قراءة المتعة في نصوص "سرادق الحلم والفجيعة"

أ. سامية بن عكوش
جامعة مولود معمري تيزي وزو

مقدمة:

لم يعد النّص الأدبيّ في السّرديات المعاصرة قصّ للأحداث وفق تسلسل منطقيّ، على قارئ مستلق، يأخذ المؤلّف بيدّه في رسم الانعرجات وسدّ الثغرات وامتلاك الانفرجات، بل هو إشراك له في كتابة النّص من جديد، بإحالة حريق المكابدة الإنسانية، من جوف المؤلّف كما هو في السّرد التقليديّ، إلى جوف القارئ، كما هو في السّرديات المعاصرة. وفي هذا الانزياح من سلطة المؤلّف إلى سلطة القارئ، ترسم استراتيجيات جديدة، عن مفهوم النّص الأدبيّ وعلاقة المؤلّف به وبقارئه وطبيعة القراءة المنوطة بهذا النّص، أي تحويل للمفاهيم الأدبية ولأشكال القراءة ومهام القارئ والكاتب معا.

لما تساءل بارث: من أين نبدأ؟ في قراءة النّص الأدبيّ، فإنّ سؤاله يشي بأمرين: كون النّص الأدبيّ معمارا له عدّة مداخل ومنافذ، وهنا نحوّل مفهوم كانط عن الفلسفة كمعمار إلى مفهوم بارت للنّص كمعمار. ومن جهة أخرى يشي السؤال أنّ أيّ بداية قرائية هي فعل ذات قارئة على نص منته لغويا. ولعل أفضل من بحث في هذه المداخل النّصية جيرار جنات، في مفهومه عن عتبات النّص الخارجية والدّاخلية، والتي نخالها سند أيّ بداية قرائية.

إنّ القارئ لنصوص[1] عزالدّين جلاوجيّ، "سرادق الحلم والفجيعة" يصطدم من القراءة الأوّلية بشكل كتابة مختلف عن الكتابة التقليدية، إذ رنا الكاتب إلى الكتابة المقطعية التشذيرية، تقدّر ب 34 مقطعا مرقّما، وعشر مقاطع غير مرقمة، وخمس روايات وردت تباعا في الوسط والنّهاية. صدّر هذه المقاطع بإهداء وفاتحة أورد فيها مقولة للتوحيديّ، مع إيراد مقدّمة سماها خاتمة، وخاتمة سمّاها مقدمة.

إنّ الشكل الخارجيّ للنّصوص يخرق أفق تلقي أيّ قارئ، من خلال انحرافه عن تقاليد شكل الرواية، رغم أنّ الكاتب يسمّي هذا الشكل الكتابيّ

رواية في صدارة العمل. ثمّ إنّ فاتحة النّصوص اختارها عزالدّين جلاوجيّ للفيلسوف الصوفيّ، التوحيديّ وهي :

"الهوى مركبي والهدى مطلبي، فلا أنا أنزل عن مركبي ولا أنا أبلغ مطلبي، أنا بينهما مأخوذ عن حقيقة الخبر بتمويه العبارة ".

يمثل المقطع فاتحة قرائية هامة وأساسية،مثلها مثل فاتحة القرآن، التي بها تصحّ الصلاة وبدونها تبطل. فهي البداية والمآل في كلتا الحالتين. وفيها يلمّح الكاتب إلى موضوع الرّغبة الذي ترتبط به الذات في النّص، ألا وهو الهوى، وكذا طبيعة مسار البحث عن موضوع الرّغبة ومآلاته، في قوله: "فلا أنا أنزل عن مركبي ولا أنا أبلغ مطلبي، أنا بينهما مأخوذ عن حقيقة الخبر بتمويه العبارة". يبلّغ المقطع: "فلا أنا أنزل عن مركبي ولا أنا أبلغ مطلبي" عن رغبة مستمرة في موضوع الهوى دون الظفر به، كما أنّ المقطع: "أنا بينهما مأخوذ عن حقيقة الخبر بتمويه العبارة" يفسّر سبب عدم ظفر الذات بموضوع الهوى، ألا وهو وقوعها في خداع اللّغة أو تمويه العبارة، مما يفصلها عن موضوع الهوى أو حقيقة الخبر بلغة المتصوفة. فتكون الذات متأرجحة بين العبارة والخبر، أو بين الإشارة والحقيقة، في سيرورة مستمرة دون طائل يرتجى.

تشير الفاتحة كعتبة خارجية هامة في قراءة أيّ نص أدبيّ، إلى سيمات المسار القرائيّ الذي ينتظر أيّ قارئ للنّصوص، سيمات الضياع والتيه والطيش، بين تموجات الرّغبة الفاقدة لموضوعها ومخاتلات اللّغة الخادعة التي تبعد الذات عن موضوعها، مع إيهامها بأنّها تقرّبه منه. ما ينتظر القارئ هو الضياع، من خلال موقعة الكلام على لسان التوحيديّ، في المنطقة الوسطى بين الهوى والهدي(العقل)، لا هذا ولاذاك، أو بتعبير آخر منطقة الثالث المرفوع أو منطقة البرزخ حسب لغة المتصوّفة. ولا تسمح هذه المنطقة بإحالة الدّال النّصيّ إلى أيّ مدلول، لأنّ منطقة الثالث المرفوع هي منطقة سيرورة الدال قبل إحالته إلى مدلوله، والنّص قبل إحالته إلى مرجعه. ومن هنا تنشأ الصدمة، بين ما يعلن عنه النّص و ما ينبني عليه أفق تلقي أيّ قارئ، أي بين استحالة الوصول إلى برّ المعنى في الفاتحة، ورغبة الوصول لدى أيّ قارئ يلّج النّص. وإنّ أيّ نص صادم لأفق تلّقي القارئ منذ عتباته الخارجية-العنوان والاستهلال والفاتحة-لابدّ أن يثير الدّهشة لديه، والدّهشة هي الوظيفة الأساسية لأيّ عمل فنّي حسب أفلاطون.

من هنا تفتّقت أسئلة الإشكالية: ما هي القراءة التي تفترّضها مثل هذه النّصوص الصادمة؟ وما هي وظيفة اللّغة في مثل هذه السيرورة الضائعة للدوال وللمرجعيات؟ وكيف انبنت شبكة العلاقات بين الذات القارئة والكاتبة ؟، وبين الذوات الفاعلة داخل النّصوص السّاردة والمسرودة؟

ارتأينا الإجابة عن أسئلة الإشكالية بالاستناد إلى مفهوم جوهريّ في نقد بارث، نص المتعة وعلاقته بقراءة المتعة التي يقترحها في ثورته على الأشكال القرائية التقليدية. وسنبحث من خلال نصوص "سرادق الحلم والفجيعة" عن العناصر التي تجعلها تصنّف ضمن نصوص المتعة، ثمّ سنشغّل قراءة المتعة في النّصوص ذاتها، بالاستناد إلى الدراسات البارثية المندرجة في هذا المنحى، بدءا بمتعة اللّغة كما هي في كتابيه الأساسيين، s-z ولذّة النّص، انتهاءا بمتعة الصورة كما هي في كتابه " رولان بارث عن طريق رولان بارث".

نتغيا من خلال المقاربة تشريح فضاء المتعة الذي تحدث فيه حركة الالتفاف والإغراء بين تلافيف جسد النّص، وأهواء القارئ الإيروسيّ المستمتع بالنّص حسب بارث. وباختصار ستكون قراءتنا قراءة متعوية مختلفة عن القراءات التي اطّلعنا عليها لدى الدّارسين لعز الدّين جلاوجي، الذين يجنحون إلى مقاربة نص مختلف جديد، بمقاربات تقليدية. نحاوّل في مقاربتنا –إذن- تحقيق الإخلاص المزدوج، أوّلا لطبيعة النّصوص المنزاحة عن المعايير التقليدية للفنّ الأدبيّ، وثانيا تشغيل قراءة المتعة التي تستدعيها مثل هذه الخروق والانحرافات. أي تكون اللّغة الواصفة غير معيارية، ممتعة على نفس درجة اللّغة الموصوفة. ذاك هو الإخلاص المزدوج.

1- مدخل الجنس الأدبيّ: شعرية السّرد والشعر:

يعلن كاتب "سرادق الحلم والفجيعة " أنّها رواية في صدارة عمله الأدبيّ، وما تعنيه من سرد متتابع لأحداث تقوم بها ذوات وشخصيات، ضمن حبكة معينة تؤول إلى نهاية ما، لكن الكاتب خرق مقوّمات الرواية بمفهومها التقليديّ في جانب الشكل الخارجيّ وكذا المنطق السرديّ بداخل هذا الشكل الكتابيّ.

أما في الشكل الخارجيّ، فإنّ الكاتب قدّم روايته في شكل مقاطع كتابية، أحصيناها ب34 مقطعا مرقّما، وعشر مقاطع غير مرقمة، وخمس روايات وردت تباعا في الوسط والنّهاية، مع خاتمة قدّمها في المقدمة ومقدمة ختم بها

الرواية، أي انزاح شكلّيا عن جنس الرواية المعمول به. ولم يكن هذا الانزياح الشكليّ محض صدفة، بل إفادة مما تتيحه الكتابة المقطعية من تأثيرات على المعنى النّصيّ. إذ أنّها حسب بارث-استعان بها في كتابه بارث عن بارث-تتيح إمكانية كسر الكتابة الإنشائية، أي تهدّم "الخطاب الذي ننشئه لأجل إعطاء معنى نهائي لما نقوله، والذي يمثل قاعدة البلاغة للعصور السابقة"[2]، فلهذا الشكل تأثير على حجم المعاني المقروءة.

يحوي هذا الشكل المقطعيّ نوعين من المقاطع:

1- أولى تسرد وضعية ذات في محيط مدينة تعيش فيها شخصيات وذوات حيوانية (الغراب والفئران والسوس والدود) وأخرى غريبة الأسماء(القارح بن التالف والفاني بن غفلان والمبولة وقبحون)، ووردت المدينة في صورة عاهرة تمارس الدعارة جهارا نهارا مع الشخصيات السابقة وتطارد الذات السّاردة، وهي تفرّ منها. ونمثل على ذلك بقوله: "خلفي تجري الثعالب...الثعالب تجري خلفي...تجري خلفي الثعالب... أعدو... ألهث... أتسلق منارة... تتعالى أنفاسي... تتطاول... ألهث... التهم السلم... تسيخ المنارة... تغوص... تزدردها الأرض... أنتعل التراب... أجري... أجري... أعدو... ألعن زيف الأشياء... أتمدد... أختفي خلف رصيف يكاد لا يبين. تقهقه المدينة العاهرة في سمعي... تتهادى أمام بصري في ثوبها الشفاف... يتصافح ثدياها... شكوتاها... تضرب على الأرض بكعبها...تدندن أغنيتها المفضلة. تبتعد عني وأنا أتأملها حزينا باكيا...تجري خلفها الثعالب... الثعالب خلفها تجري... خلفها تجري الثعالب... أتململ... أضغط نفسي مرتجفا... وأنا أراها تغوص جميعا في أحشائها... في أحشائها تغوص جميعا. "[3]

يظهر في المقطع التنافر بين الذات السّاردة والمحيط(الخارج) أو الآخر، من خلال حركة الأفعال المتباعدة: "تجري/ أعدو، تبتعد عنّي/ تغوص جميعا في أحشائها"، تتنكّر فيها الذات لكلّ ما يحيط بها وتنفرّ في حركة هروب، ترجمتها الأفعال: " أجري، أعدو، ألهث، أتسلق، تتعالى، تتطاول، ألهث" التي تزيد من درجة الإنكار لما هو خارجيّ(آخر)، في الوقت ذاته تزداد أفعال العدوانية لهذا الآخر نحو الذات، ترجمتها تمظهرات الآخر في صوّر حيوانية تثير الرّعب" الثعالب" وفي قوله " أتململ وأضغط مرتجفا" وهي وضعية جسدية توحي بالخوف، وموضوع الخوف" الثعالب" والمدينة المومس. فالمقطع يصوّر كابوسا يؤرق الذات. ويتكرّر في عدّة مقاطع، تشترك في سمات بنيوية: رفض الذات

للخارج (الآخر) وعنف هذا الخارج نحو الذات، فواعله: الغراب، النّسور – الفئران، المبوالة، المدينة في صورة المرأة الموس.

وفي خضم هذه المقاطع الكابوسية وردت أحداث عن أصل المدينة المومس وسكانها، أي أصول الشخصيات الحيوانية، كما وردت في مقاطع أخرى رحلة بحث الذات عن الأصدقاء الذين رحلوا: الحبيبة التي رمز لها بحرف النون، سنان الرّمح، عسل النّحل، الأسمر ذو العينين العسليتين، والشيخ المجذوب. وهل وقع طوفان أغرق المدينة وأذهب سكانها أم لا؟

وعلى رأس موضوع البحث، الحبيبة نون.

2- وردت مقاطع تتخلّل المقاطع الكوابيس، في شكل مناجاة روحية للمحبوبة الراحلة دون أن تعلم الذات أين رحلت؟ وهل استلمت رسائل الذات أم لا؟

ما يهمّنا في مقام إيراد المناجاة الشكل الكتابيّ الذي تلبسته، فقد تمظهرت مقاطع شعرية تفيض شاعرية، وتتّخذ من الصورة والمجاز هيكلها، كهذا:

"دعيني أكن قطرة حمراء تعدو متوهجة جذلى في شراييك... خفقة حبلى في فؤادك...صهيلا في كبريائك... ذوبيني فيك... اكسري جدار صمتك يا... دكيه ودعينا نلتحم... إن الالتحام يولد الاحتراق... إن الارتواء يولد الظمأ. حدثتك طويلا وظللت صمتا... كنت في حضرتك يادرويشتي... أمارس طقوس الحلول... كنا جسدا واحدا يا أنا فصرت نصف جسد...خانني الكلام وظللت صامتة كالآلهة... يا... هذه عصارة قلب الزهر أترعتها الأيام الحوالك جوف قلبي وجدتها تقبع حزينة تعاني ضياع الشذا ضياع السنا فاستلبتها لك اشفاقا عليها وحملتها إليك يا... ضميها إليك... عطريها من وجنتيك... من سنا شفتيك... اغمسيها في قلبك... امنحيها الحياة... يا... إن الالتحام يولد الاحتراق... إن الارتواء يولد الظمأ. /غير أني ما رأيتك قط... وما لمحتك إلا سنا... شذا... وجهدت العمر كي أراك ألمسك أنعم بالخصب منك...وكنت تقولين دائما يكفيك الطيف... تخيلني كما تشاء وكما يحلو لك وضمني حين توقظك الخمرة المعتقة.../ وأنا يا حبيبتي لا أحسن الفصل بين الجسد والروح... ولا أملك هذه الخمرة المعتقة.../ رفقا بقلبي المعنى وأشرقي على القلب خمرا معتقة... روحا وريحانا... "[4]

يبدأ المقطع بتصوير إرادة الكينونة الواحدة التي تتوق إليها الذات من خلال الحلول في جسد المحبوبة نون. ذلك ما صورته تشبيهات بليغة حلولية،

قطرة حمراء في شرايين المحبوبة، خفقة في فؤادها، صهيلا في كبريائها، أي رغبة الالتحام الكليّ، بين الذاتين المحبة والمحبوبة، في الزمن الآني الذي حيّنته أفعال الأمر: دعيني، ذوبيني، اكسري"، ثمّ تحدث ارتكاسة إلى الزمن الماضي، زمن التوحد بين الجسدين: "كنا جسدا واحدا يا أنا" ليعقبه الانقسام: " فصرت نصف جسد"، ليصف بعدها رغبة هوجاء للعودة إلى الوحدة الأصلية، من خلال تشبيهات بليغة مقلوبة تشبّه أجزاء من جسد المحبوبة، الوجنتين والشفتين والقلب، بالعطر والسّنا والماء على الترتيب.

والملاحظ أنّ المشبه به في كلّ الحالات غير قابل للتجسيم، فالسّنا ضوء يخترق الكون ويرى(ضمّ الياء) به ولكنّه لا يرى (ضمّ الياء) في ذاته، كذلك العطر يشمّ وينتشر لكنّه لا يرى، الماء لا لون له. وتتجلى هنا بلاغة الجمع، جعل الجسديّ المرئيّ غير مرئيّ، أو المجسّم غير مجسّم، أي تجاوزه في صورته المادية المجسمة إلى مالا يقبل الحصر. ثمّ يلغي في المقطع الأخير الجانب التجسيميّ السابق ويرقى بالمحبوبة إلى أن تكون: السنا والشذا والطيف، أي كائنا موجودا وغير موجود (موجودا بأفعاله، السّنا: يضيئ، الشذا: يعطّر، الطيف: يطوف، وغير موجود لأنّه لا يحصر بالعين). ارتقى المقطع – إذن- إلى الفصل بين وجوده العينيّ الظاهريّ ووجوده الروحيّ الباطنيّ: " غير أنّي ما رأيتك قط... وما لمحتك إلا سنا... شذا... وجهدت العمر كي أراك ألمسك أنعم بالخصب منك... وكنت تقولين دائما يكفيك الطيف" .

فتكون المقطوعة السّابقة واقعة بين ثلاث وضعيات للذات: وضعية تهيئة للاتّحاد، فوضعية الاتّحاد والحلول، ثمّ وضعية الانفصال، أي أنّها ثلاث سيرورات مختلفة، تتأرجح فيها الذات بين الاتّحاد بالمحبوبة، خياليا، ثمّ الانفصال، أي الصراع بين وضعية الجسد الموحد والجسد المنقسم، كما هو في التحليل النّفسيّ. وتضطلع الوظيفة الشعرية حسب كريستيفا إمكانية حمل هذا الصراع المكوّن لسيرورة الدّال التي تصنع هوّية الذات المنقسمة داخل اللّسان[5]. وهو ماجسدته المقاطع السّابقة من خلال الصوّر المتطورة ضمن السيرورة الخيالية السّابقة، والتي انقسم فيها المشبه به المجلّي لكينونة المحبوبة بين الوجود والعدم، فتوضع الهوّية تحت علامة كشط.

ووحده الشّعر من يعيّن الكينونة ويمتحنها في انجلائها واختفائها حسب هيدجر[6] ، عبر اللّغة القلقة المتأرجحة بين الشكّ واليقين. ووحده الشّعر من يلغي الكلّمات الأساسية ليتيح المجال للإلغاء المستمر للمعاني، مثلما ورد من حذف

للمنادى في المقطع بقوله: "يا..."، وحتى في كلّ المقاطع المتحدثة عن المحبوبة نون للمنادى . و كذلك علامات الوقف(...) التي توحي بأنّ المقطع لم يستنفد باللّغة موضوع الرغبة.

كلّ ما قلناه سابقا عناصر تصبّ في مفهوم اللّغة الشعرية حسب جاكبسون والتي تتجاوز حدود الاستعمال العادي للّغة وتتحوّل إلى إشارات تخفي معان في نفس الوقت الذي تظهر أخرى[7]. وليس درسنا إبراز مواطن الشعرية في نصوص "سرادق الحلم والفجيعة" بقدر ما هو تدليل بنموذج عما قلناه من تنوع المقاطع، بين سردية ذات طابع روائيّ ونصوص شعرية. وغالبا ما يتمّ الانتقال من السرد إلى الشعر، بالموازاة مع الانتقال من مقطع ذي طابع كابوسيّ يؤرق الذات إلى مقطع حلميّ يسمو بالذات.

الأمر الذي يجعل النّصوص السّابقة غير خاضعة للتجنيس الأدبيّ، فلا تندرج ضمن باب الرّواية فقط، ولا باب الشعر فقط، فهي هذا وذاك، بل ليست هذا ولا ذاك، إن تجاوزنا التصنيف التقليديّ للنصوص الأدبية وتقيّدنا بأسّس غير معيارية حسب بارث، أسّس اشتغالية النّصوص، التي تخرج النّصوص عن أخلاق الرّواية والشعر-أقصد خصائصهما-لتدخلهما فيما يسمّه بارث الروائيّ بدون رواية le romanesque sans roman، والشعريّ بدون شعر le poétique sans poème [8] ويقصد بهما التركيز في قراءة النّص الأدبيّ على ممارسته اللّغوية الدالة من غير تصنيفات الأجناس الأدبية أو إحالات إيديولوجية. وهو ما نسعى إلى استجلائه من خلال هذه المداخل القرائية.

2- نحو قراءة متعدّدة لنصوص سرادق الحلم والفجيعة:

أ- الشفرة التأويلية: وفيها نميّز مختلف العبارات (termes) الشكلية التي بفضلها يتمركز لغز ما، ويتموضع ويتشكّل، ثمّ ترجأ إجابته وأخيرا تنكشف. ولقد أحصينا من خلال الوحدات القرائية، أربعة ألغاز أدلى بها الكاتب في خاتمته:

ل1 : هل حدث طوفان في المدينة؟

ل2: هل نجا شاهد هذه الأحداث ومن كان معه في السّفينة من ذلك؟

ل3 : أين ذهب الشاهد والشيخ المجذوب والهدهد وسنا الرّمح؟

ل4: وهل وجد الشاهد حبيبته النون التي قضى العمر يبحث عنها؟

واللّغز الخامس: هل وصلت رسائل الشاهد إلى محبوبته النون؟ والذي تموضع في المقطع:" لقد قررت أن أكتب رسالة لحبيبتي نون التي لم أرها منذ

أمد بعيد...حبيبتي التي لم ترد على رسائلي قط" [9]

والخامس: "ما سرّ النّسور؟ " تموضع في مقطع "العريّ والصمت"، في قوله: " قررت اليوم أن أكشف سرّ النّسور.." [10] .

إنّ فكّ اللّغز يعني انبلاج الحقيقة وكشف السرّ. وهو ما تعرض للإرجاء المتواصل في النّص، ولصالح من؟ هل لصالح الذات السّاردة ؟ أم لصالح شخصية في النّص؟ أم لصالح الكاتب؟ أم لصالح لاشيء؟

لا تبحث الذات عن فكّ لغز إلا تحقيقا لرغبة ما، فلا مصلحة للذات في إرجاء الأجوبة. كما أنّ الشخصيات الأخرى لا مصلحة لها في ذلك، مادامت الألغاز أسرارا، سعت الذات إلى فكّها، بمعزل عمّن يحيط بها، فهي في نفور تام ممن يحيطون بها، لذا لم تفش لأحدهم بذلك. كما أنّ الكاتب أو النّاسخ بلغة بارث لا مصلحة له في إرجاء الأجوبة، مادام هو ذاته في حالة شكّ وريب من حدوثها ومآلاتها، كما صرّح بذلك في قوله: "ومازال الرواة والمؤرخون يجمعون الأدلة والبراهين للوصول إلى الحقيقة التي آلت إليها المدينة المومس ولم يصلوا بعد إلى نتيجة... أو ربما لم يحدث طوفان أصلا؟ "[11] وتبقى المصلحة الوحيدة للخطاب الأدبيّ، في إرجاء الأجوبة لتستمر عمليّة السرد. وقد تمّت عمليّة إرجاء فكّ الألغاز السّابقة بعدة طرق، نذكر أهمّها:

أ- الانتقال من موقع كتابيّ إلى آخر والابتعاد عن منطلقات البداية: وتعتبر هذه أهمّ طريقة ساهمت في إرجاء الأجوبة، لأنّها خصيصة أساسية للمقاطع النّصية بصفة عامة، فهي تنتقل دون لازمة موضوعية، أو لنقل بمصطلح البلاغيين، دون حسن التخلّص. ونمثل على ذلك مما حدث لسيرورة فكّ لغز النّسور.

تموضع اللّغز في مقطع وكر النّسور: "قررت اليوم أن أكشف وكر النّسور يجب أن أفضح أسرارهم من هم؟ وأين يسكنون بالضبط؟ وما هي طبيعتهم؟؟ وما هذا التأثير المغناطيسيّ القويّ الذي يسلّطونه على الغراب والسيد لعن أقصد نعل وأتباعهما؟ "[12]

بعدما قررت الذات اكتشاف الأسرار السّابقة باتّباع همزة الوصل، الفئران كفاعل مساعد، ورد مقطع سرديّ جديد لا علاقة له بالأوّل، تتذكّر من خلاله الذات توعد فئران المدينة لها، باللّعنة إن لم تنضم إليهم. وانصرفت الذات بذلك إلى موقع سرديّ آخر، ونسيت موضوع بحثها، بتذكرها لما قالته الفئران. فالذاكرة لعبت دورا في نسيان موضوع اللّغز. لتعود بعدها إلى تذكر سرّ النّسور

فتناسيها مرّة ثانية بمقاطع سردية متتالية تقدّر بعشرة. ولا يفكّ اللّغز إلا في المقطع المعنون ب: "الآلهة الحنجرة"، في قوله: "وفجأة انفتحت الجدران فتحات عند كل أريكة وخرج من الفتحات فئران ضخام الجثث تتنكر بزي النسور تضع أجنحة طويلة ومناقير حادة أدركت على التو أن الوكر هو وكر فئران لا نسور وأن ما يظهر للرائي إن هو إلا تنكر تخفي به حقيقتها."[13] فانكشفت حقيقة النّسور بالولوج في عمق الدّنس، إذ ولجت الذات إلى داخل الغار السريّ للنّسور، فكانت حركة كشف للجوهر أو للسرّ بتجاوز الظاهر، وولوج الباطن.

ب-تمويه الخبر بالإشارة: وقد تجلّت التقنية في البحث عن حقيقة الحبيبة نون. فالحرف بحدّ ذاته يشكّل لغزا محيّرا، ما الاسم الذيّ شقّ منه الحرف؟ ثمّ إلى من يحيل؟

تموضع لغز الحبيبة نون في المقطع الآتي: " لقد قررت أن أكتب رسالة لحبيبتي نون التي لم أرها منذ أمد بعيد...حبيبتي التي لم ترد على رسائلي قط."[14]، ولقد لعب هذا اللّغز أكثر الأدوار تمويها.

ففي مقطع " في حضرته" يهيّء المقطع لفكّ اللّغز من خلال قدوم الشاهد إلى الشيخ المجذوب يسأله حقيقة من رحلوا، ومن بينهم حبيبته النون: " أم أخبره عن قصتي مع حبيبتي نون التي لم ترد على رسائلي؟؟ "[15] ثمّ يستبدل السّؤال بسؤال آخر عن المدينة المومس التي تطارد السارد وتهيم به حبا: "والحقيقة أني جئت أسأله عن المدينة المومس التي ظلت تتهادى أمام بصري في ثوبها الشفاف...يتصافح ثدياها... شكوتاها... تضرب الأرض بكعبها العالي...تدندن أغنيتها المفضلة."[16]، ويتمّ بالموازاة في حركة الاستبدال انتقال من موضوع رغبة أصليّ إلى موضوع بديل "عشق المدينة المومس للسارد". وينجرّ عنه الانصراف إلى التعلّق بالظاهر المجسّد(العاهرة) واستبعاد الباطن الروحيّ (المحبوبة نون)، فيتيه السارد بأن يتعلق بالعبارة و ينكر الإشارة. فينصرف عن الشيخ دون أن يعلم حقيقة الخبر. فتكون سيرورة إرجاء فكّ اللّغز، بالتعارض بين الرّغبة الحقيقية(المحبوبة نون) والرّغبة المزيّفة (المدينة المومس)، أو بعبارة أخرى بين حقيقة الإشارة ووهم العبارة. لتنجم عن سيرورة انحراف مسار الحقيقة عبارة إشارية ملغزة، لا يفهمها سوى من رقا إلى مقام الحقيقة من أرباب الطريق، كما تشير إليه عبارة: "تريد أن تبلغ مجمع البحرين... وقلبك معلق بالحوت... ولبك عاشق للعجل... عد اذبح العجل... واحي الحوت... ودون ذلك فلن تسطيع معي صبرا..."[17]. يشير المقال الإشاريّ إلى صراع الذات بين

وعيها المتعلّق بما هو ماثل من مادة، المرموز إليها بالعجل والحوت، وبين حقيقتها الغائبة، المرموز إليها بمجمع البحرين- إشارة إلى الوليّ الصالح الخضر صاحب الحقيقة اللّدنية-، التي لن ينالها إلا بالفناء عن المادة.

ج-الصمت: يمثل الصمت إستراتيجية خطابية تشتغل جنبا إلى جنب مع الكلام، لتطيل عمر الألغاز وترجئ الحقيقة، وخاصة في مقاطع البحث عن حقيقة الحبيبة نون، التي اتّخذت شكل مناجاة شعرية، في مقاطع تهيّأ بطقوس صوفية، حضور الشيخ المجذوب، وإشراقه أمام الذات الباحثة عن الحقيقة، وتوجيهه لمسار البحث. وكما تناولنا سابقا، تغلب الإشارة في حديث الشيخ عن المحبوبة. والإشارة كلام وصمت، مادامت لا تفهم إلا في دائرة المنتمي إلى عوالم الشيخ الصوفية.

ولما تتمركز الذات داخل الذاكرة لتستعيد ذكريات المحبوبة نون، فإنّها تتّخذ شكلا شعريا يتكلّم بصمت، مثلما ورد في قوله: "هل تذكرين حين كنا نسير أنا وأنت صامتين أمسك يسراك بحرارة الأوردة وأضغط أصابعك التي تشبه أشعة الشمس .../ ولا شيء غير زخات من مطر تتناثر فوق جسدينا كالفرح.../ ولا شيء غير الصمت.../

أوَ ليس الصمت أعظم لغة وأروع حكاية قصها هذا الكون منذ الأزل ومازال يترنم بها لحنا سرمديا... ؟؟وذلك الذي كتبه بتهوفن للذين يسمعون بغير آذانهم. "[18]، أوليس الحذف للمنادى المحبوبة في كلّ مقطع يتحدث عنها يندرج ضمن لغة الصمت؟

د- إلغاز حرف النون: ما الاسم الكامل للمحبوبة نون؟ لمّ شقّ من اسمها حرف واحد فقط؟ ماهي إسهاماته في الألغاز وفكّها؟

إنّ فكّ لغز حرف النون يقود إلى معرفة حقيقة المحبوبة نون، ونستعين بالربط بين هذا الحرف والكلمات التي وردت في علاقة مجاورة لرغبة الذات المحبة والحاملة لحرف النون، فهذه الكلمات هي: المدينة، الجنة، النّفس. ولم يتّم اختيار هذه الكلمات عشوائيا بل بمسوّغات خطابية، من داخل المقاطع الواصفة للمحبوبة نون.

ج1: عين ومان المدينة التي ترعرع فيها الكاتب (النّاسخ) وهي المشهورة بحركتها التجارية قديما، وأوردها الكاتب في مؤخرة الكتاب. وتتكوّن عين ومان من عين وتعني الماء رمز الحياة أو عين الإنسان المبصرة ووسيلته لتمثل العالم، وبين المفردتين رابطة دلالية من حيث أنّ كليهما منبع للحياة، ويمكن فهم الواو

حرف عطف و"مان" في أصلها أمان، سقطت الهمزة من تداولات الكلّمة تاريخيا. ويوجد انسجام بين عين الماء وعين الإنسان من جهة، وأمان الطمأنينة التي تحملها الحياة في رمز الماء. وحتى لو شغّلنا التبادلات اللّغوية بين كلمة "عين ومان" العربية واللّغة الأمازيغية لعثرنا على المثل الشعبيّ في التراث الأمازيغيّ : "أمان ذلمان" أي "الماء أمان"، وأيضا كلمة الماء في الأمازيغية: أمان، يعني عين، عين وامان. فالكلمة المركزية لاسم المكان " عين ومان" هي الماء ودلالتها المركزية الحياة.

وإذا بحثنا عن ظلال الكلّمة في النّص، فما سقط من كلمتي "عين" و"ماء" أو ماكبت في المكتوب داخل المتن قد يمثل بدوال تحمل معان مشابهة له، والحرف حسب لاكان عنصر بسيط من بنية الكبت في سلسلة الدال[19]. ونستطيع في مقاطع المحبوبة نون تتّبع ما ورد من كلمات مشابهة للماء "عين ومان".

يردّ رمز الماء بكثرة في مقاطع المحبوبة نون، إما بتشبيهها بنبع الماء أو بربطها بعنصر له علاقة بالماء، كقوله في مقطع الغربة: "عجلت إلى الشيخ... البحر.../ معذرة كثيرا ما يختلط الشيخ والبحر أقصد أنني قصدت الشيخ أي البحر لا بد أن أجد حبيبتي نون هناك.../ لابد أجدها على الشاطئ تفترش الذهب... الدفء...الإشراق.../ هي هكذا تعودت أن تفعل أو لأغوصن خلفها...في أعماق الماء الشفاف... الرقراق... المتألق."[20] ، انتقلت صورة المحبوبة من امرأة تتواجد في الشاطئ بجوار البحر(الماء) إلى بحر يغوص فيه الشاعر، أي من المجاورة إلى المشابهة، وفي الانتقال من الوجود الحسيّ بجانب البحر إلى التحوّل إلى بحر، انتقال لموضوع الرّغبة المقموع "عين ومان"، من دال إلى دال دون أن يشبع. ولكي نحصل على موضوع الرّغبة المقموع يعلّمنا التحليل النّفسيّ اللاكانيّ أن نمضي في الاتّجاه المعاكس للدوال اللّغوية:" حيث ينبغي لنا المضي في الاتّجاه المعاكس، والصعود من دال إلى دال قصد الاقتراب من التعلقات الأولى للرغبة"[21] . فتكون الحركة المعاكسة إذن ماضية من دال 1: أعماق الماء الشفاف إلى دال2: على الشاطئ تفترش الذهب.. إلى دال 3 : أجد حبيبتي نون هناك (الشاطئ) إلى دال4 : قصدت الشيخ أي البحر إلى دال يختلط الشيخ والبحر إلى دال4 : عجلت إلى الشيخ البحر فموضوع الحشوة ورد في عبارة" الشيخ...البحر"، ورد بينهما علامة الوقف (...) دلالة إلغاء لكلمات.

هناك مناسبة بين البحر والشيخ، فللبحر عمق وأسرار، لا يكتشفها إلا المولج داخله، وفي مصطلحات المتصوفة البحر رمز لطريق السلوك الصوفيّ

الذي يتّخذه المريد من الظاهر إلى الباطن (الحقيقة) ويحتاج المريد إلى شيخ للوصول إلى الحقيقة (الشيخ المجذوب)، وإن لم يستعن بشيخ فلا يؤتمن الطريق كما يقول المتصوفة(لا أمان). ومن هنا يمكن الربط بين الشيخ (الأمان) والبحر (الماء) بعين ومان (اسم المكان) الذي تحوّل إلى رمز يدور في سلسلة فارغة من ظلال المعنى داخل المقطع، مادام المقطع يختتم باستحالة السير وبصدمة الذات أمام جفاف نبع الماء في قوله: "حين وقفت على الشاطئ صفعتني الخيبة...انغرزت...انغرست مدية صدئة في القلب...تذكرت قول المجذوب: في الرؤية ضيق تعرفه ولا تعبره فإذا جاءك فسح إنما جاءك لذلك..."[22] ، فاستحالة السير بسب جفاف الماء، كما أنّ استحالة تحقّق الرّؤية الصوفية فكلّما اتّسعت الرّؤية ضاقت العبارة المعبرة عنها، ونجم عنه استحالة العبور من العبارة إلى الإشارة، أو من دال الكبت إلى موضوع الكبت (عين ومان). وينقلب الرابط بين الدال والمدلول إلى الاختلاف لا التشابه كما دللنا عليه في حركية الدوال، لأنّ عين ومان رمز الحياة. أما البحر فرمز الضيق في المقطع الأخير. تنفصم علاقة الربط بين الدال ومدلوله، لتتحول السيرورة إلى سيرورة رموز دوالية لا تثبت على مرموزاتها، ولا تستقر على مدلول معين فلا تستقرّ الدلالة ولاتطمئن.

ج2 : هناك احتمال آخر أن تكون "عين ومان" هي نفسها المدينة التي تتراءى للذات في صورتين متناقضتين، صورة المدينة المومس التي تمارس الدّعارة جهارا نهارا وتطارد الذات محاولة إغراءها بمقطع يتكرّر كثيرا، وفي كثير من الأحيان يكون منبّتا عن السيرورة الموضوعية للمعنى، مثل البذرة الفاسدة المتسلّلة بين البذور الصالحة. ذلك ما يتجلى في هذا المقطع: تقهقه المدينة العاهرة في سمعي... تتهادى أمام بصري في ثوبها الشفاف... يتصافح ثدياها... شكوتاها... تضرب على الأرض بكعبها... تدندن أغنيتها المفضلة. "[23] فيصوّر المقطع مفاتن المدينة في صورة المرأة العاهرة ويركّز على ذكر أطراف اللّذة "الثديان، الشكوتان، صوت الرجل وهي تضرب على الأرض بالكعب العالي، الغناء كعنصر إغراء" ويبرّز الجسد مجزءا لا موحدا، ولم تستوعبه الذات إلا في صورة فتيشية (جزئية)، مثلما يستوعب الطفل الرضيع جسد أمّه في صورة جزئية غير موحدة كمواطن للذة الشمّية والفمّية والسمعية[24] وتنفر الذات من صورة المدينة المومس، التي تعني الدّنس والحيوانية، مادامت تمارس العهر مع حيوانات المدينة، وتحسّ الذات بالنّفور منها، كما دللنا على ذلك سابقا. لكن بالمقابل هذه المدينة الحاملة لحرف النون وردت في صورة المحبوبة أيضا في

زلّة لسان في قوله: "آه مدينتي.../ عفوا أقصد آه حبيبتي.../ لماذا تهرب منا اللّحظات الرائعة الجميلة؟/ لماذا ينفطر عقد الأحلام بيننا؟ "[25] لقد تمّ استبدال مدينتي بحبيبتي، وكأنّ الكلمة الأولى زلّة لسان لم يتقصدها المتكلّم، واللاوعي يتحدث غالبا في زلات اللّسان، فهل تكون النون حرفا من مدينة الذات الضائعة؟ لنستبين الأمر من خلال علاقة الذات بالمدينة في مقاطع أخرى.

وردت علاقة ارتباط وانسجام بين الذات والمدينة، إذ حدثت النّسبة بينهما في عدّة مقاطع، كهذا: "ولمن تترك المدينة؟؟ للغراب... للدود اللّدود... للثعالب تأتي تترى من أقصى المدينة تسعى؟؟ وما يضيرك أنت؟ الظاهر أنّ المدينة قد شغفتك حبا... عشقا... هياما... أعرض عن هذا واستغفر لذنبك"[26] تحوّلت مواقع السرد في المقطع، إذ تحوّل السّارد إلى ذات مخاطبة(أنت) تتلقى كلاما من ذات غائبة غير معلنة، فالذات منشطرة بين صوتين، أوّل غائب يحضّها على البقاء في المدينة للدفاع عنها ضدّ الحيوانات التي تعيث فيها فسادا وثان غير مبال "وما يضيرك أنت؟". فهو يتراءى صوت العقل والوعي (الشعور بمسؤولية حماية المدينة)، وأنت صوت الهوى(إرادة المغادرة دون الانشغال بما يحدث للمدينة). لكن سرعان ما تنقلب الأدوار ليتلقى ضمير المخاطب صوت "هو" يقول: "الظاهر أنّ المدينة قد شغفتك حبا... عشقا... هياما... أعرض عن هذا واستغفر لذنبك" فيقترن حبّ المدينة بالذنب الواجب الاستغفار منه، وكأنّ الضمير أنت يتحوّل إلى مقام "هو"، فنلاحظ ضياع مدلول المدينة بين السلبي والإيجابيّ، في خضم عدم استقرار الذوات، فهي مخاطبة(كسر الباء) ومخاطبة(فتح الباء) في الوقت ذاته، أي في لعبة مرآوية(رائي ومرئي) تضيع فيها الذوات ومدلول المدينة. وتلغى فيها المواقف النّحوية(مخاطب بكسر الباء وفتحها) ليصير الذي يعشق المدينة هو عينه الذي يمقتها ويفرّ منها، مثل الصوفيّ الذي يقول العين التي أرى بها الله هي ذاتها عين الله التي تراني. وتلك هي قمّة المتعة في الإلغاء[27]

وهذا الصراع داخل الذات بين صورة المدينة التي تشعر الذات بالانتماء إليها وضرورة الدّفاع عنها ضدّ الحيوانات، وبين صورة المدينة المومس التي تفرّ منها وتتقزّز من قذارتها. تفرّ منها إلى الحبيبة نون، ولو أجرينا قياسا منطقيا بهذا الشكل:

الذات تحب المدينة المثالية

الذات تفر إلى الحبيبة النون من المدينة المومس

إذن حبيبة الذات المدينة المثالية التي لم تستطع العيش فيها وتحقيق السلم

والحب في كنفها، لأنّ الحيوانات الإنسية تعيث فيها فسادا.

مثّل هذا الاستدلال قاد الذات إلى الوقوع في براثن المحظور والممنوع، بأن عشقت المدينة المومس ووقعت في إغرائها، بعدما غاصت في باطن غار النّسور تتّبعا للغراب، كي يكشف سرّهم، فكان كشف سرّ النّسور، مسخ للذات بأن ألحقت بها اللّعنة وتسربلت بالعفن والقاذورات التي شمّتها وسقطت على جسدها عند خروجها من مخدع النّسور.

إنّ لعنة الخطاب، فكّ سرّ النسور وكشف الحقيقة، تلحق بالذات، فتمسخ بذلك صورة الحبيبة الحقيقية بصورة المدينة المومس، ويتمّ الانزياح للذات من بحثها في الباطن الروحيّ إلى الظاهر المدنس، وحرف النون ينبجس من الدنس أيضا، فيتحوّل الخطاب الشعريّ من البحث عن موضوع الرّغبة الحقيقيّ (الحبيبة النون) إلى البحث عن موضوع رغبة مزيّف(المدينة المومس).

وفي هذا الانزياح أيضا تحويل للرسائل التي كتبتها الذات للحبيبة وتساءلت: إن وصلتها أم لا؟ لتخرج الذات الرّسائل من جيبها، فكّ لغز الرّسائل:

"وارتميت على صدرها النّاهد أتمسّح تائبا أعلن الإيمان بعقيدة الولاء والعشق الذي أشربته قلبي حتى الثمالة... / خانتني اللّغة ... كلّ الكلمات أعجز من أن تعبر عن حبي لها، تذكرت قصائد كتبتها في حبيبتي نون أقصد التي كانت حبيبتي أخرجتها من جيبي بسطتها ورفعت عقيرتي منشدا في حضرتها وهي تقعو على مؤخرتها كأنّها بلقيس تستوي على عرشها"[28]، فالرسائل لم يبعثها الشاهد إلى حبيبته، وهي في جيبه قابعة، هل تكون المحبوبة نون لم ترحل، أتكون هي المدينة المومس التي ظفر بها؟ أهي فعلا رسائل الحبيبة النون أم أنّها رسائل مزيّفة؟

قد تكون حقيقة الرّسائل. وقد تكون رسائل مزيّفة مادامت الحقيقة وردت في مقطع شعريّ، والشعر عالم مراوغ لا يبوح بكلّ شيئ، والدليل ماورد من وصف للمدينة المومس في قوله" كأنّها بلقيس تستوي على عرشها" شبّهت المدينة المومس ببلقيس في استوائها على عرشها، لكن أداة التشبيه كأنّ لا تفيد المطابقة التامة بين طرفي التشبيه (المدينة المومس وبلقيس) فكأنّ تفيد الاشتباه في الشبه بين الطرفين، هو وليس هو، مما يجعل الطرفين في تنافر لا تطابق تام، وهذه الحالة لا تكون إلا في مستوى الخيالي أين تنخدع الذات بالصورة التي تنكشف لها عن المدينة، لأنّ الخيالي فعل للذات المنخدعة بالصورة المنكشفة في المرآة[29] وفي هذا المستوى تكون حقيقة لغز الرّسائل مزيّفة، أو ممسوخة أو

لحقتها لعنة الخطاب.

ما حقيقة النون إذن؟

ورد في هامش مقطع الغربة: "والغربة كما تعلمتها من المجذوب أن تبحث عن ذاتك فلا تجدها...ثم إذا وجدتها فقدت شمسك التي تسبح في فلكها..."[30]، إذن الغربة بحث متواصل عن الذات دون الحصول عليها، أو حسب المتصوفة" من عرف نفسه عرف ربّه" . فمعرفة النّفس هي المقصودة من المسعى، وفي النّفس نون "حبيبة نون" . ولو أجرينا سميأة لحركة الذات داخل المقاطع لوجدناها في اتّجاهين: نحو أعلى في المقاطع الشعرية التي تتغنى بالمحبوبة أو أسفل في المقاطع السردية التي تصف عنف الحيوانات اتّجاهها أو مراودة المومس لها. ومن أخطأ الحركة أخطأ الهدف. في التعارض بين الحركتين، تعارض بين حركة أهواء ونزوات حيوانية، صنعتها فواعل الفحش: الغراب، الدود، السوس، النّسور الفئران، والمدينة المومس، وحركة تسام وتحليق في العالي، هيّأتها الرّموز الصوفية: الشيخ والحوت ومجمع البحرين، وكلّ ماله علاقة بالعالم العلويّ، من كواكب (شمس، نجوم، قمر). ولا تحسم الحركة، نحو أعلى أو أسفل، بل تتأرجح كبندول السّاعة بين التسفّل والتعالي، في سيرورة خيالية تجمع هذا وذاك، مثلما توقفنا عند ذلك في علاقة الذات بالمدينة في وجهيها، الحيواني والإنسانيّ. هي صورة النّفس البشرية أو الذات – إذن-التي تتنازعها قوة علوية وقوة سفلية، تجتمعان وتتصارعان، فتغيب النّفس وتتغرّب.

إنّ انحراف موضوع الرّغبة من الحبية نون إلى المدينة المومس، انحراف للرّسائل، عن المرسل إليه الحقيقيّ، لتتحوّل إلى نصوص لا معنى لها، أي توضع سيرورة الألغاز كلّها في محك الصدقية. هل فعلا هناك ألغاز، وهل فكّت بطريقة صحيحة أم لا؟

إنّ الانحراف هو الحدّ الأقصى من اللّعب النّصيّ، وهو" حد أقصى خاو متحرّك وغير متوقع، هذا الحدّ الأقصى يضمن المتعة المتعة..." [31]، ثمّ إنّ المقطع السّابق الذي أعاننا في فكّ لغز الحبيبة نون ولو جزئيا، وورد في الهامش، وليس في المتن. وعادة تورد الأمور الثانوية في الهامش، لكن الهامش في هذا المقام، كان أساسيا في فكّ لغز الحبيبة نون، بل ماتسترت عليه النّصوص الشعرية، كشفته الهوامش، لتنقلب التمركزات القديمة للنّصوص الأدبية. فيتحوّل الهامش مركزا، ويتحوّل المركز هامشا، وتتداخل الأصول بالفروع. فمرة يفكّ

اللّغز من المتن(لغز النّسور)، ومرة من الهامش (لغز الشيخ المجذوب)، في لعبة تواطؤ خطابيّ، لا تقرّ بالتصنيفات القديمة لنظرية الأدب. وذاك جانب آخر من المتعة في خرق التصنيفات والقواعد والقوانين السّابقة.

د-في لغز الطوفان: وردت خمس روايات بعد مقطع الطوفان تقدّم تأويلات عن الطوفان، وكلّها تناقض بعضها البعض:

ت1: موت الشاهد الذي مكث في صنع السفينة سنوات وتركها وراءه، ولم يجئ الطوفان.

ت2: نجاة الشاهد مع من معه من الأصدقاء وغرق الطوفان للحيوانات (الغراب والنّسور-الفئران....)

ت3: حملت في السفينة النّخلة التي كادت تلفظ أنفاسها

ت4 : ملّ الشاهد الانتظار فلجأ إلى حصن المجذوب

ت5: في بحثه عن الشيخ المجذوب لم يجده فآوى إلى مغارة في الغابة ينتظرهم، فداهمه النوم فسبته عن الحياة .

كلّ رواية أو تأويل ينقض الآخر، مما يفتح النّص على كلّ الاحتمالات. وفي خضم التأويلات المتضاربة تتأجّج المتعة النّصية ويتحفّز القارئ لمواصلة لعبة فكّ الألغاز ثمّ إلغازها من جديد .

2 – الشفرة المعنمية: sémique: ونقصد بها الوحدات المعنمية الصغرى التي لها علاقة بالحقل النّفسيّ والتي تبلّغ عن الحالة النّفسية للذوات والشخصيات، من خلال السلوكات والقيّم، دون أن ترتكز السيمات في شخصية ما أو مكان معين، بل تنتقل كالطيور المهاجرة[32] وتكون مشتّتة كالغبار، لا تستقرّ بمكان أو شخصية.

ومن السيمات التي وردت، سيم القذارة الذي ينطلق من شخصية لينتقل إلى أشياء ليعمّ الفضاء النّصيّ، مثلما يوضّحه المقطع الآتي: "حين حركوا جيوبهم... تبخرت رائحة العفن... إن المدينة تصب قاذوراتها فيهم... أقصد أنهم لم يشاؤوا تضييع الوقت والمال لإقامة قنوات لصرف القاذورات فحملوها في جيوبهم وحتى في أنوفهم وأفواههم وعبر كل فتحاتهم./ تمنيت لو لم أدخل أصلا إلى هذا المكان القذر غير أني لم أتحرك والمدينة المومس تتهادى أمامي في ثوبها الشفاف يتصافح... ثدياها... وطبتاها... وتتعالى ضحكتها الهستيرية./ غنطستهم جميعا... عجلوا إليها سراعا... التصقوا بكل تضاريسها حلزونات مختلفة الأشكال والأنواع./ لم أعبأ بهم... اقتربت مني مدت أصابعها شبقية

مرتجفة... كأصابع العاهرة العاشقة... اقشعر بدني... قمت من مكاني... انزويت إلى طاولة نخر السوس عظامها..."[33] فكما نلاحظ تعلّق سيم القذارة بجيوب الحيوانات الإنسية المتواجدة بالمكان، ثمّ انتقل إلى الأنوف والأفواه وكلّ الفتحات، لينتشر في المكان الذي انتشر فيه سيم القذارة" تمنيت لو لم أدخل هذا المكان القذر" ليرتبط بعدها بالمدينة المومس في شكل التصاق للحيوانات القذرة على جسدها، وبعدها يرتبط بالذات السّاردة ليقول "اقشعر بدني" واقشعرار البدن يكون من أمر مقرف أو جلل، وبربطه بسياق القول، اقتراب المومس من الذات ومحاولة إغوائه، فإنّنا ندعّم سيم القذارة الذي انتقل إلى الذات السّاردة، فيدور هذا السيم في شكل دائري، دون أن يستقرّ بذات أو شخصية معينة أو شيئ أو مكان، يبدأ من الشخصيات الحيوانية إلى المومس فالمكان ثمّ السارد لينتهي بالأشياء" طاولة نخر السوس عظامها"، ونخر السوس للطاولة أيضا يندرج ضمن ارتحال سيم القذارة. وانتخبنا هذا السيم لتكراره في كثير من المقاطع، خاصة المتعلقة بالأماكن والأشياء المرتبطة بالشخصيات الحيوانية.

3- الشفرة الحدثية: وهي مجموعة الأحداث والتصرفات التي وقعت داخل المتن الحكائيّ، والتي لها طابع الذي حدث من قبل أو صنع من قبل. ليس لها أساس منطقيّ مثلما هو سائر في القصّ التقليديّ، بل هي مجموعة أحداث مجتمعة، قد لا تجد مبرّراتها المنطقية.

وقد ارتبط هذا الطابع اللامنطقيّ للأحداث بخرق الشكل الكتابي، كما شرحنا من قبل، إذ أصبحت المقدمة خاتمة والخاتمة مقدمة. وما يعلن عنه من حدث رئيسيّ في البداية" التنقيب عن حقيقة المدينة والطوفان "، يعود في النّهاية ليضعه موضع شك، لما يحوّل الراوي من شهرزاد إلى أختها دنيا زاد، فتكون الأحداث التي سردت في المتن الحكائيّ كاذبة، وكذا الأحداث التي سترويها دنيا زاد، أخت شهرزاد كاذبة. وفي هذا المقطع توصيف ذلك: " قالت دنيا زاد... أنا أقص عليك حكاية لم يسمعها إنسي ولا جان/ وخشيت أن تكون دنيازاد هي المومس الغاوية... الساهية... اللاهيه... حتى جاءني كليلة ودمنة وكلاهما استعداد لرواية الحكاية عنّي ..."[34]. وتحمل كلمة السّاهية واللاهية النّسيان واللّعب اللّذين يطبعان رواية دنيازاد، وكذا أختها شهرزاد التي روت أحداث القصة المدروسة، وقد ورد ذلك في المقدمة الخاتمة على لسان شهريار، في قوله: "غير أنّ شهريار أذاع يقينا أنّ ما حدث إن هو إلا أساطير الأولين ابتدعتها شهرزاد وعجائز المدينة الماكرات... إنّ كيدهنّ لعظيم. "[35]، ولهذا تتمظهر الأحداث في شكل

مقاطع تشذيرية تتخلّلها علامات الوقف(...) انسجاما مع ذاكرة ساهية، ويقال أنّ المرأة تنسى أكثر من الرّجل، ثمّ منطق اللّعب الذي تنتظم ضمنه الأحداث، الانتقال من موقع سرديّ إلى آخر دون استكمال الأوّل، مثلما تناولنا من قبل في الشفرة التأويلية، ولعبة الإظهار والإخفاء للأحداث، بين المتن الحكائيّ والهامش. فما يكتمه المتن، يبوح به الهامش، عن أحداث أساسية وقعت في المدينة المومس، تتعلق بالشخصيات الحيوانية وأصولها التاريخية. فمثلا قصة الشيخ المجذوب الذي اختلفت الروايات حوله، وردت قصته كاملة في الهامش، بينما في المتن بقيت محلّ حيرة للذات الساردة، مثلما يشير إليه هذا المقطع الهامشيّ: "غير أن الشيخ المجذوب بقي يحفظ هذه المقولة... فلما نزل المدينة...وأذاعه ملأ الغراب فمه بزبر الحديد ... وأفرغوا على رأسه قطرا..."[36] فما ورد من أحداث في الهامش عن المجذوب مهم ويسلّط الضوء على جوانب خفّية من صمته المتواصل داخل المتن. فهو لا يتكلّم إلا بالإشارة، نتيجة حادثة التنكيل به. ولو اهتم القارئ بالهامش لما أعيا نفسه في تتّبع وترقّب ما تسفر عنه أحداث المتن، ولما تساءل القارئ: من هو الشيخ؟ ماذا سيقول؟ لمّ يلزم الصمت؟

يشكّل الهامش نصا موازيا، يكشف عمّ تكتّم عليه المتن، نص الأصول وهو مركز الأحداث في كثير من الأحيان. ولكن التعارض القائم بينه وبين أحداث المتن، تجعل الحدث في النّص يتأرجح بين إضاءات الهامش (أصول الشخصيات وطباعها ووصولها إلى المدينة) وتعمّية المتن. ونخال هذا التناقض يسير في نقض أيّ مركزية للأحداث وأيّ منطق سرديّ، لتكون أحداثا لاعبة، إن استحضرنا كلمة المقدمة.

4- الشفرة الرمزية: ولا نقصد النّظام الرّمزيّ اللّسانيّ الذي تنتظم ضمنه مفردات اللّغة، ضمن منطق معيّن، بل النّظام الرّمزي في حالة الحلم، والذي لا يشتغل ضمن منطق سرديّ معيّن، ولا يملك مركّزا معيّنا، بل كلّ ما فيه صوّر ومشاهد وأحداث غير مستقرة[37] وهو أكثر الشفرات شمولية وهيمنة على النّص، لأنّ كلّ النّص ورد في صورة تداعيات حرة لذاكرة مصابة بذهان الرّعب، تداعيات كابوسية وحلمية. ونلج هذا الحقل من باب الصورة، إذ هي الإوالية التي يشتغل ضمنها الحلم، ونقصد الاستعارة، ونركّز على سمة الانتثار التي ترتبط في جلّ الصوّر الاستعارية. فما نلاحظه في المقاطع النّصية ورود صوّر بصرية تنمو وتكبر لتنهار بعدها كعمارة كبيرة، أو لتتبخر كالدخان، أو لتتلاشى كالغبار، وخاصة في مقام وصف عنف الآخر(الحيوانات) الموجّه نحو الذات، ونستعين

بهذا النّموذج التمثيليّ:

"أنا وحدي والظلام / وجدران تهاوت على القلب المعنىَّ .../ وغبار تثاءب يغتال من جواي السلام .../ وحدي أنا والمدينة .../ ثكلت الهوى...ثكلت السكينة .../ أجري... أعدو... ألهث... أختفي خلف شجرة شمطاء تترمد... تذروها الرياح..."[38] تصوّر المقطوعة وحدة الذات واغترابها النّفسيّ من خلال المجاورة بينها وبين الظلام، وسمات الظلام التعمية على الرائي والمرئيّ، ثمّ تتوالى متوالية من الصور المادية المتلاشية: جدران تهاوت على القلب، توحي بمعنى السحق والتحطيم، وغبار تثاءب من الداخل، والغبار يترسب على الأشياء القديمة، ولما ينجلي، يعني تظهر الأشياء للوجود، مثلما تستيقظ الذكريات بداخل الذات. ويردفها بمتوالية حركية يصوّر فرار الرّعب الذي يصيب الذات بفقدانها الأمان والطمانينة، في صوّر حركية تتصاعد فيها الحركة للذات من الجري إلى العدو فاللّهث وأخيرا الاختفاء وراء شجرة تترمد لتذروها الرّياح. فالصوّر فيها من التحطيم والتلاشي ما يجعلها مسرحة لذات متلاشية، تؤول إلى الصفر، وتعاني الشرخ الداخليّ، بين وجودها الخارجيّ وحيدة في مدينة تشعر إزاءها بالنبذ والرّفض . وبلّغته صوّر التحطيم والتلاشي بصدق. كأنّها مسرحة للغربة الداخلية. وهي تندرج ضمن ما يسمّيه دريدا بلاغة العتمة[39] حيث تنمو الصوّر لتتلاشى في لمح البصر، فيدخل المقطع في الانتفاء، للذوات والمناظر. وهو ما يبخّر الرّغبة والذات والموضوع، ليدخل كلّ شيء في الدرجة الصفر من المدلول. والانتفاء قمة المتعة النّصية.

5- الشفرة الثقافية: لا ينطلق النّص الأدبيّ من الصفر، لأنّ " كلّ نص هو امتصاص وتحويل لنص آخر..كلّ نص ينبني مثل فسيفساء استشهادات"[40] فكيف نسج النّص في سرادق الحلم والفجيعة؟

لما نتحدث عن الثقافة في النّص السابق فإنّنا نوظفها من زاوية التحليل النفسيّ حسب لاكان. يعني مجموع الأنساق الرمزية الدالة التي تسبق وجود الإنسان، من قوانين وطقوس دينية وعادات وتقاليد ومراسيم الزواج، والتي تميّز شعبا ما عن غيره. وهي تشمل جملة الاستشهادات والأقوال والنّصوص التي تعتمل في النّص وتربطه، بما سبق أن كان. ولما نتحدث عن الثقافة في نصوص "سرادق الحلم والفجيعة" فإنّنا لا نقصد إخراج بنية استظهار بين الأصل والفرع، بل كيف تشكّل ما يسميه بارث شبكة ترابطات جديدة، تجعل النّص الماديّ مخترقا من نصوص سابقة أو معاصرة[41] .

إنّ منبع طوفان النّصوص والاستشهادات في سرادق الحلم والفجيعة اثنان:

1- الثقافة الشفهية: أي ما تناقلته الأجيال من قصص خرافية أو أمثال وتسرّب إلى النّص، أي ما يأتي التلفظ الشفهي أو الفونتيكي[42] بتعبير جوليا كريستيفا. ونمثل على ذلك بقصة شعبية أساسية تتعلق بشخصية الغراب، إذ ورد في النّص قصة مسخ الغراب إلى حيوان أسود، والقصة الشعبية العالمية المرأة الثلج وعبارتها: "مرآتي من هي أجمل الجميلات"، و قصة عنترة العبسيّ.

2- الثقافة المتسربة من النّص المكتوب: وتجلت في آيات قرآنية كثيرة، لا يكاد يخلو منها مقطع. وإذا تتّبعنا اشتغالية النّصوص المتسربة بين النّص الأصليّ والفرعيّ فإنّنا نتوقف عند تحويل جذريّ للنصوص المناصة عن أصولها، لتندرج ضمن شبكة علاقات نصية، يستحيل معها الإحالة المحاكاتية إلى مرجعياتها. ونمثل على هذا التشابك بهذا النّص من "العجائز والقمر" تصوّر عشق القمر للمدينة وكيد العجائز: "وقالوا إن القمر قد عشق المدينة وهام بها حبا وسعى إلى الخلوة بها فلما تم له ذلك راودها عن نفسها أقصد راودته عن نفسه لأنها شبقية فاستعصم وفر فأمسكت به فقدت قميصه من قُبلٍ وشهد شاهد من أهلها قال:إن قَدَّت قميصه من قُبل فكذب وكانت من الصادقين... /وإن قدت قميصه من دبر فصدقت وكان من الكاذبين.../ هي كذبت هو صدق...هي صدقت هو كذب./ ومازالت المدينة سعيدة إلى اليوم ومازال القمر حزينا إلى اليوم." [43]

يتقاطع النّص الجديد بالمفارقة من حيث أدوار الفواعل، بين النّص الأصلي والنّص النّاص أو المنتج، إذ أنّ القمر هو من وقع في حبّ المدينة، أي المذكر في المؤنث، وهو من راودها وسعى إلى الخلوة بها. لكن النّص ينقض ذلك بقول السارد "أقصد راودته عن نفسه لأنّها شبقية"، أي أنّ المشهد الأوّل يخضع لصراع روايتين، أولى وردت في زلّة لسان "القمر المراود للمدينة عن نفسها" وأحرى قصدها السارد "المدينة التي راودت القمر"، أي هناك حكمان متناقضان، أحدهما يتوافق مع الرواية الأصلية "مراودة امرأة العزيز للنبي يوسف" وثانية تتنافى "مراودة القمر للمدينة" وهي الرواية التي سوقتها زوليخة لما كشف فرعون الحادثة. فلأيّ حكاية يكون الترجيح؟

يرد المقطع الموالي في سياق الترجيح لأحد الروايتين، وهنا يتشطّط الحسم ما دام الصدق والكذب مكشوط لأنّ القمر والمدينة صادقان وكاذبان أيضا، أي

يجتمع النقيضان معا، في كلّ حكم رواية. وقد ورد المقطع في شكل قلب لغوي لكلمات: الكذب، الصدق، هي و هو، (هي كذبت هو صدق/ هي صدقت هو كذب)، دون أن يضفي أيّ معنى. لينهي المقطع بسعادة المدينة في الزمن الحاضر وتعاسة القمر.

لم يسمح التناص بإنارة المقطع السرديّ، فهو مثل العتمة التي تغشى المقطع حسب بارث[44]، ولم يتقاطع مع النّص الأصليّ، بل تجلى في صورة النّص المهشّم الذي لا نعقل ملامح الأصل فيه.

ويرد مقطع آخر بعد مقطع المدينة والقمر، يتحدث عن حكاية أخرى، عشق الغراب للمدينة، وارتسام صورته السوداء على القمر. ليلّيه مقطع آخر يتحدث فيه السارد عن مطاردة المدينة له، ومحاولتها إغوائه، وهو المقطع الذي يتكرّر على امتداد النّص. فالانتقال إذن من موقع إلى آخر، والابتعاد عن منطلقات البداية التي يوهمنا النّص أنّه سيتمحور الحديث حولها، وهذا ما يجعل الاستشهادات والنّصوص النّاصة تتشابك وتتداخل دون أن تحيل إلى مرجعيات خارجية، لأنّها تنخرط في سيرورة خيالية لذات، تعبرها صوّر واستشهادات وأمثال ونصوص، دون أن تمركزها في بنية معينة. وهو ما يجعل هذا النّص" مصنوعا من كتابات مضاعفة. وهو نتيجة لثقافات متعددة، تدخل كلّها بعضها مع بعض في حوار، ومحاكاة ساخرة، وتعارض."[45] وتلتقي هذه التعارضات في جسد السارد العابر والمعبور، الذي يستمتع بالانخراط في لعبة خيالية، ينكشف فيه جسده حاملا ومحمولا بعدّة ثقافات دون انتصار لواحدة منها. لأنّ الانتصار الوحيد للعبة الشفرات النّصية التي يسمّيها القارئ ثمّ يعيد تسمّيتها إلى ما لا نهاية من المتعة القرائية.

خاتمة:

يعتبر نص "سرادق الحلم والفجيعة" إضافة متميّزة للكتابة الإبداعية الجزائرية، لأنّه شكل كتابي تجاوز معايير وقوانين الكتابة التقليدية، ليدخل ما يسمى بالكتابة التجريبية، على مستوى المبنى والمتن، إذ انزاح عن منطق السرد التقليديّ فكتب النص إبداعيا، مما يسمح بقراءة متعوية تخرج عن معايير وأخلاق القراءة التقليدية، لتتّخذ نهجا بارثيا، الرّوائيّ من غير رواية، والشعريّ من غير شعر. فعلى نفس درجة الشعرية الطافحة في نصوص المدروسة، يمكّننا تفعيل قراءة تنسجم مع ذلك، وذلك ما حاولنا ممارسته. ونخرج بالنتائج الآتية:

لعبت الكتابة المقطعية والعتبات الخارجية في توفير إمكانية تعدّد المعاني المقروءة والدخول في لعبة تواطئية، بين القارئ والنّص، أسّها الإلغاز وفكّ

الإلغاز فإلغازه. أي أنّ الكتابة بشكلها السابق هيّجت فضاء المتعة النّصية، بأن سمحت بإغراء القارئ بهذه الانزياحات لشدّه وحثّه على المغامرة النّصية.

يمكن ولوج نص "سرادق الحلم والفجيعة" من عدة مداخل، تستند إلى خمس شفرات، التأويلية والمعنمية والحدثية والرّمزية والثقافية، تتعايش جنبا إلى جنب، في كلّ مقطع إيحائيّ، تركنا للقارئ حرّية تأسيسه وتحديده. هذه الشفرات تكشف تعددية نص "سرادق الحلم والفجيعة"، فهو كالمعمار متعدّد الأوجه والطبقات. ولا تخضع هذه الشفرات القرائية للمبدإ البنيويّ، مركزية البنية، بل هي ترصد معاني حقل غير قابل للتمركز. ذلك ما أثبتناه في دراستنا عن كلّ شفرة.

هذا التعدّد والتعايش للمعاني في القراءة التي أنتجناها تؤسّس لجمالية جديدة، جمالية المتعة الخالصة، أين لا تحيل الدوال على مدلولات نهائية ولا النّص على مرجعية معينة، وتفسح المجال لما يسمّيه بارث ضجيج الأصوات ليس إلا.

ما أنجزناه غيض مما يمكن محاصرته في نص "سرادق الحلم والفجيعة"، وما انفلت من زاوية الإضاءة المتعوية يمكنه أن يبذر في مواسم حصاد أخرى، مع قراء متعة آخرين.

أما المقاطع الثانية فهي تصوّر بحث الذات عن حبيبته النون، في متواليات تفيض شعرا

وكما أنّه أورد هوامش كثيرة، أسفل بعض المقاطع، يذكر فيها أحداثا وفي مقدمة الرّواية التي سماها خاتمة قام بعرض الأسئلة التي ستحاك حولها الأحداث:

"ومازالت الأجيال المتعاقبة تبحث عن قمة الجودي حيث رست السفينة... لكنهم لم يعثروا عليها أبدا رغم كثرة الفرق الأثرية المتخصصة من أرقى جامعات العالم. ومازال الرواة والمؤرخون يجمعون الأدلة والبراهين للوصول إلى الحقيقة التي آلت إليها المدينة المومس ولم يصلوا إلى نتيجة بعد.هل اكتسح الطوفان المدينة ومن فيها؟ هل نجا شاهد هذه الأحداث ومن كان معه في السفينة من ذلك؟؟ ..."[46]. فالأحداث تتعلّق بالبحث عن حقيقة الطوفان الحاصل في المدينة ومصير شخصيات: الشاهد والذين كانوا معه في السّفينة؟ ثمّ يضع هذه الأحداث في وضعية شكّ، تلغي إمكانية وجودها أصلا، في خاتمة الرواية.

الهوامش

1- أفضّل كلّمة نصوص على كلّمة رواية التي أعلن عنها الكاتب، لأنّ الأولى أقرب إلى طبيعة منتوج عزالدّين جلاوجي، فهي مقاطع تشذيرية، تتمظهر سردا في مقاطع وشعرا في مقاطع أخرى، لهذا رجّحت مصطلح النّص الذي يعني تشابك وتداخل الأجناس الأدبية والنّصوص

2 – roland barthes, le grain de la voix, editions du seuil, paris, 1981, p 198.

3 – يراجع عز الدّين جلاوجيّ، م.س، ص 8.

4- يراجع عز الدّين جلاوجيّ: م.س، ص

5- voir julia kristeva, la révolution du langage poétique, editions du seuil, paris, 1974, p 580 .

6 – يراجع: محمد الشيخ: نقد الحداثة في فكر هايدجر، الشبكة العربية للأبحاث، ط1، بيروت، 2008، ص 669 .

7 – تراجع: سحر سامي: شعرية النّص الصوفيّ في الفتوحات المكّية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط1، مصر، 2005، ص 31.

8 –voir roland barthes , s- z , editions du seuil, paris, 1970, p 11.

9 – يراجع: عز الدّين جلاوجي، م.س، ص 09 .

10 – يراجع: عز الدّين جلاوجيّ، م.س، ص 36 .

11 – م.س، ص 07 .

12- يراجع: م.س، ص 34 .

13 – يراجع : م.س، ص 48 .

14- م.س: ص 09 .

15 – م.ن، ص. 11 .

16 – م.ن، ص .ن.

17 – م.ن، ص .ن.

18- م.س، ص 15.

19 – يراجع: جاك لاكان، اللّغة... الخيالي والرّمزي، تر مصطفى المسناوي، منشورات الاختلاف، ط1، الجزائر، 2006، ص 23.

20 – عز الدّين جلاوجي: م. س، ص 46.

21 – يراجع: جاك لاكان: م. س، ص 19.

22 – عز الدّين جلاوجي، م.س، ص 46.

23– عز الدين جلاوجي، م.س، ص 08.

24 – يراجع جاك لاكان: م.س، ص 52.

25 – عز الدين جلاوجي، م. س، ص 14.

26– م. س، ص 28.

27 – يراجع رولان بارث، لذّة النّص، مجلة العرب والفكر العالمي، العدد العاشر، مركز الإنماء العربيّ، لبنان، ربيع 1990، ص 12.

28 – عز الدين جلاوجي، م. س، ص 53.

29 – يراجع: جاك لاكان، م.س، ص 32.

30 – عز الدّين جلاوجي، م. س، ص 46.

31 – رولان بارث: لذّة النّص، ص 30.

32 –voir roland barthes, s- z, editions du seuil, paris , 1970, p 19.

33 – عز الدّين جلاوجي، م.س، ص 09.

34 – عز الدّين جلاوجي، م.س، ص 59.

35 – عز الدين جلاوجي، م.س، ص 07.

36– م.س، ص 31.

37 –voir ; roland barthes, s-z, page 25 .

38 – عز الدين جلاوجي، م. س، ص 07.

39 –voir : christian vandendorpe, ‘’rhétorique de derrida’’, revue littératures, n° 19, paris, hiver 1999, p 3 .

40– عمر أوكان: النّص والسلطة، إفريقيا الشرق، ط1، 1996، المغرب، 1996، ص 60.

41- يراجع: رولان بارث، هسهسة اللّغة، تر: منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، ط1، سوريا، 1999، ص 91.

42 – يراجع: عمر أوكان، النّص والسلطة، ص 62.

43 – عز الدّين جلاوجي، م.س، ص 26.

44 – يراجع: عبد العزيز بن عرفه، الدال والاستبدال، دار الحوار، ط1، سوريا، 1993، ص 162.

45 – يراجع: رولان بارث، هسهسة اللّغة، تر: منذر عياشي، ص 83.

46- يراجع: عز الدّين جلاوجي، "سرادق الحلم والفجيعة"، ص 7.