الحكي رقصا...

"رقصة الأجساد الصاعدة في روايات واسيني الأعرج"

أ. يوسف سعداني

إذا كانت شعريّة الفضاء الروائي تراهن في إنجاز انفتاحها الجمالي على استراتيجية التلقي،وبالأخص على المتلقي المتجسّد في المروي له حينا،والقارئ حينا آخر؛حيث يتحوّل الفضاء المتخيّل إلى فسيفساء فضائيّة انطلاقا من التلقي الداخلي والخارجي على حد السواء؛فهي أيضا، ومن جهة أخرى،تحاول أن تحاور الفنون الفضائيّة لعلها تستطيع أن تلامس آفاقا أبعد،وأغوارا أعمق.ولاريب أنّ هذا التفاعل سيمكّن القارئ من اختبار البياضات،والفراغات الكامنة في الفضاء.وبالمثل،قد نجد تجليّا لخصائص الفنون الزمنية(**الموسيقى،الرقص**)في الرواية.وهنا يمكن أن نشهد انبثاق المعنى المدهش، والمختلف من عمق هذه الحوارية المتعدّدة الأقطاب.

ممّا لاشك فيه أنّ واسيني الأعرج مثلما حاور **الفنون الفضائية** من رسم ،ونحت، وفن عمارة،وذهب في ذلك بعيدا على مستوى النص السردي؛حيث انصرف إلى توظيف ذلك بطريقة مميَّزة،فربط المشهد بالرسم،والشخصيات بالنحت،وبنية الرواية بفن العمارة؛ثم إنّه استفاد،أيضا،من تقنيات التركيب السينمائي؛ولاسيما عندما تصبح اللقطة السرديّة مكثفة حكيا،ويعتريها التحوّل تقطيعا،وتركيبا،وإضاءة.هذا بالإضافة إلى أنّ الفنون الزمنية،هي الأخرى،لها حضور ودور في بناء الحكاية.ونستطيع معاينة ذلك من خلال توظيف واسيني الأعرج **الموسيقى والرقص**،حيث إنّهما،يسهمان بشكل فعّال في إيقاع الرواية،وقد يصل هذا التأثير إلى حد التحكم في الأحداث،والعقدة،والبنية.

نستطيع أن نقول حتى الآن،إنّ الحكاية في روايات واسيني الأعرج متغيرة ومتفردة،بل ما قد يبدو من خصوصياتها سرعان ما يصبح هدفا للتنويع و التجاوز.لذلك،من المهم عدم الثقة فيما قد نعتقد أنّه من ثوابت الحكاية المتولّدة أساسا عن الخروقات ،والوضعيات الاستثنائية.وبدون شك ليس في هذا وسم لها بالكمال بقدر ما هو تنبيه إلى أنّ المختلف جوهري فيها.وإذا كان الأمر كذلك فإنّ اللامألوف في خطاب الحكاية يقتضي منّا إضاءته ابتغاء التحرّر من المعياريّة.فذلك وحده يجعل النسق المغلق مفتوحا،والساكن متحركا،والمعيار احتمالا .

من جانب آخر ،ثمة مستويات مختلفة لانفتاح الحكاية بنويا ودلاليا.وقد تمّ فحص بعضها انطلاقا من تعالقها مع فعل الكتابة.ومن ثم سيكون استكشاف العلامات المميّزة،واستجلاء العلاقات الخفية مدخلا للرؤية الجمالية التي تشيّد الشعريّة السرديّة.ولعل ما أشرنا إليه – سلفا- من علاقة بين الفضاء الروائي والفنون الفضائيّة من رسم،ونحت،وهندسة معماريّة يوضح استراتيجية الحكي المعقدة.بل رأينا أثر ذلك على بنية الحكاية ذاتها.وفي الوقت نفسه لا يمكن أن نتجاهل ما تضطلع به الفنون الزمنية من دينامية .ومن هنا كان من الضروري الاهتمام بالسينما،والموسيقى ،والرقص لأنّها لا تشتغل على حافة الحكاية؛وإنّما تتفاعل بحيوية مع مكونات السرد الأخرى.وقد تتدخل بحسم في تحديد بنية الرواية.

إنّ الرقص،من هذا المنظور،يشكّل تجليًّا جماليا لمفهوم الأعلى والأسفل.غير أنّ الإيقاع الحركي،يمكن أن يمثل العلاقة المحوريّة بين طرفيه.ذلك أنّ الرقص يعني " في اللغة الارتفاع والانخفاض." [i]بيد أنّ الحركة الجسدية،في هذا المقام الاحتفالي،ستحفل بدلالات تتجاوز حرفية التعابير الجسميّة المجسّدة في حركات مقصودة ومعروفة سلفا.لكن دونما أن نجرّدها من المشاعر التي تحف بها.وعلى الرغم من ذلك ،لا يمكن عزل التجربة الجسديّة عن التجربة الباطنيّة.وبخاصة إذا أخذنا بعين الاعتبار علاقة الرقص بفضاء العتمة.فكما أنّ تبديد قتامة الانطواء ضرورة سيكولوجية،ثمة أيضا حاجة ماسّة إلى بناء عالم آخر.أي أنّ الرقص لن يكون مجرد طقس استعراضي؛وإنّما سيصبح فضاء لتحوّل الذات. ولا يهم إن اسْتدرج الاحتفاءُ بالحياة الراقصَ إلى الموت.فالممانعة لا تتحقق إلاّ عبر محنة الرقص الهالك.

مع ذلك،قد يلبيّ الرقص رغبة الخلاص بخرق الفضاء المغلق،وربما أنجز حلميّا ما يمكن أن يقع.إذ نلفيه ينطوي على بعد تنبؤي. في حين قد يتفاوت حضوره من حكاية إلى أخرى.وفي هذه الحالة تتوقف فاعليته على درجة تأثيره في الحكي.وعلى هذا النحو،يبدو أحيانا عابرا فتكون الغاية منه إضاءة لحظة ما،أو القبض على إشراقة متخيّلة.وأحيانا أخرى نجده فاعلا رئيسيا داخل الحكاية،حيث يمتلك إمكانية توجيهها؛بل يسهم أيضا في إنجاز مشروعها الحكائي.وعليه كان الرقص في **"مصرع أحلام مريم الوديعة"**تجليّا للبنية النورانيّة المتجسّدة في فضاء الجسد(مريم)،وفضاء الآخر(باريس) المشرق[ii].لكن تبقى هذه الحركة الحالمة استثناء.

لاشك في أنّ التعبير الجسمي وما يصاحبه من حركات،وقبض وبسط،وموسيقى، وصمت،وأدوات،وألبسة يؤثر في بناء الرقصة.ويتجاوز ذلك إلى تكثيف الأشواق الكامنة كي يفجّرها الراقص تدريجيا من خلال إيقاع الجسد الطامح إلى الانعتاق من إيقاع الحياة الذي غالبا ما يقيّد **حركة الراوي/الراقص**.

1_ رقصة الدخان

لعل رقصة الدخان في رواية**"نوّار اللّوز"**[iii] هي التعبير الدقيق عن التجربة الداخلية لصالح بن عامر الزوفري الذي سعى إلى تكسير الإيقاع السلبي للتاريخ والواقع.ومن ثم "نجدنا أمام إنتاج نصّ جديد بقدر ما يعارض السيرة الشعبية (التغريبة)وكنصّ ثقافي،يعارض الذهنية الممتدّة إلى الحاضر والضاربة في الجذور التاريخية." [iv]وفي هذه الحالة،تصبح الرقصة التي تحوّلت إلى مكتوب(مدوّنة) قابلة للقراءة والتأويل.

هكذا فإنّ رقصة الدخان تفصح عن حركة الروح التي تستدعي الحلم المفقود.وهنا،يستعين الراقص/صالح بالمخيّلة للتواصل مع الجازية الغائبة.وسوف نكتشف أنّ حركة يدها مرتجفة،ووجهها غير واضح.في حين بدت يده بطيئة،وثقيلة الحركة.وهذا يتناسب من جهة مع الوضعية الثابتة لصالح في فضاء الغرفة.ويتعارض من جهة ثانية مع الحركة المتعرجة للدخان."تتصاعد سحب الدخان متعرجة.تتلوى كراقصة آلمتها لحظة الإشراق التي شعرت بها في آخر الرقصة." [v]فثمة،إذن،تباين بين الداخل والخارج من حيث السكون والحركة.

وهنا أيضا،سيبدو فضاء العتمة أكثر وضوحا.إذ يغدو الألم معبرا للإشراق؛سيما أنّ الدخان"ينشأ عنه تسويد للحيّز وتوسيخ لشكله."[vi] وإن كنّا قد لمحنا فيه سمة التصاعد،فهو ناجم عن فعل الاحتراق.وفي ذلك دلالة على الفناء.وبذا يظهر التوازي بين حركة المخيّلة،وحركة الدخان الراقص.ولكن،في نهاية المطاف تتقوّض البنية الحركية،فتتلاشى الرقصة،وينداح الحلم المتوهَّم إلى الغياب المغلق.

إذا تأملنا تحوّلات الحركات الصغرى المكوّنة للبنية الحركية الكبرى وجدناها تنهض على مبدأ التناوب.وهذا ما يمكن تبيّنه من خلال الانتقال من حركة المخيّلة إلى حركة الدخان الراقص.إلاّ أنّ المنجز الحلميّ سرعان ما يتفكك بشكل مأساويّ."صعد الدخان بكثافة.تمنّى عبثا لو يصعد جسد الجازية المرمري." [vii] لكن"لم تخرج لا الجازية ولا المسيردية.ولكنه شعر بدخان الاحتراق يصاعد من قلبه."[viii] وفي هذا السياق،يمكننا أن نرصد خيبة التواصل بين صالح والجازية.وممّا لا شك فيه أنّ فعل التخيل المتصاعد شيئا فشيئا قد فقد فاعليته بمجرد أن غدا حلم يقظة.وعلى هذا الأساس،تعدّد مصادر الدخان في هذه اللحظة الدراميّة لن يبتعث الجازية،ولا الرقصة مرة ثانية.ومن ثم يتكثّف فضاء العتمة من خلال أدخنة السجائر،والجمر،والاحتراق الداخلي.

ويتضّح ممّا تقدم أنّ **رقصة الدخان** تنبني على خمس حركات.فالأربعة الأولى تتحرك من الداخل إلى الخارج.وأمّا الخامسة فإنّها تنكفئ نحو الداخل إلى درجة يشعر فيها صالح بأنفاس السيجارة تجري في عروقه،وتمتزج مع دمه [ix].وإذا ما تفحصنا الحركات الخارجية ألفيناها موسومة بالتعالي،والتعرّج والالتواء،والتألم.ثم بالتكاثف المتعرّج،ليتنامى التصاعد فتصبح الحركة الرابعة أكثر تعرّجا وتموّجا[x].وبالتوازي مع ذلك،تمتدّ حركات حلم اليقظة تدريجيا من الغياب إلى الحضور،ومن اللاّتحديد إلى التحديد.

ففي الحركة الأولى خُيّل لصالح أنّ الجازية تريد الوصال.ومن ثم كان تبادل مدّ اليدين تجسيدا لهذه الرغبة.وفي الحركة الثانية تمتلئ الحجرة الضيقة بالروائح المختلفة،لينشق الجدار القديم عن وادي الدم والموت.وفي الحركة الثالثة ينهار الحائط الثاني فتبرز جثة مجهولة تقترب من هيكل عظميّ.وفي الحركة الرابعة يكسى الهيكل العظميّ لحما، وتنفخ الروح فيه،لتشرق الجازية من عمق العتمات.ثم تأتي الحركة الخامسة،وبعد حوار مفجوع بين صوت الحاضر وضمير الغائب تستعاد الحركة الأولى. تمد الجازية يدها،ويمد صالح يديه نحوها ببطء.ولكن هذه المرة يتعزّز الانفصال بانتصاب الجدار القديم بينهما.وهنا أيضا نتبيّن بوضوح التناظر بين انغلاق الحائط،وانغلاق الباب الذي انفتح نتيجة هبّة الريح القويّة.

وبالقياس إلى ذلك،ثمة تشاكل بين تبدّد حلم اليقظة،وتناثر الرماد.لكن لابد من التذكير بأنّ صعوبة الرؤية لم تكن نتيجة كثرة الدخان والإفراط في السكر فحسب،وإنّما أيضا بسبب فضاء العتمة الذي حدّد بآلياته إيقاع رقصة الدخان الموغلة في سواد الليل.

2_ رقصة الموت الأبدي

في ضوء ما سبق،يمكن القول إنّ الداخل هو نقطة انطلاق رقصة الدخان التي تتمازج فيها الأنفاس الصاعدة بأدخنة السيجارة المحترقة.وفي الوقت نفسه،وعلى أساس مبدأ الانكفاء أصبح المنطلق هو المنتهى.حيث إنّ الصعود المزدوج لرقصة الدخان،وحلم اليقظة المحلّق في الذاكرة تحوّل إلى حركة باطنية مرتبطة ارتباطا وثيقا بحركة الدم الصاعدة الهابطة.وهكذا،فإنّ التئام نقطة البداية

بنقطة النهاية يعني اللاّتواصل؛على الرغم من الاكتمال الذي توحي به الحركة الدائريّة. وهذه العودة نحو الأغوار ستقود إلى سجن الحركة داخل الجسد.

ومن جهة ثانية،ستُقدَّم رقصة الموت الأبدي في رواية **"ما تبقى من سيرة لخضر حمروش"** [xi]من خلال زاوية مختلفة.فإذا أمعنا النظر في طبيعة حركتها فسوف نجدها متباينة مع رقصة الدخان،إذ ستنطلق هذه المرة من الداخل إلى الخارج.وتبعا لذلك ستغدو التعابير الجسديّة المتلوّنة تجليّا لعنف الذاكرة، والواقع المفتوح على الموت.ولا نعني بهذا أنّ هناك تعارضا بين الداخل والخارج.في الحقيقة ثمة تبادل أدوار دونما أن ينتفي التفاعل بينهما.وفي هذه الحالة،نحن إزّاء جسد يحكي الماضي المحجوب،ويخرق المستقبل المعتّم رقصا.

أ_ استشرافات الرقصة

وبناء على ذلك،تواترت مجموعة من الاستباقات المتعلّقة بالرقصة،وربما بدت للوهلة الأولى مجرد إشارات انفعالية،أو تلميحات مشحونة بالرفض.لكنّها ستكون في واقع الأمر نواة الرقصة التي لم تنجز بعد.على أنّ الموت سيصير النواة الأصلية التي تنتظم من حولها نوى فرعية مؤثرة.وفي هذا السياق يتضح اشتغالها داخل فضاء العتمة.ونعاين ذلك بجلاء حينما يستند الاستشراف إلى الليل،والسكر،والقتل والجنون.ومن ثم فإنّ عيسى القط لا يشوّق المروي له،ولا يمارس نوعا من الإغراء على المتلقي فحسب؛وإنّما يهيّئ الذات المتشظية بين زمنين لتواجه النهاية الكارثيّة المرتقبة.لذا تحدّدت رقصة الموت المتوقعة بالعتمة والغياب.

ويظهر أنّ تكرار الاستباقات لا يقتصر على التعبئة السيكولوجية للراقص فقط،بل يسهم أيضا في استثارة أفق توقع القارئ.فكما"تؤدي الاسترجاعات التكرارية وظيفة تذكير لمتلقي الحكاية،كذلك تؤدي الاستباقات التكرارية دور إعلان له."[xii]وسوف تتكفل هذه الاستشرافات التكراريّة فضلا عن ذلك بوصل أزمنة الإعلانات بزمن تحقق مغامرة الرقصة المعلن عنها.غير أنّ مداها الطويل يقابله من جهة ثانية المدى القصير لزمن إنجازها بالنسبة للراوي الراقص/عيسى القط.

وفي هذا الإطار يتبدّى استعمال الراوي الراقص/عيسى القط فعل المضارع الذي دخل عليه حرف **(السين)**الدال على المستقبل القريب**(سأرقص)**. كما أنّ الدلالة الزمنيّة ذاتها تتأكد من خلال مقوّم **(الليلة)**. وعلى هذا تكون المسافة الزمنية معروفة الحدود سلفا،تماما مثلما الحركة الليليّة منقادة نحو فضاء الرقصة المنتظرة.وهذا المستقبل المحدود لا يعني فقط قرب انقطاع حالة الانتظار،وإنّما سيؤجّجها أكثر.فهي مستمرة في الحاضر،وما سيحدث قد ينتهي،وقد تدوم زمنيته." **سأشرب الليلة** حتى **العمى** ..**سأرقص** ..**سأرقص** ،**رقصة الموت الأبدي** ،و**أقتلهم** كالكلاب واحدا،واحدا لحظة **جنون** طائشة،قبل أن يشلوا أعضائي."[xiii]وطبعا ،مثل هذا الهوس بالرقص هو احتفاء بالحركة التي تُمكّن الراقص/عيسى القط من النفاذ إلى أغوار الذاكرة الدمويّة المقنّعة بالحاضر الأسير.

يبدو أنّ الراقص في الزمن الثاني المحدّد بعودة مريم الروخا مازال مقيّدا بإكراهات الزمن الأوّل الذي أجهضت فيه الرقصة الأولى بوقف الإيقاع الموسيقي[*].بل لقد تجمّد الراقص جسدا وصوتا.ويحيلنا استرجاعه للحركة والكلام على فضاء العتمة.إذ كان قربان

الشكر للأولياء والصالحين هو ذبح عنزة **سوداء** [xiv].ومن هذا المنظور يصبح الرقص تطهيرا من عقدة الذنب،وتبديدا للإثم المكبوت.سيّما وأنّ عيسى القط قد ذبح لخضر حمروش.[xv]ومن أجل ذلك هو بحاجة ماسة لنجاح الرقصة كي يتحرّر إلى الأبد من قيد الدم الذي يطوّقه."لخضر يملأ كامل حضوري وغيابي..وحين **أرقص**،فأنا أفعل ذلك على أمل الالتحام مع روحه الطيبة التي اشتقناها...مرة وصلت إلى هذه النشوة،لكنهم حاربوها بكل سيوفهم،و **المختار الشارية**[xvi] على رأسهم.."[xvii]ونستطيع القول بأنّ انتهاك عيسى القط لحضوره بالسكر حتى العمى،أو الرقص إلى حدّ الإغماء[xviii] له علاقة وطيدة باستراتيجية الارتقاء.لذلك هذه اللحظة ذات أهمية قصوى في تجربة الاتّصال بالغائب.

ب_ خيبة البداية

من أجل الوصول إلى هذه النهاية المؤجّلة كان لابد من عبور بداية الرقصة لأنّها ستوقظ ما يتخفى وراءها من فجائع دمويّة. وعلى الأقل هي ضرورة لتجاوز القلق القديم الذي أسر الراوي/الراقص منذ إجهاض رقصة الزمن الأوّل.كما تشكل الافتتاحية إعلانا صريحا عن فضاء العتمة الذي نرصد حضوره في الدائرة بوصفها فضاء للرقصة.وعلى هذا المستوى نستشف اشتغال مبدأ الإخفاء،وبخاصة من خلال إضفاء الغموض على لحظة الافتتاح.والتعاضد بين التمويه والحجب يضاعف من التعتيم.لهذا يجسّد إناء الماء التحايل مادام يواري مافيه من خمرة.واللثام [xix] الذي تضعه مريم الروخا على وجهها يشي أيضا بالاحتجاب.

لكي نفحص بنية الرقصة نحتاج إلى معرفة طبيعة الصراع بين عيسى القط والمختار الشارية.والهدف من ذلك ليس فقط التعرّف على المرجعية الإيديولوجية التي توجهه،بل إدراك حدود التجاوز الذي تنجزه الرقصة بنويا وسياقيا.ولاشك في أنّ الافتتاحية تنطوي على قرائن تؤكد"الصراع الفعلي، والمجابهة مع الآخر،فالمرحلة حاسمة وكل طرف من طرفي الصراع يدافع عن موقفه بكل حزم،وبكل ما يملك من قوة." [xx] وهذا ما يجعل الرقصات تتأسّس على المواجهة.وعلى أية حال،نقف أوّلا على رقصتي الافتتاحية،ثم نعود إلى رقصة الموت الأبدي لنجلي التعالق بين السابق واللاّحق،وبين البداية والنهاية.والجدير بالملاحظة أنّ المونولوج والاستذكار هما أبرز ما يميز سيرورة الرقص.إنّهما يضيئان الذاكرة،ويولّدان طاقة دافعة لحركية الرقصة،على الرغم ممّا يبدو لنا بأنّه تقطيع لأوصالها، وبتر لمراحلها.

من هذه الزاوية يشكّل مبدأ التدرج منطلقا تتحقق من خلاله الرقصة.وفي الوقت نفسه،ومن منظور معاكس سيغدو تقطيع مشاهد اللوحة الراقصة تكسيرا زمنيا يتداخل فيه الحاضر بالماضي دونما أن يخلّ بتسلسل الرقصة ذاتها.ففي الرقصة الثانويّة الأولى يتبارز فيها فارسان.يرفعان أوّلا العصي،يتضاربان،تتتابع الضربات،يدكّان الأرض،ثم يغيبان في الأتربة الدقيقة المتصاعدة عاليا،ليعاودا القفز بعد ذلك.وهنا ينكشف وجه مريم الروخا الذي رفع عنه الغطاء.وبأغنيتها اللاّهبة تؤجّج الراقصين، فيركبان غيمة بيضاء، ثم يغيبان في الفضاءات الواسعة.

وبإمكاننا في هذه الفجوة الزمنية أن نلحظ مقاومة **الراوي/الراقص** لحواجز الرقصة .ذلك أنّه مازال يتخبّط بين الرقيب الباطني،والخوف من إجهاض الرقصة.فهو حتى الآن يتصرّف من خارجها.وكيفما كانت الحال،فإنّ الفارسين وبعد المواجهة

ضربا،وقفزا،وغيابا في الغبار يستبدلان العصي بخنجرين عربيين قديمين،ثم يقفزان للمرة الأخيرة،فيتضاربان في الفضاء.وفي أعماق التربة يغرسان سلاحهما[xxi].وعندئذ يصاب الراوي/الراقص **بخيبة توقع** كبيرة.فالرقصة لم تخرق_ من منظوره_ نظام فضاء العتمة.إذ إنّ الزوبعة لم تهب،ولم تحرّك الخنجرين المغروسين،ولم يفر الدم من الأرض. [xxii]وهنا ترتبط سلبية التلقي بعدم تحقق الاستشراف الأولي.وفي هذه الحالة يغدو اللّباس الأبيض ،والتدرّج من العصا إلى الخنجر مجرد تعبير رمزي عن الفرح والنصر.

ومهما يكن فثمة حاجة ماسة إلى أن يتلقى الراوي/الراقص رقصة ثانية كي يقوّض ما تبقى من قيود.ذلك أنّه يخاف أن يموت ميتة لالة حموشة.[xxiii]وهذا يعني فشل معراجه الروحي إلى لخضر حمروش.ومن ثم سيهيّئ حنين القصبة فرصة الانتقال من الاسترخاء الفضائيّ إلى التوتر الزمنيّ.وفي هذا الإطار تضطلع الرقصة الثانية التي يتصدّرها فلاحان بتسريع التحوّل الداخلي للراوي/الراقص.وفي الآن ذاته تنقله من وضعية المرسل إليه المنفعل إلى وضعية المرسل الفاعل.وفي ذلك انتقال إلى الحكي رقصا.من هنا نرى تضافرا بين الرقصتين الثانويتين السابقتين،ومع ذلك تم تعزيزهما برقصتين فرعيتين.وعلى هذا تتأسّس رقصة "**الحضرة**"[xxiv] على الاستدعاء،بينما تتأطر رقصة الطفلين [xxv] زمنيا بالحاضر.ومن الجلي ارتباط الأولى بالغياب،والثانية بالاحتجاب بحكم أنّ الطفلين منزويان في الظل،وأحدهما أسود اللّون.

ج_شفرة الرقصة

لعل التواصل البصري [xxvi] المتبادل بين الراوي/الراقص ومريم الروخا/الراقصة يمثل بداية ولوج فضاء رقصة الموت الأبدي.فالعين هنا حافز للحكي الجسدي.وبالأحرى هي لغة صامتة.ومن جهة ثانية،وعبر عين الذاكرة يتواصل أيضا الراوي مع لخضر حمروش.وعلى هذا الأساس يتحوّل الماضي إلى مستقبل.فالعروج إلى الغياب هو محو لكل الحدود،وانتهاك لمدارك الرؤية البصرية.وبالتأكيد سيصبح التحوّل من الاحتجاب إلى الانكشاف مؤشرا على بداية الرقصة،بحيث لم تعد مريم الروخا مكتفية بمراقبة الفضاء بعينيها.وهنا تستوقفنا حركتها المسرحية،إذ إنّها وضعت اللثام على رأسها أوّلا،ثم نزعته بشكل نهائي.ويعني ذلك أنّ زمن الرقصة الأساسية/المواجهة قد حان.وبالطبع،إنّ التخلص من اللثام [xxvii] الذي يحيلنا إلى مبدأ الإخفاء يتقاطع مع ستائر الخشبة المسرحية التي تنطوي على الحجب والانكشاف في الآن ذاته.

ويكشف التهام الفضاءات لصوت القصبة المتصاعد عن عطش إلى اللحظة المفصلية من حكاية الرقصة.ويبدو أنّ هناك عناصر أخرى تدفع إلى هذه الغاية.فيد الحاج المختارالشارية التي تخرج من تحت عباءة مريم الروخا تمثل إلى حدما محركا نفسيا للراوي/الراقص.وبالمقابل يُتبع هذا التوتر المؤلم بتحفيز تتكثف فيه كل طاقات الوثب إلى دائرة الرقص.وبالطبع،ثمن الرقصة المدفوع من مريم الروخا سيزج بعيسى القط إلى فضاء التهلكة.إلاّ أنّ أغنية"**لخضر..لخضر**..."[*] تنهض في هذا المقام بدور أهم،إذ ستجعل الراوي/الراقص يتوغل أكثر في الذاكرة الدمويّة ماضيا،ويقتحم المستقبل الذي يفترض أن يكون هو الآخر دمويّا بحسب استشرافات

القتل السالفة.والتضافر بين الراقصين من حيث أشكال التواصل هو ما يحدّد قيمة اللحظة الأولى من مغامرة الرقصة.وفي وسعنا أن نميّز ذلك من خلال التواصل البصري،واليدوي،والصوتي(الحوار)،والروحي(الابتسامة).

ونستطيع أيضا- في هذا السياق- أن نلاحظ انسجاما بين النقر على البندير،وحنين القصبة،وصوت المغني.مع ذلك سيغدو التوتر أكثر حدّة،حيث ستحدث المواجهة مع الخارج والداخل في الآن ذاته.فالروخا تتلوى في مكانها،وعيسى يجد نفسه أمام لحظة الدم المنبثقة من الماضي.ولكي تتنامى الرقصة توجّب عليهما تجديد التواصل البصري.وفعلا أسهم هذا الفعل في الانتقال من الصمت إلى الحركة القويّة الفجائية التي أعقبتها دورة شرفية انتهت عند رجل القصّاب.ونتيجة لذلك تحقق الانعتاق الجزئي للراوي/الراقص.بمعنى أنّه مازال معلقا بين خوف خفي،وخفة آنية.وهذا هو الإنجاز الذي حققته الرقصة في مرحلتها الأولى.

وتكون المرحلة الثانية من الرقصة أكثر إغراء حينما تدفع مريم الروخا ثمنها مضاعفا.وهنا يمكن أن يثير انتباهنا التدرج على مستوى حركة الرقصة،وإيقاعها الذي يتصاعد شيئا فشيئا.إنّ الأمر يتعلق أساسا باستراتيجية المواجهة المتصاعدة،وإن كانت لا تخرج عن مرتكزات الافتتاحية المؤسّسة على الأغنية،والنقر على البندير،وحنين القصبة الذي صار ألما في هذا المستوى من الرقصة التي لم تكتمل إلاّ بضرب الراقصين للأرض أربع مرات،وفي الضربة الخامسة قبض عيسى القط على البندقية التي لوّح بها في الفضاء.ثم عاودا ضرب الأرض،وبين الضربة الثالثة والخامسة انسحق جسد المختار الشارية،وتدفق منه الدم الأسود.

ومعنى هذا أنّ الرقص"ليس من أجل الرقص،بل من أجل ثقب الأرض،إقلاق سكونها،إمساك الشرش،ورجّ النخاع،لتميد بالسفلة،أو يتبدّد الزبد."[xxviii]ومن ثم الضرب على الأرض يدل إلى حدّ كبير على عنف المواجهة،كما أنّه ينطوي أيضا على رغبة في توسيع فضاء المجابهة.وعلى هذا الأساس،ألفينا الرقصة في الجولة الثالثة تخف، ثم تشتدّ، ثم تخف[xxix]،لينتفض الراقصان فجأة،ثم يطيران في الفضاء.وبعد الضربة الثالثة للأرض يسقط الخصم.وهنا تبرز لنا بجلاء فاعلية الاسترجاعات التي لا تضيء جذور الصراع فحسب،وإنّما تسدّ الفجوات بين جولة وأخرى.وبذلك يمكن تجميع شتات الأحداث التي تشكل الحكاية،وضمان سيرورتها.

ويمكن أن نعاين من خلال المرحلة الرابعة **لرقصة الموت الأبدي** مضاعفة سعتها الزمنيّة،وتسريع إيقاعها.غير أنّ المواجهة تتّخذ شكلا مباشرا بين الراقصين،والمختار الشارية الذي يتكفل بإضاءة ما خفي من الأحداث من وجهة نظر مخالفة.وتسعفنا الضربات العشر في تحديد التجسيد المتصاعد للصراع.ولهذا السبب أيضا،وجدنا عيسى القط يقفز عاليا بين الضربات الخمس الأولى،والضربات الخمس اللاّحقة.

بيد أنّ الصعود نحو الذروة سيتحوّل إلى حالة استرخاء،فيخفت صوت القصبة،ونقرات البندير،وتتثاقل هزّات الراقصين، ليتفجأ المختار الشارية بعيسى وهويضرب على صدر مريم الروخا خمس ضربات متتالية بعقب البندقية دون أن يلمسها.وتتجاوب معه بالدوران والتحليق،ثم إنّها تلوّح ببندقيتها في الفضاء،ولكنّها تتلقفها قبل أن تسقط على الأرض.

وبالطبع،إنّ الحركة الدائريّة والهيام بالأعالي ليس محض صدفة.فثمة إنباء عن حكاية مازالت معلّقة في الغياب،ولذلك أصبح فعل الرقص استدراجا للمؤجّل.ومن ثم فالمروي له هو الآخر معلّق بين ما روي وما سيروى،بل إنّ انتظاره موزّع بين ما شاهد وما

سيشهد وقوعه.ولذا تغدو الحكاية أكثر كثافة،إذ يصعب التمييز بين فعل الحكي وفعل الرقص.في حين يصير مبدأ الخفة بالنسبة للراقصين مصدر طاقة حركتهما الصاعدة،والتي كان منتهاها عند أقدام الحاج المختار الشارية الذي غطّى الغبار وجهه.وحتى تستعيد الرقصة قوّتها تجنح إلى الاسترخاء،فيتراجع الراقصان إلى بداية الدائرة،ويخف إيقاع الجسد والموسيقى.

ويقابل هذا الإبطاء انتشارلحركة الذاكرة.* وعبر هذا الاستذكار ندرك"أنّ هناك تداخلا بين ماطرأ ومتى يطرأ...سيما عندما نرى الزمن الماضي ترهنه الذاكرة أمام حاضر يستدعيه ويُناظره." [xxx]ومن ثم،ربما كان تكسير خطيّة الحكي من ضرورات كشف الزمن المتشظي، ومايتخلّله من إجهاضات ونقصان.حيث يصبح الحلم شبكة معقدة من الإيهام ،والإرجاء،والتداعي،والإصغاء الباطنيّ.

ومهما يكن من أمر،فإنّ الرقصة تنزع في المرحلة الخامسة،ولاسيما في لحظاتها الأخيرة إلى قدح المواجهة.وفي هذا النطاق، يمكن أن نفهم خفة الراوي/الراقص،وشعوره بالشفافية القصوى على أنّه تجسيد للعروج الروحي إلى الغائب/الخضر حمروش.وفي هذا الصدد ستغدو الراقصة مريم الروخا نقطة متحركة في الغياب.[xxxi] وهو ما يتأكد فعلا من خلال التدرج في عدد الحركات.ومن ثم اشتملت النهاية على عدد أكبر من الحركات،وفي الوقت ذاته تنوّع إيقاعها من حيث الثقل والخفة.

وتتحدّد هذه البنية الإيقاعية على النحو التالي:

_ الدورة الأولى:خمس حركات ثقيلة (عرايشية).

_ الدورة الثانية:خمس حركات خفيفة(سبايسية).

_ الدورة الثالثة:خمس حركات ثقيلة(عرايشية).

_ الدورة الرابعة:خمس حركات خفيفة(سبايسية).

_ الدورة الخامسة: خمس حركات ثقيلة (عرايشية).

_ الدورة السادسة: خمس حركات خفيفة(سبايسية).[xxxii]

وإذا كانت حركية الرقصة محكومة بالإبطاء والتسريع،فإنّ الارتقاء سيكون وسيلة للاتصال والانفصال معا.* غير أنّ قفز الراقصين إلى الأعالي لا يستغني عن ضرب الأرض،فمن جهة يمنحهما قوة الاندفاع،ومن جهة ثانية يصبح قرعا للمناطق"الأكثر ظلمة حتى تَبُوحَ الحياة بأسرارها." [xxxiii] ومع ذلك،قد يوحي كما أشرنا سالفا عن إسقاط العنف بالعنف،إذ تحوّل المختار الشارية في نهاية الرقصة/المواجهة إلى حيّة[xxxiv] تسحق بالأقدام،وإلى غراب أسود يستهدف بالرصاص.وعلى هذا ارتبط خلاصه المؤقت بإجهاض الرقصة.إذ تحوّلت القفزة الثنائيّة المتماسكة للراقصين إلى كارثة.حدث ذلك حينما اختلّ الإيقاع بفتنة المال،فتعذر الانتقال من الحركة الثقيلة(**عرايشية**)،إلى الحركة الخفيفة بالأقدام(**سبايسية**)،فارتدّت طلقة البندقية إلى مريم الروخا.

ولعلّ النهاية المنفتحة على الموت المتعدّد تعمّق العلاقة بين فضاء العتمة،والرقصة التي تأثرت به مضمونا وشكلا.ومن الواضح أنّ التغيّرات التي اعتورتها قد بيّنت لنا كيفية اشتغالهما.وأكثر ما يجعل هذه العملية معقّدة هو الجمع بين التوافقات والمفارقات.وبخاصة أنّ تعديلهما ظل ممكنا.وهذه الحالة وطّدت التوافق الوظيفي المبطّن بالتنافر الدلالي بين الرقصة وفضاء العتمة.ومن البدهي أن كان الزمن الليليّ هو الرحم الذي اشتغلت داخله الحكاية.

وعلى هذا نلحظ الاستراتيجية نفسها في تشكيل رقصتي **"سيدة المقام"** [xxxv].فالراوي يتبع الطريقة ذاتها حتى يبني رقصة **"البربريّة"**،ورقصة **"شهرزاد"**.ومن الجلي أنّ الفارق بين الرقصات من حيث مرجعيتها لم ينطو على اختلافات جوهريّة.فثمة تناظر كبير بين الرقصة التقليديّة(**رقصة الموت الأبدي**)،والرقصة الحديثة(**الباليه**) من حيث البنية والمقاصد.وما ينبغي التأكيد عليه،هو الحضور الفعّال لفضاء العتمة الذي وجّه رقصة الحكاية،وحكاية الرقصة في الآن ذاته.

وفي هذا الصدد يمكن أن نعاين رقصة **"البربريّة"** [xxxvi]التي تتجسّد بالخروج من العتمة إلى النور.إذ تنبثق من الأدخنة والضباب الكثيف،فيتبدّى جسد مريم الولهان بالفستان الأسود،ليغيب في الأضواء حتى يبلغ ذروة الإشراق.بيد أنّ الروح، وبالتوازي مع ذلك،تعرج إلى أعماق الذات بحثا عن الهوية.ومن جهة أخرى،تبدو لنا رقصة **"شهرزاد"** محكومة في المقام الأوّل بالموت [xxxvii].فالرصاصة التي تسكن رأس مريم/الجسد خطر ثابت يتهدّد الرقصة بالإجهاض على الرغم من الحركية الجسديّة،والتحليق الروحي،والخفة،والشفافية.فذلك كله يخضع في نهاية المطاف إلى مشيئة فضاء العتمة.

من الجلي أنّ الضياء لا يولد إلاّ بقتل الأنوار،والحكاية لا تشرق إلاّ من داخل فضاء العتمة.وربما كان الأعلى والأسفل مدخلا لمقاربة هذا التجلي بنويا وموضوعاتيا على مستوى النص الحكائي.ولكن لا يمكن الجزم بأنّ هذه هي حدوده القصوى.فثمة دائما ما هو مضمر،مختلف،مفاجئ،ومنتهك للجاهز.وبناء على ذلك يغدو فضاء العتمة مشاكلا لطوق الياسمين [*] الذي لا يسلم السالك من فيوضات أنواره المدهشة والهالكة.كذلك المتلقي سيجد نفسه بين فتنة الإغراء ومحنة الإغواء؛وبين رقصة الجسد والحكي رقصا.

الهوامش :

[i] ابن منظور ،لسان العرب،نسقه وعلّق عليه ووضع فهارسه علي شيري،دار إحياء التراث العربي،بيروت،لبنان،ط. 1، 1988، 285/5.

[ii] ينظر واسيني الأعرج،مصرع أحلام مريم الوديعة،دار الحداثة،لبنان،ط.1، 1984،ص.72.

[iii] واسيني الأعرج ، نوّار اللوز (تغريبة صالح بن عامر الزوفري)، دار الحداثة ، بيروت ، لبنان ، ط1 ، 1983 .

[iv] سعيد يقطين ،الرواية والتراث السردي(من أجل وعي جديد بالتّراث)،المركز الثقافي العربي ،بيروت،لبنان،ط.1، 1992،ص.61.

[v] واسيني الأعرج،نوّار اللوز(تغريبة صالح بن عامر الزّوفري)، ص.120.

[vi] عبد الملك مرتاض،نظام الخطاب القرآنيّ(تحليل سيمائيّ مركّب لسورة الرّحمن) ،دار هومه للطباعة والنشر والتوزيع،الجزائر،2001،ص.207.

[vii] واسيني الأعرج،نوّار اللّوز،ص.129.

[viii] المصدر نفسه ،137.

[ix] ينظر المصدر نفسه ،ص.121.

[x] ينظر المصدر نفسه،صص 121،120.

[xi] واسيني الأعرج،ما تبقى من سيرة لخضر حمروش،دار الجرمق،سوريا .

[xii] جيرار جينيت ،خطاب الحكاية(بحث في المنهج)،تر :محمد معتصم،عبد الجليل الأزدي،عمر الحلي،منشورات الاختلاف،الجزائر،ط.3، 2003،ص.81.

[xiii] واسيني الأعرج،ما تبقى من سيرة لخضر حمروش ،ص.11.

[*] ونقصد به توقف الطبال عن ضرب البندير،وامتناع صاحبي القصبة والقلوز عن الاستمرار في الإيقاع الموسيقيّ.ينظر المصدر نفسه،صص187،118،103.

[xiv] ينظر واسيني الأعرج،ما تبقى من سيرة لخضر حمروش،ص. 106.

[xv] ينظر المصدر نفسه،ص 131.

[xvi] الشارية"تعني السمنة،وصفة السمنة تستعمل عادة في عالم القصة والرواية أو الأدب بصفة عامة لتدل على الشبع،أي الغني وكثرة الأموال،وذلك لأن"الشارية"هي نوع من الأوعية أو الأكياس العريضة الواسعة المصنوعة بطريقة تقليدية من الدوم أو الحلفاء لكي يخزن فيها الفلاحون الحبوب الزراعية اليابسة مثل القمح والشعير." مصطفى فاسي،دراسات في الرواية الجزائرية،دار القصبة للنشر،الجزائر،سنة2000،ص.85.

[xvii] واسيني الأعرج،ما تبقى من سيرة لخضر حمروش،ص 118.

[xviii] ينظر المصدر نفسه،صص 118،108،42،38،11.

[xix] ينظر المصدر نفسه ،ص 149.

[xx] مصطفى فاسي،دراسات في الرواية الجزائرية ،ص.82.

[xxi] ينظر واسيني الأعرج،ما تبقى من سيرة لخضر حمروش،ص.152.

[xxii] ينظر المصدر نفسه،ص 153.

[xxiii] ينظر المصدر نفسه،ص 161.

[xxiv] هي طقس صوفي.

[xxv] ينظر واسيني الأعرج،ما تبقى من سيرة لخضر حمروش،ص 156.

[xxvi] ينظر المصدر نفسه،صص180،177،165،164،181 189، 190.

[xxvii] المصدر نفسه،ص 165.

[*] هي أغنية شعبية تمجد المجاهدين،وتفضح جرائم الاستعمار.

[xxviii] محمد كامل الخطيب،عبد الرزاق عيد ،عالم حنّا مينه الروائي،دار الآداب،بيروت،لبنان،ط. 1،سنة1979،ص.65.

[xxix] ينظر واسيني الأعرج،ما تبقى من سيرة لخضر حمروش،ص.200.

[*] نلاحظ في هذه المرحلة من الرقصة أنّ شخصية ميمون الشمايمي هي التي تنهض بفعل الاسترجاع.ينظر واسيني الأعرج،ما تبقى من سيرة لخضر حمروش،صص.226إلى244.

[xxx] سعيد يقطين ،انفتاح النص الروائي،المركز الثقافي العربي،الدار البيضاء،المغرب،بيروت،لبنان،ط. 1،سنة1989،ص86.

[xxxi] ينظر واسيني الأعرج،ما تبقى من سيرة لخضر حمروش،صص.250،249.

[xxxii] ينظر المصدر نفسسه،ص250.

[*] فمن جهة نلفي الراوي/الراقص في اتصال بالغائب/لخضر حمروش،ومن جهة أخرى نجده في انفصال عن الحاضر/المختار الشارية.

[xxxiii] جمال الدين بن الشيخ ،عودة إلى الكتابة،تر :وراوي عجينة،العرب والفكر العالمي،مركز الإنماء القومي بيروت،لبنان،العددان الخامس عشر والسادس عشر،سنة1991،ص.77.

[xxxiv] ينظر واسيني الأعرج،ما تبقى من سيرة لخضر حمروش،صص.261،252.

[xxxv] واسيني الأعرج،سيدة المقام(مرثيات اليوم الحزين)،موفم للنشر،الجزائر،ط.2، 1997

[xxxvi] ينظر واسيني الأعرج،سيدة المقام(مرثيات اليوم الحزين)،صص.65،64.

[xxxvii] ينظر المصدر نفسه،ص 144.

[*] طوق الياسمين:هو العنوان الفرعي لرواية"وقع الأحذية الخشنة"لواسيني الأعرج.ويعرف أيضا بـ"الباب" في المتن الروائي.وهو معبر إلى اللامكان،إلى فضاء نوراني لا متناه،هناك استدرج محي الدين بن عربي شخصية عيد عشاب.غير أنّه ظل فجوة حكائية بيضاء في مذكراته بسبب الامحّاء.(صص.14،13،12.)