المقدس والخيال الروائي

الدكتور لؤي خليل*

ملخص

تسعى هذه الدراسة إلى الكشف عن آليات تعامل السرد الروائي مع مكة المكرمة (المكان والنسق) بوصفها ممثلاً للمقدس، وذلك من خلال عملين روائيين هما: (الحفائر تتنفس) لعبد الله التعزي و(سيدي وحدانه) لرجاء عالم.

وقد رأينا أن اختيار مكةَ مكاناً ومحوراً للسرد هو اختيارٌ إشكالي؛ لأنه يجبر الروائي على التعامل معها من حيث هي نسق ثقافي؛ فالمكان، أيّ مكان، وجودٌ متحيزٌ لنسقه الثقافي، واختيار المكان يعني اختيار النسق، وعلى ذلك فإن اختيار مكة هو اختيارٌ لنسقِ المقدسِ بسطوته و معياريّته. وهذا الاختيار القصدي، يوحي منذ البداية بأن النسق المسيطر سيبدأ بفرض قواعد اللعبة، أو لنقل قواعد السرد؛ لأن مكاناً كمكةَ موغلاً في علاقته بالنسق المقدس عبر مسيرةٍ تاريخيةٍ طويلة يتحول إلى قوةٍ ضاغطة، لا تتيح لخيال السارد أن يمارس حريته وجنونه، أو لنقل: إن الخيارات التي يتيحها للخيال هي خيارات محدودة. إلا إذا كان اختيار مكة كان لغرضٍ آخر غير الاستسلام للنسق المسيطر؛ أعني بذلك استحضارَ مُمَثِّلِ النسق للدخول معه في محاورةٍ قد تصل حد التمرد.

* قسم اللغة العربية، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة دمشق

المكان وجود متحيز لنسقه الثقافي:

لقد كان الهدف الرئيس لهذه الدراسة،بداية، البحث عن تمـثُّلات المقـدس فـي الأدب، وفي الرواية على نحو خاص. وكان المرتجـى معرفـةُ الـصور والرمـوز والإيقونات التي يتخذها المقدس مظهرا لحضوره، وأثرها في السرد الروائي. وتعلقت الدراسة بنموذج من الرواية الجديدة دون غيرها؛ لغلبة الظن أنهـا قـد تنـزاح عـن الإيقونات التقليدية التي انتهجها المقدس لدى جيل الرواد، ما قد يمـنح العمـل نتـائج جديدة تثري الحقل النقدي والثقافي معا، غير أن ذلك الهدف مـا لبـث أن تعـرض للتشكيك إثر قراءة أولية لنموذجين من تلك العينة؛ (الحفائر تتنفس) لعبد الله التعـزي، و(سيدي وحدانه) لرجاء عالم، فبدا أن البحث عن إيقونات المقدس في هذين العملـين هو مما لا طائل يرجى من ورائه؛ فالعملان وإن اختارا مكة فضاء للحركة والأحداث لم يعنيا بتمَظهُر المقدس بقدر ما اهتما بإبراز شبكة العلاقات التي قد يثيرها. وذلك ما حدا بنا إلى إعادة النظر في زاوية الرؤية، فبدلاً من السعي لإثبات وجهة نظر سـابقة تقول بحضور مكثف للمقدس، وتأثير مهم له في السرد، يحسن أن ندع الأعمال الأدبية تقودنا نحو علاقاتها الخاصة معه.

إن اختيار المقدس موضوعة للدرس ينبني على فهم محدد ينظر إليه علـى أنـه نسق _ ثقافي لغوي اجتماعي تاريخي، وجغرافي أيضاً _ يمثل قوة مـؤثرة محـصنة وغير قابلة للاختبار أو التشكيك _ بسبب مرجعيتها الإلهية _ قد تتحول قوة ضـاغطة تبعاً للظرف التاريخي. وكل ما يقع ضمن نسق المقدس يكتسب هذه الـصفة، وذلـك التأثير؛ كاللغة والسلوك والمكان. وتزداد قوة النسق من خلال استمراره التاريخي.

بهذا المعنى يوشك أن يدخل المقدس في حالة توتر مع الخيال والرواية؛ مكمـن ذلك معياريةُ المقدس، ووصفيةُ الخيال _ إن جاز لنا التعبير _فالمقـدس حكـم قيمـة معيارية غير حيادية، أما الخيال فحركة حرة..مساحة مفتوحة على المطلق، ليس لهـا حدود ولا تخضع لقيود أو حتى قانون. والأهم أنه ليس حكم قيمة في ذاته. ومن هنـا

فإن تجاورهما تجاور قلق يشي بكثير من التوتر الكامن، ووحده النص هو القادر على كشف نمط العلاقة الذي يمكن أن ينشأ بينهما، وإلى أي جانب سيميل السرد.

ولا يرتهن التوتر بين المقدس والخيال فحسب، فالرواية ليست بمنأى عن ذلك، إذ تكاد تقع على الحد بينهما، فلا هي تقبل الحدود المعيارية، ولا هي تسعى نحو الحرية المطلقة. وهذا مبدأ صراع أي نص أدبي؛ بين انتمائه لجنسه وخروجه عليه، فالنص الفني الحق ليس الذي يحقق بشكل تفصيلي شروط انتمائه إلى جنس أدبي بعينه _ إن صح عدها شروطاً _ بل الذي يجمع إلى جانب ذلك خروجاً على هذه الشروط.[•] هذا من جهة كون الرواية نصا أدبيا فنيا، ومن جهة أخرى ثمة خصوصية تتعلق بالرواية وحدها دون غيرها من بقية الأجناس الأدبية، وهي أنها شكل أدبي متمرد "يستخف ويتجاهل القيود التي تحكم الأشكال الأدبية الأخرى، ولا يلتزم ببنية أو أسلوب أو حتى موضوع."[1] من هذا المعنى المتمرد ينشأ القلق بين تجاور الرواية والمقدس، لتصبح العلاقة بين موضوعات الدراسة الثلاثة مشحونة بعلاقات متوترة مكثفة، ودلالات مفتوحة على أكثر من احتمال. ما قد يشي بما نحن مقبلون عليه من توتر في كلا النصين.

إن اختيار كل من عبد الله التعزي ورجاء عالم مكة مكاناً ومحوراً للسرد هو اختيار إشكالي؛ لأنه يجبرهما على التعامل معها من حيث هي نسق ثقافي؛ فالمكان،أي مكان، وجود متحيز لنسقه الثقافي، واختيار المكان يعني اختيار النسق، وعلى ذلك فإن اختيار مكة هو اختيار لنسق المقدس بسطوته ومعياريته. وهذا الاختيار القصدي يوحي منذ البداية بأن النسق المسيطر سيبدأ بفرض قواعد اللعبة، أو لنقل قواعد

[•] يرى كروتشه أن كل أثر فني حق يخرق قانون جنس مقرر. ينظر: كروتشه، بنديتو، علم الجمال، ص 50. ويرى روبرت شولزأن الفنان العبقري يثري السنة الأدبية بمساهمة جديدة، ينظر:شولز، صيغ التخييل، ص 90.ويشبه رينيه ويليك الجنس بالمؤسسة، حيث يستطيع المرء أن يعمل من خلالها ويخلق مؤسسات جديدة، كما يستطيع أن يلتحق بها ثم يطورها. ينظر: ويليك، مفاهيم نقدية، ص 376.

(1) Baldick ,Chris ,Concise dictionary of literary terms , p: 150

السرد؛ لأن مكاناً كمكة موغل في علاقته بالنسق المقدس عبر مسيرة تاريخية طويلة يتحول قوة ضاغطة، لا تتيح لخيال السارد أن يمارس حريته وجنونه، أو لنقل: إن الخيارات التي يتيحها للخيال هي خيارات محدودة، إلا إذا كان اختيار مكة كان لغرض آخر غير الاستسلام للنسق المسيطر؛ أعني بذلك استحضار ممثل النسق للدخول معه في محاورة قد تصل حد التمرد. إن الحكم على ذلك يبدو سابقاً لأوانه، لأن تلك المحاولات هي إرهاصات دالة حتى الآن.

يبدأ نص عبد الله التعزي بالحضور منذ أن تقع عينا القارئ على اسم النص أو عنوانه (الحفائر تتنفس). ويفترض بهذا العنوان أن يشي بموضوع العمل، أو يحدد – على الأقل– مسار القراءة للمتلقي، وفي أحسن الأحوال سيكون تكثيفاً لمقولة العمل ! وأياً كان الهدف المنوط بالعنوان، فإن قراءة متأنية له ستنتهي إلى دلالات ذات أهمية فيما نحن بصدده؛ فكلمة (حفائر) تعني أن النص يهتم بالأشياء الباطنة لا الظاهرة؛ يبحث عما تخفيه الأرض ولا تظهره؛ يسعى وراء المكان الداخلي أو البنية العميقة للأرض _ للمكان، ولا يستسلم للمسلمات، بل يبحث عن المخفي، عن القابل للجدل.

واقتران (الحفائر) بالفعل (تتنفس) يدل على وصول الهواء إليها، وكأنها لم تكن تتنفس من قبل؛ إما لأنها ميتة، وإما لتراكم التراب عليها، وكأن النص يعلن منذ البدء أنه مقبل على إزالة التراب عن المخفي ليرى النور ويتنفس.

ولكن؛ ما الذي منع الهواء عن الحفائر ؟ لعله الظهور الصارخ لظاهر الأرض، الدلالة المباشرة والمعتادة للأشياء، المعنى المسيطر الذي دفن ما سواه، أو كاد.

ويتأكد إيحاء العنوان من المدخل الذي وضعه التعزي لنصه بعد العنوان، حيث قال:

" ثم تقلبت قليلاً أمامهم
وتمتمت بهمس الأفق:
..

..

وأيضاً، هنالك وجوه من الخلف
لا نضع عليها الضوء
كأننا لا نراها..
ولا نسمع أصواتها الهادرة..
وتبدو تماما..غير موجودة." (2)

يؤكد هذا المدخل ما كنا قد أشرنا إليه من دلالة العنوان، فالظاهر أن النص يسعى إلى المخفي أو المنسي، لا يستسلم لنسق المكان وتحيزه، يبحث عما خفي أو طمس، يبحث عن تلك الوجوه الملقاة في الخلف، في العتمة، حيث حجب عنها الضوء فبدت غير مرئية (وكأننا لا نراها). وقوله (وكأننا) يدل على أن ثمة تجاهلاً قصدياً تجاهها، وكأن سطوة النسق المسيطر تضعف رغبتنا في إعلان ما نراه، فنغدو كمن لا يرى ولا يسمع.وحين يفقد الشيء فرصته في أن يُرى؛ أو يُسمع يفقد قدرته على الحضور فيصبح ميتا أو كما أشار النص: (غير موجود).

يثير هذا المدخل سؤالاً مهماً: ما المخفي الذي يقصده النص ضمن النسق المسيطر، نسق مكة (نسق المقدس)؟ هل يريد المدنس؟! أم المختلف عامة؟ إن الإجابة عن هذا السؤال تحضر في المشهد الأول للنص، وهو مشهد العبيد الذين "يلف نور الصباح رؤوسهم المحاطة بالهواء البارد المنبعث من الأرض. ومع زحف الضوء نحو السماء، تبدأ مسيرتهم؛ مسيرة عبيد خرساء." حين يظهر العبيد في السطر الثاني من الرواية يستولي علينا نسق المكان (مكة) فنذهب إلى المجاز؛ أي أنهم عبيد قادمون إلى بيت الله، فهم عبيد الله جاؤوا إلى بيته معتمرين أو حاجين، ولكن الاستمرار في المشهد يفاجئنا بوصفهم أنهم " كانوا يساقون كهزيمة. يتقدمهم النخاس بملابسه المتسخة الأطراف، وقد اسودت أظافره بترسب أوساخ تكومت تحتها. بدا كأحد القادة

(2) التعزي، الحفائر تتنفس، ص: 5.

المنكسرين، قديما، متربا، تعلوه صفرة الدهر. "كيف يساق عبيد الله إلى بيته كهزيمة؟! أي مشهد هذا ! كيف اقترن قصد بيت الله بالهزيمة والنخاسة والملابس القذرة؟! ألا يبدو ذلك غير منسجم مع أجواء القداسة التي استوحيناها من كلمة (عبيد) ومن نسق المكان؟ يبدو أننا مضطرون إلى التخلي عما كنا قد اخترناه من المجاز في الكلمة؛ لأن تنامي النص يجبرنا على اختيار مسار آخر "من أطراف الحفائر الغائرة يتقدمون بهمهماتهم المنتظمة،وخطواتهم الشاحبة تصدر أصواتاً مرتفعة كلما اقتربوا من الدكة."[3] يقول الكاتب في شرح كلمة (دكة): (مكان بيع العبيد في مكة، في القصة). مكة، المكان الذي يأتيه العبيد ليتحرروا بين يدي الله من قيود الدنيا تغدو مكاناً لتعبيد الناس. وهكذا يعلن النص منذ البداية مخالفة نسق المكان، النسق المسيطر، ويجبرنا على أن نستعد لقراءة العمل بعين مختلفة.

ولا يكاد نص رجاء عالم يختلف كثيراً عن نص التعزي؛ فالعنوان (سيدي وحدانه) هو اسم لدرويش مكي، وكلمة (سيدي) فيها اعتراف بولاية خاصة لهذا الدرويش، ولاية تعني قبول الكرامات وخرق القوانين والأعراف؛ أي أن النص يعلن منذ البداية خوضه في المفارق والمختلف. ويزيد حضور هذه الدلالة مع لوحة الغلاف، حيث تقع عينا المتلقي على كائن عجائبي، له رأس رجل وشعر امرأة وجسد حيوان وذيله. فهل هذا شكل (سيدي وحدانه) أم شكل الرواية، أم هو مفتاح لعالم النص كله ! إنه كائن لا ينتمي إلى ما هو معروف من الكائنات الحية، لا هو إنسان ولا حيوان.. هو بين هذا وذاك، شيء من هذا وشيء من ذاك. وكأن النص نفسه شيء من هذا وذاك، نص عجائبي يقبل شيئاً من قوانين العرف السائد (النسق المسيطر) وشيئاً من التمرد عليه؛ ذلك أن العجائبي، من حيث هو جنس أدبي: "التردد الذي يحسه كائن لا يعرف غير القوانين الطبيعية فيما يواجه حدثاً فوق طبيعي حسب الظاهر."[4] هو

---

[3] التعزي، ص: 7 _ 8.
[4] تودوروف، مدخل إلى الأدب العجائبي، ص: 44.

النص الذي يجتمع فيه المعقول واللامعقول، في صورة لا يملك المتلقي أن يقرر إن كان النص ينتمي إلى القوانين الطبيعية التي ألفها أم إلى قوانين أخرى غير طبيعية، ولذلك فإنه يبقى في تردد دائم غير قابل للحل.

يبدأ نص (سيدي وحدانه) منذ الصفحة الأولى بإعلان خوضه فيما يقابل النسق المسيطر:"ركعت جمو إلى مبخرتها تحرك أرواح العود حتى تضببت الحجرة بالدهن. أدارت فونوغرافها ثم قامت لمرآتها وبدأت تتجرد، حتى فكت آخر الأستار: (تكة) الأحجبة التي تقفل على خاصرتها وتلتف. وهناك، وعلى الظل الغائر في الجلد الناصع جددت بقلم كحلها حصون رجالها الثلاثة."[5] يحفل المقطع بتمردات واضحة على النسق المسيطر؛ فهناك تجرد (جمو) التي فكت آخر الأستار، ثم هناك أرواح العود وقلم الكحل التي تشي بأجواء سحرية واضحة تؤكدها الرسوم الموجودة بعد النص، حيث يبدو التقاطع واضحاً بين الرسوم وعالم السحر المبني على الإشارات والخطوط.

إن من شأن هذه البداية أن تشي بالتمرد على النسق، أو على أقل تقدير الاعتراف بوجود المخالف.

ويتأكد توجه النصين نحو المخفي ضمن الثقافة النسقية المسيطرة في أكثر من مكان؛ ففي نص (الحفائر) هنالك حضور لجلسات الزار التي يختلط فيها الطقس الاحتفالي (الديني) بانفجار الشهوة: "يطفأ النور وترتفع ألسنة الدخان من المبخرة التي في وسط المجلس...تبدأ الأغاني الأفريقية الغامضة وأنا لازلت أرتفع في الغرفة ولا أرغب بالنزول...كانت جميلة بخيالاتها، أتحسس رقبتها السمراء، تراوح في مكانها...أرفع يدي اقتراباً وابتهالاً لتلك الرغبات...أصواتهم تتراوح مع ابتعادي واقترابي(كالردو،رمانادو،دد، دودد، دراناه)...شققت الثوب إلى نصفين...أراها أمامي إلهة للفتنة السوداء...جسدها يقف جداراً...أستنشق رائحته وأصرخ في

[5] عالم، رجاء، سيدي وحدانه، ص: 5.

خلاياه...فأتمزق شهوة وتنقسمين رغبة."[6] فالاختراق يبدو واضحاً ليس على مستوى الفعل والرغبة فقط، بل على مستوى اللغة أيضاً؛ فتلك الكلمات الخالية من معنى معجمي هي في حد ذاتها تمرد على النسق اللغوي. وغير ذلك كثير في متن الرواية.[••]

ويشكل نص (سيدي وحدانه) تميزاً واضحاً في هذا المضمار؛ فلا تكاد تخلو صفحة منه من خرق لقوانين الواقع المعقول _ بما هو ممثل للنسق _ مثل السحر "كان الزيدي مساعد شيخ الحمارين في حارة الشبيكة يطمع في وراثة المشيخة، لذا _ كما تكرر جمو _ لجأ للحل الذي لا يرد ولا يقف في سبيله عقل ولا نقل: (الشخطة والنقطة)؛ أي الأسحار والطلاسم المعروفة عند أفارقة مكة بالدمبوشي."[7] يشير النص بجرأة غريبة إلى أن السحر، أو ما يسمى الدمبوشي لا يقف في وجهه (عقل) ولا (نقل)؛ فلا قوانين المنطق، ولا قوانين المقدس تستطيع أن ترد سطوة السحر.

ومع أن النص يعي بوضوح أن في السحر تهديداً لقوانين المقدس، يستمر في مد مساحاته عبر جسد النص كله: " كانت جارتنا السندية أبرع من قرأ شقوق إناث الودع السود وميلاتها وأهلتها، إذ كل ميلة لليمين يسر، وكل ميلة للشمال عسر، أما المواربات فمفاجآت تحل بالمكان...ولم يفتر جدي عبد الحي يقاطع تلك القراءات وينفي إناثها السوارق للبخت (قراءة البخت ترد أربعين صلاة للقارئ قبل ولوجها بوابات السماء الأولى). كل ما يشغل عن الذكر يعدي بالفقر والبوار..حياة ظلت تحصي في رقدتها عسكر البشيس وقلبات الزهر وإناث الودع الذي ما استقر حتى نقل هنا لخارج قلعة الموصلية."[8] لم يفلح إذا تحذير الجد من التضاد مع المقدس في ثني

---

[6] التعزي، ص: 146_ 147.

[••] هناك إشارات أخرى إلى زار النساء، ص: 169_ 170، كما نجد اعتراضات متناثرة على كثير من تمثلات النسق المسيطر ص: 27، 54، 93.

[7] عالم، ص: 13.

[8] المصدر نفسه، ص: 63.ولمزيد من الأمثلة انظر: ص:72.

حياة عن إكمال دائرة البخت، وكأنها لا ترى في المسألة تصادماً مطلقاً، بل حالة من التجاور يمكن فيها التعايش بين النسق المسيطر والأنساق الأخرى.

ويبدو أن النص كله يميل إلى هذا الضرب من التعايش المبني على الاعتراف بالنسق المسيطر والاعتراف بأنساق أخرى قادرة على خرق قوانينه. ولعل السبب الذي يؤيد ذلك هو انتماء النص إلى الأدب العجائبي، كما قد أشرنا؛ ذلك الأدب الذي يسود فيه عالمان، عالم الواقع وعالم المستحيل، فيبدي اعترافا بسيادة قوانين الواقع والمألوف، ومن جهة أخرى يقر بأن هذه القوانين قابلة للاختراق، وعلى هذا فإن الأحداث داخل النص العجائبي تبقى هائمة بين التفسير الطبيعي وفوق الطبيعي،من غير انتصار لأي من التفسيرين؛لأنه في اللحظة التي نتخذ فيها قرارا لتفسير الأحداث تبعا لأحد الجانبين نكون قد أعلنا انتصار نسق محدد على آخر، فنخرج بذلك من العجائبي إلى أجناس أخرى مجاورة، مثل (الغريب) و(العجيب). فلا بد إذا من بقاء التفسيرين معا (الطبيعي وغير الطبيعي) حتى يحيا العجائبي.(•••)

ففي نصوص المناقب والكرامات التي حفل بها تراثنا العربي الإسلامي نجد أنفسنا أمام آلية خاصة، وهي الآلية التي استثمرها نص رجاء عالم بما يخص الدرويش سيدي وحدانه، فنحن أمام نص صدامي "يثير توتر المتلقي المؤمن الذي يعتقد بأن الله عز وجل قد يمنح أولياءه كرامات يعطل لهم بها نظام الطبيعة، كالمشي على الماء أو الطيران في الهواء أو الوجود في مكانين في زمان واحد. وهو نفسه يعتقد أيضاً بأنه ليس كل من ادعى ذلك صادقاً(••••). وعندما يصطدم المتلقي بنص كهذا يقع في حيرة شديدة؛ لأن النص يقبل الاعتراف بحرفيته وبصحة كسر الولي لنظام المألوف، ولكن بما أن الكرامة ليست [نصاً مقدساً]...فهذا يثير لدى المتلقي شكاً

(•••) ينظر: تودوروف، ص:57.

(••••) عن ضرورة الإيمان بالكرامات ينظر: الطوسي، أبو نصر السراج، اللمع، ص: 390 _ 399. وينظر أيضاً دفاع ابن بشكوال عن وجوب الإيمان بالكرامة: ابن بشكوال، كتاب المستغيثين بالله تعالى عند المهمات والحاجات، ص: 46_47.

في ضرورة تفسيرها تفسيراً فوق طبيعي. وهكذا يبقى المتلقي متـــرددا بـــين تفـــسير متصالح مع المألوف وتفسير آخر خارج عليه، وفي هذا التردد يحيا العجائبي."[9]

ويلتقي نصاً التعزي وعالم في خيار فني مهم اعتمده كلاهما تجـــسيداً لمقـــولات النص؛ أعني بذلك: المعادل الموضوعي، وهو إيجاد موقف أو سلسلة من الأحداث أو الشخصيات التي تعدُّ المقابل المـــادي المحـــسوس والمتجـــسد للعواطـــف والأفكـــار والمقولات.[10]

ففي نص (الحفائر) تبدو شخصية (سراج الأعـــرج) موازيـــة لنـــسق المخالفـــة المسكوت عنه؛ فهو يعيش في الحفائر من دون أن يشعر به أحد، بل يموت ولا يفقـــده أحد، ككل الإرث المخالف للنسق المسيطر، مع العلم أن النص يعترف به معلماً مـــن معالم الحفائر نفسها.[11]

إننا خلال تنامي النص نشعر بالوجود الحسي المكثف لسراج الأعرج بين حارات الحفائر، ولكننا نلاحظ أيضاً أن هذا الوجود الحسي لا حضور معنوياً له؛ فهو مثل كل ما يخالف النسق: موجود في الحقيقة ولكن لا حضور له، ولا أحد يمتلك الجرأة والشجاعة الكافيتين للاعتراف بوجوده. وثمة حدث مهم لا يبدو معللاً إن لم ننظر إلى سراج الأعرج معادلاً موضوعياً يجسد المسكوت عنه والمخفي ضمن النسق المسيطر؛ أعني: اعتياد الشخصية الرئيسة (محمود) على جثة سراج الأعرج؛ إذ ما سبب هذا الاعتياد غير الطبيعي على جثة عفنة، وما سبب العودة إليها مراراً.

الحق إن جسد سراج الأعرج في حال حياته أو مماته لا يشكل فارقاً يـــذكر؛ لأن النسق المسيطر كان يتعامل مع سراج في حياته على أنه غير موجود، بمعنـــى أنـــه ميت. وعندما مات بالفعل تحول موته المجازي إلى موت فعلي. ومـــن ثـــم أصـــبح

---

[9] خليل، لؤي، العجائبي والمفاهيم الحافة، بحث في طريقه إلى النشر.
[10] ينظر: عناني، محمد، المصطلحات الأدبية الحديثة، ص: 54.
[11] ينظر: التعزي، ص: 11.

التعامل مع سراج ميتاً وهو ميت بالفعل أقل إيلاماً للضمير من التعامل معه ميتاً وهو حي. وهذا ما يفسر الارتياح النفسي للتعايش مع الجثة من غير نفور.

وثمة مظهر آخر من مظاهر استخدام المعادل الموضوعي هو: علاقة (محمود) مع أبيه؛ فالأب في مثل هذه الشريحة الاجتماعية النسقية يغدو معلماً مهما من معالم النسق (الأبوي) , ويدفع الابن مختاراً أو غير مختار ليتقمص دور النسق المخالف المرفوض، وقد كان هذا واضحاً على مدار النص، فلم يكن الابن ليجرؤ على التمرد أو حتى الحوار، على الرغم من القسوة التي كان يبديها الأب (النسق)، والتي كانت تصل أحياناً حد الضرب. والمرحلة التي بدا فيها أن الحوار أصبح ممكناً بين النسقين هي تلك التي ابتدأت بموت الأب (غياب النسق المسيطر)، فمنذ تلك اللحظة بدأ الابن يستحضر شخصية أبيه، ويدخل معها في حوارات طويلة يبحث فيها عن أجوبة كان يفترض أن يعرفها في أثناء حياة أبيه.

ولكن النسق المخالف، أو المسكوت عنه لا يستطيع أن يعلن ظهوره ما لم يسمح له النسق المسيطر بذلك، وفي حال تعذر هذا يبقى الأمر مرهوناً بإلغاء النسق الأبوي أو غيابه. ولذلك أخذت شخصية الابن تنحو نحواً جديداً بعد موت الأب.

ولعل هذا ما يفسر اعتياد (محمود) على جثة (سراج الأعرج)، وذلك أيضاً سبب قربه منه في حياته ومماته، وكأنه يعي الدور الذي تؤديه تلك الشخصية اجتماعيا. ولكن السؤال الذي يحضر ههنا: ما دام هنالك توازٍ بين شخصية (محمود) و(سراج الأعرج) فلماذا كان هو سبباً في موته؟

قد تحيلنا الإجابة عن مثل هذا السؤال إلى حدث مماثل جرى في رواية (أولاد حارتنا) لنجيب محفوظ؛ فعندما أراد (عرفة) _ وهو الشخصية الأخيرة من أولاد الحارة المقصودين في هذا العمل _ أن يكتشف الطبيعة الغامضة للجد الذي ما زال حيا قويا منذ أجيال متعاقبة، أدى به هذا إلى قتل الجد من غير أن يقصد. ولقد كان مراد النص من ذلك أن يماثل بين علاقة (عرفة) بجدِّه وعلاقة المعرفة _ لاحظ دلالة

الاسم (عرفة) _ والعلم الحديثين بالماورائيات؛ فعندما أراد العلم الحديث أن يكتشف الغيبيات ويختبر وجودها قياساً إلى وسائله التجريبية المادية انتهى به الأمر إلى إعلان موتها؛ لأنها لم تثبت أمام وسائله الحسية. فالعلم وإن قصد اكتشاف الغيبيات فإن هذا القصد أدى به إلى رفضها، من غير أن يعيد التفكير أو التشكيك في قدرة تجاربه على اختبار وجودها. وهكذا الأمر مع سراج الأعرج؛ فشدة الاقتراب منه وإظهاره على أنه حي موجود، بما يمثله من نسق مرفوض، سيؤديان بالضرورة إلى موته، لأن النسق المسيطر لن يقبل مثل هذا الحضور؛ (فسراج الأعرج) سر من أسرار الحفائر، وكي يبقى هذا السر موجوداً يجب أن يبقى مخفياً، وإلا فإن ظهوره يعني موته، " فمن طبائع الحفائر أن تحفر لكل حكاية قبرا تدفن فيه...كانت الحفائر نفسها قبراً كبيراً يحتوي على ألوف من القبور الصغيرة،التي تبدو وكأنها ستستمر في وجودها ما استمرت أسرارها في الكتمان"[12] فوجودها إذا مرهون بكتمانها، وإذا انفضحت ماتت. وهذا ما حدث مع (سراج الأعرج)؛ إن شدة الاقتراب منه وإظهاره للعيان أدَّيا إلى موته.

وفي (سيدي وحدانه) يمكن أن نعثر على معادلين اثنين أيضاً للنسق المرفوض، هما: (جمو) و(سيدي وحدانه)، "كل شيء في جمو يجلجل، ضحكها ونكاتها المكشوفة، زغردتها، صوتها وجسدها، وحلقات أساورها الذهبية. الكل لمح حيوان الحناء الساري في يديها... همست الجدة خديجة في أذن ناره: (البنت مثل رملة محماة...حذرتها البارحة من الخضاب على غير طهارة، فكل جسد البنت يتبدل مع روح الطمث، تصير لجلدها مرارة شيطان تحبس الرغبة، تفصد الأرواح وتمص سوادها الشرير) ليلة الحناء كانت جمو قد خالفت كل الطقوس واسترقت ليديها الحناء...ارتعدت ستي فاطمة الموصلية لذلك الكشف، قلبت شفتيها (مثل بنات الحبوش تغرق الخزريات في رطانة الوحش والخلا) وحمدت الله في سرها أن عروس ابنها لم تشطح نحو

[12] التعزي، ص: 10 _ 11.

الوحشي."[13] ثمة إشارات دالة في النص تؤكد خروج جمو على النسق السائد، على الأعراف والتقاليد؛ (نكاتها المكشوفة، خضابها على غير طهارة، توحدها مع الشيطان)، والنص نفسه يعي هذا الخروج فيعلن أنها خالفت كل الطقوس، ويعي أنها تشطح خارج القانون نحو الوحشي..نحو الخلا..نحو انفلات القوانين.

غير أن هذا الانفلات وإن بدا مرفوضاً من الجدة _ (الجيل السابق المتحصن بالأعراف وقوانين النسق) _ فقد ظهر مصدر سعادة لصاحبته (جمو) التي كانت تشعر بلذة تغمر النص كله بحيوية أخاذة، تتبع من خروجها على النسق.

والأمر نفسه يمكن أن يقال عن شخصية الدرويش (سيدي وحدانه) الذي ما إن يظهر في مشهد حتى يتشكل زمان آخر خارج زمان الواقع وأعرافه، زمان مخالف؛ ولكنه مجاور. والجدير بالملاحظة أن ظهور الدرويش كان في معظمه مقروناً بحضور جمو (التي تشطح نحو الوحشي):"طفت جمو بين بتلات الورد ...كان أمامها وعلى حافة البركة سيدي وحدانه. من أين طلع الدرويش على حافة البركة، وكيف دخل تلك الجنة المحظورة على الرجال، (سيدي) تلفظت باسمه فخرجت الأحرف مبتلة بماء الورد. وغاصت جمو في عينيه مثل بحيرتي شمع، وكمن تقمصتها روح طائشة ارتعدت...(سيدي وحدانه!) غرفت من ماء الورد غرفة وقربتها ببطء من فم الدرويش...عب الماء حتى بلغت شفتاه قاع الراحتين...دخلت جسد جمو صعقة ذاك المس الفاتر، وتخدر كامل جذعها في الماء...شعرت أن سيدي يراها...كانت عين الدرويش تتحدد ويرتسم بؤبؤها من زمرد، أول مرة تظهر عينا سيدي خضراوين، (عيناك سيدي دكنة زمرد، هل تراني) بستان انفتح وابتلعها في عيني وحدانه...لم تشعر جمو بعودة البنات...ضحكة رنانة فرقعت في الهواء فكسرت الزمن الآخر الذي آلت إليه جمو. "[14]

---

[13] عالم، ص: 25 _ 27.
[14] عالم، ص: 31 _ 32.

إن ظهور (سيدي وحدانه) لا يتبع منطقاً أو قانوناً؛ يظهر فجأة في مكان خاص بالنساء محظور على الرجال. ومع ظهوره تغيب جمو عن تفاصيل الواقع والمكان المحيط، وتنخرط معه في زمان خاص، وضع شروطه (سيدي وحدانه)، فتغوص في بستان عينيه، بعيداً عن زمانها، ولا تكاد تعود إلى واقعها إلا مع فرقعة دوت في الهواء فكسرت حضور الزمان الآخر، وأعادت للواقع حضوره. إن مثل هذا التوازي بين زمني (سيدي وحدانه) والواقع يمثُل في مجمل النص كالجديلة.

فإذا كان للمسكوت عنه والهامشي والمخفي مثل هذا الحضور في النصين، فما شكل العلاقة التي نشأت بينه وبين النسق المسيطر؟ما الآليات التي سيستخدمانها للدفاع عن وجودهما؟

فقد مارس النسق المسيطر في سبيل تهميش حضور المسكوت عنه، أو المخفي، أو المخالف، عدداً من الآليات، لعل أهمها:

_ إحالة المخالف إلى المرفوض اجتماعياً ومعيارياً، كالمدنس واللاأخلاقي، وهذا ما جرى مع سراج الأعرج الذي أشرنا إلى أنه معادل موضوعي للنسق المرفوض؛ فهذا" (سليمان نردومي) قائد (المشكلجية) في الحفائر ورمزهم الذي يمثلهم ويمثل الحارة في جميع المعارك تقريبا... كان يقول إن سراج الأعرج قد تعرف إلى شخص اسمه محروس ومارس معه"[15] العمل المنافي للحشمة،إن مثل هذا الوصف قادر على أن يسلب (سراج الأعرج) أي قيمة يمكن أن يسعى للحصول عليها.

_ وقد يُحال على ما هو غير عاقل؛ فأقرب "الأقوال إلى التصديق من قبل معظم أهل الحارة أنه [سراج الأعرج] منذ ولادته في حارة بعيدة...وهو متخلف عقلياً."[16]

---

[15] التعزي، ص: 18.
[16] المصدر نفسه، ص: 14.

فسلبه العقل يعني وضعه في دائرة اللامعقول (غير المكلف)، الدائرة المرفوضة اجتماعياً ومنطقياً.

_ وقد يتطور الأمر بإحالته على ما هو غير بشري. وهذا ما مورس على (سراج الأعرج) نفسه: "بدأت القصة بولد ضائع موجود في الحفائر وعلى أهله أن يأتوا لأخذه من العمدة. ثم انتقلت القصة من مركاز إلى آخر إلى أن عادت الأخبار إلى الحفائر، مرة أخرى، تروي عن وجود إنسان له رأس ثور يتسول عند الحرم، يقوم بأكل حمام رب البيت حياً أمام الناس،ويجلس على مخدة من ريش الحمام كيسها مصنوع من جلد امرأة سوداء مقتولة. بعدها، توقف الناس عن البحث تدريجياً خوفاً من أن يكون خبر الإنسان برأس الثور،هذا، صحيحاً."[17] لاحظ كيف أن هذه الإحالة قد حققت مرادها حين بدأ أهل الحفائر أنفسهم الذين يعرفون (سراج الأعرج) يخافون منه خشية أن تكون الإشاعة عن لا بشريته صحيحة !

وتحسن الإشارة هنا إلى أن (سراج الأعرج) لم يكن أعرج، ولا أحد يستطيع أن يفسر لم التصقت به هذه الصفة. والحق أنها نعتٌ ألصقه به النسق المسيطر لتصبح له كاللقب الذي يحمل حكم قيمة سلبياً، من أجل تشويهه والتقليل من شأنه الجسدي والمعنوي أيضاً، إذا التفتنا إلى المعنى المجازي لكلمة (أعرج).

_ ومن آليات الدفاع التي تدل على قوة النسق أنه أحال بعض تمثلات المسكوت عنه على الخيال لإخراجها عن دائرة التحقق الفعلي، والإيحاء بأنها محض خيال غير واقعي وغير قابل للتحقق؛ فبعد أن عرض علينا نص (الحفائر) مسيرة العبيد في صفحته الأولى أعقبها بتعليق محمود (الشخصية التي رأتها): "لا أذكر أين شاهدت هذه المسيرة، ولا كيف وصلتني تفاصيلها الدقيقة، ولكنني متأكد من أنها قد حدثت فعلاً "إن هذا التعليق فيه من القوة والتأكيد ما يجعل المسيرة ضربا من الواقع. وهذا يمثل تهديدا للنسق المسيطر _بسبب الإشارة إلى تعبيد الناس_ ولذلك ما لبث التعليق

[17] المصدر نفسه، ص: 15.

أن انتهى حتى جاء تصريح فرغه من محتواه وقوته، وأحاله على خارج دائرة الواقع، حيث الخيال والأوهام: "أحياناً أشعر بأن هذا حلم، فلا يوجد عبيد ولا تنتصب دكتهم في الجوار." ومن دلالات هذا السرد أنه يمثل لنا بوضوح شدة الصراع بين النسق المسيطر والمسكوت عنه؛ فبعد أن انتهى ذلك التصريح عاد المسكوت عنه من جديد ليمسك بعنق السرد، ويقوده نحو ما يؤكد تلك المسيرة؛ فيستدرك محمود على ما فات بقوله: "ولكنني أتذكرهم وأتحدث عنهم، وكأن دكّة بيعهم تجسدت أمامي، بأطرافها الدبقة في ركن هذه الغرفة المعتمة."لاحظ كيف وظفت الحواس الأخرى للإيحاء بواقعية حضور المسيرة (الأطراف الدبقة)، (أتحدث عنهم)، (ركن الغرفة المعتم). بيد أن توقف السرد هاهنا يعني انتصار المسكوت عنه؛ ولذلك عاد النسق المسيطر، وأجبر السرد على أن يمضي قدما، فيعلن –وبشكل نهائي غير قابل للتأويل– أن ما تم إن هو إلا محض خيال مطلق: "كثيراً ما يحدث هذا لي، فيلتبس علي الواقع بخيالات هلامية؛ خيالات أفقد صوابي أمامها وأعجز عن قبولها. فهي لا تحتمل. أشعر بها تتقدمني وتجاورني مصغية، وكأننا نتحمل معاً صراخنا في وجه الأيام. خيالات تتمدد ألماً يصل إلى ذاكرتي، وتتشكل كائناً غريباً يجلس في هذه الغرفة مع جثة سراج الأعرج الدافئة أمامي."[18] فهي إذن خيالات هلامية، ثم هو عاجز عن قبولها لأنها لا تحتمل، وهي خيالات تسبب الألم، والأهم من ذلك هو التماهي بين هذه الخيالات وجثة سراج الأعرج؛ فكلتاهما تمثل رمزاً للمسكوت عنه.

_ وقد يُضيَّق الخناق على المسكوت عنه فلا يُترك له حيِّز مناسب للوجود، ويُحصر في خانة الهامش، حيث يغدو حضوره في متن الحياة مرهوناً بموته؛ كما هو الحال مع حكايا الحفائر وأسرارها التي تبقى حية مادامت مخفية، فإذا انكشفت وظهرت ماتت، وهذا ما حصل مع (سراج الأعرج) نفسه.

---

[18] التعزي، ص: 8 – 9.

_ ولعل من الآليات القوية التي مارسها النسق المسيطر تأكيده قداسة النسق، وأنه مبارك بمرجعيته الإلهية، ولذلك فإن به وحده مناط الفلاح، والفوز، وتفريج الهموم، وقضاء الحاجات؛ فعندما كان (مسعود) مهموماً بسبب وحدته، وقد عزم على الزواج، نصحه صديقه ليدفع عنه الهم: "روح الحرم وطف بالكعبة وصل بعدها ركعتين، وإن شاء الله تنس كل شيء."[19] كما أن التطهر النفسي من الخطايا لا يتم إلا بوساطته: "أقترب من الكعبة. أقترب أكثر إلى أن يلامس أنفي ذلك الرداء المهيب. تتعذب نفسي أكثر، تختلط دموعي بتأوهات تكاد تخنق أنفاسي. أكاد أغيب عن الوعي. أكاد أصير روحاً من دون جسد. وأبدأ بالطواف مردداً سوراً من القرآن لا أتذكر متى حفظتها. مسحت دموعي ونهضت أبحث عن شيء آكله، راكلاً كل ما أجده في الطريق. حتى جثة سراج الأعرج وقدم السرير وعلبة سوداء رأيتها، لا أعرف من أين أتت."[20] لاحظ كيف أن تطهُّر الشخصية والتصاقها برموز النسق المقدس أديا بها إلى رفض رموز النسق المرفوض أو المسكوت عنه المتمثل في (سراج الأعرج)، إذ قام (محمود) بركله، كناية عن رفضه لذلك.

ولأن النسق المسيطر نسق مقدس، فهذا يعني أن كل مخالفة لـه ستؤدي إلى الحرمان من القداسة، ومن ثم الحرمان من الأمان والفلاح، ولذلك حذر (الجد) في (سيدي وحدانه) من أن "قراءة البخت ترد أربعين صلاة للقارئ قبل ولوجها بوابات السماء الأولى."ولعل من أثر تلك القراءة أن سقطت الأجنة خمس مرات، وكأنها عقاب من النسق المسيطر على حضور المرفوض والمسكوت عنه. [21]

ولا نعدم في كلا النصين وجود آليات مضادة عمد إليها النسق المرفوض ليدافع عن وجوده أمام ضغط النسق المسيطر، من مثل:

---

[19] المصدر نفسه، ص: 75.
[20] المصدر نفسه، ص: 101.
[21] ينظر: عالم، ص: 62_67.

_ تفجير النسق المسيطر من الداخل، عبر شحنه بالنقيض؛ ففي مسيرة العبيد التي افتُتح بها نص (الحفائر) كنا قد فسرنا كلمة (عبيد) بعبيد الله القادمين إلى بيته، منقادين في تفسيرنا إلى نسق المكان (مكة)، ولكننا عدلنا عن ذلك إلى تفسير آخر ينظر إلى الكلمة مبرَّأةً من النسق المسيطر، فعدنا بها إلى دلالتها اللغوية أو نسقها اللغوي، فغدت بمعنى (تعبيد الناس)؛ أي جعلهم عبيداً. وبين المعنيين فرق كبير؛ ففي (عبيد الله) شرف وانقياد واستسلام إلى الخالق، وفيه مساواة مطلقة بين الناس. أما المعنى الآخر (عبيد الناس) ففيه مذلة وخنوع؛ لأن الرجل يصبح عبداً لرجل آخر. وعلى ذلك يبدو أن كلمة (عبيد) ذات مدلول مزدوج: (عبيد الله/نسق مقدس)، و(عبيد الناس/نسق مرفوض). وكأن النص يومئ إلى أن في قلب دلالة النسق المسيطر تحضر دلالة النسق المرفوض.

_ وقد يعمد النسق المرفوض إلى آلية أخرى للدفاع عن حضوره، وذلك من خلال دفع الشخصيات إلى الاعتراض على السائد والنسقي بعدِّها من تمثلات النسق المسيطر: كالاعتراض على حكمة القدماء أو إجماع الناس والمجتمع، كما جاء على لسان (محمود): "كان أبي يرسم لنفسه صورة تعلمها من الناس. فالناس يجب أن يروه بهذا الشكل، والناس يجب أن يعرفوا قدره، والناس لا يجب أن يشمتوا به، ولا يجب أن تقول عنه الناس البطال، والناس...والناس...لقد أصبحت أبحث عن هؤلاء الناس العظام الذين يجب أن نخافهم. ولم أجرؤ على سؤال والدي عمن يقصد بالناس، ولكن، كما يقول أبي، الزمن أنبأني بأن الناس هم المحيطون بنا، لقد كنا نقتل أنفسنا بأيدينا. نخنق أنفاس بعضنا من غير أن نعرف."[22] الناس إذاً يخنق بعضهم بعضاً من غير أن تعرف، وذلك عن طريق حياكة قوانين بلهاء لا معنى لها غير تقييد حرية الفرد. هذا هو بالتحديد مؤدى النص السابق. بل إن النص نفسه يستمر ليعبر عن التهكم واللامبالاة بقضايا هي من مسلمات المجتمع، على لسان

[22] التعزي، ص: 50.

محمود أيضاً: " لم يكن يعنيني النجاح قبلها حتى الرسوب لم يكن يشكل شيئاً. كانت الأمور عندي عادية لا طعم لها كنت أتصنع الفرح لأنني أرى الناس حولي مبتسمة وتتقافز بشهادتها. تقافزت بشهادتي في البداية ولكنني شعرت بسخف الحركات فاكتفيت بالتظاهر بالفرح."[23] ويستمر النسق المرفوض باستثمار آليات الرفض هذه بتلويناتها المختلفة، فتارة يسخر من بعض إيقونات النسق المرفوض، ورموزه، وتارة يسخر من بعض المعايير الاجتماعية .[24]

_ وقد تدخل رموز النسق المرفوض في حوار صدامي مع ما تثيره إيقونات المقدس في الفرد أو المجتمع، مثل موقف (محمود) من آية الكرسي المعلقة على الحائط: " رفعت رأسي وأخذت أحدق في آية الكرسي المعلقة وأنا أتعجب من تلك القوة العجيبة التي أتتني أمام أبي فأصرخ في وجهه بمثل ذلك الصراخ...عادة، لم تكن هذه هي الطريقة التي أتحدث بها مع أبي."[25] لقد دفعته الدلالة المكثفة الكامنة للنسق المقدس في آية الكرسي إلى أن يحاكم نفسه على ما ارتكب في حق أبيه. غير أنه ما لبث حتى تمرد على هذا الشعور بسطوة المقدس وقال:" يخطر لي أحيانا أنني ربما أتوقف عن الشعور بما حولي وكأنني قد ارتكبت خطيئة." [26] ثمة صراع داخلي واضح لدى (محمود) بين ولائه للنسق المسيطر، للمجتمع والتقاليد، ورغبته في أن يكون بغير قيود.

_ ويبدو التجاور بين النسق المسيطر والأنساق المرفوضة أمراً غير قابل للتحقق، اجتماعياً، في نص (الحفائر)، على حين لا يبدو كذلك في نص (سيدي وحدانه) الذي يلح على المجاورة بين جميع الأنساق التي تصل أحياناً حد التضاد، وهذه آلية مهمة يستعملها النسق المرفوض للدفاع عن وجوده؛ من خلال إثبات إمكانية

[23] المصدر نفسه، ص: 51.
[24] لمزيد من الأمثلة ينظر: المصدر نفسه، ص: 54، 27.
[25] المصدر نفسه، ص: 93.
[26] المصدر نفسه.

المجاورة بين النسقين؛ المسيطر، والمرفوض، فلا حاجة إذن لإلغاء نسق على حساب نسق؛ ولعل في هذا المشهد ما يغني عن الكلام: "ظلت الخيام منصوبة لأيام في وادي (سرف) حول قبر (ستنا ميمونة) رضي الله عنها...مخيمات على مسيرة نصف يوم من المدينة المقدسة، تجاور الموتى بالكثير من الحياة فتعمر لياليهم بالدفوف والمدائح ومقامات الحداء وأيامهم بالسباقات والذبائح. وكان من عادة المكيات الطلوع للمقابر والتخييم هناك في طرب وأنس ونثر للصدقات والهبات على المساكين... وكانت القوافل الداخلة مكة من جهة المدينة المنورة تحط بتلك المخيمات العامرة بسرف، فتصطلي نارها وطربها وحلاوات عامريها قبل أن تتهيأ للدخول لمكة وطواف العمرة...على كل ضلع تتحلق حلقة ذكر من شيوخ وأطفال وقارئات البخت، ومع الغروب يلمح المسافر خرقهم تطير بابتهالاتها وتسمح لسواد الليل أن يحل...لذا فإن المكيات يستعن على دخول ذاك الليل الغطيس بالطرب، حتى إذا انتصف صمتت مخيماتهم واستسلمن للسر."[27] فانظر إلى البعد الديني للتخييم حول القبور، ثم تجاور ذلك مع الدفوف والمدائح والحداء والسباق والطرب والأنس. والقادم إلى العمرة يأخذ نصيبه من هذا التضاد قبل أن يلج مكة المكرمة. ثم انظر إلى تجاور حلقات الذكر مع قارئات البخت. إنه تجاور غريب لا منطق له، تجاور لا يجد مساحة لوجوده غير دائرة الفوضى.

ولأن النصين ذهبا هذا المذهب في الاشتغال على الأنساق الثقافية-الاجتماعية كانت رؤاهما تتعلق بموضوعة واحدة، على اختلاف التوجُّهين:

فكلا العملين لم يقدم النسق المسيطر في حالة تصالح مع الأنساق الأخرى، ولا حتى مع نفسه؛ إذ إنه كان يرفض الاختلاف في داخله؛ كما هو الحال في موقف (محمود) من أبيه، وموقفه من المجتمع أيضاً. والذي كان ظاهراً هو حال من التصادم

[27] عالم، ص: 72-73.

من أجل السيطرة. ولعل هذا يدل على عدم انسجام تركيبة المجتمع داخل النسق، وأنها تركيبة غير متصالحة، وتحمل بذور صراعها في داخلها.

وهاهنا نحن أمام موقفين مختلفين برؤيتين مختلفتين؛ فنص (الحفائر) دعوة مفتوحة إلى تعددية الرؤى ورفض الرؤية الواحدة. إنه بحث عن فسحة تسمح بخروج المكبوت أو المختلف، حتى لا يضطر المجتمع والأفراد إلى انتظار موت النسق المسيطر أو غيابه ليخرجوا ما بداخلهم، كما جرى مع (محمود) الذي انتظر حتى مات أبوه فبدأ يستحضره ويحاوره فيما كان لا يجرؤ عليه في حياته.

والمحور الذي يلتف حوله نص (الحفائر) ويؤكده هو رفض مبدأ موت النسق المسيطر أو حتى تهميشه، والدليل على ذلك أن (محمود) لم يجد في موت أبيه عزاء له، إذ لم تفلح محاولات الحوار مع غائب في إرضائه؛ لأنه لم يكن يطلب فرصة للوجود على حساب أبيه، بل كان يريد وجوداً إلى جانب وجود أبيه، إلى جانب النسق المسيطر: " خرجت وأنا أكاد أجن رافضاً تقبل موته. كنت أشعر بأنفاسه تتردد حولي وتفلت مني كزئبق لعين. خرجت وأنا أستعيد كل الصور حولي.صعدت الجبل..نزلت إلى الشوارع..حاولت أن أطرق الأبواب علها تدلني عليه.لم يجبني أحد.اتجهت إلى المقبرة...ركضت إلى أن وصلت قبره.جلست بين القبور...(خمشت) بيدي التراب، وأخذت أنبش التراب بقوة، والتراب يتطاير حول أنفاسي اللاهثة، وأنا خائف أن يموت في القبر، أو أجد سراج الأعرج بجواره.."[28] فمحمود لا يريد موت أبيه، لايريد إلغاء النسق، بل يريد فرصة حياة مماثلة، فرصة للمجاورة. ولذلك خشي أن يكون موت أبيه حقاً، فيتحول بذلك إلى نسق ميت فحسب، شأنه شأن (سراج الأعرج).

غير أن نص (الحفائر) لا يريد النسق المسيطر كما هو، بل يريد حضوره بمواصفات جديدة، مواصفات توسع حدوده ليقبل الاختلاف من الداخل، حتى لا يضطر الأفراد إلى اللجوء إلى أنساق أخرى مرفوضة يعبرون من خلالها عن

[28] التعزي، ص: 190.

مكبوتهم، أو يجدون فيها مساحة أكبر للتعبير، كما كان الحال مع (محمود) الذي فر إلى جلسة الزار بطقوسها السحرية، لأنها تشبع رغباته وغرائزه.

إن نص (الحفائر) يدرك أنه لا مجال لتعايش الأنساق المرفوضة مع النسق المسيطر؛ لأن هذا الأخير نسق مقدس بمرجعية إلهية. ولكن المشكلة ليست في النسق نفسه، بل في ممثلي النسق، أو أولئك الذين يحولون النسق من إطاره النظري إلى وجوده الفعلي. إن الخلاف الحقيقي هو مع المجتمع الذي ضيق النسق. ولذلك يمكن القول إن هذا النص حوار مع النسق المسيطر، حوار من الداخل، بين أهل البيت أنفسهم.

وهنا مكمن الخلاف مع (سيدي وحدانه)، فالنص يحاول أن يرد الاعتبار إلى الأنساق المهمشة والملغية. لا ينتظر غياب النسق المسيطر لتحضر بقية الأنساق، بل يُجاور بينها على نحو لا يتبع نظاماً، ويبدو غير منسجم مع مجتمع مكة؛ لأنه يدعو إلى تجاور أنساق لا يبدو أنها تقبل التجاور أصلاً، كالتجاور بين المقدس والمدنس، والآثم والسحري. وهذا نمط من المجاورة لا يقبله النسق المقدس إلا في حال غيابه. وقد ظهرت في النص إشارات متعددة تدل على هذه الإشكالية، ومع ذلك بقي النص مصراً على التجاور؛ فمع أن السحر والبخت يردان الصلاة أربعين يوماً فإن ذلك لم يمنع (حياة) من ممارسته. ولكن النتيجة كانت فقدان خمسة أجنة ما يؤكد استحالة الجمع بين هذين النسقين. وتستمر طقوس السحر حاضرة منذ افتتاح النص إلى منتهاه، وتبقى (جمو) تمرق بين الأنساق كلها. وغير بعيد عنا مشهد التخييم حول القبور بما فيه من أنساق مجتمعة، على ما بينها من تضاد، مما جعل المشهد مؤطراً بالعبث والفوضى.

ولعل الذي جعل الرؤية على هذا النحو من تجاور الأنساق هو انتماء النص إلى جنس الأدب العجائبي الذي يصنف على أنه " قطيعة للانسجام الكوني"[29]، "واقتحام

[29] حليفي، شعيب، شعرية الرواية الفانتاستيكية، ص: 33.

من اللامقبول لصميم الشرعية اليومية التي لا تتبدل"[30]، ومحاولة لإثارة الشك تجاه صرامة قوانين المعقول والطبيعي، ذلك أنه يشكل ثغرة داخل النظام. ولذلك فإنه يضع المتلقي وجها لوجه أمام ثغرات النظام الذي ألفه. وهو بذلك ثورة يتجاور فيها الممكن مع غير الممكن، القاعدة مع الاستثناء، تجاوراً يزعزع بداهة الممكن وبداهة قواعده.

إن مثل هذه الرؤى لا تبدو مقبولة ضمن السياق التاريخي والثقافي لمدينة مكـــة؛ لأن النسق المسيطر الذي يتم الحديث عنه هاهنا هو النسق المقدس. وعلى ذلك فإننا لا نستطيع أن ننظر إلى نص (سيدي وحدانه) على أنه حوار داخلـــي مـــع النـــسق، لأن النص بمنزلة ثورة على النسق. ولكنها ثورة لا تجد، ولن تجد، مكاناً لها في المجتمـــع بسبب المرجعية الإلهية للنسق المسيطر بعدِّه نسقا مقدساً.

[30] ينسب هذا الرأي إلى روجيه كايوا، ينظر: المرجع نفسه، ص: 45.

المراجع

النصوص:

_ التعزي، عبد الله، الحفائر تتنفس، دار الساقي، لبنان، 2002 م.

_ عالم، رجاء، سيدي وحدانه، المركز الثقافي العربي،الدار البيضاء_بيروت، 1998م.

المصادر:

_ شولز، روبرت، صيغ التخييل، ضمن كتاب: نظرية الأجناس الأدبية، مجموعة ، ترجمة: عبد العزيز شبيل، مراجعة: حمادي صمود، النادي الثقافي بجدة، 1994 م.

_ كروتشه، بنديتو ، علم الجمال، ترجمة : نزيه الحكيم، المجلس الأعلى لرعاية الفنون و الآداب والعلوم الاجتماعية، دمشق، 1963 م.

_ ويليك، رينيه، مفاهيم نقدية، ترجمة : محمد عصفور، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، سلسلة عالم المعرفة (110)، الكويت، 1987 م.

_ تودوروف، تزفيتان، مدخل إلى الأدب العجائبي، ترجمة: الصديق بو علام،دار شرقيات، القاهرة، 1994 م.

_ عناني، محمد، المصطلحات الأدبية الحديثة، مكتبة لبنان ناشرون _ الشركة المصرية العالمية للنشر (لونجمان)، بيروت، 1996 م.

_ حليفي، شعيب، شعرية الرواية الفانتاستيكية، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 1997 م.

BALDIK , CHRIS _ Concise Dictionary of Literary Terms , Oxford University Press , New York , 1996.

تاريخ ورود البحث إلى مجلة جامعة دمشق 2005/9/15