Journal of Alasmarya University
Volume 7, June 2007

مجلة الجامعة الأسمرية
المجلد السابع، يونيو 2007

الدلالات الحوارية
في رواية مدينة الرياح

د. محمد سالم محمد الأمين*

تمهيد : الرواية بين نصّ الكاتب ونصوص القراء

تتناول هذه الدراسة دلالات الملامح « الحوارية » في رواية « مدينة الرياح » للكاتب الموريتاني موسى ولد أبنو. ومن عنوان الدراسة يتبين المنهج والهدف: المنهج الدلالي والهدف المتمثل في الوقوف على أهم الأساليب « الحوارية » في هذا النص الذي ما يزال أحدث نص موريتاني جاد، وثالثه من حيث الترتيب، إن نحن نظرنا من زاوية نقدية سردية. والرواية هي في الأصل «نوع» من الترجمة لنص كان الكاتب قد كتبه بالفرنسية سنة 1993 بعنوان: Barsakh.

المنهج الذي نتبعه إذا هو المنهج الدلالي، لأنه في نظرنا الأقوم فنيا للوقوف على فنيات الخطاب من جهة ودلالاتها الاجتماعية من جهة ثانية. فلقد تأكد لنا من القراءة والممارسة النقديتين اللتين دأبنا عليهما أثناء الدراسة الجامعية والعليا، وكذا خلال التدريس الجامعي، أن المنهج الدلالي يعد التكاملي من بين المناهج النقدية الحديثة والمعاصرة، لأن التحليلات الصوتية والصرفية والمعجمية والنحوية التركيبية والبلاغية

* الجامعة الأسمرية.

والإحصائية بجميع أنواعها، وكذا العلامية تظل كلها معلقة وبعيدة ما لم ترتبط بالدلالات الفنية الاجتماعية التي يبثها النص صراحة وضمنا. إذ الدلالة كما نعلم تتجاوز كل تلك المستويات السابقة، لتواجه جملة النص الكبرى، وتجمع إلى بنياته العليا نظيراتها السفلى، بالمعنى البنيوي لا الواقعي الاشتراكي. لذا تتموقع مباحث الدلالة على كل مناطق المعنى وجزئيات اللغة، منطلقة من التلفظ الصريح إلى الدلالات والنصوص المضمرة[1]. المنهج الدلالي من جهة ثانية منهج غايته البحث عن أنواع العلاقات الكائنة بين المكونات النصية، لذا فلا غرو أن تتوزع المباحث الدلالية بين شتى فروع العلوم الإنسانية، نظرا إلى أن لكل منها شغفا تداوليا من نوع ما، بالدلالة ومراجعها « فالدلالة، كما يقول تودوروف، هي عبارة عن شيء، زيادة على كونه حاملا للمعاني، يثير بذاته في الفكر أشياء أخرى »[2].

هذه العلاقة للدلالة بالمعنى والمكونات النصية، تمنحها صبغة اجتماعية مؤسسية تضفي عليها أبعادا أخرى نفسية حضارية ثقافية، يتسع بموجبها فضاؤها وتتنوع حقولها. لذا فقد رأينا أن هذه الخصائص النوعية المتنوعة للدلالة هي الأنسب منهجيا لتناول المظاهر الحوارية في نصنا هذا. والحوارية المقصودة هنا هي تلك التي تكلم عنها (باختين) في دراساته السردية، بوصفها أبرز مفهوم نقدي تتجلى من خلاله خصائص « التداخل المعرفي » التي تهيمن اليوم على النقد والإبداع السرديين المعاصرين.

إن« المبدأ الحواري » في السرد معناه التفاعل الدائم بين اللغات والأصوات داخل الفضاء السردي، الذي يمنح تلك اللغات والأصوات دلالات ومعاني جديدة عندما يوظفها الكاتب، كما أنه المسؤول، بحراكه الباطني، في الجنس السردي عموما عن التجديد السرمدي لجلد الرواية وملامحها. إذ الحوار هو أخص سمات اللغة، إنه « حياتها »، والمولد لعلاقاتهاالاجتماعية التي تحتضنها وتنمو داخلها بحيث لا يمكن الفصل أبدا بين الحامل والمحمول.

ولما كانت اللغة وسيطا تعبيريا غير محايد نظرا إلى امتلائها تاريخيا بالمضامين

---

1 - Mariana Tutescu: Precis de semantique francaise ،Paris ،Klincksieck 1975 ،P: 15.

2 - المرجع والدلالة في الفكر اللساني الحديث: (مجموعة دراسات): ترجمة: عبد القادر قنيني، دار إفريقيا الشرق، المغرب، ط12000، ص: 23.

الحضـارية والمقاصـد « الفـردية والجماعـية »[3]، كـان علـى الروائيين الوعي والحذر عـندما يـبدأون في نسـج خـيوطهم السـردية علـى ألسنة مخلوقاتهم الروائية، والذين هم ليسـوا في الحقـيقة سـوى علامـات وذوات دلالـية، تحمـل سمـات الماضـي والـزمان والمكـان. مـن هنا ينشئ ميخائيل باختين تصوره للرواية على هذا المبدأ الحواري، لأنه في نظره يخترق كل أنواع اللغة، مثلما يخترق المتكلمين خارج الرواية وداخلها.

هـذا التصـور الباختـيني لـه في نظـرنا جـذران فلسفيان: أحدهما ماركسي بنيوي، والثانـي تأويلـي هرمنيوطيقـي مـن جهة وظاهراتي من جهة ثانية. فنحن نعلم أن معظم المـناهج النقدية المعاصرة ذات مهاد فلسفي ظاهراتي ينطلق من فكرة (هايديجر) حول اللغـة، بوصـفها أهـم مظهـر وجـودي ينبغي أن يتأمل ويحاور ويستشار، إذ هي « أعظم النعم » التي حبي بها الإنسان. هذه الخصائص اللغوية الجمة لا تتجلى، في نظر باختين، في أي جـنس أدبـي تجلـيها في الـرواية، حتـى إن الرواية لم تعد في نظره، بخصائصها، إبـداعا فحسـب، بـل أصـبحت تجمع إليه النقد بمفهومه الواسع « فهي جنس ديناميكي مـدهش يمـارس الـنقد الذاتـي المسـتمر... والصـيرورة المسـتمرة التي تجعله في طليعة الـتطور الأدبـي »[4]، والـرواية بهـذه الخاصـية الحـوارية تجسد التداخل المعرفي وحوار الـثقافات وجـدل الأفكـار وصـراع الـرغبات والأهـواء. ولمـا كانـت الكلمة الروائية، في الحقـيقة، ليست مأخوذة من القاموس وإنما من التعامل الشفوي الواقعي، كانت لها تلك الأبعـاد الاجتماعـية الكبيرة التي تتجاوزالمتلفظ بها إلى ما يحيط به من سياقات، هذا مع العلـم أن هـذا المـتلفظ لم يسـتعمل في الـتلفظ إلا جزءا، قد لا يكون محددا، من رصيد إمكانات الكلمة.

إن الحـوارية أو تعدد الأصوات التي أشار إليها (باختين) في وقت مبكر، بوصفها المـبدأ اللغوي النقدي الفني المهيمن في الفضاء السردي، أخذت في النقد البنيوي النصي مـع (جولـيا كريسـتيفا) سـنة 1969 مفهـوما جديدا هو التناص الذي أصبح السمة الفنية الـبارزة للنصـوص مطلقـا، نثرا كانت أم شعرا. بهذا التصور يكون السرد اليوم، ممثلا في الـرواية، هـو الخطـاب الـزمني المكانـي الأقـدر على التقاط ما يمور به العالم المعاصر بمخـتلف مسـتوياته، نظـرا إلى مـا لشـكل الـرواية مـن مرونة وقدرة على التشكل، تبعا

3 - Bakhtin (M): Le marxisme et la philosophie du langage ،Paris ،ED de minuit ،1977 ، P: = =123 ،129.

4 - Bakhtine(M): Esthetique et theorie du roman ،ED: Galimard1978 ،P: 441 ،449.

للموضوع والنصوص واللغات الموظفة في فضائها من جهة، وطبيعة ذلك التوظيف بين العرض والمسرحة والمعارضة من جهة أخرى. وكما قال جورج لوكاتش « إنها، أي الرواية، ملحمة العصر »، فكل الفنون القولية الإنسانية المعاصرة، وكذا الأنواع والأجناس الأدبية الفنية تجد مساحتها في الرواية التي تتناسخ بلغاتها معها، لأنها تتمتع بقدرة على تبديل جلدها كل مرة سعيا منها إلى ملاحقة المشاغل الإنسانية المختلفة، ولعل هذا مما تتقاطع فيه مع بعض خصائص الملحمة. أما خصائصها الشعرية فتتمثل في كثافة لغتها المفعمة بالصور الشعرية الموحية في شفافيتها البعيدة عن النزعة التعليمية المباشرة. ومع تطور لغة الخطاب السردي تبين أن الحدود بين النثر والشعر بحاجة إلى إعادة تحديد، لأن المميزات والحدود السابقة لم تعد بالدقة الكافية نظرا إلى التطور والتداخل بين خصائص كلا الجنسين.

وتتداخل الرواية كذلك مع المسرحية، ففضلا عن الاشتراك في العناصر كالشخوص والزمان والحيز واللغة والحدث والعرض، تقوم الرواية بمسرحة الخطابات التي تقتبسها من حقول معرفية مجاورة خدمة للدلالة. أما تداخلها مع السينما فلا نظنه في حاجة إلى إقامة الدليل، فكلاهما يرفد الآخر، وما تطور الفن السابع اليوم سوى مظهر من مظاهر تطور الخيال السردي وولوجه إلى بواطن النفس البشرية أولا، وآفاق المستقبل البعيد ثانيا، وقدرته على استحضار وإحضار الماضي السحيق ثالثاً. وبهذا لا تكون الرواية إنتاجا فنيا، بل بالأحرى إبداعا، وهذا ماجعلها تفلت دائما من مظاهر الشيخوخة النوعية التي قد تعتري بعض الخطابات الفنية، ويرجع ذلك كما قلنا إلى قدرتها على تغيير الجلد والتناسخ والحلول (مع، في) كل جديد.

كل المكونات الروائية إذا من لغة وخيال وأنواع وأجناس حاضرة، بالحقيقة أو المجاز، وشخوص وزمان ومكان تتميز وتتمايز بفعل «السرد» الذي يموقعها كلها ويشكلها بضمائره الحاضرة والغائبة، وبتوظيفاته التي يغدو بها الموظف الجديد، من أي حقل، بناء سرديا جديدا ونصا لا أثرا [5]، له شكله وسياقه ودلالاته الجديدة تماما.

---

5 - يميز بارط بين الأثر والنص على اعتبار أن الأثر ذو مظهر تقليدي تاريخي توثيقي بين العلاقة بين الأصل والشكل الحالي، أي أن ملامح المحاكاة والتقليد فيه بينة. أما النص فهو بناء جديد معاصر متحرر يعارض، بالمعنى الشعري، أسلافه النصية محاولا استيعاب خصائصها والظهور بشكل جديد مغاير يكثف الدلالة ويخلق الاختلاف، أي أنه يحاول تجاوز أسلافه وروافده النصية من أجل التفوق الفني.

هذه الطاقات السردية الجديدة تتحقق بفعل لغة الرواية التي تطورت تطورا موازيا للغة الرقمية المعاصرة، فغدا الزمن والمكان السرديان أشخاصا فاعلة منفعلة لها حضورها وفعلها مثل باقي المكونات الروائية الأخرى في الفضاء السردي، الذي هو فضاء جديد لم تكتشف بعد كل حدوده ولا الخصائص العلمية لمجموعاته المكونة، إنه فضاء يكتسب فيه كل داخل إلى غلافه الجوي أبعادا ومحددات وخصائص دلالية معنوية جديدة.

الرواية بهذا المفهوم الجديد هي فعلا كما يقول عبد الملك مرتاض « ... بحر خضم تلاشت سواحله وتناءت... جنس شعري لا شعري معا، اجتماعي ولا اجتماعي، واقعي وأسطوري في آن... كل سؤال فيه يفضي إلى مجموعة قضايا أخرى مقلقة، مدهشة، محيرة وغامضة »[6] لكنها مع ذلك ممتعة وموجهة. لكن هذا الجنس السردي المفارق في الحقيقة ليس ارتداديا انطوائيا ولا حديث نفس باطني يناجي به الكتاب أنفسهم لحظات خلوتهم وتأملهم، بل هو بالأحرى نداء ومطارحات ونقد بلغة طابعها الأول الانزياح وعدم المباشرة وهما سمتان لازمتان للخطاب الشعري، وطابعها الثاني الحوارية بين أساليب الأنواع الموظفة والمناجاة[7]، ثم التواشج والكثافة ثالثا.

من هنا تطرح الرواية قضية « شكلها »في علاقته بالدلالة، إذ للبناء الشكلي دوره في إثارة المعنى وخلق الدلالة، بل إن بعض النقاد يذهبون إلى أن « أن المعنى شكل ولا يمكن أن يدرك إلا باعتباره كذلك »[8]، لذا كان التنوع الشكلي للغة الروائية نتيجة من نتائج التشخيص الأدبي لكلام الآخرين، لأن حضور تلك اللغات، كما هو الحال في مدينة الرياح، يمنح الرواية أصداء متعددة ويحول خطابها إلى نص ثنائي الصوت « والخطاب ثنائي الصوت هو دائما ذو صيغة حوار داخلي، وهذا ما نجده في الخطاب التكسيري للسارد وللشخوص، وأخيرا في خطاب الأجناس التعبيرية المتخللة: فهي جميعها خطابات ثنائية الصوت ذات صيغة حوارية داخليا، فيها جميعها توجد بذرة

---

6 - عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، عالم المعرفة، الكويت، عدد 240، 1998 ديسمبر، ص: 55 (بتصرف).

7 - يعرف عبد الملك مرتاض المناجاة بأنها خطاب مضمن داخل خطاب آخر يتسم حتما بالسردية: الأول جواني والثاني براني، ولكنهما يندمجان معا اندماجا تاما لإضافة بعد حدثي أو سردي أو نفسي إلى الخطاب الروائي. راجع: في نظرية الرواية (م، س)، ص: 137.

8 - سعيد بنكراد: النص السردي، نحو سيميائيات للأيديولوجيا، دار الأمان، الرباط 1996، ص: 56.

حـوار كـامن غـير منتشر، مركز على نفسه، وهو حوار صوتين ومفهومين للعالم وحوار لغتين، أو عدة لغات »[9].

هـذا الحـوار هـو في حقيقـته فني اجتماعي كما صرح بذلك باختين نفسه مرارا، وتلقـف الفكـرة مـنه (بـيير زيمـا) في دراساته لعلم اجتماع النص الأدبي عامة والروائي خاصـة. وبهـذا يكـون محـتوى العمـل الفني، الذي يتميز بالطابع الحواري بين لغاته، في علاقـة جدلـية مـع مظهـره الشـكلي، لأن كـلا مـنهما يعـد تجليا للآخر، فحتى التقنيات الـروائية مـن سـرد وأشـخاص ومكـان ...، تسـتحيل أنساقا لغوية فنية معبرة انطلاقا من توزيـع الحـوار داخـل البناء الروائي، وهو توزيع قد يبرز أصواتا تند عن توجيه المبدع، بالـرغم مـن أنـه هو الذي خلقها، فتبدو في مناجاتها مع بعضها البعض متحررة من كل قيود خارجية، وهذا ما يمنح نسق الحوار أشكالا سياقية متميزة من حيث طبيعة الوصف والعلاقـات التركيبـية. وبالتالـي يكون لتحليل المحتوى علاقة وثيقة بدلالات الشكل[10] الـناجمة عـن طبـيعة الصـراعات الداخلـية فيه من جهة، وعن المعارف المنجبة له، سواء تلـك الـتي مبعـثها المـبدع أو الجماعة أو القراء، من جهة ثانية. لذا « فإننا حين نمسك بمحـتوى شـكل العمـل الفـني مدركين من خلاله رؤية الفنان و المثل الأعلى للمجتمع الـذي يعيش فيه، نستطيع أن نمسك بدقة برقبة الصراع الجمالي / الاجتماعي الدائر في المجـتمع في تلـك اللحظة، وموقف الفنان منه، ومن هنا فإننا نتصور أن محتوى الشكل هـو المفـتاح الأساسي لدراسة النص أو العمل الفني، ليس بوصفه عملا متأثرا بالمجتمع وإنمـا بوصـفه عمـلا اجتماعـيا، ظاهـرة اجتماعـية بـذاتها، تكمن اجتماعيتها في داخلها وليست مفروضة عليها من الخارج »[11].

مـن هذا التصور تختفي من إطارنا البحثي عديد الثنائيات التي لا مجال لطرحها

9 - ميخائيل باختين: الخطاب الروئي، ترجمة: محمد برادة، ص: 1.

10 - المقصـود هـنا هـو دراسـة تشـكلات اللغـة الفنـية بوصفها دليلا على تنوع تمظهرات الواقع، أي أن الشـكل المقصـود هـنا هـو شـكل اللغـة الحـوارية الذي ينعكس على البنية الخارجية للنص. وليس قصدنا هنا الاهتمام بالأشكال الصورية ودلالاتها من خلال توزعها على بياض المكتوب، فهذا مجال آخـر اهـتمت به مدارس معينة كالجشطالت وسيميوطيقا بيرس في دراساته للمجال البصري، راجع: محمد الماكري: الشكل والخطاب، مدخل لتحليل ظاهراتي، المركز الثقافي العربي، المغرب1999، الباب الأول. .

11 - سـيد بحـراوي: محتوى الشكل، مجلة فصول ، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة، ربيع 1993، ص: . 208.

منفصلة عن بعضها كالشكل / المضمون، النص / السياق، الداخل / الخارج، كما أنه من نفس هذه الزاوية نستطيع تلخيص إشكالية الخطاب الروائي العربي المعاصر بأنها بحث عن الأشكال الفنية الكفيلة باحتواء الواقع العربي في شتى تجلياته.

إن النص الروائي بهذا المعنى هو خطاب ممكن عن الواقع، خطاب « لا ينفك عن إنتاج الشفرات »[12] ذات الطبيعة الحوارية الاجتماعية، خطاب لا يتفق مع مراجعه المختلفة، لأن هذه المراجع تغدو في فضائه نسبية الدلالة، تابعة للدلالة الكلية لجملة النص الكبرى. هذه الرؤية المعاصرة للخطاب الروائي غيرت جذريا تلك النظرة التقليدية، وكذا الحديثة، للمكونات السردية: فأصبح المكان الروائي في النص ساحة للصراع الدائم بين الأصوات والرؤى المتجادلة. وعلى مستوى المنطلق أصبح استشراف أبعاد العملية الإدراكية يحتل مكانة رئيسية في تناول الظاهرة الإنسانية التي يتداخل الذاتي فيها مع الموضوعي. أما على مستوى الشخصية القصصية فقد أضحت شخصية إشكالية ذات صوت أبرز من صوت مؤلفها الذي فقد الكثير من سيطرته على عوالم السرد، مما آذن بتراجع دور الكاتب العارف بكل شيء، أما من حيث البنية القصصية فقد أصبحت تعتمد على تعددية المنظور وتعدد وجهات النظر والأصوات، أي تعدد المنطلق من أجل إرهاف حدة الوعي بأبعاد الزمن الثلاثة، هذا في حين لم تعد الروابط التي تخلق التماسك الداخلي قائمة على منطق التتابع السببي والتسلسل المنطقي، وإنما تم استعاضتها بذاكرة لنص الداخلية و التتابع الكيفي الذي يعتمد أساسا على المنطق الجدلي في خلق علاقة وطيدة بين الجزئيات، المكونات، والشخصيات والمواقف التي قد لا يتبادر لأول وهلة أن ثمة علاقة ممكنة بينها[13].

إن جنسا أدبيا كهذا موجها إلى مخاطبين، حتما، لا بد أن يجد قراء من نوع معين، وهم قراء ينبغي أن يرتفعوا بالخطاب السردي، المتلقى، إلى مستوى النقد قبل أن يبدعوا من حوله أنسجة نصية جديدة، ستغدوا بدورها لا حقا لقراء آخرين، ونقاد، مجالا خصبا للممارسة النقدية، ومسرحا جينيالوجيا ثريا لممارسة حرفة الاقتفاء وتتبع الآثار والسمات بين الأصول والفروع، المنابع والمصاب داخل الفضاء الروائي بروافده المتجددة. إن الرواية بهذا الانفتاح على نصوص الحقول المعرفية المجاورة لها وعلى

12 - Zima (P): L indifference romanesque ،Paris1982 ،P: 28 ،29.

13 - راجع لتوسيع هذه الفكرة: صبري حافظ: القصة العربية والحداثة، مجلة إبداع، القاهرة، مارس1991 ص: 83.

نصوص القراء الضمنيين وغيرهم، وعلى نصوص الواقع، في أزمنة القراءة والكتابة معا، واستيعاب فضائها لذلك كله، ليؤكد ما ذكرناه في البداية من كونها فن الراهن بامتياز. وهذا أيضا مما يفسر تطورها السريع وعدم شيخوختها.

والرواية العربية المعاصرة أثبتت قدرة هائلة على استيعاب تطورات السرد المعاصر وتقنياته، بل ونراها أحيانا تتفنن في توظيف بعضها، مستغلة خصائصها النوعية وميراثها السردي العربي الرصين من جهة، وطبيعة المخيال العربي العبقري الخصب ثانيا، ولقدرتها، فعلا، كما يقول أستاذنا محمد برادة، « ... على أن تكون ملتقى للأصوات المتعددة واللغات المتباينة والمتصارعة وللخطابات والحوارات الكاشفة للأفعال وخلفياتها الأيديولوجية... وحتى إذا لم تتوافر الشروط التي تسمح بانطلاق الرواية العربية نحو تدعيم إنجازاتها وتوسيع انتشارها وتأثيرها فإنها ستظل أيضا، داخل نطاق محدود نسبيا، أداة تقدم معرفة، لأنها وجدت مرتبطة بروح التساؤل والمبادرة إلى فحص الواقع وإعادة تشكيله على مستوى التخييل. إنها دائما الصوت الجسور الذي يتطلع إلى تجاوز ماهو قائم، وفي ذلك جوهر حيوية الرواية التي هي الشكل التعبيري بامتياز عن تجارب الوجود والصراع، وعن صيرورة الهدم والبناء، وعن محدودية الحاضر ورحابة المستقبل »[14].

مدينة الرياح: جدلية العنوان والخبر

« مدينة الرياح » مبتدأ يبحث عن خبر تتم به الفائدة والدلالة، وهذا الخبر ثاو بين دفتي النص، ولما كان الخبر [معنوياً، بلاغياً] هو الكلام الذي يحتمل الصدق والكذب، فإن الكاتب، حرصاً منه على قيمة، أو، قيم، الإفادة في خبره، اختار له مخبراً يشهد به، وكما تُشْتَرَطُ في الشهادة العدالة، سعى الكاتب من جهة أخرى إلى الانتقاء من بين الشهود، فطالعنا بشهادة قادمة من عالم البرزخ، رغبة منه عن شهادة الأحياء لما قد يعتريها من قدح أو تجريح، ولأن الميت، عند العديد من الفقهاء، تام العدالة فيما يخبر به، لأن الحجب قد كشفت عنه، فرأى ببصره « الحديدي » أسرار الأحداث وغاياتها العليا، التي لن تتراءى للأحياء. وعندما اختار الكاتب شاهدا لخبره من « عالم البرزخ » لم يختره ممن كانوا في الحياة الدنيا أحراراً، بالمعنى الاجتماعي، بل اختاره من فئة

14 - محمد برادة: أسئلة الرواية أسئلة النقد، مطبعة دار النجاح الجديدة، الرباط، ط1، 1996، ص: 71، 81.

« العبيد »، بالمعنى الاجتماعي ذاته.

ألنسبية مفهومي الحرية والعبودية في مدينة الرياح، أم للموضوعية المتوقعة في خبر المملوك لعدم مصداقية المُلاك، أم لأن الفرق بين الجنسين لا يعدو مستوى الدلالة الاعتباطية للغة ؟. أسئلة تُصادر، بالمعنى الفلسفي، بها الرواية، وتتخذها مدخلا تحفيزيا، من بين مداخل تقنية أخرى لن نذكرها الآن، حتى تتفتح شهية القارئ المتلهف إلى معرفة الخبر. لكن قبل النظر في الدلالات « النصية »للعنوان لا بدّ أن نشير إلى أننا ننظر إلى هذه الرواية بوصفها نصا بكراً، أو هكذا ينبغي أن يكون، لأنهاكتبت مرتين، مرة بالفرنسية تحت عنوان Barzakh، ثم بعد ثلاث سنوات من نشرها، أعاد كاتبها نسجها وصياغتها بلغته الأم على منهج « عبيد الراوية »[15]، وهو منهج قد يكوِّن، مجازياً، مع شفرات مداخل الرواية براعة استهلال تتلاءم مع الطبيعة النوعية للجنسين: جنس الشاهد (قارا / العبد)، وجنس الشهادة (الرواية)، لذا فهي في نظرنا لا ينبغي أن تعامل معاملة النص المترجم، بل كنص جديد له خصوصياته اللغوية والفنية والدلالية، وتتعضد هذه الرؤية إن نحن نظرنا إلى الفرق بين زمني الكتابة أولاً، ولغة الكتابة الأولى ثانياً، ثم مفهوم الترجمة ثالثاً.

فبالنسبة للنقطة الأولى يمكن أن يعد الفرق بين الزمنين، ثلاث سنوات، زمنا معرفيا تجريبيا لرؤية المبدع « لمخلوقاته »ومدى انسجامها مع نصوص الواقع وآفاق الانتظار لدى القراء الذين يقع عليهم جزء لا بأس به من خلق الدلالة وإكمال النص. أما بالنسبة للنقطة الثانية، فإن الكاتب، وإن عبر أولاً بالفرنسية إلا أنه كان، بوصفه عربي الحضارة والانتماء والنشأة، يقوم فعلا بترجمة لا واعية لرؤاه وتصوراته الاجتماعية والسياسية والواقعية، التي أنتجتها ميكانيزماته الفكرية ذات الطبيعة العربية أصلاً، وبالتالي فالعملية التي كان يقوم بها هي مدّ الجسور التعبيرية بين لغة حضارته المؤسَّس هو عليها، ولغة ثقافته الفرنسية الطارئة، وإذن تكون الترجمة إلى العربية هي عودة إلى الأصل التعبيري، أي النص الأول الفعلي الذي تمت ترجمته إلى الفرنسية لدى النشر الأول، بما يعني أن النصين يتنزلان تحققا بين علاقات « القوة والفعل »الفلسفية. وقد

15 - « عبيد الرواية »مفهوم نحتناه من المفهوم النقدي القديم « عبيد الشعر »الذي كان يطلقه النقاد القدامى على شعراء الحوليات الذين دأبوا على تحبير وتحكيك أشعارهم وتنقيتها وسبكها حتى لا تخرج للسامعين إلا في أبهى صورها، كزهير بن أبي سلمى.

تصـدى العديـد من النقاد[16] لهذه الجدلية، جدلية النصوص الأصلية والنصوص الفرعية لدى الكتاب العرب الذين يعبرون بلغات غير لغاتهم الأم. أما بالنسبة للنقطة الثالثة وهي « مفهـوم الترجمـة »فـنوردها تعضـيدا للنقطة الثانية، لعل بعض القراء لم يقنعوا بمسارنا الحجاجـي فـيها، إذ الترجمة الإبداعية خصوصا في نظر النقاد و فلاسفة التأويل هي في الحقيقة إبداع ثانٍ نظراً إلى ما تتأسس عليه من عناصر الفهم والتأويل.

وقـد أحسن « جادامر »في كتابه المشهور « الحقيقة والمنهج » عندما جزم بأن الترجمـة بوصـفها محاولـة لـنقل المعاني والدلالات من لغة إلى خرى هي في الحقيقة « تأويـل، والمترجـم مـؤول ... ثـم إنهـا توسِّع أفق ما يمكن أن يقال، وهذا التوسيع هو وظـيفة اللغـات والمظهـر الأبـرز لانصـهارها، إنهـا أيضـاً صـورة مـن صـور الحوار بين المترجـم المـؤول والنص »[17]. هذه المقولة « لجادامر »تناسب تصورنا تمام المناسبة، فهي مع نفيها عن الترجمة، ونحن نوافقه، تهمة التكرار، هي أيضاً تؤكد لنا ملاءمة المنهج الدلالـي الحـواري الـذي قـررنا، أو علـى الأصـح قـرر النص، لأن النص هو الذي يطلب منهجه الملائم له، أما فرض المنهج عليه فهو إسقاط، تناول النص من منظوره، فالترجمة الإبداعـية خصوصـا هي مجال حواري خصب تتصارع وتتداخل فيه اللغات والنصوص، ويمـارس فـيه المـبدعون علـيها جدلـيات « الإحـلال والإزاحـة »، الإظهـار والإخفـاء، التصريح والإضمار.

أمـا بالنسـبة للعـنوان (مدينـة الرياح)، ذلك المبتدأ المضاف إلى الرياح، المشرع علـيها، تجـريه وتسـوقه صـوب « خبر »يتمه ويهدأ به روعه واضطرابه، فهو في حد ذاته نـص نوعـي قـد لا يكـون بحجـم خـبره كمّـاً، لكـنه لا يقصر عنه بإيحاءاته كيفاً. نصية العـنوان تنـبع مـن مجازيته وانطوائه على العديد من دلالات الخبر، التي على القارئ أن يلـج إلـيها مـن بـوابة العـنوان الرئيسـية، « فكـثيرا ما كانت دلالية العمل هي ناتج تأويل عنوانه، أو يمكن اعتبارها كذلك دون إطلاق... فالعنوان باعتباره قصدا للمرسل يؤسس:

أولاً: لعلاقـة العـنوان بخارجـه، سـواء أكـان هـذا الخـارج واقعـاً اجتماعـياً عامـاً، أم

16 - راجع حول هذه الفكرة المراجع المحال إليهافي مقال الأستاذ: ابن سالم حميش، في إشكالية الهوية المـزدوجة، الأدب المغربـي المكـتوب بالفرنسـية نمـوذجا، مجلـة فصـول، الهيـئة المصـرية العامـة للكتاب، عدد ربيع 1998، ص 137، 146.

17 - Gadamer (H): Truth & method - an English trans By: carret barden & john cumming - new york 1975 P: 346&365.

سيكولوجياً.

وثانياً: لعلاقة العنوان، ليس بالعمل فحسب، بل بمقاصد المرسل من عمله أيضاً، وهي مقاصد تتضمن صورة افتراضية للمستقبل، في ضوئها، كاستجابة مفترضة، يتشكل العنوان لا كلغة ولكن كخطاب »[18].

من هنا كانت للعناوين، المحكمة، وظيفة استدعاء المسكوت عنه والمضمر إلى مساحات التأويل والجدل في ذهن المتلقي، كما أن المظاهر الاختزالية الافتقارية، ذات الطبيعة المجازية الاستعارية، في العنوان تعمل غالبا فعل المحفِّز المثير لنصوص القراء التي بها تكتمل دائرة التواصل الواعي. ثم إن غياب البنية التركيبية المكتملة في العنوان، كالذي أمامنا في مدينة الرياح، يحوله إلى شارة حرة ذات قابلية دلالية فائقة لدمج سواها في فضائها، وكذا الاندماج في فضاء سواها، وذلك على اعتبار العنوان « بنية تناصية » تقع في تواز مع نصية العمل الذي يعنونه « من هنا ينطبع العنوان بسمات قريبة للغاية من سمات الشعرية التي ربما من أهمها أنه خطاب ناقص النحوية، أو لا نحوي[19] بامتياز، ومن ثم فهو لا يحيل، مباشرة، على عمله بلغته / دلائله، وإنما يحيل على عمله بكفاءته الفائقة في التحول من كونه واقعة لغوية، ثم الصعود، بفضل التلقي، إلى ستوى النص »[20].

وإذا أخذنا في الاعتبار الخصائص الفنية البنيوية السابقة للجنس الروائي من جهة، وكون العنوان الإبداعي يكون حتما منبثقا من المضمون، مختزلا له، محيلا إليه على سبيل التوازي، أو التناص من جهة ثانية، أدركنا أن العنوان الذي أمامنا، مدينة الرياح، هو المدخل اللغوي الفني والبراغماتي الاجتماعي للولوج إلى لغات هذا النص، هذه اللغات التي يجسد حضورها وتعاضدها لخلق الدلالة الكلية جوهر « المبدأ الحواري » الذي نسعى إلى لوقوف على أبرز دلالاته من خلال تناولنا لهذه اللغات المتفاعلة المتعالقة، وهو أمر يؤكد، من ناحية أخرى، أن تبيُّن دلالات الأصوات المتحاورة المتجاورة في

---

18 - محمد فكري الجزار: العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1998، ص 19، 21.

19 - المقصود بـ « اللانحوية » عدم تكافؤ التركيب اللغوي مع الناتج الدلالي عنه، إذ يتسع هذا الناتج عن عناصر الحضور وعلاقاته ومن ثم عن حدود التركيب، لتحمل علاقات الغياب بصورة أكثرفاعلية في تأسيس ذلك الناتج.

20 - العنوان وسيميوطيقا الاتصال (م. س)، ص: 40، 41.

مدينة الرياح أمر يحتاج، علاوة على ملكة الإدراك، إلى ستجماع طاقات الحواس، خاصة البصرية والسمعية: الأولى للتعرف على ملامح ومكونات الفضاء السردي، والثانية لتمثل الدلالات الصوتية المتصاعدة من هذا الفضاء، خاصة منها السينمائية التخييلية، وكذا الموسيقية التي صاغ الكاتب منها إطاراً فنياً لروايته.

إن هذا المبدأ الحواري الدلالي الممنهج لرؤيتنا يكشف عن خمس لغات بارزة في هذه الرواية هي: اللغة الموسيقية، السينمائية الخيالية، العجائبية، الأسطورية، الشعرية التراثية، وهي وإن كانت خمسا، كالحواس الإنسانية اللازمة لتمام الإدراك، إلا أن ثمة لغة سادسة، هي تماما كالحاسة السادسة، تخللت تلك اللغات كلها وذابت فيها، نسمعها ونراها ونلمسها عند القراءة: إنها اللغة الفلسفية [عام] الوجودية [خاصة] بعبثيتها وتشاؤمها، ثم بحتمية الاختيار فيها وما ينجر عن ذلك من مسؤوليات كما سنرى. هذه اللغة الفلسفية الوجودية ذات النفس السارتيري، نسبة إلى لفيلسوف الفرنسي سارتر Sartre، ليست غريبة على الكاتب، إذهو كما علمنا دكتور في الفلسفة،« وكل إناء بالذي فيه يرشح ».

أولاً: اللغة السينمائية / الخيالية

إن خبر مدينة الرياح خبر « مصوَّر »تطالعنا أولى مفرداته عبر شاشة الكمبيوتر على لسان الجمجمة التي عثر عليها « باحثو معهد آثار الفكر الإنساني »[21]، بعد الحفريات التي أجروها في منطقة « الغلاوية شمال المنكب البرزخي »[22]، ولحسن الحظ وجدوا بالجمجمة بعضا من « بلورات الميلين التي تحتوي على معلومات تحدد سرعة وسعة وتردد الموجات اللااستقطابية المميزة لنشاط الخلايا العصبية، وهي على شكل نسخ جزئية تعبر عن زخم المشاعر المختلفة في النفس عند سكرات الموت... توضع البلورات في محلول عالي التركيز من حامض الديزوكس ريبوزي AND ثنائي التحلزن من أجل كشف المعلومات وفك رموزها لتحول إلى مل مكتوبة، في مختبر المعهد أخضعت البلورات للتحليل الفيزيائي الكيميائي من أجل قراءة النسخ الجزئية، ولقنت هذه النسخ للحاسوب لفك أبجديتها وتحديد معانيها، في اللحظة الموالية بدأ

---

21 - مدينة الرياح، الطبعة الأولى 1996، دار الآداب، لبنان، ص 7.

22 - الغلاوية منطقة في موريتانيا، والمنكب البرزخي عبارة أطلقها العلامة الشيخ محمد المامي 1282 هـ / 1865م. على بلاد شنقيط، مورتيانيا حاليا.

النص يظهر على الشاشة »[23]. بهذه « اللقطة التأسيسية »[24] ذات العدسة العميقة.

والـزاويةالذاتية[25] الـتي تـبدأ بعـيدة جـدا، والخـبراء ينقـبون، ثـم يضـيق إطارها

---

23 - مدينة الرياح، ص 7، 8.

24 - اللقطة هي جزء من الفيلم يبدأ من وقت دوران الكاميرا حتى تتوقف، واللقطات أنواع عدة أهمها:

1. اللقطـة البعـيدة جـدا: وهـي لقطـة تأسيسـية، تصـور مـن مسـافة بعيدة لتظهر مساحة كبيرة من الموقع المصور.
2. اللقطـة البعيدة: وهي لقطعة عامة يظهر فيها الجسم المصور تحيط به تفاصيل المكان، وهي أنسب لفن التمثيل الصامت، لأنه من خلالها تلاحظ حركات الوجه والجسم الأساسية.
3. اللقطـة المتوسطة: وهي تضم شخصا أو مجموعة أشخاص من الركبة حتى قمة الرأس، وهي مهمة في الانتقال من اللقطات البعيدة إلى لكبيرة، كما أنها مهمة في مواضع الحوار الكثير.
4. اللقطـة الكـبيرة: ويـتم فيها التركيز على شيء صغير نسبيا كالوجه أو جزء من الحركة، أو شيء محدد كالجمجة أو السكين أو الإبريق، وذلك لإظهار القيمة الدلالية والفنية للمصوَّر.
5. لقطـة كـبيرة جـدا: وتظهـر تفاصيل صغيرة جدا للعين مثلا أو للأسنان أو لأحدى مناطق الجسم بهدف تكثيف التأثير وتركيزه.
6. لقطـة ذات بعـد بـؤري عمـيق: وهـي تـنويع للقطـة البعـيدة وفيها ترى الأشياء بوضوح كامل، سواء في مقدمـة الكـادر، الإطار، أو في عمقه وبمستوياته المختلفة، وهي لقطة محببة عند المخرجين الواقعيين لأنـه مـن الممكـن مـن خلالهـا إعطـاء تأثيرات متعددة، راجع للاستزادة: علي أبو شادي، لغة السينما، الهيئة العلمية للكتاب، القاهرة، 1996، ص 19، 51.

25 - الزوايا هي الأماكن التي يتم منها التصوير، ومن خلالها يتجلى موقف المخرج تجاه موضوعه، كما أنهـا تقـرر الكـثير من معنى الموضوع ودلالاته، فالتصوير مثلا من الزاوية العالية يشعر المشاهد / القارئ بالإحساس بالتفوق على الشخصية، أما الزاوية المنخفضة فتعطيه الإحساس بهيمنة الشخصية عليـه والـزوايا تصـنف أما بحسب مكان آلة التصوير، حيث ثمة خمس زوايا هي: الزاوية المرتفعة، وزاوية مستوى النظر، والزاوية المنخفضة، والمائلة، وزاوية عين الطائر. أما من حيث التوظيف فثمة:

1. الـزاوية الموضـوعية: التي من خلالها يرى المشاهد الأحداث وكأنه في موقع الحدث ذاته، ومن خلالها يتصرف الأشخاص كما لو لم تكن ثمة كاميراهات ولا عدسات ينظرون إليها.
2. الزاوية الذاتية: وهي التي ترينا إلى اذا، وكيف تنظر الشخصية ؟؟ وفيها تحل الكاميرا محل عيني إحدى الشخصـيات، فـيرى عندئذ المشاهد، وكذا القارئ السردي، الأحداث وكأنه مشارك فيها، ويكثر استخدام هـذه الزاوية في مشاهد الرجوع إلى لماضي، حيث تسرد الشخصية وقائع حدثت لها في الماضي، كما هو الحال في شهادة الجمجمة / قارافي مدينة الرياح.
3. زوايـا وجهـة النظـر: وهـي الـتي تسجل الأحداث من وجهة نظر ممثل معين، وتختلف عن السابقة بأن المشـاهد هـنا يرافق الشخصية ويرى من وجهة نظرها لا من رؤيتها البصرية، وبها يندمج المتفرج فيما يدور حوله، راجع للاستزادة، لغة السينما (م. س)ص 51، 54.

تدريجيا مع العثور على الجمجمة، دخول المختبر التحاليل، ثم ظهور الشهادة الروائية، ندخل إلى مدينة الرياح لنمارس المشاهدة والاستماع والتأمل.

وقد اختار الكاتب لهذه اللغة السينمائية أن تكون خيالية علمية، وهو الخيار الفني الذي كان أخرج فيه روايته الأولى. اختيار الكاتب للغة السينمائية الخيالية العلمية منذ المشهد الأول واضح ويتأكد كلما تقدمنا في القراءة، المشاهدة، كما سنبين ذلك لاحقا.

ونشير إلى أن تداخل السرد مع السينما ليس غريبا فكلاهما يغذي الآخر ويتداخل معه، وكلاهما يوظف العديد من المعارف والتقنيات في سبيل خلق الدلالة وتحفيز التأويل، وقد لعبت الدراسات النظرية السردية لكل من: بريمون، جريماس، بنفنست، مع جهود الكتاب المخرجين من رواد مدرسة الرواية الجديدة، خاصة « روب غرييه »، لعب كلّ ذلك أدوارا مهمة في التعالق والتداخل بين المجالين السردي والسينمائي. يلبي المدخل السينمائي في مدينة الرياح أيضاً العديد من متطلبات العناصر الدلالية، كثنائية السمع والإبصار الكائنة في الفيلم، والمطلوب تمثلها في هذه الرواية ذات الإطار الموسيقي المندغم في السرد، بوصفه موسيقى تصويرية ينبغي أن تُستشْعَر، لأنها لم تذكر اعتباطا كما سنرى. ثنائية « السمع والبصر »[26] تلح فنيا على قضية مترسخة في فكرنا وثقافتنا العربية هي الخاصية « الشفاهية »[27] الحاضرة بأنساقها وخصائصها في هذه الرواية، رغم أنها كُتبت بعد قرون من انخراطنا في عصور الكتابة. وإذا فالرواية ينبغي، كالفلم، أن تقرأ وتسمع. واختيار جنس الخيال العلمي ليكون النوع السينمائي الذي تخرج فيه مدينة الرياح هو خيار يؤكد ثنائية الإبداع والنقد في هذا النص، هذا فضلا عن أنه ملائم للجنس السردي، لأن « قدرا كبيرا من أدب الخيال العلمي يعتمد على الحيل السينمائية »[28].

ثم إنه أيضاً أدب تأمل فكري يتناول آثار التغيرات على الإنسان ووسطه، ويستطيع بطاقاته التخييلية ولا محدودية آفاقه، كالجنس الروائي، أن يستحضر ويحضر الماضي ويجري في المستقبل، لأنه غالباً ما يتناول الاحتمالات الممكنة التي تهدد

---

26 - راجع للاستزادة: عبد السلام بن عبد العالي، ثقافة الأذن والعين، دار توباقال، المغرب، 1994.

27 - راجع لتوضيح ثنائية الشفاهية والكتابية، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، عدد / 182.

28 - روبرت سكولز (وآخرون)، آفاق أدب الخيال العلمي، ترجمة: حسين حسين شكري، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1996، ص 132.

الجنس البشري ووسطه جراء طغيان التقنية وخروجها عن حدود السيطرة، لذا نجد فيه، كما هو الحال في مدينة الرياح، تنديداً بمخاطر أسلحة الدمار الشامل، وتلوث البيئة والتصحر، ومخاطر العبث بالجينات الحيوانية، النباتية والبشرية.

وننبه القارئ، غير المتمرس بتقنيات الفن السابع عامة والخيالي العلمي منها خاصة، أننا لم نسقط اللغة السينمائية على هذه الرواية، ولكن نحن الذين وقعنا عليها فيها. فعندما نطالع ونستعرض حديث السارد عن مستقبل الأرض التي ستصير مسكنا للضعفاء القابعين وسط النفايات، بعد أن سافر الأقوياء إلى واكب المجموعة الشمسية النقية[29]، وتصويره للسفر عبر الزمنين الماضي والمستقبل في« مقامات / طرق »الرواية الثلاثة، ووصفه لملامح عمال معسكرات تخزين النفايات، وكذا المعسكرات ذاتها المصممة وفقا لأعلى درجات التقنية الرقمية تأمينا لها ضد الحرائق والانفجارات والإشعاعات والتسربات[30] إذا نحن لاحظنا بتأمل هذه اللقطات المتنوعة بين البعيدة والمتوسطة والبؤَرية، وكذا الزوايا التي التقطت منها، والتي غلبت عليها الذاتية، وكنا مستأنسين في ملاحظتنا هذه بثقافة لا بأس بها في سينما الخيال العلمي، لأدراكنا عندئذ الملامح الفيلمية التي تغلف الرواية، وتحيل لغة السرد شاشة كبرى « لا يمكن القفز على بعض جزئياتها »[31]، كما هو الحال مع بعض تفاصيل السرد البالزاكي أو الفلوبيري، وإنما لا بدّ من متابعتها بدقة لنتبين معالم الواقع الموازي الذي خلقه الفلم حول نص الواقع المُلهِم، ونص الكاتب / المترجم، المؤول.

لأن كلا النصين المشاهد والمقروء « يخالف »، بالمعنى التفكيكي، فنيّاً الآخر، لكن لا يناقضه أو ينفيه، وإنما يعارضه، بالمعنى الشعري، سعيا إلى إثراء الدلالة وتكثيف طبقات المعنى. وستتضح هذه الفكرة أكثر لمن أتيح له أن يقرأ نصا سرديا، ثم يشاهده لاحقا بعد أن حُوِّل إلى مادة سينمائية، لأن المضامين الدلالية التداولية سيعبر عنها بلغة بصرية تعتمد اللون والتقطيع والوسط وزاوية الرؤية والعرض والتقديم والتأخير والصورة والمؤثرات الصوتية، إذ الدلالة هنا تتأسس على جدلية « المرئي وغير الملفوظ »[32] الحاضر والغائب المعوَّض، ونحن نعرف أن وسائل تعويض الغياب

29 - مدينة الرياح، ص 186.

30 - نفسه، ص 150، 153.

31 - عبد الرزاق الزاهد، السرد الفلمي، قراءة سينمائية، دار توبقال، المغرب، ط1، 1994، ص 31.

32 - راجع: محمد عناني، معجم المصطلحات الأدبية والنقدية. .

تختلف تمام الاختلاف بين الأجناس والأنواع الأدبية، وسيخرجنا الخوض فيها هنا حتما عن « مدينة الرياح ».

هـذه الـرواية إذن تطرح تساؤلات تقع في صميم مجال أدب الخيال العلمي كما رأينا وتـدعم ذلـك بصـور حـركية خياليـة في الـزمان والمكـان وعبر الثقوب الفضائية السوداء في المجرات، داعمة ذلك بأحاديث حول السنوات الضوئية[33].

كـلّ ذلـك وغـيره رسـخ الـرواية لأن تـندرج، وبجـدارة، ضمن زمرة أدب الخيال العلمـي الـذي يسـتلهم التصـورات السريالية، لأن السريالية تتسم بخصائص فلسفية فنية نجـدها بوضـوح حاضـرة في الرواية كالغرابة والعبثية[34] أولاً. وثانيا« الإعلاء من شأن الأحلام وأفعال العقل الباطني »[35]، وهي سمة تحضر في مدينة الرياح بوضوح، حيث الحديث عن الأحلام والتصورات التخييلية لبعض المواقف والتصرفات[36]. وثالثا تتميز السريالية بتصوراتها « الهدامة التي تتحدى السلطة والبورجوازيين، إذ هي شيء راديكالي فـيما يـتعلق بالسياسـة والـدين والجـنس »[37]. وهـذه الراديكالية تتجلى في الرواية في جزئها الثالث الذي حمل عنوان « برج التبانة »حيث نلمس فيه النقد للسلطة والدين. أما الخاصـية الـرابعة للسـريالية فتتمـثل في أنهـا « تحملـق في موضـوعاتها بعيون مفتوحة وبـتحديق شـديد التركيز، ولا يهم مدى البراءة أو الفحش في الشيء محل التحديق، لأن الكثافة التمويهية للتمحيص فيه تمنحه تمييزا مجردا، ونحن لا نعلم ما هو المقصود من التحديق، لكن نعلم أن له معنى ما، ربما نكتشفه فيما بعد.

مـن هـنا يبدأ العصر الذهبي[38] بلقطة ذات طابع تسجيلي، مقربة لثلاث عقارب تتصـارع فـيما بيـنها، لكـن لا يـبدو لهذا علاقة، مباشرة، بما بعده... مع هذا تضفي لقطة العقـارب ظـلالا مقبضـة علـى الفـيلم كلـه، فيبدو الأمر كما لو أن الحياة تتميز بوحشية

33 - مدينة الرياح، ص 167، 169.

34 - نفسه: تكثر الإشارات ذات الدلالات العبثية في الرواية، راجع الصفحات: 25، 63، 94، 95.

35 - راجع: بيترنيكوللز: السينما الخيالية، ترجمة: مدحت محفوظ الهيئة العامة للكتاب، 1993، ص 40، 41.

36 - مدينة الرياح، ص 132.

37 - السينما الخيالية (م. س)، ص 40.

38 - « العصـر الـذهبي »فـيلم فرنسـي يعتـبره الـنقاد السينمائيون أول فلم سريالي طويل، وقد ظهر هذا الفـيلم سـنة 1930، وهـو مـن إخـراج لـوي بونويل، وقد اشترك رسميا في كتابته الرسام السريالي: سلفادور دالي الأسباني، راجع: السينما الخيالية (م. س)ص 461.

حشـرية حقيقـية، كصراع العقارب »[39]. هذه الوحشية والحشرية هنا توظف كاستعارة تمثيلـية لمـا يتسم به الواقع / الزمن من قسوة، نجد مثيلا لها، أو أشد منها، في « مدينة الـرياح »المؤسسـة هـي ذاتهـا علـى اسـتعارة تمثيلـية كبيرة ضاربة بأسهمها في القساوة والألم.

حـيث الـرواية كلـها هـي شـهادة أفصحت عنها جمجمة لشاب سوداني، كانباعه والـده بدافـع الحاجة بموطئ قدميه ملحاً، ثم تتطور الأحداث متصاعدة في الزمن عتاوة وقـوة ضـد الوسـط وسـاكنيه، وكمـا بيع الابن بموطئ قدميه ملحا، باع رئيس جمهورية المـنكب البرزخـي الـبلاد، أي مواطئ جميع الأقدام، لتكون مركزاًلدفن النفايات، فانتقلنا من بيع الفرد إلى يع الجماعة، ومن تدنيس الجزء إلى دنيس الكل ظاهره وباطنه[40].

هـذا الـنوع مـن الاسـتعارات التمثيلـية الذي من دلالته الكبرى تتناسل العديد من المعانـي والصـور السـردية، يكثر في بدايات الأفلام على شكل استهلال بلاغي توجيهي. لنتذكـر مـثالا علـى ذلـك الاستعارة الشهيرة للمخرج الساخر « شارلي شابلن »في فيلم « الأزمنة الحديثة »، حيث تُظهر لقطة البداية قطيعا من الأغنام تليه مباشرة صورة لحشد غفـير مـن الناس يهبطون بسرعة سلالم محطة مترو الأنفاق، وهو ما يخلق لدى المتلقي تسـاؤلات عـدة يرسو به بعضها على العلاقة التمثيلية بين القطيعين، وما يوحي به الأول الواقع موقع المشبه به. تلك الحشرية السينمائية السريالية الاستعارية الفظيعة، وما تحيل إلـيه مـن« تشييئ »الإنسان تحضر بجلاء في مدينة الرياح كمشهد تمثيلي، بدليل ما يعقبه مـن تصـور للإنسان والحياة، وهو تصور لا يبدو مترتبا بصورة مباشرة على ما سبقه « في الصـحراء ... أتابع التفاصيل الدرامية للعالم الصغير الذي ليس في متناول البشر العاديين ...

---

39 - السينما الخيالية (م. س)ص 41.

40 - يحضـرني هـنا تشـبيه عمـيق لمـا يكـل بيليج حـين يشـبه قداسـة أرض الدولـة بقداسـة جسـد الأم وحصـانتها، وبالتالـي يكـون « اغتصاب الأرض أسوأ، بما لا يقاس، من اغتصاب الأمهات الفعليات، ومـوت أمـة هـو المأسـاة في اكتمالها، وهو أبعد غورا وأبلغ خطرا من موت اللحم والدم »، راجع: بيترتايلور وكـولن فلـنت: الجغـرافيا السياسـية لعالمـنا المعاصر، الاقتصاد العالمي، الدولة القومية، المحليـات، تـرجمة: عـبد السـلام رضـوان، وإسحاق عبيد، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، عدد 283 يولـيو 2002، ص 67، وإن نحن نظرنا من زاوية أخرى أكثرقربا إلى دينة الرياح وجدنا أن عمليتي البـيع المدنسـتين: بـيع الابـن في الـبداية وبـيع الـرئيس في الـنهاية، تـتوازى معهمـا عمليتا اغتصاب شـنيعتين: اغتصـاب الأرض بوصـفها أمّـا مجازيـة، واغتصاب « فالة »من قبل حفيدها بوصفها جدة حقيقة، سرديا.

كالملحمة الشرسة التي جرت بين الزنبور المتوحد وفريسته وذبابة العنتر والجمل، كان الزنبور قد فتك بفريسته فصل رأسها وقوائمها وأجنحتها وبدأ يسحبها تجاه وكره ومكمن بيضه، كان قد وصل إلى تبة مخدعه عندما أحس بأن العنتر ينقض على ظهره، وينفذ فيه أظافره الطويلة السوداء ... أبعد العنتر الزنبور عن جسمه كي لا يلدغه، مدة الزمن القليل الكافي قبل شله ... كان مازال يمتص دمه عندما أحس كأن السماء انطبقت على الأرض ... بالكاد استطاع أن يرفع جبهته ... وضع الجمل دون أن يشعر طبقه على الجميع وغاص الكل في الأرض ... عندما غرقت شعلة الجحيم الحمراء خلف أمواج الصحراء خرج الرجال من لحودهم وحمّلوا القافلة بسرعة وانطلقوا لمسيرة ليل طويل».

لكن ألا يحق لنا أن نتساءل عن مدى الانسجام بين التقنيات الموظفة في هذا النص، وبين نص الواقع لحظة الكتابة، وأيضا مدى الاستجابة لآفاق انتظار المخاطبين المتوقّعين ؟. لا شك أن الرواية نجحت في التناص مع الفن السابع، بتوظيفها العديد من تقنياته وأساليب لغته، لكن المدخل الخيالي العلمي رغم حداثته، بالمعنيين النقدي والزمني، بدا أحيانا غير متجاوب مع اللغات الأخرى المتحاورة في الرواية. صحيح أن أدب الخيال العلمي أدب ثوري تحريري تأميني (نظريا) للإنسان ووسطه ضد كلّ احتمالات التهديد، لكن لا ينبغي أن ننسى أنه حتى في الأوساط الفنية الغربية الأكثر تطورا تظل «الغالبية العظمى من السرد الذي يدعي أنه خيال علمي لا يستوفي جميع ما يفرضه هذا النوع من المقاييس »[41].

وبالنظر إلى« مدينة الرياح »نجد أنها لم تذكر موريتانيا بالاسم ولا عاصمتها الفعلية، لكن الجمجمة المخبِرة أشارت إلى عديد القرائن المحِيلة إلى ذا البلد مثل: الغلاوية، المجدبة الكبرى، المنكب البرزخي، الحوض الشرقي، أطويل، انمادي، الحرطاني، البيظاني، الدراعة، الملحفة، تضييع الوقت في احتساء الشاي الأخضر، اغتياظ الزوجة وآليات إرضائها، أسماء مقامات الموسيقى الموريتانية...إلى آخر تلك القرائن وغيرها، كالتاريخ الوسيط والحديث للبلاد. مما جعل على النص مسؤولية اجتماعية تاريخية ثقافية، يفرضها زمن الكتابة، وتتوقعها أزمنة القراءة ونصوصهم المنتظِرة.

نجح الكاتب في العرض النقدي لبعض سلوكيات المجتمع في القسم المعنون بـ

41 - آفاق أدب الخيال العلمي (م. س)، ص 41.

(التركـة)، وهو عنوان دل على ميراث اللاحقين، وتوريثهم، لعيوب الماضي وهِناته. لكن الفـرار مـن الواقـع والزمن إلى تقنيات الخيال العلمي، وغلبة الطابع الوجودي السريالي المتشـائم الشـاك العبثي المرتاب في الطبيعة البشرية، أمور خيبت توقع قارئ كان ينتظر وصـلا لماضـيه الناصع، ثقافةً وكفاحاً ضد عوامل الاجتياح: الطبيعية والبشرية، بحاضره المتفاعل المتسارع منذ بدأ فيه المسار الديمقراطي، وما أنتجه من تحولات على مستوى البنى الاجتماعية والثقافية والسياسية والاقتصادية.

أضـف إلى هـذا أن مذكـرات الـباحث الأثري الفرنسي، والتي نقلت إلينا بصوت الجمجمـة، كالرواية كلها، وإن أشارت نقديا إلى بعض قضايا الواقع الموريتاني، إلا أنها لم تـرق إلى مستوى دلالات صوت الأجنبي في الرواية العربية المعاصرة، حيث يتفاعل صوته حواريا مع مضامين وإحالات اللغات الأخرى. كما هو الحال في صوت الرحالة الإيطالـي في روايـة « الـزيني بـركات » لجمـال الغيطاني، وصوت « نيكولا »في رواية « فسـاد الأمكـنة »لصـبري موسى ...، أما هنا في مدينة الرياح، فإن صوت الأجنبي كان محدود الدلالة، إن لم نقل ساذجا أحيانا، خاصة في وصفه لعلاقته بـ (فالة).

وبالتالـي فـإن العديد من القراء الموريتانيين لن يستوعبوا دلالات حضور العديد مـن التقنـيات الخيالية العلمية الموظفة في هذه الرواية، كما لن يدركوا دلالات علاقاتها بالسـينما الخيالـية السريالية، ومثلهم كذلك في راجح ظني العديد من القراء العرب، لأن تقنـيات هـذا الـنوع السردي ما تزال بالغة الحداثة والجدة على أساليبنا التعبيرية التي لا يحـتاج الاستيراد فيها إلى رسوم جمركية على خلاف التقنية المحجوبة عنا، والتي تمثل خصائصـها، الـتي مـا تـزال مجهـولة في الواقـع لـدى معظمـنا، عمـدة السـرد الخيالـي العلمي[42]. ويعود هذا إلى أن التقاليد السردية الشفوية ما تزال راسخة فينا، متحكمة في تذوقـنا وتصورنا للجمال وتقديرنا له، وحتى أيضاً استيعابنا لبعض أشكاله وأنواعه، فأي منا مثلا يستطيع استيعاب أهم الدلالات الفعلية التي توحي بها وتبعثها وتقولها الخطوط والظـلال والـنقط والحيز والمنظور والألوان[43]، في لوحات معروفة مثل: الموناليزا التي

---

42 - راجـع لتوسـيع هـذه الفكرة: مدحت الجيار: مشكلة الحداثة في رواية الخيال العلمي، مجلة فصول، القاهرة، عدد يوليو 1984، ص 181.

43 - راجع للمزيد حول هذه الفكرة:

Read (H): The meaning of the art , London ،penguin books ،1963.

راجع أيضاً شاكر عبد الحميد: العلمية الإبداعية في فن التصوير سلسلة عالم المعرفة، الكويت، عدد 109.

رسمها الفنان الإيطالي ليوناردو دافينشي سنة 1519م، العذراء ويسوع الطفل والقدسية، لدافنشي نفسه سنة 1510م. الجرة المكسورة، لوليم أدولف سنة 1891م. لاعبا الورق، لسيزان، سنة 1895م.، شبح الجاذبية الجنسية، لسفادور دالي، سنة 1932م، الوردة للفنانفان جوخ، ومعظم لوحات بيكاسو. هذا أحرى أن يزايد عليها، لو فرضنا قدرته، لأن ثمن الواحدة من هذه اللوحات قد يفوق، حقيقة لا مبالغة، الميزانيات المخصصة للبحث العلمي في جميع الدول العربية مجتمعة.

لذا كان على الكاتب في مدينة تهددها الرياح والتصحر، وتشغلها قضايا البيئة ومشاكل التنمية البشرية، أن يستغل زمن التأمل، السابق، لنصه الفرنسي في استبدال المنظور الخيالي العلمي حال عودة النص إلى حضن لغته الأم، بعدما كان « فرّ »منها إلى الفرنسية، ليدرك عندئذ أن آفاق الانتظار وآليات التذوق الفنية لدى المخاطب الغربي تفرق عنها عند العربي، فرقا ينبغي أن يؤخذ بعين الاعتبار، حتى ولو لم يتجاوز نقطة هذه العين أو تلك. فالنقطة مثلما أنها يمكن أن تمثل النهاية والغاية لسلسلة من الاختلافات، قد تؤشر على الإيذان لبداية سلاسل أخرى من نفس النوع، فضلا عن أن الخلاف إن هو طال عين الشيء، فعلا كان أم غير فعل، جذَّر الخلاف وأكده.

هذا الاختلاف[44] على مستوى اللغة شكلاً هو المدخل لاختلافات أخرى لدى الممارسين في التصور والذوق والفكر بصفة عامة. واختيار اللغة المناسبة للرسالة شرط ضروري لوصول فحوى الخطاب وإدراكها من قبل المعني، الأول، بها، فالكتّاب لا يكتبون لأنفسهم، كما قلنا، وإدراك القارئ وحواره للنص هما اللذان ينقلان هذا الأخير من الوجود بالقوة إلى الوجود بالفعل، ومن الخفاء بين الأوراق إلى التجسد على أرض الواقع. إن تقنيات أدب الخيال العلمي ما تزال في حاجة إلى لترويض، بالنسبة إلى السرد العربي، حتى يستطيع استيعابها وتكوين أدبيات تذوقية لها. فهو علاوة على خصائصه المذكورة سابقا، يتناسب الوعي به طردياً مع الوعي بالتقنية، كما أنه يروم

44 - الاختلاف مصطلح في اللسانيات السوسيرية يدل على أن أهم سمة لغوية هي الاختلاف الذي ينسحب على المستويات الدلالية والنحوية والصوتية والصرفية وكذا المعجمية، وقد نحت دريدا من هذا المصطلح مفهومه وتصوره المختلفين للاختلاف، وتعميقا منه للتباين مع الأصل غير الشكل المعجمي للكلمة مكتفيا بإحالاتها الصوتية والدلالية التي تسلم هي الأخرى من النحوية، فقام بكتابة مصطلحه « هكذا Differance، خارجا بذلك عن مواصفات اللغة الفرنسية، كما شحنه بفكرة الإرجاء للتأكد على ضرورة السعي الأبدي خلف المعنى الذي لا يمكن الإحاطة به ولا محاصرته.

[على غرار دعوة النحو التوليدي] إثبات وحدة العقل الإنساني والتأكيد على أن « إمكانية تشكيل العالم عن طريق العلم والتكنلوجيا هي إمكانيات لا حد لها »[45].

لـذا فـلا غـرو إن خيبت بعض مقاطع وصور السرد الخيالي العلمي، توقع قارئ موريتانـي حـديث العهـد بهـذه اللغـة، علـى عكـس تفاعلـه مـع لغـات أخرى عجائبية، أسـطورية، شـعرية تراثية، شكّل تحاورها أبرز سمات أدبية هذا النص، وعكست تناسقا وتـناغما مـع المضـامين الدلالية للمواد التاريخية، التراثية المسرودة، كما سنرى. والأهم مـن ذلك أن الكاتب أبان في الرواية عن أن تمكّنه من تقنيات هذه اللغات، وخصائصها الفنية سرديا، أكبر وأدق مما كشف عنه من توظيف للمدخل الخيالي العلمي.

ثانياً: اللغة العجائبية

لـلأدب العجـائبي لغـته الخاصـة الـتي تتـيح للكـتاب إمكانيات غير محدودة في الحـركة والوصـف عـبر الـزمان والمكـان والحـياة والمـوت، تماما مثلما تفعل تقنيات الخـيال العلمـي، الفـرق هو أن هذا الأخير يعتمد على منطق التقنية الملموس، أما الأول فيعـتمد علـى مـنطق « الخـارق ». هذا التقارب بين النوعين في الخصائص جعل بعض الـنقاد[46]، يـدرج الخـيال العلمـي ضـمن دائـرة الأدب العجائبي، لأن كلا منهما خطاب متخـيل. لكـن تقاربهمـا لا يعـني تطابقهمـا، إذلكـل محدداتـه النوعـية « ورؤيـته للعالم « بالمعنـى البنيوي التكويني لدى بوسيان جولدمان، « ... فإذا كان الفانتاستيك (العجيب) يهـتم بالإنسـان المعاصـر وهمـومه الـراهنة، مبصـرا الأمـور مـن زاويـة تعكـس الداخل والخارج، فإن الخيال العلمي يهتم بإنسان الغد، أي إنسان المجتمعات المستقبلية، بمعنى أن الـتوقع والاحـتمال يشـكلان جوهر الكتابة في الخيال العلمي »[47]، هذا إضافة إلى الطابع التشاؤمي فيه من جهة ونزعته الواقعية النابعة من خصائص التقنية من جهة ثانية.

الأدب العجائبي إذن يندرج بالدرجة الأولى « ضمن تراث الأساطير والفلكوريات

---

45 - برتراندراسـل: حكمة الغرب، ترجمة: فؤاد زكريا، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، فبراير 1983، ص 263.

46 - مـثل تـودوروف في كـتابه « مـدخل إلى لأدب العجـائبي »تـرجمة: الصـديق بوعلام، دار شرقيات، 1994.

47 - شعيب حليفي: شعرية الرواية الفانتاستيكية، المجلس الأعلى للثقافة، مصر، القاهرة 1997، ص 58 .

الثقافية »[48]، ويتواشج بقوة مع علم النفس خاصة في بحوثه المتعلقة باللغة المكتوبة ودلالاتها على الوعي الفردي ونظيره الجماعي، لذا فهو أدب لا يتميز فقط بخصائصه الخطابية وبنيته الحكائية، وإنما بكونه رؤية مغايرة للأشياء، تهز كيان القارئ، وتتركه بعد الفراغ من القراءة في حالة مباينة لتلك التي كان عليها قبلها « وبالتالي تكون الكتابة المتشبعة بروح الفانتاستيك مغامرة واستجلاء للبقايا والهوامش والمقصي من كينونتنا المحاصَرة بضغط القوانين والمحرمات وشتى أنواع الرقابة »[49].

ومن هنا يكتسي هذا الأسلوب مشروعيته في السرد المعاصر للتعبير أيضاً عن ردة الفعل المستشعَرة اليوم ضد: عواقب العقلانية الغربية، ومركزيتها المفرطة في الذاتية، والنزاعات الآلية المتحكمة وما أفرزته من علاقات تراتبية جديدة، وأيضا ضد محاولات تطبيق المناهج والرؤى التجريبية على العلوم الإنسانية، تلك المحاولات التي تتناسى أن من خصائص هذه العلوم الذاتية وعدم الحتمية والتقلب والتشكل تبعا للظروف الحافة، وأيضا النسبية. وهذه الخاصية الأخيرة يبدو أنها أصبحت أبرز سمة معاصرة للفكر الإنساني، نظريِّه وتجريبيِّه، بعدما نسخ بها انشتاين ميكانيكية نيوتن. لكن ألا يحق لنا أن نتساءل عن دلالات تبني مدينة الرياح أيضاً اللغة العجائبية ؟، ألم توفر لغة الخيال العلمي التقنيات اللازمة لحرية الحركة والسرد، اللذين يريد لهما الكاتب التحرر المطلق من كلّ قيد ؟.

إذا نحن نظرنا إلى مدينة الرياح، وجدناها مكونة من ثلاثة مقامات، أو طرق أو أبراج، على حد تعبير الرواية، كبرى مثلت كلّ منها مرحلة زمنية معينة. تبدأ الرواية / الشهادة ببيع « قارا » في فترة أدركنا بالقرائن أنها القرن الخامس الهجري، للحديث عن قدوم جيوش المرابطين. ثم تنتقل الرواية بصفة« عجيبة »إلى مطلع القرن العشرين، وتحديدا 1905 عندما قتلت المقاومة الموريتانية مهندس الاستعمار الفرنسي في بلادنا « كبولاني ». وتتم النهاية في المرحلة الثالثة بعد نهاية النصف الأول من القرن الواحد والعشرين (2055م) أي بعد زمن الكتابة / الإطلاع على الشهادة. أول حركة عجائبية كانت في نهاية المرحلة الأولى وتمهيدا للثانية، عندما قرر« قارا »الفرار من القافلة التي كانت تسحبه معها صوب سوق النخاسة في « سلجماسة ». وقد كان هذا

48 - مدخل إلى لأدب العجائبي (م. س)، ص 7.

49 - مدخل إلى الأدب العجائبي (م. س)، ص 8.

الهروب في سبيل الحرية انتحاريا، لأن مفاوز الصحراء كانت تحيط به. لكن ساعده على الهرب قناعته بأن أحدا لن يتعقبه لليقين بحتمية هلاكه. وفعلا أشرف على الهلاك عندما تحول الهرب من القافلة الظالم أهلها إلى خلوة صوفية سيُمضي خلالها السارد / الجمجمة أربعين يوما صائما يفطر على قطرة ماء، عاهد الله خلالها إن هو نجا « أن لا أعود إلى لبشر الفاسدين وأن أعيش حياتي عدلا بعيدا عن الجائرين »[50]. و بعد أن مضت على آخر قطرة شربها ثلاثة أيام بدأت الأعضاء تيبس وبدأ الوهن والضعف يتحولان لحظة السكرات إلى « قلق فظيع وكره مقيت للجنس البشري » وبدأت الجوارح تحوم حوله انتظارا للحظة الفراق حتى تنقض على اللحم.

هنا يحضر العجيب في صورة توظيف لشخصية « الخضر » المسافر، في نظر بعض الفقهاء والمفسرين، عبر الزمن، حيث يتجلى للسارد وهو في لحظات الغرغرة فيعرض عليه فرصته للسفر عبر الزمن علّه يجد العدالة والخير المنشودين، لكنه يُشعِره بأن حجز تذكرة الذهاب معناه اللاعودة من جهة، ومحدودية الفرص لسفرات أخرى عبر الزمن من جهة ثانية !. في غمرة هذا الجو « المازج بِعُنفٍ بين الواقعي وغير الواقعي »[51] تتوسل الرواية بالخطاب العجائبي عارضة إياه من خلال سرد متزامن « قصد الإيهام بتزامنية الأحداث، كي تبدو هي والسرد عمليتين متزامنتين بقصد الرفع من حدة التوتر لدى المتلقي لتوليد الإدهاش والحيرة »[52] اللذين يتعاظمان عندما يرى الروح تبدأ في العودة إلى الجسد المحتضر المسجَّى.

عنصران آخران يتعاضدان في الرواية: أحدهما فكرة « التردد »[53] لدى السارد في الفرار أولاً، وفي قبول عرض الخضر ثانيا. ثانيهما فكرة مستلهمة من الفلسفة الوجودية، التي قلنا سابقا إن خطابها وروحها يسريان في النص، وهي فكرة حتمية الاختيار « وما تنطوي عليه من مغامرة ومخاطرة وما تؤدي إليه من قلق ناجم عن

---

50 - مدينة الرياح، ص81.

51 - Finne (J): la litterature fantastique: Essaisur l organisation surnaturelle، universite de bruxelles 1980 ,P: 50 ،51

52 - شعرية الرواية الفانتاستيكية (م. س)، ص126.

53 - مفهوم التردد في نظر تودوروق من أبرز سمات الأدب العجائبي، راجع مدخل إلى لأدب العجائبي، (م. س)، ص 18، 20.

تحمل المسؤولية الناشئة عن حرية الاختيار »[54]، وحتميته كذلك. ونشير هنا إلى أن فكرتي « الفرار والتردد »من الأفكار المهيمنة في النص، كما أنهما تحضران بملامح مختلفة، وبمعان كذلك: كترك الوالد لولده، وهروب الابن طلبا للحرية والعدالة، ورفض المجتمع منحهً المكانة التي أهله العلم لها بدعوى أصله، والسفر المتواصل عبر الزمن « والثقوب الكونية السوداء »[55]، وتفكك الحب وفشله، وهرب العبيد واختفاء « فالة »الأولى، والهروب من الأرض إلى لكواكب الأخرى بحثا عن النقاء والراحة، وأيضا الإشارة الصريحة إلى بعض مظاهر الهروب الطبيعية كهرولة السحب نحو الغرب (ص: 22)، و رغبة الشجر في الفرار من الإنسان فزعا منه (ص: 44) إلى غير ذلك من الصيغ الحقيقية والمجازية التي يمكن فهمها بوصفها مظاهر للهرب والتردد، وقد يُفهم اللجوء، ولا نقول الفرار، وإن كان نوعا من أنواعه، التعبيري الأول من الكاتب إلى لفرنسية مظهرا من مظاهر هاجس « الفرار » بحثاً عن عوالم وأوساط اقل عواصف من مدينة الرياح.

يذكر أن السارد الفعلي الذي تروى الرواية / الشهادة من منظوره إن نحن تأملنا اسمه الذي منح له، أو بالأحرى رمز به إليه (قارا)، بتفخيم القاف، ألفيناه يتميز ببنية صوتية قائمة على نوع من « الموازنة » الدالة على مستوى الصوائت (ترصيع) على مستوى الصوامت (تجنيس)[56]، ودلالتها تنبع مما تحيل إليه على مستوى الجناس والطباق مع حال هذا السارد: الجناس مع حاله المنصوبة (قارا)، وهو جناس غير تام كحاله أيضاً. والطباق كذلك مع نفس الحال (قارا)، نظرا إلى ن حاله وحال المكان والزمان من حوله، وكذا الأشخاص بعيدة عن القرار، ومعلوم أن للطباق قيماً حجاجية لتأكيده حضور الغائب والمضمر والمحذوف بلفت النظر إلى ضدادها، إذ« بالضد تتميز الأشياء ». وربما كان اهتمام المناطقة بدور البرهان بالخلف نابعا من هذه الخاصية، وما تولده في السرد من وظائف. هذا الفرار بمعانيه وصيغه المختلفة كرس الطابع التشاؤمي الاستسلامي الذي طبع سلوك السارد، وفاض منه، بالمعنيين الصوفي واللغوي، على الرواية، فهو كما نعلم خضع لإقامة حكم الإعدام فيه، حيث سلبت روحه في نفس

54 - محمد غنيمي هلال: الأدب المقارن، دار العودة، بيروت، 1987، ص 406.

55 - راجع للتوسع في فهم هذا المفهوم الفلكي المهم كتاب: رؤوف وصفي، الكون والثقوب السوداء، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، عدد 17، مايو 1979.

56 - راجع للتوسع في دلالات هذه المفاهيم، محمد العمري: الموازنات الصوتية في الرؤية البلاغية، دار أفريقيا الشرق، الغرب، ط1، 2001، ص 21 وما بعدها.

المكـان الـذي عـادت إلـيه فـيه زمن فراره الأول. ولـم تفلح التقنيات الخيالية العلمية ولا مضـارعاتها العجائبية، الـتي لا تعرف المستحيل مطلقا، في تغيير الواقع الذي لا يزيده التقدم في الزمن إلا عتاوة.

وكمـا اعـتمدت الـرواية تقنـية السـرد المتزامن لدمج القارئ في الحدث وتعظيم درجـة الدهشة، وظفت كذلك، شأن السرد العجائبي، تقنيات السردين السابق والمتخلل، وكـذا اللاحـق « لأن السـرد لا يكـتمل مـنذ بدايـته، كما أنه لا يقدم كلّ شيء، وإنما هو مـتدرج يسـتعين بملحقـات أو بالـزمن الماضـي واللغة ... أو بالذاكرة، من هنا يكتسب الحذف تجليات عدة بالنسبة للسرد الفانتاستيكي ... لأنه ثقوب سوداء تؤجج ما هو فوق الطبيعـي، وتجعلـه مسـاهما في خلق الحيرة والعطش إلى لمعرفة »[57]، كذلك العطش الذي تملّك وتصيّد السارد / الهامة مرتين، ثم ظفر به في الثالثة.

فالسـرد السـابق / المـتقدم يحضـر هـنا بوصـفه مالـئا للفضـاء الروائي بما يفيد الوقـوع في المسـتقبل، ومـبررا لـذلك العـبور الخـارق « الـذي يـندرج في بـاب الغـيب والمحجوب، فيكون الروائي بهذا النوع قد دخل عالما من المفروض أنه مستعص. لكن طـرائق السـرد الاسـتبقائي هذه لا ترد في الحكي الفانتاستيكي بشكل إطلاقي، كما هو الشـأن في العديد من روايات الخيال العلمي، وإنما تجيء تنويعا سرديا... وأيضا لتبديد بعض الغموض الناتج عن الحيرة والدهشة من تلك الأحداث، التي تشد المتلقي وتتطلب مـنه تفسـيرات مـتعددة »[58] كمـا هو الحال تماما في نصنا الذي تمثل الحركة فيه بين الأزمـنة الملمـحَ الأبـرز. أمـا السرد المتخلل فيتعاضد مع الأنماط السردية جميعا لخلق الإيهـام بمسـتقبلية الماضـي أو ماضوية المستقبل، كما هو الحال في نصنا الذي يحاول الإيهام بانقضاء المستقبل من خلال التأريخ لنهاية شهادة « الهامة » بزمن، 2055م، يعقب بكـثير زمـن المشـاهدة / الكـتابة، وذلك كنوع من الاستباق التنبئِيِّ علىً غرار الدراسات المستقبلية، غير المتفائلة طبعا.

هـذا الجـو الخيالـي العجـائبي لا بـدّ أن يعـرض مـن مـنظور مقنع، ولو مؤقتا، للقـارئ، ولتحقـيق ذلك اختار الكاتب لخطابه أن يروى من منظور سارد حاضر الضمير حـيِّه، سـارد مـتلحم بالحكايـة « يشـغل وظيفـتين في آنٍ، فهـو راوٍ ومشـارك في

57 - شعرية الرواية الفانتاستيكية (م. س)، ص 130.

58 - نفسه، ص 126.

الأحداث »[59]، كما أن سرده بضمير الحاضر ونقله لخطابات الآخرين ولغاتهم، أمور « تيسر للقارئ مهمة التماهي »[60] معه، وبالتالي تفعيل الدور التأويلي « الذي عليه أن يلعبه »[61].

وهذا الدور التأويلي لا بدّ لنجاعته أن ينطلق، لكي يصل، وفقا « لمسار حجاجي »[62] يأخذ القارئ ويستحوذ على انتباهه بواسطة « استباق ردود أفعاله، ونصب الأحابيل التي يُسقطه فيها متلذذا »[63]، وهو ما لم تنجح فيه « مدينة الرياح »أحيانا، كسردها لمذكرات الباحث الفرنسي المنقولة على لسان السارد من ص 106 حتى 118، وكذا الحديث عن بعض الأحلام العابرة كما في الصفحتين 123، 124 فهذه المقاطع لم تخدم في نظرنا ونظر عديد من القراء، لأن كلا من المبدع والناقد هو في حقيقة الأمر مفرد لكنه في صيغة الجمع، لعلمه بأهم خصائص آفاق انتظار من حوله ورؤيتهم للعالم، الدلالات الحوارية للسردين العجائبي والخيالي العلمي، وبالتالي تخللت السرد مثلما لو كانت محطات، غير معلنة خارج « مدينة الرياح »يركن إليهاالكاتب ليلتقط الأنفاس وليحقق المسافة المعرفية من الأحداث، ربما.

لكننا كقراء نقاد كنا نأمل أن تحقق تلك النصوص واللغات المدمجة تنويعا وإثراء للدلالة، على غرار السرد المعاصر، لا أن تكون استراحة أو إراحة، فالمسافة المعرفية قد تحققت عند الولادة الأولى للنص، التي لا نقول: إنها كانت خداجاً، وإنما ينبغي أن تكون تجربتها إثراء للثانية وتعميقاً لأبعادها الدلالية والكاتب سبق وأن رأى شخصيته الشاهدة، التي ينقل كلّ شيء من منظورها، لكنه أبى إلا أن يكرس فيها ومن خلالها أفكار التشاؤم والعجز عن المواجهة والعبثية من الحياة في عالم تنعدم فيه الإرادة الحرة والتحكم في التصرفات وحتى الأفكار، عالم تسعى الرواية جاهدة إلى قناعنا أن النوم، ومُعَادِلاَته، فيه، هو العالم الحقيقي الآمِن، وهو عالم المعرفة والتذكر. لنستمع إليه

---

59 - نفسه، ص 133.

60 - مدخل إلى لأدب العجائبي (م. س)، ص 88.

61 - مدخل إلى لأدب العجائبي (م. س)، ص 91.

62 - راجع لتوسيع هذه الفكرة حول المظاهر الحجاجية للتأويل: كتابنا المعنون: حجاجية التأويل، مطبوعات مركز البحوث والدراسات، زاوية الدهماني، طرابلس، يناير 2005، المبحث الأول.

63 - روبرت شولز: السينمياء والتأويل، ترجمة سعيد الغنمي، المؤسسة العربية للدراسات، بيروت، لبنان، 1994، ص 113.

يقول على لسانه: « ... عندما استيقظ لا أعود أعرف من أنا، أبتر من ماضي ومن مستقبلي، ولا أعود أذكر شيئاً ... مهما عزمت وأنا في الحلم لن أتذكر شيئا عندما أستيقظ ... تصرفاتي الواعية لا إرادة لي من ورائها ... إرادتي وهمية، إن وراءها إرادة أخرى ... لا أعرف من أنا ... الدوافع التي تحركني لا أعرفها... أفعالي وأفكاري أضغاث أحلام خاوية بلا معنى »(64).

وربما كان لنا في وصف السارد لأحلامه هنا تأكيد على ما ذهبنا إليه سابقاً من أن بعض أحلامه وتصوراته المروية لم تخدم الدلالات الحوارية في النص، فخيبت توقع عديد القراء، خاصة المعنيين بالخطاب، المتعطشين، عطش السارد / قارا، إلى السرد الشحيح في وسطهم، حيث إن هذا النص يمكن أن يعد نقديا ثالث رواية عربية جادة، وأيضاً ثالث مرحلة من مراحل السرد العربي الموريتاني المعاصر، لأن الروايتين اللتين سبقتاها، الأسماء المتغيرة والقبر المجهول، مثلت كلّ منهما مرحلة مستقلة من مراحل تاريخ السرد الموريتاني المعاصر، الذي يفوق بناؤه عمره الحديث.

وإذا كانت الأحلام والأماني، التي ركِب السارد عجائبيا وتخييليا، وهي عادة ملاذ المحبطين لبناء عوالمهم الوردية، يفرون إليها عند الاصطدام بالواقع، قد خيبت القراء مثلما خيبت توقع السارد / قارا نفسه، فإن الخيبة الكبرى في نظرنا هي أن توصد أبواب الأمل في أي شطر ولى القارئ صوبه وجهته، فيحاصر داخل مدينة الرياح الزاحفة العاصفة، كما لو أن الكاتب قد حكم عليه في الماضي بحكم مضارع للذي حكم على السارد به، وهو القضاء الجائر عطشا، فلا تنفعه عندئذ أي من الآليتين: التراثية التيولوجية المتمثلة في الكرامة والخارق، والعلمية التقنية المتمثلة في أجنحة الخيال العلمي المتكسرة على صخرة هذا الواقع العدواني، لا، بل إن الرواية لتمضي أحيانا إلى أبعد من ذلك لِتسلب الإنسان إنسانيته عبر تكريس بهيميته، عندما اقتنع السارد / الشاهد، بعد طول تأمل، بالشبه الملموس والمجرد، الكائن « بين الإنسان والجمل »(65) لا في العتاقة والعظمة والصبر الجميل التي هي أوجه الشبه المعروفة عنه في الثقافة العربية، وإنما في وجه شبه آخر « حداثي » هو« المعاناة والرضوخ والخنوع »، إمعانا في تكريس التشاؤم والإحباط.

---

64 - مدنية الرياح، ص 125.

65 - نفسه، ص 14، 16.

إننا نعرف أن الكاتب ينتمي، حسب طبقات المجتمع الموريتاني، إلى فئة الزوايا[66]، وزمرته منهم غير حادة، بل بعيدة عن الحدة، لكن الزاوية التي نَظَرَ ونظَّرَ منها لواقع مدينة الرياح، هي زاوية حادة، لا تمنح أي فرصة في القيام أو حتى الانفراج، إنها على حدّ قصد « جوناثان كللر: زاوية »تنظيرية ترهيبية »[67]، تأخذ أيضاً سمة وحال السارد نفسه، لأن كلّ شيء يروى من منظوره كما قلنا، فهو الذي يؤدي الوظائف السردية: التنسيقية والانتباهية والتعليقية المتكاملة مع الوظيفة الإبداعية التواصلية الهادفة إلى« إيصال القارئ إلى نطقة الحيرة والتردد، منطقة الوعي بما هو محتمل وما ليس بمحتمل ... وإلى رؤية الواقع والنفاذ إلى عمقه المظلم الرهيب »[68].

ثالثاً: اللغة الأسطورية

الأسطورة لها لغتها وأسلوبها اللذان لا يتنافران مع نظيريهما العجائبيين، إذ إنهما يمتحان من نفس المعين، ويوفران لمتبني أسلوبيهما فرصا عجيبة، غريبة وفوق طبيعية نظرا إلى ما بين « منظومتيهما اللغويتين من تعاضد وما تحملانه من رموز وأنساق ديناميكية وصور خيالية »[69] تتعدد سبل توظيفيهما بتعدد السياقات الخارجية والداخلية الحافة بالكاتب والكتابة. وتتميز لغة الأسطورة بطابعها التوالدي الذاتي من اللغة الحاضنة للأسطورة نفسها، وذلك عن طريق التوافق أو الاستبدال أو التعويض. وتتجلى براعة الروائيين في مدى القدرة« على توظيف الأسطورة في علاقتها بالمجتمع وتاريخه الفعلي »[70].

وهذا ما يؤكد طابعها الاجتماعي علاوة على اللغوي المذكور. الطابع الشفوي

---

66 - الزوايا هم المختصون في العلم أخذا وعطاء، ويأتون في المرتبة الثانية بعد حملة السلاح في الهرم الطبقي الموريتاني القديم.

67 - يسخر بعض النقاد الغربيين من النقاد الحداثيين الذين يميلون إلى لأغرب والمتعمقة، والتشاؤم أحيانا، ويعبرون عن هذه السخرية بالجناس الصوتي الشكلي في الإنجليزيTerrorist & Theorist وهو تشبيه تمثيلي له أبعاده الدلالية المفارقة بالمعنى النقديIronique وليس المنطقي الفلسفي Paradoxal. راجع: عبد العزيز حمودة: المرايا المقعرة، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، عدد 272، أغسطس 2001، ص 137.

68 - شعرية الرواية الفانتاستكية (م. س)، ص 139.

69 - Durand (Gilbert): structures anthropologigues de l imaginaire , ED: Dunod bordas france , 1984 , P: 60 ،64.

70 - ميشيل زايرافا: الأسطورةوالرواية.

السـردي للأسـاطير عامـل آخر من عوامل التوالد والتناسل في البنيات الأسطورية، نظرا إلى أن المبدأ الشفوي يقر بتعويض الساقط والمنسي من المرويات أثناء رحلاتها الطويلة عـبر الأفـواه. لكـن رغم السمات الاجتماعية، الثقافية، التاريخية للأسطورة، إلا أن الدلالة فـيها تتأسـس «من خلال المعنى اللغوي... وهو معنى مراوغ يقوم على نوع من التغيير والالـتواء »[71] أو لـنقل الانزياح، وهذا بدوره مما يفتح النص الموظف للأسطورة على التأويل. بهذا تكون مدينة الرياح وسطاً خصباً لتعايش الخيالي والعجائبي والأسطوري.

وكمـا جسـد الأولان الإحـباط والتشـاؤم والسـلبية الـتي وسمـت السارد والزمن، جاءت الأسطورة لتكرس هذه الأبعاد، وتزيد عليها أبعاداً أخرى عبر التنظير التناصي مع أسـطورتين ذواتـي أصـول وفـروع غـير عـربية، وإن صـارت لهمـا، عبر الزمن، سمات عالمية، إنهما أسطورتا: أوديب وسيزيف. تتجلى الأوديبية بأبعادها النفسية والتاريخية في علاقـة السـارد / قارابحفـيده« تـنقل ولـد معطـل رئـيس جمهـورية المـنكب البرزخـي الديمقراطي »[72].

إن حضـور هـذه الأسـطورة، وإن لم يكن بكثافة السيزيفية المغلغة للنص، إلا أنه كـان عمـيقاً ومبيـناً لجوانب أخرى مظلمة من شخصية السارد. ويعود هذا التصرف في الأسطورة إلى مرونتها النابعة من «طابعها المجازي »[73] القابل للتأويلات المتعددة[74]. فالسـارد / الشاهديتعرض لأعتى أنواع الظلم من مطلع النص وحتى نهايتهما، أي النص والسـارد، إذ بقضاء الأخير ينتهي الأول، يُظلم قارا أولاً من قبل والده الذي باعه في سوق النخاسـة، فيـتغير أصله منذ تلك اللحظة، وتبدأ رحلة النقمة الأوديبية بمعناها الفرويدي المذكـور آنفـا، وأيضـا بمعـناها اللغـوي، إذ الترجمـة الحرفية لكلمة «أوديبوس »هي: «القدم المتورمة »، والسارد ستتورم قدماه من طول السحب خلف القافلة التي تجره إلى

71 - رولان بارت: أساطير، ترجمة: سيد عبد الخالق، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة، 1995 ص 55 و 68.

72 - مدينة الرياح، ص 147.

73 - راجـع للتوسـع في هـذه الفكـرة، فيصـل دراج، نظـرية الرواية والرواية العربية، نشر المركز الثقافي العربي، 1999، ص 109.

74 - تـتعدد الاتجاهـات الرمزية في تأويل أسطورة أوديب، فقد ذهب فرويد إلى نها ترمز إلى غبة الابن في امـتلاك الأم والـتخلص مـن الأب، كما هو الحال في نصنا، ويذهب ايريش إلى نها رمز للصراع بـين الـنظامين الأمـوي والأبـوي، بيـنما يـرى يونـغ أنهـا ترمـز إلى لصـراع الأخلاقـي بـين التراخي والواجب، وهذه التأويلات المتعددة تؤكد انفتاح الأسطورة على الثقافات.

مـناطق بـيع أخـرى، نسـي من الألم قدميه وجسمه، لا، بل نسي أصله « فقدت هويتي من طول التيه في هذا المحيط، لم أعد أعرف من أنا ؟هل أنا الشاب القنقاري الوثني الذي كان يعـيش بسـعادة في بلاد الذهب ؟ أم أنا العبد المسلم الذي يقطع المجدبة الكبرى، لا يدري إلى أيـن ؟ أم أنـا الكـائن الأرضي «المسكون »بعناصر كونية غريبة على الأرض جعلتني أهـيم بأكـوان أخرى ؟قد لا أكون واحدا منها ... بل الثلاثة معا ... في وقت واحد »[75] ؟. أسئلة وجودية لا تزيدها مناجاة النفس، لقلة الحوار بين الأشخاص، إلا إلحاحا.

وكمـا ظلمـه الـوالد سـيظلمه المجتمع، فبعد تبحره في الأصول والفروع وقواعد المـذهب وعلـم الكـلام، لم يسـمح لـه المجـتمع الشـكلي، لأنـه لم يعتبر إلا لون البشرة معياراً، بالاندماج كبقية الأفراد، وذلك بدعوى الأصل المشاهَدِ، ولم يتغير حكم المجتمع في أي مـن محطاته الثلاث. ولم يكن ظلم الكاتب له بأخف وطأة، فبعد أن صوره عالما متبحـرا في أصـول الحـلال والحـرام، جعله يتورط في علاقة جنسية، حرمه من حليتها، فجعلـها حـراما، وأسـفرت عـن مولـود غـير شـرعي، سـيظل طـيف أمه، فالة، وأحفاده يلاحقـونه في كـلّ حقـبة. أولـئك الأحفاد الذين كان يتعرف عليهم في كلّ حقبة، بصفة أسـطورية، مـن خلال نظراتهم « ... كنت دائما أعرف أحفادي عندما ألقاهم، أعرفهم من نظـراتهم، في الأمـة الماضـية لقيـتهم كـباراً وصـغاراً، في وضـعيات مخـتلفة، مدنـيين عسكريين، أغنياء، فقراء، أسياداً وعبيداً... لكنهم جميعاً كانت في عيونهم تلك النظرة التي لا تكذب، وتسمح لي بأن أميزهم من الآخرين »[76].

بهذه الشهادة تتجاوز « مدينة الرياح »الحكم على شاهدها لتعمم الحكم القاسي على مجتمعها، إذهو مجتمع، شتى طبقاته، من «أولاد الحرام »، بمن فيهم الرئيس نفسه تنقل ولد معطل والنخبة المحيطة به من أسياد وعبيد وأغنياء وعسكريين، أليسوا جميعا مـن نسـل الابـن غـير الشرعي الذي حملت به «فالة »قبل ثورة العبيد الفاشلة ؟!. هكذا تقـول الرواية، وهكذا تقول قواعد المنطق الأرسطي، غير الغريب على ثقافة الكاتب. إنه لحكم عجيب لا عجائبي !.

لكـن فـيمَ العجـب، ألم تنظِّـر الرواية لهذا النوع من الأحكام: حكم الوالد، حكم المجتمع، حكم الابن، حكم الزمن، حكم المكان.. وأيضا أحكام الكاتب ... أليست هذه

---

75 - مدينة الرياح، ص 74.

76 - نفسه، ص 147.

بعض آرائه المتناسلة من القدَر الذي اختاره ورسمه لمدينة الرياح وشاهدها وساكنيها ؟!.

قدر الشاهد / قارا المحكوم به عليه سلفا تنبأت به العرافة السودانية، وصرحت بغرابته « هذا غريب، لم أر في حياتي عمرا بهذا الطول وهذا الشقاء... الرجل سيشرب من عين الخلود لكن سيقتله ابنه »[77]. وهنا يأتي مظهر آخر من ألوان الأحكام القاسية بيد أنه هذه المرة صادر عن الحبيبة / الأم « فالة »التي تعي جيدا خيوط العلاقة بين الثلاثة: هي والأب « قارا » والابن / الحفيد « تنقل »فتضحي بحبها الأول جهاراً، وتصدم به الأب / الشاهد المسافر عبر الزمن، وكانت هذه الصدمة هي القاضية إذ بعدها سينفذ فيه الحكم، « أوصل إلى مندوب حماية السجناء رسالة منها سببت لي صدمة، قالت: إنها في مدينة الرياح، وإنها نجحت في استمالة عواطف »تنقل « الذي أخذ في الأيام الأخيرة يكلمني في الزواج »[78]. ويلعب توظيف « الالتفات »البلاغي في هذه الجملة دورا دلاليا مهما، إذ بعد أن بدأ بنقل رسالتها بضمير الغائب، ها هو يلتفت إليهابعدما أدمنت الإشاحة عنه: في المرحلة الثانية مع الأجنبي، المغتصب للأرض وللحم،، وهنا في المرحلة الثالثة مع الابن الحفيد.

وتبريرها للسلوك الأخير تكريس لمنظور البداية وتدعيم لمنطق المقدمات الكبرى والصغرى الثاوية بين السطور، والمهيمنة على العقل الباطني للنص« أكدت لي أن الزواج مع »تنقل « لا يمثل بالنسبة لها طموحا، لكنها ستوافق عليه بسبب ابنها »[79]، الذي حملت به سفاحا من الرئيس / تنقل.

وكما أعاد هذا الأخير سلوك جده، ها هي الأخرى تعيد سلوكها الفعلي والقولي: بالحمل الحرام أولاً، ثم التعبير عنه وعن علاقته تعبيرا مضارعا لماضي، تعبيرها عن أول حمل، لكنها هذه المرة لم تأخذ بيده، لأنيدها كانت قد أعطتها لغيره « قبل أن تخرج أخذت بيدي، وقالت لي بمنتهى البساطة كأن كلامها لا تترتب عليه أية عواقب: سنكون ثلاثة قريبا، أنا حامل انتظر مولود لك »[80]. وهكذا يعيد التاريخ نفسه لكن في تصاعد وحدة: فكما تواصل نسل أولاد الحرام منذ القرن الخامس الهجري، ها هو

---

77 - مدينة الرياح، ص61.

78 - نفسه، ص188.

79 - نفسه، ص188.

80 - نفسه، ص61.

الكاتب ينهي نصه بأب مرحوم، لأول مرة، بالموت، وأمّ حبلى، كعادتها، حراما، إيذاناً وتأكيداً على تواصل ذرية أولاد الحرام في هذه المدينة الحامل، هي الأخرى، ورياحها بلقاح ذلك المستقبل الأوديبي السيزيفي المظلم. وإذا كانت الطهارة في عرف الفقهاء، وكذا المناطقة، لا تتجزأ فإن المكان، مدينة الرياح، الحامل الحاضن لهذا المجتمع الأوديبي، سيطالها هي الأخرى التدنيس بوصفه مظهرها الروحي، بعد أن رسم الكاتب لها وجها ملامحه الجفاف والقتامة والتصحر والتلوث والقساوة، وأيضا« النحاسية »[81]، كقاطنيه، وما يحيل إليه جذر هذه الكلمة الأخيرة وبنيتها الجناسية من دلالات الشؤم والنحس وسوء الطالع. هكذا تقول « الرواية » التي شهد بهاشاهد، قارا، من أهلها،والضمير الأخير يعود إلى« مدينة الرياح »، وهكذا يقول أيضاً منطق مقدماتها ونتائجها. إننا إذن لا نحمِّلها فلقد وجدناها حاملا قبلنا، أما دورنا فهو عمليات الفحص والكشف والتحليل فالتوليد، الدلالي طبعا.

هذه الأوديبية المتأصلة المتوارثة في هذا المجتمع لم تُقنع الكاتب، أو على الأصح لم تشف غليله تجاه هذه المدينة المصدُور برياحها، فشفع الأسطورة السابقة بأخرى ظلت دلالاتها الفلسفية واللغوية مخيمة على النص بكامله. إنها أسطورة « سيزيف »، المجسدة للعبثية والشقاء الأبدي وبطلان الأعمال. وكما حضرت الأوديبية بدلالاتها الأسطورية واللغوية الاسمية، فكذلك كانت هذه، فاسم الشاهد « قارا »يعني من بين ما يعني في اللهجة الحسانية« الصخرة الكبيرة »، والتي هي كما نعلم رمز العذاب السيزيفي في الأسطورة اليونانية. أما حاله التي لم تعرف الرفع أبدا، فليست بأحسن من سيزيف ذاته، وإن وصل صاحبنا إلى مة الجبل إلا أنه كان الوصول الأخير الذي سيكف فيه عن الدحرجة والتدحرج. ففضلا عما ذكر هذا السارد عن نفسه من معاناة، إلا أنه كان في كلّ حقبة مرّ بها، يعود إلى بداية الطريق ليستأنف رحلة العذاب، بعد ما كان ظن أنه لن يحور إليه. حدث ذلك معه عند فراره الأول من القافلة في القرن الخامس الهجري، وفراره الثاني من المجتمع في مطلع القرن العشرين، وفراره الثالث الأخير الذي لم تؤرخ له الرواية بدقة، ولكن بالقرائن ندرك أنه كان بين نهاية القرن العشرين وبداية الواحد والعشرين.

هذه العبثية الوجودية مملموسة صراحة وضمنا في كلّ غضون الراوية: بدءا

81 - مدينة الرياح، ص151.

مـن المكـان « القـرية الصغيرة النابية على كنف الربوة استيقظت لتوها على مشوارها السـيزيفي »[82]، مـرورا بالعبثـية المطلقـة في العلاقـات، وصـولا إلى سـلب الإنسان إنسـانيته قـبل تشـييئه. هـذا الـتحويل للإنسـان إلى يء بيِّن في الراوية، فالأب يعادل ابنه بشيء: هو الملح، والحارس المجند يقتل في الصحراء عطشا لأن الشيء الكائن من المياه لا يكفي إلا لاستحمام عشيقة الباحث الأجنبي[83].

صَـغَار الإنسـان يتجلـى كـذلك في الصـورة التي رسمت للعمال في « مدينة الرياح »المجبرين « يبعثوننا للعمل الإجباري في المراكز الدولية لتخزين النفايات السامة والمواد الخطيرة التي تعتبر السنتان الحد الأقصى لأعمار العاملين فيها »[84].

مظهـر آخـر لهـذا الصـغار وذلـك التشـييء، لكنه هذه المرة بالغ المفارقة، حيث السـارد / الشـاهد يسـير مـوثقا، كحـال غـيره من العبيد، إلى نب أحدالجمال، لأن أهل الصـحراء لا يعـرفون الـركوب. مشهد الركوب الوحيد الذي صورته الرواية كان مفارقا، لأنـه لم يكـن على ظهر دابة بل على ظهر إنسان. ولتعميق وقع المفارقة لم يكن الراكب وطنـيا، ولا أجنبيا مسلما، بل النصراني المرافق للقافلة إلى مدينة أوداغست ينشد المتعة والشبق الجنسيين [85].

وكـان إلحاحـه واحتـياله علـى أهـل القافلـة كـي يـرقوا له فيحملوه، يقابل منهم بسـخرية لغـوية تدل بالتورية على فهمهم لنواياه الحاضرة والمستقبلية، قائلين له« الصبر مفـتاح الفـرْج »[86]، قاصـدين سـكون **عين** الكلمة لا تحركيها طبعا. لكنه بعد أن أعياه الجهـد تعامل « مع واحد من قدماء العبيد أن يحمله على ظهره مقابل ثلاث ورقات من التبغ »[87]، هي في الحقيقة لا شيء / دخان مقابل أعز موهوب: الإنسانية.

هـذا « الشقاء السيزيفي »[88] جعل الشاهد / السارد « يشعر بكره مقيت للجنس

82 - نفسه، ص 25.
83 - مدينة الرياح، ص 94.
84 - نفسه، ص 153.
85 - نفسه، ص 19.
86 - نفسه، ص 23.
87 - نفسه، ص 23.
88 - نفسه، ص 171.

البشري »[89].شعور جعله يتساءل متأملا، بعدما شهد و شاهد من فظاعات الإنسان وجوره « عجيب هذا العالم الذي عرف جميع أنواع الكائنات، لم يبق فيه غير هؤلاء الرجال وجمالهم !؟، لا يمكن أن يكون الإنسان هذا الكائن الفاسد الظالم أفضل من كلّ تلك الأمم والكائنات التي انقرضت وبقي هو... كيف أرادت القدرة أن يكون الأمر كذلك مكثت طويلا أقلب ساعدي في الأرض الحامية، وأغمض عيني بين حين وآخر... لكن ذهني لم يهتد إلى يـة حكمة من وراء بقاء الإنسان بعد أمم انقرضت»[90]. حتى إن المكان نفسه تدنس، كما قلنا، بسببه، فالصحراء رغم الجفاف والقساوة « كان يمكن أن تكون ذات جمال مطلق لو لم تكن ملوثة بهذا البشر »[91].

ويبلغ التعاضد بين اللغتين الأسطوريتين مداه في مشهد تنفيذ الحكم الواقع على الأب من قبل الابن وهو « الموت عطشا... سيطبق هذا الحكم على رأس كدية الغلاوية، وجدتني على رأس كدية الغلاوية... أموت عطشا تحيط بي دائرتان من الجنود يبدلون كلّ ساعة، لم يكن يشغل بالي سوى زفاف « فالة »مع « تنفل »بعد موتي »[92]. هذا التداخل البنيوي بين لغة النص والأسطورة « يكشف عن وعي العقل بذاته »[93] وبالواقع من حوله، وبالتالي قصده الواعي إلى استنفاد الطاقات الرمزية التعبيرية للأسطورة ما وسعه ذلك.

رابعاً: اللغة التراثية الشعرية

إن اللغة التراثية قد وقعت بين لغات النص موقع التنازع، بمعانيه اللغوية، وكذا النحوية إن شئنا، حيث كانت مساعدا للغتين الأسطورة والعجائبية، هذا إن نحن فهمنا التراث على أنه التوظيف للنقل المقدس، كما هو الحال هنا في تكرر حضور قصة الخضر مع موسى عليهما السلام. لكن إن نحن نظرنا إلى التراث بمعناه الشامل بوصفه شاملا لكل ما احتضنته الذاكرتان الفردية والجماعية، شفاهة وكتابة، على شتى مستويات اللغة والعمارة والمسيقى والتاريخ والبنيات والعلاقات الاجتماعية وآليات التذوق

89 - نفسه، ص 84.
90 - مدينة الرياح ص 67.
91 - نفسه، ص 67.
92 - نفسه، ص 189.
93 - انطوني لوثربين: اللغة الأسطورية، ترجمة: د. منير كروان، ط1، 1997، مؤسسة عين للنشر، القاهرة، ص 43.

والتفكي، فإن نحن نظرنا إليه كذلك ألفيناه في النص يتخلله متحركا، حركة الشاهد ذهابا وجيئة، بالمعنيين السردي، وأيضا المعجمي كما سنرى. إن حضور التراث في السرد العربي المعاصر أصبح كثيفا في زمن الحداثة، لا للاحتماء به، ولكن بالأحرى لاتخاذه قاعدة ومنطلقا لقراءتها بشروطنا، لأنه هو المركب الجدلي الرابط بين النصوص « التي تقع خارجنا والتي تقع داخلنا »[94]. لكن على المحاورين لهذا التراث، نقدا وتوظيفا، التعامل معه بموضوعية ومعقولية، حتى تكون جسور الربط آمنة مأمونة.

ويحدد الأستاذ الجابري[95] الموضوعية بأنها جعل التراث معاصرا لنفسه، الأمر الذي يحتم فصله عنا، فصلا مؤقتا بهدف التحليل.أما المعقولية فتعني جعله معاصرا لنا، أي إعادة وصله بنا لنمارس فيه و بواسطته عقلانية تنتمي إلى عصرنا، وبهاتين العمليتين نكون قادرين على أن ننوب نحن عنه في فهم العالم بدل أن نتركه ينوب عنا.

أما المنهج الأقوم لهذه الغاية فهو التحليل لا التفكيك، إذ بالتحليل نكون قد قمنا « بتحويل المبني للمجهول إلى مبني للمعلوم ورصد صيغة الغائب لا صيغة المخاطب، ولا بدّ عندئذ من الكشف عن المسميات التي يراد أن تنوب عنها أسماؤها، ولا بدّ كذلك من إعادة تسمية الأشياء التي تقدم نفسها كمسميات مجردة بأسمائها التي تكشف عن جانب الانحياز فيها. إننا بذلك نتمكن من جعل المقروء معاصرا لنفسه ومعاصرا لنا في آن »[96]. وبالنظر إلى توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة نجد أن النقاد يرونً أن الرواية تتبنى في ذلك شكلين أساسين: أولهما الانطلاق من نص سردي قديم كشكل ثم اعتماده منطلقا لإنجاز مادة روائية[97]، ويمكن أن نسمي هذا النوع « معارضة » على غرار المعارضة الشعرية، لأن لغة النص الجديد تتلبس شكل وروح النص المستلهم القديم، أمثلة ذلك: « حدَّث أبو هريرة »للمسعدي. أما الشكل الثاني فيتم « بالانطلاق من نص سردي قديم محدد الكاتب والهوية وعبر الحوار أو التفاعل النصي يتم تقديم نص سردي جديد (الرواية)وإنتاج دلالة جديدة لها صلة بالزمن الجديد الذي

94 - جابر عصفور: قراءة التراث النقدي، ط1، مؤسسة عين، القاهرة، ص 9، 12.

95 - محمد عابد الجابري: التراث والحداثة، دراسات ومناقشات، المركز الثقافي العربي، ط1، 1991، ص 45،47.

96 - الرواية والحداثة (م. س)، ص 61.

97 - سعيد يقطين: الرواية والتراث، من أجل وعي جديد بالتراث، المركزالثقافي العربي، المغرب، 1992، ص 5.

ظهـر فيه النص »[98]، كرواية« الزيني بركات » لجمال الغيطاني، ويمكن أن نسمي هذا النمط الأسلوبي « تحويلا ».

أمـا « مدينة الرياح » فإنها في تعالقها النصي بالتراث لا تتبنى أياً من المنهجين، لا التحويل ولا المعارضة، وإن كان طرحها ومسارها ونتائجها متأصلة في هذا الأسلوب الأخـير أي، المعارضـة، لكـن لـيس بالمعنـى الفـني السـردي المذكـور وإنمـا بالمعاني السياسية واللغوية المعجمية الرافضة لفتح أبواب الأمل، المنظِّرة للتشاؤم والمقت للجنس البشـري، كمـا صرحت بذلك الرواية. حضور التراث إذن في نصنا هذا وإن تنوّع إلا أنه ظل في مستوى التناص أو الاستشهاد أو التمهيد لأحد الأسلوبين العجائبي أو الأسطوري، وساعد علـى ذلـك ضـآلة الحـوار بـين أشخاص « مدينة الرياح »ومحدودية زوايا النظر إليها، إذكلّ شيء يعرض كما قلنا من منظور السارد / الشاهد / قارا.

في الجـزء الأول مـن الـرواية المعـنون بــ « بـرج السـوداء » نجد حضور اللغة الفقهـية والـتاريخ الوسـيط للمـنطقة. وقـد حاولت الرواية « محاكاة »لغة القرن الخامس الهجـري، لكـن تفاصـيل الوصف « البالزاكي »وحَثَّ الكاتب لشهادة سارده نحو الفكرة المهيمـنة عليه، أي الكاتب، سلفا، والمتجلية بعض ملامحها في عنوان هذا الجزء، خفف من بروز أوجه الشبه بين اللغتين. إن ملامح السواد التي أضيف إليها الطالع الأول لمدينة الـرياح، لا يقصـد بها طبعاً اللون الملموس وإن كان الشاهد / الساردأسود، وإنما يقصد بهـا مـا في هـذا الجـزء مـن أفعـال وتصرفات سوداوية بدءا من بيع الابن ووصولا إلى لهرب الانتحاري من القافلة.

يتواشـج الـتاريخ في هـذا الجـزء مـع الـتراث عندما يباع السارد / قارا في سوق العبـيد بــ « أوادوغست »[99] بعد أن بقي أسابيع معروضا لا يرغب أحدفي شرائه، لما صـيرته إلـيه رحلـة الجـر الطـويلة مـن وهـن وهـزال. لكن القدر « المكتوب »ينقذه في اللحظـة الأخـيرة مـن رحلـة شـقاء أخـرى إلى وق بـيع أُخـرى، حيث يسوق إليه عالما خارجـيا شيخ « محظرة »[100]، سيبدأ معه رحلة أخرى يُساق فيها هذه المرة، بعد الجر

98 - الرواية والحداثة (م. س)، ص 5.

99 - أوداغسـت: مدينـة أثـرية تقـع في الجنوب الشرقي الموريتاني، كانت معقلا لحضارة افريقية بربرية عريقة.

100- المحظـرة: اسـم محلـي باللهجـة الحسـانية يطلـق علـى مـدارس الـبادية التي تدرس مختلف العلوم اللغـوية الشـرعية، وتكـون المحظـرة تحـت زعامة شيخ ضليع في كلّ تلك العلوم، يدرس الطلاب=

الأول، نحو مصير مستقبلي تتصاعد سوداويته مع الزمن.

بـدأ « قـارا » يخـدم شـيخه مخـتلف أنـواع الخدمـة، وتعلم حتى « أصبح يحفظ القـران والتفسـير وأتقن العربية والنحو »[101]، فضلا عن التضلع في قضايا علم الكلام، مـن المـنظور الأباضـي طـبعا، حتى « لم يعد لكل تلك المسائل سرّ بالنسبة لي »[102]. بعـد ذلـك وأثناء التحضيرات لثورة العبيد يدخل في علاقة غير شرعية مع« فالة »الأمة البربـرية الفاتـنة، رغـم تضـلعه في العلـم، في تلك الأثناء يكتشف أهل« أوداغست »أن نقمـة سماويـة قـد حلـت بهـم حـيث عم الجفاف والتصحر، عندئذ يهب الناس إلى لاة الاستسقاء، التي تصف الرواية في أسلوب فقهي[103] هيأتها وخطبتها.

بعد الفراغ من الصلاة يرد ذكر المحدِّد التاريخي، المرابطين، وذكر أسباب النقمة السـماوية.لم يـرد ذلـك في خطـبة الاستسـقاء التي تعقب صلاتها، وإنما ورد على لسان شـخص غـريب كـني عـنه بـ (أبـي الهامة)، وهو شخص يمكن أن نعتبره أحدالضمائر الحية، القليلة، في الرواية، لأن حضوره كان دائما ذا طابع نقدي، وقد يكون أبو الهامة هو السـارد نفسـه لمـا بـين رؤيتـيهما مـن وجـوه شبه. هب هذا الضمير غير المستتر ليقول: « أدعـوكم إلى لـرجوع إلى ادة الصواب، حتى بعد فوات الأوان ... ما حاق بكم إنما هو مـن تعـاظمكم وكـبريائكم... أنـتم المسـؤولون عـن هـبوط المـياه الجوفية ويبس الآبار والتصحر... الصنهاجيون على حق في محاولتهم تحويل طرق القوافل عن « أوداغست» أصـحاب ابن ياسين[104] هؤلاء الذين تخافونهم، لأنهم سيضعون حدا لحياتكم الفاحشة ويحطمون آلاتكم الموسيقية، ويحرمون عليكم الخمور وشواء الكلاب »[105].

الذكـر الثانـي للمـرابطين يـرد على لسان العشيقة الحامل / فالة، وهذه المرة في سـياق آخـر هـو التوظـيف البراغماتـي للخطـاب الـديني، حـيث تخاطب السارد / قارا

=المتون حسب ترتيب تدرجي خاص.

101- مدينة الرياح، ص 53.

102- نفسه، ص 53.

103- نفسه، ص 54.

104- هـو عـبد الله بـن ياسـين، أحدالـزعماء الروحيين للمرابطين، قدم من القيروان مع يحيى بن إبراهيم اللمتوني في قفوله من الحج ليعلم أبناء الصحراء العلم، ومع الزمن تحلقت حولهما في الرباط الذي كانوا يقيمون حركة المرابطين.

105- نفسه، ص 55.

شارحة له الظروف المساعدة حينئذ لنجاح ثورة العبيد، إذفضلا عن تواجدهم للخدمة في كلّ بيت، بدا في الآونة الأخيرة « أن الكثير من أغنياء التجار يفكرون بالهجرة إلى انا، هربا من احتمال زحف المرابطين. ابن ياسين وصنهاجة استولوا على سجلماسة والقوافل القادمة من هناك تتحدث عن هجوم وشيك على أوداغست، نحن نحتاجك، قالوا إنك أصبحت فقيها كبيرا... لا بدّ أن تعيننا كي نوضح أن الدين لصالحنا »[106]. وتصور الرواية في أسلوب فقهي الجدل الدائر عندئذ بين العبيد الذين يعتزمون الثورة ضد الأسياد، وبين المعارضين لتلك الثورة الموضحين لما ينبغي أن تكون عليه شرعا.ولما طال الجدل وتناول قضايا عدة، حسمته الرواية في صورة تساؤل استنكاري « لماذا هذا الجدل الفقهي ؟ »[107]، قبل أن يحسمه المتجادلون بالانفضاض دون التوصل إلى نتيجة.

هذه الومضات التراثية في الرواية لم تطل ولم تتم محاورتها داخل الفضاء السردي حتى تتوالد منها دلالات عدة حول العلاقة بين ماضي الحدث التاريخي وراهن الكتابة وأزمنة القراءة، بل كانت تأتي كإشارات لا يعقبها توظيف سردي لها، و إنما تتلوها مقاطع من اللغات الأخرى التي أشرنا إليها، أو تعقبها مقاطع وصف شاعرية. ولذا كان حضور التراث كما قلنا أساسه التناص أو الاستشهاد، لأن من دلالات أزمنة الرواية الثلاثة التأكيد على فكرتي التناظر والتماثل بين هذه الأزمنة التي عبرها السارد / الشاهد، فالتاريخ، بحسب طرح الكاتب، يعيد نفسه في مدينة الرياح دائما، لكن في تصاعد وحدة.

أما المظهر الثاني من مظاهر التعالق مع التاريخ فقد تم التمهيد له بمدخل تراثي أيضاً، لكنه هذه المرة بالتناص والتضمينِ مع قصة الخضر مع موسى عليهما السلام في سورة الكهف. ولاختيار الكاتب سورةَ الكهف دلالة سردية فنية مقصودة مع قصة السارد / قارا، فكما هرب أصحاب الكهف من ظلم وإجرام وعسف السلطان والناس، هرب الشاهد / قارا من ظلم المجتمع والشقاء، ومن أهل القافلة كما رأينا سابقا. ويؤكد ذلك ما صرح له به الخضر الذي تلقبه الراوية على أسلوب التصغير بـ « الخضير »الذي بُعث إليه بعد أن تيبست أعضاؤه وبدأت النسور تنهش بمخالبها

106- مدينة الرياح ص 57.
107- نفسه، ص 58.

الحديديـة جسده الهامد« ... الآن وصل الماء إلى لّ الجسد.. بعث الدماغ.. النفس البشرية المغرورة، انبعثت من الماء من جديد... كنت مستلقيا على ظهري في ظل شيء لم أتبين هويته ... اسمي الخضير، أنا ملك الزمن وآية الله التي كنت تنتظر ... أنت ثائر على سنة البشر ... لكنك لن تستطيع أن تتخلص من بشريتك »[108].

ورغم أن هذه القصة التراثية قد أحيطت بظلال عجائبية طغت عليها في النص إلا أن أهميتها وتكرارها مرتين جعلها تتداخل مع نصوص نقلية أخرى تتعلق بشكل البعث والنشـور يـوم القـيامة، وذلك عندما يصف السارد / المحتضرديب الروح فيه بعد نزول غمامة الماء عليه لحظة تجلي الخضر له، لكن دلالتها لا يمكن فصلها عن دلالات اللغة العجائبـية المشـار إلـيها سـلفا، لأن الهـدف مـن تجلـي الخضـير له هو نقله عبر الزمن «عجائبيا »إلى حطة أخرى حتى يتأكد أن الشر متأصل راسخ في طبيعة البشر.

هكـذا يـنقل «الخضـير »الصـخرة السـيزيفية الأوديبـية / قـارا مـن القرن 5 هـ ليرمـيها في مطلـع القـرن العشـرين وتحديـدا سنة 1905، وتخصيصا أيام قتل المجاهد سـيدي ولـد مـولاي الزين لمهندس الاستعمار الفرنسي في موريتانيا «كبولاني ». لكن أيـن أوصـله هـذا العبور التراثي العجائبي ؟!، لقد أوصله إلى قافلة أخرى من نوع آخر لكـنها أحَـدُّ وأعتـى في مضارعتها للماضية. رماه الخضير، أو موسى،لا فرق، في طريق قافلـة يقـودها باحـث أثـري نصـراني يـبحث عـن العلامـات التي يمكن أن ترشده إلى لكشـف عـن مدينة«أوداغست ». وكان لهذا النصراني عشيقة لها نفس ملامح، وجنس / سمـراء، واسـم / فالـة، حبيبـته الـتي لما تندمل بعد جراح لحاظها له. ويشاء الكاتب أن يجعلـها تلقـبه، أي السـارد / قـارا، بـ «مَعْطَلَّ »، بعد أن عجز هذا «الضيف اللقيط هن تذكـر اسمـه »[109]. ويشـاء المقدِّر / الكاتب أن يكون «مَعْطَلَّ »، ومعناها بالحسانية: عطـاء الله، هـو اسـم شـيخ العبـيد الـذي رحـل عـنه السارد « للتو »، في القرن الخامس الهجري.

مـا أعجـب هـذا الـتوازي والتناظر بين الزمنين، وما أخطره، يغادر حبيبةً حاملاً، وثـورةً فاشـلة، وقافلـةً ظالمـة تسـحبه خلفهـا، فـيها مـرافِق نصـراني مسـافر « إلى

108- مدينة الرياح، ص 83.
109- نفسه، ص 127، 128.

وداغست»بحثا عن شبق اللحم الأسمر، يركب «واحدا من قدماء العبيد »[110] مقابل دخان تبغ، بعد أن حرمه أهل القافلة ظهور جمالهم العزيزة عليهم، و كان ذلك كله في القرن الخامس الهجري. لكن ها هو اليوم في القرن العشرين يجد نفسه في قافلة فيها نصراني، لكنه هذه المرة قائد مرافِق، وباحث لا عن الشبق، لأنه قد وصل إليه منذ زمن، وانتقى أعزه في نظر السارد، الشاهد بناظريه اغتصاب حبيبته من قِبل هذا الباحث السالك انتقاما، نهج جده.

لكن إذا كان سلفه / جده قد حُرم ركوب العيس لسبب موضوعي، ها هو حفيده في القرن العشرين يركب الأرض والعِرض، وكل شيء.والركوب هذه المرة متواصل لا نزول فيه، أما الدخان المعوَّض عنه هذه المرة، فليس خاصا بكبير العبيد المركوب، بل سيعُم عبَقه الكل لأنهم مركوبون جميعا: إنه دخان الحرائق المنبعثة من قلعة تجقجة[111] التي دخلتها قافلة هذا الباحث / الراكب لتشهد العقاب الجماعي الذي أنزله بها المستعمر الفرنسي، المنتقم هو الآخر« ... لقد تحولت المدينة إلى تحف للفظائع ... الجثث المحترقة، معلقة من أعناقها بحبال قصيرة للغاية في جذوع النخل، تتأرجح في ألسنة النيران المستعرة تحتها ... القناصة استقبلوا القافلة يتراكضون في ضوضاء ... قتلوا النصراني ... قتلوا كبولاني.. قتله شريف سيدي ولد مولاي الزين.. قالها رجل نحاسي بصوت مختنق أجش يمتزج فيه الألم بالافتخار »[112].

هذا العقاب الجماعي إذن سببه كما تقول الرواية بصيغة أخرى: هو أنه كان محاولة « [لإيقاف] ذلك الحلم الاستعماري المجنون »[113]، أو بعبارة أخرى: محاولة لرفض الركوب، وإنزال الأحفاد المستعمرين عن الظهور، وعن الصدور كذلك. النتيجة إذن بعد الفشل أن الركوب اللاحق سيكون أقسى وأشمل وأطول وأكثر تنوعاً ودخاناً، ليتأكد الشاهد / السارد أن الهروب إلى الأمام عبر الزمن لن يُظفِره بذلك المجتمع المثالي الذي يحلم به، كما أكد له «الخضير »، المصغر قصدا للهروب من مباشرة الإحالة والتناظر مع سورة الكهف، أو ربما لحاجة في نفس «موسى »قضاها، بقضائه على شاهده، حيث لم يستطع عليه صبراً، حتى أورده تلك الموارد، وحال بينه وبين ما

110- نفسه، ص 23.
111- مدينة موريتانية عريقة، في الوسط تقريبا، فيها قُتِل كبولاني سنة 1905.
112- مدينة الرياح، ص 129.
113- نفسه، ص 131.

يشتهي من بلوغ المرام وسبل السلام. ولقد كنا ألمحنا سلفا إلى ن حضور المكون التراثي كان غالبا يخلل بأنماط من الوصف التفصيلي، هذه الأنماط الوصفية غالبا ما تكون ذات ظلال شعريةٍشعريةَ الكتابة، بالمعنى الجاكوبسوني[114].

إذ للكتابة بلاغتها وأدبياتها اللتان تسكنانها بعض أصداء الشعر وخصائصه، وقد قال جاكو بسون ذات مرة على سبيل التقرير المبطن بالإيديولوجي: « إن الحدود بين الشعر والنثر أقل استقرارا من الحدود الإدارية للصين » فخصائص الوصف الشعرية الموظفة للبديع والمعاني والبيان تحضر بقوة، نسبية، في النثر القديم والوسيط والحديث والمعاصر، وفي نصنا منها الكثير. فلقد رأينا سابقا أن هذه الرواية تقوم على استعارة تمثيلية توظف الطاقات: المجازية للاستعارة والحقيقية للتشبيه.

ولا غرو في عدول الكاتب إلى لاستراحة تحت ظلال الوصف الشعري في مدينة الرياح واللامعقول والخارق « إذ للغة الشعرية علاقة بغير المعقول من جهة خرقها لقانون اللغة، ولكونها عندما تؤول تستعيد الانسجام والمعقولية » الشعرية في مدينة الرياح لم تحقق المبدأ الحواري في ربطه الجدلي بين اللغات الموظفة، وهي الخاصية التي اشترطها« باختين »في دراسته الرائعة « شعرية ديسويفكسكي »[115]، لكنها حققت وظائف وصفية مهمة ساعدت في خلق الأجواء الخيالية العلمية الأسطورية، العجائبية أو التمهيد لها.

السمة « البالزاكية »[116] في نصنا منحت الموصوف حضورا فنيا، وإن كان هو في حدّ ذاته غير ذي أهمية كبرى قبل الوصف الإبداعي، ثم التحليل النقدي: كوصف

114- صاغ رومان جاكوبسون سنة 1958، مخططا لتوصيف عملية التواصل الأدبية / الفنية كونه على الترتيب من العناصر المشاركة في العملية « كاتب، كتابة، سياق، شفرة، قارئ »وتنبثق على الترتيب من هذا المخطط وظائف Fonctionsخاصة بكل مكوِّن هي على النشر المرتب: « انفعالية، شعرية، إشارية، شارحة، طلبية »، وإن نحن نظرنا إلى دارس النقد الأدبي ألفينا كلا منها تركز على وظيفة من الوظائف السابقة، على النحو المرتب التالي: « رومانسية، الشكلانية، الماركسية، البنيوية، نظريات القارئ ».

115- راجع لهذه الفكرة: باختين (م): شعرية ديستويفسكي، ترجمة: جميل نصيف التكريتي، دار توباقال، المغرب، 19986.

116- نسبة إلى لروائي الواقعي الفرنسي بالزاك، الذي تميز سرده بالتركيز على وصف التفاصيل مهما كانت تافهة.

الصـراع الحشَـري السالف ذكره، ووصف «الصنان »المتصبب من أعناق الإبل «راسما خطـوطا سـوداء طـويلة علـى صـفحة عـنق الجمـل كأنهـا خطوط الأرضة على جذوع الأشـجار الميـتة »[117]، أو وصـف الطبيعة الصـحراوية في قسـاوتها غالـبا، كالمشاهد السـابقة، أو بعـض مشـاهدها الجميـلةالتي غالبا ما تنتهي انتهاء مفاجئا، يرجع به السارد إلـي الإحسـاس الفظـيع بالطبيعة البشـرية مـن حـوله «... أخـذت الرياح تهدأ رويدا... وتـتحول إلى سـيم مـنعش مشـبع بالرطوبة الباردة ورائحة المطر، السحب أصبحت لها خفـة الأوعـية الفارغـة... أحجامهـا صـغيرة وحـركتها أسرع... تتابع مهرولة إلى لغرب كأنما يطارد بعضها بعضا.كان نصف قمر قد أطل من الأفق حيث كانت الظلمة معسكرة قـبل ساعات.. كانت أشعته الباهرة تلامس ذيول السحب المغربة كأنها تحدوها وتحثها على الإسراع وإخلاء الميدان، ارتفع القمر قامة دومة، وأصبحت السماء صافية كالمرآة.. نشـطت أقدام رجال القافلة في رفس العبيد الكسالى »[118] لقطع لذة النوم عليهم، و كذا لذة الاستمتاع النادر بالطبيعة من قِبل السارد / الشاهد.

وقـد يكون الوصف ذا طبيعة تمثيلية لا تخلو من دلالات نفسية عميقة «اختفت العصـابة بالسـرعة الـتي ظهـرت بهـا، وأحسست أنا بألم القيد كما لم أحس به من قبل.. وتبخـر بصـيص الأمـل الـذي راودني منذ لحظات بنفس السرعة التي اختفت بها سحابة الغـبار التي أثارتها العصابة، عندما انطلقت القافلة كانت الشمس تسفر عن تاجها.. كانت حجـارة الأماعـز تلقـي بظـلال متكاسلة على الطريق كأنها تتلذذ بالاستلقاء على الرمال الـناعمة المسـتوية ... في الممـرات المشـجرة وبـين الـتلال كان الشجر يرتعد خوفا من حملـة القـدائم، لكـنه مثـبت في الأرض موثـوق إلـيها لا يسـتطيع الفـرار مـن الخطـر الـزاحف»[119]. ومـا حـال الجماد هنا سوى تشبيه تمثيلي لحال السارد / قارا المشدود وثاقـه، فلا يستطيع فرارا، تسحبه هذه القافلة التي هيمن اسمها وتنوع وتكرر في الرواية، كأنمـا لـتدل باسمهـا، بعـد أن دلـت بأفعالهـا، على معاني القفل والإيصاد لأبواب الأمل والانعـتاق. وللأسماء، أو لبعضها، كما رأينا معان معضدة للدلالات النصية: فعلاوة على مـا رأيـنا في اسـم السـارد / قارا، وعلاقته بالدلالَتين الأوديبية والسيزفية، وكذا دلالته هو بلاغيا، نلاحظ أن اسم شيخ العبيد يمكن أن يقرأ على صيغة اسم المفعول لِما وقع عليه،

117- مدينة الرياح، ص18.
118- نفسه، ص 21، 22.
119- نفسه، ص 44.

مُعَطَّـلٌ، لـيدل علـى حالـه بعد الفشل في الثورة. والابن / الرئيس هو « ولد معطل » أي ولـد معطِّـل، إذهـو اسـم فاعـل للتعطيل لحقوق الوالد والشعب / السلف والخلف، أما اسمه الفعلي « تنقل » بتخفيف القاف، فهو وإن كان مصدرا دالا على عدم الاستقرار، إلا أنه أيضاً في اللهجة الحسانية جمع يدل مفرده على صغار النخيل التي تغرس لتثمر بعد سـنين.واسـتنادا إلى نطق الرواية وما نعتته به، فإنه غرس خبيث لن يثمر إلا نكدا وحشفا باليا.

لقـد حقـق الوصـف الشـعري في الـنص إضـافة إلى ا ذكـرنا وظيفـتين أخريين، إحـداهما تزيينية عند وصف الطبيعة والجزئيات، تعضدها ثانية هي التبئيرية وذلك عند تركيـز الوصف على بعض المشاهد العجائبية الأسطورية، الخيالية العلمية، لدمج القارئ فيها، ليحس بها وبمفعولَيْها: أثرِها والسارِد الواقع عليه فعلها.

خامساً: اللغة الموسيقية

قلنا في البداية إن هذه الرواية توظف العديد من فنيات اللغة والسرد السينمائيين، وهـو أمـر ظاهر في فنيات الوصف واللغة من جهة، والحضور البيِّن لأنواع من الفنيات السـينمائية، خاصـة السـريالية والخيالية العلمية. وإذا كانت الرواية فيلما خياليا أسطوريا عجائبـيا، فـإن أي مخـرج سينمائي، لا بدّ له من لغة موسيقية، تشترك في التعبير وصنع الدلالـة وإحـداث الإثـارة والتوتـر في اللحظـات المناسـبة. وقـد وفـق الكاتـب لاختـيار الموسـيقى الملائمـة لنصـه، هـذا الـنص الـزمني بامتـياز، والـذي لا يـتولى الحـوار فـيه الأشخاص غالبا، بل اللغات والنصوص الموظفة كما رأينا.

إن هذا النمط من النصوص فعلا يستجيب، في فنيات السرد السينمائي، للموسيقى الكلاسـيكية، لأنهاموسـيقى تعوض بلغتها ومجازاتها الضمنية المحذوف من التعبير، عن طـريق مـا يوحـي بـه إيقاعهـا ولحـنها وتـركيبها وتـوزيعها، ولقـد شـكلت الموسـيقى الموريتانـية بمقاماتهـا الثلاثة الكبرى، كما سنرى، الإطار الحاضن لهذه الرواية. وقبل أن نتطـرق إلى الإطار الموسيقي الحاضن للنص، نشير إلى ن هذا التوظيف كان له دور مهم في لفـت انتـباه القـارئ إلى صوصـية هـذه الرواية التي تستدعي من المتعامل معها أولاً النظـر والاسـتماع معـا، أي توظـيف ثقـافتي الأذن والعين، وثانيا الانتباه إلى لالة الزمن ومفاهيمه وصور وصفه.

الرواية تبدأ من زمن سحيق، ق 5 هـ على غرار اللقطة الاسترجاعية ثم تعْبُرُ إلى

العصر الحديث، ق 20 م، ثم تقفز إلى زمن مستقبلي، 2055، يتجاوز زمن الكتابة، وبعض أزمنة القراءة، ومنها الحالية، وكذا المستقبلية القريبة. هذا فضلا عن أنها شهادة من « عالم ما بعد الموت ».

هذه البنية الزمنية العجائبية الأسطورية كان لا بدّ لها من إطار موسيقي يتفاعل مع حركتها، ويثريها دلاليا، إذ « الزمان هو لب الإيقاع الموسيقي، بل إن الإيقاع الموسيقي ربما كان أقوى عناصر الفنون كلها تعبيرا عن الزمان. والواقع أننا حين نعرِّف الإيقاع بأنه تنظيم للحركة خلال الزمان، إنما نعني بذلك أن الإيقاع يقوم بإدخال تنظيم معين على ذلك السيل المتدفق من الحركة الزمانية، بحيث نشعر في الإيقاع بأننا نتحكم على نحو ما في مجرى الزمان ونـنظمه، بدلا من أن ننساب معه دون وعي »[120]. فإحساس القارئ به، الزمن، فيها يكون عميقا، إذ ليس الإيقاع في بعض تعريفاته سوى « مجموع اللحظات الزمانية »، يضاف إلى ذلك نقطة أخرى خليقة بالملاحظة، وهي أن طبيعة التعامل مع الموسيقى تأليفا وتذوقا وسماعا لها ارتباط وثيق بالزمن الذي نحن فيه، أو بتعبير أدق بالظروف المحيطة بنا، والتي نتواجد فيها، مثلما أن لها علاقة بالعمر والتكوين والمستويات الاجتماعية الطبيعية وكذا المعرفية الثقافية... كلّ ذلك ثبت بالتجربة أثره وفعله، من هنا « تظل الموسيقى هي الفن الزماني بالمعنى الصحيح »[121]، وهي في تعبيرها عن الزمان والحركة والمكان والألم والحب والعنف والرقة والنجاح والفشل والتقلب والاستقرار والخوف والغربة والحنين والألم واليأس ... وغير ذلك من المشاعر في تعبيرها عن ذلك كله « لا تخرج عن حدود المجاز »[122].

هذا المجاز الموسيقي يمكن إدراكه من مكونات اللغة الموسيقية ومن « الفكر الكامن وراء العمل الفني »، ومن المعاني المستجدة في الأصوات الموسيقية« فالأصوات في الموسيقى تقابل الكلمات في اللغة. وإذا كانت الكلمة هي التي تحمل المعنى والفكر، وهي وسيلة تناقله بين البشر، فإن الأصوات، أي الموسيقى، تشارك اللغة في نفس الصفات الفكرية عن طريق مفرداتها اللغوية، أو الصوتية السمعية، فالجملة في

120- فؤاد زكريا: مع الموسيقى، مكتبة مصر، طبعة جديدة بدون تاريخ، ص 56.

121- مع الموسيقى (م. س)، ص 58.

122- محمد هليل: برنشتاين ولغة الموسيقى بين نظرية الأصل المشترك وعلم النحو التحويلي، مجلة عالم الفكر، الكويت، عدد يوليو، 1998، ص 165. راجع أيضاً لتوسيع هذه الفكرة عزيز الشوان: الموسيقى تعبير نغمي ومنطق، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1986، ص 25.

الأدب والشعر تقابلها الجملة الموسيقية المكونة أيضاً من عرض لفكرة تطرح للبحث والتفنيذ والتفاعل »[123].

إن الأفكار الموسيقية هي كغيرها من الأفكار الفنية المكتوبة عيانا منها البليغ المعبر، ومنها المشوش[124] والغامض، ومنها الثري بأفكاره الموسيقية الداخلية المنظمة في « قوالبه »[125] الحاملة للخصوصيات الذوقية، المعنوية، الاجتماعية لبيئة اللحن ومتذوقيه، وأيضا لخصوصية الكاتب الموسيقي ذاته، فلكل مبدع أسلوبه الخاص الذي يميزه، حيث « إن للموسيقى مضمونا تعبيريا وآخر ذهنيا ممتزجين لا يمكن التفرقة بينهما، أو فصل أحدهما عن الآخر، ويأتي التعبير عنهما من فكرة موسيقية ... والأفكار الموسيقية شخصية، وهذا هو مصدر اختلاف الأساليب عند المؤلفين »[126]، وحتى عند الموسيقيين الكبار الذين يعيدون أحيانا عزف نفس اللحن / الفكرة، إذ لكل منهم أسلوبه الخاص الذي يسمى في لغة الموسيقى أسلوبا في حالة الإنشاء، وتأويلا في حالة إعادة إبداع الفكرة تلحينا.

ولا غرو إن اختلفت التأويلات باختلاف القراء والظروف المحيطة بهم، وقدراتهم المعرفية التي يؤولون بها، فلقد قلنا: « إننا لا نؤول إلا ما نعرف ».ولئن كانت هذه الأفكار التي سقنا حول لغة الموسيقى صادقة بدرجة كبيرة على الموسيقى « الكتابية »، كما هو الحال في الموسيقى الحديثة والمعاصرة شرقا وغربا، فإنها أيضاً تصدق على الموسيقى الموريتانية « الشفاهية » صدقا نسبيا، وذلك من حيث الدلالة والإطار والأسلوب والتنويع والاختلاف.

123- يوسف السيسي: دعوة إلى لموسيقى، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، عدد 46، اكتوبر، 1981، ص 18.

124- البناء والسلامة العقليان أمر ضروري لكل كتابة موسيقية، فمثلا عندما مرض الموسيقار الكبير(شومان)بمرضه العقلي كان يكتب ألحانا اعتبرها أروع إلهاماته لكنها ليست في الحقيقة سوى نشاز مطلق.

125- القالب الموسيقي: هو تجسيد للأنماط والنماذج التي ينظم المؤلف خلالها مواده اللحنية ويرتبها في معنى درامي انفعالي يتضمن غرضا وتفاعلا وحلا لذروة الانفعال، وما إلى لك من عناصر اللحن، الفكرة الموسيقية، ومعالجتها، ومن خلال هذه القوالب يفرغ المؤلف أفكاره بملامحها الذهنية الفكرية الحوارية، تماما كما يحدث لحظة الكتابة الفنية، راجع: دعوة إلى لموسيقى (م. س)، ص 20 ت 21.

126- عزيز الشوان: المسيقى للجميع، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1990، ص 115.

إن الموسيقى الموريتانية هي موسيقى بالغة الخصوصية كالإنسان الموريتاني ذاته.إذ هي مزيج من الألحان العربية والبربرية والأفريقية تفاعلت عبر الزمن حتى استقرت على هذا النحو الذي هي عليه الآن، لذلك فهي أصدق تعبير عن تاريخ هذا الإنسان، وعن مدى التفاعل والانسجام بين أنسجته المختلفة اختلاف ألوان العين، التي لا تتم كفاءتها وإنجازها إلا بسلامة بياضها وسوادها.

وتتميز الموسيقى الموريتانية بخصائص بنيوية تحدد تصنيفها أولاً وتحد من تداوليتها ثانياً، فعلى المستوى الأول: هي موسيقى شعبية محلية إلى حدّ بعيد، ثابتة الأنساق والقوالب تقريبا، ذات طرق / جوانب ثلاث لا تخرج عنها، و في كلّ من تلك الطرق تنويعات نغمية معينة.

تعزف هذه الموسيقى على آلتين: إحداهما ذكرية خاصة بالرجال تسمى « تِيدينيت »لها أربعة أوتار فقط، والثانية أنثوية تسمى « آردين ».ثم هي موسيقى أسرية، أي أنها متوارثة داخل أسر محددة في المجتمع الموريتاني، يندر أن تجد من هم من خارج تلك الأسر يحترفون الفن الموسيقي، وهذا ما منحها قالبا يكاد يكون ثابتا على مرّ تاريخها لا تخرج عنه إلا بمقدار.

أما على المستوى الثاني: وهو مترتب على الأول، فإننا نجد أن تذوقها خاص جدا وبالغ المحلية. إذيندر جدا أن تجد من غير الموريتانيين مَن يتذوقها بإدراك فنياتها، حتى إن الموريتانيين أنفسهم يتباينون ويتفاوتون في تذوقها وإدراك جمالياتها تبعا للسن أولاً، وتبعا للجهة الوطنية والأسرية التي ينتمي إليها اللحن ثانياً.

وهذا ما جعل البعض يعتبرها « فلكلورا »، ويصر بالتالي على ضرورة تطويرها وكتابتها وتلوينها بفنيات الموسيقى المعاصرة الشرقية أساسا، مع الاحتفاظ طبعا بقيمها التوثيقية التاريخية ومضامينها الاجتماعية. فهذه الموسيقى ذات طابع شفوي متأصل في جذورها، ولكل من تنويعاتها المقامية قصة تاريخية ترتبط بنشأته، التي غالبا ما كانت ذات علاقة بأصحاب السلاح والحرب في المجتمع الموريتاني القديم.

والرواية في استلهامها لهذه الموسيقى تركز على الاستفادة من دلالة التسمية من جهة، وما تثيره في الذاكرة الجمعية للقارئ الموريتاني من جهة أخرى، ونحن نعرف

العلاقـة الوثيقة بين الموسيقى « والذاكرة »[127] سواء على المستوى الإبداعي أو التذوق أو التأويل.

الجـزء مـن الأول مـن الرواية حمل اسم « برج السوداء »، وقد عدل الكاتب عن تسـميته « بالطريق أو الجانبة »، وهما الاسمان المحليان للمقام، إلى « البرج »، ربما لما يـثيره هذا الاسم من أجواء وظلال أسطورية عجائبية خارقة غير غريبة على لغة الرواية ومـنطق أحـداثها، هذا علاوة على أن « البرج » هو نفسه طريق في الفضاء، وجانب كبير مـن جوانـبه. وتتميـز « الطـريق السـوداء »في الموسيقى الموريتانية بكثافة ألحانها وشدة أنغامها النابعة من وضع أوتار الآلة، الذكرية، لأنهاتكون في غاية الشد، لذلك توحي هذه الطـريق بالحـزن والألم، وهـي معـان لا نعـدمها في هذا الجزء الأول المفعم بالسوداوية والظلـم الـواقعين علـى السـارد، وكـذًا الشد لأوتار نفسه الموتورة، فضلا عن عنقه ويديه ورجليه أحيانا.

أمـا الجـزء الثانـي فقـد حمل اسم « برج البيضاء »وهي الطريق الثانية في السلم الموسـيقي الموريتانـي، وتوحـي ألحانهـا بدلالات الرخاء والفرح والبساطة والانسجام، وتتميز أوتار الآلات فيها بالارتخاء واللين. لكن إذا كان السارد / الشاهد قد سخط على قـدره، واعتـبر هـذه المـرحلة أعتى من السابقة عند قوله عن نفسه « شخص يقطع تسعة

127- الذاكـرة هـي الأسـاس لكل أنواع النشاط والممارسة الموسيقيين، فمن الواضح والبديهي أن كلا من التأليـف والأداء، وحتـى الاسـتمتاع يعـتمد علـى الذاكـرة، فالمؤلـف لا يسـتطيع كتابة أبسط الجمل الموسـيقية بفاعلـية إذالم يكـن قـد سـبق لـه الاسـتماع إلى كونات هذا اللحن، ثم اختزانها في عقله الـباطن لـتكون تحـت الطلـب عـندما يسـتدعيها عن طريق الذاكرة، ويتم ذلك عن طريق اللاشعور. والأمـر ذاتـه بالنسـبة إلى السـامع، فهـو لا يسـتطيع أن يسـتمتع بأي موسيقى كان قد سمعها إلا إذا تمكـن مـن تذكـرها بدرجـة مطابقة، أو قريبة من المطابقة لواقع الاستماع الأول، حتى إن الاستماع إلى لحـن جديـد، لا يمكـن أن تـتخلله متعة ما لم يكن المستمع متمكنا بذاكرته من ربط مايستمع إلـيه بالمكـونات الموسـيقية الـتي يكـون قـد تعـرف علـيها عـدة مرات قبل ذلك، في شتى الأماكن. فالذاكـرة الموسـيقية إذاً ذات ارتباطات وعلاقات سياقية داخلية وخارجية بدون تضافرها وحضورها لا يحـدث اسـتمتاع بالقـديم ولا تـذوق للجديـد. بـل إن مـن المؤلفين الموسيقيين الكبار من أبدع ألحانـا رائعـة، وواصـل إبـداع مثيلاتها بعـد أن أصيب بالصمم، مثل بيتهوفن، لأنه يعتمد في ألحانه وتـوزيعاته وتوليـفاته وتقطـيعاته ووقفاتـه وتـرجيعاته واسترجاعاته، والانسجام التناغمي لكل ذلك وغـيره، يعـتمد في ذلـك جمـيعه علـى ذاكـرته وحدسـه فقـط. راجع لتوسيع هذه الفكرة: دعوة إلى الموسيقى(م. س)، ص 23، 31.

قـرون والمجدبـة الكـبرى كاملـة يـبحث عـن الخير، ثم ينتهي به المطاف نزيلا في بؤرة الظلـم، إنني أصاب بالغثيان[128] والتقزز إلى أي حقبة زمنية بعثتني أيها الخضير »[129]، فأين مصدر البياض إذن ؟!.

ربمـا كان مصدره بصيص الأمل الذي تراءى له عندما أنقذه الخضير وعبر به إلى مـن آخـر يَخـالُ فيه النجاة. وربما كان بياضها من بياض الباحث الأثري الفرنسي، الذي هـيمن علـى هذا الجزء، خصوصا وأن ذكر المقامات الموسيقية « للطريق البيضاء »قد ورد علـى لسـانه خـلال عـرض السـارد لمذكرات هذا الباحث الأجنبي، والتي كان كتبها حـول عشـيقته « فالـة »« ... الفـنانون كانـوا يطيـبون آلاتهـم في « كَـرْ »مقـام الشـباب والاسـتمتاع والفـرح، الذي يفتح السلم الموسيقي « البيظاني »، كانت الألحان والنغمات المـندمجة معهـا تعـبر عـن قسـوة في لـين، هـي مـن خصـائص مـداخل « الطـريق البيضـاء »[130]، وإذاً فالبـياض ودلالاتـه مـن جذل وسرور وأمل، لم ينقل إلا من وجهة نظـر الأجنبي، لأنه هو الذي يحس به، أما السارد فمحكوم عليه بالعذاب الأبدي، حتى لا يـرى مـن الجـوانب الحيوانـية عمـوما والإنسـانية خصوصا إلا أظلمها وأعتاها. من هنا يمكنـنا القـول إن وصـف الـرواية هـذا الجـزء بأنـه « طـريق بيضاء »هو نوع من زيادة الإغـــراب للإحســـاس بالســـوداوية الحقيقـــية، وذلـــك علـــى طـــريق مفهـــوم « التغريب »البريختي[131].

هـذا في حـين حمـل الجزء الثالث والأخير من الرواية اسم « برج التبانة »، ومن

128- يـؤكد ورود « الغثـيان والتقزز »، وغيرهما من التعابير الدالة على الامتعاض والتمرد، ما ذهبنا إليه مـن هيمـنة الظـلال الوجـودية التشاؤمية على هذه الرواية، يكفي أن نعلم أن رائد الوجودية الفرنسية (سـارتر)لـه قصـص تحمـل بعـض هـذه العـناوين ودلالاتهـا كالغثيان والعذاب والموت الكامن في الروح، والذباب.

129- مدينة الرياح، ص 132.

130- نفسه، ص 147.

131- بـرتولت بـريخت: مسـرحي وأديـب ألمانـي، عـاش في القرن العشرين، تميزت أعماله الفنية أولا بطابعهـا المتمـرد الراديكالـي المتمـرد ثـم التعليمـي ثانـياً. و بعـد تبنـيه المنهج الماركسي، تبني في مسرحياته منهج التغريب ونزع الألفة رافضا بذلك تقاليد المسرح الأرسطي ومؤكدا أن حقائق الظلم الاجتماعـي تسـتلزم تقـديمها بطـريقة تـبدو معهـا هـذه الحقائـق غير طبيعية على الإطلاق، ومثيرة للدهشـة الـتامة. ولا بـدّ مـن تحطـيم الإيهـام بالواقع عن طريق استخدام أثر التغريب، بحيث يتسنى تشجيع عملية الوعي النقدي للمشاهد « النظرية الادبية المعاصرة (م. س)، ص 71، 72.

أسمـاء المقامـات السـتة المطلقة على أجزائه السردية نكتشف أنها مستلهمة من الطريق الـثالث في سلم الموسيقى الموريتانية، وهي المسماة محليا « الطريق العاقر »أي العقيم، وسمـيت كـذلك لاختلاطها وتنافر ألحانها. وتحكي الأساطير المحلية الحافة بنشأة هذا الفن، أن أول من عزف ألحان هذه « الطريق »هو « غول جني »لذا جاءت غير دالة على معنى محدد أو إحساس شعوري معين.

ولقـد كـان التعـبير عن هذا الجزء « بالطريق العاقر »أي العقيم بالغ الدلالة، فهو وإن كـان أقصـر الأجزاء كمّاً، 51 صفحة، وأقصرها زمن عبور، لأنه عبر في الأول تسعة قرون، أما هنا فلم يعبر سوى 140 سنة فقط، بدليل الإشارة إلى« وجبة الأحد 20 ديسمبر 2045 م »[132]، رغـم ذلـك كله فإن هذا الجزء كان الأكثر سوداوية وتشاؤما وتصريحا، هـذا عـلاوة على أنه الطريق الوحيد الذي صادفْنا فيه لأول مرة ذكراً لعنوان الرواية على لسـان السـجين « انمـادي »[133] قـائلا عـن نفسـه للسارد »أنا قادم من العاصمة مدينة الرياح، حكموا عليّ بالأعمال الشاقة، أدانوني بتهمة مناصرة البيئيين »[134].

في هـذه الطريق العاقر / العقيم ينتهي المطاف بالسارد في محطة كاد يفقد عقله لهول ما رأى فيها من ظلم وضلال، لذا نراه يلوذ بمنقذه العجيب « الخضير.. الخضير في أي كارثة أوقعتني !؟، أخرجني من هنا، أنت تعرف تماما أني مسافر في اللازمن أبحث عن بشرية أفضل، وتعرف أن هذه الأمة هي شر الأمم ... لا تتخل عني هنا »[135].

هـنا تصـرح الـرواية علـى لسـان الخضير بالمصير المظلم المحتوم الذي ينتظره وينتظـر الأرض والإنسـانية، وهـو المصـير الـذي سـارت الـرواية عـبر الطـرق الأسلوبية والموسـيقية كلـها إلى وله في كلّ مرة بنغم مختلف « ... لم يبق عندك مفر.. أنت مرغم على أن تعيش في أمتك ... على كلّ، إن هذا الذي تشاهده هو الوجه الأخير للأرض.. لو واصـلت السـير في المستقبل فإنك ستجد الأرض وقد أصبحت كومة رماد، والشمس قد انطفـأت »[136]. حتـى « فالـة »هي الأخرى شاعرة بالوضع الذي يهدد الأرض والناس،

132- مدينة الرياح، ص 156.

133- أنمـادي: فـئات كانـت تقطـن الصحراء الموريتانية، اشتهروا بامتهان الصيد وحبه، كما عرفوا بحبهم لكلابهم المدربة التي يعتمدون عليها في كثير من شؤون حياتهم.

134- نفسه، ص 152.

135- نفسه، ص 152.

136- نفسه، ص 152.

عند قولها للسارد / الشاهد: « نحن تحدق بنا الكوارث الرهيبة، ولا نبذل الجهد اللازم لتفاديها، أرضنا اليوم عالم في سكرات الموت، لم تعد الحياة قادرة على الصمود أمام ظلم وجهالة بني آدم، لن تستمر الحياة مع التلوث الكيميائي والنووي.. مع التصحر، والتضخم السكاني والنقص في المياه والأغذية ... بنو آدم هم المسؤولون عن الكوارث الأرضية ... هم الذين دمروا المحيط الطبيعي بطريقة عمياء وغير معقلنة من أجل تحقيق أرباح زائفة وقصيرة الأمد، ومن أجل إرضاء نزوات سخيفة.. المسؤولون الحقيقيون عن هذا الوضع هاجروا عن الأرض وتركونا في جحيم هم الذين أوقدوه.كنت متفهما لأسباب تشاؤمها وإحباطها »[137].

يمكننا القول هنا إن هذا اللحن الجنائزي الذي أنهت به الرواية عزفها الكلاسيكي الحزين أصلا، هو تأكيد على انسداد الأفاق والمأساوية والعقر / العقم في الطريق التي يسلكها الإنسان راهنا ومستقبلا، جراء إطلاق العنان للتقنية السلبية وتدمير الوسط الطبيعي.

انطلاقا من هذا نستطيع أن نستنتج: أن الرواية انطلقت من الخاص، قضايا وإشكالات مدينة الرياح وسكانها، لكنها عندما انسدت في وجه بطلها الطرق البيض والسود والمختلطة، عرجت على العام فجعلت القضية الكونية مشغلها، مستعينة، في الإقناع بنتائجها، بالتقنيات الوصفية للخيال العلمي، الممزوج بالأساليب المشار إليها سلفا.

وبالتالي يمكننا القول إن الرواية ببساطة: هي رؤية استشرافية للمستقبل، وتحذيرية في نفس الوقت من مخاطره وويلاته، لكنها للأسف لا تضيء في نهاية أي من طرقها / أبراجها الثلاثة أي بصيص للأمل، ولا يتراءى أي نجم حائر قد يُهتدى به.وهذا في الحقيقة أكبر نقد يمكن أن يوجه إلى نص سردي معاصر توسل بلغات وأساليب عدة لخدمة جملة من القضايا الخاصة والعامة، لكنه ظل مستسلما للنتائج التي كان رسمها للنهاية، والمهيمنة على مخياله، قبل الشروع في الكتابة وبعد الانتهاء منها.

137- مدينة الرياح ص 152.