



تجليات السرد العجائبي في رواية "ليلة القدر" لطاهر بن جلون

The manifestation of the fantasitic narrative
in the novel Sacred Night by Tahar Ben Jelloun.

بوشاقور مليكة¹، عقاق قادة²

¹ جامعة جيلالي اليابس سيدي بلعباس، (الجزائر)، mm.malika@yahoo.fr

² جامعة جيلالي اليابس سيدي بلعباس، (الجزائر)، agagkada@yahoo.fr

ملخص:

عني الروائيون بإخراج فنههم في إطار غير مألوف خاصة فيما تعلق برسم الشخصية، إيماناً منهم أن الخروج عن المعتاد والمألوف هو الجوهر في كل فن؛ فعملوا على تقديمها بطرق تجعلها أكثر تميزاً وفنية، ومنحوها عمقا فعّالا في ماهيتها وعلاقاتها؛ وفق صياغات خاصة بالتخييل جعلتها أكثر حمولة للدلالات المتنوعة والمتجددة، التي تعبر بشكل من الأشكال عن رغبة دفيئة في تجاوز إحباطات الواقع وتكسير قيوده، على أن طابع التخييل الذي يميز الشخصية لا يصور شخصا معطاة كعناصر للتزيين أو إتمام الحبكة، ولا يمنعها أن تمثل شخصا ما في الواقع، كما لا يمكن أن يحصرها في العالم الانساني فقط، إنما يبطّن الرواية بمصائر مستثناة تصنع التفرد والتميز في كل محكي. وهذا ما أحال الروائي للاستعانة بالعجائبي في تأطير أعماله.

الكلمات المفتاحية: سلطة الحكاية؛ ليلة القدر؛ القصص العجائبي؛ الكتابة النسوية.

Summary:

The novelists were concerned with directing their art in an unfamiliar framework, especially with regard to drawing the character, in their belief that departing from the usual and familiar is the essential in all art. They worked on presenting it in ways that made it more distinctive and artistic,

and gave it an effective depth in its essence and relationships. According to special formulations of imagination that made it more loaded with diverse and renewed connotations, which in some way express a deep desire to transcend the frustrations of reality and break its restrictions, provided that the character of imagination that characterizes the character does not depict characters given as elements of decoration or completion of the plot, and does not prevent it from representing a person in Reality, just as it cannot confine it to the human world only, but lines the novel with excluded destinies that create uniqueness and distinction in each narrative. This is what referred the novelist to seek help from the marvelous in framing his works.

Keywords: the power of the tale ;sacred night; fantastic storytelling; feminist writing.

1- مقدمة:

تعد رواية "ليلة القدر" للروائي المغربي طاهر بن جلون واحدة من الروايات النسائية الاصلاحية المتمردة، التي جاءت في قالبها العجائبي وتهدف من خلاله إلى تعرية المجتمع الشرقي الذكوري، وتبحث عن المعادلة التي تسمح بالنظر إلى المرأة في وضعها الطبيعي، واحترامه وتقدير فعاليتها في المجتمع. فإلى أي مدى تجلت عجائبية السرد في هذا المتن؟ وإلى أي مدى ساهم تموقع السارد من القصة ووظائفه في فعالية القص العجائبي؟

2- سلطة الحكاية وفعالية القص العجائبي:

يجمع البرنامج السردى العمودي روايتي "طفل الرمال" و"ليلة القدر" على فعل وردّ فعلٍ معاكس؛ حيث أن كل برنامج سردي يفترض برنامجاً نقيضاً له يتجه مساره في الاتجاه المضاد له، وذلك من منظور تحولات مضادة، ذلك ما يصف طابع الصراع والتحول في المحكي¹. فبينما اعتمد الراوي "بوشعيب" في "طفل الرمال" على ذاكرة الماضي والواقع، نجد الراوية "زهرة" في "ليلة القدر" تعتمد على حلم اليقظة والهلوسة، لتسرد لنا حبكة لم تتحقق إلا في عتمات الحلم وخلجات العزلة عن الواقع. «فالكاتب الحقيقي في نظر بن جلون ليس الذي يكتب عن الحياة، بل ذلك الذي يكتب الحياة بيده»²، وقد عمل خلال هذا النص على منح الحياة لشخصيات خيالية في قصة البطلة، ليس لها وجود واقعي من قبل، لتكون قصتها مع هذه الشخصيات وليس عنها.

من هنا تموقع الراوية حكايتها زمنيا، لتتناص مع "ليلة القدر" في دلالات دينية وشعبية، وقد اختارت هذا التموقع كقاعدة سردية تهيئ من خلالها الجمهور المتلقي لاستقبال ما هو مثير للدهشة، وتدعوه للمشاركة فيه، حيث يستدرج هذا الأخير نفسه (الجمهور) إلى القبول بعد التردد تارة، وإلى التفسير تارة أخرى، وإلى تلقي المزيد من التحوّلات في سبيل الإجابة عن سؤاله: وماذا بعد؟.

ولأجل أن تحافظ الزاوية على هذا النفور والعُجبة في "ليلة القدر" اشتغلت على التدقيق في مراحل التحول الذي يستلزم أن يدفع بها نحو الحقيقة؛ «كنت أحس أنه يلزمني وقت طويل لأنسلخ من عشرين عاما من خيال الظل». وعملت على إعادة تأسيس لقصتها _كبطل_ منذ ليلة الاحتضار؛ ليلة الولادة الجديدة، فعبرت عن وعي بحضورها الأنثوي، وتولّت السرد عن كينونتها بذاتها كوظيفة حيوية طبيعية. حيث كانت تستثمر القصص الأخرى في بناء قصتها، والتمست في ذلك الحلم بدل الذاكرة، لتنفّس في حرية مطلقة عن رغبات مكبوتة، بوصف الحلم تعبيرا عن رغبات اللاوعي التي تظهر في وعينا بشكل مشوه ومحرّف.

لم يكن الانعتاق يتعلق بالتخلص من المسخ فقط، إنما كان تخلصا من سلطة أبوية ذكورية جعلت ملكة العقل معطّلة، وكان لابد من زوالها حتى تخرج الذات (الفتاة) إلى أفق أوسع، يفسح أمامها حرية الخيار ورسم المسار، أين تتجسد الكتابة السردية كشكل مضاد للرغبة الأبوية ونوع من الحرية، وكأنعكاس للذات المقموعة برغباتها وتطلعاتها وكينونتها.

لكن عن أية حرية نتكلم؟ أين تُراها ستتجلى؟ أفي تلك الروح المتحررة حديثا؟ أم في الجسد الذي لازال متربصا بجلباب الذكورة؟ «جلست على السرير متعبة لكن مرتاحة، ثم انخرطت في البكاء، ليس عن أسى عميق لكن عن إرهاق، كنت محررة ولكن لم يكن للأمور أن تتم كما كنت أمل»، لا شك أن هذا الإرهاق ليس متزامنا مع العتق، فهو متخلف عن أيام العزلة، متى انتفض جسدها لأنوثته طبيعيا ورفع روحها بعيدا في الخيالات، لتتنفس بعطر الحرية، بعيدا عن صخب المواجهات. لقد أدركت لحظتها أن الأوان قد حان لوضع حد لهذا الانفصام ولابد أن تتوحد الروح مع الجسد

في هوية حقيقية بعيدة عن التلقيق. ولأنها أحست بقليل من التردد، قرّرت السفر بعيدا حتى تسترجع ذاتها في هدوء. «لقد كان يلزم منح ما يكفي من الوقت للجسد حتى يتحول، والذكريات حتى تنطفئ نهائيا»³

تبحث الراوية عن مخرج للتسلّل نحو المرحلة ما بعد الموت، وتتحاشى المواجهة الصادمة بين الفتاة وعائلتها والمجتمع، لأجل ألا تدفع بها إلى مأساة أخرى أو موت مؤكد، «فتعمل على استعارة معنى الأسطورة اليونانية القديمة "الهارما فروديت" لتتخلص من الثنائية الجسدية إلى الإيماء الصوفي الذي يزيل الفوارق الأنطولوجية بين الذكري والأنثوي»⁴ بواسطة ماء الطهارة الذي سيجعل منها روحا طاهرة من دنس الذكورة.

تعدّ الأحلام والرؤى أحد أهم منافذ التجربة الصوفية، ووسيلة من وسائل تحقق الكرامات والخوارق، لما تنضوي عليه من خيال يخلّص الانسان من واقع متناه، وترمي به في أحضان غيب لا متناه، وهذا ما يبرّر ختم بن جلون روايته بمشهد صوفي لا يُعلم إن كان رؤيا نوم أو هلوسة. أين يفاجئ القارئ بعودة الكائنات الغائبة والميتة إلى الحياة مجدّدا، حتى يبقيه تحت سحر الايهام باكتمال الشعور الأنثوي بالحب، وتتحقق الكرامة للشخصية البطلة. وهو ما يقضي بنجاح البرنامج السردى لهذه الرواية.

ولئن استعاض الكاتب عن النهاية المغلقة، بالنهاية المفتوحة على التأويلات، «فلأن عالم الغيب خلاق متجدد على نقىض الحاضر الجامد والمعلوم»⁵، ولأنه أراد لنصه وقارئه أن «ينطلق في رحاب اللاوعي، بحثا عن قيم جديدة أعظم وأكبر، يعثر عليها أو قد يبتكرها بنفسه»⁶ أي ما يجعل الرواية تبني نفسها بنفسها بشكل متجدد مستمر لا متناه من خلال الدلالات المتولدة عن عناصرها، أي ما يحقق فعالية القص العجائبي .

3- السارد العجائبي والحكاية:

اعتمدت الراوية في "ليلة القدر" على حافز دينامي جذب انتباه الجمهور رغم ما تلقاه من خيبات مع الرواة، ذلك أنها استعاضت عن ضمير الغائب بالمتكلم وبما يشبه

الحقيقة عن التلفيق، وانطلقت من ليلة الميلاد الجديد التي أبطلت سحر الأكذوبة بقتل صاحبها (الأب)، ورفعت شعار النسيان لتعيش بشكلها الجديد.

إلا أن الكاتب سرعان ما يقذف بنا في الدرجة أخرى من التحفيز، وهو التحفيز المزيّف الذي تجلّى في جملة من التدخلات والتقنيات التي تدرج في المبنى الحكائي بغرض تحريف انتباه القارئ عن الحبكة الحقيقية؛ أين انتقلت الرواية إلى عوالم الخيال، فلم تتابع أحداث ما بعد موت الأب، إنما اشتغلت على نسيانها بارتداد عوالم الخيال فشغلنا ببناء الرواية وتشكلها من جديد، كنوع من التمويه من جهة والمجازفة الفنية التي عني بها الكاتب من جهة أخرى، وهو ما غير اتجاه الرواية من نقل التجربة الشعورية أو الواقعية إلى الخوض في التجربة اللاشعورية، والغوص في العوالم المظلمة للنفس الإنسانية، فوسمت الرواية بالبراسيكولوجي.

تقترب "ليلة القدر" من "ألف ليلة وليلة" في حكايات روايتها شهرزاد «التي تمتطي صهوة سرديّة التعجيب لقتل ما في النفس دون أن تؤثر في الجسد، حتى إذا نضب ما في جعبتها من سهام الحكايات وجدت في شهریار انساناً آخر فيما وجد فيها هو الزوجة الصالحة»⁷، ولعلنا كشفنا عن ذلك في كل مرة تلجأ فيها الرواية إلى قصة القنصل إلى آخر رمق من روايتها، ولربما كانت «طفرة شهرزاد هي الشفرة الأكثر تمثلاً لقوة الأنوثة المفكرة الحكواتية، مقابل هشاشة النسق المهيمن للذكورة التي تمثلها السلطة العنيفة لشهریار»⁸. فإذا كانت الرواية "زهرة" هي شهرزاد فهل سيكون المجتمع شهریارها الذي سيمنحها فرصة التعريف بنفسها في كل مرة؟ خاصة وأن الخطاب النسوي في الأونة الأخيرة لم يكتفِ بالإخبار وتجسيد ظروف القهر التي تعيشها المرأة داخل المجتمعات الأبوية المنحازة للثقافة الذكورية، بل إنه حمل لواء المحاجة عنها، وتمثيل وعيها وإثبات فعاليتها في هذا النوع من المجتمعات.

كانت "ليلة القدر" رواية المفارقة بامتياز؛ حيث استفاد بن جلون من خبرته في علم النفس في إعداد مقارنة نفسية صنعت التميز لمتنه، كيف لا وهو الروائي الذي صدع بصوت المرأة المقموع في مجتمع أبوي محاججاً، ومتجرّثاً على كسر الطابو الاجتماعي، بل ومتعدّياً إلى مخاطرة فنية تجاوز الجنسي والسيكولوجي

والبراسيكولوجي، ذلك أن هذا البحث في مجاهل الذات واستفراغاتها لم يكن ليقدّم تقريراً طبياً عن حالة نفسية، بل إنه يدخل كمكوّن جمالي، وأداة من أدوات الكاتب التي يعبر بواسطتها عن أيديولوجيته الخاصة التي تُظهر عن كُتب رفضه المطلق لتقاليد المجتمع العربي التي كبحت مسيرته نحو الحضارة. وهي رؤية مغايرة تتوخاها الكتابات التجريبية العجائبية الجديدة، أهّلتها لأن تكون ضمن قائمة الاستفسارات والانشغالات الأولى للقارئ.

فإذا ما نظرنا إلى صراعات الشخصيات النسائية (زهرة- الجلّاسة- الأخوات) نجد أنها لم تكن ذاتية فردية تجاه الطبيعة البيولوجية، لأن «وعمين المورث عن المجتمع بالذات الأنثوية- سبق وعمين البيولوجي بها»⁹، فكثيراً ما تشعر بالنقص الذي يجعلها ترفض أنوثتها أمام مجتمع يمجّد الذكر ويقدمه في كل شيء. يقول سيغموند فرويد في فكرة الافتقاد: «المرأة ضرب من نصف موجود، وضرب من رجل غير تام، محكوم عليها بالضغينة إزاء وضعها، والضغينة إزاء الرجل»¹⁰؛ فلو أن الرجل اكتمل بعقله وقدّر المرأة، وأنصفها حقوقها، وابتعد عن نرجسيتها معها، لأحسّت هي الأخرى بكمالها أمامه دون نقص يخدش ثقتها، وضعف يشعرها بالخوف، وخوف يولّد عداوية وتحدياً. لكن: إلى أي مدى سيبقى الرجل مجرماً في قضية مركّب النقص لدى المرأة؟ أليست القناعة الكامنة في نفسها بتعادلها مع الرجل هي خطوة أولى في معرفة الذات والإيمان بها؟

يبدو الكاتب متعاطفاً متضامناً مع المرأة ضد مجتمع استفحل ظلمها وقلّل من شأنها، ويتجلى تضامنه في رسمه لخطى التحرّر من سجن المعنى والوجود، عن طريق الكتابة بضمير أنا الأنثوي والتعمق في سبر أغوار الذات الأنثوية والتعبير عما يخالجه بلغة قوية موحية لأجل أن تثبت كيانها كذات فاعلة، بإمكانها أن تكتب باسم المرأة، وتؤنث اللغة والمعنى والخطاب بحس مرهف وقوي؛ ف«الكاتب حينما يهرب إلى الأنا فإنما يعبر عن رد فعل للذات المنكسرة التي عجزت عن مواجهة الواقع، ولجأت إلى أحضان المرأة كتعويض عن الفردوس المفقود»¹¹. فحتى لو توهمنا وسلّمنا أنّ الراوية

هي صاحبة القصة الحقيقية _ بوصفها راوي مشارك _ وبدأت قصتها كسيرة ذاتية، فإن كتابتها لسيرتها هي اعتقاد بالنفس ووعي تام بقيمة الذات وأيديولوجيتها. وعلى اعتبار أن الشخصية تشكل المختبر للقيم الإنسانية التي يتم نقلها من الحياة، ومجادلتها أدبياً داخل النص، أخذ بن جلون معظم شخصيات هذا المتن من سياق الواقع، من احتكاكه بالمعيش، ومن الدروب والمقاهي والمدينة، لأجل النفاذ إلى قلب المجتمع والكشف عن خبايا الظواهر التي كانت سبباً في انتكاسة الجنس اللطيف المقهور، وسبباً في الهزيمة النفسية والحضارية أمام الآخر، في قالب سردي يجمع بين الواقعي والمتخيل.

ولعل ما يصنع استثنائية هذا العمل هو تخصيص الاهتمام لبطل الرواية، وتسخير كل ما فيها لإبراز دوره وتفعيل حضوره بين الشخصيات الأخرى، وليس أفضل خصوصية من أن تكون بطل الرواية هي الساردة المسؤولة عن تقديم العالم العجائبي إلى المتلقي وإيهامه به، وهذه المسؤولية تقتضي بالدرجة الأولى أن يتميز صوتها في إنتاج الكلام عن الأصوات المتعددة المشكلة لنسيج الحكاية الحي، وذلك تبعاً للدور المنوط بها داخل الحكاية وخارجها. لأن الحكاية مغامرة صعبة تحتاج إلى صوت متميز «ينهض في النص الروائي بدور المنظم للعلائق بين الوعي الفردي والوعي الجماعي، بين النزوع الرمزي لدى الجماعة وبين رمزية الواقع ورمزية اليوطوبيا»¹²، وحينما يتم السرد بصوت الراوي العليم المشارك _ أي بضمير المتكلم _ فإن ذلك يساعدنا على الاقتراب من المؤلف، لأن الشخصية تحمل مرجعيته صاحبها ونظريته.

3-1 تموقع السارد:

السارد في الخطاب الروائي هو كائن تخيلي، يعتمد المؤلف إلى خلقه حتى يدعم سلطة السرد، انطلاقاً من وضعيته التي هي وضعية إنتاج كلام وإرساله، وسط أصوات متعددة تشكّل النسيج الحي للرواية، موكول بعملية الإخبار وإيصال الحكاية بأحداثها، انطلاقاً من وضعيات مختلفة داخل المحكي الفانتاستيكي وهو ملزم بالتوقيع على شروط منها: أن يكون جديراً بالثقة وقادراً على معالجة الخطاب حتى يسوغ الحكاية، ويقنع المتلقي بالتخييل وكثافته المفرزة لأحداث الحكاية التي تولد فيه

الحيرة والتردد والاندھاش، كما يعمل على حملنا لتقبل الخارق، مثلما ينتفي من حديثه أي معنى يؤول إلى المجاز، بالإضافة إلى توفره على تقنيات تشغيل الأزمنة بالإيهام والتكسير في إطار استعمال الماضي حتى يكون حقل التلقي واسعا، ويستطيع السارد فرض وجهة نظره المضفورة مع رؤى الشخصيات المشاركة¹³.

حيث أن الثقة تنبني على روعة التخيل وبراعة التصوير والقدرة على الإيهام في إطار رؤية معينة، ولعلنا هاهنا نلمس الفرق بين ساردي المتنين بالمقارنة بين برنامجهما السردى، حيث نجد "بوشعيب" قد فشل في انجاح برنامجه، لأنه عمد في لعبة الإيهام إلى أصوات متعددة تحاكي الواقع فخرس معها ثقة القارئ، بينما الرواية إثر اعتمادها في الإيهام على ما هو خيالي نجحت في إشباع رغبة القارئ ومساعدته على الهروب من واقعه، ذلك أن دمج الواقع اليومي في لعبة الخيال، من شأنه أن يمس القارئ ويثيره أكثر مما يثيره الواقع.

ولما كانت مهمة السارد هي خلق الإيهام المحايث للأحداث فإنه يتموضع في النص انطلاقا من علاقته بالحكاية، التي تأتي على ضربين:

● سارد ملتحم بالحكاية:

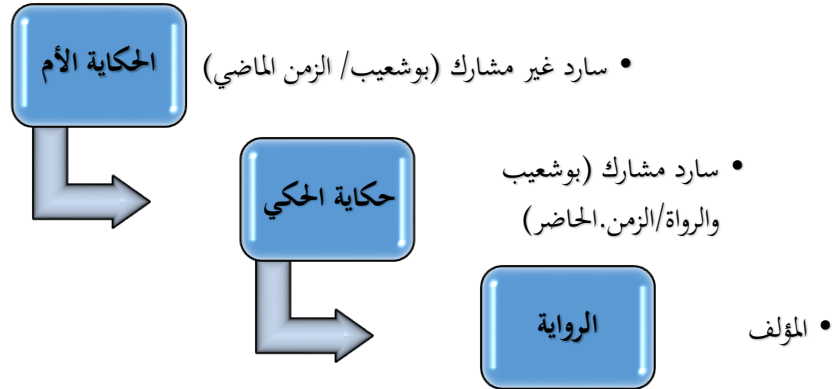
وهو السارد المتضمن في الحكاية ويشغل وظيفتين في آن: فهو راوٍ ومشارك في الأحداث، وغالبا ما يتم الحكى هنا بضمير المتكلم. وهو أمر نادر في المحكيات الفانتاستيكية، التي تلجأ إلى ضمير الغائب، عبر السارد غير المشارك، لكن تجريبية الرواية الفانتاستيكية تغامر بارتياح هذا الضرب¹⁴، وقد نجح بن جلون في تجربة هذا النوع في "ليلة القدر"، وهي المغامرة نفسها التي جعلت سارد "طفل الرمال" يغض الطرف عن موضوعه الأول (القصة) غير المشارك فيه، وينشغل ببناء قصة الحكى والمشاركة فيها إلى جانب الرواة. لكنها مغامرة باءت بالفشل على عمومها.

● السارد غير الملتحم بالحكاية:

هو الذي يحتفظ بوظيفة الحكى دون اشتراكه في أحداث الرواية، يبدو مستقلا عنها، غائبا عن مجرياتها بوصفه فاعلا، ولكنه حاضر بوصفه منظما للحكى، يعرض الأحداث ويربط بين أصوات الشخص، وهذا الضرب له هيمنة في السرد

الفانتاستيكي باستعماله ضمير الغائب¹⁵، فالسارد في "طفل الرمال" يسند الأقوال إلى الشخصيات (الرواة)، والرواة بدورهم أسندوا الأقوال إلى شخوص القصة الأولى التي تقوم عليها الرواية.

في الوقت الذي يهيمن في الزمن الحاضر السارد المشارك بضمير المتكلم في "ليلة القدر"، نجد أن الزمن المهيمن في "طفل الرمال" هو الماضي، لأن السارد غير المشارك يجد حريته في سرد الأحداث بضمير الغائب، إلا أن حبكة النص وطريقة بنائه تحيلنا على الفصل بين الحكاية الأم والمتمثلة في قصة الوقائع التي تتمحور حولها الرواية. وحكاية حكيمها والمتمثلة في قصة تناوب الرواة على تكملة القصة الأولى بحكايات متفرعة عنها، ليست بالضرورة من نفس نوعها، «فهي تعد الحيلة البلاغية لتوالد الصور الحكائية وتفرعها، وهي المبدأ المبرر والمنظم في آن، لتوالي الحوافز والمثيرات السردية ... ولو أسقطنا القصة الإطارية من هذا الأثر الأدبي لكانت النتيجة على المستوى التنظيمي مجموع قصص غير مترابطة ففي هذه الحالة نجد الخزرات بلا خيط ينظمها»¹⁶، وفي هذه الحالة يغدو بوشعيب والرواة ساردا مشاركا في الثانية دون الأولى، والزمن المهيمن هو الحاضر (زمن الخطاب). وهذا ما يمكن أن نتمثله بالمخطط الآتي:



الشكل 1: السارد غير المتكلم بين الحكاية الأم وحكاية الحكيم

يجب أن نودع السارد المتكلم في السارد المشارك بخطابه المهيمن والموهوم بحقيقته، لأن ذلك أكثر مدعاة لتصديقه والتماهي معه، بعكس السارد غير المشارك

فإنه من الصعب الوثوق في كلامه والتماهي معه طالما أنه لم يخبر الأحداث بنفسه، والفرق متجلى لدينا بين الراوية في "ليلة القدر" والرواة في "طفل الرمال"، حيث أن الأولى جعلتنا كقراء نتماهى معها في تلقي الأحداث ونحس معها بالألم والفرح والدّهشة غاضين النظر عن الطابع التخيلي الطافي على الأحداث، وهذا التماهي والتمثل العقلاني واللاعقلاني للجنس العجائي هو بالدرجة الأولى إقرار به، بينما مع الراوي بوشعيب والرواة نجدنا مترددين بين الإمساك بقصة أحدهم وترك الأخرى مراعين في ذلك قريهم إلى الحقيقة التي يتقبلها العقل وجودة الحبك.

تختلف وضعية السارد في الرواية الفانتاستيكية عنه في الرواية عموماً، لتفرده بخصائص ومكونات وحدود اشتغال، ومن خلال تمظهراته وتموقعه في الحكاية وحسب علاقته بالشخص تتعين عليه بعض الوظائف الأساسية وأخرى ثانوية يمكن حصرها فيما يأتي:

2-3 وظائف السارد العجائي:

للسارد في الرواية وظائف متعددة، يقسمها النقاد على منوال ما حدده جينيت إلى أولية، وأخرى ثانوية؛ ففي الأولى يعرض السارد أحداث الحكاية من نقطة معينة، فيصف عالمه ويراقب وظائف الشخصيات، أما في الثانية فيقتصر دوره على الربط بين الأحداث دون أن يتدخل فيها برأي أو تعليق، وبالجمع والتنسيق بين هذه الوظائف التي تتكامل فيما بينها يوجز شعيب حليفي وظائف السارد فيما يأتي¹⁷:

- وظيفة السرد: سمي بالسارد نسبة لقيامه بفعل السرد، فهو معني بتقديم أحداث مركبة ضمن قالب خطابي معين، انطلاقاً من رؤية معينة فنية وأيديولوجية. وهو ملزم باستخدام تقنيات مضبوطة تمكنه من إيهام المتلقي وإقناعه بعالم المحكي الفوق طبيعي.

- وظيفة التنسيق: لا مناص منها إلى جانب السرد، إذ لابد من تنظيم الخطاب حتى تنتظم الأحداث. مهما بلغت فوق طبيعتها. وذلك بحسن الاستهلال والوصل بالتذكير، الذي تبني عليه الحوادث، وينجذب إليه المتلقي، ولعل بن جلون قد حافظ على هذه الخاصية في الحكايات العجائبية القديمة. لأجل الإثارة والتشويق.

باستخدام جمل من «حكايتي غريبة — ما يهم هو الحقيقة - حكاية قتلت كل من ...» «نحن مجتمعون في درب دائري...». وبهذا تبدو وظيفة التنسيق في المحكي الفانتاستيكي مظهرا من مظاهر التواصل المباشر بين السارد الذي يحفز ويلفت انتباه المتلقي، ويهيئه نفسيا لاستقبال الغريب والمهم، وما على هذا الأخير إلا أن يتبعه فيستفهم ويحلل ويفسر. باحثا عن مقصدية الأول التي تتخلل النص الروائي برمته.

● وظيفة الإبلاغ: تتمثل في مقصدية السارد من حكاية ما، عبر خطابه المبار، الذي يأتي غالبا على لسان مخلوقات فوق طبيعية _على منوال كليله ودمنة_ والذي لا يمكن الجزم في تأويله.

● وظيفة انتباهية: تعني بإشراك القارئ في لعبة الخطاب، أين يتوجه السارد بخطابه إلى قارئ مفترض، فيعمل على إثارة انتباهه وتهيئته لتلقي المفاجآت، تماما كما فعل سارد "طفل الرمال" وساردة "ليلة القدر" اللذان تفننا في المراوغة مع قارئ شغوف لبلوغ نهاية القصة من خلال خطاباته المباشرة إليه.

● وظيفة الاستشهاد: وتتجلى في «إثبات السارد _إن في خطابه التقديمي أو في نصه الروائي_ للمصدر أو المصادر التي استمد منها معلوماته»، ففي "طفل الرمال" يعتمد السارد إلى مخطوطه الأصفر الذي وجدت فيه قصة البطلة "أحمد"، ويتظاهر بفتحه في كل مرة يجلس فيها إلى جمهور الساحة، حتى يجذب انتباههم إلى ما سيحكيه: «...أما النسبة لأحمد فلم يتعلق الأمر بصدمة، بل باكتشاف غريب ومر، أعرف هذا لأنه يتحدث عنه في دفتره، اسمح لي بفتح الكتاب وبقراءة ما كتبه عن هذه الخرجات إلى الضباب الساخن»¹⁸، بينما لم تعتمد الساردة في "ليلة القدر" إلا لذاكرة الحلم والهלוسة.

● وظيفة التعليق: من حين لآخر يقحم السارد تعليقا فلسفيا أو أيديولوجيا، يسهل عليه تحقيق الوظائف الأخرى كتعليق السارد على عنف المجتمع: «...ثم إنني أرى بان مجتمعنا قاس جدا مع أنها يبدو عليه ذلك، لكن في روابطنا من العنف بحيث إن قصة مخبولة كقصة هذا الرجل ذي الجسد الأنثوي، هي طريقة في الدفع بهذا العنف بعيدا جدا، نحن متحيرون بالبلاد التي تعبر عن نفسها على هذا النحو»¹⁹

استخدم بن جلون في "طفل الرمال" تقنية الأصوات المتعددة _البوليفونية_ لكسر الجمود في النص السردي، وممارسة ديمقراطية التعبير وكسر هيمنة "الأنا" الساردة والراوي المشارك، إلا أن هذه النزعة تطيل السرد أكثر مما هو معتاد وتجعل الرواية تبدو «كبنية تميل إلى القلق، إلى شيء من عدم التماسك، أو هي توحى بذلك، كأنها لا تترابط، أو كأنها تتفكك، ولا تنمو نحو غاية لها؛ تنتهي ولا تنتهي، لكنها تطرح أسئلتها كأن القراءة تستكملها، أو كأنها كتابة تمارسها القراءة»²⁰، وهو ما يقضي بتشتت ذهن القارئ وخيبة انتظاره خاصة إذا ما لم يحسم أمر النهاية لهذه الرواية، وبقيت تنتظر إجابات أو تتمات من هذا القارئ.

أما عن اختياره تأنيث صوت السارد، فيرجع إلى أن رواية الأحداث لا بد أن تصطبغ نوعاً ما بالحالة النفسية، والصور الذهنية، وليس أفضل من أن يتمثلها كيان مشئت غير مكتمل، يعبر عن أفكاره ومشاعره دون تقييد بمنطق، أو تحديد مسبق من الكاتب، إنما تقدم الشخصية نفسها للقارئ بمنتهى الشفافية، دون وساطة أو حواجز تفصل بينه وبين وعيها الداخلي.

وقد كان ذلك عاملاً مساعداً على تخلي الكاتب عن شعوره بمحاصرة الذات، ومن ثم حرية الحركة الداخلية في باطنيتها الخاصة، خاصة في تلك اللحظات التي تكون فيها البطلة في قمة المعاناة من عزلتها داخل ذكورة قسرية جعلتها تنقطع عن نفسها وعن العالم.

وبالتالي يكون الهدف من الراوي المشارك هو رفع الحدود مع القارئ، وخلق حميمة من نوع مستحدث على طبيعة القص والسرد. خاصة إذا كان هذا السرد نسوياً يجسد تجربة المرأة المتعلقة بكيانها العقلي والحسي والنفسي، ويتيح تقديم منظور الشخصية النسائية بوصفها كياناً إنسانياً نظيراً للرجل ومثيلاً له.

وحتى تكون الكتابة الأنثوية كتابة اختلاف وتميز، تتوافر على الشروط المعيارية للارتقاء إلى مستوى الكتابة الحقيقية القائمة بذاتها، لا بد أن تتجنب الوقوع في شرك الاستعارة والصدية والتناقض أو التماثل مع الرجل، لأن «الرّبط بين وسيلة التعبير وهي اللّغة، ومحتوى التعبير وهو الجسد الأنثوي، مشفوع بموضوع اللّذة حقق

مضمون الدّعوة النسوية لظهور أدب محوره جسد الأنثى، مما يجعل مركزية الأنوثة مناظرة لمركزية الذكورة، الأمر الذي يحيل إلى محاكاة ضدية لهذه الأخيرة عبر إعلاء المفهوم النقيض²¹، ما يجعل المرأة تستجيب دون وعي لرغبات الذكورة التي جعلت منها مجرد جسد مثير، واستدرجتها إلى النظر لنفسها بنفس المنظور، ولذلك كان عليها أن تعمل على إبراز الخصوصيات وملأ الفراغات في إطار الشراكة بينهما والتكامل.

4- السرد والكتابة النسوية:

إن أسباب الكتابة النسوية تُعزى إلى حاجة المرأة إلى الإفراج عن أحاسيس مخبوءة داخل جسدها بلغة تخبر بما فيها من مشاعر ورغبات وتترجمه بعناية، لا لغة تعبر عنها بالاعتماد على اسقاطات خارجية غريبة؛ «القول باقتران الأدب النسوي بالجسد الأنثوي يحتاج إلى قرائن مؤكدة، لكن الترابط قد يؤكد على أن بداية الكتابة النسوية قامت في الأصل على فكرة استيحاء المرأة لجسدها والإفراج عن أحاسيسه المخبوءة، واكتشاف لغته المغايرة للغة الاسقاطات والاستهجمات التي كَفَنَ بها الرجل حيوية المرأة وتلقائيتها»²²، فلئن عملت الرّواية في مدوّنتنا على سبر أغوار الذات الأنثوية وكشف المخبوء فيها، فإن ذلك كان بدافع الاعتزاز بالشعور الأنثوي، والإفصاح عنه بلغة خاصة به، خارجة عن منظور السُّلطة الذكورية التي حصرت في لغة مسطحة فكّكت الكيان الأنثوي وشتتته بدل أن تكونه.

مثّل الجسد الأنثوي محورا أساسا في السرد النسوي، واختلفت درجة الحفاوة به من نص لآخر، حسب الرؤية السائدة في كل نص، ففيما تعاملت معه بعض الروايات بتسطيح وتجريد، اهتمت له روايات أخرى ومنحته سلطة على باقي المواضيع المطروحة في الرواية، ولنا أن نتبين ذلك في متننا؛ حيث انشغلت الراوية بطريقة التعبير عنه — بوصفه مقوّمًا أولًا من مقومات هويتها — وما فتئت لدى انتقالها من قصة لأخرى أن تعبر عن تلك الرغبة الجامحة في اكتشاف أنوثتها، والإعلان عنها بشغف شديد أمام الآخر، مهما كانت صفته، وقد سارعت إلى التعبير عن حريتها بخوض تجربة الغواية مع كل من الفارس، والرجل المجهول في الغابة، والقنصل، دون أية حدود تناقضية ضدية فاصلة بين المرأة والرجل، حيث كان من المتوقع أن تبطن كل

الكرامية لذكورة سجن أنوثتها وقمعها حقها في المتعة، إلا أنها خرجت عن حدود التبعية للسلطة الذكورية من بابها الواسع _ على اعتبار أن النقيض تبعية أيضا _ وفتحت المجال أمام الرجل للاشتراك معها في الانسانية البعيدة عن الندية والتسلط والانتقام، بوصفهما طرفين يكمل أحدهما الآخر.

إننا نجد موضوعة الجسد تنصب كسلطة على باقي الآليات المحققة للسرد النسوي، كيفما كان شرطها وتجسدها (اغتصاب- غواية- عشق)، لأنها عملت كمحفز للرد على السرد الذكوري المخطئ، من خلال التعبير عن حقائق قارة في الذات الأنثوية بلغة خاصة مؤنثة _ بديلة عن الأولى التي حرّفت مفهومها الأنثوي _ فسخرتها لتمثيل تجاربها بربط آليات الجسد بطريقة الكتابة النسائية، لأجل أن تشكك في قصور الثقافة الذكورية (رواة طفل الرمال) في تمثيل عالم المرأة، وتُجرّمها بإقصاء الأنثى _ الحاضرة الغائبة _ في تمثيل نفسها، وتصوّب ما نسبته إليها من أدوار، ومن ثمّ عملت على التوغّل في مجاهل الذات الأنثوية التي عجز الرواة عن بلوغها، حتى تثبت اختلاف الكتابة الأنثوية وتميزها عن الكتابة الذكورية.

وبتظافر هذه الآليات الثلاث تتجلى موضوعة الجسد، كخبرة تغذى عليها الرواية وتسهم في بنائها العام، لأجل أن تخرج في قالب السرد الأنثوي الذي يبدو كأنموذج لتحقيق حرية المرأة. شريطة ألا ينحصر هذا الجسد كموضوع للذة، فينغلق على ماديته ويفقد جمالياته وأبعاده الانسانية.

تقلد بن جلون الفكر النسوي «الذي يروج لكتابة أنثوية تكون المرأة مركزها، ويتشكّل العالم من منظورها، وذلك يقتضي اختيار لغة خاصة تعتمدها في تمثيل نفسها والعالم»²³، حيث لا يقصد بالهوية والكتابة الأنثوية الاقتصار على ذات المرأة فقط، إنما زحزحة الهيمنة الذكورية المتغلغلة في الثنائيات المتضادة السائدة (رجل/ امرأة، عقل/ عاطفة، قوة/ ضعف) والشك في معطيات الثقافة الأبوية، وإحلال علاقات الشراكة مع الرجل بدل التبعية له، خاصة في مجال الإبداع؛ حيث دعى إلى الاعتراف بالكتابة النسوية والتحرر من الرؤية المتصلبة القائلة بقصور إبداع المرأة

مقارنة بما يكتبه الرجل وقدم لأجل ذلك دليلاً قاطعاً نتبينه من خلال مظاهر السرد الأنثوي المتمثلة في :

- حضور طاغي لشخصيات أنثوية، واسناد عملية السرد لراوٍ أنثوي (سيدة النص).

- إصرار هذه الشخصيات على تحقيق الهوية الأنثوية بالجرأة والتحدي ورفض القيود.

- انفتاح السرد النسوي على قضايا تاريخية سياسية حضارية وابداعية، للتأكيد على شمولية الطرح لا ذاتيته. وهذا ما خلصنا إليه ببلوغنا نهاية الرواية؛ أين لمسنا خروج الضمير الأنثوي العائد على الفتاة المدعوة عن ذاتيته، ليستقرى الجنس الأنثوي عامة، وكانت الرؤية ابداعية فنية تستدعي الأصوات النسائية لإسماع صرير أرقامها.

- كسر أفقية السرد، باعتماد السرد النسوي على تقنيات فنية كأسلوب اليوميات والمذكرات والرسائل والاسترجاع والتناص.

- ميل السرد النسوي إلى أن يكون "كتابة من الداخل"، مبنية على المعاشية والعلاقة الحميمة بين بطلات الأعمال السردية وسارداتها وموضوعات حكمها، من أجل التعبير عن أدق وأعمق القضايا النسائية. وهذا ما أشرنا إليه من خلال الأسلوب التصويري وأسلوب الاستبطان.

- الاستخدام الواسع لضمير المتكلم، وأسلوب المونولوج (الحوار الداخلي) لتأكيد التصور الذاتي للمرأة عن وضعها الوجودي، ورؤيتها الخاصة للعالم. فتدخل صوت الساردة بأسلوبها الفني بين الفينة والأخرى هو ما يجلي بقية الحوارات الداخلية، وهذا ما يحيلنا على المظهر الموالي .

- توظيف تقنية "الميتا سرد" أو ما وراء السرد (Meta narrative) ، وهي تقنية أسلوبية تقوم على فكرة التوازي النصوي، وتكسر الإيهام السردية من خلال تدخل الراوي للكشف عن عملية سردية مقصودة، وخلخلة قواعد السرد التقليدي. ((الميتا سرد: قص القص، حكي الحكي. (métafiction.))

- بروز الأسلوب، أو الخطاب الشعري الذي يكشف عن مختلف الأحاسيس المرهفة.. فلا يمكن لقارئ أتمّ الرواية الأولى، وانتظر الثانية أن يخفي تضامنه مع البطلة لدى شعورها بالقهر إثر الامتساخ والضيق، أو فرحه لحريتها لدى اعتاقها وعيش أولى تجارب الحرية في الروض العاطر، خاصة أنها اختارت لغة خاصة بهاته المشاعر مكنتها من النفاذ إلى أعماق القارئ. والاستقرار في وعيه.²⁴

1-4 مظاهر السرد النسوي:

يبدو السرد النسوي تعبيراً عن حال المرأة وحاجاتها، ثقافتها وفكرها، أيديولوجياتها، ونظرتها للآخر، والأهم محاولة تغيير واقعها، كل هذا لخصه ابراهيم عبد الله في مكونات ثلاث عُدت كخصائص للسرد النسوي، وهي على التوالي: نقد الثقافة الأبوية الذكورية، واقتراح رؤية أنثوية للعالم، ثم الاحتفاء بالجسد الأنثوي، ولاشك أن هذه الخصائص الثلاث قد تجلت بكل وضوح في متننا؛ أين كان التركيز على سلبية الثقافة الأبوية الذكورية وكذا الانتقال إلى مرحلة اكتشاف الأنوثة بوصفها قيمة خاصة، ثم الاحتفاء بالجسد كمكون أساسي من مكونات الهوية الأنثوية²⁵ التي أدركتها الشخصية البطلة في آخر المطاف.

عمل بن جلون خلال الرواية على «غوص متواتر في عتمات الجسد، للافصاح عن تضرعاته، من أجل أن تشرق فيه الرغبة كحالة شعورية طبيعية، بل وحاجة... وهو ما مثل اختراقاً للطابو والمحرم دون مخاوف، وتحدياً للتقاليد السردية الذكورية التي تسعى إلى تنميط المرأة وتهميشها، فتمكن بذلك من تحطيم التصورات النمطية عن المخيال الذي أطر أحوال الجنس وتمثلاته في براويز ظلت قارة حتى وقت طويل»²⁶، تحت ظلال التقليد والمحرم، ليس بداعي المغامرة واختراق المألوف، وتعمد ارتكاب المحرم، بقدر ما هو تنمية لوعي الفكر العربي، ودعوته للتصالح مع النفس كأول خطوة إلى الهوية. فعن تلك التساؤلات المتعلقة بكسره للطابو والمحرم في رواياته يجيب بن جلون بشكل عام و"ليلة القدر" بشكل خاص -كونها الرواية التي تميّزت بصوتها الأنثوي الذي يصدع بمكبوتات أجبرها المجتمع أن تبقى في العتمات والصمت الدائم- برفضه التنشئة الاجتماعية العربية التي تحرص على تحفيز الرجل للإعلان

عن رجولته، واختيار الحياة الجنسية بشكل مبكر، في حين تربى الفتاة على الحياء المفرط، والنظر إلى كل ما هو جنسي مصدر لؤم وعيب.

5- خاتمة:

وهكذا نتبين من خلال هذا المتن، أن مشروع بن جلون في الصوت النسائي هو تحرير المرأة_الكينونة والجسد_من سجن المعنى والوجود، كنوع من خطاب التقدّم الذي يحزّر الأنوثة والنسوية من تصورات نمطية تتربع على عرشها عظمة الأبوي والذكوري، والتأنيث والتذكير، ويدعو إلى أنسنة المرأة بصرف النظر عن جنسها (بعيدا عن الهوية الجنسية) بالتشارك والتساوي بين الرجل والمرأة بعيدا عن الاستيلاء والتهميش وعلاقات التبعية والتأثيم. وقد أصر بن جلون على تبني هذه الرؤية في جل رواياته، حتى أنه عبر عن ذلك لدى نيّله لجائزة الغونكور عن "ليلة القدر" فقال: «إن مصير المغرب يمر عبر النساء، فالمغرب يكون مؤنثا أو لا يكون»²⁷ وهو ما يؤكد على نجاعة أسلوبه الاستبطاني المعتمد في الكشف عن مكامن الذات ووعمها ولا وعيها، وكذا نجاعة الصوت الأنثوي في فك القيود وكشف المغالطات الاجتماعية والفنية بكسر طابوهات التقليد الرأزئة تحت عباءة العرف والمحرّم.

مراجع البحث وإحالاته:

- 1نادية بوشفرة: معالم سيميائية في مضمون الخطاب السردى، دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، د.ط، 2011، ص41.
- 2مخلص الصغير، الكتابة ضد القدر، حوار مع الطاهر بن جلون، مجلة الجديد، ع48، 2019-01-01، ص37
- 3الطاهر بن جلون: ليلة القدر، تر: محمد الشرقي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط6، 2006، ص70.
- 4ينظر: حسين علام: العجائبي في الأدب من منظور شعرية السرد، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2010، ص88/87.
- 5يونس وضحي: القضايا النقدية في النثر الصوفي حتى القرن السابع الهجري، إتحاد كتاب العرب، دمشق-سوريا، 2006، ص77.
- 6 المرجع نفسه، ص51.
- 7الشويلى سليمان: ألف ليلة وليلة وسحر السردية العربية، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق، سوريا، 2000، ص15.

- 8 علي حسن الفوزان: الأنثوية وسلطة الكتابة، مجلة الجديد، ع24، يناير 2017، ص52.
- 9 ناهد راحيل: صراع ضد القدر البيولوجي أم ضد المحدد الاجتماعي، مجلة الجديد، سبتمبر 2019، ع56، ص125.
- 10 داکو ببيير: المرأة بحث في سيكولوجية الأعماق، تر: وجيه أسعد، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، 1983، ص74.
- 11 عبد الحميد هيمة، علامات في الابداع الجزائري، رابطته أهل القلم، ط2، 2006، ص78.
- 12 فلاديمير كريزنسي: من أجل سيميائية ثقافية، عبد الحميد عقار، آفاق، ع8-9، 1989، ص169. نقلا عن الطاهر رواينية: الرواية وفعاليات القص قراءة في رواية "ليلة القدر" للطاهر بن جلون، مجلة التبئين، ع9، 01 أبريل 1995، ص35.
- 13 ينظر: حليفي شعيب، شعرية الرواية الفانتاستيكية، منشورات الاختلاف، ط1، 2009، الجزائر، ص154-161.
- 14 ينظر: المرجع نفسه، ص156.
- 15 ينظر: المرجع السابق، ص157.
- 16 شرف الدين ماجدولين، بيان شهرزاد التشكلات النوعية لصور الليالي، الدار العربية للعلوم ناشرون، 2010، ص101-108.
- 17 ينظر: شعيب حليفي: شعرية الرواية الفانتاستيكية، ص162-166.
- 18 الطاهر بن جلون: طفل الرمال، تر: محمد الشري، دار توبقال للنشر، ط3، 1990، ص21.
- 19 المصدر نفسه، ص106.
- 20 يمني العيد: الراوي: الموقع والشكل، مؤسسة الأبحاث العربية، ط1، بيروت، 1986، ص83.
- 21 ينظر: ابراهيم عبد الله، السرد النسوي، الثقافة الأبوية، الهوية الأنثوية، والجسد، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2011، ص219.
- 22 محمد برادة: كتابة الفوضى والفعل المتغير "ضمن دراسات في القصة العربية"، بيروت، مؤسسة الأبحاث العربية، 1986، ص17.
- 23 ينظر: ابراهيم عبد الله، السرد النسوي، الثقافة الأبوية، الهوية الأنثوية، والجسد، ص185.
- 24 ينظر: صبحه علقم: كتابة المرأة في مجتمع أبوي، مجلة الجديد، 01 سبتمبر 2018، ع44، ص47.
- 25 ينظر: ابراهيم عبد الله، السرد النسوي، الثقافة الأبوية، الهوية الأنثوية، والجسد، ص217.
- 26 ينظر: موسى برهومة: تحرير الجسد الأنثوي من أصفاد الخيال النمطي، مجلة الجديد، ع3، أكتوبر 2017، ص54-55.
- 27 ينظر: فايز محمود: "ليلة القدر" الطاهر بن جلون، المجلة الثقافية، مطبعة الجامعة الأردنية، ع14/15، عمان، 1988، ص175.