أعلام الثقافة التونسية 18

مسعودة بوبكر

القصّاصة والروائية

الجمهورية التونسية
وزارة الشؤون الثقافية
المؤسسة الوطنية لتنمية المهرجانات
والتظاهرات الثقافية والفنية
منتدى الفكر التنويري التونسي

عنوان الكتاب مسعودة بوبكر القصّاصة والروائية

المؤلفون *** محمد المي * زهية جويرو * نزيهة الخليفي * الميلود حاجي * منية قارة بيبان * فتحي فارس * سمير السحيمي * جنات العليمي * الحبيب المرموش**

السلسلة أعلام الثقافة التونسية ـ عدد 18

عدد الصفحات: 128

اشراف وإعداد محمد المي
منتدى الفكر التنويري التونسي

الطبعة الأولى : 2022

ر.د.م.ك : 978-9938-9601-0-5

الناشر **المؤسسة الوطنية لتنمية المهرجانات والتظاهرات الثقافية والفنية**

مسعودة بوبكر

محمد المي

عندما بعثت منتدى الفكر التنويري التونسي تصدرت نافلة ذهب أول حلقات هذه السلسلة : «أعلام الثقافة التونسية» وجاءت بعدها عروسية النالوتي في الحلقة عدد8 وكنت على وعي بأن ما ينقص ندوات المنتدى هو العنصر النسائي إذ لا يكفي أن تكون المرأة مشاركة في المحاضرات التي تقدم وتنشر أو تترأس الجلسات بل يجب أن تكون موضوعا للبحث والتكريم .

والحق أن أديباتنا الرائدات على غرار زبيدة بشير وفاطمة سليم وهند عزوز وناجية ثامر وحياة بن الشيخ ..الخ قليلات الإنتاج حيث لا يمكن عقد ندوة حول كاتبة ليس في رصيدها سوى كتابين أو ثلاثة ؟ الشيء الذي جعلني أتردّد كثيرا في اختيار الكاتبات خصوصا وأن فكرة المنتدى تهدف إلى تكريم المسيرة والاعتراف بالجهود والأديبات اللاحقات لمن ذكرت مازلن قيد الإبداع والعطاء وسنكرّم هذه السنة فضيلة الشابي وكنت أنوي تكريم جميلة الماجري وقد عدلت لأنها ستنشر جزءا جديدا من إنتاجها الشعري والنثري الذي نحن في حاجة إليه قصد إبراز جهود الكاتبات اللاحقات لجيل الرائدات .

مسعودة بوبكر تعتبر من الجيل الثالث وقد تميّزت بغزارة الإنتاج وتنوعه على غرار حفيظة قارة بيبان وحفيظة القاسمي وفوزية العلوي وآمال مختار ...الخ وهذا ما شجعني على التفكير في هذا الجيل باعتبار الكم الذي راكمنه وان كانت تجربتهن لم تتبلور بما فيه الكفاية إذ هن بصدد الإبداع ومواصلة الإنتاج وقد تخرج علينا واحدة من هن بكتاب يغير النظرة ويعطي للتجربة معنى آخر . ولكن هذا لا يمنع من تكريمهن قصد حفزهن على مزيد البذل والعطاء خدمة للثقافة الوطنية .

لا يمننا اليوم الحديث في تونس عن أدب نسائي ونسكت عن تجربة مسعودة بوبكر التي كتبت الشعر والقصة والرواية والخاطرة والمقالة وترسخ اسمها في المشهد الثقافي طيلة سنوات من العطاء والمثابرة .

هذه الدراسات التي نقدّم في هذا الكتاب لا تعكس تجربة الكاتبة مسعودة بوبكر إذ هناك من مؤلفاتها التي لم يقع تناولها ولكن جملة ما قيل عنها يعكس جهدها ويلفت النظر إلى منجزها الإبداعي ونرجو أن يتم النظر فيه من زوايا أخرى وفي مخابر البحث الجامعي وادراج نصوصها في الكتب المدرسية.

سيكون لكل أديباتنا المتميزات المجال في منتدى الفكر التنويري التونسي بأشكال مختلفة حتى نبرز حقيقة المرأة التونسية في مجال الإبداع المكتوب .

محمد المي

المنسق العام لمنتدى الفكر التنويري التونسي

«الجسد بين التوق والطوق»[1] أو في اضطراب الجندر

زهية جويرو

أستاذة الحضارة بالجامعة التونسية

ليس المعروض عليكم دراسة نقدية بمعايير النقد الأدبي ومفاهيمه ومنهجياته بل هو انطباعات قارئة اهتماماتها منصبة على دراسة الأفكار والثقافات والذهنيات، ترى في الخطاب الأدبي تعبيرا ثقافيا يصاغ عبر عمل أسلوبي فني، والخطاب في هذه الرواية يقيم حوارا تقاطعيا منتجا بين قضايا كل من الجنسانية والجندر والثقافة يطرح على المتلقي تحدّيا خطيرا هو وضع الحقائق المسلَّم بها بشأن تلك الموضوعات موضع السؤال حتى لا يكون هذا التسليم بتلك الحقائق فعلا قمعيا، إننا إزاء رواية تحث على فهم شيء ما من العنف الذي تسلِّطه معايير الجندر: مراد المستبعد من «جنة العائلة»[2] بسبب جسم يبدو غير سويٍّ في خِلقته، محروم من العائلة والأصدقاء، مراد الملاحق من أطفال الحيّ والمعنّف حيث حلّ لأنه يربك مسلماتهم بشأن التصنيفات الجنسية والجندرية ويثير فيهم

(1) عبارة مستعارة من شهادة الكاتبة حول روايتها هذه، وردت في كتابها: شهادات، ص 73

(2) مسعودة أبو بكر، طرشقانة، تونس، دار سحر للنشر، ط2، 2006، ص 97. (وعلى هذه الطبعة سنحيل في المتن)

الذعر بإصراره على خرق مسلماتهم والاستجابة للدعوة العميقة النابعة من أعماقه «أريد أن أكون امرأة» مراد اللاهث وراء حياة ممنوعة ومصادرة يرغب فيها، مراد التائق إلى جسد تنسجم أعضاؤه مع وعيه وأحاسيسه وتتطابق صورته المادية الواقعة مع الصورة التي تسكن الذهن والوعي، مراد المعلقة حياته المرغوبة في انتظار التحرر من حياة مفروضة ومكروهة، هذه الحياة التي لا يعتبرها «حيّة».

خطاب هذه الرواية فاضح، لا بالمعنى الأخلاقي الذي يتبادر إلى ذهن القارئ العادي وإلى أذهان عامّة الناس ممن لا يرون إمكانية التفكير في موضوع الجنس والعلاقات الجنسية ولا إمكانية طرحه إلا بمنظور أخلاقي فضائحي، وإنما بالمعنى الإبيستمولوجي حيث يفيد الفضح تعرية التابوهات وحملها إلى مجال التفكير والبحث والتفكيك، ولعل أخطر مفارقة يفضحها هذا الخطاب هي أن مجمل شخصيات هذه الرواية، ومن ورائهم مجمل أفراد المجتمع، يفعلون في اجتماعيتهم كل ما يقدرون عليه من أجل إنكار جنسانية الجسد ومتطلباتها وتعابيرها في الوقت نفسه تسيطر هذه الجنسانية في فرديتهم على وجودهم وتفكيرهم حتّى إنها لتبدو وكأنها هي التي تملي عليهم سلوكهم وتفكيرهم وتوجّه علاقاتهم بذواتهم وبالآخرين، فها هو غازي على سبيل الذكر، ابن عم مراد، يحارب مراد وجسده وينكر عليه رغبته العارمة في أن يستجيب للدعوة النابعة من أعماقه من أجل أن يكون جسده منسجما مع تمثله لذاته، وهو يفعل ذلك بدافع ذلك الإنكار للجسد ولمطالبه ولكنه لا يتورع عندما تعرض عنه زوجته وتغرق في عالمها الخاص عن اللجوء

إلى جسد مراد يفرغ فيه عقده ويشبع فانتازماته فيرد عليه:»قل إنك جئت لغرض واضح بدون مراوغة، نساؤكم تعرض عنكم فتبحثون عن عزاء في دفء مراد...مراد لا يريدك الآن ...مراد يريد أن يختار»(ص27) ليعلق الراوي على ذلك بقوله «غير أن مرادا يدرك تمام الإدراك أن أقواله لن تقنع ابن عمه وأبعد من أن يثبت عندها هو نفسه، ثمة خيط رقيق يشدّهما إلى بعضهما بعض وثمّة عالم من الأسرار يملكانه معا ولا يتسنّى لثالث أن يعبره»(م.ن) بل إن هذا التناقض الذي يشق تركيبة الشخصيات الذكورية في الرواية، وخاصة أبناء الأعمام، واضح في مجمل أفعالهم وأقوالهم، يظهرون التعفف والتقوى والتحكم في رغبات الجسد فإذا ما وجدوا فسحة ظهروا على حقيقتهم لا يفرطون في شيء مما يشبع نهمهم الجنسي :»من منكم أرضى نفسه فاستطاع أن يسكت جوع هذا الذي إذا ما انتصب ولم يجد حضن الحليلة مفتوحا خطر بباله مومسات الحيّ وإن عفت نساء الحيّ وعدم البغايا وكانت له زريبة وفيها بقرة أو أتان ما تأخر في السعي إليها .» (ص18)

من المسلمات التي تدعو هذه الرواية إلى مساءلتها والتفكير فيها الاعتقاد بأن الجندر يتمّ اختياره بكل حرية، وأنه إنما هو نتاج حتمي للجنس متطابق معه كل التطابق. لذلك لا أحد ممن يحيطون بمراد في مجتمعه، باستثناء نورة زوجة ابن عمه، حاول أن يفهم مطلبه أو حتى أن يتساءل عن دوافعه أو أن يعيد النظر في مسلماته، لا أحد منهم وضع احتمال أن يكون مراد ضحية اضطراب جيني جعل جنسه غير متطابق مع جندره وكان يجب أن يعالج منه كما يمكن أن يعالج أي

اضطراب في وظيفة أي عضو آخر من أعضاء الجسد، لا أحد وضع احتمال أن يكون مراد ضحية اضطراب نفسي خلق فجوة بين انتمائه الجنسي ووعيه الجندري وكان يجب أن يعالج ذلك الاضطراب كما تعالج سائر الاضطرابات النفسية التي يتعرض لها الإنسان، بدل كل ذلك انخرط الجميع في الرفض والإدانة وشنوا حربا على مراد لا تقل بشاعة عن تلك التي كان يلقاها من أطفال حيّه.

إنّ مشكلة نادر متأتية من كون محيطه العائلي والاجتماعي قد أطلق حكما باتّا قاطعا بشأنه حتى قبل أن يعرف أي شيء عن حقيقة ما يعيشه نادر وما يشعر به وما يدفعه إلى أن يسلك ذلك المسلك، وإننا لنسعى من خلال النظر في حكايته إلى أن نفهم جزءا من الرعب الذي يصيب الشخص نفسه عندما يكتشف أن موقعه في إطار التصنيف المعياري للجندر ليس مناسبا لما يعيش من مشاعر وحالات بقدر ما يصيب المحيطين به من الأقارب عندما يرون أنه يخرق كل التصنيفات التي استقرت في أذهانهم ويدخل عليها الاضطراب والفوضى، وعندما يدفعهم دفعا إلى طرح أكثر الأسئلة بدائية مما تعدّ أجوبتها الأكثر بداهة في نظرهم، سؤال ما هي المرأة وما هو الرجل؟

لقد اعتاد عامة الناس على صنع صور ثابتة ووضعها في أطر حيث يكون الرجل رجلا والمرأة مرأة بحسب ذلك الإطار لذي تم وضعهما فيه وبحسب الوظيفة التي عيّنت لكل منهما داخل ذلك الإطار. وبما أن الإطار المهيمن على الوعي العام هو ذاك الذي يستند إلى معيار الجنسانية الغيرية، فإنّ تجرّؤ أحدهم على وضع هذا الإطار موضع سؤال لأن إحساسه بمكانه داخل

ذلك الإطار قد اهتز وبأنّ جنسه قد كفّ عن التوافق مع جندره أو بأن الجنسانية الغيرية ليست هي المعيار الذي يستجيب لوعيه ومشاعره ولتمثّله الذاتي لجسده ولموقعه من الجندر وجد نفسه مطرودا من عالم «الناس الأسوياء» محشورا في عالم «الشواذ» وسلطت عليه كل أصناف العقوبات، فمراد يقول عن نفسه: «في قحف هذا الرأس نسجت الطبيعة دماغ أنثى وحبكت الخلايا إهاب ذكر»(ص86)، لا أحد أحس بمأسوية معاناة مراد وهو يتساءل: «أهو جسد آخر يضمّ روحي أم كائن آخر داخل هذا الجسد؟» ثم وهو يعترف: «هذا السؤال الذي دمّرني» (ص134) بل إن ما يحصل معه هو أنه إذا خرج إلى الشارع تلقى اللكمات من كل جانب ولاحقته العبارات الأشدّ عنفا من تلك اللكمات، وإذا طلب الحصول على حقه من ميراث أبيه حتى يلقى علاجا لعلّته منعه عنه عمه بدعوى أنه لن يعطيه إياه «ليسافر في مدخل الصيف بقميص وبنطال ويعود إلينا في مدخل الشتاء بمعطف من الفراء الحريمي وحذاء ذي كعب عال»(ص85) وبين إحساس المرء بنفسه وتمثله لذاته من جهة وما تفرضه المعايير الاجتماعية ومواضعات الناس نسجت خيوط معاناة مراد وحبكت مسارات الرواية: نص مزدوج وحكاية داخل حكاية، مسار يحكيه راو يبدو عليما يعرف تفاصيل الوقائع وخفاياها ويدرك دواخل النفوس وما يعتمل فيها، يستبق الشخصية في صنع مصيرها، ويتصرف في نسق الأحداث فيقدّم في الخطاب ما تأخّر في الزمن ويؤخّر ما تقدم بدءا بمشهد الجسد الراقص وانتهاء بالجسد الغائب. ولا نكتشف هوية الراوي/ة إلا في المشهد الأخير فإذا هي

نورة تلك التي كانت وحدها متعاطفة مع مراد في معاناته والتي ساعدته حتّى يحقّق حلمه ولو في عالم الخطاب والتخييل. أما المسار الثاني فرسمته رسائل متبادلة بين مراد/ ندى وأنوشكا، وهي رسائل أرشدتنا إلى ما انتهت إليه قصة مراد عندما نكتشف أن مراد هو/ هي ندى وقد حقّق/ ت ما يتطلع إليه من توافق بين الجسد والوعي أو بين «دماغ الأنثى» و«إهاب الذكر» على حدّ قوله . بنية هذا الخطاب الروائي تكشف عن قدرة فائقة على الحبك وعلى إشراك القارئ في إنتاج الحكاية، إذ عليه أن يقرأ بتمعن حتى يكتشف تعالق المسارات وتحولات الشخصيات، وأن يفكر جيدا في ما يقرأ، إذ الحكاية ليست مجرد وقائع تطلب تطوراتها ومآلاتها، بل هي خطاب فيه من العمق والأسئلة ما يصنع قارئا مشاركا، وهذا يحيل على خاصية مهمّة من خصائص الرواية التجريبية التي يتخلى فيها الروائي عن السبل المسطورة في الكتابة الروائية ليؤسّس لتجربة تتحدّد خصائصها أثناء التجربة نفسها.

ورغم أن هذه الرواية تبدو من صنف ما يمكن تسميته برواية القضية فإنها أبعد ما تكون عن الخطاب الإيديولوجي، ورغم أنها تخرق حدود الممنوع والمحظور والمحرم وما لا يجوز الحديث فيه فإنها تفعل ذلك بهدوء وبعمق، حيث تحلّل بعمق أحوال شخصية البطل النفسية وتكشف دوافع معاناتها وبأسلوب فيه كثير من التعاطف مع هذه المعاناة الإنسانية، رغم رفض الوعي الجمعي العربي الاعتراف بمثل هذه الشخصية ورفض الاعتراف بأن معاناتها تمثل قضية تحتاج إلى تفكير ودراسة وحلول، إن الأسلوب الذي صورت به الكاتبة

معاناة هذه الشخصية وهي تتقلب بين اليأس والأمل وبين الشقاء والسعادة، ثم وهي تعاني القلق والاضطراب والألم بسبب مواقف المحيطين بها وصراعها معهم من أجل انتزاع الاعتراف بحقها في أن تعيش على الهيئة التي تريدها وتريحها من عذابها ومعاناتها، أسلوب كفيل بحمل المتلقي على مشاركتها التعاطف مع معاناة البطل رغم النبذ الاجتماعي.

ومن الأسئلة الكثيرة التي يطرحها هذا الخطاب على قارئه سؤال البديهيات :هل إن ما نعدّه بديهيا ونسلّم ببداهته ولا نضعه موضع مساءلة هو كذلك فعلا؟ تهزّ هذه الرواية طمأنينتنا وتدفعنا دفعا إلى الخروج من وضع الراحة الذي يتيحه التسليم والرضا بما هو موضع اتفاق والاكتفاء بتبني المسلمات المجمع عليها، يحصل هذا منذ المشهد الأول في الرواية، وهو مشهدٌ البطل الحقيقي فيه جسد يبدو بالنسبة إلى متلقّ تعوّد تصنيفية ثابتة للأجساد، ومن خلال فعله وحركته وتشخيصهما خطابيا في شكل آثار تلفظية، جسدا أنثويا يرقص بانتشاء ويهتز بإثارة. وإزاء حرج «نانا قمر» وندمها إذ سمحت لحفيدها مراد بمصاحبتها إلى حفلة عرس، ومن خلال حديثها، نكتشف أن ذلك الجسد الأنثوي في فعله وحركته هو جسد ذكوري في جنسه، وفي فضاء جسد يسند إليه صاحبه هوية أنثوية وتراه سائر الأجساد المحيطة ذكوريا تنسج معاناة مراد الشواشي ويبنى خطاب الحكاية. وفي مواجهة من اعتادوا التسليم بأن المرء لا اختيار له في ما يخصّ جنسه، يعلن مراد أن من حقّه أن يختار عندما لا يكون الجسد منسجما مع تمثّل الذات لجسدها:» وفيما العجب؟...طالما أن الطبيعة مكنتني من

فرصة اختيار، وضعتني في المفترق بين حالتين...أرغب عن الراهنة وأسعى إلى الحالة المناسبة، باطني عكس ظاهري... لو ظللت على هذه الحال لمت وأنا مسخ...أتفهم مسخ؟» (ص ..) وبما أن الاختيار قرين الإرادة ما فتئ مراد يردد سواء فيما بينه وبين ذاته أو على من يحيط به من أهله ومعارفه: «نحبّ نولّي مرا»(ص13، ص 37)

أعلنت جوديث باتلر في كتابها «مشكلة الجندر»: إن ما كان يقلقني أكثر من أيِّ شيء آخر إنما هو حالات الذعر أمام هكذا ممارسات وهو ما جعلها غير قابلة للتفكير فيها. هل إنَّ انهيار الثنائيات الجندرية، على سبيل المثال، بشع بهذا القدر، ومخيف بهذا القدر، حتى نعتقد أنَّه من المستحيل نهائيّا ويمنع تجريبيًا أو استكشافيًا من بذل أيِّ جهد للتفكير في الجندر؟» وبالفعل ظهر هذا الذعر على كل المحيطين بمراد من أهله وجيرانه وحتى من أناس لا علاقة لهم به عندما هزّ بجسده تلك الحدود بين الذكوري والأنثوي وهدّد بانهيار الثنائيات الجندرية، وحصل ذلك فعلا وهو يقيم علاقة جنسية مع ابني عمّه ومع صديقه القديم حمادي الغول. ومثلما سعت جوديت باتلر في كتابها المذكور «إلى تقويض كلِّ جهود استعمال خطاب الحقيقة من أجل نزع المشروعية عن الممارسات الجنسية والمجندرة الخاصة بأقليَّة ما، مع أنّ «هذا لا يعني أنَّ كلَّ ممارسات الأقليات ينبغي التغاضي عنها أو الاحتفاء بها، بل يعني أنَّ علينا أن نكون قادرين على التفكير فيها قبل الإقدام على أيِّ نوع من الاستنتاجات حولها أو الأحكام عليها» سعت نورة، التي نكتشف في نهاية الحكاية أنها هي الراوية، إلى

جعل عائلة مراد تتعاطف معه وتتفهم معاناته مع إدراكها أن لا أحد منها قابل بأن يساعده في تحقيق حلمه فتجيب عمّه وقد سألها :هل ترين أننا قد قسونا عليه ؟..»شيئا ما ...أجل...إنه يحمل حلما كبيرا أراكم تغتالونه فجأة، لا أقول لكم افتحوا صدوركم لحلمه ...فنحن مازلنا دون ذلك ... ولكن هادنوه ...ولا تعتبروه مجنونا ...مراد ليس مجنونا يا سي المختار بل يحمل في صدره حلما لم نعتد عليه ولم يخطر على بال أحد منكم.»(ص 105) وحلم مراد متعدّد يبدأ بحلم اللعب بالدمى: « أحب الدمى كثيرا... تمنيت لو أمكنني اللعب بها إبان طفولتي... آه لو تدرين يا أنو كم أحبها» (ص58) ومنه حلم التحول من الجسد الذكوري المرفوض إلى الجسد الأنثوي المرغوب: «ظل كلّما اجتمع بأنو يشعر أنه مسخ... يجلس أمامها متأمّلا ملامح الأنوثة لديها فيمتلكه إحساس امرئ يغبط آخر على نعمة حرم منها... لا هو بالأنثى فتذوب عقدته ولا هو بالرجل فيسلك معها ما تمليه طبيعة علاقتهما»(ص 57) بل إن منتهى حلم مراد / ندى :«أريد أن يكون لي بيت... أريد أن أكون أمّا...أريد أن أكون الأنثى الأم» (ص148)، أما ما يحول دون مراد وأحلامه فوعي عربي يقرن الذكورة بكل الفضائل والمزايا بينما يقرن الأنوثة بكل النقائص وأسباب الدونية، لذلك استغرب المحيطون بمراد سعيه أن يتحول امرأة وكأنه يتخلى بذلك عن وضع ضامن للمزايا وللسلطة والتفوق لصالح وضع نقيض: «ولكنك رجل... كذلك تقول جيناتك... كذلك أرادتك الطبيعة، ففيم تمرّدك على جنسك؟ عجيب أمرك يا أخي، وكان

بإمكانــك أن تحقــق الكثير...غيرك من بني جنسك يفاخر برجولته «(ص50) هكذا تصنف الأجساد ومواقعها ويستبطن الوعي هذا التصنيف حتى يصير عنده «طبيعيا» ويصير أي خروج عليه خرقا للنظام وإحداثا للفوضى، أما أن يكون ذلك الجسد بين-بين فتلك هي الفوضى القصوى، وأن يرغب في الانضمام إلى الجسد «الأدنى» فذلك حمق وغباء في نظر «الأسوياء « ولأن المجتمع لن يقبل بمثل هذا الاختيار «جربت» الراوية صنعه في عالم التخييل، فجاءت نهاية الحكاية مشدودة بين نهاية تبدو أكثر انسجاما مع الواقع وضوابطه وحدوده، نهاية تجسدت في «أخبار ثلاثة ...وحقيقة واحدة»، ونهاية مصنوعة في عالم التخييل حيث يتحقق لمراد ما أراد ويتحول عن الجسد «البين بين» إلى الجسد المرغوب «وكـأنما لا تملك الرواية الأصل أن تحقّق حلم الجسد المكلوم بالتحوّل فجعل التخييل الفضاء يتسع ليعيد خلق عوالم حول تلك الشخصية كما اشتهت ورغبت أن تكون ليطلق فيها الجسد أنوثته المكبلة»[1] ...ولكن هل أدركت تلك الشخصيّة الطمأنينة المنشودة أم إن تلك الطمأنينة حمق طالما ظلّ المجتمع راصدا ؟

(1) مسعودة أبو بكر: شهادات، تونس، دار الاتّحاد للنشر والتوزيع، 2019، ص 77.

اشتغال اليومي في المجموعة القصصيّة «الرحيل إلى تسنيم» لمسعودة بوبكر

نزيهة الخليفي

«**الرحيل إلى تسنيم**» مجموعة قصصيّة للأديبة والقاصّة مسعودة بوبكر صدرت عن دار البدوي للنشر سنة 2017، تحتوي على عشرة قصص متنوّعة من حيث المضامين والبنية. وقد تخيّرت منها تلك التي تتناول المتداول اليومي البسيط، التّافه وغير المثير للانتباه لدى البعض، ومن عمق بساطته وتفاهته، نرى أنّها تتشيّد عوالم تخييليّة، تجعلنا نؤمن أنّ القصّة القصيرة تمتلك قدرة أكبر على احتضان الواقع بتشعّباته وتناقضاته، ولها قوّة النّفاذ العميق إلى رصد الواقع اليومي للشخصية التونسية.

فالقاصّة تتخيّر لقصصها عالما بسيطا لكنّه عميق في متخيّله، منساب في سرديّته ونثريته البسيطة الجذّابة، يمنحها قدرة ملفتة على التقاط أشياء عابرة قد تبدو ساذجة للرّائي أو القارئ المستهلك، لكنّ إصرارها على نحت لغته وصنع أكوانه السّردية من شذرات الواقع الهشّ والاغتراف من تناقضات وممارسات اجتماعيّة هو ما يمنح تلك القصص التميّز والتأثير، ويجعل منها

مرآة عاكسة لقراءة الواقع. وهو ما يثير التوتّر والدّهشة في نفسيّة متلقّيها.

ولو أخذنا على سبيل المثال: قصّة «الزيارة»: تبدو القصّة أكثر من الحكاية اليوميّة العادية، وهي أمّ تعدّ الأكل لابنها وتحكي عن البروكلي المبطّن والمحمّر في الفرن وكيفيّة طبخه وحدث المزهرية وزهرة الهيبيسكوس الحمراء وما تخلّفه من حساسيّة لابنها... لكن حين نتجاوز هذه الصّورة السطحيّة ونتوغل عميقا لقراءة المسكوت عنه والمضمر، نكتشف وعيا وإدراكا بقيمة الجمال المتسربل في غلائل الأم وتمثّلاتها لعاطفة أسمى وأنبل ألا وهي عاطفة الحب والأمومة، وتبرز جمالية التصوير من خلال الاشتغال على التقاط أدقّ التفاصيل: كيف أنّها تمضي في إعداد الغداء لابنها وقد ارتدت خصّيصا ذلك اليوم فستانا هديّة منه في عيد الأمّ. وهو «فستان فضفاض، باهت اللون، طويل الأكمام، يغشاها الإحساس أنّها تبدو داخله كإحدى المقيمات في مصحّة عقلية... هي التي تنتقي فساتينها وحتى بنطلونات الصيف الخفيفة، غير فضفاضة، قريبة من خطوط جسدها تداعبها ولا تشدّ عليها. ما كانت لتضع اليوم هذا الفستان لولا سؤاله إياها إبان الزيارة»[1]. نلاحظ أنّ الأمّ حتى وإن لم تعجب بالفستان فهي ترتديه حبّا واحتراما لمشاعر ابنها، وهنا يحضر نبل عاطفة الأمومة وسموّها.

نلاحظ أنّ القاصّة، من خلال ذلك، تمتلك القدرة على الحفر في تربة المتداول اليومي البسيط، وتحويل بساطته وتفاهته أحيانا إلى عمق فنّي وجمالي.

---

(1) **الرحيل إلى تسنيم**، ص80.

من جانب آخر، نلاحظ أنّ قصص مسعودة بوبكر توقظ الذّاكرة من نومها لتبحر في الماضي البعيد المدى، وهي تتدثّر بأحلام الطّفولة البريئة، لتعود إلى الحاضر برؤى وتمثّلات جديدة مغايرة لرحلة السّفر الأولى، كما في قصّة «الزيارة»، حيث راوحت القاصّة بين تفاصيل اليومي، باعتباره أحداثا عادية حوّلتها إلى نصّ حكائي، وبين حديث الذّاكرة والعودة إلى ماضي الطّفولة. وهي قصّة ارتحال ذهني بذاكرة الأمّ، وهي تبدل باقة الهيبيسكوس الحمراء بحاوية من الكريستال أودعت جوفها حفنة من الحلوى المحشوّة بمربّى توت العلّيق، لاسترجاع شريط الابن الذي كان يحبّ هذا النّوع من الحلوى باعتباره أحبّ السّكاكر إليه. ومن خلاله تستحضر الأمّ وجه أبيه الراحل بكلّ تقاطيعه... من تلك التقاطيع تستعيد أيّامها الماضية، وعنفوان شبابها ورحلة عمر بأحداث شتّى... على الأقل تلك التي نجت من رحى النّسيان»[1]. تعود بها الذّاكرة أيضا إلى صورة ابنها وحبّه الأوّل الفاشل. ثم ترحل بها الذّاكرة بعيدا إلى تذكّر ابنة أخيها الرّاحلة في شرخ شبابها التي كانت لسنوات متعاقبة تملأ عليها موضع البنت التي لم يلدها رحمها.

لكن سرعان ما تقفز الذّاكرة تاركة الماضي البعيد المدى المتعلّق بابنها، في حين يتمّ الاحتفاظ بحدث ما يحبّه الابن ولكن باختلاف السّياق والمقام. فالأمّ بصدد إعداد طبق الأكل لابنها وكانت تتخيّر ما يحبّه وتبعد كلّ ما يعكّر صفوه مثل زهرة الهيبيسوس التي تتسبب له في العطاس.

---

(1) **الرحيل إلى تسنيم**، ص 82.

وهذا الإصرار على توظيف الطّفولة نجد له مسوّغا في قول النّاقد محمد برادة: «يكتسب استيحاء الطفولة نكهة خاصّة في الأعمال الأدبيّة، لأنّه يعيدنا إلى مرحلة البكارة ومتعة الاستكشاف، وإضفاء الألوان الزاهية على زمن يبدو مكتفيا بذاته»[1]. ومن جماليات الحفر والسّفر الطّفولي نقل عوالمه بكلّ عناصرها، ذلك أنّ «لحظات استذكار الماضي المتّصل بالطّفولة تلفت النّظر إلى الإمكانات الكامنة في ذلك العالم القادر على إمدادها بنفحات لتحرير الذّات من وطأة الجديّة الطنانة للغة الكبار ومقاييسهم المتحجّرة»[2].

هكذا تتّسم هذه القصّة بسكونيتها وثبات مكوّناتها وبساطة حدثها الرئيسي، حيث تراوح بين التذكّر وإعداد الطّعام للابن، ولكن إيقاع الزمن وحده هو الذي يمنحها قوّة تماسك عناصرها وبناء معناها.

وفي مقابل عالم الطّفولة ولغته البريئة، تنتقل القاصّة إلى نقل عالم الكتب والمكتبة والحديث عن التنظيف والتصنيف. هي أيضا حكاية بسيطة تدخل في تفاصيل الحكايات اليوميّة توظّفها القاصّة بلغة شاعريّة جذّابة. ففي قصّة «رفوف الوجد» تهتمّ القاصّة بمكتبتها حيث تقوم برفع الغبار على الرّفوف يوما بعد يوم، متسلّحة بالشافطة الكهربائيّة تنقل خرطومها بين الرفوف وتلاحق الغبار غير مكترثة بهزال جسدها. وكانت ابنتها تنهرها عن ذلك بتعلّة ربّما يزلّ بها القدم وتسقط. وتنتهي القصّة بتهاوي الكتب عليها حيث تقول: «عدت بين النور والعتمة أستعيد

(1) محمد برادة، **لغة الطفولة والحلم، قراءة في ذاكرة القصّة المغربيّة**، الشركة المغربيّة للناشرين المتحدين، ط1، 1986، ص31.
(2) **المرجع نفسه**، ص32.

موضعي من مكتبتي وغرفتي الأثيرة... رأيتني أمدّ يدي أقصى ما يمكن إلى الرفوف العلويّة حين تداعى ما في الأعلى بتملّص المرفع الخشبي من مساميره... وزلّت القدم إلى حيث لا قرار. علا الصخب في الدماغ وتداخلت الأصوات ورأيت حشودا من الأرضة ترمقني بأعين مستديرة فارغة»[1].

كذلك في قصّة «حيّ... أبدا» في هذه القصّة ركّزت القاصّة خصّيصا على عنصري المعطف والعطر في الحدث الرئيسي المتمثل في ذهابها إلى قاعة العرض الموسيقي، في هذا الحدث ركزت القاصّة على الشال العنابي والمعطف والعطر، وهي من مؤثّثات الحدث ومكوّناته حيث تقول في ذلك: «تكوّمت في المقعد تمعن في ضمّ أطراف المعطف حولها، كما لو كانت أجنحة منحت إياها لبعض وقت من الغيب، وستتخلى عنها بموجب شرط من الغيب نفسه... كان العطر الذي تضعه يناديه بكيميائه الوحشية، يحتجّ على غيابه. تشبثت بأطراف المعطف كما لو أنّها تمتصّ ما ظلّ من أنفاسه التي خبّأها الفرو ذلك المساء»[2].

نلاحظ كثرة حضور التفاصيل اليومية في القصّة، فلئن بدت بسيطة عادية إلاّ أنّها تحيلنا على جمال المرأة وأناقتها من خلال تخيّرها لنوع العطر ولون شالها ومعطفها.

وهذه العناصر المكوّنة للحدث الرئيسي نرى أنّها منتقاة، تخيّرتها القاصّة عن قصد منها لإيصال شفرة إشارية أو رمزيّة ما إلى القارئ.

---

(1) **الرحيل إلى تسنيم**، ص116.
(2) **الرحيل إلى تسنيم**، ص91.

هكذا حرصت القاصّة على تحويل اليومي إلى موضوع للتأمّل الجمالي، حكايات يوميّة أحكم حبكها وتضافر نسيجها، فتحوّلت إلى نصّ شاعري يشدّ القارئ، إنّه انتقال من اليومي المعتاد إلى التأمّل والتّفكير والتّصوير.

-على مستوى البناء واللغة

اختارت القاصّة لبناء قصصها نمطا سرديّا يقوم على تفتيت البنى التقليدية، ويصطلح على هذا النمط «التسلسل» ويعرّفه تودوروف بقوله: «يقوم التسلسل في مجرّد رصف مختلف القصص ومجاورتها: بعد الانتهاء من القصّة الأولى، يتمّ الشروع في القصّة الثانية، وما يضمن الوحدة في هذه الحالة هو التشابه في بناء كلّ قصّة».

وظّفت القاصّة أيضا دوائر الأنواع والأجناس فجاء التناص متنوعا ومختلفا في خدمة الحدث الرئيسي وخاصّة التناص الديني.

-اختارت القاصّة الاشتغال المكثّف على الألفاظ لتوليد الدّلالات وخلق أجراس موسيقيّة تشدّ المتلقّي وتدفعه إلى النّفاذ إلى عمق اللفظة لاستجلاء معانيها الخبيئة. وتمّ ذلك خاصّة في وصف مكوّنات الحدث اليومي وتصويره مثل وصف الشال والمعطف والعطر، وتصوير أكلة البروكلي وكيفية إحضارها...

-تركيب

إنّ القصص القصيرة لدى القاصّة مسعودة بوبكر قائمة على الانسيابيّة والسّرد المتسارع تساعدها على ذلك البيئة التي تغذي مخيّلتها.

ومن بين العناصر التي حفلت بها مجموعة **الرحيل إلى تسنيم** نذكر ما يلي:

-امتلاك قدرة كبيرة على التقاط التفاصيل التي لا تأبه لها العين.

-الانتصار لبلاغة القصّ واحترام جوهر القصّة وأقصد نقل الحدث.

-الإنصات الجيّد لنبض البيئة التي متحت منها أقاصيصها.

-ترك الشخصيات تعبّر عن مقاصدها وأحلامها ورغباتها.

-اعتماد لغة شاعرية انسيابية تشدّ المتلقي وتدفعه لتصديق الحدث المروي.

نلاحظ أنّ الكتابة القصصية عند مسعودة بوبكر هي هوس وعشق وجنون تدفعها للغوص عميقا بحثا عن النصّ الغائب، النصّ الذي لم يكتب بعد، حيث لا تكاد تتوقف في تجريب أدوات اشتغالها وتقليبها وفي مشاكسة المتلقي باجتراح تسميات تأبى عن التّجنيس، فجنون التّجريب والبحث عن منظورات مغايرة ليس مسألة موضة أو بحثا عن الخروج عن الإجماع القصصي، بل ضرورة تفرضها رؤية القاصّة وإستراتيجيتها في معانقة الأسئلة على مستوى الشكل والمضمون وبالتالي دفع المتلقي لتقبل جديدها المكسّر للمألوف والذي يخفي جماليات إبداعيّة تثير الفضول المعرفي.

تختار القاصّة تناول اليومي لكن بمنظور جديد ومستفز، فليس الهدف من الكتابة الحديث عن تفاصيل اليومي المعيش فذاك

موضوع منذور للابتذال، ولكن رؤية المبدعة وتصوّرها الجديد لما يخفى عن الذوات، وأقصد تحويل اليومي إلى قصّة مكتملة الأركان تشدّك إليها شدّا حتى لكأنّك تعيشها لحظة قراءتها فتتحول الواقعة اليوميّة إلى حدث هامّ يفتن المتلقّي ويغريه بتتبع خيوطه الخفية المضمرة متسائلا عن الغاية من توظيف القاصّة لهذا اليومي العادي البسيط.

من هنا تنبع جمالية الكتابة لدى القاصّة، وهي تسعى إلى خلخلة الأنساق الثابتة، كتابة تقضّ مضجع المتلقي وتوقظ فيه متعة التلقي ولذّة الإحساس بالمغايرة في طريقة تناول اليومي المعيش. هذا اليومي المتخيل أصدق من اليومي الحقيقي، وهذا ما يدفعنا إلى تصديق الميثاق التخييلي والثقة به أكثر من الواقع، وفي هذا المجال يقول أمبرتو إيكو في «ست نزهات في غابة السرد: «إنّنا نعتقد أنّ مبدأ الحقيقة يستمدّ قيمه من العالم الواقعي، أمّا مبدأ الثقة فيستمدّ قيمته من العوالم السرديّة»[1].

تستطيع عوالم التّخييل التفوّق على الواقع والانتصار عليه من خلال قدرتها على إعادة تركيبه، ودفع القارئ إلى فعل الشكّ والارتياب في حقيقة ما يروى «ولهذا فإنّ عملا تخييليا ما يمكن أن يكون أقوى من الحياة، يتعلّق الأمر بقدرتنا على بناء الحياة باعتبارها محكيّا»[2].

(1) أمبرتو إيكو، ست نزهات في غابة السرد، ترجمة سعيد بنكراد، ص144.
(2) أمبرتو إيكو، ص204.

المكان واستقطار المعنى في رواية «جمان وعنبر» لمسعودة بوبكر

الميلود حاجي[1]

أستاذ باحث

لئن ركّزت المقاربات البنيوية على النّص واعتبرته وحدة لغوية مغلقة فإنّ نظريات التأويل الحديثة ترى أنّ كلّ كلام وكلّ خطاب يحيل إلى خارجه بمعنى من المعاني. فالنّص الروائي على وجه الخصوص هو نسيج من المرجعيات المتداخلة في ما بينها تشفّ عنها شفرات النّص. فلا توجد رواية مهما كانت طبيعتها أ تاريخية كانت أم خيالية أم رمزية أم عجائبيّة خُلوة من آثار الواقع. فالمؤلف بوصفه كائنا تاريخيا يرتكز على الواقع وما يمور فيه من قضايا وإشكاليات إنسانية يشكّلها في قالب حكائي خليق بتحويل العالم المرجعي إلى عالم متخيّل. وهو ما يجعل النّص الروائي وإن تلبّس بمنطق التخييل غير منقطع عن المرجع بمختلف تجلياته الممكنة. فـ«الرواية هي الشكل الأدبي الأقوى والتعبير الأنسب عن الواقع»[2]. فحتى

(1) ذكره محمد بن محمد الخبو في كتابه، مداخل إلى قصصية المعنى، مكتبة علاء الدين، صفاقس، تونس، ط1، 2016، ص72.

(2) ميشال بوتور، بحوث في الرواية الجديدة، ترجمة فريد أنطونيوس، بيروت، 1974، ص396.

العلامات الإحالية التي تبدو في الظاهر غير ممكنة الوجود فهي ضرب من الاستعارات والرموز والأقنعة التي يمكن أن تكون لها ظلال في التاريخ وعالم الناس. ومن ثمّ، فـ«الخطاب الأدبيّ غائص في الخطاب الاجتماعيّ. ولذلك فإنّ شروط مقروئيته لا تكون أبدا شروطا نصّية محايثة. وهذا ما يمنعه من أن يكون نصّا مستقلّا منغلقا على نفسه»[1].

وعندما نظرنا في رواية «جمان وعنبر» ألفينا أن المرجعية النصيّة المهيمنة هي المكان. فقد هيمن حضور المكان في المتن الحكائي. وقد تعدّدت المقاطع الوصفية الراسمة لملامح المكان وخصائصه. وهذا الحضور البارز أسهم في تقويّة الوهم المرجعي وارتقى بالمكان في نص «جمان وعنبر» إلى مصاف الرمز أو القناع الذي يخفي المباشرة ويسمح لفكر المبدع أن يتسرّب من خلاله. ناهيك أنّ المكان في النّص المتخيّل يتوفّر على طاقة إيحائيّة متولّدة من دلالات المكان المرجع من جهة ودلالات الأساليب المستعملة في تصويره وتحديده وزوايا النظر إليه من جهة ثانية. فالربط بين المكان المرجع والمكان المتخيّل المتشكّل في الخطاب يدفع بالقارئ إلى خوض مغامرة التأويل لاستكشاف المعاني الثواني التي توحي بها صور المكان المتشكّلة في النّص. فكيف حضر المكان في رواية جمان وعنبر؟ وما المعاني التي أسهم في إنتاجها؟

(1) Marc Angenot،Que peut la littérature ? Sociocritique littéraire et critique du discours social،in (collectif) : La politique du texte،enjeux sociocritique،textes réunis et présentés par Jaques Neefs et Marie-claire Dopars،éd.Presses Universitaires de Lille، 1992،p11.

1) في دلالة صورة الغلاف:

لا شكّ في أنّ عتبات الرواية علامة مميّزة تستوقف المتقبل وتشي بمعان شتّى تؤمّن العبور إلى عالم النّص. وقد توافرت

رواية «جمان وعنبر» على عتبات ذات إحالة مرجعية ترسم أفق توقع معيّن. فالغلاف مثلا يُعدّ عتبة عبور مهمّة إلى عوالم النّص الروائيّ الرمزيّة والدلاليّة. ويحدّد «جونات» ماهية الغلاف بقوله: إنّه «ما يصنع به النّص من نفسه كتابا ويقترح ذاته بهذه الصّفة

على قرّائه وعموما على الجمهور، أي ما يحيط بالكتاب من سياج أوّلي وعتبات بصرية ولغوية»[1]. ومن ثمّ تُعدّ لوحة الغلاف علامة إشاريّة تشعّ دلالات مّا وترتبط بالمتن بشكل أو بآخر وفي بعض الأحيان تكون اختزالا له. ولهذا اُعتبرت «من المداخل الأدبية المهمّة لأنّها تُقرأ بوصفها نصّا قبل النّص»[2].

ففي «جمان وعنبر» استوقفتنا صورة لباب كبير مفتوح يشبه باب الفلّة وباب سويقة وباب بحر. وهي أبواب مدينة تونس

العتيقة لمن يعرف تونس. وفي صورة الغلاف الخلفية وجدنا خطابا مكتوبا باللغة العربية نصّه: «لابدّ - كي تُفتح أمامك الأمكنة - أن تتوهّج في دواخلك الرّغبة وأن يكون لديك من التّوق والشّوق ما يكفي لتقدّمه مهرا نبيلا. عندها ستُرفع المراتيج عن البوّابات الخفيّة أمام خطاك، وستفسح لمقدمك

(1) Gérard Genette، seuils، op، cit، p.06.
(2) Ibid، p6.

ممرّاتها السرّية». وكذلك لاحظنا اختيار اللون الأحمر لونا للغلاف ولا نعلم هل اللون الأحمر من اختيار المؤلّفة أم من اختيار الناشر أم من اختيار كليهما. ولكن ما يشدّ انتباهنا هو ما علاقة اللون الأحمر القاني بصورة مدينة تونس العتيقة؟

نحن نعلم أنّ اللون علامة بصرية لها مكانتها في ما تثيره في نفسيّة المتلقي. ومن دلالات اللون الأحمر الحب والانتماء. وإذا افترضنا أنّ المؤلّفة والناشر طرفان في اختيار لون غلاف الرّواية فإنّ في ذلك تعبيرا عن عشق المؤلفة للمدينة العتيقة واعتبارها من مكونات هويتها وإحساسها بالدفء والطمأنينة وإدراك الناشر لما تكنّه حورية الشخصية الرئيسة من عشق للمدينة العتيقة. وهذا يجعل صورة الغلاف تتجاوز وظيفتها التداولية وتقوم بمهمّة إيحائية تهيّئ المتلقي لأفق تأويلي يعلي من قيمة المكان في هذه الرّواية. ولعلّ محتوى النّص المثبت على الغلاف « لابدّ – كي تُفتح أمامك الأمكنة – أن تتوهّج في دواخلك الرّغبة [...]» يزيد في ضبط حدوس القارئ ويوجّه منحاها التوقعّي ويقوّي من رمزيّة المكان واستبداده بالعلامات النّصيّة المولّدة للمعنى في هذه الرّواية. وعلى هذا الأساس، يعتبر رسم صورة المدينة العتيقة على الغلاف إشارة مهمّة في التعبير عن مضمون الرّواية ومقاصد المؤلّفة بأسلوب غير مباشر، ناهيك أنّ «الغلاف يضع سمات النّص وعلاماته وهويته»[1] وبعده الدلالي في أغلب الأحيان. وتتعزّز سطوة

(1) Jean Pierre Goldenstein,Entrées en littérature pour lire le roman, Paris, Deboeck, Duculot, 1986, p50.

المكان في الاستبداد بالمعنى وتحديد مسالك الدلالة بحميمية العلاقة بين الشخصيات والمدينة العتيقة.

2) في صلة الشخصيات بالمكان:

لئن شدّت المدينة العتيقة النّص من طرفيه فإنّها شدّت حياة «حورية» من البداية إلى النهاية. فقد بدت علاقة حورية بالمدينة العتيقة علاقة خاصّة وعميقة. فحورية توحّدها بالمكان علاقة وجدانية. فقد ارتقت علاقتها بالمدينة إلى مصاف الحبّ والعشق. يقول الراوي مبيّنا تواشج العلاقة بين حورية والمكان: «تفتح حورية مسام جسدها وأوردتها وصدرها لذلك الزخم من روائح المكان»[1]. وقد تبسّط الراوي في إظهار تمكّن المدينة من مشاعر حورية فجعل بعض شخصيات الرّواية تصاب بالدّهشة من فرط هوس حورية بالمدينة العتيقة. يقول عم حمادي: «: «أتكون مدينتك هذه مرصّعة بالدّر والياقوت؟ وهل شُيّدت عمائرها بغير الحجر والجصّ والرّخام؟ ها أنّ الرّخام والمرمر يحيطان بنا في هذه الدّور المنسيّة»[2]. ويدعم أسلوب التعجب المستفاد من الاستفهام موقف المتكلّم المندس في طوايا السجل اللفظي من مبالغة حورية في هيامها بالمدينة العتيقة. ولعلّه من الجائز أيضا أن نلاحظ أنّ تكرار الضمائر النائبة عن المدينة واتصالها بشخصية حورية تركيب له دلالة مهمّة. فهو يؤكّد التواشج مع المكان ويشيع الانسجام معه حتى لكأنّ المدينة لا تفارق

(1) مسعودة بوبكر، جمان وعنبر، دار سحر للنشر، تونس، ط1،....ص40
(2) نفسه، ص ص 29-30

الشخصية في تفكيرها وفي ملفوظها. ولعلّ كلف الشخصيات بالحديث عن هذا المكان في جلّ حواراتها يسهم في تأكيد هذا المعنى ويزيد في إبراز التفاعل بين الشخصية والمكان. ولمّا كان حضور المكان في ملفوظ الشخصيات بهذا الشكل فإنّه يدلّ على كونه ليس مكانا خارجيا محايدا، بل إنّه جوهر كينونة الأنا وفيه تتعرّف الشخصيات إلى ذواتها وتحقّق وجودها. ولعلّ قول عم حمادي عندما خاطب حورية معبّرا عن انشداده إلى المدينة العتيقة يؤكّد ذلك:»لا أتصورني - يا ابنتي- بعيدا عن دكّاني وأصحابي وهذا الزّقاق وخلوة سيدي بلحسن الشاذلي [...] إنّني مثل سمكة تنتهي بخروجها من الماء»[1].

ويتضح من خلال ملفوظ الشخصيات المكتظّ بدلالات التعالق مع المكان أنّ حياة الشخصيات محكومة بصلات نفسيّة مع المدينة العتيقة. فهي تستأثر بجلّ الديناميات الداخلية الفاعلة في تحريك الأحداث في الرّواية. ويتجلّى ذلك من خلال إسهاب الراوي في حديثه منذ بداية الرّواية عن الارتباط الاستثنائي للشخصيات بالمكان. فحورية بانت للقارئ منذ الصفحات الأولى متمسّكة بالمدينة تمسّكا ماديا وروحيا، فـ»بقدر ما تشعر أنّ هذا المكان المعتّق بنفح التاريخ ملكها، تشعر أنّها هي أيضا مملوكة من هذا المكان، بصباها وشبابها وعمرها وأحلامها»[2]. فكأنّ المدينة قد حلّت في ذات حورية بدلا من حلول حورية فيها. فحورية نمت في المدينة العتيقة

(1) نفسه، ص29.
(2) نفسه، ص26.

وفي داخلها نما عشقها لها. وقد أمسى تطلّع حورية إلى الذوبان في المكان مدفوعا برغبة التملّك والاحتواء. وقد برز ذلك في حميمية العلاقة بينهما في معظم صفحات الرّواية. وبذلك تغدو المدينة من منظور حورية «الملجأ والحماية وصورة للرحم»[1]. وقد «انتبه «جورج بولي» إلى اتّحاد الشخصيات بالأمكنة حين قال: إنّ المكان يرتقي بالكائن فيه إلى المستوى الذي يجعله يندمج فيه، مثلما يُسرُّ الكائن إلى المكان الذي يوجد فيه بشيء من وحدته الخاصّة. وهو نوع من تقابل التبادلات بين الشخصيات والأمكنة»[2].

وهكذا نتبيّن أنّ المكان في «جمان وعنبر»، إضافة إلى كونه فضاء أمان واستقرار، هو فضاء وحدة، وحدة الأنا مع ذاتها ومع تاريخها وهويتها. فهو عامل أساسيّ من عوامل تأكيد الوجود وتحقيقه وتثبيته. ففيه تحقّق الشخصيات توازنها في علاقتها بنفسها وبالعالم. ومن هنا يتشاكل المكان بالأمومة. فتغدو رائحة المدينة العتيقة ومعمارها وأزقتها مشروطة بالكينونة ونحت الكيان. فكأنّنا بحورية الشخصية الرئيسة تلوذ بالمدينة للاحتماء من أحباطات واقعها بالرجوع إلى الرحم الأموميّ. وما دامت المدينة أنثى أفلا يكون المكان رمزا لأمومة مفقودة في الواقع وحاضرة بعمق في لاوعي البطلة. ناهيك أنّ حورية فقدت أمها وهي في المهد صغيرة. وعليه، فقد يكون عشق

(1) مسعودة بوبكّر، جمان وعنبر، مصدر مذكور، ص16

(2) Joseph Frank, La forme spatiale dans la littérature moderne, in poétique n°10, 1972, p.47.

حورية للمدينة منبثق عن لا شعور استعاري ينفلت باستمرار حيث أرض الميلاد البدئي، أرض الأم.

3) في الكرونوظوب وعبق المعنى:

إذا كانت الأشياء كما يقول «بوتور» هي رفاة الزمن وبقاياه فإنّ المكان يستضمر الزمان. تقول حورية وهي تجوب أزقة المدينة صحبة رفيقها آدم: : «الزمان مرّ من هنا»[1]. فالمكان في هذه الرّواية يستبطن الزمان التاريخي. فهو أشبه بخزّان ينهل منه الراوي والشخصيات فكرة أو مشهدا أو حدثا يُخرج النّص من سياقه التخييلي ويدخله في سياقه التاريخي يلفّ أحداثا امتدّت من الحكم العثماني إلى قيام دولة الاستقلال مرورا بعهد الحماية الفرنسية. وقد عمد الراوي في بداية الرّواية إلى إبراز تداخل الزمان والمكان من خلال قول حورية: «ها أنّني أرافقك عبر نهج الباشا، شريان هامّ من شرايين مملكتي التي تقلّدت زمام عشقها منذ أورثني إيّاها أبو زكريا الحفص»[2]. وتقول أيضا مخاطبة آدم: «آخذك في رحلة البداية إلى رحم المكان»[3].

ويتجلّى التواشج بين الزمان والمكان بوضوح في قول حورية مخاطبة رقيقها آدم وهما يذرعان شوارع المدينة العتيقة: «لا يمكن لي بأي حال من الأحوال أن اختصر مخطى الزمان وأن آخذك إلى ذاكرة المكان، تماما كالدليل السياحي

(1) نفسه، ص15.
(2) نفسه، 16.
(3) نفسه، ص16.

لأعرّفك على أشهر معالمه وأهمّها، إنّ الشواهد الرّخام على واجهتها تؤدّي ذلك عني أحسن أداء»[1]. وبهذا تتلاحم المؤشرات الزمانية مع. المؤشرات المكانية مشكّلة بذلك فضاء «زمكانيا» تنكشف من خلاله الوقائع الضاربة بجذورها في أعماق المجتمع التونسي خاصة إذا اعتبرنا المكان هو الدّال لأنّه المظهر الشكلي للزمان والزمن المرجعي هو المدلول لأنّه الزمان الحقيقي الذي يرتدّ إليه الخطاب. وعلى هذا الأساس يغدو ماضي المدينة بتاريخها ومعمارها وروحها «منسوجا في ذاكرة الشخصية [حورية] ومخزونا فيها تستدعيه اللحظة الحاضرة»[2]. وإلى جانب هذا الضرب من التعالق بين الزمان والمكان في هذه الرّواية نجد الراوي قد توسّل بتقنية التضمين فتتالت الأحداث المسترجعة تستحضرها ذاكرة حورية وفق مشيئة الراوي. فتستحضر أحداثا كبيرة منها ما له صلة بطفولتها ومنها ما له علاقة بالجدّة «شامة البيّة» أو بالعائلة الحسينية. وما يدلّ أيضا على التداخل بين الأحداث صلة أحداث «مرمر الذاكرة»[3] ببقية أحداث الرّواية. فبعض شخصيات أحداث الشريط لها صلة بالأحداث في الرّواية من نحو «حمادي العوادجي» وما اتّصل به وبعائلته من أحداث. وبذلك تداخلت الأحداث وتقاطعت بنسب متفاوتة عبر تحريك أشعة الزمن. وتمّ الانتقال من مستوى سردي إلى آخر بواسطة المكان.

(1) مسعودة بوبكّر، جمان وعنبر، مصدر مذكور، ص16.

(2) سيزا قاسم، بناء الرّواية، مرجع مذكور، ص31.

(3) مرمر الذاكرة هو شريط سينمائي مضمّن مدرج ضمن أحداث الرواية. وقد لعبت حورية دور الشخصية المحورية في الشريط السينمائي ومزجت بين دورها في الشريط وحياتها في واقع الرّواية.

ويتجلّى ذلك من خلال قول حورية مخاطبة رفيقها آدم: «آخذك إلى ذاكرة المكان، تماما كالدليل السياحي لأعرّفك على أشهر معالمه وأهمّها، إنّ الشواهد والرّخام على واجهاتها تؤدّي ذلك عني أحسن أداء»[1].

إنّ هذه الملاحظات تقودنا إلى الإقرار بأنّ جدليّة المكان والزمان في هذه الرّواية، إضافة إلى دورها في كشف خفايا البنية الزمنيّة قد لعبت دورا واضحا في تشكيل بنية النّص في مستوى الحكاية. فجدليّة المكان والزمان أسهمت من خلال تقديم معطيات حكائية في بلورة محتوى الحكاية وسدّ بعض الثغرات، ممّا أضفى على الحكاية نوعا من الوضوح والثراء. وقد بدت المشاهد الحكائية أكثر تماسكا بفضل كثافة المرجع المكاني وإزاحة البعد الزمني الفاصل بين الماضي والحاضر عبر العودة المتواترة إلى الماضي وبفضل حيويّة الذاكرة التي تمثّل امتداد الماضي في الحاضر. وبذلك تمدّد الزمن الماضي على مساحات واسعة من الزمن الحاضر وجعل الحكايات الفرعية تعبق بالمعنى عبر تداعيات حورية. وذلك لغاية «تفسيرية، لأنّها تجيب عن سؤال ضمني أو صريح من قبيل «ما هي الأحداث التي أدّت إلى هذه الوضعية الراهنة؟»[2].

ذكره محمد نجيب العمامي في كتابه، **الراوي في السرد العربي المعاصر**، مرجع مذكور، ص103.

(1) مسعودة بوبكّر، جمان وعنبر، مصدر مذكور، ص16.
(2) Gérard Genette،FiguresIII،op،cit، p.242

وهذا يعني أنّ المكان في «جمان وعنبر يستمدّ وجوده المرجعي من خارج النّص ويتشكّل داخل الخطاب تشكّلا فنّيا فيصبح عنصرا سيميائيّا مكثّفا من حيث الإيحاءات والمعاني التي تروم المؤلّفة بلوغها. ناهيك أنّه لا يمكن تصوّر خطاب إحالي منفصل عن ذات قائله، فيصرّف المرجع فيه تصاريف غالبا ما تنأى به عن أشكاله التي له في التاريخ وتمعن به في الرمز.

4) في رمزية المكان وتكثيف الدلالة:

قد جرت الوظيفة الرمزية للمكان في وراية «جمان وعنبر» في ظواهر عديدة. فهذه الرّواية تتوافّر على عدد بارز من المقاطع الوصفية التي تمنح المكان وظيفة رمزية كمثل هذا المقطع: «المدن منحوتات عملاقة حمّلها الإنسان ذائقته وثقافته، إحساسه نحتها من الصّخر واللّبن ورصّعها وزخرفها بالخشب الصقيل والمعدن والنّحاس. قدّتها سواعد نكرة تقودها رغبة الخلود السرمديّة لدول أدرك رجالها أنّهم إلى زوال إلاّ المكان..ألم تحفظ الإهرامات ملامح الفراعنة ودقائق حياتهم عبر السنين..»[1]. ولعلّ أهمّ ما يُلاحظ في هذا المقطع هو إخباره في الظاهر عن المدن وخاصياتها وتفاعل سكانها معها تفاعلا إيجابيا. لكن عندما ننعم النظر في ما خفي من الدلالات منطلقين من فرضية كون المكان هو أساس الشعور بالتجذّر والإحساس بالانتماء نتبيّن أنّ الراوي/

(١) مسعودة بوبكر، جمان وعنبر، مصدر سابق، ص88.

الواصف يلمّح في هذا الوصف للمدن القديمة إلى كونها رمزا للأصالة. تلك الأصالة التي تظلّ على الدّوام متوهّجة صامدة مشعّة مهما تطوّرت الحياة وتقدّم الزمن «ألم تحفظ الإهرامات ملامح الفراعنة ودقائق حياتهم عبر السنين»[1].

ويتّضح معنى التجذّر أكثر من خلال قول آدم متحدّثا عن تمسّك جدّته وأسرته بالطّينة واعتبارها سرّ الوجود الرّوحي والمادي، حتّى إنّ صناعة الأواني الفخّارية في نظر الجدّة باتت ضربا من العمل المقدّس المحاط بجملة من الطقوس التي لايمكن تغييرها. ويتجلّى طابع تقديس الجدّة للأصيل من خلال تمسكها بالأشكال القديمة ورفضها لأشكال جديدة غريبة ابتكرها آدم. فهذه الأشياء في نظرها عارية من معاني الانتماء مجرّدة من لبوس الماضي. لذلك قالت مدافعة عن الأشكال التقليدية المألوفة: «الله سلم وليدي..نا الختمة والشهدة» و«السلسلة ما نبدلهاش» حفظتها من دادا ومن جدتي»[2]. ونرجّح أنّ يكون تمسّك الجدّة بالطينة لا يخلو من رمزية التشبث بالأصل توسيعا لما يوجد في القرآن الكريم من أنّ آدم عليه السلام خُلق من تراب أو من صلصال. قال تعالى: ﴿خَلَقَ الْإِنسَانَ مِنْ صَلْصَالٍ كَالْفَخَّارِ﴾(الرحمان، 14).

وهذا ما يجعل المكان في هذه الرّواية مدخلا لسبر المعاني الخفيّة. فالمؤلّفة قد انزاحت بالرؤية عن المكان الحسّي إلى ضرب من المكانيّة المجرّدة، فغدا دفاع شخصيات الرّواية

(1) نفسه، ص88.
(2) نفسه، ص63.

عن المدينة العتيقة دفاعا عن الخصوصيّة الثقافيّة والحضارية والأصالة. لذلك عمد الواصف في هذه الرّواية إلى تقديم وصف المكان على وصف الشخصيات. وكأنّنا بـ«المكان تعبيرات مجازية عن الشخصية»[1].

وهكذا أضحت المدينة شخصيّة متعدّدة الدلالة، إذ هي المكان بصفاته الحسيّة المرجعية وهي البعد الآخر لشخصية حورية. فهي الملاذ والمرآة العاكسة أحاسيسها من فرح وحزن وإعجاب واستنكار وغيرها. وقد تبيّن لنا من الحوار الدائر بين شخصيات الرّواية أنّ المكان خرج عن صمته إلى رحب المعاني والأفكار وصارت حكايات المدينة العتيقة تعبّر عن المواقف الإيديولوجية والقيمية. فإذا بهذه المدينة حمّالة أفكار وقصصها عاكسة لمواقف ومنظومات قيميّة، ناهيك أنّ «الفضاء المشخّص داخل نص أدبي هو فضاء كاشف لأدلوجة معيّنة»[2].

5) في تسريد الأيديولوجيا:

لا شك في أنّ كلّ خطاب أدبي كلّ خطاب أدبيّ حامل لوجهة نظر منتجه. فمتى كان النّص الأدبي غير متعلّق بعالم الناس وقيمهم. يقول «مارك أنجو»: «إنّ الخطاب الأدبيّ

(1) حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، ط1، 1990،ص،31.

(2) يوري آيزنزقايك، الفضاء المتخيّل والأدلوجة، مقال ضمن الفضاء الرّوائي، إفريقيا الشرق، بيروت، ط1، 2002، ص129.

غائص في الخطاب الاجتماعيّ»[1]. و«عندما تحدّث «هامون» عن الأيديولوجيا في النّص قال: إنّ النّص كلّه أيديولوجيا»[2]. وما دامت «جمان وعنبر» رواية فهي بلا ريب محكومة بالانفتاح على الواقع وما يمور فيه من قيم تتشكّل منها أيديولوجيات شتّى. وقد تأدّت في ما تراءى لنا الأيديولوجيا في «جمان وعنبر» بالسرد، وقع تسريدها . وكان تسريدها من خلال تلبّسها بالمكان وإيحاءاته. فالمدينة العتيقة حُمّلت دلالات نفسيّة وأيديولوجية من خلال إدراك الشخصيات لها. فإدراك الشخصيات لهذا المكان لم يقتصر على أبعاده الهندسيّة فحسب بل ارتكز على أبعاده الإنسانيّة والأيديولوجيّة وهو ما يتجلّى مثلا في هذا المقطع الوصفي: «ولكن كيف يكون أصمّ من يرابط في هذه الأمكنة الصارخة بالتاريخ والمحدّثة بسير الأولين المتنفسة بالحكايا والأسرار يسرّ بها عبر السنين هذا العمران المتآزر الملتصق في حميميّة يشدّ بعضه بعضا فظلّت صامدة على مرّ الزمن رغم تقشّر الواجهة وإعاقة قنوات التصريف...كلّ شيء هنا يتحدّث»[3].

ما يتّضح من هذا المقطع هو أنّ صوت المتكلّم [آدم] يأتينا مندسّا في شذرات الوصف الذي يكشف ذاتيته «هذا العمران المتآزر الملتصق في حميميّة يشدّ بعضه بعضا فظلّت صامدة على مرّ الزمن». و«المتكلّم في الرّواية هو دائما، وبدرجات مختلفة،

(1) 2) Marc Angenot،Que peut la littérature ? Sociocritique litéraire et critique du discours social،op،cit،p11.

(2) 3) Philippe Hamon،Texte et idéologie،éd،PUF،écriture،P09.

(3) مسعودة بوبكر، جمان وعنبر، مصدر مذكور، ص.91

منتج أيديولوجيا وكلماته هي دائما عيّنة أيديولوجيّة[...] تقدّم وجهة نظر خاصّة عن العالم المشخّص»[1] (5). ولعلّ ملفوظ آدم إذا قفزنا على ظاهره وجعلناه كلاما قائما على استعارة يبين أن صورة المكان تعبّر عن مقصد الواصف وتكشف عن خلفيته الفكرية. فما هذه الأمكنة إلاّ صورة من المدينة مكان الهوية أو الأصل في زمن عصفت فيه المدينة العصرية بكلّ ما هو أصيل جميل وجعلت علاقة الإنسان بالمكان سطحيّة مجرّدة من كلّ قيمة أو معنى، حتى أنّ بعض الشخصيات بلغ بها التمسّك بالمكان الأصيل حدّ رفض كلّ ما هو عصريّ وثيق الصلة بالتمدّن. فهذه عائلة آدم ترفض الأجهزة العصريّة التي «حرص أن يوفرها لوالديه»[2].

وعلى هذا الأساس، تصبح الآثار العمرانية شواهد تاريخية للمدينة القديمة وأنجازات أهلها عبر الزمن. ومن ثمّ تمسي المدينة العتيقة أثرا ماديّا للهوية المتجذّرة في التاريخ. ذلك أنّ الحفاظ على الآثار هو احترام للتراث والذّات والهويّة لأنّ آثار المكان المادّية هي الرابط الحيوي بين الماضي والحاضر والمستقبل. ولهذا أدركنا ملفوظات الشخصيات مشبعة بعبارات التمسّك بالمكان الأصيل تعبيرا عن «نظام قيم ضمني مؤسّس خارج النّص. ولخارج النّص حضور مكين»[3]

(1) ميخائيل باختين، الخطاب الرّوائي، ترجمة محمد برادة، القاهرة، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، ط1، 1987، ص102.

(2) مسعودة بوبكر، جمان وعنبر، مصدر مذكور، ص83.

(3) محمد نجيب العمامي، في الوصف: بين النظرية والنص السرديّ، دار محمد علي الحامي للنشر، صفاقس، ط1، 2005، ص203.

في خطاب الشخصيات. فالاحتفاء بالمدينة العتيقة ليس إلاّ احتفاء بقيم إنسانيّة أصيلة في زمن تهيمن فيه ثقافة العولمة وما تحمله من قيم تعصف بالخصوصيّة الثقافيّة والحضاريّة. وبذلك يصبح موقف الشخصيات من المدينة العتيقة علامة على موقف من قيم العصر وثقافته.

6) في الدلالات الحضارية:

إنّ الجغرافيا الباقية من الماضي والمتمثّلة في الآثار المعماريّة تعطي أناس هذا المكان معنى مهمّا. ونعني به الخصوصيّة الحضاريّة والهويّة الوطنيّة المكانيّة والثّقافيّة. ويُعدُّ المكان في «جمان وعنبر» اختصارا بل اختزالا حضاريا يحمل في طيّاته آفاق الماضي الحضاريّ. وتتجلّى دلالات المكان الحضاريّة في ملفوظ حورية حين حدّثت بنبرة ملأى بالحيرة والاستغراب: «ولكن كيف يكون أصمّ من يرابط في هذه الأمكنة الصارخة بالتاريخ والمحدّثة بسير الأولين المتنفسة بالحكايا والأسرار»[1]. ونحن نعتقد أنّ توظيف «مسعودة بوبكّر» للمكان «سيّدا على بقية عناصر القصّ يحقّق على الأقل تسجيلا ذاتيا للتراث الأثري والرصيد المعماري والفضاء العمراني ويسهم في صيانة الذّاكرة» التاريخية والهوية والأصالة من خلال إعادة الحياة إلى المعالم وترسيخ الأحداث التي عاشتها وتخليد الشخصيات الفاعلة فيها. ولعلّ هذا الهوس بكلّ ما له صلة بالمدينة العتيقة جعل

(١) مسعودة بوبكر، جمان وعنبر، مصدر مذكور، ص91.

الشخصية المحورية [ثريا] في فيلم «مرمر الذاكرة» تنقل سحر المدينة العتيقة إلى مدينة سياحية تشرف على تشييدها. فقد اختارت ثريا/ حورية أن تصمّمها على طراز المدينة العتيقة ذات الطابع المعماري الأصيل. ولكنّها ظلّت مع ذلك مقتنعة بأنّ الأصل يظلّ فريدا محتفظا بألقه مهما كان الجديد مغريا. فالمهمّ بالنسبة إلى ثريا ليس المظهر الخارجي الذي يخلب الألباب وإنّما القيمة في ما تخبّئه الأمكنة وتحتفظ به من أسرار وذكريات لا يجد الإنسان مفرّا من اعتبارها جزءا من ذاكرته ووجوده. وتتكثّف هذه الدّلالات خاصّة في نهاية الرّواية. فقد وجد أفراد الفرقة المكان المناسب الذي سيتدربون فيه وهو «دار التوتة» التي تقع في آخر زقاق من المدينة العتيقة. واختيار هذا المكان يعني الانتصار لقيمة الانتماء والصمود في وجه بهرج المدينة العصرية المتلبّسة بثقافة العولمة وما تحمله من قيم تعصف بالخصوصية الثقافية والحضارية. وبذلك يكتسب المكان أبعادا دلالية ووظائف جمالية « لما يضفي من أبعاد ورموز على الحقائق المجرّدة بفضل إيحاء لا نهائي يتجاوز الصورة المرئية إلى ما تتّسم به من أبعاد خفيّة من شأنها تقوية فاعلية الإيهام القصصيّ»[1].

***الخاتمة:**

هكذا بدا لنا أن حضور المكان في «جمان وعنبر» عابقا برحيق المعنى منفتحا بإيحاءاته على الواقع التاريخي محمّلا

(1) Maurice Blanchot, L’espace littéraire, Paris, Gallimard, 1995, p. 395.

بالقيم مشبعا بأحوال الذات كاتبة خارج النّص ومتلفظة داخل الخطاب. ناهيك أنّ النص الروائي بنية دلالية تنتجها ذات بشرية محكومة بأحوالها النفسية وسياقاتها السوسيو ثقافية. لذلك فرواية «جمان وعنبر» لا تسرد أخبارا وتصف أحوالا وتنقل أقوالا فحسب بل تنشئ عالما مقدودا باللغة يثير المتعة ويبني معرفة عميقة يتلقفها قارئ أنموذجي لا تكفيه القراءة الحدسية بل يحفر في طبقات النّص لتذوّق جماله الداخلي والظفر بدرر المعاني الخفيّة.

مدارات الموت بين العجائبي والإيديولوجي

قراءة في مجموعة «الرحيل إلى تسنيم» لمسعودة بوبكر

منية قارة بيبان

شغلت تيمة الموت منذ القديم الفكر الإنساني بحثا فلسفيا و علميا وإبداعا أدبيا، فكان حضور الموت في الأعمال الإبداعية المختلفة ضربا من المساءلة وتعبيرا عن الحيرة أو الوجع النابع من الشعور الحاد بالفاجعة أو العجز والعبثية. عوالم الموت محاطة دائما بالألغاز والغموض،يتجدد الخوض والإبحار في مداراته المرعبة كلما احتدت تداعياته في الواقع الإنساني. ففي زمن الحروب والموت المجاني لا يمكن للرواية والقصة إلا أن تنخرط في مساءلة الموت ورصد مساراته وفظائعه وأوجاعه والسير في تخوم الرعب المحيطة به. وهو بعض ما تسلل إلى مجموعة مسعودة بوبكر القصصية «الرحيل إلى تسنيم»[1] حيث يطل عالم الموت علينا بأقنعته المختلفة انطلاقا من

(1) مسعودة بوبكر : الرحيل إلى تسنيم، دار البدوي للنشر والتوزيع، تونس، ط1، سنة 2017

العنوان ليتشكل في عدد من عناوين القصص تلميحا ورمزا وتتوالد صوره و أقنعته بين العجائبي و الغرائبي . مما يغري بالبحث في كيفية حضور تمثيلات الموت في هذه المجموعة و محاولة تفكيك سيميائيته والتساؤل عن مدى قدرة السرد العجائبي على احتواء الإيديولوجي وامتصاص متناقضات العصر ..

تمثيلات الموت في «الرحيل إلى تسنيم» :

قد يكون عنوان هذه المجموعة القصصية بإيحاءاته الرمزية ومرجعيته الدينية المدخل المناسب للبحث في صورة الموت وتمثيلاته المختلفة . فالرحيل مؤشّر تحوّل من مكان إلى آخر وهو أيضا استعارة ترسم التحول من عالم الدنيا إلى عالم الآخرة حيث تمثل تسنيم (عين في الجنة) إحدى رموز عالم ما بعد الموت في المخيال العربي الإسلامي . الموت نهاية حياة وبداية أخرى، انفصال عن عالم أرضي واتصال بالعالم العلوي أو عبور إلى عالم الخلود . تنداح إيحاءات العتبة الأولى في الرواية على عناوين عدد من الأقاصيص حيث تحضر تيمة الموت في استعارات و رموز مختلفة (خيط أحمر في الصحراء – الرحيل إلى تسنيم – الفرحيم – فراحيم الحسن – حيّ أبدا..) وقد يغيّب العنوان الموت لكنه يبقى مع ذلك مهيمنا في نسيج الأحداث وفي فضاء القص (رفوف الوجد). فإذا الموت في مجموعة مسعودة بوبكر نوعان : موت قسري لا دخل للكائن فيه حين يكون طبيعيا أو ناتجا عن إرادة

خارجية،وموت اختياري يتولد عن عقيدة راسخة،بها يحدد الإنسان وحده نهايته أو نهاية من حوله .

1 - تمثيلات الموت الاختياري :

يحضر المعجم الديني بمرجعيته الإسلامية بكثافة في عناوين عدد من القصص راسما عالم ما بعد الموت عبر ثنائية الفردوس / الجحيم . وهو ما تجلى في نحت كلمة «فرحيم» التي وردت في قصتين من الجمع بين فردوس / جحيم ..تبشر العناوين بهذا العبور إلى نعيم فردوسي،إلى عالم الخلود والملذات . لكن الأحداث في القصص تخيّب أفق توقع القارئ إذ غالبا ما تبقي الشخصية في حدود لحظة الموت ولا ترسم صورة لما بعده إلا لتكثف الرعب والفظاعة .. ذلك أن الموت في هذه القصص هو تصوير للحظة العبور إلى العالم الآخر. هو لحظة كارثية مشحونة بالرعب،لحظة تراجيدية يستعيد فيها المرء الوعي بالمأساة. ففي قصة «الرحيل إلى تسنيم» يستعد الشاب الجهادي «أبو البلاء» لموته في إطار صراع صوّره له إمامه على أنه حرب على الشر،وقبل العروج إلى عالم المتع الدائمة والرضوان الإلاهي بالموت شهيدا كما قيل له، يدخل حجرة المتعة لآخر مرة يودع بها الدنيا،فإذا الفتاة التي سيضاجع هي أخته التوأم وقد التحقت بنفس الكتيبة الجهادية . تتحوّل هنا صورة الموت إلى لحظة سريالية تمتد آلامها وأوجاعها في مشاهد تتلاحق إلى أزمنة بعيدة،تغدو لحظة أبدية يطلق فيها الشاب رصاص النقمة والحقد على الماضي والحاضر،على

الطفولة والصبا،على المكان والزمان،على المجتمع والأهل والأخت التوأم،قبل أن يفرغ الرصاصة الأخيرة في صدره . إطلاق الرصاص على الجميع هو إعلان رفض للحياة والواقع،و محو للأنا والآخر و تعبير عن هول الفاجعة .....

وتشتد صورة الموت فظاعة وبشاعة في قصة «الفرحيم» حيث تتخبط روح الشاب الجهادي بعد وفاته في الفراغ العظيم « في منعرج لا تضاريس له ولا أساس ثابت» ويغدو حلم الروح الهائمة أن تجد للجسد / الجثمان قبرا يؤويه بعد أن منعت جنازته من بلوغ مستقرها وتبرأت منه الأم والأهل ونفرت الكلاب من رائحته . فإذا هو «رفات تطفو وتغوص وقد مزّقها الرصاص.. يمرق الماء من ثقوب جسد تورّم .. تبرّأ منه البشر والكلاب واليابسة» .

ولئن غابت لحظة الموت وما بعدها في قصة « فراحيم الحسن» فإن تمثيلاته كانت حاضرة في مخيلة الشخصية، حلم الشاب (جبيل) بتطهير الأرض من الشرّ في عملية انتحارية. فهو من « سيزرع النار قبالة الماء وستصبح السماء بلون السخام،هكذا يريد مولاه،وهكذا يكون الأقوى» . وبذلك يكون السعي إلى الموت محاولة لاسترداد للقوة و استرجاع كرامة مفقودة في الواقع «سترى من استضعفوك يوما كالهررة الجائعة الكسيرة تحت رحمة نصلك وطلق رصاصك» . (ص101):

2 – تمثيلات الموت القسري :

تتحول صور الموت وتمثيلاته في بعض قصص المجموعة إلى النقيض حيث يختزل حدث الموت أو يغيّب ليعوّضه عالم ما بعد الموت،حين تستعيد الروح الحياة فتتحوّل إلى «كتلة هلامية لامرئية « و»كائن هلامي ضبابي ضوئي» تتمتع بقدرة خارقة على ولوج دماغ عدوّها وتعذيب الخصم قصد إحلال العدل في الأرض .(قصة خيط أحمر في الصحراء).

وقد تتشكل هذه الروح كائنا هلاميا يخترق حدود الزمان والمكان ويحاور الرفاق الذين حنّوا معه إلى العالم الأرضي،فإذا الموت لا يعدو أن يكون نوما طويلا لا يفقد معه الميت (أو روحه) القدرة على التذكر والوجد والمحبة ..في قصة «رفوف الوجد» تصف الساردة روح الشخصية لحظة ولوجها المكتبة التي أهدتها للقراء قبل موتها،فإذا الروح حية في زمن خارق ترى فيه حفيدتها من الجيل الرابع وهي تتصفح الكتب : «ها أنا روح تعبر الأزمنة والأمكنة،وها أنا أشاهد حفيدتي عبر الزمن تلوب حيث تلوب روحي « . وفي نهاية القصة تسترجع الساردة حدث موتها فإذا هو مجرد نوم طويل في تناص ساحر مع قصة الأميرة النائمة : «علا الصخب في الدماغ،تداخلت الأصوات،أظنني نمت،نمت طويلا» (ص116).

وقد يغدو الموت معادلا للخلود والحضور الدائم في الواقع اليومي وفي الذاكرة، ويغدو الوهم هو الحقيقة والواقع حيث يتداخل عالم الموت باليومي الراهن .. في قصة «حيّ

أبدا» تروي الساردة / الشخصية قصة حفل حضرته مع حبيبها (الذي يسكن مقبرة الزلاج) فإذا هو نفسه من يرافقها في المسرح لحضور الحفل ويرافقها في التاكسي لتوصله إلى مقر سكناه (المقبرة) ليلا. لعل هذه الصورة التخييلية المشرقة لعالم الموت وما بعده لا يمكن أن تقرأ إلا انطلاقا من شروطها التاريخية التي عاشتها الكاتبة. ذلك أن من يطلق عليه رصاص الإرهاب ويموت غدرا في جبل الشعانبي هو فقط من سيبقى حيّا أبدا في قلوب الناس وفي ذاكرتهم .

عجائبية السرد / جماليات الموت :

حين يصبح الواقع أكثر غرائبية من الخيال قد يختار الكاتب اللجوء إلى السرد العجائبي لتكسير قوالب الواقعية ورسم الحقيقة العارية الشوهاء عبر الفانتاستيكي . لذا نرى الكاتبة مسعودة بوبكر في مجموعتها «الرحيل إلى تسنيم» تنخرط في ضرب من القص الحداثي متوسلة الشكل التجريدي والخيال المكثف لرسم عوالم تكتنفها المخاطر والكوابيس والموت[1] ذلك أن العجائبي كسر للمألوف والمنطقي ومسخ لأنظمة الطبيعة وهو أيضا ذلك « التردد الذي يحس به كائن لا يعرف غير قوانين الطبيعة فيما يواجه حدثا غير طبيعي حسب الظاهر»[2] .

(1) سناء شعلان : السرد الغرائبي والعجائبي في الرواية والقصة القصيرة في الأردن، نادي الجسرة الثقافي والاجتماعي، ص 31
(2) سناء شعلان: م.ن. ص 22

فالشخصيات في عدد من قصص المجموعة تتمتع بقدرات خارقة . فهي تموت وتبقى أرواحها حيّة تتحرك في العالم الأرضي تتابع حركة البشر وتخترق أجسادهم لتعذب قاتلها . وتخترق الروح حدود الزمان والمكان لترى نسلها (الحفيدة من الجيل الرابع) وتستحضر ماضيها الدنيوي وتتذكر بدقة متناهية قراءاتها في حنين إلى مكتبتها وكتاب عشقت أفكارهم أو تأثرت بهم . وقد تكون الشخصية القصصية مستوحاة من تاريخ ضارب في القدم (الحسن الصبّاح وقد ولد في القرن الخامس هجريا،وهو مؤسس الطائفة الاسماعيلية النزارية وما يعرف بالحشاشين). تستدعي الكاتبة هذه الشخصية تخييلا من الماضي البعيد لتعتلي في الحاضر مرتبة الإله فإذا هي تتحكم في مريديها وتقرر موتهم أو حياتهم عبر دفعهم للجهاد وتصوّر لهم عوالم ما بعد الموت في صورة خارقة مدهشة . تتشكل في قصص مسعودة بوبكر الأزمنة خارج منطق الزمان وتتداخل العصور. فإذا شيخ الجبل أو الحسن الصبّاح (في قصة فراحيم الحسن) يتابع أعمال مريديه أمام الشاشة في القنوات التلفزية،ويتحوّل الحكواتي من فضاء الحكاية الشعبية إلى حكواتي عصري يسرد للمشاهدين في التلفاز الخرافة بعيدا عن الواقع وشروطه التاريخية .

يتشكل العجائبي سردا يتزاوج فيه عالم الموتى وعالم الأحياء،ويتدثر السرد بالفانتاستيكي ليفاجئ القارئ بأحداث تخترق قوانين الطبيعة وقوانين العالم . فيعيش المتلقي «التردد بين اعتبار الخارق وهما وخيالا ويكون آنذاك ما يمرّ به من قبيل

الغريب،أو.. يكون للواقع قوانين مجهولة تتحكم فيه،وبذلك يكون القارئ في إطار العجيب» [1].

لقد متح السرد العجائبي في قصص مسعودة بوبكر من عدة روافد أهمها الأسطورة (الموت والانبعاث)والتراث التاريخي والديني(الحسن بن الصباح،القرآن) والخرافات الشعبية. واستطاعت القصة بذلك أن تكون «مهاجمة للمجهول» واختراقا للمألوف لا تقليدا،إذ صهرت الخرافي والأسطوري والتراثي في نسيج القصّ موسّعة دلالة الواقع كما يقول ادوار الخراط معرّية أغوار الذات . ذلك أن السرد العجائبي يمنح القصة « قوّة حالمة ودلالات قادرة على استيلاد الواقع والحقيقة بأكثر من شكل ..والوقوف على المرعب أمام حقيقة عارية شوهاء» [2]

سيميائية الموت / الإيديولوجيا المتخفية :

لعل اللافت في تمثيلات الموت التي نسجها السرد في مجموعة «الرحيل إلى تسنيم»هو التقابل الصارخ بين صورتين للموت تضع الأولى القارئ في مدار البشاعة والرعب في حين تمنحه الثانية شعورا بالراحة والطمأنينة وتعبر به إلى عوالم الجمال والمحبة .هو تقابل في المعاجم والصور والمرجعيات قد يساعد في تبين سيميائية الموت والكشف عن دلالاته والإيديولوجيا المتخفية بين السطور .

(1) معجم السرديات : مجموعة من المؤلفين، إشراف محمد القاضي،دار محمد علي الحامي للنشر،تونس ط2،سنة 2010

(2) سناء شعلان : م.ن...ص205

فالموت يعتبر في تصور البعض عروجا إلى الفردوس الأعلى حيث نعيم الروح والجسد وذلك حين يستبسل المؤمن عبر «الجهاد» لتطهير الأرض من الشر والقضاء على «أنصار الشيطان». الموت بهذا المعنى يحيل على عقيدة يستمدها أصحابها من مرجعية تراثية دينية وتأويلات متطرفة . لكن الموت في هذه القصص وأحداثها - كما رسمته الكاتبة- يتجسد أساسا في لحظة النهاية و لا يتجاوزها، هي لحظة فراق الروح الجسد تحوّله الكاتبة عبورا إلى عالم التيه والعذاب الروحي و إلى عالم مشحون بالبشاعة والفظاعة.

في المقابل تنحت الكتابة صورة الموت في سياقات أخرى بجماليات مختلفة و يغدو العالم الجديد،عالم ما بعد الموت، أليفا تتواصل فيه الأرواح مع العالم الدنيوي لتنتشر قيم العدل (خيط أحمر في الصحراء) وقيم المحبة والوفاء (حيّ أبدا) ويكون الموت بذلك نقيضا للفناء حيث يغدو الكتاب والأدب والفكر السبيل الحقيقي إلى الخلود ومقاومة النسيان (رفوف الوجد) .

تتحرك دلالات الموت في سياقات عقائدية إيديولوجية، يستمد فيها الموت إيحاءاته ورمزيته من شرطه الثقافي الاجتماعي وهو الذي تنبع منه رؤى الكاتبة ومواقفها أو تصورها للعالم. فعالم الموت ومداراته في القصص فضاء للحجاج،تتصارع فيه أطروحتان تنتصر الكاتبة لإحداهما. إذ تعمد مسعودة بوبكر إلى دحض أطروحة أن زرع الموت عبر

التفجير والقتل والذبح والحرق تطهير للأرض من أنصار الشيطان،تلك الأطروحة التي يراها أصحابها طريقا لنيل رضا الله والعبور إلى عالم اللذات والحوريات والسعادة الدائمة ..لذا تجعل هذا الموت مجانيا لا يفضي إلا إلى المحو من الذاكرة، بل هو صورة من صور القبح والخراب والعبث واللامعقول .

لقد سعت مسعودة بوبكر إلى نزع القناع عن تلك الوجوه التي تزرع آمالا كاذبة وتستثمر رداءة واقع تتكسر فيه أحلام الشباب وتنبت فيه مشاعر الخيبة والإحباط والقلق،لتنسج صورا مختلفة للموت ومداراته وتبني بذلك أطروحة جديدة يكون فيها الفن (الموسيقى الأدب والفكر..) قاهرا للموت وسبيلا إلى الخلود الحقيقي،ذاك أن الموت يجعل الكاتب والفنان حيا في ذاكرة المتلقي مع كل قراءة أو تفاعل، ليكون الحب وحده قادرا على اختراق الزمن وتحطيم الجسور بين عالمي الموت والحياة فيبقى الحبيب (المحب لوطنه) حيّا أبدا في الذاكرة وفي التاريخ .

على سبيل الخاتمة :

لقد رسمت مسعودة بوبكر في مجموعتها القصصية «الرحيل إلى تسنيم» عوالم الموت المرعبة ومداراته متدثرة بالعجائبي والفانتاستيكي، وقد جعلت المتلقي بذلك يعيش مخاوفها وحيرتها ويتأمل الموت في عالم التخييل عساه يفهم من خلاله بعض تحولات الواقع ومتناقضاته ويتدبّر عجائبية

أحداثه . ولئن رأى البعض أن السرد العجائبي تعبير عن «تناقضات وصراعات يعجز الإنسان عن مواجهتها وحسمها لصالحه» [1] وجنوح إلى ضرب من التجريب وتكسير القوالب الواقعية فيمكن القول إن مسعودة بوبكر لم تصدر في سردها العجائبي عن «يأس عميق عن اكتناه جوهر الواقع والإلمام بالتحولات السيكولوجية المحزنة التي يعيشها الإنسان» بل يبدو أن الكاتبة قد استطاعت أن تغالب متناقضات العصر والواقع وأن تحسمها لصالحها بل استطاعت بعبارة إلياس خوري أن «تكتب الحياة بذاكرة الموتى».

(1) سناء شعلان: م.ن. ص 34

شعريّة التشظّي وبلاغة الانشطار في رواية «ريح الصبّار»

دراسة: د. فتحي فارس

مقدّمة

مسعودة بو بكر قلم ينبض حبّا وشعورا إنسانيّا عميقا، قلم حميم وحزين، يكتب فنعرفه كل مرّة على نحو أعمق وأفضل. تقرأ أشعارها، وقصصها، وروياتها، فترى الجمال يخالج الواقع المشوّه، وتتبيّن أنّ الروح تفيض على خزف العبارة، وتكتشف أنّ الكره والحبّ في كلّ مكان، وأنّ تكدّس القهر في كلّ زاوية من هذا «الوطن المعطوب» صار حقيقة دامغة، وأنّ تشقّقات النصّ من تشقّق الذات وانشطارها خاصّة في روايتها الأخيرة «ريح الصبّار»[1] التي يسكنها التشظّي في جميع تفاصيلها...

تقرأ رواية « ريح الصبّار»، فينتابك الشعور بأنّها درس ساخر في الأمل... تقرأها فتأخذك بقلقها وأرقها وتثيرك بأسئلتها وتؤلمك بحيرتها وأوجاعها التي تُـمـــزّق نياطَ القلْب ... وإن بحبرٍ رهيفٍ.

(1) مسعودة بو بكر، ريح الصبّار، منشورات سوتيماد للنشر والتوزيع، تونس، 2013 (كلّ الإحالات اللاحقة من نفس الطبعة)

في «ريح الصبّار» يضعنا الواقع إزاء وقائع على درجة من الغرابة والاستفزاز إلى حدّ يصعب التعبير عنها بكتابة عاديّة. واقع بذيء استدعت له الكاتبة معادلا فنيّا يشتغل بجماليّة القبح، ويرسم تشوّهات الوطن بشخصيّات غير نمطيّة يتشكّل طينها من مزيج الواقع والعجائب.

تروي «ريح الصبّار» حكاية «صفيّة الريّان» الأستاذة الجامعيّة التي تدفعها أقدار السرد إلى أن تضع «بذرة هشّة طلعت مشطورة من الرحم» (ص65). فقد وضعت بعد طول انتظار وترقّب «مولودا ينفصل جسده عن رأسه» (ص22). لم تتقبّل عائلة الزوج «رياض السوهابي» الثريّة أن يكون هذا «المسخ المشطور» وريث النسب والثروة فحرّضتها على التخلّص منه. فلمّا لم تقبل الأمّ بذلك، بحثت لها عن مأوى بعيد عن العائلة الكريمة، فالتجأت إلى جزيرة يونانيّة نائية وانتبذت منها مكانا قصيّا تربّي فيه مولودها أو توأمها المشوّه: «عجيب» رأس بلا جسد، و«عجاب» جسد لا رأس له. في المنزل القصيّ من الجزيرة النائية عاشت صفيّة الريّان والثنائيّ المشوّه على أمل أن يجد العلم الحديث حلاّ لهذه المعضلة الإنسانيّة العميقة وأوكلت إلى العقل الألمانيّ المتطوّر هذه المهمّة.

في المنزل القصيّ من الجزيرة النائية، تناوب «عجيب» الرأس المقطوع مع أمّه صفيّة الريّان على سرد ما جرى لهذه «الأسرة الصغيرة المنفيّة» من البدايات في تونس، إلى النهايات غير المنتهية هنالك في ألمانيا وحَكْيِ ما حدث بين الحدثين:

حدث «الوضع» هنالك في «مصحّة» بتونس، وحدث «الموعد الحاسم» (عمليّة لحم الشطرين) هنالك في مونيخ بألمانيا. بين الموعدين والمصحّتين نشأة ونماء وحركة وتأمّل عميق في الحياة والذات، في الكائن والممكن، في المكان والكيان باستعاريّة عاليّة تظهر جهدا تخييليّا وآخر ثقافيّا بيّنين. لذلك وجدتني وأنا أقطع المسافة بين أولى صفحات الرواية وخواتيمها غير الختامية مدفوعا إلى اعتبار «فكرة التشظّي والانشطار» النواة البانية لشعريّة الرواية فنّا ومعنى، فاخترت أن أدخل منها إليها لأنّها في تقديري مفتاحا أساسيّا من مفاتيح النصّ.

وإذ انخرطتُ في هذا الاختيار، احتجتُ أن أقاربه من زاويتين تتكاملان هما زاوية الفنّي بحثا في «شعريّة الانتهاك» وزاوية الدلاليّ رصدا لـ«بلاغة الانشطار». غير أنّه لا بدّ من التأكيد، بدءا، أنّ هذا التصنيف لا يعني التسليم باختلاف شعريّة هذا الصنف عن بلاغة ذاك، ولا انفصال القول والمقول، وإنّما هي حيلة العقل الدارس في إيجاد المداخل إلى محاورة نصّ كثيف مركّب بقدر من الوضوح المنهجيّ.

1) شعريّة التشظّي في «ريح الصبّار»

في «ريح الصبّار» تنتاب الذات المؤلّفة شهوة الحبر، فتشرع في نثر درّها على بياض الورقة مشكّلة به كائنا لغويّا ينشأ في الخطاب، تصنعه الكلمة وتبعثه من سبات طينته الهشّة، فإذا هو ذات تسعى تشيّد الخطاب وتبني منه ذاتا تَثْقُلُ بها أوجاع الروح،

فتنزف راسمة صدوع الذات الراحلة في شعاب الحياة الممتدّة. غير أنّ هذا الرسم لأعماق الذات لم يكن خطيّا متتابعا على نحو ما تفترض الكتابة السرديّة الكلاسيكيّة[1]. فقد بُنِيَ نصّ «مسعودة» الروائيّ وفق معمار تنهار فيه النمطيّة، وينتهك فيه نظام السرد، وتفرغ فيه اللغة في أجزاء غير مسبوكة سبكا خطّيّا التزاما برؤية جماليّة مخصوصة واختيار إبداعيّ يزرع الفوضى في النصّ يهدّد بها ذائقتنا الجماليّة الراكنة إلى مسلّماتها القرائيّة المطمئنّة إلى ما كسبت[2]، متّكئا في ذلك على جملة من الآليّات مثل عالم اللاشعور، ومجال الدستوبيا[3]، وفنيّة الأحلام، وتقنية التضمين.

ويشير مفتتح النصّ الروائيّ إلى هذا الاختيار حين يعتبر ما يسرد «خواطر» وما تخضع له الخواطر من سنن التوارد؛ يقول السارد: «اليوم ... أختم **خواطري** هذه التي شرعت في تسجيلها من سنتين ... أملتها الروح على اللسان، ففاق طوع الأنامل إذ أدّى وأوفى ... ولا أتبيّن من أمر خاتمته الجلل شيئا...» (ص5) فقد تحرّك السرد في متن الرواية «حركة

(1) «اعتاد السرد التقليديّ الاحتفاء بالحكاية المحبوكة، ومدار تسلسلها المنطقي الذي أخذ في الاعتبار التدرج المتتابع وصولا إلى نهاية تنحل فيها الأزمة، ويعاد التوازن المفقود إلى حاله الأولى...» (انظر: عبد الله ابراهيم، السردية العربية الحديثة الابنية السردية، المؤسّسة العربية للدراسات والنشر، ط1، 2013، ص196)

(2) أُنظر: مجموعة من مؤلفين، **الشعرية الأدبية وديكتاتورية الروح**، ترجمة ظبية خميس، الشارقة، اتّحاد كتّاب وأدباء الإمارات، ط/ 1993.

(3) الديستوبيات les dystopies هي العوالم غير المرغوبة في الأدب والسينما وكل تخييل حول العوالم غير المرغوب بها ومحاولة الإحاطة بها.

مكّوكيّة» تتبع «الخواطر» لا تعرف لها وجهة محدّدة، تبدأ من حيث انتهت الحكاية أو كادت، ثمّ تكون الحركة جيئة وذهابا بين ما يتوارد على الذاكرة توسيعا للحظة راهنة أو استطرادا على فكرة طارئة بما تجود به المخيّلة من تداعيات وما ينطرح على النفس من خواطر[1] فيذهب هذا التداخل، بما نوى الساردان (صفيّة الريّان وابنها «عجيب»). وتعمّق عمليّة التناوب (غير المنتظم أحيانا) بين الساردين على عمليّة السرد من انتهاك السير المنطقيّ الخطّي للأحداث وكسر تسلسلها الزمنيّ فـ«تشابكت الخيوط» وحضر «التداخل والخلط» وكثرت الاستطرادات وغلب الشرود. ومن مظاهر الاستطراد بما هو «سَوقُ الكلام على وجهٍ يَلزم منه كلامٌ آخرُ، وهو غير مقصود بالذات، بل بالعَرَض»[2] ما تناثر هنا وهناك في «**ريح الصبّار**» من اقتباسات لآراء نقديّة من قبيل ما ذكرت إحالة إلى ألبار كامو في الصفحة الخامسة والستين، وجاكلين كيلين في الصفحة التي تليها، وما اقتبسته من رواية «الأنثى» لـ«دوريس ليسنج»، والحوار بين الساردين حول أعمال ج ج روسّو وخاصة كتابه nouvelle La Eloise(صص 68. 69). في هذا الاستطراد وغيره كثير في «ريح الصبار»، تعليق للحكي وشرود باتّجاه مناقشات فكرية وحوارات نقديّة، ومعارف ثقافيّة (كتاب «المنهج» لادقار

(1) حتّى الساردة الثانية (صفيّة الريّان) لا تفعل سوى تسجيل خواطرها: «تعوّدت أن أراها تنغمس في مسافة من الصمت وأصابعها ترقن بتوتّر ما تمليه خواطرها» ص6

(2) علي الجرجاني، **كتاب التعريفات**، بيروت – لبنان، دار الكتب العلمية، ط1، 1983، مادّة (ط، ر،د).

موران و«سورية أرض التاريخ» لباسكال كاستيلانا و«أناشيد البعل» لحسني حدّاد. صص114/ 113)

ويمكن أن نعدّ الاستطراد النصيّ من وسائل التشظية كثيفة الاستعمال في «**ريح الصبار**»، إضافة إلى نثر نتف من الشعر والنثر والأهازيج الشعبيّة في طيّات السرد (ننّي ننّي جاك النوم...). هذه النتف والشذرات والمقبوسات تتراخى لها مفاصل الحكي. من جهة أخرى، تتضايف النصوص متأرجحة بين النطق والصمت («المسخ»: كافكا/ «»فرانكشتاين»: ماري شيلي)، تعبّر عن الذات في حالات انشطارها وتمزّقها، وبالحُلْم (وهو متعدّد الحضور في الرواية) يتسارع الزمن أو يتراجع، ينضغط المكان أو يتّسع، وفي الحُلْم كذلك تعرف بعض الصور تفكّكا، وانخطافات سحيقة بسبب ما فيه من انجذابات رؤيويّة (أحلام «عجيب» وكوابيسه ص167).

ولهذا التشظّي «في ريح الصبّار» وجوه أخرى يتنافذ فيها الماضي والراهن والذاكرة والخيال والحقيقة والوهم، تجعل النصّ مبعثرا تشتغل فيه الكتابة المتشظيّة على تفادي منطق الكتابة النسقيّة ونظامها المتماسك اتّساقا وانسجاما، وتعتمد في المقابل ضربا من التعطيل لسيرورة السرد بما يدسّ في ثناياه من استطرادات تأمّليّة (انظر فصلَيْ: قوسان على سطر القلق/ ص153، كأنّي ما خلقت إلاّ للتأمّل/ ص137...). والتشظية الواعية في رواية «**ريح الصبّار**» خاصيّة مميّزة لهذا النصّ الروائيّ من جملة ما كتبت مسعودة بو بكر سردًا سواء

من جهة جماليّة هذا النصّ، أو من جهة دلالاته على ذات العصر المنشطرة المشروخة. إذ منع الحلم والتلاعب بالضمائر والتخيّلات، الكتابة من الاسترسال السرديّ وحبك الحكاية، فأتت في الغالب اعتباطيّة المسار والحركة، وجاء سردها عن قصد متكسّرا مائلا إلى التعليق والتحليل والشرح والاستطراد التأمّلي بدل الحبك والانسجام والتناسق.

تبرز هذه العيّنة من الوسائل المعتمدة في سرد «ريح الصبّار» ميلا إلى حساسيّة جماليّة تعتمد كتابة سرديّة قائمة على شعريّة الانفصال، متّكئة على بلاغة التشظّي، تتجنّب القصّ المنسجم المتّسق معلوم البداية والمسار والنهاية. بها لُمَعٌ من كتابات تأمليّة تتناوس بين الذهنيّ والوجدانيّ تخترق النصّ فتحضر الذات[1]، ويطفو الخيال[2]، ويسمو الانزياح[3]، وتتقطّع النصوص على صفحة البياض فراغا وامتلاء وانفصالا وبعثرة. وتختلط الأجناس والأنواع (الوثيقة، النقد، الخبر، الشعر، الرسالة...) ليتشكّل منها نصّ متشظّ يرد في شكل مقطوعات وفقرات ومقبوسات، بينها بياضات واصلة فاصلة، يلاعب بها السّارد/ المؤلّف ما هو بصدد توليفه من أحداث، أمر يضع معياريّة النصّ موضع رجّ وخلط قويّين مقصودين. وقد قدّمت هذه التقنيّات النصّ الروائيّ في صورة متواليات مقطعيّة متداخلة، تحمل صورا دلاليّة عن الذات، قائمة على الانزياح،

(1) انظر فصل القرار من الرواية، ص17
(2) انظر فصل نسور ليسنج من الرواي، ص141
(3) انظر فصل حبيبي يمشي فوق الماء، الرواية، ص 183)

والمفارقة، والإيحاء، والترميز، والإرباك، والإدهاش، والعصف الذهنيّ. فبدا النصّ تزدحم على عتباته ومتنه مقاطع تأمليّة، وخطرات فلسفيّة، وانطباعات نفسيّة، تعتمد على القصّ الذاتيّ، وتشغيل ضمير المتكلّم، واستدعاء الذات المتكلّمة [1] ودسّ النصّ في النصّ وإجراء الاقتباس والاستطراد. كلّ هذه التقنيّات شحنت نصّ «مسعودة بو بكر» بطاقة توتّر عالية، فيها خروج وتجاوز وانزياح عن كثير من قوانين الكتابة الروائيّة التقليديّة.

وفي خضمّ ذلك، وجدنا النصّ يعمد إلى صياغة شعريّة ثقافيّة لا تقتصر على الإقامة داخل الاستطيقا المحايثة والنصيّة المحليّة (السرد والثقافة المحلّيين). فميزة هذه الشعريّة الثقافيّة هي كسر الحدود القائمة ليس بين السرد والأنساق الخطابيّة الأخرى فحسب، بل بين الهويّات وبين الثقافات وبين النصوص. فشعريّة رواية «ريح الصبّار» لا تنمو وفق نموذج عضويّ متجانس، بل تنبني على تعدديّة تضمينيّة (ليست بالضرورة صريحة) تمزج بين نصوص وثقافات متعدّدة (أشرنا سابقا إلى كافكا وشيلي). وإنّ ما يوجّه سياسات هذه الشعريّة

(1) En ce sens voir : Ricard Ripoll (textes réunis par), *L'Écriture fragmentaire*, *théories et pratiques*, Presses Universitaires de Perpignan, Collection Études, 2002.

يطرح ريكار ريبولي في هذا الكتاب ما تثير الكتابة الشذريّة من الأسئلة النابعة من المفارقات التي تتضمّنها؛ أولى هذه المفارقات أنّ عبارة التشذير تعني التفتيت والتقطيع في حين أنّ كلمة «كتابة» ترتبط بفكرة النظام، والمفارقة الثانية تكمن في أنّ عبارة «جماليّة» تحيل إلى الانسجام والإيقاع في حين تحتمل عبارة «التشذير» ضربا من العنف.

الثقافيّة هو مبدأ الإدماج inclusion وليس الإقصاء exclusion، به تعيد الذاتُ تأسيس هويّتها وبناء تاريخها في سيرة أدبيّة تضمينيّة تنتظم وفق تشكّلات ثقافيّة منتهكة للحدود القائمة: (في الكُتّاب: جرجي زيدان، جاكلين كيلين، جون جاك روسّو، ادغار موان، باسكال كاستيلانا، حسني حدّاد، طه حسين، توفيق الحكيم، دوريس ليسنج، كلود برنار، مارسال بروست، مارسال بانيول... وفي الأوطان: تونس، اليونان، ألمانيا، سلوفاكيا، وفي النصوص: كتب الرحالة العرب/ nouvelle Eloise La/ الأنثى/ /esprit de solitude العقد الاجتماعيّ/ ...). ويقترن تشظّي الشكل في الرواية بنهج أسلوبيّ يعتمد الحدّ الأدنى[1] في صوغ النصّ... ويتجلّى ذلك واضحا في استعمال لغة مقتصدة، وتجنّب الوصف المطنب، وتوظيف التلميح والصمت، ودعوة المتلقّي ضمنيّا إلى إعادة تخييل النصّ. «وهذه ‹الأدنوية› في التعبير، تسجّل إعراضا عن ملاحقة ‹الواقع› في كلّيّته، واختصار السرد وتعويضه بتفاصيل صغيرة تكسر وهم القبض على ما هو عامّ وشموليّ»[2].

انتهكت تجربة الكتابة الروائيّة في «ريح الصبّار» حدود اللغات والجغرافيا في تصاديها مع كلّ النصوص الهاجعة في ذاكرة المؤلّفة وهي كثيرة متنوّعة، لكنّها لم تكتف بذلك. لقد أمعنت في سياسة الانتهاك فجاء الشكل الفنيّ للنصّ مغامرا

(1) تعدّ «ريح الصبّار» 219 صفحة

(2) محمّد برّادة، الرواية العربية ورهانات التجديد، الطبعة الأولى - كتاب دبى الثقافية، دار الصدى - دبى 2011،، ص 51

يضيق بحدود الأشكال المعلومة. إذ صنعت مسعودة بو بكر لهذا النصّ الروائيّ طابعا خاصّا من الغلاف إلى الغلاف ومن العتبة إلى الحاشيّة، فجاء متفرّدا في تشكيله، فيه من مغامرة التجريب الكثير وفيه من مقوّمات التخييل الكثير أيضا وفيه من جديد الأدب الاحتجاجيّ ما ندر شبيهه في السرد العربيّ فيما نعلم. فكان الانتهاك علامة فنيّة بارزة فيه حولها انتسجت جماليّته سواء في مستوى الحبكة القصصيّة أو في مستوى مناوبة السرد وتنويع الساردين.

وإذا كان «تناول الخطاب الروائي هو استقراء لتقنياته وعناصر بنائه الفنّيّ...أي بحث في الشكل الحاوي للمضمون...وليس بحثا شكليّا محضا جافّا.. وإنّما هو بالأحرى استشفاف للمعنى من إطاره الفني وهيكله التقنيّ الدالّ. «[1] فإنّنا نتساءل آخر هذا القسم الأوّل عن علاقة «شعريّة الانتهاك» هذه بمقول الرواية وعن دلالة تشظّي الشكل في «ريح الصبّار»؟

يبدو الشكل النصّيّ المتشظّي في الرواية حاملا لهويّة الدلالات، وفيه استجابة لنداء المعاني، فالعوالم المتخيّلة لهذا السرد مهشّمة، مفكّكة، تسودها الفوضى...فهي عوالم أعيد تمثيلها طبقا لرؤى رفضيّة ومواقف احتجاجيّة، فظهرت ممزّقة، غير محكومة بنظام منطقيّ.

(1) نجلاء مشعل، تحليل الخطاب الروائي (النسوي نموذجا)، مصر العربية للنشر والتوزيع، ط1، 2014، القاهرة، ص07

2) بلاغة الانشطار

يتجلّى السرد في «ريح الصبّار» عمليّة بناء استعاريّ» une métaphorisation «، إذا نحن ربطناه بالذات وانشطارها صرنا إزاء عمليّة بناء استعاريّ للذات من خلال التخييل الذي يأخذ أشكالا عدّة ويسلك سبلا شتّى إلى تشكيل الذات وصوغها صوغا مفكّكا متصدّعا حدّ الانقسام. وكثيرة هي انشطارات هذه الرواية؛ منها ما تعيشه عائلة السوهابيّ الكبير (ثابت)، ومنها ما يتجلّى في هذا التصدّع الجليّ داخل أسرة السوهابي الصغير (رياض) بين زوج يشغله المال والأعمال وزوجة همّها البحث والمعرفة، ومنها ما يبرز في ثنائيّة ضمنيّة يقيمها عقل صفيّة الريّان بين فريديريكو (اليوناني/ الغربيّ) ورياض السوهابيّ (التونسيّ / الشرقيّ)...

غير أنّ أقصى تجليّات الانشطار في الرواية تبرز في هذا «المسخ المشطور» الذي وضعته «صفيّة الريّان» «جسم بلا رأس ورأس بلا جسم وكلاهما حيّ ينبض». وتبدو عملية فصل الرأس عن الجسد وإعطاء كلّ جزء هويّة (اسمًا) أعلى درجات الانشطار لأنّه صيحة الحيرة في الروح، فهذا الانشطار ليس انفصاما داخليّا تعيشه الشخصيّة الواحدة الموحّدة، بل هو انفصام أقسى مستوياته الانفصال التامّ حتّى صارت الذات ذاتين: ذات عجيب (الرأس)، وذات عجاب (الجسم الذي لا رأس له). لكن لِمَ هذا القدر من التشوّه؟ لِمَ فصلتْ المؤلّفة الرأس عن منابته الجسديّة؟ هل هي رغبة العقل المتعالي في

التحرّر من طين يأبى إلاّ أن «يُسكنه اللحم والعظم»؟ أم هي رغبة المؤلّفة في التغريب ردّا على واقع وطنيّ متنطّع انفصمت عراه؟

تفاعلا مع هذه الأسئلة القرائيّة الممكنة يمكن أن نقرأ بلاغة الانشطار في مستويين على الأقل؛ انشطار الذات الفرد وانشطار الذات الجماعيّة. فمن هذا التشكيل الغريب للشخصيّات «العجيبة» تنشأ احتمالات القراءة وتتولّد عوالم ممكنة تهمّ الذات وأوجاعها وأشواقها، والبلاد وآمالها وأحلامها.

❖ **انشطار الذات (التجلّي الشخصيّ)**

يفتتح الفصل الأوّل من الرواية (فصل في البدء) بتصدير شعريّ يقول هامسا بما في النفس من نزوع وما في الذات من صدوع: **ريحي ... جوّابة أمصار... وعرقي ثابت في سجن طينته. ربّ هبوب يقلّني إلى الحركة اللاهبة.** (ص5)

بين ثبات «الصبّار» المنغرس عميقا في تربته، وبين «ريحه» الجوّابة للمدى الجوّالة في الأمصار من تناقض الماهية والطبيعة ما يشعل في الذات «لهيب» الصراع المؤذن بالانبعاث والولادة. ومن هذا الصراع الذي لا ينتهي على صفحات الرواية بين القطيعة والوصل، ومن انتثار الذات بين هذا «الانحراف الجائر» و«التوازن المطلوب» تُولد ممكنات القراءة وتنشأ عوالم ممكنة من المعاني قطباها «العقل» و«الجسد» في صراعهما وتكاملهما، ومن انشطار الذات «رأسا» و«جسدا»، تنشأ هويّة حيّة مركّبة حائرة في ذاتها تجعل من السرد منصّة

انطلاق لمحاورة هذه الذات والتعرّف إليها. هذه الذات التي تذرف أنفاسها على صفحات الرواية حيرة وحرقة تكتب «آلام الإنسان يترامى صداها من قرن إلى قرن ومن جيل إلى جيل» كما يقول المسعدي.

إنّ السؤال الملحّ الذي ظلّ مطروحا على امتداد الرواية حول المولود: أهما ذاتان؟ أم ذات واحدة مشطورة؟ خاصّة والجذر واحد (ع، ج، ب) كما تشير التسمية والمشتقّ اثنان (عجيب / عجاب).

وكبر السؤال مع تقدّم عمر الشطرين؛ استمع إلى عجيب أحد النصفين يعبّر هو بدوره عن هذه الحيرة في الذات: «**بما تراني أناديك؟ «أخي» ولكنّك لست توأمي، صحيح أنّنا خرجنا ... من رحم أمّنا في الساعة نفسها... كنّا في مشيمة واحدة .. لكن لا يمكن بشكلينا أن نكون توأما... هل أناديك يا نصفي؟ فالمفروض كما الحال مع البشر أنّك نصفي وأنا نصفك؛ كلانا تتمّة للآخر، لكنّك مفصول عنّي وأنا مفصول عنك.. وكلانا حيّ..**»[1] كبر السؤال وامتدّت الحيرة في الذات على امتداد الصفحات تعبيرا عن حيرة «الأنا» في أناها وليس التشطير الغريب الذي نسجته الرواية لهذا الكائن سوى حيلة المبدع في إبراز هذا السؤال وتصوير هذه الحيرة في عمقها، حيرة تمنع الأب من أن يسمّيه/ يسمّيهما.. والحيرة في التسمية هي في الجوهر حيرة في الهويّة فالذات قد انفصمت عراها على

(1) الرواية صص10/ 11

نحو عميق وفق ما ترسم الرواية (بيتا/ Beta+ غاما/ Gama) أو (عجاب + عجيب) أو لا تسمية (امتناع الأب عن التسمية) ...

هذا التنويع في الأسماء مع ثبات المسمّى، وهذا اللعب الاسميّ الدائر حول «المولود» يبعثر الذات، ويعدّد المنظورات وينوّع الضمائر المحيلة إليها ويتلاعب بنظامها ارتباطا بمسألة الهويّة وعلاقة هذه الضمائر بالاسم العلم [1]واستراتيجيّات سرد الهويّة في هذا النصّ. «**يا أنت يا أنا / يا أنا يا أنت / فلنتّفق ولنكن واحدا**»[2]. يعبّر هذا الخطاب الذي يوجّهه «عجيب» إلى شطره الثاني «عجاب» عن استبداد الحيرة بالذات وتمكّنها منها إلى درجة عجزت العبارة عن نقلها «هل أنا أنت»؟ أم «نحن اثنان»؟ بصيغة المتكلّم و«هل هو هو أم هما»؟ بصيغة الغائب.

وتنقل الروائيّة أجواء هذا الانفصال العميق بتغليب معجم «التشقّق» و«الانشطار» و«التشظّي» و«الشروخ» و«القلق» و«الخوف» منسوبا إلى الذات الساردة[3]، معجمٍ ينقل إلى القارئ مناخات الذات الداخليّة عقلا ووجدانا من انشطار وانقسام فيشكّل بذلك للذات هويّة سرديّة لا هي بالواحدة المؤتلفة ولا هي بالثابتة المطمئنّة ولا هي بالمنسجمة المتيقّنة ممّا تكسب، معجمٍ يصوّر «**بشاعة الديدان تعمل بصمت**

(1) فتحي فارس، التخييل الذاتيّ في السرد العربيّ المعاصر، دار زينب للنشر، تونس، 2020، ص 246.

(2) الرواية ص216

(3) أحصينا من جذر (ش ط ر) وحده ما يقرب من 70 عبارة إضافة إلى يدانيها دلالة من التشظّي والانفصال والتشقّق...

في فيافي الروح»[1]تنخر الكيان وتذهب ببرد اليقين. وبهذه الصورة التي ترسمها الرواية لم تعد الذات جوهرا نقيّا صافيا واحدا مطلقا، بل تصدّعت وأصبحت حلبة صراع الرغائب والأهواء والإكراهات ولم تبق فكرةً خالصةً ووعيا محضا، بل صار للاّوعي موقع هامّ فيها يملؤها تناقضا وصراعا وشكّا و«ما أصعب الإيمان إذا ما نفخ غول الشك أشلاء الأكوان ... ويح الحياة، ما أكبر زيف الحياه «

إنّ اهتمام «ريح الصبّار» برصد نتوءات الذات، يتخطّى ما يظهر من ماهية الأنا أو يطفو على سطح الوعي إلى إبراز ما اندسّ في السرائر وما خفي في البواطن، وترسّب في الدوافع والبواعث المتستّرة في السراديب المعتمة تشكيكا في وعي الذات بذاتها وفي يقينيّته الفجّة.

لقد أدّت خلخلة صورة الأنا عبر نقدها وإبراز نقاط ضعفها في سياقها العربيّ، إلى تراجع تلك الصورة النمطيّة للأنا النموذجيّة المكتملة علما وعملا وخلقا، وتقهقر موقعها السياديّ الذي كانت تحتلّه في الماضي على صعيد الأدب السرديّ العربيّ (السيرة خاصّة)، لتصبح ضعفا في قلب الوجود، تتّسم بالهشاشة والتمزّق وتتّصف بالتباعد بين ما هو لذاته وما هو في ذاته، ولتُضْحِيَ مشروخة منكسرة من الداخل على نحو ما أبرزنا من صور الانشطار السابقة وما يعبّر عنه هذا الشاهد، تقول صفيّة الريان في «ريح الصبّار»: «كتمتُ بداخلي

(1) الرواية ص193

كل ما يحتاجه جسد امرأة في شرخ وعيها بجسدها، اسكتُّ فيه رغباته واختلاجاته، نزواته وعطشه، وانكساره وشعوره الفاتك بالفقدان. كلّ ذلك أمام العمر غير الرحيم ... يدوس على أحلام شتّى أجهضت، طموحات وئدت، رغبات جفّت، فبات جميعها يشبه ذبال الحديقة عند جذوع الأشجار لا تحتفي بها سوى الديدان... تعمل بصمت في فيافي الروح»[1]؛ شاهد على درجة عالية من التصوير الاستعاريّ يتغذّى من «أرق الروح» ليرسم فعل الزمان العاتي في الذات والكيان. وبهذه الصورة المرسومة للأنا تتخطّى رواية مسعودة بو بكر مفهوم الهويّة بمعناها التّماثليّ «mêmeté» المنسجم، إلى مفهوم غيريّ تفكيكيّ.

❖ انشطار الذات (المستوى الجماعيّ)

من الصراع الذي لا ينتهي على صفحات الرواية بين الانفصال والاتّصال، ومن انتثار المشهد بين هذا «الانحراف الجائر» و«التوازن المطلوب» ومن هذا التشكيل الغريب للشخصيّات «العجيبة» تنشأ احتمالات قراءة أخرى تهمّ الذات الجماعيّة وأوجاعها وأشواقها، آمالها وأحلامها في وطن «معطوب» فقد البوصلة وانقسمت قواه بين نخبة عاقلة متعالية (رأس لا صلة له بالجسد، بالواقع، بالأرض) وجمهور همّه الخبز والمعيش واليوميّ (جسد لا رأس له تحرّكه الغرائز).

(1) الرواية ص 193

أين الخلل إذن؟ ولمَ هذا الانفصال العنيف (فصل الرأس عن الجسد)؟ هل هي ضبابيّة تشاؤمية صادفت مزاج مؤلّفة رهيفة الإحساس أم أنّ مضمرا مدسوسا بين السطور أراد أن يعرّي خبايا وعللا يمارسها أفراد المجتمع بوعيهم الجمعيّ، فتؤدّي إلى أخطاء تدفع المجتمع والبلاد إلى خطر الانشطار؟

«ريح الصبّار» نصّ مغروس عميقا في تربته مهما بدا بعيدا في الخيال؛ فصلته بواقع البلاد والعباد متينة تدلّ عليها مؤشّرات بنيويّة كثيرة فيه تسمح للقارئ أن يشدّ صلات مداد الكلمات في الرواية بشريان الحياة. ويمكن أن يكون المكان مدخلا إلى عقد هذه الروابط؛ فرحيل صفيّة الريّان ومولودها المشطور عن أرض أضاعتهما، وحركتهما في المكان إبراز لمعان تتجاوز الحالة الانشطاريّة الفرديّة إلى دلالة أوسع ترتبط بالوطن. وكان المكان المقوّم السرديّ الذي اشتغل به الخطاب الروائيّ لإبراز هذه التحوّلات والانقطاعات؛ إذ بنيت الرواية على ثلاثة أمكنة أساسيّة، لكلّ منها علاقة بهذه «الأسرة الصغيرة» ومصيرها؛ فكانت تونس أرضُ الولادة والانتماء الأوّل أرضًا للانفصال، ثمّ كانت اليونان أرضَ الاحتضان ثمّ كانت ألمانيا وعدًا بالالتئام.

كان مثار رحلة صفيّة ومولودها المشطور سؤال يطلب جوابه في: «**ألوذ بجزيرة في البحر المتوسّط يفترض أن توفّر لي ولمخلوقيْ بطني الأمن والطمأنية**»[1]. وأن يكون الأمن

(1) الرواية ص52

والطمأنينة مطلب يُسعى إليه في جزيرة نائية يعني أنّ بلد المنشأ (تونس) صار عاجزا عن توفير هذه الحاجة الأساسيّة. إنّ انشطار المجتمع بين مستلزمات الجسم من متطلّبات الحياة وبين مستلزمات التفكير العقلانيّ في الوجود والمصير أزمة وطن «فقد عقله» وغاب رشده.

لذلك اختارت المؤلّفة اليونان وجهة هذه الهاربة من ظلم الوطن. اختارت المؤلّفة اليونان رغم أنّ الساردة كانت تبحث عن «أيّ مكان في العالم»؟ وهو اختيار فنيّ ذو مقصد دلاليّ، فاليونان مكان مليء رمزيّة إذ هو بلد الحكمة والعقل، يمكن للهارب اللاجئ أن يجد فيه رحما رحيما يأويه ويطيّب جراحه.

وإذا هدأ الخاطر والتأم الجرح أمكن للإنسان أن يحلم بالخلاص ويخطّط له. على قدر الوجع يكون الحلم في الرواية، وعلى قدر المكابدة يكون الأمل، وعلى قدر الحاجة يكون الرجاء، **وهل أشدّ من حاجة كلينا إلى الآخر؟**[1] كما تذكر الرواية.

في «ريح الصبّار» يعرّش الأمل بشغاف القلب وتتمسّك الذات بشرنقة الأمل وتسقيها بدموع صفيّة الريّان ورجاءاتها اليوميّة ودعواتها الفجريّة وتغذّيها بأحلام عجيب «الشطر العاقل» من المولود المشطور وآماله بالاكتمال يواجه بها «**قانون الحياة الذي لا مكان فيه للمسوخ**»[2]، أحلام لا تفتأ تراوده « **ربّما**

(1) الرواية ص 214
(2) الرواية ص214

أفتح عينيّ/ عينيك وأهمس لك: ها نحن يا أنت يا انا اليوم واحد ... ها نحن يا أنا يا أنت نعيش ولادتنا السويّة ...حياتنا كالبشر رغم ما فيها من تجاذب بين قوى متناقضة ومراتب مختلفة ... سنواجهها معا في مصير مشترك بحراكك ومداركي»[1]

يكبر الأمل في الالتئام في «ريح الصبّار» ويتّسع ليمنح القارئ إمكان أن يقرأه قراءة جماعيّة وطنيّة؛ فإذا كان الانشطار انشطار الوطن' فإنّ حلم الالتئام حلم جيل فرّقته المصالح وباعدت بين شقوقه حتّى صار الوطن ذبيحا جريحا. يدعم هذه الوجهة التأويليّة ما يرد بالنصّ من إشارات وتلميحات قابلة للقراءة الاحتماليّة، تقول صفيّة الريّان «أمّ العجيبين» وهي عندي تونس أمّ الشقّين النخبة العالمة العاقلة والعامّة المطالبة بمصالح آنيّة، تقول: «**أمّا والعلم يمدّ نحوي بيد المعجزة فلا موضع للشكّ والصدود والتقوقع خلف المخاوف والكدر والقلق. وجب اليوم أن أحسم بشأن حبيبيّ .. ربّما حان لهما أن ينضوا قشر الإعاقة إلى اكتمال التحرّر من الحاجة الدائمة والكليّة إلى الأيادي الخارجيّة فينعتقا من رياح الفضول والعيش على حافّة الدنيا**» [2]

فلا تحرّر للوطن من الحاجة إلى الخارج ولا انعتاق له من خشية العيش على حافّة الدنيا إلاّ بالالتئام. ولكن أيّ التئام؟ لا شكّ في قراءتنا أنّه ليس توافقا مغشوشا باطنه يناقض ظاهره؛

(1) الرواية ص216
(2) الرواية ص 18

وجهه وجه أبي ذرّ وقلبه قلب أبي جهل. لذلك اختارت المؤلفة ألمانيا مكانا للخلاص بما ترمز إليه من قوّة علميّة. وتؤكّد الرواية في كثير من مواطنها أنّ الخلاص رهين العلم ف«**لا بدّ أن نثق في العلم**»[1] والخلاص أيضا معقود بالعقل؛ «**إنّ العقل هو المعجزة الكبرى**» [2]. وقاد هذا الإيمان بالعقل والعلم الخطاب السرديّ في النصّ الروائيّ إلى التحوّل من الحلم إلى الوعد.

ينتهي بنا هذا القسم إلى تبيّن بعض ندوب البلاد؛ فتونس حرائقها في كلّ فجّ حرائق ظاهرة لا تخلّف إلاّ الرماد والسواد وحرائق باطنة هي حرائق الأكباد على الأطفال ومستقبل الوطن. في هذا القسم، يشعر القارئ أنّ البلاد اكتسحتها الرياح، رياح الانقسام وأتى عليه جراد الجهل والأنانيّة فخلعت بردها القشيب، برد الاتّزان والالتئام، لتضع لباس الصراع العموديّ الحادّ الذي يشقّ البلاد نصفين: نصف استوطنه الفقر والإهمال وعشّش فيه الجهل والخنوع فلاذ بالغيبوبة يداري بها خيبته في الوطن. ونصف عاقل يتعالى بعقله في نخبويّة غير منتجة تعمّق الانفصال. أمّا الوطن ففقد البوصلة، وأصابه الخبل. انتشر فيه جراد الفساد استبدادا يطيح بالنخب والمثقفين، واغتيالا للصادقين من أبنائه.

(1) الرواية ص136
(2) الرواية ص 162

وينتهى بنا هذا القسم أيضا، إلى أنّ الوطن قياسا بالذات الفرد يعيش حالة من الانشطار العميق سعت الروائيّة إلى التعبير عنه استعاريّا بانشطار هذا الكائن الغريب (عجيب / عجاب) جسمًا ورأسًا. صار به الوطن مشوّها مخيفا طاردا لأبنائه. غير أنّ الأمل في الخلاص يظلّ قائما وإن في شكل «**حلم... لو يحققه العلم فليس بعد ذلك رجاء**»[1] حلم بأن يلتئم الشطران فيتحرّكان «**ملتصقين متناغمين يمشيان ويفكّران معا**»[2]، حلم يقدّم به النصّ الروائيّ وعدا بالخلاص يعرضه على قرّائه في صورة فنيّة جميلة موحية تستثمر رمزيّة المكان (اليونان وألمانيا: عقل وعلم) في إبقاء الأمل في النجاح ممكنا.

الخاتمة (ما كان أثقل الحمل وما كان أشجع حامله ...)

قادنا هذا السَفَرُ القرائيّ في «**شعريّة التشظّي وبلاغة الانشطار في «ريح الصبّار»** إلى أنّها رواية تغلب عليها «جماليّة التشظّي والتفكّك» وهي جماليّة تقوم على اختيار فنّيّ له أبعاده الدلاليّة، فأوّل ما يلفت نظر قارئ هذه الرواية هو هذا التفكّك في بنيتها السرديّة؛ فلا الزمان يتحرّك خطيّا متتابعا، ولا الأحداث تجري وفق نسق ترابطيّ تعاقبيّ، بل تكتسب الوحدات السرديّة قيمتها فيها بتجاورها وتناوبها تقدّما وتأخّرا، لا بتتابعها. وثاني ما ينتبه إليه القارئ أنّ رواية مسعودة أبو بكر تمثّل بتشظّيها ذاك، مقترحًا روائيًّا تجريبيًّا يرصد «محنة الذات والوطن» لا في مآلاتها

(1) الرواية ص 162
(2) الرواية ص 162

فحسب، بل في أسبابها العميقة أيضا. إذ عبّر تفكّك السرد فيها عن تشظّي الذات وتشقّقها، وعن انشطار الوطن وانفصال عراه، وامتدّ فيها سؤال «الانشطار» إلى عمق التاريخ العربيّ المسكون بذات الأنساق المسبّبة للهزائم السابقة وللهزيمة القادمة. الانفصال، الانشطار، الانفصام: العبارة القاسية التي تحاول مسعودة أن تجعلها مفتاح التنوير في تفكيكها السرديّ في «ريح الصبّار».

فبشظايا من السرد المفكّك، وزوايا نظر تتقاطع وتتنافر تشكّل الروائيّة خطابها الروائيّ الكامن تحت هذا التشظّي وفوقه. وما يجعل هذا التشظّي فعلاً جماليّا تجريبيّا نافعا نافذا لا فعلاً عبثيّا تخريبيّا هو وجود سَنَنٍ (code) مفسّر يملّك القارئ مفتاح قراءة التفكّك قراءة نسقيّة مترابطة، فقد استطاعت «ريح الصبّار» أن تقدّم مقترحا جماليّا سرديّا يوازن بين قيمتين: قيمة المحتوى الفكريّ، وقيمة الشكل الفنيّ، فالأطروحة الأهمّ في «هذه الرواية ـ في ما نقدّر ـ ليست في مضامين بنياتها السرديّة المتشظيّة المفكّكة فحسب، بل في التفكيك نفسه؛ تفكيك صورة الذات وما يعرقل خطوها نحو القبض على الأسئلة الحقيقيّة والرهانات الجوهريّة.

والرواية فوق كلّ هذا، استدراج قاس للقراءة نحو الكتابة. لقد تجلّى نصّ مسعودة بو بكر أمام القراءة كائنا حالما رغم ألمه، يتمدّد ويتقلّص تبعا لما يرتج في الذاكرة والروح من أراجيح فعل التلقّي وأسرار توقه، لنقفَ، نحن القرّاءَ، في هذا

النصّ الروائيّ أمام الإنسان في قلقه الدائم وحاجته إلى فعل القصّ من أجل الخروج من مأزق التفرّد، ومحنة التسلّط باتّجاه التعدّد والاختلاف، فما أعذب الحروف وهي تنشد الذات وما أبهاها وهي تقتفي آثارها، وما أحلى روحها وما أنقاها وهي تعرّي جراحنا، وما أجمل صوتها تضمّ به بوحنا إلى بوحها.

رهانات الشعر
في «مزاج قزحي» لمسعودة بوبكر

أ. سمير سحيمي
كلية الآداب والفنون والإنسانيّات بمنوبة

الشعر سؤال كوني وبحث في أسئلة الوجود ورؤية الإنسان، والثابت أنّ بين الإنسان والشعر تلازما، فـــــ»الإنسان يسكن الشاعر» على حدّ عبارة هولدرلين، وهو سَكَن بالمعنى الوجودي. فعندما يشير هولدرلين إلى السكن، يضع في اعتباره السمات الأساسيّة للشروط الإنسانيّة، فالبعد الوجودي بيّن في علاقة السكن L'habitation [1]، ويرى هايديغير أنّ هذا لا يعني ضرورة أنّ الشعر ليس سوى تزويق Décoration زائد، فعبارة «الإنسان يسكن الشاعر» تعني «الشعر الذي يجعل من السكن سكنا في المقام الأوّل، لأنّ القصيدة هي البناء الحقيقيّ»[2]. ونتيجة لهذه الرؤية العميقة، يرى هايديغير أنها تجعلنا في مواجهة التزامَيْن: الأوّل هو أن نفكّر في ما نسمّيه وجود الإنسان، انطلاقا من مفهوم السكن. والثاني أنّ نفكّر في وجود

(1) Martin Heidegger،*Essais et conférences*،Traduits de l'allemand par André Préau،Gallimard،collection Tel n° 52،1980،p 226.

(2) المرجع نفسه، ص 227.

الشعر باعتباره فعل بناء، باعتباره بناء، وربّما بما هو فعل البناء بامتياز، وإذا لم يكن ذلك كذلك، نبحث في هذا الاتجاه وجود الشعر ووجود السكن في الشعر والشاعر[1].

هذا ما يجلو العلاقة العميقة بين الإنسان والشعر، ولعلّ جيرار ديسون في مقاله المتعلّق بشعر بودلار، قد بيّن قيمة الالتزام والتلازم بين البعدين الشعري والإنساني، ففي مقاله «جعلُ القصيدة ملتزمة»، رأى أنّ جعل القصيدة ملتزمة يستدعي في المقام الأوّل تخليصها من عدم الالتزام[2]. وجعل القصيدة ملتزمة، حركة ملحميّة بالمعنى الذي تكون فيه اللّغة - باعتبارها فعلا فرديّا – ملتزمة التزاما جماعيّا[3]. ولعلّ هذا التلازم بين الشعر والإنسان هو وجه آخر للتلازم بين الشعر والحياة، وبين الإيقاع والحياة، وبين القافية والحياة، وبين الأدبيّ والسياسيّ. فعندما يكتب فيكتور هيغو «قصيدة الإنسان» «لم تعد الاستعارة استعارة، بل تخلق القصيدة الإنسان بما هو قارئ، والقصيدة تملك هذه القوّة في اختلاق الإنسان، باعتباره ذاتا عابرة»[4]. هذا التلازم بين الشعر والحياة والإنسان هو الذي يفتح أفقا أرحب لقيمة الشعر، وأسئلته، ولمنزلته الإنشائيّة، ورهاناته.

(1) Martin Heidegger،*Essais et conférences*،p 227.

(2) Gérard Dessons, «*Engager le poème*», Gérard Dessons, Serge Martin, Pascal Michon , (dir), *in*, *Henri Meschonnic*, *La pensée et le poème*, Press éditions, 2005, p 33.

(3) المرجع نفسه.

(4) م ن، ص 33.

والناظر في ديوان «مزاج قزحي» لمسعودة بوبكر يتبيّن في غير عناء توفّره على التخييلي والرمزي والإيقاعي والذاتيّ وتفاعل الشعر بأشكال الفنّ المتعدّدة واختزاله قوة حقيقة باختلاق الإنسان والكشف عن رؤية للعالم والأشياء. ولا شكّ في أن عنوان الديوان يجلو ملامحه وخصوصيته وملامح الإنشاء فيه، فـ«مزاج» هي الأهواء والتخييل والمجازات والاختراق والقول على غير نهج مسطور، وخلق اللغة بما يناسب حداثة الشعر وأسئلته القائمة على الاختلاف. أمّا «قزحي» فدليل تنوع وتلون وإبهار، فقد جاء في اللسان أنّ قوس قزح «طَرائقُ مُتقوِّسَة تَبدو في السَّمَاءِ أَيامَ الرّبيع، زاد الأَزهريّ: غِبَّ المطرِ بحُمْرَةٍ وصُفْرة وخضرة وهو غير مَصْروف»[1]، ولعلّ رهانات الشعر في هذا الكتاب تلاوينه، وتشكلات القول الشعري فيه بأفنان متعدّدة تشرق بطرائق مختلفة، ونحن ساعون في هذه القراءة إلى كشف وجوه نكتفي منها بإشارات إلى الرمزي والتخييلي والإيقاعيّ والذاتيّ.

1 - الرمزي والتخييليّ

الرمزيّ هو تشكّل الرمز في الأدب تشكّلا مخصوصا تكون سماته مميّزَة مختلفة عن كيفيّات الإنشاء في نصوص إبداعية أخرى، وهو اجتهاد الذات الشاعرة في وسم نصّها ببصمة ينبني فيها القول الشعريّ على إعلاء الرمز من جمالية الخطاب. ولا شكّ في أنّ من رهانات «مزاج قزحي» تشكيل نسق من الرموز

(1) ابن منظور، لسان العرب.

تسعى إلى أن ترسم بالكلام ملامح الشعر وإنشائية القول. فقد تستدعي القصيدة ما يلائمها من الرمز، ف»شرفات البياض» وصفرة الأحلام» و»ثلج الوقت» و»زهر الشقائق» و»الغواية الفريدة» تستدعي نرسيس من الميثولوجيا الإغريقيّة، ذلك الصياد من ثيسيبيا، ذلك المغرور الذي لاحظت الآلهة نرسيس تصرّفه وأخذته إلى بحيرة رأى فيها انعكاس صورته فيها فوقع في حبّ صورته من غير أن يدرك أنّها مجرّد صورة، وعجز عن فراقها أفرط تعلقه بها إلى أن مات، وهذه واحدة من روايات عديدة لأسطورة نرسيس.

والذي يعنينا من ذلك كيفية جريان الرمزيّ في أعطاف قصيدة «مزاج قزحيّ» بنسق لا يفقد فيه الشعر هويته:

عرّجْ على شرفاتِ البياضْ

وصفرة الأحلام من أنفَاسِ نرسيسَ

عمّدْ أناملك بثلج الوقت من سِفْرِ الفصول

بحمرة زهر الشّقائق إذْ غفتْ

على سَرْج غوايتها الفريدة.[1]

فالخطاب الشعري في القصيدة يحفل برمزيات الذات والربيع والطبيعة المشرقة، وتتعدّ كيفات حضور رمزيتي

(1) اعتمدنا في هذه القراءة مقاطع شعرية من ديوان «مزاج قزحي» لمسعودة بوبكر في نسخة مخطوطة.

النرجس ونرسيس في ثنايا القصيدة متوزّعة على أقسامها المختلفة:

«وتولّه **النّرجس** بالسَّرَبِ يُمَاهِي حلمَه

في فجر عرسِه.

ها أنت تنثر أغنياتِ **نرسيسَ** الشّجيّة»

«يا عشق **نرسيس** الحكاية

يلهب غُلّته العتيقة نهر الغواية»

وتحضر مؤشرات الذات، في مقدمتها الضمائر تجمع رمزية انعطاف الذات إلى ذاتها، إلى قولها الشعري، إلى المزاج الشعري تخييلا ومجازا وانزياحات تؤلف القول في رحاب إنشاء الكلام على الشعر يعيد إلينا معاني الروح في عطشها إلى روحها، أو مثلما يقول درويش «على الروح أن تجد الروح في روحها أو تموت هنا». ولعلّنا حين نصل كل ذلك بتطابق عنوان القصيدة بعنوان الديوان الشعري ننتهي إلى عودة الذات الشاعرة إلى وجه أصيل من وجوه إبداعها المتعدّدة، وهو كتابة الشعر، بعد بعض غياب، فالمزاج إنشاء جديد قديم، عودة إلى مساحات الشعر قولا يعيد الذات إلى ذاتها، والقزحي ألوان الربيع، تعدد طرائق القول ومسافات الإبداع، تحضر في الأقصوصة والقصة القصيرة جدا، والرواية، مثلما تحضر في الشعر. إنها إنشائيات متعددة، إنشائية بمعنى poétique، أي ما يكون به النص إنشاء جديدا يتجاوز جنس الشعر.

وغير بعيد عن رمزية الأسطوري، يتوفّر ديوان «مزاج قزحي» على رمزية الحيوان في «الخطاطيف» موصولة بطيف روح الأم في قصيدة «إلى روح أمي». فقد ورد في معجم الرموز لجان شوفالييه وآلان شيربران، أن الخطاطيف، رمز للربيع وللتراسل، والصينيون يعتبرون عودة الخطاطيف إعلانا عن بدء الاحتفاء بالخصوبة، إنها صنو للّقاء، وللرفقة الطيبة عند المسلمين لذلك تنعت بطيور الجنة[1]. أمّا في القصيدة فقد كانت الخطاطيف واسطة استحضار لجسد الأم وحركتها وفعلها ووجودها بواسطة استدعاء الذات الشاعرة للروح الغائبة ليكون الغياب الواقعي حضورا جماليا وعودة بالذاكرة إلى أزمان الفيض والحنين والانتماء

قصيدة إلى روح أمّي

نضا الخضابُ عن غُرَرِ الخطاطيفِ

فانْهضـــي

وانفُضي التّربَةَ ـ طرْفَة عينٍ ـ

عنْ أنَامِلكِ السُّمْرِ

غَمّسي أطرَافَها فِي الزّيتِ المُبارَكِ

أَعِيدي إلى الطّيرِ شوْقَ الرَّحيلِ.

يَحُطُّ الرّبيعُ على حوْضِ رَيْحَانِكِ

(1) Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, Robert Laffont/ Jupiter, 1982, p 507-508.

يَلْثُمُ دَفْقَ الصَّبَاحِ
يَرْشُفُ الطَلَّ
على نَخَبِ قَهْوَتِكِ الشَّاذُلِيّةِ
على نَخَبِ العَرِيكِ
وعِبْقِ الخَمِيــرْ.

إنّ خطاب الأمر على سبيل الالتماس يستعيد صورا لا تقف عند الذاكرة الفردية، بل تبلغ أفق الذاكرة الجماعية، تربك كل قارئ وتعيد إليه ذاته في انتمائه. فالخضاب والتربة والأنامل السمر، والزيت المبارك والرحيل والقهوة الشاذلية، ونخب العريك وعبق الخمير ...وغيرها، تنسج تشاكل صور متشابكه تختزل في استعارة كبرى للأم تلفّ وجداننا بالألم والبسمة والبهجة والخوف، متقابلات تحتكم إلى ثنائية الماضي والحاضر، والغياب والحضور، والرمز والواقع. ولعلّ اختيار عنوان القصيدة خطابا مباشرا «قصيدة إلى روح أمّي» تجلو اختيارا مقصودا يراهن على التأثير في المتلقي واستدراجه لسؤال شعري أبديّ هو سؤال التخييل والواقع، والحدث والاستعارة، واليومي والمجازي.

ولا شكّ في أنّ «مزاج قزحي» يحفل بالرموز المتعدّدة والمتنوّعة اكتفينا منها بما أشرنا إليه، ولعلّ الكوريدا والشاعر لوركا والغجر والنهر المقدّس، والساعة الرمليّة وكسّارة البندق...وغيرها رموز أخرى حقيقة بالتدبّر والتأمل والقراءة

وكشف الأبعاد. فالرهان الرمزي في هذا الخطاب الشعري، أولويّة قصوى سعت بواسطتها مسعودة بوبكر أن تنسج هوية كتابها الشعري، نضيف إليه رهانَيْ الإيقاعي والذاتيّ.

2 - الإيقاعي والذاتيّ

يتبدّى الإيقاع في نظام اللّغة، وهو القائم على نظام التّواصل بين الجسد واللّغة، بين اللّغة والأدب وبين اللّغة والفكر»[1] موصول بالحياة في تصوّرهما وقد صرّحا بأنّ تمثّل البنى الإيقاعيّة يفهم في سياق اعتبارها شكلا من أشكال تلاعب اللّغة[2]، فالإيقاع «لا يمكن توقّعه، إنّه الجديد في المكتوب، إنّه بهذا المعنى تمثيل التّاريخ في اللّغة، كالحياة»[3]. وبما أنّ الإيقاع هو «التّكرار والعود بمسافات متفاوتة في الانتظام»[4] وبما أنّه «تنظيم حركة الكلام من خلال الذّات»[5] فإنّ البحث في صلة الإيقاع بالسّياسيّ موصول برصد كيفيّات تشكّل السّياسيّ إنشائيّا من حيث المعاودة والتّكريس والتّأثير وحضور الذّات، فالسّياسيّ في الشّعر باعتباره جملة علاقات تتشكّل في صلة بالهامشيّ واليوميّ والمهمل تكرّسها ذات يتبدّى من جملة ما يتبدّى في نسق إيقاعيّ يسهم في إبراز البعد الإنشائيّ فيه ولا

---

(1) سمير سحيمي، **ذاكرة الإيقاع وأسراره، السرّ في اللّغة والأدب والثّقافة**، إشراف محمّد الصالح البوعمراني، منشورات المعهد العالي للدّراسات التّطبيقيّة في الإنسانيّات بقفصة، تونس، 2005، ص 309.

(2) المرجع نفسه.

(3) Henri Meschonnic, *Critique du rythme*, Verdier, 1982, p. 225.

(4) *Traité du rythme des vers et des proses*, p 28.

(5) *Le dictionnaire du littéraire*, Paris, PUF, 2002, p. 536.

يكتفي بذلك بل يبين جانب التّأثير والنّجاعة وتحقيق مشاركة أوسع بين المتلقّين فالإيقاع «هو اسم كلّ ما يُتبادَل بين النّاس، هو اسم كلّ ما يعطي دون أن يفقد، والعطاء هنا مشاركة في أسوأ الحالات هو المشي على خطى الإوزّ، وفي أحسنها هو رقص الفلاّحين في السّهول»[1]. وبما أنّ من وظائف السّياسيّ في الشّعر ربطه أكثر بكلّ وجوه الحياة وأبعادها الاجتماعيّة والإنسانيّة وغيرها، وبما أنّ الإيقاع اسم لكلّ ما يتبادل بين النّاس أو هو الحياة، فإنّ البحث في ثنائيّة السّياسيّ والإيقاعي وجيه تؤكّده صلتهما بالانفعالات [2] بالحياة بالمعنى الذي بيّناه. ولعلّ من بؤر المعنى الكاشفة ذلك، الطمي رمزا متعددّ الآفاق الدلالية، لا سيما أنه اقترن باسم الفعل هَيْتَ، وهي في الأصل هئتُ لك، أي تهيّأتُ لك، فكأنّ المعنى المقصود من العنوان **تهيّأتُ للطَمي** والطمي في المعجم الوسيط «هو الطين يحمله السّيل ويستقرّ على الأرض رطبا أو يابسا».

هيتَ للطمي قصيدة الاستعداد للوجود وبناء رؤية مختلفة، فالطمي مزيج من الماء والأرض، من الماء والتراب بما هما نصف وجود، إنه استعداد للانتماء إلى معنى مختلف تُجسدة الشاعرة بواسطة إيقاع الجسد يتردد في القصيدة في كل مقطع

(1) Colas Duflo, *L'humanité du rythme* (*Marcher*, *Ramer*, *Parler*) *Rythme et philosophie*, Sous la direction de Pierre Saurent et de Jean- Jacques Wunenberger, Paris, Kimé, 1996, p. 65.

(2) يمكن العودة في ذلك إلى مقال الانفعالات الشعريّة والإيقاع، محمد الصالح بوعمراني، ضمن كتاب **الإيقاع والخطاب** كتاب جماعي، راجعت النّصوص وأعدتها للنّشر منية عبيدي، إشراف سمير سحيمي، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانيّة بالقيروان، 2020، ص ص 40-65.

بشكل مختلف إلى أن يبلغ إيقاع الجسد رحلة تجدد في ختام القصيدة، ختام رحلة التهيّؤ للطمي:

هيت للطّمي

ينفض عنك السّوسَ

لتنساب بين ما خَضَّلَ تجلّي النّهارِ الجديدِ،

خفيفا خفيفا

هيت للطّمي

هيتْ.

إنها رحلة نفض السوس وتشكل النهار الجديد، توقيع آخر للحياة، اختلاف في مقامات الانتماء للجسد في صورة المختلفة

- «**الجَسَدُ** الذِي عمَّدَتْهُ البِحَارُ»
- «**الجَسَدُ** الذِي صَاغَهُ اللهُ

ماءً وطِينًا ونَارًا»

- الجسد الذي «سيُبعث وإنْ من حُراقةِ نارْ، من دُقاقِ الخمود»
- الجسد الذي تخاطبه الشاعرة وتناديه قائلة:

«يا علل **الجسدِ** المُثْخَنِ

حين تقسو الذّراري

ويجهر قابيلُ «لا توبةٌ لا متابْ»

«يا **الجسدُ** المنهَكُ المُنتَهَكْ

تسربلك الحيرةُ والوجعُ

وتثقلك وصايا الإله»

«يا **جسدا** مرهقا

يغسل عنك الكوابيسَ

يمحو جيوب القروحِ الخفيّةَ.»

هكذا يتبدى إيقاع الجسد يسائل كينونته بين الوجودي والديني والوجداني...، بين الوجع والكوابيس والقُروح. إنها استعادة لرحلة العمر شعريا لتكون الرؤيا «كشف عالم يحتاج إلى الكشف»، فالجسدُ يُوقّع حيرته المربكة ويعيد قراءة الوجود والمستقبل، فالطميُ يحرّر وينفتح على النهار الجديد ومسافات المكاشفة الموصولة بطين التجلّي:

هيت للطّمي

ينفض عنك السّوسَ

لتنساب بين ما خَضَّلَ تجلّي النّهارِ الجديدِ،

خفيفا خفيفا

هيت للطّمي

هيتْ.

لتنتهي القصيدة بطلب التجلي، والتهيّؤ للمكاشفة. لكنها مكاشفة تحكمها مدارات قول مهيمنة، المدار الأول هو مدار البهجة والحياة (كرْمًا، حدائِقَ، غاباتٍ ثَمْرَاءَ، الاخْضِرَارْ، تِبرَا، أحْدَاقَ البُرُوقُ، ماءً وطِينًا ونَارًا....). و**المدار الثاني** هو مدار الغدر والمكر (الصّقرَ والهُدْهُدَ والغُرابْ، الْمَكْرِ، الغدْرِ، ذِئبَ السُّهُوبْ،...). أمّا **المدار الثالث** فهو مدار الانبعاث:

«سيُبعث **الجسدُ** وإنْ من حُراقةِ نارْ

من دُقاقِ الخمود

فالسّاعةُ آزفةٌ

حين تفيض شفاهُ الجداولِ

مياها عِذابْ»

وهذه المدارات تجلو حركة الذات وإيقاع وجودها، تأمّلا في وقع الحياة وسلطانها وانتصارا بالشعر على التاريخ.

خاتمـــــة

ليست هذه القراءة في بعض من ديوان «مزاج قزحي» سوى إشارات لما يتوفّر عليه من سمات تميّز هذا الكتاب الشعريّ الجديد لمسعودة بوبكر، فهو كتاب يدعو للتدبّر والسّؤال، تكشف كل قراءة فيه بعض أسراره وبعض ما يُخفي. فـ«مزاج قزحيّ» شعر مشدود إلى قوس اللغة تتلوّن وتتزيّا وفق نسق القول في القصيدة، يعبق بالرّمز والتّخييل والإيحاء. ينهل من الذّاكرة ويعيد كتابة إيقاع الذّات المتعدّدة. مناخات القصيدة فيه

منفتحة على الرمزيّ والتخييليّ والإيقاعيّ والذاتيّ، واليوميّ والسياسيّ والواقعيّ والأسطوريّ، والرّاهن والكامن، والحيرة والسؤال وتَراسل الفنون.. تجمعها الشّاعرة المبدعة مسعودة بوبكر في «مزاجها القزحيّ» رحلة في مسافات قول ينخرط في كنه الحداثة، ويعوّل على شعريّة قصيدة النّثر، شعرية المفارقة، وشعرية الحيرة والمساءلة، وشعرية الهامشي، وشعرية تجريب تدعو إلى التدبّر وتنبه إلى جماليات الشعر وبلاغة الإنشاء الشعري في مشروع مسعودة بوبكر الكاتبة المتفرّدة في رحلات نصوصها المختلفة.

«الألف والنّون» والتنوّع الأجناسيّ

الأستاذة: جنّات عليمي

يستهلّ «محمّد البدوي» حديثه عن مجموعة «رشيدة الشّارني» القصصيّة «الحياة على حافّة الدّنيا» بقوله:» هل أتاك حديث شهرزاد تقدّ من الحديث ما فيه حياة للقارئ ولها حتّى وإن كانت هذه الحياة على حافّة الدّنيا»[1]. أدخل حديثي عن رواية «الألف والنّون»[2] بهذا القول ذلك أنّ صاحبة الرّواية «مسعودة بوبكر» وهي تقدّ الحديث في هذه الرّواية ينطبق عليها ما قاله «محمّد البدوي» عن شهرزاد الحكايات وقد اختارت لذلك ضربا من الكتابة فيه مغامرة، هي مغامرة الجمع بين المؤتلف والمختلف من النّصوص والأشكال والأجناس الأدبيّة وغير الأدبيّة، ورحلة إلى قيعان النّفس البشريّة، ونبش عن مختلف التّفاعلات والانفعالات فيها. و«الألف والنّون» عنوان الرّواية يشي بهذا التنوّع القائم على الإئتلاف حينا، والإختلاف حينا آخر، بجمعه بين حرفين ظاهر الأمر فيهما ائتلاف باعتبار أنّهما ينتميان إلى نفس العائلة – عائلة الحروف الهجائيّة

(1) محمّد البدوي: سرديّات تونسيّة، ط 1، ابن عربي للنّشر- تونس،2020، ص 62.

(2) مسعودة بوبكر: الألف والنّون، ط 2، دار سحر للنّشر – تونس، مارس 2012.

العربيّة – فالألف يتصدر قائمة هذه العائلة في الترتيب، فيما يحتل النّون المرتبة الخامسة والعشرين. ولكنّ هذا الإئتلاف لا يحجب عن المهتمّ بأمر الحروف الإختلاف البيّن بين الحرفين في الخاصيّات، وهو اختلاف تتّسع دائرته لتشمل ما يمكن أن يوحي به كلّ حرف من هذين الحرفين من دلالات. يقول مراد الهمّامي أحد أبطال هذه الرّواية عن الألف:

«أ.. متفرّد يفتتح القائمة.

ألف.. أوّل شعيرة في طقوس الكلام.

ألف.. شهقة الطّفل الغرير في تحسّس النّطق.

ألف.. روح الكلمات في كل لهجات الإنسان.

ألف.. الفتيل المستقيم للّهب». (الألف والنون، ص 27).

إنّه الحرف الذي «لا شيء عليه»[1]. ولذلك، اتّخذه مراد كنية له، وبعد ذلك رمزا له. رمز الأنا الرّافض للقيود والخارج عن التبعيّة. عكس النّون، حيث الـ «نحن»، ونون الجماعة التي تفرض على الجميع الانصهار في كيان واحد تغيب فيه الذّاتيّة ويضمحلّ كيان الفرد. يقول مراد الهمّامي مقارنا بين الحرفين:

«أليف.. أليف.. يكفي أنّي أعرّف الكلمات وأسوق كلّ الأفعال المصرّفة أمامي... ولا ينطق متكلّم بفعل ألّا واستهلّ بي. «أليف لا شيء عليه» هذا صحيح! حليقا كممثّل صعلوك

(1) مسعودة بوبكر: م. ن، ص 27.

في شريط كوْبويْ.. لم أكن أضع القبّعة ولا العمامة.. وأشكّ في أصول الزنّار.

نون: دليل الجماعة في أكثر من لغة... نحن... إيقاع الأنين الدّفين.. النّون... بئر غائرة، مجوّفة تغوص فيها نقطة الضّوء الوحيدة... تبتلعها ككرش حوت.. كمصير حزين تذوب فيه آخر شهقة أمل.. نصف دائرة الأفلاك. نون.. في الكتاب المقدّس سرّ مستغلق.. جماعة أخرى.. تلاحق الفرد لتبتلعه.. لتشفطه إلى جوفها...» (الألف والنّون، ص 28).

هو الإئتلاف والإختلاف يشدّ مفاصل هذه الرّواية وفصولها. ولأنّ الحال على هذا الوضع من التنوّع والتّداخل فقد اخترنا البحث في نوع الأجناس المتداخلة في بعضها البعض، ومدى انسجامها مع بعضها البعض داخل كيان الرّواية. وتعيين هذا الجنس أو ذاك في الرّواية «خاضع لما يسمّيه شافّير (Schaeffer) منطقا تداوليا للأجناسيّة (Logique pragmatique de la généracité). وبناء على ذلك فإنّ قراءتنا لهذه الرّواية قد بيّنت لنا أنّ هذه الرّواية قد جمعت بين أجناس أدبيّة وأخرى غير أدبيّة، وهو ما سنعمل على توضيحه تاليا.

1. الأجناس الأدبيّة

تقاطعت العديد من الأجناس الأدبيّة داخل رواية «الألف والنّون»، وتداخلت في بعضها البعض. وقد حدّدنا ثلاثة منها هي الخبر والشّعر والرّسالة.

1 . 1 . الخبر

تطالعنا الرّوائيّة «مسعودة بوبكر» في العتبة الثّانية عتبة التّصدير (Epigraphe) بالنصّ التّالي:

«ماذا أصنع؟ لا أملك إلّا أن أتحدّث ولتنقل كلماتي الرّيح السوّاحة. ولأثبتها في الأوراق شهادة إنسان من أهل الرّؤية، فلعلّ فؤادا ظمآن من أفئدة وجوه الأمّة يستعذب هذي الكلمات، فنخوض بها في الطّرقات، يرعاها إن وُلّي الأمر، ويوفّق بين القدرة والفكرة، ويزاوج بين الحكمة والعقل». (الألف والنّون، ص 7).

ما يلفت انتباهنا في هذا النصّ الذي اقتبسته عن «صلاح عبد الصّبور» فعل أتحدّث الذي يحيل على الحديث. «والحديث: الخبر يأتي على القليل والكثير»[1]. إذن فالحديث هو الخبر «والخبر: ما أتاك من نبإ عمن تستخبر»[2]. وبهذا نلاحظ التّطابق في الدّلالة بين الحديث والخبر في لسان العرب. وهو ما انطلق منه «محمّد القاضي»، وأضاف إليه، وتوسّع في تحليله، وذلك في التّعريف التّالي الذي يقدّمه للخبر: «الخبر في الأدب له ظاهر وباطن. فظاهره أنّه قول معاد يأخذه اللّاحق عن السّابق ويحرص فيه على التّواري خلفه والوقوع دونه. أمّا باطنه فهو أنّه إبداع، إلّا أنّه يحتاج إلى قناع يوهم القارئ بأنّ هذا القول ليس إنشاء شخصيّا، وإنّما هو كلام مأثور قالته الشخصيّة

(1) ابن منظور: لسان العرب المحيط، المجلّد الأوّل، دار الجيل – بيروت، دار لسان العرب – بيروت، 1988، ص 582.
(2) م. ن، المجلّد الثّاني، ص 783.

المتحدّثة عنها أو نقلته عنها شخصيّة حضرت الواقعة وتناقله عنها الرّواة. وهذه خصيصة جوهريّة من خصائص الخبر لأنّها تجعله مفارقا لفنون نثريّة أخرى من قبيل الخطبة أو الرّسالة على وجه الخصوص»[1]. إنّ الخبر وفق هذا التّعريف حديث يتناقله روّاة سواء كانوا حقيقيّين أو مبتدعين، وهو بذلك يستجيب لثنائيّة السّند والمتن، وهو ما دل عليه قول «صلاح عبد الصّبور» في التّصدير. وما ورد في التصدير ينسحب على الرّواية. بهذا الشّكل تكون الرّواية كلّها حديث / خبر بسند صحيح هو الرّوائيّة نفسها «مسعودة بوبكر» التي تروي أحاديث متفرّقة وتنقل أخبارا منفصلة متصلة عن أبطال روايتها.

وضمن الرّواية التي تعدّ عشرين (20) فصلا معنونا اختارت الرّوائيّة أن تعنون أربعة (4) فصول منها بالعنوان التّالي «حدّثت مريم قالت»، فتنقل صفة الرّاوية المتحدّثة المخبرة منها إلى مريم إحدى بطلات الرّواية. وأحاديث مريم ترد في تلافيف الرّواية على غير نظام، فهي ليست متواترة فيها تواترا تسلسليا.

هي أحاديث في ظاهرها متنوّعة، ولكنّها في باطنها مشدودة إلى بعضها البعض. والخيط النّاظم بينها الشّرور التي تترصّد الشّباب، وأثرها عليهم، وعلى عائلاتهم، ومحيطهم بصفة عامة. فالإرهاب أو الإقبال على عالم المخدرات لئن اختلفا، فإنّهما متساويان في الخطورة والانعكاسات السّلبيّة.

(1) محمّد القاضي: الخبر في الأدب العربي دراسة في السّرديّة العربيّة، ط 1، منشورات كليّة الآداب منّوبة – تونس، دار الغرب الإسلامي – بيروت، 1998، ص 688.

1 . 2 . الشّعر

يعتبر الشّعر من أبرز الأجناس الأدبيّة التي تتسلّل إلى النصّ السّرديّ ورواية «الألف والنّون» لم تخل من تضمين لمقاطع شعريّة غنائيّة وأخرى شعريّة صِرفة.

تضمّنت الرّواية أربعة مقاطع شعريّة غنائيّة، منها ثلاثة باللّغة العربيّة، ومقطعا باللغة الفرنسيّة. والمتتبّع لتوزيع هذه المقاطع الشعريّة الغنائيّة في النصّ الرّوائي يلحظ امتدادها على فضاء الرّواية. والمتأمّل فيها وفي ما تحمله من معاني لا يغيب عليه اشتراكها في التّعبير عن نفس متأزّمة متألّمة تنشد الخلاص وتكاد لا تجد إلى ذلك سبيلا، فكأنّ الأمر حتميّ مقدّر لا مناص من الرّضى به، والخضوع له.

إلى جانب المقاطع الغنائيّة يحضر الشّعر. وقد جمعت المقاطع المضمّنة طيّ الرّواية بين أنواع مختلفة من الشّعر يتصدّرها الشّعر الحرّ ممثّلا في مقطعين إثنين. والنّوع الثّاني الذي سجّل حضوره في الرّواية هو الشّعر الملحون. وهو أحد أنواع الشعر وعلى الأغلب عرفته كلّ الثّقافات والمجتمعات باختلاف لغاتها. وسمّي بالملحون لأنه يقوم أساسًا على خروج الكلام الفصيح عن مجرى الصحّة في بنية الكلام أو التّركيب أو الإعراب والنّحو وذلك من فرط الإستعمال بين النّاس، حيث تسرّبت إلى اللّغة الصّحيحة لهجات ومصطلحات متداولة بين مكوّن اجتماعيّ مرتبط بذات المعجم الكلاميّ، ويقابله في اللّغة العربيّة الفصحى «الشّعر الموزون». ويختلف من منطقة إلى أخرى حسب الخصائص الثّقافيّة والاجتماعيّة،

وكذلك الجغرافيا (شمال جنوب). فالشّعر الملحون وأغراضه المتعدّدة يعدّ من صميم الإرث التاريخيّ وهو حجر الزاويّة للموروث الشفويّ.

القاسم المشترك بين هذه المقاطع وعددها أربعة ورودها على لسان الزّينة الدبّابيّة أمّ رشدي. في هذه المقاطع تحضر المرأة القوّالة الحافظة للشّعر وقدرتها على التّعبير عمّا يجيش في صدرها، وما يعتمل فيه من مشاعر وتفاعلات نفسيّة هي الفرح والفخر حينا، واللّوعة والألم حينا آخر. وبذلك، يكون الشّعر لسان حال الشّخصيّة أو الذّات المتكلّمة به، والأكثر من ذلك أصالة هذا الشّعر - الشّعر الملحون- وقدرته على استيعاب مشاغل الإنسان وانفعالاته.

1. 3. الرّسالة

الرّسائل في الرّواية لا يزيد عددها عن رسالتين: واحدة من مراد الهمّامي إلى رشدي، والثّانيّة من رشدي إلى مراد الهمّامي. ولجوء الشّخصيّتين إلى التّراسل يفسّر باستحالة الحوار بينها مباشرة. وهو لجوء اضطراريّ كما يذهب إلى ذلك «صالح بن رمضان» في سياق تعريفه للمقام التّراسليّ الإضطراريّ، فهو «مقام يضطرّ فيه المتكلّم إلى استخدام الرّسالة المكتوبة بديلا عن المخاطبة مشافهة برغم ما بينه وبين المخاطَب من تقارب في المكان»[1].

(1) صالح بن رمضان: الرّسائل الأدبيّة من القرن الثّالث إلى القرن الخامس للهجرة مشروع قراءة إنشائيّة، كليّة الآداب منّوبة، مجلّد 47، تونس 2001، ص 122.

تضمّنت الرّسالة الأولى المرسلة من مراد إلى رشدي مجموعة من النّصائح خلاصتها الدّعوة إلى التخلّي عن الأفكار الهدّامة التي يحملها ويدافع عنها وهي في الأصل ليست أفكاره الحقيقيّة ولا تعكس ما يؤمن به من قيم. وفي خضمّ ذلك يذكّره بأمّه حينا، ويدعوه إلى طرح الأسئلة على نفسه وعدم تقبّل كلّ ما يقال له ويؤمر به على أنّه مسلّمات حينا آخر. إنّها رسالة توجيه ونصح وإرشاد وتذكير وتأصيل لكيان رشدي الذي ضاع في متاهة الحياة والشعارات الزّائفة التي وجد نفسه يعيش وسطها ضمن الجماعة الإرهابيّة التي انتمى إليها. ولأنّ الأمر كذلك، فقد طالت نسبيا واحتلّت أربع صفحات من الفصل السّابع عشر الذي وسم بها[1]. على عكسها كانت الرّسالة الثّانية، التي كانت بمثابة الردّ من رشدي على رسالة مراد، فقد جاءت قصيرة وجيزة فيها ما قل دلّ.

هذه كانت بعض الأجناس الأدبيّة التي تخللّت الرّواية، وتمازجت فيها، فحقّقت الوحدة والإنسجام داخل كيان الرّواية. وإلى جانب الأجناس الأدبيّة تعدّت الأجناس غير الأدبيّة وتنوّعت، وهو ما سنعرض إليه في العنوان الموالي.

2. الأجناس غير الأدبيّة

ليس من العسير على النّاظر في رواية «الألف والنّون» التفطّن إلى وجود عدد من الأجناس غير الأدبيّة تتخلّلها أبرزها التّاريخ والدّين. ولذلك سنوجّه اهتمامنا لاستجلاء مظاهر

(1) مسعودة بوبكر: الألف والنّون، الرّسالة ص ص 129 – 132.

حضور هذين الجنسين في هذا النصّ الرّوائيّ. وبدايتنا ستكون مع التّاريخ.

2. 1. التّاريخ

عرّف «عبد الرّحمان بن خلدون» التّاريخ فقال: «فنّ التّاريخ من الفنون التي تتداوله الأمم والأجيال (...) في ظاهره لا يزيد عن أخبار عن الأمم والدّول والسّوابق من القرون الأول، تنمو فيها الأقوال وتُضرب فيها الأمثال، وتُطرف فيها الأندية إذا غصّها الاحتفال، وتُؤدّى لنا شأن الخليقة كيف تقلّبت بها الأحوال، واتّسع للدّول فيها النّطاق والمجال، وعمّروا الأرض حتّى نادى بهم الارتحال وحان منهم الزّوال، وفي باطنه نظر وتحقيق، وتعليل للكائنات ومبادئها دقيق، وعلم بكيفيّات الوقائع وأسبابها عميق، فهو لذلك أصيل في الحكمة عريق وجدير بأنّ يعدّ من علومها وخليق»[1].

إنّ هذا التّعريف كما ذكر «محمّد القاضي» «يزاوج بين مفهومين للتّاريخ أوّلهما فنّ الإخبار عن الماضي، وثانيهما أنّه التأمّل في حركة الوقائع الماضيّة لإدراك قوانينها وآلياتها. (...) وهذا يقودنا إلى نتيجتين تقرّبان الشّقّة بين الرّواية والتّاريخ: أولاهما أنّ التّاريخ يلتقي مع الرّواية في أنّ كلا منهما خطاب لغويّ، وثانيهما أنّ هذين الخطابين أيديولوجيان ضرورة. فإذا

(1) عبد الرّحمان بن خلدون: المقدّمة، ج 1، دار الجيل، بيروت، د. ت، ص ص 3 – 4.

كان الرّوائي يمثّل كونه التّخييلي في ضوء قناعاته ورؤيته فإنّ المؤرّخ يعرض الوقائع الماضية لإبراز القيم الرّاهنة»[1].

وبذلك يندغم الواقعيّ والمتخيّل في الخطاب الرّوائيّ. وفي هذا السّياق لنا أن نتساءل ما هي الوقائع التاريخيّة التي سجّلت حضورها في الرّواية، وكيف حضرت؟

منذ عتبة الإهداء (Dédicace) اختارت الرّوائيّة «مسعودة بوبكر» أن تولي حدثا تاريخيّا مهمّا هزّ البلاد التونسيّة في فترة الثّمانينيات اهتمامها. في هذا الإهداء قالت: «إلى روح الفقيد الشّاعر... الفاضل ساسي»[2].

إنّه الفاضل ساسي الذي غدا شخصيّة تاريخيّة ورمزا من رموز النّضال على إثر اغتياله، وهو حدث يذكره مراد الهمّامي قائلا:

«مات عبد الفاضل. خلّفته مضرّجا في دمائه تحت فيض الهذيان والهلع وعدسة كاميرا لمصوّر جسور انفلت يراوغ رصاص البوليس من بين شتات المتظاهرين. تركت صديقي ملقى في شارع بقلب العاصمة المنتفضة يومها. (...) لا مثيل لك يا صديقي... ولأنّي لست مثلك هربت». (ألألف والنّون، ص 11).

(1) محمّد القاضي: في حواريّة الرّواية دراسة في السرديّة التونسيّة، دار سحر للنّشر، جانفي 2005، ص 33.
(2) مسعودة بوبكر: الألف والنّون، ص 5.

إنّها ثورة الخبز، وإنّها حادثة مقتل الفاضل ساسي التي تمّت تحديدا يوم 3 جانفي 1984، وعلى إثرها تم التّراجع عن الزّيادة التي قدّرت للخبزة الواحدة. وتم ذلك عبر خطاب ألقاه رئيس البلاد آنذاك «الحبيب بورقيبة». وقد تعرّض مراد إلى هذا الخطاب قائلا:

«حدث ما حدث. ابتلعت الحناجر صراخها إثر قرار اتّخذ على عجل. قرار يجهض قرار. سارعت به الماكينة السياسيّة العجيبة. كان السّيرك الجماعي يبحث عن البهلوان السّاحر الذي بدأ لعبة الموت والذي أنهاها. تطفو على سطح الوعي كأصدق ما يكون عبارة جدّك: «بورقيبة داهية دواهي»... أذاع خطابه بين الطّلقة والطّلقة... ألقى بضربة ماهر بالكرة خارج شباكه... تدحرجت «المعادلة الاقتصادية» تحت منضدة القرار وتحرّك قرص الخبز إلى قواعده سالما.. ظلّ الكثير يسبح في الفراغ داخل بالون لا شرقيّ ولا غربيّ توجّهه الرّيح كيفما شاءت... سقطت أنت يا صديقي من البالون التّائه». (الألف والنّون، ص ص 36 – 37).

كان حضور الفاضل جليا وواضحا في النصّ الرّوائي حتّى أنّه يمكن اعتباره من الشخصيات الهامّة في الرّواية، فهو ذلك الغائب الحاضر الذي لا يمكن التغافل عن وطأة حضوره في ذاكرة صديقه مراد. إنّ الأمر يتعلّق ههنا بتخييل التّاريخيّ الذي يتكامل مع تأريخ الرّوائيّ. «ومن ثمّ فإنّ قيام الشّخصيّة التّاريخيّة في الرّواية على جدل الحريّة والتقيّد يوازيه قيام

الشخصيّة الرّوائيّة على جدل التفرّد والنّمذجة. فالشّخصيّة التاريخيّة حين تستحضر في العمل الرّوائي تنصاع لشروطه، والشخصيّة الروائيّة حين تحاط بسياج التّاريخ تمتثل له»[1].

مع أحداث ثورة الخبز تضمّن نصّ الرّواية سلسلة من الأحداث التاريخيّة منها ما يتّصل بتاريخ البلاد التّونسيّة ومنها ما يتصّل بعدد من البلدان العربيّة، فالذّاكرة خزّان لا ينضب معينه، ومنه تتداعى الذّكريات وفق مثيرات قادحة لفعل التذكّر، من ذلك حديثه عن الإحتلال الفرنسيّ للبلاد التّونسيّة وما رافق ذلك من حركات تحرريّة غايتها إخراج الغاصب المحتلّ. يقول:

«تخلّت الدّعة عن حياة الزّينة الدبابيّة المرأة ذات اليد الكريمة واللّسان الذي لا ينطق بالأذى، وتمكّن الحزن من قلبها وقد تواتر سقوط رجالها من حولها. قضى والدها الحاجّ الدبّابي في معركة مع باي لمحال ورجال القايد في أواخر الأربعينيات ممّا حدا بشقيقها أن يلتحق بالمقاومة في مطلع الخمسينيات ليقضّ مضجع العدوّ وأدرك هذا الشّهادة في إحدى المواجهات». (الألف والنّون، ص 64).

هذه كانت جملة الأحداث التاريخيّة التي تتعلّق بالبلاد التونسيّة، ولكن المتأمّل في نصّ الرّواية يجد أنّ الأمر لم يقتصر على البلاد التّونسيّة بل تجاوزها إلى بعض البلدان العربيّة مثل

(1) محمّد القاضي: في حواريّة الرّواية دراسة في السرديّة التونسيّة، ص ص 36 – 37.

حرب 6 أكتوبر الشهيرة التي دارت رحاها بين مصر وإسرائيل. يقول مراد الهمّامي في ذلك:

«... حين يستوي ما يشبه الحدّ بين مزرعة وأخرى من الحصى يرتّبه بمعرفته، يفرد قامته ويشير بعصاه: «هذا خطّ بارلاف..» ويمضي شارحا خطّة الجيش المصري في تقويضه له يوم السّادس من أكتوبر سنة ثلاثة وسبعين في حماسة قائد معسكر في غرفة عمليّات حربيّة. كان يستميت في تتبّع بيانات وكالات الأنباء، يطاردها بمؤشّر مذياعه العتيق، لا يهدأ حتّى يرسو عند صوت العرب من القاهرة أو محطّة بي. بي. سي.» (الألف والنّون، ص 31).

من الجانب الآخر تحضر لبنان تلك المنطقة التي تعاني التشرذم وشتّى أنواع الإنقسامات، وذلك ضمن حوار دار بين مراد وانطوان اللّبناني صديقه في بلاد الغربة فرنسا، صاحب المطعم الذي اعتاد ارتياده:

«– المهمّ كيف سأعود إلى تلك الشّوارع التي هاجرت منها وتركتها تئنّ كروح يتيم.

– أيييييه! تئنّ! هل نسيت السّنوات التي تفصلك عن تاريخ خروجك.. عن أيّ خراب تتحدّث؟ لا خراب إلّا داخل النّفس.. وطنك تغيّرت في نسيجه أمور شتّى يكفي استقراره.. على عكس وطني.. وطني خربان في داخله أكثر من ظاهره.. تأمّل حال بلدي بلد التّاريخ والجمال.. بلد الفنّ والحبّ وليالي الميجانا وشارع الحمراء والفرفشي..! المسيح له أحزاب ونبي

المسلمين محمّد له أحزاب! وإبليس له أحزاب! والدّولار والأورو ورؤوس الأموال.. الجميع لهم أحزاب! من بقي في وطني غير منتم لهذا الحزب أو ذاك يتحرّك خلف ميليشياته؟ حتّى أنّي صحوت ذات صباح فلم تطاوع يدي اليمنى اليد اليسرى بحجّة أنّها يمينيّة متطرّفة والأخرى من حزب اليسار.. ها ها..

– وأنت مع من يا أنطوان؟

– مع روحي... مع نفسي...مع المجانين مثلك... ما عدت أثق في أيّ جهة كانت فلكلّ منها شيطانها وأسلحتها... ومادام الشّيطان والسّلاح موجودين فلست مع هذا ولا ذاك. أنا مع أكل رغيفي ورغيف عيالي.

– غير صحيح، أنت منتم رغم أنفك إلى جهة ما حتّى بالتّعاطف والتّأييد... ألم تحزن يوم اغتيال الحريري؟ ألم ينخلع صدرك حرقة وحزنا؟ ألم تقرع دماغي بأخبار نبيه برّي وجعجع وجنبلاط الأوّل وجنبلاط الثّاني وموسى الصّدر وشوارع بيروت والحرب الأهليّة؟» (الألف والنّون، ص ص 90 – 91).

ولا ينس مراد الهمّامي أن يعرّج على العراق ماضيا وحاضرا. وتظلّ فلسطين ذلك الجرح النّازف الذي يحرّك الأقلام بعد أن حرّك لواعج النّفس، فقد احتلتّ القضيّة الفلسطينيّة حيزا هاما في هذا النصّ الرّوائيّ، وحضرت فيه بأشكال متنوّعة.

رحلة موجعة من تونس إلى مصر فلبنان مرورا بالعراق وصولا إلى فلسطين، تعدّدت التّواريخ، وتنوّعت الأحداث والقاسم المشترك بينها الوجع الذي يهيمن هنا وهناك على رأي «أحمد شوقي» «كلّنا في الهمّ شرق»[1]. هو التّاريخ يلتحم بالسياسيّ، ولئن اختلفت وجهات النّظر فإنّها تلتقي لتتّفق حول مسألة واحدة: رداءة الأوضاع التي تمرّ بها البلاد العربيّة. ونحن مع هذا الكمّ من الوقائع والأسماء التاريخيّة يلتبس علينا الأمر، هل نحن مع «مسعودة بوبكر» إزاء تخييل للتّاريخ أم إزاء إعادة تأريخ للوقائع ومزيد توثيق لها خاصّة لتلك الوقائع والأحداث والشّخصيّات التي أسقطها التّاريخ سهوا أو قصدا من حسابه مثل شخصيّة الفاضل ساسي وحادثة اغتياله؟

2. 2. الدّين

يحضر الدّين في رواية «الألف والنّون» بأشكال متنوّعة مختلفة، فإلى جانب الآيات القرآنيّة تتواتر الخطب والمواعظ الدينيّة، ولا تغيب الأدعيّة من هذه الشّخصيّة أو تلك. والنّاظر في الآيات القرآنية المضمّنة طي نصّ الرّواية يجد أنّها تنقسم إلى قسمين آيات مصرّح بها وأخرى ذكرت تلميحا. بالنّسبة إلى الآيات المصرّح بها في نصّ الرّواية فإنّها محدودة العدد إذ لم يتجاوز عددها الأربع آيات. وقد حدّدت الرّوائيّة «مسعودة بوبكر» موقع كلّ أية تمّ ذكرها في النّص القرآني في هامش نفس الصّفحة. أمّا الآيات الملمّح بها فهي متعدّدة.

(1) «نصحت ونحن مختلفون دارا ولكن كلّنا في الهمّ شرق». أحمد شوقي: الشّوقيات، الجزء الثّاني، دار الكتاب العربي، بيروت، د. ت، ص 76.

كان حضور الآيات القرآنيّة عبر مفاصل الرّواية تصريحا وتلميحا من الأمور التي تدركها القراءة المتتبّعة الفاحصة في تأن وتثبّت، وهذه العين المتفحصّة لن يغيب عنها حضور هذا الجنس غير الأدبيّ عن طريق الدّعاء والتضرّع إلى اللّه والتوسّل إليه. وبين الآيات القرآنية تصريحا وتلميحا والأدعية التي وردت كلّها على لسان رشدي تطلب من اللّه إرشاده إلى أقوم السّبل لاتّباع المنهج الحقّ والدّين الحقّ في زمن تداخلت فيه الأمور وتشعبّت المناهج والفرق، وكل فريق يدّعي أنّه الأقرب إلى اللّه، تتواتر الخطب والمخاطبات الدينيّة، منها هذا الخطاب الذي كان الباثّ فيه أحد المنتمين إلى الجماعات الدينيّة ذات النّشاط الإرهابيّ يحثّ رشدي على الإنضمام إلى الجماعة، وفيه يقول له:

«الحكمة قريبة منك يا أخي... تعال... ألست تريد الحكمة... تعال لتسمع الحكمة من الذي منّ اللّه عليه بالنّور والحكمة... تقطر كالشّهد من لسانه... تطلع من فؤاده حيث ألقى اللّه بنوره... كرامة من صاحب الحقّ والبرهان... تعال لتخلّص روحك من حيرتها وجهلها وتطهّر جسدك من أدرانه». (الألف والنّون، ص23).

هكذا حضر هذا الجنس غير الأدبيّ ممثّلا من ناحية في آيات قرآنيّة متعدّدة متنوّعة المضامين والأهداف، والبعض منها وظّف لغير ما وضع له في الأصل لغاية الإقناع واستمالة أمثال رشدي للدّخول في هذا الدّين الجديد، ومن ناحية

أخرى في خطب وخطابات فيها رؤية جديدة للدّين دين الجهاد، والمقصود بالجهاد قتل كلّ من يخالف الـ «نحن» آراءه وتعاليمه. إنّه الإرهاب الدينيّ والفكريّ الذي تسلّط على الأفراد والمجموعات في فترة معيّنة، وبدأ يجد له قاعدة لدى العامّة من ذوي التفكير المحدود أو ممّن اختلطت عليهم الأمور وما عادت الرّؤية واضحة أمامهم.

ولا يمكن أن نغادر البحث في المسألة الدينيّة وكيفيّة حضورها في نصّ الرّواية دون أن نتحدّث عن الدّين المسيحيّ الذي كان له حضوره البارز في الرّواية. لقد حضر هذا الدّين من خلال شخصيّة أنطوان اللّبنانيّ المسيحيّ، وخاصّة من خلال شخصيّة لطفي أو الزّيرو الشّاب التونسيّ أصيل وادي الزّيتون الذي وجد ملاذه وراحته النفسيّة في التحوّل عن الديّن الإسلاميّ واعتناق الدّين المسيحيّ. يردّ على صديقه حسني الذي استنكر عليه حمله الصّليب: «لا... لا تقل شيئا، هذا الصّليب يمحو ألمي وألمك... هذا الصّليب تقطر منه دماء النبّي المصلوب»[1]. ويجيبه حين سأله: «هل أنت راض عن نفسك بوضعك هذا؟»[2]

«راض وسعيد ما دمت أرفع صلاتي للربّ كي يصفح عن خطايانا... الربّ محرّري من الإثم... أسلم نفسه لجلّاديه من أجلي وأجلك... من أجل الإنسان... عليه صلب ابن الرّوح القدس...» (الألف والنّون، ص 79).

(1) مسعودة بوبكر: الألف والنّون، ص 78.
(2) م. ن، ص 79.

وقد وصل به الأمر حد الهجرة إلى فرنسا. وهناك التقى بمراد الهمّامي فكان الحوار التّالي بينهما:

«- أمّا أنت يا لطفي فلا تغمض عين الحذر... احذر هنا ألف مرّة فالمتربّص بمن في وضعك أشدّ ضراوة من عم البرني ورامبو ولد العارم... وحسني وجماعته. الغول هنا له مخالب تتسلّل بين الصّخر لتصل إلى رقبتك وتقطع وريدك... أنت في لائحة بعضهم أشدّ من كافر.. ولا يشفع لك أنّك من عائلة قرملّة لا تقيم شعائر.. هي في الأخير عائلة مسلمة بالوراثة، أمّا أنت فمرتدّ.. أتفهم؟ يعني يقام عليك الحدّ.

- أنا مستعدّ للموت من أجل الصّليب.. لتختلط دمائي بقطرات دم الربّ الزكيّة.. لست أهمّ من مخلّ الإنسان!». (الألف والنّون، ص 113).

ونتيجة لهذا الحديث عن الديّن المسيحيّ فقد امتزجت في الرّواية لغة القرآن بالإنجيل، وجاور الإسلام المسيحيّة، وهذا من شأنه أن يؤكّد وحدة الأديان ما دام مصدرها واحد، وأن لا فرق بين مسلم ومسيحيّ سوى بما يحمله من نبل وقيم ساميّة داعيّة إلى السّلم والإخاء ونبذ الفرقة والدّمار والقتل والإرهاب.

الخاتمة

لأنّ «أيّ أدب لا يصاغ إلّا وهو مشبع بآراء صاحبه يقدّمها عبر مواقف الشّخصيّات إذا كان النصّ قصصيّا، أو عبر تصاوير إيقاعات إذا كان النصّ شعريا»[1]. فإنّ رواية «الألف والنّون» تعبّر عن آراء الرّوائيّة «مسعودة بوبكر» ومواقفها إزاء الواقع الذي تعيشه البلاد التّونسيّة، هذا الواقع الذي شهد ثورات متعدّدة أشهرها ثورة الخبز سنة 1973، وثورة 14 جانفي 2011. والمهمّ في الرّواية ليس الحديث عن الثّورتين، بل الحديث عن انعكاساتهما على الفرد والمجتمع.

لقد طرحت الرّوائيّة في هذه الرّواية قضايا تاريخيّة وحضاريّة تهمّ البلاد التّونسيّة وغيرها من البلدان ليس العربيّة فقط برؤية متفحصّة دقيقة وبما عهد عنها من سلاسة في العبارة ودقّة في الوصف حتّى لكأنّنا بالخيال من صميم الواقع والواقع من صميم الخيال. إنّها رواية دكّت فيها الحواجز بين الأجناس الأدبيّة وغير الأدبيّة، فالشّعر يجاور التّاريخ، والدّين يمتزج بالخبر، ولو أردنا التوسّع أكثر والتّعمّق في البحث لأمكن لنا الحديث عن أجناس أخرى أدبيّة وغير أدبيّة. ولا غرابة في أن تجمع الرّواية بين كلّ هذه الأجناس وتؤلّف بينها أليست الرّواية «ذلك الجنس الخلاسيّ الآكل للأجناس كلّها، المستعصي على التّحديد والانضباط في منظومة مفهوميّة واضحة»[2].

(1) محمّد بن محمّد الخبو: مداخل إلى قصصية المعنى، ط 1، مكتبة علاء الدين، صفاقس – تونس، 2016، ص 193.
(2) محمّد القاضي: في حواريّة الرّواية دراسة في السّرديّة التّونسيّة، ص 31.

وهي الجنس الوحيد القادر على التّعبير عن قدرات الفنّان الذي «كلّما تقدّم عمره وتجربته، ضاقت به المساحات الصّغيرة وبحث عن طريقة أخرى للتّعبير»[1]. ولكنّ العجب هو أن تؤلّف الرّوائيّة بينها داخل كيان هذه الرّواية الصغيرة في حجمها (لم يتجاوز عدد صفحاتها 155).

إنّها رواية باذخة في المتعة والإفادة، أمتعتنا بتنوّع لغاتها وتعدّد أصواتها وتلوّن الأجناس فيها، وهي بذلك جديرة بجائزة زبيدة بشير في السّرد من مؤسّسة الكريديف التي حازتها سنة 2010 مناصفة مع رواية الأديبة فتحيّة الهاشمي «مريم تسقط من يد اللّه».

(1) أحلام مستغانمي: ذاكرة الجسد، ط 13، دار الآداب، بيروت 1999، ص 92.

قائمة المصادر والمراجع

المصدر

بوبكر (مسعودة): الألف والنّون، ط 2، دار سحر للنّشر، مارس 2012.

المراجع

- البدوي (محمّد): سرديّات تونسيّة، ط 1، ابن عربي للنّشر- تونس،2020.

- البكّوش (الطيّب): التّصريف العربي من خلال علم الأصوات الحديث، ط 3، نشر وتوزيع مؤسّسات عبد الكريم بن عبد اللّه، 1992.

- الخبو (محمّد بن محمّد): مداخل إلى قصصية المعنى، ط 1، مكتبة علاء الدين، صفاقس – تونس، 2016.

- بن خلدون (عبد الرّحمان): المقدّمة، ج 1، دار الجيل، بيروت، د. ت.

- بن رمضان (صالح): الرّسائل الأدبيّة من القرن الثّالث إلى القرن الخامس للهجرة مشروع قراءة إنشائيّة، كليّة الآداب منّوبة، مجلّد 47، تونس 2001.

- شوقي (أحمد): الشّقيات، الجزء الثّاني، دار الكتاب العربي، بيروت، د. ت.

- القاضي (محمّد):

▪الخبر في الأدب العربي دراسة في السّرديّة العربيّة، ط 1، منشورات كليّة الآداب منّوبة – تونس، دار الغرب الإسلامي – بيروت، 1998.

▪في حواريّة الرّواية دراسة في السرديّة التّونسيّة، دار سحر للنّشر، جانفي 2005.

– مستغانمي (أحلام): ذاكرة الجسد، ط 13، دار الآداب، بيروت 1999.

– ابن منظور: لسان العرب المحيط: دار الجيل – بيروت، دار لسان العرب – بيروت، 1988.

شهـــادة الكاتبة والأديبة التونسية: مسعودة بوبكر

الحبيب المرموش

عندما جلست إلى مكتبي وسألت نفسي، هل أستطيع أن أستعيد قدرتي على التذكّر دون أن يماطلني الحنين، هل أستطيع القبض على حقبة جميلة من الزّمن الهارب.. زمن ينفلت من بين أصابعي كالزئبق وتنفرط أيامه مثلما تنفرط حبّات اللؤلؤ من جيد الكلام.. وجدتني أراود **أمكنة وأزمنة** حافلة بالأحداث تارة تغازل ذاكرتي وطورا تحتمي بالغياب... أمكنة وأزمنة جمعتني بثلة من الأدباء الناشئين كانت بوصلتهم جريدة «الصّدى» الّتي جمعت شمل كتاباتهم ونشرت نصوصهم زمن البدايات. خاصة مع أول مهرجان للأدباء الشبّان أوائل الثمانينات في نوفمبر 1985 وكان يترأسه صالح الحاجّة ويشرف عليه ويديره الأستاذ الصحفي المثقف محمد بن رجب قائد مسيرتنا في تلك المرحلة الفاصلة من حياتنا.

في البداية كان التّواصل عبر النّصوص الّتي ننشرها من حين لآخر على صفحات الجريدة ثم تحوّل إلى لقاءات متباعدة صلب المهرجان.

وهكذا عرفت الصّديقة مسعودة بوبكر بادئ الأمر، من خلال نصوصها الّتي كانت تأخذني إلى عوالم أدبيّة، تنهل من صميم الواقع وتفاصيل الحياة اليوميّة بكل دقّة وبلغة نقيّة صافية، وأسلوب شاعريّ يلفت الانتباه. حتى التقيتها في أحد مهرجانات جريدة الصدى، بدار الثّقافة الطيّب المهيري حي الزّهور بتونس العاصمة، فعرفتها عن كثب وعرفت فيها الإنسانة البشوشة المبتسمة، مثلما عرفت فيها الكاتبة الجادّة الشّغوفة بالكتابة على الدّوام، كتابة تجري مجرى الدم في عروقها... وكلما تهاطلت الأيّام وانهمرت الأعوام، زاد اعجابي بشخصها وبنصّها. لها رقيّ لافت في التّواصل مع الآخرين مهما كانت مشاربهم وتوجّهاتهم.. فهي قد تخالفك الرّأي لكنها تظلّ على احترامها لموقفك وأفكارك، وأحيانا تدافع عنها بثبات... كنت أتابع نصوصها الأولى باهتمام كبير ومازلت إلى اليوم أتمعّن ما فيها من روح الأفكار، وعمق المعاني التي تبنّتها في طروحاتها الطّريفة، متوغلة في القضايا الاجتماعيّة والثقافيّة بكل يسر ووضوح وشفافية.

يوما بعد يوم كان يتأكد لي أنّني أمام كاتبة محنّكة تؤمن برسالة الأدب، وتحرص على تطبيق نواميسها قابضة على الجمر بأصابعها، وهو ما يتجلّى في أقوالها وأفعالها وتزخر به نصوصها. فإلى جانب المتعة المتنوّعة تشدّنا المعرفة في الجانب الفكريّ الذي تحرص الكاتبة على بثّه وتجسيمه بكل فرادة في كتابتها. وهي إذ تغرف من إناء الماضي، فإنها تنهل من ينابيع الحاضر بروح تستشرف المستقبل، وتنتصر للحداثة

برؤية معاصرة تلائم تطوّر الإبداع في العالم... تتأمّل الوجود وتتفاعل معه بكل حواسها، وهي شاعرة تارة تحلّق في سماء اللغة لنحت الصّور وصنع الإيقاع المختلف، وطورا تغوص في بحر من الرّؤى الدّفينة لتستكين إلى أحلامها الكامنة في جمر الكلام. وفي كل الأحوال لا يهدأ لها بال حتى تترك أثرا في كل نصّ من نصوصها وبصمة في كل كتاب من كتبها.

من بين ما أتذكّر من تلك السّنوات البعيدة، أنّني كنت شغوفا بمتابعة ركن قار في الملحق الثّقافي جريدة الحريّة، تنضد فيه الكاتبة والشاعرة مسعودة بوبكر عقد اللؤلؤ والمرجان على مهل. في تبصّر وأناة. كنت أتابع بوحها وتداعياتها وحفرها في مفاصل اللغة بطريقة خاصة مخصوصة، مثلما أتابع ما ينشره باقي أصدقاء المرحلة الذين عرفتهم في ملتقيات جريدة «الصدى» وفي الصّفحة الثقافية لجريدة الصّباح في الثّمانينات والتّسعينات وأذكر منهم: محمد عيسى المؤدب، مجدي بن عيسى، محمد آيت ميهوب، عزيز الوسلاتي، عمر السعيدي، حسن بن عبد الله، نورالدين بالطيب، آمال مختار، عايدة بن جنات، ربيعة الفرشيشي، جنات اسماعيل، ابراهيم درغوثي، ابراهيم بن سلطان وفيصل اليعقوبي الذي تحصل على الجائزة الأولى في الشعر في الملتقى الأوّل للأدباء الشبان بحي الزهور سنة 1985 تحت إشراف وزارة الشؤون الثقافية، وحاتم النّقاطي الذي قاسمني الجائزة الثّالثة في الشّعر في الملتقى نفسه. إلى جانب إحرازي على الجائزة الأولى في القصّة... وكان من لجان تحكيم الملتقى في دوراته المتعاقبة

الأساتذة المنجي الشملي، محمد أحمد القابسي، سوف عبيد، المنصف المزغني، يوسف رزوقة، نور الدين صمود، أبو زيان السعدي، المنصف الجزار، مصطفى الفارسي، فاطمة سليم، سمير العيادي، نافلة ذهب، مصطفى المدايني، فوزي الزمرلي وغيرهم...

أعود للعمود القارّ بالصّحيفة المذكورة والذي كنت أتابعه باهتمام رغم انقطاعي مدّة من السنوات عن الكتابة والنشر، إثر تحولي لإنتاج برامج أدبيّة وثقافيّة بإذاعة المنستي، فقد تفاجأت ذات يوم بنصّ شفيف للكاتبة بعنوان: «كفى ما انتويت من النوى» بتاريخ 27 ديسمبر 2001.. كانت تطرح فيه مسألة غياب مجموعة من المبدعين الذين افتقدتهم في السّاحة الأدبيّة، بعد أن كانوا متواجدين بكثافة... طرحت المسألة بكل محبة ولوعة وأسى وباركت عودة بعض الأصوات من جديد إلى حدائق الشّعر والسرد... وكنت أنا من بين الأسماء المنسحبة التي ذكرتها.. وصادف أن طالعت بعد ذلك بعض نصوصها المتحدّثة عن الفقد والغياب وقد نشرت نصين في ديوانها «لؤلؤ لجيد الكلام» بعنوان (حين تغيب) و(عبثية الغياب والحضور) حيث تقول في أحد مقاطعها:

«علّمني غيابك
لما تستلقي للحلم
أضلاع مدينتنا
أن أقرأ كف أزقّتها

وكلّ أنهجها الخلفيّة

أن أسبر حمّى صيفها

أن أرصد غيمات سبتمبر

حتى تهمي...

فعلام تقوّض بحضورك

كلّ ما لقّنني غيابك

إطراف بصر؟»

في الحقيقة قلّما لمسنا بين الكتّاب والشّعراء من يولي اهتماما لأصدقاء المرحلة المبتعدين عن السّاحة. ولكن، مسعودة بوبكر كانت دائمة التّساؤل والسّؤال عن الآخرين مهما كانت توجّهاتهم وأماكنهم ورؤاهم. كسائر الطّيور المهاجرة لم يطل بنا المقام في أحضان غربتنا وعزلتنا المضرجة بالصمت. ويهدأ القلق حين نغادر أعشاشنا المتفرّقة في شعاب الغربة والغياب، لتجمعنا ربوع الكتابة من جديد. قدرنا المشترك.

استضافتي في مناسبتين بتونس العاصمة من طرف مسعودة بوبكر - وقلّما فعلها غيرها من المقيمين في العاصمة تجاه كتّاب الدّاخل – المرة الأولى في التّسعينات عندما كانت تشرف على ناد أدبي باتّحاد الكتّاب التّونسيّين لتقديم روايتي «أعراس العزلة» والمرّة الثّانية بفضاء النّادي الثّقافي الطّاهر الحداد منذ سنوات للمشاركة في ندوة قصصيّة بقراءة من مجموعتي (كم الوجع الآن لأخلع نفسي).

من الأشياء اللافتة أيضا في طبيعة الشاعرة والكاتبة مسعودة بوبكر ترحابها التلقائي بكل من يصادفها من الأصدقاء الوافدين على المعارض المقامة بالعاصمة ومواكبة أنشطتهم ما أمكن ذلك، إلى جانب تضامنها المتواصل مع المبدعين أينما كانوا وتذليل الصعاب أمام من يرغبون المشاركة في مسابقات تكون هي طرفا في لجان تحكيمها.

عندما نشرع في قراءة كتابات مسعودة بوبكر مهما كان نوعها أو جنسها فإننا نتحول من قراء عاديين إلى جلاس في مقهى الكون. تارة نتبادل كؤوس المتعة والمعرفة في أجلّ مذاقاتها، وطورا نتهادى أقداح الجنون الجميل، في عالم شاسع من التخيّل والتّشكيل، لأبجديات أفكار تنهل من كل معين بغاية تحريك السّواكن ورفع الستائر وكسر الحواجز المتعاقبة...

وفي أحايين أخرى نترك طاولاتنا وكراسينا وأقداحنا ملآى بالشعر والسّرد، لننخرط في حفلة رقص تنكريّة مع أبطال نصوصها، العقلاء، المجانين. السّكارى، والصّاحين. أبطال يركضون في كل اتّجاه منعتقين من كلاكل الرّقابة الذّاتية التي يجعلها البعض قيدا في عنق النصّ، بدعوى الحياد عن كل مسيس ومقدّس ومدنس، مما يجعل تلك الكتابات هشّة ورخوة وخجولة، لا تكسب مناعتها من قوة الخلق وإرادة التّغيير وجرأة التّجاوز. كتابات تحلم بالطّيران في مدار الشّمس، لكنها عاجزة عن التّحليق بعيدا بأجنحة مقصبة ومناقير من قصب.

تقول الأديبة مسعودة بوبكر في عتبة أولى، قبل المدخل إلى ملكوت سيرتها في «أمكنة وأزمنة». «الذّاكرة هي النّقش على صخرة العمر.. حين تهتزّ علاقاتنا بها. نتوهّم أنّها تخوننا... لكنّ الحقيقة أنّا بتنا عاجزين عن تسلّق مدارجها.. لتهجّي النّقوش».

ثم تحدّثنا في بداية مدخل يعجّ بالبخور، على لسان عجوز من قريتها، حلوة المعشر طريفة الحكي تزهو بأحاديثها المجالس، تقول: «من يهديه هلال العيد أحرفا من لجين، يمتلك ناصية القول».

وهذا ما حدث مع تلك الطّفلة الصغيرة، التي كانت مبهورة بهالة الضّوء العجيبة وهي تتطلّع إلى قمرها الصّغير، على حافة أحلامها حاملة قدح الطّين، تتخطّى عتبة الرّخام أمام بيت عتيق، لتركن قدحها عند العتبة بمنأى عن أعين الفضول، كي يذيب داخله الهلال ضوءه الفضيّ ليصبح أحرفا من لجين... فتسكنها الحكايات...

إنّ المتأمّل في هذه اللوحة الشّعريّة البديعة على لسان الرّاوية، لن يذهب بعيدا في الاعتقاد أنّه أمام شاعرة تحذق إلى جانب لغة الحكي، لغة أخرى لعلّها أساس الكتابة في لاوعي الكاتبة وهو ما طالعتنا به في كتاب أنيق فيما بعد بعنوان «لؤلؤ لجيد الكلام» لآلئ فريدة جمعتها في ديوان صغير الحجم أتحفتنا به دار الاتحاف سنة 2002 بعد أن نشرت أغلبها أو كلّها في الملحق الأدبي لجريدة الحرية.

إن ما تكتبه مسعودة بوبكر في أغلب الأجناس الأدبيّة من شعر وقصّة ورواية وغيرها، هو مواجهة ضارية للواقع المحتوم، وللأسئلة الحارقة المحرجة، وهو مجازفة في حقل من الألغام أحيانا، كما أنّ أسلوبها في الكتابة هو نوع من التّطواف الشّغوف بالعالم وفي العالم، بقدرة فائقة على الولوج إلى قلب الأحداث وسبر أغوارها..

إنّها تشكّل أجساما مختلفة. وشخصيات تجمع ميول الرّضا والعصيان، ثمّ تتقمّصها بيسر لتتحوّل من كائن واحد، إلى كائنات متعدّدة تجول في ربوع النصّ عبر تقاطع الحكاية وتجاورها وتباينها وتماثلها... إنها تنتحل أدوار شخصيّاتها وأسرارهم لتبتكر عالما خاصّا بها ينفتح على كل المواقف والرّؤى.. ديدنها المغامرة والتجريب والجرأة على عين الرّقيب، حالمة بنشر بيان حرية مطلقة في الكتابة.... كاتبة تبحث عن الحقيقة الضائعة، محاولة القبض على الزّمن الهارب على غرار ما فعله مارسال بروست في أعماله العميقة.

هل كانت الكاتبة تدرك منذ البدء أنّها تسير على حافة الجرح، مراودة جسد النّار وهي تنبش في المحظور والصّادم للبعض... خاصّة القارئ الطوباويّ المسالم الذي ينشد الأمان والاطمئنان فيما يقرأ، ويرفض اختراق جدار الظّلام، وكأنّ الكتابة عنده مجرّد لهو وترف ومتعة ليس إلا...

لكنّ الكاتبة مسعودة بوبكر واعية بكل ظواهر اللعبة الابداعية، مدركة تمام الادراك أنها تتموقع بين فكّي رحى، بحثا

عن الاختلاف وبعيدا عن كل سائد في الكتابة. تراها تجنح إلى الخيال والتّخييل قدر تمسّكها بالواقع المدمّر، حتى أنها تتحوّل إلى كاتبة سوريالّية بعد أن جاءت من حقول الواقعيّة الاشتراكيّة فضلا عن تأثّرها ببعض الكتّاب الرومنسيّين القدامى والجدد. لتتدرّج في ولوج أبواب المعرفة وفتحها على مصراعيها، حتى أصبحت تجربتها حاضنة لكلّ المدارس، وفرشاتها خاضعة للرسّم بكل الألوان. لتبقى التّجربة الانسانية عندها هي أمّ التّجارب، وهي القلب النّابض والرّئة التي يستمدّ النصّ منها الأكسيجين، حتى يكون ويستمرّ ويتحرّك في مدار التّفاعل مع العالم حيال كلّ الملابسات والمستجدّات.

عن هاجس الكتابة تقول مسعودة بوبكر التي تأثرت بمقولة «هيبوقراط» (الحياة قصيرة والفن مديد): «هاجس الكتابة صعب عليّ تحديده. كما يصعب على المخلوق أن يفسر هاجس التنفّس لديه، فيلوذ بالإجابة المعروفة، «أتنفّس كي أعيش» فالهاجس الأسمى للكتابة هو التّعبير الجمالي حتى في طرح القبح بأقصى حدود الحريّة، خارج طوق الرّقابة الذّاتية وعسر عمليّة الخلق».

إنّ الكاتبة تشعر بالقلق والقهر والخوف حين يخونها هاجس البوح ويراوغها الحرف. فهل غير الكتابة ترجمانا لهواجسنا وعذاباتنا، حين تضيق بنا الحياة ويشتدّ علينا الخناق! هل يكفي التأمّل في الكون واستقراء مواقفنا من أسئلة الوجود، بينما الحياة قصيرة والفنّ مديد!؟ وما نحن إلا نتاج عصرنا،

في رحلة وجود قصيرة عبر هذا المحيط المتلاطم من الحيرة والتساؤل منذ الأزل... فالموقف من هاجس الكتابة صعب، لكنّه واضح ودقيق بالنّسبة إلى الكاتبة التي لا تنفكّ تتأمّل ذاتها عبر مرايا الوجود، محاولة الثّبات على مبادئها ورؤاها وأحلامها، والحفاظ على نقاوة صوتها وتدفّقه بحرارة بين الأصوات. وكأنّ الكتابة لديها نوع من الموت تعقبه ولادة فحياة.. حياة كون بأسره يولد من رحم الحروف والكلمات.

أواخر الثمانينات وأوائل التسعينات، كنت أنتج برامج شعريّة أقدمها بإذاعة المنستير منها: «قصيدة لكل مستمع»، «من القلب إلى القلب»، «سكن الليل»، وغيرها... وكنت أتلقى عديد الرسائل من المستمعين من تونس وخارجها. وذات يوم وتحديدا في 1990/ 08/ 17 وأنا أفتح مجموعة من الرّسائل التي وصلتني. لاحظت خطّا أنيقا على ظرف استرعى انتباهي. سارعت بفتح الرسالة، فإذا بصوت دافئ يهمس من داخلها بكلمات عذبة، مازلت أحتفظ بصداها إلى الآن.. صوت قريب من ذاكرتي يبوح بلواعج عشقه للشّعر ولجمال الحرف صادحا بالقول: «أيّها الرفيق على درب الكلمة.. أحلم برؤية النّوارس البيضاء تحمل من زوايا الرّباط إلى اللجة رسائل شوق... بحثت في أعماق ذاتي فوجدت أشياء جميلة... أحلم أن أسْمِعها لمجانين آخرين عبر الأثير... فمتى تفتح لي المدينة بابها... لأفد على صهوة الحنين»

إلى هنا تنتهي الرسالة. تنتهي بسؤال ظلّ معلّقا طيلة سنوات. لعلّني كنت مقصّرا وقتها، في حقّ كاتبة الرسالة، إذ اكتفيت بقراءة بعض نصوصها المنشورة في الصّحف على مستمعيّ برامجي، بينما أرادت هي أن يصل صوتها الشعريّ حاملا نبضات قلبها ومشاعرها إلى المستمعين. وتشاء الأقدار بعد بضع سنين فقط، أن أسمع هذا الصّوت الدّافئ يعلو ويعلو، وأرى صاحبة الرسالة الوحيدة وقد رسخت بها القدم على مرّ الأيام في أرض صلبة عنيدة، وأراها بأمّ عيني وقلبي تحلّق في مدار الشّمس بكلّ تصميم وثبات، وألمس النّقد محتفيا بتجربتها وأراها محلّ تكريم. من شمال البلاد إلى جنوبها. وأراها تحصل على أهمّ الجوائز في القصّة والرّواية، وأراني أتلهّف على قراءة كتبها التي أهدتني أغلبها، فأسهر الليالي الطويلة مع «حمورابي» و«طرشقانة» و«ليلة الغياب» و«جمان وعنبر» و«الألف والنون» و«عقد المرجان» و«لؤلؤ لجيد الكلام» و«أمكنة وأزمنة» وكتب أخرى متفرّقة. إلى أن ينتهي بي مراد الاستكشاف ومقام الشّجن عند ترجمتها لكتاب «آن فيليب» «إنما العمر زفرة».

أذكر أنني غير ذي مرة رفعت سماعة الهاتف في سنوات مضت لأسرّ لها بأن هذا المقطع السرديّ الذي أطالعه الآن في كتابها تمنيت لو كنت قائله، أو إنها قالته على لساني... وكانت تسعد لذلك.

هذه هي الأديبة المبدعة الخلوقة مسعودة بوبكر التي رسمت هدفا بعيد المدى، وأحاطته بحواجز كثيرة ثم سعت جاهدة لتحقيقه بكل جوارحها إلى أن بلغته عن جدارة. وخير دليل على ذلك هذه الندوة التي تقام على شرفها احتفاء بتجربتها الإبداعيّة والإنسانيّة الخلاقة.

وتشاء الأقدار أن تحلّق النوارس البيضاء نحو اللجة الزرقاء في مدينة الرباط... نحو سماء المنستير وشمسها الساطعة، بعد ثلاثين سنة من وصول تلك الرّسالة ومن طرح ذاك السؤال... تحطّ الحمامة في أرضنا لتعانق المعجبين بأدبها وأحباب حرفها، مثلما اشتهت وتمنّت، ولكن هذه المرة وهي في أوج ألقها وعطائها وإشراقة ضوئها. فقد كنت استضفتها منذ بضع سنوات في صالون الهادي نعمان للإبداع الأدبي، الذي أشرف عليه بالمركب الثقافي بالمنستير لتقديم شهادة حول تجربتها الأدبيّة. فكان اللقاء شيّقا ومتميزا واستثنائيا حضره الجمهور بكثافة. وكانت أديبتنا كعادتها راقية في تواصلها. كريمة في عطاءها، مبدعة في تقديمها لمسيرتها مما أثرى النقاش وأبهر الحاضرين... إنها أديبة رائدة مناضلة قرأت لأهم الكتاب من الغرب والعرب بنهم كبير... قرأت للشابي، والمسعدي وخريف ونجيب محفوظ وجبران ويوسف السباعي وتوفيق الحكيم والمتنبي والمعري والطاهر وطار وغيرهم...

كما قرأت لدانتي وشكسبير وراسين وموليار وألباركامي وزولا وفوينتس وإيمنقواي وجيمس جويس... وغيرهم،

فتأثرت بهم ونسجت على منوالهم ثم خرجت عن مدارهم، وشّيدت بيتها الأدبيّ وأثّثته بأدواتها الفنيّة المتنوّعة، وزوّقته بلغتها وأسلوبها، وألبسته من جوارح روحها وشغف مشاعرها وطريقتها في الحكي ما جعلها منارة من منارات الأدب التونسيّ والعربيّ الحديث عن جدارة..

أختم هذه الشهادة التي حاولت قصارى جهدي أن أختزلها أكثر ولم أستطع، بفقرة بليغة للكاتب الكبير عبد الرحمان منيف من روايته النهريّة «أرض السواد» يقول الكاتب على لسان الراوي: «الكلمة في أحيان كثيرة أقوى من الرّصاصة. الرّصاصة تذهب بسرعة خارقة لتقتل وتنتهي، أما الكلمة فتظلّ تقتل طالما تتردّد، تفعل ذلك بهدوء، لكن بشكل قويّ، تماما مثل السكّين التي تهبط دون صوت في اللحم الحيّ لتقسمه إلى نصفين، لتجعله يحس وهو ينحز...».

وهذا ما ينطبق على أدب الكاتبة مسعودة بوبكر وعالمها العجيب كلما طلع حرفها الحاد من رحم الوجع والمعاناة، ليصبح له مذاق آخر، تستمده من مخاض الخلق وإكسير الحياة.

الفهرس

مسعودة بوبكر 3

محمد المي

«الجسد بين التوق والطوق» أو في اضطراب الجندر 5

زهية جويرو

اشتغال اليومي في المجموعة القصصيّة «الرحيل إلى تسنيم» لمسعودة بوبكر..... 15

نزهة الخليفي

المكان واستقطار المعنى في رواية «جمان وعنبر» لمسعودة بوبكر . 23

الميلود حاجي

مدارات الموت بين العجائبي والإيديولوجي قراءة في مجموعة «الرحيل إلى تسنيم» لمسعودة بوبكر 41

منية قارة بيبان

شعريّة التشظّي وبلاغة الانشطار في رواية «ريح الصبّار» 53

د. فتحي فارس

رهانات الشعر في «مزاج قزحي» لمسعودة بوبكر..... 77

أ. سمير حسيمي

«الألف والنّون» والتنوّع الأجناسيّ..... 91

جنّات عليمي

شهـــادة الكاتبة والأديبة التونسية: مسعودة بوبكر 113

الحبيب المرموش