

إننا، في هذه الرواية، أمام سارد يخاطبنا من داخل القطار؛ يقرأ علينا رواية بعنوان «أنا والشيبة العاصية؟ أو لم لم تنتظريني يا أمي؟». وقد نفاجئ القارئ إذ نقرر، بناء على ما تقدم، أننا، في حقيقة النص، أمام ثلاث روايات متداخلة بشكل رمزي! ويتم هذا «التثليث» وذلك التداخل في حالة من الوعي تشبه الحلم، لأنها لا تحرك الأحداث (الخطاب) في مسار أفقي للنص (أي من وعي السارد إلى وعي القارئ مباشرة في حالة عادية)، وإنما تحركها في مسار عمودي (من باطن النص إلى سطحه). إن الرواية الأولى تتحدث عن شخص اسمه عبده، وعن تجاربه العادية في عمق البادية المغربية، والزواج (المشكوك في شرعيته) الذي حدث بين هذه التجارب وما عاشه في أوروبا بعد أن هاجر إليها، وذلك قبل أن يعود إلى الوطن حيث أصبح يعمل في محطة لتوليد الكهرباء.

الرواية الثانية تتحدث عن سيرة شخص اسمه بوقال واضطراره، بعد أن ضاق ذرعا بالبؤس الذي يعيشه في كنف زوجتي والده، إلى مغادرة البيت متجها إلى «مقهى المكسيك» الذي يديره عجوز اسمه الشيبة العاصية وزوجته التي تدعى العايدة.

الرواية الثالثة تتحدث (بشكل جزئي وشبه استباقي) عن تجارب الشيبة العاصية أثناء مشاركته في حرب الهند الصينية كما سنبين لاحقا. ففي الصفحة 148، ونحن نقترّب من نهاية الرواية، نجد فصلا يحمل عنوان «مذكرات الشيبة العاصية». هذا العنوان عاد بنا إلى الوراء، إلى بداية الرواية، حيث وقعت عينا السارد (المسافر)، في محطة القطار، على عنوان «أنا والشيبة العاصية؟ أو لم لم تنتظريني يا أمي؟». ففي هذه الصفحة، أصبح بإمكاننا أن نقرر بأن أمامنا ثلاث روايات كما قلنا. ومن هنا أيضا أمكننا القول بأن العنوان الرمزي للرواية الثانية التي تتحدث عن سيرة بوقال، هو «لم لم تنتظريني يا أمي؟» على أننا قد صرحنا بأن عنوان «روائع مقاهي المكسيك» يخص الرواية الأولى التي تعكس وجهة نظر السارد عبده وتجاربه داخل وخارج الوطن.

إن عنوان «مذكرات الشيبة العاصية»، لا يخفى عنا بأنه الوجه الثاني للنص الأول من العنوان المركب «أنا والشيبة العاصية...». وفي هذا الفصل يقول السارد: «ذات يوم جمعة، مباشرة بعد صلاة العصر، أسري لي بوعزة السمعلي ولسيف الدين الحلاق (مصاص الدماء) ولبويدية الخياط أنه عثر بين أوراق أرشيفه، حينما كان بصدد تنضيد **صناديق عتيقة لديه**» [3] أضف إلى ذلك أنه، إذا سلمنا بأن الرواية عبارة عن مزج بين الخيال والذاكرة

والقراءة، وإذا سلمنا بأنها تحمل ثلاث روايات على مستوى الإعلان الرمزي، فإنها تنقسم أيضاً، على مستوى المتن المباشر، إلى ثلاثة فصول تحمل عناوين فرعية بمثابة إعلانات ملخصة للمضامين. وهكذا نجد العنوان الأول «العايدة»، يليه الثاني «وفاة الشيبة العاصية»، ويليه الثالث والأخير «مذكرات الشيبة العاصية»!

لقد قام السارد باختيار شخصية بوعزة السمعلي، لقراءة مذكرات الشيبة العاصية، لأنه كاتب عمومي على مستوى الواقع الافتراضي للنص، لكنه ممثل رمزي لكاتب الرواية أيضاً! فكما يقوم السارد عبده بقراءة رواية «أنا والشيبة العاصية...» داخل القطار، نرى الكاتب العمومي بوعزة السمعلي يقرأ علينا (وعلى بوقال) مذكرات الشيبة العاصية في حانوت الحلاقة الذي يشتغل فيه سيف الدين الحلاق/الحجام. إننا إذن، أمام ثلاث روايات، قرأنا منها اثنتين، وماتزال الثالثة في باطن المجهول، على أننا مبشرون بقراءتها. والمهم أنها حاضرة بعنوانها الرمزي في هذا النص.

من هنا نعود إلى تحليل وتعليل صيغة العنوان التالي: «أنا والشيبة العاصية؟ أو لم لم تنتظريني يا أمي؟» فكما نرى أن هذا العنوان مركب من صيغتي استفهام. وإن لسان حال السائل (السارد) يقول: هل أقص عليكم حكاية الشيبة العاصية أثناء مشاركته في حرب الهند الصينية؟، أم أقص عليكم ما حدث لي مع والدتي التي رحلت وتركتني صغيراً؟.

وكما نستشف من خلال قراءتنا المتأنية للرواية، أنه قرر أن يقص علينا قصة الجواب على السؤال الثاني؛ وهو «قصته مع والدته المتخاذلة»، وإن كان للشيبة العاصية حضور هامشي فيها طبعاً. لقد «انبرى بوعزة السمعلي يقرأ علينا داخل حانوت الحلاق ورقة، شهادة، وصية، وثيقة، لست أدري، ربما مذكرات أملاها عليه الشيبة أيام خلواتهم. لا تستعجل عزيزي القارئ، لم تكن هذه الوثيقة، المذكرة، سوى رواية لأحداث وقعت للشيبة أثناء شبابه العاثر الذي قضى جله في حرب الهند الصينية» [4]. وبينما يشق النص طريقه في هذا الاتجاه الثلاثي أمامنا، نلاحظ بأن هذه العناوين تتضمن الإشارات إلى ثلاثة شخوص، وهم؛ بوقال، وأمه الشتوكية، والشيبة العاصية (أنا/أمي/الشيبة).

إن هذا السارد يتمثل الكتابة (الرحلة) والقراءة (العودة) معاً. نصفه سارد والنصف الآخر ناقد. تارة عادل رحيم عطوف، وتارة ظالم ساخر قاس تجاه البطل (بوقال) الذي يقص علينا حكايته. كأنه بذلك يتمثل رحلة باطنية من وإلى ذاته. كأنه يرحل ظالماً ويعود

عادلا، يرحل ساخرا ويعود رحيمًا. إنه يرحل عن بوقال ويعود إليه ليتمثل رحيله من سيادة العيد إلى السيدة العايدية. ذات يوم، وهو في محطة القطار الذي سيأخذه إلى مكان عمله، وقعت عيناه على الرواية (الثانية)، حيث يقول: «وأنا أحجز تذكرة سفري من بهو محطة القطار، استرعى انتباهي عنوان مركب وغريب لهذه الرواية: «أنا والشيبة العاصية؟ أو لم لم تنتظريني يا أمي؟» وليس هذا كل ما عمق حماسي لاقتناء هذه الرواية وشد فضولي فحسب، بل كلمة الناشر كذلك على صفحة الغلاف الأخيرة حيث يقول: منذ أن ترجمت هذه الرواية للإنجليزية ظلت هيلاري كلينتون تتأبطها، بعشق، في زياراتها الرسمية أو غير الرسمية للمغرب»[5].

من هنا ندخل مع السارد في قراءة هذه الرواية (الثانية)، التي تدور حول البطل بوقال، وهو شخصية مدججة بالهزائم والبؤس، يصارع اليتيم والفقر والهميش والعادات والتقاليد صراعاً عميقاً وعقيماً، كله ألم بلا أمل. يهدر شبابه وزمانه وأعصابه بلا طائل ولا طوئل. تظهر شخصية المسافر (السارد) عبده على أنها ميسورة، نوعاً ما، تمسك بزمام الانتصار، بالمقارنة مع شخصية بطلا (الرواية التي بين يدي) له بوقال الذي يمثل واحدة من أكبر الهزائم الاجتماعية في هذه الرواية.

بيد أن الرواية لا تتضمن ما يفيد الإشارة إلى رحلة واحدة للسارد (القارئ)، بل تشير إلى أنه تعود أن يقطع هذه المسافة على متن القطار، وفي ذلك تمثيل رمزي لكون الرواية فصلاً من فصول الرواية (أو القصة) الكبرى التي تشكل المنجز السردى المحقق والممكن للكاتب. وحتى نوضح هذه النقطة بدقة، لنميز أولاً بين «القراءتين»، الأولى هي قراءة الكاتب (السارد) لمجموعة من الأعمال السردية. والثانية هي «قراءة السارد لرواية «أنا والشيبة العاصية...» داخل هذه الرواية (القطار). فالأولى قراءة للنص، والثانية قراءة في النص.

إن الكاتب هو قارئ النص حسب هذا المفهوم، وأن السارد هو القارئ في النص. وبناءً على ذلك، فإن القارئ في النص ذهب (قرأ) عملاً سردياً في رحلته إلى العمل (= محطة توليد الكهرباء)، وأن هذا العمل (= الروائي) أثر فيه، ألهمه وحفزه على كتابة (= سرد) رواية «أنا والشيبة العاصية...». إن تأثر قارئ النص بما قرأه خارج رواية «روائع مقاهي المكسيك» يساوي تأثر القارئ داخل النص بما قرأه داخل رواية «أنا والشيبة العاصية...». وإذا كان ذلكم التأثير الخارجي قد دفع قارئ النص لخلق رواية بعنوان «روائع مقاهي المكسيك»، فإن

التأثر الداخلي دفع القارئ (السارد) ليقص علينا سيرة البطل بوقال !.

إن من يقرأ هذه الرواية قراءة عابرة، قد يركز على سيرة بوقال دون أن ينتبه إلى سيرة السارد عبده (التي تتخللها بين حين وآخر)، وبذلك قد يتصور بأنها عبارة عن هزيمة واحدة، إلا أن القراءة المتأنية تسمح لنا بملاحظة الإزدواجية التي تقوم عليها في هذا الصدد: فهي هزيمة وانتصار في نفس الوقت (إنها تمزيق وترقيق). إن السارد يمثل حالة انتصار، أما بوقال فهو هزيمة نكراء. من هنا نلاحظ خارطة المفارقة: حيث انتهى بوقال إلى دفع عربة البؤس في المحطات... من يراني لأول مرة، قبل أن يتمعن جيدا في هيئتي، يعتقد-بحكم بشرة وجهي الضامر وصلابة جذع هيكلي العظمي-أني مازلت شابا يافعا، وأنا الذي قوست ظهري وحديثه هذه العربة اللعينة، وضربات الغدر وتجارب الزمان البغيض، الذي جعلني رغم أنفي، منذ صغري، أسد فمي بلقمة عيش حارة»، وهكذا فإن «كل محطات السفر شاهدة على مأساتي»[6]. ولكن، في المقابل، يقول السارد عن نفسه:

«أما رحلتي إلى باريس جعلتني أعلق بكل ما هو جميل من مظاهر الحب والفن والحرية، فطلعت للتو قصيدة حب رائعة للشاعرة سعاد الصباح عن امرأة مغامرة، وحيدة دون رفيق مثلي في باريس. هناك الشطار والعيارون و...إخ تعود مرة أخرى لتغوص في قاموس بداوتك...»[7]. فمن خلال هذه الأمثلة يتبين لنا وجه المفارقة بين الروائيتين المتداخلتين، رواية بوقال التي تحتفل بالعيد كميلاد للهزيمة، ورواية عبده التي ترثي لحال بوقال من على ضفة النجاة الأخرى. يرثي لحاله من خلال نوع من العودة إلى المشترك الثقافي والاجتماعي، وهي العودة التي سنتحدث عن ضرورة مقاومتها. فبينما كان بوقال يتضور بؤسا، كان السارد عبده قد جاب عواصم أوروبا الغربية سائحا مستمتعا بحياة الغرب الراقية، لينتهي به المطاف إلى محطة لتوليد الكهرباء. إنها المفارقة التي يمكن أن نطلق عليها عنوان «العيد»، ونحن آخذون بعين الاعتبار أهم ما يتصل به من دقائق الحياة الاجتماعية والنفسية والدينية والاقتصادية.

إن كلمة العيد من الألفاظ النوافذ بين ظاهر النص وباطنه. إن «العيد» هو عبارة عن الجذر التيمي لسيرة (ومسيرة) بوقال الروائية التي انطلقت من البيت إلى مقهى المكسيك، ومن فقدان الأم الحقيقية، إلى اكتساب الأم العائدية، «ففي الوقت الذي يسعد فيه الجميع بأجمل ما في الحياة ألا وهي الأعياد، كنت أنا أتمنى في قرارة نفسي ألا تتكرر وألا تعود»[8].

وكما يعتبر العيد مناسبة للفرح بالنسبة للميسورين، يعتبر مناسبة للفرح بالنسبة للفقراء، لـ «أنها في اعتقادي مناسبة توقيظ آلام الفقراء وتبرز تعاسة التعساء وبؤس البؤساء وكآبة الأشقياء» [9]. وبما أن بوقال تتوفر فيه كافة هذه الشروط السلبية، فلذلك أصبح «العيد مرآة تظهر، بجلاء فادح، فقر الفقير، ويتم اليتيم» [10] بالنسبة إليه، وهو اليتيم الذي فقد أمه قبل أن يراها، ولا يعرف كيف اختفت أصلا. إنها رحلت، ورحل العيد الحقيقي معها، فيجب ألا يعود هذا العيد المزيف، «لم يكن نصيبي من ملابس العيد إلا مرة واحدة» [11]. وكيف أقبل أن تتكرر هذه المرة التي لا تزدني إلا بؤسا على ما أنا فيه من بؤس، فلقد «دخل يوما أبي وهو يرمي في وجهي بحذاء جلدي كبير جدا وضخم كراس عجل» [12]. ولعل هذه أفضل حال يمكن أن يصبح عليها بوقال في يوم العيد؛ المناسبة التي تظهره أمام أقرانه كما ولدته أمه، بلا حول ولا حلة. قد تكون الإقامة في البيت ممكنة، رغم كل الإقصاء الذي يعامل به بوقال من طرف زوجتي أبيه، لو ترحل فقط مناسبة العيد إلى غير رجعة. ولكنها للأسف، تـ «عود»، ولذلك لا مناص من الرحيل، ومقاومة هذه الـ «عود». إذا كان من الممكن أن نقهر العيد بالرحيل، فسوف نقهر العودة بالقراءة. أو بعبارة أخرى: إن السرد يمكن أن يكون سلاحا لمواجهة الأحداث المريعة. ولكي لا تـ «عود» هذه الأحداث إلى حياتنا، يجب أن نقرأ هذا (النص) ! وتلك هي «عود» تنا (الطويلة) السليمة التي تقينا من شر ما وقع فيه البطل بوقال.

حين يقرأ (يسرد) علينا رواية (التجارب المريعة) التي عاشها بوقال، فإن السارد ببساطة يمارس فعل الـ «عود» إلى عمق البادية والبساطة وحياة العوز والبؤس الذي تعيشه شريحة واسعة من أبناء شعبنا، ولو بشكل مؤقت على الأقل. إنها عودة إلى عمق الهوية اللاشعورية للإنسان المغربي. وهذه القراءة (العودة) تسيطر على السارد لتبدو كأنها الضرورة التي، رغم مقاومتها، تجد طريقا إلى التحقق بين حين وآخر. «هكذا تصفحت الكتاب، وتأبطته بعشق ليكون أنيسي وعكاز رحلة العودة الطويلة» [13]. وأنا أقرأ هذا المقطع، أحسست بعيني تميلان نحو كلمة «العودة»، وكأنها مركز الثقل الجاذبي لما يحيط بها من الكلمات، فلماذا حدث ذلك يا ترى؟ وهل هذا سؤال وحدي أم سؤال السارد قبلي؟ بيد أنه السؤال الذي لم يطرحه السارد، ربما فضلت نسخته الراحلة أن تطرحه النسخة «العائدة» !. على كل حال، فقد تبين لي، فيما بعد، أن تركيزي كقارئ على هذه الكلمة يساوي التبئير السرد

الذي قاده المسافر داخل القطار. إنه لقاء بين الصوت والرؤية: فبالصوت ركز السارد على «العودة» دون الذهاب، وبالرؤية ركزت أنا على هذه «العودة». لكأني بـ «رقصة زوربا» [14] تذهب، و«روائح مقاهي المكسيك» تعود!.

«إخ..تعود مرة أخرى إلى بداوتك ألم تنهر وتتأثر بحضارة باريس؟» [15]. قال هذا الكلام بعدما تساءل ما إذا كان الديك يصبح أيضا في باريس، وهكذا يتخطفه الحوار مع الذات بين الإقدام على الحضارة الغربية والإحجام الذي يعني عودته إلى حضن البداوة المغربية. إن هذه العودة من جنس عادة القراءة أثناء السفر (على متن القطار...) بالنسبة للسارد، فكما عادت به الذاكرة إلى حياة البداوة في قاع المغرب الأقصى، وهو في باريس، كذلك جذبته عادة القراءة أثناء السفر لاقتناء رواية «أنا والشيبة العاصية...» التي تدور حول سيرة بوقال. «أنا لست، في الحقيقة، من هواة حمل الحقائق المكدسة بالكتب والمجلات أو الجرائد، كما يفضل بعضهم، أثناء السفر، ولكن، وأنا أحجز تذكرتي من بهو محطة القطار، استرعى انتباهي عنوان مركب وغريب لهذه الرواية: «أنا والشيبة العاصية؟ أو لم لم تنتظريني يا أمي؟» [16].

وسوف يختار بطله بوقال ليقاوم هذه العودة بطريقته الخاصة. فبينما يبدو السارد كثير الاستسلام لهذه العودة (وفقا للرمزية العميقة التي تجمعها بالقراءة)، نلاحظ أن بوقال يقاومها بشكل صارم وحاسم. وإذا كانت علاقة العودة بالقراءة تحتاج إلى بعض التأمل واستجلاء بعض خفايا القرائن السردية، فلا أعتقد أننا بحاجة إلى كل ذلك حتى ندرك وجه العلاقة بين العين والقراءة من جهة أخرى، ولكن ينبغي ألا تختلط علينا الأمور في شأن التمييز بين القراءة، باعتبارها تلقيا لمجموعة من الأحداث المكتوبة، والقراءة باعتبارها تمثيلا رمزيا للتناص الذي سوف يكون مكونا من المكونات السردية للرواية.

وذلك لأن السارد لا يقرأ رواية «الشيبة العاصية...» في الواقع، بل يقرأها داخل النص. وبناء على ذلك، فإن هذه القراءة تمثيل رمزي لعمل، أو مجموعة من الأعمال السردية التي قرأها الكاتب، والتي استلهم منها بعض الصور السردية التي استطاع بخياله الإبداعي أن يجعلها جزء من النص الذي أبدعه. ويأتي القطار ليمثل المد الخيالي الذي يوصل بين معطيات النص المقروءة، ومعطيات الواقع المحفوظة، ليبث فيها روح الحياة (الحركة) السردية. إذن، فإن القطار تجسيد رمزي للخيال الإبداعي. وإذا كانت درجات التخيل

متفاوتة بين روائي وآخر، وبين حالة وأخرى، فإن سارد هذه الرواية يمكن اعتباره في الدرجة «الثالثة»!.

تأمل قوله: «لا أدري من قال: إذا أردت أن تكتب، فعليك أن تسافر في الدرجة الثالثة من القطارات، التي تجوب الأصقاع في كل يوم، حتى تتحقق من نفسك أنك فعلاً تخالط الحياة الحقيقية!». [17]. وكما تطورت (انتشرت) سلبية العيد إلى كلمة «العود»، التي وجب مقاومتها بالقراءة أثناء رحيل بوقال (ورحلة السارد)، كما تحققت مقاومة العيد ذاته برحيل بوقال وحده (كما سنشير)، كذلك سوف يتطور إلى «دعاء» غير مستجاب، فعلى سبيل المثال، «حينما سألت أُمِّي لم حسن وعمر لهما ملابس جديدة وأنا كل عيد أصبح وأمسي بدونها؟ فردت علي أنهما بقي يقظين ينتظران، دون أن يرف لهما جفن، حلول «سيدنا قدر» ليلة السابع والعشرين من رمضان، ولما ظهر لهما، قالت، طلبا منه ملابس جديدة فاستجاب لمرادهم وأنت رأسك ثقيل، كنت تشخر كحيوان، بات فمك محلولاً، يبول فيه الشيطان» [18]. إذن، فإن البطل خانة الطلب، وكما فاتته سعادة العيد، فاتته أن يدعو «سيدنا القدر، لأنه تصرف كالحيوان. ففي هذا المقطع، تحاول زوجة أبيه أن توهمه بأن أخويه حسن وعمر أفضل منه بسبب «الدعاء» المستجاب. وكما أصبح العيد مزيفاً، بالنسبة لبوقال، غير مرغوب به، فكذلك نرى أن هذا «الدعاء» مجرد كذبة تحاول زوجة الأب أن تبرر بها الاهتمام الذي يحظى به أخويه غير الشقيقين: حسن وعمر، والإهمال الذي يعيشه ربيها بوقال. وبالتالي، فإن الدعاء (الصوت) لم يُستجب، لذلك لجأ بوقال إلى الكتابة (الحروف)، إذ كان هو «الصبي اليتيم الذي كتب في بحر أسبوع العيد رسالة إلى الله تعالى حتى يبعث له بملابس جديدة يفتقها عينا الحسود صباح يوم العيد» [19].

إنها العين التي زادها العيد شراً في هذا اليوم المبارك الذي أصبح مشؤوماً بامتياز. ولم يتوقف الأمر عند هذا الحد، بل كان اللحد نفسه أهون على بوقال من العيد، وهو يقول: «كم تمنيت لو تبلعني الأرض ولا أواجه الاقارن يوم العيد» [20]. لقد انتشر الرفض الذي زرعه العيد في نفس بوقال ليطال النهار ويفضل عليه الليل، ويتمسك بالسهر ليقاوم به الفجر. «أنا الذي كنت أسهر طول الليل متمنياً، من كل قلبي، لو يتأخر آذان ومطلع الفجر. بل ألا يطلع فجر يوم العيد أبداً» [21]. وإن الموت أفضل من «عودة» العيد، ف«كم تمنيت أن يحتضنني الموت أو يمضي العيد إلى غير رجعة» [22].

إذا وصلت الأمور إلى هذا الحد، فلا بد من الرحيل، «وفي غبش الفجر قفرت، منزلقا من فراشي، رغم تعب السهر، وألقيت ساقى للريح مهرولا كالمسعود دون اتجاه، هاربا من مواجهة أجواء العيد التعيس وطقوسه» [23] إنه رحيل من العيد، ورحلة إلى الله في نفس الوقت. «يبتلعني زقاق وتقياني أزقة، رافعا بصري، وكل أمني، بعد أن التبست علي كل السبل، أن أمتطي ظهر غيمة تسبح بي عاليا، توصلني لأبواب السماء المفتوحة. دأبت على ذلك أياما طوالا» [24]. ويبدو أن هذه الخطوة لم تجد نفعاً، ربما لأن الرقم ثلاثة المشؤوم «لعيد» تدخل بشكل ماكر كالشيطان، فلنلاحظ ماذا يقول السارد بعد ذلك عن علاقته بالله: «وأنا أبحث عنه في كل مكان. ولكن كنت أجزم أنني لن أجده إلا في مكان بعينيين» [25].

فلو لم يكن بـ «عيد» إذن لتحقق الحلم !.

إن هذا العيد الذي دفع بوقال للبحث عن الله البـ «عيد» لعله يعطيه ملابس جديدة كي يلبسها في تلك المناسبة، هو الذي سيتطور (عبر الزمان السردى) إلى الأم «العايدية»، بعد أن رحلت الأم الحقيقية وأصبحت بـ «عيد» عن بوقال !. وإذا كان لنا أن نأخذ المعطى اللساني في حسابان هذا الاستغوار الباطني للنص، فقد نذكر بأن هذه الكلمة ثلاثية الأحرف، تتكون من حرفين صامتين، وحرف صائت. وهي العين والمد والبدال. على أن المد ثلاثي الحالات بدوره، إذ يظهر في صورة الياء والألف والواو كما هو معروف، على أن ما يجمعها طبعاً هو المد الذي به ينتقل الصوت من حرف إلى آخر (كما ينتقل القطار من محطة إلى أخرى).

وبناءً على ما تقدم، فإن الروح الثلاثية التي تحرك اللاشعور السردى في هذا النص، تظهر في بعدها اللساني على هيئة ثلاثة أحرف، وهي العين والمد والبدال. حيث يتطور الأول إلى «عين» القارئ السارد في القطار (= كما يصورها خياله الإبداعي) التي من خلالها نقرأ (+ نـ [عود] إلى) حكاية البطل بوقال في الماضي. ويتطور الثاني (الذي يسمح للصوت بالامتداد كما يسمح القطار للسارد بالسفر) إلى «المدة السردية» الباطنية بين ضفة الطفولة الأولى حيث البداوة المغربية، وضفة العمر الثانية في مرحلة النضج والحضارة الغربية. أما الثالث، فهو «الدلالة» العميقة لهذا الجذر «الثلاثي» الذي سوف يبدأ انفجاره السردى في «سوق الثلاثاء الميمة» (!)، وهو محطة (القطار السردى) لتفجير واحدة من أدق السخریات ضد السلوك اليومي للمحيط الاجتماعي الذي عاش فيه بوقال. «لقد أصبحنا الآن، بعدما قطع القطار مسافة تقارب الأربعين كيلومتراً، في ضواحي المغارير على مشارف سوق الثلاثاء

الميمة»[26]. فمن هذا المكان (سوق الثلاثاء) سوف يلتقم القطار مزيداً من الركاب ويصبح أحد القائمين عليه عبر المكبر الصوتي: «رجاء لا تفرطوا في شحن القطار بالحيوانات، حافظوا على مرافق القطار. قطار وأي قطار؟ تحفة أثرية خربة، يتسكع بين محطات وقضبان خربة من مخلفات العهد الاستعماري البائد»[27]. وهكذا يبدأ مسلسل السخرية الذي يشمر فيه السارد على التنكيل الأدبي بالعادات والتقاليد.

وإذا كانت المعاناة الاجتماعية التي تدور حولها الرواية تبدأ من المحن العائلية والأسرية، وعلى وجه الخصوص بين الأم والابن، فسوف يكون الرقم ثلاثة شاهداً على واحدة من أهم المناورات الجنسية للاشريعة التي سوف يتم ارتكابها (أو محاولة ارتكابها) باسم الأمومة. فـ «في إحدى الليالي الباردة حضر في منتصف شاب أشعث أغبر يبدو على سحناته أنه غريب يقود أمه المسكينة من يدها راجياً مني بمنتهى الأدب واللفظ، أن أوفر له ركناً آمناً يأوي إليه هو وأمّه»[28] وطبعاً هذه المرأة لم تكن أمه، وإنما أراد أن يستغلها لأغراض شيطانية معروفة، فماذا حدث بعد ذلك؟ يجيبنا السارد: «نقدني درهماً أبيض أدخلته إلى غرفة بها ثلاثة غرباء»[29]. ورباطة من روابط البنية الباطنية للنص، يمكن أن يكون هؤلاء الغرباء الثلاثة هم «عين» السارد، التي سوف تكشف لنا عن حقيقة هذه الضيافة (!)، و«المد» (القطار؟) الرمزي للأحداث الذي وصل بنا إلى هنا، والدلالة التي عرفنا كيف تسير على ذبذبات هذا التمزق الأخلاقي الذي رفع نسبة الأدرينالين في شرايين النص. وبقدرة قادر ساحر، سوف يشهد هذا الرقم، المشحون بكهرباء الانقلاب الدلالي الذي بدأه «العيد» لينتهي في بيت السيدة العايدة، عقوبة طريفة؛ فحين يتحدث عن ممارسة الجنس مع الحيوانات، يقول السارد: «غير أن المراهقين يصلون متأخرين بعد أن يقضوا وطهرهم من عنزات فطومة الصويرية من حوش مجاور للمقهى»[30].

وكتعليق على هذه الأحداث، يستطرد قائلاً: «وفي حمأة هذه الظروف العصبية وتضارب الآراء ألقى القبض على شاب من شباب الضواحي يقود بغلة إلى الأحراش فاعتقل بتهمة السرقة واللصوصية، وحكم عليه بثلاث سنوات حبساً نافذة»[31]. ولقد اتضح بأن هذا الشاب لم يكن سارقاً، بل كان ينوي ممارسة الجنس مع البغلة، لا أكثر ولا أقل. ثم امتد الفضح السردى، المقاوم لهذه العادات الاجتماعية المقلوبة، إلى تسليط الضوء على علاقات الوافدين، في مقهى المكسيك، بالحيوانات، إذ يحدثنا السارد عن شخص جاء بثعلب حي

«ذات مساء يوم الثلاثاء» [32] لكي يبيعه.. الخ. وسوف يكون هذا الرقم شاهدا أيضا على تحرش جنسي فاشل، حيث نجد أنه كما كانت السنوات الثلاث صورة للعقوبة، ستكون ثلاث نساء صورة للردع، فحين حاول المدعو الزيزوار أن يتحرش بخادمتها التي انتهت فيما بعد نهاية مأساوية، يقول السارد:

«وهو نفسه من تسبب في إبعادها عن المنزل والمدينة ككل، حينما راودها عن نفسها وأكدت له غير ما مرة أنها ستفشي سر تحرشاته بها، لزوجاته الثلاث» [33]. وحين كان يتحدث عن الخلل الذي شاب مدة حمل الخالدية بالطفل رجال الذي كان يعتقد أنه ابنه، قال بوقال: «كما أنه لا ضير أن يخرج رجال إلى العالم بشهرين أو حتى ثلاثة قبل أوانه» [34]. ليضيف قائلاً: «غادرت العايدية وابنها رجال المكان، وبعد اختفائها مباشرة بثلاثة أيام، وفي صباح متعجرف، داهمتني عصابة من المقدم والشيخ وثلاثة من رجال القوات المساعدة» [35].

وهو يتحدث عن وفاة الشيبة العاصية، قال: «ماعد العايدية التي ما ظهر على محياها أثر الحزن ولا ذرفت دمعة وبللت عينها المبللتين أصلا، هي وثلاث نسوة من جاراتها مكثن خارج المنزل» [36]. وهو يتأمل حياته التي تذهب إلى جحيم البؤس هباءً منثورا، يقول: «وما لحظي البئيس يطردني باكرا من دائرة التواقين للعب أدوار ضاربي الحياة بركلة اللامبالاة «اضرب الدنيا تزعط» هؤلاء كلهم أدركوا زمن الأسنان الثالثة» [37]. وقد أكد رفضة لعودة والدته من الخليج بعد اختفائها، يقول: «قلبي غرفة واحدة باذخة أحكمت الخالدية سلطانها عليه ورمت مفاتيحه في الثلث الخالي، وما أظن أن هذه الأمي بقادرة على أن تجد لها فجوة تتسلل من خلالها لتجاويف الغرفة السلطانية» [38]. وحين كان يتحدث عن اختفاء أمه الحقيقية، قال: «لكن من اعتقدت أنها أمي لم تكن هي ودادا زهوا إلا زوجتا أبي» [39].

نستشف من هذا الكلام أن والد بوقال كان له ثلاث زوجات؛ أم بوقال الحقيقية التي اختفت، والأم المزيفة، ودادا زهوة. ويتضح لنا، من خلال قراءة النص، بأنهن أنجبين من هذا الرجل ثلاثة أبناء، وهم؛ بوقال من الشتوكة لخواض التي اختفت، وحسن من أم بوقال المزيفة، وعمر من دادا زهوة. إن الخلفية العميقة لهذا المشهد السردي ذات طابع خيالي. أو، بعبارة أكثر دقة، أقول: إن تحرك القطار (الذي يجسد الخيال بين الذاكرة والقراءة) بالسارد من محطة إلى أخرى، من جهة له علاقة باختفاء والدته بوقال، ومن جهة أخرى له

علاقة برحيل بوقال نفسه إلى مقهى المكسيك !.

وإذا كان والد بوقال قد اقترن ذكره بثلاث نساء، فسينتهي بوقال إلى حضن الخالدية التي اقترن ذكرها السيء بثلاثة رجال، وهم عسو العجوز، والشعاوي الغريب، وبوقال البئيس. «لأن الشعاوي الغريب الأطوار، كان يعاشر الخالدية بالنيابة عني وعن عسو البئيس أيضا، أثناء الليل وأطراف النهار، ولما أدرك أن ابني هو ابنه، غادر إلى غير رجعة» [40]. وأخيرا (كما ذكرنا سابقا) ستعود والدة بوقال من الخليج، لكن، لاحظ أنه سيرفض هذه العودة، كما رفض العيد تماما، إذ يقول: «عادت إليّ بعدما عاث شيطان اللذة في جسدها وأفكارها فسادا، وما عادت تلعب مشاعرها وإحساساتها نزوات اللذة والشهوة كأيام زمان» [41]. فيما مضى كان حزينا على اختفائها، خاصة وهو كان يتصور بأنها يمكن أن تكون قد توفيت أثناء ولادته، وبسببه، ف «هل أنا من تسببت في وفاة أمي؟ ماذا اقترفت في حقك يا أمي؟ منذ سنين وأنا أعاود الأسئلة ذاتها فأحاكم نفسي مرارا وتكرارا وأقاضيه وأعذبها وأقلقها، ثم أضرب أخماسا في أسداس، وأصدر أحكاما قاسية في حقي، بجريمة ضلوع رأسي الكبير، ربما، في وفاة أمي» [42]. أما الآن، وقد انقلب السحر على الحاضر، فلم تعد هناك حاجة إلى عودتها.

«ذات مساء وأنا مطأطي الرأس أتخبط كالديك في مصيبتني وبلواي أحسست بالسمعلي يجرنني من كتفي ويطوقني بذراعه قائلا، وقد علت محياه ابتسامة وقحة وخبيثة: هيا كن كريما ولو لمرة واحدة في حياتك واحمد الله بمناسبة عودة أمك» [43]. لكن ههنا أن يؤثر في قلب بوقال الذي انقلب رأسا على عقب، وهو يقول: «أدركت في قرارة نفسي أن الماكر يتمناها ويتواخاها زوجة له الليل قبل النهار» [44]. وبناءً على ما تقدم، فإن هذه الكلمات التي تشكل الثالوث الدلالي في هذا اللاشعور النصي، كما يرى القارئ، ليست مجرد تصنيف أو تصنيف للحروف، بل إن الأمر يتعلق باستنطاق الأدوار والمواقف والأحداث المفصلية داخل الرواية، وانصباها التلقائي في هذا الاتجاه التحليلي.

وكما يقاوم «العودة»، فإن بوقال في صراع مع «العاد» أيضاً، وعلى رأسها العيد كما رأينا طبعاً. وذلك ابتداءً من حصرها في مفهومها السلبي (انقلاب أخلاقي) حتى يخيل إلينا أنه لا تكاد تنص هذه الرواية على عادة إيجابية. فعلى سبيل المثال، يشمئز من الأيام التي قضاها في المسيد «حيث كان الفقيه يعمد إلى إجلال التلاميذ بالقرب منه حتى إذا استأنس للبعض

منهم ومسح المكان بعينه الزائغتين جر وأقعد أقرهم إليه بين فخذه» [45]. إنها باختصار: عادة الشذوذ الجنسي التي كان الفقيه يحاول ممارستها على الأطفال الذين يحفظون القرآن الكريم على يديه الشريفتين.

«الكل يعرف أن العايدية لها عادة وبيلة في التبول إذ كان يسمع لشريشرتها ضجيج مسموع، مصحوب بزحير وأنين موجع» [46]، إلى آخر الأوصاف التي سددها إلى شخصية العايدية. وهذه المناسبة سنشير إلى بعض مظاهر التناس المتعلق بدور هذه الشخصية كواحدة من عجائز النحس اللواتي تحدث عنهن الكاتب في مجموعته القصصية «رقصة زوربا» [47]، والتي أفردنا لها دراسة معمقة ومفصلة [48]. لنقارن المقطع السابق مع ما ورد في قصة «الوحش» من مجموعة «رقصة زوربا»، حيث يقول السارد: «ولكن عجوزنا، تصدر أنينا حزينا حادا وزفرات كسيرة عندما يدافعها البول، و يسمع لشريشرتها ضجيج غريب، هو بمثابة نذير شؤم، يحسب له سكان القرية ألف حساب، فيعدون له العدة، و يتهيؤون لأفطع مصائب الدنيا والآخرة على مضض، كما ينزل الوبال مدرارا على القرية لما تتميز من الغيظ. فأضحى لا أحد يغيظها. و هكذا بفعل توالي المصائب، ارتأى نظر كتيبة من الأشقياء- بل وجدوا أنفسهم، على نحو آخر، مجبرين- للقضاء على القوى الشريرة - إلى اعتراض عجوز النحس واغتصابها جماعيا حتى الموت» [49].

وكما نرى، ونحن نقرأ «روائع مقاهي المكسيك»، أن السيدة العايدية شريرة تماما مثل عجوز النحس التي تم اغتصابها حتى الموت في قصة «الوحش». لنأخذ مثالا آخر، من هذه الرواية، حيث يتحدث السارد عن العايدية قائلا: «يشاع، والعهددة على الرواة، أنها مطروشة من طرف قوى شريرة، استوطنت الشيبة العاصية، وتعاركت-وهي معه على الفراش- ذات ليلة من ليالي رمضان مع جنية تمكنت العجوز الدرديس- بكل ما تمتاز به من قوى خارقة وخبث ودهاء - في مبارزة تاريخية، أن تطردها للأبد» [50]. لنقارن ذلك، مرة أخرى، بما ورد في قصة الوحش، حيث «تشاءم سكان البلدة من الحلم المشؤوم الذي رواه حسن، صاحب الدكان، عن إحدى جدات جداته التي زارته في المنام وهي تنتحب راجية منه، متوسلة أن يثأر لها ممن اغتصبوها منذ زمن سحيق. يُحكى أن قصتها أدمت القلوب آنذاك، و هي التي زرعت في القرية سحرا وما هو بالسحر ولكن مثل السحر. هي عجوز لا ينصاع المطر لصوتها، وينهمر مدرارا، كما هي الواقعية السحرية، في الغابات الاستوائية» [51]. هنا نجد ما يسمى بـ

«التعلق النصي hypertexte» الذي فيه يتحقق التفاعل النصي عبر تعلق نصين ببعضهما أحدهما لاحق وهو النص المتعلق والآخر سابق وهو النص المتعلق به» [52]. وبتطبيق هذا المفهوم على النصوص التي بين أيدينا، يمكننا اعتبار المتعلق هو «روائع مقاهي المكسيك»، والمتعلق به هو مجموعة «رقصة زوربا»، أو، على وجه التحديد، قصة «الوحش». وهذا يعني أننا بصدد «التفاعل النصي الذاتي» الذي «يجري بين نص الكاتب ونصوصه الخاصة» [53].

إن للتفاعل النصي الذاتي في كتابات عبد الواحد كفيع طبيعة خاصة سبق أن تحدثنا عنها تحت عنوان «تناسخ النص»، فهو أقرب إلى نوع من التناسخ، ولا يتسع الآن المجال لتفصيل الحديث حوله، ولكني أريد بهذه الأمثلة أن أدخل بالقارئ إلى مستوى أعمق لدلالة الـ «عودة» التي يكافحها بوقال ذات الوعي وذات اللاوعي. لقد رأينا أنه رفض «عودة» أمه الحقيقية التي تركته طفلاً وذهبت إلى الخليج حيث ارتبطت برجل آخر. وكان رفضه صريحا وعن وعي، لأن عودة الأم ببساطة كانت صريحة (حقيقية)، والآن، أضيف أن الأم العايدية عادت، هي الأخرى، عودة رمزية باطنية من مقبرة «زوربا» إلى «مقاهي المكسيك»!

وأنا أصل إلى هذه النقطة، تمنيت لو كان القارئ قد قرأ هذه الكتب الثلاثة؛ «روائع مقاهي المكسيك» و«رقصة زوربا» و«تناسخ النص»، لأن ذلك يعني أنه سيفهم جيدا عماذا نتحدث، وكيف، وإلى أين يمكن أن نصل. إن العجوز، التي تم اغتصابها حتى الموت في قصة «الوحش»، قد عادت في صورة (نسخة) العايدية إلى «مقاهي المكسيك»، وهي العودة اللاواعية التي يرفضها بوقال بنعوته اللاذعة. فمن خلال وصفه للدور الشرير الذي تتقاسمه هذه مع تلك، يبدو جليا أن هذه الشخصية واحدة على مستوى النص النموجي لعبد الواحد كفيع. ولو كان لنا أن نعيد ترتيب هذه الأوراق السردية لجعلنا رواية «روائع مقاهي المكسيك» سابقة لقصة «الوحش» على الأقل!

«تعجبت كيف كان بإمكان العايدية-مع أنني أعرف أنها مسكونة بالأرواح الشريرة-أن تنشذ ابتهالات بكلمات في كامل الفصاحة» [54]. يقول بوقال عن العايدية في سياق سخريته منها: «قد ظلت تنكر مرارا وتكرارا لمن يشكك في ذلك أن عاداتها الشهرية انقطعت» [55]. ولا يخفى أن لسان حال السارد يقول بأن هذه العادة قد انتهت بلا شك، وأن كل ما في الأمر أنني أريد أن أتحدث عن المكابرة الفارغة للعايدية وإصرارها على الكذب وتزييف الواقع المرير. وبهذا تبدو لنا العايدية كشخصية مدافعة عن تلك العادة، بينما يبدو بوقال مقاوما لها

ولمجموعة من العادات كما أسلفنا. يقول وهو يصف بيتها الفوضى: «على الجدار علق صورة لمحمد الخامس في إطار من العرعار المصقول تنصدر البوستيرات: أفيشات بالية، عملاقة، لأفلام موغلة في القدم، يتوسط إحداها محمود المليجي بابتسامته الخبيثة وعماد حمدي بتسريحته المعلومة، تعلوهما ليلي مراد بابتسامتها الشبقية كتب تحتهم بخط أسود عريض دائرة الطباشير القوقازية، وعلى الجدار المقابل علق لوحة قرآنية مازالت آيتها الكريمة ماثلة في ذاكرتي «فسيكفيكم الله وهو السميع العليم» [56].

وهو يتحدث عن جدران العايدية شاحنا هذه الصور بالدلالات، جعل هذه الآية القرآنية في الجدار المقابل وكأنها تعكس مشروع بوقال الذي أجبرته الأقدار على أن يعمل نادلا في مقهى المكسيك الذي تشرف عليه العايدية. ليس من الممتنع أن تكون هذه اللوحة معلقة فعلا على جدار من الجدران الحقيقية، ولكن من المؤكد أن توظيفها في النص ليس مجرد تعليق (على جدار الواقع)، بل هو موجه في إطار البرنامج السردى سعيا لتشعيب البنية الدلالية للنص. وقس على ذلك في شأن أسماء الشخوص، التي وإن كان لها وجود حقيقي في الواقع، فإن إدراجها في النص السردى خاضع لنفس البرنامج. فما زالت هذه الآية «ماثلة في ذاكرة» بوقال، مادامت تعبر عما في نفسه تجاه المحيط الساخط والمسخوط عنه.

إن قراءة هذه الرواية في ضوء استجلاء ما تقوم عليه من «التفاعل النصي الذاتى»، تعطينا فرصة لإدراك بأن شخصية العايدية تعود إلى حياة «مقاهي المكسيك» السردية لكي تقيم زواجا «عدا» ثيا مع الشبية العاصية. وإن هذا الزواج من جنس الحياة السردية الباطنية لبوقال، وهي السيرة التي لا يعيشها تماما كما هو مفروض في الواقع، يملأ أدوارا مجهرية في عالم القيم بغية إعادة تشكيلها السردية. ولكي نبسط هذه النقطة، لنذكر القارئ بأن المفروض في الزواج أن يكون إعلانا للحب بين الرجل والمرأة. لنأخذ بعض الأمثلة عن الطريقة التي يتعامل بها كل من العايدية والشبية العاصية مع بعضهما، ففي حديثه عن الشبية العاصية يقول السارد: «وأحزر أنه كلما مر من أمام العايدية كانت تكيل له في نفسها السباب» [57]. وليس هذا فقط، بل كانت تفشي حتى أسرارها الخطيرة، وهو بدوره لم يقصر في التعبير عن كامل عدائه لزوجته العايدية، إذ يكفي أنه أقدم على اغتصاب ابنتها الخالدية! «كما أسرت لي بسر خطير لا يخطر على بال عاقل: قالت لي أن عجوز النحس الشبية العاصية هو من اغتصب الخالدية وأفقدتها بكارتها في ليلة ليلاء لتفر في يوم أسود

لا تنبح فيه كلاب» [58]. وهكذا قام بتهجير ابنتها بعد اغتصابها، كما تقوم هي بإفشاء أسرارها، وأخيرا سوف تفرح لموته وتقوم بتزويج الخالدية لخدمها بوقال، وهو الزواج الذي لن يسجل إلا مزيدا من المتاعب.

«قبل أن يموت الشيباني، كانت العايدية قد حضرت مستلزمات الجنازة قبل الأوان. اقتنت الحنوط والكفن ودقت طبول الموت بوقت طويل. وكما لو أن الموت في كمشة يدها، بل وكأنها تستعجل موته على أحر من الحر» [59]. وماذا يقول الشيبة العاصية لبوقال عن زوجته العايدية وهو في السجن؟ لقد» حذرني من اصطحابها مخافة إصابتي بعدوى السل الذي استوطنها» [60]. وبهذا تكون العايدية قد بلغت رسالة العودة والعداء والعدوى معاً. هكذا يتناسل البؤس بين هؤلاء المنبوذين الذين يشكلون المحيط الاجتماعي لبوقال في هذه الرواية. «وفي حوار بدت فيه العايدية متكئة، أفضت لي بسر يخص زوجها الشيبة العاصية، أن له بنتا من علاقة غير شرعية» [61].

يبدو أن هذا الشيبة العاصية أطلق العنان لفساده المبين، وهو يوزع اغتصاباته ذات اليمين وذات الشمال. على أن العايدية لم تكن أقل منه فسادا، وإقداما على الخيانة الزوجية حتى وهي عجوز. فبعد أن قضيا ليلة في الضريح أثناء طريقهما إلى الخالدية، اقترحت العايدية على بوقال أن يتبادلا بعض الحكايات، وفي هذا السياق يقول: «لما حان دوري حكيت لها بكل أمانة وأنا مضطجع أعد وأحصي نجوم السماء، أمام باب الضريح الذي كانت هي بداخله مع البواب (عاهدتها أن أضيف هذا إلى زوادة أسراري وأصرها صرا. أسرار دفيئة وأحقاد متقيحة، ضاق بها صدري الطاعن في الهشاشة والضعف)» [62]. وكما نعتبر العايدية «عائدة» من مقبرة «الوحش» إلى حياة «روائح مقاهي المكسيك»، عبر جسر التناسل الذاتي، يمكننا اعتبار شخصية الخالدية أيضا من هذه الكائنات السردية.

لقد قلنا في تحليل قصة «الموت الذي مرق بين نحر الفجر وضفة النهر» [63] أن اسم «خلود» أطلقه السارد على الأنثى، من التؤمين، وأن اسم «خالد» قد أطلقه على الذكر. صحيح أن النص، على مستواه السطحي، لا يحمل التصريح بأن خلودا هي التي أنجبت خالدا! ولكن، على مستوى البنية العميقة، يمكن القول بأن هذا الاشتقاق يشير إلى عملية الولادة، وأن الانحراف الدلالي، الناجم عن عملية التوليد التي تمتد من عمق النص إلى سطحه، يساوي الانحراف المعكوس الذي يقوم على انتفاء الولادة البيولوجية بين خالد

وخلود!«[64]. والآن، نقول بأن زوجة بوقال «الخالدية» يشار من خلال اسمها ودورها إلى نوع من النسبة من خلال حرف «الياء»، فهي إذن منسوبة إلى «خالد»، وأن هذه النسبة تقوم على رمزية أن رواية «روائع مقاهي المكسيك» مثلاً لن تكون قطيعة مع النصوص الماضية للكاتب («رقصة زوربا» على الأقل)، فإذاً هي منسوبة إليها.

لقد رأينا بأن الرضيعين؛ «خالد» و«خلود» لم يموتا في تلك القصة، بل انتهيا إلى المجهول بعد أن غرقت أمهما في النهر. والآن، ها هي الخالدية (الرواية) تواصل (اشتقاقها) السرد (التناسل الذاتي) من القصص السابقة (خالد)، وها هي تنفلت من زوجها بوقال بعد أن ضحت من أجله، أو ضحى من أجلها، عبثاً! لنعد قليلاً إلى الوراء؛ يبتعد البطل «بوقال» عن بحر «العيد»، ويقترب من بر «العايدية». وتعود هذه الأخيرة من مقبرة «زوربا» إلى «مقاهي المكسيك». وتخلد «الخالدية» في أبدية السرد المخاتل (الخيانة الزوجية)، بعد ذلك، لتواصل اختفاءاتها السردية وتجرب معها الفضول إلى حيث يتعين عليه أن يتحول إلى تشويق ذات رواية قادمة! بل إن شخصية الخالدية يمكن أن تتقمصها الروح الرمزية للرواية أو القصة ذاتها. ولكي نبين هذه المسألة أكثر، لنتذكر بأن والدها (زوج العايدية السابق للشبيبة العاصية) كان اسمه «رحال».

«غير أنه، ومع مرور الأيام، وميلاد ابننا رحال-والذي أصرت على أن تعطيه اسم والدها- بدأت الخالدية تشدد عليّ الخناق وتحد من مساحة عملي»[65]. وسوف نجد أن رحال (الجد) كان زوجاً ثرياً للعايدية؛ فلقد «حكى لي أن ابنتها الخالدية، هي ابنة من زوج ثري سابق، تزوجت به في زمن بعيد»[66]. إن للرحيل والرحلة حضوراً جوهرياً في هذه الرواية. وإن وضع الكلمات المشيرة إليهما تحت المجهر يسمح لنا باستجلاء مجموعة من خفايا النص. إن رحال (الجد) ليس سوى «الثراء» المقابل لـ«البؤس» الذي يتشخص في رحال (الحفيد). إنه تضاد فرعي ينحدر من علاقة التضاد الأصيل القائم بين السارد عبده والبطل بوقال. ثم لاحظ أنه، كما تصور بوقال الله تعالى «في مكان بعيد»، كذلك يبدو أن رمز الثراء هذا المدعو رحال تزوجت به العايدية «في زمن بعيد»! (يُعد الرحمة = بُعد الثراء). والآن، لنحاول إعادة التمثيل اللغوي لهذه العلاقة، ونقول على سبيل التوضيح: «رحال العايدية»، أو «عايدية رحال». فكما نُعتبر (تُعرّب) الـ«رحلة» مضافاً إلى «العودة» بإظهار، تتم إضافة «رحال» إلى «العايدية» بإضمار، وعلى النحو التالي: «زوج العايدية»!

لقد اضطّر بوقال، كما رأينا سالفاً، إلى «الرحيل» من بيت والده. ووجدنا أن السبب المباشر لهذا الرحيل يتمثل في «العيد» بالذات. فبسبب الـ «ع ي د» كان على بوقال أن يـ «و د» مسقط رأسه. وهكذا تحول الـ «عيد» إلى «و د» و «و د» تحول وداع بوقال إلى عودة السارد من سفره، بعد أن تحولت الأفراح إلى أقراح بالنسبة لبوقال. بيد أن «رحيل» بوقال هو الزوج الباطني لـ «رحلة» السارد. وها نحن أمام «رحلة العودة» كمقابل ظاهري لـ «رحيل العيد»!

لنغوص قليلاً في بنية السيكلوجيا السردية لعلاقة هؤلاء الأشخاص بأحداث الرواية. إذا بدا لنا «رحيل العيد» على هيئة إضافة (تركيباً) في الظاهر، فيمكن أن يكون مجروراً (تفكيكاً) في الباطن. أو، بعبارة أخرى، يمكن أن يكون رحيلاً ذا حدين؛ فهو «رحيل العيد»، أي أن «العيد» ودع طبيعته التي تتمثل في الشعور بالفرح، ورحل بالبطل بوقال إلى الشعور بالفرح. وهذا رحيل باطني من موقف إلى موقف آخر. وهو أيضاً «رحيل [من] العيد»، وهنا تحيل كلمة الرحيل على البطل، أي رحيل فيزيائي من مكان إلى مكان آخر. وعلى غرار المركب الإضافي «رحال العايدية»، يمكن اعتبار السارد «رحال العودة»! وذلك من خلال الجمع بين دوره داخل القطار ومنطوقه «رحلة العودة الطويلة...». وهنا نجد أنفسنا أمام التقارب الصوتي الواضح بين «رحال العايدية» و«رحال العودة» على مستوى العمق الدلالي.

وكما افترضنا وجود علاقة رمزية بين العيد والعايدية، نفترض أن هناك علاقة موازية بين شخصية «رحال» و«السارد» (راكب القطار). وفي الواقع، قد لا يخلو «اقتناء» الرواية في المحطة من التمثيل اللاشعوري لـ «الزواج» (= اقتناء المرأة). ومن أجل التعمق في هذا الموضوع، أحيل القارئ على دراسة لي بعنوان «بين الجنس الأدبي والجنس الأدمي» [67]. ولي دراسة أخرى بعنوان «سيمائية السارد المفارق» [68] يمكن أن تساعد كثيراً على فهم النظرية التي أستاذت إليها في مقاربة النص السردية على هذا النحو.

لقد تحدثت سابقاً عن علاقة «المختلة السردية» بـ «الخيانة الزوجية» [69]. وبناءً على ذلك، فإن «القراءة السردية» التي قام بها السارد عبده في القطار، تقوم على تمثيل لاشعوري لزواج العايدية برحال، وإنجاب الخالدية! وبناءً على ذلك، فإننا أمام تمثيل مجهري آخر بين الرحالين؛ الجد والحفيد. وهو تمثيل (تناسخ نصي) أيضاً لعلاقة السارد بالبطل بوقال، إذ نعتبر السارد هو الجد السردية للبطل بوقال، لأنه هو الذي يقرأ علينا

(يسرد) الرواية التي تحمل عنوان «أنا والشبية العاصية؟...» (كلا، بل «لم لم تنتظريني يا أمي؟»!) التي نعتبرها (بناءً على نفس المنهجية) بمثابة الأم السردية (المباشرة) لبوقال، مع العلم أن هناك رواية له غير مباشرة (= الجدة السردية؟) أيضاً تتمثل فيما يحمل عنوان «روائع مقاهي المكسيك»!

«إذا كان السارد عبده يقرأ (يسرد) لنا سيرة بوقال، فإن هذا الأخير يسرد علينا سيرة الشبية العاصية. وبالتالي، فإذا كانت رواية «أنا والشبية العاصية؟ أو لم لم تنتظريني يا أمي؟» متضمنة داخل رواية «روائع مقاهي المكسيك»، فإن رواية (مذكرة) الشبية العاصية متضمنة داخل رواية «أنا والشبية العاصية؟...». لقد جعلنا، في هذه الدراسة، «الذاكرة» واحدة من الأسس التي يقوم عليها النص ليأخذ وجهته نحو الثالوث الدلالي. والآن سنضيف أن بوقال، كما رفض عودة أمه، يجب أن يرفض الذكريات الماضية التي باتت تسبب له الحزن أيضاً، وبالتالي؛ يجب أن يدخل في نوع من الصراع مع «الذاكرة» نفسها. تأمل قوله: «كم تمنيت أن تسيح الذكريات وألا يعلق كل ذلك بذاكرتي. كم هي عنيدة ذاكرتي، تأبى أن تنسى» [70].

هذا مثال على موقفه تجاه الذاكرة والذكريات، التي يحاول التغلب عليها «ولكنها تأتي، رغم أنفي، مزدحمة توقظ نار الأسى بدواخلي» [71]. إذا كان الأمر كما نرى، فإن «القراءة» سوف تنخرط في هذا الثالوث من باب مقاومة الذاكرة نفسها! لنذكر كلام السارد في بداية النص حيث يقول: «هكذا تصفحت الكتاب، وتأبطته بعشق ليكون أنيسي وعكاز رحلة العودة الطويلة» [72]. إذا كان هذا المقطع مثلاً يتضمن إشارة إلى «عشق القراءة»، فإن هذه «العودة» تظهر لنا في بعدها الزماني والمكاني معاً؛ إنها عودة عبر المكان من وجهة نظر السارد (المسافر) داخل القطار (= البعد الأفقي للنص). ولكنها عودة عبر الزمان أيضاً من وجهة نظر القارئ (الدارس) لـ حضور الخيال (= البعد العمودي). عودة من الماضي، من الذاكرة.

إن التمزق الأخلاقي، الذي نتحدث عنه الرواية، أدى إلى تمزيق اجتماعي مبین. فعلى سبيل المثال؛ كما نجد بوقال ربيباً لدادا زهوة وأمّه الباطلة بعد اختفاء والدته الحقيقية، كذلك نجد رجال (الحفيد) الذي كان من المفروض أن يكون ابنه مع زوجته الخالدية، اتضح بأنه من صلب المدعو الشايي الذي اختفت معه، كما اختفت من حياة زوجها عسو

وظهرت في حياة بوقال. وهذه الخالدية نفسها كانت ربيبة للشبيبة العاصية الذي اغتصبها وقام بتهجيرها فيما بعد، لأن العايدية أنجبته من السيد رحال (الجد) الذي رحل مبكراً عن الحياة والنص معاً. وكذلك المامونية ابنة الشبيبة غير الشرعية التي كانت تعمل عند شخص يدعى الزيزوار، كانت، بشكل أو بآخر، ربيبة للعايدية، وهلم تمزيقاً وتطليفاً وتربيباً وترميلاً.

إذا كان الأمر يتعلق فعلاً بتمزق أخلاقي وتمزيق اجتماعي، فإن مجتمعاً كهذا يحتاج إلى «خياط». وهذا هو الدور الرمزي للسيد المكي بويدي في هذا النص! فهو يمكن اعتباره نقيضاً لسيف الدين الحلاق/الحجام. قبل أن نعرض نماذج من سلوك المكي الخياط، نشير إلى أن سيف الدين الحجام قطعة من الجحيم بالنسبة لبوقال، نظراً للدور الذي لعبه أولاً كحجام في فجر طفولة بوقال، وبالضبط أثناء عملية ختانه. وسواء كان قاطع قلفته سيف الدين ذاته أو حجام آخر أصبح في زمن كان، فإن التشهير الذي يتحدث به بوقال عن الحجام في هذا النص واحد يتجسد كله في شخصية سيف الدين.

يعلن بوقال عن موقفه تجاه الحجام عموماً حيث يقول: «لن أنسى، ماحيت، هذا الشرير الأول» [73]. و يوم الختان الأسود «ألقوني أرضاً، كتفني على إثرها والدي وقدمي، في جو من الانتقام العدواني، طازجا، أبول في سروالي من الهلع، إلى الحجام، الذي كان ساعته مدمجاً بكل عدة وعتاد الفتك والتدمير. يشهر في وجهي، مقصاً عملاقاً لجز الصوف...» [74]. لكأن سيف الدين هذا يجب أن يبدو أطول من كل سكاكين الدنيا. «ولولا الألفاظ الإلهية لكان قد استأصله من جذوره، وبقيت سلعة بائرة، كاسدة، في سوق المخانيث» [75]. يبدو أن «عادة» الختان هذه ليست إلا ستاراً تخفي وراءه غريزة التدمير الذي يتجلى في عملية الإخصاء. إن هذا الختان أقرب إلى مشروع تخنيث. لكأن سيف الدين (الذي يحمل مشعل الحجام العدواني) لا يقوم بعمله كحجام عادي ذي نية صادقة في تقديم مساعدة لهذا الجنس البشري، بل يحركه شيء آخر؛ إنه، في الواقع، يحاول أن يهلك الحرث والنسل معاً. يحاول أن يستعجل الانقراض البشري عن طريق استئصال العضو التناسلي.

ربما لأنه سيف الدين المسلط على رقبة الدنيا؛ السيف الذي تم استلاله من عالم الغيب ليذبح عالم الشهادة في أقرب فرصة ممكنة. ذلكم هو الحجام في هذه الرواية الذي له «عينان يتطاير منهما شرر الحقد، حسبته يومها سيقتلني. ارتعى علي مهددا متوعدا وأنا أصرخ ملاً حنجرتي» [76]. وبالإضافة إلى مهنة الحجام والحلاقة، فإن لسيف الدين مهنة

أخرى تتلخص في الفضح والنميمة وتعقب أعراض الناس وتفاصيل أسرارهم، حيث «بدأ يسرد على مسامعي-دون أن أطلب منه ذلك- قصة غريبة. قال إن الشيبة العاصية له قصة فظيعة مع ربيبته»[77]، فهو تارة يفضح الشيبة العاصية وتارة يفضح العايدة، حيث يقص حكاية اقترافاتها لبوقال، فقد «أضاف الحلاق، وهو يبصق لعابه على المرأة ويمسحها بقطعة من جريدة قديمة، بأن العايدة على حد علمه، كانت تنتقي من الشبان-البدوين منهم خاصة- أشدهم قوة، وأصلهم عودا وعدة وعتادا»[78].

ويواصل نبشه في أسرارها، إذ «لم يقف تأفف الحلاق عند هذا الحد، بل أضاف أنها تسببت في إفساد قبيلة من الشباب، في عمر أحفادها، اعتادت أن توزع عليهم ثروتها مقابل سويغات اللذة»[79]. وحين يجتمع هذا الجمع حول الشيبة العاصية بمناسبة وفاته، لا يكف سيف الدين الحلاق عن تسديد الضربات الكلامية الموجهة أحيانا، ولكن، في المقابل، نجد المكي الخياط يحاول إعادته إلى رشده. و«عندها حول الحلاق مجرى الحديث متسائلا عن سر غياب العايدة، فتحنج الخياط بويدة مرة أخرى مومئا إليه بعدم الخوض فيما لا يعنيه.»[80]. لاحظ سلوك سيف الدين الحلاق، ولاحظ سلوك الخياط في المقابل، وسيتبين لك أن الحلاق يقود مشروع التمزيق الاجتماعي (قطع الأوردة الاجتماعية ومص الدماء)، وأن الخياط يقود مشروع الخياطة الاجتماعية (رتق وتضميد الجراح) من جهة أخرى. «وبعد صمت قصير، عاد الحلاق للانفجار ثانية مرددا: العايدة تلك الداهية هي التي بعثت به إلى السجن، وهي التي أسرت به للبوليس السنة الفارطة، وكشفت لهم الكثير مما يستره الشيبة عنا وحتى عن نفسه»[81]. وفي المقابل «نهره الخياط معارضا: لا يمكن بأي حال من الأحوال أن تسدد العايدة مثل هذه الضربات الغادرة في ظهر زوجها»[82].

حين تحدث بوقال عن احتضار الشيبة العاصية، قال: «طلب مني-متلعثما وكأني به يجر أشتات كلماته من جوفه جرا- أن أستر عرض فتاة، لا إقامة لها ولا عنوان، وتدعى المامونية»[83]. وكما سبقت بنا الإشارة إلى ذلك، أن هذه الفتاة هي ابنة غير شرعية للشيبة. حين قال هذا الأخير ما قال، «جرني الحلاق إليه بمنتهى الهدوء، وهمس في أذني قائلا: لا تنشغل بأمره ولا تهتم بما قال لك، إنه يهذي»[84]. هنا يبدو الحلاق كالشيطان، يوسوس في أذن بوقال. فما هو إلا سيف من سيوف الشر المسلولة، ولذلك بالضبط يحمل اسم «سيف الدين» في هذا النص، فما أكثر الشرور التي يتم ارتكابها باسم الدين «والحلاق يهم

بالاندفاع ليحشر أنفه في حديث ديني، لا يعرف فصله ولا مفصله. ينهره الخياط بعصبية ويخرس لسانه» [85].

والخلاصة أن «سيف الدين الحلاق، أو بالأحرى الحجام، رجل شرس، يغلب عليه طابع العنف الذي استمده طيلة حياته من قلع الأضراس والأسنان بلا شفقة ولا رحمة، لأنه كان يعتاش على ألم الآخرين» [86]. حين عادت والدته بوقال من الخليج، «حاولت جاهدة، هي والخياط بويديّة، بتوسلاتهما، أن أغفرلها» [87]. هنا يظهر جليا الدور الرمزي للخياط. وهكذا يتضح لنا بأن هؤلاء الشخص لا يحملون أسماء بريئة في النص، بل إن لها انخراطاً دلاليا منسجما مع أدوارهم، وإن كان لهم وجود حقيقي في الواقع، فإن إدراجهم في النص خاضع للغة السرد الفنية، وأن هذا يعني أنها تحمل دلالات متعددة. فإذا كان سيف الدين الحلاق من أبرز الشخصيات التمييزية، فإن المكّي بويديّة من أبرز الخياطين الأخلاقيين والاجتماعيين، وأن هذه الخياطة تقابل ذلك التمييز في عمق النص، أي أننا أمام صراع بين التمييز والترتيق.

الخاتمة:

بعد إتمام هذه الدراسة، كان من السهل أن ألقى نظرة، مرة أخرى، على لوحة الغلاف لهذه الرواية، وألاحظ بأن عنوانها يتكون من ثلاثة مقاطع، أي «روائع مقاهي المكسيك»، وأن هناك صورتين، على هذه اللوحة، لإصدارين سرديين من أعمال الكاتب عبد الواحد كفّيح، وهما: «رقصة زوربا» و«أنفاس مستقطعة»، وأن هاتين الصورتين تبدوان شبه متداخلتين وكأنهما امتداد رمزي للتداخل الذي تحدثنا عنه بين الروايات الرمزية التي تتضمنها هذه الرواية. إن هذا يعني أن الرواية التي بين أيدينا هي الإصدار الثالث لهذا الكاتب. وبذلك نكون أمام لغة باطنية متكاملة تحاول أن تبلغ النص اللاشعوري بهذا الاتجاه الموازي. ونحن لا ندعي بأننا قد استقصينا كل ما يتعلق بهذا الموضوع، بل إن هذه الدراسة يمكن أن تكون مدخلاً لتحليل معمق على هذا النحو ربما نحتاج فيه لقراءة المزيد من الأعمال المقبلة للروائي عبد الواحد كفّيح، وربما ستكون، بناءً على ذلك، أكثر عمقا ودقة وعلمية أيضاً.

الهوامش:

- [1] عبد الواحد كفيح: روائع مقاهي المكسيك، رواية، مطبعة سليكي أخوين- طنجة/المغرب. الطبعة الأولى 2014.
- [2] د.محمد عبد الرضا شياح: الخلفية الإسبانية والشعر العربي المعاصر، الطبعة الأولى 2013، ص 53. وانظر؛ عبد الواحد لؤلؤة: التناس مع الشعر الغربي، مجلة الوحدة، س.7، ع.82-83/1991، ص 15.
- [3] روائع مقاهي المكسيك ، ص 148.
- [4] المرجع السابق ، ص 148.
- [5] المرجع السابق 9.
- [6] المرجع السابق ، ص 7.
- [7] المرجع السابق، ص 68.
- [8] المرجع السابق، ص 16.
- [9] المرجع السابق، ص 16.
- [10] المرجع السابق، ص 16.
- [11] المرجع السابق، ص 16.
- [12] المرجع السابق، ص 16.
- [13] المرجع السابق، ص 9.
- [14] عبد الواحد كفيح: رقصة زوربا، مجموعة قصصية، الطبعة الأولى سنة 2010، منشورات وزارة الثقافة.
- [15] روائع مقاهي المكسيك، ص 69.
- [16] المرجع السابق، ص 9.
- [17] المرجع السابق، ص 5.
- [18] المرجع السابق، ص 18-19.
- [19] المرجع السابق، ص 18.
- [20] المرجع السابق، ص 18.
- [21] المرجع السابق، ص 18.
- [22] المرجع السابق، ص 18.
- [23] المرجع السابق، ص 19.
- [24] المرجع السابق، ص 19.
- [25] المرجع السابق، ص 20.
- [26] المرجع السابق، ص 59.
- [27] المرجع السابق، ص 60.
- [28] المرجع السابق، ص 37.
- [29] المرجع السابق، ص 37.
- [30] المرجع السابق، ص 37.
- [31] المرجع السابق، ص 37.
- [32] المرجع السابق، ص 38.

- [33] المرجع السابق، ص 75-76.
- [34] المرجع السابق، ص 135.
- [35] المرجع السابق، ص 135.
- [36] المرجع السابق، ص 124-125.
- [37] المرجع السابق، ص 104.
- [38] المرجع السابق، ص 142.
- [39] المرجع السابق، ص 10.
- [40] المرجع السابق، ص 135.
- [41] المرجع السابق، ص 142.
- [42] المرجع السابق، ص 20.
- [43] المرجع السابق، ص 145.
- [44] المرجع السابق، ص 146.
- [45] المرجع السابق، ص 70.
- [46] المرجع السابق، ص 48.
- [47] عبد الواحد كفيج: رقصة زوربا، ص 20.
- [48] سعيد بودبوز: تناسخ النص، مخطوط ما زال غير مطبوع، وهو موجود عند المؤلف.
- [49] سعيد بودبوز: المرجع السابق.
- [50] روائع مقاهي المكسيك، ص 47-48.
- [51] رقصة زوربا، ص 20.
- [52] روائع مقاهي المكسيك، ص 63.
- [53] «وقد كتب عن ذلك الدكتور محمد عبد الرضا شياح» بين بعض نصوص البياتي: فيديريكو غارثيا لوركا وعبد الوهاب البياتي: دراسة في التناسخ، م.س، ص: 197. انظر كتابه «الخلفية الإسبانية والشعر العربي المعاصر» ص 67.
- [54] روائع مقاهي المكسيك، ص 75.
- [55] المرجع السابق، ص 49.
- [56] المرجع السابق، ص 50.
- [57] المرجع السابق، ص 41.
- [58] المرجع السابق، ص 77.
- [59] المرجع السابق، ص 121.
- [60] المرجع السابق، ص 116.
- [61] المرجع السابق، ص 80.
- [62] المرجع السابق، ص 77.
- [63] رقصة زوربا، ص 32.
- [64] سعيد بودبوز: المرجع السابق.
- [65] المرجع السابق، ص 130.
- [66] المرجع السابق، ص 77.

- [67] سعيد بودبوز: بين الجنس الأدبي والجنس الأدبي، دراسة نقدية منشورة على الأنترنت.
- [68] سعيد بودبوز: سيميائية السارد المفارق، دراسة نقدية حول قصة «عنزة يحرض الطواحين الهوائية» التي تتضمنها مجموعة «رقصة زوربا» للقاص عبد الواحد كفيح، ستشر قريبا في مجلة «الرؤى» الليبية.
- [69] المرجع السابق.
- [70] روائع مقاهي المكسيك ، ص 13.
- [71] المرجع السابق، ص 13.
- [72] المرجع السابق، ص 9.
- [73] المرجع السابق، ص 12.
- [74] المرجع السابق، ص 11.
- [75] المرجع السابق، ص 11.
- [76] المرجع السابق، ص 11.
- [77] المرجع السابق، ص 113.
- [78] المرجع السابق، ص 116.
- [79] المرجع السابق، ص 115.
- [80] المرجع السابق، ص 115.
- [81] المرجع السابق، ص 120.
- [82] المرجع السابق، ص 121.
- [83] المرجع السابق، ص 119.
- [84] المرجع السابق، ص 119.
- [85] المرجع السابق، ص 119.
- [86] المرجع السابق، ص 112.
- [87] المرجع السابق، ص 140.

سؤال التواصل بين الفهم الديني والعلمي "قراءة في تصور يورغن هابرماس لمجتمع ما بعد العلمانية"

موقاي بلال / جامعة معسكر

«لقد اتخذت إلى حد الآن موقف المراقب الاجتماعي في محاولة الإجابة عن سؤال لماذا لا يمكن تسمية المجتمعات المعلمنة بـ «ما بعد العلمانية»، إن الدين في هذه المجتمعات يحتفظ بمطالبته بتأثير عمومي وأهمية وثيقة.» (يورغن هابرماس، مجتمع «ما بعد العلمانية» ماذا يعني ذلك؟) (1)

الملخص:

إن انتشار ظاهرة التطرف والعنف والإرهاب في العالم، بوصفها أمراضاً للتخاطب والتواصل الإنساني؛ نتيجة ما تحمله من قناعات أيديولوجية متباينة تَكرسها أصوليات متطرفة، أثمرت نتائجها عن تفجيرات الحادي عشر من سبتمبر 2001م - أين كان انفجار التوتر والصراع بين ما هو علماني وما هوديني - استدعى من «يورغن هابرماس» Jürgen Habermas باعتباره فيلسوفاً يهتم بالراهن، إلى إعادة النظر في العلاقة التي يجب أن تكون بين ما هو ديني وما هو علماني. لهذا يقترح متجاوزاً إشكالية الديني والعلمي، ما أسماه بـ "مجتمع ما بعد العلمانية" «société post-séculière»، وذلك لدرأ مثالب التطرف الديني والعلمي معاً.

إن المتطرفون بنظر هابرماس، سواء كانوا متدينين أم علمانيين هم جينات مختلفة، ولكن بالمقابل الحمض النووي واحد، من هنا دعا إلى بعث ثقافة الحوار والتعايش والتسامح بين الفهم الديني والفهم العلمي.

الكلمات المفتاحية: الدين؛ العلمانية؛ التواصل، الحوار؛ التعايش؛ التسامح؛ ما بعد العلمانية.

اشتهر الفيلسوف الألماني «يورغن هابرماس» (1929 Jürgen Habermas) بمواقفه العلمانية الصارمة، المتجسدة في كتاباته المبكرة، التي لم يركز فيها على الدين بقدر ما ركز على العلمانية الغربية، وهو المعروف بأنه صاحب فكرة أن «الحدثة مشروع لم يكتمل».

لذلك سعى جاهداً إلى تطعيمها وإعادة بنائها من جديد وفق عقل تواصل يسهل إلى الاجتماع ويدراً مثالب العقل الأدوات؛ الذي هو وريث الأنوار.

لكن الملاحظة الجديرة بالالتفات أنه بدءاً من سنة 2001، حدث منعطف هام وحاسم في مسيرة «يورغن هابرماس» تمثل أساساً في اهتمامه بالمسألة الدينية، التي ستأخذ حيزاً هاماً من تفكيره بوصفها رهاناً نتيجة ما طرحه من تساؤلات وما تستجبه من استفسارات، من هنا صار يعتقد أن المقولات والتنبؤات القائلة بنهاية الدين وزواله، هي بحاجة ماسة إلى مراجعة نقدية عميقة، حيث عرف الدين عودة قوية في مجال الفضاء العمومي.

وما تجدر الإشارة إليه في هذا الصدد، أن هذه العودة القوية للدين يراها هابرماس مشوهة بأساليب العنف والتطرف والارهاب، نتيجة أُنمية في التواصل أو فقر دم في التعايش، ولا يكتفي هابرماس بهذا فحسب بل يرى أن القنوات العلمانية هي الأخرى متطرفة مما يجعلها بحاجة إلى تصويب وتعديل.

إن مثل هذا الوضع استدعى من هابرماس ضرورة إعادة التفكير في طبيعة العلاقة التي ينبغي أن تكون بين ما هو علماني وما هو ديني، فكان مفهوم مجتمع ما بعد العلمانية المقترح الذي قدّمه كأساس لتحديد طبيعة هذه العلاقة، ولعل هذا الطرح يدفعنا إلى التساؤل عن معنى مجتمع ما بعد العلمانية الذي يقترحه هابرماس، وكيف له أن يدراً مثالب الصراع الديني العلماني؟

1- في مفهوم الدين والعلمانية:

أ- في مفهوم الدين: Religion

إن تعدد وتشعب المعتقدات الدينية في العالم، يجعل من مسألة تعريف الدين - على مفهوم واحد جامع مانع - ليكاد يكون أمراً عسيراً، الأمر عائد بالأساس إلى أنه لكل ديانة معتقداتها الخاصة وفهوماتها للدين، التي قد تختلف وتباين من ديانة إلى أخرى. وعلى سبيل المثال إذا ما حاولنا تعريف الدين وفق الأديان التوحيدية الثلاث (اليهودية - المسيحية - الإسلام)، لأمكننا القول بأن الدين تعبيرٌ عن مجموعة من القيم والشعائر الدينية «نحو الله الخالق للوجود و نحو الجماعة ونحو الإنسان» (2)، لذلك كانت هذه القيم الروحية ذات بعد ميتافيزيقي متعالٍ على الوجود ومرتبطة بالله الخالق للوجود.