

د. رشيد وديجي - جامعة مولاي اسماعيل - مكناس - المغرب

تجليات التقعير في الرواية العربية قراءة في نماذج نصية مختارة

على سبيل التقديم

لقد حاولت الرواية العربية خلق نوع من الحداثة على مستوى تجريب بعض التقنيات الخاصة بالشكل الروائي، فهي تمرر خطابها النظري داخل كينونتها النصية، انطلاقاً مما عرفته الرواية الفرنسية من تطور مس بالأساس طرائق تشكّلها و تبنيها، وأن المتلقي العربي لم يستأنس بعد بهذه الطريقة في الكتابة الروائية.

الروائيون يكتبون إبداعاً (أي كتابة نصوص روائية)، ونقداً أي (قراءة لكتابتهم من داخل هذه النصوص) في الوقت نفسه، خاصة و أننا نجد انه ليس هناك فوارق شكلية تفصل بين الكتابة الروائية والكتابة الإبداعية.

لم يوظفها سوى عدد قليل من الكتاب الذين لم يسمح لهم تمرسهم بعد باستفاد إمكانياتها التركيبية والدلالية.

وظفت تقنية التقعير في النصوص الروائية العربية جل الأشكال التقعيرية، ومثال ذلك نجد في النصوص المدروسة، توظيف تقعير المفوض في روايتي "النهايات" لعبد الرحمن منيف و"تراها زعفران" لإدوارد الخراط، وتقعير التلفظ في رواية "لعبة النسيان" لمحمد برادة، ثم تقعير الشفرة في رواية "لعبة النسيان" لمحمد برادة.

تقعير الشفرة La mise en Abyrne du code

لعبة النسيان(O1) والوظيفة الميتاسردية

تتعدد طرق الحكي وأساليبه في هذا النص، إذ لا تقتصر على نمط وحيد في صياغة المحكي، وهو ما جعل الرواية تعرف تنوعاً واختلافاً فيما يخص تعدد الخطابات .

ويغطي " تعبير الشفرة " مساحة كبيرة على مستوى تسلسل الحكى داخل النص، وذلك بواسطة المفوضات الميتاسردية، التي تقوم بتقديم قراءة النص من الداخل.

ونجد تدخل " راوي الرواة " في النص، يعكس هاته الصورة، فهو على امتداد صفحات الرواية، يتدخل ويبرز كصوت مشارك ومتابع للأحداث المحكية، إذ يعتبر بمثابة معلق على كل ما تم إدراجه داخل النص الروائي.

وتتمثل تدخلاته على مستوى الشخص، وخصوصا شخصية "سيد الطيب" الذين حدثوكم عن سيد الطيب عرفوه في فترات طالت أو قصرت، وهم يحاولون أن يستعيدوا ذكريات وملاحم وأقوال مشتركة معه. يفعلون ذلك بهاجس فهم شخصيته: قد لا تكون كلمة "فهم" هي المقصود لأننا في النهاية لا نفهم من نعايشهم، وبالأخص لا نفهم من نحبهم.. إنما نكون عنهم صورة تتناسل وتتمايز عبر التلوينات التي تضيفها الذاكرة كلما تباعدت مسافة اللقاء بهم(02).

فمن خلال هذا المقطع يتبين أن "راوي الرواة"، يحاول أن يقدم لنا صورا وملاحم باطنية، تتعلق بشخصية "سيد الطيب"، برصده لمجموعة من المعارف والمدارك، التي قد تساعد على ذلك، حينما أغفل الراوي الأساسي حديثه عن هاته الشخصية، وما تتصف به من خصائص ومميزات، تظهر من خلال وجوده كذات فاعلة، في مسار الحكى داخل الرواية: "وكما يبدو لي، ولأنني عرفت الذين حدثونا عن سيد الطيب فإن جانبنا "جوهريا" (... من شخصيته ظل غائبا، أو بالأحرى ممتعا عن الاستحضار ... أقصد - وأنا أعرف أن ذلك لم يفغ عن فطنتهم - تلك العلاقة بين سيد الطيب وبين نفسه، بينه وبين جسده، ومع الأشياء..." (03).

ولعل هذا الجانب "الجوهري" الذي أراد "راوي الرواة" أن يكشف عنه في شخصية "سيد الطيب"، ظل يشكل صورة أساسية تعكس من خلالها نفسيته "أحيانا، أخوض في "تفسير" سيد الطيب مستعملا الأبعاد الفيزيولوجية، والاجتماعية، والدينية... لأعثر على خيط ينتظم تلك المشاهد والمراحل، ويحتوي التناقضات... ثم، فجأة، ينتصب أمامي داخل إطار أحياء فاس القديمة، وداخل الدار الكبيرة، بجسده الفارغ الممتلئ بكلماته وصمته، وتهتز كل التفسيرات. وتهتز أكثر عندما أقارن بين هذه الصورة

وبين صورته في الرباط أو البيضاء حينما كان يزور بعض الأقارب والأحباب (...). أو أقول مستعملا تعبيراً مستوحى من أحد الكتاب، بأن سيد الطيب داخل فاس كان يساعد الأشياء على أن توجد، ولم يكن يحس نحوها باحتقار" (04).

وهدف "راوي الرواة" من إدراج هاته الصفات للصفة بـ"سيد الطيب"، هو البرهنة على تتبعه الدقيق لمجرى الحكى داخل النص، وقدرته على استفسار ما تم تجاهله من طرف الرواة الآخرين، ونحن من خلال النص الذي تم فيه الحديث عن "سيد الطيب على لسان "الهادي"، يتبين أن الهدف "مرة" في الرباط تجولت معه داخل الأحياء العصرية، وجلسنا بأحد المقاهي، وتحدثنا عن أشياء مختلفة.. كان ينصت وأحيانا يعلق لكنه كان يبدو وكأنه يكتشف عالما يجهله أو لا يحرص على أن يعرفه وفي نفس الوقت عندما يحكي، كان العالم الخارجي الفسيح، كما يبتدئ في الرباط، يريك حكيه، هنا خارج مدينته، بدالي متعثرا فأخذت أستحضر بعض ما عشته معه في الطفولة ليسترجع حكيه المعتاد..." (05).

ولعل استشعار "راوي الرواة" بنوعية العلاقة التي تربط "الكاتب" وشخصية "الهادي"، تؤكد هدفه من الحكى أستشعر أن بين الهادي والكاتب أشياء كثيرة، يمكن أن أعيد سردها وأن أرتبها على لسان الرواة لأطيل جلسة استحضار ما أضنه باقيا في أعماقها، لكن بدون أن يتحول الموت من طقس إلى حقيقة. ما دام الهادي يخرج من اللعبة ليذكرنا بالحقيقة التي تهد ما سردناه مواربة، فإنه يعوض حكيها بصمت الموت" (06).

إنه العمل الذي يقوم بخدمته "راوي الرواة" داخل النص الروائي، والمتجلي في سرده للأحداث المتناسية والمتجاهلة من طرف السارد على لسان رواة آخرين أو شخوص حكاية أخرى، مادام "تعبير الشفرة" يختص في تفكيك محتويات النص التركيبية والدلالية، فهو يعمل على واجهتين: واجهة التعبير والمحتوى، ودورهما في توازي الحكى، وتسلسله داخل النص الروائي.

إذا كان ما ذكرناه سائفا، يتعلق بما أثاره "راوي الرواة" من صفات وخصائص على شخصية "سيد الطيب" فإنه في مرحلة أخرى يتحول إلى استفسار ومناقشة "الكاتب"، عن الطريقة التي وجه بها شخصيات الحكاية، رغم طريقة

سرده للأحداث، باعتباره العارف قوانين اللعبة الحكائية "أحس أن قانون اللعبة الذي أتبعه لحد الآن لم يعد يقنعني أنا راوي الرواة القابع في الركن المعتم الماسك بخيوط السرد الناقل لها من راوي لآخر شيء ما يدفعني إلى التدخل، أحاول أن أبرره بأن كثرة الرواة قد تضل القارئ وتلقي به إلى متاهة يفقد معها رأس الخيط لكن، هل هناك خيط ممتد حقا وسط هذا التذكريات والمشاهدات التي أنيط بي أن أوجه دفعة سردها وتوزيعها على الرواة الذين جعلوا رهن إشارتي" (07).

بيدو، من خلال هذا المقطع، أن "راوي الرواة" وإن كان غائبا على أحداث الرواية، فهو حاضر بأفعاله وتصرفاته، الخاصة بتوجيه دفعة السرد بحسب الطريقة التي يرتضيها هو نفسه، والتي منحت له أيضا من قبل الكاتب "مهما يكن، فأنا راوي الرواة مطالب بأن أبرز دوري داخل هذه اللعبة. على أن أمد عنقي إلى الصف الأول حيث يمكنني أن أتصدر، وان أوهم نفسي بالتحكم في توجيه دفعة الأحداث والوقائع، وحتى ترتيب الاستيهامات والأحلام" (08).

ولعل المرتبة التي خصه بها "الكاتب"، هي التي سمحت له بأن يصدر هاته الأحكام، بنوع من السلطوية والتفوق، باعتباره يقود قافلة الحكيم ومقدمته، وباعتباره أيضا المتوفر على قانون، يسمح له بأن يغير أو يرتب كل ما تم حكيه داخل النص الروائي، من دون أي قيد أو شرط، "ولكي أسبغ على نفسي أهمية بالغة، أبدأ بتقمص دور المزعج، المتمرد، الذي لا يتقيد بما يصدره المؤلف من تعاليم. أنا راوي الرواة وإذن، من حقي أن أصحح ما يرويها الآخرون ولم لم يكن بحاجة إلى تصحيح، فالترتبة تسمح لي بهذا الحق، وتسمح لي بأن "أبين حنة يدي" كما يقال، حتى ولم اضطررت إلى إفشاء الأسرار أو تشويه الصورة التي يروم الكاتب رسمها لشخصه وعالمه" (09).

وهاته الصور ظلت غامضة، لم يتم الإفصاح عنها بتفصيل من طرف "الراوي"، وهو ما جعل "راوي الرواة" يتدخل ليقدم لنا أمثلة تبين لنا هاته المشاهد والصور، التي ظلت مغمورة بين سطور الرواية.

"لقد سكت الرواة جميعهم عن بعض التفاصيل التي وقعت لـ "الهادي" في طفولته، وهي تفاصيل تتصل بإغراءات جنسية من جانب أولاد وشبان، فقد كان الهادي وسيما وسامة لا تعيها إلا نحالته المفرطة (...). وهناك تبدأ المحاولات التي لم

تكن تجد استجابة عند الهادي ربما لأن معاشرته لبنات الدار والأقارب حددت مبكرا، ميوله الجنسية" (10).

ويورد مثالا آخر، يقول فيه: "يمكن أن أنبش أيضا فيما وقع خلال الليلة الثانية بعد موت سيد الطيب، بأحد فنادق فاس صحبة صديقة من طنجة قابلهما الهادي صدفة وهو في غمرة الحزن والكآبة الممضة..." (11).

ولعل الهدف الرئيسي الذي أدى "براوي الرواة" إلى الكشف عن حيثيات تم تجاهلها وتناسيها من طرف "الراوي" هو افتضاح بعض أسرار اللعبة الحكائية وإيهام القارئ بمجرى الأحداث داخل الرواية، وإن كان الأخير قد يقلل من عمل القارئ باعتباره مستقبلا ومتلقيا لهاته المحكيات " لكن كل ذلك قد لا يزيد من قيمتي في نظر القارئ لأن الأهم والأصعب هو كيف أوجه السرد، وألم خيوط الحكى المتناثرة أكثر من سارد، لأجعلها مقنعة مثيرة لفضول القارئ" (12).

ولعل هذه الالتفاتة للقارئ من طرف "راوي الرواة" إنما هي لتأكيد دوره في إحياء النص، فالقارئ هو الذي يبعث النص، والنص لا يحيا إلا انطلاقا من اللحظة التي يفهمه القارئ، ومنه فلا وجود للنص بمعزل عن القارئ، إذ أن هذا الأخير هو الذي باستطاعته الكشف عن هاته الحيثيات بقراءاته المستمرة والمتأنية للعمل الروائي.

وتتواصل لغة "راوي الرواة" في سرد المسكوت عنه داخل النص من خلال إبرازه لفنية الكتابة التي ينبغي أن يتبعها، كلما يرتضيها المؤلف، فهذا الأخير هو الذي كلف "راوي الرواة" القابض بزمام الحكى، بسرد كل ما تم تشخيصه واقتراحه" وضعني المؤلف في مآزق: كتب كل ما عرف وتخيل وقال لي : أريد أن تنظم سرد هذه المادة الخام في تشخيص يستوعب الكلمات واللغات التي نسجت حكيها داخل مخيلتي، وأنتي وجدت أن جميع ما كتبته لا يرتقي إلى قوة الرجوع المشع الغامر للحواس للنفوس. ألتجئ إليك، لأنني وأنا أعيد سرد ما عشته، وشاهدته وتخيلته وحلمت به تبدو الأشياء والذكريات مختلفة مشوشة الصورة، باهتة بالمقارنة مع ما أعتقد أنني عشته وعايينته..." (13).

ويتعدى تدخل "راوي الرواة" في مسار الحكى، إلى المساس بشخصية الكاتب نفسه، من خلال مطالبته بعدم التدخل في الأمور التي يسعى لتحقيقها، دون أن

يستعين بمساعدة الكاتب أو غيره "لا تتحفز لمقاطعتي. أعلم أن ما نعيشه ونرويه مشترك مع التيار الأعم الذي يكيفنا، ويحدد رؤيتنا وقيمنا وموقفنا... لكننا ونحن نحكي عن شخوصك، عن فضاء وزمان معينين، إنما نعيد الاعتبار لقطرات الماء الضئيلة وسط خضم الأوقيانوس... نسج لفهم التأثير المتبادل، ونجمع من حولنا القطرات الشبيهة بنا لنغدو تيارا يتماوج ويلون البحر بنبرته"(14).

"تحمل وقاحتى، أيها الكاتب، إذا كنت أستعمل طحينك لأعجن خبزة أدل بها على متاهتي، فأنا أريد أن أقتع القارئ بشطارتني، وحسن اختياري في توجيه دفة السرد"(15).

"فراوي الرواة" يعتبر بمثابة مرشد موجه لما سيتم سرده، إذ، ومن خلال الرواية، نلاحظه يقترح بنفسه أسماء الفصول المتعاقبة داخل النص من خلال تكهنه بمصير شخصيات الساردة، وذلك إيهاما منه، بأنه المتحكم بقواعد اللعبة السردية، وبأنه سيد الحكى وصانعه "لنتابع، إذن ما بدأناه. سأعطي الكلمة لشخوصك، إلا أنني سأحتفظ بحقي في التدخل أقتح عليك أن نسمي هذا الفصل: "ثم يكبر العالم في أعيننا" لأن الهادي بعد انتقاله من فاس إلى الرباط بدأ يكتشف الأشياء والأشخاص في اختلافها وتنوعها لعقيديتها، لا كما كانت تبدو له في داخل مدينة الطفولة، المدينة - الرحم - الواحدة - الوحدة"(16).

وهو الفصل الذي حاول فيه الكاتب أن يرصد مجموعة من الأحداث والتفاصيل الخاصة بحياة بعض الشخوص (الهادي، والطابع، وكنزة)، إلا أننا نجده يسلم "راوي الرواة بعض الأوراق التي تحمل في طياتها، بلاغات وخطبا، لم يسعفه السرد للحديث عنها أثناء رصده لوقائع هذا الفصل، وهذا دليل على أن الأحداث المتعلقة بالمحكييات الفرعية تبقى على الهامش ينقلها عنه "راوي الرواة" بعد تسلّم هذا الأخير، سلطة الحكى من الكاتب" من ثم فإن الكاتب إلى جانب ما سجله من أحداث وتفاصيل، سلمني مجموعة أوراق ملحقة تشتمل على بلاغات وخطب وقصاصات صحف وروبرتاجات مستنسخة من الإذاعة. فوجدتني محتارا عند الاختيار لذلك أثرت أن أكتفي هنا بإيراد عينة فقط من تلك الأوراق الملحقة : الأولى عبارة عن بلاغ نقله الكاتب من صحيفة أو مذياع أو لعله حاكي فيه ما كان شائعا - وربما ما يزال - من خطب وبلاغات كانت تنشر على الناس خلال العشرين سنة التي يشير

إليها، وغالب الظن أنه بلاغ صدر عن حكام الوقت، والثانية وصف إذاعي لحفلة مسابقة الجمال العالمية التي كانت قد أقيمت بفندق هيلتون - الرباط .
والثالثة، مراسلة صحفية عن استغلال عين مائتة بقرية "دبدو" (إقليم وجدة) سنة 1978 " (17).

وقد تم تفصيل هاته الخطب مباشرة بعد هذا المقطع، ولعله الدور الذي شغله "راوي الرواة" في هذا الفصل، والممثل بالأساس في مساعدة الكاتب على تقاسم مجرى الحكى بينهما، حتى يحصل هناك نوع من التوازي بين ما يسرده الكاتب وبين ما يتوقعه راوي الرواة، وكذلك تخصيص حيز للمفوضات الميتاسردية إلى جانب المحكى الرئيسي، حيث تعتبر الأولى بمثابة مفسر وموضع للمحكى الثاني، يؤكد هذا التأزر الذي حصل بين سلطتين إنتاجيتين (الكاتب، وراوي الرواة) على حكى وسرد كل ما تضمنه هذا الفصل من أحداث ووقائع خاصة بالشخص.

وتتولى تدخلات "راوي الرواة" على امتداد صفحات الرواية، لتمارس بذلك نوعا من التطوير، فيما يخص مسار الأحداث المروية، إذ تتجاوز محكياته شخص الرواية وأحداثها، لتقييم علاقة بينها وبين المؤلف، لتخبرنا عن بعض الخلافات التي جمعت بين الذاتين، "لم يكن الأمر هينا في هذا الفصل، ساءت العلاقة بيني وبين المؤلف إلى حد القطيعة والتخلي عن التعاون والتنسيق، ولولا وسطاء الخير، لكان الذي يتحدث إليكم مباشرة الآن هو المؤلف مواجهها معضلات السرد والترتيب وتوزيع الكلام، والحقيقة أنني لم أقبل استئناف مهمتي إلا بعد موافقته على أن أحكي للقارئ بعضا من خلافاتنا(18).

وهاته الخلافات تجلت بالضرورة - كما وضحتها المؤلف - في الزمن المحدد لشخص الرواية، إذ المؤلف يرى بأن هناك فوارق عديدة تفصل زمن "سيد الطيب"، و"سي إبراهيم"، و"للانجية"، و"الطائع"، و"الهادي" عن زمننا نحن، ويأتي تعقيب راوي الرواة على الشكل التالي :

"وفي نظري، وهذا مصدر الخلاف، أن الزمان يتغير نتيجة لوعي الناس بتجربتهم مع الزمان. وقد تكون تجربة متشابهة في العمق لكن مسافة اكتشاف العلائق مع الزمان، من الغرارة إلى النضج، هي التي تسبغ الجدة على الديمومة وتقوي الوهم بالانتصار على الموت البطيء الكامن في خطى الزمن الوئيدة(19).

ولعل الحوار الذي دار بين "المؤلف" و"راوي الرواة" حول علائق الزمان بالشخص، يؤكد هذا الطرح "قلت للمؤلف : لا داعي لأن نجزئ الزمن إلى زمنين : وأبسط من ذلك أن نعتبره سرمدًا متجدد الآنية، له قوانينه وثوابته، وأن نتابع التغيير من خلال الشخص ومواقفها وسلوكاتها، فهي التي تعاني من وطأة الزمان، والتي تقاوم وتتحدى وتتمرّد وترضخ، وتتحايل بالفلسفات والكلام لإطالة بقائها داخل موكب الزمان" (20).

يجيب المؤلف : "مفهوم، وقريب من البديهي ما تقول غير أن هذا لا يمنع كون الزمان الذي نكتب فيه نصنا الروائي له سماته المميزة مثلما لكل مخلوق : أنف معقوف أو عجيزة مائلة أو خال فوق العين... سمة نتذكره بها ويقترن في ذاكرتنا من خلالها" (21).

لعل عدم التفاهم الحاصل بين الشخصيتين، هو ما طرح هذا الجدل في القول، والحدة في النقاش : فالمؤلف يحاول التضييق عن بعض الأحداث داخل النص و"راوي الرواة" يأتي ليكشف لنا ما تم تجاهله من طرف المؤلف، بحيث نجد هذا الأخير يعترف بنفسه بقصور معرفته أمام "راوي الرواة"، وعدم قدرته على إيصال المعرفة التي يتطلبها منه القارئ.

"قال مصطنعًا الهدوء: لك موهبة قراءة ما بين السطور أكثر من قدرتك على مساعدتي في سرد روايتي" (22).

ويستمر الحديث بينهما دون أن يسفر عن نتيجة تؤدي إلى اتفاق بين الطرفين، ولكن مع إعطاء بعض الامتياز "لراوي الرواة" باعتباره القابض بزمام الحكى، والساخر على ائتلافه وتماسكه "وبما أنني عينت راويا للرواة، وأصبحت لي مسؤولية أمام القارئ، فقد تشبّثت بحقوقى المكتسبة، وطالبت بإيقاف سيل الوسواس والتساؤلات، وهددت بتقديم استقالتي، أي نعم أستقيل قبل أن أقال.. فلم يبق أمام المؤلف إلا أن يلجأ معي إلى التراضي : أتولى أنا بنفسى سرد هذا الفصل الخاص بـ "زمن آخر" أخذًا في الاعتبار ما قاله ودونه عن السمات الوقتية المميزة، مثبتًا في البداية "الاستهلال" الوارد في مخطوطته على لسان الهادي" (23).

ومادام هدف "راوي الرواة" يتجلى - حسب اعتقاد المؤلف - في انجاز سرد ثانٍ مكمل لسرد أول، فإنه في الفصل الموالي (من يذكر منكم أومي) سيتولى بنفسه

سرد هذا الفصل على لسان الهادي، عن طريق "التعظيم"، حتى يضع في مكان يسهل معه التجاوب بين ما تنتجه شخصية "راوي الرواة"، وما تنبأ به القارئ من أحداث "إنني أتحل أمامك، أيها القارئ مسؤولة سرد هذا الفصل حتى يطمئن المؤلف" (24). وفي هذا الفصل، حاول "الهادي" أن يسترجع أحداث سنوات مرت، بكل ما تحمله من وقائع على لسان "راوي الرواة" الذي حاول أن يعطي للقارئ صورة حقيقية تميز شخصية "الهادي"، خصوصا بعدما فقدت أمها التي ظلت صورتها لا تفارق مخيلته أينما حل وارتحل "أمي ستريين أنني أنا من يحبك أكثر. سأصيح ملء القلب والضم والكيان منشدا لك : عشقي فيك مؤيد، وأخذك من يدك لارتاد مفاتن العين والقلب بلا حدود، وبلا أسيجة. أينما تشائين نولي وجهنا ولن أكتف المشاعر أن ازن الكلمات. والساقى المؤدب يسقي الأجنة والورود ونحن في نشوة الامتلاء والتحقق" (25).

وهكذا، فإن "راوي الرواة" في هاته الرواية يوظف لغة ميتاسردية واصفة، تمارس على لغة أولى موصوفة مشكلة بذلك نوعا من التطهير، والنقد، والتوجيه للغة السرد، وما دام "تقوير الشفرة" يهتم بتفكيك محتويات النص الدلالية والتركييبية، فإن "راوي الرواة" انطلاقا من مهمته الثانوية، عمل على توجيه أحداث الرواية وصياغتها في قالب فني بحسب ما يرتضيه مزاجه، باعتباره المتحكم في العملية السردية ككل.

وبعبارة أخرى، مادام "تقوير الشفرة" هو أن يعكس الملفوظ الفرعي في بعده المرجعي الملفوظ الكلي في بعده اللفظي، تعمل المقاطع الميتاسردية على ضبط، وتحديد طرق اشتغال العناصر التركييبية المتحكممة في المحكي من خلال تعرية معمارية النص، ذلك ما يميز هذه التعرية أن تحقق من داخل النص نفسه.

La mise en Abyme de l'énoncé تقوير الملفوظ

"ترابها زعفران" (26) واللوحات التشكيلية

مادام فعل القراءة لا ينحصر على كل ما هو مكتوب، فإنه يتعدى إلى باقي الفنون الجميلة الأخرى كالرسم، والنحت، والموسيقى... أي كل ما هو خاضع لتأمل عقلي، فمثلا قراءة لوحة فنان نوعا من "التقوير" الذي أرادت اللوحة أن ترمز إليه من خلال فعل التصوير، وبالتالي فهي تشكل نصا قابلا للدراسة والتحليل.

وما يطرح في هاته الرواية، هو مخالف للروايات الأخرى، إذ ومنذ الصفحة الأولى من الافتتاح تظهر صورة الصليب، التي تعكس بدورها المرجعية الدينية والإيديولوجية للمؤلف، باعتبار هذا الأخير ينتمي للديانة المسيحية " وكنت أعرف أن اليوم هو 11 بؤونة، وأن غدا عيد الملاك ميخائيل. وكنا نذهب، أنا وأمي لنشتري زيت السيرج الذي ستصنع به فطير الملاك. وكانت السيرجة بعيدة علي، في شارع جانبي ناحية غربال، لم أكن لوحدي، أستطع أن أذهب إليه" (27).

"وفي الليل قامت أمي تقررص فطير الملاك في الشرفة الواسعة العالية المطلة على الشارع النائم، وتضغط على كل قرص بالخشبة المدورة المسوحة بالسيرج، التي عليها خطوط غائرة خشنة الحدود، تعطي صورة للملاك يحمل الميزان وحوله فروع نباتات دائرية، وكلمات بالقبطية عرفت أخيرا أنها يسوع المسيح ابن الله وفوقها الصليب القطبي المورق الأطراف . ورأيت القمر مستديرا كامل الفضة كأنه باب القلب المفتوح في السماء" (28).

"قام اسكندر عوض يسلم علي، وقال لها: الباش مهندس يوسف اللي كلمتك عنه. هو يومئ إليه برأسه. ثم همس إلي : زيزي، ما تخافش هي عارفة، معنا بكل قلبها حياة المسيح" (29).

فمن خلال هاته النصوص، يتبين، إذن، النوعية المرجعية التي يحملها الصليب ببطء والذي يعكس صورة المؤلف المنتمة للديانة المسيحية، وإذا كانت الألوان المستعملة في لوحة فنان، مثلا، تعكس رؤية واقعية عن صاحبها، فإن الصليب في هاته رواية يعكس أيضا جنسية صاحبه، وهو نوع من "التقعرير" من خلال دراسة الشخص، واللغة ... أي ما هو مكتوب، فهاته الرواية تحظى بميزة خاصة يظهر فيها "التقعرير" على شكل رسم مخطوط " يعكس إحياءات المؤلف المرموزة.

فالصليب يحمل دلالة ينعكس من خلالها الإطار العام الذي يتضمنه، فهو من خلال الدلالة يعتبر تعبيراً كمثل أي سرد، ومن البعد الرمزي يشكل الأفق المرجعي للمؤلف الذي ينتمي للديانة المسيحية.

نص النهايات (30) والمحكيات الفرعية

تعالج هاته الرواية موضوعا اجتماعيا يتمثل في الانعكاسات السلبية التي خلفتها سنوات القحط والجفاف، حيث كانت مدينة "الطيبة" مسرحا لها، باعتبار

موقعها الجغرافي الذي تمثل الصحراء الجزء الأكبر منه، مما جعل فتة من السكان (فتة الشباب) المغادر "الطيبة" في اتجاه مدن أخرى بحثا عن العمل، ويبقى الصيد هو المورد الأصلي للعيش بالنسبة لسكان هذه المدينة.

ويمثل "عساف" الشخصية الأساسية التي بنت عليه الرواية أحداثها، باعتباره بطلا بموقفه الإنساني، فقد كان مشغولا بهموم بلده، يزاول مهنة الصيد رفقة أصحابه وكلبه ويطعم سكان: "الطيبة" بما حمله من طرائد الحجل لمقاومة حدة الفقر والجوع.

والملاحظ في هاته الرواية أنها تعتمد على صنفين من الحكيات، الصنف الأول يمثل الفصل الأول الذي تحدث فيه السارد عن الحياة الاجتماعية لسكان "الطيبة" والذي يشكل الجفاف أحد جوانبها، وهو ما جعل الرواية تفتتح بـ : "إنه القحط. القحط... مرة أخرى. وفي مواسم القحط تتغير الحياة والأشياء حتى البشر يتغيرون وطباعهم تتغير تتولد في النفوس أحزان تبدو غامضة أول الأمر لكن لحظات الغضب، التي كثيرا ما تتكرر، تفجرها بسرعة، تجعلها معادية، جموحا، ويمكن أن تأخذ أشكالا لا حصر لها، وحين يجيء القحط لا يترك بيتا دون أن يدخله، ولا يترك إنسانا إلا ويخلق في قلبه أو في جسده أثرا" (31).

أما الفصل الثاني فهو يشكل امتدادا للفصل الأول، وهو الذي عنونه المؤلف (بعض الحكيات الليلية العجيبة) إذ أن هاته الحكيات، اعتبرت بمثابة مكمل لما تم تجاهله أو تناسيه من طرف السارد، وهذا المجال الذي يعمل فيه "تقوير المفوظ"، إذ في الفصل الأول تم سرد الأحداث بشكل مجمل وعام، فيما اعتبر الفصل الثاني تنمة لما تم حكيه، بل وقد ساعد الحكي على التطور، وهاته التقنية تم توظيفها لأسباب ودوافع سيتم توضيحها.

فلنتأمل هذا المقطع الذي استهل به الفصل الثاني "جاءت سنوات القحط، وجاء الجراد، وجاء بعدهما الغرياء، وهذه كلها غيرت طبيعة الناس والحياة، فهجم الحزن واستقر في قلوب المسنين، حتى أن الكثيرين قالوا بصوت عال : الموت أكرم من هذه الحياة الملعونة التي نعيشها هذا الأيام . وقال آخرون: لم يعد بيننا وبين القيامة إلا وقت قصر وتنتهي الحياة" (32).

والملاحظ أن هذا الاستهلال يشبه إلى حد ما استهلال الفصل الأول، فكلما المقطعين تحدثا عن كارثة "القحط" التي اجتاحت "الطيبة" وسكانها، إذ في المقطع الأول لم يشير السارد إلى الأسباب التي أدت إلى هذا القحط، بل تحدث فقط عن التأثير الذي أحدثه في نفوس السكان، بخلاف المقطع الثاني الذي وضحت فيه الشخصية الساردة السبب، وهو انتشار الجراد والغرباء اللذين أثروا على الحياة الاجتماعية لسكان المدينة، وهو الهدف الذي تقصد الشخصية الساردة من وآرائه من خلال هذا الفصل، لتأكيد أحداث لم يتم ذكرها ولا تفصيل أحداثها في المحور الأول، وهذا إيهام من السارد بأن يترك مصير بعض الأحداث معلقة حتى نهاية الفصل، وذلك لتشويق القارئ لمعرفة نهايتها، ومتابعة لأحداث فصولها.

وفي حديث الشخصية عن أوصاف الرحلة التي قام بها "عساف" صحبة أصدقائه وكلبه، تخبرنا عن حديث وقع في تلك الرحلة، والذي ظل مجهولا في الفصل الأول "لكن حدث شيء ما جعل لذلك اليوم، بعد العصر وقبل الغروب بقليل دوبا يمتد إلى أماكن بعيدة، ويحدث أثرا قلما يحدث، فالعنزى مجنون قرية الجوف، والذي لا يعرف حرفة غير الصيد والذي تحول بمشقة من القوس إلى البندقية، بعد أن سخر جميع الصادين من طريقته البائسة في استعمال هذه الأدوات القديمة، أثبت أنه خلق للصيد، وأنه لا يقل مهارة في استعمال البندقية عن القوس مثلما كان من قبل، وشعر بنوع من اللذة والتفوق حين كان يرجع بطريدته التي يريدها ويرميها بالمكان الذي يريد" (33).

وهذا الحدث مقترن برحلة الصيد، وأتى ذكره هنا لتعبير الشخصية من خلاله عن تناسيها بعض الوقائع التي كانت مرتبطة بالفصل الأول، ولم يتم ذكرها على حساب فنية الرواية التي تحاول أن تخلق محكيات تعتبر بمثابة مكمل ومفصل لما تم ذكره على امتداد صفحات المحور الأول.

وبعد، تأتي شخصية أخرى لتذكرنا ببعض الطرائف المتعلقة برحلة الصيد، والتي يعتبر العنزى أهمها، هذا الأخير الذي أظهر مهارته في الصيد متحديا في ذلك سخریات الصادين الآخرين "أنها المرة الأولى التي يشعر العنزى فيها بالتوتر، بالتعب وبنوع من الحزن سأل نفسه "هل أظفر في هذه التجربة الملعونة؟ هل أنجو من النظرات

وكلمات السخرية وهل أصبح بعد فترة مثل أولئك الأغنياء الذين يملكون خيام الحديد ويتحركون بتلك الطريقة كأنهم أفواج الجراد بحثا عن الغزال ؟" (34). وكذلك تعرض بعض الشخصيات لحكاية الكلبة "مرجانة"، التي كانت تثير نظر سكان البلدة إليها، من خلال ذلك العداء الذي كان محتدا بينها وبين الغريين "من الأمور التي بدت عجيبة لسكان الحي، قريبا من بستان الأغا، والتي لم يألفوها ولم يروا مثلها من قبل : أن كلبة في البستان، كانت تخوض صراعا من نوع غريب . وكان هذا الصراع يقع مرتين في اليوم مرة في الصباح الباكر ومرة قبيل الغروب (...). فسره آخرون أنه مجرد دعابة يلجأ إليها هذان الغرابان ليكسرا رتبة الحياة ولكي يمارسا رياضة من نوع خاص..." (35).

وهاته الطرائف وغيرها، شكلت جزءا أساسيا مضافا إلى المحكي الإطار يشمل هاته المحكيات الصغرى، إذ مثلت هاته الأخيرة القلب النابض للمحكي الأخير، فهي التي عملت على إضاءته وإعادة الحياة لأحداثه وشخصه، وذلك بشكل مفصل يتناسب وقانون السرد.

ويأتي الحدث الذي شكل نقطة حاسمة على مسار المحكي في الرواية، وهو الذي يرتبط أساسا بموت "عساف" وما أثاره من رعب ودهشة في نفوس أصدقائه وسكان "الطيبة" ككل، فعن طريق أسلوب الاسترجاع، عمل السارد - على لسان الشخصيات الساردة على إحياء الحدث في فصل "بعض حكايات الليلة العجيبة" الخاص بموت "عساف"، معلنا بذلك نوعا من التسلسل والترابط بين أحداث الفصلين معا.

وهذا الحضور القوي لشخصية "عساف" في ذهن السارد، جعله يحظى باهتمام كبير من لدنه وإن كان بشكل متخيل، فرغم موته فهو لا يزال حاضرا في ذهن السارد على امتداد صفحات الرواية، وخصوصا تلك المراسيم التي أقيمت له أثناء الدفن.

"قال المختار بطريقة لا تقبل المناقشة أبدا :

عساف يدفن هكذا

ولما بدأ المسنون يحاورونه، هز رأسه ويده اليسرى دلالة أن لن يسمع ولن يفهم

ما سوف يقال، وحين ألحوا صرخ :

هكذا قال لي الجنود والضباط حين سألتهم عن ابني وعن الجنود الآخرين الذين يقتلون في المعركة. إنهم يدفنون بثيابهم، لأن هذه الثياب أقدس من جميع خام المدين.

وبطريقة هازئة أضاف :

ثم أنتم تعرفون، الطيبة لا تجد من الخام ما يستر الأحياء فكيف تستطيع في سنة مثل هذه أن تستر الموتى؟" (36).

وهي إشارة صريحة من السارد إلى حدة الفقر الذي يجتاح الطيبة، فعن طريقه أراد أن يفصح أسرار الواقع المأزوم، والذي تسبب في موت عدد كبير من الأبرياء، ولعلها حيلة السارد التي تتجلى بالأساس في تعبيره عن قضايا بدلتها بأسلوب فني يعتمد على الإيحاء والتصوير، قصد كشف غطاء الحقيقة التي ظلت مغمورة بين سطور الرواية.

"ومن بيت المختار حتى المقبرة، كانت أصوات عمياء وأيد عمياء هي التي تحرك هذا الموكب الذي لم تر الطيبة مثيلاً له. والمختار الذي كان يحتفظ ببيته بثلاث قطع من السلاح تولى عنها كلها وأخذ بندقية "عساف" القديمة معه . كان وهو يملأها بين لحظة وأخرى، كان يطلق بين لحظة وأخرى، كأنه في عرس" (37).

فهاته النصوص، اعتبرت بمثابة عناصر أساسية ساهمت في توضيح محتوى الرواية، وما دام "تقدير الملفوظ" الذي يختص بالدلالة، هو الذي يغطي مساحة السرد في هاته الرواية، فإنه يعمل أساساً على مساعدة القارئ على ضبط البنية الدلالية للنص.

هكذا فإن "التقدير" في هاته الرواية، يتمثل أساساً في تلك المحكيات الصغرى، التي اعتبرت بمثابة مرايا تعكس الزوايا المعتمة في المحكي الإطار، ومن جهة أخرى فهي تعمل -من خلال الربط الطيبي - على ترسيخ الأفق الدلالي للمحكي المحور، رغم تعدد وتنوع الأزمنة والفضاءات والشخوص، ولأن هذه المحكيات الفرعية، وما تحمله من تضحيات ونكران للذات انعكاس لحياة "عساف" نفسه باعتباره شهيداً ضحى بنفسه في سبيل إنقاذ سكان قريته.

من باب الخاتمة

انطلاقاً مما تقدم، حاولنا دراسة المتن المختار من خلال زوايا جديدة تتمثل في "التقعر"، بعيداً عن الأساليب والتقنيات التي تعمل على دراسة الجانب الشكلي للنصوص السرديّة، إلا أن هاته الميكانيزمات أصبحت مستهلكة، وغير قادرة على استيعاب مجموعة من البنيات التركيبية التي تراهن عليها الكتابة الروائية، في إطار الإمكانيات التجريبية التي يسمح بها فضاءها النصي كشكل رمزي.

لذلك ندعو إلى استثمار الإمكانيات التركيبية و التداولية التي تتيحها تقنية التقعر إبداعاً و مقاربات.

الهوامش

- 1- محمد برادة، لعبة النسيان، دار الأمان للنشر، ط1/1987.
- 2- الرواية، ص : 30.
- 3- الرواية، ص : 30.
- 4- الرواية، ص: 30- 31.
- 5- الرواية، ص : 31.
- 6- الرواية، ص : 31.
- 7- الرواية، ص : 53.
- 8- الرواية، ص : 53.
- 9- الرواية، ص : 53- 54.
- 10- الرواية، ص : 54.
- 11- الرواية، ص : 54.
- 12- الرواية، ص : 54.
- 13- الرواية، ص : 54- 55.
- 14- الرواية، ص : 55.
- 15- الرواية، ص : 55.
- 16- الرواية، ص : 57.
- 17- الرواية، ص : 89.
- 18- الرواية، ص : 130.
- 19- الرواية، ص : 131.
- 20- الرواية، ص : 131.
- 21- الرواية، ص : 132.
- 22- الرواية، ص : 133.
- 23- الرواية، ص : 135.
- 24- الرواية، ص : 135.
- 25- الرواية، ص : 149.
- 26- إدوارد الخراط، ترابها زعفران، نصوص إسكندرانية، دار المستقبل العربي، القاهرة، ط1/1986.
- 27- الرواية، ص : 28.
- 28- الرواية، ص : 32.

- 29- الرواية، ص : 38.
- 30- عبد الرحمان منيف، النهايات، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط2 / 1991.
- 31- الرواية، ص : 5.
- 32- الرواية، ص : 95.
- 33- الرواية، ص : 96.
- 34- الرواية، ص : 97.
- 35- الرواية، ص : 107.
- 36- الرواية، ص : 158.
- 37- الرواية، ص : 160.