فوضى الخطاب في رواية شموس الغجر[1] لحيدر حيدر المنطق والدلالة

د.بديعة الطاهري
كلية الآداب والعلوم الإنسانية. أكادير-المغرب

Abstract : The purpose of this paper is to study the discourse in the novel "shumus alghajar" of "Haydar Haydar" to underline the most important techniques used by the author to create a narrative disorder that doesn't aim only to research a new aspect of hovelling, but also to transmit both the mess and the values that the world knows .

This way, we have studied the metafiction as a threshold that both transmits a complete knowledge of the narrative world and a worry feeling which allows the reader to receive a narrative disordered world.

We have also studied the acronyms and collage techniques to show their important role in building a disordered narrative discourse. Not only have we underlined the renewal techniques but we have also tried to show how this new form can be adequate for the universe built by the novel.

مقدمة:

أدت العوامل السياسية والاقتصادية والثقافية التي عرفها الغرب في بداية القرن 20 إلى إعادة النظر في الكاتبة الروائية. فتم التخلي بالتدريج عن العديد من السمات التي لازمت بناء الشخصية والحكاية والفضاء. تغيير وصل أوجه خلال الخمسينات من القرن نفسه، مع كتاب الرواية الجديدة في فرنسا الذين راهنوا بالدرجة الأولى على خلق شكل جديد، لأن مهمة الرواية في نظرهم هي البحث عن ذاتها باستمرار، واستكشاف أساليب ومسارات سردية مغايرة، ومختلفة تحقق للرواية وجودها وتميزها. كان رهان الرواية هو الشكل، لأنه وحده القادر على خلق موضوعات جديدة، بل وجدنا بعض أقطاب هذه الرواية يتشددون ويعتبرون الاهتمام بالمواضيع عقبة في وجه الشكل الروائي. إن انطلاقة الرواية وتجددها في نظرهم، يرتبط بتحررها من التفكير في مواضيع اجتماعية وسياسية. من هنا كان رفضهم التام لمقولة الالتزام في الأدب؛ إذ هناك برأيهم فضاءات، مثل النقابة والحزب وغيرهما، أهل لأن يفكر فيها الفرد في مشاكل المجتمع، بل يذهب ميشال بوتور إلى أن الحديث عن تناقضات المجتمع، وعن الصراع الطبقي أمر لا يستقيم، على اعتبارا أن الطبقية إشكال تم تجاوزه بانحلال المجتمع الإقطاعي.

إن رحلة الرواية وغايتها في رأيهم هي البحث عن هندسة جديدة، وشكل جديد يضمن للرواية الاستمرار والتجدد، بل الحياة.

كان هناك -إلى جانب هذه العوامل الخارجية التي أسهمت في إعادة النظر في الخطاب الروائي العربي-عامل عام مشترك بين الرواية العربية وغيرها، هو استنفاذ الشكل الكلاسيكي لقدراته وإمكاناته. فهو شكل طبع مرحلة اعتبر خلالها جديدا بالنسبة لما سبقه، ولكنه في ظل التحولات التي عرفتها المجتمعات، وما وسم هذه الأخيرة من تعقد العلاقات الإنسانية خاصة، أصبح من الضروري التفكير في أسلوب جديد يواكب هذه التحولات ويعبر عنها. فالأسلوب الواقعي، الذي يوحي بالتصالح مع الواقع، ويشي بقدرته على استيعاب أسراره ومكنوناته، أصبح استثماره متعذرا في ظرف تدهورت فيه هذه العلاقة وتعقدت، بل صار فيه التوسل بالأسلوب الواقعي نوعا من المفارقة.

لم تكن الرواية العربية مجرد محطة لتجريب القواعد الجديدة، واستلهام النموذج الجديد لدى الآخر. نعتقد أن الأمر يتعلق بوضع إنساني عام استدعى ذلك التحول. كما أن ما شهدته الدول العربية من هزائم وانتكاسات سياسية واجتماعية، ومن إكراهات وقيود، بل ورقابة يمكن اعتباره عاملا ذاتيا أدى إلى تحول الشكل الروائي. وكان للرواية العربية في هذا المجال ما يخصصها، وهو اهتمامها بالشكل والمضمون معا. أدرك الروائيون العرب بحكم قناعاتهم السياسية الملتزمة، والثقافية المتنورة، أن لهم دورا في هذا المجتمع، وأن مهمتهم لا تقف عند حدود الفني والجمالي، لأن الشكل "لن يقود إلى إنتاج معرفة تخص الإنسان وتخص العوالم التي يتحرك داخلها ـ فالمفروض في النص أنه يعبر عن وجدان شعب وليس مجرد تنضيد رتيب لكلمات خالية من أية انفعالات جديدة"[2]. ومن ثمة كان الالتزام بالشكل والمضمون والاشتغال عليهما بشكل جديد رهان الرواية العربية، فاختلف الروائيون العرب عن الروائيين الجدد بفرنسا خاصة. لقد تسرب المضمون الجديد إلى إبداعات هؤلاء في غفلة منهم[3]، لأن ما كان يهمهم هو الشكل الجديد، بل أصروا عليه، لأنه، في نظرهم، رسالة الرواية الأساس في القرن العشرين، بينما كان هناك وعي متيقظ لدى الروائيين العرب بوجود موضوعات جديدة تستدعي تقنيات جديدة. فالأسلوب الواقعي الذي يوحي – كما أشرت-باستقرار العالم وهدوئه، عبر ما يقوم عليه من خصائص تميز الحكاية في تتابعها المنطقي والسببي، وما يلازم الشخصية من سمات تجعلها واضحة المعالم ولها ما يعادلها على مستوى الواقع، وبناء المكان في وضوح معالمه وعلاقاته الحميمية مع الشخصيات، والزمان في تتاليه الهادئ، لم يعد قادرا على استيعاب الواقع الجديد الذي طبع التدهور علاقته بالشخصيات. واقع غامض لا تمسك كينونته بسهولة، وشائك وملتوي يستدعي دربة فنية مغامرة سردية.

التحم الشكل والموضوع في الرواية العربية، ولعل هذا ما جعل الروائي العربي يخلق نمطا من الكتابة وسطا بين القديم والجديد يمزج فيه بين خصائص جديدة وأخرى كلاسيكية. تندرج في هذا النمط روايات لكبار الروائيين العرب من أمثال صنع الله إبراهيم، وجمال الغيطاني، وإلياس خوري، ويوسف القعيد، وحيدر حيدر. لا يعني الأمر أن التجديد وقف عند عتبة هؤلاء، أو عند تجاربهم الأولى. ماتزال الرواية العربية وبفضل الكتاب الأوائل ومن تلاهم، وبعض الأقلام الجديدة تبحث باستمرار عن أساليب تفاجئ بها القارئ.

والحديث عن الكتابة الجديدة في الرواية العربية لا يعني اختزال هذه الكتابة في نسق واحد يمثل من خلال الاشتغال على أهم مكونات النص الروائي. إن رهان التجديد اقتضى ألا تكتفي الرواية بالثورة على تقاليد متواترة على مستوى البناء، وإنما تتوخى غمار خلق أنماط روائية جديدة ثارت على المفهوم الكلاسيكي للرواية كما حدده لوكاتش بصفة خاصة. وتندرج في هذا الإطار الرواية الفانتاسطيكية، ورواية الخيال العلمي، وروايات أخرى تستعصي على التصنيف والتنميط، لأنها فضاء لتداخل أجناس تعبيرية مختلفة، ولكنها تظل في عمقها ثمرة وعي صاحبها، أو أصحابها بضرورة الانفلات من أسر حتى ما يسمى بالتجديد، أو التجريب، أو الحساسية الجديدة. وعي نستشفه من خلال امتناع المبدع عن تعيين جنس عمله، أو إعطائه اسما بديلا من مثل محكيات[4]، سرد[5]، شظايا رواية، وهو استبدال يشي بشكل واع بخروج الكاتب على ما هو متداول من خصائص تسم الكتابة الروائية، سواء الكلاسيكية منها أو **الجد**يدة.

إن الحديث عن التجديد في الرواية العربية هو حديث عن مسيرة إبداعية ثرة في فضاءات عربية متعددة، وخلال مدة زمنية تقارب أكثر من نصف قرن من الزمن لا يمكن اختزال خصائصها، ولكن يمكن الإقرار بأنها تجربة قدمت الكثير للرواية العربية، واشتغلت على الخطاب الروائي فكانت أهم سماته الفوضى، لا من أجل توتير القارئ، وإنما من أجل خلق نظام من تلك الفوضى لقول أشاء كثيرة، لأن ما يهم ليس ما يقال، وإنما الطريقة التي بواسطتها تقال تلك الأشياء.[6]

ويعتبر الخطاب في الرواية من أهم ما يشكل روائيتها. فقدرة المبدع على خلق نظام مفارق لأحداث يفترض أنها وقعت فعلا، هو ما يحقق جمالية الإبداع عموما والرواية خاصة[7]، لأن قيمة العمل الإبداعي لا تكمن في نقل أحداث واقعية وسردها أو الاكتفاء بوصفها، وإنما في كيفية صوغها فنيا بطريقة تولد مسارات عدة، وتخلق أفق انتظارات لا تتيحها أحداث القصة في تتابعها الخطي. فالفوضى المفترضة في العمل هي ما يضفي فنية على العمل، وما يتيح خلق الحدث الذي بدونه لا وجود للراوية. والروائي المقتدر هو الذي يستطيع أن يخرق المتصل، ويحول العادي والمتكرر إلى حدث لأن السرد "بناء يتم داخل زمن، ويخضع

لاقتطاعات مخصوصة هي التي تحدد «الحدث»، لذلك فالمعرفة يجب أن تبنى مع الحدث، لا أن يصبح الحدث ذريعة لتسريب أحكام."[8]

1-الميتاحكي ومدخل الفوضى: تعتبر **شموس الغجر** من النصوص الروائية التي تشتغل بقوة على الخطاب وبطريقة تجعل القارئ تابعا له واقعا تحت سلطته. لا تعلن الرواية صراحة عن هذا الاهتمام. لكن طريقة تنظيم الأحداث وترتيبها بشكل فوضوي يتنافى والتلقي الخطي، يدعو القارئ إلى التفكير بروية فيما يقرأ ويتابع، باحثا له عن منطق على مستوى البناء والدلالة. إنها نص يراوغ القارئ باستمرار. تبتدئ الرواية بما يدعوه جينت بالميتاحكي. تخبرنا فيه الساردة بأنها ستسرد شهادة عن مجرى حياتها. تستدعي هذه البداية تلقي نص اكتمل واتضحت معالمه، ما دامت الساردة ستحكي لنا أحداثا عاشتها، وخبرت دروبها؛ بل واتخذت منها مسافة توحي بأنها كفيلة باستعادة أحداث متناسقة. فالسرد لاحق يقتضي -كما قلنا-اكتمال الحكاية وإمساك الساردة بكل خيوطها. وهو ما يعززه الميتاحكي؛ إذ لا تكتفي الساردة بإخبارنا أنها من سيتولى سرد الحكاية، بل تصادق عليها منذ البداية، وتحكم عليها بأنها حكاية غريبة ومفجعة. يشي هذا الحكم لا بامتلاك الساردة لمادة الحكي فقط، وإنما بتأثيراته أيضا عليها وتفاعلها معه. ويتضاعف هذا الإيهام بالحكي المتناسق عندما تجعل الساردة ولادتها أول حدث تبتدئ به، لتعطي بذلك مصداقية لقولها إن الحكاية التي ترويها هي في النهاية شهادة عن مجرى حياتها.

إن التأمل الواعي للميتاحكي يجعل القارئ يكتشف خداع الساردة. فهي تدعي إيصال حكي مسترسل يتأسس على الشهادة، وما تقتضيه كنمط للحكي من قواعد صارمة تستدعي عدم الإضافة أو التغيير، ولكنها في الوقت ذاته، تصادق على حكايتها بقولها "حكاية غريبة ومفجعة"، مما يجعل القارئ يبدل أفق انتظاره، لأن الغريب والمفجع لا بد وأن ينبني على المفاجاءات، واللامتوقع، والاختراق على مستوى المضمون والشكل. وبهذا يشتغل الميتاحكي كأول لبنة توحي بارتباك الخطاب وفوضاه. فكيف تتحقق هذه الفوضى في النص ؟ وما هو منطقها ودلالتها ؟.

2-**القصة ومستوى اللامتوقع**: تبدو القصة في العمل الروائي وجها للأحداث كما يفترض أنها حدثت على مستوى الواقع. وتخضع عادة لعلاقة منطقية وسببية هي الأساس لتحقيق تطورها، واستعادة تناسقها على مستوى العمل الأدبي. وكما يختلف الروائيون في طريقة تعاملهم مع القصة على مستوى اختيار الأحداث، يختلفون أيضا على مستوى تخييل هذه القصة. فالقول إن القصة -وكما يعرفها تودروف -شخصيات وأحداث قريبة من شخصيات وأحداث الواقع لا ينفي عنها بعدها التخييلي. لأن الروائي لا يستعيد أحداثا وقعت بالفعل، ولكنه في أقل الحالات ينزاح بها عن الواقع. ويغدو ما يدعوه النقاد إيهاما بالواقع مجرد وهـم، لأن مهمة الروائي الحديث -بصفة خاصة-ليست إقناع المتلقي وخلق حالة التماهي بين المتخيل والواقع، وإنما إرباك

هذا القارئ وخلق أثر التخييل بدل أثر الواقع الذي تحدث عنه بارث. نعتقد بناء على ذلك، أن عمل الروائي يبتدئ من تخييل القصة بشكل يجعله ينزاح ليس فقط عن واقعيتها، وإنما عن نظامها البنائي والدلالي. فالقصدية " المتميزة للسرد الخيالي تتمثل في تقديم عالم جديد، وطريقة جديدة في إدراك الأشياء أو الممكنات".[9] إن السرد عامة لا يكتفي بالتقاط الواقعة، ووصفها كما يعرفها القارئ المفترض، بل يعيد صياغة المعيش ضمن عالم مخيالي يستمد عناصره من الصياغة، لا من الوقائع الفعلية. أو بمعنى آخر، لا يعكس عالما مصنوعا سلفا ويدونه تدوينا سلبيا، بل ينشئ المادة المعطاة للإدراك والتأمل ويطوعها ويخلق منها شيئا جديدا[10].

وهذا ما نعاينه في رواية **شموس الغجر**. إن إعادة ترتيب أحداثها تجعل البداية تربط بحدث زواج الجد والجدة، لا ولادة الساردة كما نتبين من أول حدث في الخطاب. وللخروج من هذا الحدث من بعده الروتيني يتيح الكاتب مسارا يكسر الوهم بالمتكرر والعادي، ويخترق المتواصل ليتحقق الحدث الكفيل بالخلق الروائي . فالقصة تنبني على الصراع، ولولا هذا الصراع ما كنا إزاء رواية وفوضى خطابها. فنحن في القصة ننتقل من حالة إلى أخرى؛ حالة الوئام والحب بين الجد والجدة، إلى حالة الانفصال بل الطلاق الذي يشكل ما ندعوه باختراق المتواصل الكفيل بخلق الحدث بمفهوم يوري لوتمان[11].

تستعيد الرواية لحظة في القصة تصور حالة أسرة عربية يكون فيها الأب/الجد السيد المتملك لجميع السلطات، والمرأة خاضعة. وتفترض هذه الحالة على مستوى الواقع الاستمرار والثبات، لأن جميع القيم والمؤسسات على مستوى الواقع، بما فيها الأخلاقية والدينية والاجتماعية، أو بمعنى أعم الثقافية، تؤهل هذا النمط من العلاقة وتكرسه. ويكون للزوجة دور كبيير في ذلك، وهو ما حافظت عليه الكثير من الروايات العربية حتى عصرنا الحديث، حيث المرأة/الزوجة لا تكتفي بالخضوع، وإنما تؤسس لما يحافظ للأب على تلك السلطة معها ومع أبنائها، بل وتخلق له التبريرات المتعددة الكفيلة بحفظ هيبته، وقدسيته وحريته المطلقة.

لكننا في رواية **شموس الغجر**، نكون أمام مسار آخر. فالكاتب لا يخلص للواقع وتحققاته. يبتعد عن المشترك الثقافي، ويتخيل حدثا جديدا يبطل به مفعول عالم قائم قديم، ينزاح به عما هو معتاد. ويخلق حالة تحقق الصراع الذي يكون نقطة بداية اختراق المتصل، وذلك ما يشرع للحدث الانتشار في مسارت مختلفة. إن النص "لا يكتفي بالتعبير عن معنى موجود بشكل قبلي، إنه يقوم بشيء آخر. إنه يعدل من خلال أشكال التحقق من العلاقات القبلية للمعنى، ليكشف لنا، من خلال مكوناته مرة أخرى عن علاقات جديدة تعد إغناء للقيم المضمونية"[12]

يخلق الصراع فوضى على مستوى القصة. لأنه يكسر روتينية العلاقة بين الجد والجدة. وتنتقل المرأة من "ذات الحالة" إلى "ذات الفعل"[13]. ترفض على

استبداد الأب وجبروته وتثور عليه، فيحصل الطلاق الذي يشتغل حافزا بناء عليه تتخذ أحداث القصة مسارا يكشف في جوهره، الاختراق والفوضى التي بدورها ستطال الخطاب.

تتأسس القصة المتخيلة على لحظات صراع متعددة؛ صراع الجدة مع الجد الذي أدى إلى الطلاق والخروج من مملكة العائلة، صراع الابنة/الساردة مع الأسرة بما فيها الأخ ،والأم، والأب نتيجة تحول الأب من نسق قيم ربى من خلاله أبناءه، فيه الحوار والتواصل والحرية القائمة على التوازن بين الفردي والاجتماعي، إلى نسق مناقض يقوم على القمع والاستبداد ونفي الآخر عبر ما يفرض من قيود. وهو صراع يؤدي بها أيضا إلى الخروج من المملكة نفسها. وهذا الصراع هو ما يؤسس لمسارت غير متوقعة، وعوالم دلالية محتملة، ويجعل الخطاب مرتبكا. فنحن لسنا أمام قصة نتعرف من خلالها على المعاش والواقعي، وإنما على قصة تبنى على غير المتوقع الذي يؤثثه التوتر، والقلق والرفض، ويصبح الخطاب بناء عليه خاضعا إلى هذا الكم القيمي بانكساراته المتعددة.

3-المفارقات الزمنية: لا يخلو أي نص من حضور مفارقات زمنية سواء كانت استرجاعا، أو استباقا بنوعيهما الداخلي والخارجي .لكن طبيعة هذه المفارقات في النصوص الكلاسيكية ووظيفتها تختلف عنها في النصوص الجديدة، ومنها رواية **شموس الغجر**.

إن توقف الحكي عادة في النصوص الكلاسيكية، وانقطاع سيله بين الحين والآخر، لاسترجاع أحداث أو استباق أخرى لا يخل بالسرد، بل يسهم في مضاعفة التماسك المعنوي ومنطق التلقي. ذلك أن هذه المفارقات إن لم تكن فائضا في المعنى، بمعنى أنها تضاعف معلومات القارئ وتوسعها حول حدث سابق أو لاحق، فإنها على الأقل تغطي ثغرة في السرد. فالمفارقات في النص الكلاسيكي تسعى إلى تثبيت الميثاق المبرم مسبقا وبشكل ضمني بين الكاتب والمتلقي، وبين السارد والمسرود له. ميثاق بمقتضاه يكون السارد عالما بكل شيء، ويكون المتلقي أو المسرود له مجرد محفل سلبي، ولكنه يمتلك اليقين بصحة المعلومات المقدمة له واكتمالها.

تشذ المفارقات في **شموس الغجر** عن هذا الدور، لأنها بدل تأدية وظائفها الكلاسيكية التي نختزلها في التوضيح والتكرار، تخلق فوضى على مستوى التلقي. ولعل أهم ما يخلق هذه الفوضى هو بنية السرد اللاحق التي تفرض، على المستوى المنطقي وبناء على الميثاق المعلن في الميتاحكي، أن كل ما يسرد يعد استرجاعا لأحداث واضحة المعالم. لكن القراءة تبين أن هذه البنية هي كرة من الصوف. تتدحرج وبتدحرجها تتشعب الخيوط وتختلط، بل نصبح داخل رقعة شطرنج لا يحكمها القارئ، وإنما الساردة التي تنتقل بين خاناتها بمنطق يجعل الزمن درجات

وطبقات سردية. فبدل الخطين المتوازيين اللذين يمثلان مسار القصة والخطاب، ويعكسان ترتيب الأحداث فيهما بشكل يوحي بإمكانية استعادة منطق الأحداث، نجد الحدث الواحد يجزأ، وينتشر شظايا على مستوى الخطاب، لأن الساردة لا تكلف نفسها تنمية الحدث لإيصاله إلى نقطة نهايته واكتماله، بل تقحمه بشكل مفاجئ، تقطعه عن سياقه، وتدرجه في سياق غريب عنه، وبشكل تجزيئي. فتتواتر مجموعة من الصيغ التي تعلن هذا الاقتلاع من مثل ("حين سأسأل رجل الهجرات والمنافي ص"9 ")(سيروي لي والدي فيما بعد ص 8") ("سيروي لنا والدي في الأماسي ص11"")(في أزمنة قادمة. ص25") (قبل أن ألتقي بالرجل الغريب ص25)، كما أنها تقحم شخصيات جديدة لم يسبق للقارئ أن اطلع عليها، أو امتلك عنها معلومات سابقة؛ شخصيات يرتبط بها الفعل أو القول الذي تنقله.

وتضاعف طبيعة المفارقات هذه الفوضى، لأنها تأتي إما على شكل تعليق عام لا يخصص أي لحظة سردية أو تأمل، أو على شكل سؤال لا ينمي المعرفة السردية كقول الساردة: ("أين العدالة؟ وأين الخلل؟ "لماذا يدفع الأبناء ثمن نزوات الآباء والأمهات ص"18). ويلاحظ على هذه الأمثلة السابقة، بل وعلى بعض المفارقات الأخرى، تموقعها في زمنين مختلفين. ذلك أن خلوها في غالب الأحيان، من أي تحديد مكاني أو زمني، يجعلها تشتغل في الوقت نفسه، استرجاعا خارجيا، إذ افترضنا أنها تعليق على حدث ماض (وهو هنا تعليق أب الساردة على ما حدث بين أبيه وأمه من شجار وصراع أدى إلى الطلاق)، واستباقا داخليا إذا اعتبرنا المقطع الأخير أعلاه تعليقا من قبل الساردة على وضعها، بعد أن هجرت بيت العائلة بسبب تحول أبيها السياسي، وتهجم أمها وأخيها عليها.

إن الشكل في العمل هو شكل للمعنى. وهو معنى لا يرتبط بما تشير إليه الكلمات مباشرة عبر تعيين المكان والشخصيات والأحداث. إنه معنى يتحقق بواسطة العلاقات الاختلافية بين الوضعيات والحالات والأشياء التي تؤثث النص الروائي. إنه نتيجة "الانزياحات الخالقة للفوارق الخلافية. وهي انزياحات غير معطاة بشكل مباشر من خلال المادة، إنها على العكس من ذلك، نتاج المحاولات التي نقوم بها من أجل الإمساك بالشروخ الموجودة في عالم لا نعرف عنه أي شيء، فما يشكل الانزياحات حقا، هو العلاقة بين الظواهر والاختلافات الموجودة بينها"[14]. ينتج المعنى في إطار التقابل بين وحدات سردية وأخرى، و بين سلوك وآخر، وهكذا وبواسطة الاختلاف تحدد مجموعة من التيمات، منها الحرية مقابل العبودية، والاستبداد مقابل الضعف، والرفض مقابل الاستسلام. وفي إطار هذه الأكوان القيمية يتحدد موقع الساردة، لا باعتبارها مالكة لحقيقة ما جرى، وإنما من خلال محاولتها فهم ما جرى، تستعيد زمنا منفلتا ومتعثرا، تؤثثه الحيرة والقلق والارتياب. زمن تحاول لملمة معالمه، فيأتي الشكل خاضعا للفوضى عبر تواتر المفارقات المرتبكة

التي تارة تسترجع أحداثا ماضية، وأخرى تستبقها، لا في أفق تصحيح معلومة أو تعريتها، وإنما لنقل فوضى العالم الذي تتحدث عنه الساردة وفوضى زمنه. إن تواتر المفارقات وبشكل فوضوي، هو أمر في جوهر السرد عامة (والرواية خاصة)، لأن السرد لا يتحدث بطريقة مباشرة، ودون تناقض، بل لنقل وفوضى، لأن ما يتحدث عنه هو انفلات الزمانية. وهو أمر لا يتم بطريقة مباشرة، "لا بد من أن يجري الحديث عن انفلات الزمنية في إطار خطاب رمزي أكثر منه في إطار من الخطاب المنطقي والتقني"[15].

تغطي الرواية مدة زمنية كبيرة، وتنقل أحداثا تمتد من زواج الجدة والجد، إلى لحظة غربة الحفيدة بعد أن فقدت العائلة والحبيب. وهي أحداث -كما أشرنا-لا نستقبلها بشكل خطي. إنها تنفلت من ثقوب الذاكرة المتأزمة والمتعبة من جراء ما جرى؛ طغيان الجد بعد أن اتسعت ثروته بطرق مختلفة، تشرد العائلة، سجن الأب بسبب أفكاره اليسارية، تحول الأب إلى شخص محافظ فرض قيودا، أو كما تقول الساردة "فرامل" على العائلة، تأزم الساردة من هذا الوضع والتحاقها بصديقها في نيقوسيا، وانتهاء هذا الأخير بالموت في عملية انتحارية.

إن خيبة الأمل التي عاشتها الساردة، إما بواسطة الذاكرة، أي عبر ما حكاه والدها عن ماضيه، أو بطريقة مباشرة، بسب ما اكتوت به من أحداث هو ما جعل الزمن منفلتا ومتداخلا ومتشابكا عبر بنائه أولا، وعبر حمولاته الدلالية المتناقضة التي تحجب الرؤيا عن الساردة، وتحول سردها إلى سرد مفكك يؤطره السؤال في محاولة فهم ما جرى ثانيا.

4-**تقنية الكولاج (الإلصاق):** تشكل ولادة الساردة أول حدث تنطلق منه الرواية، أو ما يمكن أن نسميه بلغة جيرار جينت مستوى الحكي الأول. نتابع معها الحكاية لكننا لا نتابع تطورها المستمر والكرونولوجي. يوقف الحدث دون مؤشر، أو إخبار. نجد أنفسنا في حالات كثيرة خارج مستوى الحكي الأول، إما استباقا او استرجاعا، سواء كانا داخليين أو خارجيين. ورغم تواتر المؤشرات الزمنية من مثل "الآن" "قبل" "فيما بعد" "ذات مساء" فإن هذه المؤشرات لا تزيد القارئ إلا ارتباكا، لأنها عامة وغامضة لا تتضح **سعتها**[16] إلا بتفكير وروية، بل تظل أحيانا عصية على التحديد. كما أن كثيرا من الأحداث تتراص وتتوالى خارج العلاقات المنطقية والسببية، وتصير محكومة بعلاقة تجاور فضائي، يجعل العديد من المقاطع شذرات تنسج فيما بينها على المستوى الظاهر علاقات الانشطار والتشظي. ولعل أهم منطق تبنى عليه هذه الكتابة هي تقنية "الكولاج".

يشير "الكولاج" في تداوله العام إلى إدراج عناصر مأخوذة من نظام دال مغاير في نص مكتوب يصبح فيه جزءا متلاحما لا مجرد عنصر تمثيلي.[17] إنه إجراء شعري بتعبير أراكون[18]. وقد استثمر في الفن قبل الأدب. وحدد في هذا

المجال الأخير كتركيب أدبي مشكل من عناصر مستوحاة من نص (مكتوب أو شفوي) موجود سلفا. أو بمعنى آخر، إنه في استثماره الأدبي يسعى إلى توظيف متلازم لنص سابق. ويكون الهدف منه إدراك العالم بطريقة مقطعية.

يحس القارئ في رواية شموس الغجر بارتباك على مستوى الزمن، بحيث تتراص مجموعة من الأحداث دون رابط زمني. ويشعر القارئ بوجود مقاطع مكتوبة، وجاهزة سلفا تلصقها الساردة دون البحث عن تواصل بينها وبين المقاطع الأخرى. وينمو الإحساس، ويصدق الحدس عندما تخبرنا الساردة بأنها كانت تكتب مذكرات ويوميات عما جرى لها. وأنها كانت وسيلتها الوحيدة لمواجهة فوضى حياتها، وارتباكها. يتيقن القارئ آنذاك أن الساردة اعتمدت بالفعل على ما هو جاهز، دون أن تتصرف فيه؛ تقتطع أجزاء منه، وتقحمها أثناء استعادتها للأحداث التي وعدتنا بحكايتها. ولنا في المؤشر الزمني "الآن" ما يساعدنا على ضبط حدود المقاطع التي تعتمد تقنية الكولاج، وتخضع السرد للكتابة الشذرية. يفترض في المؤشر الزمني "الآن" أن يرتبط بزمن السرد؛ زمن الحاضر. يشتغل عادة وبلغة السميائيين كواصل زمني (embrayeur) وهو ما يتحقق في الرواية. إذ كثيرا ما تقطع الساردة سيل السرد الاسترجاعي، لتعود إلى لحظة الحاضر مستعملة المؤشر الزمني "الآن". تقول: "الآن وأنا بعيدة عن هذه الأحداث.....أفكر ما الذي جنيت حتى أؤذى على ذلك النحو الذي جرى"[19] لكن هذا المؤشر يتواتر في النص، وبإيقاعات زمنية مختلفة تجعله ينتقل من وظيفته التي أشرنا إليها وهي الوصل، إلى وظيفة أخرى هي الفصل (débrayage) بحيث تصبح "الآن" علامة على زمن ماض، زمن كتابة مذكرات ويوميات، التجأت إليها الساردة في إحدى لحظات حياتها الماضية لمواجهة التوترات التي عاشتها. "فالآن" في إيقاعاتها الزمنية المختلفة تشير إلى تداخل سجلين تعبيرين، وإلى تراكب زمنيين مختلفين؛ زمن حاضر، وزمن ماض غير واضح المعالم، هو زمن كتابة المذكرات واليوميات، وهو ما يربك الخطاب. فالساردة تستعين بما هو موجود سلفا وما هو مكتوب لديها. تنقله دون تغيير، وتلصقه في سردها الحاضر، وتدع القارئ يستعيد بناء هذه اللحظات بشكل منطقي. فتتواتر "الآن" متراوحة بين الحاضر، وأزمنة ماضية مختلفة لا يحدد ملامحها سوى الأحداث.

تتيح تقنية "الكولاج" مجموعة من الوظائف منها:

-إعطاء الحدث قوته، بتحينه وجعله آنيا. وهو الوهم الذي يزكيه المؤشر الزمني "الآن" في المذكرة. ونسوق كمثال حدث اعتقال الأب. وهو الحدث الذي كتبت عنه الساردة انطباعاتها زمن وقوعه(ص37)

-المقارنة بين حدثين متناقضين(ص28)

-إبداء قوة معرفية تصحح من خلالها معرفة سابقة (ص38). تتحدث الساردة عن أبيها وكيف كان متفائلا بالمستقبل، وبعد مرور شهرين على الاعتقال، أي بعد أن اتخذت مسافة كافية من الحدث، تتأمله من جديد وتفكر فيه وتصحح تصورها السابق، فتحكم على الأب بأنه كان حالما.

إن التجاء الساردة إلى هذا النمط من الكتابة يمليه أيضا العالم الدلالي. فالخيبة التي تصيبها من جراء ما حدث لها (تحول الأب وقناعته الفكرية والسياسية وما ترتب عنها من إكراهات وقيود كانت الساردة أول ضحاياها) جعلها تصاب بالصدمة التي تجعلها في حبسة تستدعي استثمار ما كان جاهزا ومكتوبا لديها، لأنه الأكثر تأثيرا وصدقا في التعبير إما لتزامنه مع الحدث، أو وروده مباشرة بعده.

خاتمة: إن الخيبة والهزيمة التي عاشتهما الساردة في ظل عائلة تذبذبت قيمها وأفكارها، جعلتها تنثر حكايتها بطريقة شعرية تفقد فيها الذاكرة المعتمدة في الحكي سلاستها، فجاء الخطاب بناء على ذلك مبعثرا يعكس فوضى العالم، واهتزازاه. زمن حاولت الساردة تحيينه لفهم ما جرى. فجاء صوتها منظما للحظات سردية يتداخل فيها الحاضر بالماضي، والأسلوب السردي الخالص بأسلوب المذكرات واليوميات، كاشفة عبر ذلك خطابات متناقضة ومتصارعة، أحيانا بطريقة مباشرة عبر حوار مع العديد من الشخصيات؛ فيها الوالد والحبيب، والأستاذ والصديقة باعتبارهم يمثلون أفكارا متحولة ومتناقضة، وأخرى عبر التفكير والتأمل في وقائع تؤثث القصة التي تحكيها، لتصبح الفوضى في الخطاب السردي وما يصاحبها من فوضى في مواقف الشخصيات عبر تحولاتها، وسيلة لإعادة بناء نظام لا يتعلق بالعالم، وإنما بالذات الساردة أساسا ذات لا تتحقق في النص سوى عبر السؤال المتواتر والمتكرر، لتكون الرحلة؛ رحلة البحث عما جرى وما يجري، مشتركة بين الساردة والمتلقي أيضا.

الهوامش:

1 – حيدر حيدر: شموس الغجر، دار ورد للطباعة والنشر والتوزيع 1997 .

2 – سعيد بنكراد: السرد الروائي وتجربة المعنى، الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي، 2008، ص 80.

3 - L. Goldman:Pour une sociologie du roman, éd Gallimard, 1964, p :283

4– محمد برادة: مثل صيف لن يتكرر، الدار البيضاء، نشر الفنك 1999

5– رشيد يحياوي: حي في العماء، الرباط، منشورات وزارة الثقافة .2012

6- Tahri Badia : Analyse du roman intitulé Yahdut-fi misr al-an de Yussuf Al-Kaid.Thèse de 3ème cycle soutenue à la Sorbonne nouvelle Paris III. Sous La direction de Mme Nada Tomiche,1987-1988,p 40

7- هيدن وايت: "ميتافيزيقا السردية الزمان والرمز في فلسفة التاريخ عند ريكور"، انظر الوجود والزمان والسرد، ترجمة سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، ط1، 1999 ص 200.

8- سعيد بنكراد: "النقد العربي خليط نظري": مجلة الكويت، انظر الموقع التالي :
www.kuwaitmag.com/index.jsp?inc=5&id

9- كيفن فانهوزن: "اسلاف فلسفة ريكور في الزمان"، انظر الوجود والزمان والسرد فلسفة بول ريكور. ، ص 82

10- هيدن وايت: مرجع سبق ذكره، ص 200

11 - Iouri Lotman : La structure du texte artistique, éd. Gallimard, 1978, p327.

12 – سعيد بنكراد: السرد الروائي وتجربة المعنى، ص 130

13- بالمفهوم السميائي.

14- سعيد بنكراد: مرجع سبق ذكره. ص.12

15 – كيفن فانهوزر: أسلاف فلسفة ريكور في الزمان والسرد، انظر الزمان والسرد، ص .76.

16- بمفهوم جيرار جينت Amplitude انظر كتابه Figures III , Paris, Seuil , 1972

17 . Jean Pierre Morel :" ;Montage et Roman chez Doblin et Dos Passos "
.in.Collages .Revue d Esthétique .1978.3/4p 212

18 L.Aragon:Max Ernst. Peintre des élussions. Ecrits sur l'art moderne1981..p23.

19- حيدر حيدر: شموس الغجر، دار ورد للطباعة والنشر والتوزيع، 1997 ص، 32.