

خطاب الذاكرة وتحولات الحكي

في قصة تاكسانة (بداية الزعتر آخر جنة) للسعيد بوطاجين

أ. عبد القادر نويوة

جامعة خنشلة

ملخص

تتموضع فنية السيرة الذاتية بالاضافة الى جمالية الكشف التجريبي وتحولات مسار الحكي فيما كحقيقة جامحة تنضوي تحت أدب الاعتراف عموما. ليبس بوصفها كتابة تجريبية فقط، بل إبداعية متجاوزة لخطاب الذات و خارقة لذاكرة النسيان. وقصة تاكسانة للسعيد بوطاجين موضوع مقالنا تتوزع إشكالات مفاهيمية متعددة متحكمة في تحولات الحكي، سنحاول الوقوف على أهم مؤشرات بنيتها السردية و علائق خطاب الذاكرة في مقابل سلطة و غواية السرد.

Abstract

The art of biography-writing, in addition to being an experimental aesthetic literature in the form of a narrative, is also a part of the literature of confession. Despite these characteristics, it is not a self-manifestation discourse but goes beyond the memory of oblivion. The novel of Texanna of the great author Said Boutadjine, the issue of this papers, comprises different important comprehension problematics which we will opt to discuss.

كثيرة هي الأعمال التي جعلت من السيرة الذاتية أو التاريخية موضوعا لإبداعاتها، والمتتبع للأعمال السيرية يجزم أنها لا تكاد تخرج في معظمها عن السرد الكرونولوجي لأحداث ومحطات شكلت هذه الشخصية، أو هذه الحقبة التاريخية بأسلوب جمالي، وحس نقدي لا يخرج عن حدود مرحلته، بصورة لا تكاد تختلف عن نمط "قفا نبك من ذكرى حبيب ومنزّل" حتى أوشك النقد أن يجيب على هذه الرتابة بنمط نقدي آخر على شاكلة :

" قل لمن يبكي على رسم درس واقفا ما ضرب لوكان جلس "

ورغم هذا الهذيان فإن فن السيرة لا يمكن أن يهتز لمجرد أن البعض لم يفرّق بينه وبين التاريخ، بل لا يمكن للوجود أن تحمل علاماته قيمة إذا لم تتراكم عليها التجارب والكشوفات التي حتى وإن كانت مؤلمة أحيانا، فإن الفن السيري وحده هو الكفيل بأن يصنع منها المعنى والجمال، والتصور والمثال.

وقد ذهب إحسان عباس إلى اعتبار كاتب السيرة " قريب إلى قلوبنا، لأنه إنما كتب تلك السيرة من أجل أن يوجد رابطة ما بيننا وبينه، وأن يحدثنا عن دخائل نفسه وتجارب حياته حديثا يلقي منا أذانا

واعية، لأنه يثير فينا رغبة في الكشف عن عالم نجهله، ويوقفنا من صاحبه موقف الأمين على أسرارهِ وخباياه، وهذا شيء يبعث فينا الرضي"¹.

إن هذا التفسير الذي يجعل من الكتابة السيرية مجرد مشاركة وجدانية قاصر عن فهم حقيقتها لأن الفن السيرية ما هو إلا رفضاً لواقع، ونقداً لنموذج، وتأسيساً لمثال، وترميماً لمشاعر شخصية غالبت الزمن فغلبها، وتصلبت في معاملته فكان أقسى، فما أحدها اللحظات الهاربة منا بسخرية مؤذية حد البكاء، ولكن رويدكم فإن عدالة الأدب أكبر وسلطته أقوى.

فالقلم الهزيل المتواضع ذو الرأس الصغير الحاد ما يفتأ ينتقم من كبرياء الزمن بصورة أحدٍ من سيف لحظاته، إذ تخوله سلطته أن يصور هذا الزمن بما شاء ويلونه كيفما شاء، بل وبإمكانه أن يترك فيه من الوصمات ما لا يمحوه خلود الزمن أمام فناء ألعاب القلم. إن الاستطراد في وصف المواجهة بين سواد القلم وبياض الزمن مغرية، ولا بد لي أن أتوقف لأن تساؤلاً آخر يهزني: لماذا تاكسانة؟ وما الذي أصاب بوطاجين حتى جعله يكتب بهذا الصراخ ويتصبب قلمه جماً قد تأتي علينا جميعاً؟

*وليّ آخر يعود إلى مقامه الزكي:

للنقاد والفلاسفة في تفسير ظاهرة الفن السيرية آراء عديدة فمنهم من يرى أن الكاتب يلجأ للسيرية لتلخيص تجارب أو توثيق وجود بأبعاد ذاتية، ومنهم من يرى أنها لازمة يختم الأديب بها أعماله، والبعض الآخر يعطيها بعداً حضارياً، فالسيرية لا يكتبها إلا من يملك رصيذاً في التاريخ يسعى للحفاظ عليه والتواصل معه ماضياً، والتمكين له مستقبلاً.

كل هذه التفسيرات مقبول ومثلوم؛ مقبول من حيث أنه يشمل جزء من الحقيقة، ومثلوم من حيث أنه لا يفسرها، فكم من كاتب كتب سيرته أو سيرة مكانه وتاريخه ولم تنقطع إبداعاته بعدها مما يبعد فرضية الترتيب التاريخي للكتابة السيرية، وكم من كاتب سرد تجارب الآخرين واكتفى بدور الراوي فكانت سيرته مؤسسة على أنقاض الآخرين، وكم ممن لا تاريخ له ولا حضارة كتب عن نفسه وهمومه وتجاربه. وعليه فإنه لا يمكن اختزال الظاهرة السيرية في عامل الزمن أو التقاليد أو الحضارة، وقد أسمح لنفسي بعد أن قرأت لبوطاجين وانتهيت معه إلى تاكسانة أن أقدم تفسيراً آخر أراه أقرب إلى روح الإبداع وأبعد عن النظرية.

قد لا يختلف اثنان أن الكتابة أيّ كتابة، زادها الإبداعي هو التجربة؛ اجتماعية كانت أو ثقافية، أو تاريخية، أو سياسية، أو دينية، أو حتى جنسية ومجوسية. والسيرية مجموع تجارب، والكتابة نفسها تجربة، ويجب التوضيح هنا أن معايشة السيرة لا يعني بحال من الأحوال أنها تساوي أو تعوض كتابتها، فالسيرية شيء وكتابة السيرة شيء آخر، إذ أن مرحلة كتابة السيرة هي مرحلة حاسمة من

حيث كثافة التجربة وكفايتها، وهذه ظاهرة تختلف من كاتب لآخر، فمن الكتاب من يعيش في عقد من الزمن تجارب وأحداث وسياحات ما لا يتمكن منه آخر في ستة عقود، وللنفوس طاقات استيعاب وقدرات للتحمل تنتهي بمرحلة من الفناعات والتصورات، عندما تنتهي التجربة أو بالأحرى تفقد أثرها على الكاتب يحلّ الوعي محلّها في إثراء عملية الكتابة، وعليه يصبح التفسير الوجودي لظاهرة الكتابة السيرية يتلخص في القاعدة التالية: "عندما تنتهي التجربة والاكتشاف يبدأ الوعي والكشف" وهي أشبه ما تكون بظاهرة الوعي، فهو إنسان عادي استثمر تجاربه بطريقة تخالف الآخرين فانتهى إلى كشف يتجاوز به الزمان والمكان والوجود والموجود، فإذا استقر الوعي في مقامه كتبت هناك السيرة وأي سيرة!

قد لا أخفي سرا إذا قلت أنني عندما قرأت تاكسانة أصبت برعب شديد لأسباب سأذكرها، لأن المعروف عن كتابات بوطاجين هو هدوءه الكبير ووداعته المؤلمة على ما فيها من سخرية ثاقبة ونقد محرج، فهو صديق الكلاب والدواب والعليق والعناب، وهو من تواضع وسمح لعلامات يعافها الناس والكتاب أن تظهر على بياض صفحاته كالصفادع والخنافس والذباب بألوانه الأزرق والأخضر والأسود، وهو من دفن في القبر الواحد من كلماته الخفير والوزير، وهم من ابتكر بخته مرادفات لمصطلح العقل في بلده، فصار العقل يعني في قاموسه البرميل والمعطف والنظارات الشمسية والميموزين، وهو الذي تجرأ ببراءة وسذاجة ولكن بقناعة على سقي الديك الميت بعد أن زرعه في الأرض ليعيده إلى الحياة ولكن، بأي ماء وفي أي زمن.

نقول هذا لأن العلامة أصبحت اختصارا لعالم، واختزالا لرؤية، وتثويرا لقضايا، "حتى ليتمكن القول ان العلامة قد تضخمت واجتاحت الحقول كافة، وهي الآن تتحول إلى متعال جديد ينافس الكثير من العلوم والفلسفات في الادعاء بإمكانية تقديم تحليل شمولي لكافة مظاهر الحياة والكون والسلوك"² قلت أنني أصبت برعب شديد عند قراءتي لتاكسانة لأن بوطاجين ما زال يعتقد أن ديكه المزروع سينبت ذات يوم، وهذا وعد الجدّ المقدّس الذي رحل وبقيت أنوار لحيته تضيء فناء الديك، أصبت بالرعب لأن الذي كتبه بوطاجين عن المجتمع الجزائري رهيب لا تبصره إلا زرقاء الإمامة، كتب عن ضياع الحق والخلق والخلق، عن ضياع الأحلام والمسح والأزلام، عن غور المنابع وجفاف المراتع، عن تصحّر العقل الذي أنتج البرميل، عن قهر الفندورة وتمجيد المعطف، عن مجتمع صار سواده يقتات من النذالة، يتنافس على الانتحار، ويسير بسرعة الجنون نحو الجحيم، كتب عن يحملون بطاقات هوية تجاهلت التعريف وتفاخرت بالنكرات.

أصبت بالرعب لأن تاكسانة ضربة صرع قوية قد لا يحتملها بوطاجين نفسه، تجرّأت على الصراخ في وجه البراميل والكائنات النفطية والمخلوقات الصلبة التي اختارت الرصاصة والخنجر

والعصا شكلاً لها، إنها صرخة مصروع أعادت النظر في نظرية داروين، تبشر بهدوء الجنة وتسخر من غليان الجحيم. إنه بوطاجين يعود إلى مقامه الزكي طلباً للعافية من أسقام التجربة، بأثماً شكواه ونجواه أمام حائط المسرى، علّ نجواه ترتقي مسراها.

* في سيمياء العتبات:

سيمياء الصورة:

عتبة العتبات في هذه المجموعة القصصية هو غلافها الذي يحتوي على صورة للفنان Thor Lindeneg ذات اللون الأزرق بخضرة، وهو لون الزعفران ممثلة في أرضية متشققة على جدارية مشروخة بصورة البحر، وجزء من سفينة شرعية يخفي جزءها الأكبر بيضة مفقوسة تختزن بحراً أوضح وأجمل بداخلها، ومن خلال معرفتي القريبة من بوطاجين فإنني أعلم أن لا دخل لدار الأمل في الغلاف وهو من اختيار الكاتب، لأن بوطاجين من أكثر الكتاب حرصاً على انتقاء أغلفة أعماله باعتباره سيميائياً يعتقد أن الغلاف هو عتبة نصية وجزء لا يتجزأ عن العمل الإبداعي، لذا فإنه لا يقدم عملاً ناقصاً لدار النشر ويطلب من غيره إكماله، فهو يريد أن يكون العمل خالصاً له وحده، ويفضل تحمل مسؤولية الحرف والكلمة واللون والصورة والحجم، السواد والبياض، الاستفهام والتعجب واللعنة، وإذا كان هو قد تحمل مسؤوليته في الاختيار فإنني سأتحمل مسؤوليتي في التحليل.



فاللون المختار هو لون الزعفران ولون الجبل ولون البحر، فالزعفران هو رمز البراري الأصيلة الذي يقدم الرائحة الطيبة والشراب الشافي، والجبل رمز الثبات والشموخ والكبرياء، والبحر رمز الأسرار والعمق والخير، أما البيضة المفقوسة فهي دلالة على انعتاق الوعي الجديد بحقيقة الأشياء والعلامات ممثلة في صورة البحر الأصلية التي تتجلى من داخل البيضة، بدل تلك الكبيرة والبعيدة والمشروخة التي تظهر في الجدارية، ما يدل على أننا بأشياننا البسيطة وثقافتنا الخاصة وعلامتنا

المركوزة بالمعاني التي نفقها ونعرفها كما نعرف البيضة، يمكننا أن نملك الجمال والعظمة والمطلق، وهي كلها من صفات البحر المخزون لا المشروع.

وما يدل كذلك على هذه الثقة في قوة الذات، هو تلك الأمواج التي تظهر من داخل البيضة وكأنها تبشّر بوعي جديد وجيل جديد له من القوة ما يجعله في قامة البحر، يستوعب الجميع ولا يطفح به الكيل فيفيض، كما أن البحر ينفخ خبثه فما من جثة أو جسم متعفن إلا ألقى به خارجه عن طريق أمواجه ولا يبقى إلا على من تتوفر فيه أسباب الحياة، ثم لا ننسى ذلك القبس من الضياء الذي ينطلق من البحر خارج البيضة متجها إلى الأعلى حيث انعكس نوره على قفامة المشهد الخلفي.

سيمياء العنوان:

لقد أصبحت العنونة من أهم الاستراتيجيات في الكتابة السردية في العصر الحديث، إذ لا تقل أهمية العنوان في الدراسات النقدية عن أهمية المتن لما له من وظائف متنوعة، وقد أشار النقاد إلى مجموعة منها كوظيفة التعيين والوظيفة الإيحائية (شولز)، والوظيفة الإحالية (فوكو) والتناسية (كريستيفا وبارت)³، كما ذهبت دراسات أخرى إلى ابعده من ذلك عندما اعتبرت العنوان "أشبه ما يكون بـ"بطاقة تعريف الهوية"... وإنما هو مفتاح تأسيسي يتيح إن أحسن استخدامه مزيدا من الفرص الاحتمالية لاكتشاف هوية النص"⁴.

كما لا يمكن فصل الجهود المبذولة من لدن النقاد في محاولة تحديد وظيفة العنوان عن عملية التلقي والتأويل نفسها لأن تحديد وظيفة العنوان تزيد فرص فهم النص وتفسيره، خاصة إذا كان النص غامضا من النوع المتخيل الذي يفتقر إلى التجانس والترابط المنطقي⁵ أما بالنسبة لعنوان المجموعة "تاكسانة بداية الزعتر آخر الجنة" فقد ورد فيه اختلاف طفيف بين العنوان الظاهر على الخلاف الخارجي والعنوان الوارد في صفحة الغلاف الداخلية في كلمة الجنة، إذ وردت في الأولى بأل التعريف وفي الثانية من دونها ولعل الأمر خطأ طباعي وقد يكون الصواب تبعا للتركيب والسياق هو الثاني أي جنة من غير تعريف، لأن التعريف يجعل السياق "آخر الجنة" يدل على الحد والمساحة وهذا يذهب بروح كلمة الجنة التي فيها ما لا عين رأت ولا أذن سمعت ولا خطر على قلب قارئ.

وللعنوان في صورته الثانية دلالات كثيرة أبسطها أن الزعتر رمز الطبيعة والعذرية والأصالة والنقاء، والجنة هي المستقبل والمآل وأكثر شيء يصبوا إليه المؤمن والملمد، العربي والعجمي، إذ لكل جنته التي يتمناها ومثاله الذي يعيش لأجله، وعليه تصبح تاكسانة منبت الأصالة والهوية والتقاليد، ومنتهى الحدائث والحلم والأمل، كما أن تاكسانة لا تدل على اسم المكان بعينه بل تحيل على كل الذكرة وكل الأمكنة والتاريخ والبشر في الجزائر.

لماذا دمشق ولماذا الزعتر؟

يبدأ بوطاجين قصته التي تحمل عنوان المجموعة القصصية قائلا: "كان يدب في شوارع دمشق محني الذاكرة. لقد فاضت وما عادت تستوعب الأشكال والعلامات، أصبحت وعاء ودعاء ثم حفلا زنجيا وقيامه. قيامه كبيرة بعسس وضباط صف وعلم خافق وما يشبه الاستعارة"⁶ إذا كانت المشكلة مع الذاكرة فلماذا لم يستشعر الكاتب وطأتها إلا في دمشق؟ ألم يكن الأجدران تتفجر في منبعها؟ للكاتب رأي آخر.. "وكانت أزقة دمشق الآمنة تخفف عنه ما تيسر من الأفكار الحزينة التي جاء بها من هناك، من مدن القصدير والفضلات، من أولئك ومن الديانة. الديانة العامة." (المجموعة ص 9)

إنها دمشق الآمنة إذن. الأمن يجعل الذاكرة تنتعش، تحس أبعادها وتستشعر آمالها وآلامها. في غياب الأمن يتشرد الفكر ويتشردم التفكير، تتضاءل الذاكرة وتنكمش، غياب الأمن يعني العنف والظلم والقهر، عنف الرشاش والغشاش والحشاش الذي حول صناديق الحرية إلى توابيت تحمل إلى الذاكرة صور الجثث، جثث المغلوبين والجائعين ومن لا خنجر لهم، جثة المحفظة والمجلة والكتاب، جثة العقل الذي رفض أن يكره على اختيار أحد المعسكرين الذين حسمت أبعادهما، وتشكلت من الهجنة والنغولة وكثير من الترف الدامي.

إن الإنسان إذا أراد أن يبصر صورته بكل ما فيها من تقاسيم، فعليه أن يطلب لها مرآة صافية نقية لا تصدع فيها ولا شروخ، مستقيمة لا تقعر فيها ولا احدوداب، فإذا كانت غير ذلك كان وجهه غير وجهه وصورته غير صورته.

إذا كان هذا أمر الصورة فإن للذات أيضا مرآتها التي تتألف من واجهتين: ماض يشكلها ومستقبل تسعى لتشكيله، وقد اختار بوطاجين دمشق لتكون مرآته التي يرى من خلالها ذاته وتاكسنته، لأنها آمنة مستقرة. لكن ما الذي يجعل من مدينة ما آمنة؟ إنهم البشر المثقلون بالتاريخ والحضارة والوعي بالزمان والمكان والذات والعقل. قد يُغَلَّون أحيانا، لكن أصفاد الحديد أرحم من عناكب الجهل، أما البشر الذين لا وعي لهم ولا علم، فهم عاجزون كل العجز عن إنتاج القيمة من الكنوز التي يملكونها وراثه وهبة، ومن جهل شيئا عاداه. يقول بوطاجين:

"أحب هذه المدينة. أشعراني أمشي في أزقة من العلامات الممتلئة بالإحالات. دمشق ليست من الإسمنت والقصدير، ليست من الحجارة الجافة التي تركل الرأس. دمشق مدينة من الضوء والذاكرة" (ص 26).

إن أصالة دمشق وأزقتها وحجارتها ومساجدها وكنائسها وأضرحتها وقاسيونها، بل وأمنها هي ما استفز الذاكرة عند بوطاجين وجعلته يبحث عن مرايا الزعتر التي يريد أن يرى فيها شكله

وذاؤه. بقول: "ماذا ینقصنا هناء؟ لم تعد الاءساءمة ممءنة فف تلك الأرض الاءف زرءها الأءءاء بالءلاماء، بالأءءفة والءم، بالءناءة الموصولة بالنفس الءرئمة. كان الءالء یءمهم لأهم أءبوءه بئفة ءالصة. كانوا یرونه فف قءراء الماء وقاماء السنابل الاءف ءشبهء، فف الءبزر الیابس، فف الرءء فف اءساءمة الزءءر فف ذروة الءبل ءفء رءفء ما عزءءءف وأءفء بئف الوءول. ءم ءبءرء ءطأ. ءبءرء فف الموء. هل بمقءورء أن ءكونف زءءرا یءفء إلف المرافا القءفءمة؟ منذ وقت وأنا أءءء عن شكل وءهف. أرفء أن أراه. أن أرائف ءلمفءا بمءزر مرءع مبقع بالءبر أو بالصبمء، بالصلصال الاءف ءنء أمءوبه اللوء فف الءءاب ءءء نظراء الشفء المءمءنة، معلم القرآن الاءف أضاء سبلنا قبل الطوفان. قبل مءفءهم وءنء سعفءا" (ص10).

الزءءر! لماذا ءل هءه الهالة لهذا العشب الأخضر؟ ما الاءف ففءه وصبّر بوطاءفن یءءله ءارسا للمرافا القءفءمة (الذاءرة)؟ الأمر بسفء بساطة الزءءر، فهو نبات أصفل یءافء على لونه فف ءضارءه وفسه، مففء وهو ءءفء، وءواء مءلوب إذا صار قءفما، فواء عطرئ الرائءة، مهءئ مءرّ للسموم بءسب الأطباء، مقو للذاءرة، یءمع شءاء العائلة عنء المساء إن لم یءن بشاره فبرائءه، ءما ءءمءها ءقالفء المءفءة وماذئها.

الءءاءة/الءلامة/الراءن/الأءر:

أءثر ءاصفة ءمفز قصة ءاكساءة هف موقف بوطاءفن من مسألة الءءاءة ورؤفءه ءولها، فقء كان من بئف الءءاب القلائل الاءفن ءءبوا موقفهم انءلاقا من قناءاءهم الءضارفة ورؤفءهم الءقاففة بشكل یتءاوز ءل ءوصففاء النقءفة لها ءما سنبفءه ففما فلف، فالءلامة القاءرة على إنءاء المعنى وءءفء الءلاله وءءففء الإلهام والإءساس بالءاء هف الءلامه الءءاءفة ولو ءانء ءءاء قءفما، أو منءفلا مهءرءا، أو ولیا مءهولا.

إن ءظورة قضافة الءءاءة ءءمن فف المصءلء والمفهوم معا، فلا النقاء والمبءءفن انءفقوا على منءوقها ولا هم ءراضوا عن مفهومها، "بءبارة آءرف لفسء الءءاءة مصءلءا لءوفا یسهل ءفسفره بشء المءلولات اللءوفة المرءبطة، بل الءءاءة مفهوم ءقافف ءءءء به سماء المءءمع الءءفء أو العصرف، ومن نافلة القول أن بءض الباءءفن أءلوا الطرفق العلمفة ءفنما وضءوا الءءاءة موضء ءءارض مع مفاهفم ءقاففة ساءفة علمها، فملءوا الساءة الءقاففة العربفة بءشراء العناوفن المءبرة منها: الأصالة وءءقلفء، السلففون وءءءفءفون، الءصوءفة والشمولفة ..."⁽⁷⁾

هءا الاءف ءءء مع أبوءفب الاءف اعءبر الءءاءة انءطاءا عن ءءراءم المعرفئ ءءراثف وءواصلا مع المعرفة الءءفءة على ءء ءعبفره: فالءءاءة "انءطاء معرفئ، ذلك أن مصادرها المعرففة لا ءءمن فف المصادر المعرففة للءراء، فف ءءب ابن ءلءون الأربعة، أو فف اللغة المؤسسائفة والفءر الءفئف، وءون الله

مركز الوجود، وكون السلطة السياسية مدار النشاط الفني وكون الفن محاكاة للعالم الخارجي. الحداثة انقطاع، لأن مصادرها المعرفية هي اللغة البكر، والفكر العلماني وكون الإنسان مركز الوجود، وكون الشعب الخاضع للسلطة السياسية مدار النشاط الفني، وكون الداخل مصدر المعرفة اليقينية إذا كان ثمة معرفة يقينية، وكون الفن خلقاً لواقع جديد، الحداثة تمتاح من الكشوف المعرفية الجديدة في عالم انقطع معرفياً عن العالم الكلاسيكي في القرن التاسع عشر وبدأ رحلته التي تبدو دون نهايات وترفض أن تنتصب على مسارها حواجز أو سدود⁽⁸⁾.

إن اعتبار اعتبار مصادر الحداثة: اللغة البكر، والفكر العلماني وكون الإنسان مركز الوجود، لا يمكن بأي حال من الأحوال أن ينطبق على حداثة الأدب العربي، لأن الأدب مادته اللغة، ولغة العرب كادت أن تفرغ من محتواها قبيل الإسلام، وبدأت آنذاك تتآكل وتكرر نفسها من داخلها حتى جاءها الإسلام وأعطاه معنى جديداً وفرصه للتجدد⁽⁹⁾ وإن كانت لم تستغل كما ينبغي لها، للانحرافات التي حصلت في مفهوم التدين نفسه، ومعنى هذا أن اللغة محملة برواسب ليس من اليسير تجاوزها بل إن وجودها نفسه رهن بهذه الرواسب، فلا معنى للعربية بمعزل عن الديانة كثرأ وليس كتمثل، ولا معنى للديانة (الإسلام) بمعزل عن العربية. وهذه حقيقة علمية تاريخية لا يمكن تجاوزها بموقف إيديولوجي، أو بصياغة أدبية بليغة: (اللغة البكر).

كما أن مقولة أن مصدر الحداثة هو كون الإنسان مركز الوجود منتفاة تماماً من المفهوم والتراث العربي، والعربي الإسلامي، لأن هذا المفهوم مرتبط بنشوء نزعة الذاتية (L'individualisme) في الفكر الأوروبي أما في الوسط العربي فإنه (المفهوم) انصهر في فكر القبيلة في العصر الجاهلي بل وقمعت القبيلة أيضاً، ثم هذبه الإسلام، ثم دمرته الأنظمة المعاصرة بتسييسها له في مفهوم القومية، وبناء عليه لا يمكن الحديث عن ذاتية أو مركزية الإنسان في الوجود في الفكر العربي، وإذا كان ذلك كذلك، وسلمنا مع أبو ديب أن لا حداثة إلا في ضوء الفكر العلماني ومركزية الإنسان للوجود، فلا يمكن الحديث عن حداثة الأدب أو الفكر العربي على الإطلاق، وهذا تناقض!

وقد كان الفكر الغربي أرحم في تعاطيه مع هذه المسألة إذ تعامل مع مفهوم الانفصال الزمني تعاملاً منهجياً لا إيديولوجياً، وهذا فوكو يشرح لنا هذه الظاهرة فيقول: "إن الانفصال لا يعني شيئاً آخر سوى أنه قد يحدث أحياناً في خلال عدة سنوات أن تكف ثقافة ما عن التفكير على النحو الذي درجت عليه في تلك الآونة، لكي تشرع في التفكير في شيء آخر وعلى نحو آخر"⁽¹⁰⁾.

الحداثة من خلال المنظور الإبداعي عند بوطاجين في قصة تاكسانة مجرد أو هام بتعبير أدونيس، فهو لا يرى في الراهن بصورته الحالية أي مصدر للحداثة، ولا يرى في مماثلة الآخرين وتمثلهم أثراً للحداثة، يتبرأ من الراهن الذي مسخ العلامات وأسس للبراميل. يقول:

"أنا؟ من هذا الوقت، من وقتهم، من الخطأ. من بلدهم. كبرت بقوانينهم، بفضل الأوهام. حذاء خالي أبي. كان هبة من السماء. كنت أحشوه بالصوف والقش والجرائد والكراريس. كيف أصفه لك؟" (ص13).

الحدائفة في نظر بوطاجين لا تصنعها الصالونات والمقاهي العبثية، ولا يشكلها عالم الأشياء الصناعية الذي عكفنا على استهلاكه أكثر من الماء والهواء. "الفقر ينسج ابتسامات تعيد للشقي بهجته، وإذا أنظر مهزوما أرى تلك الابتسامات في وجهك الماضي فأنسى الطوفان وأنسأهم واحدا واحدا، برميلا برميلا. كيسا كيسا. براميل الكذب وأكياس المرارة. كلهم. كلهم. تكفيني الابتسامات لأقتات، لأتمدد على الظهر تحت شجرة ما، في جغرافية بعيدة وأضحك عليهم، أتمرغ في التراب وأضحك على أولئك الأرباب الذين أوصدوا أبواب الرثة والبسمة." (ص14) كأن بوطاجين أراد أن يقول أن الراهن يمثل شيخوخة الدهر التي لها وطأها وثقلها، ولكن طفولة الدهر أحلى.

إن وهم هؤلاء الأرباب هو ما عيّر عنه أدونيس بالقول "هناك من يميل إلى ربط الحدائفة بالعصر، بالراهن من الوقت، من حيث أنه الإطارات المباشرة الذي يحتضن حركة التغيير والتقدم أو الانفصال عن الزمن القديم. والتقاط هذه الحركة شعرياً، أي رصدها وفهمها والتعبير عنها، دليل كاف، بحسب هذا الميل، على الحدائفة، ومن الواضح أن هؤلاء ينظرون إلى الزمن على أنه نوع من القفز المتواصل، وعلى أن ما يحدث الآن متقدم على ما يحدث غابراً، وعلى أن الغد متقدم على الآن⁽¹¹⁾"

وهو آخر حمل عليه الكاتب بكل ما أوتي من بلاغة الكلمة وسلطة التعريض، هو وهم المماثلة. بوطاجين يرى بأنه لا يستطيع أن يكون الآخر ولن يكونه حتى لو أراد ذلك، وهو يفخر بحدائفة رافعا لائحة الأنا البسيطة في وجه الإسمنت المركب. "لسنا بحاجة إلى العقل دائما، لسنا بحاجة إلى الرياضيات والطب والكيمياء، وعلم الفلك. للخرافة جمالها. لقد عاشت جدتي مثل خرافة بوشاح ذابل، لكنه كان حاذقا مثلها... بلا سبب كبرت وبلا جدوى كانت هناك حقائق تنتظرنني، وكانوا في الطريق، أولئك وهؤلاء البراميل والأكياس. براميل اللغظ، بي حنين إلى ذلك الوشاح السماوي الذي ملأ رؤاي بالانتماء ونسج لي دربا نحو حقيقيتي." (ص15-16)

يتباهى كثير من الكتّاب لإثبات حدائفةهم باستعراض معرفتهم بالثقافات العالمية، وتصدير رواياتهم بهموم الفن والفنانين، يحشون السمع بأسماء لراقصين وأوبيرات، برسامين وأسماء لوحات، بمعاينة سيزيف ومحنة دوستوفسكي، بإلحاد زوريا وفنان جيمس جويس، بموسيقى شايكوفسكي، لكن بوطاجين يستعرض نوعا آخر من المحنة ونمطا غير مألوف من الموسيقى في الكتابة السردية: "كنت أتسكع في الدروب الضيقة مزهوا بالموسقى الآتية من رائحة الخبز، من لون الذرة وطعامنا

النحيل كظل الفاصلة، موسيقى رائعة تعزفها جوقة المكان، كذلك تخيلتها. كانت لا تتخلى عن الولد. ومع الوقت حفظتها. حفظت شيئاً لم أسمع أبداً، وكان ذلك الشيء الغائب وهما جليلاً رافقني إلى حضارتهم" (ص20).

يوضح أدونيس نقدياً وهم المماثلة بقوله: "ففي رأي بعضهم أن الغرب مصدر الحداثة اليوم بمستوياتها المادية والفكرية والفنية. وتبعاً لهذا الرأي، لا تكون الحداثة خارج الغرب، إلا في التماثل معه، ومن هنا ينشأ وهم معياري تصبح فيه مقاييس الحداثة في الغرب، مقاييس للحداثة خارج الغرب، وهذه نظرة تصدر عن إقرار مسبق بتفوق الغرب، ولهذا فإن أصحابها والدائرين في فلكها ينعون دائماً على الشعر العربي تخلفه وتقصيره عن اللحاق بالشعر الغربي، كما ينعون على الحياة العربية إجمالاً تخلفها وتقصيرها عن الحياة الغربية. لكن ألا تبدو المماثلة هنا استلاباً كاملاً - أي ضياع في الآخر حتى الذوبان؟ والحق أن شعر المماثلة مع الخارج المحتذى ليس إلا الوجه الأكثر إغراقاً في ضياع الذات لشعر المماثلة مع الموروث التقليدي المحتذى"⁽¹²⁾.

لعل هذا ما جعل الغدامي يعيد النظر في المقولات السابقة، وينأى بتوصيف الحداثة عن تأطيرها ضمن ضوابط الزمن أو المثال: "لم تعد مسألة الحداثة تقتصر على كونها قضية، إنها تتجاوز ذلك لتصبح إشكالية على المستويات كافة: رؤية وإبداعاً وتلقياً، وعلى مستويات الإجابة رفضاً أو قبولاً، وذلك أن الحداثة كمفهوم قد انفصلت تماماً عن مفهوم التجديد أو المعاصرة، وهو انفصال يتفق عليه كل المتجادلين حول الحداثة، لأن الجميع يرضون بالتجديد ويقبلون المعاصرة، لكنهم يختلفون حول الحداثة وإن لم تتحدد، وما دامت الحداثة قد انتقلت عرقياً عن مفهومي التجديد والمعاصرة، فهذا يعني بالضرورة أنها فوق (الأنية) وهذا يطلقها من حدود الوقت الذي هو جزئي ومرحلي ويجعلها زمنية، أي كلية وشمولية، ويتساوى فيها الماضي مع المستقبل لأنها معاً مادة الزمن الذي لا يفصمه الآن بوقتية وحدوده المرحلية"⁽¹³⁾.

الحداثة/الهوية/المكان:

قضية أخرى لا تقل أهمية عن سابقتها في قصة تاكسانة، إنها قضية الهوية والمكان. من نحن؟ وهل للمكان علاقة بهويتنا؟ ثم ما هي الهوية؟ يقول الفارابي: "إن هوية الشيء عينيته ووحدته وتشخصه وخصوصيته ووجوده المنفرد له كل واحد، وقلنا "إنه هو" إشارة إلى هويته وخصوصيته ووجوده المنفرد له لا يقع فيه اشتراك"¹⁴. لا يكتفي الفارابي بهذا بل يربط الهوية بالوجود، فمن لا هوية له لا وجود له: "الهو معناه الوحدة والوجود، فإن قلنا زيد هو كاتب، معناه زيد هو موجود كاتب"¹⁵.

ما أروع مثال الكاتب الذي أورده الفارابي، وماذا لو كتب الفارابي "بوطاجين كاتب، معناه بوطاجين هو موجود كاتب"؟ لكن بوطاجين لا يحس بوجوده رغم كونه كاتباً! ما الذي ينقصه؟ "تنقصني تاكسانة، تلك القرية التي القرية الودية ما أعظمها. زرت مدنا وعرفت ناسا كانوا أصدقاء. عاشت الملائكة والشياطين ورأيت كثيراً. تهاوى هذا الكثير. كان مجرد غبار، مجرد أصوات، مجرد مساحيق، مجرد صراصير، وهكذا كبرت في عيني". (ص10)

إن البشر والتاريخ والحضارات لا يعرفون من لا هوية له ولا مكان، بتعبير السيميائيين من لا علامات له قادرة على إنتاج مؤولها أو تعبيرها، علامات سليمة الأركان والمكونات لا علامات فاسدة بتعبير بيرس أو غير دالة بتعبير بلومفيلد، حتى السماء لا تعرف من لا هوية له ولا مكان ولا مبدأ، وقد تنسى من ينحرف عن هويته، ولا شفاة لأحد في ذلك ولو كان نبيا، فهذا يونس - عليه السلام - لما أبق والتقمه الحوت دعا هنالك فلما سمعته الملائكة " قَالُوا: يَا رَبَّنَا إِنَّنَا نَسْمَعُ صَوْتًا ضَعِيفًا بِأَرْضِ غَرِيبَةٍ؟ قَالَ: ذَلِكَ عَبْدِي يُؤْنَسُ ، عَصَانِي فَحَسَبْتُهُ فِي بَطْنِ الْحُوتِ فِي الْبَحْرِ"¹⁶.

لذا ظل بوطاجين وفيها لأمكنته لأنها السبيل إلى السعادة الدائمة والطريق الأمثل إلى السماء: "أما الجبل الذي ظل يفتخر بضريح صندوق، فقد ظل يوزع البركات على أولئك الذين ليس لهم سوى البارئ والأدعية التي تيمم صوب السماء سيرا على الأقدام، حافية عارية. كانت تصل إلى القمة متفسخة. هكذا تصورتها دائما، وإذ تبلغ الأعنة تستقبلها الملائكة قائلة: هذه الأدعية آتية من تاكسانة، نعرفها من لونها، أدعية واهنة تتصبب حياء". (ص12)

القرية عند بوطاجين لا تنفصل عن الذات بل هي الذات، وكل القصة تشهد بذلك فتاكسانة التي تجسدت في شخص الصديقة التي حاورها الكاتب ما هي إلا القرية: الهوية الحقيقية والطفولية له، يسعى أن يجعل منها رصيذا وجيشا يقاوم به الحداثة الزائفة والهوية المغشوشة: "ضحكت. يا لتلك اللحظة! قال لها مرة لو أنت أعرتني واحدة لأسرجتها وغزت المدن الأثمة، مدن الخسارة التي تنكرت لطفولتها وغرقت في الوهم، وهم كبارنا. قال لها أيضا: كم أشتاق إلى ملائكة تاكسانة لا بد أنها تبتسم مثلك، مثل البرقات والكرز... لا بد أن الكرز يبكي خبيا، مثلما يفعل العنب المهجور هناك، كيف تبدلنا؟" (ص12)

إن الإفلاس الأخلاقي والفكري والحضاري، والانهيار الذي أصاب بورصة القيم في مجتمعنا، في ظل أزمة القيم العالمية، جعل من كبرائنا يبادرون إلى اختراع رشاش ومحشوشة كلاهما غير قابل للتأمين وقد ينفجر لأي حماقة، بل ماسورتها صنعت خطأ باتجاه الخلف الذي هو قلب حاملهما، قد يتساءل البعض ما الذي يمكن أن يحدث؟ الجبل يجيب عن ذلك: "والجبل؟ جبل صندوق الذي يرمى القرية وناسها المسلمين، كيف أنساه؟ كان ضريح الولي نائما هناك، كبيرا ومحايذا إلى أن جاء

إليه الآخرون، نبشوا القبر واقتلعوا الحيطان الطينية وذهبوا تاركين عظامه في العراء. كان الآخرون ضد الآخرين، والآخرون يفهمون أكثر من الآخرين". (ص19)

هكذا ظل بوطاجين صديقا للأشياء والعلامات، وفيا للطبيعة والتراث والخرافة والمسيحة، لا تعنيه قامة المعطف ولا مسحة الحزن في صورة الموناليزا، ولا حتى صخب دونكيشوت وآلام يسوع. وقد لا يجد القارئ صعوبة في اكتشاف إشكالية أخرى أثارها بوطاجين في هذه القصة هي إشكالية الوفاء والعلاقات الاجتماعية، وتحديد العلاقة بين المثقف والسلطة والمجتمع، متماهيا في ذلك مع أبي حيان التوحيدي الذي حمل على الوزير التافه، والخفير النذل، والتاجر الذي باع هويته بدائق من النذل.

ولا يفوتني قبل أن أختتم هذا العرض الموجز أن أنبّه إلى نُذُر طالما ردها بوطاجين وحذر منها، إنها نذر النهاية والقيامة التي يدفعنا إليها فكر النفط، وسلطة النفط، ودولة المحروقات ممثلة في شخص السيد المحترم "البرميل" وأشقاؤه من أصحاب الفيل: "كان خيال الطفولة لا يتعدى قمة جبل صندوق. هناك تنتهي الجغرافيا ويبدأ عالم الغيب وعزرائيل وأهل الكهف، وأصحاب الفيل".

الهوامش:

- ¹ إحسان عباس: فن السيرة، دار الثقافة، بيروت، ط2، 1990، ص: 101.
- ² فاضل ثامر: اللغة الثانية، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1994، ص7.
- ³ ينظر: بسام قطوس، سيمياء العنوان، منشورات وزارة الثقافة، عمان، ط1، 2001، ص ص 50-52.
- ⁴ عثمان بدري: وظيفة العنوان في الشعر العربي الحديث: قراءة تأويلية في نماذج منتخبة، المجلة العربية للعلوم الإنسانية، الكويت، ع81، 2003، ص17.
- ⁵ ينظر: جميل حمداوي، السيميوطيقا والعنونة، عالم الفكر، م25، ع3، 1997، ص98.
- ⁶ السعيد بوطاجين: تآكسانة بداية الزعر آخر جنة، مجموعة قصصية، منشورات دار الأمل، الجزائر، 2009، ص9.
- ⁷ مسعود ظاهر: إشكالية توصيف الحداثة وما بعدها، مجلة العربي، ع462، أيار 1997، ص39.
- ⁸ كمال أبو ديب: الحداثة - السلطة - النص، مجلة فصول، م4، ع1984، ص38.
- ⁹ يؤكد هذا محمد النويبي في كتابه "الشعر الجاهلي، منهج في دراسته وتقويمه"، (ج1 الفصل الأخير)، مكتبة الخانجي: د، ت.
- ¹⁰ زكريا إبراهيم: مشكلة البنية (أضواء على البنيوية)، مكتبة مصر، د، ت، ص131.
- ¹¹ أدونيس: فاتحة لنهاية القرن، دار العودة، ط1، 1980/3/1، ص313.

¹² أدونيس، فاتحة لنهايات القرن، ص314-315.

¹³ عبد الله الغدائي: تشرح النص، مقاربات تشريحية لنصوص شعرية معاصرة، دار الطليعة، بيروت، 1987، ص7.

¹⁴ أبو نصر الفارابي: التعليقات، دار المناهل، بيروت، 1977.

¹⁵ مصدر نفسه.

¹⁶ الطبري: تفسير الطبري، ت. أحمد محمد شاكر، ط1، مؤسسة الرسالة، 2000: ج 18 / ص 518.