ألتبئير ونظام التفريع
في رواية "حمائم الشفق"* لجيلالي خلاص

أ.عبد الحفيظ بن جلولي.

تتحرّر السّردية من انهاك الإنجاز عندما تتواصل مع متلقيها، أي بمجرّد أن تصير عنصرا ضمن لعبة القراءة، تحاول أن تؤسّس منظومة تؤهلها للإنخراط في عملية "الإنتاجية النصية" الثانية، التي تجعل منها منطلقا لرؤية محايثة للنص تنجز تداوله وتفاعليته، ومنه فـ "الإنتاجية تنطلق، وتدور دوائر إعادة التوزيع ويبزغ النص عندما يباشر المدوِّن أو القارئ أو كلاهما مداعبة الدال"1.

تشتغل رواية "حمائم الشّفق" على تسريبات خفيّة لـ "توتر داخلي"، يسري عبر حركة النص الجدلية صوب استقطاب رؤيوي لشرعية التّغيير، وارتكازعلى شفاف الرّؤية الحلمية التي يستشرفها المدى المعرفي، في اتساقية النص مع الحلم وعدم انسجامه مع الواقع، ولعل توافق دلالة العنوان مع مضمون نهاية الرّواية، يفتح التأويل على ترتيب حلمية النص انطلاقا من مستويات السّرد التي تكشف عمق مدار حركته الإنتاجية، ذلك انّه يقدّم عنصر التبئير كعلامة نصية تحيط المعنى من حيث تساهم في توليد الدلالات من الأشياء والأفكار، ويشكل توظيف الضمائر أداة لسبر أعماق الشخوص، وملمحا هاما في توجيه القراءة صوب دلالات

التبئير، من حيث البؤرة: "هي التبيين، هي تثبيت ما كان مخفيا عن النظر وهي عملية تحديد ما هو مركزي بالنّسبة للفضاء الذي تكشفه الدائرة الهرمنوطيقية الجمالية"2، ولعل تَوجُّه الشخوص المحدِّد للحدث الرّوائي في مستوياته الرّائية والمُسائلة، يُبئِّر السيطرة الحُلمية في توغلاتها الرؤيوية لدى النّاص من خلاله ترتيبه الإبداعي لمسارات الشّخوص، وإنتاج مشهدية مستقبلية للمدينة من خلال عمل الرّسام 'برهان' والمهندسة المعمارية 'جميلة'، والرّنين الدّلالي للمعنى ينبِّه إلى علامية الخطوط، التي تمنح المدينة حلميتها القائمة في الوعي الطوبائي للفنان المنغمس في الهم الوجودي والكينوناتي، ومن ثَمَّ فهو غارق في الاهتمام لا بزيف الاستهلاك وإنّما برؤيا الإنتاجية لِمَا تختزنه من حلم التحقيق عبر المتخيّل، ذلك انّها تتيح الاشتغال على العلاقات الخفيّة المنتجة للمفاجئ في الفضاء الوجودي للذات، الذي يؤسّس للاإنتمائيتها وهو ذات ما عبّر عنه ت. ي. لورنس، في كتابه "أعمدة الحكمة السبعة": "إنني في حياتي كلها كنت أرى السعادة في الأشياء أكثر مما أراها في الأشخاص، وفي الأفكار أكثر مما في الأشياء"3 وهو ما يختزنه العنوان "حمائم الشفق" في تشوّفاته التضادية المنتجة للحلم.

مضمر العتبة / مسار السّرد:

"يشير جيرار جنيت في كتابه الهام 'عتبات' إلى أن النّص نادرا ما يقدّم دون تدعيمه بمجموعة من الإنتاجات: (إسم المؤلف، العنوان، المقدمة..) وكلها تعيينات تحيط بالنص وتمدّده"4.

إن خطاب العنوان في رواية "حمائم الشفق" يتواطأ ثيماتيا مع بعض المعطيات النصية ليشكل شبكة إحالة على انتصار المنحى الرّومانسي في

صراعية الحدث، ممّا يجعل الحلم أكثر بروزا في عملية التغيير، لاندماج الناص في نسيج النص المرتَّب وفق دلالة التبئيرونظام التفريع المتاحين في عملية انجاز معماروتقنية السّرد.

عند مقاربة العنوان تتوفّز الدّلالة مُحطِّمة أفق التوقع في مفتتح الرّواية، فـ "حمائم الشفق"، كوحدة سردية تحيل على الفضاء الذي هو مكان حركة الحمائم ولوحة الشفق، والجمع بين الحمائم والشفق، يقدّم في مضمونيته جمعا بين موضوع وزمن، تلاقيهما يفرد هامشا ذا خصوصية على المستوى النّفسي، لتداعيات التجلي الإبهاري للمشهدية، لكن يستمر الزمن (الشفق) في الوعي ليؤسّس مفهوما سكونيا، لأنّ الشفق هو مستهل اللّيل المحرِّر لفعالية التأمّل، وبالتالي تصبح الحركة المُدمَجة في انطلاق الحمائم والمرافقة لانبلاج سكونية الشفق، مُفعِّلا لمسافة الحلم، التي تحيل الى الحرية في تتبع المشهدية الشفقية، تأسيسا على مكان حدوث الحالة، والذي هو الفضاء الرّحب المعرّف في مجال رفرفة أجنحة الحمائم وحمرة الشمس في أول الليل، وقيمة الحرّية قيمة جوهرية في الرّواية التي لا تني تلامس موضوعة الثورة، والعنوان باعتباره عتبة افتتاحية للنص، فهو بالضرورة يفضي إليه ويشرف عليه، حيث اعتبره جاك دريدا "كثريا بحكم موقعه معلقا على سقف النص"5، وبداية الرّواية ونهايتها تُبئِّران قيمة الحرّية من خلال الصّراعية المنتجة لها عبر مفاعيل الثورة، حيث مشهدية الشّفق الحمائمي تنتج في النّفس شَجَنِيَة مسرورة، وتتمظهر الشّجنية أيضا من خلال ما تقدّمه جملة البداية:

"..لئن كانوا قد تركوني الآن، بعد أن دلّوا جسدي المرضوض العاري تماما.. من على الجلمود المحدب.."/ص11.

السياق الفجائعي يطبعه مستوى اللغة برومانسية تلحق الشّجنية بسرور الصياغة، وينكشف السّرور عند عتبات نهاية الرواية:

".. منهية (الأيادي) النهار الفائر بأحداث ترسبت في أعماق المدينة للأبد، بشفق نوراني.. بينما كانت آخر النوارس العائدة من البحر بحثا عن مبيت في الميناء مثلها مثل الحمائم.."/ص189.

البنية التضادية التي يشكلها مخطط البداية/النهاية، تتمحور حول ثنائية حزن/سرور أو انكسار/حلم، والصّراعية بين الإنكسار والحلم تؤسّس لقيمة الحرّية المفقودة في واقع الناص والمُثْبتة في مشهدية حمرة الشفق وتحليق الحمائم.

نظام التفريع / شبكة السرد:

تبني الرّواية معمارها وفق نسيج سردي يعتمد هرمية التبئير، ثم يتحرّر نظام التفريع تبعا لذلك من مراكز سردية تؤسّس لها الرواية وتمعلمها.

تتوزع الرّواية عبر فصول يعنون لكل منها ضمير من ضمائر الصّرف، وتعدّد الأصوات السردية إنما يتشكل طبقا لما تُنسجه الضمائر المذكرة والمؤنثة في مجال المتكلم والمخاطب والغائب، وبالتالي تصبح الحكاية داخل الرّواية صدى لسارد/راوي يصاحب الشخصية، "يعلم ما تعلمه الشخصية،.. وقد يلتزم الرّاوي برؤية شخصية أو أكثر، وقد يستعمل ضمير المتكلم أو الغائب."6 حسب تزفيتان تودوروف.

انطلاقا من الفصل الأوّل الذي يتحدّد فيه الصوت السردي بضمير المتكلم، يتتابع مسار السرد وكأنّه انزياحا صوتيا أو تفريعا لصدى هيمنة الصوت السّردي المتكلم، بينما تشكل الأصوات السّردية الموزّعة على

فضاء الرّواية مسلكا إيهاميا بالتعدّد، وهو ما يركّز الإحالة على صوت الناص الذي يعقد شراكته مع مسار السّرد، فتتأسّس الرّغبة في ترسيم أفق الحكي في مدارواقع الذات الناصة، وندرة الحوارإن لم نقل انعدامه يشي برغبة الناص في تقديم رؤيته عبر الشخوص المتماهية في صوت السارد/الراوي المتكلم.

تعتمد الشبكة السردية في إرسائها نظام التفريع، على ثلاث وسائل اجرائية منها:

-**الذاكرة:** حيث يتفجّر الحدث من استرجاع ماضوي، وتتحرك الذاكرة لتستجلب عناصر حركة الواقع الرّوائي في وقائعه المأساوية، المُشرَّعة على الاغتيال وانكسار الحلم وانسراقه وتشتت المسارات وغربة المكان في ظل أطماع الغزاة الخارجيين، ومَن أزاحوهم وجاءوا بعدهم ليستخلفوهم في سلوكاتهم الهدّامة.

-**معمار الرّواية:** يُنسج الحدث في ظل نظام سردي يعتمد ضمائر الصّرف، ثم ينبني في أسلوب تفريعي عن ما يُروى عن الشخوص وفق ما يسميه تودوروف الرؤية الداخلية، "وهي الأكثر استعمالا وفيها درجات أعمقها ما ينقل لنا كل أفكار الشخصية"7، حيث تتشكل الضمائر كعلامات داخل النص، مما يؤهلها سرديا لمستوى المركزية، والتعبيرعن رؤيتها يُفرّع ما أُدغم في كثافة المركز، وبالتالي يتشكل المعماروفق هرمية رأسية تبني قاعدتها من خلال ما أُثبت في الرواية من "الرّؤية المصاحبة" بمنظور تودوروف.

-**نظام السرد:** يتناوب نظام السّرد موضوعتان أساسيتان يتمثلان في الألم واللذة، ولا تُنتَج اللذة إلا من خلال الألم، وتتمثل بـؤرة اللذة

في السّرد المكثف والمحايث لرومانسية عميقة تجتث مفرداتها من عمق الواقع، وأيضا المتمثلة في الميل الفنّي لدى شخصية 'برهان' وأيضا في وظيفة 'جميلة' المتمثلة في الهندسة المعمارية، القريبة من الفن بل لعلها الفن ذاته، كل هذه الجماليات تنبع نصيا من بؤرة الألم الذي يحيط هذه الشخصيات، من خلال نضالها المستمر لأجل محاصرة ورم الانهيار وكافة أوجه الفساد والإستغلال.

اللذة والألم / جمالية اللعب:

يغتنم السّرد فرصة انهماك الذات الناصة في جوهر عطشها الحكائي، لينفرد بلملمة ما غفلت عنه وسقط من لاوعيها الغارق في تسريب رغبة إعادة تأثيث الواقع فنيا، حيث يلعب المتخيل دورا أساسا في نحت مفردات بديلة لمتاهة الحاصل فوق أعناق السيرورة المتعبة بالواحدية والاستغلال.

يعمد النص الى إحاطة مساره بتناغمات سردية، تُفرّع المعنى لترتيب دوائر الإيصال عبر ثنائية الألم واللذة، في توازيجعل كليهما يترجم الآخر وينعزل عنه في ذات الوقت، لتمكين الرّؤيا من التغلغل في مسارات الواقع وتسطيره عبر المتخيّل خطوطا دالة على امكانات التجاوز وترتيب فضاء الحلم، فالوحدة السردية التالية:

"لئن كانوا قد تركوني الآن، بعد أن دلّوا جسدي المرضوض العاري تماما.."/ص11

يكشف فعل الترك على دلالية الإهمال المفضي إلى الموات بدلالة عدم تعامل الوحدة السردية مع المعنى في إطار الإنهاء المنتظر في أفق توقع القارئ، إذ الاقتياد إلى المكان البعيد والتخلي عن المقتاد يحيل على دلالة

التخلص منه، إلا ان فتح مجال الاستمرار في دائرة الألم يؤسّس للذة رؤية الواقع من خلال فضاء النّهاية، وهو ما يدفع الذات إلى ترتيب عنصر بقائها في غمرة مظاهر فنائها غير المحتوم، تقول الرّواية:

".. فليس سوى لاعتقادهم بأن المد البحري سيواصل مهمتهم الشنعاء.."/ص11

يحقق السرد على هذا المستوى برنامجين مختلفين، برنامج انفصال وبرنامج اتصال، فتركهم له بعد أن دلوا جسده المرضوض:

"ليس سوى لاعتقادهم" ـ برنامج انفصال

يتأسّس عند هذا المفصل السردي انفصال شخصية السارد المتكلم عن الفاعل السلبي المؤثر، المسند إلى الغائب والمتمثل في طرف الصراع المتحرّك لإزاحة فاعل التأثير الإيجابي المتمثل في "بوجبل"، لكن في ذات الوقت ينبثق برنامج اتصال بديل عند حافة المفصل السردي التالي:

.."بأن المد البحري سيواصل مهمتهم الشنعاء.." ـ برنامج اتصال

الملاحظ أن الناص يعوّض انفصال السارد عن القوة السلبية المهيمنة، باتصال أعتى منه قوة، عندما يحيل مصير الشخصية على المد البحري، منتجا بذلك لعبة نصية تمتح من المتخيل وتوسّع فضاء تلقي حركة الحدث، فبرنامج الانفصال جاء لضرورة فنية ورؤيوية، بحيث ينتفي الموت العبثي غير المنتج لأثاره، وتكون هناك فسحة لتفعيل المتخيّل وتثوير الحلم، وبرنامج الاتصال الذي انبثقت عنه موضوعة "المد البحري"، يتعالق مع مسار السّرد ليقصي الصراع الإنهائي الرّاهن في زمن النص، مفجّرا صراع المتخيل المحيل على الحلم:

"إلى هذا المكان بالذات! حيث هاهو محياها ينبجس من تحت الماء بارق الثغر..»/13

لحظة الألم هي لحظة أخرى لتفجير الذاكرة المفتوحة على العشق، و»الجوهر» زوجة «بوجبل»، إذ تنتجها راهنية الموت، تمنح الفناء جمالية الخصب والنّماء، وبالتالي تنفلت موضوعة الموت من العبثية إلى الإنتاجية المُكرِّسة لاستمرار المعنى بعد زوال الجسد، وهو ما قد يُمركز موضوعة الإلتزام السياسي، التي تنبثق عند الحد السردي:

«نقابيا كنت قبل اللجوء إلى الجبل رفقة الجوهر»/ص17

عند هذا المستوى من السرد يتداخل الألم باللذة ليحيل كلاً منهما على الآخر ولينفصل أيضا كلاهما عن الآخر، منتجين فضاءات الإنجاز الإيجابي المتاح في تضاد البنيات، فالموت الذي ينجرّ عن الإنخراط في بوتقة النضال والإلتزام السياسيين، والذي يحيل على قهر الأنظمة الشمولية، يصبح قناعة ذاتية:

«لم أتصور نفسي في النهاية إلا مقتولا»/ص21

وبالتالي تصبح جمالية الموت في ما يخلّفه من تحريك الفعالية وإنجاز معالم الاستمرار عبر حلمية البحر والمرأة والذاكرة، ولكي يُبئِّر النص موضوعة الصراع بعد تفريع نظام السرد إلى إنتاج الموت الجمالي، يقابل بين صراعين لهما طبيعتين مختلفتين لمَّا تنحو الذاكرة صوب الجبل:

«هكذا كنا نقول خلال حرب الجبل ونحن نهاجم الغزاة..»/ص21

تتجلى الصراعية في هذه الوحدة السردية على مستوى المكان «الجبل» الذي يحيل على الواقع راهنا، وموضوع الغزاة الذي يحيل

على الثورة، والواقع الرّاهن نصيا يموج بالثورة ضد قهر القوة المهيمنة الواحدة، وتمثل هذه الانعطافة السردية رؤيا استخلاصية لفعالية الثورة في تحقيق عنصر الاسترداد للحق المهضوم نتيجة لنضال والتزام سياسيين، وبالتالي تهميش الهيمنة لصالح صورة الثورة البديلة المتولدة عن تفاعلات الثورة المركزية (التاريخية)، وترتقي الرّواية إبداعيتها عندما تُسلم «بوجبل» إلى الموت في عرض البحر، الذي منحه الذاكرة المفتوحة على العشق والمرأة وعلى الاستمرار، وبالتالي يصبح الموت المتاخم لفضاء البحر مفعِّلا لأوليات جمالية تدمج اللذة في الألم لإنتاج البديل:

«اشعر ببرودة ماء أجاج.. البحر بلا شك! إني اختنـ...»/ص21

مفاصل النص / تلازم المعنى:

ترصد الرّواية في مفاصلها الحساسة خصوصيات سردية موفورة العمل على مجموعة من الإفلاتات، التي تسرّبها الذات كمنظور للاشتغال الفني على بواطنها المترسّبة، وتحمل رؤيا وترصف كينونة للعنصر الأدبي في تدرّجاته الوجودية، عبر انخراط الذات في النص كمستوى انتاجي يُمَعرف المتناقضات ويبرمج سؤال الواقع عبر النص، وبالتالي يتأسّس المفهوم لمقاربة المنجز النصي طبقا لما تحدّده وظيفة منطق الأدب، «ووظيفة منطق الأدب هي أن يشير إلى كيفية تبنين نص ما، وانحلاله كذلك، أمام القارئ. وتتمثل مهمته في وصف نمط المعرفة الملائمة لنص محدد.»8

يشتغل الأنا السارد في الرّواية متحدّيا تعدّد الأصوات السردية، لانهماكه في ترتيب توافقات مسارية تحدّد وضع الشخوص وتساهم في إبرام عقد حكائي تتصاحب فيه الرؤية مفسحة الهامش الأوسع للأنا

السارد وتقنية الضمائر، فالذاكرة التي تنطلق منها الرّواية متراخية في تقنية الاسترجاع، إنّما تبني هامش القدرة على ترتيب مستويات الذات لتكثيف الحدث وترسيمه بمعطيات محدّدة وتناسلات حدثية، تؤجّج الواقع الرّوائي من منظور واقعي حسبما يحرّك احداثياته الناص، ويرسم معلمه البياني متحصّنا بمجال تعريف محدّد، فالجملتان السّرديتان التاليتان:

«.. وتدهربنا عليهم، لما أفل الشّفق، تؤازرنا الشمس..»/ص15 ـ **عامل مساعد «.. لإظلام دنياهم..»**/ص15 ـــ **عامل معيق**

إنّ فعلي المؤازرة والإظلام يشكلان في سياق السرد عاملي مساعدة وإعاقة، ليحققان رغبة نصية تتأسس عميقا في السرد، وتتحرك في إصرار معلنة حكائيتها، لتلازمها الفني مع مقتطف ما في العنوان، فالعامل المساعد الذي يتمثل في مؤازرة الشمس يتحقق في دائرة «بوجبل»، أي الأنا الفاعلة التي تروم تسجيل حضورها الإيجابي المتمثل في القضاء على برنامج القهر، الذي تصنّف له فضاء يتوافق وطبيعته (الإظلام)، وعند حدّ الإظلام تنبثق مفصلية الحد الفاصل بين الإعاقة والمساعدة والمتمثل في اختفاء الشمس، إلا أن جملة العامل المساعد تنطوي على استراتيجية نصية مُدرَكة واقعا ومستلهَمَة نصيا ضمن منطق الأدب، حيث لا يمكن إغفالها في عملية التفكيك الذي هو حسب دريدا ليس «الإنحلال أو الهدم بل تحليل البنى المترسّبة التي تشكل العنصر الخطابي أو الخطابية الفلسفية التي نفكر داخلها»9 ، تتمثل الإستراتيجية النصية في الحد السردي «..لما أفل الشفق..»، والشفق يتأسس في إطار المشهدية التي تتجاوب فيها الذات مع الموضوع، وبالتالي تصبح محل رغبة ذاتية، وأيلولتها إلى الأفول يثير في الذات شجنا يعادل الشجن الفرحي الذي

يحققه تلقيها، وعند هذا التوازن النّفسي الذي تنجزه البنية التضادية انبثاق/ أفول، ترتقي الذات مركز فعاليتها القصوى المنشوّة بصراعية عميقة تتخللها الرغبة المزدوجة في القبض على حتميتين جماليتين، انبثاق الشفق الذي يلبّي ضرورة نفسية عميقة وأفوله الذي يمتثل لناموس إلهي تحكمه تعاقبية الزمن، والتوازن في النّفس إنما ينتج عن ذاك الإذعان لهذه الناموسية الكونية، والتي تثير جمالياتها الخاصة بالإنزياح داخل بدائل الزّمن التي تمتلك كل واحدة منها فرادتها وذوقها الخاصين، وهو ما تتفاوت الذوات في درجة تلقيه وتذوقه، حيث يُنتج تبئير المشهدية وتفريع نظام الإستخلاص المتعلق بالتلقي اساسا احالة دالة، تتولد في دائرة الأنا السارد وتحيل على الذات الكاتبة التي تمتلك وحدها فرادة توليد الجمالية، حيث يتوافق منطق الواقع الذاتي والموضوعي، مع منطق الأدب في استدراج جماليات «الإنتاجية النصية»10 بمفهوم جوليا كريستسفا، فأُنتجت الجمالية الطاقوية نصيا لحصد واجتثاث فواعل القهر.

دال الفضاء / خصوصية المكان:

يبحث الناص دوما عن مكان متخيّل يتأسّس بمعطيات داخلية، تسكن الذات إليه لتنتج المكان القادرعلى احتواء مسارالسرد وامتصاص حركة الحدث في تقلباته المفاجئة والمتفرّعة، ورواية «حمائم الشفق» تقدّم المكان ضمن بانورامية الفضاء الرّوائي، حيث يرى حميد لحميداني بأن «الرّواية مهما قلّص الكاتب مكانها تفتح الطريق دائما لخلق أمكنة أخرى، ولو كان ذلك في المجال الفكري لأبطالها. إن مجموع هذه الأمكنة هو ما يبدو منطقيا أن نطلق عليه اسم فضاء الرواية»11، إذ يصبح متعدّدا و»متثعبنا» بلغة الرّواية، ليتساوق مع حركة السرد، فالبحر

والطريق المؤدّية إليه والمدينة والمرسم والجبل والسّماء والحي الشعبي..، تتقارب فيما بينها لتجمع شتات الحدث في رؤية يترغّب الناص إيصالها عبر صراع المسارات الفضائي، لانتشال المدى المكاني المتساكن والذات في عمق الناص، وهو ما يتحدّد نصيا من خلال بداية ونهاية الرّواية، فجملة البداية:

..(كانوا قد جرّدوني ، حال إيصالي الشاطئ المرجاني الأمغر الصخور)/ص11

رغم أنّ واقع حال الشخصية المشرفة على الهلاك يناقض واقع حال وصفها للمكان، إلا أن مرتّب السّرد يقدّم التبرير في نهاية الرواية:

«.. منهية النهار الفائر بأحداث ترسبت في أعماق المدينة للأبد، بشفق نوراني..»/ص189

انغلاق النص على فضاء يجمع مساحة السماء وعمق المدينة المطلية بلون الشفق، يكثّف الإحتمال في إدراج المكان المترسّب في عمق الذاكرة، فانساقت صوبه السّردية تمنحه من تجليات سطوته على اتجاهاتها الكتابية، حيث)»يغدو الإمساك بالمعنى عبر مجاري الفضاء خاضعا لما أسماه دوني برتران بـ (الخط الموجه) أو «التيار الهادي»12 الذي لحم مختلف مستويات المعنى المتراكمة في النص والموزّعة على شذرات ومقاطع متعدّدة»13)، وهو ما نلمسه من خلال عنواني روايتين للكاتب، «بحر بلا نوارس» و»عواصف جزيرة الطيور»، اللذان يقدّمان من خلال مضمونهما ذات الفضاء المتاح في النص محل الدراسة، وهو ما يزيد احتمال الوصول إلى مقصدية الناص في دحرجة الفضاء الذي درج عليه وتساكن في عمقه إلى ذاته، دافعا إياه الى سطح السرد ليكرّس ديمومته عبر فعل الكتابة.

تتأسّس الدلالة المركّبة للمكان حينما تصبح المرأة هي المدينة:

«الجوهر ذاتها لا يمكن أن أتصوّرها سوى مدينة»/ص18

«..جميلة. جميلة كالمدينة..»/ص19

وتتشكل المرأة في إطار الفضاء حينما تظهر الوظيفة السردية المتمثلة في فعل التغطية:

«ترى أين الجوهر.. لماذا لا تغطيني..»/ص19

إن التدرج في ترتيب مستويات المكان، يشكل مقاربة معرفية يُستنبت من خلالها الجدر التأصيلي للمرأة التي تتعالق مع المكان عبر «الوحدة الدلالية»14 المتاحة في معنى الحضن، حيث يكشف فعل التغطية المأمول من 'الجوهر» عن احتياج عاطفي يستسلم فيه الرجل (بوجبل) إلى حضن الدّفء الأنثوي، تماما كما يشكل المكان (الوطن) حضنا للذات، ولعل الظرف الذي تداعت فيه صورة المرأة إلى الذاكرة لدى «بوجبل»، يمنح الحضن بعدا قويا تأخذ معه كلّ من علامية المرأة والوطن شكل الحضور الذي يلازم حالات الغربة، وهو ما جعل مسار السّرد يقف عند علامية فعل التغطية المسند إلى المرأة، ثم لا يلبث أن يلحق الأنثى ببعد مستقبلي يتعلق بالحلم والمدينة:

«.. حلم هي ولكم أتوق إلى رؤيتها وهي تبني مدينة جديدة..»/ص19

تجمع حركة السّرد انطلاقا من هذه الجملة ما بين الحلم والمدينة ليتأسس زمن المستقبل المحايث لحركة الحدث القوية عبر وسيط فعل البناء، وعليه يصبح الحلم بنائيا يرتسم في أفق التصميم، حيث أن جميلة:

«.. تنوي أن تصير مهندسة معمارية..»/ص19

والهندسة المعمارية هي حقل دلالي للتصميم، إذ بدونه لا يمكن انجاز البناء، فتضافر عناصر شبكة السرد يساهم في منح النص منطقية معلنة، لا لتقتل منطق الإبداع المبني على المفاجأة أساسا، حيث لا يمكن روائيا التخطيط لكل الأحداث، ولكن لتمنح مغزى السرد ايهاميته المبرّرة إبداعيا، وتَحَقُّق حلم 'جميلة' في صيرورتها مهندسة معمارية، إنّما يشكل الدلالة الفاصلة على ترتيب الحلم كمنجز، يساهم في تسريب رغبة الذّات في تحريك مسار السرد طبقا لتوسّمات جوانية مفعمة بالمتخيل، تتحدّد عند حافة المرتب السردي الذي يجمع فضاء المدينة إلى فضاء اللوحة:

«حين رسمت لوحتك الشهيرة 'بياض'» /ص25

ليدمجها (المدينة) في أسطورية تمنع الذهن من أن يحدّد لها شكلا معيّنا، فتستمر بذلك في الوعي وفي الخيال، حيث البياض يكتسب أسطوريته من خلال الضوء:

".. فإذا البياض الأسطوري المضاء قبل ساعة بانعكاس الأشعة الشمسية.."/ص27

لا يقف السرد عند فضاء المدينة كمستوى لتحديدات المكان، ولكن يعرّج على جزء من المكان:

"أعالي الحيّ الشعبي في المدينة حيث نبتت الأسطورة.."/ص33

ليجعله منطلق وجودية الفضاء برمّته، لأن الذاكرة تربّت على مفردات التشكل الهندسي للمكان البدئي، والذي تفرّعت منه كافة انبثاقات الفضاء، فصيرورة السّارد المعرفية هي نتاج تفاعله مع واقع الحي الشعبي

الذي أسطر مستويات ادراكه للمدينة، عبر ما يعتمل في ردهاته من تورّطات علاقاتية منتجة لكافة أشكال التوادد الإنساني المفقود، والذي يبحث عنه في مظاهر المدينة الحالية نصيا، التي تتخد من الأقواس هيكلا لعمرانها، وحسب رؤية الرّسام في لوحاته المتعلقة بالمدينة فإن ذلك كان :

".. تعبيرا عن مثلهم الشعبي الشهير (اللي خرج منا ما يعود إلا لينا)"/ص32

والحي الشعبي يمثل الجذور التي تنطلق منها الرّؤى، والحضن الذي يأوي إليه المغترب ليعيد تشكيل خريطته الذاتية وفقا لمعلم بياني يدمج الذات في مجال تعريف الدّالة الوجودية، وبالتالي يصبح المكان دالا على الذات من حيث توهجها المثالي، الذي يبني ملامح الوجودية انطلاقا من الحب، الذي يلحم المكان والذات والصيرورة لإنتاج الإنسان:

"..إنما الحب الذي لا يفنى هو ما لا يقدر عليه غالبية البشر."/ ص18

خطاب التأنيث / خطاب الفعل:

تراهن رواية **"حمائم الشفق"** على دمج القارئ في منظومة خطاب متوازن، فتنسج الحدث على منوال مرتب وفق نظام تفريعي، يدفع الحركة السردية من حيث تستمدّ مقومات مظاهرها الإيحائية من تلاقحات مختلفة لتراكيب الوحدات.

يبني مسار السرد كينونته من خلال معادلات خطابية يتعالق بعضها مع بعض كما يتفرّع بعضها عن بعض، فالجمل السردية التالية تشكل مخططا معادلاتيا يتحقق كالآتي:

"الحب أنتن.."- تأكيد / "هذا ما لم يسبرغوره الرجال.."- نفي /ص152

تُنسج حركة السرد في مضمار جمالية تنبع من خفة الحقل المفرداتي والدّلالي للمعاني المطروحة، بحيث يُبني أفق ارتكاز الرّؤية على الطاغي في واقع اللحظة الذكورية المهيمنة والمُهمِلة للقيمة الجمالية الدّافعة، وكأنّه يُذكّر المتلقي بالمقولة التي درج الوعي على ترديدها حسب خلفيات لا واعية والمتمثلة في: **"وراء كل رجل عظيم امرأة"**، والمعنى يحيل ابتداء على لا مبالاة ذكورية بقيمة الجمالية الدّافعة حتى يُلقَّن الوعي المعني بذلك، والتلقين ينطوي على تذكير يوحي برفض ذكوري مسبق يترجمه سلوك جمعي، ومسار السرد إذ يقرن بين موضوعة الحب وعدم تفطّن الرجال اليه، إنّما يساهم في الحفر في نسق تاريخي مستمر على مستوى الذاكرة، تسترجعه كلّما حالت الأنوثة بتمركزها المرموق بين الخطى الحثيثة الذكورية ومركز القيادة المحتكَر من قبلها. الذكورة.، والمعادلة تكشف معرفيا عن شرخ في الوعي التاريخي يؤسّس لانتقامية متبادلة بين القطبين، فالسّلطة المكينة التي بوّأت شهرزاد امتلاك ناصية خطورة الموقف، وقلبه لصالح بنات جنسها أمام قهرية الملك شهريار المستنبتة من انتقامية دافعها الاقتصاص من المرأة رمز الخيانة، تكشف هذه السلطة عن **"بنية الرواة المعرفية التي يكمن وراءها عقل استبدادي معاد لاستبداد النساء وجبروتهن."**15 ، فيصبح الموقف تعبيرا عن حالة ذكورية مهيمنة، تساهم في تسلطها عوامل طبيعية ومجتمعية تؤسس للأبوية من منطلق الأقوى، فيؤدّي ذلك إلى التغاضي عن الجمالية التوازنية الدافعة والمبثوثة في سلوك الأنثى المشفوع بالحب.

إن مسار السرد لا يكتفي في تشخيص العلاقة بين الجنسين بالوقوف عند موضوعة الحب الأنثوي في مواجهة التجاهل الذكوري، بل يركّز

الاتجاه صوب مناطق أشد تحفيزا لمركز الأنوثة عندما يقرن بين الأنثى والغازي لينصِّص عنصر المواجهة:

".. وروح الاخطبوط انتن..". تأكيد / **"هذا ما لم يفهمه الغزاة.."**. **نفي**/ص152

إن تأكيد وإثبات روح المقاومة عند المرأة، يقابل بالضرورة نصيا العجز الذي قد يلحق الرجل من خلال تعرّضه للأسر، وهو ما يحيل عليه السرد من خلال الحد السردي في معادلة خطاب اخطبوطية المرأة:

"هذا ما لم يفهمه الغزاة حين كانوا يأسرون فحولكن."/ص152

عندما يقع الأسر على أحد طرفي الخطاب، تتأسّس الإحالة البديهية على المضمر في السياق الانقطاعي المتمثل في إعاقة وظيفة المقاومة الحصرية على الرّجل، بما يؤدّي مفهوم الاستمرار المنبثق تلقائيا في مجال العنصر الطليق، وهو ما يعيد التوازن لحركة الجنسين واقعا، ويعيد بالتبعية ترتيب البنية التذكيرية لمقولة المرأة والرجل العظيم، من خلال الوعي المتحرّر من مآزق ثقافاوية الرّجل المركزية، والمؤجِّجة لهامش التابعية في الوعي الأنثوي، ذلك أن فعل المقاومة يتحرّر تلقائيا عند الخضوع لذات الشرط المهيمن والمكبِّل لمصير الجنسين، وعليه فعنصر الحكائية في "ألف ليلة وليلة" قد يقوم مقام المقاومة وتحقيق فعل الاستمرار والتغلب على عدوانية الرّجل في سردية **"حمائم الشفق"**، حيث اضطرّت شهرزاد إلى أن **"تقاوم الرّجل (شهريار) بسلاح اللغة، فحوّلته إلى (مستمع) وهي (مبدعة) وأدخلته في لعبة المجازوشبكته في نص مفتوح.. وتاه الرجل في هذا السحر الجديد.."16**

يعمد الناص في سياق السّرد المُبَّر وفق نظام التفريع الى إقران أخطبوطية المرأة بأخطبوطية المدينة:

".. مدينتكن تلك 'الأخطبوطية' المعقدة مثلكن تماما."/ص153

ليفجّر السّرد بذلك جمالية المقاومة المدمجة في معنى الأخطبوط ذي الشكل المعقد في حركته، حيث التعقيد يكون لأجل إعاقة الوصول إلى الشيء، بما يفيد تقوية جهاز الدّفاع، ولا يمكن للمدينة أن تُصمَّم هندستها دون أن يؤخذ في الاعتبار الجانب الدفاعي، وبالتالي تصبح أخطبوطية المرأة الدّفاعية عنصرا جوهريا في كيانها، وهو ما استثمرته الشهرزادية في حكائية "ألف ليلة وليلة"، حيث تتمثل هذه الأخطبوطية في فعاليتها، "وتكون الحكاية فعّالة وقادرة على إلغاء قرار القتل كلما كانت غرائبية وسحرية وبعيدة في التخيل، وجديدة بالنسبة للمروي له، لأنّها تضيف إلى معارفه معارف جديدة."17.

يتفاعل السرد لأجل أن تنخرط الرّؤيا في مستويات الإضافة، فلا يبرح (السرد) فضاء الانزياح نحو التلقي، دون أن يرتب استراتيجية حكائية تدمج العوامل والوظائف ضمن منطق الفن وجمالية الحركة الإبداعية، حيث تتناغم المعطيات مُلبِّية بذلك متطلبات شرط الإيهام بالواقع، فمقاومة المرأة لا يمكن أن تنفلت من حد أدنى من الجمالية، وقد تتأسّس الإحالة الموضوعية على خطاب الأنثى في المظهر الإيحائي للعنوان، من حيث أنثوية الحمائم التي تشكل خطابها ذا الخصوصية الجمالية في فضاء الشّفق، كعنصر حركي يركز الانتباه حول المشهدية الشَّفقية، التي كانت سوف تبدو عادية لولا رفرفة الحمائم العابرة لسكونها، وهو ما يمكن تأويله في نطاق القيم المضافة لحقل الأنوثة الفاعل.

تقنية التفريع / كتابة الذات:

يشتغل جيلالي خلاص في رواية "حمائم الشفق" على تقنية تفريعية

للحدث، تستغل شحنة الذات المتوفّزة للقول وجاهزية اللغة لامتحان فعالية المخيال في إعادة ترتيب عالم الذات وفق شرط اللغة المسبق الذي يحدّد "أدبية النص"18، وعلى أساس هذا المخطط تقوم لعبة الكتابة، التي لا تستقر عند ما يستوجبه شرط الذات الناصة في حضورها المهيمن، والمحدّد للمصائر الشخوصية، ف "ليس الرّوائي هو الذي يضع الرّواية بل الرواية هي التي تضع نفسها بنفسها."19 كما يرى ميشيل بتور، لكن أيضا تمنح لعبة الكتابة هامشا للذات ينتظم وفق تصوّر التهيّؤ المحض لإنجاز فعل ما ينحدر من ذوقية كتابية، ولا تكون كذلك إلا اذا أُنجزت انطلاقا من تجربة الذّات، وهو ما نلمسه عند ميشيل بيتور في حديثه عن كتابة الرّواية الجديدة، حيث يقول: «لا أستطيع ان أبدأ بكتابة رواية إلا بعد ان أكون قد درست تنظيمها شهوراً عديدة وإلا ابتداء من اللحظة التي أجدني فيها مالكاً المخططات الضرورية التي تبدولي فاعليتها معبرة وكافية بالنسبة للمنطقة التي استدعتني في بدء الأمر.."20، وهو ما يمنح القارئ الاقتراب من الذات الناصة، وكأنّ مشروع قراءته ينبني على محايثة تعاقدية تُدمج السياق النصي بصورة الناص المشروعة في مآلات النص الفكرية والإيديولوجية، هذا العقد الطوعي هو ما يصبغ المآلات المذكورة آنفا بصبغة جمالية.

تتأسّس هوية الشخوص داخل المنظور النصي وفق ما تقدمه رؤى الرّواية الجديدة حسب أحد اكبر منظريها ميشيل بيتور، بما يتوافق وتفعيل وجودها حسب اواليات الضمائر، حيث «تعتبر السّبيل الوحيد الذي نملكه والذي به نميّز المستويات العديدة للوعي أو الكمون الذي يركب كل واحد منها ويموضعها ضمن الآخر وضمنا.»21.

ويبدو من خلال قراءة رواية «حمائم الشفق» ان افتتاحها بضمير المتكلم ثم نسج سدى السرد على منوال ضمائر أخرى، ما هو إلا تمويه

لاستمرار ضمير الأنا السارد، الذي حاز على قوة الوجود من خلال علاميته داخل النص واستمراره في وعي الضمائر الأخرى، حيث تتحرك مستلهمة طيفه العابر للنص، ويتجلى ذلك ظاهرا في ضمير المخاطب الأنثى «أنتن»، الذي لا ينفلت من فرضية اللحاق بضمير المتكلم، قياسا على ما أثبته بيتور، حيث يضع السارد شخصية «بوجبل» المتقمِّصة ضمير المتكلم في أفق تداعيات مخاطبة الـ «أنتن» وفي هذا يقول بيتور:

لا أعتقد ان أنت يستطيع مع ذلك ابعاد شبح «الأنا» المتسلط على الشريط السردي، بل لعله لا يزيد إلا مثولا وشهودا.»22

«ميثاق القراءة» / السارد والقارئ:

إن الاقتراب من العالم الرّوائي لكاتب ما، يعني بالضّرورة للقارئ بالمفهوم النقدي، الوقوف على علامات منتقاة تسرّب شراكتها في خفاء محفّز للانفتاح أكثر على النص، وبالتالي البحث في شخصية الرّوائي، ولعلّ القارئ يرتب معالم القراءة بوصفه عنصرا محايثا لعملية الإنتاجية حينما ينخرط في عملية إعادة إنتاج النص، كون «الأدب، سواء بواسطة المنولوغ الشعري أم بواسطة السّرد يجعلنا نحيا تجارب فريدة.»23، وسبر غور التجربة عبر المعطى النصي المفتوح والمنساب في ذائقة التلقي، يشرعن رغبة التعرف على الذات والموضوع المنفصلين عن القارئ، ويمثلان في ذات الوقت مِفْصَلاَ انتاجيته النصية المتداعية من تجليات القراءة المتحرّرة من «التصورات النظرية الجاهزة»، طبقا لـ «ميثاق القراءة»، هذا التحرّر يجعل القراءة تنتقل بين مستويات النص، تجسّ نبض المعنى محاولة العثور على ثيمة مركزية ترتكز عليها شبكة السرد، ورواية «حمائم الشفق» تنغلق في جوهرها على هذه القيمة،

لأنّ المعلم البياني الذي تتحرك إحداثياته وفق الصراعية التي يضطلع السّارد بشحن معطياتها واللعب بكافة مفرداتها، يحيل على أفق لا تتعلق المتعة فيه بنهاية الحكي، وإنّما تتعلق بمدى قدرة النص على تشكيل أفق للتلقي يقف عند جوهر قيماتي يتعلق بالموضوعة الأساس، فالحب هو الأفق الذي تندلع صورته حينما تستفحل جذور الصراع، وهو ما يسترعي الانتباه في «غابة السرد» في «حمائم الشفق»:

«وماذا أجني من هذه الفانية إن انصعت، مالا؟ نساء؟ خمورا؟ كلها سهلة وبمقدور المرء أن يصل إليها بنشة كف كما يقال في مدينتنا.. إنما المجد هو الصعب.. إنما الحب الذي لا يفنى هو ما لا يقدر عليه غالبية البشر..»/ص18

لقد استوقفني هذا المقطع، الذّي تأسّست علاميته من خلال الأثر، حيث استمرّ كخطاب بعد نهاية الحكاية فارضا حضوره كقيمة وجودية، لانغلاقه على معنى الحب، ولعلّ أهمّية الرّواية على العموم تتجلّى من خلال هذا المنحى، كونها «هي الشكل الأكبر من النثر الذي يفحص فيه المؤلف حتى النهاية وعبر ذوات تجريبية (شخصيات) بعض قيمات الوجود»24، حسب رؤية ميلان كونديرا، ولعل القارئ لرواية **«حمائم الشفق»** يستشف هذا البعد الذي ينطوي على القيمة الوجودية، المستقرة عند الصراع، وينبثق الصراع عندما ينفقد الحب، وتضحى الحاجة إليه (الحب) ملحة في ظل عبثية العناصر المفجِّرة للصراع، وهو ما تقدّمه «حمائم الشفق» كمَخرج انقاذ مهمل في «غابة السرد» بتعبير امبرتو ايكو، لا يمكن أن تتفطن إليه القراءة الا اذا أدركت المغزى الصراعي المبطَّن في سردية مكثفة باللغة الرّفيعة والتراكيب المؤثَّثة بفعل الحفر في نسق المعنى، والنّحت على جدارياته المفجِّرة لشعرية اللغة، كون الشعرية

هي «الطاقة المتفجِّرة في الكلام المتميزبقدرته على الانزياح والتفرد، وخلق حالة من التوتر»25.

لذلك فالرّواية من حيث انها تفتح أفقا للتجربة، فهي لا تمنحنا «معرفة جديدة بل قدرة جديدة على التواصل مع كائنات مختلفة عنا.. والأفق النهائي لهذه التجربة ليس الحقيقة بل الحب، الشكل الأسمى للعلاقة الإنسانية.»26، كما يرى تزفيطان طودوروف.

الهوامش:

*. جيلالي خلاص، الأعمال الكاملة، ج1، منشورات السهل، وزارة الثقافة، 2009.

1 . د.شفيق يوسف البقاعي، نظرية الأدب، منشورات جامعة السابع من ابريل، ط/1، 1425(ميلادي)، بنغازي الجماهيرية العربية الليبية، ص575.

2 . ج. هيوسلفرمان، نصيات، تر/حسن ناظم، وع ح صالح، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط/1، 2002، ص92/93.

3 . ت.ي لورنس، أعمدة الحكمة السبعة، نقلا عن كولن ولسون، اللامنتمي، دار الآداب، بيروت، تر/أنيس زكي حسن، ط/4، 1989، ص88.

4 . عبد الرحيم العلام، الفوضى الممكنة، دراسات في السرد العربي الحديث، دار الثقافة، الدار البيضاء، ط/1، 2001، ص17.

5 . علي آيت اوشان، السياق والنص الشعري، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، ط/1، 2000، ص142.

6 . محمد القاضي، تحليل النص السردي، دار الجنوب للنشر، تونس، 1979، ص48.

7 . ن م، ص48.

8 . نصيات، مس، ص113.

9 . ميشيل فوكو . جاك دريدا، حوارات ونصوص، تر/محمد ميلاد، دار الحوار، ط/1، 2006، ص143.

10. جوليا كريستيفا، علم النص، ترفريد الزاهي، دارتوبقال، المغرب، ص41.

11. حسن نجمي، شعرية الفضاء، المركز الثقافي العربي، المغرب، لبنان، ط/1، 2000، ص56.

12. ن م، ص89.

13. ن م،ص 89.

14. جوليا كريستيفا، علم النص، م س،ص 77.

15. الاستبداد السلطوي والفساد الجنسي في الف ليلة وليلة، د.محمد عبد الرحمن يونس، الدار العربية للعلوم، ط/1، 2007، ص171.

16. ن م، ص181

17. ن م،ص 176.

18. ب بركة، م.قويدر، هـ الأيوبي، مبادئ تحليل النصوص الأدبية، مكتبة لبنان، ط/1، 2002، ص29.

19. نقلا عن عبد الباقي يوسف، شيء من السيرة الذاتية للرواية الفرنسية الجديدة، مقال، الفرات، furat.alwehda.gov.sy/_archive.asp?FileName

20. نفس المقال، furat.alwehda.gov.sy/_archive.asp?FileName

21. ميشيل بيتور، نقلا عن بلوفي محمد، لعبة الضمائر والسرد، مقال ، أقلام ثقافية، أقلام متخصصة، القلم النقدي، www.aklaam.net/.../index2.php?...

22. نفس المقال، www.aklaam.net/.../index2.php?...

23. تزفيطان تودوروف، الأدب في خطر، تر/عبد الكبير الشرقاوي، دار توبقال، المغرب، ط/1، 2007، ص45.

24. ميلان كونديرا، فن الرواية، تر/بدر الدين عرودكي، إفريقيا الشرق، 2001، ص133.

25. حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط/1، 2003، ص 29.

26. تزفيطان تودوروف، م س، ص48.