرام عندما يؤخذ الإسلام بالتوريث، دار عليسة للنشر والتوزيع، تونس، ط 1، 2018.

2-انظر: هامون، فليب. سميولوجية الشخصيات الروائية، ترجمة: بنكراد، سعيد، دار الكلام، الرباط 1990، ص: 28.

****

صدر حديثا للأستاذ نزار الطريشيلي



الذات والبحث عن الكينونة
في رواية مدارج الهبوط

أحمد جيلالي

كلية اللغات والفنون والعلوم الإنسانية -سطات-

تأتي رواية مدارج الهبوط للروائي المغربي جلول قاسمي(1)، لتشكل المنجز الإبداعي الثالث، ضمن سيرورة إبداعية استهلت برواية (سيرة العته والجنون 2002)، ورواية (سوانح الصمت والسراب: 2004)، و(العابر:2009)، وهي بذلك تنضاف إلى قائمة الروايات المغربية الجديدة التي تتطلع إلى ربط النص السردي بصوت الإنسان العربي عموما، والمغربي تحديدا،صوت المعاناة من ويلات التهميش والإقصاء، ولترتفع فيها نبرة المبدع، معبرة عن قلقها وتمزقها الذاتي من خلال عمل روائي له خصوصيته التعبيرية شكلا ومضمونا.

1-عتبات النص:

أ - العنوان:

يشكل العنوان عتبة أولى تسعف القارئ في التنبؤ بالسيناريوهات المحتملة للنص، عبر رسم أفق انتظاري يشارك فيه هذا الأخير ببناء عوالم تخييلية، تعكس جانبا من التعاون الحواري مع النص الروائي ومع مساراته السردية. يحيل عنوان هذه الرواية على مركب إضافي يجمع بين وحدتين معجميتين، بحيث تتضمن كل وحدة معجمية مجموعة مقومات تحمل سمات دلالية مميِّزة.

إذا توقفنا عند الوحدة المعجمية الأولى: مدارج، نجد أن هذه الأخيرة تحيل على المقومات الآتية: /+اسم/ /+جمع/ /+مسلك/ /+قصد/ /+علو/ /+غير معدود/، أما بالنسبة للوحدة المعجمية الثانية: الهبوط، فتتضمن المقومات الآتية :/+معرفة/ /+مصدر/ /+انحدار / /+قصد/ /+أسفل/ .

إذا ربطنا هذا التحليل المقومي بالسياق التداولي للوحدة المعجمية (مدارج)، نجد أن هذه الأخيرة تطَّرد كثيرا في الاصطلاح الصوفي، ولنا في كتاب "مدارج السالكين" لابن القيم الجوزية، أنسب دليل على صحة هذا التحديد، فالمدارج عند أهل الصوفية تفيد معنى:" المسالك أو الطرق التي يسلكها الصوفي من أجل تربية النفس والتطهر من كل الملذات الدنيوية، أملا في تحقيق مبدأ الصفاء الروحي والاتصال بالذات الإلهية"(2).

المفارقة التي يثيرها هذا العنوان، هي أن الوحدة المعجمية مدارج، تم استعمالها في تركيب لا لتفيد معنى الارتقاء والصفاء بالمفهوم الصوفي، وإنما لتؤدي معنى الانحدار والهبوط نحو الأسفل، وبعبارة أوضح، نحن أمام دلالة انزياحية خرجت عن المعنى المتداول، لتضعنا أمام معنى جديد يصف وضعا أو واقعا يتم فيه بذل الجهد والتضحية بكل ما هو ممتع وجميل، ليس من أجل نيل ثواب الارتقاء والصعود نحو أعلى المراتب والدرجات، وإنما للانحدار والتردي نحو أسفل الرتب والدركات.

ب - نص الغلاف:

بقراءتنا للمقطع السردي المثبت على ظهر الغلاف، يضعنا السارد أمام لحظة من لحظات التخييل الذاتي "كانت مخيلتي ما تنفك تعيد ترتيب ما جرى"، عبر استرجاع ذاكرته الماضية، واصفا مسيرته الحياتية بصفة الخسارة والسحق، حيث تكررت الأولى

خمس مرات، والثانية مرتين في هذا المقطع. وهو وصف لا ينطبق عليه مفردا، وإنما يشاركه في ذلك (أم المختار) وجيل كامل من أبناء وطنه.

تبدو ذات السارد من خلال هذا المقطع، وكأنها تعيش حالة من التمزق الوجداني بين الإحساس بالخسارة والانكسار، وحب الوطن الذي كان سببا في مآلها المتدني. إن السارد وهو يصف هذا الوضع، يحكي عنه بنوع من الحسرة والألم، بصوت الشكوى والآهات "إيه يا وطنا يأكل من كبده."، لكن صوته هذا لا يصل إلى العالم، ربما لأنه عاجز عن إسماع ما يعتمل بدواخله إلى الخارج، صوت صفته الارتداد إلى الذات، والتعبير بألم وحسرة عن وطن يقابل حب ووطنية أبنائه بالقمع والتعذيب: "يا وطنا يأكل من كبده، يأكل من رحمه".

انطلاقا من هذه المناصين، يمكن أن نؤسس فرضية القراءة أو بتعبير ايكو، ل"محور نصي" (3)، قد يسعفنا في التنبؤ بسيناريوهات النص الممكنة، إن الأمر يتعلق بالحكي عن حالة التشظي أو الانكسار الذي تعاني منه الذات داخل وطن لم يُقدّر جهد ومعاناة أبنائه الشرفاء في ترسيخ قيم المواطنة الحقة، حيث قوبلوا بالتنكر والقمع من قبل الآخر: (الأعداء والأصدقاء معا).

2-مسارات السرد:

2-1 -البحث عن الوهم:

من خلال تتبعنا لمسار أحداث النص، يتضح أن ذات السارد – التي هي في نفس الوقت شخصية البطل في الرواية- تخوض مغامرة رحلة البحث عن الذاكرة المنسية، عن كينونتها الموءودة في متاهات أحراش الظَّهرة، وبين أطراف فضاءات الصحراء الممتدة

على طول مساحات المغرب الشرقي، تبحث عن الذي ذهب و لم يعد، بل ولم يخلف أثرا دالا على وجوده.

إن الذات في بحثها عن الحقيقة، تدرك جيدا أنها تطارد الوهم والسراب، لكونها أولا، عاجزة وفاقدة لأي دعم مادي أو معنوي يعينها في تحقيق رغبتها نحو الوصول إلى ما تبحث عنه، ولأنها تواجه ثانيا، سلطة أكبر وأقوى، تلك التي تريد إقبار الذاكرة وإحداث قطيعة مع كل ما يتصل بالماضي، سلطة تريد من الإنسان (شخصية البطل) أن ينسى ذاكرته وتاريخه، ويتصالح مع حاضره، مدشنا لبداية عهد جديد، "... نحن قطعا لا نعرفك، لم نسمع عنك وليست لك عندنا سجلات معروفة، متداولة، مشهورة. لأنك ببساطة كاملة لست مهما حتى تعرف، فأنت في سجلاتنا نكرة من النكرات". (الرواية، ص:11).

غير أن الذات لا تقوى على النسيان، لأنها محملة أو مقيدة بتنفيذ وصية أمه (أم المختار)، "لج في عالمه وغص في ذكراه، تمرغ في تاريخه...و لا تنس، لا تكن غيره، و لا تنس حتما، لا تنس"(الرواية، ص 36). ويضيف في مقطع آخر:"على بكرة أبيك، تَرْحل، اسمع. هكذا حكمت..لا تلاجج، ولا تماطل، لا تعُد إلا وفي ذهنك الحقيقة كاملة...". (الرواية،ص :19).

في ظل هذا الوضع، تصبح ذات السارد أمام حالة من التمزق النفسي، فلا هي قادرة على مواجهة من يمتلك الحقيقة، ولاهي بمقدورها التنصل من النذر أو الوعد الذي قطعته على نفسها بتنفيذ الوصية، يقول السارد :"حملتني أم المختار وهما آخر، يا ليتها ما فاهت ولا تمرغت في قمقم الماضي الذي خلت كل شيء فيه باد مع بروز معدني الجديد" (الرواية، ص :19). إن عجز الذات لم يتظهر فقط في غياب فعل القدرة على مواجهة

السلطة ومؤسساتها، وإنما امتدت آثاره لتتجسد في علاقته التواصلية مع المجتمع، وتحديدا مع أقرب الناس إلى والده، حيث لم يقو على اقتناص ولو لحظة واحدة يختلي فيها بالرجل الشيخ الذي يعرف حقيقة أبيه جيدا، لسبب بسيط هو حالة الرعب والتردد الشديدين اللذين جثما على نفسيته، وجعلا منه رجلا مشلولا عاجزا تمام العجز عن الفعل.: "كنت دائم التخمين دائم الشك والارتباك ولعنت نفسي تارة أخرى، لعنتها بحرقة العاجزين، الكسالى، سمعت اسم أبي يأتي على لسان المتحدث، الشيخ. وداريت انفعالي. داريته بالخوف والتسويف وتحين المواعيد...و كنت هيابا. كنت أرعب من نعامة، أبطأ من سلحفاة، و لعنت نفسي. تارة أخرى. كل ما وعيته لحظتها أنني قد أمسكت خيطا لا بد سالكه. لكنني لم أبادر. لم أتخذ سوى وهم التسويف " (الرواية،ص :62).

يتضح من هذا المقطع، أن ذات السارد غير راضية بالكل عن حالة العجز والضعف التي آلت إليها، فاتخذ رد فعلها مسلك الشتم واللعن الذي تكرر كثيرا في الرواية، إننا أمام تمظهر من تمظهرات التذويت في النص الروائي، وهو التذويت الذي يعكس تشظي الذات في مواجهة الواقع، فتخمينات الشخصية و أفكارها وهواجسها تمارس عليها فعل التدمير والتشتت إلى شظايا، وكأن الذات تؤكل من دواخلها لتتحول إلى شظايا حارقة، معبرة عن عمق الانكسار والهوان الذي انتهت إليه مسيرتها وتجربتها في الحياة.:" لكني عدت إلى وحل نفسي..نفسي الأمارة بالسوء و لعنت نفسي مرة أخرى، لعنتها بعين الحرقة التي يحسها متعب مصدوع، فاقد لكل اتجاه. وكِلت لها من كل معاجم الإقذاع ما وعت حافظتي. ومن كل اللغات...نفسي التي لو نفذت فيها حكمة البصيري ونصيحة الزهاد لكانت كفتني الآن عنت التفكير. وكانت وفرت علي كثيرا من العناء"(الرواية،ص:25).

2-2 -اغتراب الذات في الواقع:

وفي سياق العلاقة التي تربط الذات بالواقع، فإن بأحلامها وقيمها الفكرية تعيش حالة من الاغتراب بين ثنايا واقع سمته الفساد والتردي في شتى مظاهره، اغتراب يمكن رصد أولى تجلياته في علاقة الشخصية بالمكان، إنه فضاء الظهرة العام أو بتعبير غريماص: "فضاء دامج، "(Englobant) وفضاء قرية تندرارة بوصفه "فضاء مدمَاج" Englobé) (4).

إن الذات في رحلتها اتجاه فضائها الأصلي، فضاء الولادة والأصول والفطرة، صُدمت جراء ما عاينته وسمعته من حكايات وأحداث، تجسد تغلغل أساليب الفساد واستبداد رموز السلطة ومقاومتهم لكل أشكال التغيير والتطور. اغتراب جاء نتيجة المفارقة التاريخية التي يمثلها المكان بين الماضي والحاضر، فضاء أنجب أناسا من طينة أبي المكارم وأقرانه من الشخصيات التي لم تكن تعرف من الحقيقة سوى لون واحد، شخصيات آمنت بالقضية ودافعت عن الوطن بكل ما أوتيت من قوة في سبيل تحريره من سلطة المستعمر، غير أنها قوبلت بالجحود، وكوفئت بالنفي في غياهب السجون. وفي المقابل تمت مكافأة العملاء والخونة، فـ"ضعاف الوطنية هم من ابتسم لهم الحظ.. بنَّكُوا وسادوا.. وها سلالتهم تملأ الآفاق غبارا وزعيقا...". (الرواية،ص:20).

انعكست آثار هذا الاغتراب سلبا على مواقف السارد، إذ تولد لديه إحساس عارم بالحقد والكراهية تجاه المكان، فالظهرة، بالرغم من كونها موطن الذكرى والذاكرة، ومهد الطفولة الأولى، ورمزا للنضال ولأمجاد والده أبي المكارم الذي وسمها بميسم البطولة والتضحية، أضحت فضاء ملؤه السخط والتمرد. يقول السارد:" لو وهبوني ملء الأرض دولارات... وقالوا: عش يوما واحدا في هاته الأرض وتمتع لك أياما، كما يتمتع أمراء الخليج...لأقسمت بأغلظ الأيمان، على نفي رغبتي وإنكار كل ذلك بكل ما يملك الرافضون

من وسائل الإقناع. وهل يعيش الشقي في مكان ذبح فيه الحبيب؟ هل يعود السجين إلى مكان الاعتقال؟" (الرواية، ص: 36)،"ظهرة الهم والغم وفساد الحكام والتحايل على القوانين"(الرواية، ص:96).

من تجليات هذا الاغتراب أيضا، أن الذات فقدت الثقة في كل شيء، سواء تعلق الأمر بمؤسسات الدولة، أو في أصدقاء الأمس، ولم تعد لها رغبة في أي شيء، و ليس لديها أي طموح أو مشروع إيديولوجي محدد تنافح عنه، فقد استوى حسب قناعاتها الذاتية، اليميني باليساري، والمحافظ بالحداثي واستُنفِدت كل الخطابات، وتبخرت كل المبادئ، وتبددت الشعارات والطروحات التي كان يؤمن بها جيله من المثقفين.

في المقابل، أضحت الذات تجد نفسها في الصمت واعتزال الآخر، إنها أشبه ما يكون بحال المتصوف الذي يعيش لحظة المقام أو الحال. :"عشت مثل بغل برأس صلب، يكفيني أن أخلو بنفسي ساعات داخل نفسي، لم أكن متصوفا ولا زاهدا ولا تابعا لأي مذهب أو اتجاه. كانت خلوتي تستفز المؤمنين التائبين. ويتمناها كل الزاهدين، نصحني أحد الصالحين بالالتحاق، بزاوية مداغ. عشت عمارتها و ذقت الحال، وعشت الطريقة، كما لم يعشها "بوتشيشي "خبير قطع في الطريق مساربا وأوهادا " (الرواية،ص :25).

إن الصمت هنا خطاب، يعبر من خلاله السارد عن تمرده على الواقع الاجتماعي وانفصاله عنه كلية، إنه خطاب يؤسس لعوالمه الممكنة أو الذاتية، في مقابل عوالم الواقع التي تشظت فيها الذات، و فقدت كينونتها.وبهذا "تعكس الرواية ما يعتمل في النفوس من تشظي وغضب ويأس، وكأنها تستردُّ الأصوات التي سرقتها قوى القمع والكبح لتوسيع معجم الاحتجاج والمكاشفة"(5).

3-السرد وتدافع القيم:

3-1: ثنائية العلم/الجهل

الرواية في وصفها لبعض الظواهر الاجتماعية، تعمد إلى التعبير عنها من خلال استحضار منطق التدافع بين القيم، غير أن هذا التدافع سمته اللا تكافؤ بين الأطراف المتصارعة في الواقع، حيث تحكي الرواية كيف أن منظومة الفساد والتحكم، مجسدة في فئة المسؤولين ومَنْ والاهم من أصحاب الثروة المنهوبة، يعيثون في الأرض فسادا وظلما عبر إقبار كل مبادرات التغيير الجادة.

في هذا السياق، تضعنا المسارات السردية للرواية، أمام نموذج من نماذج فعل التغيير، مجسدا في شخصية المسكيني، المعلم الذي حمل لواء الفكر المتنور في قرية تندرارة، وخلقت أفكاره وخطاباته فعلا تأثيريا لدى الساكنة، وفي نفس الوقت قلقا وتوترا فعليا لدى رموز الفساد، وفي مقدمتهم شخصيتا: حمو بورغوة وبقيش؛ فقد دخل المسكيني في مواجهة كلامية مع حمو بورغوة كادت أن تودي بحياته، حيث تعرض لمحاولة اغتيال أمام مرأى ومسمع أهل القرية. لينتهي الصراع بهجرة أو بالأحرى تهجير المعلم المسكيني إلى مدينة أخرى.

3-2-ثنائية المثال/الواقع:

الرواية أيضا، تضع قارئها إزاء بعض القيم الثقافية التي تعبر عن مدى تجذر الفكر الصوفي وطقوس الزوايا وثقافة الأولياء والأضرحة داخل فضاء الظهرة، وكيف يتحول الولي الراقد بين أحضان الضريح (بن ختو)، إلى رمز دال على الخلاص وضامن للتوازنات النفسية والاجتماعية بين الطبقات المجتمعية، فبزيارته والتردد عليه تصفو القلوب، وتتوطد العلاقات، وتستمر الحياة كما كانت عليه من قبل." وكم كان الكبار وُسطاء في ديات قُدِّمت.

ونزاعات مستعصية، كادت تذهب جراءها أرواح وتَقتتل بسببها قبائل. فيسارعون على أعتاب بختو، يحملون أسمن خروف، في حركة من يركب الأمان، حقنا للدماء. فتنحل داخل مقام الولاية، عقد العداوة، فتصفو القلوب التي علاها الصدأ وغل المشاحنات. لأن بختو الساكن في الدواخل، يحول دون مزيد من الدماء".(الرواية،ص :67).

إن استحضار السارد للفكر الصوفي، يأتي ليكشف عن واقع الازدواجية السوسيوثقافية التي تميز فضاء الظهرة، ازدواجية تتجسد في واقع التجاذب بين الطبيعة الإنسانية وما تنطوي عليه من عدوانية وخداع وتمويه، وواقع الصفاء والطُّهر الذي يتخذ من أقطاب الصوفية رموزا له.

إنه واقع الهامش والمهمشين، بما يمثله من سلوكات تكرس الجهل والتخلف وسلطة العرف والعادة، التي تجثم بثقلها على عقلية ونفسية العامة، و تحولهم إلى لعبة بين أيادي السلطة وَمَن والاهم من المنتفعين.

3-3-الأصيل/الماجن:

ثمة تدافع آخر تعبر عنه فصول هذه الرواية، وهو الحاصل بين القيم الفنية الأصيلة التي تخاطب الذوق الفني السليم، ويجسدها من جهة شعار شيخ الشيوخ في مدح الصالحين وفي فضح مؤامرات ومكائد المفسدين من ذوي السلطة والمال، وعالم الغواية والمجون من جهة مقابلة، أنصار الذوق الفاسد ممثلين في سلطة القائد وأصحاب الثروة المسلوبة والفئات المهمشة التي تفتقد للوازع الأخلاقي والقيمي الذي يمكن أن تحتكم إليه في توجيه سلوكاتها وتهذيب أذواقها.

هذا التدافع ينتهي مثل سابقيه، باستسلام شيخ المداحين لنزوات تيار الغواية، بسبب الضغوطات التي مورست عليه من قبل رفاقه الكنادين، حيث انقلبوا عليه بسبب رشوة تلقاها أحدهم من حمو بورغوة.

4-مقصدية الخطاب السردي:

في خضم هذا الواقع المتشظي، واقع العجز والخسارة واندحار المبادئ والقيم الأصيلة، يبقى التساؤل حول مقصدية الذات من خطابها مطروحا. لكن، يمكن أن نلتمس لهذا السؤال جوابا من خلال بعض المقاطع السردية المتفرقة داخل فصول الرواية، يقول السارد: "... أبناء الكرام، فسواء عليكم أتحملتم هلوساتنا، أم ضربتم عنها صفحا... فأنتم حتما، قد أحللتم كلامنا محلا من اهتمامكم ونال من حضراتكم مبالاة منا، لكل هذا أنا جازم، ومقسم بأغلظ الأيمان أنكم ستحتجون بل ستبالغون في إرغائكم وإزبادكم"ص9. ويضيف في مقطع آخر: "إذن ما عليكم في هذه الحالة، سوى الصبر والجلد، حتى تضمنوا لأنفسكم شيئا من المصداقية، ويقول الناس عنكم قولا حميدا، يُؤبد وضعكم، ويلحقكم بمصاف الشفافين الكبار في العالم، الكارهين للغموض" (الرواية، ص :10).

إن الذات هنا، تدرك حتما أنها عاجزة عن إحداث الفعل أو المشاركة في التغيير، بل إن كل حديث عن التغيير يعد ضربا من الأوهام والأحلام التي ولى زمنها بسبب قوة الواقع. غير أن أقصى ما يمكن أن تقدمه هو أن تحكي وتُسمع صوتها للآخر، صوت التشظي والاغتراب بين ثنايا مجتمع " يمور بالفوارق الطبقية والصراعات والاستلابات"(6).

وبهذا تكون الذات قد رسمت لنفسها استراتيجية المشاكسة والإزعاج، لأنها تؤمن جازمة، أن خطاب الفضح والسخرية والتهكم، يخلق قلقا وتوترا حقيقين لدى المخاطب رغم ما يملكه من أساليب القوة والدهاء. ومن ثمة، فإن الرواية لا تقدم حلولا أو إجابات

عن أسئلة الواقع المتردي، ولعلها خاصية الرواية الجديدة التي يقول عنها محمد برادة بأنها: "لا تقدم حلولا للإشكالات، وإنما تهتم بصوغ أسئلة جديدة وجزئية استنادا إلى توظيف فضاءات الهامش و صراع الفرد ضد السلطة"(7).

5-اللغة والبحث عن الذات:

إذا كان السارد بوصفه شخصية البطل في النص الروائي قد خسر كل شيء، وإذا كان يعاني حرقة التشظي والانكسار، فإن ذلك لم يكن ليثنيه عن رد الاعتبار لذاته المتشظية والانتصار لها من خلال الاحتماء بسلطة اللغة وإمكانياتها التعبيرية وآفاقها التخييلية.

فأمام فقدان ذات السارد القدرة على المواجهة الفعلية، نراها تشاكس وتقاوم على مستوى الخطاب اللغوي، رافضة منطق الخضوع والرضى بالأمر الواقع، ولعل أول مؤشر لغوي دال على هذا الوضع هو استعمال السارد ضمير الشخص أنا، الدال على المتكلم. إن حالة الفراغ الاجتماعي والانكسار يستعاض عنها بالوجود اللغوي، فالذات تبحث عن الوجود في اللغة، وأنا السارد في عز تشظيها تقاوم ويستعصي موتها على الأعداء والأصدقاء معا:"وكان الوطن الأصم يستملك حتفي، ويطلب حتفي المتأبي على الأعداء وبعض الأصدقاء" (الرواية،ص:26).

إن تمظهرات البحث عن الذات، نستشفها أيضا من خلال القوة الحجاجية للغة، فذات السارد تروم التعبير عن كينونتها اعتمادا على لغة المحاججة، وقد تحقق لها ذلك بتوظيف العديد من الروابط الحجاجية، التي لم يكن استعمالها بريئا، وإنما كان مشروطا بقصدية حجاجية محددة قوامها، إبراز قدرة السارد على التحكم في خطابه السردي، وتوجيهه تارة وجهة حجاجية تفيد معنى الإيجاب، وهذا ما عبر عنه في قوله مثلا:"لكن كنت دائما

أعشق الوطن" (الرواية، ص:26)، وتارة وجهة حجاجية تفيد معنى السلب، في قوله مثلا:" لكن صوتي المبحوح المرتد إلى آهاتي..."(الرواية، ص:26).

1-5 اللغة الشعرية

بقراءتنا للمقطع الافتتاحي، يتضح أن السارد لا يتكلم لغة مألوفة أو عادية، وإنما جنح نحو لغة الانزياحات الدلالية وأساليب الاستعارة و التشبيه، فجاءت لغته متحررة من معجمها وتجاوزت الدلالة القصدية المباشرة إلى سيرورة المعنى. إن توظيف هذه اللغة الشعرية، يجعلنا ننظر إلى الذات وكأنها ترثي حالها البئيس، منتقية أقوى الألفاظ وأدقها، وأنسب العبارات وأجملها من حيث البناء التركيبي، قصد التعبير عن تجربتها ومعاناتها داخل واقع فقد كل شيء جميل فيه.

بهذا المعنى، فالذات تروم الاحتماء بحصن اللغة الشعرية، طلبا للارتقاء والتعالي عن واقع التشظي والخسارة، وهي في ذلك لم تكن لتجد أفضل من العبارة الشعرية لبلوغ هذا القصد، لعلها تجد فيه متنفسا أو بديلا يعيد لها الاعتبار، ويخفف من حدة تمزقها الذاتي.

ثمة تمظهر آخر من تمظهرات البحث عن الذات داخل النص الروائي، ويتمثل في تنوع المعجم اللغوي، فالسارد لا يحكي بمعجم لغوي واحد، وإنما بمعاجم تتراوح بين الشعري والأدبي والديني الصوفي والفني والسياسي والفلسفي والسوسيوثقافي، وهو بذلك لا يريد أن يظل حبيس لغة أو معجم واحد، قد يحصر رؤيته وخلفيته المرجعية، خصوصا وأنه قد تمرد على كل المرجعيات والمذاهب، ولم يعد يثق بأي واحدة منها، وبالتالي فنظرته إلى اللغة، مشروطة بغاية محددة، وهي البحث في إمكانياتها التعبيرية عما يسمح بالتعبير عن

تجربته الذاتية، ويبوح بما يعتمل داخل نفسيته المتشظية. إنه ببساطة، يبحث عن كينونة جديدة غير موجودة في الواقع أو عن عوالم ممكنة لا عن عوالم الواقع الاجتماعي.

2-5 لغة المونولوج:

لعل السمة المميزة لأسلوب الحوار في هذا النص الروائي، هو هيمنة أسلوب الحوار الداخلي (المونولوج)، حيث تبدو شخصية المختار: البطل/السارد تحاور ذاتها بنفسها، وقد تجلى ذلك منذ المقطع الافتتاحي:" لا حجة لك يا هذا..." (الرواية،ص:5)، باستعمال ضمير المخاطب:(أنت) الذي يحيل على الشخصية- السارد، وتُخاطب الآخر والمكان انطلاقا من ذاتها، وهي بذلك تستبطن ذاتيا عوالمها وشخصياتها،حيث يمتزج صوت السارد بصوت الشخصيات امتزاجا يستعصي معه تحديد مصدر الكلام، أهو السارد أم الشخصية؟. فالسارد-الشخصية يحاور ذاته نيابة عن الآخر، وكأن الآخر ليس له وجود فعلي في الواقع، ويمكن ملامسة ذلك من خلال اطِّراد فعل قال في ملفوظات متكررة: (يقولون، قالوا، هكذا قيل لي، قل...).

إن هيمنة أسلوب المونولوج وغياب الحوار الخارجي المباشر في النص، وكل ما يتصل به من مؤشرات دالة، والخطوط والعوارض الدالة على تناوب الحوار بين الشخصيات وهيمنة أسلوب الاستفهام، واختزال الجمل، واستعمال نقط الحذف، يدفعنا كل هذا إلى التساؤل عن دور الشخصية داخل النص الروائي، ذلك أنه إذا كانت ماهية الشخصية تتحدد أساسا بما تخلقه من تواصل وتفاعل اجتماعي في النص، فإن هذا المحدد يظل في نظرنا غائبا أو مغيبا، فالشخصيات تبدو وكأنها أشكال بدون مضامين اجتماعية، فهي حاضرة كأسماء، ولكنها غائبة كمضامين وعلاقات اجتماعية، والسبب هو أن الذات

مفصولة عن واقعها الاجتماعي، و تعيش العزلة والاغتراب متطلعة نحو بناء عوالمها المتخيلة الخاصة بها.

تبدو شخصية البطل مجرد شاهد على الأحداث، تسمع وترى دون أن يكون لها دور في تحريك الفعل، "أنا شاهد إثبات "(الرواية، ص :101)"ما شأني أنا بما جرى؟ قد أكون شاهد نفي أو شاهد إثبات، من تلزم شهادتي "(الرواية،ص:89).

تركيب:

نخلص من كل ما تقدم، إلى أن رواية مدارج الهبوط لجلول قاسمي، قد جسدت من خلال مساراتها السردية بعضا من مظاهر الخصوصية المحلية للجهة الشرقية، خصوصية سمتها الجوهرية التهميش النابع من سياسة الاستبداد والإقصاء وتبخيس قيمة الإنسان وهدر حقوقه والتنكر للرموز الوطنية بشكل مقصود ومخطط له سلفا. وبالتالي فإن نفس المنطق الذي احتكمت إليه السلطة في تدبير علاقتها بالمواطن وبالشأن العام منذ فجر الاستقلال، هو الذي لازال حاضرا إلى حدودنا مرحلتنا الراهنة، فاستمرارية الماضي في الحاضر هي الثابت الأساس الذي ينتظم هذه العلاقة، لكن بمتغيرات أخرى تجسد دينامية السلطة وقدرتها على إبداع أساليب جديدة ومتقدمة في ترسيخ واقع الهيمنة والتحكم.

1-رواية -منشورات اتحاد كتاب المغرب -2005-جلول قاسمي: مدارج الهبوط

2- //-:ar.wikipedia.org/wiki التصوف : الموسوعة الحرة.

3- ECO Umberto : Lector in fabula; grasset;1985;p:114

4-استعرنا هذين المفهومين من كتاب نوسي عبد المجيد: لتحليل السيميائي للخطاب الروائي: البنيات الخطابية-التركيب-الدلالة. شركة النشر والتوزيع –المدارس- الطبعة الأولى 2002- ص:.38

5-رادة محمد:الرواية العربية ورهانات التجديد– دبي- دار الصدى-2011 - ص:50

6-المرجع نفسه: ص:62

7-المرجع نفسه:ص:69

سيرة العنف في رواية "جسر الجميلات"

لحنان درقاوي(*)

علي بوشنفة هلال

سؤال التجنيس.

أول ما يثير قارئ نص "جسر الجميلات" هو نوع التجنيس الذي وضعته حنان درقاوي على غلاف مؤلفها، وهو جنس "رواية"(1)، بالنظر إلى الطريقة التي اعتمدتها في الكتابة، وطبيعة الموضوعات التي تناولتها في هذا النص. هذا الأخير يحكي سيرة الساردة / الشخصية المركزية بالتفصيل الدقيق عن طفولتها ومساراتها المتعددة وعلاقاتها العائلية والزوجية وكأننا أمام "رواية عائلية"، متوسلة في ذلك بضمير المتكلم "أنا"، و ببعض المؤشرات التي تدل على حقيقة الأماكن والأشخاص والمدن والقرى والشوارع والوقائع وقول المستور والمخبوء والأحلام المكبوتة والتسجيل لمرحلة حرجة ومخاض صعب.

ولعل الكاتبة تمارس على القارئ نوعا من المكر من خلال هذا التجنيس، وتناور المتلقي بطي سيرتها الذاتية (2) في هذه العلامة النصية (رواية)، فهي بدورها قد اعترفت خلال حوارات عدة أدلت بها في مجموعة من المنابر والصحف والمجلات، بأن جل كتاباتها هي تعبيرات وترجمات لمسارات حياتها البئيسة والسيئة، وهذا لا يعني أن هناك سعيا إلى مطابقة الحياة التي كتبتها بالحياة التي عاشتها، متى كانت عوامل الزمن تؤثر في الذاكرة فتتشوه بقايا ها وتتعرى وتتحول وتنسى، فتغدو هذه الذاكرة مثقوبة ومعطوبة بسبب مسافات الزمن.

فالنص محكي ذاتي صرف يتستر على قول هذه الحقيقة والنطق بها، وكان من الأجدر أن تبرم (حنان درقاوي) ميثاقا مع القارئ المفترض، ينص على تجنيس هذا العمل الأدبي تحت تسمية "رواية سيرذاتية" أو "سيرة ذاتية روائية"، وقد تندرج ضمن "المتخيل الذاتي"، لأنها في النهاية تنقل بقايا التمثلات والاستيهامات والأحلام المكبوتة المتبقية في أغوار نفسها نتيجة ما عاشته من أوضاع قاسية.

وهناك من يعتبر أن كل "رواية " يمكن أن تكون "سيرة ذاتية" بدرجة قريبة أو بعيدة، يعبر من خلالها المبدع عن الأشياء التي لم يحققها في حياته، بل يحلم بها ويأمل في إدراكها، كما أكد ذلك **س. فرويد** عندما قال: "بأن [الرواية] /السيرة الذاتية لا تعبر عن حياة الكاتب، بل عن صورة الحياة التي كان يطمح إليها"(3).

هي إذن "رواية سيرذاتية " تتخذ من المحكي الذاتي متنا، إلا أن الخيال عندما يدخل على هذا المحكي يحوله إلى مادة روائية. والبطلة هنا هي "شخصية حقيقية قائمة بذاتها، ولها تاريخها وما قبل تاريخها، سواء كانت هذه الشخصية من السيرة الذاتية أم من الرواية"(4)، تحكي عن الذات المدمرة، والأمكنة الغريبة التي تقلق العين وتزعج الأذن وتحطم الفرحة، وتجعلها في دائرة الدوران أمام الآخرين ونظرتهم الهجائية إليها، فانعكست هذه الأخيرة على نظرتها إلى المحيط والعائلة والوطن، فتحولت لغتها "الذاتية" إلى صور تهكمية هجائية لطبائع الأهل؛ وفي هذا الصدد يتساءل أحد النقاد: "هل يجوز فصل ما يعيشه الأدباء على صعيد التخييل الأدبي فصلا تاما عما يعيشونه في واقعهم الفعلي؟"(5).

"فأنا التخييل" ظاهرة للعيان، تبرز من خلال الوعي الذي تحقق للشخصية المركزية ونضالها ضد القهر الذي تسلط عليها وعلى كيانها وكينونتها، ورغم تأكيد درقاوي على أن

روايتها تجمع بين المعيش والحلُمي، إلا أنه يصعب التمييز بين الواقعي والتخييلي في نصها؛ وقد تكتب لا شعوريا نصا إبداعيا العمدة فيه ضمير المتكلم، جراء هيمنة الصور الذاتية.

عنف الطفولة.

إن الدراسات التي تناولت إبداع القاصة والروائية حنان درقاوي قليلة، إذا ما قورنت بتلك التي تناولت غيرها من الروائيات والروائيين المجايلين لها، مما دفعني إلى الحديث عن روايتها **جسر الجميلات**، التي ما زالت في دائرة الظل، لأنها لم تعرف طريقها إلى النشر والتوزيع لأسباب يعرفها أصحابها، فبقيت هذه الكاتبة المعاقبة بعيدة عن قرائها، إذ تعرضت للتهميش والإقصاء ثمنا لبعض كتاباتها ومواقفها من بعض قضايا مجتمعها المغربي، فظلت " طائرا وحيدا" -على حد قول أحد الباحثين- يحلق بدون مساندة أو مساعدة "لكنه يعرف أين عشه ؟"، والأمر الذي زاد الطين بلة هو وجودها بالديار الفرنسية بعيدة عن أحضان الوطن. وفي حقيقة الأمر، يمكن القول إن درقاوي كاتبة "كبيرة لأنها تتمتع بقيمة إبداعية عالية وسلاسة أدبية راقية"، وإن كانت في عمقها وطويتها طفلة صغيرة " فالمبدع الكبير، في أيما زمان وأيما مكان يقطنه طفل صغير، بكل عفويته وصدقه وبراءته وشغفه على الأشياء ، هذا الطفل الصغير هو الذي يصنع المبدع الكبير، و هو الذي يخلق الكاتب الكبير"(6).

ومن بين الثيمات والموضوعات التي هيمنت على أعمال وإبداعات كاتبتنا، نلفي جراح الطفولة وندوبها النفسية والجسدية وصدماتها القوية، فقد عاشت ذكريات محرقة لا تمحى بسهولة، قذفها الزمن وسط عائلة لا تحتفي مفتخرة إلا بالذكر - الولد ما جعلها سخرية وأضحوكة لأبيها وعمها وما عداهما. إن البيئة التي نشأت فيها ساردة **جسر الجميلات** لا تجني

إلا أوراقا من الألم والغرائب والعجائب من أغصان الحكايات التي تخلق على منوالها قصصها وروايتها.

وما أن نحت فرويد قولته الشهيرة "الرجل الكبير هو ابن الطفل الصغير" حتى اتضح أن معالم شخصية الإنسان تتكون منذ مراحل الطفولة، فقد قيل "وقد أغامر وأقول أن هذا الطفل يظل قابعا في مكان ما بداخلنا، يعبر عن نفسه من حين لآخر بطرق مختلفة .. والإبداع هو في أحد تجلياته نكوص نحو الطفولة .."(7).

لقد ظل المبدع منذ القديم هو ذلك الطفل الذي لا يخفي رغباته وانجراحاته، وإنما يعلنها إعلانا صريحا، ودرقاوي -كونها مبدعة- ظلت تستولد المأزق والقلق والأسئلة من رحم طفولتها باستمرار، وكأنها موطن الإثم والخطيئة، أو لعلها شمعة تحترق لتتعذب ويتشفى غيرها وينتقم.

تنقر رواية **جسر الجميلات** على سؤالين هامين **أحدهما**: كيف تنظر الساردة إلى ذاتها؟ **والآخر**: كيف تتراءى هي إلى العائلة (الأب - الأم - العم - الجدة ...)؟ لعلها بسؤاليها قد استشكلت بقلق وجودي ونفسي هويتها الذاتية، ومن خلال هذا الاستشكال والقلق استشكلت وعيها الذاتي والجمعي: كيف عاشت؟ وكيف مورس عليها العنف بمختلف أشكاله؟ فلنمض قبل أن نجيب عن هذه التساؤلات إلى الحديث شيئا ما عن مفهوم العنف، بما يخدم توجه تحليلنا لهذا العمل الروائي.

إن العنف سلوك فعلي أو قولي يرتكز على القوة والتهديد من أجل إلحاق الأذى والإهانة بالآخر، بله تحقير الذات الفردية أو الجماعية جسديا ونفسيا وفكريا، مما يؤدي إلى القلق والمعاناة والجراح الوجدانية وسوء التقدير. ولعل أكثر شيء يؤلم في العنف هو أن يتصرف المرء كما لو كان وحده في ميدان الفعل، وكأن الآخرين لم يوجدوا إلا ليستقبلوا

ذلك الفعل كيفما كان -شأن بطلتنا مع محيطها-. فما أن يولد الإنسان ويخرج إلى الدنيا، حتى يمر بمراحل عمرية متعددة من أهمها وأصعبها مرحلة الطفولة، لأنها هي مستقبل الإنسان، فقد يتعرض خلالها لأنواع التعذيب الجسدي والعنف النفسي من ضرب وشتم وتقريع وقهر وحرمان وإذلال وتحقير ومنع، وقد يكون صادرا عن عائلة الطفل كالأب والأم والأخ والأخت والعم والخال والجد ... وقد يترك في نفسه آثارا منحفرة وجروحا لا تندمل طوال حياته، فيتحول إلى كتلة من العقد والمكبوتات والهدر الذاتي والأعطاب النفسية.

وكانت مسألة "العنف ولا تزال، من أبرز موضوعات الأدب عموما والأدب السردي خصوصا، والملاحظ أن الرواية تعتبر أهم أجناس الأدب السردي وأقدرها على استيعاب هذه الظاهرة وتجسيمها "(8)، وقد ظهرت آثار هذا العنف النفسي عميقة على نفسية بطلة **جسر الجميلات** نتيجة لأحداث طفولتها. ويعد الألم والقهر مدخلين إلى التخييل والتعبير عن مكنونات الذات المنجرحة والمكلومة، ووسيلتين للسفر في أغوار النفس، والتي تعبر، من خلالهما الساردة، عن الدهشة القاسية والصور الغريبة، التي لا تخطر على بال القارئ وهو يقلب أوراق النص المقروء. وحيث إن كل طفل يتألم في حياته، فإن هذا النص يقتات من جسد وروح بطلته العليلة التي عاشت مأساة تراجيدية في طفولتها "نشأت في بيت يسود العنف بين أفراده ، أبي كان يضرب أمي وأخي الأكبر ، ويكسر كل شيء في البيت، أخي الأكبر ضربني قبل عامين، مرغ كرامتي في التراب، ولم أحرك ساكنا، كان الأمر طبيعيا"(9).

بناء على هذا القول، فالأب يتقمص دور السلطة/المتسلط الذي يدفع الأبناء إلى الاحتراق والدمار النفسي، إذ هو "شخصية تتصرف من موقع قوة ما، وتعطي لنفسها حق

التدخل في تقرير مصير الفرد أو الأفراد الذين تطالهم سلطتها "(10) وهذا النوع من الشخصية غالبا ما يسعى إلى تكريس مبدأ الخنوع والاستسلام في أعماق أبنائه، وإلا فإنه يعبر، لا شعوريا، عن استسلامه وخنوعه لذاته وتاريخه المقهور، إنه يجسد تاريخا مريضا ومعتوها من خلال سلوكاته وممارساته اللاسوية تجاه أبنائه، وهو بذلك يعمل جاهدا على أن يتجاوز آلامه من خلال تأليم الآخرين سيما أقربائه، وهذا ما يسمى باستشفاء الذات من خلال تمريض وكسر الآخرين. فهو "أب يكسر الأواني والأم صامتة قاهرة "(11). وقد كان لبطلة الرواية أخ معطل عن العمل بعد أن أنهى دراسته في الجامعة، وكان مصدر قلق الأب المستبد "فكان أبي ينكد عليه وينغص عليه حياته صباح مساء. إلى أن أتى يوم هم بضربه في المطبخ. كنت أجلس في غرفة الجلوس وهممت بتوقيف أبي وصرخت ثم أغمي علي.."(12) وعلى إثر هذا التدخل تعرضت الساردة لصدمة عصبية شديدة، فقدت على إثرها القدرة على النطق أربعة أشهر.

تزيد الساردة في وصفها لهذا المتسلط/الأب(13)، كما تزيد في وصف تلقيها لهذه التصرفات بالقول: "نأكل في صمت ورعب، فغالبا ما تنتهي وجبات الإفطار بغضب أبي وكسر وركل المائدة وانتشار الحريرة في أرجاء الغرفة. أبي يمكنه الغضب لأي شيء ولأي سبب، لهذا فصلواتنا كانت متوجهة أيامها إلى أن يستيقظ أبي من نومه دون نوبة غضب منه ومن عمي الأكبر الذي يعيش معنا"(14). وكذلك ها هنا تسرد صورة عنيفة وقاسية تبلغ درجة الوحشية في تعامل الأب مع أبنائه، حتى صارت مصدرا للأحلام العنيفة، عبرت عن ذلك بالقول: "غالبا ما أحلم بحزام أبي الجلدي و هو يرتطم بجسد أخي أفكر بصوته الذي يشبه احتكاك حجر بسطح المائدة القصديرية التي نأكل عليها، صوت قاسي وجاف يزورني في منامي وأستيقظ جزعة أتصبب عرقا وبولا.."(15).

كل هذا جعلنا نقر، إضافة إلى شهادة الساردة، بأننا أمام أب مشوه نفسيا واجتماعيا، جعل من عائلته مختبرا لتجاربه الاستشفائية الخائبة والفاشلة؛ والنتيجة أنه أنتج عائلة مشوهة مثله، خائبة ومنكسرة، جعلتهم يعيشون القاع والهلع والقلق وخصوصا **التحطيم** الذي طالما اشتهاه الأب وتلذذ به في ممارساته العنيفة كلها.

إن **التحطيم** الذي تحدثنا عنه سلفا قريب من ذلك التحطيم الذي درسه **اريك فروم** في كتابه **شهوة التحطيم** "إذ درس كل الجوانب التحطيمية الإنسانية وميز بين العدوانية المضرة، وغير المضرة، وعدوانية إثبات الذات، ودرس ضمن العدوانية المضرة القسوة والتحطيمية، و"للعنف" عوامل نفسية أخرى ترجع إلى تاريخ علاقة حياة الفرد بأمه أو من ينوب عنها"(16).

وهكذا تعرض الساردة لأنواع الإهانة والعنف والجور واللاإنسانية التي تعرضت لها من طرف أفراد العائلة "الجدة، يحدث غالبا تعايرني وتسبني وأرد عليها سبا ومعيارا إلى أن تنصرف قائلة :

أنت مسخوطة، وذميمة فوق ذلك .

كبرت و أنا أعرف أنني مسخوطة و ذميمة، فأسناني ستشق الأرض كما تقول جدة أبي. وأنا نحيفة جدا بشكل مخجل كما تقول أمي، ثم إن شفتيّ غليظتان كما يقول أبي و عمي ..."(17).

فهذا النوع من الإهانة والتحطيم شكل انكسارا نفسيا كبيرا وبليغا وصادما دفعها إلى تبني أبشع الميتات وأفظع الأمراض مع التفكير في الهروب والانتحار، أو ليست هي الذميمة التي لا تعرف كيف تلبس، ولا ذوق لها ولا رغبات، ولا تعرف ما تريد أن تكونه في المستقبل مثلا، لأن المستقبل مظلم والذمامة لا تتحسن مع تقدم العمر. ولعل من

بين نتائج هذه الحال إنكار الأب الهوية الجنسية للفتاة، عندما قرر أنها ولد ورفض أنوثتها بشكل قاطع، ليحلق رأسها بمساعدة عمها، ويطوف بها أزقة آيت عاصم ويقول إنه محمد، فشكل لها ذلك قلقا من أعضائها التناسلية ومن شاربها الذي قد ينبت في أية لحظة، "كان عمي يؤكد أنني ولد، واسمي محمد أبي يوافقه ذلك.

-إنها فعلا ولد.

-أجل أجل، أنظر إلى قرعتها

- ههها

كنت أيامها مصابة ببثور غريبة في رأسي، جعلهم يحلقون شعري تماما، وبدوت كولد ما. يسرح بي عمي في الزقاق ويقول للجميع إنني ولد أخيه واسمي محمد. يسخر هو وأبي من قرعتي إلى أن أجهش بالبكاء ويضحك ملء شدقيه. أبكي بحرارة من ذلك وأنزوي حزينة. نشأت كما تنشأ الفتاة الذميمة، تشعر بالخجل والعار من جسدها، وتحمد الله حين ينتبه إليها أحدهم(18)، فهذا التعذيب النفسي والتحقير الجسدي يدل على السلطة المطلقة التي كان يملكها الأب، وعلى غياب الحوار حيث لا مجال للمناقشة أو الاعتراض.

ومن نافل القول نشوء الساردة / الكاتبة بين أحضان أسرة غير مستقرة(19)، يسودها العنف الجسدي والمعنوي، ويغيب عنها الحب والعطف وتكثر فيها الأحزان والمحن والترحال بين مدن ميسور وأزرو وميدلت وإفران والرباط والصويرة وتنجداد الطفولة: "حياتي هي هذا التيه العظيم بين بيوت ومدن مختلفة، التيه العظيم في إرضاء رغبات الأب الطاغية وأم صامتة، التيه العظيم بين أناس كثيرين أتعلق بهم ثم ينتهي كل شيء، تطوى الصفحة كأنها لم تكن"(20).

كانت العائلة إذن مستسلمة كلية لجنون الأب، يفعل بهم ما يشاء ويرحل بهم أينما شاء، ويسخرهم تبعا لرغباته ومزاجه العكر. ولعل نشأة الساردة / البطلة على الضياع والفقد والرفض والحنين، جعلها تعيش مذهولة عن العالم، الذي شكل فاصلا منيعا بينها وبين مشاعرها، متى كانت لا تستطيع البوح بها لأحد، فآلت بها الحال إلى كبت مشاعرها(21) وعواطفها الممنوعة والمحظورة داخل أفراد العائلة؛ الأمر الذي جعلها تمر بتجربة عصيبة فقدت خلالها التوازن النفسي وأصيبت بحالة هذيان، عبرت عن ذلك: "وأصبت بأول حالة هذيان. قادني أبي عند الطبيب النفساني مرة واحدة وقال إنه يلزمني علاج، وأمدني بوصفة مهدئات. أبي رفض العلاج لغلائه أولا وهو في ذلك الوقت كان يوجه كل جهوده لطبع بحثه في التخرج واستعراض كرمه على زوارنا "(22).

اللافت أن المعالج النفسي كان يريدها أن تتحدث عن طفولتها وحياتها السابقة، لكنها كانت ترفض، سألها عن حلم لم تستطع تحقيقه فحدثته عن حلم المسرح، الذي لم تستطع تحقيقه حرصا على مشاعر أمها، إذ كانت ضد هذا النوع من الأحلام. تسرد "منذ عشرين سنة، والحلم يراودني، كنت في مخيم صيفي حين اقترح علي "المحبوبي علال " فتى في الخامسة عشرة أن ألعب دورا في مسرحية حول القضية الفلسطينية. إنني أحب الخشبة، وأن حلمي هو المسرح وليست الدراسة "(23).

وإذا ربطنا ذلكم التحليل أعلاه لرواية **جسر الجميلات** بنظريات التحليل النفسي، فإن هذا الأخير بين أن الطفل الذي يتعرض لحرمان عاطفي في سنواته الأولى سواء من طرف أبيه أو أمه، قد يكن لهما كرها شديدا في مرحلة المراهقة أو الشباب، ولعله يصرف هذا العنف النفسي من خلال سلوكات الرفض والتمرد وعدم الإصغاء والهروب من حياة

العائلة، مما يجعل الذات المعنية تهرب كذلك من وجودها النفسي. وهذا ما وقع لبطلة **جسر الجميلات** التي عاشت صراعا مريرا مع أبيها وجدتها وعمها ومحيطها ككل.

وبناء على هذا الفهم، تعيش الشخصية الرئيسية طفولة ممزقة ومحطمة وقلقة، ناهيك عن سقوط شنيع في متاهات الضياع، وكل ذلك على مستوى التخييل الذي تنهض على أساسه كل كتابة إبداعية، حيث يصعب على الكاتب/الكاتبة أن ينقل الحقيقة كما هي، بل ينقل ما بقي عالقا في ذهنه وذاكرته وذكرياته من صور طفولية قاسية.

عنف الزواج.

يعد "العنف الزوجي" أو العنف ضد المرأة من المشاكل العصيبة التي تعيشها المجتمعات المتقدمة والنامية بنسب متفاوتة، وذلك بسبب الجهل والأمية والتمييز العنصري وانتشار الثقافة التي تهين المرأة وتحط من كرامتها، رغم أنها تمثل نصف المجتمع إن لم يكن كله. ويتفرع هذا العنف إلى أنواع كالضرب والإهانة اللفظية والإهمال واللامبالاة والخيانة والاغتصاب...

ومنذ البداية لفتت حنان درقاوي أنظار قرائها من خلال مجموعاتها القصصية والروائية إلى بزوغ قلم أنثوي جديد في الكتابة، يخترق عوالم متفردة توجد جذورها في الرغبات المقموعة والمدفونة في اللاوعي، تحكي فيها عن وضع سوسيوثقافي نفسي اجتماعي معقد أحاط بها وبأسرتها ومجتمعها الصغير والكبير، وهي تنتقل بين مجموعة من المدن والدور والقرى تبعا لمزاج أبيها المضطرب، حكيها لهموم الذات المكبوتة والمحطمة، متحدية من خلالها السلطة الأبوية التي جعلت حياتها حزنا وحطاما تذروه الذكريات، "تصف الواقع كما هو، بدون رتوش أو مساحيق تجميل"، وكأنها تنهج "الواقعية الصادقة "والصادمة لأفق انتظار مجموعة من القراء الذين لم يتعودوا على هذا النوع من الكتابة. فنص **جسر**

الجميلات هو تأريخ "لقسوة الأب" و"عدوانية الأم" وهو "رسالة احتجاجية" ضد الأصول وممارساتهم الوحشية والبشعة التي تسبب لهم جروحا نفسية، كل هذا رافقها في حياتها وأثر بشكل مباشر في علاقاتها الزوجية، "كنت أنتظر سنة بعد سنة، أن يشعراني أبي أو أمي بما يشبه الحب والحنان الحقيقيان، وذلك الحب اللامشروط الذي وحدهما الوالدان يستطيعان زرعه في النفس، لكن الحب كان آخر الأشياء، التي كان علي أن أفكر بها، الحب معهما كان نوعا من الطابو لا يجرؤ عليه أحد..."(24).

فغياب الحب العائلي(25) جعلها تهرب إلى زواج فاشل ملعون أسقطها في تناقضات جديدة لم تألفها في حياتها الأسرية الأولى، إنها تناقضات الوعي واللاوعي الشقيين، لقد بحثت عن الحرية داخل القيد، كمن يبحث عن بحبوحة لا باب حديد فيها داخل السجن، طامعة في شيء قليل من نور الشمس، فلنستمع إليها تعبر عن ذلك: "أنا تزوجت وسافرت ولكن زواج لعنة. زواجا خائبا قادني إلى تناقضات التي لم أحسم فيها في الوقت المناسب. كانت شخصيتي الظاهرة تخطو حياة امرأة حرة . كان عقلي الباطن يوجهني نحو حياة تشبه حياة أمي، وخالاتي وعماتي ونساء عائلتي وأغلبهن تعيسات في الزواج"(26).

لقد عاشت مع زوجها صراعات وشجارات يغلب عليها العنف النفسي، أمضت معه حياتها تعيسة وحزينة ومذهولة بسبب السرعة التي قبلت بها هذا الزواج، الذي أصبح عنوانه الألم والحزن والخوف من الآتي والآمال المجهضة "حياتي منذ البداية ورطة ولا ذنب لي في كل هذا، أما كنت أستحق أن أنشأ في جو سليم؟ أكان هذا كثيرا علي؟ أن يكون لي أب و أم متفاهمان، يعلمان قواعد السلوك الصحيح، ويأخذان بيدي لأنمو بصحة وعافية؟ هل كان يجب أن يكون زوجي الأول عنيفا و زوجي الثاني عنيفا معي ؟ هل أستحق ما يحدث لي ...؟ فرغم هذه التساؤلات الوجودية والمؤلمة، ورغم أن السادرة

كانت أستاذة فلسفة وتعمل صحافية مع جرائد كثيرة ومراسلة لقناة إذاعية، ومسئولة في جمعيات مدنية، فقد تخلت عن هذه المشاغل عن طواعية من أجل الارتباط بزوج تجهل عنه كل شيء، بمجرد أن قال لها "نتزوج"؟ قالت: نعم هكذا دون تفكير في العواقب "لحين تعرفت عليه بدأت أتخلى عن مسؤولياتي واحدة تلو الأخرى، أدخل عالما غريبا علي، فقد عشت في كنف أب طاغية وكنت دائما أذعن لآرائه المجنونة "(27).

لكن ما حدث هو أن الرجل الثاني الذي أحبته، وغادرت من أجله منصبها ووطنها، طردها من البيت، فوجدت نفسها بالبيجامة في الشارع في منتصف الليل البارد، حيت استولى عليها ضحك هستيري إلى درجة أن الجيران اختلط عليهم الأمر هل ينادون الشرطة أم يضحكون معها ؟ فقد سبب لها هذا الألم فقدان الثقة بالنفس رغم مؤهلاتها العلمية، حيت تنظر إلى نفسها بكثير من السخرية والاحتقار وجلد الذات، فرفضت الساردة أن تبقى على زواج قاتل لمعنى الإنسانية والوجود فيها، "فكان القرار واضحا، آكل التراب ولا أبقى مع رجل يحرسني بدل أن يحبني" فهي في حياتها لم تعرف حبا حقيقيا، ولم تنطق به أبدا "في الحقيقة أنا لم أنطق عبارة أحبك يوما، عرفت رجالا كثيرين لكنني عاجزة عن نطق هاته الكلمة ولا أفهم في أمور الحب.."(28)، فالساردة كانت عمياء في حبها وانقيادها بسهولة لأوامر الزوج رغم أنها متعلمة ومثقفة، ولها دراية بثقافة علم النفس والتحليل النفسي(29)، تستعذب ما يمارس عليها من طرف الزوج، تتركه مرة ومرات كي يتمادى في أفعاله وكأنها ملفوفة العقل والقلب، صبورة العواطف، تتشاجر مع دموعها، فتكتفي بالغضب والحزن إلى درجة الصفر، ورغم ذلك فقد حاولت أن تضرم النار في وجه الحقيقة المجتمعية المنافقة، وتفضح الصيرورة الوجودية التي تجمع بين الرجل والمرأة التي غدت ملوثة بالذنب والإثم والغدر والعنف، لأنها، وعلى التحقيق، عاشت دمارا نفسيا

في علاقتها بزوجها، نتج عن غياب الحب والاحترام والتقدير "فالرجل العربي لا يعرف الحب، أو لا يعرف كيف يحب .. هو مغمى عليه دوما.. مغمى بالأوهام، كل وهم يأخذ منه أعوا ما.."(30). فقد أطلقت حنان درقاوي" صفارة الإ نذار" ضد تصرفات الر جل وتسلطه على المرأة ومحاولته الجارفة لجعلها مجرد دمية يتلاعب بخيوطها كيفما يشاء، ولعل الرجل والقدر قد تباد لا ا لأدوار في **جسر الجميلات** ليمنحنا ساردة ملهمة لكنها قلقة وجوديا ونفسيا.

---

*-حنان درقاوي قاصة وروائية ومترجمة وصحفية مغربية، ولدت بطنجة سنة 1971. تقيم اليوم بالديار الفرنسية، ألفت درقاوي حتى الآن أربع مجموعات قصصية وهي :(طيور بيضاء) عن دار البوكيلي بالمغرب سنة 1997، (وتيار هواء) عن دار الصدى بدبي عام 2003، (وبنت الرباط) عن دار النايا سوريا سنة 2014، و(حياة سيئة) عن دار نشر المعرفة سنة 2014، و ثلاث روايات هي : (جسر الجميلات) عن دار النايا سوريا سنة 2014، و(جميلات منتصف الليل) عن دار النايا سوريا سنة 2014، و(الخصر و الوطن) عن دار افريقيا الشرق بالمغرب سنة 2014

1-تمارس الكاتبة حنان درقاوي تمويها فنيا على القارئ المفترض وذلك من خلال تجنيس نص جسر الجميلات تحت اسم جنس الرواية حتى تفصل بين ذاتها الحقيقية والذات الساردة.

2- تعتقد لطيفة لبصير أن السيرة الذاتية جنس ملتبس تمثل فيه الذات العنصر المهيمن بشكل يبعث على الغرابة، يسعى من خلالها الكاتب/الكاتبة إعادة تشكيل الأنا بشكل متفرد يختلف عن حقيقة ما وقع بالضبط، وفي هذا السياق يؤكد فرويد أنه: "لم تعد السيرة الذاتية هي إعادة أمينة ومركزة لوقائع حياة مثيرة، ولكنها في أغالب الأحيان تصحيح لمسار تلك الحية، وإعادة بنائها من جديد بالصورة التي كان ينبغي أن تسير عليها"، حميد لحميداني، في التنظير والممارسة، دراسات في الرواية المغربية، منشورات عيون، ط 1، الدار البيضاء 1986، ص. 61. وعطفا على هذا، تتساءل الباحثة البصير: "لماذا تظل السيرة الذاتية على الدوام وكأنها جنس لقيط، تارة تتسلل من جنس السيرة وطورا تعود إلى الرواية، وكأنها تحتمي بظل جنس آخر له معالمه الواضحة، تراوح بذلك بين العديد من التسميات مثل: السيرة الروائية، التخييل الذاتي وغيرهما؟" لطيفة لبصير، السيرة الذاتية والتحليل النفسي، ضمن كتاب جماعي، قضايا في اللغة والأدب والثقافة، كلية الآداب والعلوم الإنسانية بن لمسيك الدار البيضاء، ط 1، 2019، ص. 191.

3-من حوار مع الدكتور جورج طرابيشي، دراسات لسانية أدبية، عدد 3،1988، ص.8.

4-ضمن حوارات حنان درقاوي، مجلة الزمان 2014.

5-د محمد أمنصور، شهوة القصص ، أوراق من مفكرة قاص تجريبي ، دار الحرف للنشر و التوزيع، ط1، 2007، ص.134.

6-نجيب العوفي، الكاتب الكبير والطفل الصغير، جريدة العلم الثقافي، 9 يوليوز2001 ، ص. 12.

7-مصطفى لغتيري، تأملات في حرفة الأدب، دار الوطن، ط 1، 2013، ص. 9

8-روك المناعي، العنف في الرواية، المقدمة، سلسلة كتاب الشهر 16، الناشر دار سحر للنشر، تونس 2015، ص. 27.

9-حنان درقاوي، جسر الجميلات، دار النايا، دمشق سوريا، ط 1، 2014، ص.56.

10-حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي (الفضاء الزمن الشخصية)، المركز الثقافي العربي، بيروت، ص. 287.

11-حنان درقاوي، جسر الجميلات، ص. 84.

12-المرجع نفسه، ص. 98.

13-إن سلطة الأب "تستمد كيانها في المجتمع التقليدي من الرجولة والشرف، وتأخذ داخل العائلة شكل عنف كلامي -بالخشونة في الكلام تارة وبالإحجام عن الحديث تارة أخرى- أو عنف جسدي". محمد أسليم، ذاكرة الأدب (في الشعر والرواية والمسرح)، سندي للطباعة والنشر، مكناس، ط1، 1999، ص. 95.

14-المرجع نفسه، ص. 64.

15-المرجع نفسه، ص 65.

16-د. عبد الرزاق بن عمار، العنف في الرواية، مرجع سابق، ص. 27.

17-حنان درقاوي، جسر الجميلات، مرجع سابق، ص. 40-41.

18-المرجع نفسه، ص. 71.

19-يقول أحد الباحثين: "إن مراهق اليوم الذي يعيش في عائلة متحركة يواجه مشكلات معينة، وكما أوضح بوسارد "أن تغيير محل الإقامة وكثرة الانتقالات من مكان لآخر يجعل حياة المراهق مضطربة ويقلل من قيمة الولاء للمكان الذي يولد فيه الشخص"، هذا المراهق الذي تكثر تنقلات عائلته يذهب من مدرسة إلى أخرى، ويعاني الكثير من الناحية الأكاديمية، وربما يصبح متأخرا لدرجة خطيرة... وهناك أيضا أصدقاء المراهق، والانتقال إلى مجتمع جديد، معناه فقدان الأصدقاء القدامى وضرورة البحث عن أصدقاء آخرين جدد". د. مصطفى فهمي، سيكولوجية الطفولة والمراهقة، دار مصر للطباعة، ص. 292.

20-حنان درقاوي، جسر الجميلات، المرجع نفسه، ص. 82.

21-أكدت الدراسات النفسية أن الطفل عندما يتعرض إلى أنواع الضغوط والمقموعات قد يعجز عن التعبير عن حاجاته وما بداخله، يقول أحدهم: "أن مشاعرنا المكبوتة في أيام الطفولة تحاول أن تجد لها مخرجا: إما في مراهقتنا أو في شبابنا. وتكبت هذه المشاعر بسبب ما يلقاه الطفل من حرمان وعقاب عندما يحاول التعبير عن هذه المشاعر. ومن بين هذه المشاعر ما كان موجها أصلا ضد الآباء (على شكل شعوري بالكراهية ورغبة في العدوان)". د. مصطفى فهمي، سيكولوجية الطفولة والمراهقة، مرجع سابق، ص. 252.

22-حنان درقاوي، جسر الجميلات، المرجع نفسه، ص. 83.

23-المرجع نفسه، ص. 126 – 127.

24-المرجع نفسه، ص. 74.

25-تخضع علاقة الآباء بالأبناء لطبيعة العلاقة الجامعة بين الأب والأم عاطفيا، وهكذا "قد تسوء العلاقة بين الزوجة وزوجها، فتحاول الزوجة أن تسقط فشلها في علاقتها بزوجها على علاقتها بابنها وكأنها "تطارد في ولدها الذكر صورة الذكورة المرفوضة لديها من جراء علاقتها السيئة بزوجها". وقد يحدث نفس الشيء بالنسبة للأب الذي تسوء علاقته بزوجته. ويحاول من خلال علاقته بابنته "أن يطارد في ابنته صورة الأنوثة التي أضحى ينفر منها نتيجة فشل علاقته بزوجته".

26-حنان درقاوي، جسر الجميلات، المرجع نفسه، ص. 78.

27-المرجع نفسه، ص. 208.

28-المرجع نفسه، ص. 50.

29-تقول الساردة في هذا الصدد: "في ملجإ النساء المعنفات أستعيد درس فرويد في التحليل النفسي. الطفولة هي المحدد الأساسي لحياتنا فيما بعد، لو لم يكن العنف حاضرا في طفولتي لكنت نزعت إلى زوج عطوف، نحن نكرر في حياتنا ما عشناه في الطفولة، هناك حتمية التكرار، الإنسان يكرر الخطاطات التي عاشها في طفولته، لأنها هي ما يحدد علاقاته بالآخرين، نمط العلاقة مع الوالدين هو المحدد لعلاقاتنا القادمة. علاقاتي بالآخرين كانت مضطربة، ولكن فشل في الحب والصداقة" حنان درقاوي، جسر الجميلات، مرجع سابق، ص. 199- 200.

و في هذا الصدد يعد فرويد أول من اهتم بالطفولة في حياة المبدع أو الفنان لأنها تشكل الجوانب النفسية الخفية من حياته و خاصة طفولته. 50.

30-حنان درقاوي، جسر الجميلات، المرجع نفسه، ص. 130.

صدر حديثا

البحث الفائز بجائزة لجنة التحكيم
الإمارات العربية المتحدة - حكومة الشارقة
دائرة الثقافة - إدارة الشؤون الثقافية
جائزة الشارقة للبحث النقدي
التشكيلي
الدورة "11" - 2020م
آفاق المصطلح النقدي التشكيليّ العربي المعاصر
بين تبعات تقديس الفن ورهان الانفتاح على ما لا يعُبر للفن
محمد بن حمودة
دائرة الثقافة الشارقة

الرواية والوعي الاستقصائي التخييلي في التاريخ

قراءة في رواية كويتزي "خزي"*

محمد تنفو

صدرت رواية "خزي" لكويتزي سنة 1999، بعد زوال نظام التمييز العنصري (الأبارتايد). وتجري أحداثها في جنوب أفريقيا، خصوصا في كيب تاون(المدينة، والريف). وقد عاد فيها إلى العصر الرومانسي في بريطانيا، واستعاد حياة الشاعر الرومانسي بايرون من أجل بناء شخصيتين اثنتين مركزيتين هما ديفيد ولوسي. وقد شكلت المادة التاريخية (حياة بايرون) إطارا لأحداث الرواية التخييلية. لذلك يمكن الوقوف عند بايرون الحقيقي، ثم الانتقال إلى بايرون المتخيل في الرواية.

-التاريخ الإطار : بايرون الحقيقي (1):

ولد جورج غوردون بايرون في إنجلترا 22 يناير 1788، وتوفي في اليونان 19 أبريل 1824 أثناء حرب استقلال اليونان. عاش سنواته الأولى مع أمه في اسكتلاندا بعد وفاة والده. أساءت إليه بسبب تدليلها له وتعنيفه وتعييره بالعاهة التي ولد بها.

يعد أحد رواد الشعر الرومانسي الذي يعتمد على النزعة الذاتية في طريقة تصوير العالم، ويعطي للفن مكانة خاصة كوسيلة للمعرفة. ففي العصر الرومانسي، بزغت فكرة العبقرية كجوهر للروح الرومانسية. ظهرت في هذا العصر مصطلحات جديدة من قبيل الشعور والخيال والتجربة والحنين والبحث عن شيء بعيد ومستعص.

تعد أشعاره مرآة لحزن الإنسانية، تستند إلى قريحة الحزن والأسى والانتقام واليأس. كانت قصائده تعكس معتقداته وخبرته، تكون تارة عنيفة وتارة رقيقة، وتتصف أحيانا بالغرابة. كتب مسرحيات لم تكتمل، وأصدر أعمالا شعرية من قبيل "ساعات الكسل"، و"لارا"، و"السماء والأرض"، و"القرصان"، و"أسفار شيلد هارولد". كما كتب ملحمة دون جوان الهجائية التي استلهم فيها شخصية أسطورية من التراث الإسباني هي دون جوان زير النساء الذي أصبح اسمه مرادفا لكل من يمتهن إغواء النساء والإيقاع بهن.

أ ـ الاستثمار الأول لبايرون:

أعادت الرواية إنتاج حياة بايرون الشاعر البريطاني لكي تقرأ المجتمع الجنوب الأفريقي الجديد وما يتسم به من تناقضات، ومن أجل تقديم صورة عن المشاكل النفسية والاجتماعية التي خلفها نظام الأبارتايد في البيض.

عد ديفيد بايرون مجتمع الرواية ودونجاونها. عانى من الاضطراب والخراب بسبب مغامراته العاطفية المتعددة. كان كاتبا ومهتما بشتى الفنون. كان يرى أن الزواج لا يناسبه، افترق عن زوجته بعد أن أنجب منها لوسي. كانت علاقته بابنته معقدة تميل أحيانا إلى الرغبة غير الشرعية. أدانه المجتمع المديني لإطلاق العنان لشهواته (مضاجعة طالبته). لم يسمح له كبرياؤه بالاعتراف بالذنب، إذ اعتبر الأمر حقا غريزيا. أجبر على تقديم استقالته، وعلى اللجوء إلى الريف. كان متألقا في تفكيره المتحرر من القيود. لكنه يظهر أحيانا مثل طفل غير قادر على مقاومة غرائزه الجنسية. لذلك كان ضحية لرغباته التي يعتبرها حقا طبيعيا.

من الواضح أن الرواية حاولت، بعودتها إلى بايرون، إعادة إنتاج حال الرجل الأبيض المثقف المبدع الذي يعاني من تشوهات نفسية. وقد مارست الرواية لعبة فنية ـ

لعبة مفضلة لدى كويتزي ـ تتمثل في بناء التناظر Analogy. تراهن هذه التقنية على تمثيل المواقف الفعلية بالمواقف الروائية(2).

لا يأنف كويتزي أبدا من تناول التاريخ (دون أن يرتدي عباءة المؤرخ)، وتحتشد في الخلفية الأعمق من رواياته تفاصيل كبرى عن تاريخ بلاده وما خلفه من آثار على البيض(3). وينكشف هذا التاريخ في فضاءين اثنين: فضاء المدينة، وفضاء الريف (عاش بايرون الحقيقي في فضاء الريف).

-المدينة :كيب تاون

وضعت الرواية ديفيد داخل فضاء المدينة(4)، بهدف التوغل داخل ثقافة المدينة والكشف عن خصوصياتها وموقع البيض داخلها. ديفيد رجل عمره إثنان وخمسون سنة، يمثل النخبة المثقفة المشبعة بالفكر الغربي وغير القادرة على الاندماج داخل المجتمع الذي مازال يعاني من مخلفات نظام الأبارتيد. لذلك، كان يشعر بالفشل في مهمته العلمية داخل هذا المجتمع.

توغلت الرواية في أعماق هذا الرجل، وكشفت عقده النفسية. أولاها عقدة المدينة. كان يعتبر المدينة (كيب تاون) رمز الوطن والجمال والموسيقى الغربية. سكانها حضاريون مثقفون محبون للمسرح والموسيقى الغربية. لكنه اكتشف في النهاية أن المدينة لم تتحرر بعد من التقاليد. أما الريف فالحياة فيه بسيطة وبلهاء وغير حقيقية. سكانه مشبعون بثقافة الأفارقة (الاستماع إلى موسيقى الجاز الأفريقية العريقة). يتقاسمون حياتهم مع الحيوانات. لذلك حاول أن يقنع ابنته بالبحث عن حياة مختلفة، جادة وأفضل.

أما العقدة الأكثر خطورة وتجذرا في لاوعيه فهي عقدة المرأة سواء أكانت المرأة ابنة أم خليلة. كان يعتبر ابنته خلاصه الثاني من تبعات الشيخوخة، ومن ذكريات الماضي.

إنها "عروس شبابه المتجدد. ولا عجب أن تحاول الملكات، في الحكايات الخرافية، أن تطارد بناتها حتى موتها!" (الرواية، ص: 109). فالابنة هي البلسم الشافي من شبح الشيخوخة، هي إكسير الحياة الذي يمنحه التجدد. لذلك فهو يوجد في وضعية وسطى صعبة: وضعية المطارد (الراء مفتوحة)، ووضعية المطارد(الراء مكسورة):

مطاردة العمر ⟸ ديفيد ⟹ مطاردة المرأة.

كان يرى أن جمال المرأة يلزم اقتسامه. إنه زير نساء يلهث وراءهن من أجل افتراسهن ورشف الخصوبة التي أوشكت أن تغادر جسده الهرم، غير مهتم بتجاوب المرأة أو بعمرها. فحتى ابنته لم تسلم هي أيضا من نظرات غير بريئة أحيانا.

كان خائفا من فقد الخصوبة مع تقدمه في العمر، لذلك فكر في خصي نفسه. فالجنس عامل حاسم في تخصيب جسده ومنحه حياة. وبدونه سيصبح الجسم مثل صحراء ضعيفا ضعفا مخزيا. لذلك أدمن على العاهرات وزوجات زملائه الأساتذة، لأنهن يجعلنه إنسانا أفضل، إنسانا متحررا من مزايا العجزة المتمثلة في العطف والصبر والاتزان (الرواية، ص: 261).

هذه الرغبة تنبجس في لحظات تكشف عن عقدة أبدية. عندما انتقل إلى الريف، افتقد الحياة، تسلل إليه الإحساس بالشيخوخة، وشعر أنه منبوذ مثل كلبة بولدوغ العجوز. لذلك اضطر إلى أن يغير نظرته لبيف شو المرأة المتخصصة في رعاية الحيوانات المريضة، وضاجعها رغبة منه في أن ترعاه هو أيضا.

بدأ سقوطه التراجيدي أو موته الرمزي عندما ضاجع طالبته ميلاني (فتاة تصغره بثلاثين سنة، متوسطة الثقافة، جذابة، منحدرة من الريف)، وافتضح أمره. كان، في البداية، رافضا الاعتراف بالخطيئة أو إعلان التوبة أو الندم أو الاعتذار العلني. ففي رأيه،

الإعدام رميا بالرصاص أهون من قبول إعادة التأهيل. لذلك، اضطر إلى أن يقدم استقالته على أن يعترف، واختار اللجوء إلى الريف. اعترف للوسي بأن ما وقع يدخل في إطار قضية مفادها حق الإنسان في الشهوة الجنسية. لذلك سخر من كل من اعتبر ما حدث أمرا غير عاد أو تصرفا دونكخوتيا.

يبدو ديفيد شخصية تعاني من التناقض في المواقف: رفض اغتصاب لوسي وقبل اغتصاب ميلاني. كما يبدو أحيانا متناقضا في أفكاره، لاسيما أنه يرى أن الرغبة حق طبيعي وجودي، ويذهب أحيانا أخرى إلى أن الرغبة عبء يمكن الاستغناء عنه.

ومما يعمق أزمة الإنسان المثقف في المجتمع الأفريقي هو استعداده للتنازل عن مبادئه في لحظات حاسمة دون القدرة على المقاومة، مما يفقد المجتمع الثقة فيه. ففي النهاية، قرر زيارة منزل الفتاة ميلاني، طالبا الصفح ومعترفا بأنه غارق في الخزي الذي يسعى إلى قبوله بصفته حالة وجودية.

يكشف هذا الموقف عن الاضطراب النفسي الذي يعاني منه ديفيد، إذ مازال شعوره بالخزي ممزوجا بعقدة الرغبة والنوستالجيا. لم يستطع بدء حياة جديدة، بل شرع في البحث من جديد عن ميلاني، لينتهي به المطاف إلى تجربة فاشلة.

-الريف:

اختارت الرواية بلدة سالم على طريق غرامستاون كنتون في الكيب الشرقي التي تحتضن مزرعة لوسي ابنة ديفيد، فضاء ريفيا يتسم بثقافة تختلف اختلافا جوهريا عن ثقافة المدينة. إنها ثقافة إقطاعية شوفينية تفتقر إلى قيم العدالة والأمن والسلام.

تبرز هذه الثقافة من خلال عدة الشخصيات أبرزها بتروس (رجل في الأربعينيات من عمره) رمز الإقطاعي الذي بات يسيطر على الريف. يعتبر هذا الأنموذج المرأة جزءا

من ممتلكاته، ولا يحق لها أن تمتلك أو أن تظل بلا زواج، لأن ذلك يعد خطرا. فبعد أن كان بتروس يضطلع بدور المساعد في مزرعة لوسي، خطط لكي يتسلق السلم الاجتماعي. نجح في ذلك، فأصبح إقطاعيا وسيدا راغبا في الاستيلاء على لوسي وممتلكاتها. يبدو بتروس غارقا في النزعة القبلية. تنطبق عليه النظرية الانقسامية في علم الاجتماع. فقد رفض أي إدانة لقريبه المشارك في الاغتصاب، واعتبر ما حدث أمرا انتهى.

تعد لوسي إحدى الشخصيات الوافدة على هذا الفضاء، التي استطاعت التكيف معه، واستيعاب ثقافته. إنها تعي جيدا أنه فضاء مختلف وغير آمن، لذلك استعانت بالكلاب والسلاح ـ شأنها شأن إيتنغر الرجل المسن الذي لا ينتقل في الريف بدون مسدس ـ واضطرت إلى إخفاء أنوثتها ومفاتنها، لأن ذلك يعد خطرا. لقد أصبحت فتاة ريفية مقبلة على حياة بدائية (إيواء الكلاب، بيع الزهور ونتاج الحديقة في السوق).

أما بولوكوس (ابن بتروس) فيرمز إلى الطفولة الضائعة في الريف، لأنها تعاني من الإعاقة الذهنية والأخلاقية، وتفتقر إلى براءة الأطفال، وتتسم سلوكاتها بالعنف الجنسي. لا أحد يهتم بها، وبدلا من إيداعه في الإصلاحية، ترك يعيث فسادا وعنفا في فضاءات الريف الشاسعة.

يكشف هذا التصادم بين الثقافتين عن تناقض كبير. فالريف، في نظر ديفيد، ضيق بأفكاره ومواقفه اتجاه الآخر القادم من المدينة. فلا يمكن للفرد الاستمرار دون تقديم تنازلات جوهرية. لذلك كان ديفيد غير مرغوب فيه. فرغم أنه حاول الاندماج، إلا أنه ظل مرفوضا من لدن بتروس الذي اختار حلا يناسب ثقافته (الزواج بالمغتصبة)، ومرفوضا من قبل لوسي التي اختارت التضحية بكل شيء من أجل الاستمرار داخل الفضاء الريفي بسلام.

يبرز مسار الرواية قدرة ثقافة الريف على تدجين ثقافة المدينة. فقد اضطرت لوسي للاستسلام، كما أرغم ديفيد على القبول بالأمر الواقع. لكن الريف لم يكتف بهذا، بل انتقل إلى الهجوم والزحف من أجل السيطرة على المدينة. فكيب تاون التي أنجبت ديفيد ولوسي شرعت في التخلي عن هويتها. لقد كانت "أكواخ المستوصفات في تلك الأثناء قد تجاوزت الطريق العامة وانتشرت إلى الشرق من المطار. واضطر سيل السيارات أن يخفف من سرعته ريثما يعيد طفل يحمل عصا بقرة شاردة عن الطريق إلى القطيع. قال في نفسه، إن الريف يقترب بعناد من المدينة. وقريبا سنرى الماشية من جديد في ملاك روندبوش: قريبا سيكمل التاريخ دورته" (الرواية، ص: 212).

يتضح أن الرواية استندت إلى علم التاريخ في قراءتها للمجتمع الجنوب الأفريقي، إذ أكدت أن هذا المجتمع يخضع لسيرورة تاريخية ستنتهي وفق حتمية التاريخ كما بدأ. كما تفضح التاريخ الرسمي الذي يبرز أن الأسود فقط هو ضحية نظام الأبارتيد، وتكشف أن الأبيض هو أيضا ضحية. ومن ثمة، فقد شغلت روايته موقعا مستقلا، وطورت مثالها الخاص وأساطيرها في سيرورة قد تبلغ درجة فضح "الموقع الأسطوري" للتاريخ، أي تجريد التاريخ من أسطرته. في عبارة أخرى، هذه السيرورة، أي تجريد التاريخ من هيكليته الأسطورية، بالغة الأهمية عنده، لأن تاريخ جنوب أفريقيا مكتوب على نحو متحزب تماما للأبيض وللمستعمر، وثمة ضرورة لكشف النقاب عن سردياته العليا التي تقوم على التشويه والتزييف(5).

لم تقتصر الرواية على استعادة حياة بايرون وشعره وتجاربه العاطفية ومواقفه المثيرة من أجل بناء شخصية ديفيد الذي استعمل لغة الأدب الرومانسي في محاضراته التي ألقاها على طلبته، وإنما استثمرت، أيضا، لغات أخرى من أجل الكشف عن تناقضات المجتمع.

فقد استخدمت لوسي لغة المرأة المضطهدة في المجتمع الريفي، بينما استعمل بتروس خطاب الإقطاعي الذي يسعى إلى الهيمنة على كل شيء.

من ثم، يمكن القول إن هذا التعدد اللغوي أسهم في تشريح مجتمع الرواية، وفي الكشف عن وعي هذا المجتمع ولاوعيه اللذين يتلاءمان ووضعية الشخصيات الاجتماعية ومستواها الثقافي. فمادام الكاتب أستاذا جامعيا متخصصا في علوم الأسلوب والنقد ما بعد البنيوي، فقد أحسن "إسناد "خطاب" خاص ـ دلالي ومعجمي وصرفي ـ يضفي على الشخصية بعدا تكامليا مميزا لها في جانب أول، ومساعدا من جهة ثانية في تأصيل استقلاليتها عن العالم الخارجي والشخوص الأخرى في الرواية"(6).

ب ـ الاستثمار الثاني لبايرون:

إذا كانت الاستعادة الأولى جاءت على يد كويتزي، فإن الاستعادة الثانية جاءت على يد ديفيد الذي حاول استعادة بايرون وعشيقته تيريزا إلى العالم الروائي. فإذا كانت الاستعادة الأولى تضع ديفيد في إطار تاريخي عام هو حياة بايرون، فإن الاستعادة الثانية غير مباشرة تضع بايرون في إطار تاريخي خاص هو فترة وجوده في إيطاليا. كأني بديفيد يكتب تاريخا جديدا متخيلا لبايرون مستندا إلى جزء من حياته بوصفه إطارا واقعيا تاريخيا.

يظهر ديفيد، منذ بداية الرواية، منشغلا بكتابة كتاب عن بايرون وعاشقته تيريزا معتمدا على رسائل بايرون لعام 1820. يخبر ميلاني بأنه يؤلف عملا عن بايرون الذي ذهب إلى إيطاليا هربا من فضيحة، وللاستقرار. وأقام آخر علاقة حب له مع تيتيزا اعتقادا منه أن الإيطاليين أقل تأثرا بالتقاليد وأشد عاطفة (الرواية، ص: 22).

في مقام آخر من الرواية، يطلع لوسي بأنه يعد عملا مختلفا عما ألفه في الماضي. كان العمل أوبرا تتضمن شخصيات تتكلم وتغني معبرة عن الشوق الخالد والموت.

عملت الرواية على ممارسة استنطاق تخييلي لوقائع تاريخية حقيقية من خلال اعتماد أصوات متعددة. جاء هذا الاستنطاق مزدوجا: الأول جاء بصوت ديفيد، والثاني أتى بصوت السارد.

مر الاستنطاق عند ديفيد بمرحلتين: في المرحلة الأولى، جاء على شكل تعليقات وشروحات وتأويلات لشعر بايرون، تحاول إسقاط مأساة بايرون وصراعه مع مجتمعه على تجربته الخاصة التي تتسم بالجنون والعزلة وجدلية الإدانة والتعاطف. في المرحلة الثانية، جاء الاستنطاق صعبا للغاية، لأنه حاول التحرر قدر المستطاع من إبداع التاريخ، ونسج صورة من وحي الخيال المحض. وضع تصورات أولى للأوبرا، ثم تراجع عنها سالكا مسارات أخرى من أجل إبداع موسيقى جديدة تبدعه وتجعله لا يمثل بايرون وتيريزا.

الاستنطاق الثاني كان من توقيع السارد الذي يتدخل بين الفينة والأخرى مقدما عدة معطيات عن بايرون ومقاطع من كلامه تتضمن مواقفه من ضجر الزواج، ومن العمر الذي بات عائقا يمنع الابتهاج بالأهواء(ص:109). يكشف السارد مضمون الرسائل التي كتبها بايرون متضمنة تناقضا في مشاعره اتجاه تيريزا. كما يبرز المكان الذي ضاجع فيه بايرون تيريزا لأول مرة (غابة تقع بين رافينا وامتداد الشاطئ الأدرياتيكي)، فتولد الوله.

لقد نجحت الرواية في تأكيد أن مصير الإنسان الأفريقي ليس بيديه، فالتاريخ هو الذي يصنعه وفق حتمية تاريخية. يمكن للإنسان الإسهام في صنع تاريخ جديد موجه للمستقبل، من خلال استنطاق تخييلي للتاريخ. أما الوقائع التاريخية، فيقف الإنسان عاجزا أمامها. وهذا ما حدث للوسي وديفيد اللذين ظلا سلبيين أمام لحظات حاسمة من حياتهما.

من ثم، تعضد الرواية ظاهرة السلبية التي دأب كويتزي على ربطها بشخصياته التي تبدو "مثل ذلك الرجل في لوحة ماغريت الشهيرة، الذي يتفحص عنقه في المرآة، تنتصب خلف نفسها في اللحظات الحاسمة، لابثة بلا حراك، عاجزة عن المشاركة في ما تقوم به هي نفسها من أفعال. غير أن السلبية ليست ذلك السديم القاتم الذي يبتلع الشخصية فحسب، بل هي أيضا الملاذ الأخير المفتوح أمام الكائنات البشرية وهي تتحدى نظاما قمعيا عن طريق الحيلولة دون إخضاع نفوسها لما يبيته ذلك النظام. وفي اكتشاف الضعف والهزيمة ينجح كويتزي في التقاط الومضة المقدسة داخل الإنسان"(7).

---

*- كويتزي.م(ج)، خزي، تر: منزلجي (أسامة)، دار الجندي، دار الهفاف، دمشق، ط:1، 2002.

1-https :ar.wikipedia.org.

2-حديدي(صبحي)، موقع الحوار المتمدن: www.ahewar.org

3-نفسه.

4-يلزم تصور المدينة بوصفها وعاء سياسيا واجتماعيا وثقافيا وإبداعيا لتعدد الأجناس والأعراق والطبقات والمعتقدات والثقافات وأنواع الإبداع المختلفة. وتصبح تمثيلاتها في أذهان ساكنيها تأكيدا لدورها في صياغة هذه الأذهان وصياغة وعيها. عصفور (جابر)، الرواية والاستنارة، كتاب دبي الثقافية 55، ط:1، نوفمبر، 2011، ص: 23.

5-حديدي(صبحي)، موقع الحوار المتمدن نفسه

6-نفسه.

7-جزء من كلمة الأكاديمية في مديح كويتزي عند حصوله على جائزة نوبل للآداب. ينظر: حديدي(صبحي)، موقع الحوار المتمدن نفسه.

القيم الإنسانية بالمجموعة القصصية "أغراب الديار"

لــ عبد الحفيظ مديوني(1)

رشيد المشهور(2)

عبد الحفيظ مديوني :الفرد بصيغة التعدد

صدر للكاتب المسرحي والفنان التشكيلي والروائي عبد الحفيظ مديوني عن منشورات ديهيا، الطبعة الأولى للمجموعة القصصية "أغراب الديار (3) 2017، مطبعة تريفة بركان. والجدير ذكره في هذا السياق أن عبد الحفيظ مديوني ارتبط بالفن التشكيلي والمسرحي ارتباطا وثيقا في مجتمع قيد التحول والتحرر من سلطة اليومي والمعيش والعادات والتقاليد والأعراف لا في بعدها الهوياتي الثقافي الرمزي الدينامي، بل في أبعادها التعتيمية الأخرى كالانغلاق على الذات والتقوقع حولها أو التسليم بالشعوذة والإيمان بمفاعيلها الخرافية والخضوع إلى القوى الغيبية بدل المعرفة العلمية وروح القيم الإنسانية السامية في تفاعلها مع الخصوصية الرمزية المحلية الأصيلة.

والمطلع على المنجز الأدبي والإبداعي للفنان عبد الحفيظ مديوني النوعي يُدرك تفرده المتعدد، وهويته التي لا تتحدد في الوحدة والتطابق بقدر تميزها بالتنوع والانفتاح الدينامي على أجناس أدبية وفنية جمالية أخرى مثل التشكيل والمسرح والرواية والقصة؛ وهي الخاصية التي يفتقد إليها مجموعة من الأدباء المغاربة والمشتغلين بالأدب في المغرب. وتتوزع أعمال القاص الإبداعية على رصيد مهم من اللوحات التشكيلية (شارك في مجموعة

من المعارض الوطنية والأوربية) والمسرحية (مسرحية الورشة 2007، رحلة سند وباد 2012) والروائية (الحكاية الأخيرة، 2015). كما أن هذا المنجز يوضح الخلفية الأدبية والفكرية للمبدع وحضور روائيين عالميين في غيابهم وخاصة رواد الرواية اللاتينية، فتأثيرهم يبدو في تقنيات السرد، وطبيعة اللغة والتيمات والقضايا التي تشكل صلب أعماله، وكثافة المعنى، والروح النقدية التي تتخذ من التفكيك والتساؤل والبناء منطلقا لها.

قضايا القصة الصريحة والضمنية

بعيدا عن القراءات الإسقاطية أو الشارحة أو الشعرية التي حدّد تمايزها تودروف يجد قارئ قصة "**وتستمر الحكاية..**" (4) الصادرة ضمن المجموعة القصصية "أغراب الديار" للقاص والروائي عبد الحفيظ مديوني، ذاته أمام مادة دسمة تغري بالمساءلة والتأويل والقراءة السيميائية للموضوع الذي اختاره القاص؛ قضايا التراث والحداثة، الحرية وسلطة العادات والتقاليد ومنظومة القيم الاجتماعية، الاستقلالية والتبعية، الفرد وسلطة المجتمع، الحس النقدي أمام النفوذ الاجتماعي وسلطان السائد، القدرة على امتلاك الحقيقة والسلطة الميكروسكوبية (الفوكوية) وتصنيف الناس تبعا لها، الخير والشر، الواقع والأسطورة، اليُمن والبركات والتسليم والشك والسؤال والنقد، القبيلة والبنيات التقليدانية والمدينة والبنيات أو الكيانات السياسية المدنية، أخلاق الطاعة وأخلاق المسؤولية بتعبير ماكس فيبر، استغلال الموروث الثقافي وإعادة إنتاجه وتكريسه بالمعنى البورديوي، وقضايا أخرى تتضمنها القصة بشكل ما.

وتستمر الحكاية... هي حكاية سرحان "من الشخوص الأساسية في القصة" مع "مول البركة" أو الرجل الصالح الذي قد يأتي أو لا يأتي، مثل: الإله غودو الذي طال انتظاره المؤمنين به، ويتم استغلال نفوذه الساحر والأسطوري المتوارث عبر الحكي والسرد من

جيل إلى آخر، من لدن سادة قوم المجتمع وكبارهم في تحالف مصلحي براغماتي مع السلطة السائدة تجاه الأوضاع الاجتماعية لأفراد البلدة وضمان استمراريتها. "الرجل الصالح" نور يتجلى، تعم بشائره الكل ويتحقق الخير والرخاء والنعمة ورغد العيش بظهوره وتختفي كل المآسي والشرور باختفائه، فلا فقر ولا جهل ولا مرض ولا عاهة أو علة مهما كانت طبيعتها إلا وهو قادر على فك رموزها والقضاء سحريا عليها؛ فهو يملك ما يكفي من "البركة واليمن" من أجل تلبية حاجاتهم ورغباتهم وآمالهم وأحلامهم وطموحاتهم وميولاتهم، يكفيه القيام بالطقوس والشعائر والإكثار من الأذكار والابتهالات والتدرج في مقاماته. لكن، "سرحان" لم يستسغ ممارسات اعتبرها ضربا من الخرافة والشعوذة والوهم والأسطورة والأحجية، الأمر الذي جلب له الكثير من الأذى والسوء والنعوت بكامل الأوصاف المشينة؛ فهو "المارق الملعون" والأحمق الذي لا يستطيع التمييز بين ما هو كائن وواقعي ومنطقي عقلي، وما ينبغي أن يكون ونبذه وتهميشه وإقصائه لكونه زائفا ووهميا ولا واقعيا.

الحرية والحس النقدي

المثير والمدهش والممتع في الآن نفسه في قصة "**وتستمر الحكاية..**" هو الحكاية نفسها، لا للتقنيات المستعملة فيها ولا لعقدتها وإنما للأكوان الدلالية التي تحيل إليها وكثافة المعاني التي توحي بها وامتداداتها الانسيابية الغنية ومساراتها اللامتوقع مجرياتها. "مول البركة" لن يأتي أبدا. لكن، أصحاب النفوذ والسلطة والمصالح لا يخدمهم أو ينفعهم أمر كهذا في شيء. لذلك، تبقى المؤامرة سارية المفعول وعلى "مول البركة" أن يأتي قسرا، وأن يتم الاحتفال والابتهاج به اصطناعا وتصنعا، وينبغي مع كل ذلك اتهام "سرحان" بجريمة الاغتيال وقتل "مول البركة"، ومَسْرَحة الجريمة ظلما وعدوانا، ومنه إلصاق الوصم واللعنة الأبدية بكل مشكك مفكك متمرد ناقد وحر متسائل ومفكر ومحتج، وقتل الحس النقدي

في كل فكر يقظ ومتيقظ، وكل إحساس بالاختلاف والتمتع بالحرية في مختلف تجلياتها ومستوياتها الفكرية والتعبيرية والفعلية، وتكريس الحقيقة الواحدة والسهر على ضمان هيمنتها، ذلك وفق منطق الثواب والعقاب، المكافأة والإقصاء- التحبيب والترهيب. هكذا، يظل سرحان رمزا للعنة والجريمة وعديد الشرور في تصور المجتمع، ولكنه واثق من ذاته بأنه الكائن المفكر والذات الفاعلة القادرة على النقد والاختيار وتحمل المسؤولية ومراعاة المصلحة العامة بدل المصالح الشخصية الضيقة ومصالح ذوي النفوذ؛ وهو القادر على استشراف المستقبل انطلاقا من معطيات الواقع والمعيش والمتاح من الممكنات والاحتمالات.

سياق ممكن

وبالإضافة إلى ما سبق، فإن قصة "**وتستمر الحكاية..**" تعبير عن الظروف الاجتماعية والسياسية والثقافية التي يعيشها المجتمع الواقعي أو المتخيل الذي نسج القاص خيوطه بعناية شديدة؛ إذ وظّف، بصدد ذلك، جملة من الشخوص والأحداث والأزمنة الممتدة أبعادها في حبكة دقيقة جدا، واتساق متناغم، لدرجة يمكن القول معها إن الكاتب يروي قصة مجتمع واقعي أو مفترض بعينه في تناقضاته ومفارقاته وامتداداته وتموجاته وتراتبياته وتفاوتاته ولا تكافؤ الفرص فيه، بمقومات أدبية وفنية جمالية، حتى إنه يترك شعورا عميقا لدى القارئ بأنه يقيس الكائن بالمأمول أو الشاهد بالذاهب والحاضر بالغائب بتعبير العلامة ابن خلدون، ولا يتوانى في توظيف مرجعته الفكرية والفلسفية والإيديولوجية في بناء تصوره للإنسان والقيم الإنسانية والمجتمع والثقافة والسياسة والاقتصاد والحياة والأرض والعالم في لبوس فنية وأدبية تمتح من معين السرد والحكي بلون التشكيل والحس المسرحي، والذوق الجمالي.

وتستمر الحكاية.. حكاية سرحان في علاقته بمجتمعه وأهله وروحه الفكرية الناقدة واستشرافه واستيهاماته وحلمه وتمرده ومقاومته؛ وهو "المنبوذ اللعين"، وفق عود أبدي نتشوي يتكرر باستمرار أو هكذا يبدو على الدوام. إلى متى؟ ووفق أية شروط ستنتهي؟ ومتى تنقطع تناقضاتها وتوترات العلاقات بين شخوصها وأحداثها؟، تلك حكايات أخرى يتعالق فيها المكان مع الزمان غير المتعين والشروط والإرادات الفاعلة، والوجوه والملامح والسياقات.

الحكاية، في الواقع، حكايات مجتمع يتطلع إلى الانتقال إلى الما-بعد، الانتقال إلى أوضاع ثقافية واجتماعية واقتصادية وسياسية أخرى، يعيش فيها الإنسان المأمول حياته كإنسان مكتمل الأركان أو يسعى إلى اكتمالها وتجاوز نواقصها واختلالاتها. لكن، هو الانتقال الرهينة، المتعب والمثقل بالتحولات والاتصالات والاستمرارية والاحتفاظات، لا قطيعة تبتر أوصاله وتجتثه من جذوره، وتؤسس للمرحلة الموالية دون رواسب ثقافية سابقة.

تعالق بين القصة والرواية والفن التشكيلي والكتابة المسرحية

التجربة السردية في قصة "**وتستمر الحكاية..**" تجربة غنية وباذخة معنى ومبنى؛ فهي من جهة كون دلالي تتناسق فيه الألوان والأشكال واللغة والرموز والأبعاد أفقيا وعموديا وفي مختلف الاتجاهات، وهنا يتجلى الطابع الفني للقاص وحضور التشكيل سردا وحكاية، ومن جهة أخرى سيناريو مكتمل الحبكة والحوار وتسلسل الأحداث وتصوير المشاهد والإنارة "بمعنى ما" والحضور القوي للرسالة والمعنى، وهنا يظهر الحس المسرحي الدرامي في القصة وتصير مسرحا مفتوحا على الممكن والاحتمالي، مما يجعل القصة تخاطب الإنسان في القارئ والقارئ في الإنسان، وتدفعه بقوة رهيبة جدا للتساؤل والبحث الشغوف عن الأجوبة بشكل لا يمكن إدراكه بسهولة، فتجعل منه قارئا مُتَصيَّدا كما يصفه رولان بارت.

ومن خلال ما تمت الإشارة إليه أعلاه، يتبين لي أن القصة جنس أدبي صعب المراس والإتقان، لما تستلزمه من تقنيات وإمكانيات لغوية ورمزية تخييلية وموارد فكرية ومعايير جمالية، باعتبارها مغامرة خطيرة لا يتحمل نتائجها إلا المغامر نفسه. لكن القاص، بما تحصّل لديه من رصيد في السرد الروائي وخبرة في الحكي الرمزي المتعدد الروافد، وتجربة في الفن التشكيلي والكتابة المسرحية والوعي بأسرارها وخفاياها، جعل من القصة فضاء رحبا تتآلف فيه العناصر السردية بكيفية خاصة، الأمر الذي منحها قيمة وأهمية سامية جدا. والقصة بهذا المعنى حياة مفعمة ومليئة بالتوترات والتناقضات التي تدفع القارئ إلى الاندهاش والتساؤل والتفكير والبحث الدائم والمستمر عبر الزمن الجاري والانسيابي اللامحدود حول مواضيع الإنسان وقضاياه المختلفة.

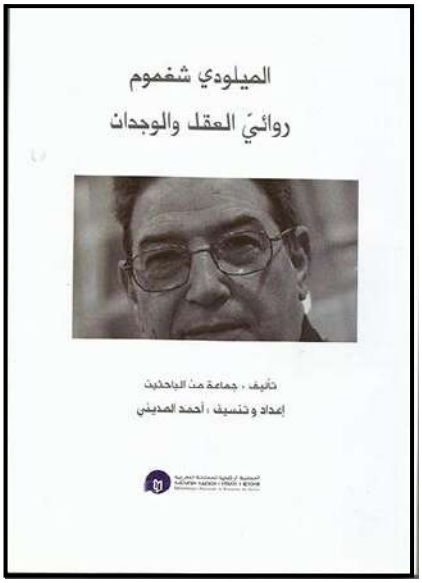
1- كاتب مسرحي وفنان تشكيلي وروائي وقاص بركان /المغرب .

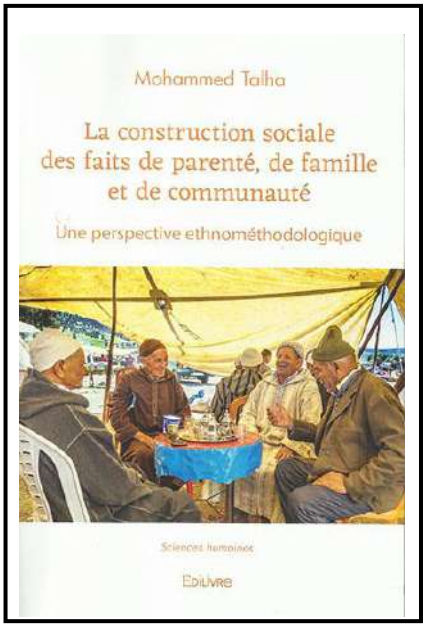
2-أستاذ مادة الفلسفة بالتعليم الثانوي التأهيلي بركان /المغرب. Relma70@hotmail.com

3- عبد الحميد مديوني، أغراب الديار، قصص عن منشورات ديهيا، الطبعة الأولى2017 ، مطبعة تريفة بركان.

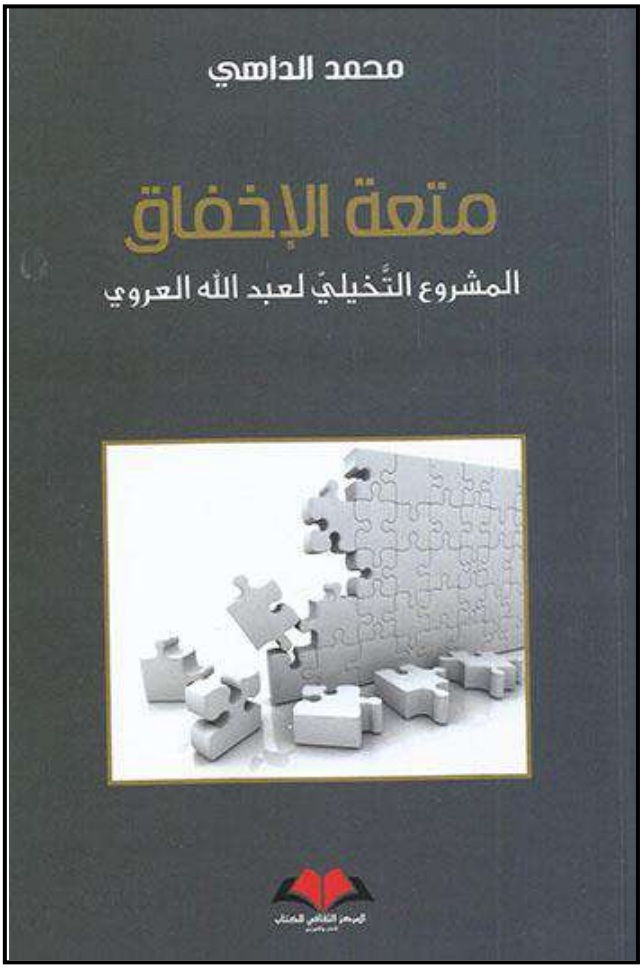
4- قصة ضمن المجموعة القصصية، أغراب الديار،2017

صدر حديثا


الميلودي شغموم
روائيّ العقل والوجدان
تأليف : جماعة من الباحثين
إعداد و تنسيق : أحمد المديني


Mohammed Talha
La construction sociale
des faits de parenté, de famille
et de communauté
Une perspective ethnométhodologique
Sciences humaines
EDILIVRE

صدر حديثا



الهيئة الاستشارية

جمال حيمر – نور الدين حيمر عبد الرفيق بوركي محمد يشوتي عمر حلي محمد الخطابي

نجيب بنداود عز الدين بونيت خالد أمين أحمد راضي كمال الحبيب

مجلة علامات

ص ب 123 المدينة الجديدة – مكناس

المغرب

موقع المجلة على الأنترنيت

www.saidbengrad.net

البريد الإلكتروني : **s_bengrad@yahoo.fr**

الهاتف :00212537693246 - 00212 661 48 24 49

الفاكس : 00212537693246

الاشتراك في أربعة أعداد 100 درهم

اشتراك المؤسسات : 300 درهم

اشتراك الدعم : 500 درهم وما فوق

تبعث الاشتراكات باسم سعيد بنگراد عن طريق حوالة بريدية أو إلى الحساب البنكي

2121455250150014 البنك الشعبي – مكناس

Alamat
Revue culturelle

المشاركون في العدد السابع والخمسين

محمـــد الـــــولي
سعـــيد بنـــكراد
محمد جلال أعراب
رشـــيد حجـــيرة
عبد الرحمان التمارة
هـــالة مهـــدي
أحمـــــد جيلالي
علي بوشنفة هلال
محمـد تنـــــفو
رشـــــيد مشهور

.

الثمن 25 درهما