

# الرّواية وفعالية القص العجائبي في "ليلة القدر" "الطاهر بن جلون"

أ. حسين علام

جامعة مستغانم

## أ. انفلات الحكاية

يشكل الخطاب في النصوص العجائبية عمقا استراتيجيا ومقياسا يؤسس عملية السرد بشروطها ومكوناتها، فالحدث العجائبي يوجد وسط بنية السرد<sup>1</sup>، لذا يجب أن تشير إلى أننا سنبحث في عن تمظهرات العجائبي على مستوى الملفوظ القصصي أي (الخطاب) بحسب تحديد تودوروف. وأن اعتمادنا على طريقته- في الغالب- نابعة من كوننا أخذنا عنه طروحاته في العجيب والعجائبي واهتدينا بها. لذا يجب منهجيا البحث معه عن معادلات موضوعية لأفكاره في النص الذي نحن بصدد.

هذه الطريقة ستجنبنا الانزلاق إلى مفاهيم متشعبة في السرد. بحيث أن تراكم المناهج والدراسات البنوية في هذا المجال بالغة التعقيد. إلى درجة أن كل ناقد يتمثل التحليل البنيوي للسرد بطريقته الخاصة. لذا سننطلق من الرواية ذاتها، باعتبار أن الكتابة الجديدة هي مغامرة الكتابة وليست حكاية لمغامرة في كتاب. فهي لا تهتم بالوقائع على أنها تمثيلية: (تحيل على الواقع). ولا تحكي مغامرة البطل في الحياة بل مغامرة القص في حد ذاته. فالرواية الجديدة تكتب ذاتها من خلال حكيها عن الكتابة. وهي لا تهتم بالشخصية بل تتجاوزها لتبحث في كيفية تشكل الحكى.

والرواية التي بين أيديها تمثل ذلك. لأننا سنلاحظ أن الرواية في "ليلة القدر" وهي الشخصية الرئيسية ستحكي قصتها بنفسها، انطلاقاً من استحالة الحكى، ومن عجز الرواة الآخرين المفترضين داخل النص عن القيام بذلك. وسنلاحظ كيف تخرج الشخصية الرئيسية/ الرواية من الحكاية لتأخذ بيدها زمام أمور الحكى... ليس باعتباره تخيلاً بل لكونه ضرورة "أنطولوجية". فالرواية تعود من أزمنة غابرة بعد انتهاء المغامرة (الحكاية). لتحاول الإجابة عن سبب العجز، ومن ثمة تجيب عن السؤال المحير. لماذا سقط الرواة الآخرون في المحرّم؟ لماذا استعصت هذه الحكاية بالذات عليهم؟.

يمكن القول لأنهم استعاضوا بالتمثيل (Représentation) عن الحكى الخالص. أي حاولوا التأويل.. بمعنى أنهم كانوا يحكون من أجل أهداف أخرى حكاية طفل الرمال تلك التي تصف حياة لا هي بالأنثوية ولا هي بالذكورية. ولأن الجمهور المخاطب يعيش هذه الثنائيات. فإن الراوي "بوشعيب" كان يقول ما ينبغي حكايتها أبداً لأنها قاتلة... ومخيبة لأفق انتظار القارئ المتعود على ذلك النوع الأخلاقي الذي يستجيب لرغباته بوصفه متلقياً كونه ذاكرة نصية دينية أو غير دينية، مراكمة لنصوص شعبية تلائم ما بين الواقعي والمحتمل.

## ب. الديباجة

هاهي ذي الراوية بخلاف العُرف تعلن في ديباجتها أن "ما يهم هو الحقيقة" (ص 05). ونلفي صوت الراوية تُستجلبُ العطف من الوهلة الأولى لتعلن عن غرابة ما سيحكيه. هذه الديباجة مثيرة للتساؤل: لماذا جاءت في البداية بهذه الطريقة قبل أن يأذن الجمهور/ المتلقي للمرأة العجوز بالشروع في الحكى. من كان يخاطب الراوي/ المرأة في الديباجة. هل هو القارئ المحتمل الذي هو نحن الذي فتحنا الكتاب أم المتلقي الداخلي في الساحة. (Le narrataire)<sup>2</sup>. لا بد أن الطاهر بن جلون/ المؤلف (Auteur) كان يخاطبنا نحن الذين نستلم هذا الكتاب من الورق المطبوع. لأننا سنجد ديباجة أخرى في "حالة الأمكنة" أين يصف فيها استلام الحكى من الرواة المفترضين لحكاية "طفل الرمال". لِنَرَ مع الديباجة أولاً. ثم نرى علاقة الراوي/ مع الرواة المفترضين لحكايتها.

## ج. الحكاية الغائبة

يرى تودوروف أن السارد المتجسد مناسبٌ جداً للعجائبي. فهل يمكن معاينة ذلك في الرواية؟.

إن الرواية/ المرأة هي المحور الذي تتمفصل حوله كل أجزاء الحكى: إنها "الراوي العارف بكل شيء"، فهي التي تخلق هذا العالم المتخيّل وهي التي تقص مغامرتها في الوجود/ الرواية. بعدما عانتُ كثيرا من أجل استحقاق أهلية الحكى. يقول ميشال فوكو "نعلم جيّداً أن ليس لنا الحق في قول كل شيء، في أيّة ما مناسبة. وأن أي شخص لا يستطيع أن يتحدث كيف ما اتفق. في نهاية المطاف ثمة قدسية الموضوع وطقوس المقام وحق الأفضلية أو حق التفرد الذي يتمتع به الشخص المتحدث"<sup>3</sup>. إن الرواية هنا طرف في لعبة السرد الذي يتخلّق من اللحظة الأولى التي فتحنا فيها دفتى الكتاب. وهانحن أمام الخاصية الرئيسية في تكون العجائبي في الرواية وهي الراوي المتجسد. لذا سنبحث عن تمظهراته فيها.

## د. الراوي العجائبي

لنبدأ من حيث بدأت الرواية من "الديباجة". لأنها العتبة ولأننا يجب أن نبدأ وأصعب ما في الحكى بداياته "فعدت العديد منا رغبة في أن لا تكون هناك بداية، وأن يجدوا أنفسهم من الوهلة الأولى على الجانب الآخر من الخطاب. في وضع خارجي، يتجئبون معه ما هو متفرد ومرعب"<sup>4</sup>. فالسرد يحتاج إلى الإعلان عن نفسه بصيغة من الصيغ التي تكون بالنسبة للحكاية كالإطار بالنسبة للوحة<sup>5</sup>. فالطقس البلاغي ضروري في الافتتاحية لموضعة النص ولتوضيح هوية الرواية لأنها معيار للتلقي. بحسب طقوس وأعراف الحكاية. فالقارئ يعيد كتابة النص في مخياله ولا تفعل الرواية سوى أن تحته على ذلك. بحيث تخاطب فيه معيارًا للتلقي يعرفه جيدًا. أي ذاكرة من النصوص شكلت مخياله. وفي هذا النص تحاول الرواية منذ البداية خلخلة هذا الموروث وذلك بخدش الدلالات عن طريق عنف الحكى. وبالتحفير على المشاركة والفعل. وعلى الرغم من أن الرواية تقترح علينا الافتتاحية بالإعلان "أن ما يهم هو الحقيقة" مخالفة منذ البداية تدبيح الرواة القدامى عندما يبدوون ممهدين بفقرات فيها كثير من التعميم والتقديم بالوصف أو التعليق. إن هذا الإعلان مخالف للعرف القصصي الشعبي الذي يبدأ بالبسملة أو الحمدلة للتلاؤم مع المخيال الذي يخاطبه. ولكسب التعاطف ومن ثمة الإنصات بالترغيب في الحكى.. هنا تبدأ الرواية باجتياز العتبة ولاستدراج المتلقي تؤكد على أن ما يقال سيكون حقيقيًا، وانطلاقًا من الحقيقي يمكن الوصول إلى المحتمل.

إن الرواية تعبر عن رغبة في القول "سأتكلم.. سأدلي بالكلمات ... بكل ما لم يقل.. كل ما كتّمته وأخفيته" (ص 05). فتحرّر الرواية وخلصها لا يكون إلاّ بإفشاء السرّ المكنون في الحكاية، سيكون خلاصًا من محنة الهامش والظلام. ولا تبدأ الرواية الحكاية إلاّ بعد الاستحقاق الذي أعطاه إياه الزمن. "عندما صرت عجوزًا صارت لدي السكنية لكي أعيش... سأتكلم" (ص 05). لقد حفرت أجزاء

الحكاية على جسدها ما أصبح شاهدا على ذلك الاستحقاق بعد طول عنت. فأصبح ذاكرة وقد تُعثر على الجسد آثار الحوادث الماضية لأن الرغبات والإخفاقات منه تتولد وفيه تتعقد عراها ثم تختفي بعنة. بل فيه تنحلّ في صراع وتلاشى بعد ذلك في أثر بعضها. ذلك أن الجسد ساحة لتسجيل الحوادث. وهو ينفسه التاريخ ويخزبه التاريخ"<sup>6</sup> تاريخ الفرد والجماعة.

تنبه الراوية، إذن، القارئ/ المستمع إلى الثمن الذي ندفعه بأجسادنا لكي نستطيع. "إن تجاعيدي جميلة وكثيرة. فما بدا منها على الجبين هي آثار ومحن الحقيقة" ( ص 05). إن إعلان الراوية بأن حكايتها غريبة هو استدراج للمستمع/ القارئ لشد انتباهه "قصتي ليست عظيمة ولا تراجيدية هي ببساطة غريبة" (ص 05). وتعلن أن ما تدلي به يشبه الحقيقة. فهو لا يريد لها بل يريد الوهم ويريد أن يشارك في احتمالية ما ينشأ عبر الحكى.

وبما أن هذه الحكاية ليست سردا فحسب، فهي ما وراء الحكاية. إنها الموت.. لأن من جازف بسردها أصيب باللّعة. لعنة الطابو والمحرم. فهي خطيرة إذ تخلخل الرؤية المتجانسة للتلقي. إن "الذين جازفوا بالاطلاع على حكاية طفل الرمال والريح...أصيبوا بفقدان الذاكرة وأشرف آخرون على الهلاك" (ص06).

تمعن الراوية في هذه العتبة في إعداد جمهورها عبر الطقس الافتتاحي لكي يستقبل الدهشة ويأثف معها ولكي يدخل معها في متعة الدوران في المتاهة والخوف أيضا من أجل الخلاص من ريقة السجن. تريد الراوية الخلاص من سجن الحكاية لكي تقول نفسها فالحياة داخل الحكاية مرعبة لأنها سجن أيضا يضاف إلى مجموعة السجون التي دخلتها. وبالتالي تكون الرغبة في الخلاص متعددة وليست واحدة. وقول الحقيقة محاولة للعودة إلى التوازن والانسجام مع الذات.. مع البراءة المفقودة. فهناك أحكام مسبقة تراكمت عند الجمهور عن حكاية "طفل الرمال" زادت في "الكذب" الذي هو عكس الحقيقة، حقيقة الحكاية. لذا جاءت

الراويّة/الشخصية الرئيسيّة كي تصحّ الوقائع ونقشي السرّ الذي ليس إلاّ الحكاية ذاتها. تلك التي كانت مصونة "تحت حجر أسود في دار عالية الجدران، داخل درب مغلق بسبعة أبواب" (ص 06). إن العدد سبعة يثير الاستغراب هنا لأنّه عدد سحري، له عمل مركزي في المخيّلة العربيّة. فهو مرتبط بالسر وبالمستغلق على الفهم. بعدد السماوات وعدد الأراضي.. عدد الحظ واللّعة فهو يتكرر ويتواتر في "ألف ليلة وليلة" وهو شبه لازمة في الحكايات الشعبيّة وفي الإيذاء بالسحر كما في التخلّص منه.

### هـ. الحكاية الممكنة

لأيّ حكي بداية، وفي ليلة القدر لا تكتشف البداية الحقيقيّة إلاّ في مقطع "حالة الأمّنة" وهي توطنه للحيز الذي ستوضع فيه الرواية. البداية الفعلية للحكي هي هنا من لحظة وضع الحكاية في المكان/ ساحة مراكش. أي من اللحظة الذي يختفي فيها الراوي المفترض لحكاية طفل الرمال. لقد ترك المكان "تهضّ جامعاً مخطوطه الأصفر المغسول بالقمر، ومن غير التفات، غاص في الحشد" (ص 07). لأن الجمهور لم يعد يثق به. وبدأ يكره الصمت. ويجب أن تصحّ الحكاية بالحياة. لكن "بوشعيب" لم يستطع أن يتخلّص من سلطانها، لقد كانت أكبر منه، ومن قدرته.

سنلاحظ أن "بوشعيب" "كائن عجائبي" من خلال ملفوظ الرواية (énoncé)

أي من خلال الصفات التي يحمل، فهو:

- رجل فاقد للذاكرة يعيش الوهم والخيال.
- "مشقوق الشفتين من العطش" (الشفتان التامتان هما شفتي المتواصل دون عناء).

- صلب اليدين.

- "مبحوح الصوت كأن عاصفة من الرمال والحصى البلوري هبت على

حنجرته" / أي مشوّش التواصل "كأنه يتحدث إلى شخص مجهول".

- "يغمغم بجمل غير مفهومة".

- "يحشو كلامه بكلمات لغة مجهولة"

- "كان لسانه يتقلب ثم ينعقد" (ص 07).

هذا الراوي أشبه بالكائن فوق الطبيعي القادم من زمن بعيد. كائن خرافي، ليس ما يقوله خرافي فقط بل شكله. هذا الرجل الخرافة<sup>7</sup> يفقد جمهوره الذي يحيي به، إذ ليس هناك راوٍ دون جمهور. فانقطاع عملية التواصل بانعدام أحد طرفي الخطاب يؤدي إلى موت الخطاب، وإلى عدميته وما دمنّا لا نحيا إلّا في اللغة ولا نحيا إلّا بها، فإن الراوي ليس إلّا حكاية: فهو بها وفيها. يقول تودوروف "ليس الإنسان إلّا حكاية وعندما لا تصبح ضرورية يمكن أن يموت، إذ الراوي هو الذي يقتله لأنه لم تعد له وظيفة"<sup>8</sup>.

والقاتل هنا هي الرواية الحقيقية التي تستلم الحكي فيما بعد. إذ تقتل الراوي

المفترض لحكايتها، بعدما لم تعد له وظيفة. سنرى كيف؟.

إن أسوأ ما يمكن أن لأي راوٍ ولحكايته هو أن لا يكون لها جمهور يرغب في سماعها. فالعلاقة بين الراوي والمتلقي، علاقة رغبة وخلص. الكلّ راغب في تبادل لعبة الوهم. والكلّ خلاصٌ للآخر. لكن بوشعيب الذي "غلب عليه الأسى" وتحول ضمير الحكاية إلى "كيس من الأحجار سيحمله حتى القبر" (ص 08)، لا يجازف بمحاول حكاية قصة "طفل الرمال" التي أصيب المطلعون عليها باللعنة و"لاقوا بعض المتاعب فبعضهم أصيب بفقدان الذاكرة (مثل بوشعيب) وأشرف آخرون على الهلاك".

إن الشرط الأساسي للحكاية هو انتقال واجتياز العتبة<sup>9</sup>. فالحكي يساوي الحياة، وغيابه يساوي الموت<sup>10</sup> والكتاب الذي لا يسرد أية حكاية يقتل<sup>11</sup>. فلنتذكر حكاية الحكيم "دوبان" مع الملك الذي قتله لما ذنب بعد أن خدمه خدمة جلييلة.

ولما أدرك الحكيم أن مصيره القتل لا محالة أوصى الملك قبل موته أن يتصفح كتابا نادرا تركه له وأن يشعل البخور فيكلمه رأسه المقطوع ولما كَلَّمه الرأس حقا، كان يأمره أن يستمر في تصفح الكتاب الذي يصعب فتحه وليس في أوراقه أيّ شيء مرقوم. وكان الملك كَلَّما رغب في التصفح لعق إصبعه بلسانه والكتاب مسموم، ليس فيه شيء، أوراقه بيضاء، ليس فيه أية حكاية أو نادرة. ولم يفتن الملك حتى سرى السم في جسده... لذا فانعدام الحكاية يعني الموت<sup>12</sup>.

### • انبعاث الراوية من الحكاية

تخرج الشخصية الرئيسية/ الراوية من حكايتها وتبحث عن راويها، وهامي تلتقيه في سوق مراكش وعندما يتعرّف الراوي "بوشعيب" على بطة حكايته المستعصية عليه يصاب بالذعر "التقت نظراتنا، كانت عيناه تلمعان، بذلك الذكاء الذي يثيره الخوف. كانت نظرة مذعورة، مملوكة بما لا يحدّد... لقد تعرّف فيّ على شبح فترة منكوبة" (ص 08). إن ما يعانيه الراوي المفترض للحكاية، لا تعرفه إلاّ الشخصية الرئيسية. "وماذا عساي أن أقول لكي أعبّر له عن محبّتي؟ أية حركة كان عليّ أن أقوم بها دون أفضح السرّ الذي كان يصونه وكنت تجسيدا له؟" (ص 08) إنّها "مخلوقته المتمردة، المتعذرة على الإمساك" والسبب هو أن "الحق كان قد أحدث ثقبًا في ذاكرته. الحق أو التضييل" (ص 08).

كانت الشخصية الرئيسية مصمّمة على لقاء راويها لكنّه قد أصيب بكلّ أنواع العطب، لذا كان من الواجب عليها أن تأخذ مكانه. لأن موتها سيكونه بانسحابه/ موته. ورغبةً منها في استمرار حكايتها تركت الراوي ينسحب بعد أن دمره الحُقم. فهي لعبة إذن يكون الموت فيها دائما بالمرصاد.

الحياة = الحكّي.

الموت = لاحكي<sup>13</sup>.

وقبل أن تستلم الراوية حكايتها خشية من مصير بوشعيب المنسحب، فإنّها تبحث في الساحة عن رواة آخرين مفترضين، لتطلب منهم التعرّف عليها. لكنهم يخشون الحكاية. وبعد لقاء بوشعيب المنسحب تعود المرأة/ الراوية إلى ساحة الحكى (السوق) التي بدأت تمتلأ. يأتي الباعة أولاً ثم الكتبيين، وأخيراً الرواة.

### • الرّاوي دون جمهور

لا تبحث المرأة/ الراوية إلاّ عن يستلم حكايتها وتبدأ بهذا الراوي الذي لا ينتظر جمهوره ويخاطب حلقةً دائريةً موهومة ليس له فيها من مستمع سوى الشخصية الرئيسية التي تنتظر حكايتها ممكنة. "كنت زيونته الوحيدة" (ص 10). لقد أدرك الراوي المفترض بالحدس أنّ هذه المرأة تصون سرّاً (الحكاية) ولا ينبغي مضايقتها. فيقرّر أن ينسحب ليغلق حلقة الموهومة "أيتها الصديقة، رافقتك السلامة ودعيني أغلق حلقتي" (ص 10). وهنا أيضاً ينعدم التواصل في خطاب عناصره الأساسية ناقصة.

المرسل ← الرسالة / وانعدام المرسل إليه. لذا يسقط من الترشيح لرواية حكايتها.

### • صاحب الصندوق

في الحكاية صندوقٌ عجيبٌ يُخرج منه أحد الشباب حياة البشر انطلاقاً من آثارهم. فينشأ تخييل انطلاقاً من ذاكرة الأشياء التي ترتبط بالإنسان. وفي الصندوق حيوات غائبة يحييها الشاب عبر اللّغة. ولا يعتمد سوى على طاقة التخييل التي تركبُ من التفاصيل الصغيرة الحياة كلّها. وبالتالي فإن العملية التي يقوم بها الشاب أشبه بعمل الراوي ذلك الذي يخلق الحكايات من التفاصيل اليومية. ليعطيها وجوداً مستقلاً، فالأشياء مرتبطة بالكلمات. الدال مرتبط بمدلوله وعندما يخرج الدال إلى العيان يكتسب بالإيحاء طاقة الخلق فقد مرّ بنا أن للكلمات طاقةً سحرية فالشاب يقرأ الصندوق/ الكتاب "بهدف إعادة تركيب حياة، ماض، حقبة" )

ص: 10) وقد شبّه الصندوق بالدار "إن هذا الصندوق دار". يستخرج منه أشياء ويبحث في الغائب فيها عن معنى. هناك غائب ما دائما يحرك طاقة الخيال. "الصندوق دارٌ أوتُ حيوات عديدة" (ص: 11).

الأشياء	الحكاية الغائبة / الحياة
العصا	لا يمكن أن تكون شاهدة على الزمن، لا عمر لها. متحدرة من غريق
الساعة	دليل للشيوخ والعمي. ثقيلة لا غموض فيها. ترى هل كانت في حوزة تاجر أم غازٍ أم عالم؟
أحذية	إنجليزية، قادت صاحبها إلى أمكنة لا وحل فيها.
صنبور	آت من دار فخمة.
	إنها صورة عائلية. لازار: 1922. الأب. أو ربما الجد. هو الواقف في الوسط. سترته طويلة أنيقة. المرأة ممحوة إلى حد بعيد. لانراها جيدا. طفل صغير. كلب بجواره. مرهق. ثمة امرأة شابة واقفة متتحية بعض الشيء جميلة. عاشقة. تفكر في حبيبها. إنه غائب في فرنسا في جزر الأنتيل. يقطنون "بكليز"، والأب مراقب مدني في الإدارة الاستعمارية. * يتردد على الكلاوي بلاشا الشهير. إن هذا بادٍ على وجهه.
مسبحةٌ من مرجان...	كانت في حوزة أحد الأئمة. أو ربما كانت امرأة تتقلدها (ص: 11)

يقول الشاب "أحبّ تخيّل هذه القصة بين المرأة الشابة وعشيقها". لذا فإنه يمكن أن يكون مرشّحا ليكون راوٍ لحكاية تبحث عن الخروج من القمم. وتلقي إليه الشخصية الرئيسية هنا خاتما كي يطلق الحكاية الغائبة منه. "تفحصه الراوي ثم أعاده إليّ" لقد فزع وقال "إنني قرأت فيه شيئا أفضلّ جهله". هذا خاتم ثمين معبأ، ومثقل بذكريات وأسفار... هل سقي بمصيبةٍ ما؟" من الأفضل أن تمضي لحال سبيلك". فالراوي المرشح يفشل هو أيضا، لأنّه تعوزه الجرأة. لذا ينسحب ويتركها.

## • المرأة والجرأة على الحكى

هاهي ذي المرأة السافرة التي تقتحم ساحة الحكى المخصّصة للرجال وتخرق الطابو متمنطقة بالأحاديث والآيات، وتحكى عن نفسها وترى في ذلك غاية الجرأة لامتلاك الحرية والخلص. فهي تصطدم بمقاومة رجالٍ لم يتعودوا على أن المرأة الشابة تجرأ بفضاضة على القول. فالساحة مخصّصة للرجال وبعض المتسولات العجائز. ولأن الحكى يحتاج إلى الألم والمعاناة لاستحقاق هذا الدور فإن هذه الفتاة لا يمكن أن تستلم الحكاية. إلا أن جرأتها تثير في الراوي/ المرأة رغبة اختراق المتعارف عليه. اختراق قواعد الحكى وذلك عندما تواجه بعض التعليقات، وبصوت مرتفع مثيرة اندهاش المتلقي الذي تعود على نمط واحد معين من الرواة. "نظرت إليّ منذهلة ثم قالت لي: من أين جئت أنت التي لا تقولين شيئاً؟" (ص 13).. لم تنتظر منها الجواب واختفت. تركتها أمام مصير حكايتها تقلبها بين يديها وهي تقول في نفسها: "وددت لو حكيت لها قصة حياتي. كانت ستجعل منها كتابا تتجول به. أتخيلها جيدا وهي تفتح أبواب قصتي واحداً واحداً محتفظة لنفسها بالسر الأخير" (ص: 14).

### و. تحقق الحكاية

بعد أن استحال الحكى بالنسبة للرواة الآخرين، تستلم الشخصية الرئيسية مصيرها. وهنا تفتح ديباحةً أخرى. حينما رغب الجمهور في أن يسمعها منها. لقد تم الأمر بعد الغياب والغفوة. تمّ ذلك في لحظة التردد أيضا التي شعرت بها الراوية عندما واجهت جمهور المستمعين. في تلك اللحظة انبجس الحكى باعتباره حكيا "عجائبيا" يُدخل الراوي والمتلقى/ المستمع في الدهشة والانبهار: "كنت قد غفوت في الشمس فأيقظتني ريحٌ باردة محمّلة بالغبار. تساءلت إذا كنت حلمت بتلك المرأة الشابة أم أنّي رأيتها حقاً" (ص 14). إن هذه اللحظة هي لحظة

التمفصل بين الواقعي والخيالي. بين الحكاية الغائبة والحكاية التي ستحضر، إنها لحظة التردّد. ويظهر ذلك جليا في عبارة "تساءلت إن كنت حلمت بتلك المرأة".

والغريب فعلا هو ذلك التواطؤ الصامت بين جمهور راغب في سماع حكاية وبين الراوية التي وجدت نفسها مورطة في حكي لا بد منه. وبالتالي فإنها تُعيد طقس الافتتاحية "أيها الأصدقاء لقد طال الليل خلف جفوني.... إنني هنا منذ البارحة مدفوعة بالريح، واعيّة بوصولي إلى الباب الأخير" (ص 14). إن هذه الديباجة الثانية ليست من أجل القارئ الذي هو نحن. بل من أجل الجمهور المستمع داخل القصة. والتواطؤ هنا ليس سوى رغبة، لأنه إذا لم بيد المتلقي أي رغبة في الاستماع، فإن السرد يصبح بلا معنى، وبلا حدود. الراوي يحرص إذن أن يكون مُلبيا لدعوة صادرة عن المتلقي وبدون هذه الدعوة يصير طفيليا لا يصنع إليه ولا يأبه له<sup>14</sup>. ليس فقط علاقة الرغبة المتبادلة هي الحافز على الحكي بل خشية الموت، باعتبار أن الراوية/ المرأة في مركز ضعف، ستحكي بضمير "الأنا" وهي بذلك تغامر وتضع نفسها في ورطة وعندما لا يكون من السرد بُدّ. إن الحكي يصبح الوسيلة الوحيدة للخروج من هذا الموقف. فالسرد "وليد توتر بين قوَيّ وضعيف، فحين يشدّ القوي بخناق الضعيف فلا يجد هذا الأخير خلاصه إلا بسرد حكايته أو حكاية أشخاص آخرين. الحكاية مرادفة للتوسل والرجاء، إنهما القربان الذي يُذبح لتهدئة غضب الشخص المتسلط وتقريبه من الشخص الذي يوجد تحت رحمته بحيث تصير العلاقة بينهما، ليس بالضبط علاقة مساواة بل علاقة تفاهم وتبادل. بهذا المعنى تتحول عملية السرد إلى عملية تعاقد (ضمني أو علني) بين راوٍ ومستمع"<sup>15</sup>. وحتى يشدّ هذا الراوي بخناق المستمع ويجعله يبتلع الأحداث دون روية، ويؤدّي ثمن اللذة عليه أن يبحث عن قواعد السرد.

والحقيقة أن الراوي والمتلقي يجهلان هذه القواعد ولا يعرفانها إلا بصفة غامضة لا تتعدى الإحساس المبهم. إذ على الراوي أن يستعمل كل إمكانات السرد

القائمة والمحملة لجعل المتلقي يرتمي خلف الوهم. وهو ملزم باحترام معتقدات المستمع، موجّها سرده بحسب متطلباتها. لذا كانت الافتتاحية ترغيباً واستدراجاً حتى تكتمل اللعبة السردية. من هنا يجب اللّعب على صدق الحكاية الذي تبرّره الراوية بأنها وصلت في اللحظة التي سقط الراوي المكلف بحكايتها في إحدى الفتحاح ضحية عمائه الخاص.

يمكن القول أيضاً أن ضرورة السرد نتجت عن رغبة في إحداث توازن مفقود "لأن أحد الطرفين ينتظر من الآخر شيئاً. المستمع ينتظر من الراوي حكاية شتيّة والراوي ينتظر من المستمع العفو عنه أو بصفة عامة أن ينقله من حالة سيئة إلى حالة محمودة"<sup>16</sup>. لهذا فالراوية / المرأة تتخرط دون تردّد في تلك الحكاية وتبدأ بفتح بعض الأبواب فيها فالمجتمع (المستمع) قد أقصاها ووظيفة السرد "هي أن يكون صلة وصل بين شخصين (هنا الفرد والمجتمع) اتسعت الهوة بينهما إلى حد أن إحداهما يكون على شفا حفرة من القتل (الإقصاء) ومن طبيعة السرد إعادة التوازن لعلاقة مختلة"<sup>17</sup>. من البديهي أن انعدام التوازن هنا يتمثل في اقتحام المرأة الساحة المخصصة للرجال. هذا التجرؤ الذي يستحق العقاب. وبدلاً منه فإن المرأة تحكي حكاية. إن للسرد سلطة مدهشة لا تقاوم فكلاً تقدماً كلما يهدأ المستمع وانفرجت أسارير وجهه المكفهرة. أي يسقط في الفخ الذي نصبه له الراوي. إن هذا الأخير لا مفر له من الكلام والمستمع لا مفرّ له من تنفيذ رغبة الراوي<sup>18</sup> عندما يستكمل الحكاية وهي هنا طلب العفو والاستحقاق. "ستفتتح بعض الأبواب

ولربما بدون ترتيب لكن ما سأطلبه منكم هو أن تتبعوني ولا تفقدوا صبركم" (ص 15). فالخطاب الشفوي يرّغب ويخفي، يَمْنَحُ ويمنَعُ ويجعل لذته في المخاتلة، في التعلق بشفاه الراوي الذي يدخل غابة الكلمات/ الرموز، رموز الحكاية ويفتح الأبواب واحداً واحداً...

• استلام الحكي

عندما تستلم البطلة، الزاوية الحكي بوصفه وظيفة سردية، تبدأ الحكاية في التخلُّق. وتبدأ في عرض أحداث حكايتها فتعرض من خلالها رؤيتها للعالم الذي عاشته وبالتالي تبدأ الحكاية العجائبية هنا، عندما ينسحب الرواة الآخرون. وتأخذ مصيرها بيدها. وحتى نتعرف على سيرورة السرد. سننتبج مسارين في الحديث عن الحكي العجائبي في النص:

أ. مستوى صفات الراوي: أي ما يميزه باعتباره شخصية.

ب. مستوى علاقاته مع الشخصيات الأخرى.

سنلاحظ أن المستوى الأول يكون لفظيا أي أن الراوي سيفصح، من خلال الخطاب، عما يميزه بوصفه شخصية، تأخذ في نظر الباحث بعدا عجائبيا، وذلك انطلاقا من أنه ليس للشخصية في العالم الروائي وجود واقعي، بقدر ما هي مفهوم تخييلي تشير إليه التعابير المستعملة في الرواية للدلالة على الشخص الواقعي في الكينونة المحسوسة. هكذا فإنها تتجسد على الورق وتتخذ شكل لغة ودوال. ثم إن الأقوال والأفعال والصفات الخارجية والداخلية والأحوال الدالة عليها هي علامات تخيل إلى مفهوم الشخصية<sup>19</sup>. فهي من ورق، تصنعها اللّغة ولا حياة لها خارجها يقول باختين: "ليس خطاب المتكلم في الرواية مجرد خطاب منقول أو معادٍ إنتاجه، بل هو الذات مشخصة بطريقة فنية... مشخصة بواسطة الخطاب نفسه"<sup>20</sup>. فوحده يجلي سمات الشخصية. وما اللوحة أو الرواية سوى وصفٍ للطبائع. فكل سرد وصفٌ لها<sup>21</sup>. لذا سننتبج تشكّلها لغويا. بمعنى ما يُمظهِرُها باعتبارها شخصية عجائبية في حركتها داخل الملفوظ القصصي.

ثموقع الرواية حكايتها في الزمن انطلاقا من ليلة القدر. وهي هنا إحالة تناصية مهمّة بحيث أنها "الليلة التي تكتب فيها أقدار الكائنات" (ص 17) ليلة السابع والعشرين من رمضان تحيل إلى ذاكرة نصية قرآنية، لكن ليست العالمية منها بل الشعبية وبالتالي فالتصورات التي تنتج عن هذه الليلة وليدة المخيال

الشعبي. إنها الليلة المقدسة بالنسبة له، لكنّها أيضا الليلة التي تنطلق فيها الشياطين من الأصفاد وسنعتبر الشخصية الرئيسية هنا كائنا "ما فوق طبيعي" انطلاقا منها هذه الليلة. لأنها كائن خنثوي لا هي بالمرأة ولا هي بالرجل (HERMAPHRODITE) وبالتالي شيطاني مركّب مرعب ومثير للدهشة. لقد كانت نتيجة وهم الأب المسكون بهاجس الذكورة "لقد انوجدتِ بادئ الأمر في ذهني وبعد ذلك بمجيتك إلى العالم. غادرت بطن أمك دون أن تغادري ذهني (ص19). وهي ناتجة عن الكذب والجنون واللعنة" لقد حلّ بالعائلة نوع من اللعنة" (ص19). قرّر الأب أن يخلق مسخًا في ذهنه وأوجده فعلا. وصدّق وهمه وجعله حقيقة تتحرك أمامه وهامو في مقطع "ليلة القدر" على فراش الموت لا يزال يخاطب ابنته على أنها ذكر "كُنْتُ أَتَخَيَّلُ كَبِيرًا وَجَمِيلًا" (ص 19). "كُنْتُ تَكْبُرِينَ فِي لَبَاسِكَ النُّورَانِي أَمِيرًا صَغِيرًا طِفْلا دُونَ تِلْكَ الطُّفُولَةِ الْبَيْسَةِ" (ص 20). هنا نشهد العجائبي متجليا على مستوى اللغة، ويتوضح ذلك في التنافر الذي يشعر به القارئ بين المتعارف عليه في سياقات وصياغات اللغة وبين هذه الرجرجة الحاصلة هنا بين ما هو مذكر وما هو مؤنث. إنّنا نعاين هذه التنافرات العجائبية التي "تتسرب وتقلب رأسا على عقب أشكالا كثيرة. الفضاء. الزمن. وكلّ تلك التعارضات التي يحي بها المنطق: الموت والحياة الحي والجامد. الشيء وظلّه. الرجل والمرأة السبب والنتيجة"<sup>22</sup>. هذا القلب نلاحظه في عبارات الأب "لكن في العمق وفي ليالي عزلتي. كنت مجابها بصورة المسخ التي لا تطاق" (ص20). منذ هذه الليلة التي حرّر الأب ابنته بالاعتراف لها بأنوثتها وبأنها امرأة " لقد اعتقني مثلما كان يتم إعتاق العبيد في السابق" (ص19). وانطلاقا من هذا الوضع يمكن مقارنة الشخصية الرئيسية على أنها كائن "فوق طبيعي". "أرى وجهك مكلّلا بهالة نورٍ خارق. لقد وُلدت في هذه الليلة السابعة والعشرين... أنت امرأة... (ص23).

إن هذا يذكرنا بانطلاق المُسوخ والشياطين من عقال الأسر. من الغيب إلى الواقع ومن الممكن إلى التحقق لقد خرج "المسخ" من المُقمم الذي سجنه فيه الأب. فهي وضعية انطلاق وخروج إذن. وفي ليلة الغفران هذه والخلص هذه يكثر الأب من الحديث عن الملائكة والأطفال بغرض التطهر. نلفي هنا القاعدة السردية التي ترى في الحكى والاعتراف مواجهةً للمصير ورغبة في الانفلات من ربة الحكاية. فباعتراف الأب أمام "المسخ" الذي خلقه في ذهنه ثم إنوجد في الواقع - واقع الحكاية- ينجو من العقاب: "أودّ أن أرحل نظيفاً. مغسولاً من كل هذا العار الذي حملته بداخلي طوال شطر كبير من حياتي" (ص 25).

بعد ليلة الاعتراف تلك تبدأ الشخصية الرئيسية في سلسلة من التحولات من كائن إلى آخر بحثاً عن الحقيقي فيها وخروجاً من التكرّر إلى امرأة حقيقية. لم يكن ذلك سهلاً "كُنْتُ أَحْسَ أنه يلزمني وقت طويل لأنسلخ من عشرين عاماً من خيال الظلّ" (ص 41). وهاهي تعترف بنفسها أنها "مسخ" لأنها فكرت في القتل "كُنْتُ سأنسب هذا الإثم للمسخ الذي كنته" (ص 41). إنّ في لغتها عبارات كثيرة تدلّ على تلك التحولات وتلك الصفات العجائبية "انتزعت بحنق ذلك التكرّر" (ص 44). "الروح عارية، بيضاء بكرّ الجسد جديد بالرغم من الكلام القديم" (ص 45). "وهبتُ جسدي للدّغل" (ص 48).

نلاحظ لعبة الجسد في تحولاتها. مثلما تتحول الكائنات الخارقة وتتغيّر، نتخلص من قشرتها الخارجية ومثال ذلك الفراشة التي خلقت كائناً صغيراً بشعاً وعبر سلسلة من التحولات تصير تتحول كائناً جميلاً أصله ذلك المخلوق الصغير المقرف. "لقد كان يلزم... منح ما يكفي من الوقت للجسد حتى يتحول والذكريات حتى تنطفئ نهائياً" (ص 70). "اقتلعت الجذور والأفئعة أنا تيه" (ص 63). سنرى أن هذه الخاصية هي التي تبني عليها كل فصول الرواية. أما عن دلالاتها فإننا سنتركها للفصل الأخير.

إن الرواية تقوم بلعبة لفظية. تلك التي تتسببها عن طريق الاستعارات والكنائيات إلى كائن خارق وإذا ما تتبعنا المسار السردي للرواية، نلاحظ فعلا هذه التحولات الناتجة عن رغبة الشخصيات الأخرى أيضا في التخلص من المصير نفسه. ما هو سرّ ذلك التحول؟. إنها الرغبة. لقد تدخل كائن فوق طبيعي آخر في هذه العملية وهو الفارس الذي اختطفها يوم الدفن. (يدخل في مشهد سنحلّه منفصلا عندما نعرض لعلاقات الشخصيات) ذلك الاختطاف أدخلها إلى تلك القرية الحلم، التي يمكن أن نعتبرها عودة إلى الحالة الرحمية بغرض الولادة من جديد. في تلك القرية يبدأ التحول الأول "قبل أن أصل إلى هذه المدينة. حظيت بامتياز الاستحمام في عين ذات فضائل استثنائية... لقد غسل ماء تلك العين جسدي ونفسي" (ص 80).

علينا ونحن نتحدث عن خاصية التحول أن نشير إلى أن تودوروف كان قد أبان في معرض حديثه عن مظاهر العجائبي أن عنصر التحولات يدخل في موضوعاته. وأنه ذلك العبور من الروحي إلى الجسدي والعكس. فالرواية تنتقل من شكل العماء الخالص للجسد إلى تفتحه عبر تجربة استبطان الذات. وذلك بالتخلي عن الذكريات وعمّا يربطها بالمسخ الذي كائنه. يلاحظ تودوروف أن مبدأ التحول هو " تحطيم (مما يعني تنوير) الفاصل القائم بين المادة والروح"<sup>23</sup>. بفضل العجائبي ف "إن العبور من الروح إلى المادة أضحى ممكنا"<sup>24</sup>. والرابط بين الفكرة والإدراك الحسي لا يكون متوفرا إلا عبر الجسد. وهذه الفكرة سنطورها في المظهر الدلالي.

لنعدّ إلى الشخصية فنتابع مسار لغتها بوصفها كائنا عجائبيا متحوّلا. لن يكتمل هذا البحث والاستقصاء إلا إذا ما أدرجناها في علاقتها مع الشخصيات الأخرى المكونة لعالم الرواية. لذا سنتدرّج في المبحث القادم من الحديث عنها إلى الحديث عن الأخرى التي تسكنها متن الحكاية. لأن التدرج ضروري حتى نتخلص

في قراءتنا من سلطة الراوية التي تأخذ بخناق الشخصيات الأخرى، فهي لا تتكلم إلا نادرا باسمها. بل هي من ينوب عنها لذا سنتحدث انطلاقا من رؤيتها لها وفي علاقتها معها. ثم في استقلالها عنها. هذا الاستقلال الذي يسعى الباحث إلى ترتيبه من أجل هدف منهجي محدد هو اكتشاف عجائبيتها.

## الهوامش

- 1 - أنظر: شعيب حليفي، مكونات السرد الفنتاستيكي، مجلة فصول المجلد الثاني عشر، العدد الأول. ربيع 1993 ص65.
- 2 - للتفريق بين هذه المصطلحات ينظر: J.P. Goldenstein. Pour lire. Le roman, ed duculot. Paris. 1989. page:28- 29
- 3- ميشال فوكو. نظام الخطاب. جينالوجيا المعرفة، ت. أحمد السطاتي وعبد السلام بن عبد العالي. دار توبقال. الدار البيضاء. المغرب. ط1. 1988 ص:07.
- 4- المرجع نفسه ص:05.
- 5 - ينظر عبد الفتاح كيليطو: الحكاية والتأويل. دراسة في السرد العربي/ دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، ط 1، 1988، ص: 33.
- 6- ميشال فوكو. نظام الخطاب. جينالوجيا المعرفة، ص:54.
- 7- لننتذكر صفات خرافة الرجل الذي أخذته الجنّ. كان غائبا وجاء من مكان بعيد ليحكي أشياء لا توافق العقل.
- 8 - T.Todorov. Poétique de la prose, p 42.
- 9 - عبد الفتاح كيليطو. الأدب والغرابية. دار الطليعة. ط1. 1982. ص: 73.
- 10 -C.F.T . Todorov. Poétique de la prose, p 42.
- 11- Ibid. p 42..
- 12- ينظر: عبد الكبير الخطيبي. احك حكاية وإلا قتلتك. ضمن الرواية العربية واقع وآفاق. دار بن رشد بيروت. ط0. 1981. ص: 109.
- 13- ينظر عبد الفتاح كيليطو. قواعد اللعبة السردية ضمن الرواية العربية واقع وآفاق. دار ابن رشد، لبنان، ط 1، 1981، ص: 24.
- 14- عبد الفتاح كيليطو. الحكاية والتأويل. ص: 33.
- 15 - المرجع نفسه، ص:103.
- 16- عبد الفتاح كيليطو. الأدب والغرابية. ص: 104.
- 17- المرجع السابق. ص: 104.
- 18 - ينظر المرجع السابق، ص: 32.

---

19 - ينظر محمد سويرتي. النقد البنيوي والنص الروائي. إفريقيا الشرق الدار البيضاء المغرب. ب.ت-ص: 70.

20- ميخائيل باختين. الخطاب الروائي. ت. محمد بزادة. دار الأمان. الرباط. المغرب. ط1. 1987. ص:90.

21-C.F. T. Todorov. Poétique de la prose, p 31.

22 -Dictionnaire de littérature et langue Française, A.F ; Bordas. 1984, p 789.

23 - ت. تودوروف. مدخل إلى الأدب العجائبي. ص: 144.

24 - م . ن ، ص: 144.