التقاطب والتنافر/ التماثل والتناظر
قراءة في رواية " ديك الشمال" لمحمد الهرادي

أ.د. محمد تحريشي

جامعة بشار

إن رواية" ديك الشمال" نص متميز يدعو القارئ إلى المساهمة في كتابته وقراءته والمغامرة معه في ما يشبه الغواية أو اللعبة الجميلة؛ ومن ثم يتحدى القارئ بجرأة كبيرة في تناول قضايا من صميم المجتمع المغربي تناولا فنيا متميزا، وبتوظيفه لغة متميزة تجمع بين الفصيح واليومي المتداول، والمبتدع والمخترع في كل المجالات الحيوية من سياسة وفن وتواصل ..الخ.

تعتمد قراءتي للرواية على توظيف بعض الأدوات الإجرائية النابعة من مفاهيم جمالية هي التقاطب والتنافر وكذا التماثل والتناظر في سبيل الكشف عن خصوصية البناء السردي لمحمد الهرادي في "ديك الشمال"؛ ولأبين عن أن هذا النص يقوم على التقاطب والتجاذب بين عناصر جزئية، وفي الوقت ذاته تتصارع هذه الجزئيات وتتنافر وتتباعد ليتأسس تقاطب جديد يولد تنافرا جديدا وهكذا دواليك.

إن الكثير من جزئيات هذا العمل تتماثل فيما بينها وتتناظر وتتقابل إن على مستوى الحدث وإن على مستوى الشخصيات وإن على المستوى اللغوي المؤسس لجمالية السرد مما يولد متعة لدى القارئ وهو يكتشف هذه التماثلات والتناظرات.

إن "ديك الشمال" نص تواصلي يربط جسورا بين أنماط خطابية متنوعة في المغرب، ويقدم وجهة نظر تنبعث من رؤية فنية أيديولوجية قد تكون أكثرت من توظيف المجاز والانزياح الأسلوبي، ومن ثم يحمل ديك الشمال دلالات متعددة ومتنوعة وفق سياقات اجتماعية ونفسية وتاريخية وحضارية تدفعنا إلى أن ننظر

إلى هذا التعبير وفق العلاقة الإسنادية الرابطة بين ديك النكرة والمعرف بالإضافة والشمال المعرفة بأل التعريف، ولا تسمح لنا هذه العلاقة الإسنادية بأن نقدم أو نؤخر في مكونات هذا العنوان الذي جاء في صيغة جملة اسمية قد تفيد الثبات وعدم الحركة على الرغم من تعيينه لجهة الشمال ليحدد اتجاه السير والانطلاق وفي مقام آخر اتجاه القبلة فمتى عرفنا الشمال عرفنا باقي الاتجاهات، ما أصعب أن لا يستطيع الإنسان أن يحدد لنفسه اتجاها يسير عليه أو يجانبه أو يخالفه.

إن عنوان هذا العمل السردي "ديك الشمال" يشكل مفتاحا لجمالية التقاطب والتنافر يفك بعض استغلاق النص خاصة وأنه جاء على صيغة جملة اسمية يتقاطب جزؤها الأول مع الثاني ويتنافر معه في الوقت ذاته ليوحي بوجود شد وجذب بين هذين الطرفين، وقد جاء هذا العنوان مكثفا ليعتصر تجربة الكتابة عند محمد الهرادي والتي توحي بأن الرجل قد تمرس كثيرا على الكتابة، وهو يسعى جاهدا إلى الاستفادة من التجارب السابقة والسعي إلى تجاوزها بممارسة فنية واعية تقدم وجهة نظر في ما يكتب وفي طريقة الكتابة ولمن نكتب. جاء هذا العنوان مكثفا في كلمتين من السهل الممتنع وكأن العنوان كان جاهزا قبل البدء في الكتابة، ولكن في الواقع يكشف مثل هذا التشكيل اللغوي أن المبدع قد اشتغل على هذا العنوان ليأتي في بنية لغوية مناسبة لنمط الكتابة الذي اختاره في هذه المرة، والذي يتجاوز المألوف وهو في الوقت ذاته لا يخرج عن طبيعة الكتابة السردية العربية وخاصة في بناء العنوان لإحداث الأثر المناسب: لذة كتابة ولذة قراءة؛ فالعنوان لم يعد: "دالا أو بوابة الدخول إلى النص فحسب، بل بات رمزا موحيا أو استعارة دالة، أو صورة مخيلة، أو مطابقة ذات تفجر إيقاعي، أو سجعا في تدفق صوتي"[1]. إن بناء العنوان والاشتغال عليه سمة من سمات الكتابة السردية، "فقد يوظف المبدع كل تقنيات التعبير وجمالية اللغة المعبر بها في سبيل الربط بين النص المتن وعنوان العمل، وقد يرتقي العنوان جماليا ليصبح هو نفسه نصا يتشاكل (يتقاطب) مع النص المتن أو يتقابل (يتنافر) معه، وقد ينافسه في إحداث الأثر المناسب في المتلقي أو القارئ باعتماده على الاقتصاد في اللفظ والتوسيع

في الدلالة وقدرته على توظيف الرمز والإيحاء والإشارة بالقدرة نفسها التي يوظفها النص على الرغم من قصر العنوان وتكثيفه قياسا إلى المتن، وكأن العنوان يعتصر التجربة الإبداعية في كلمة أو مجموع كلمات."[2].

ديك الشمال يعلق في مكان عالٍ ليحدد وجهة الشمال، ومهما تغير الجو والمحيط وازدادت قوة الرياح أو توقفت، ومهما تبدلت الفصول وتحولت، فإنه باقٍ في موقعه غير متبدل أو متحول؛ إنه معلم وعلامة دالة على اتجاه الشمال، وهو في الوقت نفسه محدد للاتجاهات الأخرى، فمتى عرفنا الشمالي عرفنا الجنوبي وكذا الشرقي والغربي بحمولة كل واحد منها بحسب التجارب الإنسانية.

وديك الشمال قد يكون معلما أيديولوجيا وسياسيا يتحاور مع الاتجاهات الأخرى المعاكسة له أو المرافقة، وقد يقرأ على أن الشمال هو اليسار في مقابل اليمين، وقد يكون معلما جغرافيا يحدد حدودا إقليمية بين الشمال والجنوب من الكرة الأرضية أو حدا فاصلا بين الشرق والغرب.

وديك الشمال نموذج دخول لعالم جديد قد ينطلق من العولمة بكل تناقضاتها التي تقصي الخصوصية الإقليمية والثقافية، وتؤسس لبنيات لغوية حداثية معاصرة تقترب من لغة الشباب ولغة الحديث اليومي التي تعتمد على النحت والاقتراض اللغوي والقياس، وقد يغلّب الاستعمال ومبدأ السهولة والاقتصاد اللغوي، والمزج بين مستويات لغوية متنوعة ومتعددة. إن ديك الشمال تجربة لغوية تمارس لعبة غواية تستدرج القارئ إلى مغامرة كتابة سردية، ولا ينتبه هذا القارئ إلا وقد شرع في قراءة الرواية من خلال صيحات ديك الشمال الفجرية عبر محطات يرسمها الكاتب على شكل منبهات لغوية من ذلك تذكيره للقارئ بأنه سيكتب رواية.

ويتشاكل التقاطب مع الاستقطاب الذي يعني انجذاب مجموعة من البشر أو الأشياء إلى بعضها بعض لتشكل وحدة منسجمة تخضع لتأثير قوي، وقد استطاع هذا المبدع أن يقف على هذه الخاصية وأن يرصدها بأشكال مختلفة ومتنوعة من ذلك ما جاء في الصفحة 32 يقول: ".. وقلت : هذه حكومة بلا صحافة وبلا أفكار، وقاطعتني: باردون، قلت لها مجددا هذه الحكومة تحتاج إلى أحزاب حقيقية.

ولم ترد. طبطب هاني على كتفي مواسيا: اجمع أصحابك وسنكوّن حزبا جديدا، حزب المستقبل، حزب الشباب..."[3]. وهكذا يتولد من التنافر الاستقطاب الباني المؤسس لفكر بديل جديد.

ويقترب الديك في هذا العمل من العالم الأسطوري والصوفي ليرسم لنا واقعا عجيبا يضفي سحرية على السرد؛" ...فإذا بديك طار ونزل على رأسه هو، رأسه هو ينزل عليه ديك من الديوك الملونة التي تعرف، وافرد الديك جناحيه وأخذ يصيح: كوكوعو، كوكوعو، كوكوعو، مرة أولى ومرة ثانية ومرة ثالثة.."[4] يحمل هذا الديك هاهنا دلالة عجيبة تنضاف إلى تلك الدلالات التي تقرأ من خلال العنوان؛ فهو يستعمل رمزا أو كما جاء في النص قي بداية هذا المقطع السردي: "وكان المرحوم يستعمل الحيوانات في الرموز"[5] وكذا يفعل محمد الهرادي بهذا الديك رمز إنسان بعينه؛ " ...على أن القصة صارت هكذا: جاءت كورة رصاص من مدفع إلى صدر الديك، ثقبت قشابة الصوف ووقفت عند لحمه ولم تدخل فيه، على أنها صارت مثل قرصة، كأن كورة المدفع ضربت في صخرة صماء."،[6] يكشف هذا المقطع السردي عن استفادة هذا المبدع من رمزية الديك في إضفاء تعمية على الحدث مما يجهد القارئ في سبيل الكشف عن أساليب هذه التعمية، على الرغم من أن الرمز قد يحيل إلى دلالات متعددة فإنه في الوقت ذاته قد يجعل هذه الدلالات بعيدة المنال عن إدراك المتلقي. إن دلالة المنطوق والمفهوم قد تكون متطابقة وقد لا تكون كذلك مما يفتح باب القراءات على التعدد والتأويل والاجتهاد في فك استغلاق النص أو يسبب مشكلا، وقديما وسم بعض الدارسين أعمالهم بالمشكل كابن قتيبة الذي عنون كتابه "تأويل مشكل القرآن" وابن جني في كتابه" الفتح الوهبي على مشكلات شعر المتنبي".

إن الخطاب هو منطوق تواصلي بين متخاطبين يقوم على علاقة بين المنطوق والمفهوم؛ يقول نصر حامد أبو زيد عن هذه العلاقة: "إذا انتقلنا إلى الأقوال اللغوية، فهناك مستويات للتحليل تبدأ من دلالة المنطوق لنصل إلى المفهوم. وليس من الضروري دائما تطابق المنطوق والمفهوم، لأن المفهوم من

قول بذاته في سياق معين يختلف عن المفهوم من القول نفسه في سياق مغاير، وهذا أمر نلاحظه في حياتنا اليومية وفي استخدامنا للعبارات والأساليب، فأسلوب الأمر مثلا قد يراد به الامتثال والاستجابة في سياق، وقد يراد به التعبير عن الدهشة في سياق..."[7]؛ من ذلك أننا لو وقفنا عند العبارة الآتية "نحب الحياة متى استطعنا إليها سبيلا" لوجدنا أنها تحمل أكثر من دلالة كلما تغير الناطق بها وكلما حركنا السياق الذي ترد فيه، فلو نسبناها إلى ملحد لدلت على التمسك بالحياة وعدم الاكتراث بالآخرة، ولو جعلنا قائلها مؤمن لأصبحت تعني الحلال والزائل والمنتهي، ولو جعلناها لصاحبها محمود درويش لدلت على ما يعانيه الفلسطيني من حصار وموت مستمر قلما يكون للحياة حيز أو مجال، وتذكرنا قوله في حصار بيروت"مديح الظل العالي"...نفتح علبة السردين تقصفها الطائرات...

ويستمد محمد الهرادي من الحمولة الدلالية للديك ولريشه أبعادا فنية يمكن ترصدها في هذا العمل؛ من ذلك قوله: "... والديك على رأسي، وبين شكل ولون ريش هذا الطائر يبدو التاج على رأسي من ريش وذهب وياقوت، وتبدو صومعة، الأسود مضطربة تتحرك كالغصن، والكل قبض ريش، وكلامي مفهوم، وأنا لا أتكلم السريانية، لغة الملائكة والأطفال، بل أتكلم بالمفاتيح، لغة الأولياء والأوتاد، وبعلم الحروف والأسماء، أعرض بضاعتي أمام من سماني، وقوم عظامي، وأحياني وأماتني، وقرأ طالعي، بل وأكثر... وريش الديك على رأسي وهو التاج، والديك يفرد جناحي، ثم يطير، ثم لم أعد أراه، ثم لم يره أحد من بعد، وإذن فقد عشت، سلاما ووداعا."[8]

ويتقاطع الريش والتاج؛ ريش الديك وتاج الملك ليرسم دلالة تتقاطب وتتنافر مع دلالات أخرى مستمدة من مرجعيات توظيف الحيوانات رموزا وعلامات لأفكار ومواقف، وتتناص مع نصوص غائبة تستحضر هاهنا ولعل أقربها قصة سيدنا يوسف مع أحد السجينين؛ قال تعالى: { ودخل معه السجن فتيان قال أحدهما إني أراني أعصر خمرا وقال الآخر إني أراني أحمل فوق رأسي خبزا تأكل الطير منه نبئنا بتأويله إنا نراك من المحسنين}. وقال عز من قائل:{ يا صاحبي السجن أما

أحدكما فيسقي ربه خمرا وأما الآخر فيصلب فتأكل الطير من رأسه قضي الأمر الذي فيه تستفتيان}[9].

يرتقي هذا الديك إلى مستوى عجائبي في نهاية هذا النص السردي ليعتصر الفكرة المحركة لكتابة هذا النص الثبات والطيران في آن واحد؛ فالديك طائر لا يطير ومن ثم فهو يتقاطب مع بقية الطيور ويتنافر معها وهو كذلك يتقاطب مع البشر ويتنافر معهم، وهو أيضا رمز فرنسا وشعارها والعلامة الدالة عليها في المحافل والمناسبات. رصدت لنا الصفحة 111 وما بعدها الكثير من التناظر والتماثل لهذا الكائن؛ من ذلك: " – أقول لك، أنا أحب تسميته بالدجاج عوض الديك أو الديكة. والفراريج هي كلمة ألطف، ولها صلة بالجوهر الروحي للإنسان، وهي أيضا ساكنة في ذلك اللوغوس الذي يقاسي فينا، في كل لحظة. وفعلا، إنها لكذلك، إنها رمز القربان، وهي المونولوج الدرامي الذي تنسجه أحشاؤنا حين نجوع.. أقلت نجوع؟ نعم، حين نجوع إلى عالم الكمال السماوي، فلا معنى للجنة دون فراريج، ودون رمان، فراريج شقراء، بنية، زعفرانية، ذهبية، تكتنفها الأسرار، مستلقية على ظهورها،كالنساء، تدعوك إلى اغتصابها... وأنت تعلم أن لحم الديوك تتفرع عنه تفريعات اللحوم الأخرى، لحوم الدجاج الرومي، والطيهوج، شقيق القيج والحجل، ولكن القيج والحجل والطيهوج، يستعين كل منها بجناحيه ليطير، ليختلف عما سواه، فيما الديك، الدجاج، الفروج، الدجاج العادي، والرومي، فيطير بالكناية، ولذلك فالدجاج صنف غريب من الطير، بل الأرجح، أنه ليس طائرا على الإطلاق، فوجود الأجنحة في اسمه وجنسه هو نوع من الاحتيال نوع من الاستعراض الكاذب، ولذلك فهو أساسا يسير على الأرض، ولكن الطيور كلها تسير على الأرض، باستثناء طائر الأباتروس الخرافي، الذي يولد طائرا، ويحترق طائرا..."[10]. تعمدنا اختيار هذا المقطع على طوله، على الرغم من أننا اقتطعنا منه بعض الأجزاء، فهو يكشف لنا جمالية التقاطب والتنافر في هذا العمل السردي التي جاءت في صيغة ممارسة لعبة فنية أتقنها المبدع لما ارتقى إلى الجانب الفلسفي والروحي في تخريجاته لكلمة فراريج التي جعل لها صلة بالجوهر الروحي

للإنسان، وجعلها ساكنة في ذلك اللوغوس، وجعلها أيضا رمز القربان، ثم كشف عن الفروق النوعية بين الديكة وبقية الطيور، وبين الديكة وطيور جنسه، ولم يكتفِ بهذا بل اهتم كذلك بنقاط التقاطع والتماثل بين مملكة الطيور ليُخرج الديك منها، ويجعله فريدا في نوعه: "هو مجرد طائر انتدب للسير الخفيف والطيران الكاذب..."[11]. وهذا في حد ذاته علامة مميزة تحقق تلك القيمة الجمالية: التقاطب والتنافر التي أنبنى عليها النص؛ فالديك يتنافر مع بقية الطيور في أنه لا يطير على الرغم من وجود الأجنحة في اسمه وجنسه، ويتقاطب معها في الريش والمنقار وإصدار الأصوات ونظام التوالد.

إن الكتابة عند محمد الهرادي وعي تام، ومن ثم يضع مسافة بين ما سيكتب وبين ما يمكن نسبته إلى السيرة . رواية؛ ولهذا يبدأ عمله هذا قائلا: "اعتقدت أن كتابة رواية قصيرة خلال أسبوع واحد أمر ممكن. فكّرت في ذلك بعد أن أيقظتني قبيل الفجر ضجة أحدثها جرو جائع."[12] يوظف المبدع هاهنا الإيهام المنطقي وكأن الرواية لم تبدأ بعد، وكأنه لم يشرع بعدُ في كتابتها، ولم نشرع نحن في قراءتها. ينطلق محمد الهرادي من واقعة الجرو ليبني خيوط هذا العمل المميز والمحمل بالدلالات المفعمة بالإيحاءات الرمزية والتي تحتاج إلى جهاز مفاهيمي متنوع ومتعدد، قد يستند إلى خارج النص ليفك بعض استغلاقه إن توفرت له أدوات إجرائية ومفاتيح قرائية تجمع بين داخل النص وخارجه وأنَّى ذلك؟

يواصل لعبة الإيهام المنطقي ليجمع بين الكتابة من داخل النص فيختار ضميرا يروي هذه الحكاية بكتابة من الخارج وكأنه غير معني بما يكتب، أو أنه لا يعرف من أمر الكتابة شيئا وهو يسعى ويحاول أن ينقل لنا حكاية؛ يقول عن الجرو الذي أحدث ضجة: "يقول الولد هو من نوع البيرجي، وهو ما يعني أنه يصدق تلك الحكاية وهي تحكي عن زواج شرطي مغربي بكلبة، أنجبت له فيما بعد جروا من سلالة البيرجي. أما أنا فقد كنت اعتبره مجرد مواطن كلب، ولهذا قيدته كي لا يحدث ضجة تطير نومي الخفيف..."[13]، ومن يقرأ هذا المقطع يدرك أن محمد الهرادي يحمّل نصه بحمولة إقليمية مغربية تنهل من المرجعية الشعبية

في تصويرها للشرطي في الذاكرة الجماعية الشعبية عبر استعمال النكتة والطرفة التي تقوم على المفارقة التي تولد المتعة والإمتاع لدى المتلقي، ولا يتوقف عند هذا الحد بل يستفيد من دلالات الكلب في الموروث الشعبي والحمولة الاجتماعية والمخزون الديني والأعراف والتقاليد حيث يحمل الكلب قيمة سلبية منفرة، مع العلم أننا لا نحتفظ له إلا بقيمة إيجابية واحدة هي الوفاء.

تذكرت وأنا أقرأ هذه الجمل تقديم الشاعر السوري العربي"عمر الفرا" لقصيدته "الثأر" بقوله: "قُتل كلب، وبعد يومين وعلى بُعد 400 كلم قُتل شخص؛ ذنبه أنه ابن عم قاتل الكلب"، فانزاحت عندي الكلمات إلى مجموعة من الدلالات للكلب الحيوان وللإنسان عندما يتحول إلى كلب عن طريق المسخ أو عن طريق مجموعة من الصفات والأفعال والتصرفات، أو عندما ينحط الإنسان عن إنسانيته ويتجرد من تلك القيم الفاضلة وأخصها احترام الإنسان لأخيه الإنسان ويصبح كما قال المبدع عنه "مجرد مواطن كلب، ولذلك قيدته كي لا يحدث ضجة تطير نومي الخفيف".

إن وجود الكلب هاهنا يولد تنافرا من جهة وينتج تقاطبا من جهة أخرى؛ فالتنافر يحصل بتلك الضجة التي أحدثها جرو جائع من نوع البيرجي قبيل الفجر، وأما التقاطب فيقع بزواج الشرطي المغربي من كلبة، ولما يقيد الراوي الكلب لكي لا يحدث ضجة ... ومع ذلك يحدثها. إن هذه الواقعة هي المحرك المبدئي للكتابة التي يدعو المبدع القارئ إليها؛ "... واستللت من حلم غير عادي قرارا لا معنى له، مزدوج الهدف. أولا، أن أكتب عشر صفحات في اليوم، وثانيا، أن أمتنع عن التدخين طيلة ذلك، وهذا يعني أنني سأتحول إلى روائي، كامل الصفة، خلال بضعة أيام..."[14]. من ثم تصبح الكتابة ومشروع كتابة نص روائي مستوى من التقاطب والانجذاب والتآلف، ويصبح الإقلاع عن التدخين مستوى من التنافر والطلاق والابتعاد والتخاصم يغذي حقلا دلاليا يوظف له ألفاظا من حقول دلالية جزئية: قرار منع التدخين قراران في منزلة قرار الموت والحياة، أشبه بقرار الانفصال عن عالم كامل.

يمارس محمد الهرادي لعبة سردية مميزة وكأن الحكاية لم تبدأ بعد، وقد يصبح منظرا للرواية وليس مبدعا لها في شكل يشبه الاستعراض المعرفي والنقدي؛ يقول" لعل آخر ما أفكر فيه هو "الموضوع". الموضوع ليس سلعة تعرض ولا توجد موضوعات مهمة أو أحسن من الأخرى في الرواية. ورغم الاستثناءات يبقى المهم دوما هو الكلمات، وحدها تستطيع أن تصنع حياتها المستقلة بعد أن تعبرنا، وعلى هذه الكلمات أن تعبر إلى ذهن هذا البقال نصف المثقف... لتقنعه بما لا بد منه"[15]، ليحدد هذا المبدع الغاية من الكتابة فهي ليست الموضوع إنما طريقة الكتابة التي تستحضر قارئا معينا، ومن ثم فهو يكتب لأنصاف المثقفين ولا يكتب للنخبة. ومن يجتزئ هذا النص من الرواية يجده نقدا أكثر منه إبداعا، وقلما يتداخل الناقد مع المبدع في العمل الروائي، وقد شهد الأدب العربي حالات مشابهة حين يكشف المبدع عن إشارات نقدية تنظيرية وإسهامات نقدية لمبدعين خاصة في مقدمات أعمالهم، ولعل أقرب مثال أبو تمام ونزار قباني.

إن مثل هذه المقدمة هي بمثابة عتبة من عتبات النص تفتح شهية القارئ وقد توهمه منطقيا بأن الراوي أو المبدع لم يفكر كثيرا في موضوع هذه الحكاية، وقد نتفق معه في الطرح وكأن مدار المزية والتفاضل في طريقة العرض وفي حسن اختيار الكلمات وفي نظمها عبر توخي معاني النحو والقدرة على الانزياح بهذه الكلمات عن دلالتها الأصلية ليتمكن المبدع من تجاوز المألوف والمعتاد، "ورغم الاستثناءات يبقى المهم دوما هو الكلمات، وحدها تستطيع أن تصنع حياتها المستقلة بعد أن تعبرنا، وعلى هذه الكلمات أن تعبر إلى ذهن البقال نصف المثقف.."[16]، ومن ثم فالكلمات تختار القارئ الهدف الذي يكون من الطبقة الوسطى من المجتمع، وعلى هذه الكلمات أن تعبرنا وتحي بداخلنا أي أن تحي بالاستعمال والتداول لما تستطيع اللغة أن تتجاوز المألوف والمعتاد.

إن رواية "ديك الشمال" مبنية على مبدأ التقاطب والتنافر في جمالية مميزة لأنها تكتب عن المألوف للجمهور من الناس بلغة مألوفة لتتجاوز هذا المألوف والمعتاد لبناء واقع جديد. "أكان على هذا الرواية، منذ البدء، أن تولد بين تمرد جرو،

وجدول حساب بقال، وأن تحمل في بطنها كل الزفت الذي يلوث الرئة، والصدأ الذي يطال الأيام"[17]، فظاهر هذه الأشياء التنافر وعدم الانسجام كأن لا جامع بينها؛ فتمرد الجرو في حد ذاته تنافر مع الواقع وما الذي يجمعه مع جدول حساب بقال، ثم ما علاقة كل هذا مع الوقائع الملوثة والصدئة، إنه التنافر الذي سيولّد تقاطبا يؤدي إلى تنافر وهكذا دواليك. يقول "وضعت محطات صغيرة في برنامج رحلة الكتابة، الدرب الطويل الذي سيوصلني إلى النهاية المحتومة لابد أن توجد فيه محطات، هناك تتقاطع مصائر، وتظهر وتختفي وجوه ويمكن أن تنظر إلى ظلك وإلى موطئ قدمك، تجد كل ما حولك يتحول، لغتك نفسها ينبغي أن تلون هذه المسالك المتعددة لعلك تستطيع أن تمسك بيد الآخرين لتوصلهم إلى حيث يشاؤون. لا أحد يمكنه خذلانك، وأنت لا تتكر أن كل محطة هي مناسبة لتوليد الطاقة، حيث تراجع ما فكرت فيه، وتعيد ترتيب ما تراكم أمامك من كلمات ... وأحداث."[18] يكتب محمد الهرادي بطريقة توليدية توالدية متناسلة أو هكذا يوهمنا، يعتصر تجربته في الكتابة بعد أن يكون قد فككها وحلل عناصرها وكشف عن الكامن والمستور فيها، فهي كتابة تنطلق من المتنافر لتصل إلى المنسجم لتولد منه متنافرا يبحث عن انسجام وتوافق وتقاطب من جديد.

وتقوم الرواية على مستوى آخر من التقاطب والتنافر بتوظيفها للغة معاصرة تحاكي اليومي والمعاش موظفة بنية لغوية تتقاطب مع الفصحى وتتنافر معها، استطاع محمد الهرادي أن يستدرج القارئ إلى جو الكتابة ويشده إلى هذا النص بتوظيفه للغة وسطى بين الفصحى والعامية؛ لغة الطبقة الوسطى من المجتمع، لغة متداولة بشكل يومي بين أفراد المجتمع مفهومة إيحاءاتها الدلالية وشحناتها الجمالية؛ من ذلك قوله: "وانتزع شاوشاو نفسه دون رغبة من أمام الحاسوب وقال لي إذن هيا بنا إلى نادي الخيول، هناك سنشرب كأسا واحدة ونأكل البروشيت، وفي الطريق، وهو يسوق الفيات الجديدة، تلفت إلي، قال: ما الأخبار؟ قلت: لا شيء. قال: هل تتصور، أعطوا تسبيقا لكل برلماني وصل إلى عشرة ملايين، هل يعقل، عشرة ملايين لكل برلماني، واحدا بواحد، ولماذا؟ ثمن الجلباب والشاشية،

ثمن الهيبة والحصانة؟ قلت ثمن بخس، وكن على بال، الاستقرار لا ثمن له، وكلهم يفهمون هذا، وهم يحتاجون إلينا ونحن نحتاج إليهم."[19] قد نتفق أو نختلف حول مثل هذا الاستعمال اللغوي الذي هو أقرب إلى الواقعية من جهة، ومن جهة أخرى قد ننظر إليه على أنه يمثل إسفافا لغويا يسقط اللغة الإبداعية من عليائها ويجرها إلى لغة عامية لا تحقق الجمالية الأدبية المرتبطة بذلك المستوى الفصيح. ومع ذلك قد لا ننظر إلى هذه البنية اللغوية من هذا الجانب، خاصة إذا علمنا أنها موضع خلاف بين المبدعين والنقاد ومنظري الأدب واللغويين، ولننظر من زاوية التقاطب والتنافر إلى بنية هذا النص المختار اللغوية لنجدها تتقاطب مع العامية ومع الفصحى وفي الوقت ذاته تتنافر مع الأولى ومع الثانية؛ فلا هي أخذت بنية الفصحى ولا جاءت على بنية العامية والتركيب السوقي.

وأعطى مثل الاستعمال للنص خصوصية جمالية أخرى لما أوجد نوعا من المشاكلة والتوافق من جهة، ومن جهة أمد النص بمستوى من التناظر والتماثل؛ فبين الراوي وشاوشاو توافق وانسجام وتشاكل في الرؤية والمأكل والمرافقة والموقف السياسي، وبينهما والبرلمانيين والسلطة تماثل ووجهة نظر وتنافر يبدأ بقوله: أعطوا تسبيقا ...إلى قوله ونحن نحتاج إليهم؛ ليعلن عن تقاطب وانجذاب من جديد أساسه المنفعة المشتركة فالاستقرار لا ثمن له. إن محمد الهرادي يبني "ديك الشمال" على هذه الصيغة المتناسلة من تقاطب إلى تنافر إلى تقاطب من جديد وهكذا دواليك.

استثمر محمد الهرادي جمالية التقاطب والتنافر على مستوى اللغة الموظفة في عمله هذا، وقد وُفّق في تحويل التنافر إلى تقاطب خاصة على مستوى استعمال الحروف متقاربة المخارج، وقد جاءت فصيحة لا يجد القارئ صعوبة في قراءتها ومعاودة قراءتها من دون صعوبة تذكر؛ من ذلك قوله:" كان الله في عوننا جميعا، فهذه الحلوة، حلوة الحلوات، حلاوة الحرام، تستطيع أن تحرر شعبا بكامله من ظلم القرون، هي وحدها ملحمة. ملحمة من اللحم.."[20]. فازدان هذا المقطع بوجود صوت حرف الحاء الذي على من كثرته لم يؤدي إلى تنافر بل إلى تقاطب،

فكان الكلام فصيحا لا صعوبة في تكراره ولا صعوبة في فهمه وإدراكه، وزاده بهاء وجمالا قدرة المبدع على استعمال اللفظ بمستويات دلالية متباينة؛ كاستعماله لـ: ملحمة بمعنى مَلْحَمَة وبمعنى ملَحْمَة التي تقال للمرأة المكتنزة باللحم.

وأوجد هذا المبدع مستوى آخر من التقاطب والتنافر مع القرآن الكريم لما أتى ببنية لغوية تستمد علاقاتها الإسنادية من الصيغ التركيبية للقرآن الكريم؛ قال على لسان الحاجة: "سيدنا سليمان عليه السلام هو الذي وقف على ساحل البحر والريح من تحته والإنس عن يمينه والجن عن شماله والطير في السماء تظلله يا ابني. ثم نظر إلى عظم أمواج البحر فدعته نفسه أن يعلم ما في قاع البحر يا ابني. فأمر الريح فسكنت من تحته، ثم دعا رئيس الغواصين وقال له: اختر لي من أصحابك مائة رجل. فاختار له مائة رجل يا بني.فقال اختر لي من المئة ثلاثين، فاختار له ثلاثين فقال اختر لي من الثلاثين عشرة، فاختار له عشرة، فقال اختر لي من العشرة ثلاثة، فقال الواحد منهم: غص حتى تنظر إلى قعر البحر وتأتيني بالأخبار، فقال له سمعا وطاعة لك يا نبي الله، فغاص في البحر بعيدا ثم خرج فقال سليمان: ما الذي رأيت؟ قال يا نبي الله، ما رأيت إلا أمواجا وحيتانا، غير أني رأيت ملكا عظيما...."[21] بني هذا المقطع من الرواية في الصفحة 38 وما بعدها وفق هذا البناء القريب من السياق القرآني؛ فقد استمد علاقاته الإسنادية من العلاقات الإسنادية في القرآن الكريم، واعتمد أيضا بنية سردية تأخذ من السرد العربي القديم والقريب كثير من السرد القرآني والسرد العربي لقصص ألف ليلة وليلة وكليلة ودمنة ورسائل الجاحظ.

يوهم المبدع القارئ إيهاما منطقيا بهذا البناء إلى درجة الاعتقاد بأن هذا الجزء هو إعادة صياغة لوقائع من الماضي بسرد تراثي، ولكن يفاجئه لما يربط بهذه الوقائع بالحاضر قائلا: "فتعجب سليمان منه ومن زيه الذي زيك الآن يا بني، ثم قال له: ما بلغ بك ما أرى؟ فقلت أنت يا نبي: يا نبي الله، كانت لي والدة وكنت من أبر الناس بها، لا أترك شيئا إلا اشتريته لها من سوق سبتة وجوطية درب غلف، فلما حضرتها الوفاة سألتها أنت يا بني أن تدعو لك، فرفعت رأسها إلى

السماء وقالت: يا رب، قد عرفت بولدي بي فارزقه العبادة في موضع لا يكون لإبليس وجنوده عليه سبيل، ثم ماتت، فدفنتها فخرجت يوما يا بني إلى ساحل البحر لتصيد السمك لا لترش الماء على البنات الفاتحات، فإذا أنت بهذه القبة، فدعتك نفسك أن تدخلها، فلما دخلتها انطبقت عليك أبوابها يا بني...".[22] يتفنن محمد الهرادي في توظيف التنافر والتقاطب في بناء جمالية سردية في هذه الرواية مما يولّد لدى القارئ شعورا بالجمال والمتعة ورغبة وتشويقا إلى المزيد من الأحداث والوقائع التي تتقاطع في ما بينها عبر تداخل السياقات والمواقف وتضافر المحكي والمروي والملفوظ والمصرح به من القناعات والأفكار والمسكوت عنه منها.

إن هذا المقطع يتقاطب مع بقية المقاطع المشكلة لهذا النص ويتنافر معها في الوقت ذاته، وكذلك يقع التقاطب والتنافر بينه وبين البنيات اللغوية المشكلة للسرد القرآني والسرد التراثي العربي الذي يشكل حضوره قيمة جمالية يمكن الوقوف عندها مطولا، ويمكن أن نشير هاهنا إلى التناص مع القرآن الكريم الذي شكّل حضورا لافتا للنظر سواء بآياته أو بأجزاء منها، أو من خلال استثمار السياق القرآني والأجواء الدينية كالتصوف والمشيخة وقراءة القرآن الكريم. إن محمد الهرادي، وهو يقتبس من القرآن الكريم، لا يشير إلى ذلك ولا يميزه، إنما يستعمله من باب التوارد وحضور النص الغائب، ونحن لا نعدم قصدية في هذا التوظيف؛ من ذلك ما جاء في الصفحة 59: "... ماتت الفرس في المعترك وأصابتني الجروح الأخرى في الصدر ف(كانت بردا وسلاما)، وسمعناه وأيدناه رغم أننا قلنا كفى من الكذب والتلفيق يا أيها الشيطان والمعركة جرت منذ قرون، و(نبذناه في العراء وهو سقيم)..."[23]. وعلى الرغم من ضرورة التمييز بين كلام الله تعالى وكلام البشر في الحديث أو في الكتابة، إلا أن محمد الهرادي أراد أن يستفيد من سياق الحال contexte de situation من أن المقتبس هاهنا من النصوص الأكثر تداولا واستعمالا فهي مميزة ومعروفة، والمخاطَب على علم بحال الخطاب، ولكن يطرح مشكلا في

حال ترجمة هذا العمل السردي إلى لغة أخرى فكيف يتم التمييز بين كلام الله وكلام البشر؟.

لا يكتفي محمد الهرادي بهذا التقاطع مع القرآن الكريم بل يتجاوزه إلى مستوى آخر من التنافر والتقاطب قد يخلخل أفق انتظار القارئ بمفارقة ناتجة عن بنية لغوية تقوم على علاقات إسنادية تتجاوز المألوف وتقع في أحضانه؛ لأنه هو الداخل الذي لا خارج له وهو الخارج الذي لا داخل له، ومن ثم فإن هذا المبدع يقرب إلى القارئ العجيب والغريب إلى درجة أن يصبح معاشا ومعيشا، ومرئيا ومجسما، يواصل سرد الأحداث ليربط بين المتقدم والمتأخر ليجعلك تستشرف الآتي؛ يقول: "فقال لك سليمان: هل لك في صحبتنا رغبة. قلت أنت: لا يا نبي الله، إن تشأ تأذن لي أن أعود إلى قبتي فأذن لك سليمان، فانطلقت ودخلتها وانطبق عليك بابها، وها هي السيمكا سبيسيال وقد تزاخرت بها الأمواج، وأنت فيها، لا الماء يطفئ ظمأك، ولا نار الموتور تغذي جوعك، لأنك تحولت من بحار وسديم وسحاب ومطر وجليد إلى ثلج، لا ترهب الثلج يا بني، إنه يتبخر أيضا مثلما يتبخر كل هذا الكلام."[24] هكذا تعود الأحداث إلى البنية اللغوية المعاصرة التي تنهل من اللغة اليومية للمواطن المغربي الكادح ونصف المثقف، وتعود السيمكا هذه السيارة العجيبة التي تنقلنا في هذه الرحلة الممتعة في جو ممزوج بشيء من الغريب والعجيب والفنطازي والاحتفالي لتنتصر اللغة ويشمخ السرد وترتقي الحكاية ويطفو الممتع بقدرة هذه الروائي على الجمع بين المتناقضين والتفريق بين المتوحدين لتصل إلى القارئ متوسط الثقافة فتنتج معرفة بالنص ومتعة به وتمتع.

تتجلى جمالية التقاطب والتنافر في هذه الرواية في أن محمد الهرادي وظف المفارقة قيمة جمالية تتحكم في بناء هذا النص السردي المتميز ليكشف عن تلك التناقضات التي يحياها المجتمع العربي إن على مستوى الأفكار وإن على مستوى

الممارسات اليومية للأفراد والشخصيات، ففي مقابل الوعي التام بالكتابة هناك فعل النسيان الذي لا يبدو أنه نسيان بقدر ما هو تذكير في صيغة إيهام منطقي للمتلقي؛ إذ ليس من المصادفة أن يتكرر هذا الفعل العديد من المرات في صفحات من هذه الرواية، وليس من المصادفة أيضا أن يكون فعل "نسيت" بداية لتسع(9) فقرات مثل ما حصل في الصفحة 72 وما بعدها، ولم يكن ممارسة لفعل النسيان أكثر من أنه تذكير ومحاربة لفعل النسيان؛ من ذلك قوله: "نسيت كل ذلك حقا، نسيت حين التحقت بنا السيدة البهية ذات الفخذين وتحت إبطها كومة مجلات وجرائد، وعلى لسانها الحمد والشكر لله، وتقول، أنا يسارية، واليسار طلع إلى الحكم، وهذا يعني أنني في الحكم، أ ليس هذا خبرا سارا، ويعلق هاني، لو حدث هذا قبل سنوات لقلنا هو نوع آخر من الانقلاب، الدنيا تغيرت يا ست ... وأضاف، إذا أمكن فقط إقبار الملفات القديمة ستكون الدنيا قد تغيرت فعلا، وهذا سيمنح الجميع بعض الأمل.. وهل نطق هاني بكلمة؟ وماذا كانت تعني هذه الكلمة وقتها؟"[25]. فهل هذا تذكر أو نسيان أو تناسي أو دعوة للتذكر أو دعوة للنسيان؟ إنها المفارقة والجمع بين المتناقضات أو المتعاكسات أو المختلفات أو المتباينات، فهل نسي كل ذلك حقا؟ أو أن فعل الحضور والغياب، النسيان والتذكر يتبدلان المواقع بطريقة تعتمد على التنافر والتماثل؛ السيدة البهية ذات الفخذين، تحت إبطها كومة مجلات وجرائد=> الحمد والشكر لله =>يسارية=> اليسار طلع إلى الحكم=> أنني في الحكم => لو حدث هذا قبل سنوات=> الانقلاب=>الدنيا تغيرت=> إقبار الملفات القديمة=> الدنيا قد تغيرت=> الأمل=> نطق كلمة أمل => معنى كلمة أمل وقتها.

إن "نسيت" هاهنا وإن جاءت في صيغة الماضي فهي تتحدى الماضي وتنتصر عليه لما تدفع الراوي إلى استذكار مجموعة من الأحداث والوقائع التي لا تنسى ولا تنمحي من الذاكرة، وهي تدفع السرد نحو آفاق رحبة تجعله ينفتح على

دلالات أخرى للتقاطب والتنافر بوجود هذه السيدة العجيبة ذات الفخذين أو هكذا يحلو له تسميتها، وهي شخصية من دون ملامح محددة ولا نعرف لها ماضٍ اللهم ما يخدم السرد وفق ما طروحات الرواية الجديدة، وخاصة ما طرحته نتالي ساروت في كتابها عصر الشك في الصفحة 72 وما بعدها من أن الشخصية فقدت ملامحها وأثاثها وكل ما كان يميزها في الرواية الكلاسيكية. فللشخصية في هذه الرواية وظيفة سردية بملامح غير محددة بدقة بل قد تنطلي على أية شخصية تتصف بهذه المواصفات لتؤدي هذه الوظيفة فذات الفخذين أو ناني قد تكون أية أنثى؛ ونحن لا نعرف عنها الشيء الكثير اللهم ما جاء مناسبا لبنية السرد هاهنا؛ من ذلك: "... وماذا قلت؟ ناني مصابة بمرض خبيث، هراء، ناني امرأة فقط، بيضة من ذهب، مؤسسة ضخمة، طفلة من خزف، مخلوقة بائسة، نصف يهودية ونصف مسلمة، لها من كل لون رقعة، ولا تخفي سراويلها الداخلية، وأنت يا هاني مجرد صفحة من ورق في هذه المجاري المسماة حياة، تتثني كالثعبان، ولسانك المتثاقل يكذب: ناني ألقموها التوكال، ودسوا في طعامها سم النساء الهاري..."[26].

هكذا تتصف الشخصية في الرواية الجديدة بأنها كائنات ورقية أو كما قال عبد الملك مرتاض في كتابه "في نظرية الرواية"، وما يهم هاهنا ليس وقوفنا عند هذه الخاصية بل تلك القدرة لدى المبدع من الاستفادة من جمالية التقاطب والتنافر التي كانت ميزة الشخصيات في هذه الرواية؛ فهي متقاطبة فيما بينها ومتنافرة من جهة، وهي من جهة تتقاطب مع نفسها وتتنافر في مفارقة نوعية كحال ناني هذه؛ فهي مريضة وليست بالمريضة، امرأة فقط وهي مخلوقة بائسة، نصف يهودية ونصف مسلمة، لها من كل لون رقعة...

ارتبط فعل النسيان والتذكر بالشخصية وبالمكان وبالحدث والزمن في هذه الرواية؛ وتجسد في بنيات لغوية جاءت على صيغ [27] "ونسيت تماما تلك الغابة الصغيرة من شجر الصنوبر..." "نسيت تماما ذلك، ونسيت أيضا أن هاني شحب

لونه قبل أن يرانا... قال، نسيت النقود، هل أعود؟"" ونسيت أنني رمقت هاني، فيما بعد، يدس شيئا ما في جيبه الداخلي" "ونسيت حقا، آه، ما أكثر ما نسيت لحظة عادت ناني بالزمن إلى الوراء..."نسيت كل ذلك حقا، نسيت حين التحقت بنا السيدة البهية ..." نسيت فعلا كل ما قيل من سخافات، ونسيت حقا أنني لمحت ذات الفخذين تستمع إلي..."نسيت فعلا متى التحقت بنا السيدة البهية ذات الفخذين،" " نسيت أن غابة الصنوبر الصغيرة ونحن خارجان كانت مظلمة...". يتذكر الراوي كل هذا على الرغم من أنه يستعمل نسيت التي أصبحت لازمة تنقل الحركة السردية وتطورها وتنميها وتجعلها منفتحة أكثر، وكان هذا التوظيف نوعا من التجريب مارسه محمد الهرادي وكأنه يريد أن يقول إن نسي أن يسرده، ولكن لم ينساه أحداث ووقائع ويريد إيهامنا كأن موقعه من الرواية ليس هاهنا وما أخرّه إلا فعل النسيان. ويدرك محمد الهرادي تمام الإدراك أن الرواية الجديدة لا تتبع كرونولوجية الأحداث كما وقعت، إنما تعتمد مبدأ الانتقاء والاصطفاء بحسب ما يخدم السرد وينميه ويطوّره، زمن الأحداث زمن متقطع ليس له بداية ولا نهاية ولا وسط، إنما مجموعة من الأحداث تتشاكل وتتقابل وتتفاعل وتتمازج لتنتج تجربة جديدة في الكتابة السردية منفتحة على تجارب الآخرين وساعية إلى تجاوز التجارب السابقة نحو تجربة جديدة في اعتصار الألم وتجاوز المحنة وركوب مخاطر الكتابة الجديدة التي تمارس التجريب وتسعى إليه. وتعتمد التكثيف وتبتعد ما أمكن عن الثرثرة والإسراف اللغوي والبسط المعجمي والاستعراض اللساني والتداعيات اللغوية التي لا تتحكم في التدفق الفكري، وبذلك يبتعد النص عن صيغ الاسترجاع والترديد خاضعا لسلطة نصوص إبداعية سابقة لا يستطيع التحرر منها، ولا التخلص من قدرتها على تقمصه إلى درجة تصبح نصوص المبدع إعادة تشكيل لنصوص مسبقة تغيب عنها القدرة على الإبداع والجدة .

إن المفارقة تولد نوعا من التماهي والتماحي وزوال الحدود والمزج بين المواد المختلفة، وتكاد هذه الرواية أن تقف عند هذه الخصوصية الفنية لما استطاعت أن ترسم لنا هذا الوضع الجديد للمجتمع المغربي خصوصا، والمجتمع العربي عموما؛ يقول: "ونسيت فعلا هذا الذي يبدو أمامي أشبه بالبياض، ربما هو لون قريب من لون العسل البني الخفيف ينحدر نحو بياض شاحب لا شك أنه بداية المنطقة المغطاة...."[28]. وبذلك يكشف محمد الهرادي بأن المواقف ليست دائما مع أو ضد وإنما قد تنتفي المعية والضدية ليظهر إلى الوجود ما يشبه البياض الذي تزول فيه الحدود، ولكن إلى أي حد يمكن أن يكون اللون الرمادي(النظام الدولي الجديد)، على سبيل المثال، لونا تزول فيه الحدود بين اللونين الأبيض والأسود؟

إن الجمع بين المتناقضات أسلوبية تتحكم في هذا العمل السردي المتميز، وكلما تنقلنا في جزئياته طافت إلى السطح صيغة أخرى من التقاطب والتنافر قد تكون مستمدة من طبيعة المجتمع المغربي خصوصا أو المجتمع العربي الذي يقوم على المتناقضات؛ يقول: "توقفت المرسيديس البيضاء ونزل مصطاف، وكنا قد عرقلنا السير حين توقفنا تقريبا وسط الطريق، ولذلك فاجأتنا أبواق السيارات الغاضبة، وقالت ناني: بإمكاننا أن نلغي هذا الطريق من خريطة المدينة، ولكن لا ينبغي أن نقطع الطريق بهذه الطريقة، وصاحت: مصطاف.. ونزل هاني وعاد مع مصطاف الذي يضع الآن تحت إبطه لفة جرائد. وقلت: هذه حكومة بلا صحافة وبلا أفكار، وقاطعتني: باردون، قلت لها مجددا هذه حكومة تحتاج إلى أحزاب حقيقة. ولم ترد.طبطب هاني على كتفي مواسيا: اجمع أصحابك وسنكوّن حزبا جديدا، حزب المستقبل. حزب الشباب.."[29]. يقوم هذا المقطع على تركيب عجيب يبدأ بتوافق(+) يؤدي إلى تنافر(.): وقوف السيارة (+)=> عرقلة السير(.)، التوقف وسط الطريق=>(+) أبواق السيارات الغاضبة(.)=> ونزل هاني وعاد مع مصطاف الذي يضع تحت إبطه لفة جرائد(+)=> حكومة بلا صحافة وبلا أفكار=>(.)

قاطعتني: باردون (.)=> الحكومة تحتاج إلى أحزاب حقيقية(.) => اجمع أصحابك وسنكوّن حزبا جديدا، حزب المستقبل. حزب الشباب (+).

وكشف النص عن مستوى آخر من التقاطب والتنافر الذي قد يؤدي إلى تحول جذري للمجتمع يتقاطب مع بعضه من جهة ومن جهة أخرى يتنافر مع طبيعة مجتمع سابق أو كلاسيكي أو مع معادل موضوعي: "هذا مغرب آخر، مغرب المال والأعمال والخلان وحقوق الإنسان، مغرب البورصة والانفورماتيك، مغرب الفتيات والرشيقات في المكاتب المكيفة، مغرب المتحررات جنسيا والسخاقيات والنسوانيات مغرب عويطة (القطار السريع) والأوطوروت والبطاقات البنكية، مغرب الهمبرغر التملقيع، مغرب المشاكل القطاعية والحلول الجاهزة، مغرب الكاط كاط والحلاقة الأمريكية، مغرب رقمي، رياضي،و تحليلي. مغرب خرج من جلبابه كما خرج عفريت القنديل من القمقم ليلبس القميص النصف كم وربطة العنق..."[30]. إلى أن يقول :" مغرب الحسين السلاوي وعبد الحليم انقرض يا أخي، مغرب الفقيه البصري أصبح في ذمة التاريخ"[31]. يعتمد محمد الهرادي على تقنية الهدم والبناء وإعادة تشكيل الواقع من جديد ليرسم ما قد يعتقد أنه تحول وتغير أو صعود نحو الأسفل؛ إنه التفاؤل المنبثق من التشاؤم الذي انطلق من تفاؤل سابق وهكذا دواليك في حركية جدلية بين المركز والهامش لهدم القناعات واستبدالها بقناعات أخرى مؤسسة لتقاليد جديدة في المجتمع تدفع إلى التساؤل عن موقعنا قياسا إلى زمن حسين سلاوي وعبد الحليم وهذا الزمن، زمن العالم الجديد، زمن العولمة والأمركنة، زمن ضياع الخصوصية وانحصار الهوية وضياع قيم وانبثاق قيم جديدة؛ يبحث الإنسان عن موقع قدم أو نقطة ارتكاز جديدة تكشف عن تلك القدرة على المراجعة أو التراجع أو حتى الانقلاب ليتقاطب مع هذا الوضع الجديد أو يتنافر معه. عبّر هذا المبدع عن محاولة التموقع هذه بقوله: "وحيد هو القلب والعاطفة والضلوع والكأس حين تنتفخ بالحب والمتعة والفرح والكلمات حين

تحرق خلفك الطريق والجسد حين يتعرى في الرصيف وأنت لا تملك غير نفسك تعرضها أمام الخالق الذي وهبك الحياة وزين لك متع الدنيا وقال لك سر إلى الأمام وقد سرت على الأمام أقطع كل الحبال التي توثقني بما فيها حبال الاشتراكية والشيوعية والأوليغارشية والفوضوية وكل المذاهب لأخدم البلاد وكي لا أكون خروفا في دكان جزار أنت تعرفه.. هل تعرفه أم أنت منهم؟"[32]. ومتى كانت المذاهب لا تخدم البلاد؟ ومتى كانت خدمة البلاد ليست من المذاهب؟ إن المسألة تتعلق بقدرتنا على الانتماء إلى مجموعة من القيم والمبادئ في حين يطرح النظام الدولي الجديد بدائل أخرى تدفع بالإنسان بعيدا عن كل المرجعيات السابقة، وتعوض سلطة تلك المرجعيات بسلطة أخرى تفرض نفسها على المؤلف وكذا القارئ فيدعن لها أو يقاومها من خلال نص منتج له سلطة مقاومة أو سلطة الخنوع والخضوع. "نستطيع أن نقول إن النصوص في ذاتها لا تمتلك أي(ة) سلطة، اللهم إلا تلك السلطة المعرفية التي يحاول كل نص . بما هو نص . ممارستها في المجال المعرفي الذي ينتمي إليه. إن كل نص يحاول أن يطرح سلطته المعرفية بالجديد الذي يتصور أنه يقدمه بالنسبة للنصوص السابقة عليه. لكن هذه السلطة النصية لا تتحول إلى سلطة ثقافية اجتماعية إلا بفعل الجماعة التي تتبنى النص وتحوله إلى إطار مرجعي"[33]. ما الجديد الذي يقدمه "ديك الشمال"؟ وما السلطة التي يمتلكها ويمكن أن يمارسها علينا؟ وإلى أي حد تخلص هذا النص من سلطة نصوص أخرى قبله ؟ إن التخلص من سلطة النصوص السابقة أو الوقوع تحت تأثير سلطانها هو تجلٍ للتقاطب والتنافر في "ديك الشمال".

وتجلت جمالية التقاطب والتنافر على مستوى المكان بأنواعه داخل هذا العمل السردي فكانت الأمكنة متنافرة فيما بينها ومتقاطبة؛ وعلى مستوى تقاطب عناصر البنية السردية مع المكان أو تنافرها معه، وقد تحكم هاجس القلق والارتياح في هذه الجمالية فكان المكان مصدر راحة ومنتج للقلق في الوقت ذاته

بحسب درجة التقاطب أو التنافر. يقول: "يمكن للحكاية أن تنطلق مجددا من عنبر الموتى، سيعمل الراوي قضية العساس الذي رفض وقوف السيمكا في الكاراج والطبيب السكران وحمق موظف يرتدي زي الف. ب . أي حين فحص الأوراق وطرح أسئلة المربع الأحمر على الخوخة المذعورة وسيهمل الطوابق السفلى والرائحة المريبة للجثث وسيمر من دهاليز مظلمة وممرات عطنة لم يتخيلها أورسون ويلز وسيصل متقطع الأنفاس أمام الباب الحديدي الصدئ للشيء المدعو عنبر الموتى أو قسم المهملات إذ سيعلم إذ ذاك أنه تحول من كائن آدمي إلى مشروع حيوان لزج لبق..."[34]. إن الأمكنة قد تتقاطب فتشكل مكانا متوحدا كالشوارع والغرف والبيوت والقرى والمدن والبلدان والدول إلى أن تصبح الأرض قرية صغيرة، وقد تتنافر فتتصارع وتتخاصم وتتهاوى وتنشأ الحروب والنزاعات، والبيئة نفسها تتقاطب وتتنافر مكانيا.

الهوامش

1 – في شعرية الرواية: 22 .

2 – محمد تحريشي. شعرية اللغة في"البهية تتزين لجلادها" مجلة عمان .

3 – محمد الهرادي، ديك الشمال 32 منشورات الزمن 2001، الدار البيضاء – المغرب.

4 – م، ن: 58.

5 – نفسه: 58

6 – نفسه: 60

7 – نصر حامد أبو زيد، التفكير في زمن التكفير 65 مكتبة مدبولي، ط: 2 القاهرة1995.

8 – م، ن: 60، 61 .

9 – يوسف: 36، 41 .

3– ديك الشمال: 5

4 – ديك الشمال: 112، 113، 114 .

11 – م، ن: 114.

12 – م، ن: 58.

13 – نفسه: 05.

15 – ديك الشمال: 6 ،7 .

16 – م، ن: 07.

17– ديك الشمال: 7 .

19 – ديك الشمال: 63.

20 – م، ن: 97 .

21 – ديك الشمال: 38، 39 .

22 – م، ن: 39، 40 .

23 – ديك الشمال: 59 .

24 – ديك الشمال: 40 .

25 – م، ن : 78 .

26 – ديك الشمال: 81 .

27 – م، ن: 73 وما بعدها .

28 – م، ن: 79 .

29 – م، ن: 32 .

30 – ديك الشمال: 16.

31 – م، ن: 16

32 – ديك الشمال: 26 .

33 – التفكير في زمن التكفير: 138 .

34 – م، س: 21 .