د. رشيد وديجى - جامعة مولاي اسماعيل- مكناس - المغرب

لعبة الانفتاح الأجناسي في الكتابة الروائية
قراءة أجناسية في رواية "حرودة" للطاهر بنجلون

ملخص

تطمح هذه الدراسة إلى إبراز طموح الرواية إلى التفاعل الخلاق مع الأجناس الأدبية الأخرى، والذي يحيل في أحد طرفيه إلى مرونة الخطاب الروائي من خلال استيعاب تقنيات جديدة.

تلوّن العمل بألوان أجناسية أخرى حوّلت فضاء نص "حرودة" إلى بانوراما من الأجناس، يستدعي بعضها بعضا، وينفتح الواحد على الآخر في لعبة تشكيلية تحمل النصّ إلى عوالم التجريب محققة بذلك قول باختين لا خطاب خارج خطاب الآخر.

على سبيل التقديم

لقد ظهرت في أواخر القرن العشرين نصوص روائية من نوع خاص تتأبى على التصنيف ضمن خانات أجناسية معينة، ناسفة فردية نقاء الجنس والحدود الفاصلة بين الأجناس، ونتيجة لذلك التعالق الأجناسي تم خلق أشكال جديدة من الكتابة، تتمرد على الشكل البنائي الثابت.

وهكذا نجد أن الجنس الأدبي انتقل من مرحلة الصفاء والنقاء مع الشعرية اليونانية إلى مرحلة وحدة الأجناس الأدبية مع الرومانسية إلى مرحلة الاختلاط والتهجين والتلاقح.

فلا غضاضة - إذا- أن تتسم الرواية بطابع الاحتمالي، الذي يسمح بانضواء توليفات نوعية من الأسطورة و الشعر...، فضلا عن التوليفات الأخرى المحتملة كالباروديا....

وهذا التهجين" يساهم في تكسير أحادية الملفوظ ويحد من نقاء الشكل الروائي ومعياريته(01).

ونصّ "حرودة"(02) من النصوص التي تُربك انتظارنا فتقول مالا يتوقّع أن يقال وبطرق غير متوقّعة، لذلك نتساءل هل هو رواية، أو قصيدة، أو سيرة ذاتية، أو شهادة، أو قصيدة نثرية طويلة.

وهذا الانفتاح الأجناسي في العمل الأدبي الواحد دليل على بطلان نظريّة برونتيير Brunetière حول ولادة الأجناس وفنائها(03).

وفي هذا الإطار، يقول الخراط : "الحدود بين الأجناس لم تعد الآن بنفس الصرامة... والقطع والتحديد التي كانت قائمة في حقبة سابقة، بل أصبح الأمر يصل إلى درجة سقوط هذه الحدود، وتداخل الأجناس الأدبية"(04).

الانفتاح الأجناسي في رواية "حرودة" للطاهر بنجلون

سنحاول قراءة هذا العمل قراءة أجناسية تسلّط الضوء على حالة الانفتاح الأجناسي. وعلى ظاهرة التعالق الأجناسي بشكل عام. ولأجل بلوغ هذه الغاية :

تعتبر لعبة الانفتاح الأجناسي من أهم خاصيات الرواية، حيث نجد هذه الأخيرة تستوعب مجموعة من الأجناس الأدبية والفنون المجاورة كالسرد الروائي، والكثافة الشعرية، والمشهدية المسرحية، والبوح الأتوبيوغرافي، والتوثيق التاريخي، ....

وفي هذا الإطار، يرى كمال الرياحي أن الرواية " هي الجنس الأكثر تحرّرا لأنه جنس غير مكتمل لا حدود له ولا ضفاف، أمواجه ممتدّة دون شواطئ، فهو جنس ما ينفكّ يجهز على الأجناس التقليدية القديمة ليجعلها في خدمته"(05).

ونص "حرودة" من هذه الأعمال التي تتخطّى جنسها، رواية لتتودّد إلى أجناس أخرى مجاورة مثّل الشعر إحداها. فيطفح النصّ بلغة شعرية.

تأسيسا على هذا، سنعمد الآن إلى اقتفاء آثار الملفوظات الغريبة عن جسد "حرودة"، وذلك بتحديد طبيعتها، ووظائفها، وغاياتها، انطلاقا من الأسئلة التالية:

أ- أين ؟

فهذه الملفوظات تنتمي إلى سجلات كتابية مختلفة، لعل أبرزها، هو استيعابها لفن الشعر، وتوظيف الشاعرية السردية أو ما يسمى عند إيف تاديه Yve Tadié بالمحكي الشاعري.

ويعني هذا أن ما يقرب الرواية من الشعر يبعدها عن الرواية، تنساق وراء الشاعرية الإبداعية بواسطة استخدام القالب الشعري، واللغة الموحية، والصور الشعرية الانزياحية.

وفي هذا الإطار، يذهب الطاهر بنجلون، فيتوسّل بالتوزيع البصري للقصيدة الحديثة، فالرواية بصفة عامة كقصيدة نثرية تحمل الكثير من الإيحاء الشعري، يقول في إحداها:"

في شظايا عنف آخر يدور النهار
فيما الموت ينحني على مربع ابيض
حيث تؤلف شتلة إشارات نشيدا
للهذيان متدفقا من بعيد
وترسب اليد
في روضة ذاكرة مزهرة
حيث بسرعة تلتئم تباشير جرح
من ذا الذي يؤمن بعد
بغرق العين في خفايا الكلام؟
لأن الكلام و اليد
في المملكة المهددة يتوحدان
اصطداما من أجل ملكية مشوهة على هندسة حياة جنينية
فجأة يشهق اللون من اصطفاء ويكسو الحركة المتهرئة
تصمتين
وحقول حياة ناقمة تحرثين"(06).

ويقول في أخرى متحدّثا عن استباحة طنجة من طرف السياح:"

طنجة مصورة بشكل رديء
جسدا محبوبا بشكل رديء
طنجة مكتوبة بشكل رديء
أن تسميها أن تصورها ذاك يعني تخريبها

كانت المدينة تحيا متنكرة في جسد كل واحد منا
فكيف يمكن ادعاء تجريدها من لباسها وملامسة عريها؟
أولائك الذين استباحوها اغتصبوها
لسعتهم السنة اللعنة و الخزي"(07).

ويقول في ثالثة حمّلها الكثير من مشاعر الحزن ومناجاة النفس في حديثه عن اغتصاب جسد الأم : "

أمي... امرأة
أمي... زوجة
أمي... صبية غضة لم تجد الوقت لتصدق بلوغها
أمي... إليك أنا منصت
في وحدة طفل عليل، جرؤت على الرحلة المخبوءة المحترمة، رحلة لبنية
أمي...مرتين مزوجة بشيخين ماتا بسبب استباحتهما لجسدها الغرير الذي ما كاد يبلغ
أمي... مزوجة أخيرا بابي لتمنحه طفلين لم تستطع أخرى إنجابهما معه"(08).

نلاحظ في هذه الرواية تعدد الأسطر ذات الطبيعة الشعرية، وهذا يوحي كتابة شعرية نثرية روائية متفاوتة الأسطر، والجمل الشعرية.

أضف إلى ذلك، فشعرنة اللغة الروائية من خلال توظيف لغة البياض لتخفيف الصفحات من السواد، وإشاعة أجواء المفارقة والاختلاف.

أمّا القصّة القصيرة فحضورها لا يقلّ عن حضور الشعر. ولعلّ أبلغ مثال على هذه الظّاهرة في الكتاب تتجسّد في الفصل المعنون بـ " الجمعة /الرماد" الذي يتحدث عن أحداث مارس 1965 الدامية، ففيه تحتشد عوالم القصة القصيرة بكل وجوهها الجماليّة، والتقنية من وحدة للموضوع، ووحدة الزمن، وعدد الشخوص المحدود، وتكثيف للسرد، وتنام سريع للأحداث نحو الذروة لتنغلق القصة.

كما تنتسب إلى أصول البوح الأتوبيوغرافي، حيث تتخلل النص شذرات من حياة الطاهر بنجلون الحقيقية، وخاصة ما يتصل منها بالجروح التي نكبت جسده، وجسد وطنه، كجرح المدرسة القرآنية، وجرح الختان، جرح اغتصاب جسد الأم،

وجرح أحداث مارس 1965 ، ... جروح تحيل على واقع حقيقي بأشخاصه، وأماكنه، وأحداثه الحقيقية. كما نرى ذلك في المقطع التالي: " حواري مع أمي ليس خياليا. إنه نص معيش، قراءة بوشرت في فضاء العين الأذن، مع ما يفترضه ذلك من عنف وألم: إنه جرح أول".(09).

دون إغفال أن العناوين الداخلية التي وضعها الطاهر بنجلون في نصه تصبح ميثاقا ضمنيا للبوح الأتوبيوغرافي، و يتجسد ذلك في الفصل المعنون بـ " حوار مع أمي".

وكذلك فالنص يحيل على مسار طفولة بنجلون وشبابه خاصة فاس بأحيائها ، وطنجة بمتاهاتها.

ويمكن القول، أن النص كتابة بالذاكرة لأحداث وشمت طفولة الطاهر بنجلون.

أضف إلى ذلك أن الرواية ترصعها نتف مقتطعة في حرفيتها من الجرائد، وتحيل على الواقع والتاريخ من خلال الجروح التي نكبت جسد المغرب. منها مثلا ما جاء على لسان جريدة "يا" الاسبانية عدد 8 ماي 1952 :

" أصبحت طنجة منطقة أخطار و دسائس عالمية...لدرجة أن مقاومة جواسيس روسيا أصبحت تستلزم استفسارا عاجلا لرجال البوليس الاسباني، لما يعرفون به من أعداء صريح للشيوعية"(10).

دون إغفال أن السارد قام بإدراج حوارات مشهدية في نسيج السرد، وذلك بهدف أدرمة الحكي أو إيهام القارئ بعفوية تبادل الكلام بين الشخوص، أو إشاعة الإحساس بالواقع لدى القارئ.

كما أن اللجوء إلى الحوار يوحي بانمحاء المؤلف لصالح استقلالية الشخصية، بحيث تبدو هذه متحدثة من تلقاء نفسها.

وفي الحوار قد يزدوج الكلام بالإيماء، وهو يتضمن إشارات ركحية.

وتحدد أسماء الشخوص التبادل الحواري بينها. كما أن حركاتها، وإشاراتها، وردود فعلها مصممة محسوبة، فكل شيء المقاطع الروائية يوحي بالمسرح على رغم أنها مرصودة للقراءة فقط.

وفوق هذا، فهذه المقاطع تسعف على تدفق الكلام بحرية، وأحيانا بسخرية لاذعة أو باحتجاج، وتنديد قويين حسب المواقف. كما في المقطع التالي"

احكي يا أماه
عن جسدك متعبا في الصاحبات
شاحبا في فجر رغبتك
جسدك مرضوضا
يستنفد فتوته (...)
أماه
حبكت الأيام والليالي بخيط بسمتنا الأبيض
وأنت هامسة حياتك لنفسك فيما كان القبر
يكبر
وإلى فراشه يستدرجك
فيما كان الفقيد يعللك الطين
ولكي يهيء بحيرة وبحرا مصعوقا
قولي لي
قولي لنا
لون الذم الذي كنت تكتبين
حين كان الميت فوق جسدك الواهي يلهث
قولي لي
قولي لنا
إنك تحت أقمطة الأمل
كنت تنهشين السماء
إنك
كالجمرة الخفية لا كالضحية
كنت تصرخين"(11).

في اللحظة ذاتها، كان الرجال مقنعون يعذبون حرودة لكي ينتزعوا منها بعض الاعترافات.

كانت هادئة مستسلمة.

أنت ساحرة، ساحرة بدون عمر، ستنالين العقاب الذي تستحقين....وما السر في طهورك من جديد؟ مثل الطاعون عدت إلى مدينتنا

لست ساحرة

إذن فأنت قحبة؟

وماذا تعيب على القحاب؟

أعيب عليهن كونهن عنزات

أما أنا. فأعيب عليهن كونهن يمشين مثل الضفادع

وأن أقول بأنهن لا يتلذذن جنسيا، فهن مثل البومات حاقدات

إنهن فال شؤم

إنهن يعشن من خطايا الآخرين (...)"(12).

كما تم توظيف السرد الروائي، من خلال المزج بين عالم التجربة الواقعية وعالم التخييل، وذلك من خلال تجاوز الواقع وأسطرته.

وقد تم كذلك رصد الواقع والتاريخ من طرف السارد، الذي يستعرض الجروح التي انحفرت في جسده والوطن بكامله.

ب- كيف ؟

عند مزاولة السارد لنشاطه، أي حكاية القصة وفق قانون السببية الزمنية إذ بتلك الملفوظات الشعرية، والمسرحية، والأتوبيوغرافية، والصحفية الطارئة تقاطعه من حين لآخر، فيضطر للتوقف مؤقتا، ليستأنف على إثرها حكاية القصة قبل أن تعترضه من جديد هذه الملفوظات ليرتد بعد ذلك لوظيفته. بعبارة أخرى، فالمعمار الكلي لنص "حرودة" يتشكل من سلسلة من التصدعات.

ت- لماذا ؟

وكنتيجة لما تقدم فنص "حرودة" هو فسيفساء من الخطابات المتصارعة فيما بينها لاحتلال أكبر مساحة ممكنة في جسد المحكي، لكنها في تصارعها هذا

على المواقع، تهدف إلى تدمير روائية النص وتكسير أحادية النموذج الأجناسي، من خلال مفهوم التناص، ومن ثم تثوير الشكل الروائي المعياري.

زد على ذلك، فتضمين شعرية الخطاب السردي لمقتبسات أوتوبيوغرافية، و مسرحية، وصحفية يستهدف غاية جمالية، وهي التشويش على نقاء جنس الرواية و تلغيمه بعناصر أجنبية لينفجر إلى أبنية متطايرة.

يمكن القول، إن الانفتاح الأجناسي الذي يظهر عند كاتب ما، يرجع إلى تركيبة الذّات الكاتبة. فالمبدع الذي يظهر على نصوصه هذا التمازج يكون غالبا قد جرّب تلك الأجناس منفردة ولو كان ذلك التجريب غير معلن. فيكون في الوقت نفسه مسكونا - عن وعي أو دون وعي - بالشعر، والقصّة القصيرة، والرواية. وهذه ذات الحالة التي يعيشها الطاهر بن جلون فقد بدأ الكتابة شعرا مع مجموعة أنفاس بالمغرب ثم انتقل إلى الرواية والقصة، فصدرت له العديد من الأعمال الأدبية منذ السبعينات منها روايات :"حرودة" Harrouda عن دار دونويل سنة 1973، وواية "موحى الأحمق، موحى العاقل" Moha le fou, Moha le sage عن دار لوسوي Seuil 1981، و"صلاة الغائب" La Prière de l'absent عن دار لوسوي Seuil 1981، و"طفل الرمال" L'Enfant de sable عن دار لوسوي Seuil 1985، و"ليلة القدر" La Nuit sacrée عن دار لوسوي Seuil 1987، وهي الرواية التي حصل من خلالها على جائزة الكونكور Le Prix Goncourt الفرنسية في السنة نفسها.

كما أصدر مجموعة من النصوص القصصية، والدواوين الشعرية، والأنطلوجيات منها :"ذاكرة المستقبل" وهي انطلوجيا حول القصيدة الجديدة بالمغرب La Mémoire future, Anthologie de la nouvelle poésie du Maroc 1976، ديوان في "غياب الذاكرة" À l'insu du souvenir 1980، والمجموعة القصصية"الحب الأول هو دائما الأخير" Le premier amour est toujours le dernier 1995.

من أعماله الأخيرة رواية "ليلة الخطأ" La Nuit de l'erreur 1997، رواية "مأوى الفقراء" L'Auberge des pauvres 1999، ورواية "تلك العتمة

الباهرة" Cette aveuglante absence de lumière 2001. ومن ثم، فإن هذا الانفتاح الأجناسي في نصه "حرودة" سيكون أمرا متوقّعًا.

كما تستند هذه الرواية إلى توظيف مجموعة من الخطابات كالخطاب الحلمي، والخطاب الأسطوري، والخطاب التناصي، و الخطاب العجائبي، والخطاب الديني، وخطاب السخرية البوليفونية.

الخطاب التناصي

حيث تعتمد الرواية على توظيف التناص، والمستنسخات النصية، والمقتبسات المعرفية، وتشغيل المعرفة الخلفية الداخلية والخارجية من خلال استحضار الأعلام، والنصوص اللاواعية، والأفكار المخزنة، والذاكرة المضمرة، والحقول المعرفية عبر قنوات الامتصاص، والاستفادة والحوار، والتفاعل النصي.

ويعد الطاهر بنجلون من الروائيين الذين يصدرون عن رؤية ذهنية ثقافية يتحكم فيها التناص بشكل كبير من خلال توظيف مجموعة من الإحالات المعرفية التناصية التي تتمظهر في المؤشرات والمستنسخات التالية: مولاي ادريس، عبد الكريم الخطابي، جان جونيه، رولان بارث، البابا سيلفستر الثاني، الاستعمار الفرنسي- الاسباني، حرب الريف، أحداث مارس 1965...

ويمكن القول، إن التناص يكون مباشرا حين يتم اللجوء إلى الشاهد مدمجا في نسيج النص، و يكون غير مباشر حين يتخذ شكل إيحاء.

الخطاب العجائبي

تشغل الرواية عند الطاهر بنجلون خاصية العجائبي من خلال التأرجح بين الغريب والعجيب، واستعمال خطاب التحولات الخارقة التي تعبر عن تداخل الوعي واللاوعي، وتنافر الواقع واللاواقع، والمألوف واللامألوف لتشبيك عالم الغرابة، والفانتازيا، والامتساخ البشري. يقول السارد في تحولات حرودة:"

حرودة

طائر

نهد

امرأة

جنية بحر
منحوتة في الكتاب"(13)

ويضيف السارد على لسان حرودة" عنكبوتة أنا عشت حتى الآن في جمجمة فقيه. كان عجوزا ماجنا يتظاهر بتعليم كلام الله، ويعتقد بأن أطفالنا سذج أبرياء ....فضلت، إذن، إن احتجب داخل جمجمة الفقيه. حدث ذلك في فترة ابتهاج عام بميلاد عهد قيل عنه بأنه جديد، عهد الرخاء و الحرية... حيث كان الناس يتجولون في الشوارع متلفعين بالألوان الوطنية، ومع ذلك كان فقد كان هناك أناس داخل أكياس قنبية يختنقون، تدشينا لعهد جديد من القمع. فبدأت أتناسخ: صرت أولا بومة، ثم عنكبوتة شفافة. وذات يوم وصلني صراخ الأطفال الذين ابتلعتهم ما يسمى بأخطبوط الوفاق... ورحلت، ذرت كل ميازيب المدينة، ولم أتمكن من مغادرتها إلا بعد أن استعدت شكلي الآدمي. فخلصت الأطفال من براثن الأخطبوطات. كان ذلك طبيعيا، لأنني وحدي أملك الكريات الحمراء... والآن، ها قد عرفتم كل شيء. من جديد أصبحت امرأة... بين النفي و الموت اتأرجح..وحيدة أنا...أبدا لن أرى أطفالي مرة أخرى...سأهج المدينة..." (14).

زد على ذلك، قول السارد:" امرأة في عمر قابل للتبدل، جنية بالبحر الأبيض سابقا، أرملة غول فاس، خليلة العنكبوت فنديشة...تبحث عن رفيق يشاركها في تحرير ارض، وتلخيص النساء من حريم مولاي إدريس، وتعبئة عصافير السوق الصغير"(15).

هذه التحولات الغريبة ذات أبعاد رمزية توحي بتعرية الواقع، ومحاكمته، واستشراف واقع مضاد أفضل من السائد.

فحرودة دائما حاضرة حيث يجب فضح القمع السياسي، والكبت الجنسي، والإحباط النفسي. إنها محبة للعدل والحرية بما هي طائر، ونجمة، ونهد، وعنكبوتة، ومنذرة بالثأر بما هي بومة، وجنية بحر...

على سبيل الختم

ونستشف، مما سبق، أن الرواية ليست جنسا صافيا، ولعل هذه الخاصية هي التي تزيد في صعوبة دراستها، و استعصائها على النقاد.

ونستشف أيضا، أن نص "حرودة" يتسم بمجموعة من الخاصيات التي تفردها عن باقي الأجناس الأدبية الأخرى كالخاصيات الدلالية التي تتمثل في الغرائبي، والباروديا، والتناص.

إن نص "حرودة" نص منفتح يستلهم من مناهل متناغمة أحيانا و متضادة أحيانا أخرى، متقاربة، ومتفارقة متباعدة، قريبة الإدراك، نحن في مواجهة نص اشتمل كما رأينا خلال الدراسة على:

- الشعر
- المسرح
- التوثيق التاريخي
- البوح الأتوبيوغرافي

بعبارة أخرى، فنص "حرودة" يفتح نافذة "الأجناسية " في محاولة جادة، وصادمة لكتابة نص مفتوح تتخلله ملفوظات غريبة عن المحكي.

لكن السؤال الذي يطرح نفسه هنا هو: كيف يمكن التعامل مع كل عمل من هذه الأعمال المتمردة علي الجنس الأدبي؟ هل ينبغي عند قراءة هذه الأعمال المتمردة علي الأجناس التخلي تماما عن فكرة الجنس الأدبي والتعامل معها علي أنها مجرد نصوص أوحدوس فريدة كما يقول بينيدتو كروتشه Benedetto Croce ؟ أم نتعامل معها بناء علي درجة اقترابها أو ابتعادها عن النموذج الذي يمثله النوع الأدبي للرواية الواقعية التقليدية؟

علي أي حال فإن كل جانب من الجوانب السابقة يحتاج إلي دراسة مستقلة، ويكفينا هنا أننا أجبنا عن الأسئلة الأولى في هذه القضية الشائكة، والتي رصدنا من خلالها نموذج "حرودة".

الهوامش

1. عبد الحميد عقار: الرواية المغاربية، تحولات اللغة و الخطاب، شركة النشر و التوزيع، المدارس، الدار البيضاء، ط1/ 2000، ص: 90.
2. الطاهر بن جلون: حرودة، ترجمة: رشيد بنحدو، النجاح الجديدة، الدار البيضاء، ط1/ 2003.
3. تصنيف برونتيار Brunthière يعود إلى سنة 1890، والذي ربط تطوّر الأجناس الأدبيّة بتطوّر الأجناس الحيّة تبعا لبحوث داروين. ينظر في هذا الإطار: محمود طرشونة: مدخل إلى الأدب المقارن، تونس، 1986، ص: 107.
4. نقلا عن عادل الفريجات: "الأجناس الأدبية: تخوم أم لا تخوم"، مجلّة علامات في النقد، ج38، م10، الرياض، ديسمبر 2000، ص: 261.
5. كمال الرياحي: حركة السرد الروائي ومناخاته، دار أمية، تونس، 2004، ص 7.
6. الرواية، ص: 61.
7. الرواية، ص: 112.
8. الرواية، ص: 51.
9. الرواية، ص: 134.
10. الرواية، ص: 109.
11. الرواية، ص ص: 56- 58.
12. الرواية، ص: 82.
13. الرواية، ص10.
14. الرواية، ص ص: 83- 84.
15. الرواية، ص: 132.

المصادر والمراجع

1. بن جلون الطاهر : حرودة، ترجمة: رشيد بنحدو، النجاح الجديدة، الدار البيضاء، ط1/ 2003.
2. عقار عبد الحميد: الرواية المغاربية، تحولات اللغة والخطاب، شركة النشر والتوزيع، المدارس، الدار البيضاء، ط1، 2000.

3. طرشونة محمود: مدخل إلى الأدب المقارن وتطبيقه على ألف ليلة وليلة، المطابع الموحدة، تونس، ط1/ 1986.
4. الرياحي كمال: حركة السرد الروائي ومناخاته، دار أمية، تونس، 2004 .
5. الفريجات عادل: "الأجناس الأدبية: تخوم أم لا تخوم"، مجلّة علامات في النقد، ج38، م10، الرياض، ديسمبر 2000.