مكر الخطاب، توليد الحكاية، تشذر النص

بشير القمري

يصعبُ أن نُلمّ بتجربة يوسف فاضل الروائية، لا لمجرّد أنه كتب على امتداد أربعَ عشرةَ سنةً أربعَ رواياتٍ هي على التوالي **الخنازير** (١٩٨٢) و**أغمات** (١٩٨٩) و**سلسْتينا** (١٩٩٢) و**ملك اليهود** (١٩٩٦)، أو لأنه يكتُب في المسرح وللمسرح منذ صدور مسرحيته الأولى **حلاق درب الفقراء** (١٩٨٠)... وإنما لأن هذه التجربة تكاد تَختزل في محتواها وسيرورتها أبرزَ قضايا الكتابة السردية الروائية، وذلك من خلال عناصر متعددة ومنها: اللغة، والتجريب، والحداثة، وقسْ على ذلك مكوّناتٍ أخرى كالفضاء والزمن والشخوص... دون أن ننسى الرؤيا والدلالة عندما ننتقل من داخل النصوص إلى خارجها. ولستُ أدري لماذا تشدُّني دائماً، عندما أتأمل في تجربة يوسف فاضل الروائية، مسألةُ توليد الحكاية وعلاقتِها بمنطق السَّرد وعلاقةِ السَّارد بهذه الحكاية أو تلك عبر نصوصه الأربعة المذكورة.

إن أبرزَ ملحوظةٍ داخل هذه التجربة هي أن السّرد في نصوص يوسف فاضل بنيةٌ مركّبةٌ، متعدّدةُ الأبعاد؛ وبقدر ما تتركّب وتتعدّد، فإنّها تتشذّر إلى حدود الهشاشة. ولا يشذّ نص **ملك اليهود*** عن هذه الملحوظة التي تكاد تكون قاعدة. كيف يشتغل هذا النّص إذن؟ إنّه يشتغل بمكْرٍ سرْدي مُعْلنٍ من خلال مقاطعه الواحد والستّين، على امتداد مائة واثنتين وثمانين صفحة، ويدعونا إلى ملاحقة أحداثٍ متفرقة في تجريدٍ تام إلى حدّ الشعور بعدم اكتمال الحكاية؛ إذ تتكدّس الأحداثُ في مقطعٍ أو مقطعين أو ثلاثة، ثم تتلاشى ويتلاشى معها منطقُ الحكاية. وكأنني بيوسف فاضل يدعو القارئ دعوةً لازمة «أنا اللّي عْلَيّ دَرْتُوك (قمت به)، وأنت كَمّلْ من رأسكَ»: إنها دعوةٌ إلى القارئ ومنحُهُ سلطةً تقديريةً كافيةً ومتحرّرة من كلّ قيود الانضباط النصيّ للسّفر في مجاهل الرواية ومكْر الخطاب ورحم الرواية...

* - يوسف فاضل: **ملك اليهود**. دار الرابطة، ١٩٩٦.

هكذا نستطيع أن نتَصوّرَ أنّ الأمر يتعلّق في تجربة يوسف فاضل، ومن خلال نص **ملك اليهود**، بمؤامرة مدبّرةٍ أساسُها جعلُ هذا القارئ يفقد الأمانَ ويكتشف، أو لا يكشف، ما يستطيع أن يكتشفه، هذا إذا كان يستطيع أن يكتشف. أما إذا كان قارئاً لا يملك القدرةَ على المغامرة، فإنه يتراجع إلى الخلف متوارياً، ويكتفي بالقراءة الجافة الخرساء... وهكذا، مرةً أخرى، تتناوب داخل كتابة **ملك اليهود** عدةُ أنظمةٍ تستهوي وتستغوي القارئ من نظام النّصيّة الذي يأتي متقطعاً وكأنه نُثاراتُ ترجيعاتٍ لأصْداء في كهوفِ النص، يأتي شذرياً. على أنّ المقصود بالشذري هنا، هو الفَصْلُ أولاً ثم الفصل والتفريق بعد ذلك؛ وبين أن يأوي القارئ إلى هذا المقطع أو ذاك، وإلى هذه الوحدة النصية أو تلك، يجد نفسَه يحطبُ ليلاً ويجمع النِّيءَ والمطبوخ.

إن لغة يوسف فاضل السردية في هذا الباب تكسر تلك القداسةَ التي تدعّيها لغةُ الرواية بالمعنى المؤسّسي. وهي تسرد وتصف وترسم أو تنقل لنا مشاهدَ من حياة الشخوص وتحتمي بذاتها كي تمنح نفسها حُرية التجول في محيط الترهينات السّردية وسجلاّت الخطاب المحتملة: تارة تأتي اللُّغة محايدةً، فتكتفي بالوصف، وتلتقط التفاصيل وتحتفي بها؛ وتارةً أخرى تميل إلى الإيمائية التي تَقْرب لغةَ الشعر رغم نثريتها؛ وإلى جانب هاتين النّبرتين تتبدى اللغةُ الشعبية. وهذا ما يمكن أن نمثل له بالمقاطع التالية:

ص ٥: «غبارٌ. غبارُ سيارة عبد المالك ينشر فوق السُّور غيومَه. الباشا عند نافذته يدقّق النظر في رؤاه: النّهارُ يمرّ طرفه الأخير. يحدّق فيها حتى لا ينتبهَ إلى الغبار اللاّهث وراء السيارة. وإلى الضجيج. يختفي الضجيجُ من هذه الجهة فيعود ليظهر من الجهة الأخرى. غبار. دخان. ضجيج. والباشا بين الهُنا والهناك. خلف حديد النافذة ذي الدّوائر التي تشبه ذيل الطاووس»..

ص ٧: «ترك السيارة تحت العريشة، صريف حديد محرّكها بقي يصرّ في رأسه. رأسه المحلّق في الأعالي المدوِّخة. في رأسه ريحٌ ليست كالريح. حبّات الرّمل التي ظلّت تتعاقب على وجهه طيلة النهار ما زال مرورها اللاّهب يحرق أديمه».

ص ١٥: «ذهب إلى حانوت الحلاق السي الحسين، وقال الحلاق إنّهم سيحتفلون بهذه المناسبة. لا أسوأ من أن يبدأ السي الحسين ظهيرته بنية الاحتفال. آش من مناسبة؟ لَمْرا، ياكْ مْشات؟»

إنّ هذه الشذرية التي تهيمن في جلّ فصول **ملك اليـهود** وفقراته تقود إلى إشكال حضور الكتابة السينارية [نسبة إلى السيناريو في السينما] التي تقرّبنا من بنية السّرد ومن إشكال تمثلات الحداثة في الرواية المغربية الجديدة والراهنة. ومما يؤكّد ذلك تلك النزعةُ المحايثةُ في التقطيع المشهدي للحدث بكل أبعاده الحركية والصوتية والضوئية وسواها. ونمثّل لها بالمقطع السردي التالي: «ديك أسود اقتحم دائرة الضوء أمام السيارة. توقفت السيارة. التفت الديكُ إلى الجهة التي اعتقد أنّ المرأتين ستظهران فيها. امرأة تحملُ مُديةً. امرأة تحمل طستاً. توقفتا عند حافّة الدائرة. سواد الديك مشتعل. قُنْزعَتُه منصوبةٌ كالدّرع. ترنو إلى كلّ الجهات [...]. أطفأ عبد المالك ضوءَ السيارة كي يختفي الديكُ [...]. حرّك السيارة في بطء. تحرك الديكُ. وسط الدائرة تماماً. مشمّر الساقين. يختالُ [...]. أطفأ الضوء مرة أخرى. تحركت المرأتان وبدأتا وشوشة غامضة».

ليس تشذُّرُ الكتابة وحده هو الذي يعلن عن نفسه في نص **ملك اليهود**، بل يمكن الحديثُ أيضاً عن تشذر الحدث الذي يتشكّل عبر مختلف نَوَى النص، من بدايته إلى نهايته. ومن شأن هذا التشذر أن يقود بدوره إلى إشكال عدم اكتمال الحكاية في هذا النص ويجعله يترجم من داخل مسار اللُّغة والتسريد أفقاً متوتّراً في قراءة **ملك اليهود** وتلقّيها كرواية جديدة، هُنا والآن. فالتشذر يعكس طبيعةَ بنيةٍ سائبة كتلك التي سبق أن لاحظها مرةً محمد برادة بصدد نص **زمن بين الولادة والحلم** (١٩٧٦) لأحمد المديني، بقدر ما يجعل رهانَ الحداثة لا مجردَ مطلبٍ شكلي واعٍ من منظور جمالي، وإنما هو رهانٌ بصدد الكتابة وحملها على الاستجابة لأفق انتظار القارئ المفترض وتحيين هذه الكتابة على ضوء بنية معقّلنة تفكّر في النص من حيث صَنْعَتُه وإحكامه وتماسكه، بالإضافة إلى رهان التخيل من داخل نظام اللغة الروائية ونظام النص اللّذين يسعى من خلالهما الكاتبُ إلى التواصل مع الذات المجتمعية. وأعتقدُ أنّ يوسف فاضل، في هذا الباب، يَمْنَحنا لغة روائية رقراقةً أشبهَ ما تكون بلغة التشكيل والسينما، إذ تتجاوز اللغةَ المتداولة وتغترف من تنويع أسلوبيّ وظيفيّ مفتوح. ومن ثَمّ تأتي تجربتُه تجربةً في اللغة الروائية، بحيث ينتفي السَّردُ العمودي الوصفي في تقديم الأحداث والشخوص والفضاءات، ويحلّ محلّه سرْدٌ مشذّرٌ مع إعلان مبدإ التكْسير لبنية الحدث المركزي. وكأننا أمام لعبة Puzzle: تصطف عناصرُها المكوّنة، لكنها لا تؤدّي إلى سيرورة ثابتة رغم اتصالها؛ وعلى مَنْ يلعبُها أن يضع في حسابه كلَّ احتمالات المعنى ودلالات النص/اللاّنص الثاوية خلف أواليات السرد (عبر اللُّغة أساساً ثم التركيب بعد ذلك) قبل أن يستويَ المحكيُّ عبر الخطاب. وتقود لعبةُ اللغة السَّردية في هذا الجانب إلى لعبة المادة الروائية وهي تنشطرُ وتتشذر وتتوزع غيرَ عابئة بمنطق الحكي ومَنْ يحكي أو يسرد أو يروي: إنها مادة يحيّنُها الكاتبُ على عادته عبْر قناع/صوت السَّارد من خلال حاضرِ حكاية الباشا وابنه عبد المالك وشخوص آخرين. غير أنّنا ندرك، خارج إكراهات الزمن السردي في النص، أننا في حاضرِ حكايةٍ لا زمن لها بالفعل وإنما هو انثيال لانهائي للحظات متداخلةٍ من الاستعمار الفرنسي في مدينة مراكش.

إنها مادة روائية تغترف من معين الراهن على ضوء الذاكرة عبْر قناة التاريخ وتأجيج المتخيَّل. لكنها

ليست مادةً تحاكي الواقع كما هو، بل تحتفظ لنفسها بحرية التعرف والاختراع، بالمعنى البلاغي العربي القديم. والاختراع يفترض الإعادة، لكنْ دون استنساخ: فخطاب التاريخ حاضر في نص **ملك اليهود** (ص ١٠١ ـ ص ١٠٢) مثلاً[١] لتأطير المتخيل، وبقدر ما يتجه النصُّ من حيث مادتُهُ الروائية إلى الاختزال في هذا الجانب فإنّه يفتّت هذا التاريخ المعرفيَّ المرجعي ويطلقه أفقياً لا عمودياً؛ بل إنّه يسخر منه ويقصيه لصالح واقع مصاحبٍ هو الاستعمار من خلال أحداث متحولةٍ، محتملةِ الحدوث. ومن ثم ينفتح المتخيّل على عدة موادٍ موازية للخطاب التاريخي، ومن خلال هذا الانفتاح يقوى التشذر الذي يبيح للكاتب حريةَ التصرف في نصية النص، وحريةَ ممارسةِ شغب الكتابة بالمعنى الحداثي. وهذا مظهرٌ من مظاهر تمثُّلِ تمثُّلاتِ الحداثة في الرواية في المغرب راهناً من خلال تجربة يوسف فاضل وتجربة غيره من الكتاب المغاربة، وهي التجربة التي تجعله يساهم في مغامرةِ بحثٍ عن شكلٍ سردي متفرِّد نسبياً مقابل بحثٍ سرديٍ يتحقق عند آخرين من أمثال محمد برّادة في **الضوء الهارب** ومحمد الأشعري في **جنوب الروح** بشكل آخر، وهما يمارسان هذه الحداثة بتصوّر آخر بصدد المادة الروائية أصلاً لا الشكل وحده: فالشكل في **ملك اليهود** شذري ظاهري، بينما الشكل في الروايتين الأخيرتين شذري باطني عُمقي وحفْري.

إنّ حضور صوت المؤلف في **ملك اليهود** لا يأتي كمرجعية مباشرة، وإنما كقناعٍ لتمريرِ خطاب السُّخرية من العوالم التي يرصُدها ويرتادُها، وتمريرِ خطاب السخرية من الشكل الروائي أصْلاً. ويتضح هذا النوع المحايث عندما نركّز على مظهر توليد الحكاية في هذا النص؛ فلا حكاية في **ملك اليهود** سوى حكاية الشخوص، وأما حكاية السارد عنهم فهي دائماً ناقصة وغيرُ مكتملة. ومن ثم يتراجع صوتُ السّارد العالم بكلّ شيء إلى صوت ساردٍ متشذرٍ بدوره لا يؤمن باكتمال الحكاية. إنّه المكرُ: مكرُ السرد، مكرُ الخطاب، مكرُ الحكاية، ثم مكرُ الرواية في نهاية الأمر؛ مكرٌ يبدأ من عنوان الرواية ولا ينتهي مطلقاً رغم انتهاء النص؛ مكرُ قصْديٍّ يجعلُ نص **ملك اليهود** رغم روائيته المحتملة نصاً لاروائياً بالمعنى المعتاد عندما يجنح إلى الإيهام.

الشكلُ في **ملك اليهود** شكل سائب، ويفضّل أن يأتي هشاً على أن يأتي متخشباً، ومن ثم يخلق إيهام النص بروائيته المحتملة عوض روائية مطلقة، ويترك للقارئ هامشَ ابتكار النص الذي يريد أن يقرأه. وذلك ما يخلع عليه سمة تجريب حداثيٍّ واسع بين الرواية واللاّرواية. وكأنّ سارد **ملك اليهود** يريد بذلك أن يشبه ويتماثل مع رواةِ ساحةِ جامع الفناء في مراكش، وهم الرواة الذين يروون حكاياتٍ بارودية مستقاةً من عدة أصولٍ وتهدف إلى المتعة والتداول ولا شيء أكثر. أما الأصل الحقيقي للحكاية فيظل مهاجِراً.

تقودنا جُملة هذه الملحوظات وسواها، خاصة عندما نفكّر في تمثلات الحداثة الروائية في المغرب، إلى أفقٍ نقدي معرفي أساسه أشْكلةُ الرواية في المغرب من خلال استعادة المتن الروائي الذي يفوق الآن مائةً وثمانين نصاً منذ صدور نص **الزاوية** للتهامي الوزاني سنة ٤٨ عبْر تحولات هذا المتن تاريخياً وأدبياً وتخيلياً، وعبر خلخلة شعرية اليقين التي كان ينطلق منها الخطابُ النقدي بصدد الرواية أو الخطاب الروائي في حدّ ذاته لجعل الرواية «وثيقة». ذلك أنّنا الآن بدأنا نحسّ بشعريةٍ أخرى، هي شعرية الشك في المقولات والبدائل والحصائل من موقع إيجابي بصدد النص الروائي في المغرب. ويكفي أن نراجع عناوين عدة حديثة وراهنة لنحسّ بهذا الشك في عمق الرؤية[٢]، إلى جانب انبثاق رؤية شعرية مضادة تؤكدها نصوص أخرى[٣] عوّضَتِ النزعة الموضوعاتية الوثائقية. ولا تقلّ أشكلةُ النقد الروائي المصاحب والمواكب، ذلك أننا أصبحنا في حاجة ماسة إلى الانتقال من دائرة التوصيف والتحليل المجرّد إلى دائرة التأويل والتفكيك. فالنقد ليس مجرد «دراسة» وإنما هو أفق لتجاوز القناعات الصارمة، والبحث في انفتاح النصّ الروائيّ في المغرب وانفتاح خطابه التخيلي ثم انفتاح الكتابة وعلاقتها برهانات الحداثة كوظيفةٍ وسيرورة جماليتين. على أن الشكل الروائي، أيّ شكلٍ روائي، هو في نهاية الأمر، توزُّعٌ

١ ـ «هاكم ذاك الرّجل الذي يدعي بوحْمارة اسمه الجيلالي الزرهوني، ظلّ محاصِراً فاس لسنوات كأنما يلعب بها، كان بامكانه أن يكون أكتد من باشا، واحدٌ مثله يدخل حتى باب الجلود يجتث العائلات، يحرق أحياءً ويعود الهوينى كأنما خارج من الحمام. بامكانه أن يكون أكثر من قايد. أمسك به السلطان مولاي عبد الحفيظ وأخضعه لتعذيب مُعدٍّ بعناية، وظل لأربعة أشهر متعاقبة يراقب تدهورَه، يناوله دواءً خاصاً كلما بدر من الجسدِ وَهنٌ» (ص ١٠١ ـ ١٠٢).

٢ ـ تُعتبر هذه النصوص، في مجملها، نصوصاً مضادة لطبيعة الكتابة الروائية الكلاسية، ولذلك فإنّ أغلبها يكشف عن وعي حادّ بضرورة تجاوز خطاب المؤلف في ثنايا المادة الروائية، ومن ثم انسحبتْ دوغمائيةُ هذا الخطاب إلى خطاب منفتح، وهذا ما تعكسه تجاربُ محمد برادة، ومحمد الأشعري، ويوسف فاضل...

٣ ـ الرؤية الشعرية هي تلك الرؤية التي نفترض أنها تتجاوز الواقعية والواقعي إلى أفق البحث عن شكلٍ روائي متحوّل باستمرار انطلاقاً من تكسير وثوقية الكتابة ودوغمائية الخطاب والرؤية أصلاً، والأمثلة كثيرة.

بين قُطبي الشكّ واليقين؛ وعندما نقرأ نصوصاً مثل **الضوء الهارب** لمحمّد برّادة أو **جنوب الروح** لمحمّد الأشعري، نحسّ بانسحاب اليقين المطلق في تصوّر بنية الشكل الروائي حداثياً لصالح مغامرة تتجاوز حدود الرواية، كما هي، إلى ارتباط فاعلٍ بسؤال الكتابة والتلقّي الذي يتحوّل ضمنياً إلى ميثاقٍ استشرافي لا يُلغي ضرورةَ إحكام بناء الشكل وعدم تركه ملقًى في الطريق على عواهنه. وتعبّر عن ذلك عِدّةُ نصوصٍ مغربيةٍ إذ تشدّ إلى نزعة الرواية للرواية وتظلّ، من جهة أخرى، وفيةً لوعي خارجي لشكلها السردي الجامد والمتصلّب أو تمارس حداثةً نصيةً ذاتية ملفّقة في الغالب. ومن ثم تستدعي الضرورةُ النقديةُ والمعرفيةُ تجاوز هذا الأفق الفطري المطروح بهذا الشكل ـ كما تعلن ذلك نصوصٌ كثيرة تقنع بحدود التجريب كما هو ـ إلى البحث في حداثة الرواية المغربية: الحداثة المتحوّلة باستمرار كموقف من العالم واللغة والخطاب والذات والمجتمع والتاريخ والشكل روائياً وجمالياً. وهو ما يستدعي إعادةَ قراءة المتن الروائي المغربي (الذي يفوق الآن ـ كما أسلفنا ـ مائة وثمانين رواية في جانبه المكتوب بالعربية) وذلك من منظور البويطيقا التعاقبية التطورية لإدراك انزياحات النصوص ومدى إقناعها بضرورة الحداثة لا حداثة الضرورة وحدها. (والحداثة الأخيرة هي التي تتحوّل إلى قناع صوري).

شعرية العنوان

إن نصّ **ملك اليهود**، وهو يعتنق بنية التشذّر، يعيد إلى الواجهة قضيةَ «رهانات الحداثة الروائية» عامةً، وحداثة الكتابة بخاصة. ويعكس ذلك استيحاءُ الكتابة السينارية، واعتمادُ بناءٍ حلزوني في توليد الحكاية إلى حدّ «قتلها» وتكسير علائق السارد بها. تضاف إلى ذلك بنياتٌ نصية، وأخرى نصية موازية، منها بنيةُ العنوان الذي ينمو منحى شعرياً مكثّفاً على غرار مجموعة نصوص مغربية أخرى طلّقتْ مواثيق الموضوعاتية والتعلّق بالفضاء والزمن الروائيين. غير أنّ هذا لا يمنع أنّ هذا المكسب النصيّ الحداثي ـ «شعرية» العنوان ـ يظلّ معزولاً إذا لم يقم بالوظائف المطلوبة في برمجة القراءة والتلقّي. ويتبيّن لمن يسعى إلى البحث في هذا الجانب أنّ العديد من الروائيين المغاربة طلّقوا اليقينَ الروائي على مستوى العنوان، ويسعون إلى البحث في هذا الجانب أنّ العديد من الروائيين المغاربة طلّقوا اليقينَ الروائي على مستوى العنوان، ويسعون راهناً إلى تكثيف العلائق المحتملة بين العنوان والنصّ. وإنّ من شأن هذه الاستراتيجية أن تعيد إلى الواجهة مفهومَ الصنعة الروائية، وتؤكّدَ الوظائفَ المختلفةَ التي يقوم بها النصُّ في علاقته بنفسه وبصاحبه ثم في علاقته بالقارئ. على أن القارئ، قبل الآن، كان غيرَ مساهمٍ في إنتاج الدلالة بل يكتفي بتوجيهات المؤلف والنص انطلاقاً من العنوان وربطِهِ ببنيات النص المختلفة على مستوى السرد واللغة والتخيل والمتخيل والفضاء والزمن. أما في الوقت الراهن، وبالاستناد إلى عدة نصوص متداولة في القراءة والتحليل والنقد، فقد تحولتْ هذه البنياتُ إلى مادة قابلة للتأويل والمقاربة انطلاقاً من رغبة القارئ في منح النص سلطته الفاعلة. وهذا ما يقترحه علينا نصّ **ملك اليهود**، كما تقترحه نصوصٌ أخرى منها **جنوب الروح**، و**الضوء الهارب**، و**رائحة الجنة** (لبو شعيب حليفي)، و**الحجاب** (لحسن نجمي)، و**بحر الظلمات** (لمحمد الدغمومي)، و**أطياف الظهيرة** (لبهوش ياسين)، و**طريق السحاب** (لأحمد المديني)، وكلّها نصوص تطلّق اليقينَ على مستوى المادة الحكائية وتبرمج وعياً جمالياً حاداً وجديداً في الانتهاء إلى أفق الحداثة الروائية في المغرب.

إنّ استراتيجية العنوان في مجمل المتن الروائي المغربي الحالي جزءٌ لا يتجزأ من مشروع الحداثة الروائية نصياً. وإذا كنّا من هذا الجانب نتصوّر الصنعة مكسباً وظيفياً في ترسيخ هذه الحداثة، فإنّنا نتصوّر أنها تقيّد أفقَ التلقي عندما تراهن على مكونات تقريب النص من القارئ، ومن ذلك مكوّن التشذر الذي يقتل أحياناً أفقَ ما هو «روائيٌ» كمادة تخيلية، خاصة عندما يُترجم إلى تشذّرٍ في الحدث والشخوص والفضاء والزمن، وهو ما يطفو إلى السطح عندما نبحث في روائية نص مثل **ملك اليهود**.