

العجائبيّ في الرواية المغاربيّة المعاصرة: شعريّة المحكي وأحاييل الغواية

أ. عبد القادر عواد

أستاذ الأدب العربي المساعد، كلية الآداب، اللغات والفنون، جامعة وهران- السانوية- الجزائر

aoued34@yahoo.fr

ملخص

أسعى في هذا المقال إلى محاولة رصد تجليات العجائبي باعتباره أسلوباً وتقنية جديدين في الكتابة الأدبية بعامة والروائية خاصة، مقتصرًا على إبراز توظيفه (العجائبي) واستثماره في المتن الروائي المغاربي المعاصر، لاسيما ما يتعلق بجانب الحكى وشعريته وما يضيفه من ظلال لغوية وتشكيلية غير مألوفة، تجعل من الواقع المحدود المغلق والمنطقي عالماً متفجّر الدلالات، خارج القوالب المرسومة والمعتادة، وعالماً قائماً على الدهشة والإثارة والغرابة، حيث يبتغي الروائي اتكاءً على محكيات العجائبي إعادة تخليقه (الواقع) من جديد وفق نواميس خارج المؤلف، وقد استطاعت الرواية المغاربية بشكل خاص أن تمثل ذلك أحسن تمثيل، مكتفياً بمتن روائي واحد ارتأيت أن يكون مثلاً رمزياً لبقية المتون وهو متن "رمل الماية، فاجعة الليلة السابعة بعد الألف" للروائي الجزائري واسيني الأعرج.

الكلمات المفتاحية:

العجائبي- الرواية- المعاصرة- المغاربي- الواقع- التخيل- المؤلف- الخطاب- اللغة- اللامعقول- اللامألوف- التجديد- الحكى- الشعرية- الغواية- البنية- جدل- استراتيجيّة- الاستلهام- الأسلوب- التقنية- الاختلاف- التميّز- الكتابة- الحداثّة- الفانتاستيك.

مقدمة

لقد استطاعت الرواية المغاربية حديثاً أن تحقق ثراءً فنياً مستميزاً لا سيّما خلال الفترة الأخيرة من القرن العشرين ومطلع القرن الراهن، حيث تمكنت على يد جيل طموح تواق إلى التجديد والتجريب من تأسيس ملامح تجربة إبداعية وسردية متكاملة، لها خصوصياتها وأماراتها التي تعبّر عنها، تتحوّس من التأصيل كما تتشغل بتكريس خطاب روائي مهووس بالبحث عن أشكال فنية وتعبيرية قد تعين هذا الجيل الروائي على إثبات هويّته وتشكيل نصوص ذات معمارية مطبوعة بسمات التّجاوز والمغايرة

الحداثيّة والكتابة التي " تخطت الالتزام الاجتماعي والسياسي، ومكنت الكاتب من التعبير عن رؤاه تجاه واقعه"(1).

وقد اقتضت المتغيرات التي صاحبت الكتابة الروائية المعاصرة لدن الروائيين المغاربة جدلا استراتيجيا في سيرورة التحوّل التقني والأسلوبي، كما استلزمت رهانا حيويا على مستوى التجديد والاختلاف وتقديم مشهد لمشروع واسع"هاجسه تشييد جمالية وشعرية للخطاب الروائي المغربي"(2)، وهي الجمالية التي لا زالت تسعى وتصبو إلى استكمال تشكيلاتها واستجماع عناصرها وآلياتها التي تنظمها بكل أبعادها الرمزية والثقافية في مسار السرد.

من هذا المنطلق يغدو الخطاب الروائي المغربي المعاصر بنية مفتوحة على جملة من التحوّلات في المنجز الفني(السردية)، وهي التحوّلات التي طالت البنية اللغوية ومرتكزاتها الجمالية، وكذا بنية التخييل بمختلف تجلياته الاجتماعية والسياسية والثقافية، التي استندت إلى رهان المسعى التجريبي في الممارسة الروائية، وهو المسعى الذي ينهض بالدرجة الأولى على " عدد من المرتكزات الفكرية والخصائص الجمالية المتصلة بأسئلة المتن والشكل والخطاب ومستويات اللغة والأسلوب"(3).

تحاول الرواية المغربية وهي تتشكل في إطار تشييد خصوصية التجريب والتحوّل أن ترتاد وتلامس أفقا وفضاءات تعبيرية جديدة غير مألوفة وغير تقليدية، وذلك باعتبار عامل التجريب في استمراره واهب الكتابة شرعيّتها وتبريرها كما يرى المبدع والناقد أحمد المديني(4)، وهو ما يمكن أن يجعل الفرق واضحا وقائما بين رواية تقليدية وأخرى حداثيّة تسعى إلى خلق تقليد جديد لدى المتلقي الذي كان محكوما بأشكال أدبية وتعبيرية موروثية تحكمت زما طويلا في تحديد أفق تلقي هذا القارئ خصوصا على المستوى المغربي، وذلك لأنّ النصّ السردية الذي بات يشتغل على أنماط التجريب وتحديث الحكيم، قد صار متورّطا في مسعى تكسير النمطية والسكون، حيث التمرّد على سكونية اللغة وصيغها الحكائية، والولوج إلى جدل السرد والمسرد، فنتبلور أنند طرائق مستحدثة تضمّ خواص اللغة وشعريتها، فضلا عن صياغات فنية تؤلف نسيجا سردية تلتقي في رحمة أساليب وبنيات تعكس علامات التجريب بمختلف أنساقها.

ولعلّ من أهمّ هذه الأساليب التي اقترنت بالتجريب والممارسة الحداثيّة في الكتابة السردية العربية بعمامة والمغربية بخاصّة، أسلوب العجائبي الذي يقترن بالتخييل والغرابة والإثارة، والذي يرتبط بفن



المدهش واللامألوف، وبنفّ الخيال المتجاوز الطليق، وابتكار المتخيّل الذي لا تحدّه حدود، حيث تتجلى قدرات الإنسان المبدع في ابتكاره وطاقاته المذهلة على الرحيل الدائم في عوالم اللامحدود واللامرئي والخوارقي والادهاشي(5).

وقد ينبع الحكي العجائبي بوصفه لغة يتشكل بها الموضوع السردى، من الحاجة إلى لغة مختلفة ومجازية التعبير، تخترق الطبيعي، وتجازف في عوالم الدلالات واللامعقول والذي يُسكت عنه غالباً في الواقع، وذلك من منطلق أنّ الكتابة بلغة عجائبية لا تتميز بخصائص خطابها وبنية لغتها وحكيها فحسب، بل هي " رؤية مغايرة للأشياء... ولذلك تكون الكتابة المتشعبة بروح الفانتاستيك مغامرةً واستجلاءً للبقايا والهوامش والمقصي من كينونتنا المحاصرة بضغط القوانين والمحرمات وشتى أنواع الرقابة"(6)، وكأنّ العجائبي على هذا الأساس يقف ندّاً لمثل هذه الأشكال من الرقابة محاولاً اختراق حدودها وسطوتها.

لعلّ توظيف العجائبي الذي يركز على عنصري الغرابة والتردد أو التآرجح بين الواقع والتخييل وصور المفارقات المجازية، يُعدّ من أهمّ مظهرات التجديد في الرواية العربيّة، والمغاربية على وجه الخصوص، ومن أهمّ تجلياتها التأصيلية، ولعلّ المرمى الرئيس من وراء ذلك هو استثمار تقنية فعّالة وبشكل وظيفي في النصّ الروائي، حيث تتراجع النمطية ويُموّه الواقع ويُفعلّ الخيال عبر تهويمات اللغة وتبئيراتها غير المألوفة، إذ العجائبي فيما يعني لدى البعض هو " بناء لغوي ولقاء بين المألوف واللامألوف، بين أدوات طبيعية وأخرى فوق طبيعية غيبية لإيجاد حالة من الزجّ بالواقعي بكلّ وضوحه الكاذب وأوهامه المغلقة في المأزق"(7).

وبهذا يمكن للعجائبي أن يستمدّ وجوده انطلاقاً من غرابة الواقع وكرهاته وعنفه، فيلجأ الروائي حينئذ مرغماً إلى محاولة تكسيه(الواقع) من خلال تكسير قوالبه الضيقّة والبحث عن طرائق مغايرة للترميز وتمرير الانتقادات على المستوى الاجتماعي والدّيني والسياسي وهو ما يعتقد الناقد محمد برادة(8).

وعليه يغتدي العجائبي بمثابة أداة فنية غير واقعية لتصوير واقع مرعب وغريب(9)، أو هو وسيلة لوصف أشياء لا يمكن تناولها بأسلوب واقعي، حيث لم يعد همّ الروائي الأساس هو الهروب من العالم وتصوير الواقع كما هو، أو تقديم صورة لواقع أفضل، بل تحوّلت لديه الغاية إلى محاولة الكشف عن



زيف جمالية هذا الواقع ومألوفيته المستعارة، وذلك بالمغامرة شكلا ومضمونا في فضاءات المتخيل السردي انطلاقا مما يشكله العجيب والغريب في صيغ الحياة والمجتمع ، في اليومي والهامشي والمنفلت، إذ بات العجيب والغريب "جزءا لا يتجزأ من الواقع المعيش" (10)، أنه الواقع الذي سقطت فيه الحدود بين المحتمل واللامحتمل، بين المألوف واللامألوف، ونتاجت داخله مفارقات أفرزت نسيجا واقعيًا ممزقا ذا بنية انزياحية رؤيوية.

غير أنّ السؤال الذي قد يطرح نفسه منهجيا وبقوة في هذا السياق هو: ما العجائبي؟ ما دلالاته اللغوية والاصطلاحية؟ وما حدود التباسه بمصطلحات أخرى تتداخل معه؟ وما هي غايات توظيفه واستثماره في الكتابة الروائية المغاربية خصوصا؟.

يأخذ مصطلح "العجائبي" وضعًا خاصًا من حيث ترجمته وتحديدُه ضمن مجموعة مصطلحات أخرى تقترب منه بل تتداخل معه، وقد تؤدي دلالاته وأبعاده، من منطلق أنّ للمصطلح في أصله الأجنبيّ (الفرنسي أو الانجليزي) (fantastique, fantastic) مقابلات عديدة في البحث الأدبي العربي، إذ نلني إلى جانب هذا الأخير مصطلحات مماثلة مثل: الغرائبي، الفانتازي، الفانتاستيك، الاستيهامي، الخارق أو الخوارقي، العُجاب، الوهمي ، الواقعي السحري، وغيرها من المصطلحات في مقابل مفردات أجنبية مُنحت للمعنى ذاته مع بعض التمييز الدقيق في إطلاقها على نحو: *fantastique, fantaisie, merveilleux, étrange, exotique, féerie, strange, fantasy...*

غير أنّ أغلب الباحثين يجنون بصورة أبرز لاستعمال مصطلح "العجائبي" لشيوعه وغلبته ورجحانه، فضلا عن مصطلحي الغرائبي والفانتاستيك ثم بدرجة أقلّ "الخوارقي"، ولعلنا نلني في هذا الصدد ما يؤكد أسبقية وضع لفظة "العجائبي" وذلك حينما تُرجم كتاب استراتيجي ومحوري في الدراسات الأدبية العجائبية، وهو الكتاب الموسوم بـ "introduction à la littérature fantastique" لمؤلفه الناقد الفرنسي "تريفيتان تودوروف" الصادر سنة 1970، الذي نقله إلى العربية الباحث "الصدّيق بوعلام" تحت عنوان "مدخل إلى الأدب العجائبي" ولكن مما يثير وي طرح مبدئيا إشكال الترجمة، هو تلك المقدّمة التي صدر بها "محمد برادة" هذه الترجمة، حين مال إلى اصطناع مصطلح "الفانتاستيك" أو "الفانتاستيك" المعرّب عن الأصل، وهو ما يوحي بعدم اطمئنانه إلى مصطلح العجائبي (11).

كما يمكن أن نلني باحثا آخر في الاتجاه ذاته وهو "عبد الملك مرتاض" الذي يفضل مصطلح "العجائبي" مستسيغا استعماله ولكن يراه ترجمة لـ "merveilleux" وليس لـ "fantastique".



وذلك في قوله " يعدّ مصطلح "العجائبية" من اللغة الجديدة، والعجائبي غير العجيب، وكأنّ معنى "العجيب" لا يفي بالحاجة فجيء به جمعا، وهو يمكن أن يكون ترجمة لمصطلح "merveilleux" الفرنسي" (12).

بل إنّ هناك من يرى فرقا ولو دقيقا يفصل بين أهمّ المصطلحات الموضوعية والمتداولة رغم تداخلها وأدائها للمقاصد ذاتها، حيث يختلف الغريب عن العجيب وعن الخارق وكذا عن الفانتاستيك، وهو ما يذهب إليه أحد الدارسين حين يورد الفرق على شكل محورين ويجعلهما كالآتي:

"- المحور الثقافي العربي، حيث يسمّى ما يُتَعَجَّب منه بالعُجْب والعَجَاب، وحيث العجائبي جمع العجيبة كما الأعاجيب جمع أعجوبة، أما الخارق فهو ما يخرق العادة ويخالف مقتضاها، فيقال أخرقه أي أدهشه، وخرق أي أكثر من الكذب وجمع الخارق الخوارق، ويبدو الغريب في هذا المحور هو ذاته العجيب وغير المألوف، والغريب من الكلام البعيد الفهم، وغرب الكلام غرابة أي غمض وخفي، وغرب الشيء كان غير مألوف، وجمع الغريب: الغرائب.

- المحور الثقافي الغربي: حيث يدير الناقد العربي ظهرا للمحور السابق، ويتفق حرفيا أو شبه حرفي استعمال تودوروف منذ عام 1970 لمصطلح العجائبي بمعنى الفانتازيا أو الفانتاستيك le fantastique للتمايز عن حكاية الخوارق le merveilleux وعن الحكاية الغربية l'étrange" (13).

بمعنى أنّ القاسم بين دلالتى "العجائبي" و"الغرائبى" يظهر مشتركا وموحّدا لا مفرّقا، أي ما يجمعهما أكثر ممّا يباعد بينهما، وهذا على خلاف ما يقرّ به "تودوروف" في كتابه السابق الذكر حين ينظر إلى العجيب والغريب نظرة زمنية تكون أرضية ينطلق منها في تحديد الاختلاف بينهما، وذلك في اعتقاده بأنّ العجيب كونه يطابق ظاهرة مجهولة لم تُر بعد وآتية، فهو يطابق المستقبل في مقابل الغريب، حيث يرجع بما لا يقبل التفسير على وقائع معروفة إلى تجربة موجودة قبلا، ومن ثمة على الماضي" (14)، ولكن ما يرمي إليه "تودوروف" هنا هو أنّ العجيب لا يراد به العجائبي تحديدا الذي يوقعه بين "العجيب والغريب"، فيرتبط إزاءهما بالزمن الحاضر قائلا في الموضوع ذاته "أمّا العجائبي بالذات، فالتردد الذي يطبعه لا يمكنه أن ينهض بدهاة إلا في الحاضر" (15).

كما أنّ شرط الزمن ليس وحده الذي يوضع للتمييز بين العجائبي والغرائبى، بل ينضاف إليه عنصرُ التردد (hésitation) الذي يتصل بالعجائبي صلة وثيقة، فهو شرط لازم يتمييز به عن غيره من

المواقف الأخرى، إذ العجائبي هو " التردد الذي يحسّه كائن لا يعرف سوى القوانين الطبيعية فيما هو يواجه حدثاً فوق الطبيعي" (16).

وهو ما قد يعني بأن القارئ يحمل على موقف التردد بين تفسير طبيعي وتفسير آخر فوق طبيعي، ممّا يجعله (القارئ) يتوحد بالشخصية الرئيسية أمام الحدث المروي الغريب، فيترك في نفسه أثراً لا يستطيع تفسيره تفسيراً عقلياً، حيث ينطوي- العجائبي- على "حالة التردد التي يشعر بها القارئ تجاه الأحداث والأفعال، فحالما يحسم أمره ويهتدي إلى الحل الذي يرى أنّ الأمر لا يعدو أن يكون وهم الحواس ونتيجة الخيال وأنّ قوانين العالم لم تتغير، يدخل حينئذ مجال الغريب الذي يخضع دائماً لتفسير عقلي ومنطقي" (17).

إذن يتجلى عنصر التردد شرطاً ضرورياً في الفصل بين حالة العجائبي وحالة الغرائبي الذي يعتبر لدى البعض مظهراً عجائبياً انتزعت منه سمة التردد، إذ ما أن يحسم القارئ هذا التردد، ويخلص إلى أنّ ما ينتجه النص من مفارقات لقوانين الواقع الموضوعي لا يعدو كونه وهماً تعانیه الشخصية أو تخيلاً (18)، وبهذا يمكن للعجائبي أن يتموضع في منطقة وسطى بين الشك واليقين، بين التصديق واللاتصديق، يؤدّي خلالها التردد دوراً أساسياً وفعالاً يسوق صاحبه إلى الدهشة والحيرة والشعور بغرابة الأحداث والمواقف، أي أنّ التأثيرات العجائبية تتأثّر بالدرجة الأولى من الافتتان الذي يخلقه الشك والحيرة (19).

ولعلّ أدلّ تعريف وأقدمه للفظي العجيب والغريب وما يحملانه من دلالة، يتحدّد على أساسها كلّ منهما، ما ذهب إليه العالم العربي المؤرخ " القزويني" (ت682هـ) معرّفًا العجيب على أنّه " الحيرة تعرض للإنسان لقصوره عن معرفة سبب الشيء أو عن معرفة تأثيره فيه، مثاله أن الإنسان إذا رأى خلية النحل ولم يكن شاهده قبل لكثرت حيرته، لعدم معرفة فاعله" (20)، ومعرّفًا أيضاً الغريب بمفرده وكأنّه يفرّق بينه وبين الأول قائلاً " الغريب كلّ أمر عجيب قليل الوقوع مخالف للعادات المعهودة والمشاهدات المألوفة، وذلك إما من تأثير نفوس قوية، ومن تأثير أمور فلكية أو أجرام عنصرية، كلّ ذلك بقدرة الله تعالى وإرادته، فمن ذلك معجزات الأنبياء صلوات الله وسلامه عليهم جميعاً كانشقاق القمر، وانغلاق البحر، وانقلاب العصا ثعباناً، وكون النار برداً وسلاماً، وخروج الناقة من الصخرة الصماء" (21).

على الرغم مما يظهر من فروق بين مصطلحي العجائبي والغرائبي وبين المصطلحات الأخرى التي لم أرَ ضرورة في إيراد خصائصها وسماتها والحدود الفاصلة بينها، فإنّ باعث التمييز بينها ليس في الواقع سوى محاولة منهجية للفصل بين نمطين مختلفين من الأفعال رغم صعوبة الفصل بين هذه الأفعال التي تخرق الواقع حيناً وتعرض عن المنطق حيناً آخر مثلما يرى أحد الباحثين (22).

هذا، أمّا ما يختصّ بأهمّ مرتكزات وميكانيزمات تشكّل العجائبي، فهي بصورة مختصرة تلك التي يتكئ عليها الخطاب العجائبي في التعبير الفني مثل التشويه والتصوير الكاريكاتوري والمسح والتحوّل والتهويل وأساليب أخرى يستطيع من خلالها المبدع/الروائي إعادة رسم الواقع ورؤيته والتعبير عنه ولو مسخاً استناداً إلى موضوعتي التحوّل والتشويه المسخي اللتين يدور حولهما العجائبي بشكل رئيس (23)، باعتبارهما مكوناً نصياً وحافزاً سردياً، يتمّ عبرهما تشييد شعرية العجائبي في الانتقال من الواقعي إلى اللاواقعي، ومن الاعتيادي إلى اللااعتيادي، والانزياح عن عالم المواضع والأعراف والقوانين العقلية الصارمة، إذ العجائبي لدى البعض "قطيعة أو تصدّع للنظام المعترف به، واقتحام من اللامعقول لصميم الشعرية اليومية التي لا تتبدل" (24)، وبذلك يتسنى لفعل التحوّل أن يشمل جميع أركان النص من حدث وفضاء وزمن وفواعل وأفعال من أجل بلورة عالم مختلف غير مألوف تتداخل فيه الغرابة والتعجيب والتخويف.

تأسيساً على هذا، فقد لاذت الرواية المغاربية المعاصرة مثل صنوها الرواية العربية بأجواء الحكي العجائبي رغبة في معانقة التجريب والتنوع، وتأطير الأحداث الروائية بصيغ اللامعقول والتعجيب، وكأنّ العلاقة بين الواقع واللامعقول في التجربة السردية صارت ذات صلة حميمة مثلما يقول الروائي "طاهر وطار" في حديثه عن هذه الصلة: "وإذا ما سألنا ما هي الصلة بين المعقول والواقع، فإنّ الجواب مفعج، أنا أقول: إنها صلة حميمة... فبأي شيء أعبر عن اللامعقول إذا لم أوظف اللامعقول نفسه" (25).

وأما النصوص السردية المغاربية التي اشتغلت على تقنية العجائبي وخطابه الفني، فيمكن ذكر أبرزها وأكثرها تمثلاً للموضوع متتابعة دون ضرورة التقيد بتراتبية الصدور أو الطبع على نحو: رواية "الحوات والقصر" (1980)، و"عرس بغل" (1978) للطاهر وطار، "سهيل الجسد" (1983) لأمين الزاوي، "صوت الكهف" (1986) لعبد الملك مرتاض، "نوار اللوز أو تغريبة صالح بن عامر الزوفري" (1982) و"رمل المائة، فاجعة الليلة السابعة بعد الألف" (1993) لواسيني



الأعرج، " زمن التمرود" (1985) للحبيب السايح ، "الجازية والدرأويش" (1983) لعبد الحميد بن هذوقة، "حمام الشفق" (1986) للجيلالي خلاص من الجزائر، ورواية "رحيل البحر" (1983)، "فوق القبور تحت القمر" (1989)، "مهأوي اللحم" (1998) لعزّ الدين التازي، و" الضلع والجزيرة" (1980)، "الأبله والمنسية وياسمين" (1982)، "عين الفرس" (1988)، "الأناقاة" (2001)، "المرأة والصبي" (2006) للميلودي شغوم، و"زمن بين الولادة والحلم" (1976)، "وردة للوقت المغربي" (1985)، "الجنزة" (1987)، "حكاية وهم" (1992)، "مدينة براقش" (1998)، "العجب العجاب" (1999) لأحمد المديني، و"أحلام بقرة" (1988) لمحمد الهراذي، و"بيضة الديك" (1984) لمحمد زفاف، و"بدر زمانه" (1983) لمبارك ربيع، و"مجنون الحكم" (1990) لبنسالم حميش، و"العبة النسيان" (1987) لمحمد برادة، و"باب تازة" (1992) لعبد القادر الشاوي، و"جنوب الروح" (1997) لمحمد الأشعري من المغرب، ورواية "القيامة... الآن" (1994)، "الدرأويش يعودون إلى المنفى" (1992)، "شبابيك منتصف الليل" (1996)، و"راء السراب... قليلا" (2002) لإبراهيم درغوتي، و"حدّث أبو هريرة قال" (1973) لمحمود المسعدي، و"أعوام الجراد والمخاض" (1994) لمصطفى الكيلاني ، و"وقائع المدينة الغربية" (2001)، " افريقستان" (2002)، "محاكمة كلب" (2008) لعبد الجبار العش، و"مدونة الاعترافات والأسرار" (1985)، التاج والخنجر والجسد" (1992)، "راضية والسيرك" (1992) لصلاح الدين بوجاه، و"التبيان في وقائع الغربية والأشجان" (1995)، "النفير والقيامة" (1985) لفرج الحوار، و"شمس القراميد" (1997) لمحمد علي اليوسفي، و"المعجزة" (1996) لمحمود طرشونة، و"حليب العليق" (1994) لمحمد خريف، و"المشروط، من سيرة خديجة وأحزانها" (2006) لكمال الرياحي من تونس، ورواية "نزيف الحجر" (1990)، "المجوس، جزآن" (1990-1991)، "الربة الحجرية، الوقائع المفقودة وسيرة المجوس" (1992)، "خريف الدرأويش" (1996)، "واو الصغرى" (1997)، " البحث عن المكان الضائع" (2003)، "منازل الحقيقة" (2003) لإبراهيم الكوني، و"الأيام الأخيرة في علاج" (2006) لمحمد العريشية، و"جرح الوردة" (1984)، "من حكايات الجنون العادي" (1985) لخليفة حسين مصطفى من ليبيا، وأخيرا رواية "القبور المجهول أو الأصول" (1984)، "الأسماء المتغيرة" (1981) لأحمد ولد عبد القادر من موريتانيا.

ولأنّ هذه النصوص وغيرها من المتون السردية المغاربية قد توسّل مؤلفوها أسلوبا حكايا عجائبا، فقد جاءت صورة معبّرة عن عدم الاقتناع بالواقع كما هو، ممّا حدا بهم (الروائيين) إلى أن



يجعلوه عتبة للتخليق في متخيل غير محدود، يختلط بالسر والتعجيب ويخلخل نواميس السرد المؤلف، ويتيح للروائي أن يسهم في تحرير الخيال وفي تصوير عالم غريب ليس له وجود واقعي خارج اللغة وشعرية الحكاية، وهو ما ساقني إلى الاكتفاء بإحدى الروايات المغاربية التي نلفيها تعبر بوجه متميز عن تجليات العجائبي في بعده الاختراقي والادهاشي والشعري، وهي رواية قد تمّ ذكرها أنفاً رمل الماية، فاجعة الليلة السابعة بعد الألف" لواسيني الأعرج.

يشغل العجائبي في هذه الرواية حيزاً خاصاً حيث نلج عالماً نلمح فيه حيرة الراوي وتردده مع المروي له بين الواقعي وفوق الطبيعي، ولقد جعل واسيني الأعرج نصّه حكاية تتقاطع مع البنية الحكائية لألف ليلة وليلة مستلهما وحداتها ونظامها اعتماداً على الحكاية الإطارية والحكايات الثانوية المتفرعة عنها، بحيث تشكل الحكاية الإطارية (الأم) محور النصّ العامّ وبؤرة الفعل السردية، ومن ثمّة تتناسل منها بالتداعي الحكائي مجموعة من الحكايات القصيرة المضمّنة، فتتوالد الحكايات باستمرار مسهمة في تغذية الإمكانات السردية ودعم فعالية الحكوي، وهو ما يقتضي بالضرورة تعدد الرواة وتداخلهم.

وهي البنية التي تنهض على الجمع بين عالمين مختلفين متناقضين أحدهما واقعي وآخر عجائبي، يمتاز الأول منهما بكونه محدوداً وأما الآخر فهو مطلق يمكن للإنسان أن يقتحمه أو يقمحه من باب التعويض عن الحدود الضيقة التي يفرضها الواقع، ومن باب تجسيد الرغبة في تجاوزه والانفكاك من إساره، فكانت الحكاية انطلاقة من هذه البنية استمرارا وامتداداً لليلي ألف ليلة، حيث يحقّز العجيب على متابعة السرد، عبر محاولة إشباع فضول شهريار بن المقدر إلى معرفة ما يستغرب من الحكايات، وقد تمّ كل ذلك من خلال استثمار شخصية أخرى تؤدّي الدور نفسه بل تتقمّصه بإتقان وهي دنيازاد أو قطر الندى في رواية أخرى أخت شهرزاد، فتتداخل الشخصيات والأزمنة - بتداخل الأمس مع الآن- ويتعانق الخيالي مع الواقعي.

لقد قامت دنيازاد بمهمة سرد حقائق جديدة خبأتها شهرزاد عن الملك شهريار فبدأت من حيث انتهت أختها، معلنة الحكوي انطلاقة من النقطة التي توقفت عندها وهي حكاية "فاطمة العرة وزوجها معروف الاسكافي" حيث سكنت شهرزاد في آخر ليلة"وتبدأ في سرد الحكاية المعهودة عن فاطمة العرة حيث سكنت أختها شهرزاد للمرة الأخيرة عن الكلام المباح" (26)، فتوسّع بذلك مفهوم الحكاية من خلال استعادة سرد جديد، يُعلي من شأن حكاية الليلة السابعة بعد الألف، فيطالب الملك شهريار دنيازاد

بالحاح أن تحكي له حكايات أخرى مكمّلة لما حكته الأخت شهرزاد التي يصفها بالدابة السّخيفة" احك ولا تكررري ما قالته الذّابة وهي تحاول أن تنقذ رأسها من السيف الذي أدمته أعناق بين الحريم ونساء الحرملك، شهرزاد كانت دابة الغواية وسالفي كان الأحجية السخيفة. احك" (27).

تشرع دنيازاد على هذا النحو في التعاطي مع سحر السرد، وتقمّص دور السّاردة البديلة التي تستطيع استمالة سمع وقلب شهريار، مثيرة حواسه ومدغدة شهوته، فتشده إليها وتلقه بإغوائها وسحر حكاياتها العجيبة عن الليلة السابعة وعن شخصية البشير الموريسكي" دفنت دنيازاد آخر الابتسامات في قلبها ثم انسحبت باتجاه الفراغ الذي كان يملأ القلب والذاكرة، كانت تعرف أكثر من غيرها أنّ العدّ الزمني توقف عند هذه اللحظة بالذات، فالليلة السابعة استمرت زمنا لم يستطع تحديده حتى علماء الخط والرمل... كانت دنيازاد تعرف الكثير مما خبّأته شهرزاد عن الملك شهريار، فالأخبار المنسية كانت تأتيها من القلعة والحقول المسيجة والبراري وأسوار المدينة... كانت تعرف السرّ الوهاج الذي يورث لذة الابتهاج وتعرف أنّ البشير آخر السلالات القادم من أدخنة هزائم غرناطة، لا ينطق عن الهوى، روت حكايته لشهريار بن المقتر الذي اتهمها بالدروشة والتبوهليل" (28).

وهكذا تستدرج دنيازاد شهريار إلى شرك الحكي، فتخبره عن شخصية البشير الموريسكي المثيرة والبطولية الذي يشبه في بطولته حكاية السندباد في ألف ليلة وليلة، من حيث مصاعب الرّحلة ومغامراتها، وظهور المنقذ في اللحظة المواتية لأجل تقديم يد العون لهذا البطل الذي ينجو بأعجوبة من المأزق ليقع في غيرها وكأته بطل خرافي لا يؤثر فيه الزّمن ولا تغيّره الأحداث، فالبطل الخرافي يعيش حلما متواصلا ولا يحسّ بالزمن الذي يترك أثره في الأشياء المحيطة به، فيرحل إلى أمكنة بعيدة في مسالك نائية، ويبحر في بحار مجهولة، ويسحر أو يسجن، ويحبّ ويتزوج، ثمّ يعود إلى مسقط رأسه كأنّ الزمن لم يؤثر فيه" (29).

يستحضر الروائي شخصية البشير الموريسكي وقد كانت شخصية تاريخية عايشة مرحلة تداعي الحكم العربي وضياع الأندلس، ممّا دفعه إلى الخروج غاضبا مثل السندباد في رحلة تنقّاذفه" الأمواج وينتقل من حال إلى حال، وينام نومة أهل الكهف وينبعث أثرها وكأنه لم يختف" سأله شهريار بنوع من الخبث الظاهر، تقول يا السي البشير أنك موريسكي، نعم ياسيدي، أجب البشير بدون أي تفكير، واصل الحكيم، وتقول أنك قادم من الأندلس، وأنت كنت تعيش في غرناطة قبل ثلاثة قرون، ابتسم البشير، نعم لقد غادرتها سنة 1987، أنا لا أضيع التواريخ يا سيدي، ولكن يا البشير، أضاف شهريار بن المقتر ،

نحن في سنة 1987، والسنة تكاد تنقضي"- أعراف يا سيدي !! هكذا قيل لي لكن لم أشعر بأي فارق بين هذا العصر وذاك""(30).

يقصّ البشير الموريسكي حكايته بدءاً من خروجه من الأندلس، متحدّثاً حيناً عن نفسه بضمير المتكلم، سارداً أحواله ومراحلَ رحلته وما أصابه خلال ذلك، ومحدّثاً عنه حيناً آخر حينما يخاطبه غيره ويخبره بما وقع له بعد أن يفقد وعيه، ولكن الأهمّ في ذلك أنّه يُمنح من قبل الروائي أوصاف أهل الكهف ويتماهي معهم تماهياً كلياً" قاد الحكماء السبعة البشير الموريسكي إلى الكهف ووضعوه هناك وقالوا نمّ وحين تستيقظ انتزع الصخرة الكبيرة من الممرّ، وستجد من يقودك إلى المدينة، ويفتح أمامك أبواب المستحيل"(31)،" انسحب بعدها باتجاه أقرب مغارة، فولدت معه قصة الكهف... وحين استيقظ، هو يعرف البقية جيداً، فقد وجد راعياً عند بوابة الكهف، فأوهمه أنه نام أكثر من ثلاثمائة سنة بالتمام والكمال"(32)،"حين أخرج من الكهف أخبره الراعي بأنّ الناس ينتظرون قدومه منذ أكثر من ثلاثة قرون"(33).

غير أنّ هذا التّماهي مع أهل الكهف وقصّتهم يتجلّى بنوع من الاختلاف، وهو ما يشعر به البطل "البشير الموريسكي" حين يتحدّث بلسانه قائلاً:"ما وقع لي ليس بعيداً عمّا حدث لأهل الكهف، الفارق بيننا هو أنّ نومتهم استمرّت هادئة حتى لحظة الاستيقاظ، بينما ما حدث لي هو بعيد عن هذا كله، فقد عشت جحيماً مخيفاً طوال الليلة السابعة التي لا أعلم كم دامت قبل أن تنطفئ"(34)، بمعنى أنّ البشير قد يختلف عن أهل الكهف في أنه يحلم في أثناء نومه بما يحدث في الليلة السابعة بعد الألف، التي شملت أحداث السقوط والمآسي في التاريخ مثل سقوط غرناطة وصلب الحلاج ونفي ابن رشد وأبي ذر الغفاري.

هكذا يطلّ العجائبي على هذا الأساس وانطلاقاً من هذه العناصر الحكائية وعناصر أخرى لم يسع المجال لذكرها، مكتسحاً البنية السردية للرواية بكاملها، ومهندساً فضاء الأيام السبعة وأبعاده من الكهف المحدود إلى الواقع المحظور، حيث يضطلع العدد "سبعة"الموظّف؛"حكّماء المدينة السبعة"،"الطرق السبعة"،"الأنجم السبعة"،"الملثمون السبعة"،"القرون السبعة"،"السنون السبعة"،"الأجيال السبعة"،"الجحيم السابع" بدور أسطوري فانتازي، وهو العدد الذي يحمل إحياءات مبطنّة بالدهشة والغرابة والإلغاز، والذي يوطر المكان والزمن والشخصيات والأشياء والأحداث والحكاية، هذا فضلاً عن تلك البنية العجائبية المستمدّة من بنية ألف ليلة وليلة في تعدّد الساردين والرواة كأن تحكي دينا زاد

حكاية البشير الموريسكي والبشير الذي يروي حكاية حمود الاشبيلي، والبشير مرة أخرى يروي حكاية الحلاج وصلبه، كما يروي حكاية ابن رشد وأبي ذر الغفاري مع معاوية بن أبي سفيان، والمجذوب يروي حكاية البشير، وحكاية ماريانة، وماريوشا تروي حكاية المجذوب، وهكذا تستمر دائرة الحكيم من خلال حكاية رئيسة وأخرى عنقودية، يؤديها مجموعة رواة بشكل يتجادل فيه الواقعي مع المتخيل، وينداح السرد في شعرية طافحة بالمحكي العجائبي.

الهوامش والاحالات:

- 1- د.بوشوشة بن جمعة، مختارات من الرواية المغربية المعاصرة، ج1، بيت الحكمة، المؤسسة الوطنية للترجمة والتحقيق والدراسات، قرطاج، 1992، ص7.
- 2- د.عبد الحميد عقار، الرواية المغربية تحولات اللغة والخطاب، ط1، دار المدارس، الدار البيضاء، 2000، ص173.
- 3- بوشوشة بن جمعة، اتجاهات الرواية في المغرب العربي، دار المغربية، 1999، ص363.
- 4- ينظر نبيل سليمان، جماليات وشواغل روائية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2003، ص57.
- 5- ينظر د.كمال أبو ديب، المجلسيات والمقامات، من الخيال المعقلن إلى الخيال الجموح، دراسة في أطر السرد وتقنياته في النثر العربي، مجلة فصول، مج14، ع4، 1996، ص9.
- 6- تزفيتان تودوروف، مدخل إلى الأدب العجائبي، تر: الصديق بوعلام، ط1، دار الكلام، الرباط، 1993، ص4-5 (من مقدمة الكتاب لمحمد برادة).
- 7- د.شعيب حليفي، بنيات العجائبي في الرواية العربية، مجلة فصول، مج16، ج1، ع3، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1997، ص118-119.
- 8- ينظر مقدمة "مدخل إلى الأدب العجائبي"، ص7.
- 9- ينظر نبيل سليمان، الكتابة والاستجابة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2000، ص8.
- 10- د.أحمد اليبوري، في الرواية العربية، التكوّن والاشتغال، ط1، شركة النشر والتوزيع، المدارس، الدار البيضاء، 2000، ص35.
- 11- ينظر مقدمة "مدخل إلى الأدب العجائبي" لتودوروف، ص5-6.
- 12- د.عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية؛ بحث في تقنيات السرد، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، 2005، (ينظر المقدمة).
- 13- نبيل سليمان، الكتابة والاستجابة، ص8.
- 14- تزفيتان تودوروف، مدخل إلى الأدب العجائبي، ص66.
- 15- المرجع نفسه، ص66.
- 16- المرجع نفسه، ص18.

- 17- د.محمد الباردي، الرواية العربية والحداثة، ط1، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، سوريا، 1993، ص194.
- 18- ينظر د.نضال صالح، التزوع الأسطوري في الرواية العربيّة المعاصرة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، 2002، ص23، وينظر أيضا شعيب حليفي، شعرية الرواية الفانتاستيكية، المجلس الأعلى للثقافة، مصر، 1997، ص50 وما بعدها.
- 19- ينظر ت.بي. أبتر، أدب الفانتازيا، مدخل إلى الواقع، تر: صبار السعدون، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، 1989، ص16.
- 20- زكريا محمد بن محمود القزويني، عجائب المخلوقات وغرائب الموجودات، ط1، منشورات الأعلمي للمطبوعات، بيروت، 2000، ص10.
- 21- المصدر نفسه، ص15.
- 22- محمد الباردي، الرواية والحداثة، ص199.
- 23- ينظر إدريس الناقوري، الواقعية الرمزية في القصة المغربية، دراسات في القصة العربية، وقائع ندوة مكناص، ط1، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، 1986، ص238.
- 24- تودوروف، مدخل إلى الأدب العجائبي، ص50.
- 25- نقلا عن نبيل سليمان، جماليات وشواغل روائية، ص58.
- 26- واسيني الأعرج، رمل الماية، فاجعة الليلة السابعة بعد الألف، ط1، دار كنعان للدراسات والنشر، دمشق، 1993، ص8.
- 27- المصدر نفسه، ص9.
- 28- المصدر نفسه، ص7.
- 29- د. عبد الله إبراهيم، السردية العربية، بحث في البنية السردية للموروث الحكائي العربي، ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1992، ص119.
- 30- الرواية، ص304.
- 31- المصدر نفسه، ص20.
- 32- المصدر نفسه، ص12.
- 33- المصدر نفسه، ص47.
- 34- المصدر نفسه، ص8.