الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة باتنة-1-

كلية اللغة والأدب العربي والفنون

قسم اللغة والأدب العربي

إشكالية الهوية في الخطاب الأنثوي العربي المعاصر

- الرواية المغاربية نموذجا -

أطروحة مقدمة لنيل درجة دكتوراه في الأدب العربي الحديث

إعداد الطالب: آمال بوعطيط

إشراف الأستاذ الدكتور: أ/د الطيب بودربالة

لجنة المناقشة

أ/د السعيد جاب الله	أستاذ التعليم العالي	جامعة باتنة 1	رئيسا
أ/د الطيب بودربالة	أستاذ التعليم العالي	جامعة باتنة 1	مشرفا ومقررا
أ/د عبد الحميد هيمة	أستاذ التعليم العالي	جامعة ورقلة	عضوا مناقشا
أ/د سليم بتقة	أستاذ التعليم العالي	جامعة محمد خيضر بسكرة	عضوا مناقشا
د/عز الدين جلاوجي	أستاذ محاضر أ	جامعة برج بوعريريج	عضوا مناقشا
د/جمال سعادنة	أستاذ محاضر أ	جامعة باتنة 1	عضوا مناقشا

السنة الجامعية :2017/2016م-1438/1437هـ

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة باتنة-1-

كلية اللغة والأدب العربي والفنون

قسم اللغة والأدب العربي

إشكالية الهوية في الخطاب الأنثوي العربي المعاصر

- الرواية المغاربية نموذجا -

أطروحة مقدمة لنيل درجة دكتوراه في الأدب العربي الحديث

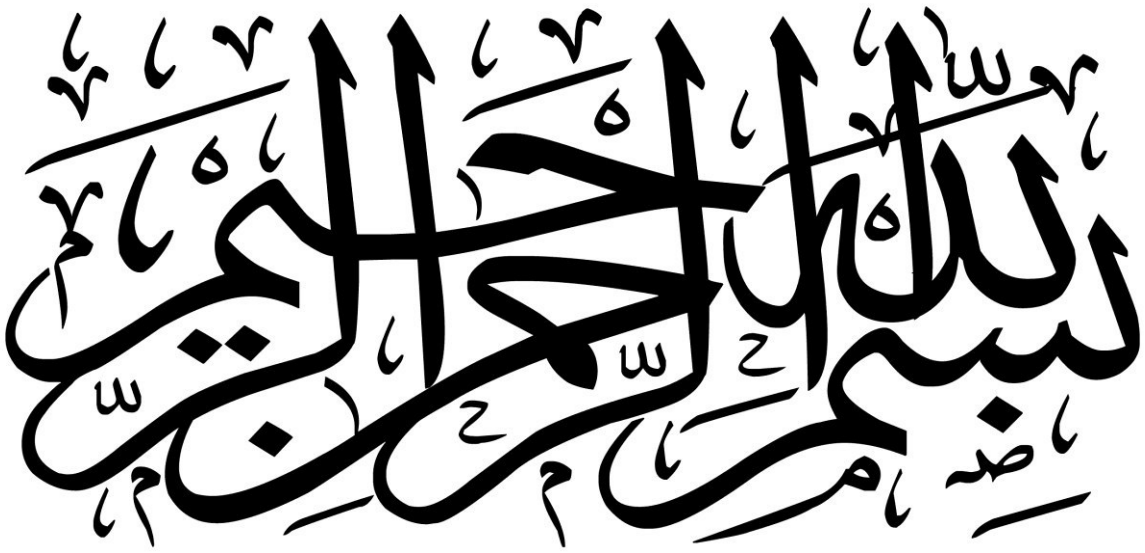
إعداد الطالب: آمال بوعطيط

إشراف الأستاذ الدكتور: أ/د الطيب بودربالة

لجنة المناقشة

أ/د السعيد جاب الله	أستاذ التعليم العالي	جامعة باتنة 1	رئيسا
أ/د الطيب بودربالة	أستاذ التعليم العالي	جامعة باتنة 1	مشرفا ومقررا
أ/د عبد الحميد هيمة	أستاذ التعليم العالي	جامعة ورقلة	عضوا مناقشا
أ/د سليم بتقة	أستاذ التعليم العالي	جامعة محمد خيضر بسكرة	عضوا مناقشا
د/عز الدين جلاوجي	أستاذ محاضر أ	جامعة برج بوعريريج	عضوا مناقشا
د/جمال سعادنة	أستاذ محاضر أ	جامعة باتنة 1	عضوا مناقشا

السنة الجامعية :2017/2016م-1438/1437هـ


بسم الله الرحمن الرحيم

المقدّمـــة

المقدمة:

ما انفكت الجهود النقدية المعاصرة وبخاصة في الربع الأخير من القرن العشرين تهتم بالكتابة النسوية العربية، وتسعى إلى بلورتها في صور تعتصر مختلف أبعادها، وقد استقام لها ذلك في كثير من الأحيان، بحيث لم يعد بدعا تمييز الإبداع النسوي العربي والمغاربي عن غيره من الإبداعات العامة، بحكم احتكامه إلى مضامين خاصة، وأساليب معينة، صارت مع تكرار التجربة واضحة السَّمْت و الملامح.

ذلك أنّ المرأة شغلت حيّزا مهما في المشهد الروائي الحديث، واستطاعت على مدار العشرين سنة المنصرمة أن تتخذ لنفسها موقعا مهما ومغايرا في الخطاب السردي المعاصر، وهو ما يصدق على الإبداع الأدبي النسائي المغاربي عامة، والروائي منه خاصة، منذ فترة التسعينيات من القرن الماضي إلى اليوم؛ فقد شهدت هذه المرحلة ازديادا في الإنتاج وتراكما، ولكن بنسب متفاوتة من بلد مغاربي إلى آخر.

وأيا كان الأمر، فقد تحركت الرواية المغاربية في حقول واتجاهات شتى، وشرّعت باب الأسئلة المتعددة، لترتاد مناطق من الذاتي والجماعي، وتلج عوالم تراوحت فيها انشغالاتها بين الهمّ الشخصي، والهمّ الجماعي المشترك، فأفصحت عن إغواءات القول، وتجليات الأنوثة المرهفة والمرهقة والمرتهنة، في سياق محاولاتها الرامية إلى استكشاف ذاتها العميقة، وسعيها إلى إسماع صوتها، وسط مجتمع ذكوري يعمل على إخراسه، وتهميش كيانها وإخضاعه لسلطان قوله وقراره.

وهكذا تنوعت الموضوعات، وتعددت القضايا في المدونة الروائية النسائية المغاربية، لتشكل لوحة فسيفسائية؛ تُبرز كل قطعة منها مشهدا من مشاهد العالم المتخيّل، بمنظور الأنثى الفاعلة المؤثرة، القادرة على استنطاق المسكوت عنه، متحركة وفق ما يستثيرها من أسئلة عن الذات، والآخر، والمصير، لتشكل مجتمعة لوحة للمجتمع المغاربي بسماته

وخصوصياته المشتركة، في بلدان مغاربية يجمعها التآلف أكثر من التخالف، لغة وتاريخا وحضارة، وملابسات واقع حديث ومعاصر، وهو ما يرسخ التشابه والالتقاء، الذي لا يقصي حدود الاختلاف والتباين بين هذه الأقطار.

وهذا الحضور الأنثوي الجديد، ينبئ عن تحول في صياغة الذات، وبناء الواقع الذي يعاد تشكيله في لحمة نصية فارقة ومتميزة، تُولِّف بين المتشابهات والمختلفات، لتنشئ نصّا أنثويا يحمل أصداء الوعي المتميز، ويعجّ بقيم الاختلاف والإضافة، لذلك جاء عنوان الأطروحة كما يلي:

"إشكالية الهوية في الخطاب الأنثوي المعاصر

- الرواية النسوية المغاربية نموذجا-"

بهذا يعلن سرد المرأة المغاربية المنحوت من ذاتها؛ فهمها لجسدها المعجون بالولع، والمتعة، والعذاب، ومنظورها للعالم المضرّج بأوجاع الحياة، ليندلق ذلك على الورق؛ طقوس بوح، وشفافية حسّ، وإفصاحا عمّا يعتمل في الوجدان.

وها هنا بالذات يتجذّر موضوع الهوية والاختلاف، والسؤال المطروح هو : كيف قاربت الروائية هذا الموضوع الملّغم في ظل وضع إشكالي، وسم حضورها الذاتي والجماعي والحضاري؟

لقد مثّلت الهوية الانشغال الأول لكاتبات الرواية، وشكّلت بؤرة اهتمامهن ومدار تفكيرهن، ورغبتهن الحارقة في تمزيق أغلفة المضمر، واستخراج التناقض المطمور في الذاكرة، وتخطّي عتبات الاغتراب والالتباس الكياني، وشقّ ظلمة فقد الحرية، وحجب حقّ الخيار، ومأساة العيش في دهاليز الاندحار، والبحث عن الخصوصية والتنوع، من خلال جدلية الأنا والآخر.

وتتعدد صور محنة هوية الكتابة النسائية، التي تتمظهر في الاختلاف النقدي الذي لم يتوقّف، بين من يعترف ببصمة الخصوصية في إبداع المرأة، وبين من ينكر وجود هذه البصمة الاختلافية، من جهة طبيعة الكتابة ذاتها، التي لا تعبأ بالحدود الجنسية، ولا تقبل قسمة ثنائية (ذكورية أنثوية) للعملية الإبداعية.

وإلى اليوم، لم تفصل الساحة النقدية العربية في هذه القضية، فهي موزعة بين مؤيد لمشروعية مصطلح الأدب النسائي، أو الخطاب الأدبي الأنثوي أو النسوي ...، وبالتالي الاعتراف بخصوصية ما تكتبه المرأة وامتلاكه هوية خاصة تصنع اختلافه عن غيره من الإبداعات. وبين طرف آخر لا يؤمن بأي تصنيف للنتاج الأدبي، خارج إيهاب الإبداع، الذي يتعالى بتفرده وشموخه وبحور إنسانيته عن كلّ إحالة لنوعية الجنس.

والواقع أنني أجد الدخول في غمار هذا التشعّب المصطلحي، ممارسة لعبثية استفهامية لن تفيدني في إنارة النصوص التي أشتغل عليها، ولن تجلي إشكالية البحث أو تثري قراءاتي لها؛ فالأمر يتعلق بموضوع أجوف وفارغ، أسال الكثير من الحبر، دون أن يستند إلى منطق النص الأدبي، وما يقدم من موقف فنّي، وهو ما يكشف عن الهدف من هذا الهذر الكلامي، الذي يخرج عن أدبية المنجز الإبداعي وشرطه الجمالي، ليتحوّل إلى كلام أشبه بجعجعة بلا طحين، وتراشق بالمصطلحات يفتقد التبصّر والتبيين لخصوصية الكتابة الإبداعية النسوية.

وأكاد أجزم أن معظم الدراسات التي اهتمت بهذا الجانب سقطت صريعة الاستعباد الإيديولوجي، ووقعت أسيرة الولاء السياسي، الذي يحول موضوع الكتابة عند المرأة إلى تصوير لقصة اضطهاد لا تنتهي، ومطالبة بالمساواة والنّديّة مع الرجل، ورفع غبن التمييز الجنسي عنها، يُراد استثمار قضيّتها، واستدرار العطف والإعجاب والتأييد من الدوران بها في الندوات، والتجمعات، والملتقيات، والمؤتمرات، التي تدرس أوضاعها وكتاباتها بأقنعة سياسية

جاهزة، وتصبغ سؤال هويتها الكتابية بصبغة إيديولوجية صارخة. وإذا لم يكن في الوسع إنكار الضغوط الخاصة التي تعانيها المرأة في محيطها الخارجي، والتي ترسم قصة اضطهادها غير المنتهية بعد، لا سيما في المجتمع العربي، فإنّ هذا الوضع لا يمكن أن يقحم في الدرس النقدي، فيلوي عنقه بمثل هذا السياق الخارجي، وهو الذي يُعنى بالدرجة الأولى باستنباط أحكام الخصوصية من قلب النصوص الإبداعية.

ثمّ إن موضوع الهوية عندما يُكتب على واجهات الاهتمام في الوطن العربي وفي العالم، يتحول إلى تيهات تعجن بالمآرب السياسية، والتوجّهات الإيديولوجية المختلفة، وحسابات الغنائم والمنفعة، وما تقتضيه من ضرورات التحيّز والولاء.

ومن هنا، تستنفر الهوية ليوظّفها الجميع في شكل معطى تأويلي يدّعي النزاهة، وفي الواقع أن جميع التأويلات تسعى إلى تحقيق مصالح معيّنة، إذ لا براءة ولا وجود للحياد في الفعل التأويلي، وهو ما يتطلب مراجعة كثير من توصيفاتها التقييمة. ومن الضروري التفرقة بين التأويل النزيه، والتأويل المغرض؛ فبينهما من التعارض ما يُشخّص عبر ثنائيات توصيفة مضادة من قبيل: التأويل / الاستخدام، والتأويل / التلوين والتضليل، والتأويل/ تقويل ما لم يقلْ. وقد عانت الهوية من سيادة تأويل يحيا وينتعش في عالم يعجّ بالقوة والصراعات، وشهوة الغزوات والغارات، عالم مأخوذ بالهيمنة، ويسعى أقوياؤه لفرضها وإلغاء ما دونهم.

ومن هذا المنطلق يستحيل التأويل الاستخدامي إلى أداة تعبث بكرامة الرواية النسوية، حين تجهز بساطور الإيديولوجية على جسدها الرمزي، الذي ينضح بالفتنة اللغوية والحساسية الخاصة في تناول القضايا والمسائل، التي تفتح أشرعة التأويل الجمالي الثري.

كما يصبح التأويل المغرض كارثة تشعل الحروب والنزاعات، التي تقوم في كلّ مرة على سطح الكرة الأرضية، بسبب عقيدة مذهبية أو عرقية، خاصة في دول العالم الثالث -والوطن العربي جزء منه- ولم يعد خفيّا أن سياسة الغرب الأوروبي والأمريكي ونوازعه

التوسّعية القديمة الجديدة، هي الأيادي القوية التي تقف وراء هذه الفوضى العالمية، بدعم من الصهيونية. فما يحدث في بلاد العرب من تمزّق وتفرّق، وفتن دائمة وحروب دامية، يقف شاهدا على ذلك، وما تقليب النظر فيما جرى ويجري في العراق، وفي ليبيا، وفي إقليم دارفور بالسودان، وفي لبنان، وأفغانستان، وفلسطين، وحرب البوسنة والهرسك، والقائمة لا تنتهي، إذ يتولى الغرب ذلك بعناية فائقة، متخفيا وراء عولمة إنسانية كاذبة، تروم تفتيت كلّ الهويات في العالم، وإذابتها في هوية عالمية واحدة على الطراز الغربي والنمط الأمريكي الأوروبي.

ومن الطبيعي أن يصبح خطاب الهوية هاجس الكلّ، فيسكن الحوار في دواليب السياسة، ووسائل الإعلام: صحافة، وسينما، ومسرح، وإشهار ... إلخ، ويستوطن قلب السّجالات الفكرية، والكتابة الأدبية، التي تروم تقديم رسالة جمالية هادفة، تحاول أن تفك خيوط هذه المعضلة، منطلقة من عمق التحوّلات المتلاحقة والمتسارعة التي خلخلت اليقينيات، وزعزعت الأنساق المغلقة على أجوبتها، وكان لا بدّ للروائية المغاربية أن تكتب من منطقة الارتياب والتساؤل، وتنقب عن الحقيقة المحفوفة بالالتباس والتعدّد.

وعن أسباب اختيار هذا الموضوع تحديدا، فإننا نجملها في نقطتين أساسيتين ومترابطتين؛ فالمرأة على الصعيد العام لا تختلف عن الرجل العربي، تتقاسم معه محن الهوية العربية، إذ هي لم تهاجر بأزمنة الكلام خارج هموم الوطن، حيث سلّطت الضوء على جراحه المعنوية والمادية، وكلّ مظاهر أزمته الهوياتية العاتية، ناظرة في أسبابها ومخلفاتها، مفصحة عن وعيها بأبعاد الهزيمة الحضارية العربية، دون أن تسلّم بها أو تعدّها أمرا طبيعيا، بل اعتبرتها وخزا يطالبها دائما بالمواجهة بشكل من الأشكال؛ بالكتابة، أو فعل ما تيسّر في الواقع، وإن لم تستطع أن تفعل شيئا، يظل وعيها بما تتعرض له هويتها العربية من عنف قائم، وتهديد دائم، كأنه تعبئة محفوظة ومخبأة في مكان ما، ومخزونة للحظة قادمة.

وأما على المستوى الخاص، فالمرأة تعاني، بخلاف الرجل، من أزمة الهوية الجنسية باعتبارها تنتمي إلى جنس المؤنث، الموسوم عنوة بالخطيئة الأولى، لتغدو خلفيات حادثة الفاكهة المحرّمة - التفاحة - في ارتباطها بالمرأة، علامة على الغواية الأنثوية الأبدية، التي ارتوت من نصوص دينية (التوراة والعهد القديم والجديد)، وكذا بعض التأويلات الخاطئة والحائمة حول النص القرآني، الأمر الذي سمّم العلاقة بين المرأة والرجل، وأذكى الصراع بينهما، وموقع المرأة في فضاء الهامش والدونية، والمرتبة اللاحقة للرجل من جهة، ودفع بها من جهة ثانية إلى تبني خطاب تفكيك هذه المرجعيات.

وأدى إجهاز الموروث الثقافي والاجتماعي العربي على هوية المرأة بعنفه المستمد من ثباته، وترسيخه المقولات، والمفاهيم، وبنيات التفكير، وقوالب التعبير الخاطئة، والإصرار على إعادة إنتاج مضامينه الجاهزة - في كثير من الأحيان - إلى هروب المرأة من أنوثتها وإبادتها هذا الجسد الخطيئة. فمنذ فجر التاريخ وهي تعاني عقدة الانتماء المتجذّرة في داخلها، والمفتتة لكلّ ثقة أو يقين بالهوية الحقيقية لجسدها؛ وهي تتمظهر في اتّخاذها مسلكين اثنين؛ يتجلّى الأول في العناية الشديدة بجسدها، واهتمامها بتلوينه وتجميله بالشكل الذي يحقق الإغراء الاجتماعي. وقد تبالغ في إظهار أنوثتها، لتمرر خطاب الأنوثة الكاملة والمتفوقة، الذي يحكي قصة ازدواجية الجسد الأنثوي، وصور صراعه ما بين شكله الطبيعي، وشكله المطلوب من قبل النموذج الاجتماعي.

أمّا المسلك الثاني فيتجلّى في تنكّر المرأة لأنوثتها، وانقلابها على طبيعة جسدها، متقمصة صورة الرجل في قولها وفعلها، لتحقيق وهم قيمة التفوّق، ولا بأس أن يكون ذلك على حساب أنوثتها التي تحاول التجرّد منها، معتبرة إياها شبهة ومنقصة ومذمّة. وهو الموقف الذي تبنّته أيضا على صعيد الإبداع الأدبي؛ فلسنوات خلت ليست بالبعيدة، كانت المرأة تنشر كتاباتها غفلة من أي توقيع يكشف هويتها الأنثوية، وإن فعلت، فإنها تتمسح بأعطاف

الآخر (الرجل)؛ فتستعير منه توقيعه وتستخدمه قناعا كي تصوغ من ورائه جوانب من تجربتها، وتكتب بذلك ذاته، لا ذاتها المتلاطمة بأمواج المآسي.

وهذا الوضع الإشكالي قوى دافعنا لاختيار هذا الموضوع ورغبتنا في فك شفرات النصوص بملفوظاتها الملغّمة، مأخوذين بفتنة الأسئلة، ومتعة البحث في المجاهيل النصية، بدلالاتها المتنوعة المتوارية وراء الأغطية الرمزية، قصد الوقوف على الآليات والاستراتيجيات التي انكتبت وفقها مفردات الهوية.

وفيما يتعلّق باختيار المدونة النسوية المغاربية تحديدا (الجزائر، والمغرب، وتونس)، فهو انتقاء انطلق من الرغبة في التعريف بأدب هذا المنطقة، الذي يبقى مغمورا مقارنة بمثيله في المشرق، الذي ذاع صيته، بل إن النصّ الروائي النسوي المغاربي بقي مجهولا في قلب داره. وعلى سبيل المثال لا الحصر، لا يكاد القارئ العربي يعرف من الروائيات الجزائريات سوى "أحلام مستغانمي"، وقد يعود ذلك إلى أنها مقيمة في بيئة مشرقية (لبنان)، مما سهّل مهمة التعريف بتجربتها، وما قد يفسّر أيضا قلة البحوث والدراسات العميقة للرواية النسوية المغاربية، ويمكن أن نجمل بعض هذه الدراسات على قلتها فيما يلي:

1- الرواية النسائية المغاربية (2003) لبوشوشة بن جمعة، وقد عالجت إشكالية مصطلح الأدب النسائي، ثم تناولت التحولات الاجتماعية بعد الاستقلال، وكيف عبرّت عنها الروائية المغاربية في كتاباتها من خلال مواضيع الحب، والجسد، لتخوض بعد ذلك غمار السياسة وأوجاعها، وبعدها جاء تركيز الدارس على الجانب الفني عبر البعد الفضائي، وتحديدا علاقة الذات النسائية الساردة بالفضاء الروائي، في علاقته العضوية بالجسد، وإبراز أساليب تعاملها معه بوصفه فضاء تجربة وأفق كتابة، لينهي دراسته بمحاولة استخراج أهم الملامح والخصوصيات التي تميّز الرواية. وقد أفادتنا هذه الدراسة، بشكل خاص في الجانب النّظري بما قدمت من بيبليوغرافيا للرواية النسائية المغاربية، وما ضمته من أسئلة المتن الحكائي.

2- المرأة والكتابة، الاختلاف وبلاغة الخصوصية (2002) لرشيدة بنمسعود، وقد ركّزت هذه الدراسة على استراتيجية الكتابة النسائية في المغرب، وعمدت إلى تقديم نماذج تطبيقية قصصية وروائية لكاتبات مغربيات، معتمدة المنهج البنوي، ومشتغلة على اللغة باستثمار النموذج العاملي "لغريماس" ومربعه السردي المشهور، لتؤكد في الأخير امتلاك الكتابة النسائية المغربية ملامح خصوصيتها، وهي النتيجة التي توصلت إليها في الشقّ النظري.

3- جماليات الرواية النسوية الجزائرية، تأنيث الكتابة وتأثيث بهاء المتخيّل لصاحبه حفناوي بعلي. شمل هذا الكتاب كل ما يتعلّق بالرواية النسوية الجزائرية، من حيث النشأة والتحول، وقد اهتم الباحث باستجلاء علامات المسيرة السردية النسوية في الرواية الجزائرية المكتوبة باللغة العربية والفرنسية، موليا الأولى اهتماما كبيرا، وقد استفدنا منه في الجانبين النظري والتطبيقي.

4- عالم أحلام مستغانمي الروائي لـ"رئيسة موسى كريزم"، وهو كما يدل عليه عنوانه، مؤلف ينفتح على بحور شتى من ثلاثية أحلام مستغانمي؛ حيث حلل مكونات نصوصها وبنياتها (الشخصيات، والأحداث، والمكان، والزمان، والسرد، والحوار.... إلخ)، وقد قدم لي هذا الكتاب إضافة نوعية في مقاربة الإبداع الروائي لأحلام مستغانمي.

واستجابة للإشكالات المطروحة كان لا بد أن أعتمد على المنهج الموضوعاتي، لأنه ملائم لطبيعة الموضوع كونه يفتح المجال على خيارات متعددة، من غير أن يصادر القدرة التوليدية للنصوص والجهد التأويلي.

ولأجل ذلك قسمت هذه الأطروحة إلى ثلاثة فصول صدرتها بمقدمة وذيلتها بخاتمة.

أما الفصل الأول الموسوم "المرأة المغاربية والتحوّلات الذّاتية والاجتماعية"، فجاء في مبحثين؛ تناول المبحث الأول قضية المرأة وتجربة الجسد؛ وتعرضت فيه إلى رصد علاقة المرأة

المبدعة بجسدها، وإفصاحها عن بلاغة الجرح المؤنث، ومحاولات تضميده، ثم ربطه بالكينونة العامة. أما المبحث الثاني، فعنونته عذابات الذّات المؤنثة في محرقة العاطفة / المؤنّث بين جاذبية الحبّ وخيباته، وآفاق الانعتاق؛ تناولت فيه مسألتي المؤنث وجاذبية الحب، والمؤنّث ومكابدة خيبة الحب، ثم انتعاشه مجددا بظهور الآخر (الرجل) الحبيب المداوي المساعد على الانعتاق الذّاتي والجماعي. أما الأولى فوقفت فيها عند انهماك البطلة في العديد من روايات المدونة في إثبات حالات الحب المبهرة، وقد عنّ لها ملاحقة سحرها للحصول على الكلمات المفتاحية للهوية الأنثوية العاطفية، وصورها الملحة الصانعة لخصوصياتها الوجدانية. وأما المسألة الثانية فتطرقت فيها إلى الكيفية التي كشفت بها المبدعة عن الصدمات العاطفية، وعصفها القوي بالكيان المؤنث، ثم كيف يصبح ظهور الرجل مجدّدا في حياتها عاملا مساعدا على تحرير ذاتها، وبلورة وعيها الوجودي والاجتماعي.

والفصل الثاني جاء بعنوان "المرأة والقضايا العامة"، وفيه مبحثان: الأول "المرأة وأوجاع السياسة"، تحدثت فيه عن وجهة نظر الروائية في الفساد السياسي في الوطن العربي، حيث كتبت جماليات القول المناوئ لسلطة تكره صوت التعدد والاختلاف. أما المبحث الثاني فعنونته "المرأة ومحنة الهوية الحضارية"؛ تناولت فيه توصيف المبدعة للوضع الحضاري العربي وعلاقته بالآخر.

وعنونت الفصل الأخير "المرأة ومدارات الزمان والفضاء"، وتعرضت في جزئه الأول إلى جدل التاريخ والراهن وتمزقات الهوية العربية التي لم تنته، وفي الجزء الثاني بحثت في العلاقة الوشيجة بين الأمكنة المختلفة والهوية. وأنهيت هذه الدراسة بخاتمة ضمّنتها جملة من النتائج أجملتها في عناصر محددة.

أمّا المراجع التي استعنت بها في البحث، فقد كانت متنوعة بحسب الموضوعات المعالجة، فقسم منها أفادني في ضبط مفاهيم الهوية ومسائلها، منها " تساؤلات حول الهوية

العربية " لمحمد أركون وآخرون، و"الهوية ورهاناتها" لفتحي التّريكي، و"الهوية والاختلاف في المرأة، الكتابة، والهامش" لمحمد نور الدين أفاية. وقسم آخر عالج أدب المرأة في عمومه وقارب أسئلته المحورية، من مثل "في أدب المرأة" لسيد محمد السيد قطب وآخرون، و"النص المؤنّث" لزهرة الجلاصي، و"السرد النسائي العربي" لزهور كرام.

كما أطّرت دراسات أخرى البحث من الناحية التطبيقية، وأنارت طريقه، منها "ضدّ الصمت والنسيان" لمجموعة من المؤلفين، و"100 عام من الرواية النسائية العربية" لبثينة شعبان، إلى جانب بعض البحوث الأكاديمية التي تقاطعت مع محاور بحثي بشكل أو بآخر، ومنها سعيدة بن بوزة "الهوية والاختلاف في الرواية النسوية في المغرب العربي"، والأخضر بن السائح، "آليات البناء في الرواية النسائية المغاربية" وجمال مباركي، "الغرب في الرواية العربية الحديثة".

وقد واجهتني صعوبات وأنا بصدد البحث، منها ما ارتبط بطبيعة الإشكالية المطروحة، فمقاربة الهوية ليست بالأمر الهيّن، بالنّظر إلى مفاهيمها الإشكالية المتشعّبة، وجمعها لقضايا الوعي الفردي والوجودي والجماعي والحضاري، ومنها ما تعلّق بطبيعة العيّنة الروائيّة المدروسة، التي تميّزت بتنوّع الموضوعات وتفرّعها واختلافها، وهو ما فرض الاشتغال على الجزئيات، وما تطلّب ذلك من عناء التدقيق والتمحيص في التيمات الكبرى، وانقساماتها الخلوية إلى تيمات صغرى.

وفي الختام، أتقدّم بجزيل الشّكر إلى كل من ساعدني في إنجاز هذا البحث، ولو بصبره عليّ، وأخصّ بالذّكر أستاذي المشرف **الأستاذ الدكتور الطيّب بودربالة،** على ما أولاه من عناية فائقة ببحثي وصبره الكبير عليّ.

الفصل الأوّل:

المـــرأة المغـاربيـة

والتحوّلات الذاتية والاجتماعية

ما انفكت الرّوائيّة المغاربية تكشف عن الهواجس التي تؤرق المرأة على المستويين الذاتي أو العام، فلقد اختلطت أمشاج نصها بعوالمها الأنثوية الحميمة، والتصقت أشد الالتصاق بجسدها، وعلاقتها بالطرف الآخر المكمل إيقاع وجودها.

غير أن ذلك لم يمنعها باعتبارها جزءا من المجتمع من أن تعبر عمّا يحدث في مجتمعها على جميع الأصعدة، الاجتماعية منها، والسياسية، والاقتصادية، والثقافية، وما طرأ عليه من متغيرات اجتماعية وثقافية، وما كان لها من أثر في أحوال المرأة المادية والنفسية والفكرية. ليختصر الإبداع النسوي المغاربي حكاية المجتمعات المغاربية بتنوعها وزخمها، وتعدد خصوصياتها، التي تختلف فيما بينها، لكنها تتقاطع وترسم التفاصيل المشتركة التي تميز جغرافية العالم المغاربي.

وسيكون الحديث عن الأسئلة الذاتية، الشديدة اللصوق بهوية المرأة المغاربية، المعبّرة عن أوجاعها، ومكبوتاتها، ورغباتها، وأحلامها، وكل ما يصنع دنيا أنوثتها، وكيف اتخذت المبدعة الجسد معبرا من الذاتي إلى الجماعي.

1- المؤنّث وبلاغة الجسد/ إطلالة على معالم الذاتي والجماعي:

تبدو المرأة المبدعة مأخوذة بدنيا سردها، مفتتنة إلى حد الموت بألق الحرف، وسحر الكلم، مستجيبة لغواية الورق، ومنهمكة في فعل الإبداع والخلق. لكنها في الواقع مأخوذة بلب أزمتها، ومنها انشغالها بتطريز هوية جسدها على قماش نصها، وجعله صورة لموقفها، الذي يرفض أن يهادن موروثا حكم عليها بالتهميش والكبت، وزجّ بها في غياهب النسيان والصمت فـ « الذات نفسها أصبحت مشكلة بالنسبة لذاتها، كما تتمثل في أنّ المرأة تاريخيا واجتماعيا كانت تابعة لعالم الذكورة، الذي امتطى مساحة زمنية ومكانية وأيديولوجية رسخت قواعدها»[1].

تتمدد ردود فعل المبدعة، عبر مساحة سردها، وتعلن في أغلبها مركزية الجسد المؤنث، الذي يرغب في أن يسقي وروده الذابلة، ويسترجع مدينته المستلبة « فهي ترمي من الكتابة والكلام إلى تفجير كل شروخ جسدها وتموجاته » [2].

وهكذا يحضر الجسد وجعا موشوما بالقهر، ويتلوى اهتياجا ولوعة، ويطالب بحقه في اللذّة، ويكتب أسراره، ويحكي تفاصيله، إنها « أحوال نفس وصبوات جسد، تمثلك وحدها قدرة الإجادة في الحديث عنها وفيها، أكثر من أي كان، لأنها تشكل مدار كيانها الروحي والحسي في مختلف تجلياته » [3]. مما يمنح السرد حيوية، ويمدّه بطاقة تصورية هائلة، تشحنه بالأبعاد المتجددة، والدلالات المحتملة، لا سيما أنّ الكتابة « على نحو خاص، ليس محايدة أو باردة، بل هي مرآة بلورية صقيلة، تجلو خوالج ومنازع صاحبها، وتعكس بصمته وهويته، ونبض روحه وجسده، من حيث احتسب أم لم يحتسب»[4].

1- سيد محمد السيد قطب وآخرون، في أدب المرأة، مكتبة لبنان ناشرون، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، بيروت، القاهرة، ط1، 2000، ص 137.

2- محمد نور الدين أفاية، الهوية والاختلاف في المرأة الكتابة والهامش، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، د.ط، 1988، ص 35.

3- بوشوشة بن جمعة، الرّواية النسائية المغاربية، منشورات سعيدان، تونس، ط1، 2003، ص 287.

4- نجيب العوفي، عوالم سردية (متخيّل القصّة والرّواية بين المغرب والمشرق)، دار الموفة، الرباط، ط1، 2000، ص100.

وفعل الكتابة - في حدّ ذاته - عند المرأة شديد اللصوق بهويتها وهواجسها وأحلامها، إذ يمثل « تجربة في البقاء وكيانا حقيقيا نابضا يستحضر صوت صاحبته الغائب على المستوى الاجتماعي»[1]. ويكاد موضوع الجسد يهيمن على كلّ مدونتنا الرّوائية، بأوجهه المتعدّدة، وأبعاده المختلفة، النفسية، والتاريخية، والاجتماعية؛ حيث يُقدَّم بطرائق فنّية متباينة ومختلفة، « تتأسس على أشكال من المكاشفة والاعترافات الصامتة التي يتداخل فيها الواقعي والمتخيل، الحقيقي والحلمي» [2].

وبتتبّع أطوار النصوص التي بين أيدينا تبرز الحساسية النفسية، والفكرية، والتاريخية، والاجتماعية للمبدعة العربية، وتتكشف البصمة الأنثوية التي ارتبطت بعوالم المرأة الحميمة، وتلونت بباطنيتها السرّية، وضجت بأحاديث الجسد القويّة، تريد أن تحررها من أشكال القوة والربقة الاجتماعية، التي ضخمت إحساسها بالكبت، وجرعتها أهوالا من المعاناة، لعدم إرضاء الجنس واحترام هويته، الذي يضمن الفهم الأولي لذاتها وتحقيق توازنها. وهو الأمر الذي يجعلنا نتساءل عن الكيفية التي قُدِم بها الجسد في العيّنة الروائية المدروسة ؟ وما هي الزوايا التي سلطت المبدعة الأضواء عليها؟

الجسد في "ذاكرة الجسد" لأحلام مستغانمي :

يتقدم الجسد في رواية "ذاكرة الجسد"، بصفته شخصية فاعلة وبؤرة مهيمنة تؤثر في كلّ مكونات النص، إذ يصبح مفتاحا لاستكشاف الهوية الفردية، والهوية الجمعية الجزائرية، بحمولاتها التاريخية والسياسية، وتناقضاتها الاجتماعية والفكرية، إذ « لم يطرح سؤال الجسد

1- سيد محمد سيد قطب وآخرون، في أدب المرأة، ص 134.

2- بوشوشة بن جمعة، سردية التجريب وحداثة السردية في الرّواية العربية الجزائرية، المغاربية للطباعة والنشر، تونس، ط1، 2005، ص 75.

منفردا عن متغيرات أخرى مثل الحبّ، وإدراك المعنى في الحياة، بيد أنّ هذه المتغيرات لم تجعل هذا السؤال سهلا، بل أدخلته في دوائر من التعقيد لها بداية ولا نهاية لها»[1].

وعلى هذا اتخذت المبدعة الجسد أداة لتشييد لغة استعارية، تفجر طاقات النص الجماليّة، وتحاول أن تعبر عن الأفكار والمواقف الإنسانية، بمعانٍ مبتكرة انزياحية تمتح من الإيحاء والكثافة، والقدر على الترميز والإثارة.

يصير الجسد نموذجا ترميزيا للإنسان الجزائري الذي يعيش الفجائع والخرائب، ويقاسي واقعا جريحا، مثقلا بالفجاجة والسديمية، التي شوهت ملامحه « فالجسد مثّل هنا المكان والزمان، الذي يتشكل فيها العالم إنسانا مهاجرا، في فردية تاريخه الشخصي، في الخليط الاجتماعي، والثقافي، الذي يستمد منه رمزية علاقته، بالآخرين والعالم » [2].

منذ البدء يعلن الجسد عن خصوصيته في ثنايا العنوان الذي يحدث فجوة توتر، بين الدّال والمدلول، تخرق مسافة الفهم الآمنة، ليرتبط الجسد على غير العادة بوظائف الفكر والتخييل والتصور، ومستوى التجريد المحلّق. وبيّن أنّ الأمر يتعلق بجسد له فرادته؛ يتميّز بطبيعة هلامية لا تستقر على حال، تزدحم فيها الدلالات التي تروم تفكيك وحدات هذه اللافتة الترميزية القوية.

وفي هذا الصدد، مثّلت ذراع "خالد" المبتورة علامة جسدية، ميزته من غيره من الناس العاديين، وتضاعف هذا التميز حين ارتفع هذا البتر إلى منزلة سنيّة، هي المشاركة في الثورة الجزائرية، والتضحية من أجل السيادة والحرية، إذ أثناء اشتباك الثوار الجزائريين مع العدّو الفرنسي البغيض، اخترقت رصاصتان الذراع اليسرى لـ"خالد"، ولم يكن من علاج سوى بترها [3]، ليحلّق هذا البتر في رحاب الخلود والديمومة، لأنه ارتبط بالذاكرة الوطنية

1- رفيعة الطالعي، الحبّ والجسد والحرّية في النّص الروائي النّسوي في الخليج، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، ط1، 2005، ص 186.

2- هشام الحاجي، الجسد، نصوص مترجمة، نقوش عربية، تونس، د.ط، د.ت، ص 113-114.

3- أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، موفم للنشر، وحدة الرغاية، الجزائر، د.ط، 1993، ص 40.

العزيزة. ولا عجب في ظلّ هذه المعطيات، أن يزول التمايز بين الاثنين، فيؤدي كل طرف منهما إلى الآخر، في توليفة خاصة يصير بمقتضاها الجسد ذاكرة !!

ولئن غطت نشوة الحرّية وحماسة الانتصار في السنوات الأولى من الاستقلال، على حجم الخسارة الجسدية التي مني بها "خالد"، لتصير سمة البتر وساما رفيعا يوشّي به كتفيه، وذاكرة وطنية مشهورة يحملها، ولم يكن ذلك يتطلب أي تفسير[1].

فإنّ ما عرفته الجزائر بعد ذلك من عواصف سياسية، وتخلخل القيم الاجتماعية شرع حياة "خالد" على اللامتوقع، ليعيش غربة الروح والجسد، في بلاد سقاها من دمه، وقدّ عزّها وسؤددها بمهجته، وبدل أن يجني ثمار الكفاح والتضحيّة، وينعم بعيشة عزيزة وهنيّة، في ربوع جزائره الجميلة الأبيّة، تعرض لقمع الحزب الواحد، وويلات الاعتقال، والنفي والاغتراب.

لقد استفاق "خالد"، على كابوس الانحرافات الثورية، والأكاذيب السياسية والتزييفات التاريخية، التي ولدت جيلا جزائريا عانى من يتم التاريخ، وعراء الذاكرة، وعاش ثورة الشك في كل ما يمت بصلة الى رموز الثورة الجزائرية، فاختلط عنده الحابل بالنابل، وأعلن حقده العارم، وتمرده العاصف على تاريخ أصبح مشبوها، نظرا إلى احتكار معظم صانعيه للسلطة، ونهبهم أموال الجزائر وخيرات الوطن، وإيقافها على تحقيق مصالحهم الذاتية.

ولم يكن غريبا بعد ذلك، ألاّ يحسن جيل الاستقلال قراءة جسد "خالد" / قراءة ذاكرته؛ « يسألني جمركي في عمر الاستقلال لم يستوقفه حزني، ولا استوقفته ذراعي ...فراح يصرخ في وجهي، بلهجة من أقنعوه أننا نغترب فقط لنغتني، وأننا نهرّب دائما شيئا ما في حقائب غربتنا.

- بماذا تصرح أنت...؟

كان جسدي ينتصب ذاكرة أمامه. ولكنه لم يقرأني.

يحدث للوطن أن يصبح أمّيّا.

1- الرّواية، ص 85.

كان آخرون لحظتها يدخلون من الأبواب الشرفية، بحقائب أنيقة، دبلوماسية، وكانت يداه تنبشان في حقيبة زياد المتواضعة، وتقعان على حزمة من الأوراق ... فتكاد دمعة مكابرة بعيني تجيب لحظتها...

- أصرح بالذاكرة ... يا ابني...

ولكنني أصمت وأجمع مسودات هذا الكتاب المبعثرة في حقيبته، رؤوس أقلام... ورؤوس أحلام »[1].

ولا عجب بعد هذه المتغيرات الصاعقة أن يعيش "خالد" فوضى المفاهيم والقيم، فتتراجع مشاعر الامتلاء التي حوطت بذراعه الفارغة، وينهشه الإحساس بالبشاعة[2]، والتشوّه[3]، والعطب[4]، والضعف[5].

ويقف جسد "خالد" في مهب المعنى المتعدّد، فلا يعبر عن فرديته فقط، وحكايته مع الذاكرة التي لم يشف منها، ومعاناته الكبيرة، وإنّما يتوازى حضوره الجسدي مع حضور أجساد أخرى داخل الرّواية، تتداخل كلّها وتتشابك مع بعضها « فليس الجسد من الناحية الرموزية، كتلة مصنوعة من مادة واحدة، هو مجموعة من التصنيفات المتنوعة المعاني والدلائل هو لغة قائمة بحد ذاتها ... » [6] .

وهكذا، فمثلما أفرغ جسد "خالد" من ذاكرته، أفرغ الموروث الذكوري الظالم المرأة من ذاكرتها، وقد سطع الوصف المورفولوجي للبطلة "أحلام" بهذه الحقيقة، حيث شغف"خالد" بعرض تفاصيل جسدها، وإبراز مواقع أنوثته في انبهار كليّ بفتنته ؛ فهي بحسب وصفه فتاة جميلة ذات سمرة غجريّة، وجسد ممتلئ، وجبهة عالية، وحاجبين متروكين على استدارتهما

1- الرّواية، ص 481.

2- المصدر نفسه، ص 468.

3- المصدر نفسه، ص 34، 170، 362

4- المصدر نفسه، ص 86، 116، 362.

5- المصدر نفسه، ص 34، 40، 86، 116، 119، 122، 129، 131، 133، 284، 362، 386، 392، 432، 468.

6- فؤاد إسحاق الخوري، إيديولوجيا الجسد رموزيّة الطهارة والنجاسة، دار الساقي، بيروت، ط1، 1997،ص 4.

الطبيعية، وعينين واسعتين؛ وتمثل هذه المواصفات مقاييس الجمال الأنثوي، في الموروث الحضاري العربي، إذ تضرب في عمق ذائقته وميوله الذكورية الصرفة، تثبت ذلك طبيعة استحضارها، حيث تقدح - في معظمها - بالشهوة المفضوحة، التي تنتاب ذكرا عربيّا حين تقع عيناه على أنثى عربية؛ يذعن جسدها للمثال الجماليّ، الذي قدّه النسق الثقافي الذكوري المتوارث أبا عن جدّ.

ولذا انبرى الراوي يرسم "أحلام"، و«ينقشها في صورة خيالية، تواترت عليها الأزمنة، حتى ترسخت وكأنّها هي الشيء الطبيعي، في هذه الصورة جرى تضخيم الجانب الحسي في المرأة، إلى أن تحولت إلى مجرد جسد شبقي، ليس له من وظيفة سوى إثارة الرجل وإغرائه»[1]. ومن هذا المنطلق كان التدقيق الشديد في وصف الجسد المؤنث، والحرص البالغ على الوقوف عند كل جزئياته، في هبّة شاملة تروم الإحاطة بكل منابع إغرائه [2].

وقد جثم هذا الثقل الشهوانيّ على صدر المرأة العربية زمنا طويلا، وحوّلها إلى قيمة جسدية؛ حيث شيأها الذكر في أدوات جنسية، أنشأ سلم أهميتها وفق معايير ذوقية، تذعن لمهمة الإمتاع والالتذاذ الجنسي.

وبخلاف احتفاء الرّاوي بوليمة الجسد، اقتضب الرّاوي اقتضابا شديدا في الإشادة بالقدرات الفكرية، وطاقات هذا الجسد الإبداعية، وكان من المفروض أن يسهب في هذه الناحية، لأنّ "أحلام" امرأة مثقفة، وكاتبة روائية متميزة، وعلى غير المتوقع تماما، اندهش الرّاوي حين أعلن الجسد الأنثوي عن فكره وإبداعه وثقافته، وكأنّ اجتماع جمال العقل بجمال الجسد في المرأة ضرب من المحال، وهو ما يكشفه الحوار الذي دار بين "خالد" و"أحلام":

« قالت: أنا أكتب.

1- عبد الله محمد الغذّامي، المرأة واللغة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط2، 1997، ص 29.

2- للاستزادة في هذه المسألة ينظر: آمال بوعطيط، استراتيجية الشخصيات في رواية "ذاكرة الجسد"، مقاربة سيميائية، مذكرة ماجستير في الأدب العربي الحديث، إشراف: الطيب بودربالة، جامعة باتنة، 2001/ 2002، ص 90، 91، 92، 93، 94، 95، 96.

- أكتب قصصا وروايات...
- قصصا وروايات... !

رددتها وكأنني لا أصدق ما أسمع ... » [1].

ويضيف في موضع آخر: « لم أناقشك في رأيك.

رحت أستمع إليك وأنت ترددين كلاما أعرفه، ولكن فاجأني منك » [2].

ويذهب "زياد" مباشرة إلى الاعتقاد بأنّ "أحلام" عانس بمجرد ما أن أخبره "خالد" بأنّها امرأة تمارس الكتابة؛ « أنا أكره النساء عندما يحاولن ممارسة الأدب تعويضا عن ممارسات أخرى، أتمنى ألا تكون صديقتك هذه عانسا، أو امرأة في سن اليأس ... فأنا لا صبر لي على هذا النوع من النساء » [3].

وهكذا يكشف تفكير "زياد" عن نسخة مكرّرة من الذاكرة، احترفت الرفض القاسي لكل ما تكتبه المرأة، والتجريح العميق والتشكيك في وعيها الإبداعيّ. فلقد أصدر الموروث العربيّ قوانينه، التي تضبط وجود الإنسان العربيّ في الحياة، وتقسم أدوار الرجل والمرأة؛ فالرجل يسيطر على العالم بسلطة الفعل، المستمد من قوة العقل، ونفوذ المعرفة، والمرأة تشغل الجسد وتفعله، لتجري من جرابه ثروة المتعة، التي تقدمها على مائدة الرجل، ترضي بها رغبته، وتطفئ أجيج شهوته.

وهي حين تهبه لحظة اللذّة، تنسيه لمدة عذاب السؤال المعرفي، ورَهَق الصّراع الوجودي، من أجل إثبات الكيان؛ إنّها الاستراحة المسموحة لمحارب كبير؛ « أنت التي تعلّقت بي لتكتشفي ما تجهلينه ... وأنا الذي تعلقت بك لأنسى ما كنت أعرف ... أكان ممكنا لحبنا أن يدوم ؟ » [4].

1- الرّواية، ص 106-107.

2- المصدر نفسه، ص 136.

3- المصدر نفسه، ص 226.

4- المصدر نفسه، ص 50.

والرجل يمنح المرأة القدْر الذي يريده من المعرفة، فهي لا تملكها إلا بشروطه، وهي تنسيه ما تعلّم، والنسيان هنا غطاء رمزي للحظة انتشاء الذكر، وهذيانه الجنسي؛ إنها برهة ذكورية خاصة واستثنائية وخاطفة، تتسربل بالحَجْب والعتمة، يسمح فيها للرجل بالذوبان في ألق الجسد، والتيهان عن منطق العقل الغلاب عنده، واحتراف الغياب، ولكن في إطار مشروع محدد بالوقت والهدف؛ الذي يتمثل في إعادة شحن الذات بالقوة.

ثم سرعان ما يستفيق الرجل من ذهوله، والتحامه الجزئي بالمؤنث، فيستجمع تبعثره، ويحمل ذاته، يسير بمفرده. يفكر ويعقلن، يصارع ويبطش دون أن يفقد رباطة جأشه، أو يحيد عن هدفه الأكبر؛ المتمحور حول إثبات قوته، وفرض سيطرته على المؤنث وعلى الكون بأسره.

والمرأة على هذا لا تغدو أن تكون في حياة الرجل وسيلة إلهاء. يغيّر بها الأجواء، يبدّد بها التعب، وينسى الأنواء؛ وعلى هذا المنوال، يتجسد التكامل، ويتحقق الانسجام، وفق منظور ذكوري عربي، أنتجته ثقافة انحازت دوما إلى الرجل، وسَيَّدَتْهُ على الوجود، وبوأته سدة العرفان، بل وجعلته المتحكم في كل مجال، واعتبرت ما يراه صوابا لا يقبل أي جدال، حتى ولو تعلق الأمر بشبيهه الإنساني المختلف عنه، المرأة التي تشبهه في الملمح الإنساني العام، وتخالفه في نوع الحساسية، والنظرة إلى الأشياء والأحوال.

وبالمؤدى يعدّ الرجل عديل الماضي، لأنه أمسك بأعنّة الذاكرة منذ فجر التاريخ، وبدء الخليقة، منذ شغف آدم بالسؤال والمعرفة، ولأنّه يملك الماضي، فإنّه يملك أيضا زمام الحاضر. أما المرأة فهي بحسبه وبحسب الشرط التاريخي، وجود من غير سؤال، وحضور بلا معنى، وهوية بلا ملامح أو محتوى، وكينونة مهمشة مُجمّدة الرؤية، ومُلجَّمَة بالصمت، وأنّى يكون لها صوت وملامح ومنطلق، وهي تتوسد فراغ الذاكرة، وعري التاريخ، لتبقى دائما « خلف الإطار الذي هو من صنيع الثقافة الفحولية التي تبارك ثقافة الوأد والتهميش » [1]. وتحصر وجودها في الخديعة والدسيسة والإغراء، إذ « لا تمثل النساء فيما يسمى بالتاريخ إلا بصفة عاشقات أو دساسات، أو مسممات مشهورات»[2].

1- وجدان الصائغ، شهرزاد وغواية السرد، قراءة في القصة والرّواية الأنثوية، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، بيروت، الجزائر، ط1، 2008، ص 34.

2- جيزيل حليمي وأخريات، قضية النساء، تر: جورج طرابيشي، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، ط2، 1986، ص 35.

وهو ما يجعل حاضرها أيضا مفرغا ومفلسا وبئيسا؛ لأنه سلب شرط المرجعية والتأسيس، ومن لا ماضي له لا حاضر له.

ووفق ما تمليه الذاكرة العربية وتنص عليه، فإنّ المعرفة هي شأن رجالي صرف، لا دخل للمرأة فيه، وكل ما عليها فعله في هذه الحياة، أن تصرف جماع ذاتها إلى العناية بجسدها، والتفقد الدائم، والحرص على مكامن أنوثتها وإغرائها.

وبالمقابل يكافئها الرجل على حسن امتثالها للنموذج الإغرائي الذي سطَّره لها، بمنحها قدرا من المعرفة التي تخدمه ؛ ولا تهدد موقعه في سدة السلطة، وهو ما صرح به الراوي "خالد" في مقامات روائيّة عديدة، من ذلك : « ... كنّا نكتشف بصمت أننا نتكامل بطريقة مخيفة، كنت أنا الماضي الذي تجهلينه وكنت أنت الحاضر الذي لا ذاكرة له، والذي أحاول أن أودعه بعض ما حمّلتني السنوات من ثقل.

كنت فارغة كإسفنجة، وكنت أنا عميقا ومثقلا كبحر.

رحت تتملئين بي كلّ يوم أكثر ... » [1].

وهذه المقارنة التشبيهية الضدّية، تظهر حالة تفريغ الكيان المؤنّث، وتؤكد وضعه الخاوي، الذي يخفّ ويطفو على سطح الحياة، فيماثل الإسفنجة في خفتها وكثافة ثقوبها، وكثرة تجاويفها، التي تمتص هنا ماء بقائها مما يمنّ به الرجل عليها من قطر مَنْح، وبعض عطاء وكرم.

كما تنطوي هذه المقارنة على وجه شبه جنسي مضمر، يُوحِّد بين الصورتين (المرأة والإسفنجة)؛ إذ ينظر الرجل إلى المرأة بوصفها جسدًا، ذو شقوق وفتحات وانفراجات تغري بالتعرية، ثم ملء الفتحات وسدّ الشقوق والثغرات، بممارسة التغطية الجسدية؛ في هبة هيمنة واكتساح شامل.

وهو ما اهتم به "خالد"، ومارسه في حمى خيالاته وانفعالاته وهذيانه، فقد اختصر جُلّ علاقته بـ"أحلام" في ملء حياتها الجافة المتشققة بالماء رمز الحياة، وحصر حبه تجاهها في

1- الرّواية، ص 119.

تكفّله بتسريب ثقافته الذكورية إلى جسدها، ليحولها بمنطقه الاستحواذي، وقانونه الجنسي المتملك، إلى نسخة منه وصدى لصوته.

وقياسًا على نسقه المفهومي، فإنّ المرأة تساوي الجهل وفورة الجنس، وعدم القدرة على الفهم والمعرفة، في حين أنّ الرجل يساوي العقل وسلطة العلم والمعرفة، وإحكام السيطرة، يقول خالد : « أضع دائرة حول تاريخ ذلك اليوم، وكأنني أغلق عليك داخل تلك الذاكرة، كأنني أطوقك أطارد ذكراك لتدخلي دائرة ضوئي إلى الأبد » [1].

لقد قرأ "خالد" حضور "أحلام" المرأة قراءة بصرية متعجلة، معتمدا الخبرة الفحولية التي منحتها إياه حفريات الذاكرة، إلا أن هناك خَورًا اعترى آليات تفسيره، وظهرت فجوات على مستوى الوصف الحسي لأحلام، تعلن ضعف قراءته، وهشاشة تأويله، إذ أصبح حضور "أحلام" يُشيع سحرا ضبابيا، يفقده وضوح الرؤية؛ « كنت فتاة عادية، ولكن بتفاصيل غير عادية، بسر ما يكمن في مكان ما من وجهك...»[2].

وتنقلب الذاكرة على ذاتها، فتقدم المعنى وضدّه متجاورين، وتردف الوضوح بالغموض، واليقين بالشك، ويقرّ "خالد" افتقاده المطلق لسنن التواصل والتفاهم مع أحلام : « لقد نسيت عيناك الحديث إليّ ... ولم أعد أعرف فكّ رموزك الهيروغريفية » [3].

ويتكرر في وصف الصوت فكرة غير بريئة، تدور حول فرادته وتميزه؛ « كان صوتك ... يأتي كموسيقى عزف منفرد، صوتك موسيقي لآلة لم تخلق بعد أتعرف عليها لأول مرة، في حزن نبرتك التي خلقت في البدء للفرح ... فإذا هي عزف لشيء آخر»[4]. إن هذا التشبيه يحيل من الجزء على الكلّ (أحلام)، ويشير من جانب خفيّ إلى فرادة صاحبته، وتميزها عن

1- الرّواية، ص 75.

2- المصدر نفسه، ص 62.

3- المصدر نفسه، ص 445.

4- المصدر نفسه، ص 231.

غيرها من النساء، وهي بصنعها الاستثناء تخرق أفق انتظار الذاكرة / الرجل، وتبثّ الشك في يقينه.

وقد أورد كل ذلك في إطار خطة انتقامية رسمتها "أحلام"؛ قامت خطوطها العريضة على الرغبة في الثأر من الرجل رمز السلطة الاجتماعية، الذي ضرب المرأة في عمق كينونتها، فانبرت تكتب نصها، تهشم قوته، تعيث فسادا في رموز سلطته التي سلبتها كيانها الخاص، ومسحت عناصر هويتها المستقلة؛ ولهذا قدمته جسدا ناقصا مبتور الذراع، وأوردته كيانا نفسيا هشا ومهزوزا، أضعفته الهزائم والخيبات المتتالية.

كل ذلك جاء في أجواء من الهدأة الفنية العميقة ليُحقّق مضمون السرد التساوي بين الرجل والمرأة، ويورد الاثنين ناقصين، "أحلام" التي بترت طفولتها باستشهاد والدها "سي الطاهر"، و"خالد" الذي بُترت ذراعه في حرب تحرير الجزائر.

وقد قصد قصدا أن يقدم "خالد" بذارع ناقصة، لينزل الرجل من برج الأسطورية، ويوظف هذا النقص، وما يجر من تبعات، كصيغ رامزة لتزعزع مملكة الكتابة عند الرجل العربي، الذي مثل في موروث الفحولة، القيمة المعرفية المطلقة، والمصدر الأوحد للإبداع والثقافة. تومئ البطلة "أحلام" إلى هذا المسعى؛ حين تتحدث عن أبيها الشهيد قائلة : « لا أريد أن أكون ابنة لأسطورة، الأساطير بدعة يونانية، أريد أن أكون ابنة لرجل عادي بقوّته وبضعفه، بانتصاراته وبهزائمه، ففي حياة كل رجل خيبة ما وهزيمة ما ... » [1].

وتتضح ملامح هذا الهدف في تلك الاعترافات التي أجرتها الرّواية على لسان "خالد"، ومن ذلك قوله: « كنا معا معطوبي حرب، وضعتنا الأقدار في رحاها، التي لا ترحم، فخرجنا كل بجرحه. كان جرحي واضحا وجرحك خفيا في الأعماق، لقد بتروا ذراعي، وبتروا طفولتك، اقتلعوا من جسدي عضوا، وأخذوا من أحضانك أبا، كنا أشلاء حرب...»[2].

وتتوالى الإشارات معلنة تغيّر الموازين في مركزيّة الكتابة العربية، بظهور كتابة نسويّة جديدة لها ما تقوله، وعن هذا الجديد، يقول "خالد" بحنق وهو يتصفح غلاف رواية

1- الرّواية، ص 120.

2- المصدر نفسه، ص 119.

"أحلام": « حان لك أن تكتب ... أو تصمت إلى الأبد أيها الرجل... فما أعجب ما يحدث هذه الأيام...»[1]؛ وسبب العجب الذي لم يستوعبه لبّ الرجل، ظهور نموذج إبداعي أنثوي جديد، خَرَق أفق توقّعه، وخلخل بنية تصوره القديم، إذ هو إزاء إبداع نسوي خاص وعارف، ومحمّل بوعي التغيير، تحذوه الثقة فيما يبدع، والقناعة فيما يكتب، وهو الأمر الذي حَيَّر "خالد"، ومن ورائه الثقافة الذكورية.

وفي ظلّ امتلاك الأنوثة لسلاح الكتابة الذي كان حكرا على الذكورة، عاد "خالد" إلى الذاكرة، يبحث فيها عن مخرج من ورطته، ينقّب في ذخائرها، ويبحث في أعماقها عن أساليب يوقف بها هذا المدّ الإبداعي، يرد بها اعتباره، ويعيد السيطرة على مملكة الكتابة، وكان أن أطلعته الذاكرة على بعض دروسها، التي تبقي علاقته بالمرأة، في طور الترويض والإذلال، مانعة التّلاقي الخصب بينهما، الذي يُحقّق التكامل الخلاّق.

وأوّل الحلول تمثّل في توصيته بنكران الذات المؤنثة، وتجاهل وجودها، وهو ما شرع - فعلا - في تنفيذه، ليقوّض "خالد" أول علامات هويتها : اسمها حيث يوردها باختصار بدون اسم، إمعانا في عدم منحها أيّ اعتبار؛ « لاحظي أنني لم أذكر اسمك مرة واحدة في هذا الكتاب قررت أنا أتركك بلا اسم، هناك أسماء لا تستحق الذكر»[2].

وعلى حسب ما تراكم في الذاكرة من خبرات، في مثل هذه الحالات التي تتمرد فيها المرأة، وتخرج من عباءة الرجل، تحدد ثاني أسلوب فعّال في دَحْر الكيان المؤنث الذي يتجرأ على العصيان، وهو التشكيك في أنوثته وجاذبيته، وأهمية وجوده، وتعويضه بامرأة أخرى بمنتهى السهولة، لتبقى المرأة وليمة جسدية لا أكثر؛ « اخترت لي أكثر من عشيقة عابرة أثّثت سريري بالملذّات الجنونية كنت أدهشهن كل مرّة أكثر، وأقتلك بهن كل مرة أكثر، حتى لم يبق شيء منك في النهاية (...) تعمّدت أن أفرغ النساء من رموزهن الأولى»[3].

1- الرّواية، ص 26.

2- المصدر نفسه، ص 61.

3- المصدر نفسه، ص 460.

لكنّ " أحلام " تصرّ على مواجهة تاريخ الطمس والإلغاء - على صعوبة المهمة وخطورتها - « فالمواجهة مع الموروث ومؤسساته ليست مجرد مسألة تتناول الشجاعة والصعوبة الفعلية تكمن أن مقاومته تتعدى مناهضة سلطة بعينها ؛ فمقاومة كهذه تصطدم بعواطف شعبية عميقة ذات صلة وطيدة بالهوية الذاتية، لأكثرية السكان » [1].

ويصل العبث بما تراكم لدى الذاكرة من مواصفات جسدية عن المرأة أقصاه، حين تنال "أحلام" من جمالية الشعر الطويل بقصّه قصة قصيرة [2].

وفي هذا الموقف حمولة دلالية، تستفز المخيال التراثي العربي، المولع بتمجيد الظفائر الطويلة، وتخلخل ذوقه الذكوري، فاسحة المجال في الوقت ذاته، لإيديولوجية غربية تبدو تقدمية. ولذا سعى الكثير من النساء العربيات إلى اعتناقها، ظنّا منهن أنها تخلصهن من قيودهن المشرقية، بيد أن الحقيقة عكس ذلك تماما، فهن لا يخرجن من نمطية الجسد في الذاكرة العربية، إلا ليقعن في هوة نمطية الجسد في الذاكرة الغربية، ويصدق عليهن بذلك حال « من يستجير بالرمضاء من النار ». فالهوية الأنثوية تنفتح على هوة أخرى مرعبة، ترتادها لتضيع من جديد في سديم البدايات التي لا تنتهي.

وفي كل الأحوال تظلّ الأنوثة مرمية في الغياب، ومحتمية بالنسيان، لأنها تحاول الوقوف في وجه الفجيعة والدمار، بالانسياق وراء المدّ الجسدي الغربي، الذي يحرر الجسد من كل ضابط أخلاقي أو اجتماعي. وعلى هذا، فالمرأة لا تخرج قيد أنملة من الحصار الجسدي الذي يطوقها في العالم، وهو ما يكشف عن عمق السيطرة الذكورية على الثقافة واللغة والإبداع، « وإن أقوى سيطرة هي التي تجعل المسيطر عليه يصل إلى الاعتقاد بأن نقطة ومركز وأصل كلامه هو نفس نقطة ومركز وأصل المسيطر »[3].

1- مي غصوب، المرأة العربية وذكورية الأصالة، دار الساقي، بيروت، ط1، 1991، ص 28-29.

2- الرّواية، ص 121.

3- عبد الكبير الخطيبي، النقد المزدوج، تر: أدونيس وآخرون، دار العودة، بيروت، ط1، د.ت، ص 158.

ويصل التوظيف الذكي للرمز، وجمالية التشكيل إلى الذروة، حين يتلقف التجربة ويتنَزَّل بها في رحاب الديمومة، فيصبح الجسد لغة رمزية فـ « الجسد في علاقته بالكتابة يتحول إلى جسد تخييلي؛ لأنه يمارس علاقته تلك، وفق تحولات جديدة تفرضها عليه اللغة والذاكرة الثقافية والنموذجية المثالية التي يتمتع بها في الذهنية الإنسانية، إنه يتحول إلى صورة من صور المتخيل الفردي»[1].

إذن، يصبح الجسد لغة إيحائية سرّية، تعرف كيف تترجم تلك الضوضاء الوجودية التي تسكن الهوية العربية، وتطرح أزمتها العاتية في علاقتها بالحضارة الغربية؛ حيث ترشح التجربة الجسدية بالإخبار عن ماهية ذلك المدار، وكنه مأزقه رمزا وإيحاء، إذ يعلن الرمز حين يدفع الجسد إلى ذراه عن إفلاته من عقاله الحسّي، وتوغله في رحاب الشعريّ « فما الجسد إلا تأويل للوجود، واختزال لظواهره، وما النص إلا تأويل للجسد ودلالة على تشكله الصوري وانتقاله من نطاق الفطرة الوجودية إلى حيز الخبرة التعبيرية » [2].

من هنا يتحول الجسد إلى محور فني يعكس واقع تصادم الذاكرة العربية (جسد أحلام)، مع الذاكرة الغربية (جسد كاترين)، ولننصت إلى الكلمات التي لهج بها "خالد" في لحظة انتشاء منحتها له قبلة "أحلام"، التي كفت - في نظره - عن أن تكون قبلة عادية، وتحولت إلى قاعدة للوعي، وفاتحة لفتنة السرد وغوايته، وقّعت تصالحه مع ذاكرته التي قبّلها حين قبّل "أحلام"؛ « لا أجمل من حرائقك ... باردة قبل الغربة لو تدرين، باردة تلك الشفاه الكثيرة الحمرة والقليلة الدفء، بارد ذلك السرير الذي لا ذاكرة له » [3].

وجليّ أن "خالد" أبدى نفورا من تلك الشفاه الغربية، ووسمها بالبرودة، بمجرد أن قبّل وضمّ جسد "أحلام" الذي أيقظ ذاكرته، إلاّ أنّ هذا الصراع الجسدي/الرمزي، سرعان ما

1- فريد الزاهي، النص والجسد والتأويل، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، 2003، ص 20.

2- شرف الدين ماجدولين، ترويض الحكاية، بصدد قراءة التراث السردي، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، بيروت، الجزائر، ط1، 2007، ص 72.

3- الرّواية، ص 194.

ينفتح على جدل لا يكل ولا يهدأ، وعلى وضع إشكالي يخترق الكيان العربي، فيصيبه بالتململ والقلق الوجودي، الذي تتعلم آثاره على طريق الهوية المدجّج بإشكالية التراث والمعاصرة.

وإذا بواقع الهوية، مليئ بالفجوات والشقوق والتصدعات، التي تبعث على الحيرة العارمة؛ فتجتاح كيان "خالد" مشاعر الخيبة، ويطفح صوته بالأسى والتآسي على ما آلت إليه الهوية الجزائرية العربية من تمزق وانسلاخ وغرابة، حين يكتشف أن "أحلام" رمز جزائر الاستقلال الفتيّة، تطمح في أن تكون صورة طبق الأصل عن الذاكرة الفرنسية؛ « أكانت هذه اللوحة نسخة طبق الأصل عن ذاكرتي... وأن حلمك في النهاية، أن تصبحي نسخة أخرى عن كاترين لا غير. أن تتحولي إلى لوحة عادية، مفضوحة المزاج، ووجه بكثير من المساحيق يشبه وجهها.

ترانا لم نشف من هذه العقدة ؟ »[1].

وعلى هذا النحو، يطلع الجسد/الهوية من رحم الكتابة، التي تعيد إنتاجه وعيا مغايرا، وترسم لحظة مجاهدته للكبت أو المجهول، و« المجهول، بمعنى المكبوت، أساس العلوم، فالإنسان بمجهوله وليس بمعلومه » [2].

كما ترصد مقاومته للتلاشي والاندثار عندما ينبثق على نحو شعري، ويحاور الكون ويتوحد به صميميا، ويبحث عن دائرة الخلاّص، إذ « بالقيام بجينالوجيا المخيال الاجتماعي الذي أنتج هذا الدال، يجب إزاحة خطر تشظّي الهوية الإنسانية بين الإنسان من ناحية، وهذا الموضوع الجميل الذي هو جسده »[3]، الذي يكتب نصه، كي لا تسقط الهوية في العتمة، أو يضيع الانتماء في ظلمة التفسخ والارتماء في الغيرية على غير هدى أو تعقل.

تلك وصية "خالد" (الوطني) لأحلام (الجزائر) « احملي هذا الاسم بكبرياء أكبر... ليس بالضرورة بغرور، ولكن بوعي عميق أنك أكثر من امرأة. أنت وطن بأكمله ... هل تعين

1- الرّواية، ص 190.

2- جان نعوم طنوس، أساطير الجسد والتمرد، دار الحداثة، بيروت، ط1، 1999، ص 75.

3- هشام الحاجي، الجسد، نصوص مترجمة، ص 116.

هذا؟ ليس من حق الرموز أن تتهشّم ... هذا زمن حقير، إذا لم ننحز فيه إلى القيم سنجد أنفسنا في خانة القاذورات والمزابل » [1].

وعلى أنفاس حبّ الوطن، ورعشة الخوف عليه، يطلب من "أحلام" أن تقرأ التاريخ الوطني الكبير المضيء، حتى تحسن السير في زحمة الحاضر وعتمته، وتشقّ طريق المستقبل بوعي وثقة؛ « اقرئي هذا الكتاب وأحرقي ما في خزانتك من كتب، لأنصاف الكتاب، وأنصاف الرّجال، وأنصاف العشّاق.

من الجرح وحده يولد الأدب. فليذهب إلى الجحيم كلّ الذين أحبّوك بتعقّل، دون أن ينزفوا ... دون أن يفقدوا وزنهم ولا اتزانهم...

تصفّحيني بشيء من الخجل ... كما تتصفحين ألبوم صور مصفرّة، لطفلة كانت أنت. كما تطالعين قاموسا لمفردات قديمة معرضة للانقراض والموت.

كما تقرئين منشورا سرّيا، عثرت عليه في صندوق، افتحي قلبك ... واقرئيني» [2].

نعم ... لأنّ لا حدود توقف هدير الجسد، واندفاعه، وامتداده وطفحانه، فإنه يدخل بوصفه قيمةً جمالية دالة في علاقة وشيجة ومركّبة مع الوطن؛ إذ يمتد جسد "خالد" الضعيف، المنهك المشبع بالخيبات والهزائم، ليتصل بجسد المدينة/قسنطينة/الوطن، ويندغمان؛ فـ"قسنطينة" التي بدت في صورة تشكيلية قاتمة، تفضح ما طرأ عليها من متغيرات سلبية بعد الاستقلال، وما طالها من هرم ووهن وضعف عام، ليسير الوطن بأكمله في سرعة جنونية نحو شيخوخة جماعية تنذر بنهاية مأساوية؛ « فهل تزحف الشيخوخة هكذا، نحونا حقًّا بليل طويل واحد وبعتمة داخلية، تجعلنا نتمهّل في كل شيء، ونسير ببطء، دون اتجاه محدد؟ أيكون الملل والضياع والرتابة جزءا من مواصفات الشيخوخة أم من مواصفات هذه المدينة؟ تراني أنا الذي أدخل الشيخوخة ... أم ترى الوطن بأكمله هو الذي يدخل اليوم سن اليأس الجماعي.

1- الرّواية، ص 456.

2- المصدر نفسه، ص 462.

أليس هو الذي يملك هذه القدرة الخارقة، على جعلنا نكبر ونهرم في بضعة أشهر، وأحيانا في بضع أسابيع فقط» [1].

وهكذا، يبحث الجسد في رواية "ذاكرة الجسد" في أسئلة الذات والوجود، الفرد والمجتمع، التاريخ والحاضر.

الجسد في "نخب الحياة" لآمال مختار:

وفي نص "نخب الحياة" تقيم الروائية احتفالية الجسد، على نسق الركض المتسارع، قصد القبض على ملامح الهوية، إذ تطارد "سوسن" الجسد ويطاردها في آن واحد، وتنساق وراء سحر ملاحقته، وتحفر عميقا في طبقات جغرافيته، لتظهر تخومه، وتمسح عنه غبار الكبت والصمت.

وقد مثّل جسد البطلة الساردة الهاجس الأول للرواية، وبؤرة حكيها، والمحرك الأساس للشخصية؛ بحيث تدثرت "سوسن" بعريه، وتنفست هواءه، وتعطرت برائحته، ورسمت ملامح أيّامها بخطوطه وتعاريجه، وقاست سعة الوجود بإشراقته.

ويتجلى في ثنايا السرد أن المبدعة وظفت الجسد بوصفه هبّة طبيعية غالية، وهوية فردية عالية تحتل الأولوية، لتعبر بقوة عن ظاهرة النرجسية الأنثوية، إذ عاشت "سوسن" حالات العشق القصوى لصورته الأولى، وأقامت عقد تواصل مفتوح، وموالاة مع المرآة؛ التي هي « أداة سحرية عاكسة لكن ما الذي تعكسه؟ من أرى فيها؟ نفسي التي أعرفها؟ نفسي التي أتمنى أن أكونها؟ نفسي التي يراها الآخر؟ أو نفسي التي أكرهها؟ من نحن وأي صورة جسد نريد » [2].

والواقع أن "سوسن" عقدت العزم على كسر مرآة مجتمعها، التي رسمت صورتها بحسب ما يحلو لها، وضبطت عنفوان جسدها على ساعة ذائقتها وميولها وأهوائها، وجاء القرار

1- المصدر السابق، ص27.

2- منى فياض، فخّ الجسد، تجليات نزوات وأسرار، رياض الريس للكتب والنشر، بيروت، ط1، 2000، ص 132.

الحاسم، حين تأملت "سوسن" جسدها العاري في المرآة، هذا الجسد الذي كشف لها عمق مأساته، وانحباسه بين قضبان المجتمع، التي حاصرته، وضغطت عليه بثقل أصفادها، وسطوة نموذجها، الذي كادت البطلة أن تستسلم له، وتواصل رسم جسدها على منوال رؤيته ووقع ذاكرته الذكورية العتيدة.

ولكنّها في الأخير عدلت عن ذلك، ومسحت رسمتها، وأعلنت عتق جسدها من صديقها إبراهيم، رمز الثقافة الذكورية المتسلطة، الذي ملك جسدها وطوّقه، مخضعاً إياه لرغبته، متجاهلا اختلافه وأحلامه، وهو ما تنبئ به معظم المشاهد الروائية التي جمعت "إبراهيم" و"سوسن". من ذلك أنه كان يتهمها بالإغراق في التنظير، ويفضل أن ينهي كل حوار بينهما بتطويق جسدها.

ومن أمثلة ذلك الحوار الذي جرى بينهما:

« - أنا لست هذا التجريب، أريد أن أعرف وأجرب، وبعدها أختار وأقرر.

تنظرين

رفعت رأسي من على ركبتيه وصرخت:

- لا تستفزني... أرجوك.

رتبت مكياجي وملابسي وخففت من ثورتي. كنت أستعد للخروج عندما لحق بي... كنا عند الباب، قبّل عنقي وهمس: حبيبتي.

- أرجوك، إبراهيم لا تعتذر.

أراد أن يتكلم، غير أن لسانه تحول إلى لثمي، احتضنته، فعل كذلك وعصرني حتى طقطق جسدي»[1].

1- آمال مختار، نخب الحياة، دار سحر للنشر، تونس، ط1، 2005، ص 75.

وفي موضع آخر تصف "سوسن" ردود فعل "إبراهيم" تجاهها، حين كانت تعبر له عن أحلامها؛ « لم يكن يقاطعني ولم يكن يعلّق، فقط كان يقرأ لي الشّعر، شعره أو الشّعر القديم الذي يحبّه كثيرا، وأغتاظ، لكني أكتم غيظي، لماذا لا يحاول أن يشترك في متعتي؟

أعود للحلم بصوت عال، أحلم بالتّواصل بغير اللغة وأحلم ... ويعود يقرأ الشعر. وأفشل في كتم غضبي، أندفع إلى صدره. أضربه بقبضتي. فيضحك ويضمني»[1].

ومن هذه النماذج « تتضح الأيديولوجية النسائية التي حرصت على تعرية الآخر المستهلك، الذي تملكته شهوته الاستهلاك، فأخذ بمبدأ النفعية، ولم يعبأ بأي شيء حوله، وأصبح كلّ همه الحرص على الاستغلال وتحقيق الاستهلاك بشتى السبل»[2].

وإذا كانت المرآة في الاستعمال المتداول وسيلة لتفحص الذات واكتشافها، والقبض على صورة طبق الأصل عنها، فقد كان لها مع "سوسن" ، في بداية رحلة تحررها، شأن آخر وحكاية مغايرة؛ إذ لم تَرَ فيها ذاتها، ولم تعكس صورتها، وإنما كانت انعكاسا للآخر من خلالها؛ « فنحن لا نعرف جسدنا أكثر مما نعرف جسد الآخر، ولو كان الأمر خلاف ذلك لما كان لنا هذه القابلية على النظر في المرآة، إن الاهتمام الذي نبديه أمام المرآة يفضح حركية نموذجنا الجسدي والطابع غير المكتمل لمعطياتنا المباشرة عن أنفسنا والضرورة التي نحس بها لبذل جهد لبلورة صورة عن جسدنا » [3].

ولذا، أطلّ منها "إبراهيم" الذي استحوذ على جسدها، وحاصر كيانها في كل لقاء جمعهما، كما قفزت منها صورة مجتمعها الذي حزّ معصمها بسلاسل عادته وتقاليده وأعرافه؛ إذ جعل « قيمة المرأة في سوق التبادل لا تستمدها إلا من اعتبار واحد ومطلق، هو كونها نتاج عمل الرجل. ومن هنا، فكل النساء يتشابهن، لهن نفس الواقع الشبحي، فهن يقمن،

1- المصدر نفسه، ص 99.

2- سيد محمد سيد قطب، وآخرون، في أدب المرأة، ص 119.

3- منى فياض، فخّ الجسد، ص 133.

باعتبارهن بضائع، بدورين في نفس الآن: قيما للاستعمال والمنفعة، وتجسيدا لقيم يمكن استغلالها في عملية التبادل » [1].

وأسفر كل ذلك عن تعطيل حراس الذاكرة لمشروع تواصلها مع ذاتها، وحجم عنفوان رقصها، مع نسغ وجودها : جسدها، وما كان لـ"سوسن" أن ترتضي هذا النفي والإلغاء، لتقرر هذه المرة أن تتعامل مع المرآة بروح ثائرة، رافضة لوضعها المشطور المشوه؛ حيث اتخذتها معبرا لـ « اكتشاف الأنثى الأخرى المتمردة التي ترقد في لا وعي المرأة، فالرؤية وسيلة المرأة لهدم بنية الصمت وجسرها لوعي ذاتها » [2]. لقد خطت أولى خطوة للعبور، بمحوها الرسم الذي خطته من قبل متتبّعة ملامح جسد اكتشفت أنه ليس ملكا لها؛ إذ أنه هوية محددة وفق تصورات الثقافة السائدة، وحمولات الذاكرة الموروثة؛ « بقلم الشفاه تتبعت خطوط جسدي على المرآة ورسمته.

تطلعت إلية الرسم، أحسست بشيء يدب في قلبي كأني رأيت إبراهيم يطل منه كأنّي رأيته يقف فيه، يتبختر، يتمدد ويضحك.

مسحته

جلست على حافة السرير، جميلة كانت فوضى اللّون الوردي يلطخ المرآة، الليلة سأعتقك منه، الليلة، سأعيد لك الحرية، سأفتح لك القفص فأطلق جناحيك في فضاء الحرية، واسبح فيه كما تشاء » [3].

ويشمل فعل المسح هنا رمزية إلغاء صورة "إبراهيم"، ومن ورائه المجتمع، والبدء في تشكيل رسم بكر جديد وشفاف لجسدها، بأقلام البوح وعذرية الروح، وبياض اللون الذي يعلن فكرة العودة إلى البدء، إلى ما قبل كتابة الجسد المؤنث بأقلام المذكر، وامتطاء فكرة عريه

1- محمد نور الدين أفاية، الهوية والاختلاف، في المرأة والكتابة والهامش، ص 55.

2- سعيدة بن بوزة، الهوية والاختلاف في الرّواية النسوية في المغرب العربي، رسالة دكتوراه علوم في الأدب العربي الحديث، إشراف: الطيب بودربالة، جامعة باتنة، 2007-2008، ص 193.

3- آمال مختار، نخب الحياة، ص 8-9.

وصهوة تحرره؛ « ... وأنطلق إلى هناك، حيث تعِد الغمامة الغاضبة بالانفجار مطرا، آه نسيت احترام قانون البشر، نسيت أن أستر جسدي اللّغم.

ترددت، لكن لا يهم ليذهب قانونهم إلى الجحيم.

عارية.

العراء حرية، انطلاق إلى هناك بلا أشلاء تعطل نشوة الانفلات » [1].

وهناك في برلين لم تكفّ الذات المؤنثة "سوسن" عن تأمل جسدها في مرآتها/في مرايا ذاتها، حيث دققت كثيرا في ملامح وجهها، لتتأكد وتطمئن إلى أنه ما يزال مشرقا جميلا، رغم الإجهاد، ورهق السهر، وحياة اللهو، والسكر والعربدة، التي اختارت أن تحياها، وتخوض بها تجربتها الوجودية، التي تمنحها المتعة والحرية؛ « في المرآة رأيت وجهي: جفناي متورمتان، لكنه كان جميلا وأحببته » [2].

وتتقبل في مرآة ذاتها طبيعة جسدها دون تجميل أو تعديل؛ تتقبل ملامح تعبه وإرهاقه، دون أن تهتم بتلك القوالب الجسدية المقيتة التي وضعها فيها المجتمع، بسَنّه معايير للجمال الأنثوي، ووضعه لقوانين الإغراء الجنسي، التي متى أذعن لها جسد المرأة، وهب ميزة الكمال وبلغ درجة المثال.

لقد اعتبر دائما « جسد المرأة كالدّليل قيمته لا يستمدها إلا من خلال تلك العلاقة، الفرق الأساسي في أنّ هذه العلاقة لا تتحكم فيها امرأتان، بل تدخل ضمن عملية التبادل يوجهها رجلان أو أكثر، ولكي يكتسب الجسد قيمته لا بد من أن يضفي على ذاته أشكالا أخرى أكثر جذبا وإغراء لتسهيل تبادله...، ومن هنا فقيمته لا تأتى من الشكل الطبيعي للجسد ولغته العفوية، ولكن مما يرتسم فيه ويلتصق به، لإثارة رغبة الرجال في التبادل » [3].

1- المصدر السابق، ص 13.

2- المصدر نفسه، ص 96.

3- محمد نور الدين أفاية، الهوية والاختلاف في المرأة الكتابة والهامش، ص 55.

تسطّر "سوسن" هدفها المتمثل في إخراج جسدها من القطيع، وتحريره من الملك المشاع، وتعيده إلى حُضْنِها، الذي يستحيل إلى لوحة فردانية ترسمها وتتبع بدقة خطوطها، وتجاري بهوس تشكيلاتها، وامتداداتها وألوانها، دون أن تجري عليها أي تغيير، ما دامت شديدة الثقة والافتتان بهذا الجسد، قويّة الاقتناع بجوهره وقدراته.

والبحث عن الذات ينطلق من الإصغاء للجسد، ودرجة الوعي الإدراكي المحدِّد لزاوية الرؤية في المنجز الروائي النسائي المغاربي، يبدأ من أسئلة الجسد، ومنها يصوغ أسئلة الكتابة التي هي « الإشارة للأعضاء؛ كي تستأنف نبضتها... للجذور؛ كي تعيد تأهيل قارة التاريخ.. للأيادي، كي تستعيد وظيفتها الاستكشافية ... للعيون كي تستعيد قدرتها على الرؤية... للكلام، كي يهيكل من جديد عناصر الكيان المتناثرة، ويعيد له ذاكرته الخاصة ... الكتابة معاناة جسدية مضنية ... صراط حقيقي ... وفي الوقت نفسه، بلسم وإكسير للانبعاث » [1].

واستحوذت على كيان "سوسن" فكرة تجربة المتعة إلى أبعد حدّ، بإعادة تفعيل الجسد، ورد الاعتبار إليه، بعد أن انتزعت الثقافة هويته الأصلية، وسحبت منه الحضارة أوراقه الثبوتية الحقيقية. وقد صاحب البطلة هذا الإحساس بالتعارض الصارخ، ووطأة الازدواج بين الثقافة والطبيعة، « فالطبيعة ظهور وشغف ورغبة، والثقافة تخِفّ وطمس وإقصاء، في الطبيعة يتباهى الجسد بوضعيته الأصلية، فهو باستعارة شتراوس نيء، أما في الثقافة فهو ملتبس وممهور، بالعبودية ومطبوخ، إنه ثانوي، مجرد وملحق أو ذيل، في الطبيعة كان الجسد فاعلا وفي الثقافة أصبح مفعولا » [2].

ومن هذا المنطلق، رغبت "سوسن" في إحياء ذاكرة الجسد المنسية، واستبدّ بها الحلم والشوق إلى العودة إلى الطبيعة والحياة البدائية، فشدّت الرحال إلى فضاء الآخر، تبحث

1- حدة خميس، تأملات في إشكالية إبداع المرأة (لماذا تكتب النساء): مقال مستل من الموقع:
http://www.nizwa.com (تاريخ المراجعة: 2015/10/12)

2- عبد الله إبراهيم، الرّواية النسائية العربية،تجليات الجسد والأنوثة، مجلة علامات، مكناس، العدد 17، 2002، ص 23-24.

بأمل قويّ عن الحضن الطبيعي الذي يوحدها مع جسدها، الذي هفت إلى استعادة ملامحه الحقيقية، التي تختلف عن قصته المكتوبة بأقلام ذكورية، والعثور على صورته الأصلية السابقة لمرحلة سرده وتدوينه.

وازداد شغفها إلى الالتحام بجسدها الأول، والسكن بارتياح في خيمته وإعلانه ملكية طبيعية خاصة بها، يمنع منعا باتا دخول أقنعة الحضارة والثقافة والقانون إليها، لأنها حتما ستفسد - حسب رأيها - جمالية وصفاء وألّق إقامتها، وإذ تهتم البطلة بالجسد حدّ الهوس، فإنّ انشغالها به يتحول إلى موقف « يختزل مقصديته في الإغواء عبر لغة تفيض أنوثة ... فالجسد حين ينطلق من برانيته الشفوية إلى داخلية الأشياء من خلال رحلاته الرّمزية في اللغة، يخلق ثقافته الوجودية (...) كحضارة لها تخيلها الطقوسي (...) إنه أنطولوجية سرمدية في اللغة وفي نفسه كذات تتفاعل وعناصر الطبيعة وتنسج في سفر حكيا إيقاعيا ينوب في صورة نفسه النرجسية، معلنا الجسد (...) والجسد لا غير » [1].

تعلن "سوسن" معالم مشروع إعادة الهوية إلى وضعها الطبيعي، تنطلق في الهواء الطلق تريد أن تلتحف رحابة الوجود، وهو ما يتراءى في الشذرات السردية التالية، التي تنشد الانفلات من سواد القهر الاجتماعي، وعتمة التهميش، بتشكيل صور مخضّلة بمباهج الطبيعة « كان يجب أن أكتشف العالم على ظهر السفر والصدفة، بحثا عن ذلك الشبه بيني وبينه، الإنسان أينما كان، كان يجب أن أتسكع، أن أنام على بلاط المحطات والأرصفة، أن أتعرف على أناس عابرين في زمن عابر، كان يجب أن أعربد، أن أرتطم بوهم الحضارة، أن أكتشف حقيقة الإنسان، طبيعته التي تخفت تحت أشلاء الملابس والثقافة والقانون»[2].

تُربت "سوسن" بتحنان وشوق على كتفي جسدها، العصفور السجين، تحرره في أحلامها وتعِده بفجر جديد؛ « أيها العصفور، الليلة، سأعيدك إلى البرية، فابحث عن الحَبَّ

1- محمد بشيكار، متى يغدو الجسد شاهد إثبات جمالي في الثقافة العربية؟، جريدة العلم الثقافي، الدار البيضاء، الخميس 14 جمادى 31/1428 ماي 2007، ص 01.

2- الرّواية، ص 17.

والماء بنفسك، انطلق في الخلاء، قف شامخا على قمم الأشجار والجبال، اقترب من الآلهة، وغن لها، سترّد بالغناء، تنفّس رائحة الغابة، تدثر بأوراق الأشجار، واسترح من المتعة قليلا لتعاود الطيران في فجر جديد » [1].

وتأخذ العلاقة بالجسد أبعاد الكشف والعريّ؛ حيث تسكن "سوسن" الرغبة الحثيثة في العودة إلى الحياة البدائية، و« التوق إلى حياة إنسان الأمازون، الإنسان الطبيعي، الإنسان الحيوان الذي يقدم على فعل الوجود والمتعة ويمضي دون التفات إلى الوراء، متحرّرا من قيد الثقافة ومن وهم الحضارة عار شفاف كما الطبيعة » [2].

ولذلك رفعت "سوسن"، عن جسدها الأطواق، ومزّقت عنه كلّ الأشلاء، وأعادته إلى طفولته وعريه، ورجفته الأولى وانطلاقه، أرجعته إلى زمن الدهشة الأولى والانبهار، محتمية بنرجسيّة جسديّة عالية « تحيل بالدرجة الأولى إلى الرغبة في (L'exhibitionisme) كمظهر للتحرر والعودة إلى مرحلة ما قبل القانون والثقافة لتعيش بذلك حرية الجسد في طبيعته البدائية الأولى » [3].

وتضُجُّ في شرايين السرد دماء الجسد الحار المشتعل، يمتح صوره من تدفقه، فيأتي مترعا بخصوبة المجاز، والدلالة المضاعفة، ورحم الواقع المحتمل؛ فعندما تستغرق البطلة في قراءة تضاريس جسدها، فإنّها تقرأ في اللحظة عينها أسرارها، مستعينة بطاقة الحلم المستعرة التي تؤشر عبر التشفير الرمزيّ، إلى محنة هويتها ووجودها الأنثوي.

وعلى هذا المنوال، يتأكد التزاوج بين جسدها الثائر والواقع، ويستمر الجدل والحراك ضمن قطبية ما هو كائن وما ينبغي أن يكون، ليسفر عن نظام دلالي مفتوح، يفعِّل العوالم السردية المنتشية بالحلم والحب والجنس والحرّية، فما من شك « أنّ الجسد واقعة اجتماعية، ومن ثم فهو واقعة دالة، يدل باعتباره موضوعا، ويدل باعتباره حجاجا، إنسانيا، ويدل باعتباره

1- المصدر السابق، ص 09.

2- سعيدة بن بوزة، الهوية والاختلاف في الرّواية النسوية في المغرب العربي، ص 195.

3- مسعودة لعريط، الفضاء في الرّواية النسائية المغاربية، دراسة موضوعاتية، رسالة دكتوراه، إشراف: الطاهر حجار، جامعة الجزائر، 2008-2009، ص 105.

شكلا، إنه علامة، وككل العلامات، لا يدرك إلا من خلال استعمالاتها، وكل استعمال يحيل على نسق، وكل نسق يحيل على دلالة مثبتة في سجل الذات، سجل الجسد، وسجل الأشياء، وإنّ أي محاولة لفهم هذه الدلالات، والإمساك بها، يمر عبر تحديد مسبق لمجموع النصوص التي يتحرك ضمنها، ومعها، وضدّها » [1].

وتتشرب الساردة أنفاس حواسها الخمسة، تتصالح معها، تود أن ترضيها حاسة، حاسة، وأن تغدق عليها بعطاء مجنون، يمسح عنها دهرا من الحرمان والسكوت، يعوضها عن عطالة السنين، فالمبدعة العربية أضحت تكتب الجسد نصا مفتوحا مناوئا للثقافة المضادة (الذكورية) الاجتماعية، ترسم فيه مسارها لتحرير حواسها من المفاهيم المتداولة.

إنّ الأمر يتعلق بالذاكرة المؤنثة التي « تستفيق من سبات، وتحاول أن تستعيد كل ما فات، وتجهر المرأة بصوتها لتعوض عن الأصوات الخرساء الصامتة، تحس المرأة بأنها مدفوعة إلى القيام بهذه المهمة وكأنهّا الكيان النسائي دفعة واحدة » [2].

ولا تكفّ "سوسن" عن تفعيل حضورها من خلال جسدها، حيث يتماهى الوصف الحسي، مع ذوبان الذات والهذيان، ويصيران توحيدا للمتفرق، وتجميعا لشتات الصورة المجزأة « وتصريحا بالهوية المفتقدة واقعيا والموارية خلف أشكال من السُّلَّط»[3]؛ فثورة الجسد هنا رغبة مشبعة بإزالة الحجب بينه وبين صاحبته الأصلية، وبينها وبين الآخر الشبيه المختلف، الذي تكتبه انطلاقا من تجربة شرطها الخاص.

ونلفي حركية السرد عند "آمال مختار" امتزاجا بين حواس الشّم والذوق، والسمع، والبصر، لتتحول بعدها إلى حاسّة اللّمس، والتفريج عن الرغبة في الالتحام بالآخر (الرجل)،

1- سعيد بنكراد، السيميائيات (مفاهيمها وتطبيقاتها)، منشورات الزمن، مطبعة النجاح الجديد، الدار البيضاء، ط1، 2003، ص 141.

2- إميلي نصر الله، قراءات في أعمال قصصية لكاتبات من الإمارات، مجلة أشرعة، رابطة أديبات الإمارات، الشارقة، ع15، جمادى الآخرة 1417 هـ/ نوفمبر 1996، ص 05.

3- زهور كرام، السرد النسائي العربي، مقاربة في المفهوم والخطاب، شركة النشر والتوزيع، المدارس، الدار البيضاء، ط1، 2004، ص 63.

والتحفّز للعناق والاتحاد معه، فتقفز مشاعر الشهوة المتأججة والشبقية الهادرة، وتتفجر الرغبة الحارقة في التغنّي بجسد الرجل، الذي يصبح موضوعا للمتعة، تنقشه الكتابة وتحوله « إلى أداة للرغبة النسائية، تكشف المرأة من خلاله المتعة النسائية المغيبة، تاريخيا، من جهة، كما تفضح فضاء الصمت النسائي الذي شكلته القوانين بمساندة المجتمع » [1].

تنشئ الساردة وصفها الذي يتنزل في موقف رد الفعل تجاه الضمير الآخر، الذي مارس التغييب لصوتها، وفرض التبعية على جسدها، وجعلها دوما تقف عند العتبة، لذا راحت تصفه وصفا يبتعد عن القيم المتحكمة في بنية الوعي العام، ممارسة التأمل والمعاينة لحمولات الذاكرة، بتقديم وصفها للجسد المذكّر، وتأكيد فاعليتها في محاورة جسده، والتغزل به تارة، وكشف عيوبه تارة أخرى ؛ « أراد أن يتكلم، غير أن لسانه تحول إلى لثمي، احتضنته، فعل كذلك وعصرني حتى طقطق جسدي، رفعت نظراته واستندنا إلى الحائط.

كنا على الأرضية، عندما هدأت ثورة الحركة، كان يضع رأسه على بطني، قام. تأملت وجهه فبدت لي تقاطيعه وشفتاه رقيقتين، وجبينه عريض، كان يقول لي دائما إن أنفه كبير وأنه منزعج منه، لكنّي الآن لا أراه كما يعتقد، إنه ينبض ويطلق زفرات كانت منذ قليل هادرة. كان يبحث عن نظراته، لما عدت أتحسسه وألثمه على صدره، وأتلاعب بخصلات شعره السوداء، عاد للاسترخاء وبدا كأنّه كذلك منذ آلاف السنين » [2]، « طويل رشيق، شعر أسود، بشرة قمحيّة، أنف دقيق، جبهة عريضة، وشاربان أسوادن، غضضت عنهما الطرف، يغطيان شفتين مكتنزتين.

كان يرتدي سروالا أزرقا بتروليا وقميصا أبيض مخططا بالأزرق الفاتح.

بدأ يقترب، كان يتقدم بخطوات ثابتة ومركّزة في بطئها، خلالها كان يرفع ثيابه ويثبّت بصره على جسدي، بينما أصبح ذلك الألق لهبا.

1- المرجع السابق، ص 63.

2- الرّواية، ص 75-76.

كان كأنّه يتوحّد، كأنّه يتجمع، كأنه يتوثب، كان يغطّي جسده شعر أسود كثيف وكان جسده قويّا ومستفزّا وغاضبا.

عندما بلغني كان قردا جميلا.

تسلّلت أصابعي، لامست فخذي فعلمت أن الصراع سيكون حربا لن تنتهي.

كلّ جسد سيقاتل من أجل متعته حتى الدم، سأغتسل بدم المتعة وسأغسله كطفلي.

لم يعد البلاط يئزّ تحتنا بل كان يصرخ » [1].

لقد كتبت البطلة جسد الآخر، كما تراه بعيونها، وكما تشعر به، وهي التي كانت غير موجودة إلا عبر ذات تَسنُّ لها كل شيء، إذ جاء نصها متباهيا برؤيتها الجسدية للآخر، التي تنطلق من منطق رغبتها فيه، يرسم بإلحاح الصورة المشتهاة له، وينحت قاموسا جنسيا جديدا، تنأى فيه الأنوثة عن المسايرة والرضوخ لتعاليم الثقافة الاجتماعية السائدة. فإذا بالمرأة ترفع صوت رغبتها في الآخر، تعلن قرار تجاوز الكبت والحرمان؛ « طوّقني إبراهيم، أمام المطعم قبّلني، للقبلة في الشارع مذاق آخر»[2]، « ضحك وتكسر ضوء على أسنانه فبلّلتني الرغبة » [3].

وتخرج "سوسن" من صمتها وإذعانها للشرط الجنسي الاجتماعي، فتخترق المجال الذكوري الذي صنع تاريخه المرتبط ببعده الفحولي، وشكله الثابت المتعالي القوي، وتفرج عن رغبتها القويّة في تعديل صورته الجسدية، كي توافق هواها وراحتها الجنسية، الأمر الذي أزعج إبراهيم ، « وهنا يتحوّل معنى الرجل من مجرد شخص بسيط إلى مستوى الصراع مع نظام معرفي وتركيبة نفسية وذهنية سادت فيما يطلق عليه "المجتمع الأبوي" حيث تتبوأ المرأة الهامش والأدوار الثانوية المكملة لنشاطات الرجل الأساسية.

1- المصدر السابق، ص 10.

2- المصدر نفسه، ص 85.

3- المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

والصراع هنا يقوم على أساس واحد هو: التملك، فما دام الرجل يملك المرأة والمجتمع يثمن ملكيته تلك، فعلى المرأة أن تعكس هذا النظام (Système) أو تقوم بتبديل الأدوار داخلة»[1].

وهكذا، دخلت "سوسن" عرينه الجسدي، وانتقدت شكله الثّابت، وأفرجت عن أمنيتها الملحّة في تعديل مظهره، بما ينسجم مع الصّورة المثال التي رسمتها له في خيالها، والتي تضُمّ الشرط الجسدي الذي يحقق لها الإعجاب بالطرف الآخر، والارتياح في التواصل الجنسي معه، فكان طلبها من "إبراهيم" أن يحلق شاربه، لكنّه رفض ذلك رفضا قاطعا؛ « أيام عرفت إبراهيم كان له شاربان شوّه ذلك صورته التي رسمتها في بالي، وقلّل اندفاعي، وفي لحظة حميمة اقترحت عليه أن يحلقه، تجاهل طلبي ولمّا أصررت غضب منّي وقاطعني.

مرت أيام، كنت خلالها متماسكة ثم بدأت أتردّد، لكنّي قرّرت ألا أضعف. وقاومت شهرا ونصف الشهر. تعب الانتظار ومرافقة التليفون عسى يقرع صوته صمتي»[2]، وبعد زهاء شهر ونصف من القطيعة والخصام اتصل بها، وطلب منها المرور إلى بيته، ففعلت وتفجأت بحلقه شاربيه، وفرحت كثيرا بشكله الجديد « على الكرسي في صدر الصالون كان يجلس. يلمع وجهه، كأنّ ملامحه تغيرت، قفزت إلى حضنه، تكوّرت بين يديه طوقته وقبلته طويلا »[3].

لقد رشح جسد "سوسن" بالإخبار عن ماهية ذلك الاشتهاء وكنهه، وتلمسها لمواطنه؛ « سعت أصابعي إليه، إلى صدره وعنقه ثم وجهه، تحسسته عينه، حاجبيه، أنفه الذي يعتقد أنه كبير، شفتيه موقع شاربيه » [4]. ولعلّها بذلك تبتغي أن تثبت رغبتها في أن ترى الرجل بأصابعها، فتجاري رغبته حين كان يهمس لها : « أريد أن أراك بأصابعي » [5]، ويصبح

1- محمد معتصم، المرأة والسّرد، دار الثقافة، الدار البيضاء، ط1، 2004، ص 25.
2- الرّواية، 83-84.
3- المصدر نفسه، ص 84.
4- المصدر نفسه، ص 86.
5- المصدر نفسه، ص 39.

لجسدها تاريخ وذاكرة تنبثق من عنديتها، تموج وتمور بالرغبة في الآخر، وتشتهيه وتذوب في جسده باعتبار أنه هو أيضا مصدر لذّتها.

وبهذا مارست البطلة فعل الهوى بحريّة، وكتبت أنوثة جسدها الذي يتوق إلى تحقيق لذة ومتعة اكتشاف متواصل ومتحرر للآخر، « لتزرع ذاكرة الأنثى في حقول اللغة وفي أحضان ثقافة الفحل فتحت المرأة أبواب الذاكرة. عانقت أسرار اللغة، عرفت أن للغة سلطة تفيض عن طريقها على أطراف العالم » [1]. وهو ما يمنح الأنا بعض سلطتها الجسدية/ الوجودية، في سياق بحثها الدائم عن دائرة الضوء التي ستخرجها من قهر الظلام، وتمكنها من صياغة جديدة لحياتها.

ويمتد الجسد الأنثوي على طول مساحة الوجود، يلفّ بحيويته، ودفئه، وجاذبيته، الحياة برمتها، ينشر شريعته الجديدة، التي تحتفي بلحظة الميلاد، وبداية اكتشاف نبض الكون، وحقيقته الشفيفة، حين يسبح في آفاق الطبيعة. يلتحف بصفائها وعذريتها المكنونة؛ فالمبدعة لم تعد تطرح سؤال الجسد، انطلاقا من إدراكها الذاتي لأنوثتها فقط، وإنما تعدت ذلك إلى سبر وإدراك علاقته بالكون، والبحث عن أفق لبدايات جديدة، تطوى بها مفازات المعاش في الماضي والحاضر، وتُلاحق زئبق العالم المفقود، بسطوة الأحلام وسلطة الاستيهام؛ « لأنّ العلاقة بين الجسد وبين العالم، بعد أن كانت علاقة احتواء وترويض وامتلاك، أصبحت علاقة حوار وتناغم وتوحد » [2].

تصوغ المبدعة أحلام الأنوثة بطريقة رمزية تتّحد فيه البطلة مع المطر، الذي يصبح شكلا من أشكال التمنّي، والتطهر من الواقع المأزوم، واستبداله بواقع بكر وشفيف، فيحقق الجسد المؤنث على الصّعيد التخييلي المتعة والحلم والتوحّد؛ « عندما تعود خيوط المطر تثقب جسدي بوجع لذيذ، تهيج الأشياء في تبعثر، تعانق المطر، تنصهر وترقص.

1- مجموعة من الكاتبات والكتاب، الكتابة النسائية، التخييل والتلقي، منشورات اتحاد كتاب المغرب، الدار البيضاء، ط1، 2006، ص 204.

2- عبد القادر الغزالي، الصورة الشعرية وأسئلة الذات (قراءة في شعر حسن نجمي)، مؤسسة النشر والتوزيع، الدار البيضاء، ط1، 2004، ص 148.

صراخ جسدي لا يزعج المارة في الطريق، وهم يحثون الخطى إلى دفء البيوت، متلفعين بمعاطفهم.

عندما أهدأ من سكرة المطر وتتلاشى رقصته وأعود إلى خشوع الشتاء الحميم، يربّت الهدوء على عرائي هامسا: "هنيئا حمامك!" » [1].

ولا يكفّ الجسد المؤنث عن مطاردة المطر، وعن رغبة التوحّد معه في اشتهاء مجنون؛ « أشتهي أن أكون هناك، هناك في غمامة تيه، أشتهي أن أنفض عني غطاء النهاية الذي يدثّرني، أركله، وانطلق إلى هناك، حيث تعِدُ الغمامة الغاضبة بالانفجار مطرا»[2].

ها هنا تكبر الرغبة الجارفة للجسد في أن يخرج من قبو التاريخ المظلم، ويتحرر من دوائر الكبت المرهق، ويغتسل من أدران المجتمع الظالم، فيعود إلى صفائه الأول، وينبعث من جديد، « وبهذا يتقدم الجسد باعتباره قطبا دلاليا وترميزيا يستقطب جميع الدّوال النصية الأخرى، فيحملها معانياً تحمل في ملفوظها دلالة الاختراق والتلاحم والاستجابة مثل " تثقب، تهيج، تتبعثر، تعانق، تنصهر، ترقص..."، وكلها أفعال تؤشر لدرجات الانفعال والتوتر حين ترفع الأطواق على الجسد، ويستجيب لهذا الآخر المغيب، وهذا الآخر هو "المطر" الذي يستجيب الجسد لحضوره، ويمارس معه طقوسه، فتعود به الحياة » [3].

وتظل المبدعة تضيء نصها بعلاقات التماثل بين الجسد ورموز الطبيعة؛ المطر، والثلج، والريح، وهو ما يبقي الجسد المؤنث في موقع محاولة التأسيس، وحيز الرغبة الدائمة في التنفيس عن المكبوت، والتحرر من نظرة التبخيس، وسدّ ثغرات التنقيص. ويرتسم حلم البطلة المجنّح باسترجاع تخوم مملكة الجسد والتسيّح الحرّ في جغرافيته، على الرغم من الذاكرة الصنديدة التي تتربص به؛ فتبكي شمعته على أمل ينتحر - في كل مرة - على عتبات الفجر واليقظة، بسكاكين الواقع والحقيقة، وكأنّ "أحلام الليل تذروها رياح الصباح" كما يقال.

1- الرّواية، ص 4.

2- المصدر نفسه، ص 73.

3- الأخضر السائح، آليات البناء في الرّواية النسائية المغاربية، مقاربة تحليلية في الرّواية ذات التعبير الأدبي، رسالة دكتوراه، إشراف محمد بويجرة، جامعة الجزائر، 2009/2008، ص 147-148.

ولكن قد تذوب الشمعة/قد يذوب الجسد، وتحترق لتضيء فجرا شفّافا جديدا؛ « تباطأت نظراتي مخدّرة وكسولة، كانت السادسة. على حافة الطاولة بكت الشمعة طوال الليل حتّى سال دمعها على الأرض وانتحرت. ووشّح دم الانتحار بياض فجر جديد » [1]. إنه فجر الحرية.

وهكذا « يتأكد تثمين "سوسن" للجسد الأنثوي على مستوى آخر، بربطه بمعنى الحرية » [2]. فهي تنشد الانتقال من الداخل إلى الخارج، ووضع المتخيل الذاتي في حمام واقعيّ توصل به ملامح الوجع الأنثوي، وآهاته المكبلة بالمصادرة والنفي، وتأمل في التغيير الإيجابي. فعالم الحكي عند البطلة « يستلهم ولادته من الرحم الاجتماعي والنفسي اللذين يراهما الكاتب بمتخيله السردي » [3] .

ومن ثمة، فالساردة ترى أنّ حلم تحرير المرأة العربية لذاتها مخبوء في جسدها، وما عليها إلا أن تحرره من كل القيود والقوانين البشرية الظالمة، والأقنعة الحضارية الزائفة المكبلة له، وتعيده إلى أحضان البريّة طيرا طليقا شامخا، يعيد كتابة حريته؛ « أيها العصفور الليلة سأعيدك إلى البريّة، فابحث عن الحبّ والماء بنفسك، انطلق في الخلاء، قف شامخا على قمم الأشجار والجبال، اقترب من الآلهة وغن لها، سترد بالغناء، تنفس رائحة الغابة، تدثّر بأوراق الأشجار، واسترح من المتعة قليلا، لتعاود الطيران في فجر جديد » [4].

وبهذا الشكل يحضر الجسد معطى رمزيا ثريّا وإيجابيّا، حيث تنفتح كوكبة دوالّه على كل ما هو فاعل وشامخ ومتحرر؛ " ابحث عن الحب والماء، بنفسك"، " قف شامخا على قمم الأشجار"، وكل ما هو فسيح ونورانيّ ومتجدد؛ "انطلق في الخلاء"، "اقترب من الآلهة وغن لها"، "لتعاود الطيران في فجر جديد". وجلّ هذه الصيغ التعبيرية تكسب الجسد بعدا متحررا، وبلاغة وطاقة منتجة، دائمة التوثب، لها ما تقوله وما تفعله.

1- الرّواية، ص 11.

2- مسعودة لعريط، الفضاء في الرّواية النسائية المغاربية، دراسة موضوعاتية، ص 106.

3- فهد حسن حسين، إيقاعات الذات (قراءة في السرد العربي)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2002، ص 61.

4- الرّواية، ص 09.

وإن كان تحرّر المرأة في "نخب الحياة" معقود في المستوى الأول بتحرير الجسد، من كل أشكال الوصاية والتبعيّة، فإنّه لا يحمل صفة التخلّي الكلّي عن النصف الآخر، حيث نجد أنّ الجسد الأنثوي مرآة لمخيلة تشتعل، وتصورات تلتهب، بتواجد الرجل الشبيه المختلف، الذي يطلع من أعماق الذات « أغمضت عيني.

بخخت عطرا على جسدي. وقفت عارية أمام المرآة. فكّرت أن أعيد رسم شفتيّ ثم عدّلت. بقلم الشفاه تتبّعت خطوط جسدي على المرآة ورسمته. تطلعت إلى الرسم، أحسست بشيء يدبّ في قلبي، كأني رأيت إبراهيم يطل منه، كأني رأيته يقف فيه، يتبختر، يتمدد ويضحك » [1].

ولم يكن توظيف عضو القلب في المتخيل السردي اعتباطيا، فبالنظر إلى الاستخدام التداولي والثقافي للقلب. فإنّه يعتبر المضخة التي تنشر الدم حارا، وتوزعه في الأوردة والشرايين. وعلى هذا النحو وظّفه مخيال النّص في المشهد السرديّ/ الجسدي، إذ كان الرجل بمكانة محرك التجربة الجسدية النسوية، ومثل الشاغل الأكبر لها، والحاضن الأول لكل تحوّل مأمول بينه وبين المرأة، أو تجانس منتظر بينهما، يقوم على الشراكة وأسس التناغم والتفاهم والتوازن، لا التنافر والتصارع.

وفي هذا المقام، تؤكّد بطلة "نخب الحياة" على دورها الفاعل في الوصال الجنسي، وتعلي قيمة مشاركتها للرجل وهج الالتحام الجسدي، وعنفوان الاهتياج النفسي، ولا يتوان جسدها في التعبير عن غبطته، لاكتشاف مواضع إغراء الجسد المذكر، ويتحول فعل التعبير عن الجسد، من منظور الساردة، إلى برهان إيجابي على حياة جديدة.

غير أنّ التشغيل الدؤوب للجسد، وتعريته من الوعي والإدراك العميق لبواعث الفعل، بالإقبال النَّهم على المتع كيفما اتفق، بدعوى تحرير الذات من قضبان الحرمان، قد يوقع الكيان المؤنث في التناقض. فحينما تشعر المرأة بأنها لا تملك سوى جسدها، توظفه في حالة التمرّد، وحالة الإكراه أداةَ عمل، أو أداةَ إشباع.

1- المصدر السابق، ص 08.

وهي بهذا الصنيع تقوّي المدّ الجسدي الذي يحاصر كينونتها في العالم بأسره، وتعزّز خلفية الطغيان واضطهاد هويتها، وتكرّس النظرة الاجتماعية المهينة لها، والتي لا تخرج عن عدّها مجرد جغرافية جسدية متنوعة، يتجوّل فيها الذكر كما يشاء. وإنّ الانسياق وراء تعهير الجسد بدعوى تحقيق الذات وتأصيل الكيان، « ما هو إلا تبرير فاسد لتوهّم، عندما تمتلك ثقافة ما، أن إباحة الجسد إثبات للذات » [1].

وقد وعت "سوسن" بعد سفرها إلى "بون" وتسكعها في طرقاتها، بحثا عن وجه ذاتها، محدودية اعتقادها وعمق شططها، حين اعتقدت بوجود الحرية المطلقة في الفضاءات الغربية. فحتى هناك يحاصر مدد الجسد المرأة، وإن كان يبدو في زي مخالف، وقناع مغاير، يقوم على ترديد شعار احترام حريّة الأفراد، ولا أدل على هذا، من سردها لتلك الواقعة الدالة، التي قدمتها بسخرية موجعة؛ « حذائي يتأرجح في يدي، الماء يتناثر مع حركة جسدي العاري، تمنيت لو أرى نفسي في المرآة. لماذا أبحث عن مرآة والمرايا مزدحمة أمامي؟ وقفت أمام أحدهم ونظرت في عمق عينيه فرأيتني، ابتسمت بطفولة، ثم بحثت عن ركن قصيّ» [2]. فهذه الحادثة تشير إلى واقع أليم، تتخبط فيه الهوية الأنثوية في كل العالم، إذ غالبا ما يخضع تقييم المرأة إلى معيار جسديّ محض يضعه الرجل وفق ذائقته وميوله.

ويطول بحث البطلة، وتبقى تدور في حلقة مفرغة ؛ لأنها انطلقت من وهم الحريّة المطلقة، وراحت تَصفُ حالتها؛ « صار الصخب حولي يزعجني، والموسيقى الصارخة أصبحت تقرعُ رأسي، وهذه كأسي فارغة » [3] ؛ والكأس الفارغة هنا رمز لفشل البطلة في بلوغ المعنى، والقبض على يقين ذاتها. فقد جاءت إلى "ألمانيا" محملة بمتاع من الأوهام، وفائض من الرغبة المحال في ملامسة حرية لا حدود لها، وممارسة أقصى العبث لاكتشاف صورة الذات في هذا المقام.

1- محمد الدغمومي، الرّواية المغربية والتغير الاجتماعي، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، د.ط، 1991، ص 113.

2- الرّواية، ص 15.

3- المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

نعم ... ابتغت "سوسن" في "برلين"، نشوة الانفلات، ورغبت في تجريب جسدها لكل الأوضاع والحالات، وحبست أنفاسها وراء قضبان ضوء ورغبة [1]. إلا أنّها عندما فتحت عينيها على عوالم من الجنس المتحرّر، وشاهدت عن كثب كيف لَبِسَ الجسد على عجل، أكثر من زي مثير ومختلف، غريب وشاذ ومقرف، لم تستطع أن تنساق وراء تجريب كلّ شيء، ولم تقو على تعطيل بعض أزرار التحكّم، التي برمجتها هويتها العربية، فرفضت السقوط في الدَّرَك الأسفل من الحيوانيّة، وممارسة الشذوذ الجنسي، على الرغم من أنهّا كانت ساخطة على وضعها في البيئة التونسية.

كما امتنعت أيضا عن الاقتراب من الشاب الفرنسي، لأنه لا يستجيب للمواصفات الجسدية لفارس الأحلام العربي. وقد تدخلت هذه النسخة الذكورية العربية، وأفسدت كل تواصل ممكن مع النموذج الذكوري الغربي، فأصاب "سوسن" النفور من الشاب الفرنسي ؛ « كان كثير البياض وأحسست كأنه امرأة إلى جانبي، لم يكن هناك اختلاف بيني وبينه في الرقّة والبياض والنعومة، وأحسست كأنه امرأة إلى جانبي » [2].

ويعلن إصدار هذا الاعتراف عن تململ وقلق هوية، يحتملان مشروع مراجعة. لقد أعادت سوسن النظر إلى وجهها في المرآة، وتأملته هذه المرة ببلاهة ولا مبالاة ؛ « وقفت أمام المرآة ألقيت شعري الطويل خلف كتفي، كشّرت عن أسناني، بدأت الصفرة تغزو بياضها، وابتسمت ببلاهة »[3]. ويحيد الابتسام هنا، عن معاني الفرح والابتهاج، ويقف علامة جسدية تخييلية تدلّ على هوّة الفراغ، والإحساس الطاغي بالعدم الذي يسيطر على الذات؛ فتشعر بمرارة وحدتها واغتراب وجودها.

وشيئا فشيئا فَقَد الزمن بعده والمكان بريقه، وأدركت البطلة في نهاية المطاف أنها لم تَجْنِ من رحلتها غير الخواء ووحشة الانفراد وعواء الاغتراب، الذي نخر الذات؛ « تنبهت إلى

1- الرواية، ص 37.

2- المصدر نفسه، ص 44.

3- المصدر نفسه، ص 79.

وحدتي في الحانة فضحكت وقهقهت. وحيدة منذ جئت إلى الوجود. وسأظل وحيدة حتى الرحيل. لا شيء هناك بين الولادة والموت غير الوحدة » [1].

وقررت العودة إلى فضائها الأصلي (تونس)، محملة بخيبة الأسئلة التي ارتطمت بسديم الإجابة، لكن ذلك لم يمنع شرارة الأمل من أن تقدح في روحها بوعد التغيير.

« جمعت أشلاء روحي وذاكرتي ووحدتي، وذهبت أبحث عن مكتب للطيران: حلّقت الطائرة في سماء تونس حامت فوق قرطاج. ربطت الحزام. أسندت رأسي إلى بلور النافذة وتتبعت حدود الأرض والبحر.

سأعود عليسة جديدة، سأعيد رسم قرطاج كما أشاء » [2].

ولم تقبل بعد عودتها إلى تونس الدخول في مغامرة عاطفية مع الشاب الفرنسي، الذي علم برحيلها فلحق بها إلى تونس، وعبّر لها عن إعجابه بها، وانجذابه العاطفي إليها، مبرزا بذلك جمالية العاطفة، التي تظلّ قيمة إنسانية مشتركة، وقد لامس اهتمامه بها مشاعرها، وفتح عينيها على جانب إنسانيّ، تأكدت أن لا غنى عنه في أي حوار حضاري.

لكنها رفضت الدخول في مغامرة عاطفية/حضارية عمياء وغير محسوبة، بعد أن أيقنت أنها لا تستطيع أن تفرغ ذاتها من سِمات بيئتها، كما أنه من غير الممكن أن تمحوَ ذخائرها الفكرية، وتحرق أوراق الذاكرة الجماعية، لأنها ببساطة تمثل الجذور الحالّة فيها، المنغرسة عميقا بدواخلها، مهما توهمت غير ذلك.

الجسد في "جسد ومدينة" لزهور كرام:

في نصّ "جسد ومدينة" يحضر الجسد حضورا طاغيا ومنتجا، وتقترن تمثّلاته باحتمالات للمعنى، تقدم النحن على الأنا، وتولي الاهتمام للوعي الاجتماعي، خائضة في

1- المصدر السابق، ص 104.

2- المصدر نفسه، ص 105.

الأسئلة الكبرى، والهموم المشتركة، التي انخرطت الرّواية في الدعوة المحمومة إليها خلال العقدين الستيني والسبعيني.

ومن ثمة، فقد شكل الجسد تيمة أساسية في الرّواية، واتخذ قيمة جوهرية، بدءا من حضوره عنصرا أساسيّا ومكونا قاعديّا في عتبتها النصية الأولية العنوان، الذي أوحى بالتماهي بين جسد الإنسان وجسد المدينة، حيث لم تدل الواو بين "الجسد والمدينة" على العطف، أو التراكم، أو الزيادة، وإنما شخّصت حالة من التعالق الاشتباكيّ، والتداخل الفضائيّ والوجدانيّ، بين الجسد الفردي (الخاص) والجسد الجماعي (جسد المدينة) بلغت درجة التوحد الكلي؛ أكد ذلك نزوع الذات الفردية في مجرى الرّواية، إلى تخطي دائرة الحميمي والذاتي، إلى ما هو جماعي وجماهيري، وهو ما سنفصل فيه القول والتحليل.

ومن مقاربة عنوان الرّواية، يتضح أنها خرجت بالجسد من مظهره الفيزيقي المحدود إلى رحابة الكون، ولم تكتفِ بجعله موضوعا تتشكل منه بنية الخطاب، بل أصبح امتدادا لإيقاع الخارج، ومظهر الكينونة والهوية، ومن ثم عبر عن رؤية للذات والعالم، وأحال على جماليات الحفر والتواصل والعبور، كي نرى صورتنا، ونلمس حقيقتنا.

يعضد هذا الطرح ما لمسناه من تداخل وتناغم بين الجسد الفردي والأجساد الأخرى (الجماعة)، وما ولد من تواصل قويّ بينها، وجدال ثريّ لم يهدأ ولم يفتر، أسهم في تثبيت فكرة الاندماج والانتماء الواحد، والشعور بوحدة المصير المشترك. ولا أدل على ذلك من تلك المقاطع التي تكرّرت، وترجمت الوعي بالامتداد والاندماج بين الجسد وبين الوطن المنفصل عنه والمتصل به في آن واحد ؛ « المكان يسكننا نحن ... والمدينة بكاملها... دون أن نجزئها ... نار تغلي بداخلنا ... »[1].

1- زهور كرام، جسد ومدينة، مؤسسة الفني للنشر، الرباط، ط1، 1996، ص 24.

« عدنا إلى بيوتنا، بحثنا عنها في أجسادنا، فوجدناها آثارا موشومة بين ضلوعنا»[1].

« يمر الوقت.

تغير حجم الجسد ... شكل الجسد... وزن الجسد، تكبر حكايتي معه.

تولد المدينة من جديد حكاية بين أحشائي تصير ذاكرة أحملها، أينما رحلت وارتحلت أصير أنا المدينة حين أصبح حكايتها » [2].

وقد ابتعدت المبدعة في مخاطبتها للعالم بلغة الجسد الإنساني عن ظاهرة التشيؤ، التي تعمق الفجوة بين الجسد الذاتي وما هو خارجي عنه، وتعظم العلاقة الفارقة بينهما. وكان أن أدت رؤية العالم بعيون الجسد، إلى تجاذبهما وانصهارهما في بعضهما بعض. فتحققت الهوية الموحدة، واستعاد الإنسان عبر هذا النسق البنائي التخييلي، الذي يقوم على منطق التداخل، فضاءه الضائع منه (المدينة)، التي فتح أبوابها بمفاتيح جسده (ذاته)، وشرَّع نوافذها على علاقاته الممتدة والمتنوعة، ونوازعه المتحولة، التي تصارع أشكال الوجود، وتسير في فلك امتدادها وجوهرها المتعدد.

وهو ما نعاينه من الأمثلة التالية: «تحيا المدينة من نزيف أبنائها.

تنحت المدينة طريقها بصخر حزنها.

تمشي المدينة فوق أجساد أبنائها » [3].

« أشعر بالمدينة تتسرب في جسدي والطرقات تمتد في جسدي... صار جسدي طريقا تسلكها المدينة...

المدينة تحكي ذاكرتها فوق جسدي... تغرس المدينة أقدامها بعنف فوق جسدي... وجسدي يتلذذ بالانغراس ... » [4].

وعلى سبيل الإدماج، تُظهر الذات الحياة في الخارج، تتابع حركيتها، وتساير وتيرة إيقاعها، تصبح صورة لوجود يتّسم بالتحوّل المتسارع، إلى قوى مد وجزر، تمنح للجسد

1- الرّواية، ص 34.

2- المصدر نفسه، ص 87.

3- المصدر نفسه، ص 77.

4- المصدر نفسه، ص 89.

هويته، تتحدث "آمال" عن "سعيد"، فتقول: « المدينة عشقه الموشوم في جسده ... انظر إلى جسده وسترى كم هي محفورة في جسده...»[1].

ويستغرق جسد "إبراهيم" في عيش حبه الكبير/ حبّ "آمال"/ حبّ المدينة، ويتتبّع حلمه السعيد، وأمله المنتظر القريب البعيد؛ « كنت كل شيء.. ربما البداية.. ربما الطريق الذي اخترته بإرادتي لكي لا يكون لي أطفال يتمرغون في وحل المستنقع ... كنت أفكر فيهم من خلالك ... أنظّفهم وأصممهم.. كنت أمارس فيك تجربة الحب الكبير.. أقدم فيك ملحمة العشق العظيم ... أمارس فيك كل أشكال الحبّ.. صرت حبّي.. أمّي.. مدينتي.. سرّي.. قضيتي، أنت البداية والطريق.. وأطفالنا قضيتنا.. اختزلت فيك كل الفضاءات.. والأزمنة.. صرت كل المدن التي يتكثّف وحل مستنقعاتها. كنت ماضي وحاضري ومستقبلي.. »[2].

ومن ثمة يراهن "إبراهيم" على القوة الجبّارة التي تسكن جسده، والتي ما هي إلا مدد من جسد آخر/ جسد الأمل، وفي الجسد تكمن قوة الفعل، وبالجسد تتفعّل الأحلام وتكبر، منه البدء وبه ومعه يحدث تغيير وجه العالم.

وعندما تقدم الروائية لهذا الوعي، وتثبته إبداعيا، فإنّها في الجوهر تبعث برسائل مشفّرة عبر ثنايا نصها، مدارها خلخلة بنية التفكير العربي، ومركزية ثقافته التي تربط الجسد في الكتابة عموما، وفي نصّ المرأة خصوصا، بالاستثارة الجنسية؛ ومن ثم فهي تصنفه في خطابها السائد ضمن المهمّش والمحتقر والمدنّس.

وفي خضمّ ثقل من الدعاوى والأحكام المجهزة على ماهية الجسد، شقت الروائية "زهور كرام"، طريقتها الفنية، في التعامل مع موضوعة الجسد، معتمدة مرجعية حداثية في طرح أسئلته في الرّواية النسائية المغاربية، وملامسة أبعاده الرمزية، فلم تحصره في أيديولوجية تأنيث العالم، ولم تتخذه ضميرا لنرجسية نسويّة تعزله عن العالم، وإنما ربطت بعده الحميمي بالهمّ

1- المصدر السابق، ص 31.

2- المصدر نفسه، ص 48.

الجماعي، وتطلعت إلى فتح عيونه على العالم البرانيّ، وما يجري فيه من فساد وصراع جنوني، وتهافت لقيم المادة، واندحار للبعد الإنساني.

يرسم توظيف الجسد منحنيات هذا التغير، ويشهد على تحوّل في الرؤية التي انبنت على خلخلة عميقة للموروث الفكري، الذي وَلِعَ بقهر الجسد وكبته وتأثيمه، وحصره في بعد دوني، وكان أن أعادت طاقة الإبداع برمجة الذاكرة العربية لتحرر الجسد من أصفاد الحسي، وإحالته اليتيمة على المغزى الجنسي، ليتصالح الإنسان مع جسده وذاته. وفي إطار هذا التساوق، يصبح الجسد « رمزا لتحول عميق في منزلة الإنسان الذي يرغب في إرساء مصالحه مع نفسه ويتمّي علاقات حميمية مع فردانيته » [1].

والواقع أن وعي الفرد بجسده/بوجوده، واستشعاره لكل طاقاته، لا ينفصل عن وعيه بجسد الآخر، وإدراكه لعلاقته بالكون، باعتباره جسدا فسيحا وكليا، بل إن الوجود الفردي يتحول إلى ممرّ، يؤدي في لون من التفاعل المتبادل إلى الوجود الجماعي. ومتى تَعَطَّل الاتصال أو حدث الانفصال بين المعطيين، أصاب الإنسان الشرخ والانشطار، ولذلك لم يكن من الصدفة أبدا أن تجمع الساردة في "جسد المدينة" بين مشروع تحررها الذاتي من النموذج (السلطة الأبوية)، ومشروع تحررها الاجتماعي (تحرر مدينتها)، من وحل الفساد وسلطة الدمار والظلام؛ « في لحظة توقف أرق الزمن... تراجع النموذج المستنقع وانبثق بوح جرف الخجل أثمره تاريخ القرية النائية ... » [2].

هي إذن سيرة جسد (جسد الساردة) انفتح على سير أجساد أخرى (حبيبها "سعيد"، وشقيقته "آمال"، وصديقه الحميم "إبراهيم" الذي هو أيضا حبيب "آمال")، يقيم اللحمة معهم، ويقاسمهم مساحات الحلم، ببناء كون جميل مشترك في تناغم إنساني/ فكري تُرجح كفته قيام علاقة بين الرجل والمرأة تنبني على وضع تشاركي تآزري وتكاملي، لا تقابلي ضدي،

1- علي الشنتوفي، ليس الجسد، مجلة الحياة الثقافية، وزارة الثقافة التونسية، تونس، ع 36، 1993، ص 70.
2- الرّواية، ص 86-87.

وهو ما أتاح مخاطبة الجسد للعالم بوصفه مؤشرا على الكينونة العامة، يتيح بغناه، إمكانية قراءة المدينة/قراءة العالم، إذ ينبني مجرى السرد ومنعطفاته على وجود حلقات تواصل وانفصال ما بين الشخصية والفضاء (الحي الهامشي في المدينة).

وقطبية الاتصال والانفصال، تقدم طريقة إدراك للأشياء والأشخاص الذين يتألف منهم العالم، تبرز الوجود السائر على لجج الجسد الواعي، والراغب في التواصل مع واقع المدينة الهامشي، الذي يظل مناط عشق الشخصيات المحورية في الرّواية، ليندرج ضمن الثوابت. فـ"سعيد"؛ « وحدها رغبها في البداية... العمر لها... والحب لها... وما بعدها انتشاء في الفراغ الوجودي... الكينونة هي ارتماء في عشقها... ومن لا يعرف العشق... لا يستحق أن يسكنها... أن تسكنه ... هي هكذا أو هكذا عشقه مع المدينة » [1]، و"إبراهيم" « لا يسمح إلا بحكاية واحدة، حكاية المدينة التي سكنته نارا » [2].

والساردة حبيبة "سعيد" ترى أنّ « المكان يسكننا نحن... والمدينة بكاملها... دون أن نجزئها ... نار تغلي بداخلنا...»[3]. و"آمال" أخت "سعيد" « كانت تلمس وجودها في الحضور الجماعي »[4]. ولم تكن تنتبه إلى تفصيلة جسدها الممشوق وسحر أنوثتها؛ « فقد كان في الأفق حلم، يوحدها بأهل المدينة، كانت دائمة الابتسامة والانشراح... الحياة تشع من عينيها... وردة جميلة تتفتح كل يوم داخل السور... طموحة جدا... لذلك تراها تستغل حضورها في كل مجمع لتقول كلمتها بكل جرأة وصراحة... » [5]. وقد أحبّت "آمال" "إبراهيم" وأحبها، وكان عشقهما من عشق المدينة « وحدتهما المدينة بدروبها المتشرذمة، بأحيائها الضيقة المتناسلة يوما بعد يوم »[6].

1- الرّواية، ص 18.
2- المصدر نفسه، ص 20.
3- المصدر نفسه، ص 24.
4- المصدر نفسه، ص 25.
5- المصدر نفسه، الصفحة نفسها.
6- المصدر نفسه، ص 26.

ولأنّ المدينة فضاء عتبة مسكون بالقلق، والاغتراب، والتوتر، وسؤال المصير المؤرق، الذي يبحث عن أفق مفارق، يقطع مع وضع محيط مقرف. فقد انعكست سمات هذا الفضاء وملامحه، على الجسد المتداخل معه حبا وعشقا وألما، والذي تكبّد مشقة الوعي بالوجود والبقاء في حي ليس ككل الأحياء. تتلوّن فيه الحياة باللّون الرمادي المريب، الذي لا يستقر على وضع محدّد وأكيد، ليبقى حضور الذات في منطقة ما بين البينين، ما بين منزلتين: ما بين الضوء والعتمة، وما تنتج من درجة لونية غامضة، ورؤية من ضباب، يتلامس فيها كالخطف الأبيض والأسود، فيبثان الريبة في فهم الكيان، وإثبات الوجود.

وقد قادت هذه الحساسية المحملة بعصف الشك ذلك الجسد إلى دخول أتون المقاومة، والتشبث بالعناد والمغالبة والإصرار والمجاهدة، أملا في تغيير وضع الإنسان المتأزم في الحي الهامشي المتعفن، والتّوق إلى الارتقاء والضياء.

لكنّ الجسد الواعي يدفع في الأخير ضريبة وعيه وحلمه؛ لأنّ « المكان الجديد يحرق الصور إن هي طالبت بالإطار » [1]، إن طالبت بالحياة الكريمة في المدينة.

وهكذا انتظمت أحوال الجسد في ثنائية سوداوية، هيمنت على النص كله، هي: (الحزن والموت)، إنه منذور لهما، وكأنه مهيّأ دائما من قبل لقدر جاهز، هو القلق والخسران والفشل، مهما قاوم وفعل، حيث تتكرّر تراجيع حزنه في ثنايا السرد كله، ويتراءى عمق ألمه وجلده لنفسه، بسياط وعيه، ويا له من وعي شقي!!!

ومن هنا، فإن هذه الرواية هي « نص محنة وعذاب، نصّ يسائل الوطن، والضمير، وكتابة تبحث عن الذات المخرّبة والمتشظية » [2]، وهو ما تجليه المقاطع التالية : « كل امرئ بات يحمل بذرة القلق ... هم اعتبروه من ملامح الزمن التكنولوجي... ومن شدة تخوف

1- الرواية، ص 21.

2- محمد تحريشي، رحلة الكتابة، كتابة الرحلة، نحو أفق كتابة مغايرة، الملتقى الدولي الثامن للرواية، عبد الحميد بن هدوقة، وزارة الثقافة، برج برعريريج (الجزائر)، 2004، ص 52.

الإنسان على مكانته بعدما اكتسحت التكنولوجيا كل الميادين تسرب القلق، فأنتج غضبا... رهيبا ... فظيعا تشمئز منه النفس الملتهبة بماء الحياة »[1]، « تشعر آمال بالقلق... بالاختناق بثقل ممل يخنق أنفاسها، تحاول أن تحتج ... تذوب همسات الاحتجاج مع عنفوان الاحتكاك... تشعر بالحصار... أصوات وأدخنة ورائحة العرق... أصابها العياء... أثقلها الثقل...»[2].

وسعيد « كان حزينا
حزينا جدا.
والحزن يتقطر من جسده.
وجسده يرتجف بشدّة » [3].

وتصوّر "آمال" الحياة بعد غياب "سعيد"، تراها رزنامة زمنية، تمرّ أوقاتها بلا حدث ولا أهمية، وتنعتها بالأيام المتشابهة، فلا رونق ولا بريق، ولا خبرَ عن أخيها "سعيد" يعيد الفرح إلى البيت التعيس؛ « كلّ شيء إلى الدمار، هذا ما بدأت أعتقده، تكاثفت طعنات الانتظار، وفرحة البيت أصبحت مقترنة بـ"سعيد"، أمّي لم تعد تكحل حزنا عليه، صار شعرها بياضا بعد أن أقسمت ألا تخضبه بالحناء ... » [4].

وتتفاقم حيرة الشخصيات، وتزداد أزمتها مع ازدياد حالات غياب المدينة، وامتهان الجسد الاستفهام، المثقل بالحيرة ووطأة الاغتراب، محاولا أن يفقه ما يحدث ويمسك بأطراف الحقيقة، وطريقة العبور المجدية، لتخليص الذات والمدينة من الترهل والدّمامة والعفونة. إنها علاقة كينونة وصيرورة. فالجسد الإنساني يشكل في الرّواية أحد أبرز الموضوعات الإشكالية، الـ « مهووسة بالسؤال والقلق والعنف، واللذة والغربة والشّك والأنطولوجيا » [5].

1- الرّواية، ص 09.
2- المصدر نفسه، ص 51.
3- المصدر نفسه، ص 37.
4- الرّواية، ص 44.
5- محمد إبراهيم، الجسد العربي الجريح، كتابات معاصرة، بيروت، ع 20، 1994، ص 94.

وكلّها أحوال وأزمات تولد معان عميقة تأتى من رحابة الخيال، وعمق الإبداع والكتابة. يقول "سعيد" في مونولوج ساخن: « هل يذهب عند الطبيب ليصف له حالته ويمنحه مسكنات النار، لكنه يعرف رغبة النار وسر الاشتعال... تحدثه نفسه عن ضرورة امتهان السؤال»[1]، ويخاطب "آمال" مرة أخرى قائلا: « أنت أكثر الناس فهما لقلقي... ليس تراجعا هذا يا آمال .. إنه فقط قراءة للعلاقة بين النظافة والقذارة، أيهما أصلح للعبور والمرور والانتقال... »[2].

ويخلص "سعيد" في أسى عارم إلى أنّ « كلّ شيء يساوي حقيقة واحدة: الحبّ، النظافة، القذارة، التنظيم » [3]، وبعد سنين يخلص "إبراهيم"، إلى ما خلص إليه من قبل صديقه "سعيد"، فيكتب في رسالة منه إلى آمال:

« لا أعرف

أنا أيضا لم أعد أعرف نفسي ولا هدفي في هذه الحياة الأيام متشابهة ... وإبراهيم لم أعد أعرف ما يريد، وما يحب وما يكره، هل كل شيء يتشابه ! الحب، الكراهية، الرغبة، النظافة ! لا أعرف هل صدق صاحبنا أنا وأنت يا آمال، أرجو ألا تلوميني عن تجاهل الاسم ولا تسألي.. دعك من السؤال، فقد يربك حياتك و... » [4].

وتصف الساردة (حبيبة سعيد) عمق اغترابها وهي في مدينتها: « والآن، الآن أشعر بالغربة في لغتي، في مدينتي، في جسدي، مأساتنا أننا غرباء في مكان انتمائنا، لكن عن أي انتماء نتكلم ... لقد تغيرت المفاهيم وصرنا غرباء في لغتنا...»[5].

وتتعاظم لغة العنف، فتغطي أرجاء المدينة، بالخوف والشك؛ « حمدا لله على رجوعك قال إبراهيم وسعيد يقتحمه الصمت بعنف، فهمت ما حدث وما جرى، ولذا لم أرد أن أوقظ ما عرفه الجسد » [6].

1- الرّواية، ص 17.

2- المصدر نفسه، ص 40.

3- المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

4- المصدر نفسه، ص 56.

5- المصدر نفسه، ص 83.

6- المصدر نفسه، ص 37.

وبما أن خطاب السلطة في المدينة اختص في ذبح آمال الشباب المثقف الفتي، التي هي كالياسمين الطري، ودأب على قبر حلم التغيير القوي الجميل، بالاعتقال والسجن، والتنكيل، وحرق قوة العناد والمقاومة في الكيان المتمرد، والتأكد من تحولها إلى حفنة رماد « القضية واحدة.

لأن الحلم الذي يكبر في الداخل يتكرر في ذوات مختلفة ولكنه يبقى واحدا.

الخطاب... خطابات.

لكل جهة خطاب يهدف إلى قبر الحلم وحرق الداخل، لأن في الداخل حثالة إن حركتها رياح الغضب انتفضت وهاجت » [1].

وتبث ذات "سعيد" نشرة أحوالها، عبر قناة جسدها الذي ظهرت عليه علامات لا ترضي كبرياءه الآدمي، ولا تنسجم مع وعيه المحبل بعشق الحرية الإنسانية التي تتربع في قرارة دواخله. إنها أزمة الحرية التي يعاني منها المثقفون المحدثون العرب، و« قضية المثقف العربي الأساسية هي قضية الحرّية، بمفهومها الشامل فهي حينا حرية سياسية تعني الديمقراطية وحرية ذاتية تعني تشبث المواطن بحقوقه الشخصية، وهي حينا آخر تعني مقاومة الاستعمار والإمبريالية والتخلف الاقتصادي والاجتماعي»[2].

ونتج عن إجهاز السلطة على الحرية، معاناة الأنفس من ضيق التنفس، ليقول الجسد تعبه وإجهاده، واصفراره، وألمه، ويبدأ نزيف شعوره القاسي بوجع الانسلاخ (détachement)؛ فـ« سعيد" عندما اعتقل وعاد للمرة الأولى إلى بيته، « كان يفتخر بنفسه إلى حد أنه أخذ يرتدي البدلة الرياضية داخل البيت ليكشف عن جسده الموشوم (...) إلا أنه تراجع عن ارتداء البدلة الرياضية فيما بعد، هل لأن جسده أصبح يكشف سره... والآذان تلتقط الانزياح! أم لأن تفاقم أرقام العودة دعته لكي يستعدّ دوما للرحيل المباغت، وعليه أن يلفّ جسده ثوبا صوفيا ! أم لأن الجسد فقد توازنه وبدأ يتجعد ومن الأحسن عدم الكشف عنه

1- المصدر السابق، ص 06.

2- محمد رجب الباردي، شخص المثقّف في الرّواية العربية المعاصرة، الدار التونسية للنشر، تونس، د.ط، 1993، ص 149.

حتى لا يصبح نموذجا لحكاية القلق المجاني، فالشكل الدائري أنعش العزلة... والعزلة متلهفة لقتل الوقت حكاية... وهو يرفض أن تنحرف حكايته عن عشق المدينة... لتصبح حديثا عن التجاعيد واصفرار الوجه وتكريس الخوف و... و.. !!! » [1].

ويبدأ كيان "سعيد" في التشقّق، وشيئا فشيئا يحدث انكساره من هول الارتطام بواقع عنيف لا يطاق؛ « تبدو عين سعيد مرآة تتكسر بعنف ... تصير شظايا حادة. تلمع أجزاؤها.. يصير الوجه جمعا في العين .. يصير الأحمر بقعا سوداء.»[2].

وصار جسده يمارس فضيحة كتابته في وضح النهار، ويعلن قصة عشقه للمدينة، بل ممارسته الحبّ لها أمام الملأ، بحثا عن دائرة الضوء التي ستخرجها من قهر الظلام؛ « جسده يفضحه، يعريه من عينيه تقرأ آخر أسرار الاجتماع الليلي، إنه ابن وطنه، الوطن الذي يتفنن بكرمه » [3].

كما افتقد وجه "آمال" نضارة الحياة ؛ « افتقد وجهي لكل الألوان ما عدا لون الأرض البوار التي غابت عنها الأمطار وتركتها فريسة للشمس » [4].

ويتهيأ جسد سعيد للفقد والموت « جسده يرتجف بشدة

عانقناه

أثلجني جسده، كان باردا إلى أبعد الحدود » [5].

لقد افتقد الجسد حرارة الحياة، وعاش الهدر الوجودي، في وطن يحترف جرح الكرامة والإهانة، والتضييق والقتل وكل ألوان الإبادة، وكذلك سكن صقيع الخوف أحشاء "إبراهيم" « يسكنه الخوف مما أصابه، يخشى أن يهدأ بعد المرارة، الهدوء فيه خطر أحيانا، حين يتوازى

1- الرّواية، ص 45.
2- المصدر نفسه، ص 44.
3- المصدر نفسه، ص 37.
4- المصدر نفسه، ص 52.
5- المصدر نفسه، ص 37.

وبرودة النفس، لا يرغب أن يصبح داخله قطعة ثلجية، لكنهم أعلنوه حكاية فتناسل حكايات، والشكل الدائري يطوف المقاهي في هذا المكان. انقطع خيط المرارة وتجمد إبراهيم في مكانه، فكر أن يأخذ دوشا باردا بعد الدوار الذي أصابه، خشي إن فعل يكشف الأحشاء الباردة » [1].

وهكذا، يحتد الصّراع داخل الذوات التي تشعر بالقلق الوجودي، داخل الأسئلة الكبيرة التي لا جواب لها، وتزداد الهواجس وتَعْظُم الحيرة؛ « تصبح الذات فاقدة لليقين، ميالة إلى الشك، وقلقة مضطربة، تتساءل حول قضايا كبرى لا حلّ لها، ولا مهدئ فترتاع وتسلك سبلا معتمة، إن حالة القلق هي ما يشكل البعد الوجودي»[2].

وهو ما سردته الرّواية بألم عظيم، واصفة انتهاك حرمات الإنسان وحميمياته، وخصوصياته، وحقه الطبيعي في الحرية؛ « المدينة العريضة الكبيرة تأكل ذاتها... تشرب عروقها ... تبتلع آهاتها وتمضي، تجرّ حزنها الملفوف بالغضب... حيث يسكن كل واحد ذاته، لأنه لم يجد ممرا إلى الخارج ... حيث تأكل كل واحدة من جسدها. المدينة والجسد شيئان يلتقيان في التآكل، غير أن التآكل يتلون بحسب جغرافية الجسد » [3].

فجسد المرأة/الرّاوية وآمال يتماهيان مع جسد المدينة، يتقاسمان التآكل الداخلي رغيفا يوميا؛ « كان جسدها ممشوقا،

وجسد المدينة مبعثرا ومشوها لكنهم أحاطوه بسور يخفي سر التآكل... لم تكن تنتبه إلى تفصيلته وأنوثته، فقد كان في الأفق حلم يوحدها بأهل المدينة » [4]. فالمدينة تتآكل بسبب التهميش والغبن والقهر والتخلف والرداءة، وكذلك جسد المرأة. وهو ما رمّزت له الكاتبة بمستنقع المدينة الذي زاد وكبر، وفاض واتسع مع مرور الأيام.

1- المصدر السابق، ص 20.

2- محمد معتصم، المرأة والسرد، ص 152.

3- الرّواية، ص 25.

4- المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

وكان للأمطار دورها في زيادة مستوى الماء في المستنقع، دون أن تستطيع تحريك كوامنه، وتطهيره من القذارة؛ فهي على كثرتها لم تفلح في جرف ما في أعماقه من ماء آسن، ولم تقوَ على قذف ما في أحشائه من وحل. وظلّ الرّكود وضعا قارا ثابتا يطبع وجه المدينة بالسواد والدمامة؛ « منذ الهزة العنيفة للمدينة الكبيرة، والمناخ لا يشجع حتى على تنظيف النفس...

المطر!

أي مطر.

لم يعد يجرف إنما يلامس... صار ناعما...» [1].

وكذلك كان حال جسد "آمال" هويتها الذي تعرض للبلى والتآكل، لعدم اهتمامها بتفاصيل أنوثته، وشؤون هويته الخاصة واختلافه، وانشغالها عنه بجسد المدينة، الذي طوقته بالحبّ والرّعاية، وأحاطته بالرغبة المتجدّدة في تحريره من الفساد والتهميش، وإحداث التغيير البنّاء، فسؤال المرأة : أي مصير المرأة في البلاد العربية، صار موصولا بالحرية الجماعية، واحترام الحقوق الإنسانية.

ومن المفرح حقا أن تبلغ الكاتبة العربية هذا الوعي، وتمزق شرنقة الأنوثة و« تنظر إلى المجتمع وقضاياه بعين شديدة السعة واليقظة والحساسية... وكتاباتها الناجحة اليوم تقرظ ليس لأنها علوقة بطيوف الأنثى... وإنما لأنها كتابات صادرة عن المرأة / الفرد التي لم تعد الأنوثة عندها سوى صفة من صفات المرأة... مثلما هي الرجولة صفة من صفات الرجل » [2].

لكن "آمال" لم تستطع أن تخترق أسوار الفساد المنيعة، التي ضربت حول الحي الهامشي في المدينة، لتستر قبحه وتواري تشويهه، وتداري عفونة رائحته. وأمام هذه الحقيقة المحبطة الصافعة بالفاقة والخذلان والبشاعة. فرّت "آمال" إلى جسدها تريد أن تخيط منه عباءة تتكور بداخلها، وتسترجع وهم ملامحها الغائرة وأنوثتها الهاربة، وتُوحِّد شتاتها، وتحاول أن تنفخ

1- المصدر السابق، ص 19.

2- فعاليات منتدى الروائيين العرب، صورة المرأة في الرّواية العربية، دار سحر للنشر، تونس، ط1، 2005، ص 94.

بأنفاسها الضعيفة المتقطعة في بقايا أمل، قد تخرجها من دوامة الحيّ الهامشيّ التي أطبقت عليها، وتنقص من حدّ الفاجعة، وهول الكارثة التي ألمت بها؛ « بات عليّ أن أستردّ أنوثتي التي كادت أن تذوب مع الأيام (...) كل شيء إلى الدمار في مدينتنا التي تأكل أبناءها وهم يحملونها عشقا بين ضلوعهم... إبراهيم أملي المتبقي... آخر ما تبقى لي من نقاء هذه المدينة...

تلفعت حبه ومشينا خطوات ثابتة لأعلن أنوثتي حتى لا يكتشف صلابتي التي أورثتني إياها مدينتي ... »[1].

غير أنّ غول الفساد في المدينة يلتهم كل شيء، ولا يستثني أحدا، يمارس القهر على الأنوثة والذكورة على السواء، يحكم الغلق على الجسد الإنساني، ويحصره في مربع جنسي تخديري. يتخفى وراء مراوغة منح الإنسان فرصة البروز الوهميّ، وادعاء احترام وضعه الحميمي، ويتدارى وراء رؤية مُقنَّعة، وملمح يتزيّ بطقوس الإقناع، يتمثل في احتياج الرجل والمرأة لبعضهما. وما من شك أن « احتياج كل منهما للآخر بمثابة مرآة تنعكس فيها حقيقة الذات، وهذا يؤكد أن ذات الأنثى لا تتحقق إلا من خلال منظور الرجل، كما أن ذات الرجل لا تتحقق إلا من المنظور الأنثوي »[2].

بيد أن هذا الاحتياج يتطلب وعيا فرديا ينمو ويتقوى، بالتوافق مع العالم الخارجي، لا أن يقوده جحيم الدنيا وإحباطاتها إلى الارتماء في أحضان الجنس، الذي يضحى ذا مفعول تنويمي خطير، يعطل قدرة الإنسان على مجابهة أزمات الحياة، فيفقد الجنس بعده الإنساني.

وقد كان « الفضاء الجنسي [في هذا النص] فضاء تتلاقى فيه : استراتيجيات الخيبة والإخفاق والانتظار، لكنه فضاء يستدعي صيغة أخرى، بلا شك للفعل وللوجود »[3]؛ حيث لم يتوانَ أصحاب القرار في ضرب الإنسان في الصميم، وصلب وعيه، واختلافه واحترافه

1- الرّواية، ص 43-44.

2- سيد محمد السيد قطب، وآخرون، في أدب المرأة، ص 119.

3- حسن نجمي، شعرية الفضاء السردي، المتخيل والهوية في الرّواية العربية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط1، 2000، ص 191.

السؤال، بتحويل الفعل الجنسي من فعل جوهري وخلاق، إلى سلوك آلي يستجيب للنداء الغريزي، ويُصمّ أذنيه عن قلقه الوجودي، فيدخل في غيبوبة عن وعيه الاجتماعي السياسي؛ « وحدتها المدينة بدروبها المتشرذمة، بأحيائها الضيقة المتناسلة يوما بعد يوم.

إنه سبب التكاثر.

لأنه يعوض الأعطية الضرورية في فصل الشتاء.

الأحياء المتناسلة تتوحد في جسد المرأة...في احتكاكها ببعضها، تناسلت وتوالدت.

كلما كثرت هموم الرجل كثر طلب الجسد.

الجسد المخدّر.

الجسد المسكّن.

الجسد الوكر.

إن باتخاذك من جسد المرأة عباءة تنسى مشاكل اليوم بكاملها.

هكذا تعلن حكمة مستنقع المدينة.

تتكاثر هموم المستنقع... يكثر طلب الجسد، وحينها يمتلئ المستنقع أطفالا يتمرغون في وحل حي المدينة، كيف حصل هذا !

ومتى وقع هذا !

إنها لا تعلم.

إنها غائبة.

وحده الجسد حاضر » [1].

إنّ جسد المدينة المتورّم والمتقيّح، تتكاثر أحياؤه البائسة، وتتناسل دروبه المتسخة، وأزقته المظلمة كل يوم، تماما مثلما تلد النساء الأطفال تباعا، وتشتغل آلة التناسل اشتغالا مسعورا، فيحدث التكاثر المجنون، الذي تولده ظاهرة التآكل الداخلي للذات/للمدينة؛ فالمدينة

1- الرّواية، ص 26-27.

عندما تتآكل تنتج أحياء جديدة هي امتداد للفضاء القديم، سير على خطى الحيّ الهامشيّ البئيس.

والصراع داخل الكيان، يفضي إلى الاحتداد والاحتقان، ليأكل الداخل بعضه بعضاً، ويشتعل فيه فتيل الرغبة في ملامسة الآخر، والاحتكاك بجسده هروبا من جحيم الاعتزال، الذي يكبر معه السؤال ويزداد التحرق للعرفان، والتحرر من سلاسل الصمت والإذعان؛ ولذا جاء الهروب إلى الجنس والنميمة، للاحتماء من هجير الوعي بالواقع، ونار الحقيقة وما تثيره من لظى وعذاب، ورغبة قويّة في فك شكل الجسد الدائري، والخروج من الطوفان في الفراغ، ودوائر الحصار؛ « فالمساء يلد الحكايات ... وهنا الخطورة الكبرى... العزلة تنجب رغبة اقتحام الآخر والانتعاش بالتسلّل إلى سرّه الليلي... ألم يتم صنع الشكل الدائري! إنه دليل الغربة والعزلة هنا في هذه المدينة تنتج النميمة...»[1].

وهكذا، يُضيِّقُ لؤم السياسة الانتهازية مساحة انتفاضة الهوية، يغتال أحلامها ويوقف خفقانها للحرية، ليضيع السؤال في شارع القيل والقال، وكثرة الإشاعات والكلام.

وفي هذه الأجواء المسمومة، والحياة المُسيَّجَة بقضبان القهر العام والفساد، يصعب الخروج منْ حلكَة الفقد، إلى نور الوجود وتحقيق الذات.

وتزداد ضراوة أشكال الاستبداد، حين يتعلق الأمر بالأنوثة، التي تُصنَّف اجتماعيا في ذيل الفئات المدحورة، إنّه النفي المضاعف للهوية النسوية، الذي لا يقبل لها حضورا إلا من خلال جغرافية جسدها، وتضاريس عريها، ورسم الخطيئة وشما على مساحة جسمها ووجدانها.

بعبارة أخرى، إن جسد المدينة متورّم ومتقيّح ومتهمّ بانتفاخ عفَنِهِ، وهو ما أفرز كينونة إنسانية مقهورة وبائسة، غير أنها تهرب من مجابهة وضعها العام، المفتوح على جبهات النيران، وفواجع الخزي والذّل والعذاب، وكوارث الفقر والسير نحو الانتحار، والموت والغياب،

1- المصدر السابق، ص 10.

فتستسلم لنظرة ازدواجية للحياة، تعتمد فصلا ذهنيا حادا بين الوضع الجماعي، الذي يعاني من هوية مشوّشة ومهتزة، أفرزتها السلطة الفاسدة المستبدة، ووضع المرأة الفقيرة التي تنتهي بين براثن البغي وامتهان الجسد، وكأن الشرط الاجتماعي ليس واحدا، والقهر غير معمّم؛ « ولكن كل شيء انتفخ في هذه المدينة حتى مستنقعها صار مدينة بكاملها... لماذا العتاب فقط على انتفاخنا؟ »[1].

« يمر الوقت.

تغير حجم الجسد... شكل الجسد... وزن الجسد.

تكبر حكايتي معه.

تولد المدينة من جديد حكاية بين أحشائي.

تصير ذاكرة أحملها أينما رحلت أو ارتحلت أصير أنا المدينة حين أصبح حكايتها »[2].

وتعيش المرأة تسليع جسدها، تحيا حداد الروح، وتقتنع بأنها ميتة على الرغم من رعشة الحياة الموهمة، تدرك فظاعة تحويلها إلى كتلة مرصوصة، ودمية مصلوبة، تقلبها وحوش من البشر، بحسب الأهواء والمزاج والطلب، تمتص فيها آخر ما تبقى من رمق، في أجواء اجتماعية موبوءة. كل شيء فيها له سعر، وكل شيء له ثمن، حتى الجسد الإنساني المكرّم، وهو ما أحالها إلى سلعة للاستهلاك والامتلاك، وتعديل المزاج؛ « تشعر بالثقل... ولكنها لا تقاوم... ولكنها لا تعارض... إنها جثة هامدة يتم تقليبها » [3].

يصبح الجسد طريقا معبدة تطؤها أقدام الخاسئين، وتدوسها أرجل الانتهازيين والفاسدين والعابثين، يصير تجاوز العتبة، والعبور الممسوخ، مشروطا بالسكوت، وقبول

1- الرّواية، ص 86.

2- المصدر نفسه، ص 87.

3- المصدر نفسه، ص 51.

شروط اللعبة الدنيئة، والانبطاح لأجل الوصول؛ « فاللعبة صارت مكشوفة، الخوف يقتل الصرخة، فالورقة هي المنقذ من المستنقع، ولا بد من قتل الصرخة حتى يتم العبور... » [1].

يتميع معنى الاجتياز، وجمالية العبور، تندحر خطوات الانعتاق على أعتاب الانطلاق، حين تضرب الهوية الإنسانية في أعماقها، وتهين سلطة الفساد جسد الإنسان بسلبه حرية القرار، واستعباده وتمريغ كرامته في الأوحال، وحشره في مقايضة رخيصة: بيع الجسد مقابل العبور، والخروج من بؤرة الحي الهامشي المغمور. ويا له من منطق أعوج ومجنون، يمنح الجسد وهم الخلاص والوصول إلى فضاء جميل وبديل عن الوطن المسروق. فإذا به يعيش عمق تغريبيته وتحطيم آخر ما تبقى من هويته، وإذا به لا يتجاوز في الواقع حدود العتبة؛ «كلهم صاروا يتكلمون عن العبور... هذا دليل على أننا نقف على العتبة... »[2].

ولا عجب في هذا، فالعبور على أشلاء هوية الجسد، وتكميم صوته، ليس إلا دورانا في الفراغ وعودة إلى نقطة الصفر والتيهان. ولذا يغيب الجسد ولا يعود؛ حيث يرحل "سعيد" ذات يوم ولا يرجع [3].

وتدور أطياف الموت حول الجسد، وتسدل عليه ظلال الظلمة والوحشة، يعلو نعيقها في الوجود مؤذنا بغروب العمر، ونهاية الجسد المنذور للموت والأفول، يحز "إبراهيم" جسده، يوقف نبض وريده، احتجاجا على زمن القهر والتغييب، والصمت والتهميش، ينتحر على صوت سقوط مفهوم الوطن المدوي؛ « سيدتي إنني أحمل إليك خبرا مفجعا.. لقد انتحر الأستاذ إبراهيم » [4].

وتقع "آمال" في براثن الدعارة وامتهان الجسد، وهي تعانق حلم العبور، وتجاوز العتبة، ويخرج أبناء المدينة بحثا عن الانتماء، عن هويتهم الوطنية المسروقة، فلا يعودون؛ « تمشي

1- المصدر السابق، ص 53.
2- المصدر نفسه، ص 54.
3- المصدر نفسه، ص 55-60.
4- المصدر نفسه، ص 75.

المدينة كل يوم في جنازتها، تحيا المدينة من نزيف أبنائها، تنحت المدينة طريقها بصخر حزنها، تمشي المدينة فوق أجساد أبنائها. يخرج أبناء المدينة حين يخرجون بحثا عن المدينة.
وأعجب من أهل المدينة كيف لا يصرخون وقد صار الدم ماء » [1].

أما الرّاوية "حبيبة سعيد" فتختار الإبقاء على الجنين، الذي كان وليد لحظة انفلات من رقابة المدينة. لقد كان الإبقاء على "خيار" معادلا لنحت وعي التغيير مجدّدا، على الرغم من « الهزائم المتوالية وإخفاقات رهان المثقف المتسيّس، إذن من أين وإلى أين؟ سؤال مفجع ومقض للمضاجع، من مجال التغيير إلى مجال الاستسلام، من مجال الفعل إلى مجال استقبال الفعل، هنا يتموقع المثقف » [2].

وتجيء صرخة ميلاده، إعلانا قويا عن إصرار الراوية على خيار الانتماء للمدينة؛ « يتحرك خيار في فراشه... يستقر في قلبي نبضا جديدا ينسيني الاحتراق والألم... يبكيني لحظة المخاض حين تذوب صرخته مع الرياح... ويطلقني زغرودة حين يقرر القرار... قرار الخيار... خيار الميلاد... ميلاد الانتماء... » [3].

وما "خيار" إلا تمثيل رمزي لكل الذّوات التي عشقت المدينة، فأجهضت حبّها، وقهرت عشقها، لتعود رمزيا في ميلاده وصرخة احتجاجه، التي جمعت صوت "إبراهيم" الذي انتحر، وصرخة "آمال" المكتومة التي حاولت الحصول على جواز سفر، فسقطت في الدعارة، وصارت جسرا لكل العابرين، وصوت "سعيد" الذي اصطدم بالرقيب السياسي الذي لا يرحم، وخرج ولم يعد بفعل فاعل.

1- الرواية، ص 77.
2- محمد معتصم، الرؤية الفجائعية في الرّواية العربية نهاية القرن العشرين، أزمنة للنشر والتوزيع، عمّان، ط1، 2004، ص 72.
3- المصدر السابق، ص 92.

الجسد في "زهرة الصبّار" لعلياء التابعي:

عرف الجسد في رواية "زهرة الصبّار" انسيابية شجية، وعطفات درامية قوية، عزفت ألحان الحزن والشجن والأسى، بسبب وقف البطلة كل مرحلة من حياتها على حبّ رجل "أحمد"، ثم "عادل". فلقد اعتبرت الرّجل مركز حياتها، ومدار وجودها، ونور عالمها، بدونه تضيع بوصلة العمر، ويتوقف السير في دروب الكون؛ إنه المبتدأ والمنتهى، والأصل والفرع، والملاذ والدفء، والحضن الذي يحمي.

ولذا سعت "رجاء"، إلى امتلاك ذاتها، وإعادة الاعتبار لوجودها، من خلال مفهوم السعادة المشروطة بارتباطها بالرجل، لتكون « أسيرة رغبة أنثوية تضرب بجذورها في عمق المرأة - الأنثى، المرأة - الطبيعة، المرأة - الأرض العطشى للغرس، الهاربة من شمس الحرية الحارقة والمغامرة إلى ظلّ رجل، ومن المواجهة الشّرسة مع العالم إلى لحظة الحنين الدّافئة، في حضن، تستجمع فيها المرأة نفسها، ومثل قطّة أليفة تموء بالشّكر وتبرّ بالرّضى »[1].

وعلى قدر الحبّ الكبير، كان الألم عظيما، حين فقدت "رجاء" رجلها الأول "أحمد" الذي سافر إلى فرنسا وقطع معها وخانها، ليردّد جسدها أغنية الموت والاندحار، التي ألفتها تصاريف الزمان. هي المرأة التي لم يكتب لها في العموم إلا القليل من الفرح، سقاها إياه القدر في رشفات مسروقة من العمر، مثلت نقاط إضاءة نادرة، بالنظر إلى ما جاء بعدها من أحداث باذخة الألم.

لقد عرفت "رجاء" لأعوام قليلة انتفاضة الجسد وفرحته، وتأهبه المستمر لكتابة نصّ الخلق، وإشراقة الحياة المتجدّدة، وبذلت لحبيبها "أحمد" كلّ خيرات روحها وجسدها، ولم تفكر في الإبقاء على بعض العطاء احتياطا واحتراسا من غدره، ولم يحدث أن مررتها يوما على مصفاة العقل، التي تدعو إلى ترك مسافة الأمان في العلاقات.

1- عفيف فرّاج، الحرّية في أدب المرأة، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ط3، 1985، ص 295.

وهو ما أخبرت به "عادل" صديقها المشترك أثناء حديث جرى بينهما بشأن "أحمد"؛ « أنا. أحبّ، أحبّه فقط. وكل الحسابات لاغية عندما يتحدث القلب.

أنا لا أنتظر منه شيئا ولا حتى زواج، بما أنك تشير إليه ضمنيا » [1].

وتضيف « بيني وبين أحمد أشياء لا تحدث في حياة الإنسان إلا مرّة واحدة، أشياء لا أستطيع الخوض فيها معك، لأنك لن ترى فيها غير انسجام بين جسدين ورغبتين والحال أنها تتعدى ذلك إلى ما أعظم وأدق وأخطر، ما بذلته لأحمد عن طيب خاطر وبلا تفكير كذلك، هو عذرية القلب » [2].

وكان أن أسدل "أحمد" ستار النهاية على رواية حب جزمت "رجاء" بأنها كتبت كتابة أزلية. فصارت عصية على كل نهاية، وفي لحظة واحدة، تصنّم الزمن، وتوقفت أحلام عمرها التي تعانق الأمل، وتطاير الحبّ في الهواء، وعادت دلاء الروح فارغة لا ماء ولا سقاء.

وكما تنبأت "رجاء" بمصيرها في حال ما فارقها حبيبها، هرم قلبها دفعة واحدة، وشاب في يوم وليلة، وقد ذكرت ذلك بيقين صادق، أثناء حديثها مع "عادل"؛ « إذا تركني كما تقول فسيهرم قلبي دفعة واحدة ويشيب في يوم وليلة... ثم، لم لا أكون أنا المتخلّية عنه؟ ما هذه الأدوار السلبية التي تعدّها لي؟ »[3].

وهكذا عاثت أيام الغدر فسادا بجسدها، وما استطاعت صبرا ولا سلوانا عن حبّ شكل عندها مركز الكيان. فبدونه كفّت أرضها عن الدّوران، وتحولت إلى ضمير قلق متشنّج ومغرق في حسّ تراجيدي مظلم، لا يعرف إلى أين يتّجه، وأصبحت أيامها بطعم الرماد؛ « أضحت أيامي بلا طعام بعد قبلتك التي طبعتها على خدّي في بهو الانتظار ... هل تفهم معنى أن تكون الأيام بلا طعم؟ بل الأصح أنها أصبحت ذات طعم واحد: الرماد » [4].

1- علياء التابعي، زهرة الصبّار، دار الجنوب للنشر، تونس، 1991، ص 114.

2- الرواية، ص 114.

3- المصدر نفسه، ص 114.

4- المصدر نفسه، ص 87.

وصارت تخشى « كارثة شروق الشمس من جديد »[1]، ولا تقوى على رفع « كتلة يوم برمته طيلة اثني عشر ساعة قبل أن تأتي الثامنة ليلا، فأنحشر من جديد بين أغطيتي. العذاب بلا جدال » [2].

وأصابها الرّهاب النفسي من النّاس والأشياء، وكرهت البيوت وهجرتها، فانطوت وضربت حولها قبة العزلة، وهجرت الناس وحتى الكلام؛ « أصبحت أعادي المدينة، سكنني خوف من الناس والأشياء أصبحت لا أقوى على الكلام فأضرب عنه أسبوعا... وأحتبس في غرفتي لا أرى أحدا... أصبحت أخشى الناس... حتى لغتي فرت مني... ولم أعد أقرأ...»[3].

وتأكد لطبيبها وصديقها "منير" أنها مريضة، تعاني من انهيار عصبي كبير، ولكنّها لا تريد الاعتراف بذلك وصارحتها بحقيقة وضعها؛ « من أربع سنوات بدأت تتناولين الحبوب المهدئة... ومنذ سنة وأنت تمانعين في عرض نفسك على طبيب نفساني، تمانعين في الاعتراف بمرضك وتسميته باسمه : انهيار عصبي، ولأنني أحترمك لا أريد قسرك على أمر تكرهينه، ولكنّني كذلك صديقك وأصارحك أنك قد بلغت منطقة الخطر. وزنك انحدر إلى 39 كلغ، وضغطك ضعيف جدا... هل تنظرين إلى وجهك في المرآة؟ »[4].

وعلى هذا المنوال، لجأت الساردة إلى تخدير إحساسها، وتغْييب إدراكها، عبر تناول الحبوب المهدّئة التي أهدتها إجازات طويلة عن ارتكاب فعل الحياة، ومنعتها من الصحو، وكرست رغبتها في الغياب والاستقلال عن كل حاضر وآت، فوعيها القائم لا ينجز قناعات وطموحات تخصّ وضعيتها المستلبة كقيمة وذات، وإنما همّها الوحيد أن يظل حبيبها "أحمد" معها، لأنه سرّة العالم في نظرها.

1- الرواية، ص 87.
2- المصدر نفسه، الصفحة نفسها.
3- المصدر نفسه، ص 86-87.
4- المصدر نفسه، ص 73-74.

بعبارة أخرى، إنها تسعى لامتلاك ذاتها، وإعادة الاعتبار لوجودها من خلال مفهوم السعادة المشروطة، بارتباطها بالرجل لتعزز مفهوم الجندر (Gendere) الذي «يعني الفروقات بين الجنسين على أسس ثقافية واجتماعية، وليس على أساس بيولوجي فسيولوجي»[1]. وكلمة الجنس تعبر عن الفروق الفيزيولوجية بين المرأة والرجل، غير أن هذه التفرقة الجنسية لا تحمل قيمة إعلائية أو تبخيسية لدور المرأة، فعاطفتها القوية واحتياجها للرجل بيولوجيّا ونفسيّا، لا يعني بالضرورة حجبها عن أي مشاركة فاعلة في الحياة العامة.

وما هذه إلا قيم مغلوطة أفرزتها الثقافة السائدة « ولهذا السبب إن استخدام مصطلح النوع الاجتماعي أو مصطلح الجنس، أصبحا يعبّران عن مدلولين: الأول ثقافي والثاني بيولوجي، وأهمية استخدام مصطلح النوع الاجتماعي وتحليله، فهو الوسيلة التي نستطيع أن نوضح ونحلّل بها الأسباب الهيكلية، والثقافية، والعوامل السياسية، والاقتصادية التي أدت إلى التمايز وساهمت في استمراره » [2].

والغريب أن "رجاء" اشتهرت بذكائها وثقافتها ومضاء أسلحتها الفكرية في التحليل والمناقشة، غير أنها لم تبرح ساحة ردود الفعل الفورية والانفعال والتهور، لتستسلم من حيث لم تشعر إلى التشكيل الثقافي للأدوار الرجالية والنسائية، وتخضع لنموذج المرأة الضعيفة التي لا تقوى على العيش بدون ظلّ الرجل، وتحيا في كنف الضعف والوعي المزيّفين، اللذين يتحجّجان بسلطة الحبّ القاهرة، وتعرف انسحاق الذات، بعد غياب الرجل، فقد « أصبحت تحتل مكانة هامشية، وخصوصا إثر اختفاء ذاتها، وافتقاد هويتها، وذوبانها في الرجل » [3].

وبقيت "رجاء" تعيش على هامش الحياة، وتقتات من هشيم الفراغ، ثم قبلت الزواج من "عادل" صديقها المشترك، واعتبرته حلاّ شخصيا فرديا وهروبيا؛ « عادل كان حلّي الفردي

1- أميمة أبو بكر، شيرين شكري، المرأة والجندر، إلغاء التمييز الثقافي والاجتماعي بين الجنسين، دار الفكر، دمشق، ط1، 2002، ص 113.

2- المرجع نفسه، ص 104.

3- سيد محمد السيد قطب وآخرون، في أدب المرأة، ص 117.

وكان قوقعتي، لم يكن زواجنا ضربة عشق، كان عقدا بين خائفين، بين مهزومين، عملية تجمع بين مرتابين، بين وحدتين، بين مسارين شقتها شروخ عديدة وانتقلت إلى شقته في المرسى كان الزواج حلا، مثل أي حلّ آخر»[1].

وكان أن عاش معها "عادل " الرباط الزوجي بنزاهة[2]، وقبل المرأة فيها كما هي[3]، وألف نوبات حزنها، وتفهّم عذاباتها وانغلاقها[4]. وترك لها مساحة كبيرة من الحرية واكتفى بحمايتها من بعيد[5]. كما أسرها بحنانه وتفهّمه، حين خذلها جسدها، ولم يعد يتلقى الأوامر من عندها، وبقي هناك أسيرا عند "أحمد"؛ فلم تستطع طوال ستة أشهر، أن تفتح له خزائنها « كنت ألمح تغير لون عينيه وتسارع أنفاسه فأتجمّد.

كنت أتعذّب لعذابه وأتقيأ كلما يلج بطني. تغذيت بالسوائل أساسا من حليب وعصير وبرتقال وقهوة وماء.

كان حنونا فلم يذكّرني أنه زوجي وأنّ حقه قائم، بالقانون بالعرف بالتقاليد، بضرب البونية، وانتظر مرور الأزمة كما انتظرت. كان الألم مبرحا رغم حرصه على ألا يخدش حساسيّتي بكلمة أو فعل، كان يعلم أن جسدي لا يزال عندك، حتى إن قال اللسان العكس... رغم المنطق، رغم الصداق، رغم محاولاتنا المتكررة » [6].

وبعدما اطمأنت إلى "عادل"، عادت إليها رعشة الوجود، وتفتحت بداخلها براعم الرغبة في الحياة، وداهمها الشوق من جديد إلى الرجل[7]، وكان "عادل" الرجل الوحيد الذي أحبّها حقا فامتلكها عن جدارة، على عكس ما كانت تنتظر وتتصور في مجتمع عربي مأزوم بذكورته،

1- الرّواية، ص 163.
2- المصدر نفسه، الصفحة نفسها.
3- المصدر نفسه، الصفحة نفسها.
4- المصدر نفسه، ص 140.
5- المصدر نفسه، ص 144.
6- الرواية، ص 140-141.
7- المصدر نفسه، ص 144.

فـ « الرجل مقدس في ملكوته، وحربُه حرب دائمة ومتواصلة، دفاعا عن هذا الملكوت، والآخرون عنده ليسوا إلا عبيدا خاضعين...»[1].

وبفضله عادت إلى الحياة « وكأنها بعثت من قبر»[2]، وازدان وجهها بعودة بهجة أنوثتها، وبطلعة الفرح من جديد في مواكبها، فمنحته عن طيب خاطر جِنان جسدها.

وعلى يديه أينع عمرها مجدّدا، وانهمرت أمطارها العذبة لتمسح الأملاح التي شققت هويتها؛ « ومنحني ما لا يحصى ولا يعد، كان يشبهني بالأرض، يستلقي تحت زياتينها ويضمّ قبضة من قمحها إلى وجهه... يستنشق جلدي الناضح ملحا وعرقا وسمرة ورغبة فيجد فيه رائحة الرغيف، أجزت له السكر بخمور معتقة... ولقد أرهبه عتو أنهاري وهزيم رعودي وحزن أمطاري... ولكنه كان يعلم... كان يعلم... أنه الحب بلا سيف ولا صولجان، سريّ، عاديّ لا يحكي ولا يعاد على المسامع » [3].

وبرحيل "عادل" المفاجئ هجمت عليها العطالة القلبية، وعانت من جفاف العاطفة، التي تولدت عن صفير الفراغ المفزع الذي عشّش في أركان ذاتها، وحقنها بسموم الصدمة، بعد تذوق حلاوة الحياة؛ « وتناثر ذلك الحزن العتيق العميق، من ومضات تكاد تختنق بروعتها»[4]. وطلبت النسيان فقاومه جسدها بشراسة؛ « إذ كانت تجد رائحة عرقه وصابونه بين أثوابها، فتلتهب حنينا إليها وحرمانا منها، كانت تتعقب أثرها على ذراعيها، في راحتيها وتقبّل المواضع التي أحبها منها وتبكي في ذهول » [5].

وبعد هدوء عاصفة أحزانها، بدأت تبحث عن مغزى لحياتها، هي التي كانت تشبه في فقدانها اليقين، السفينة الضائعة التي تطلب الاستغاثة؛ إنه صوت الإنسان الصادر من الأعماق، المتسائل عن تجربته ومصيره. ففي غياب امتلاك الوعي بشروط الواقع، تبقى مجمل

1- عبد المجيد جحفة، سطوة النهار وسحر الليل، الفحولة وما يوازيها في التصور العربي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط1، 1999، ص 64.

2- الرّواية، ص 144.

3- المصدر نفسه، ص 164-165.

4- المصدر نفسه، ص 48.

5- المصدر نفسه، ص 49.

الطروحات المقترحة لتغيير وضعية ما قابلة للتلاشي؛ « لماذا لا نصارح أنفسنا بأنّ الذي ينام حذونا كلّ ليلة شخص مجهول، غريب الأنفاس والرّائحة؟ بأننا مللنا البيت الذي نسكنه والطريق التي نسلكها للعودة إليه كل مساء، وأننا نبغي الانحراف إلى اليمين عوض اليسار لنلج حياة أخرى، ومعارك لا ندري شيئا عن رهاناتها وأهوالها؟ لماذا لا نعترف بأن الذرية لا ترضي غرورنا، وأن وهم الخلود عبر النسل هو كبقية الأوهام، عظيم وبائس؟ وأن الآباء حملونا ووضعونا شهوة وتقديسنا لهم لا يغطي عوراتهم وأنانيتهم وضيق آفاقهم وخوفهم، هم كذلك، من المرض والشيخوخة، والموت؟ وأننا سنرحل عن كل هذا حتما فلا نعي بالضبط ماذا أخذنا وماذا أعطينا وهل كان للحكاية كلّها معنى وأصلا؟ » [1].

وأمام تفاقم أزمة إحساسها باضمحلال هويتها واغترابها، عادت لتنظر في المأزق الوطنيّ الذي يعاني منه بلدها، ولكن دون إصدار فعل أو موقف، فقد كانت مشغولة كالعادة بآلامها العاطفيّة التي ضببت رؤيتها للعالم، واخترقت كامل الانتظار والترقب لموعد مجيء "أحمد" الذي أيقنت أنه اقترب؛ وكما توقعت زارها "أحمد" ذات ليلة في بيتها، بعد عشر سنوات من القطيعة والغياب وشرعت في مساءلته ومحاسبته على ما فعله.

ورمت بصحائف معاناتها وكتاب عذاباتها على أرصفة رجوعه، تريد أن تعيد تحليل ما حدث وفهم أبعاده، تريد أن تشق طريقا جديدا لحياتها، محملا بالوعي العميق الذي يحدد دورها في الوجود؛ فما عادت "رجاء" تعيش عبودية العشق، المضحكة المبكية، بعدما نزعت عصابة الوهم التي كانت على عينيها، وتأكدت من موت حبّها المريض له، وإنّما أقصى ما أرادت أن ترى جثّة الحبّ بأمّ عينيها وتُشرّحها لتحدّد أسباب وفاتها، وتحسن طرح المأزق الفردي، بإدماجه في المأزق الجماعي[2]؛ بعيدا عن نوبات الانفعال، وفورة العاطفة التي تلحق بجسدها الأضرار ولا توصلها أبدا إلى عمق الأشياء.

1- الرواية، ص 52.

2- المصدر نفسه، ص 118.

وبات واضحا سعيها إلى احتواء الأمور، وفهم الوقائع بتغليب نور العقل الذي رَشَّد عاطفتها، وبيَّن لها الوزن الحقيقي للأشياء. وبعد الاختباء وراء ظل الرجل والخيبة العاطفية، لم يعد أمامها إلا التأمل والتدبر في أبعاد الأحداث، بالخروج من الصراع البائد الذي شحن العلاقة بين الرجل والمرأة، والوعي بالقهر العام المسلّط على الاثنين؛ فـ« قهر الرجل للمرأة هو صورة من انقهاره هو في مجتمع قاهر. وعليه، فإن تحرير الآخر هو جزء أصيل من تحرير الذات، وإنّ تحرير الذات هو جزء أصيل من تحرير الآخر، ولعل التركيز على هذا الجدل (جدل القهر والانقهار) هو الأجدى من التركيز على (جدل الجنس) » [1].

وقد استقام لها هذا الوعي، ولا أدلّ على ذلك من أنّها ربطت ما صدر من "أحمد" من خيانات، بطبع الإنسان وحدود بشريته، فهو يصيب ويخطئ؛ « الآن... تذهب... لتحيا حياتك. حسابك مع نفسك وليس معي. لا أحقد عليك. كل الكلمات الضخمة انحسرت: خيانة، انهيار، موت، دم... ترجعها إلى حجمها الحقيقي، حجم البلاد، حجم بشريتنا » [2].

وعلى هذا، فالانشداد إلى الرجل لا يتعارض مع الحرّية، باعتبارها إرادة ذاتية واستقلالية ضرورية، ولا يؤدي بالضرورة إلى « التخلص من الرجل ونشدان حياة العزلة، ولكن معناها تحقيق فعالية الذات من خلال اعتراف الرجل بها حتى يتم تجاوز النظرة السائدة للجانب الحسّي » [3].

ووفقا لذلك، لم يصدر فعل محاسبة المرأة للرجل (رجاء وأحمد) من منطلق الثأرية، ورد الفعل بالمثل الذي يُضيّع فرص الفهم والتحاور المجدي، وإنما تقصدت "رجاء" (المرأة) « خلق نوع من المصالحة وجعل الرجل يشعر بالعجز الماديّ - المعنوي، الذي تعيشه المرأة تاريخيًّا، وأيضا من أجل صياغة الرجل سؤالا من خلال تفتيت القيم التي تعتمدها الثقافة

1- حلمي سالم، الكتابة بنون النسوة، مجلة إبداع، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ع12، ديسمبر 1998، ص 42.

2- الرّواية، 169.

3- زهور كرام، السرد النسائي العربي، مقاربة في المفهوم والخطاب، ص 76.

السائدة في تلقين مبادئ الرجولة »[1]. وهي القيم التي سممت العلاقة بين الرجل والمرأة، وشغلتهما عن عمق الأزمة، وأسئلة الهويّة الحضاريّة التونسية العربية وانصداعاتها، وانشطاراتها، والتحديات والمهام والأدوار التي تنتظرها.

لقد خلصت "رجاء" وخلص "عادل"، وما نظنّ "أحمد" إلاّ سائرا على طريق هذه الخلاصة، إلا أنّ الهوية الفردية لا يمكنها أن تقطع وشائج التواصل مع الجماعة، ولا تستطيع أن توقف نبض الانتماء وأسئلته التي تضجّ دائما في دواخلها، لأن الجذور منغرسة في الأعماق، لا تقوى على حزّها، مهما كانت الأسباب والمسببات، تقول "رجاء" لـ "أحمد" في نهاية الرّواية : « لعلّك تأكدت من شيء واحد: أن الرحلة والبقاء، كيف كيف. ترحل عنها فتأخذها في دمك، في أعصابك. تعيش فيها. تكرهها، تنازعها، ولكنّها العلامة الوحيدة التي لا تهتزّ عليك أن تجد حلا معها حتى لا تلتهمك وحتى لا تبغضها. تغيرت كثيرا هذه البلاد... كبرت.
امتدت... ضربت أرقاما قياسية في الخسّة والقماءة ولكنّها ثريّة الباطن... وعلّم ابنك العربية»[2].

تلك هي زبدة تجربة جسد مؤنّث، نزع إلى التحرّر من الموروث والمتقادم من أشكال سلطة المجتمع، بالدّخول في علاقة مع رجل، تحررت من كل القيم، وضربت خبط عشواء في دروب الوجود، بنزعة قوية من الانفعال، هيمن عليها التحامل، ولوّنها الحقد والانتقام من المجتمع.

وكان أن اصطدمت "رجاء" اصطداما عنيفا ببيئتها، وانشقت عما رأته، استقامة مَقيتَة وقيماً وأعرافاً مُكبّلة. وقد جاهرت البطلة بتجربة حبها للرجل وعيشها معه بدون زواج، علاقة جسدية كاملة، معتقدة أنها بذلك تحرر جسدها من الوصاية الذكورية، وتعيد إليه الاعتبار، وتخرجه من تحت ركام الحواجز والمكبوت والعقد. ولم تكن تعرف أنها لا تملك صلابة الوعي بالفعل، والقدرة على سبر عمق الهوية الفردية والجماعية، ليطالها من جراء ذلك خراب فظيع،

1- المرجع السابق، ص 165.
2- الرّواية، ص 169.

شلّ جسدها عن مواصلة الانتماء إلى العالم الخارجي، الذي كانت لا تربطها به إلا علاقة الاستفزاز والتحدّي.

ومرّت السنوات، وأعادت قراءة ذاتها ومنظورها للهوية وللحياة، وأدركت أنها وهي منهمكة في صبِّ لعنتها على النظرة الدّونية التي ألبسها إياها مجتمعها، أنّها لم تكن إلا رجعاً وصدى لها، بسبب غياب مقومات الفهم الصّحيح التي تجعلها تدرك خلل وعيها، وتتمكن من إنجاز مشروع تغيير وضعية الإنسان (رجل/ امرأة) في مجتمعها.

قد وعت أنها اتبعت الطريق الخطأ، ونسيت أن تحيا الحياة العميقة، وتصنع لها أهدافا تقودها من ذاتها إلى جماعتها، ومن جماعتها إلى ذاتها، وتتخذ موقفا من العالم المحيط بها، بإيجاد حلّ وسط، وصيغة وجود تثبت فاعليتها وجدواها في مجتمعها، الذي يبقى انتماؤها إليه ولجذوره الحقيقية الوحيدة المؤكدة، لأنّها ترتبط بهوية جماعية متأصّلة، وبدونها نفقد اتجاه بوصلة وجودنا.

ولذا لم يعد هناك من مبرر لخوف "رجاء" من مدّ جسور التواصل مع غيرها، بل إنها بدأت في صنع الحياة بكلتي يديها، بعد أن وعت بعمق معنى الانتماء والهوية والاختلاف، ليبقى الوطن الأصغر والأكبر، الثابت الذي لا يحول ولا يتغيّر، تمارس معه الوصل الجميل العميق في كلّ الأمكنة، ومختلف محطات الحياة ؛ « أنا... لا خوف عليّ... حتى إن رحلت فلن يكون سوى سفر... لم أسافر منذ 1979... أودّ زيارة فيانا وإسطنبول والقاهرة المعزّية... إذا جاءك الضيّق، فسح... إنما جاءك لذاك. هكذا قال لي النّفزي...»[1].

فالوطن إذن يظلّ نسغ الوجود، وأسئلة الهوية التونسية العربية تبقى محتلّة محور اهتمامها وتفكيرها، وهي لا تتردّد في فتح شراع الأمل، فقد يكون الغد أجمل...!

1- الرّواية، ص 170.

الجسد في "أخاديد الأسوار" للزهرة رميج :

غير بعيد عن عوالم "زهرة الصبّار" تتنزل رواية "أخاديد الأسوار"، التي تستعير هي الأخرى أساليب البوح الذاتي، وتحقق مستوى من مستويات الحكي الاعترافي، المعطّر بشذا الطقس الأنثوي، الذي يلتقط نبض الكينونة عبر ذبذبات التفاصيل الشخصية والشؤون الفرديّة.

على أن نص "أخاديد الأسوار" يقدم صورة للاحتفاء الطارئ بالقيم الفردية، وإعلاء نزعة الغنائية، عقب سيكولوجية الانتكاس والاستيلاء، واليأس والتذمر والإحباط، التي تلت الأحلام الكبرى للجيل السبعيني، لتحتفي أنساق الإنتاج الرمزي بالذات، وتنصّبها مركزا تشعّ منه رؤية الكون، والأشياء، والعلاقات، بعيدا عن إقحام القضايا النسائية بعنف، وعبادة إيديولوجية الأنوثة، والصراخ، والدفاع عن حرّية المرأة : الحرية المستفزّة.

يحضر الآخر في الرّواية في أجواء رومانسية دافئة، وتصويرات فنّية هادئة، تعبر عن علاقة البطلة الحميمية برجلها، وتوأم روحها، زوجها الراحل، الذي هو جوهر وجودها، إذ ينزرع في كيانها انزراعا مصيريا، تهيأ له رحمُها، تلده مجددا، تسقيه من نبع الحنان ما يرويه ويزيد، تمنحه لبن حبها الوفير، وجنون الأمومة، ومباهج وخيرات ليس لها مثيل.

ويبحث جسدها في ألم عات عن الآخر الغائب، تتفتق رغبته، وتكبر لهفته، يطلبه ويلح في الطلب، وفي غمرة الشوق يصدمه صقيع الوحدة، ويلفعه برد الغياب؛ « فلأطفئ هذا النّور ولأغص في سريرنا، محرابنا، تبحث قدماي الملتهبتان عن قدميك المثلجتين لتلفّهما بالدفء وتدغدغ باطنيهما إلى أن تستسلم للنوم ... حيث تبحث قدماي المثلجتان عن دفء الفراش فلا تجد غير الصقيع ... »[1].

1- الزهرة رميج، أخاديد الأسوار، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 2007، ص 16.

يكشف الجسد المؤنث عن محنة ترمّله، عن فقد الحبيب الذي لا يعوض، وأوجاع الجسد العاتيّة، التي تتلوّى حرمانا مقدسا، يرفض البديل فـ « الرجل والمرأة جسد واحد، أي: دائرة انفصل شقها عن بعضها، والنزوع إلى الاتصال تبعا لذلك هو ميل الأصل والنبع الأول»[1].

وبعيدا عن أعين الرفيق، يأفل نور حياة الزوجة، تفقد الأشياء رونقها وسحرها، وتتوقف صلتها بعالمها، ويستسلم جسدها لخدر التنويم، وشطحات التهويم، التي تغيّبها عن واقعها، فحبيبها يسكن الكيان، ويكتسح كل الأزمان؛ « آه ! وغدا الأحد الألعن؟ كيف سيكون؟ ما الذي ستوحي به طقوسه الميتة؟ لا تتسرعي، لا تسبقي الأحداث. وعلى كل، فأنت الآن في قلب الأحد... في قلب الغد...»[2]، ولأنه وجود يعمّ كلّ شيء تتجه أنفاسها صوبه دوما.

لقد عمدت، في غيابه الأول (أثناء سجنه)، إلى إخراس صوت الأنثى بداخلها، وتنكرت بإصرار وقوّة لأنوثتها[3]، وتحولت إلى رجل عندما ضاعت فحولة زوجها، وغاب إيقاع التحاور الجسدي بينهما بتأثير من جدران السجن التي حفرت عميقا في جسده، ثم مرضه الخطير الذي أنهك بدنه، ودمر ما تبقى من طاقته. وخلال غيابه الثّاني ورحيله النهائي عن العالم، استيقظت أنوثتها الهشة، ذات يوم، فاستنجدت بذكرياتها، التي شحنت بطارية حياتها، « حتى تواصل معزوفة الوجود من خارج أضلاع الرجل، التي كانت قد نخرتها رطوبة أخاديد المرحلة » [4].

1- عبد القادر الغزالي، الصورة الشعرية وأسئلة الذات (قراءة في شعر حسن نجمي)، ص 149.

2- الرّواية، ص 17

3- المصدر نفسه، ص 28.

4- مجموعة من المؤلفين، ضد الصمت والنسيان، قراءات في رواية أخاديد الأسوار للزهرة رميج، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، ط1، 2010، ص 94، ص 95.

وهكذا استرجعت البطلة الساردة، لحظات احتواء ذاك الأنت الجميل لجسدها، التي كانت تمطرها بوابل من الحنان، وتسقيها محبّة معتقة، مضمّخة بالأحاسيس المتوهّجة، التي تتدفّق حميمية خاصة، حين تغيب الأضواء الكاشفة، وعيناها المراقبة. حينها يهدر جسده بعفوية وحرية واطمئنان، وتتوالى حركاته، وتقبض على شفافية الالتحام، وتعيش جمال التوحد وجلال الاكتمال؛ « أحسست بيد تلامس وجهي. ما بين النوم واليقظة، تابعت المشهد. أصابعك تتخلّل شعري. أحسّ دفء شفتيك في كل نقطة على صفحة وجهي. أحسّ أنك تتأملني في الظلام الدامس، وأنك تراني بكل وضوح. ثم تضمني إلى صدرك. تعدِّل الغطاء فوق كتفي كأب يخشى البرد على ابنته الصغيرة... أحسن بفيض من الحب والحنان ... فيض تدمع له عيناي. لكنّي أحبس أنفاسي. أتمالك كي لا تشعر بأني أشعر، فأفسد كل شيء. لماذا دمعت عيناي تلك الليلة؟ أكيد أنك تعرف، فهذا الحب وهذا الحنان لا تكشف عنهما - أو على الأصح لم تعد تكشف عنهما- بعد الإنجاب وكبر الأولاد. لا تكشف عنها خارج نطاق العلاقة الحميمية جدّا » [1].

وهذا المشهد يشير إلى موروث ظلاميّ، أرخى سدوله على الإنسان العربيّ، وضيّق الخناق عليه، حتى في أكثر الأوضاع التي يفترض فيها أن تنعم الذّات بأقصى الحريّة والأمان، حيث تتدخل برمجة اجتماعية قوية، تملي شروطها القهرية، على أبلغ المواقف الحميمية التي يعنّ فيها للذّات أن تتخلّص من الرقابة الجماعية، وحراسة الذاكرة المشدودة بحبل وثيق إلى مناطق الكبت والصمت.

لكن سلطة درس الجدود تخترق كل الحدود، ولا تجيز للرجل أن يمعن في الغياب، ويبوح بمشاعر وشغف الاتحاد، ويمارس احتواء أنثاه تحت أشعة شمس الصباح ؛ أي أن يخرج سيكولوجية العلاقة الجنسية من عتمة الصمت والانغلاق، إلى ضوء الحوار والانفتاح. فثقافة

1- الرّواية، ص 27.

الالتزام بقانون العيب، ترى ذلك من المسقطات لأعلام الرجولة، ومن المخجلات التي تطيح بقدسيتها، فتنزلها من علياء قوتها ومجدها.

ينتصب موقف الساردة ليتخذ جهة المعارضة لـ « عصر تلك النظرة (التابو) للجسد التي تعمل على إلغائه وتحقيره من خلال تهميشه لدرجة تغدو مسكونة بقلق السؤال والرغبة في تكليم الجسد والإنصات إليه والبحث عن جديد له إعلانا عن ميلاد آخر يحرره من نمطية الرؤية، فلقد ضاقت في نظرها لغة الجسد القديمة وتضخمت غربته وكثرت أخطاؤه وأوهامه»[1].

ها هنا تأتي الرؤية المطلوبة لتناقض الفكرة السائدة المغلوطة عن الجسد، التي تعتمد فكرة وأد مشاعر الجسد الثائر، وتعتيم لحظات من الخير الإنساني والانبهار، الذي يحدثه لقاء طرفي ثنائية الحياة (الرجل والمرأة). ولأجل هذه الثنائية يشرق فجر الخلق برمته. ولأنها كذلك، فلا يليق بها إلا أن يقولا ذاتيهما بأنفاس من المحبة، وتحت أنوار من البوح واللهفة، ليكتب الجسد نص « الاكتشاف والرؤيا، الذي يؤسس لحضور جديد لا يفصل الجسد فيه عن الوعي والوجود في العالم » [2].

تنشر المبدعة بشائر وعيها، وتعبر عن عقيدة جسدها، وخلجات عواطفها؛ « كنت في الصباح تحاول اختباري لمعرفة ما إن كنت أحس بك أم لا؟ ولأن اللعبة أعجبتني صمّمت على التمادي فيها وأن لا أجعلك أبدا تشعر بأني أشعر، أتجاهل تلميحاتك حتى لا أحرم نفسي من متعة تلك اللعبة، ولكن بالمقابل بدأت أمارسها معك في وضح النهار، وأمام الأولاد، أجلس بجانبك. أعانقك. أقبلك. أضع رأسي على كتفك. يحمرّ وجهك خجلا. تعلق بجملتك الساخرة: "ألا تريدين أن تكبري أبدا؟ أرد عليك بتحد مشاغب: لا أريد لن أكبر لن أشيخ."

1- مجموعة من المؤلفين، الكتابة والمتخيل المهجرية الجديدة، الأدب النسويّ، الحلقة النقدية في مهرجان جرش السابع عشر 1998، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، دار الفارس للنشر والتوزيع، بيروت، عمّان، ط1، 1999، ص 24.
2- المرجع نفسه، ص 23.

كنت أتعمد فعل ذلك، أمام أولادنا حتى يتعلموا أن التعبير عن الحب ليس عيبا أو جرما نقترفه في الظلام. ألسنا زوجين؟ ألم نتزوج عن حب؟ ألم ننجب عن حب أيضا؟ فلماذا نخفي عواطفنا بعضنا عن بعض ؟ لم أكن أخفي عواطفي نحوك، بل كنت دائمة البحث عن مبررات لفعلك ذاك » [1].

ورغم الألم، تحاول الزوجة الوقوف في وجه تفسخ العالم، وتسعى بتثاقل إلى الانخراط في قلب المعيش اليومي، فتؤشر لحضورها عينا مفتوحة تواكب الواقع المحلي والعالمي بمؤسساته الاجتماعية، والسياسية، والثقافية. يبدو ذلك في رسمها "لبورتريه" لها يلتصق بالحياة العامة في مظهرها اليومي المتنوع؛ فهي امرأة تمارس الرياضة في آخر صيحاتها (لايروبيك) [2]. وتستمع للطرب الأصيل[3]، وتشاهد السينما التثقيفية الهادفة[4]، وتتذمر وتحتج وتنضمّ إلى مظاهرات في انفعال، لتسمع صوتها الحانق[5]، وتتوسل الضحك سلاحا في مواقف معينة؛ « وكل ذلك في إطار من رغبة الذات الكاتبة في التجذر في دوائر الإبداع الساعية إلى الانتظام في الرد على أشكال الخيبة المعممة والمصممة على عزل الإنسان عن إشكالات المعرفة، وبالتالي عن سبل الانغراس في دروب الوجود » [6].

ومن ثم، فإن الرّواية استعانت بجمرة الجسد، وتوقداتها الرّمزية، وسعت منها « إلى تأسيس خطاب مغاير يرفع من قيمة الذات، ويرد الاعتبار للجسد في إطار سياق سوسيو-معرفي، ينزاح عن صورة الجسد الذي تم إقصاؤه داخل الثنائية التقليدية: الروح/ الجسد»[7].

1- الرّواية، ص 27-28.
2- المصدر نفسه، ص 08.
3- المصدر نفسه، الصفحة نفسها.
4- المصدر نفسه، ص 47-48-49.
5- المصدر نفسه، ص 95-96.
6- مجموعة من المؤلفين، ضد الصمت والنسيان،قراءات في رواية أخاديد الأسوار للزهرة رميج، ص 87.
7- رشيدة بنمسعود، جمالية السرد النسائي، شركة النشر والتوزيع المدارس، الدار البيضاء، ط1، 2006، ص 32.

فالجسد ينتصب أيقونة لانجراح الهوية الأنثوية، التي لا تنفصل عن جراحات الزوج/ وجراحات جيل سبعيني آمن بالتغيير، وجراحات وطن بأكمله. فالحبيب عانى من جدران السجن الرطبة، وزنزاناتها المظلمة وقسوة الجلادين، التي حفرت عميقا في جسده ونفسيته، وكان أن انشرخ جسده وتصدع وانهد، وأنبأت أحواله بقرب نهايته المفجعة.

وقد كان ذلك فعلا؛ فقد شكل نصها خطابا استعاديا، تمحور حول تجربة اعتقال زوجها وما ألحقته من عنف وتهديد لذاته، وسحق لهويته وهويتها، بالنظر إلى علاقتها الزوجية القوية، وقرابتهما الروحية والفكرية العالية. وهو ما حوّل وحدات النص إلى اعترافات بعمق الخسارة، وما أحدث القهر من ويلات وانكسارات في ذاك "الأنت"، الذي كان مرآته العاكسة لذاتها، والذي لم تنفك تناجيه وتستغرق في محاورته، باثة توجساتها ومخاوفها في صيغة تساؤلات عن كل ما حدث ويحدث حولها من تحولات.

وهكذا كان في رحيل الزوج رمز غياب الجيل السبعيني وانقراضه بعد اختناقه بخيبة الأمل، وتبعثر الأحلام على عتبات الوطن، الذي أصبح القهر والفساد وعدم القيام بالواجب عناوين كبرى له، وعلامات مرئية تدل عليه؛ إذ التبست علاقته بأبنائه بغلطة القلب، وقسوة ما بعدها قسوة، حيث شبهتها الكاتبة بعلاقة ابن وأمه في البرنامج التلفزيوني "لقاء الغائب"، فقد رفضت الأم رؤية ابنها؛ « علاقتك بالوطن، كانت شبيهة بالعلاقة التي ربطت بين ذلك الابن وأمه التي شاهدناها معا على شاشة التلفزيون في برنامج: "لقاء الغائب" ذلك الابن الذي ظل العمر كله يبحث عن أمه التي تخلت عنه... وعندما استطاع أخيرا العثور على عنوانها بمساعدة فريق البرنامج، اتجه إلى بيتها وكله شوق لرؤيتها وضمها إلى صدره، لكن المفاجأة كانت صادمة ! رفضت الأم رؤية ابنها رفضا باتا. كان صوتها عبر "الأنترفون" قاطعا كالسيف، كاد الرّجل/ الطفل أن يُجنّ. أيعقل أن يكون قلب الأم بهذه القسوة » [1].

1- الرّواية، ص 126.

وفي وسط عالم يعج بالمآسي الاجتماعية والسياسية والثقافية، حاولت الساردة أن تقاوم سديم الواقع بامتطاء أجنحة الحلم الذي يحفّها بصور نورانية شفافة، توحي بغبطة الكيان، وهو يأمل أن يدحض الفراغ والعدم، يجتهد كي يقهر العماء، وتسري رجعة الحياة في العالم والأشياء، فتكون شاهدة على تغير ما، وطرف فيه ولم لا؟!

لكن التغيير يبدو صعبا للغاية، تدب خطواته ببطء كبير، مثل دبيب نملة[1].

الجسد في "قلاع الصّمت" لحليمة زين العابدين:

يحضر الجسد في رواية "قلاع الصمت" محملا بأوجاع ذات عانت الأمرّين منذ الطفولة حتى الشباب، فانحفرت على جسدها أوشام المحنة والعذاب. فالبطلة "نعيمة"، طفلة صغيرة اكتوت بقسوة الأم، ودفعت ثمنا باهظا لوساوسها النفسية؛ إذ كانت هذه الأم ضحية لثقافة عربية كسيحة وأنانية حصرت حضور الجسد المؤنث في تفاصيله الحسية، وجزئياته الفاتنة، وربطت مصيره بوظيفة إنجاب الولد[2].

وكان أن اقتنعت هذه الزوجة الصبية بعد حملها بصحة بعض الخرافات الشعبية، التي تربط نوع المولود بهيئة جسد الحامل؛ « وترسخ في اعتقادها بأنها لن تلد سوى مهدي، وقد نذرت أمها للولي، "مولاي الكامل" خروفا إذا حبلت، وحبلت فذبحت أمها الخروف، وزعت لحمه على الفقراء الذين يجلسون قربه، وهي نذرت له خروفا آخر، إذا جاء مولودها ذكرا، وها هو السر قد نزل عليها وجنينها يتحرك.

تتحرك أيامها بطيئة وهي تنتظر متى يحين طلق جارتها، إن وضعت بنتا لتقطع كل خيوط الشك التي تتسرب إليها كلما أصرت غيثة على أن علم ما ببطنها عند الله وحده » [3].

وقد كانت صدمتها كبيرة حينما خاب توقعها بولادتها لبنت (نعيمة)، التي لاقت الأمرين منها، حيث لم تعرها أي اهتمام، وحرمتها من أبسط درجات الحنان، وسلطت عليها صنوف

1- المصدر نفسه، ص 130-131.

2- حليمة زين العابدين، قلاع الصمت، وكالة Zini-MarK، الدار البيضاء، ط1، 2005، ص13.

3- المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

الإهمال، ومشاق الأعمال، وعيّرتها بأبشع النعوت والصفات، وأذاقتها مرارة التحقير والسب والتهميش.

ولم تفوّت فرصة لتحريض أبيها على معاقبتها؛ « أمها تضربها بقسوة، تفتّن بها دائما لأبيها، فيعاقبها من غير ما سبب، (...) تجهل كيف تركب حروف اسمها أو كيف تتلفظ بها، لم تسمعها يوما تناديها "نعيمة"، كل الألقاب المهينة، ألقابها لا اسم لها في قاموس أمها، هي المشؤومة، بومة النحس، عين البقرة، وبنت اليهود و... و... »[1]. وخلّفت هذه المعاملة القاسية من أمها، ندوبا غائرة في نفسيتها وجراحا دامية في كينونتها، فالطفولة « هي أكبر وأخطر من أن تكون مجرد كتلة فاترة تنتمي إلى ماض انتهى وزمن انقضى بما أنها كائن حي يلازمه ويتلبس بهويته، وينحفر في جلده كالندوب » [2].

ولعل أول مخاطر تمزقها إنكارها لجنسها ورفضها لأنوثتها، واشتغالها على اغتيال ملامح هويتها، لأنّ أنوثة جسدها تخيفها وتقلقها، تذكرها بكره أمها ووساوسها، وجوعها للحنان ويتمها، على الرغم من وجودها في حياتها. وعلى هذا فـ"نعيمة" « تقصّدت أن تكون بنتا بلا شعر، تلبس سروالا، وتتسلق الأشجار، وتتعارك مع الأولاد في القسم » [3]. وتسبح في قعر الصهريج تغطس مع الأولاد تحت الماء ولا تخاف الضفادع[4]. وهي بهذا الشكل تسعى إلى « أن تتعامل مع قضيتها (فقدان الهوية المستقلة) من خلال محاولة تجاوز شرط الأنثى الذي تم حصرها فيها » [5].

1- الرواية، ص 51.

2- هشام العلوي، الجسد والمعنى (قراءات في السيرة الروائية المغربية)، شركة النشر والتوزيع ، المدارس، الدار البيضاء، ط1، 2006، ص 14.

3- الرّواية، ص 32.

4- المصدر نفسه، ص 35-36.

5- زهور كرام، السرد النسائي العربي، مقاربة في المفهوم والخطاب، ص 53.

وتلك مواقف تعبّر عن رغبة مكبوتة في التخلص من الجسد المؤنث المشبوه والمرفوض من الأم، التي تمثل صدى ورجعا للذاكرة الفحولية. ولا عجب في ذلك، فـ« للذاكرة قدرة على أن تجعل الذات ضد ذاتها، واللغة ضد لغتها، والأنثى ضد أنوثتها، وكأن الذاكرة تتحرك ضد نفسها »[1].

وما زالت قيم الذكورة والاسترجال تحفر بقسوة في رهافة طفولتها، حتى ترسّخ في وجدانها « أنّ كلّ ما هو مذكر جميل، وكل ما هو مؤنث بشع »[2]. فتعلن التّماهي مع القيم الذكورية المهيمنة على الواقع، والمشكِّلة للمنطق السائد، نافية عن ذاتها كلّ ضعف، أو نقيصة، بنقش تفوّقها الدراسي المحير، وعلوها الخلقي المبهر.

ولم يدرك معلمها في الطور الابتدائي حين هوى بسوطه على مؤخرتها أنها بنت من طراز خاص، ولم « يعرف أنها لا ترد على الإهانة إلا بتحد لا تقنع منه سوى بالتفوق »[3] ؛ هو الذي أبت عنجهيته الذكورية التي تعودت على الحط من قدرات المرأة الفكرية أن تستسيغ هذا التألق العلمي غير المنتظر؛ لأنه صدر عن أنثى استطاعت أن تقارع الذكر، وتتفوق عليه (تفوقها على زميلها وصديقها مهدي). ولم يجد المعلم من بدّ لحل هذه المعضلة، إلا أن يغير هوية "نعيمة" من بنت إلى ذكر، مقلدا إياها وسام الفحولة مغيرا اسمها من "نعيمة" إلى "نعيم" حتى لا تتزعزع السيطرة الذكورية على الثقافة واللغة.

وهكذا، يحكم على نجاحها « قياسا على المنجز الإبداعي للرجل، فالرجل هو القياس وهو الميزان » [4]، ولا مجال لتعارض هذا التميز مع ما لقنته ذاكرته المثقلة بثوابت ومعتقدات راسخة؛ « نعيم لا نعيمة، والله ولد، أحسن ولد، وأحسن بنت. أول نقطة في كل المواد، لم

1- عبد الله محمد الغذامي، المرأة واللغة، ص 166.
2- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.
3- الرّواية، ص 33.
4- عبد الله الغذامي، المرأة واللغة، ص 159.

يدرس أبدا بفصلي تلميذ بمستوى هذا الذكاء، من الآن اسمك نعيم، ومن غير تاء التأنيث، لعن الله هذا السوط الذي أنزل العقاب بجسد يحمل مثل هذا الرأس » [1].

إنها المستعمرة الذكورية التي تبقي كل شيء تحت السيطرة، تشدّ موروثها بحبال البداوة الغليظة، التي تخنق صوت المرأة العربية، حتى وهي طفلة، لا يتحمل قلبها البريء ما يحدث، ولا يستوعب عقلها الصغير، ما يجري حوله، فتسأل بدهشة وحيرة مدرسها في الكتّاب الفقيه "سي مروان"؛ « عمي قل لي لماذا يعاقبني أبي بهذا الشكل؟ ولماذا أمي لا ترغب بي؟ »[2]. ولا يجيب الفقيه، ويكتفي « بإشارة من عينيه، تصعد زفرته قوية، يقول في داخله: لأنك ولدت أنثى في زمن سبي العذارى »[3].

نعم، بموجب مرسوم تاريخي دائم المفعول والتطبيق، تنقلب الأنثى على أنوثتها، وتتضاد مع جنسها، وتسهم في تكريس منطق إلغائها وطمس هويتها، بل وتبلغ حد مناصبة العداء لامرأة مثلها، حين تكرّر مثل ببغاء الأسطوانة المشروخة لمجتمعها.

وتكبر "نعيمة"، وتعتقل بسبب نشاطها ضمن التنظيم اليساري، وبعد الإفراج عنها يحبسها والدها في البيت، ثم لم يلبث أن زوّجها لتنتقل إلى سجن آخر؛ سجن الحياة الزوجية. فقد غصبها على الزّواج من أحد معارف عمّها، لتجد نفسها بين ليلة وضحاها في أحضان رجل لا تعرفه: هو زوجها ... !

وتصبح حياتها مسرحا للعلاقات الزوجية المعطوبة، القائمة على منطق السلعية، التي قصّت جناحي محاولاتها التحرّر من قيود الجهل والظّلامية، لتصبح « تابعة أو تحتل مكان التابع، حيث يمارس الرجل حياته معها على أنها شيء يمتلكه، يستهلكه، إنها سلعة تكاد تكون مملوكة للرجل الذي بدوره يسعى لفرض سطوته، ويستهلكها كما يستهلك ملذاته » [4].

1- الرّواية، ص 34.

2- المصدر نفسه، ص 72.

3- المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

4- سيد محمد السيد قطب وآخرون، في أدب المرأة، ص 106.

وهكذا يذعن جسد "نعيمة" لحملة التغيير التي يأمر بها المالك (الزوج)، والتي لا يجوز أن تُخالف أبدا، وبحسب نظرته الثاقبة الخبيرة بعالم النساء، نفذ بعينيه إلى ما وراء قصة شعرها القصيرة، وحركاتها الخالية من النعومة، من فيض الأنوثة وسحرها، فهام بها، وأخضعها لتمرينات جسدية، وتربية أنثوية جديدة؛ « أجرى لها طبيب مختص عملية جراحية لإزالة أثر عضة الكلبة من على معصمها. أحضر لها مدربا يعلمها رقص البالي، وأستاذة في الرقص الشرقي، وهي نفسها من تقوم بتلقينها أنواع حركات الجسد ودلالاتها.

انخرطت في عملية التقويم والتعديل الواقعة على جسدها بلا مقاومة. فهذا ما يريده زوجها، وهي لا تملك أن تعصي له أمرا، معصية الزوج تغضب الملائكة، وهو ما تخلص من أم أولاده حين أتاه الله بالنعمة إلا لأن عظمها شاخ على الترويض والاندماج في عالم الثروة والجاه، وصحبة علية القوم » [1].

وتفتقت أكمام أنوثتها المغلقة، وتحولت في مدة وجيزة إلى واجهة جسدية مغرية، تليق بحياة زوجها الجديدة، حياة الرفاه والجاه و« استطاعت في وقت وجيز استيعاب كل الدروس، المشي بطريقة تتمايل معها كخيزرانة مأخوذة بسنفونية إيقاع داخلي، تقطيع الكلام والتوقيع على مخارج الحروف، لباس وزينة تبرزان تقسيمات لجسد في تموجات، صارت امرأة أخرى يناديها زوجها ومحيطها نعمى»[2].

وفقدت كلّ صلة بذاتها الحقيقية : أفكارها وطموحاتها العالية، في رفع نير الظّلم وفكّ قيود العبودية عن المرأة العربية، فـ« من منطلق السلعية أصبح جسد المرأة يشكل حيزا كبيرا من دائرة استلاباتها » [3].

وقد وقع القدر الأبوي على أسفل أمنياتها وأحلامها، وسَخِر من قناعاتها، هي التي كانت « ترفض أن تكون من القطيع ويسلبها القطيع كل إرادتها وبخشونة عارية، تعيش داخل زنزانة

1- الرّواية، ص 194.

2- المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

3- سيد محمد السيد قطب وآخرون، في أدب المرأة، ص 106.

وهي طليقة»[1]. وتحيا محنة الاستعباد بموجب عقد وصداق ووثيقة، أمضتها بالنيابة عنها السلطة البطريكية، رمز المشيئة الاجتماعية، الأمر الذي خوّل للطرف الآخر المتعاقد معها (زوجها) حق امتلاك جسدها وكيانها وجماع أمرها، بحسب بنود زمن مستمر، يسبي العذارى، ويحصد أحلام الصبايا، ويدفن عقل النساء تحت ركام المتعة والإغراء.

ويجود القدر ذات يوم بقطرات من السخاء، عندما يسجن زوجها، فتتحرر منه، على الرغم من رفضه تسليمها وثيقة الطلاق، وتركها معلقة لمدة عامين، تنبعث نسائم أحلامها من جديد، على الرغم من وضعها الاجتماعي الذي يُصنّف في المجتمعات العربية ضمن خانة المريب، إذ تشكك معايير الموروث في شرفها وأخلاقها، وتعلن الحرب على هويتها، وتبيدها في الصميم، عندما تبتعد عن ظل الرجل، أو يغيب، أو ينفرط لسبب من الأسباب حزام حمايته الوثيق؛ قانون صلف عنيد، يرمي بالمرأة الفرخة في المجمرة، ويلفّ حول عنقها حبل المشنقة، لأنها خرجت من الشرنقة، ويكفي أن الطلاق وحده إدانة صاعقة... !!

وعلى العموم « تحضر قضية الطلاق بدورها سؤالا مهما تردّد في أكثر من متن روائي نسوي...، فالمنظور الذكوري للمرأة الطالق يجعل منها موضوع طمع الرجل ومصدر تنامي الشائعات ومدار تحوم حوله الشبهات، وهو ما يسهم في تأزم وضعها النفسي والذهني والاجتماعي » [2].

لقد تراءت لـ "نعيمة" بعض علامات الانفراج والخروج من أزمتها، إذ تحصلت على وظيفة معلمة رياضة، بإحدى إعداديات البنات بمدينة مراكش، بفضل وساطة عمها، وبدأت تفكر باجتياز البكالوريا، وتحقيق حلم دخول كلية الطب، مستشعرة « مذاقا للحرية لا يمرّ إلا بخيال من أحس مرارة السجن في كل الفضاءات الطليقة » [3].

1- الرّواية، ص 160.

2- بوشوشة بن جمعة، الرّواية النسائية الجزائرية، أسئلة الكتابة والاختلاف والتلقي، أعمال الملتقى الدولي الثامن، عبد الحميد بن هدوقة، وزارة الثقافة، برج بوعريريج، 2004، ص 89-90.

3- الرّواية، ص 193.

ما إن استشعرت كل ذلك حتى امتدت لها أطماع النفوس المريضة، التي كانت لها بالمرصاد، تطاردها في جميع تحركاتها، من أجل أن تثبت فحولتها المريضة التعسة، وتبرهن على سلطتها المتربصة بها من أجل إبقائها منكسرة، وتحت سطوتها؛ حيث تحرّش بها المسؤول عن تعيينها في نيابة مديرية التعليم، فصفعته وقذفته بوابل من السب والشتم، وذهبت إلى عملها فوجدت قرار التوقيف عن العمل، وإحالتها على المجلس التأديبي، بعد أن اختلق لها التهم: تهمة الجلوس في المقهى، وخدش الحياء العام، وتحريض التلميذات على الانحراف » [1].

وتقرر "نعيمة" أن تذهب إلى العاصمة لتشتكيه إلى المسؤول الكبير، الذي وقعت في مصيدة خديعته بعد أن أظهر لها التعاطف، وأسدى لها ما بدا لها خدمة جليلة، وأوهمها بوجود قرابة بينهما لحملها نفس لقب العائلة، ثم استدرجها إلى فيلته بدعوى تعريفها بعائلته وتناول العشاء معها، وهناك اغتصبها بوحشية وبرودة دم [2].

وفي قمة أوجاعها استرجعت تاريخ حياتها، الذي هو استشهاد طويل لطفولة معذبة، بسبب أنها جاءت للعالم وهي أنثى، ثم إجبارها على الزواج بسبب المعرفة والوعي السياسي، وخيار ممارسة النضال، فتحويلها من زوجها إلى أداة جنس وإغراء، ثم دخوله السجن ورفضه تطليقها لمدة عامين، فطلاق، فحصول على منصب تشقّ به مجددا طريق التحرر، فالتحرّش الجنسي بها من مسؤول صغير، وذهابها إلى العاصمة لتشتكيه فيغتصبها المسؤول الكبير.

يجتمع بداخلها الإحساس بظلم العالم كله، وتصمّم أن تَنُفض عنها ثوب الضحية، وتثأر لكرامتها المنسية، بتمريغ الرجل "شهريار" في وحل السخرية والإذلال، وتقرر أن تتبضع العشق، تبيعه بثمن مادي باهض، تسخر من عبيد اللذة، بمنحهم وهم العذرية، ونشوة امتصاص دم الضحية، بتركيب بكارات اصطناعية مطاطيّة ، لتمرغ ذكاءهم في مستنقع الكيد

1- الرواية، ص 195.

2- المصدر نفسه، ص 187-188-189-190.

والتضليل، والكذب والتدليس، وفي سبيل النجاح في مسعاها الجديد، أكملت ذبح نعيمة ذات العقل الكبير، واغتالت معها قيمها ومثلها التي آمنت بها حد قبول الموت من أجلها.

لم تكن هي التي بدأت بغرز السكين بالوريد، ولكنها أكملت ذبحها، وسلخت عنها جلدتها، وألبستها أخرى بشعر طويل وساقين عاريتين ونهد بارز يتماوج بالإثارة[1]. وابتكرت لكل رجل « قصة ومعها بكارة من مطاط، يفتضها. وكأنه امتلك قوة الإله إيروس، في محراب الإلهة فينوس. هي فينوس ولكنها لا تهَبُ العشق، تتبضعه وتبيعه بثمن باهض بعد أيام من التمنع والدلال، وسرد أحداث ماض وهمي في ظل أسرة وهميّة » [2].

و كان أكثر من سلطت عليه شواظ مكرها وعبثت برجولته، "سي عبد العزيز"، فقد بقيت في فيلته وظلت تمثل عليه دور الفتاة البريئة الغريرة الساذجة، وتضحك على غبائه في سرها، وتستعطفه بكل ما أوتيت من قوة مكر وحيلة، ومراوغة، وشيطنة.

لكنّها في الحقيقة، لم تخرج عن النسق الذي وضعها فيه مجتمعها، الذي حكم عليها بالغياب فأذعنت وغابت وراء ضباب الثأر للذات، وحلم القوة الكاذب، الذي يختصر إفلاسها في هذا العالم .

وتكون رؤية صورة "مهدي" معلقة على لوحات الإعلان في الجامعة، العاصفة التي توقظها من سبات أوهامها، تنتفض تستفيق من غيبوبتها مثل طائر الفينيق الذي يبعث من رماده، تقرر العودة إلى ذاتها، تفرّ من جلادها (سي عبد العزيز)، وتتوقف عن احتراف الجنون والهذيان، وتسترجع وعيها بأن مشروع التحرير هو رجل وامرأة سيحكمان العالم بوعييهما وتقريرهما لمصيرهما.

تغزل بثقة وإصرار هدفها الذي لا ينفصل عن روح النضال الجماعي، تعترف بذلك لـ"يوسف" الذي التقت به صدفة في القاطرة، وهي في طريق العودة، تقرأ طوالع ذاتها،

1- الرواية، ص 186.

2- المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

وتكتب سفر أحلامها مع حبيب عمرها "مهدي"؛ « أحبه. وما قلتها ولن أقولها لأحد غيره، سأقولها له وأسمعها كل الدنيا وأناضل لأختصر سنوات سجنه كي أهمسها له في أذنه.

- ستذهبين لزيارته؟
- حين أنجح وبالميزة ... تكون الثقة قد عادت إليّ، وكل الظلمة التي لفّتني قد تبدّدت... واتضحت طريقي، أول واحد أزف له الخبر سيكون مهدي »[1].

2- عذابات الذّات المؤنثة في محرقة العاطفة/ المؤنّث بين جاذبية الحبّ وخيباته، وآفاق الانعتاق:

المؤنّث وجاذبية الحبّ:

الحديث عن الحبّ في الرّواية النسوية المغاربية بحر لا ينضب، وطقس من طقوس الشوق الأنثوي الأكبر، للتوحّد مع الآخر/ الحلم الأغَرّ الأجمل، ومعين حكي لا يكاد يفتر في نص، إلا وينهمر في آخر ويهدر؛ وهو في فم المبدعة نشيد تردّده، فيخضرّ لون الزمن، وتزهر حديقة العمر، ليشكّل فصلا مهما في محكياتها، يفرزه سياقها العام، ويعلنه قيمة رئيسة ومشتركة بين معظم نصوصها، تكشف به عن شغف الأنثى العربية وتلهفها لحب الطرف الآخر، وتعطّش روحها لاحتواء عاطفي لا يزول، وارتواء روحي لا يحول.

ولذلك خصته بكثير من الاهتمام، وفنون الكلام، وأصغر وأدق اللغات التي تنفتح على الداخل، ومنه تعانق الكون بأسره، إنّه « التماس بين الممكن والمستحيل، والمتوقع، واللامتوقع، المقدس والمدنس، المنطق واللامنطق، والموت، والحياة»[2]

وهذا ما يضفي على كتابات الحب نبض الأنوثة الحالم، الذي يستعذب التعبير عن العشق والهيام، وينتشي بعيشه ميقاتا أسطوريا لا يعادله شيء في حِسْبة الزمان والمكان،

1- الرّواية، ص 221.

2- بوشوشة بن جمعة، الرّواية النسائية الجزائرية أسئلة الكتابة، الاختلاف والتلقي، ص 71.

و« هو نضال ضدّ الموت وهو ولادة ثانية للإنسان، وإذا كان لا خيار له في ولادته الأولى، فإنه يستطيع إلى حد بعيد أن يتحكم في ولادته الثانية »[1].

وحين تتناول المرأة العربية هذا الموضوع الحساس تستعين في كثير من الأوقات بأساليب التلميح والإيجاز؛ إذ يرى في التعبير عن الحب في المجتمع العربي المغاربي ضربا من المروق، والخروج عن مقاييس الأخلاق، ودقّا لنواقيس العار والفضيحة بامتياز. ومع ذلك لم تجد الروائية المغاربية بدا من أن تتناوله في إبداعها ؛ لأنه شديد اللصوق بطبيعتها العاطفية، وما يرسم هويتها الأنثوية، إنه حضور « يُحلّل المنزلة الأثيرة التي يحظى بها الحب في حياتها خاصة وهي تدركه رديفا للحرية » [2].

ولا تتردّد الشخصيات المؤنثة في معظم المدونة، في التعبير عن فيض مشاعرها، وتفجير عطاءاتها في ثنايا السرد، دليلا على الاستجابة لهتافات الحب وأصدائه، واستعذاب صوت الآخر، والتشوق النافر للوجود معه. فحين يطرق الآخر باب قلب المرأة المبدعة يأتي البوح مضمّخا بحساسية الأنوثة المرهفة، واندلاق حميميتها وأسرارها التي تؤثث حكايتها؛ فيأتي نبض قلب مغمور بشذا الطقس المؤنث المبتهج، وحقول عطاء تنمو وتكبر وتتسع.

لما التقت "سوسن" بحبيبها "إبراهيم" في رواية "نخب الحياة" قصم قلبها، ووقعت في أتون عشقه[3]، وراحت تصف الانقلاب الجميل العاصف الذي غيّر مجرى حياتها؛ « ما هذا الذي حدث اليوم؟ في ثانية واحدة انهارت الفوضى بداخلي، لتتحول إلى فوضى أخرى مشرقة ونابضة بدفئ آخر وعطا جديد.

كنت هادئة ومستسلمة في فوضى الرتابة لما شق رنين صوته روحي القاحلة » [4].

وتهب الأنوثة من مراقدها منبهرة متوثبة، تقيم وليمتها التذويتية، فتلون كل شيء بألوانها القزحية، متى أمسكت باللحظة المستعصية على القبض؛ لحظة الحب، عنوان دهشتها

1- نجلاء نسيب الاختيار، تحرر المرأة عبر أعمال سيمون دوبوفوار وغادة السمان، دار الطليعة، بيروت، ط1، 1991، ص 68.
2- بوشوشة بن جمعة، سردية التجريب وحداثة السردية في الرّواية العربية الجزائرية، ص 76.
3- آمال مختار، نخب الحياة، ص 21.
4- المصدر نفسه، ص 23.

الأبدية، وفرحتها الأسطورية؛ « يومها عدت إلى بيتي ألهث، إلى ركني وأشيائي رأيت غرفتي تتسع، سمعت أشرطتي الموسيقية تغني، رأيت أدوات زينتي ترقص، وخرج أصدقائي من كتبهم يشاركونني اللحظة، كان الحفل خرافيا » [1].

وفي رواية "جمان وعنبر"، تتلهف "ثريا" إلى العثور على رجل العمر الذي تعيش معه تجربة الحب الكبير، يقودها الشوق إلى تصديق أنباء القلب والتجديف ضدّ التيار، وضدّ الواقع، وضدّ المستحيل العاطفي، تبحث عن جوهر هذه العاطفة، تُقلب عن صورتها في عالم افتراضيّ يسكنه كائن ورقي (آدم)، هو من وحي إبداع كاتب سيناريو أفلام / كاتب الفيلم الوثائقي "مرمر الذاكرة".

يختلط في ذهنها الواقع بالخيال، ويقودها شطط الأوهام إلى تصديق وقائع الفيلم، وما يصوره من سيرة حب، تبقى واقعا محتملا لا أكثر. غير أنه يغمرها بفوح الحلم، وعطره الفتّان المسكر، فتسقط خصوصية الفن، وإيهابه التخييلي لصالح وهم ذاتي يتملكها، فيفتّق أكْمام روحها المرهفة، ويبدو لها المُتخيّل حقيقة تسطع في الأذهان وواقعا جليا للعيان.

ومن ثمّ، تهيم بحب آدم (الممثّل محمد عبد الرزاق) الذي شاركته بطولة الفيلم؛ « رجل غاب عنها بكل ما في معنى الغياب من معنى... حاجة شديدة لجوجة لرؤية... رجل أحبته دون سابق إشعار آدم » [2]. تنتشي لوجوده، هو الغائب الحاضر، تُشكله في خيالها مثالا لرجل الأحلام، وتنحته تمثالا على وقع ما يشتهيه فيها قلبها الولهان؛ « ودّت لو كان مراد عبد الرزاق يسير حذوها، فترخي العنان لرغبة الإفصاح عما يضج في بواطنها، كالحلم. من هنا مرت ترفل في صحبته وكان المشهد كالحلم ضمن بقية الفيلم، فهل تقاطعت دروبها » [3].

1- الرواية، ص 22.

2- مسعودة بوبكر، جمان وعنبر، دار سحر للنشر، تونس، ط1، 2005، ص 79-80.

3- الرواية، ص 137.

تشدّ قوس حنينها أنصال فؤادها المتلهّفة، وروحها الحساسة الظامئة، تضيئ قناديل ذاكرتها، رقص أنوار وبذخ أشعار[1].

تحاكي فجر ذلك الفيلم حين عسعس يوما، مؤذنا بميلاد حب إنساني صاف ونادر، تحرسه عيون المدينة العتيقة، وتباركه معالمها الشامخة القديمة؛ « ودّت ثريا لو كان مراد عبد الرزاق حذوها يطوق خصرها يمرقان من الأزقة الخلفية للسوق، يسيران بغير وجهة حتى تزمّلها العتمة فتترك شفتيه تختلسان من شفتيها مسك البوح، ودّت لو عانقها على مرأى من الحجارة العتيقة الوسنانة والبوابات الخجولة المضمخة بحكايات العشق فيشهد التاريخ للمرة الألف، أن لا شيء ثابت مثل الحب.

لو تتشبث بذراعه ليمضيا متلاصقين لا يفصلهما شاغل » [2].

تصيبها هذه القصة بوهم الرؤية الذي نَجم عن عمى المحبة، التي نبتت في قلبها عن لهفة وغفلة؛ « كجرح اقتحم عضلة من عضلات الجسد وسجلت حالة طوارئ نفسية غريبة »[3]، أثارت فيها سحر الملاحقة، وفتنة المغامرة، للقبض على أطياف العشق الهاربة. فتسافر إلى المغرب[4]، لتستدرج الظروف والأحداث علّها تلتقي بمفتونها الرجل المثالي الذي تتمناه "آدم"؛ تلك الزوبعة الحلمية التي تخللها ضوء رجولي باهر، صدقت "ثريا" أنه يمكن أن يكون له في الواقع سميّ له أو شبيه؛ إنسان من لحم وعظم ، اسمه "مراد عبد الرزاق"؛ الممثل الشاب ذو الأصول المغربية.

وهكذا تعرب عن حلمها الذي لا تراه مستحيلا، تجشّم ذاتها عناء شق طريق الإمكان، للالتقاء به في إصرار وعناد؛ « كم أحتاج أن ألقاك يا آدم، أفضل الإبقاء على هذا

1- الرواية، ص 138.
2- المصدر نفسه، ص 138.
3- المصدر نفسه، ص 77.
4- المصدر نفسه، ص 137.

الاسم أجده لائقا بك أكثر ... لست متحمسة لبقية برنامج هذه الزيارة قدر فرحي بلقائك. ظللت سؤالا محيرا معلقا على أفق طمأنينتي يستقصي إجابة: هل أحبك حقا؟ » [1].

وتزداد حيرة "ثريا" تأججا، وتترك لقلبها حرية أن يكتب نصا مقروءا من الأحلام الرومانسية، جاءت مثقلة بحيرة شهرزاد وهمومها الجوانيّة، التي تراءت في حمى اعترافاتها المُبطنة بحمولات رمزيّة، تشي برغبة قوية عند المرأة العربية، في العودة إلى البداية الأبديّة. فيحضر آدم وحواء ثنائي يُمجّد لحظة الخلق ويشكر الخالق، ويعظم له الثناء، لأنّه جعل كل واحد منهما يسكن إلى الآخر بدون ملل أو جفاء، يتغنى الاثنان بصفاء الوجود، وبكارة الجسد والروح في حميمية ليس لها انتهاء.

وعلى هذا، فإن الرّواية تطرح « هاجس البحث عن الأمان من خلال حاجتها إلى الآخر، ووعيها المُلم بأبعاد مأساتها، وتناقضات مسيرتها عبر التاريخ، كما أن نوازع الذات حريصة على الاتحاد والتلاحم مع الآخر، نظرا لشعورها بالغربة وحاجتها إلى السكينة في ظل وجود الآخر»[2].

وبيّن أن المبدعة توظف تيمة الحب في الرّواية، شريطا تتلاحق فيه صور مُلوّنة بالمحتمل، توشيها الرغبة في إنهاء كل تلك الصراعات الاجتماعية، التي أبعدت المرأة عن الرجل، والقطع مع الأفكار الرجعية التي سممت علاقتهما الإنسانية. وما التصديق بإمكانية تحقّق المحتمل، والاعتقاد بتحوّل "آدم" الكائن الخيالي إلى كائن واقعي، إلا صورة من تداعيات هذه الرغبة اللجوجة الآسرة.

أما في رواية "أخاديد الأسوار"، فيستعير النص الروائي أساليب البوح الذاتي الذي يلتقط نبض الكينونة، ويعبر عن ألم الافتقاد المروع، عبر ذبذبات التفاصيل الشخصية والشؤون الفردية. وقد خطت البطلة صفحات وفاء نادرة لذكرى زوجها الذي كان شمس

1- الرّواية، ص 173-174.

2- الأخضر السائح، آليات البناء في الرّواية النسائية المغاربية مقاربة تحليلية في الرّواية ذات التعبير الأدبي، ص 116-117.

حياتها، ونبض أملها ومحط فرحها، والمعبر الوحيد لسكينتها، والشخص الفريد الذي يستطيع أن يشاركها آلامها وأحزانها، ويتقاسم معها مشاعرها وأفكارها[1].

حضرت علاقة البطلة الحميمة برجلها حضورا جوهريا، وانزرعت في كيانها انزراعا أموميا حانيا، حيث هيأت لزوجها رحمها، وولدته من جديد، وسقته من نبع الحنان ما يرويه ويزيد، ومنحته لبن حبها الوفير، وجنون أمومة، ومباهج وخيرات ليس لها مثيل، ليكون بامتياز طفلها الوحيد... [2].

وعلى العموم، فإن الحب الذي جمع بين البطلة وزوجها، اكتسى قبل زواجهما طابعا متساميا، انبثق من امتثال الحبيبين -باعتبارهما مناضلين يساريين-، لتعاليم "لينين" الطهرانية؛ « ولكن هل كنا ملائكة ونحن في عزّ الشباب وفورته ورغباته الجامحة واستيهاماته الجنونية؟ بالتأكيد لا لأننا مجرد بشر، ولكنّنا كنا متميزين بكوننا مناضلين مخلصين متشربين بأفكار لينين الطهرانية التي تدعو الشباب إلى التسامي وإلى الانشغال بالأحلام الكبرى وتفجير الطاقات في الأنشطة الفكرية والرياضية، وفي المطالعة والانفتاح على عوالم لا يسمح لنا سنّنا الصغير بالتعرف عليها من خلال التجربة » [3].

وتضرب رواية "قلاع الصمت" بشراعها في بحر هذا الحب العفيف المتسامي، الملخص لفكرة الحب اللينيني الطهرانيّ، ويهتم المنظور السردي في شق كبير منه بتفكيك وحدة إعلاء المشاعر، وحجب كل ما يتعلق بالعواطف التي تجمع بين الرجل والمرأة، ولكن دون أن يتقوقع في شرنقة من الانفعالية، ويستسلم لنزعة تمجد النظرة اليسارية لتلك العلاقة الثنائية التي تصل بين الرجل والمرأة، كما هو الشأن في رواية "أخاديد الأسوار".

1- الزهرة رميج، أخاديد الأسوار، ص 120.

2- المصدر نفسه، ص 117.

3- المصدر نفسه، ص 147-148.

وقصّة حب "مهدي" و"نعيمة" نموذج لهذا الضرب من الحب، إذ لم يقبلا حبّا ينهض على شفرة الخطيئة [1]، تشهد على ذلك حادثة نومهما في غرفة واحدة، بعد أن داهمهما الليل في كوخ صغير داخل ضيعة ملكا لعائلة "مهدي"، أتوا إليها مع بعض رفاقهم لاستكمال نقاشاتهم السياسية[2]، ولم يحدث بينهما طيلة الليل ما ينافي الأخلاق[3].

واستمر كل واحد منهما في لعبة العناد وإخفاء المشاعر؛ « استمررنا في لعبة العناد : من سيقول أحب الأول؟ أي منا سينهزم؟ أنت لا تقبلين الهزيمة وأنا أعاند، أعاند نفسي أم أعاندك يا نعيمة؟ وأنت من تعاندين؟ ألا تعرفين أنّي أحبك؟ وأنا لا أعرف أنك تحبينني؟» [4].

غير أنّ المبدعة عادت بعد الإقلاع القوي في عمق التيار اليساري إلى الشاطئ، وفضلت أن تقف على المرافئ التي تتيح لها فرصة التأمل من بعيد، في حيثيات هذا المنظور، الذي يرمي بالحب في قلاع الصمت ويُسيّجه بالمسكوت عنه.

وهو ما يتراءى في اعتبار المنخرط في العمل السياسي اليساري الحب الذي يكون بين المرأة والرجل ضعفا، وعقيدة مذمومة ومرفوضة،"فنعيمة" « عرفت أنّ الحبّ معادل للضعف والشّجن والبكاء، وهي صفات كرهتها... وحاربت كي لا تلتصق بها.

وحين انخرطت في العمل السياسي، زكّى فيها هذا الإحساس وقوّاه بأفكاره الرافضة لكل قيم البرجوازية، والحب منها بنوعيه، المغرق في مثاليته لما يصيب به العاشق من انزياح عن جادة العقل، والمادي لاستباحته الجسد دون مراعاة القيم والأخلاق.

وإن كان مهدي يشترك معها في السبب الأخير، فله أسبابه الخاصة التي تجعله يعاند دواخله ولا يظهر لها إلا أنه في علاقته بها، تحول من صديق طفولتها وزميلها في الدراسة، كل واحد منهما إلى رفيق»[5].

1- حليمة زين العابدين، قلاع الصّمت، ص 157.

2- الرّواية، ص 140.

3- المصدر نفسه، ص 143-144.

4- المصدر نفسه، ص 143.

5- المصدر نفسه، ص 137.

وهكذا، فإنّ الحب الوحيد المسموح به في شَرِيعة "لينين"، و« الذي يترجم له ويحكى عنه ويكتب له، بل وتهون الموت من أجله، حب الأرض، الوطن، الشعب، أو الجماهير الشعبية، وحبّ غير هذا هراء »[1].

ولم تفوت الساردة فرصة وخز أطراف هذا الفكر بدبوس الترشيح والنقد، ليندسّ رأيها في مشهد استيقاظ "نعيمة" و"مهدي" على فجر جديد، بعد ليل بهيم من المعاندة والتعتيم على تلك العاطفة المتقدة.

يعترف "مهدي" "لنعيمة" بحبه لها، وبعد مراوغات منها يأتي كلام "مهدي" ليطلق صرخة حبّها المخنوقة؛ « أخذ يديها بين يديه وضمهما إلى فمه :

- كفانا تعتيما، نعيش بعده عذاباتنا وأنا أحبك منذ لا أدري، منذ كنت أجيء الكُتّاب ومعي حلوى لا آكلها إلا إذا أتيت، فنقتسمها سويا، منذ كنت أتعمد أن أخطئ في الحساب كي تكون نقطتك أعلى من نقطتي لأن ذلك يفرحك. أحبك وحبك أحمله معي منذ إطلاقة فجري الطفولي، ولم يقهر أمام تحديك لي، وظل يكبر معي، رحلت عن الحي ولم يعد يجمعني بك قسم واحد، ولكنك بقيت تستوطنين أحلام ليلي ويقظتي. والتقينا من جديد في الحيّ وفي المدرسة، وفي رأسينا أفكار عن الثورة، عن رفض القيم الليبرالية، عن رفض الحب بأشكاله المثالي لأنه من أثر رومانسية تبتعد عن الواقع، والمادي لأنه يتنافى مع قيم وأخلاق المناضل. ولم تكن كل النظريات التي اقتنعت بها، لتغتال ما بداخلي وتقتل عشقي. ولم يكن عشق مراهق اشتهاك فتاة عذبة الأنوثة بالرغم من قناعك الذكوري الذي لم يكن بوسعه أن يخفي أنك جميلة ورائعة ورقيقة، قولي إنك تحبينني كما أحبك.

لم تجد نعيمة بدا من أن تعترف، لم يترك لها مجالا للهرب من حقيقة مشاعرها، التي أخفتها تحت تبريرات عدة.

1- المصدر السابق، ص 175.

أحبك !»[1].

ويتعاهد "مهدي" و"نعيمة" على الوفاء في الحبّ، لكن يد الأب المتسلّط/المجتمع، المختصة في سبي العذارى، وذبح الأحلام على عتبات القهر والتعتيم، كانت لهما بالمرصاد، لتفرق الحبيبين، بعد أن أجبرت "نعيمة" على الزواج من رجل لا تعرفه [2].

ودَعْما لخط رفض اغتيال المشاعر في سياسة اليسار القامع، تتالت الاستنكارات على لسان "يوسف"، ابن حي "مهدي" ورفيقه في السجن، لتبصر "مهدي" ومن ورائه كل مناضلي اليسار، بالحجم الكبير للتناقض الفكري الذي يشرخ بنية هذا المنظور السياسي، الأمر الذي يعرضه لخلخلة إبستيمولوجية خطيرة.

فقد صعق "يوسف" لردة فعل "مهدي" ورفقائه من سجناء الحق السياسي اليساري، على حادثة تمت على مرأى من عينيه، حين خرج إلى مزار السجن في إحدى زيارات أمه له، وهناك؛ « اصطف المعتقلون خلف شباك وأمامهم اصطفت عائلاتهم خلف شباك ثان مقابل للأول ويفصله عنه ممر يقطعه حارسان ذهابا وإيابا في اتجاه معاكس، فجيعة الصمت تعلو صخب الأصوات المتعالي بين الصفين، فالكلام لا يقول والإشارة لا تتواصل ولا تفصح عما تستر عليه اللسان خوفا من عيون أربع كالرادار لحارسي المزار. تراقب كل حركة يد أو بنت شفة وفي طرف الصف وقف شاب يداه منطبقتان على الشباك وصدره منغرز بأسلاكه. قبالته زوجته، شابة مكتملة الأنوثة، صدرها نافر يخترق متكورا تعاريج القضبان، صامتين كانت تصدر عنها إيماءات خاطفة إلى زغب صدره وقد برز من فتحة القميص، وهو إلى نهديها ثم شفتيها يعتصر الشباك بيدين قويتين في محاولة لإلغاء المسافة التي تفصله عنها، يغمضان عينيهما يختلسان من الازدحام فسحة لعناق جسدين، وغابا في حميمية وعناق روحي يلغي السجن

1- الرّواية، ص 145.

2- المصدر نفسه، ص 147.

والسجان ويكسر كل المحظورات والثوابت في ثقافة تحاكم الأوضاع الحميمية، بنفس القدر الذي تحاكم به الطبقية والاستغلال، والإنسانية.

صفر حارس من حراس السجن معلنا انتهاء الزيارة، وضعت الشابة سبابتها ووسطى أصابعها على شفتيها، أغمضت عينيها تستجمع كل قبلات عمرها المسبى وأفرغتها على أصبعيها ثم ألصقتهما بالشباك، ومثلها فعل الشاب زوجها، انطوت في زحام العائلات وغادرت المزار، وعاد الشاب إلى زنزانته يطوي آلامه وجراحه »[1].

وعلى الفور أثارت الحادثة ضجة كبيرة في ساحة السجن، واحتد النقاش والسخط واللغط، ودعيت كل الفصائل السياسية لاجتماع طارئ، لمحاكمة رفيق سياسي بتهمة خرق أخلاقيات النضال السياسي، والإساءة لمبادئ إخوانه المناضلين واستدعي الشاب المُتّهم لتوجه له أصابع الإدانة [2].

ولم يستوعب "يوسف" ما حدث أمامه، ولم يستطع أن يتقبل ويفهم، كيف يمكن لمن يناضل من أجل الحرية والحقوق الإنسانية أن يحاكم مناضلا تَوَهّم أنه قبّل زوجته، وهو ما عبر عنه ذلك الحوار الذي دار بينه وبين مهدي، والذي هدر بأسئلته المُصوّتة المُستغرَبة، والمُندّدة؛

« شدّ يوسف مهدي من كتفه وقد كان واقفا بجانبه، جره إليه بانفعال...

- لا أفهم باسم المبادئ والقيم تحاكمون قيمة الحب وهي أروع القيم.

- في الزنزانة يا يوسف نناقش هذا.

- تحاكمون عاشقا توهم أنه قبل زوجته... ومن غير دفاع ولا شهود، ما الفرق بين هؤلاء المناضلين من أجل الحرية وتحقيق إنسانية الإنسان، وهم يصدرون حكم الإدانة على مناضل فضحه حبه، وبين الكلاوي والكندافي والعيادي وغيرهم.

- يوسف! أتقارن المناضلين بعملاء الاستعمار وأعداء الإنسان؟ من فضلك اسكت !

1- الرّواية، ص 175-176.

2- الرواية، ص 176.

- كيف يمكن لمن تجرأ على نفي المشاعر والأحاسيس وحكم على قوة الحب بأن تنطفئ ولا تظهر أن يدافع عن حقوق الإنسان ؟!

- من غير تحامل يا يوسف على الرّفاق، فنحن لم نجتمع لمحاكمة عاطفة الحب، وإنما لردع التشيؤ في الأحاسيس والعلاقات الحميمية، ولتنظيم حياتنا في السجن حتى لا نتحول إلى حيوانات لا تتحكم في غرائزها. فما مارسه الرفيق في المزار يعتبر سلوكا أنانيا، وهو لم يراع مشاعر الرفاق ولا مشاعر عائلاتهم » [1].

واتّضح "ليوسف" بعد المحاكمة التي جرت أمامه، أنه لا مجال لكتابة نص البوح بالمشاعر في أجندة الكفاح اليساري، وحب الرجل للمرأة، ينبغي أن يتسربل دائما بالخفاء، لأن الاعتراف به انزياح للثوري عن الصلابة، وإقرار بالتخاذل والانهزام.

وخلص "يوسف" ومن ورائه المبدعة، إلى أنّ المناضل اليساري حبيس ثقافة تعتبر الحبّ مدعاة للخجل، إذ تبني النضال على رفات الذات، التي يضعضع الاغتراب عظامها ويزهق روحها.

ويصل "يوسف" بين هذا الموقف، وموقف الموروث العربي؛ إذ لا تختلف الثقافة اليسارية في نظره عن الثقافة العربية في تناول هذا الموضوع، وهو ما يُقرّ به حين يعاود محاورة "مهدي"، ويحدثه بشأن حبه "لنعيمة"، فيقول له متسائلا ومستنكرا:

- ما الفرق إذن بينك ورفاقك وبين أبيها، كلكم تربطون الشرف والقيم بالسطو على المشاعر، ومنعها من البوح ورهنها في قلاع الصمت والموت ؟» [2].

وجليّ أنّ "يوسف" لم يقتنع أبدا بهذا الوضع، وهو يمثل نموذجا للإنسان العربي، الذي لقح موروثه بثقافة ألمانيا، فأنتج رؤية جديدة وعميقة للعلاقة بين الرجل العربي والمرأة العربية،

1- الرواية، الصفحة نفسها.

2- المصدر نفسه، ص178.

وأقواله ليست في جوهرها إلا تبطين لرغبات المرأة العربية في أن تراجع المنظومة الاجتماعية العربية مواقفها الظالمة لها، وردود فعلها العنيفة التي تحط من قيمتها.

وأما بطلة "زهرة الصبّار" "رجاء"؛ فهي نموذج للفتاة المثقفة في السبعينيات، التي جهدت في سبيل أن تحيا علاقة متميزة بذاتها، وبالطرف الآخر في حياتها حبيبها "أحمد".

لقد عاشت مأخوذة بعوالم من السحر، تنبعث من فوانيس الكتب التي قرأتها وصادقتها، لتقُدّ منها واقعا بديلا، وترسم كونا جديدا، وما أورثها ذلك إلا هشاشة وعزلة وشقاء، حيث لم يتسنّ لها القبض على الشروط التي تترجم بها شفافية وعيها وفكرها وأبعاد حلمها، وتحسن تكييفها مع لغة واقعها؛ « هي العزلاء الأبديّة رغم تشكي الآخرين من مضاء أسلحتها. لم تتقن شيئا في حياتها (عدا القراءة والكتابة... وبِخطّ بشع تعتذر عنه لدى من تراسل)، وما زادتها الكتب وما فيها إلا هشاشة أمام الدم والقبح وسفالة العالمين » [1].

وهي امرأة لم تعبأ بنظرة الآخرين إليها، ولم تهتم بما حدّد لها المجتمع من منزلة، رفضت بشدة الدور التقليدي الموكل إليها، فحدث التنافر بينها وبين محيطها، واستحال إلى شبه قطيعة مع تمثّلات واقعها؛ « هي مع حرية الأشياء كما هي مع حرية الناس وتقبل الفوضى عن طيب خاطر ولا تتحرج من اطلاع الغريب عليها، وقد تعتذر عنها مجاملة ونفاقا، ولكنها في قرارة نفسها لا تكترث لنظرة الآخرين، ولا ترى بأسا في ترك الغبار يتراكم، ولا في إهمال الصحون المتسخة على الطاولة، أو في حوض المطبخ... لتنتظر...تستنى... عمري ماهوش مكتوب للطناجر والأصحنة... » [2].

وقد أحبّت "رجاء" "أحمد" حبا عنيفا جارفا، ولم تنصعْ لحدود الموروث وقيوده، وأعلنت العصيان على كل من يريد تطويق شططها[3]، أو استخدام مكابح العقل لحجم جنون حبها، وتنويرها بأخطائها؛ فـ"منير" طبيبها وصديقها قذفها بحقائقها دون تحرج في محاولة حثيثة

1- علياء التّابعي، زهرة الصبّار، ص 50.

2- المصدر نفسه، ص 46-47.

3- المصدر نفسه، ص 50.

لإعادتها إلى واقعها، وخاطبها سائلا: « ألم تفهمي إلى الآن أنه لا مكان لك في عالم لا يعترف لك بحقك في ارتكاب الخطأ والصواب والخطيئة والمعصية ؟

لا يعترف بحقك في الاختلاف ؟ أغلب ما تفعلينه تجاهر بما ينافي الحياء. أتعين ما يعني ذلك ؟ يعني أن عصابك لا ينبع فقط من اختلال في خلايا دماغك، وإنما كذلك من اختلال أصاب هذه الرقعة من الأرض... » [1].

وكان أن اتهمته بالانشطار الذي يعاني منه المثقف العربي، حين يتعلق الأمر بما يسنّه المجتمع العربي للمرأة من أوضاع.

و"عادل" صديقها وصديق "أحمد"، حذّرها من مغبة المقامرة بكل شيء من أجل الحب، وذكرها بحتميات المجتمع، وتأطيره لعلاقة المرأة بالرجل، التي ينتظر منها الزواج، ونبهها إلى سطوة المحيط وأخلاقياته، وشراسة كلام الناس[2]، واحتمال أن يتخلى عنها أحمد ويذهب إلى أخرى مؤكدا لها؛ « الرجل وحده يترك ويتخلّى في مجتمعنا... قد تغيرين الأدوار ولكن هذا ما سيقال رغم كل شيء » [3].

ومع كل التحذيرات سخرت من "عادل" وضيق يساره، وجبنه في الأخلاقيّات، وانساقت وراء بريق عواطفها؛ تهذي وتصخب كسيل جامح لا يقف ولا يهدأ، تريد أن تثبت قوتها وقدرتها على التحرر من كل ما أورثتها إياها الجماعة، من خوف وضعف وظلام، وتطهر مملكتها الفردية من همجية البداوة والتمييز الجنسي والاستصغار.

وأقرت "لعادل" بأن علاقتها "بأحمد" تلخص هذا الصراع؛ « لا من قال أنني لا أخشى نفسي وأقاتل خوفي وضعفي ونزوعي إلى الانصياع لأوامر الجماعة ؟ من قال لك أن أحمد لا يلخص صراعي الأساسي: إلى أي حد أنا قادرة على الوفاء لنفسي ولما أريد؟ طبعا، سيقصمون ظهري بالحكايا الملفّقة تلوكها ألسنة العهر والجبن ... سيحكمون علي بألف سنة

1- الرّواية، ص 76.

2- المصدر نفسه، ص 114.

3- المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

من الوحدة القاتلة الموحشة ... لأنني تجاوزت خط النار في ذاتي، قبل أن أتجاوزه في المحيط ولكن... في عناد كبير، كما تعلم، عنيدة الاختلاف، عنيدة الهوى، متطرفة الأخذ والعطاء»[1].

ولم تجهل البطلة خطورة الطريق الذي أقبلت عليه، وأيقنت أنه سيقودها إلى حتفها. فبينها وبين "أحمد" جبل من الحواجز والاختلاف في الصميم، في الفكر والانتماء، والنظرة إلى الأشياء ما تعجز أي قوة عظيمة عن تحطيمه[2]؛ « الآن أعترف: كنت واعية بغوصي التدريجي في رمالك المتحركة وكنت أَستَلذُّ اللعبة وأستطيب خطرها كان مدار الرهان عنقي وكان كل ما أملك لعلني توقعت لأعصابي قوّة لم تكن تملكها ولم أقيم إمكانيات صمودي تقييما صحيحا »[3].

لكنها الرغبة في الإمساك بحبل الاختيار ولو لمرّة، وخوض غمار التجربة بعد زمن طويل من حجز القرار، والإذعان المرير لسلطة الأب، وبعد عمر من الانتظار والحرمان من الاحتواء والحنان، وهو ما جاء في قراءتها لتجربتها، وتحليلها لما حدث، بعد سنين من الفرقة والانتظار؛ « لم يكن ما حدث أمرا بلا منطق مرسلا في الفضاء، منقطعا عمّا قبله وعمّا تلاه ... عن حكايتي الشخصية: صراعي المرير مع كل سلطة عمياء وأولها سلطة أبي... وذلك الجوع الفاجر إلى أن يضمني إنسان مصطفى إلى صدره ويتغمدني فلا أعرف بعده قرًّا ولا خيبة. ما حدث حلقة منتظمة مما سميته أخطائي، وفي وقت ما أغراني نعت "التجربة" فقلت أنها تجارب إذ تحفظ الكلمة شرفي وتبقي على حرية اختياري الأصلية مهما كانت ضئيلة، ولم أكن أريد لفعلي أن يتكئ على تبرير، ولا على حجّة أخرى غير الاختيار»[4].

وأيا كان ما حدث، فإنها مع "أحمد" دخلت دنيا جديدة، وعرفت منازلات الحب الشديدة، وأحلامه الشاهقة السعيدة، التي جابت النوم واليقظة، وأذابت الأمنيات في قوالب

1- المصدر السابق، ص 117.
2- المصدر نفسه، ص 92.
3- المصدر نفسه، ص 89.
4- المصدر نفسه، ص 91.

معجزات آتيات؛ إذ حدثها "أحمد" ذات مرة قائلا: « رجاء، لم لا نحاول أنا وأنت أن نجترح معجزة ؟ طفلا أو حبا أو قصيدة أو مأساة لا تبقي ولا تذرُ ؟ » [1].

ولم يفوّت "أحمد" يوما دون أن يؤكد ولهه المطلق "برجاء"، ويعزف لها لحن الاشتياق والوفاء، تشهد على ذلك كتاباته لها ومنها: « أعتقد أن لا شيء قادر على إنهاء علاقتنا وتدميرها. إنّ الأمر ليبدو لي مستحيلا... ولو حدث، فإنّ العالم بأسره سيفقد معناه » [2].

« وحده الأحمق يرمي بالأزهار إلى الزبالة حنقا ونقمة على أشواكها، إذ لا وجود لورد دون شوك، رجاء افتقدك... أود رؤيتك... أود الحديث إليك... أفتقدك... أفكاري تحوم حولك بلا انقطاع... أنت معي حتى في منامي...»[3].

« أعلم أنك تحتاجين حضوري كما أحتاج أنا إلى حضورك... »[4].

ولم تؤمن البطلة بيقين يضاهي يقينها بحبها، الذي اعتقدت أنه حقيقة مطلقة، لن تغيرها الأزمنة[5]، فدافعت عنها بما يليق بها.

وباسترجاعنا لقصتها، وخلفيات دفاعها، يتبين أنها تُجسّد رغبة امرأة في تشييد هويتها المأمولة، ورفعها تمثالا في ساحة الحياة المهجورة، وإن كانت الأرضية غير مهيّأة لخوض عمق هذا السجال، وتحمّل ثقل الأحلام.

المؤنّث وخيبة الحبّ :

إذا كان الحبّ قد رفع البطلة، طورا إلى أعلى الجنان، فإنه في أطوار أخرى قذفها في أتون النيران، ولفّ حبل المشنقة على فرحتها التي ما تزال في الشرنقة؛ شرنقة ذات منهمكة في

1- الرواية، الصفحة نفسها.
2- المصدر نفسه، ص 84.
3- المصدر نفسه ، الصفحة نفسها.
4- المصدر نفسه، ص 84.
5- المصدر نفسه، ص 114.

حياكة رداءات تجربة غزيرة، يسِمُها الانفعال والتسرع والعجلة، ويعوزها التعقل والصبر والخبرة.

وهو ما ينطبق على حالة "ثريا" في رواية "جمان وعنبر"، فقد تمادت في الجري وراء وهم الحب الكبير الذي جعلها لا تميز بين الفواصل والحدود، بين الواقع المتخيل والواقع الموجود. فظنت أن دور "مراد عبد الرزاق" في الفيلم التاريخي "مرمر الذاكرة"، يطابق دوره وشخصيته وسيرته في الواقع الحياتي.

غير أن « باقة التطلع أذبلتها الخيبة »[1]، لتراجع "ثريا" ذاتها، وتكتشف أنها كانت تسير في الاتجاه الخطأ، وتقبل خيبتها وفشلها في الاهتداء إلى الوجهة الصحيحة، بعد أن خذلتها بوصلة الإحساس[2]، محاولة الابتعاد قدر الإمكان عن الجزع والانهيار، بالاحتكام إلى أصوات العقل المنورة، فتخاطب نفسها قائلة: « لماذا؟ ...كل هذه الحالة؟... ألا يحدث أن يجد الإنسان نفسه في الطريق الخطأ ... »[3].

أما في رواية "نخب الحياة"، فبعدما خاب ظنّ "سوسن" في حبيبها "إبراهيم"؛ الذي لم يكن إلا صورة أخرى للسلطة الاجتماعية، فقد تعرت أمامها حقيقته، وأدركت أنه شخصية امتثالية تذعن للقيم الاجتماعية السائدة، تعيد إنتاجها، وتكرر شعاراتها، وتصون ثوابتها، وتحفظ استمرارها. يظهر ذلك بصفة خاصة حين يعرب" إبراهيم" عن نظرته الشخصية لمستقبل علاقته "بسوسن" التي ترفض المقولات الاجتماعية الجاهزة، وقوالبها المتوارثة، وتأمل أن تعطي لهذه العلاقة بعدا وجوديا عميقا، مختلفا ومغايرا للسائد، ومن ثَمَّ تقترح على "إبراهيم" أن ينطلقا سويّا في رحلة وجودية إنسانية؛ « قلت له:

1- مسعودة بوبكر، جمان وعنبر، ص 182.

2- المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

3- المصدر نفسه، ص 178.

- لننطلق في رحلتنا من بون، إنها أول مدينة عرفتها بعد تونس ثم لنته في الجغرافيا والتاريخ، نعمّق تجربتنا الإنسانية في الوجود كل ما سيحدث وكيفما كان، سيكون ممتعا فقط لأنه سيكسر العادة ويُعدم الملل » [1].

« سيكبر عشقنا في رحلتنا، سنكتشف أن عمق الإنسان لا ينضب ولا ينقطع عن العطاء، سيتوغل كلانا في عمق الآخر، يمسك بيده، يضيئ له طريق ذاته ويدله عليها » [2].

لكنّ إجابة "إبراهيم" كانت مخيبة لسقف توقعات "سوسن"؛ « ومتى نتزوّج، ونبني بيتا، وننجب طفلا؟ »[3]. فـ"سوسن" أرادت أن يكون الحب أول قبس نوراني تُبلّج به رحلتها التحررية، وتبتدئ به مغامرتها الوجودية، بينما أراد "إبراهيم" أن يضبطه ويخضعه للمعايير الاجتماعية العامة، وأن يسير به في مسلكه العادي المتفق عليه وهو الزواج، والاستقرار والإنجاب. فهو يرى أنّ « هناك أشياء لا يمكن تجاوزها في الحياة » [4]. ولذلك لم يتحمس البتة لرحلة "سوسن" وطموحها وتمردها الذي كان يخيفه[5]، ونصحها بالإحجام عن السفر قائلا: « لا تذهبي إلى هناك » [6].

وعندئذ انسدت قنوات التواصل بينهما وتأزمت علاقتهما، ولم تعد "سوسن" تستشعر في "إبراهيم" ما يغريها بالبقاء معه، وتراءى لها أن وجوده في حياتها صار عبئا ثقيلا عليها، ومعادلا للغرابة والدمامة: « كان كأنه غريب عني. أصبحت نظاراته سميكة، وتضخّم أنفه، وارتخت أذناه واختفى الألق من عينيه.

1- آمال مختار، نخب الحياة، ص 296.
2- المصدر نفسه، ص 17-18.
3- المصدر نفسه، ص 18.
4- المصدر نفسه، ص 73.
5- المصدر نفسه، ص 36.
6- المصدر نفسه، ص 116.

لم يعد إبراهيم ذلك الشاب المتوهّج الذي عرفت، كأنه كبر فجأة فلم يعد ابن الخامسة والثلاثين[1].

وقررت في الأخير أن تنهي قصتها معه، لتنخرط بعد ذلك في نوبة انفعالية من اللطم، والبكاء، والصراخ، وشد الشعر، والنحيب[2]. وبعد هدوء ثورتها، قررت التمرد على كل تبعية ذكورية اجتماعية، وبرز ذلك في تلك المناجاة العميقة لذاتها؛ « بعد الآن لن يجيئك إبراهيم، لن يقدّم لك حبّا وماء وحسّا ولوزا، لن يقف أمامك إبراهيم، لن يغني معك ولن يصفّر في تلك الأمسيات الحالمة التي كانت تنثر الحبّ على ضاحية "أريانة". بعد الآن لن يأخذك بين يديه السمراوين، ولن يداعبك بأصابعه الطويلة الرشيقة ولن يقبّل ريشك الأبيض ولن يضغط... أيها العصفور، الليلة، سأعيدك إلى البريّة فابحث عن الحب والماء بنفسك. انطلق في الخلاء، قف شامخا على قمم الأشجار والجبال. اقترب من الآلهة وغنّ لها، سترد بالغناء، تنفس رائحة الغابة تدثّر بأوراق الأشجار، واسترح من المتعة قليلا لتعاود الطيران في فجر جديد»[3].

وإثر نكستها النفسية اقتنعت بأنّ تحرير الذات الأنثوية من كل القيود الظلاميّة، هو شأن أنثوي خالص على المرأة أن تتولى تحقيقه بمفردها، دون أن تعول على مشاركة الرجل العربي لها، واهتمامه بهمومها، وتفهمه لأوجاعها؛ فهو لم يستطع بعد أن يبلغ مداها ويتكامل معها؛ « لقد أيقنت بعد ذلك أن الحلم لا يكون أبدا مشتركا، كذلك المتعة لا تكون أبدا مشتركة قد يكون منبعها واحدا، لكن الفعل ينجزه كل على طريقته المتعة واحدة لا شريك لها.

كنت أتوهم دائما أنه جدير حقّا بأن يقترب من متعتي كنت أعرف جيدا أننا لن نتمتع بالطقوس ذاتها، لكني كنت أحس أنه الأقرب إلى مشاركتي صنع المتعة ثم ليتمتع كل كما يريد.

وهم. هراء!»[4].

وركضت بأحلامها الجامحة إلى "الهناك"، وضربت بعصا خيالاتها الساحرة في كل واد بقوة وحنق وعناد، مبتغية أن تذهب بكل الأوتاد الاجتماعية والأخلاقية التي أجهزت - في

1- الرواية، ص 46.

2- المصدر نفسه، ص 53.

3- المصدر نفسه، ص 09.

4- المصدر نفسه، ص 19.

نظرها- على ذاتها، وضغطت على كيانها. وكان أن تولدت بداخلها ثورة إحساس تجاوزت كل خطوط التماس، وتلبست بالفعل الجسور المأخوذ بالتحرر المطلق، الذي ينسف كلّ قانون، ويتمادى في خرق كلّ محظور، ويغرق في كل ما هو ممنوع.

« انتهى الآن كل شيء !

الآن...

اشتهي أن أكون هناك، هناك في غمامة تيه أشتهي أن أفض عني غطاء النهاية الذي يدثرني، أركله وأنطلق إلى هناك حيث تعد الغمامة الغاضبة بالانفجار مطرا.

آه ! نسيت احترام قانون البشر، نسيت أن أستر جسدي اللّغم.

ترددت لكن لا يهم، ليذهب قانونهم إلى الجحيم »[1].

وهكذا اختارت البطلة المواجهة المستفزة المجنونة لموروثها، ردّ فعل على خيبة أحلامها الوجودية، فكانت الرحلة إلى "بون"، معتقدة بأنها بذلك تنجز مشروع امتلاك هويتها. فإذا بأسئلة الهوية تحاصرها، فينهش الاغتراب كيانها، وتفكر في العودة من حيث أتت ويحدث ذلك بعد أخذ ورد مع ذاتها.

وفي رواية "أخاديد الأسوار" تبدأ خيبة أمل البطلة حين غاب زوجها، سرّ وجودها وفرحتها، فسكن الذعر قلبها، وانتزع الجذب في لحظات آخر قطرات حياتها من مراشفها، واستشعرت سواد العمر الطويل، عندما أقبل اللّيل البهيم، ولم يعد ابنها إلى حضنها الدافئ الرحيم؛ « انتفضت كالمجنونة، كأم تذكرت بعد سقوط الظلام، طفلها الوحيد الذي كان يلعب خارج الدّار ولم يعد. والظّلام مطبق، ولا يوجد شمع أو كبريت أو قنديل غاز... ألتفت ذات اليمين وذات الشمال، كأنني أرى العالم من حولي لأول مرة وحده رقمي منفرد ... » [2].

1- المصدر السابق، ص 13.

2- الزهرة رميج، أخاديد الأسوار، ص 08.

وبعد موت ابنها (زوجها) انغمست في الأحزان، وتحولت إلى كائن مشروخ تأكله الأشجان، غاب الزوج الحبيب؛ فانهار حصن أمانها، وأفل نور حياتها، وفقدت الأشياء رونقها، وأصبحت متبعثرة ومتشظية في واقع لم تجد معه أيّ انسجام. ولم تعد تتحمل البقاء فيه ولو لحظات، دون حبيب القلب الغالي، ورفيق العمر النائي، المحتجز في قعر الموت المظلم، والمسجون في عمق البحر الأسود.

ولم تجد من ملجأ إلا أن تشد الرحال إلى الداخل وتستنجد بالماضي في مونولوج حالم، يخرجها في غزوة من غزوات الخيال النازف، إلى جزيرة السواد المتهافت، تريد الحبيب، تبحث عنه وتفتديه بركوب المحال من الطلب، تهرع إليه، تهربه إليها لتذوب فيه ذوبانا مطلقا.

وقد خوّلت لها عشرة الأيام، وحبها الكبير له الذي قارعت به الزمان، أن تجتبيه ملكية خاصة بها، غير مسموح لأي كان أن يقترب منها، وهي التي أصرت دوما على أن تكسب الرهان، متخذة الفرح وسيلة مقاومة تتحدى بها مرض زوجها الخطير، وكل العالم، كي تبقيه بجانبها، فلا يغيب عنها لحظة [1].

وحين غاب، غاب معه فرحها، وانطفأ ضوء حياتها، فقرّرت أن تستعيده بخيالها النفسي الوهاج؛ غمرة إشراق ووجود يحل في كل الأشياء، وحضور يلتبس بالذات، فتناجيه وتسرد له كعادتها الحكايا من الألف إلى الياء[2].

تصبح الذكرى ملجأها التعويضي الذي لا يمكنها أن تستغني عنه، تروي بها عطشها وتسكت جوعها الذاتي، وتنعزل عن العالم وتكتفي بالتواصل مع الآخر الساكن في الروح والجسد تواصلا ذهنيا، تروي له أخبار الواقع وتؤكد له بعد نظره، وصدق تنبؤه الصحيح بما ستفسر عنه الوقائع.

غير أن الاحتماء بالوحدة يتحول إلى أزمة تواصل مع الآخرين، وتتحول الذكرى إلى مقاساة لا تملك الأنا سبيلا للفكاك منها، وتستغرق في التغني بوجعها ، والاحتماء منه في ذات

1- الرّواية، ص 308.

2- المصدر نفسه، ص 19.

الوقت، فتجديد طاقة حبها، وملء الذات بشجاعة مواصلة الحياة، لا يتم بمعزل عن الألم العظيم الذي هو منهل يروي عطش الكيان السقيم، ويمدّه بماء الحياة الممزوج بمرارة الحرمان.

وتنشئ الذات هويتها من قمة الفقد، وتقتات على الوفاء للغائب الحاضر في تلوينات الزمن وكل مشاهد العمر، وهو ما أدهش الطبيب النفسي الذي ترددت عليه أملا في أن تستعيد إشراقتها النفسية، ليصفها بالملاك انبهارا بحبها الخالد للآخر، الساكن في عمق القلب ووفائها النادر له [1].

ويحدث مع "رجاء" في رواية "زهرة الصبّار" ما لم يكن في حسبانها، وتتأكّد من خديعة "أحمد" لها، وقطعه لحبل الوصل والوفاء؛ فتمطر سماؤها إفلاسا وإحباطا وخيبة، ويغمرها طوفان الانهيار والظلام، تقول مخاطبة "أحمد" بعد رجوعه: « عندما جئت إلى هنا عن أي حديث كنت تبحث؟ عن أيّ امرأة ؟ أحدثك حديث الموت والدم، والحياة تفرّ من شراييني كعصفور مذعور، أحدثك عن سيري ليلا في شوارع خالية إلا من الظلام والدمع، ومعها تصبح كل الوجوه متشابهة، كل الألوان، كل الحلول، كل المهازل التي نصرّ على الإيمان بها تهرّبا من رعب اليقين، عن النوح طيلة أربع ساعات أمام البحر...»[2].

ورغم الحب المثالي الكبير الذي عاشته "نعيمة" مع "مهدي" في رواية "قلاع الصمت"، فإنّ السلطة الاجتماعية كانت لهما بالمرصاد. فبعد أن انخرطت معه في النضال السياسي السرّي تم اعتقالها، وما أن أفرج عنها حتى سارع والدها إلى تزويجها من أحد معارف عمها، درءا للفضيحة والعار الذي ارتكبته؛ بحكم أن العادات والتقاليد لا تجيز للمرأة الخوض في السياسة، والتحلي بالوعي والحصافة، ورفع صوتها المستقل عن الذاكرة الذكورية.

ولذا جاء العقاب الذي أرجعها إلى قلعة الصمت، لتتجرع مرارة خيبة الحبّ، وتعيش الاستلاب في أبشع صوره، وتتحول إلى أداة يتصرف فيها الرجل (الزوج) كما يشاء.

1- علياء التّابعي، زهرة الصبّار، ص 72-73.

2- المصدر نفسه، ص 64.

وبعد طلاقها من زوجها، يعاودها الأمل في استرداد هويتها الغائبة، وتشرع في محاولة استعادة ملكيتها لذاتها، بالعمل مدرسة للرياضة، وتقرّر اجتياز البكالوريا مجدّدا، لتحقيق حلم تحوّلها إلى طبيبة. غير أن رموز الذاكرة المأزومة بعقدها ومكبوتاتها تلاحقها، وتبرهن من جديد على سلطة فحولتها، بجعل هذا الكائن الرقيق منكسرا وتحت سيطرتها، حيث تتعرض للتحرش الجنسي من المسؤول عن تعيينها، فالاغتصاب من المسؤول الكبير، الذي ذهبت إليه لتشتكي المسؤول الصغير.

وحينها تقرر أن تتحول إلى امرأة أخرى، تمارس الثأر من الذاكرة الذكورية، والسخرية من ثوابتها، فتبيع جسدها ببكاراته الاصطناعية، التي تمنح بها الذكر نشوة التملك الوحيد لجسدها، ووهم البطولة الزائفة.

وما كان ليحقق لها ذلك المصالحة مع ذاتها؛ فقد عاشت أتون الصّراع معها، وهي تحاول جاهدة أن تقتل "نعيمة" الأولى القابعة في أصقاعها.

ورغم الخيبة، فإن شهرزاد تظل تكتب، تحلم، وتطمح إلى مستقبل مضيئ، يفكّ عنها أطواق النار والحديد، ويفتح لها آفاق الحوار مع شهريار المعاصر، الذي تأمل أن يستشعر كينونتها الإنسانية، ويعي ويتقبل اختلافها، ويحترم عقلها ووجدانها. ومع هذا الرجل فقط تستطيع أن تبني مدائن حب سرمدية وهو ما تؤكده حين تسائل واقعها، وتثير زوبعة من الاستفهامات تبحث بها عن برد اليقين الذي يشفي الغليل ؛ « خيبة أم فشل في الاهتداء إلى الوجهة الصحيحة، أتخذلنا بوصلة الإحساس؟

ما الذي يجعل المرء يعلق كائنا ورقيّا ؟

هل بات الواقع يحتاج إلى النماذج التي نضعها على الورق؟

نكللها ببعض ما نحلم به من كمال؟... أيخذلنا الحلم؟ أينخدع الجسد كما الروح فيرتجف للكائن الورقيّ؟

بعيدا... بعيدا كنت أبحث عنه، ألبي النداء الطالع من أعماقي في الاتجاه الخاطئ.

كان فيّ... رابضا في داخلي، بعيدا... بعيدا كنت أبحث عنه، ألبّي النّداء الطالع من أعماقي في الاتجاه الخاطئ.

كان فيّ.

لم يكن مراد عبد الرزّاق، وأكاد أشك أن يكون آدم...وربما لو تمعنت أكثر سأباغت بأنه ليس آدم » [1].

وأيا كان الأمر، فقد أدركت أن وضعها المعلّق لا بد أن ينعم بالتوازن يوما، فتفرج عن مشاعرها المخبوءة، وتستيقظ على صباحات الحب الصادق الواعد، الذي يهبها ربيع العمر الدائم، والتلاحم النبيل المتميز، الذي يغني حياتها؛ « ذاك هو الحبّ الذي لم يحدّد وجهته بعد.... يقبع بداخلي معدا حقائبه، مرتبا أوراق سفره، في انتظار الساعة الصفر. الشعور الظامئ ينغل في داخلي. لم أنقبض ... لا بدّ من هذا الشعور الظامئ كي أجدّ في البحث عن النبع الحقيقي الذي بفضله أقبض على الحياة... وستومئ الحقيقة بإشارة ما وفي زاوية ما طالما التوق حثيثا » [2].

وتظل تؤمن حدّ النخاع، بأنّ فكرة آدم الجديد نموذج قابل للتحقيق، ومعه ستعيش الحب الذي هو « لديها ليس بالمهوم السائد... شحنة للتجديد لا بد أن يكون وإلا فلا.

ليس استكانة للرتابة ووهم الدعة، فيصبح بمذاق الثّابت والمألوف » [3].

وعلى هذا، فإن طموحها الأكبر، أن تلملم جراح الذات، وجراح الذاكرة دفعة واحدة، بتحريرها الحبّ من المفاهيم المتداولة، وجعله منطلقا للخصوبة والتوالد والكينونة، وطاقة إيجابية عالية تعني الحياة برمتها.

ويأتي اليوم الذي تشاهد فيه "نعيمة" (بطلة رواية "قلاع الصمت") صورة "مهدي" معلّقة على سبورة عُلّقت عليها بعض صور المعتقلين فتصيبها نوبة هستيرية [1].

1- مسعودة بوبكر، جمان وعنبر، ص 182.

2- المصدر نفسه، ص 182.

3- المصدر نفسه، ص 160.

وبعدها تستفيق من غيبوبة ذاتها، وتخرج منها روح زوجة العفريت التي لبستها، وإثر ذلك انتابها « إحساس متناقض مؤلم ومشوك. تموت وتولد. تموت ومن رفاتها تخرج من جديد »[2].

لكأني "بنعيمة" هنا رمز كلّ النساء المعذبات على الأرض، تصرخ صرختها الإنسانية المكلومة، تصيح: ألا إن الرجل عذاب المرأة وشوكها ودمعها...، ألا إن الرجل خلاصها وفرحها وحلاوة عمرها... وما بين الرجلين، يحتدم الجدل الذي لا يكلّ داخل الذات الأنثوية، والمراوحة التي لا تهدأ بين ما هو كائن وما ينبغي أن يكون، بين ذاك الرجل الذي تكرهه لأنه سبب محنتها وبلائها، وهذا الذي تعشقه وتتمنى وصله، وتنبعث من جديد على يديه، ينير وجودها ألق صورته، التي تبعث لها بإشارات حب هاربة من زمن سبي العذارى، ومواعيد شوق منسية، ورسائل بلا عنوان. كانت تنتظر عودة "نعيمة" القديمة ... منبع الضّياء والتّحدي والإصرار، وصاحبة الذّكاء الومّاض؛ « وجدت مهدي، وجدت عشقي، فأعادهم إلي جميعا، أعاد إليّ سي مروان وفي يده الكتاب، أعاد إلي أبي، إخوتي، جدتي، وها هي سلسلة الأم غيثة في عنقي.

أعاد إليّ نعيمة فينيقا بعث من رماد » [3].

وبهذا استرجعت "نعيمة" زمنها الذهبي، زمن الطيبة والصدق والفضيلة، باستحضار الرموز الكبرى التي أثرت في حياتها؛ صناع همتها العالية ؛ الفقيه سي مروان، والدها، جدتها، ماما غيثة، ومهدي حبيبها؛ رمز الرجل المقدر لكينونتها، المؤمن بقدراتها، المساند لها، والمآزر لها في مساق رحلتها.

وباعتبار ما سبق، فإنّ "نعيمة" حققت عندما استعادت نفسيا علاقتها بالرجل الحبيب، بداية النجاح في سيرورة الحياة، لأنّها وكما رسمت بإرادتها وعقلها وعواطفها وأحلامها،

1- حليمة زين العابدين، قلاع الصمت، ص 216-217.

2- المصدر نفسه، ص 216.

3- الرّواية، ص 225.

سيسيران معا على طريق قديم جديد، شكل فيها "مهدي" عامل تحفيز آمنت فيه "نعيمة" بحب "مهدي" لها، وآمن مهدي بحبه لها، فكان العهد الجميل. وستكون مواصلة الدرب دون فصل بين احتياجاتهما الفردية للعاطفة الخاصة الغنيّة، واحتياجاتهما الجماعية للنضال والتحدي لتحرير الوطن من التخلف والرداءة، وقمع السياسة، وغبن حياة الجماعة، وبنائه بسواعد الصدق والعقل والوفاء والمحبة.

وبهذا كان الرجل عونا للمرأة على اجتياز طريق سطرته باسترجاع وعيها العميق، ووشمته بتحلّيها بالشجاعة ورباطة الجأش، لمواصلة الدرب المفروش بالتعب والتنهيد. وهو ما يشفّ به ذلك الحوار الذي دار بين "يوسف" و"نعيمة" في القطار، حيث تقول له ردا على سؤاله:

« أحبه، وما قلتها ولن أقولها لأحد غيره. سأقولها له وأسمعها كل الدنيا وأنا أناضل لأختصر سنوات سجنه كي أهمسها له في أذنه.

- ستذهبين لزيارته؟

- حين أنجح وبالميزة ... تكون الثقة قد عادت إليّ، وكل الظلمة التي لفّتني قد تبددت... واتضحت طريقي، أول واحد أزف له الخبر سيكون مهدي»[1].

أمّا بطلة "زهرة الصبّار" فبعدما انشغلت بهمّها الشخصيّ، وأوقفت دورة الكون كلها لتصغي إلى نياحها الفرديّ، على خيبة حبها مع "أحمد"، ثم مجيء حبيب آخر نجح في مداواة جراحاتها، حيث تزوجت من "عادل" وحقق لها الزواج ما لم تنتظره أبدا، ومنحها "عادل" ما لم تتوقع من الصبر الجميل، والعطاء النبيل، والتفهم الكبير، وبه ضمدت جراحها واستعادت بشريتها [2].

1- الرّواية، ص 221.

2- علياء التابعي، زهرة الصبار، ص 105.

وكان أن أحبته في الأخير؛ « أحببته فكأنّني أحببت أحسن ما فيك، وأهديته حق الدخول عليّ بلا استئذان، في كل مكان وفي كل آن ... كم توغّل كل واحد مِنّا في الآخر وتسكع في دروبه بلا بوصلة، حنوت على براكينه ولم تصدني أشواكه ولا صمته ولا ضيقه بي ولا اقتضاب كلماته أحيانا ولا ازوراره عنّي في أوقات أزمته، ومحنته وانفلات كل يقين وكل ثقة من قبضته... ومنحني مالا يحصى ولا يعدّ » [1].

وهكذا فتحت قلبها لحبّ جديد، جاءها في هيئة صديق (عادل)، رجل احترم اختلافها، وترك لها كامل الحرية في التعبير عما يجول بخاطرها، وقَبِل طريقة مدها لحبال تواصلها معه؛ فكان العبور بهدوء، والوصول إليه بدون خوف من تضييع الذات في منتصف الطريق؛ « كان عادل هو الوحيد الذي يعلم علم اليقين أنها امرأة البحر والهذيان تعلن العصيان على كل من يريد تطويق شططها، هو الوحيد الذي تركته ينفذ إلى أحزانها الصغيرة والكبيرة فيحادثها ويمسح عنها أملاحها. صالح بينها وبين وجوه القبح قليلا وهو الوحيد الذي أحبها فامتلكها على غير ما تعودت من غيره » [2].

وصنعا معا الحبّ، وصنعا الحياة، وبمجرد ما غَيّبَ الموت "عادل"، انهارت قواها من جديد، وحاق بها الدمار من كل صوب، ولقد أحبت بعيون "عادل" ولعيونه الحياة، ولم تتشوف بعده أي هدف أو جمال يستحق العيش. وهو ما يرجح أنّ الخلل كان في ذاتها المصابة بالهشاشة وعلى عدم القدرة على رؤية ألوان الحياة المتنوعة، وتحمل تحدياتها. فالشعور بحلاوة الوجود وجماله لا يمكن أن ينبع من روح كفيفة « والذي نفسه بغير جمال لا يرى في الوجود شيئا جميلا ». وعلى هذا، فإنّ انهيارها بسبب علة الحب والفقد، كان مجرد شمعدان علقت عليه ضعفها وانهزامها.

1- المصدر السابق، ص 164.

2- المصدر نفسه، ص 50.

وفي الواقع، إن إحساسها بالسقوط تجذر بداخلها منذ زمن قديم، ولكنها راوغت ورفضت الحقيقة حتى لا تنكئ جرحها الثخين؛ « ولا أستطيع تحديد بداية لزمن السقوط ... أقرأ في رسوم الذاكرة فلا أرى بوضوح ما فيها رغم يقيني من أنها لم تسقط شيئا، وأنها تشربت الانهيار كالإسفنجة، وأن علي أن اعتصرها كي أطلق سراحها من الإرث الآثم الحزين»[1].

وبِلمّ شتات ذاكرة هذه المرأة، يتّضح أن شعورها بالضعف والهشاشة يعود إلى علاقتها بمدينتها/ مجتمعها، التي طبعها عدم الانسجام. ومن ثم حدث النفور وتعطيل الوعي بكل ما هو جماعي وعام، والهروب إلى الانهيار، وهو ما أكده لها صديقها الطبيب "منير" الذي أراد أن يساعدها على الخروج من محنتها؛ « هذا المحيط الفاجر الذي يتستر عن فشله الذريع هو الذي يطلقك في دروب اللّيل بلا سند ولا إيمان ولا عزاء ولا حليف... هو الذي يقلّص إنسانيتك وقضيتك فيجعلك تلهثين وراء الحق في التجاهر بما يخفونه وأنت تعلمين أن قضيتك أوسع من ذلك بكثير... أقول لك: مشكلتك ليست أحمد... وإذا أردت رأيي فارحلي عن هذه المدينة...»[2].

وبعد تجارب عسيرة عثرت "رجاء" على سرّ معضلتها، وسبب محنتها، واستطاعت أن تفكك نسيج حياتها التي كانت متشابكة ككبة صوف تداخلت خيوطها وتعقدت. وصار من الصعب أن تعرف أول خيط فيها من آخره. واكتشفت في الأخير حقيقة كان شعورها يرفض أن تراها، بدا ذلك في ثنايا اعترافها بطبيعة علاقتها مع "أحمد" ثم "عادل"؛ « وما كنت لذا ولا لذاك ... غير أن العمر يهدر في طَرْق الأبواب المفتوحة على الخواء » [3].

ويشير هذا الاعتراف إلى إدراك البطلة لخطئها الوجودي الذي تجلى في اعتصامها بفرديتها واقتناعها بدور المتفرجة على العالم، وكأن شؤونه لا تخصها[4]، وسنّها لمنهج في

1- الرواية، ص 89.
2- المصدر نفسه، ص 76-77.
3- المصدر نفسه، ص 106.
4- المصدر نفسه، ص 145.

وجودها، يعتمد على فصلها الحادّ بين حياتها الخاصة وحياتها العامة، وانشقاقها عن هموم الجماعة، وانهماكها فيما رأته حرية شخصية تتمرد بها على المجتمع وتستفزه. وهو الأمر الذي جعل المجتمع يناصب لها العداء، ويلوك سيرتها بالقيل والقال، وإصدار تهمة الانحلال، لتظل صيحتها التحرّرية وهماً لا يبرح أعماق ذاتها، تتخبط فيه كطير تائه وتبحث عن خلاص وهمّي لا يتجاوز حدود مخيلتها.

وبعد المواجهة بينها وبين "أحمد" استحضرت انتقادات "عادل" القديمة التي أضاءت لها فيما بعد زوايا في ذاتها. إذ وصف لها غيابها عن الوجود بعد خيانة "أحمد" لها؛ « ولكنّك كنت في كوكب آخر... في المريخ... تحبرين رسائل العشق والوله "لأحمد"... خمس سنوات وأنت سادرة في ضلال مبين. كم من مرة حاولت فيها لفت انتباهك إلى أخطائك...» [1]. وتعقب مؤيدة لما قاله عنها "عادل"؛ « نعم لم أسمع... لم أفهم... أو أنني سمعت وفهمت ولكني جحدت الحقيقة »[2].

وجَلَت لها عين البصيرة، انحيازها عن الطريق الموصل إلى التحرر الوجودي الشامل، عندما اكتفت باعتصامها بالحبل الفردي الخانق، وهو ما أعاق تقدمها إلى الأمام في حياتها، ووعت أن تجربتها مع الرجلين "أحمد وعادل" كانت سبيلا لبلوغ مرتبة المعرفة واليقين، الذي يكفل تقويم المسار المعوج وتعديل الاتجاه المنحرف؛ « ... ولم تكن رجلي ولم يكن رجلي، كنتما سبيلا، كان لا بد لي من أن أسلكها كي أعرف »[3].

وبات من الضروري لها أن تطرح المأزق الفردي، وتحسن دمجه في المأزق الجماعي بمواصلة مغامرة الحياة على أسس جديدة، وبأسلوب آخر ذكي ومثمر. وكان بعد أن التقت بذاتها أن دافعت بشراسة عن القيم الروحيّة التي آمنت بها ؛ قيم الخير والجمال والشاعرية.

1- المصدر السابق، ص 143.

2- المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

3- المصدر نفسه، ص 138.

والأهم في كل ما مرّ أنها اكتشفت حقيقة خطيرة، لقد نسيت وهي تجامل وهم الحب الإنساني المطلق أن تحيا، فكّرت في النهاية أن تتسلق انهيارها لتغزل منه بداية جديدة. ولعل ذلك ما عنته حين قالت: « كنت أنانية، إذ عزّ عليّ أن تتحطّم أمامي، فتتحطم معك أصنام الصدق والنزاهة والمحبة ... الآن تحول نظري عن كل هذا، وعرفت بدايات ونهايات أخر»[1].

وتعود لتحيا حياة طبيعية تنتشل من عمق رحاها مواقفها، وما العمر في مختصره إلا مواقف !!!

ومما تقدم يتضح انشغال الجسد المؤنث بلبّ أزمته، ومحنة نفيه وتشيؤه، ليرفض أن يهادن موروثا حكم عليه بالتهميش والإلغاء، والكبت والإقصاء، وكان أن كتبت المبدعة عواطفه، وتفاصيله، وأسراره، وأَجْلَت بصمته وهويته، مستحضرة تجربته بطرائق فنّية متباينة ومختلفة؛ قامت على أشكال من المكاشفة والاعترافات، التي تشابك فيها الواقعي مع المتخيّل، والحقيقي مع الحلمي، والذاتي مع الجماعي.

وقد اتخذت المبدعة الجسد أداة لنحت لغة استعارية، فجرت طاقات النص الجمالية، وتعدّت التعبير عن أوضاعها الخاصة والحميمة، إلى التعبير عن المواقف الاجتماعية والإنسانية، ليصبح الجسد مفتاحا لاستكشاف الهوية الفردية والهوية الجماعية.

1- الرواية، ص 61.

الفصل الثاني:

المرأة

والقضايا العامّة

واكبت الرّواية النسوية المغاربية الظروف السياسية في بلدانها، وتتبعت أوضاع الحكم في جريانها، وانعطافاتها، وتقلباتها، وعاينت مظاهر أزمتها، وما أفرزت من تأثيرات جسيمة على وجوه الحياة برمتها.

ولذا بسطت عبر جدلية الحبر والدم، موقف فكر نيّر، يرفض لغة العنف والركون إلى الصمت، والاستسلام للموت، بارتضاء الانتماء إلى القطيع السلطوي؛ إذ « لا ترغب السلطة السياسية المنظمة في (الدولة الهوية) في النومين "Noumème"، ولا في الخاص ولا في السيرة الشخصية، ومن بين وظائفها فضح كل شيء وتعرية الفرد عن حميميته الخالصة سيكولوجيا (التحليل النفسي ينتزع الاعتراف) واقتصاديا (يجب ألا تفكر أبدا بل يجب الإنفاق، واجتماعيا (الاعتراف) وسياسيا (الاستجواب). لقد أدركت السلطة الخاصة بالهوية أن السر يمثل انحرافا يلتجئ إليه الفرد بما هو سلاح دفاعي، ففرادة المعرفة لديها ترغمك على أن تسلم لها حياتك الخاصة وهواياتك وحميميتك، وأن تخط فضاء حياتك، وتنظم نومك وصحوك، وتتحكم في رغباتك، وتنتزع السر الذي هو أنت ذاتك، بما أنه لا يوجد بعد الآن سوى سر الدولة والسر المهني»[1].

ورسمت الروائية أصول منافرة إبداعية/فكرية/سياسية، دارت بين حرية الكلمة وعسف السلطة، بين إرادة الحياة وبدائل شبه للحياة. ومن هنا، انثالت التطريزات الإبداعية المفتولة بخيوط الوجع، وألوان الألم الممزوج بروح الالتزام بقضايا الوطن، مناهضة بشدة العبث بأناقة المثقف وفكره المختلف، وكذا محاصرته بالاحتواء المقيت والإسكات العنيف؛ « وهو ما يفيد أن سلطة الاستقلال في بلدان المغرب العربي، قد خيبت أفق انتظار الفئة المثقفة، وغيرها من الفئات المستضعفة والمستقلة، والتي أسهم بعضها في صنع الاستقلال، لمشاركته في النضال ضد المستعمر» [2].

1- فتحي التّريكي، الهوية ورهاناتها، تر: نور الدين السافي وزهير المدنيني، الدار المتوسطية للنشر، تونس، ط1، 2010، ص 48.

2- بوشوشة بن جمعة، الرواية النسائية المغاربية، ص 185.

وهكذا عرفت بعض الشخوص الروائية في السرد النسوي المغاربي، أشكالا من الخيبات السياسية، وأخذت جرعات عالية من الإحباطات الوطنية، التي نجمت عن فشل الأنظمة الحاكمة في تولي سياسة رشيدة، وهادفة، وتنصيب قيادة حكيمة وواعدة، تحسن اختيار الاستراتيجيات المناسبة للنهوض ببلدانها، والسير بها نحو التقدم.

لقد أثبتت سياسات المغرب العربي إخفاقها الذريع، وسجلت فشلها الكبير في انتقاء الأنظمة السياسية، والاجتماعية، والثقافية، والاقتصادية، وكشفت من ثمة عن سوء تسيير لثرواتها البشرية والمادية. ففي الجزائر مثلا بدأت دولة الاستقلال بإقامة البنيان، واهتمت بتشييد العمران، ومنح الأراضي للمواطن من أجل الاستثمار والاستصلاح، يدفعها في ذلك حماس وطني فياض، يريد أن يثبت للمستدمر بعد رحيله أن كل شيء على ما يرام.

وكان أكبر خطأ ارتكبه النظام أنه أهمل بناء الإنسان، وهو ما عبرت عنه "أحلام مستغانمي" في روايتها حين شرحت فشل مخططات الثورة الزراعية والثقافية في المرحلة السبعينية؛ «كانت هناك أخطاء كبرى ترتكب عن حسن نيّة، فلقد بدأت التغيرات بالمصانع، والقرى الفلاحية والمباني والمنشآت الضخمة، وترك الإنسان إلى الآخر.

فكيف يمكن لإنسان بائس فارغ، وغارق في مشكلات يومية تافهة، ذي عقلية متخلفة عن العالم بعشرات السنين، أن يبني وطنا، أو يقوم بأية ثورة صناعية، أو زراعية، أو أية ثورة أخرى.

لقد بدأت كل الثورات الصناعية في العالم من الإنسان نفسه، ولذا أصبح اليابان (يابانا) وأصبحت أوروبا ما هي عليه اليوم.

وحدهم العرب راحوا يبنون المباني ويسمون الجدران ثورة. ويأخذون الأرض من هذا ويعطونها لذاك، ويسمون هذا ثورة.

الثورة عندما لا تكون في حاجة إلى أن نستورد حتى أكلنا من الخارج... الثورة عندما يصل المواطن إلى مستوى الآلة التي يسيرها » [1].

1- أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، 167-168.

ومن هنا، فإنّ المرأة/الكاتبة لم تهاجر بأزمنة الكلام خارج الوطن وهمومه السياسية، بل سلطت الضوء على جراحه المعنوية والمادية، ومآسيه السياسية، مصورة متاهة جيل، وضياع أفق.

1- المرأة وأوجاع السياسة:

قد تقوم السلطة السياسية على أساس ديمقراطي، يعتمد نسق التداول على الكرسي، ويتيح الفرصة للتنافس الحر والمتنوع الذي ينفي الاحتكار السياسي ويفضي إلى التنوع. وقد تكون ذات طابع استبدادي ديكتاتوري، يستخدم شتى وسائل القمع لبلوغ سدة الحكم، وقطع الطريق على الرأي المعارض بالقوة، وكتم الصوت المخالف، ومختلف طرائق العنف، التي تتراوح ما بين التهديد والترويع، والردع والترهيب، وممارسة التعذيب والوصول إلى حد تصفية الجسد وإسكاته للأبد.

وعلى العموم، يكاد يجتمع النص الروائي النسوي المغاربي العربي على رأي واحد، وهو اعتبار السلطة العربية ذات طبيعة استبدادية، وميول انتقامية دموية، وهي ممعنة في القهر والأنانية الفردية، وتتحرك دائما ضمن استراتيجية لا تخرج « عن مفهوم الإخضاع والسيطرة، وتحقيق المصلحة الخاصة، ونفي مصلحة الآخر العامة، وسيلتها ومنطقها ومنطلقها واحد، هو القوة، أي استدعاء علاقات أساسها ترهيب الآخر، أو علاقات النصر والهزيمة، يعني هزيمة الآخر لضمان استمرار علاقات تصب في ترسيخ، وتأكيد بقاء السلطة » [1].

ولقد اهتم هذا النتاج الأدبي بموضوع الفساد السلطوي، وعرّى واقعه الفوضوي والمأساوي، الذي طبعه الاستغلال اللامتناهي، المنطبع بالجشع الفردي، وتحكيم المبدأ الميكيافيلي: "الغاية تبرر الوسيلة"، حيث انشغلت المبدعة بتلمس علامات القهر السياسي، واهتمت بتفكيك رموز العنف المختلفة، ووحدات القمع المفخخة المثقلة بالظلم والسيطرة، منددة وباحثة في الوقت ذاته عن صياغة نصية، تمكّن من طرح البديل السياسي الموازي، الذي يتطلع إلى سلطة قوية عادلة وديمقراطية.

1- الشريف حبيلة، الرّواية والعنف، دراسة سوسيونصية في الرّواية الجزائرية المعاصرة، عالم الكتب الحديث، إربد، ط1، 2010، ص 165.

وكيفما كان التشكيل الفنّي للهمّ السياسي في النص النسوي المغاربي، فإن ما يلاحظ منذ البدء، أنّ الروايات المنتقاة تقدم مفهوم الفساد السياسي في صيغة المجمل، وقالب المعمم، ليقينها من شهرته وانفضاح أمره. فقد اكتوى المواطن المغاربي العربي بناره، وخبر أشكاله، أَوَليس الفساد ذا طبيعة متماثلة، ونهج واحد من المشرق إلى المغرب؟؟؟

ولذا، عوَّلت الروائيات على قدرة القارئ على الفهم، وتفكيك العلامات اللغوية، وغير اللغوية، والشفرات النصية، وقراءة بياضات النص بملء فراغاته، واستنباط الدلالة وتحديد اتجاهها. وهي عملية - في نظرهنّ - ليست بالصعبة والمعقدة، فما على القارئ إلا أن ينّزل العلامة اللسانية أو غير اللسانية، في مهادها السياسية والاجتماعية، وأن يرجعها إلى ما تقننه الثقافة المعنية، التي تصنع خصوصيتها الدلالية.

بالإضافة إلى أنّ أكثر الروائيات تجنّبن التصادم المباشر مع السلطة، والعناد الأهوج، الذي غالبا ما يكون عديم الفائدة، ولا يسهم في انفراج الأزمة، وحل مشكلة التسلط، والوصول إلى النتائج المرجوة، وهل يجدي عناد مع "من إذا قال فعل"؟!

وعلى العموم فقد نهجت معظم روايات المدونة هذا الاتجاه.

السياسة في "ذاكرة الجسد":

ينطلق الحديث عن السياسة في هذه الرواية من رؤية أحادية تحددت من زاوية نظر السارد/البطل/خالد، واقترنت بتجربة شخصية عاشها وتولى إعادة حكيها على من يروي لهم تاريخا تبين له أنهم لا يعرفونه، وحديثا عن ذاكرة حسم كل الحسم بأنهم يجهلونها. ويتعلق الأمر بالدرجة الأولى بالبطلة "أحلام"/رمز جيل جزائر الاستقلال، حيث راح يسرد لها قصة نضاله، وما خبره من أجواء السياسة، وما اجتمع في جرابه من فهم للعبتها، ووعي كبير بشؤونها، حرص كل الحرص على أن ينقله إليها.

وقد توغلت الرؤية السياسية في التحليل المستنير، وبلغت عمقا تعدّى علاقة السياسة المباشرة بالنظام الحاكم، لتستحيل إلى سرد للانهيار الاجتماعي والاقتصادي والثقافي،

وكل ما عرفه الواقع الجزائري من دمار. فلقد ابتعد "خالد" عن التصادم مع السلطة السياسية، وتنكّب سبيل المواجهة المباشرة معها، إلا في مرة واحدة، لكنها كانت كفيلة بتغيير مجرى حياته، وقلبها رأسا على عقب. فبعد الاستقلال، عُيّن "خالد" مسؤول النشر والمطبوعات تقديرا لتاريخه النضالي الحافل، وقاعدته الثقافية المزدوجة المتينة؛ إذ كان يجيد العربية كما يجيد الفرنسية.

وقد سعد بهذا المنصب، وطمح من خلاله - وهو مأخوذ بنشوة الحرية وأهاريج الاستقلال - إلى تنوير فكر المواطن الجزائري، وتغيير عقليته بسهولة، وهو ما ترجمه حين قال: « أكره الجلوس على القمم التي يسهل السقوط منها. وأكره خاصة أن يحولني مجرد كرسي أجلس عليه، إلى شخص آخر لا يشبهني.

لقد كنت بعد الاستقلال أهرب من المناصب السياسية التي عرضت عليّ، والتي كان الجميع يلهثون للوصول إليها.

كنت أحلم بمنصب في الظل، يمكن أن أقوم فيه بشيء من التغيرات دون كثير من الضجيج، ودون كثير من المتاعب. ولذا، عندما عينت كمسؤول عن النشر والمطبوعات في الجزائر، شعرت أنني خلقت لذلك المنصب. فقد قضيت كل سنوات إقامتي في تونس في تعلم العربية والتعمّق فيها، وتجاوز عقدتي القديمة كجزائري لا يتقن بالدرجة الأولى سوى الفرنسية. وأصبحت في بضع سنوات، مزدوج الثقافة، لا أنام قبل أن أبتلع وجبتي من القراءة بإحدى اللغتين»[1].

لكن شتان بين الحلم وبين ما يفرضه الواقع، فسلطة الاستقلال ضغطت عليه، وألزمته بأن يبقى في مربعها الصغير، وأن يفعل ما تريد لا ما يريد؛ حيث تدخلت في نوعية ما ينشره، ولم تسمح له بالتغريد إلا على قضبان صوتها الوحيد. ومن هنا جاء شعوره بالخيانة ومرارة الصدمة، وإحساسه بالتواطؤ مع السلطة، في تضليل القارئ وتكريس الرداءة الفكرية؛

1- أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص 166-167.

« كنت أشعر أنني أبيعه معلبات فاسدة، مرّ وقت استهلاكها. كنت أشعر أنني مسؤول بطريقة أو بأخرى عن تدهور صحته الفكرية، وأنا ألقنه الأكاذيب بعدما تحولت من مثقف إلى شرطي حقير. يتجسس على الحروف والنقاط، ليحذف كلمة هنا وأخرى هناك... فقد كنت أتحمل وحدي مسؤولية ما يكتبه الآخرون » [1].

ومثلت حادثة اصطدامه مع الشاعر الفلسطيني: "زياد الخليل"، منعرجا حاسما في حياته، فقد استدعاه "خالد" إلى مكتبه، وطلب منه أن يحذف من ديوانه بعض الكلمات، التي كان يشتم فيها بعض أنظمة الحكم العربية بشدة، فأجابه بلهجة حادة، ونظرة مهينة، بعدما توقفت عيناه للحظة عند ذراع خالد المبتورة: « لا تبتر قصائدي سيدي... رد لي ديواني سأنشره في بيروت » [2].

وبعد ثورة الغضب التي اعترت "خالد" من جراء هذا الموقف، احتكم إلى الحوار الصادق مع الأنا، والتفكير الهادئ فيما آلت إليه الذات من تشوه وانحراف؛ « تلقيت كلماته كصفعة أعادتني إلى الواقع وأيقظتني بخجل. لقد كان ذلك الشاعر على حق، كيف لم أكتشف أنني لم أكن أفعل شيئا منذ سنوات سوى تحويل ما يوضع أمامي من إنتاج إلى نسخة مبتورة مشوهة مثلي...»[3].

وقد انحاز "خالد" في الأخير إلى مبادئه، وأذعن إلى ما انطبع في كيانه من احترام لقناعاته، فرمى بها هو دخيل عنه، ورفض أن يتسلل إليه العفن، واختار ألاّ يقف على حافة الأضداد، وقرر "بالرُّجْلَة" الجزائرية الجميلة في عنادها وإصرارها، أن ينشر ديوان "زياد" بدون حذف أو نقصان.

وكانت النتيجة أن فتحت السلطة جبهات العداء عليه، وأعلنت عليه الحرب، وأمطرته بوابل من القمع السياسي والحصار النفسي، متجاهلة تاريخه الثوري السَّنِيّ، مهينة كبرياءه

1- الرّواية، ص 169.

2- المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

3- المصدر نفسه، ص 170.

النضالي، وهو ما لم يتوقعه يوما، ليرحل إلى فرنسا عدو الأمس. ولكن الدمار الذي طال الجزائر، من جراء الفساد السياسي طارده حتى في غربته وأعاده إليها ليبارك مباركة شكلية مزيفة زواج أحلام/ الجزائر، من رجل العسكر/ النظام العسكري « قبل اليوم لم أكن أشعر بثقل السنين. كان حبك شبابي، وكان مرسمي طاقتي الشمسية التي لا تنضب، وكانت باريس مدينة أنيقة، يخجل الواحد أن يهمل مظهره في حضرتها. ولكنهم طاردوني حتى مربع غربتي، وأطفؤوا شعلة جنوني... وجاءوا بي حتى هنا » [1].

وها هنا، تشرع الروائية في عرض إيديولوجيتها المعارضة للمشهد السياسي الذي ساد الجزائر بعد سنوات من الاستقلال، لتعريه وتفضح كذبه وانتهازيته، وتُضرِب عن التعيين الاسمي المباشر لوجوه الفساد، وماذا يفيد التعداد الفردي، والسرد التفصيلي، لشر مستطير عمّ كل الكيان السلطوي، وفساد نخره حتى العظم، فلم تبق غير مملكة السوس تطفو على السطح وتغشي رؤوس العباد.

لقد غابت شمس العدالة الاجتماعية في الجزائر، وكثرت الاغتيالات والمؤامرات السياسية، التي تخصصت في أدائها شخصيات غير سوية، ذات ميول سادية، سيطرت عليها الضغينة والأطماع والحسابات الانتهازية، التي طبعت مرحلة ما بعد نيل الحرية، وشوهت معالم دولة الاستقلال الحديثة، وأفرزت ثلاثين سنة من الأحقاد والدناءات والفوضى العارمة؛ « ها هم هنا...

وزراء سابقون... ومشاريع وزراء. سراق سابقون... ومشاريع سراق. مديرون وصوليون... ووصوليون يبحثون عن إدارة، مخبرون سابقون... وعسكر متنكرون في ثياب وزارية... ها هم هنا ... أصحاب النظريات الثورية، والكسب السريع، أصحاب العقول الفارغة، والفيلات الشاهقة، والمجالس التي يتحدث فيها المفرد بصيغة الجمع.

1- الرواية، ص 27-28.

ها هم هنا... مجتمعون دائما كأسماك القرش. ملتفون دائما حول الولائم المشبوهة»[1].

وتستغرق الذاكرة في إدانة الفساد وتشتغل برصد أسباب استفحاله، فتربط العفن السياسي الداخلي، بقوة خارجية عدائية هي العدوة التاريخية : فرنسا، التي لا طالما أدت دور الوصية على الجزائر، إذ لم تتقبل رفع يدها على خيرات الجزائر، وخروجها منها خاسرة وصاغرة. ولذا لم تتوانَ في أن تتدخل في شؤون الجزائر، وكل ما يهمها ويسيل لعاب مصالحها، بنشر أذيال لها في السلطة، تأتمر بأمرها وتنتهي بنهيها، وتسهر على مصلحتها، ومقابل هذا الولاء تحظى بالدعم المستمر بالمحافظة على بقائها في مراكزها.

وهو ما يثبته الراوي في أكثر من مناسبة في الرواية، مشككا في حقيقة الاستقلال، وحرية صنع القرار في الجزائر؛ « ولكن الوطن كان غائبا عن تلك السهرة، ناب عنه جرحه، ووجهه الجديد المشوه.

كانت سهرة في فرنسا... نتحدث فيها الفرنسية... عن مشاريع ستتم معظمها عن طريق جهات أجنبية... بتمويل من الجزائر... فهل حصلنا على استقلالنا حقا ! »[2].

وبحكم انتماء الكاتبات العربيات إلى جيل الاستقلال، و"أحلام مستغانمي" واحدة منهن، فقد عايشن « المرحلة التاريخية بأحداثها وتحولاتها المتأزمة في الغالب، والتي كانت لها آثارها على أوضاعهن الاجتماعية، وأحوالهن النفسية، بعد أن ثبت فشل اختيارات بعض القيادات السياسية المغاربية لأنظمتها الاجتماعية ومنظوماتها الثقافية في السبعينات من القرن الماضي والثمانينات بالأساس، مما خيب أمل هؤلاء الكاتبات في الاستقلال الذي أحبط كل ما كنّ يتطلعن إليه من أدوار رائدة » [3].

1- المصدر نفسه، ص 424.

2-الرواية، ص 272.

3- بوشوشة بن جمعة، التجريب وارتحالات السرد الروائي المغاربي، المغاربية للطباعة والنشر والإشهار، تونس، ط1، 2003، ص 174.

وهو ما جعلهنّ يتجاوزن مرحلة وصف المقاومة الشعبية الشديدة للمستعمر، ليجرين المقارنة بين الماضي المرتبط بالمرحلة الاستدمارية، والحاضر الذي تمثله مرحلة نيل الاستقلال والحرية، لتفضي هذه المقارنة في معظم النصوص إلى نتيجة استمرار ممارسات الاستدمار في زمن الاستقلال، على يد أبناء الوطن الأصليين الذين تولوا سدة الحكم؛ « ويوحي هذا بكون استقلال البلدان المغاربية إن هو إلا استعمار جديد مقنّع، يكرس ذات ممارسات الغرب - المستعمر- بل أفظع منها أحيانا، ويعمق في الآن ذاته أشكال التبعية له على أكثر من صعيد»[1].

يلح الراوي إلحاحا شديدا على هذه الحقيقة، ولا يترك لتأكيد هذه المسألة علامة لغوية أو غير لغوية، أو أسلوب تورية، أو لعبة ضمائر دالة، إلا وظفها جميعا في إغارته على الفساد، وفضح أذنابه الأجنبية. وهو ما أتاح له الاشتغال على المظهر الفضائي النصي والشكل الكتابي، وما يحتوي من علامات الترقيم المختلفة، حيث مثلت نقاط الحذف نصا غير لساني، كمّل النص اللساني، وكان له ما يقوله، وأسهم في تأكيد إيديولوجية الرواية التي تفضح العفن السياسي وتناهضه بحنق وسخرية.

ولذا تعمد الراوي ذكر رجل العسكر المهم/زوج أحلام/المغتصب للحكم في الجزائر، هكذا بدون اسم، وسلب من شخصيته أية أمارة تدل على ماهيته، ما عدا تلك اللفظة الصغيرة: "سي" التي تدل على إنسيته المشوهة والمفرغة من كل قيمة إيجابية، ليفسح المجال إلى قوة التمثيل عبر إحدى العلامات الأيقونية المتولدة عن الاشتغال الفضائي للنص، بتوسل البياض الفاصل لنقطتين وثلاثة نقاط متتالية، وهو بياض « يتخلل الكتابة ذاتها للتعبير عن أشياء محذوفة أو مسكوت عنها، داخل الأسطر»[2].

1-المرجع السابق، ص 626.

2- حميد لحمداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط2، 1993، ص 58.

وذلك تحديدا ما أراد الراوي التعبير عنه، فكان الفراغ تفريغا لزوج أحلام من كل هوية، وإمعانا في رفض إيديولوجيته الوصولية؛ لأن وجوده مرتبط بوظيفته العسكرية، وهو ما لمح إليه "خالد" في معرض حديثه عن مشاركته في حفل زفاف "أحلام"؛ « ألأنني أدركت أن مباركتي قضية شكلية، لن تقدم ولن تؤخر في شيء، وأنه لو لم يزوجك من (سي...) لكنت من نصيب (سي...) آخر من السادة الجدد.

فهل همّ في النهاية، أي اسم من أسماء الأربعين حرامي ستحملين...»[1].

كما أطلقت الرواية اسما جامعا لكل شخصيات العسكر؛ فسمتهم "أصحاب النجوم"[2]. وبما أن الجهاز العسكري يجسد أعتى قوة في السلطة العربية، وأعظم نموذج للتصلب والعنف والدموية؛ لأنه كذلك، فإنّ التحدث عنه بصيغة المفرد، وتعيين شخصياته ومواجهتها بطريقة سافرة، هو سير حتمي نحو الجنون والموت.

وبغية تجنب الإبداع الأدبي هذا السقوط المرعب، والمحافظة على هويته الفنية في آن واحد، يتوسل الأدب اللغة؛ الأداة السحرية التي تساعده على خلق قاموسه الخاص، الذي يلمع للقارئ إلماعا خاطفا بما يود أن يقوله، « وهكذا، فإن الكاتب لا يوصل مقاصده إلا من خلال فنون من الحيل، على ضغوط الرقابة المسلطة عليه » [3].

وهو ما يفيد أيضا « أن السياسة تمثّل همّا كبيرا يتصدر شواغل كتاب الرواية المغاربية، فيصدر عنهم في نصوصهم بطرائق يفضل بعضها التلميح، في حين يعمد بعضها الآخر إلى التصريح والإعلان، غير متهيّب من عواقب ملامسة الواقع السياسي وعنفوان الحرف، وهو يشكل الرأي ويصوغ الموقف والرؤية»[4].

1- الرواية، ص 320.

2- المصدر نفسه، ص 412.

3- بوشوشة بن جمعة، اتجاهات الرواية في المغرب العربي، تقديم محمود طرشونة، المغاربية للطباعة والنشر والإشهار، تونس، ط1، 1999، ص 630.

4- المرجع نفسه، ص 627.

وتجسّد رواية "ذاكرة الجسد" هذه القدرة اللغوية الفائقة على التحايل، التي تسقط أهمية تعيين أسماء في الجيش، ولا ضرر في ذلك ما دام هناك نسيج وصفي، حيك بمكر فنّي يدل على جنوح الوصف إلى التجمع في حدود الوضع المهني، وما يستدعيه من مظهر وزي خاصين[1].

وواضح أن هذه الإشارة تعرض بالعسكر، وتكشف أن لا قيمة لهم خارج حدود الوظيفة، والبزة العسكرية. فهي تدمغهم بطابع التشابه، ومن ثم فلا داعي لوضع تمايزات اسمية، وأي تميز هذا الذي يظهر في انعدام قيمة ذاتية خالصة تنبع من شخصية الإنسان، كيفما كان وضعه الاجتماعي والمهني؟!!

وتجدر الإشارة إلى أن المبدعة حرصت كل الحرص على ألاّ تمس بعظمة الثورة الجزائرية ونبلها وهيبة ثوارها ووطنيتهم، ففرقت بين كلمة العسكر وكلمة الجيش، « ولا تشير كلمة العسكر وقد حفلت بها الرواية الجزائرية المعاصرة كثيرا إلى المعنى ذاته لكلمة (جيش)؛ الأولى تعني في النص الاغتصاب السياسي، والاستيلاء على السلطة بالقوة، والثانية ذات دلالة وطنية، تعني الحماية، حماية الشعب والوطن. لذلك توظف الرواية العسكري، لتدلل على احتلال السلطة بالقوة والشريعة الثورية، بينما يكون توظيف الفراغ الممثل بثلاث نقاط، مسبوقا بالمقطع الصوتي (سي)، والموضوع بين قوسين إدانة لكل عسكري احتل منصبا بمنطق القوة، وباسم الشريعة الثورية، معتبرا الوطن غنيمة خاصة » [2].

كما عملت الرواية على إلحاق نعوت خاصة بالشخصيات الحاكمة، دون أن تحدد لهم تسميات معينة، فوصفوا بأصحاب القرار[3]، وأهل العرس[4]، وأصحاب المجلس الراقي[5]،

1- الرواية، ص 271-317-423-424.
2- الشريف حبيلة، الرواية والعنف، دراسة سوسيونصية في الرواية الجزائرية المعاصرة، ص 174.
3- الرواية، ص 268.
4- المصدر نفسه، ص 268.
5- المصدر نفسه، ص 268.

والآخرون[1]، وأصحاب النظريات الثورية والكسب السريع[2]، وأصحاب الحقائب الديبلوماسية[3]، وأصحاب المهمات المشبوهة[4].

ومن الطبيعي أن تنزع الرواية هذا المنزع، لأن العلاقة بين إيديولوجيتها وإيديولوجية السلطة انبنت على التنافر. لذا عمد مضمونها إلى مناهضة المسؤولين في الحكم، متسلحا بلغة المجاز والتعريض، وهو ما تبدى في تلك التلميحات المغرضة والساخرة، التي يصعب القبض فيها على تحديد واضح يدين قائلها، وها هنا تكمن قوة الإبداع، وسر استفزازه للسلطة، وإثارته غيظها وإزعاجها. لذا تعمل على أن تكون حارسا أمينا على رحم الكتابة « بحكم ما تشرعه من أحكام وقوانين رسمية تضبط الحد بين ما يجوز وما لا يجوز من فنون التعبير، مما يمثل الظروف الموضوعية لفعل الإبداع عامة والكتابة الروائية المغاربية منه خاصة»[5].

وفي إطار الاستراتيجية الإبداعية نفسها تندرج لعبة الضمائر، حيث لا يغادر ضمير الجمع الغائب (هم) ساحة "ذاكرة الجسد"، ويكشف ظهوره في الرواية، عن إصرار على تجاهلهم، ولفت الانتباه إلى فراغهم المختبئ وراء بدلاتهم الأنيقة، وتلبسهم بالغياب حتى في أكثر الصور التي يراهنون فيها على حضورهم، باستعراض عضلات الأهمية، وحب الظهور والوجاهة وارتداء أبهة المنصب؛ « ها هم هنا...

كانوا هنا جميعهم... كالعادة.

أصحاب البطون المنتفخة... والسجائر الكوبية... والبدلات التي تلبس على أكثر من وجه.

أصحاب كل عهد وكل زمن... أصحاب الحقائب الدبلوماسية، وأصحاب المهمات المشبوهة، أصحاب السعادة وأصحاب التعاسة، وأصحاب الماضي المجهول.

1- الرواية، ص 124.

2- المصدر نفسه، ص 424.

3- المصدر نفسه، ص 423.

4- المصدر نفسه، ص 432.

5- بوشوشة بن جمعة، اتجاهات الرواية في المغرب العربي، ص 627.

ها هم هنا...

وزراء سابقون، ومشاريع وزراء، سراق سابقون ومشاريع سراق. مديرون وصوليين... ووصوليون يبحثون عن إدارة. مخبرون سابقون... وعسكر متنكرون في ثياب وزارية.

ها هم هنا... أصحاب النظريات الثورية، والكسب السريع، أصحاب العقول الفارغة، والفيلات الشاهقة، والمجالس التي يتحدث فيها المفرد بصيغة الجمع.

ها هم هنا... مجتمعون دائما كأسماك القرش. ملتفون دائما حول الولائم المشبوهة.

أعرفهم وأتجاهل معظمهم "ما تقول أنا حتى يموت كبار الحارة ! » [1].

ومن هنا فإنّ لعبة الضمائر، وتغييب الاسم، تصيران علامتين اختلافيتين هادفتين تسمحان باستنطاق المكبوت فيهما باستخلاص جملة من الإشارات والنبوءات، حول محتوى النص وجريان السياسة في منعطفاته، حيث يتبين أن السكوت عن بعض أسماء الشخصيات النافذة في الحكم، ينغرس بعمق في الباطنية السرية للرواية، ويوالي إيديولوجيتها بهدوء، وهو بذلك يشكل سندا Support خفيا لها، إذ يسهم في زيادة فراغاتها التي تشهر بياضها الخطير، معلنة التحدي، ويا له من تحد!!

السياسة في "جسر للبوح وآخر للحنين":

وفي رواية "جسر للبوح وآخر للحنين" وصل غضب الروائية من تردي الحال السياسي في المجتمع الجزائري، إلى إصدار الانتقاد بانفعال قويّ، أفقدها في أحايين القدرة على نسج الحبكة الجيدة، وحسن توليف الأحداث والمواقف مع النبض الإيحائي المرهف، والرمز الفني المشرق، والتصوير الدّال المؤثر.

لقد دارت رحى السياسة في الرواية على فساد السلطة، التي استأثر بها سراق انتصارات وتضحيات الشهداء العظيمة، وأدعياء المحافظة على خط الثورة الجزائرية المجيدة، بحجة انتسابهم لها وتلفيقهم حق الوصاية عليها .

1- المصدر السابق، ص 423-424.

صحيح أنّ الثورة الجزائرية كغيرها من الثورات الكبرى المظفرة، كان لها عقول تنظر وتخطط وتنظم، وسواعد شابة تنفذ العمليات الفدائية والهجومات الحربية، ببسالة وحماسة، وشجاعة واستماتة. غير أن ذلك لا يمنح لبعض من الجماعات التي خططت ونظرت للثورة، الحق في أن تتزعم وأن تتحدث بالنيابة عن الآخرين، عن الفدائيين القاذفين بأرواحهم في نيران الحرب والوغى، والمحاربين المرابضين الذين خاضوا الثورة دون تفكير أو انتظار للشكر والجزاء.

ولا تسمح لهم قيادتها الثورية السابقة بالاستحواذ على خيارات الشعب الجزائري الحرّ البطل، والسيطرة المطلقة على الحكم؛ « إنه كاذب ذلك الذي يقول أن الفدائي أو المجاهد الشاب في ثورة تحرير البلاد، قد ينشط ويعمل بعد تفكير أو اختيار. إن ذلك غير صحيح البتة، فالشباب الذين لبوا نداء الثورة وشاركوا في فعاليتها وانتصاراتها وحتى انهزاماتها وأبلوا البلاء الحسن في المدن والجبال، وفي الزنزانات والتعذيب البشع، دون أن يفشوا سرا من أسرار رفاقهم، وبرامج ومشاريع الخلايا الفدائية، هؤلاء الشباب معظمهم وجدوا أنفسهم وأرواحهم فجأة أمام عتبات المقصلة، مرجعيتهم الوحيدة هي الحرية والموت من أجلها، إنهم لا صلة لهم بالتخطيط والأوراق والتنظير، مثل أولئك الذين كانوا بعيدين عن الميدان بآلاف الكيلومترات. أولئك الذين كثيرا ما كانوا يطلقون على أنفسهم "الزعماء"، والذين كانت الكلمة والنظرية ولعبة السياسة تتحكم في قراراتهم وسلوكاتهم، إنهم لم يكونوا في الميدان، مثل مراد وكمال ومريم، لذلك سمحوا لأنفسهم بالتزعم والتحدث باسم الآخرين، دون أن ينالهم من الواقع وآلام الواقع شيء، وربما نسبوا لأنفسهم في يوم ما، كل انتصارات هذه الثورة دون هزائمها»[1].

وهكذا صارت سدة الحكم تشييدا مورّثا ومخلّدا، تحصنه دماء الشهداء من كل تشكيك أو متابعة، ليعلوَ فوق كل شبهة أو خطأ أو مساومة، ولن يكون غريبا بعد كل هذا أن ينأى هذا النظام بنفسه عن كل مساءلة أو محاسبة، ما دام بنيانه ينهض على حصانة يراها دائمة.

1- زهور ونيسي، جسر للبوح وآخر للحنين، منشورات زرياب، الجزائر، ط1، 2006، ص 141-142.

وعلى هذا النحو ارتفعت أسوار الحكم، فاستأثرت بالسماء، وحجبت نور الشمس عن الشعب، وأرهقته بالهمّ والظلم، ولم تنزل من برجها العاجي إلا في دورات زمنية خاطفة، ارتبطت بتجديد العهدة الانتخابية، ليكون النزول الاستثنائي الوحيد، مرة كل عدة سنوات، والذي يؤكد الصعود من جديد، ويضمن البقاء والمكوث في هرم الحكم إلى أمد بعيد، قد لا ينقضي إلا بمجيء موعد الموت العنيد.

وككل مرحلة انتخابية يترشح الانتهازيون والوصوليون، يظهرون ويهرولون، ويعدون الرعية بجنات عدن في الجزائر، ويتحول الشعب المسكين لأيام معدودات، إلى حسناء ثرية يتزلف لها الجميع، ويخطب ودها الأعيان، ويتقرب منها الكل بمختلف الأشكال، ورقابهم مشرئبة إلى الكراسي الساحرة، وأعينهم ممتدة شاخصة في أوراق اللعبة القذرة التي تضمن الفوز بالمقاعد المريحة، التي تدرّ أموالا طائلة كالدجاجة التي تبيض كل يوم ذهبا ؛ « يبدو أنها حملة انتخابية وما أكثر الطمع في صورة الطموح، دون توفر أدنى شروط الطموح كلها وجوه تريد أن تختطف الإعجاب والرضا والقبول، من مواطن يكون حقيرا، ويصبح أيام الانتخابات أميرا... »[1].

والأدهى أن يقابل هذا التهريج السياسي، والزيف السلطوي، بالهتاف والتصفيق والتهليل، من لدن فئات عريضة من شعب لم يكن يوما ما ساذج التفكير، وسهل الانقياد والتسيير، فكيف صدق الكذبة؟! وكيف انطلت عليه الحيلة؟! ليتقزم وعيه السياسي ويرتد إلى عيش بين حفر الهزيمة والانطفاء التاريخي والوجودي؛ « تصفيق وهتاف لكل الكلام وكل الخطب، وكل الوجوه، حتى لو كان الكلام يختلف، والأفكار تتعارض والمشاريع تتضارب ...

ما هذا؟ هل هو نفاق؟ هل هو الجهل؟ هل هو العادة؟

وتهتف له نفسه:

كمال لا أريد أن أرى ذلك ولا أن أسمع، إنّ كل ذلك يؤكد فكرة في رأسي أريد كل مرة أن أطردها هاربا مندهشا إلى غيرها. لا أريد أن ألمس ذلك، لأن ذلك يدفعني للاقتناع أكثر،

1- الرّواية ، ص 222.

أن بعض الناس أصبحوا قطيعا من الغنم، يتحركون بعصا راع ما نحو الجهة التي يريد لهم، ومهما كان نوع هذا الراعي وشكله ومضمونه حتى لو كان قبيح الشكل فارغ المضمون عاريا من كل قيمة...»[1].

وما كان لعلامات الاستفهام التي اكتظت وتزاحمت في نص الساردة، أن تتوقف عن الضوضاء والجلبة وإثارة الإزعاج الموجع، وهل يمكن كبح فضول السؤال الحائر، في واقع جزائري جديد مأزوم بتناقضاته وتخلفه، يسير بسرعة الضوء نحو الإفلاس والجنون، ويبتعد عن تاريخه العظيم المشهود؛ « ما الخلل الذي أصاب الإنسان والشعب؟ هذا الشعب الذي قالوا عنه بعد الاستقلال مباشرة أنه الوحيد البطل...

ولا توجد هنا زعامات فردية أبدا، الشعب كله بنسائه ورجاله وشبابه وشيوخه وأطفاله، هو وحده البطل والزعيم؟

ألم يزرعوا بهذه المقولة بذور النرجسية والفوضى والغرور والتساوي بين المفاهيم والكفاءات والمجهودات؟

وإلا لماذا نجد هذا الشعب اليوم، يخلق الزعامات ويوزع الأوسمة الفردية هنا وهناك وهنالك...؟»[2].

« ما الخلل الذي أصاب آلة الحياة في المدينة؟ وما الغبار الذي علق في دواليبها (....) وما هذه الحشرات السامة التي ما فتئت تبيض وتفرخ في أركانها وزواياها؟ وهذه الطحالب والأشواك والصبار والعليق الذي ارتوى بماء كان يجدر أن ترتوي به الورود والزهور والرياحين؟ أين الذي يقدر اليوم على إزالة هذه السموم والأوحال والنفايات من آلة الحياة ودواليبها»[3]؟ و« هذا البحر المتلاطم بالانتهازية والوصولية، يدعو العقلاء كل مرة إلى التساؤل الجاد عن حقيقة واجب التحفظ في هذه المدينة » [4].

1- الرّواية، ص 224.

2- المصدر نفسه، ص 224.

3- المصدر نفسه، ص 226.

4- المصدر نفسه، ص 225.

« ما هذا الجو المجنون الذي ألغي فيه العقل والجد والصواب، وكرس فيه الصياح والهيجان والثرثرة؟

ما هذا الجو الذي ضاع فيه المضمون وروعي فيه الشكل مع أمور أخرى أدنى من الشكل... »[1].

تتكسر الأسئلة على الأسئلة ويعييها الجواب، وهي تستنطق واقعا يخيم عليه الظلام الدامس، ويلفّه الغموض المخيف، فيفتحه على المجاهيل، إذ كيف يستوعب العقل أنّ الجزائري الوطني الحرّ العنيد، الشجاع الأبي المستميت، صانع أقداره بيد من حديد، يمكنه أن يتخلى عن دوره الريادي في التشييد، وبناء وطن ضحى من أجله بالغالي والنفيس.

وكيف يتصور أن هذا الشعب فقد وعيه المتبصر المتقد بحب الجزائر، وأصبح يتخبط في الجهل والتقهقر، والتخاذل واليأس والفشل، الذي أدخله دهاليز السذاجة، وأوقعه في عمق المتاهة، وهو الذي قارع سياسيا خصما عنيدا ومقتدرا، وجابهه مجابهة الندّ للنّد، واختار في الأخير دوي الرصاص قرارا، وردا قويا جبارا شديد الإقناع، إلى درجة أنه حقق له النصر بعد سبع سنوات من التضحيات والصبر، وطرد من أرضه المستدمر الغاشم.

لقد كانت إرادة الشعب أكبر من أي قرار، وحقّق ما كان يعتقد العالم أنه ضرب من المحال، حين هزم فرنسا العظمى وأخرجها صاغرة من البلاد، واليوم يأتي من هم من أبناء جلدته، ليسخروا من ذكائه وكفاحه وبطولاته، فتذلّ سلطة انتهازية عجيبة إبائه، وتُدجّن شخصيته وكبرياءه وعناده، ممرغة كرامته في الوحل، فارضة عليه الانصياع والصمت.

تصر المبدعة بقوة وتحرق على فهم ما يحدث، واستكناه سرّ هذا التحول، فتطرق كل الأبواب، لعلها تسبر كنه الظاهرة، وتستجلي كل أسبابها، لتستخلص بعد أكثر من كرة تحليلية وإطراقة تفكيرية، أنها لم تخطئ التفسير منذ الأول، ولم تجانب الفهم الصحيح للمسألة. فالأمر يعود إلى خلل في الهرم ويا له من خلل، ذاك الذي حول الحكم إلى ملكية فردية

1- المصدر السابق، ص 226.

مطلقة، يقضي بها مصير شعب ويسطر؛ « إنها الهراوات تضرب كل مرة النوايا الطيبة للشعب البسيط، وتوجهها نحو الخطأ، نحو الأوهام، مستغلة الوضع الرديئ والحياة المتعبة والمشاكل التي لا تنتهي، إنها كل مرة تتكدس على بعضها، وتتعقد لأنها لم تجد الحلول من البداية »[1].

ها هو ذا التسلّط السياسي اللئيم يكشر عن أنيابه، ويفترس الشعب ويحوله إلى لقمة سائغة، وها هو ذا النزع البرغماتي الخطير يستفحل ويدمر، مستغلا تعب الكادحين واستسلام المغلوبين على أمرهم للمصير الذي يسطر لهم. فقد قنع المواطن البسيط بمعيشة مزرية، ووضعية اجتماعية ضنكة، وصار أقصى أمله أن يحل يوم يأتي فيه من يدفع عنه كابوس الفقر والحرمان، ولم يعد له من همّ سوى البحث عن لقمة العيش، وهيهات أن يبرز التفكير الصحيح في مثل هذا القهر!!

وهكذا، انحسر الوعي السياسي في الجزائر، واتسم بالسطحية والمحدودية، وانسلخ عن القيم الحقيقية؛ قيم الوطنية والسياسة النزيهة، وسلام بعد ذلك على هوية جزائرية وطنية اشتهرت بقناعاتها السياسية القوية، وإيمانها بالقضايا العادلة.

السياسة في "جسد ومدينة":

منذ البداية، تبدو رواية "جسد ومدينة" مأخوذة بوهج الاحتمال؛ بالحلم المشترك الذي يداعب أهداب الشخصيات، حلم تجاوز "العتبة"، وفتح الأبواب الموصدة، والانطلاق نحو حياة كريمة، وهو ما يختزنه ذكر تيمة المطر التي تنتشر وتتشذر لمعا متكررة في ثنايا الرّواية؛ بل إن عنوان الفصل الأول جاء محتفيا بحضرة المطر "من وحي المطر"، والأمطار كما تقول جوليا كريستيفا: « إحالة على التطهير الرمزي... إنه يزيل قاذورة في واقع الأمر ليست مرتبطة بانتقاء

1- الرّواية، ص 226.

النظافة أو غيابها، بل لها علاقة بكل ما يشوش على هوية أو نظام، أو نسق، وهي أيضا ما لا يحترم الحدود والمواقع والقواعد » [1].

وهكذا تصور الرّواية نزول المطر، ليغري هطوله بالتوغل في مشروع التحول المثمر، الذي يلد من رحم الأزمة، ويتضرج بالتضحية، ويتقلب على جمرة النضال المحرقة. فالساردة « ترغب في أن يتبلل جسدها ... أن تصير رعشة... تتحول رجفة... فتصبح المدينة قلبا يخفق لحياة كريمة...»[2].

وتقرر الساردة الاتحاد مع المطر، والتدثر بمائه المنهمر، فتخرج إليه كي تغسل المدينة من الدّرن، وتكبر فكرة التطهر في ذهنها، ويتفتق وعيها بالمواجهة التي لا مفر منها، لتنظيف المدينة من الواقع السياسي الآسن، وقطع رؤوس العفن المستفحل؛ « نخشى المطر... إلى متى الاختباء وراء المظلة؟! أليس رائعا أن تنساب أول قطرة على ثيابنا ... تبللها... فتأتي الأخرى لتمتزج بجسدنا وتمنحه نكهته الوجودية... في أن نشعر بما حولنا»[3].

لكن السفر اللامتناهي في الأمل الرائق، المعقوف بقوة المطر، والطموح إلى تجاوز الأزمة، وإحداث التغيير بقوة، والسعي إلى ذلك بصدق وهمّة، لم يعد يكفي لإثبات الوجود، وخلق الواقع السعيد المفقود، لم يعد الوفاء للمدينة والإيمان بالنضال ضد الفساد، الذي يحيق بها، يكفي لتخليصها من المصير المشؤوم، لأنه يتعلق بقوة معزولة ومحدودة، ومجبولة على الصدق والوضوح والثبات على المبدأ.

وهي عدة نضالية لا تقوى على مواجهة دهاء سلطة سياسية، تتقن اللؤم والتلون والكذب، وتسيطر على كل شيء بالعسف والترهيب، وتطوّق المدينة بدوائر الصمت؛ « إنه

1- Julia Kristeva, Pouvoirs de l'horreur, Essai sur l'abjection, 1ère édition, Ed du Seuil, Paris, 1980, p. 132.

2- زهور كرام، جسد ومدينة، ص 11.

3- المصدر نفسه، ص 10.

يتأملها... في رقدتها... في انغراس رأسها في الصدر وركبتيها في بطنها... يتأمل شكلها الدائري هم الذين صنعوا هذا الشكل... يهمس شروده، إنه دليل العزلة والغربة... غرباء عن بعضنا... حتى المستنقع شكله دائري والأطفال يطوفون حوله »[1].

والنتيجة جسور نضال مقطوعة، لأنها لا تملك الاستعداد للتجذر في الواقع، بشكل تتناغم فيه الذات مع المسخ السياسي، الذي أفسد المراهنة على قوة المطر الجارفة لقاذوراته المتراكمة، وقطع الطريق أمام أحلام المعارضة، التي تمنت إقامة مدينة نظيفة؛ تسودها العدالة والمساواة وقيم المحبة والتقدم. يشهد على ذلك موتيف وصف الشال الخفيف الملوّن الذي غطت به الساردة شعرها وخرجت[2]، فقد « تبلل كثيرا لأنه لم يكن من النوع الذي يقي الرأس من ضربات المطر »[3].

وهو ما يفيد على صعيد المعنى التخييلي، أن السلطة قامت بلف المطر في لفيفها، وطيه في جيبها بتكريس منظومة اجتماعية وسياسية سلبية، ترسّخ الصمت واليأس، وثقافة الاستسلام للقهر، وتنحر ردة الفعل بشتى الطرق؛ إذ تجهض كل محاولات الخروج عن طوعها، باحتكار الرأي المعارض لها، وإغرائه لشراء سكوته تارة، وتوسّل أساليب الترهيب والترويع تارة أخرى، التي تبلغ حدّ التصفية الجسدية في حالات عدم الإذعان لها.

ولا غرابة بعد كل هذا أن تنتصر المفارقات وتطبع وجه الواقع، وتفرض كلمتها الأخيرة عليه، ليكفّ المطر عن جرْف الفساد، ويتوقف عن تنظيف المدينة من البؤس والعفن ووحل المستنقع، الذي تسببت فيه سلطة مستبدة لا تعبأ إلا بمصلحتها؛ « المطر.

1- الرّواية، ص 18.

2- المصدر نفسه، ص 11.

3- المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

منذ الهزة العنيفة التي عرفتها المدينة، يغازل الجفون والرموش لتجعلها براقة... لامعة تبهر النظرة إذن، فهم بخير ما دامت الرموش تسكب الضياء... تضيئ المدينة إن خجل المساء. حتى المطر يا ابني صار مهادنا... لم يعد يجرف وإنما يغازل، صار ناعما...»[1].

تتدافع دلائل تفسخ هوية المطر/عنوان الثورة والمقاومة وقوة التغيير الإيجابي المستمر، الذي يغسل الوطن من الفساد السياسي الأشر، المنتعش بفعل تأثير متغيرات حضارية قسرية، وشروط سياسية قهرية، "فسعيد" أحد أبطال الرّواية ابتلى بالبطالة والفراغ؛ الذي يصبح « بلاء حين يقهر النفس التواقة إلى الاندماج في حياة كريمة، ولو عبر الحلم... التخييل » [2].

وقد حمل "سعيد" بذرة الوعي السياسي الشقي، الذي يقرع بدويه سكون الصمت، ليرحل بتوتره العالي إلى منطقة السياسة الخطرة، محمّلا بعدة السؤال الذي يريد تكسير طوق الدائرة، وفك حصار العزلة المطبقة، وإضاءة عتمة الغربة؛ « سعيد يكبر في السؤال... وهنا الفرق بينه وبين من يتسلل للانتشاء بسر الغرفة المقفلة... النقطة تحفّز الدهشة والسؤال، يستفسر الصمت ويعتبر نفسه قد أصبح كبيرا لا يقبل الإجابة السطحية » [3].

« أشعر بالاختناق... بالدوار من كثرة الطواف... كيف نفك الدائرة... آمال! لِمَ لا تنطلقي في نومك... مدّدي جسدك، اجعليه يستوي مع طولك الرشيق! حرريه من الدّائرة »[4].

ويفكر في كيفية حسم أمر واقع بئيس يغلي كالمرجل بداخله، فيفتح أسئلة لا تنتهي؛ « يعود إلى عادته المسائية، يراقب خطوات الشارع وصمت البيوت من النافذة.

1- الرّواية، ص 14-15.
2- المصدر نفسه، ص 20.
3- المصدر نفسه، ص 19.
4- المصدر نفسه، ص نفسها.

من كثرة هوسه بهذه العادة، بات يتكئ على مخدة صغيرة حتى لا ينغرس جدار النافذة التحتي في ذراعيه »[1].

ولم يطل تفكير "سعيد"، حيث انضم إلى الحركة السياسية السرية، وبدأ يتحرك بحرارة عجيبة، ويكثّف من عقد الاجتماعات، التي يدافع فيها عن خطه النضالي بدون هوادة. لكن عيون السلطة كانت تترصده؛ فاعتقلته بعد وشاية أخوية من أحد رفاق القضية، بتهمة الكلام غير المباح، وارتكاب خطأ حكي الأسرار إلى الآذان التي لا تحسن التكتم وحفظ الأخبار، تعبّر "آمال" شقيقة "سعيد" عن هذه الحقيقة المرة حين تقول في حوارها مع إبراهيم: « لم أفهم كيف يحبها وتفضح أسراره...

- من هي؟!

- المدينة عشقه الموشوم في جسده ... انظر إلى جسده وسترى كم هي محفورة في جسده...»[2].

وفي التحقيق الأمني الصوري نال "سعيد" من التعذيب والإهانة ما يكفي لإرضاء غرور سلطة لا تسمح إلا بسماع ما يحاكي صوتها، والتصفيق لتغريدها، وتحظر كل الحظر ثقافة الاختلاف والتعدد، في وطن قيدته بالغصب ضمن ملكها المشاع .

ولئن عاش "سعيد" تجاربه الاعتقالية الأولى بعزة استثنائية وافتخار كبير بالهوية النضالية، وهو ما تجسد في تباهيه بأوشام التعذيب على جسده؛ «كان يفتخر بنفسه إلى حد أنه أخذ يرتدي البدلة الرياضية داخل البيت ليكشف عن جسده الموشوم » [3]، فإنه أقلع عن ذلك بعد أن كثرت اعتقالاته وصار الجسد يفضح سرّه، والآذان ساهرة تسترق السمع لكل دبّة انفلات من التيار، وكل نبرة صوت تنزاح عن القاعدة.

1- الرواية، ص 18.

2- المصدر نفسه، ص 30-31.

3- المصدر نفسه، ص 45.

كما أنّ الألم روّض جسده، فأصبح متأهبا للوجع والرحيل المباغت، يلف جسده في ثوب صوفي، يتقي به الضربات المفاجئة والمخادعة، ويحفظ ما تبقى من قوة الجسد، الذي « فقد توازنه وبدأ يتجعّد، ومن الأحسن عدم الكشف عنه حتى لا يصبح نموذجا لحكاية القلق المجاني... فالشكل الدائري أنعش العزلة... والعزلة متلهفة لقتل الوقت حكاية... هو يرفض أن تنحرف حكايته عن عشق المدينة... لتصبح حديثا عن التجاعيد واصفرار الوجه وتكريس الخوف و...و...!!!»[1].

وشيئا فشيئا، يكتشف "سعيد" عتاوة النظام، وحصاره الناري للشرفاء ببيعهم الأوهام، وقتل أحلام هذا على يد ذاك، وتشريع الخيانة، وكل وسائل القذارة التي يخفيها وراء خطب النظافة. إنه الاستنفار السلطوي الأعمى لمنع أي بلبلة عليه، وأي محاولة للإطاحة به، أو إفساد مزاج صناعه. ولذا، نعتت الساردة "حسن" رفيق "سعيد" الذي خانه وأفشى سره السياسي الدفين بالهندام الجديد[2]، ووصفته بأنه "صار نظيفا"[3]. وأضاف "إبراهيم" صديق "سعيد" متحدثا عن "حسن" بأن « نظافته ثمن قذارته، إنه يخفي وراء ذلك الهندام الجديد رائحة قذرة »[4].

أما "سعيد" فقد صرخ مثل نسر مجروح، حين خسر رهان تنظيف المدينة من وحل المستنقع. يبدو ذلك في ردة فعله عندما حدثه "إبراهيم" عن حبه لشقيقته "آمال"؛ «آمال سراب يا إبراهيم... حان الوقت لكشف الوهم... لفضح الوهم... آمال سراب... قد يصدر غدا أو بعد غد قانون بموجبه تمنع أنت من حق العشق... كل شيء ممكن... وسع نظرتك آمال وهم في مدينة تفضح أبناءها... من الذي يشي بسر عشق المدينة!... صرت أخاف من ذكر اللائحة لكي لا أصاب بالصاعقة... وسع نظرتك... الزمن الذي نعيشه هذه الأيام أكّد لي بذلك...

1- الرواية، الصفحة نفسها.
2- المصدر نفسه، ص 39.
3- المصدر نفسه، الصفحة نفسها.
4- المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

متورمون نحن... وحين نبحث عن الشكل المنظم والشارع... النظيف ينزف ورمنا ويغشينا... لا نملك الشكل والجسد والشارع يغطينا ورمنا وهو منا... يا للعجب... الحبّ!

وتتحدث عن الحب، لكن، فلتعش وهما من وحيك فقط تذكر أنه يدخل في التنظيم الجديد... أما رأيت صاحبنا بهندامه الجديد... إنه يعيش وهما ... وهم الاستقرار... وهم النظافة...

استقرار ونظافة في مربعات محسوبة.

ومراقبة ولكن الوهم وهمٌ »[1].

تلك هي شروط « الأنظمة العرفية والأيديولوجية، لكي تنتسب إلى القبيلة عليك الانصياع والخضوع، وأن لا تخرج بالرأي المضاد والمخالف. لكن ما يحدث للذات بعد الاقتلاع رهيب جدّا. لأنّ الذات لا تجد مرجعا ومصدرا تعود إليهما طلبًا للملاذ والحماية، وفي حال غياب الحماية تسقط الذات في الفجائعية، أي أنّ الشعور الحاد بالعراء تحت سماء بعيدة واسعة، وفي أرض خلاء، فكل الذوات الأخرى أعداء ويجب الحذر منها. حتى الذات تهتز ولا تثق في نفسها » [2].

ومرة أخرى يتبين، وبالمختصر، أنّ كل شيء في المدينة تميّع؛ « حتى المطر ما عاد يهطل صار يسترسل»[3]، وكأن أمر اليافطة المعلقة في المقهى، التي تأمر بالهدوء قد وصل إلى أسماع المطر، وهي الفكرة التي ستتكرر مثل اللازمة، على طول امتداد البساط السردي»[4]، مؤكدة فشل النوايا الحسنة لعشاق المدينة، في إحداث التغيير المرتجى.

1- الرّواية، ص41-42.

2- محمد معتصم، الرؤية الفجائعية في الرّواية العربية نهاية القرن العشرين، ص 172.

3- الرّواية، ص 40.

4- المصدر نفسه، ص نفسها.

يشق "سعيد" طريقه إلى آخر وريد، وينتهي مصيره باعتقال أخير، وانقطاع أخباره بفعل فاعل[1]. وسواء أكانت نهاية "سعيد" بالموت الحقيقي أم بالموت المعنوي الذي يتجلى في الحبس والتضييق والنفي والتعذيب، وحكم المؤبد اللعين، وتجرع الخيبة عبر السنين، فإنّ مصيره المفتوح هو في الحقيقة واضح ومحسوم، إذ يتعلّق بغلق باب الحياة على تعب محارب، وإغفاءة رجل مناضل، حمل دفتر حلمه المبعثر، وتوسد حطام الأمل بمدينة جميلة زاهرة وخالية من المستنقع. فانكسرت صورة الحلم، ولم تبق إلا ذكرى رجل تجرع الخيبة حتى الثمالة؛ خيبة اختطاف المدينة المعشوقة من بين يديه، ثم قطع يديه لإيقاف إمكانية احتضان الحياة/المدينة من جديد.

ويصدق تحليل "سعيد" الثاقب لمجريات الواقع، وتصدق نبوءته بشأن المصير الفاشل، الذي ينتظر علاقة الحب التي جمعت شقيقته "آمال" بصديقه "إبراهيم"[2]، الذي راودته هو الآخر أحاسيس وهواجس من عدم اكتمال علاقتهما بالزواج، وقصورها عن تجاوز العتبة، والتكلّل بالنجاح والسعادة، إذ دار بينه وبين "آمال" ذات يوم هذا الحوار: « اسمعي آمال... أعرف أني أعذبك بصمتي، ولكن أحيانا أجدني مجبرا على ذلك، لم أرغب فيه باختياري، ولم أطلبه بإرادتي، ولكن الكلام ينحبس بداخلي... آمال أنت كل شيء في حياتي... أنت الأمل والدفء... أنت الخلاص... أمل...دعيني أحذف الألف... لأنك صرت الأمل... اسمعيني جيدا بقدر ما أعشق روحك... بقدر ما أخاف أن نبقى على العتبة.

- من !
- أعني، أعني... أعني أنا وأنت طبعا، فإذا حصل مكروه لسعيد، فزفافنا لن يتم لأن وقتها سنبكي سعيدا... ونبكي زفافنا معه... » [3].

1- المصدر السابق، ص 09.

2- المصدر نفسه، ص 40-41-42.

3- المصدر نفسه، ص 31.

نعم كل شيء في المدينة تلبس بالتأجيل، وبقي معلقا في انتظار حملة التطهير، التي تحولت إلى ضرب من المستحيل، وكيف يمكن أن تنبت زهرة الحب في وحل المستنقع، وكيف يتحقق النجاح والظفر بالمبتغى، والحرية مفقودة والحقوق مستلبة، والمدينة تأكل أبناءها وتستسلم للخونة، فيبيعونها إلى نُهاب السلطة وأدعياء السياسة والمرتزقة.

وبعد أن خرج "سعيد" ولم يعد، بدأ اليأس يدب في قلب "إبراهيم"[1]، ثم غُيِّب عن المدينة حين عُيِّن في الجنوب بعد الخدمة الوطنية، وظلّت الرسائل جسر التواصل الوحيد بينه وبين حبيبته "آمال"، بعد أن قلّ اللقاء بينهما. وبدأت مراسلاته تخيفها، بما تحمله من كلمات مفخخة بالحيرة العاتية، والإحباط واليأس، والإحساس بالضياع والاغتراب، واحتراف السؤال المربك المفخخ بالخطر؛

« أقول لك أني بخير!

لا أعرف.

أنا أيضا لم أعد أعرف نفسي ولا هدفي في هذه الحياة

الأيام متشابهة... وإبراهيم لم أعد أعرف ما يريد، وما يحب وما يكره، هل كل شيء يتشابه ! الحب، الكراهية، الرغبة، النظافة! لا أعرف. هل صدق صاحبنا أنا وأنت يا آمال. أرجو ألا تلوميني عن تجاهل الاسم ولا تسألي... دعيك من السؤال فقد يربك حياتك و... »[2].

ويطول انتظار "آمال" للخبر السعيد؛ عودة "إبراهيم"وزفافها إليه، ليفاجئها ذات مرة برسالة يخبرها فيها أنه من فرط محبته لها قرّر أن لا يزفها إليه، لأنه لم يعد يملك نفسه وإرادته، لقد صار كائنا ممسوخا بدون هويّة مسلوب الإرادة والحرية.

« لم أعد أملك هذا الخيار

أصبحت لا شيء

1- الرواية، ص 19.

2- المصدر نفسه، ص56.

تلاشيت في الفراغ... فراغ هذا المكان الذي تموت فيه كل الأحلام.
كيف إذن، ستقبلين زوجا لا يملك حتى نفسه؟!
لأني أحبّك قرّرت ألاّ أزفك إليّ.
لأني أعشقك قررت أن أنسحب من حياتك.
أن أنسحب من مدينتنا الكبيرة العريضة التي وحدنا أفقها، وما زفنا الأفق أن أنسحب من المدينة بعدما انفلت منا حلمها الكبير...
ضاع الحلم يا آمال.
أخشى أن تتطور اللعبة وأصبح كمدينتنا تأكل بلا رحمة، أخشى أن أفترسك لإشباع رغبتي وأرميك عظاما لكلاب امتد نباحها حتى إلى المدن الصغيرة الضيقة » [1].

يتبخر الحلم المنتظر على عتبات المدينة، ويتجمد قلب "آمال" ويشيخ، ويسود وجهها حين تعتليه لوثة الأرق اللعين، وتفقد حياتها جمال اللون ووهج البريق، وتخضع لرغبة والدتها في السفر عند خالها إلى فرنسا كي تطمئن عليها، قبل أن تغادر هذه الحياة، خاصة أنه لم يعد لها في المدينة ما يدعو لبقائها.

تقبل الخروج الذي لم تكن تفكر فيه يوما؛ « كنت أعتبر دائما الخروج من المدينة هروبا من مسؤولية المستنقع، وترك الأطفال يلعبون في الوحل... كنت أعتبره ظلما. كل شيء يشدني إليه... إلى إبراهيم، إلى رائحة سعيد التي لا تزال في جاكيته التي لم يرتديها يوم رحل... لأن الجو كان شديد الحرارة » [2].

وتشرع "آمال" في تجهيز أوراق السفر، فتكتشف في ذهابها وإيابها لمدة شهرين إلى مكتب جوازات السفر أنّ الحصول عليه يكاد يكون المحال من الطلب، فالطابور الطويل يؤكد

1- الرّواية، ص 58.
2- المصدر نفسه، ص 60.

أن الظفر به لن يكون في القريب، كما أن هناك علامات وصول لا تخضع لقانون انتظار الدّور، بل تتم وفق تأدية دورٍ خاصٍ ومشبوه يضمن العبور.

وهو الأمر الذي رأته بأم عينيها، وهي تنتظر في صف الأسى، ورقة الخلاص من المستنقع الذي فاض واتسع؛ « في هذه الساعة لاحظنا سيدة تخترق الصف الطويل وتفتح مكتب المسؤول وتدخله بدون استئذان، وهي رافعة رأسها، ترتدي جلبابا أزرق، ترفع يديها لتكشف عن إسورة الذهب التي تلف يديها والصف الطويل يصب غضبه ولعنته في الصمت، فاللعبة صارت مكشوفة، الخوف يقتل الصرخة، فالورقة هي المنقذ من المستنقع ولا بد من قتل الصرخة حتى يتم العبور... من أجل ورقة خضراء جاءوا، صف طويل بطول الأسى في مدينتنا... ورقة خضراء كلهم يطلبونها، إنها الملجأ الأخير بعدما ذابت بصمات المشي المستمر بفعل فيضان المستنقع»[1].

وما بين عبور بالجسد يحترم حق المواطنة، ويقدّر الإرادة الإنسانية الفاعلة، التي تروم العيش في كنف الحرية والعزة والكرامة؛ وهو العبور الذي يشتهيه كل شرفاء المدينة؛ العبور الذي يبتغيه الجميع بحرارة عجيبة، لأنه يرفع الهمة الإنسانية إلى أبعد مدى، ويرتقي بها إلى العلا .

وبين عبور آخر من جنس مغاير؛ عبور الجسد الدامي المنهك، المرفوس بأقدام السفالة والهمجيّة، والمدموغ بصك القهر والعبودية، وأوشام البلادة والبربرية، وفق مقايضة رخيصة ومقرفة : تمريغ الجسد مقابل الورقة الخضراء المُنْجِية، وقبول شرط بيعه للذي يأكله بلا شفقة، ويفترسه لإشباع الرغبة من أجل الخروج من الورطة، وحل مشكلة الانتظار في طابور الإهانة المستمرة، الذي لن يوصل يوما إلى الورقة.

وما بين حلّين كاذبين وضع عمر "آمال" المتعب، وما بين إهانتين حصر حلمها المثقل بآهات السنين، وترك باب السجن مواربا كي يوهمها بإمكانية التذاكي والتحايل في اللعبة، وفكّ حصار الدائرة، بالمراوغة والقفز من النافذة.

1- الرّواية، ص 53.

لكنّ مربعات التحرك كانت محسوبة ومحروسة، فجاءت الخطوة الأولى؛ « تبّا للخطوة الأولى، ما كان علي أن أقبل دعوة السيدة ميلودة، الكل يعرفها ... لقد تلوثت يا إبراهيم... ليتني اكتفيت بتسريحة شعري الطبيعية وذهبت كما أنا عند المسؤول عن الجوازات. أردت أن أدخل اللعبة من النافذة لأقضي حاجتي وأخرج بسرعة، فدخلتها من بابها الكبير وانجرفت. اللعبة تبقى لعبة»[1].

وانتهى المآل بـ"آمال" بالسقوط البشع في براثن "عين ذياب"؛ الفضاء الذي يباع فيه الجسد على مرأى من حضرة المطر، ورقصته الجديدة على شرف الوحل الذي غشي المدينة، ولا عجب أن يحدث هذا؛ لأنّ « الانهيارات الكبرى في العالم المعاصر، فكرا وسياسة ومنظومات وأنساقا، ستؤدي إلى تقوقع الذات، وانخساف الأنا. التي تعاف ذاتها. كيف لها أن تقبل، بل كيف لها أن تُلْحِم الصدع بين ما هو كائن وما ينبغي أن يكون. ولكي تتحمل الوجود عليها أن تنخرط في التفاهة وأن تفلسف اللاشيء بل وتبرر العجز، وأن تجانب الحقيقة »[2].

وهو ما حاولت "آمال" أن تقنع به نفسها، عندما أخبرتها والدتها بموت فتاة في فندق الشاطئ المشبوه « ويستفزّها الصوت الداخلي.

ولكنها ماتت في فندق الشاطئ، في الغرفة المطلة على البحر يا آمال، في الغرفة التي صارت بطعم للكحول.. ولكن لا أحد يعلم ظروفها... إنها مسكينة... وتستحق الشفقة... أنت تدافعين عن نفسك يا آمال، بل أدافع عن قضية... أتعتبرينها قضية! أتدافعين عن أخلاق فاسدة! وبنات الشارع وانتشار الفساد؟ أين هي الأخلاق؟ وأنت أين هي الحقوق والمساواة والتوزيع العادل؟ عن أي أخلاق تتحدث وعن أي حقيقة نظيفة تتحدث؟ قد يكون أنت من اللذين منحوا الكأس الأولى، وويل من الكأس الأولى.. ما الذي يعطيك حق الحكم ! ما الذي تكسبه هي! إنها عملة صعبة في مدينة حولتها إلى سكة حديد تعبرها البطون القادمة المنتفخة

1- المصدر السابق، ص 52.

2- محمد معتصم، الرؤية الفجائعية في الرّواية العربية نهاية القرن العشرين، 169-170.

قيحا... تسمحون بالعبور ثم تجعلون عبور أجسادنا حكايات لأطفالكم ينامون عليها في كان يا مكان...!»[1].

لقد سكت المطر عن الكلام غير المباح ومحاربة الفساد، وتنكر لهديره الجارف ووثبة التحرير التي تسكنه، وانسحب بهدوء من جبهات التغيير الحاسمة، تاركا بذلك المجال لسلطة النار والحديد، التي تسيير الشعب مثل القطيع. والأدهى أن المطر أصبح يسهر على راحة الجسد الحيواني المستبد، الذي يحيا على لهيب الشهوة المستعرة.

وهو ما تجلى في سقوطه الجديد الناعم، الذي يجيد إخفاء سر الهمس اللامس، وإرضاء الحس المتسلط، الذي يخرج كل عقد التملّك، ويصبها على الجسد المنتهَك المستعبَد؛ « لا زالت المدينة مستنقعا.. فمطر البارحة ليس كمطر زمان... صار ناعما... يرقص على همسات الأجساد العارية في الفندق الشاطئ... صار يخدمهم ويمنحهم جوا شاعريا... يطل القادم شرفة الغرفة والأمطار تهمس سيولا خفيفة، يوحي له المشهد بتمايل الجسد وهو ينبطح على الأرض يأخذ الجسد ألوان الغرفة ويختلط همسه مع همسات المطر، المطر صار مهادنا... لم يعد يجرف وإنما يلامس.

المطر صار ناعما... يخفي صرخة الجسد.

كأن شيئا لم يحدث.

كان مع المدينة... ولم يعد مع المدينة » [2].

وينشغل المستبد بتقليب الجسد/السلعة، ويعاين مواطن أنثوته، يتفقد صلاحيته، ويشتد أجيج النزوة المتملكة التي تبسط سلطانها على الجسد، تتمرغ فوقه فتكتم صرخته الرافضة، التي تريد فضح حقيقة السلطة المقرفة، ولكنّ قهرها المستميت ألجم لسانه، فغاب صوته؛ « يبدو جسد آمال فوق السرير الملفوف بالحرير والمطرزة حواشيه بالدنتيل في الفندق

1- الرّواية، ص 72.

2- المصدر نفسه، ص 68.

الشاطئ جثة يتم تقليبها على جميع جوانبها... أين منبع الأنوثة تنبش البطن المنتفخة الجسد... تمرر فوقه كل العقد»[1].

و« يغرق الجسد

لا يحتج الجسد

يغرق الجسد وسط أدخنة السجائر، ورائحة الكحول المختلفة مع العرق المتصبب من البطن المنتفخ.

تشعر آمال بالقلق... بالاختناق... بثقل ممل يخنق أنفاسها...

تحاول أن تحتج... تذوب همسات الاحتجاج مع عنفوان الاحتكاك... احتكاك الأمواج ببعضها... تشعر بالحصار...

أصوات وأدخنة ورائحة العرق...

أصابها العياء... أثقلها الثقل...

عبثا تحاول الانفلات... لقد تمت محاصرة الجسد...

يمتلئ المستنقع

تفيض المدينة

تحاصر المدينة

المستنقع صار حصارها...

تصرخ آمال بداخلها... تخاف إعلان الصرخة... تخشى الفشل عند أول بداية الفشل»[2].

وتتورط أكثر في التناقض الذي يحولها إلى امرأة ليل، وبائعة هوى؛ « فقد صارت تنام نهارا وتستيقظ ليلا، نباح الكلاب المستلقية في سويتات عين الذئاب يصل إلى جسدها المثقل بأتعاب لوازم اللّيل، ولذلك تقضي النهار مستلقية في فراشها في البيت »[3].

1- المصدر السابق، ص 50.

2- المصدر نفسه، ص 51.

3- المصدر نفسه، ص 85.

وبهذا تودّع "آمال" أحلام التغيير الذي طالما ترقبتها، لأنّ قوى الفساد السياسي أقفلت الأبواب عليها، ورمت المفتاح في بئر سحيقة مهجورة، إنه التضييق السلطوي النمطي للرجل والمرأة على السواء، إذ يعتبرهما ملكية خاصة به.

أما "إبراهيم"، فقد أقبل على الانتحار، احتجاجا على أشكال الحصار، واستمرار مسلسل الحديد والنار، ضاق ذرعا بالرقيب، وعيون المخبرين، التي ترصد حركاته في كل وقت وحين [1]. وتماديا في التضييق عليه، أغلقت في وجهه كل قنوات التعبير التي يفترض أنها تسمح بإبداء الرأي، وتقدس حرية الكلمة وقول الحقيقة، و«إنّ ظهور فكرة الانتحار في الكتابات الروائية العربية المعاصرة يجد تبريره في الصدع العميق الذي أحدثته الهزات العنيفة الخارجية، وتبدل الأحلام، واضمحلال الآمال، وانهيار الأنظمة، وتفكك النسقية، وتلاشي المعنى، وصعود الضبابية والنفاق الاجتماعي، والحول السياسي الذي يستند إلى القوة والقوة المطلقة، وقوة المصلحة والذاتية المفرطة، وضعف التاريخ وإخجال الشعوب الأوروبية الخارجة من أوار النازية. بل عبادة السلعة الرائجة، لأن العالم أصبح سلعة. وأنّ العالم سوق كبيرة للنخاسة، والأفكار عملة فاسدة، والفلسفة سلعة بائرة، والإنسان بلا قيمة، فلسفية بل هو بضاعة أيضا، فلتحيا التفاهة »[2].

تندّد الساردة بهذا الوضع المزور في صيحة تنديد قوية، تقذفها في وجه سياسة القمع الهمجية: « صرتم الحصار... هل دخلتم اللعبة؟ أم انكشف سرّكم لماذا دمرتم إبراهيم حين جعلتموه ينتظر إعلان كلمته ثم تتحدثون عن حرية التعبير... وتدافعون عن حق المواطن في التعبير ... وتهتفون أن الجرائد للشعب ومن أجل الشعب... ولكل مواطن الحق في صفحات جرائدكم.

1- المصدر السابق، ص 76.

2- محمد معتصم، الرؤية الفجائعية في الرواية العربية نهاية القرن العشرين، ص 169.

كنتم البصيص من الأمل المتبقي عند إبراهيم، صحيح، المكان الجديد أقبر أسئلته ومنعه من تأطير صور المدينة ولكن شيئا واحدا ظل ينتعش بداخله، إنها الكلمة النقية التي آمن بفعلها ومسؤوليتها التاريخية... كل شيء صار قذارة...»[1].

وفي هذه الأجواء كان الإقدام على الانتحار اختيارا بالإجبار، وصيغة احتجاج مأساوية تسربلت بالاستسلام لمخطط قذر، يهدف إلى اغتيال أبناء المدينة/ الوطن، بسلاح الحلم بالتغيير المغري إلى حد القتل؛ إنه السّمّ الزعاف المدسوس في العسل، الذي يدمر الجسد على مراحل من الإحباط والخيبة، حيث يكون الكتمان والتهميش في هذه الحالة أشبه بنزيف داخلي وألم ينخر صاحبه حدّ الهلاك.

تعبر الساردة عن اهتزاز مشاعرها لهذه الحقيقة المأساوية، فتقول: « وتنتشر الحرارة في وجهي... بل في عقلي بل في جسدي... أشعر بغضب العالم يتدحرج في أعماقي.. انتحر إبراهيم! منذ متى؟ البارحة! اليوم !... وتثقل رأسي أحزان أبناء مدينتي الذين قتلهم حلمها... أغراهم مستنقعها بالحلم »[2].

أما حبيبة "سعيد" التي أعياها انتظار مجيئه، وهي التي تحمل ابنه في رحمها، من غير أن يعلم بذلك؛ فالعلاقة انقطعت بينهما بفعل فاعل تعرفه حق المعرفة، ولكنها تتحاشى ذكر اسمه خوفا على جنينها؛ بذرة اللقاء اليتيم الذي جمعها، إنه البوليس السياسي القاسي والشديد؛ الذي لا يسمح بأي خفقة تمرد، أو وعي سياسي جديد. ولذا فهو لا يرحم من يعاند صوته الوحيد، أو ينقد حكمه الدكتاتوري العنيد.

ومن ثمّة، فإن الساردة تسترسل في مخاطبة جنينها، وتنخرط في تبادل أطراف الحديث معه، و"الحديث ذو شجون"وطافح بالمرارة، عندما يتعلق بما فعلته السياسة السلطوية العدوانية الشرسة في أحباء المدينة.

1- الرّواية، ص 76.

2- المصدر نفسه، ص 75.

إلا أنها كلما أحست بانحراف الحديث مع جنينها الساكن بعد في رحمها إلى المواجهة الساخنة، واتخاذ القرارات الحاسمة، انكفأت على نفسها وانحبس الكلام في حروفها، وانتابتها حالة ذعر وفزع من ردود فعل وليدها الذي لم ير النور بعد، رمز حشاشة الأمل المتبقية، المؤمنة بالتغيير الآتي وإن طال الأمد، والذي يظهر أنه حمل جينات التمرد من أبيه، وورث منه طبع العناد وكثرة السؤال والتحرك وصلابة الرأس.

ومن شابه أباه في مثل هذه الحالة فقد ظلم نفسه؛ « إنك تشبهه، لقد كان كثير الحركة والتحرك، وهذا دليل على انتمائك إليه... أنت بهذا تحدد انتماءك إليه... لكنه انتماء غير مرغوب فيه ... إنه يرمي بالحجارة على الصفوف المتراصة في مهرجان الذئاب... والمهرجان صار فرصة لتكشف المدينة عن جسدها الممشوق... والمهرجان تأشيرة المدينة لاقتحام المزاد العلني..»[1].

إن تحرّك الجنين علامة على الانفلات من التيار الذي لا تحمد عواقبه، في مدينة تلتقط أسرار الانزياح عن القاعدة وتفتته، وتروض التحرر وتشكمه، وتشيد أبراج المراقبة التي تخنق السؤال في مهده؛ « يا الله بطني يخيفني... أصبحت تكثر من الأسئلة، أشفق عليك منهم، فقد بدأوا يتكاثرون ويتوالدون وينتشرون، تجدهم أينما وليت اتجاهك، إن كل تحركاتك ستحاسب عليها حتى تقرر الخيار وتعلن الميلاد. ستحاسب على أسئلتك السابقة لأوانها... سعيد سألوه عن سبب ارتدائه حذاء جلديا (سبرديلا) دائما.

- أجد فيها راحتي.
- إنه دليل على كثرة تنقلاتك.
- وهل هذا ممنوع؟!
- بهذا، فإنك تشوش كل منطقة تطأ عليها »[2].

وتتوالى تحذيرات الأم إلى جنينها، وتأمره بالهدوء والتزام الصمت بموجب حقوق الاحتضان، ومعرفتها بخبايا الحياة، وواجبات المُحتضَن على الحاضن، والجنين هنا دال محمل

1- الرّواية ، ص 86.

2- المصدر نفسه، ص 33.

بدلالات الرغبة في التغيير السياسي، وتكسير صنمية التبعية، والخروج من طور الحضانة السياسية.

إلا أن فلذة الكبد التي تسكن الأحشاء لا تنصاع للأوامر، وتستمر في التحرك وضرب جدار الرحم المظلم، وتلاوة سفر المقاومة للخروج من النفق المعتم، وخاصة بعدما بدأت الأم في تقليب أوراق الذاكرة التي لا ترحم، وحكي التاريخ الموشوم في الجسد والفكر لوليدها، القطعة الإنسانية المتحركة المنغرسة في أحشائها، والتي ترمز لاستمرار المقاومة السياسية، أَوَليست هي امتداد "لسعيد" الذي دفع حياته ضريبة للنضال السياسي العادل، والذي أنجب لم يمت؛ « وينفلت مني الكلام فانفلت من نفسي فيصرخ الصوت الموقعي الذي بات يلازم كلامي "نعم إن شروط الاحتضان غير قابلة للخرق، والانفلات ممنوع، لأنك صرت تحبني وتعشقني باسم المحتضن، فحذار من سخونة الرأس تتوالى الضربات داخل البطن... تسمع همهمات... تكاد تميزها كلمات يا إلهي، ما هذه الجريمة التي ارتكبت!... لقد أصبح بطني يملك ذاكرة... بدأت تسجل، فأنت لا تنسى، فأنت ستتذكر... فأنت ستقوم... فأنت ستعلن خيار الدين لازالوا ينتظرون ساعة الفرج في زمن الوهج...»[1].

وتشعر بسرعة انحراف جسدها، والانتفاخ المتزايد لبطنها، الذي يعادل رمزيا تجذر الفكرة في قحف دماغها، واتساعها إلى درجة السيطرة على كل كينونتها لتُوتِّرها، وتُفجِّر غيظها الذي لا يغادر دواخلها، وكأنّها تقتصّ منها ما ارتكبته في حقها، من سكوت على ازدياد المستنقع، وتراكم النفايات في كل مكان/ ازدياد العفن السياسي وتعاظمه؛ « ويا ويلتاه! ستحرقني ذاكرتك... ستجهضني ذاكرتك. أم سعيد لا زلت تحترق... أشعر أنّ اللهيب يجف جسدي المثقل... أشعر أن ذاكرتك ستمتص ذاكرتي... أحس بانتفاخ المستنقع...

تطوف أركان البيت وهي تشد على بطنها... تحاور نفسها... تقلقها تحركات البطن... صارت تخشى عليه... تبا لنفسي التي يحرقها ورمها.

1- المصدر السابق، ص 34.

تبا لنزيفنا كيف لا يجرؤ إلا على داخلنا.
تبا لحريقنا كيف لا ينفجر إلا داخلنا.
حتى النزيف... حتى الحريق لم يجد إلا هذا الداخل المتآكل ... المتآك... المتآ...»[1].

وتقلب الساردة محبوبة "سعيد" عيناها ذات اليمين وذات اليسار، تتفحص المكان بحرص وحذر لا متناه، لتعاين مدى الانتباه إلى انتفاخ بطنها محاولة التستر على استيقاظ وعيها السياسي المتمرد من جديد. ويبدو أن لا أحد انتبه إلى هذا الانفلات، في وسط ازدياد مشاهد القرف السياسي، فالآذان هذه المرة كانت غائبة على غير العادة في ظلّ الخيبات الوطنية والعربية التي لم تتوقف؛ « هكذا فشلت العملية الفدائية التي قام بها صبيحة هذا اليوم أربعة فدائيين بالضفة غير أن معسكرات العدو أجهضت العملية في مهدها، وألقي القبض على فدائيين في حين تمكن اثنان من الفرار. أما في لبنان، فإن البحث لا زال مستمرا للعثور على العناصر التي كانت وراء قنبلة أمس، وتختلط أخبار الإذاعة مع أخبار "سعيد" وتدوي صرخة عنيفة من داخل آمال لو يدري كيف يجلس الآن... كيف يتربع بين أحشائي... أشعر بانتفاخ بطني بسرعة لكن، الغريب أن لا أحد يلاحظ انحراف الجسد... يبدو أن الكل منشغل بماذا؟ اصمت، أحمد الله أنّ العين لم تصلك بعد وإلا صرت قضيتهم » [2].

ويقترب موعد المخاض، وتقرر حبيبة "سعيد" أن تخبر عائلته بأمر مولودهما المنتظر، الذي يحمل ترقب قدومه، حلم "سعيد" المؤجل، ويغزل بشائر التحرر الأكبر، ويرفع طلائع فجر سياسي واعد بالتغيير والخير العميم؛ « هذه المرة قررت أن أتحدث عن الوليد المنتظر، وأن سعيدا لم يمت، إني أحمله بين أحشائي، أكلمه كل مساء وأصبح عليه كل صباح يسألني عن آمال وأم آمال، عن إبراهيم والمدينة، عن الأطفال والمستنقع...
سعيد لم يمت...

1- ا الرّواية، ص 34.
2- ا لمصدر نفسه، ص 35.

سعيد لم يرحل...
ينبغي أن تعلم آمال هذا وأيضا أم سعيد
لم لا ؟! » [1].

إنّ القراءة العميقة لهذا المقتطف الذي يتوازى مع مقاطع روائية أخرى، تميط اللثام عن حمل مجازي؛ فاللحظة التي تم فيها الالتحام بين "سعيد" والساردة هي تخصيب للفكر/الرحم، بأفكار التحرر، والإيمان بالقضية، وقيم الحرية والعدالة، والتيقن بانتصار الحق على الظلم والاستبداد، حيث تذهب الساردة إلى بيت "سعيد"، تطرق الباب ولا أحد يجيب، تقفل راجعة وهي تجرّ خطاها بثقل وضياع وتيه[2]. وأثناء العودة فاجأتها رياح قوية وعاتية واستثنائية لأنها هبت وزمجرت في فصل الصيف[3]، فصل الحرارة العالية والرطوبة الزائدة، وسكون الهجيرة ولفحها، الذي يكاد يخمد كل هبّة هواء منعشة.

وقطع الرياح لإجازتها السنوية، لا يكون إلا لأمر جسيم، واستجابة لحالة طوارئ عرفتها المدينة؛ « هبت الرياح وزمجرت، وسقطت الأمطار الغزيرة هذه المرة فجرفت (الطمي) والقاذورات والعفن واستمر هطيلها وهي تغسل بقوة وعنف أزبال الشارع... شارع حينا..»[4]. وما من شك أن استحضار عنصر غضب الطبيعة في الحكي، لم يكن من قبيل الإقحام السردي، ورصّ الكلام لملء الفراغ؛ فهو عنصر يشاكل تخييليا غضب أبناء المدينة القوي وثورانهم العنيف على الظلم، يؤكد ذلك تصريح الساردة بأن حالة هيجان الطبيعة، شجعتها على تحمّل صعوبة الطلق، وعسر الولادة.

ويتدفق ابنها "خيار" الذي ينأى عن أن يكون اسما أطلق على المولود جزافا، إنه صوت ذاكرة المدينة، الذي يطغى على كل اعتبارات التسلط، والهيمنة، وإخفاء الحقيقة،

1- الرّواية ، ص 88.
2- المصدر نفسه، ص 90.
3- المصدر نفسه ، ص 91.
4- المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

والاسم بهذه الصورة يتحول إلى ظفر إنساني، وفوز تحرّري لأنه يقرر المصير؛ إذ لم يترك "خيار" أمام أبناء المدينة من خيار آخر، غير أن يرتفعوا، أو يغرقوا.

ويبدو أنهم اتخذوا القرار الذي لا رجعة فيه، وهذا ما يُلوّح به آخر مشهد في الرّواية؛ «يتحرك خيار في فراشه... يستقر في قلبي نبض جديدا ينسيني الاحتراق والألم... يبكيني لحظة المخاض حين تذوب صرخته مع الرياح... ويطلقني زغرودة حين يقرر القرار... قرار الخيار... خيار الميلاد... ميلاد الانتماء.. الانتماء إلى وحل حي المدينة... ولكن هذه المرة سينطلق السؤال من القرب منا... من فضح سر المدينة ؟

رياح قوية.

أوراق سقطت وأخرى في الطريق.

والأمطار بكثافة تخترق الأرض اليابسة.

من بعيد... ليتجمع الضباب كالعادة... ./.»[1].

السياسة في "زهرة الصبّار":

أما عن رواية "زهرة الصبّار"، ففي الركن البعيد الهادئ، في تونس الأعماق (مكثر)؛ منبع الأصالة والصدق، والنقاء المتبقي، استفاقت "رجاء" من غيبوبتها الوجودية، واستعادت عافيتها الروحية، لتتمتّع بصفاء الذهن والصبر والتأمل، والقدرة على التحليل والنفاذ إلى عمق الأشياء، وكل ما يهدّد الهوية والانتماء.

جاء استيقاظ "رجاء" لتختار أداء دورها في الحياة، الذي يتنزل في منزلة الوسطية والاعتدال، بعد أن أدركت أنها توارت وراء خيبتها العاطفية، لتخفي عجزها عن القيام بمهمتها في التغيير الاجتماعي والسياسي البنّاء، وتنتصب أسئلتها مجددا تشرعها على بحور عدة، من بينها بحر السياسة الصخب الأهوج بدواماته الخطرة، راغبة في تجديد ضميرها الجمعي انطلاقا من مبادئ الحرية، وتحقيق اعتبارها الوجودي السياسي، عن طريق سلطة المعرفة والنقد، التي

1- الرّواية، ص 92.

حررت علاقتها بالسياسة من الصمت والتشاؤم والسلبية، وخلّصتها من لُبْس الضمير والانفعال والعصبية.

وهو ما يجليه انتقادها على وجه الخصوص للسلطة الحاكمة، وسيرة النضال السياسي المنحرفة عن التاريخ السياسي التونسي النزيه. لقد تخطت التموقع بين البينين، والوقوف في مفترق طريقين، ونفضت يديها من لعنة السياسة والسخط على السياسيين، والولاء فقط لليساريين، لسبب عاطفي محض؛ وهو حبها لـ"أحمد" المنضم إلى حركة اليسار.

إذن خرجت "رجاء" من حالة اللاموقف، وردمة اللاتموقع، بعد أن كانت تكتفي بنقاشات تقوم على وعي سياسي تنظيري عميق، ينقصه الفعل والحركية في التغيير، والالتزام بالموقف الإيديولوجي؛ إذ كثيرا ما كانت تنتقد أغاليط "عادل" النضالية، وتحدثه عن تلك الوسطية الفكرية السياسية، التي تدركها دون أن تجربها، وتتحمس لها دون أن تخضعها لمعيار الواقع، وتعيشها فكرة دون أن تختبرها عملا. تقول بشأن ذلك في معرض حديثها عن "عادل": « كان يعلم، أنني أكره السياسة. وأكره الأحزاب... تحدثنا كثيرا في ذلك. هو يلومني على "استقلاليتي" وأنا ألومه على رزمة المسلمات والبديهيات التي يحملها فوق ظهره»[1].

ولم تتوقف "رجاء" عن تنبيه "عادل" في نقاشهما المتكرر، إلى صنمية فكره وتناقض يساريته، وواجهته مرارا بحقيقته السياسية، حين كشفت له فوقيته اليسارية، مؤكدة أنه يساوي في تزمته الحزبي وانغلاقه اليساري، تعصّب النظام الحاكم وقمعه واستعباده، وهو الذي تشبع بالنظريات السياسية اليسارية، واتخذها وسيلة سياسية، لمناهضة ظلم السلطة للشعب، والتعدي على حقوقه. فإذا به، من خلال مساره السياسي، يُجهز هو أيضا على حريته، ويمتعض من اختلافه، ويقع في شرك تقديس الفكر الواحد، والولاء للاتجاه السياسي الواحد، الذي يمنع التنوّع؛ « ابتسم عادل وقال:

- لسنا سرّة العالم، رجاء، لا تبالغي.

1- علياء التّابعي، زهرة الصبّار، ص 113.

- بل نحن سرته طالما كل هذا يمور في أحشائنا وأحشاء البلاد، نحن لا نختلق مأزقنا، ولكننا لا نحسن طرحه ولا إدماجه في المأزق الجماعي.
- أنت قاسية علينا...

عادل، احذر نون الجمع، فهي تضع كل الفصائل في سلة واحدة، وأنت تعلم أن الواقع يقول العكس. تلوم الحزب الحاكم لأنه يطمس فروقنا ويفرض علينا مقاييس موحدة للوطنية ونموذجا تجاوزه الواقع، ولكن نحن كذلك نعشق التجنيد والتعبئة... نعشق الشعارات... نُكفّر من نشاء ونمنح شهادات الرضا لمن نشاء... نحن راضون عن ذواتنا بشكل مزعج.

نعتقد أنّنا أحسن ما أنجبت البلاد والبقية هوام ورعاع لا يعقلون. كلهم عاقلون ويعلمون ما يريدون بالضبط. وهم أساسا لا يريدون استبدال حزب بحزب، وغباء بغباء. فاشية بفاشية... الواقع زاخر متفجر، مختلف، مختلط، ونحن نريده آليا خاضعا لمعادلات صيغت في الصين أو الاتحاد السوفياتي وألبانيا، وليس لنا أدنى شرف في نحتها، بل شرفنا في ترديدها وعبادتها.

عادل بصراحة، أكره الغباء واليسار عندنا غبي ... إلى حد الآن. وأخشى يوم المراجعة والحسابات ... يوم نذرف الدمع على الوقت المهدور في الجدل العقيم، والولاءات الزائفة »[1].

لقد غرقت رؤى الحزب اليساري في "تونس" في بحر متلاطم من الشوفينية المستوحاة من تجارب الغرب السياسية المختلفة، وابتُلِي بداء تقديس الغرب إلى حد البلاهة، معتقداً أنّه يُضفي الكمال المطلق على مساره، لأنه من كمال الغرب وعظمته، وهو ما أخذته"رجاء" على "عادل" الذي خضع لسحر الصوت الواحد، وأسر القالب الفكري الواحد، وأسر القالب شديد، إذ لم يُرِهِ غير يساره، وصواب رأيه، وبريق محاسنه، مرجعا كل خلل إلى غيره، مغيّبا الواقع، جاعلا العلّة في ظواهره.

وتكمل "رجاء" نقاشها الناري الحاد معه؛ « هم... دائما هم... الواقفون في الصف المقابل... هم... سواء كانوا فرنسا الاستعمارية أو الإمبريالية الأمريكية... هم أما نحن فإننا أبرياء،

1- الرّواية، ص 118-119.

ملائكة مطهّرون. ومنزّلون على الأرض التونسية لتحقيق العدل والمساواة والإخاء... هم ... ونحن الضحايا لأننا يساريون في واقع يميني. هذا اليمين، ألا نحمله جميعا فينا؟ ألا تحمله فيك؟»[1].

لقد أدركت "رجاء" أن السياسة ليست صراعا محسوما بين قطبي الخير والشر، وخصاما أبديّا بين اتجاهين، ونظرة تُشطِّر العالم إلى نصفين، ليتم بهذه الحسبة تداول الولاء السياسي، وفق تضاد فكري يلغي بحدة قاطعة إمكانية تقارب المفاهيم والآراء والقناعات، وتداخلها، وأخذها من بعضها البعض.

وكان أن رأت امتدادات الوطن العميقة، وأصوله التاريخية السحيقة، وقرأت من جديد واقعها على ضوء البصيرة، الذي نتج عن تأملاتها في الذات والوجود والأشياء، واطّلاعها العميق على كنوز التراث الزاخرة، والآداب العالمية الشاهقة، لتتبلور تجربتها وتنضج على نار هادئة، نمت فيها روح المسؤولية تجاه مجتمعها؛ فتحلت بالالتزام تجاه قضايا وطنها، ليكون ميدانها معترك الحياة، ومكانها مع من راهنوا على قلب الموازين.

ونتج عن ذلك اهتمامها بكل ما يعزز وعيها بالهوية التونسية العربية الإسلامية، ومكتسباتها الحضارية، وكل الشروط التي يمكن أن تضعها على السكة الصحيحة للنهضة المنشودة، بالتكتل الوطني الواعي، الذي يحتاج إلى إرادة قوية، وشعور جماعي بضرورة ارتياد المنطقة الوسطى من كل شيء، لتفادي الأخطار الاجتماعية، والثقافية، والسياسية، والاقتصادية، التي تواجه تونس والأمة الإسلامية قاطبة. ولن يتم ذلك في الواقع إلا بوضع استراتيجية فكرية جديدة، يمتزج فيها عمق الإيمان بالذات، بصدق العطاء والتواصل المثمر مع الآخر.

غير أن الخيبات توالت على "رجاء"، وأمطرتها بالفجائع السياسية دون انقطاع؛ فكان "الخميس الأسود" وقمع النقابيين، وأحداث التمرد العنيف في "قفصة"، وانتخابات 1981

1- الرّواية، ص 119.

وتزويرها، وكان شهر رمضان، واندلاع عنف كبير من بعض المتطرفين، لتحتمي بالرجل الثاني في حياتها "عادل" ويتزوجان، بعدما اختار هو الآخر المنطقة الوسطى منزلا وقرارا، ولم يكن زواجهما إلا تعبيرا عن خيبة جيل من الواقع، وإحباط وانطواء.

ويأخذ الموت حبيبها وزوجها "عادل"، فتشعر بعده بعدمية الوجود، وعبثية الحياة، ويعاودها الانهيار، وتجاهد كي لا تنزل إلى قرارة اليأس والسواد، منتظرة مجيء "أحمد" الذي صار - بحسب معرفتها العميقة له- وشيكا، كي تبدأ المواجهة، وينطلق عدّاد المحاسبة.

ويعود "أحمد" بعد هروب طويل إلى جذوره، يريد أن يفصل في شأن علاقته مع جماعته وذاته المضطربة الواقفة في مهبّ الاغتراب والقلق، ويأمل أن ينعم بالمصالحة مع أناه والوطن والعالم. رجع وهو يحمل فلذة كبده/رمز مستقبل تونس، الواعدة المؤمنة بذاتها ومستقبلها المشرق، التي تتحاور مع الآخر من مركز العارف بأحواله، الواعي بما يريد، لا الجاهل المنبهر المولع بتقليد الغالب.

وكانت نصيحة "رجاء" له « وعلّم ابنك العربية »[1]، أوّل معلم في الطريق أرادت أن يسير عليه، ليهديه إلى الخلاص الذاتي والجماعي، وما نظنه في الأخير إلا عاملا بنصيحتها. فلا شيء يمنح للهوية الفردية فاعليتها واستقرارها، ويحقق أهدافها، مثلما أن تجد حلا مع الجذور، وصيغة في الحضور تمكنها من أن تستوعب حقيقتها، وتقرأ هويتها، حينها فقط تستطيع أن تفتح كل أبواب التقدم المغلقة، وتتحاور مع الآخر، وهي تدرك ماذا تريد منه تحديدا، وتتمكّن من أن تستكمل بناء الصرح الحضاري، الذي بدأ بإنشائه السابقون.

وحينما دخل "عادل" السجن، رأى بأم عينيه حقيقة يساره، وتعلم الإنصات للرأي الآخر، فراجع حساباته السياسية، ووقف عند أخطائه النظرية والعملية، واكتشف عدم فقهه لأصول السياسة الناجحة، التي ينبغي أن تستند إلى مرجعية الواقع، وخلفياته الاجتماعية والتاريخية والحضارية، ووعي أن استعلاء النخبة (مثقفي اليسار) على الوعي الشعبي

1- الرّواية، ص 169.

البسيط، واحتقار المثقف السياسي لمستوى العامة، لن يُفعِّل حركة التغيير السياسي في الواقع؛ وهو الخلل الذي لطالما رأته "رجاء" ووعت عمق خطورته.

وكان لا بد في الأخير من إعادة النظر في الاستراتيجية التي يتبناها اليسار في تونس، إذ لا فائدة من الإغراق في الشعارات الضخمة المستجلبة، والانسياق وراء الأحلام الكبرى لغيرنا، والمثاليات والتصورات البعيدة عن واقعنا. وما جدوى استيراد مشروع سياسي نجح في شروط تاريخية واجتماعية، تخالف شروط البيئة التونسية العربية، دون تكييفه؟!

وهكذا اتسم الأفق السياسي اليساري في تونس بالانسداد، لأنه غُرِس في تربتها بالقوّة، ولم يعر الاهتمام لعوامل المناخ السياسي التونسي، وعلى رأسها خصوصية الشعب التونسي العربي، والنتيجة ارتطام مسار اليسار بصخرة الموجود من عوامل وظروف.

وكان أن انتهى "عادل" إلى النتيجة السياسية التي توقعتها "رجاء" في نظرتها للواقع السياسي التونسي، وما يعج به من مواقف ورؤى وأشياء، وهو ما أثار دهشتها واستغرابها لتأخر وعي "عادل" بهذه الحقيقة السياسية؛ « عادل؟ أتعي ما تقول؟ أنت تردّد لي وبكل وقاحة ما قلته لك منذ سنوات! مبروك عليك الوعي الجديد... ومع ذلك لا أوافق على انسلاخك من التنظيم »[1].

وفي الجهة المقابلة، كان نقد "عادل" لـ"رجاء" في محله، فهي وإن امتلكت النظرة الثاقبة لأخطاء اليسار الكبيرة في تونس المعاصرة، والنمط الاستبدادي للسلطة الحاكمة، فإن كل ذلك لم يفرج عن صياغتها لرؤية سياسية عميقة وشاملة وفاعلة في بلدها، ولم يخرج عن حدود النظرة الانطباعية، وردود الفعل الفورية التي لا تحاول أن تتخير لها موقعا في الساحة السياسة، بوعي وإيجابية وحصافة.

1- الرّواية، ص 156.

لقد افتقر طرح "رجاء" إلى قوة التأسيس الفعلي في الميدان لغلبة المثاليات الإنسانية عليها، الأمر الذي حجب دورها العملي في تغيير الواقع السياسي التونسيّ، وماذا كان ينتظر من امرأة تقيم مملكة وجودها على الولاءات العاطفية المحدودة؟!

وهو ما اعترفت به بعد أن زالت عن عقلها غشاوة الحبّ، والاحتكام في كل شيء إلى العاطفة؛ « لم أكن حينها أعير السياسة أهمية كبيرة في تحديد العلاقات كنت أردد لنفسي ولكل من يسمعني كلمة "صباح الخير"، فوق كل الحزازات وكل الصراعات، كنت أعتبر المحبة غير مشروطة تبذل بلا مقابل ولا تسترد على "قطعان الرقبة".

وجدت نفسي في السياسة في صف اليسار عن قلب قبل أن يكون عن وعي ... »[1].

ثم كانت تجربتها في "مكثر" التي وفرت لها الوقت للاستزادة من معرفة أصول ثقافتها، وآفاق الفكر الإنساني الخلاق، وممارسة التأمل في كل شيء، لتتجلى لها الحقائق، وتعي هويتها الفردية والجماعية بعمق المصدر نفسه؛ « كنت أفكر فأتخذ العاصمة مركز التفكير، بها أقيس كل أمر، فإذا البلاد أوسع من مدينة، وإذا تضاريسها تروي تاريخا عريقا ضاربا في القدم، وإذا عديد الأسئلة تطرح على عقلي، فتلحّ، وتدفعني إلى كتب التاريخ، أعيد قراءتها علني أصل بين الحلقات وأعمّر الفراغ، الذي يفصل بين حقبة وأخرى. واحتدت بداخلي أزمة الهوية »[2].

وهكذا، اكتسبت "رجاء" النظرة العميقة للحياة، ووصلت إلى مرحلة الوعي السياسي الناضج، المؤمن بالتغيير الذي يقوم على أساس الوعي بخصوصية الذات العربية ومتطلباتها، وما تفرض من قراءة انتقائية واعية، بحدود ما يؤخذ من الثقافة الوافدة، وآليات توظيفها في بيئة مغايرة لها. وأدركت أخيرا أهمية دورها في التغيير المشروط بالوعي الكبير، المنفتح على بحور فهم الواقع الفردي، وحسن إدراجه في الواقع الجماعي وكذا العالمي

1- الرّواية، ص 71.

2- المصدر نفسه، ص 128.

وأسفر ذلك عن رفضها البقاء تحت عباءة اليسار، لاعتبارات عاطفية واهية لم تعد تستجيب لأسئلة وجدانها وفكرها، والإجابات التي أنتجت وعيها الجديد العميق والمستنير، الذي ولّد حسن تحليلها لواقع اليسار في البلاد؛ « ... وجاء الصحو رويدا رويدا، فإذا اليسار ليس بقلب محض، وإذا اليسار جعجعة وكلام يلقى لا يلزم أحدا، وإذا اليسار موقف تمثيلي، قبل أن يكون موقفا من الذات، ومن الموجود، وإذا اليسار ليس بنقض للمسلمات والاتباعية، بل وكذلك سقوط وإحباط وخيانة رغم ضخامة الكلمة المضحكة »[1].

أما عن "أحمد" فقد قفل راجعا إلى أرض الوطن إلى منبته الأول، معقل هويته وجذوره وانتمائه، يريد أن يجد روحه الهائمة، وملامحه المسروقة، التي استجابت لرغبة ملحة غير مفهومة، في قطع الجذور وتمزيق الأصول، وارتداء قشرة الغير (الغرب) في تباهٍ وجنون، ويهرع إلى "رجاء" أحد رموز ماضيه، الحي الباقي فيه، وفي بيتها تتم المواجهة بينهما. ويبدأ سجال الكلام، ليتحول إلى هذا الكتاب، إلى مرآة للجيل المثقف السبعيني؛ مرآة اليسار المهشّمة، وهويته التي وقعت في الهاوية.

انتقد "أحمد" التوجّه السياسي اليساري في تونس، الذي مارس كما مارست السلطة الحاكمة تماما الإيديولوجية المعادلة للحق والخير في نظره، وما عداها في معتقده شر مستطير، ينبغي التخلّص منه فورا. لقد بسط الواقع وسطحه واختزله، في صراع احتدم بين العمال وأصحاب رؤوس الأموال، ولذلك صمّ أذنيه عن كل صوت غير صوته، ممارسا نوعا من التملك السياسي، والتحكم الشعبي، والسيطرة على الكل. وهو بذلك يمثّل طرفاً في الفكر السياسي العنيف؛ الذي يختزل السياسة في إرادة السلطة بالقوة، ويحول العالم إلى صراع بين أضداد متنافرة. يقول "أحمد" لـ"رجاء": « ما أعلمه أنه كان يستفزّ أعصابي ويغريني بضربه ضربا مبرحا لأنه كان مانويا حد البلاهة والعمى. كان العالم عنده موزعا بين حزبين لا يتداخلان أبدا: حزب

1- الرّواية، ص 71.

الأشرار وحزب الناس الطيبين، كان يضع قفصة ضد العاصمة، العامل ضد العرق، اليمين ضد اليسار»[1].

في الوقت الذي كان ينبغي لـ"عادل"/ رمز اليسار أن يراقب الوضع الشامل بأناة، وأن يؤمن بأن الحقيقة ستنتصر أيًّا كان المهزوم، لا أن يوالي اليسار ولاءً مجنونا، ويحصر الحقيقة فيه، ويجعل مساره فوق كل الظنون، ناسيا أنه ليس القوة السياسية الوحيدة في تونس، مستهينا بقوة النظام الحاكم وتأثيره في أبنائه، ماسحا تاريخه السياسي ودوره الريادي، وتأثيره في أبناء وبنات تونس.

وهو ما ذكّرت به "رجاء" "عادل" مرارا؛ « فكيف تتصوّرهم يعلمون من نحن وكيف نفكر وفيما نفكر؟ نحن نتاج طبيعي للحزب الحاكم : أبناؤه غير الشرعيين ربّما، ولكن أبناؤه على أية حال »[2]، و« هم... ونحن الضحايا لأننا يساريون في واقع يميني، هذا اليمين، ألا نحمله جميعا فينا ألا تحمله فيك؟ »[3].

وما قصة خيانة "أحمد" لـ"عادل"، وكره هذا الأخير الشديد لأم أحمد، إلا دليل قاطع على ما قالته وكررته "رجاء"، أوليس "أحمد" ابن حي "نوتردام" الراقي، المنحدر من أسرة بورجوازية/ سليل النظام الحاكم/ وصديق "عادل" اليساري المناضل، التائه في أروقة التناقض، في غير رضا عن وجوده، يعيش الصراع بين قوتين سياسيتين: أمه رمز السلطة الحاكمة، و"عادل" صديقه/ رمز الاتجاه اليساري في تونس؛ « عادل الذي أحببته بعدي كان صفي... كنت أصر على أن يزورنا في بيتنا بنوتردام رغم بغض أمي له. كانت تتلقاه بابتسامة صفراء حاقدة وتلقي ملاحظات عابرة حول لباسه ونوع سجائره. وتهوره السياسي وكان يضحك وينفي عن نفسه تهمة التهوّر، ولكنها لم تكن تتورع عن اتهام هدوئه بالنفاق. وعلى طاولة الطعام ذات يوم أطلقت دون سابق إنذار... "أحمد من صفي أنا ولن يخون مصالحي مهما أغريته. كلما تحشو

1- الرّواية، ص 112.

2- المصدر نفسه، ص 117.

3- المصدر نفسه، ص 119.

به دماغه اعتبره ضربا من اللعب المسلي لا غير، نحن الذين نحكم البلاد والعباد ومن لا يرضيه الأمر يغادرها وتتحطم أسنانه". غرز "عادل" نظره في بؤبؤ عينيها وظننته على وشك أن يبصق في وجهها، ولكنه ضحك وغيّر مجرى الحديث بلباقة »[1].

ولذا رفض "أحمد" أن يتحول إلى بيدق يحركه أحد الطرفين المتصارعين كما يحلو له، فلقد ثارت ثائرته على ازدواجية السلطة الحاكمة (الأم)، وعنف خطابها وتناقضها مع الواقع، ودخل التنظيم اليساري باحثا عن هويته السياسية. وفي التنظيم ضاق ذرعا بيسار لا يقيم وزنا للفروق الفردية، والاختلافات الاجتماعية، ويجبر الجميع على اعتماد نمط سياسي معين، والنظرة إلى العالم من كوة واحدة.

وكان أن طرح أثقال عيشه الأليم في كنف أمه، وقطع حبائله معها في قسوة كبيرة، ولم يتأثر حين علم بخبر موتها، بل ورفض أن يحضر دفنها. وهو ما حدث به "رجاء" « تكرهك وتكرهه وأكرهها. وعندما ماتت بسرطان الثدي منذ ثلاث سنوات طلبت مني سامية الحضور لمواراتها التراب بيدي. رفضت. "ادفنوا الجيفة وين ظهر لكم، مانيش ولدها" »[2].

ثم خان "عادل" ووشى به؛ ردّا على الوصاية السياسية اليسارية التي ضربها عليه؛ « لم أدخل التنظيم للتجسّس والخيانة، دخلته حين اكتشفت الهوة السحيقة التي تفصل الواقع عما صور لي في عائلتي وفي محيطي. كنت بشكل ما أنتقم من أبي وثروته وأمي وتاريخها التركي المجيد. كنت محل شبهة منذ البداية، ولكن "عادل" ضَمِنَ أمانتي ونزاهتي. عندما وقع الاتصال بي قصد غرسي عميلا في التنظيم، ضحكت ورفضت. ثم استهوتني الهاوية. ثم استهواني الوحل ولذة الطعن بدون موجب ظاهري. وعندما حسمت أمري وقدمت المطلوب مني، لم يكن في ذهني غير عادل. كان الحسم معه أساسا لذلك حرصت على دخول السجن معه، ليس للتمويه فقد كنت محميا، وإنما فقط لأراه يفعص القمل والبق بأظافر مسودة، لأراه ذليلا مهانا » [3].

1- الرّواية، ص 96.

2- المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

3- المصدر نفسه، ص 95.

وهو ما دقّق في شرحه لـ"رجاء"، في معرض حديثه الدائم عن "عادل" إذ يصف نفسه بأنه « إنسان تشده خيوط دقيقة إلى حقائق متضادة متنافرة، أسعى إلى التأليف بينها وكسر تناقضاتها التي لا تحصى. معي لعب دور شيخ الطريقة مع المريد : يضعه في صف الخيريين، يكشف له أسرار العالم، واحدا بعد آخر، كالدرر يلقيها وعليّ أن ألتقطها شاكرا ممتنا، لم يلق بإلا إلى تربيتك السياسية لأنه كان يعتبرك موضوعيا، "بالسيف"، من صفه لأنك تقطنين باب الخضراء، لأنك امرأة ومدحورة وثورية بالضرورة. راهن على "إنقاذي" من "البرجوازية" العفنة، ولم يع أنه كان يلعب بالنار، بقوى بدائية لا تخضع لمنطق... ولو لا كرهي لبعض المصطلحات التي لاكها حتى محجتها لقلت أنني كنت بيدقا في يديه. كان في قرارة نفسه يحتقرني ويعتبر أن دخولي التنظيم حسنة أكفر بها عن طبقتي»[1].

واشتد حنق "أحمد" من هذا الخطاب، والواقع المريض المتناقض، وتولدت لديه رغبة قوية في الانتقام من "عادل" الفخور المتعالي، وكان ذلك فعلا. لقد أنهك كاهله الواقع المتضارب، وأرهقه تناقضه، وحوّله إلى شخصية متأزمة، واشتد الصراع بداخله، بين جانب الخير المضيء، وجانب الشر المظلم؛ « وظن نفسه مشطورا، نصف مظلم ونصف مضيء وكان جبانا فقام على الجانب المظلم لأنه يعطيه وهم القوة » [2]. واستقر في ضميره أن لا شيء يجدي، أن الوجود لا يتغيّر. أن المنافذ كلها سُدّت إلى غير رجعة » [3]. فهرب من مواجهة أفعاله الخبط عشواء في الواقع، ورفض حياة التناقض.

وفرّ إلى الآخر ليصعد سلم النجاح المهني والاجتماعي بسرعة وامتياز في باريس[4]، غير أنّ صعوده إلى القمة لم يحقق له الرضا عن الذات، ولم يشعره بلوغُ الذروة بالمتعة والبهجة، فقد ظلت القذارة تسكن أعماقه، وبقيت أسئلة هويته المشروخة، خناجر مدببة الرؤوس،

1- الرّواية، ص 112.
2- المصدر نفسه، ص 106.
3- المصدر نفسه، ص 97.
4- المصدر نفسه، ص 151.

ومشحوذة، تمزق دواخله بحدة، فلا يرى غير جرحه المتعفن المتقيح، ووساخته التي ليس لها حد، وتناقضه، يقول مناجيا نفسه: « لا تختلق للناس حكايات وانظر إلى بولك يستقر عند قدميك لا يراه الآخرون ولكنك تراه حقيقيا يتهمك » [1].

ولذا فإنه المطاف وعى في نهاية أنه ليس من الحكمة الانسلاخ عن ذاته التونسية العربية الإسلامية، وأن لا مفر من الأخذ بالأسباب لمواجهة واقع وطنه وسلبياته بموضوعية قبل فوات الأوان، وما حرص "أحمد" على جلب "كريم" ابنه معه من فرنسا، إلا علامة على أنه يفكر في رأب الصدوع التي طالت هويته، وجبر كسور ذاته، وإثبات أنّ التغيير والنجاح يبدأ من الهنا (تونس)، لا الهناك/باريس/الغرب، وينبع من الذات لا من الآخر.

وهكذا خلص الثلاثة (أحمد، عادل، رجاء) إلى أن الشعب التونسي يعيش في زنزانة فكرية/سياسية، وسيكون من الصعب عليه أن يتخلص منها، ولكن يجب عليه في كل الأحوال أن يتحرر منها، إذا أراد أن يسترد كيانه الحقيقيّ مجددا، وأن يبتدئ المشوار السياسي بوعي مستنير متفتح وعميق.

والتوجه السياسي الفاعل هو الذي ينشأ من الاحتكاك بالواقع، والتواصل معه من دون إثقاله بالتنظير السياسي، وإقحام الإيديولوجي عليه. فمن الضروري مواجهة الحياة بسياسة تراعي خصوصية البلاد، من دون أن نكون محملين بالمعطى السياسي الجاهز، الذي يحجب الرؤية.

السياسة في "قلاع الصمت":

ما انفكت رواية "قلاع الصمت" هي الأخرى تنقد المسار اليساري في المغرب بعد انجلاء الاحتلال عنه، وما أتبع ذلك من أحداث سياسية، سجلت انحرافا عن مبادئ الثورة،

1- المصدر السابق، ص 34.

وضربا لوحدة الوطن، لقد « افتتحوا الاستقلال بإضرام الحرائق، كل واحد يشعل النار في عدوه، ويقول خائن عدو الوطن، كل واحد هو الوطن. والآخر خائن عدو » [1].

لقد تم تدشين عهد الاستقلال بتبادل الاتهامات بالجملة، فكل اتجاه يطعن في الآخر، ويتهمه بالتمرد والعصيان والخيانة. وقد لقي اتجاه اليسار - ممثلا هنا في شخصية الفقيه الرمز "سي مروان" والد "يوسف" وأصحابه - الأمرّين؛ رمي بالخيانة والمروق، وتجرع ويلات المطاردة والحرق والإبادة، لأنهم شكلوا خط المعارضة للسلطة، وأعلنوا الاختلاف عنها، والخروج من حظيرتها.

وعلى خلاف الروايات الأخرى من المدونة، وما درج عليه نمط السرد النسوي المغاربي في تعامله مع مقولة السياسة، من إبعاد للشخصية الروائية النسوية عن المشاركة الفعلية في الحياة السياسية، فكل ما كان يربطها بها على الأكثر يدخل في إطار التعاطف مع الحبيب/ الزوج المناضل، ومؤازرته الوجدانية في موقفه الإيديولوجي، ومحن خياره السياسي، فإن مع رواية "قلاع الصمت"، تتتلمذ "نعيمة" على يد الفقيه "سي مروان"، وتطالع الكثير من الكتب؛ ولأنّ التتلمذ لا يمكن أن يكون محايدا ؛ حيث يخاطب الفكر والوجدان، ويملأه بالكلام الذي يحمل المثل والقيم والأحلام.

كما أن المطالعة تولّد خلفية فكرية معينة، فقد انضمت "نعيمة" إلى تنظيم اليسار في مرحلة الثانوية، آملة تغيير العقليات، والقيام بثورة تصحح المسار السياسي في المغرب، الذي عرف الكثير من الاعوجاج؛ « وكانت الثانوية حقلا خصبا لاستنبات الأفكار الثورية، وكانت بذرتها متجذرة الغرس في عمق نعيمة. لها استعداد فطري على العناد والمجابهة غذته آراء الفقيه "سي مروان"، والكتب التي أمدها بها باكرا، وما اختمر في ذهنها مما كان يحدّثها به خالها عبد اللطيف عن سياسة الحزب الشيوعي ونظرياته، نقاشاتها مع هشام أخ بديعة عن العمل

1- حليمة زين العابدين، قلاع الصمت، ص 69.

السياسي في الاتحاد الوطني لطلبة المغرب، والاتحاد الوطني للقوات الشعبية. ولم تجد تخوفا من الانخراط في نقابة التلاميذ بمجرد ولوجها المرحلة الثالثة من تعليمها » [1].

لقد تميزت "نعيمة" بقوة الشخصية، والقدرة على إقناع الآخرين، وامتلكت بذلك مؤهلات الزعامة، وشروط سلطة القول والقرار، وهي ما تزال شابة فتية، تتدرج في مراحل الدراسة الثانوية، « اكتشف فيها زملاؤها قدرة عجيبة على الإقناع والتأثير في الآخرين، والكثير من المواصفات التي أهلتها بسرعة لتحتل موقع الزعامة في الثانوية، ويذيع صيتها في كل ثانويات المدينة وإعدادياتها. كما أهلتها قدرتها على التحليل وإبداع الأفكار لتشرف على الخلية المحلية المكلفة بإعداد مجلة النقابة الوطنية للتلاميذ وتنخرط في العمل السري الذي كان وراء حركة التلاميذ » [2].

وهكذا نشطت بإرادة قوية في الخلايا السرية لليسار، تريد إحداث التغيير بفتوة وحماسة الشباب. غير أن سلطة الموروث التي لم تعتد سماع صوت المرأة في عالم النضال والسياسة كانت لها بالمرصاد، إذ إثر اجتماع سرّي بإحدى الضيعات التابعة لعائلة "مهدي"؛ صديق الطفولة والثانوية، تأخر بها الوقت إلى منتصف الليل ولم تكن هناك من وسيلة للعودة[3].

لتضطر إلى أن تقضي الليل هناك، وأثناء عودتها صباحا وفي طريقها إلى الثانوية، اعترضها كمين للشرطة وسيارات الجيب، واعتقلت ضمن مجموعة من التلميذات المضربات عن الدراسة، حيث « دخل... تلاميذ الثانوي بالمغرب كله في إضراب لا محدود عن الدراسة، بعد سلسلة من إضرابات إنذارية احتجاجا على أوضاع التعليم، مناهجه، برامجه والسياسة المتبعة

1- الرّواية، ص 133.

2- المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

3- المصدر نفسه ، ص 140-141.

فيه»[1]. وقضت قرابة شهر معتقلة اعتقالا احتياطيا في المخفر، واستجوبت ووصل خبر اعتقالها إلى والدها، ليتم الإفراج عنها ضمن المجموعة بعد انتهاء فترة الامتحان[2].

وبعد رجوعها إلى بيتها استقبلها والدها بثورة عارمة، وأوقفها عن الدراسة، ثم زوّجها لأحد معارف عمّها، ليخرس بذلك الموروث الذكوري الظالم، صوت وعيها السياسي، ويجمد فكرها النضالي، ويئد حلمها بالتغير الجذريّ، جارا إياها إلى بيت طاعته.

أما عن "يوسف"، فقد مثلت كتابته، معبرا تخييليا إلى المنسي والمسكوت عنه في المشهد السياسي المغربي، وسير إبداعي في مناطق حظر فيها التجول الفكري، ومنع التساؤل عن الوضع السياسي، حيث كتب قصة "زاراداشت" رامزا بها إلى أنصار الحزب الشيوعي، غارفا رؤيته السياسية من معين ذاكرته. وما حفظته من مسيرة أبيه السياسية، وحكايا أصحاب أبيه، كما كان يحلو له دائما أن ينعتهم، لتُخلّد كتابته عذابات أبيه النضالية؛ وما تعرض له من الاختطاف؛ وحرق كتبه والترهيب والاعتقال، وممارسة العنف عليه بشتى الأشكال؛ « وحين عاد ناجيا من النار ومن دار البريشة وقد قضى بها زمنا، كان شعره أشيبا طويلا، أظافره وسخة معقوفة وظهره محدودب. لأنهم جعلوه في بهو. سقفه قريب من الأرض ليقولبوه على الانحناء إذا خرج حيا. الصورة التي سكنت ذاكرة يوسف بلا منازع أبوه عاد على شاكلة قرد درويني في محطته الأخيرة من سلسلة التطور » [3].

وما قصة أبيه إلا مؤشر تاريخي على تطور الوعي السياسي عند الجيل السبعيني، بفضل انتشار التعليم والتأثر بأفكار الغرب واقتناع الكثير بالفكر الاشتراكي، الذي ينادي بحق الناس في الحياة الكريمة، والتساوي في الحقوق والواجبات وفرص العمل، والحصول على السكن وكل ما يضمن العيشة الحرة الشريفة.

1- الرّواية، ص 134.

2- المصدر نفسه، ص 147.

3- المصدر نفسه، ص نفسها .

وفي ظل سياسة الحزب الواحد، الذي لم يسمح إلا بترديد إيديولوجيته، كان أن تبنى الكثير من الشباب المثقف، تجسيد أفكار العدالة والمساواة، من خلال نظريات اليسار، ومواجهة سلطة الفساد، التي ردت بالقمع والاستبداد، لتظل سياسة الحزب الواحد في المغرب، تمارس السلطة والهيمنة، وتمنح التعدد، وترتاب من حرية الفكر والكلمة. فبعدما نُشرت قصة "زارادشت" بعد سنوات، وعاد "يوسف" من ألمانيا اعتقل في المطار؛ « طار يوسف فحطّ الرجال في السجن، لأنه صاغ في قصته كل مخزون ذاكرته من مروي أبيه وأهل الحي عن أصحاب أبيه، ومن مشاهداته العينية. من آلام فقْد الأب وهو على قيد الحياة. وكان الأكثر منها عذابا وجراحات غارت في أعماقه دامية مؤلمة، معاناته مع أطفال الحي، وكان آباؤهم يرون الوطنية تقبيل يد وانحناءة»[1].

وإذا كانت السلطة ارتكبت الخطأ الجسيم الذي ينتصر للصوت الواحد، فإن ذلك لم يعنِ بأن اليسار بمعزل عن الخطأ، فلم يمتنع الراوي عن أن ينتقد اليسار، وما يحمله من تنظير متناقض؛ ظالم للإنسان ومكبل لحريته، وفق قانون آخر يتخذ من قوة الطهرانية اللينينية، وقمع العواطف الإنسانية، ميزانا يزن به قوة النضال والوفاء لمعتقد اليسار. ففي المزار الخاص بالسجن، مارس الزوج المعتقل وزوجته الزائرة وهم التقبيل والعشق المقموع، وقاما ببعض الإيماءات الجسدية التي تكشف عن تعطش جسد كل منهما إلى الآخر؛ «... غابا في حميمية وعناق روحيّ يلغي السّجن والسّجان، ويكسر كل المحظورات والثوابت في ثقافة تحاكم الأوضاع الحميمية المغرقة في إنسانيتها بنفس القدر الذي تحاكم به الطبقية والاستغلال.

صفر حارس من حراس السجن معلنا انتهاء الزيارة، وضعت الشابة سبابتها ووسطى أصابعها، على شفتيها أغمضت عينيها، تستجمع كل قبلات عمرها المسبى وأفرغتها على أصبعيها

1- الرّواية، ص 152.

ثم ألصقتهما بالشباك، ومثلها فعل الشاب زوجها، انطوت في زحام العائلات وغادرت المزار، وعاد الشاب إلى زنزانته يطوي آلامه وجراحه»[1].

وبعد وقت قصير من انصراف الجميع من المزار، أعلن في السجن عن اجتماع طارئ، جمع كل الفصائل للمطالبة بمحاكمة رفيق في النظام، لأنه مس بأخلاقيات المناضلين، وأساء لمبادئهم وقناعاتهم، وما كان هذا الشاب إلا الذي بادل زوجته القبل من وراء القضبان.

وقد كشفت هذه الحادثة عن تناقض من تناقضات اليسار المفجعة؛ حيث يعيش نصيره سجين ثقافة جعلت الاعتراف بالحب نقيضا للطهرانية، وانزياحا من الثوري عن الصلابة.

وهل بعد هذا يمكن الادعاء بأن تنظيم "ماركس" و"لينين" يملك القوة والانسجام في الطرح، ما يحفظ به جوهر الإنسان المتفرد؟ وهل يستطيع التنظير السياسي أن يصمد، ويحقق النجاح على أرضية الواقع، وهو ينفي الهوية الفردية، ولا يحترم حدود الخاص والحميمية؟ بل ويشرط الوفاء للخط اليساري بالاغتراب الذاتي، واللوذ بقلعة الصمت والوحدة، وكتم الوجع، خوفا من شبهة الانهزام والارتداد عن مسار النضال..

السياسة في "أخاديد الأسوار" :

تشترك رواية "أخاديد الأسوار" مع رواية "قلاع الصمت"، في الإحالة على حقبة سياسية مغربية مهمة، تميزت بانتصار الجيل المثقف المغربي للنظريات اليسارية، وتبنّيه طروحاتها الفكرية في الثورة على تفسخات الواقع ومؤسساته، وعلى رأسها نظام السلطة الحاكمة. وقد أتبعت تلك الثورة حملات اعتقال لكثير من الشباب المتعلم وتضييق الخناق عليها، ليَخْبِر هذا الجيل غصة ضياع الآمال، ويتجرع مرارة زحف الخيبات، بعد أن اعتقد أنه سيحدث التغيير المنشود. وقد جمعت الساردة معظم وسائل تصويرها، وبأرتها على تجربة

1- الرّواية، ص 176.

زوجها، الذي تشبع بأفكار اليسار، وصبت اهتمامها على معاناته أثناء الاعتقال، من سجن وقهر وعذاب، وما تكبده من خسائر جسدية ومعنوية فادحة، بقيت تنفث سمومها في كيانه حتى الممات.

ومن ثَمّ، دأب السرد على فضح استراتيجية العنف والدم في المعتقل؛ « يتعالى الصراخ والأنين. يتعالى هدير الأسواط وهي تجلد الأجساد الفتية العارية... يتراءى لي جسدك الجميل مضرجا بدمائه... أرى الشعر الغزير الذي يكسو صدرك وأطرافك يكتسي حمرة الدم. أرى القُمِّيلة ترعى في غابة ساقيك... تمتص ذلك النزر اليسير المتبقي من دمك. أراك مفزوعا، هلعا. متقززا. لا تطيق نفسك ولا غيرك ألست ابن الطبيعة البكر؟ ألست ابن الجبال والغابات العذراء؟ وكيف لك التعايش مع واقع الرطوبة والعفونة والحشرات الدنيئة»[1].

تلك فاتورة ثقيلة يلزم بها السجان السجين، يدفعها من جسده وروحه وأحلامه، لأنه خاصم المتسلطين على الشعب الأعزل، وجاهر بالعداء الظالمين والقامعين للرأي الحر المضاد، سواء أكانوا حكاما أم ممثلي أيديولوجيات عقيمة، تؤخر وتيرة التقدم، وتنعش الوعي السلبي البائس، وتشيع قيم الاستسلام واللامبالاة والتخلف.

وينتهي المناضل الوفي لمبادئه نهاية مأساوية؛ إذ ينخره المرض الخبيث، ويفتت التسيّس الجديد كيانه العنيد؛ تسيّس يمجد الكذب والزيف والمخاتلة، ويحترف التضليل والتدليس والمراوغة، ويحسن التكيف البغيض مع اتجاهات الريح، وهو ما دفعه إلى الابتعاد عن الساحة السياسية؛ « انسحبت من الساحة السياسية - من تنظيماتها الحزبية فقط - بعدما اتضح لك أن السياسية والأخلاق لا يلتقيان... رفضت الانخراط في أي حزب بعدما يئست من قدرة الأحزاب على تحقيق ما كنت تحلم به، ومن التزامها بتطبيق البرامج التي تسطرها ومن ارتفاعها درجات في سلم الإصلاح الشمولي. إذ أية نتائج إيجابية يمكن أن يحققها التشرذم والصراعات المجانية؟ »[2].

1- الزهرة رميج، أخاديد الأسوار، ص 40-41.
2- المصدر نفسه، ص 89.

ويجيئه الموت في الأخير، فيستقبله بهدوء المتأمل البصير، ومحيا الزاهد في زمن غريب بئيس، لا تناسب أمواجه الجديدة ما تربى عليه من مبادئ، ويرمق الزائر الأخير، بملامح مجهدة اشتاقت إلى أن تستريح من رهق الوقوف عند العتبة؛ عتبة الحياة الحقة المنتظرة. لقد صارت كل الأيام عنده متشابهة، لا طعم لها، لا لون، لا رائحة، لا أحلام، لا تفكير في مشاريع قادمة.

وتبرع الساردة في نقل حالته المفجعة، التي يقف فيها جسده الهش وروحه المنهكة على حافة الهاوية؛ « تجد نفسك لا تزال واقفا في نقطة الانطلاق، وكأنك لم تخط خطوة واحدة إلى الأمام صحت ذات يوم وقد بلغ بك الألم أشده؛ "يا إلهي ما أشد ألم الدائرة وامتدادها المطلق اللانهائي !أطفلا أكون "الإنسان الأرقى" وكهلا أصبح "الإنسان الأخير"؟!... أليس هذا مدعاة للانتحار؟ » [1].

ويغادر الحياة غير آسف على شيء، وهو يتوق إلى سلام داخلي، ويأمل في استراحة محارب قد يهبها إيّاه الموت. والواقع أن موت هذا الرجل مؤشر رمزي/سياسي على انتهاء مرحلة تاريخية بأكملها؛ مات أبطالها أو خرجوا من السجون بعاهات دائمة بدنية ونفسية، وعقد مركبة؛ « في الحفل صادفت بقايا وجوه من "السبعينات". وجوه مكتوية بالنار... ندوبها ظاهرة... سحنتها داكنة... كلماتها حارقة.. أحلامها منكسرة... أعماقها منخورة... كائنات منقرضة تطفو على السطح فيقبل عليها الآخرون مستغربين بقاءها من ذلك الزمن! » [2].

وهذه الوقفة الوصفية « تبدو صورة طبيعية لكل ضحايا الاستبداد والحيف في جل بقاع العالم، لكن الذي انتهى فعلا المؤسسات والأشخاص والقيم التي احتضنت هؤلاء، والمؤلفة ترصد بكيفية تجمع بين التلميح والتصريح، حالات كثيرة من المؤسسات الحزبية التي تفسخت، وأشخاص تم تذويبهم في النسق الذي حاربوه، بل الأدهى أنهم تحولوا إلى حماته العتاد » [3].

1- المصدر السابق، الصفحة نفسها.

2- المصدر نفسه، ص 114.

3- مجموعة من المؤلفين، ضدّ الصمت والنسيان، قراءات في رواية أخاديد الأسوار للزهرة رميج، ص 36.

هو الإبداع إذن الموشوم بأوجاع السياسة، لا يتوانى في أن يرصد الانتهاك المنافي للطبيعة، في الحالات والمواقف والأشياء. والسقوط الحر للخيارات والقناعات والمبادئ، في موجة حاضر تسودها الطفرات السياسية المجنونة، والتحولات الفكرية غير المعقولة، والانقلابات الحزبية غير المبررة، في مشهد سياسي مُحيِّر صعب على المناضل الحر تصديقه، إذ يتاخم فيه العقل الجنون، ويقارب المبدأ الرزين بيع الضمير بحفنة نقود وفتات وعود؛ «تسند ظهرك إلى جدار الظل وتتأمل المشهد أمامك بعمق وسخرية قاتلة. تتأمل المتهافتين، المهرولين، المتكالبين على فتات الموائد... كل الذين باعوا الضمائر والمبادئ من أجل حفنة نقود. من أجل منصب يفتح لهم الأبواب المغلقة، ويجعلهم يعترفون بأن اللحم لذيذ بعدما كانوا - وهو بعيد عنهم- يقولون بأنه متعفن. لقد أصبح اللحم الموبوء صحيا... والعذب الحامض حلوا... والأبراج العاجية جنة، لقد أصبحت الكرامة كائنا منقرضا ينظر إلى بقايا سلالته نظرة تعجب واستغراب. يستغرب كيف تستطيع هذه الكائنات الصمود أمام إعصار لا يقاوم، شعاره: "دمر ومر"» [1].

وعلى هذا الأساس قدمت الرّواية ضربا من تقويم الراهن، وبيّنت حقيقة ما يحدث، وهي تشد عضد حاضرها بقوة الزمن الجميل المزدان بالأحلام الكبرى، المغري بجنون التغيير والمحلّق في عالم المثل، استجلبه الملاك الطاهر (الزوجة الساردة) السائر فوق الأرض، ينثر عشق الشمس والبحر، ويُجذل ظفائر الفرح، ويراهن على بهاء زمن قد يرد بجواب تاريخه على زمن الخيبة واللامثل.

وحين تتشبث الرّواية بالقيم المرتبطة بالماضي، فإن تشبثها ينأى عن الرؤية الطللية للتاريخ، ويفتح صفحةً لمراجعة ما حدث، لفهم ما يحدث، ويشرع أبواب المحاسبة؛ « فتمتد المحاكمة أحيانا وتتسع لتشمل كل القضايا التي استحضرتها الذاكرة، تحاكم الماضي، وهي تسائله

1- الرّواية، ص 22-23.

وتحاكم الحاضر وهي تستنكره »[1]. وتحرص كل الحرص على أن تنقل نبض المرحلة السياسية السابقة، بتيارها التقدمي الذي قدم قوافل من شهداء فكر اليسار طوال السبعينات والثمانينات من القرن الماضي، دفاعا عن القيم ومبادئ معيّنة، ليكون كشف حقيقة ما سبق في الرّواية سيد الحضور والمبتغى، ومفتاح البدء وكنه المنتهى، وهل يمكن فهم الواقع السياسي الراهن، دون مساءلة تاريخه الذي تبقى أصداؤه تضطرب في حنايا المغرب وتنبض، في أرجائه؟!.

لقد وعت الروائية أن الكتابة مسؤولية أو لا تكون تجاه الوجود الفردي والضمير الجمعي. ولذا كان من الضروري أن تتدخل وتقدم بلاغة الصدق، التي تقارع مشهد التواطؤ صمتا على ما يجري، في ظل تعقّد أوضاع البلاد، وازدياد الفساد، رافضة السكوت، مصرة على أن توصل صوت الحقيقة في ظل استشراء الميوعة في المجتمع، وتفشي القيم المادية التي تخطت كل الحدود.

كان لا بد من رفع الستارة عن قصة نضال ضرجت بالدماء، خاضها شباب من مثقف السبعينات باقتناع سياسي كبير، وحماس وطني عظيم، وإيمان بغد سياسي جميل، يسطع بحرية الرأي وشموس العدالة والمساواة والتقدم، وكل ما هو إنساني ونبيل.

وبدل أن يقطف هذا الجيل ثمار التضحية وغلاّت النضال، كانت الصدمة التي فاقت كل التصورات ليجني هؤلاء أمر الخيبات، ويتحول الوطن المنتظر إلى واحة سراب، كلما أعتقد أن الاقتراب منها وشيكا ازدادت نأيا وأمعنت في الابتعاد، وهو ما دلت عليه الساردة حين شخصت حالتها المريبة المستعصية، والمعلقة، والعاجزة عن الوصول إلى الرّاحل/رمز الزمن الممتلئ بالقيم، الزاخر بالجوهر الإنساني النادر؛ « ها هو صوت اسمهان لا يزال يتأوه، محمّلا بآلام السنين (ليت للبراق عينا؟....) أجد نفسي في صحراء شاسعة فاصلة في قيض الظهيرة، أحس بحلقي متخشبا وبالعطش يكاد يقتلني، والمسافة أمامي طويلة... وأنا لا أحمل قربة ماء. لا أركب ناقة أو جملا وإنما أسير. أسير حافية. تغوص قدماي في الرمال الملتهبة. أتعثر. أتابع

1- مجموعة من المؤلفين، ضد الصمت والنسيان، قراءات في رواية أخاديد الأسوار للزهرة رميج، ص 80.

السير. أتابعه وحيدة. يلوح لي نور عينيك من بعيد. أقتفي آثاره. أقترب... يبتعد. أقترب... يبتعد. كواحة سراب يبتعد. صحت بأعلى صوتي: "ألا تراني أيها البراق؟" نثرت الصحراء صدى صوتي ذرات تلاشت في حبات الرمال.... »[1].

ولا عجب أن تكون الساردة صوتا يمثل حكاية شرفاء اليسار، يعبر عنهم ويحكي مشوارهم السياسي. فالحكي يمتح من معين التخييل الذاتي الكثير والكثير. "فالزهرة رميج" في الواقع الخارجي، مناضلة عانت من القمع السياسي، واستجوبت ورعبت، ولم يُثْنِها ذلك عن مواصلة النضال في السر والعلن، ضمن خط اليسار الذي تشربت بأفكاره. ثم انضمت انضماما غير مشروط لحركة التغيير، بدأت مشوارها العلمي والثقافي شاعرة. ثم ولعت بالفنون التشكيلية والسينما والمسرح، ودخلت عالم الصحافة بوصفها مراسلة صحافية، تتابع أخبار فلسطين والعراق.

إلى جانب ذلك هي أستاذة وجمعوية، وزوجة عاشقة ومعشوقة، عاشت قصة حب عنيفة مع زوجها الراحل اليساري والمعلم "أمحمد الحضري"، الذي تصدر اسمه صفحة إهدائها في هذه الرّواية. وقد آزرته في محنة مرضه العصيبة، وعندما مات اتخذت من الكتابة جسر تواصل معه. وقلما يخلد تاريخ نضاله ومن ورائه النضال اليساري، الذي يعدّ مرحلة حساسة في تاريخ المغرب[2].

وإذا كان القارئ العربي قد تعوّد على نمط تعبيري، يصور فيه الإبداع الروائي قسوة الأوطان على الأبناء (الوطنيين الأحرار)، بعلاقة الأبناء البارين بالآباء القساة الأنانيين، فإن ما يشد الانتباه في رواية "أخاديد الأسوار" ذلك البناء التشبيهي الخاص، الذي تنقله المبدعة، في توصيف علاقة زوجها بالوطن ومن ورائه علاقة مناضلي اليسار ببلدهم المغرب، الذي استقته من حادثة صادمة شاهدتها على شاشة التلفزيون المغربي في برنامج "لقاء الغائب"،

1- الرّواية، ص 09.

2- ينظر: مجموعة من المؤلفين، ضد الصمت والنسيان، قراءات في رواية أخاديد الأسوار للزهرة رميج، ص 60-61.

وملخصها « ذلك الابن الذي ظل العمر كله يبحث عن أمه التي تخلت عنه، وعندما استطاع أخيرا الحصول على عنوانها بمساعدة فريق البرنامج، اتجه إلى بيتها وكله شوق لرؤيتها وضمها إلى صدره. لكن المفاجأة كانت صادمة ! رفضت الأم رؤية ابنها رفضا باتا. كان صوتها عبر "الأنترفون" قاطعا كالسيف. كاد الرجل/ الطفل أن يجنّ. أيعقل أن يكون قلب الأم بكل هذه القسوة » [1].

ها هنا تصبح بنية التشبيه صادمة إلى أبعد حدّ؛ فأن تقسو أم على ابن يبحث عنها منذ سنين، وأن تمتلك امرأة القدرة على اقتلاع غريزة الأمومة القوية الحانية الطافحة من دواخلها، هذا لعمري أمر عظيم تشيب له الولدان، ويتزلزل له الوجدان. وهل يمكن بعد هذا الوصف البليغ أن يوجد ما يضاف، في التعبير عن ظلم وقسوة الأوطان تجاه الأبناء، وهو أسلوب أضاء حجم القسوة، ووزن مقدارها بدقة عالية.

وتتوغل الساردة في رصد تحولات الحاضر المتسارعة، وتبحث في أنساق الواقع الجديد، المتخصصة في إنتاج مشاعر الاستياء والإحباط والشعور بالاغتراب، لما تولد من فجوة كبيرة بين الماضي والحاضر، ومسافة توتر عالية، كادت أن تلغي كل تواصل بينهما. فالحاضر إذا ما قيس بالماضي يبدو فاقدا لجوهر الإنسانية الفعال، الذي يضج بالآمال العظمى والذي ينبض بالأحلام الكبرى، التي تُعبّر عنها بالإرادة الإنسانية القوية، ويترجمها الفعل المستميت الموقّع برغبة التغيير الجامحة، التي تمارس بقوة وحماسة، وبدون هوادة.

يؤكد ذلك تجوال العين الرائية (الساردة) في أشكال الواقع العقيمة، وفتحها شاشات البصيرة لالتقاط كل الظواهر السياسية المشينة، التي طبعت الحياة في المغرب بالتشرذم والتفسخ والمفارقات العجيبة. لقد انطلق زمن الردة السياسية الغريبة، وتغيير الاتجاه بحسب ما يأمر به ربان السفينة (السلطة الحاكمة)، فخلع العديد من المناضلين -الذين حسبوا على اليسار- قناعاتهم القديمة، واختصروا النضال في مجرد كلام يخلو من الاتزان وقوة الالتزام.

1- الرّواية، ص 126.

ودخلت الحركة التقدمية في المغرب في صراعات وانشقاقات، بدءا من السبعينات، ومرورا بالثمانينات، ووصولا إلى التسعينات. تنقل الكاتبة موقف الفقيد مما حدث؛ فقد هالته ظاهرة انسحاب عناصر نضالية نشيطة وقوية من الحزب، ومؤمنة بالقضية إيمانا راسخا، فدعا إلى عقد اجتماع طارئ، للنظر في مسألة الانسحاب وبحث أسبابها[1]، « ولكن المسؤولين الحزبيين كانوا يرددون بكل بساطة تلك الجملة المستفزة : "القافلة تسير والكلاب تنبح". لم تستطع تمالك نفسك. صحت بهم غاضبا : "عن أي كلاب تتحدثون؟ ألم يكن هؤلاء حتى الأمس القريب من أشرف المناضلين؟ ألم تكونوا تضعون ثقتكم فيهم؟ ألم يكونوا من يقوموا بالمهام الصعبة؟ وعن أية قافلة تتحدثون؟ وأية طريق هذه تسير فيها؟ لا أرى إلا قافلة عمياء تتخبط في متاهة الصحراء » [2].

ويخرج بعد فترة مغضوبا عليه، ومعبرا عن عدم رضاه وسخطه على مسار الحزب[3]، ويائسا؛ « وما كان يمكن لهذه الحركة أن تفلح وتنجح في نضالها، وأية نتائج يمكن أن يحققها التشرذم والصراعات المجانية؟ » [4].

وتعرج الكاتبة بنظرتها الثقافية العميقة على فئة البرلمانيين؛ تلك النخبة التي اختارها الشعب لتمثله في البرلمان، متوسما فيها الخير والحنكة والفذاذة، والقدرة على تحمل المسؤولية، وأداء المهمة التي كلفت بها بجدارة؛ والمتمثلة في نقل مشاغل الجماهير الشعبية العريضة، وإيصال مطالبها للسلطة الحاكمة، فماذا كان من أمرهم؟!

لقد اتّسم سلوك معظم البرلمانيين بالازدواجية، وعدم القيام بالواجب والبراعة في التمثيل والبهرجة، وتقديم المصلحة الخاصة، وفي سبيلها امتطى هؤلاء الأعضاء مراكب الانتهازية والوصولية، مجدفين بالدسائس، والوسائط والرشاوي، واحتراف اللصوصية، للوصول إلى

1- الرّواية، ص 89-90.
2- المصدر نفسه، ص 90.
3- المصدر نفسه، الصفحة نفسها.
4- المصدر نفسه، ص 89.

مآربهم المادية الرخيصة. ففي المجلس الحضري « لم يعد الحديث يدور حول مصالح الناس ومشاكلهم، ولكن عن المصالح الخاصة، وتفويت الأراضي للأقارب والأصدقاء، واستغلال المشاريع التي أنجزت أساسا للفقراء والمعوزين » [1].

ولقد بلغ بهم التدني الفكري والانحطاط الخلقي، مبلغ التشاتم والفحش في القول، وتبادل صنوف الاتهام على مرأى من جميع الناس؛ « وصل التوتر إلى أوجه، احتدت اللهجات. تعالت الأصوات. تناسلت الاتهامات المتبادلة بالعجز. تُبُودلت شتائم يندى لها الجبين... اشتبكت الأيدي... توقف الإرسال...

ذلك أن البث كان مباشرا في إطار الشفافية والوضوح، واشترك الشعب في كل شيء » [2].

وأنى يمكن الوصول إلى توحد نضالي فعال ذي تأثير في الساحة السياسية المغربية في غياب قيم الصدق النضالي، والثبات على المبدأ، الذي لا يضعف أمام أي إغراء سلطوي متعمد، ولا ينحني لأول ريح تساومه، وتعده بعطاء موهوم لأنه مشروط بما تقدره جلالة السلطة.

وفي هذه المنزلة بالذات يتأطر طرح موضوع التعويض في المغرب، الذي أقيمت لأجله هيئة الإنصاف والمصالحة، لِلَأْم جراحات الأيام السوداء، وإيقاف نزيفها الراعف، وغلق ملف سنين الجمر والرصاص، وطي صفحة العذاب والدمار، التي كتبت بدماء مناضلي اليسار.

جاء التعويض المادي في هيئة إنصاف وتكرم باذخ، واعتراف من السلطة بأخطاء مرحلة، ولكنه شُرِط وقُيِّض بطلب تقديم التعويض، وهو ما استفز الزوج المناضل، وأثار غيظه وثورته، التي قذفها في وجه العالم بسخرية لاذعة من ترهات السلطة السياسية ولؤمها الفاجع؛ « تصور؟ نحن الذين نطالب! حتى والحديث يدور حول الإنصاف تظل الإهانة قائمة.

1- الرّواية ، ص 122.

2- المصدر نفسه ، ص 105-106.

تنازل عن كبريائك وأطلب! لن يقدم لك شيء دون أن تمرغ كرامتك في الوحل. لن يطرقوا بابك... لن يحضروا أعيان القبيلة... لن يذبحوا عجلا أو كبشا أو حتى ديكا على عتبتك، طالبين غفرانك ... لن يركع جلادك أمام قدميك ... لن يقبلها ... لن يقبّل رأسك ولا حتى وجنتك »[1].

فالسلطة تمعن في الإهانة حتى عندما تدّعي بأنها تقدم الاعتذار، لكن دون أن تتنازل عن عجرفتها وتنزل من عليائها، وهي لا ترضى بالهبوط لطلب السماح ممن ظلمت وعذبت ومزقت، وإنما تشترط عليه أن يصلها هو ويأتي إلى حضرتها مرفوقا بكتابة طلب تعويض!!!

تسترجع الساردة موقف زوجها من تلك المهزلة السياسية، وتصور ردة فعله بدقة متناهية؛ « كنت تصيح في كل من يدعوك للمطالبة بحقك في التعويض. لقد رفضت كلمة "تعويض" بكل إصرار وكبرياء، ذلك أن المعاناة التي عانيتها والآلام النفسية التي ظلت كالسوس تنحر جذعك، من الداخل، لا يمكن لمال الدنيا محوها والقضاء عليها. لذلك لم تذعن لأحد. ولم تستمع إلا لنفسك، لجراحك التي تحتج بداخلك التي تصيح فيك "إياك أن تبيعنا! إياك أن تتنازل! كنت تتساءل في استهزاء: كم سيقدمون عن كل دقيقة عن كل ساعة قضيتها وراء الشمس؟ كم ثمن كل إهانة تعرض لها جسدي؟ كم ثمن كل جرح انفتح بأعماقي؟ كم ثمن كل حلم غيبه الظلام؟ ما حجم المال الذي يستطيع إزالة كل الأخاديد المحفورة عميقا بداخلي؟ أي تعويض يعيد الحياة إلى سكتها الطبيعية؟ يعيد للأحلام أجنحتها يعيد إليها خصوصيتها بعدما تم خصيها... » [2].

وفي مشهد مثخن بالردة السياسية، والانقلاب على العقيدة النضالية، وفي صورة مضرجة بتجريح الكرامة، وبيع الكبرياء في المزاد العلني، بتسوية غير معقولة بين الدم والمال، توقف البطل مشدوها مما يحدث ؛ لقد هرول كثير ممن شاركوه قصة الكفاح، وقاسموه محنة

1- الرّواية، ص 24.

2- المصدر نفسه، ص 22.

النضال يحملون بأيديهم وصفات النسيان العجيبة، ومشاعر الصفح الغريبة المُحضَرَة في عجالة، وكأنها مبرمجة للتكيف مع أية حالة. أقبلت الوجوه القديمة ترتدي أزياء جديدة، تلعق بلهفة عسل المذلة، تقبل الأيادي البيضاء الكريمة، التي كانت إلى وقت قريب نجسة بغيضة [1].

وبعدما غادر الزوج دنيا العجائب التي هدت كيانه، اتصل بزوجته بعض الأصدقاء، وطلبوا منها تقديم طلب تعويض، بعد أن فتح الإنصاف أبوابه من جديد، محاولين إقناعها بفعل ما لم يرده زوجها من قبل : المطالبة بحقوقه[2]. وعلى الرغم من أنها شاركت من قبلُ زوجها الرأي نفسه في هذه القضية، إلا أنها احتكمت هذه المرة إلى الهدأة العقلية وتقليب الأمور من كل جوانبها، ونظرت من زاوية أخرى للمسألة.

وبعد أخذ ورد وتفكير عميق واستشارة أسرتها الصغيرة في هذا الموضوع القديم الجديد، قررت أن تُطالب بالتعويض، نكاية في دولة لم تعترف باسم زوجها، وجرحه النضالي الكبير، ولم تقدر تاريخه السياسي النبيل.

وكان بدء الزوجة بإجراءات التعويض، من أجل إجبار السلطة على إعادة كتابة اسمه المسقط من الذاكرة، وإعادة تخليد نضاله بنقشه على سجل التاريخ الفاخر؛ « نعم فعلتها ذلك اليوم. ذهبت لأقدم الطلب... أرجوك، لا تغضب مني. لقد دست على كرامتي وذهبت حبّا فيك وانتقاما لك. أعرف أن أموال الدنيا لن تعوضك لن تعوض غيابك أبدا، لكني أريد أن أثقل ذاكرتهم بإضافة اسمك الذي أسقطوه منها كما أسقطوا مئات الآخرين. أريد أن أملأ سجلهم التاريخي... أن آخذ ولو بالنزر اليسير من ثأرك » [3].

وتتوسع دائرة التساؤل عن الواقع السياسي المحلي، المغموس في الفساد السلطوي، والمضرج بمآسي الوطن، لتشمل ما هو كوني، وتفضح بشراسة تواطؤ القوى السياسية الكبرى

1- الرّواية ،ص22.

2- المصدر نفسه ،الصفحة نفسها.

3- المصدر نفسه، ص 24.

في العالم، في تسليط الحيف والقمع على الشعوب المستضعفة، ونشر شريعة الاستبداد والعنف والتفاخر بقوة الشكيمة الحربية، والصلف وتكريس قانون الغاب.

وعلى هذا تسهب المؤلفة في حكي مفارقات عالم اليوم المضحكة المبكية، ومدده الإرهابي الذي فاق كل مدى، وتوحشه المجنون وسيطرة الهيمنة عليه، وشعار الغطرسة الذي جاب الوطن العربي من "العراق" إلى "المغرب" إلى "فلسطين".

وفي هذا الشأن تكشف الساردة بروح سخرية عالية، حقيقة العالم الشائنة، وتتوسل تفريع السرد بإيراد حكي داخل حكي، وقصة صغرى تتفرع من القصة الكبرى، توجه بها أصابع الاتهام إلى أمريكا، متخذة من الفيلم الأمريكي الذي شاهدته "جمال أمريكا" (La Beauté de l'Amérique) معطى لكشف سياسة أمريكا الإمبريالية. وتتولى وقائع الفيلم رفع الستارة عن كذبة حضارة وعفن سياسة، تتظاهر باحترام كل الخليقة، وتقديس ثقافة الاختلاف والتنوع، وتخفي بشاعة العجرفة، التي تتباهى بسلطة المال والقوة، وتمارس الاحتواء المقيت، الذي يذيب خصوصيات الشعوب، ويرمي بهوية الأمم في العراء؛ حيث اللاتاريخ واللاانتماء.

وهي تسوي بهذه الوضعية بينها وبين غيرها من الأمم، مسقطة شرط الموروث في تحقيق التقدم والتحضر، متجاوزة بهذا الإسقاط عقدتها المتمثلة في افتقادها لتاريخ حضاري سابق، لتصنع مجدها من خلال حاضرها فقط؛ « لقد صدم عنوان الفيلم أفق انتظاري. صدمة جميلة طبعا ! جمال أمريكا هو الخيانة والتزوير. هو التمزق الأسري. هو العنف الدموي المتأصل. هو القمع الأبوي الحنون من أجل الحفاظ على النظام. هو سلطة المال والمظاهر والقوة. مزبلة القبح. هي جمال أمريكا ! فهل يمكن لامرئ يحمل ذرة إحساس بالجمال أن يعيش داخل هذه المزبلة؟ أن تتحمل عيناه مناظرها المقززة هواؤها الموبوء؟ »[1].

وتضيق الكاتبة ذرعا بطريقة الكذب الممنهج، الذي ابتدعته أمريكا العظمى وحلفاؤها كي تُموه بشاعة جرائمها، وتُجمل الدمار الذي ألحقته بالحضارات العريقة، التي تعارض وجودها

1- الرّواية، ص 48.

- بشكل أو بآخر- مع مصالحها، ولا أدلَّ على ذلك من غزوها الهمجي على العراق، وتدميرها لتراث حضاري ثمين؛ تراث بلاد الرافدين، بدعوى تحريره من نظام "صدام حسين" الدكتاتور اللعين، ووقف أسلحة الدمار الشامل التي تعهدها بالرعاية.

ومن منطلق أن الكذب السياسي عمره قصير، وأن التضليل الإعلامي لا يدوم لأمد طويل، جاءت فضيحة سجن "أبو غريب"؛ « هذه الأيام يماط اللثام عن سلسلة الكذب الممنهج ... قالوا: جئنا نحرر شعب العراق من الدكتاتورية، ومن ويلات سجن أبو غريب! فإذا أبو غريب يطفو على مسرح الأحداث وتفوح رائحته النتنة، ويصبح فضيحة أمريكا الكبرى، فضيحة لا تضاهيها فضيحة "وترغيت" ولا فضيحة "مونيكا لوينسكي".

في "أبو غريب" مارسوا ساديتهم وشذوذهم وعنفهم الدموي المتوارث أبا عن جد »[1]، و« حوّلوا المقاومة والعالم والمفكر إلى كائنات بدون ملامح... إلى فئران تجارب في الخسة... والإهانة وقتل الكرامة... إلى كائنات متحولة باستمرار... فزاعات... عرائس من قصب... كلاب ... قطط بسبعة أرواح.

هم يتجولون والكاميرا ترصد تحولاتهم وتخلد هذه التجارب الفحولية والإنجازات البطولية... »[2]

وتتقاطع أحداث سجن "أبو غريب" وما واكبها من جدل ونقاش كبير، واقتراح أمريكا تقديم التعويض إلى المتضررين، مع ما عاشه الزوج الراحل المناضل الحقوقي والسياسي المعتقل، والإنسان المتعب من عذابات وويلات اقتراح التعويض المادي عليه من قبل السلطة الحاكمة؛ وكأن مقولة التاريخ يعيد نفسه تتأكد من جديد، ومن قال إنّ سياسة السلطة الحاكمة ليست واحدة في كل المعمورة؟! ومن يستطيع أن يصدق ادعاءها الاختلاف والتناسب الطردي مع التقدم الفكري والرقي الحضاري؟!

1- الرّواية، ص 136.

2- المصدر نفسه، ص 137.

وعلى اعتبار أن مواسم الفرح والانعتاق والتحرر لم تزهر بعد في المغرب، شاركت البطلة في مظاهرات احتجاجية، استرجعت فيها من جديد المرأة المناضلة بداخلها، وعانقتها بشوق عارم، علّها تخرج من صقيع الصمت القاتل، وتنعم بالمصالحة مع الذات والمجتمع، « وهي المصالحة التي تمرّ من تشريح الوجع والخيبة، من رؤية الانكسار وفهمه من العودة الأبدية للماضي »[1].

2- المرأة ومحنة الاستلاب الحضاري:

تعدّ ثنائية الأنا والآخر من الثنائيات المهمة والبارزة في خارطة السرد النسوي المغاربي، فهي بمثابة عين عملاقة تتسع لتشارف على تغطية الكون بأسره، لتُرِيَ الذات في غضونها بعض عناصرها وتجلياتها، وتُفقّه الأنا بجوانب من مميزاتها المعرفية والثقافية، وتوعيها بخصوصياتها الاختلافية التي تميزها عن غيرها.

ولذا، لم يكن من مندوحة للمبدعة إلا أن تنظر بيراعها الذي يمثل واجهتها الفكرية والجمالية، في شأن العلاقات التي قامت بين الشرق والغرب، وطبيعة الإحداثيات القديمة التي امتدت بينهما، والتي قرعت في معظم الالتقاءات طبول الحرب والاستنفار، وفتحت خطوط النار والعداء، وظلت مساحة الوفاق بينهما تُطلّ في النادر في خفر واستحياء.

وما بين جبهتين حضارتين مختلفتين، وطرفين فكريين متضادين، امتد جسر السرد ليحدد مواقع التفكير المختلف، ويعكس مفارقات سير الوعي، وما اعترضته من حوادث في سبيل فهم الذات والآخر، وهو ما يكسب هذا الموضوع خطورة قصوى، تفرض التوسّع في تفكيك مفرداته النظرية الملغّمة، ومحاولة الإحاطة بأهم خلفياته الفكرية المدجّجة بالسؤال المربك، والالتباس المحيّر.

1- مجموعة من المؤلفين، ضدّ الصمت والنسيان، قراءات في رواية أخاديد الأسوار للزهرة رميج، ص 105.

والواقع أنّ الوعي البشري قد عرف هذه الثنائية منذ فجر الخليقة، وملك تلك الخاصية التمييزية للتدليل على الهوية الإنسانية الفردية، التي يشكل فيها الآخر مكونا وجزءا أساسيا لمفهومها. على أن الآخر لا يتموقع دائما في مواقع العداء، ولا ينتظم فقط في سلك التنافر والتصارع والصدام. إنه المختلف أيضا الذي لا تنفصل عنه الذات في رحلة اكتشافها لنفسها، وصوغها لخصوصيتها، وتميزها على مسرح حياتها، حيث يحدد الكينونة ويوجهها.

وعلى هذا، فقد استأنس الإنسان بالفهم الفطري، ثم الاكتساب الاجتماعي لقيمة الاختلاف، بوصفه طريقة تعزز منزلة الفرد في الكون، وتحصي الكيان الخاص في خضم الوجود، الذي يرتبط بحضور الآخر عبر شبكة من العلاقات المتعددة، التي تبتدئ باقتران الأم بالأب. ثم تتسع الدائرة لتنسج علاقات اجتماعية لا تلغي الوعي بالفردية؛ « وفي كل ذلك تكاد الأنا (تحتفظ بكينونتها الفردية، بين ما يدخل الآخر دائرة التنوع والتعدد فهناك الآخر العائلي و(الآخر الصديق) و(الآخر العدو) و(الآخر القريب) و(الآخر البعيد) و(الآخر القوي). وهذا التعدد المتنوع ليس له صفة الثبات، بل هو قابل للتغير الكلي أو الجزئي، فقد يصبح الصديق عدوا و(العدو صديقا) و(القريب بعيدا) و(البعيد قريبا،...) » [1].

والحقيقة أن ثنائية (الأنا والآخر) تمتلك خاصية مطاطية، تمتد حتى تكاد تحتوي الوجود بأكمله، وتسع أسئلته، وتغطّي ما يؤرقه، في دوال كثيرة ومتزاحمة، متعددة ومختلفة، متباينة ومتنوعة، تصب في صميم تصور الإنسان، وتخضع على الأعم للنسق الثقافي والاجتماعي السائد، ومتطلبات البيئة التي تطبع كلّ طرف من الطرفين بميسمها.

ولا شك أن آفاق هذا النسق قد تشمل الثقافة الوافدة بمعطياتها الحضارية، وشروطها الفكرية والاجتماعية والتاريخية. وفي هذا الصدد، يأتي اللقاء بين الشرق والغرب سردية مديدة من الحوار والجدل، والقرب والبعد، والدفع والرد، والرفع والوضع، ليمثل هذا الاتصال قدرا لا

1- رشا ناصر، الأبعاد الثقافية للسرديات النسوية المعاصرة في الوطن العربي (1990-2005)، رسالة دكتوراه في الآداب، إشراف محمد عبد المطلب، ثناء أنس الوجود، جامعة عين شمس، القاهرة، 2009، ص 47.

بد منه، وحتمية يفرضها مبدأ التعارف بين مختلف الشعوب، والانفتاح الضروري على كل الثقافات.

والواقع أنّ النظام الدولي الجديد قام على خطاب العولمة، الذي يعلي شعار حق الاختلاف، واحترام خصوصيات الشعوب. غير أنه تعرَّض على أرضية الواقع إلى انحرافات خطيرة، ومغالطات جسيمة، عندما أقام حواجز بحجم الجبال، وتعارضا عملاقا بين الخصوصية والعالمية، ليستحوذ الفكر الواحد المتفوق على كل منافذ الحداثة، ويمارس احتواء الأمم الأخرى التي هي دونه قوة وتطورا، فيبسط سيطرته، ويفرض خصوصياته التاريخية عليها، مرة بدعوى أنه مركز الإشعاع التاريخي والثقافي الدائم، ومصدر الحقيقة العليا والقوة التي لا تضعف، ومرة أخرى بدعوى وحدة التجارب الإنسانية، المستقلة عن الحدود اللغوية والعنصرية والسياسية، وهو ما يذيب الفروق ويصهرها، ضمن عولمة هي من حق كل البشر.

وفي هذا إعلان غير مباشر عن تلاشي القوميات ضمنيا، رغم استمرارها ظاهريا، وبهذا الشكل تدمر خصوصيات الأمم، تحت شعار التقدم الذي لا يستثني أحدا.

وهو الإشكال الذي طرحه المفكر "علي حرب" مبرزا موقفه من الحداثة والعولمة، وما يجري في العالم العربي تحديدا، مؤكدا « أن لا جدوى من إقامة التعارض بين الخصوصية والعالمية، لأنه لا يوجد سوى خصوصيات، مع الفارق هو أن هناك خصوصيات قوية تفرض نفسها على مسرح الأمم بالخلق والإنتاج، وبهذا المعنى إما أن تكون خصوصية ثقافية مبدعة أي عالمية أو لا تكون»[1].

إنّ التأمل في رؤية "حرب" لقضايا الحداثة والعولمة عند العرب، يكشف عن خلل في الطرح؛ فنشدان عدالة الموازين العالمية، لا يتم إلا باحترام الموازين الاختلافية لكل المجتمعات، وبلوغ حلم العالمية الفعلية لا يتحقق إلا بعدم إقصاء الطرف الآخر المغاير المختلف، إذ لا أحد

1- علي حرب، حديث النهايات (فتوحات العولمة ومأزق الهوية)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط 2، 2004، ص 31.

يُعَرى من خصوصياته. ثم إن امتلاك خصوصيات إبداعية قوية توصل إلى آفاق العالمية، لا يمنح للمتفوق حق تغييب الأقل تفوّقا، ولا يخوّل له الانسياق وراء نرجسية ثقافية، أو الانغلاق في قوقعة القومية والولاءات الأيديولوجية، وفرض اتباع نموذجه على الآخرين.

والريادة الحضارية الحقة المنتظرة، هي أن تتوحد الذات مع التنوع في ضمّة تناغم، فتنير الكون بأضواء التعايش الإنساني السلمي، والتلاقح المعرفي المثمر والغني، وهي أن توجد الكينونة صيغة حضور، ووضعية وجود في هذا العالم، باعتماد التفكير بمستوى كوكبي، يحيل علاقة الذات بالخصوصية إلى منجز يملك مؤهلات التداول، وقابلية التوسع والانتشار على ساحة الفكر العالمي، ليكون محط الأنظار، ويحظى بعين الاعتبار.

أمّا أن يرهن تحقيق الذات العربية لتطورها، وإثبات استحقاقها للوصول إلى العالمية، بجعل ثقافتها المحلية القوة الوحيدة والفريدة التي لا تقبل أن يزاحمها عليها أحد على عرش الوجود. فإن في ذلك تكريس لقمع المختلف، و« هو في حد ذاته نوع من الاحتواء للآخر (الغربي) الذي نشكو نحن منه ونرفضه (أي الاحتواء)، لأن البلوغ بالثقافة والإبداع المحليين إلى العالمية ليس بالضرورة على حساب القضاء على خصوصيات الثقافات الأخرى » [1].

ذلك هو المأزق الذي يتخبط فيه الخطاب العولمي، وبسببه تحول العالم إلى كتلة من الأطماع المادية، وترسانة تحمي أقوياء الكرة الأرضية، ليستيقظ العالم على إمبريالية جديدة، تتخفى وراء ثوب المناداة بالعولمة، لكنها في العمق تعمل على تكريس خطاب من صنع الثقافة الغربية، يريد « افتراس جميع الهويات المتأبية عن الانصهار في هوية موحدة وعالمية متعالية على الحدود والإحداثيات الجغرافية بدعوى الفكر الشمولي » [2].

ولا بأس أن تنتهي المسألة بعولمة مضحكة ترتكب الجرائم ضد الإنسانية، فتنفي الحضارات والشعوب والثقافات، ليبقى « أحوج ما تحتاج إليه، عربا وبشرا، هو منطق

1- سعيدة بن بوزة، الهوية والاختلاف في الرّواية النسوية في المغرب العربي، ص 255.

2- العموري زاوي، العولمة والهوية، حوار الكونية والأنا، مجلة الاختلاف، رابطة كتاب الاختلاف ، الجزائر، ع 3، ماي/آيار، 2003، ص 57.

المداولة والمشاركة وتحمل المسؤولية المتبادلة، على تغيير ما نحن عليه لتشكيل علاقات تكون أقل عنفا واتساعا وتفاوتا بل أقل عبثا وجنونا »[1].

وهو احتياج يتطلب مواجهة إشكالية الهوية، ومحاولة تفكيك شبكاتها المعقدة والإجابة على أسئلتها المركزية، ببناء وعي يقتنع بنسبية الأشياء والظواهر، فيقبل منطق الحوار، والتداول، والمشاركة، وينتج رؤية تتسع للتعدد والاختلاف ؛ فتقطع حبل ارتباط الهوية بالأنا "Le moi" البريئ المتسامي، والنبيل الطاهر الروحاني « المهدد من قبل الآخر l'autre الذي مثل ولا يزال الجحيم والفساد، وينبغي مواجهته، محاربته، وكأن الأنا يحمل فردوسيته، وجنانه العدن Paradis»[2]. ولا يتحمل مطلقا مسؤولية الشرور والتمزقات التي تصيبه، والأزمات التي تلحق به، بل يحوّلها دوما إلى استجابة مستمرة لإغراءات تضخيم الهوية، إلى الآخر الشرير الظالم اللئيم، رمز الشيطنة، وسبب كل جحيم، ومصدر كل مصيبة أو هزيمة، و« على الدوام وعبر رموز التحرير نجده يكرس خطاب "ظلمونا وما نحن ظالمين" ملقيا تبعات ما يحدث من قتل وإرهاب وتفقير إلى هذا الآخر الوافد إلينا عبر ثقافته، متناسيا أن الغرب أو الآخر ليس مستعمرا أو ظالما، أو مستلبا فقط، فالغرب الآخر عارفا وعالما. فمثلما يوجد "نابليون بونابارت" و"بسمارك" يوجد أيضا "نيتشه" و"هيغل" و"غوتا" و"مالارميه" ...»[3].

ولذا، فمن الضروري للفرد العربي الممزق الحائر، أن يأخذ بأسباب فاعلية الحضارات الغربية، ومصادر طاقتها الخلاقة التي تتمركز حول قوة العرفان، واتخاذ العلم سبيلا وبرهانا، وأداء واجب العمل بإتقان، على أن يظل ذلك في إطار الاستلهام من النموذج الحضاري الغربي الناجح، والتفاعل المنتج معه، الذي لا يوقف عقرب الزمن الوجودي عند تجاربه، ولا

1- علي حرب، الصدام هو خيار الأصوليات العنصرية والعقليات المغلقة، مجلة الاختلاف، رابطة كتاب الاختلاف، الجزائر، ع3، ماي/ أيار، 2003، ص 61.

2- عبد القادر بودومة، الكتابة... تدمير الهوية، مجلة الاختلاف، رابطة كتاب الاختلاف، الجزائر، ع3 ، ماي/ أيار، 2003، ص 54.

3- المرجع نفسه، ص 56.

يتخذها مثالا يُدجّن به عقله. فينزع إلى الاتكال على الآخر، ويخضع لنزعة الذوبان الكلي فيه، ولا يفكر باستحداث دورة زمنية خاصة به، مما يؤدي إلى طمس معالم هويته.

وبالبحث في تفاصيل الدراسات التاريخية والفكرية التي اهتمت بعلاقات الشرق بالغرب، نجد أنها سعت في معظمها إلى وسم الغرب وتوصيفه وتقديمه في طرح يكتنفه طابع إشكالي معقد، يرتبط في لبه بتعدد رؤانا العربية للآخر، فلكل منا غربه المتخيل، وهو وضع يستدعي التفكير في أسئلة عميقة وقلقلة: فهل الغرب واحد متجانس، ومعطى حضاري فريد لا يعرف الاختلاف، ثم أوليس في نظرتنا المختلفة إليه، إحالة قوية على تعدد الغرب في وجوهه؟

من هنا، يبدو طريق فهم الذات العربية التي يمرّ عبر فهمها للآخر شديد الصعوبة والخطورة، بسبب تشعباته الفلسفية والفكرية، وتداخلاته التاريخية، وتشابكاته الإنسانية، وهو ما يحيله إلى شبه متاهة، يصعب الخروج منها بسلامة.

لكن ما من مجال لإشاحة وجهنا عن هويتنا، أو وضعها في الأدراج المنسية، ولا مهرب من هاجس البحث عن الذات الملازم لها، ولا سبيل للعدول عن التعارف على الآخر عن كثب مجددا، والنظر في جملة من الأفكار المسبقة، و« من شأن تعريف الآخر بذاتنا ودعوته لمبادلتنا الشيء ذاته أن يولد حركة جديدة كفيلة بتنقية أجواء العلاقات المسمومة » [1].

وهو توجه لا بد منه، إذ أننا نعيش زمن العولمة التي لا ترحم، بل إننا في صلب صلبها، والمهرب الوحيد منها ينحو صوب الاستزادة منها.

ولقد رصد معظم الروايات التي هي قيد الدراسة واقع العلاقات بين الشرق والغرب، والانتقال بين متونها يبين عن غرب ينوس بين صورتين؛ صورة الغرب الحضاري الإنساني، المنظم والقوي، وصورة الغرب الجشع الأنانيّ المادي المتفكك أسريا، والمنحل أخلاقيا، وما بين

1- نسيب الحسيني، الغرب المتخيل، رؤية الآخر في الوجدان السياسي العربي، ترجمة: غازي برّو، دار الفارابي، المجلس الأعلى للثقافة، بيروت، القاهرة، ط 1، 2004، ص 17.

المنزلتين امتدت مساحات من السرد سكنها هاجس الغرب، لتشيّد الرموز وفق تنظيم خاص، صوّر الآخر في إيهابه المختلف، ورصد علاقته الوشيجة بفهم الهوية العربية.

كما جزم بأنّ العربي لم يكن يتسنى له اكتشاف هويته بالعمق اللازم، إلا من خلال اللقاء الحضاري بالآخر المختلف، ومعايشة وقع اللقاء معه، واستيعاب أنماط وجوده، وسبل تفكيره في وجوهها المتعددة، ورؤاها المتنوعة، والاحتكاك بمنظومته الفكرية والثقافية. وكل هذا من شأنه أن يبرز المؤتلف والمختلف بين الحضارتين.

وفي سياق آخر، عكست مرآة الذات المبدعة، حقيقة الآخر بحساسية جديدة، وتحينت الطرائق التوفيقية بين الحضارتين العربية والغربية، محاولة ترتيب أوراق الهوية العربية المختلطة، في اقتناع بأن الانغلاق في شرنقة ماضوية لن يوقف التأثير الغربي في الوضع العربي، ولن يُسهم في حل أزمته ودفعه إلى التطور. فمع المد العولمي ينبغي الحرص على تحريك آليات التفاعل مع الغرب، بوعي وتعقل وروية، دون الاتخاذ بالبريق والقشور، والخنوع للنمط الاستهلاكي الممقوت، وإسقاط جوهر الخصوصية.

ثنائية الأنا والآخر في "نخب الحياة":

تعبر بطلة "نخب الحياة"، عن أحوال ذاتٍ عاشت الاندهاش والانبهار بالغرب، حيث اعتبرته جنّة الدنيا بما يقدمه من حرية للفرد. لقد ضاقت البطلة "سوسن" ذرعا بقيود شرقية عربية، ورحلت إلى الغرب منساقة وراء وهم الحرية الفردية المطلقة، طالبة الخلاص من أثقال ماضيها المرهقة الضاغطة، وعتق جسدها من "إبراهيم" حبيبها؛ « العراء حرية، انطلاق إلى هناك بلا أشلاء تعطل نشوة الانفلات.

هناك في مدينة الهدوء والخضرة والجمال، وقانون الطبيعة سيد النفس. سأسير كما كنت أفعل قديما. سأسير وأسير حتى تتعب قدمي. أخلع حذائي وأواصل السير على الأسفلت المبلول » [1].

1- آمال مختار، نخب الحياة، ص 13.

وفي "بون"، رأت الغرب عن كثب لتصور اللقاء الحضاري معه، انطلاقا من تجربتها الشخصية. فإذا بالتمزق الذي ابتغت رتقه يزداد، وإذا بالسذاجة الفكرية التي جاءت بها تتراجع، فترى الغرب على غير ما تصوّرته، بعيدا عن أن يكون المثال الذي كان في مخيلتها؛ إذ في قمة عزمها على قطع كل صلة مع بيئتها الأصلية، وإصرارها على إلغاء حياتها الماضية، وارتيادها لعوالم الغرب المتحررة بشوق ولهفة، لم تستطع أن تنحت شخصية جديدة لها تنسجم مع معطيات الغرب الحضاري، المفارقة لقيم حضارتها، ولم تنسجم مع وهم الحياة المادية، والحرية الفردية المطلقة.

وعلى العكس تماما مما توقّعت عرفت الانكفاء الجسدي، والتململ من جراء عذابات الذاكرة المجروحة النازفة، وما يقبع في الأعماق من معالم هوية تأبى أن تغادر الكيان. ولذا لم تملك القدرة على أن تستجيب للحظة هي نسغ الحياة وجوهرها في معتنق الغرب؛ لحظة الالتقاء الجسدي/المادي، الذي لا يدقق في الفوارق النفسية والاجتماعية والثقافية، وينشغل كل الانشغال بالمتعة الجنسية، مقيما شرائعه على المصالح المادية، إذ ينشغل الشاب الفرنسي كل الانشغال في لحظة المتعة بنيل المصلحة.

ويتحول مشروع اللقاء الجسدي المعطل إلى رمزية قوية، تحمّل الجسد مسؤولية تمثيل الهوية، وحفظها من كل أذى أو مخاطر خارجية. ولذا هربت "سوسن" من لحظة تساوي جوهر الحياة في معتقدها، وأوقفت انسياب الاشتهاء للآخر، لأن جسده تناقض مع الصورة المرسومة في ذهنها، والمتوارثة عن مواصفات الذكورة، ولم يوقظ فيها مكامن الشهوة، ولم يحقق لها الإثارة كي تنسجم مع جسده/طريقة تفكيره؛ « فجأة نهض نزع ملابسه. كان وجهه أحمر، وبدا أنفه أكثر طولا وشفتاه أكثر رقة.

عاد مسرعا، سحبني إلى السرير واقترب يقبلني. حاولت أن أمسك بإحدى شفتيه فلم أفلح. وكانت قبلة باردة برائحة النبيذ. نظرت إليه كان كثير البياض. وأحسست كأنه امرأة إلى جانبي.

لم يكن هناك اختلاف بيني وبينه في الرقة والبياض والنعومة.

ضحكت. قهقهت. انتبه، وسأل بصوت متراجع:

- لماذا لم تتعري؟

- لا أرغب في ذلك

جلس على حافة السرير عاريا أحمر، مطأطئا، وهمس:

- أنا آسف جدا »[1].

لقد سافرت "سوسن" إلى الغرب تحملها اللهفة إلى عالم غير مألوف ومتحرر، وراحت تبحث عن ذاتها بواسطته، مفتتنة باختلافه عن طبيعة المجتمع الذي تربت في كنفه، فإذا بالنقيض المشتهى شرابا ممجوجا تكره تجرعه، حيث تقول: «ظل يعصف بقلبي وجع مر بطعم الحنظل »[2] .

وأعياها « التسكع في الشوارع المقفرة والمثلجة »[3]. وتراجع شعورها بالامتلاء، وهاجمها صقيع الفراغ والاغتراب، ولفعتها برودة الحيرة والاستغراب، من عدم القدرة على الاستمرار في رحلة التجربة إلى أقصاها، من دون التفكير في رادع قيمي اجتماعي أو ضابط أخلاقي، لتصيح : « عدت غريبة في بون لكن كيف أكون غريبة في بون؟ » [4].

ويعييها سؤال الذات ومحاولة سبر الأعماق؛ « هذه المرأة التي هي أمي، وجدتها معي، تصحبني وترعاني منذ أن فتحت عيني على الحياة. وهذا الرجل الذي هو والدي وجدته يفعل ذلك أيضا، فأنا أتعامل مع هذه المرأة وهذا الرجل وأميزهما أمر طبيعي، صنعه الوجود لهذه المرأة وهذا الرجل في حياتي. لو كانت هذه المرأة امرأة أخرى، وهذا الرجل رجلا آخر، لكنت أحب المرأة التي ستكون أمي والرجل الآخر الذي سيكون أبي.

لماذا قلت له أحبك، ولم أكن أدري ما معنى الحب؟

ماذا أعطيته عندما أعلنت له ذلك؟

1- الرّواية، ص 44.

2- المصدر نفسه، ص 61.

3- المصدر نفسه، ص 56.

4- المصدر نفسه، ص 28.

هل أعطيته وجعا؟ هل قصدت ذلك؟

لو عاد الآن يسألني، كيف أجيب؟

صار الصخب حولي يزعجني، والموسيقى الصارخة أصبحت تقرع رأسي وهذه كأسي فارغة.

هؤلاء، هم أيضا أتعبهم السؤال. كل واحد منهم يحمل تحت جفنيه حكايات مع السؤال. صارعوه، وهاهم يحاولون الآن النسيان في لحظة عبث عابرة في زمن عابر » [1].

وهي رؤية قوامها القلق والتأزم على خلاف الرؤية الأولى التي جاءت بها "سوسن"، والتي قامت على دعة الاطمئنان، واعتبار الآخر هو المثال. لقد انقلب أمرها وتقطعت بها السبل في "بون"، ومزقتها الحيرة والتردد، وأثقلتها الخيبة. فظلت تقيم في الوخم والخمول، لا تستطيع أن تبرحه إلى النشاط والوثوق بالذات؛ « حتى هنا في بون حيث اعتقدت أنّ الحرية كاملة اكتشفت أنّ الأمر ليس كذلك، وبدأت أشك في وجود الحرية كاملة.

شيء ما جئت به من هناك منعني من أن تكون حريتي كاملة هنا.

شيء ما لا أقدر على انتزاعه أو قلعه منّي مهما فعلت وأينما كنت! ذلك الشيء هو الذي منعني من تجريب العبث مع سوزي ونيكول هو الذي منعني من الاقتراب من الشاب الفرنسي، هو الذي ثناني عن المضي إلى أقصى العبث » [2].

وهذا "الشيء" ليس سوى هتافات هويتها، وجماع قيمها الاجتماعية والدينية القابعة في ساحة وجدانها، لتنقل المبدعة مفردات هذه الحيرة الذاتية/ الجماعية، والخيبة المعممة، و« قد صرنا نعي اليوم بأنّ الكاتب يكتب تحت ضغط وجودي قوي؛ فالحياة تصنع الوجع والسؤال فتشكل النص وتسمه بميسمها، والخلاصة ربما تكون أن الكتابات مرايا المكاتيب»[3].

1- الرّواية، ص 88.

2- المصدر نفسه، ص 74-75.

3- فيصل الأحمر، عمود من العالم الآخر، الكتابات مرايا المكاتيب، الموقع:

- www.nawefedh.org /28/09/2016

وبعد عناد كبير تولت مرآة الصدق الذاتي كشف كم هائل من تلاطمات الذات، وتناقضات الكيان في المواقف والسلوكات، لتتحول "بون" إلى بؤرة مكانية مزعجة، حيث يحتل فيها قلق الذات السيادة الإنتاجية، وتعتلي صورتها الحضارية غشاوة ضبابية، تثير في "سوسن" ردود فعل نفسية؛ مشحونة بالتوتر والشك والريبة.

وسرعان ما تتلولب هذه المشاعر في حركة درامية متصاعدة، لترى بعدها الغرب بعين جديدة؛ فتعتبره كتلة من السلبيات الكثيرة التي تثقل كاهلها، وَتَهِن إرادتها في التكيف مع شروط الحياة الغربية الجديدة، وتشعر بفقدان الفاعلية، فتقع في العطالة الذاتية، التي تؤدّي إلى همودها وكفها عن الحركة الوجودية.

ومن ثم اتجهت اتجاها كليا نحو العربدة والسّكر، لكي تحقق الغياب، وتوقف تلك المعاناة من عذابات السؤال، وتناقضات الداخل والخارج؛ الداخل الذي يمثل منظومتها الثقافية والمجتمعية الأصلية، والخارج الذي يمثل البيئة الغربية، وأبنيتها الاجتماعية والثقافية، ليحتد بينهما الصراع، وتتبع البطلة انشطارات وتحولات هذه الثنائية الحضارية (شرق - غرب)، صعودا وهبوطا في الواقع، وتخلص إلى أنها ثنائية تحكمها قدرية ضدية، تصب في صورة النقيضين الحضاريين الأبديين (الشرق، الغرب).

وهي بهذا الموقف توقع فنّيا رؤيتها لطبيعة العلاقات بين الشرق والغرب، فتصفها بالعدائية الدائمة، وترميها في ردمة من التعصبات الحادة، التي تغلق كل نوافذ الحوار البنّاءة، وتخالف ما يقوله الواقع باحتراف لعمى الألوان.

على أنّ هذا الرّأي لن يفيد في طمس حقائق الاتصال بالآخر، إذ يلتبس به الماضي في الزمان، وتلتبس به الخريطة العربية الراهنة في المكان، وفي الأداء الفكري والثقافي والاجتماعي والسياسي، وهو ما جعل "سوسن" تفشل في الهروب من واقع غربي يفرض

نفسه بقوة؛ « هربت من البدء، كما هربت سابقا، لم أكن أحب أن أعيد قراءة كتاب يحمل العنوان نفسه، لكن تبدو الأمور مختلفة »[1].

وتأتي لحظة الصحوة الأولية، التي « هي التعبير عن ضرورة مراجعة الذاتية، وإعادة تقييم الذات وقدراتها وإمكاناتها وأهدافها، وتحديدا ما إذا كانت تحتاج كي تستمر كفاعل تاريخي إلى الحفاظ على نفس الأهداف والاستراتيجيات أم أنها تحتاج إلى تبديلها وتغييرها »[2]، وتقرر "سوسن" العودة إلى "تونس"، فتقيم سهرة تونسية في الفندق على شرف جنسيات مختلفة؛ غربية وإفريقية، تباهي فيها بهويتها حيث دعتهم إلى حضور احتفال في الحانة، ليلبي أغلبهم الدعوة، وتكون سهرة تونسية مميّزة[3]؛ «قلت: أصدقائي ! لتكن سهرتنا هذه حتى الصباح ودونوا في الذاكرة أنها سهرة تونسية.

تعالت الضجة، وامتلأت الحانة بالتصفيق وتناثر اسم تونس بلكنات مختلفة.»[4].

وإنّ إقامة سهرة تونسية والرقص مع جميع الجنسيات على طبوع موسيقية الخاصة ببلدانها، هو تصوير بلاغي مضمر للاعتزاز بالهوية التونسية العربية، والتباهي بالخصوصيات المحلية،وهي دعوة حضارية للالتفات إلى إنجازات الحضارة العربية، وما يصنع اختلافها وتنوعها المتميز، والاستماع لصوت خصوصياتها الفكرية وثقافتها الفنية.

ويشكل طلب الشاب الفرنسي منها تأدية أغنية "تحت الياسمينة في الليل" للفنان "الهادي جوني"، اعتراف من بعض وجوه الغرب بخصوصية الفن التونسي والعربي الأصيل، ونجاحه في فرض مفرداته الثقافية على شرائح من المجتمع الغربي، مما ببطل نظرتنا التعميمية المختزلة للغرب، فـ «من الواضح أن صورة الغرب المتراص الذي يمكن رفضه كتلة واحدة لا

1- الرّواية، ص 89.

2- مجموعة من المؤلفين، تساؤلات حول الهوية العربية، دار بدايات دمشق، ط1، 2008، ص 107.

3- الرّواية، ص 80.

4- المصدر نفسه، ص 81.

يطابق الواقع»[1]، غير أن هذا الاعتراف الغربي بالآخر وقبول تنوعه يبقى محدودا، فهو شبيه بوردة وحيدة في وسط أرض محروقة.

وفي طريق العودة إلى "تونس" تُلقِّح الأسئلة هوية "سوسن" المرتبكة، فتعد بشيء جديد في الأفق، وتلمع بارقة أمل في تغيير قد يحدث؛ لقد تغلغلت في أعماق الغرب، ورأت عن قرب علاته وما شهدته مجتمعاته من انهيار قيمي، تجلى ذلك في حرية العلاقات الجنسية، وما ترتب عنها من شذوذ جنسي، وانحدار الإنسان إلى درك حيواني، وإدمان للسكر والمخدرات، وكل ما هو إباحي، وممارسة العبث من أجل العبث والضياع الوجودي، ثم فقدان الهدف من الحياة والاستمرار فيها، فالإقبال على الانتحار؛«في الحانة، انتشرت العيون هنا وهناك: عيون مهزومة، متعبة ومتشبقة وهائمة. عيون كالحياة بوجوهها المتعددة.

الكل كان يسابق السكر، الكل يلهث وراء الغياب والكل يحاول أن يملأ الذات بوهم ما من الأوهام»[2].

وهي الحقائق التي نقلتها "سوسن" حين توغلت في أعماق الغرب، ونظرت إلى خلفيته المخفية في حانة النزل المقيمة به؛ خلفية الضياع الوجودي، وهي التي جاءت إلى "بون" لاهثة وراء كينونتها المجهولة، باحثة عن اليقين والمعرفة، خائضة في كل شيء بروح متطلعة إلى معرفة كل شيء.

وماذا بعد؟ لم تجد غير السراب؛ لقد فشل مشروعها في تحقيق كينونتها الفعلية والفعالة في هذا الكون الغربي الدائر؛ لأنها لم تسبر بعد حقيقة هويتها بعمق، ولم تحل تناقضها وقضية عدائها للأصول والجذور بغير وجه اقتناع، أو منطق، لتظل علاقتها بأشكال هويتها العربية علاقة عاطفية محضة، تريد أن تتوخى الفهم ولكن لا تستطيع فتبكي بحرقة تود أن تغسل

1- نسيب الحسيني، الغرب المتخيل،رؤية الآخر في الوجدان السياسي العربي، ص 180.
2- الرّواية، ص 58.

روحها من الاغتراب[1]، وتعانق أمها بشوق؛ «جريت إلى حضنها قبلتها بعنف وشعرت بشوقي كبيرا إليها. حاولت أن أعصرها. أن أجعلها دما يسري في عروقي»[2].

ثم تعاود تقليب مدونة مذكراتها[3]، ولعل في المعاودة مشروع مراجعة لم تتبلور بعد، فهويتها رغم هشاشتها وارتجاجها، تظل تربة صالحة للقاح، وموسما قد يكون للنماء، وشوقها العارم للبيت، والأم ،والأهل، مؤشّر دال قد يمنحها إذا اتحد مع الوعي العميق مصالحة مع الكيان.

وفي انتظار ذلك، وفي غياب امتلاك المفاهيم الذاتية العميقة لفهم الهوية، التي تؤدي إلى سبر علاقتها بالغرب، تبقى على موقف رفضها للآخر؛ فطالما لم تدرك الذات ذاتها، و«طالما لم تدرك اتساع تغلغل الآخر ومداه داخل أعماقنا، وصولا إلى صميم لغتنا وطريقة تفكيرنا، فإننا لن نفلح قط في الانخراط في حوار معه من الند للند»[4].

ويبقى في الأخير الاختيار مطلب النضج التي تفتقده "سوسن"/رمز الحضارة العربية، في تقلقلها وتأزّمها، ولذا لم تستطع أن تفصل في علاقتها بالآخر/ الشاب الفرنسي الذي لحق بها إلى تونس، وجاء إلى بيتها زائرا، محملا بمشاعر خاصة، خاطبا ودّها ورضاها، حيث لم تملك في مستوى معرفي أولي زمام أمرها، ومفتاح مغاليق ذاتها، وطرائق الوعي بأحوالها، وهذا الامتلاك يشكل شرط الوجود المتميّز، وسر كل بصمة حضور في عالم إنساني كبير متنوع ومختلف، ونتيجة لذلك لم تعد "سوسن" تعرف ماذا تريد؛ «تمددت بلا رغبة، بلا أمل، بلا شيء، فقد كان إحساس النهاية يرفرف في الفضاء.

لم يعد هناك غموض يغريني، لم يعد هناك اختلاف يلفتني، لم يعد هناك فعل يثيرني. أصبحت أرتكب الفعل كيفما اتفق، ولم يعد يعنيني الوجود»[5].

1- المصدر نفسه ، ص 108.

2- المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

3- المصدر نفسه، ص 110.

4- نسيب الحسيني، الغرب المتخيل، رؤية الآخر في الوجدان السياسي العربي، ص 27.

5- الرّواية، ص 110.

ومن لا يملك ذاته، لا يمكن أن يهب لغيره (الغرب) في مستوى كوني مختلف وشديد التباين جوابا مقنعا، أو ينجر قراءة صحيحة عنه، تمكنه من الحسم في أمره معه، و"فاقد الشيء لا يعطيه" كما يقال، ويتّضح ذلك حين تسألها "حليمة" خادمة البيت بشأنه، تريد أن تعرف من يكون؟

فـ«تجيب: لا أعرف. أعيدي إليه هذه الورقة.

وكنت كتبت عليها؟

-لا أريد أن أقول لك أحبك»[1].

لقد أزعجها وضعها الملتبس، ومن لا يفهم ذاته لا يمكنه أن يدعي فهم الآخرين، لتبقى الأسئلة سياطا تلهب فكرها، وتنال من جراء ذلك الكثير من العذاب، وتنفتح على الخواء الوجودي والاغتراب، رغم أنها سافرت من قبل معلقة أمنياتها على تحقيق التوازن النفسي بتغيير الفضاء، ظانّة أنّه موطن علّتها.

وهكذا، عادت من غزوة استرداد هويتها الأنثوية الضائعة خائبة وخاسرة، وعرفت عمق الوحدة؛ «وحيدة منذ جئت إلى الوجود وسأظل وحيدة حتى الرحيل. لا شيء هناك بين الولادة والموت غير الوحدة.

أضحك ويدعي الآخر ذلك. فجأة أكتشف أنني أفعل ذلك وحيدة.

ابكي، ولأنه لا يقدر على ادعاء ذلك، يقطب جبينه.

ويرسم قناع الحزن. وفي النهاية أبكي وحيدة. وأحزن وحيدة وأفرح وحيدة. ولا أحد يقدر على مشاركتي أما إذا ما حاول سيدّعي ولن يبلغ مداي.

هل أقدر أن أشارك الآخر، ومن أحب: أبي، أمي، إخوتي، شيراز، إبراهيم...؟»[2].

1- المصدر نفسه، ص 111.

2- الرّواية، ص 104-105.

وركنت في الأخير إلى حياة العادة دون قناعة، واستمسكت بالعروة العاطفية القائمة بينها وبين مجتمعها، من أجل التخلص من مخاوف الوحدة وهواجسها التي لاحقتها حتى غربتها؛ «جمعت أشلاء روحي وذاكرتي ووحدتي. وذهبت أبحث عن مكتب للطيران: حلقت الطائرة في سماء تونس.

حامت فوق قرطاج. ربطت الحزام. أسندت رأسي إلى بلور النافذة، وتتبعت حدود الأرض والبحر»[1].

وتبقى آليات فهم الذات عند البطلة معطلة، وفصلها في أمور هويتها مرجئا إلى أن تجد ذاتها، الضّائعة التائهة في ظُلَمِ اللُّبس والحيرة.

ثنائية الأنا والآخر في "زهرة الصبار":

أما بشأن رواية "زهرة الصبّار"، فإنها تقترب كثيرا من رؤية رواية "نخب الحياة"، في رؤيتها لواقع العلاقات بين الشمال والجنوب، والصِّلات بين الأنا العربية والأنا الغربية، وجماع طرحها الروائي يتلخص في تجربة ثلاثية متلاطمة الأحداث والمواقف، عاشتها البطلة "رجاء" وحبيبها "أحمد" ،الذي يرحل إلى فرنسا لمواصلة دراسته في الحقوق، ثم يقطع معها ويخون صديقهما المشترك "عادل"، الذي سيصبح فيما بعد زوجها.

يمثل الأطراف الثلاثة مرحلة من تاريخ تونس السبعينات، وما وسم سياستها العامة من توجهات، وما خلفته من أحداث ومواقف وتصورات، ما كان لها أن تبتعد عن جوهر تساؤلات الهوية العربية، اللصيقة بالبحث الظامئ لاكتشاف الذات الغربية، بغية تجاوز عتبة الشعور بالنقص والدونية، وتشوّف معانقة الكمال في ربوعه.

ولذا ضرب "أحمد" أكباد الإبل للبلاد الغربية(فرنسا)، طالبا العلم والمعرفة في أرجائها، ناشدا تفريغ ذاته من ماضيها، وتحميلها بصور الكمال الحضاري، الذي اقتنع بتوفره في المثال الغربي، فكان العزم على الانتماء إلى حضارة القوة العتيدة؛ الحضارة الفرنسية العريقة، معتبرا أنّ

1- المصدر نفسه، ص 105.

رحلة إثبات الذات لن تكلّل بالنجاح، ما لم تتخلص من بذور خيبتها وتحزبها الغبي لهزيمتها[1]، وذلك لا يتأتى -في نظره- إلا بالعمل على قطع الجذور المرضية المعدية، في بعديها الوطني والقومي، والتنصل من قيمها المفلسة، ومرجعياتها التي تثقل كاهل الشخصية بدون أن تعود عليها بالفائدة.

وقد كان ذلك فعلا، ففي باريس حاول "أحمد" أن يحز شرايين الانتماء إلى ماضيه، وعمد إلى أن ينظم فكره من جديد، بأن يحرق صور الواقع القديمة التي تفسد عليه حياته الجديدة، واجتهد في نسيان أجوائه الشرقية التي خلفها وراءه، منشئا صورا حديثة مستقاة من نعيم الغرب وحضارته العتيدة، ومن هنا كان تنكره لأخص خصوصيات الهوية العربية: اللغة العربية، كما تنصل من العادات والتقاليد، وضرب عرض الحائط بالقيم الدينية الإسلامية؛ «قطعت البحر، وقطعت جميع صلاتي. من هنا فصاعدا انتهى. تنسى. لا علم لك بما حدث. بما سيحدث.»[2]

وبدا "أحمد" شديدا الوثوق في نفسه ومؤهلاته ، وقدرته الكبيرة على شد انتباه الآخر وإقناعه، حيث حذق في اختيار ما يلامس به مشاعر الفرنسيين، ويدغدغ به أوتار أفكارهم، فأثار إعجابهم، وما انفك هناك يبرهن على باعه الطويل في كل شيء، مضاهيا الغرب في كل أمر، مثلما "وافق شن طبقة" التقاء وانسجاما؛ ليوافقهم في كل ما يمت بصلة لطبيعة حياتهم، وهو التقاء اعتبره كافيا لتحقيق الانسجام معهم، وضمان الخروج من حزب المهزومين؛ حزب العرب المتأخرين.

وبالمقابل انسلخ عن الأصول واقتص من هويته العربية على نحو فظيع ومقرف، كي يبرهن على استحقاقه الانتماء للغرب الحضاري (فرنسا) والعيش في لفيفه، تماما مثل أي غربي (فرنسي)؛ «ولأنني من المنتصرين حاضرت أمام أصدقائي من الجامعيين الفرنسيين عن العرب

1- علياء التابعي، زهرة الصبّار، ص 68.
2- الرّواية ، ص 68.

الآخرين... رافعي القمامة عن وجه باريس، المتسكعين في أنفاق الميترو، حاملي الأمواس تحت جمّازاتهم، بائعي المخدّرات للأطفال والمراهقين... حاضرت عن العنصر المهزوم الملعون الذي لا ينتج غير المغتصبين والمنحرفين جنسيا والمكبوتين...»[1].

و«كنت مؤمنا بأنني من عنصر آخر... أنا أتكلم الفرنسية بلا لكنة، أعلم الرؤوس الشقر الشرع الروماني والقانون المدني... أنا... نعم... أعرف تاريخهم وأجود خمورهم وأتكلّم الباريغو وأحسن أكل الـ "فوندي" شكون زاد؟ ويوم تعشيت مع السفير في بيته، قدم لي الكسكسي فأكلته بالشوكة والسكين...»[2].

وفي فرنسا نال "أحمد" بسرعة نجاحا كبيرا، وقفز إلى أعلى السلم المهني، ونال الوجاهة الاجتماعية، مما أسهم في تضخم وهمه، وتصديقه كذبة انتمائه إلى عنصر آخر، لا يمت بصلة إلى الجنس العربي، لكن غبار النسيان لم يستطع أن يكنس أحداث الماضي من وجدانه، ولم يُعنه انغماسه في النمط الحياتي الغربي، على تمزيق وشائج هويته الحضارية التونسية العربية، لتبقى ذكرياته الجدار الذي يستند عليه في رهقه وعيائه.

ولم يكن تباهيه بعلمه وتفوقه وإتقانه للغة الفرنسية، إلا ممارسة لنوع من الاحتيال النفسي، الذي توجهه عقدة نقص مريعة، وإحساس مقنّع بالدونية؛ «وقوف أمام الاختلاف ومواجهة للمغايرة، هو موقف كثيرا ما تتكبد فيه الذات شعورا بالنقص، فالمختلف هو ما تفتقر إليه الذات، هو ما لا تملكه... هي وقفة مشبعة بالقلق، بل وقفة سرعان ما تتلبس بالرحيل فتصير انطلاقة نحو المختلف أملا في الوصول إلى الكمال الذي لا يتحقق طبعا فلا يتبقى سوى آثار الرحيل إليه.»[3]

وعبثا حاول "أحمد" أن يطرح ماضيه المثقل بالخيانة في قارعة الطريق، ويتخلص منه بشكل نهائي وأكيد، فيكون هناك الرجل الجديد، غير أنّ وجه "رجاء" لم يغادره ،ولم تغب عنه

1- المصدر نفسه ، ص 68-69.

2- المصدر نفسه ، ص 69.

3- سعد البازعي، مقاربة الآخر، مقاربات أدبية، دار الشروق، القاهرة، ط1، 1999، ص 12.

صورة "عادل"، لقد لازمه هذان الطيفان وتناوبا عليه، فآنساه حينا، وأفسدا عليه حياته في أكثر الأحايين.

وفعل فيه تأنيب الضمير أبشع الأفاعيل، لذا لم يستنكف عن وصف لهيب الندم الذي أحرق أحشاءه، والشعور بالذنب الذي نغص عليه حياته، فـ"عادل" «زرع الملح في لياليّ الباريسية وأنبت الشّوك في حلقي»[1]، ولقد «جاءت ليال كنت فيها أضرب رأسي على الحائط كي أخرج صورته من ذاكرتي»[2].

«وليال أخرى كان الرعب يركبني ويحتلني فأتصوره قد أتى إلى باريس ليتقاضاني الثمن فأضرب عن مغادرة البيت. فإذا ضقت ذرعا بحبسي، خرجت إلى أماكن لم أعتد ارتيادها والجلوس فيها لأضلله وأطمس أثري. كادت تصيب عقلي لوثة»[3].

وبقي هاجس هويته الأصيلة يرافقه ويقض مضجعه، وطافت عليه ظلال الشك والحيرة العارمة، وأدمته أسواط الضمير الملتهبة القاسية، التي سلخت ذاته من جلدها الحضاري المزيف، وعرتها من كذبها وادعائها الانتماء للكيان الغربي، لتصطلي بنار الصراع، وفي أوار المحنة أصابها الانشطار،الذي هو ثأر الجذور ورفضها أن تموت. وشعر "أحمد" بالضآلة والعار مما اقترف من أفعال؛ «لا تختلق للناس حكايات وانظر إلى بولك يستقر عند قدميك. لا يراه الآخرون ولكنك تراه حقيقيا يتهمك.»[4]

و هو ما يَنْطِق عن أزمة شديدة أفسدت صلته بالحياة الجديدة، ورمته في عتمة رهيبة، ذلك أنّ «المعاصرة بالنسبة لإنسان الدول النامية ليس معناها الانسلاخ عن جسد بلاده، والانسياق وراء المدنية الغربية، ولا معناها الخجل من ماضيه وحاضره وتحقيق

1- الرّواية، ص 94.
2- المصدر نفسه، ص 97.
3- المصدر نفسه، الصفحة نفسها.
4- الرّواية ،ص 34.

نجاحات في دول الغرب، وإنما معناها الإبقاء على جوهر الحضارة العربية وتوظيف هذا الجوهر لخدمة واقعه الأصيل، بقصد تطويره نحو الأفضل»[1].

وتبدأ قصة الانهيار، ويتمادى في التيه والضياع، بعد أن يكتشف حقيقة الغرب البشعة، الذي تتهاوى مثاليته أمامه، لتظهر صورته الحقيقية التي تنطبع بالاستعلاء والعنجهية، واحترافه الأذية، واحتقاره غيره من الأجناس خاصة ذات الأصول العربية، حيث أصبح يتمثل ذاته عقلا فريدا و خلاقا ،و يرفض كل ما لا ينحدر من منابعه، ويتشعب من أصوله.

وهكذا رأى "أحمد" مجتمعا تهيمن عليه القيم المادية، وتقديس المصلحة في العلاقات الشخصية، حيث تمثل "آن" زوجته الفرنسية الوجه الخلفي للغرب الحضاري؛ إذ تُعَيِّره ببلاده[2]، وترفض أن تزور "تونس"، وتخونه ساخرة من رجولته العربية/ الكفاءات والقدرات العربية، مسلّمة القياد لنزواتها ،وما يحقق لها مصلحتها وبهجتها الجسدية، رافضة أن تخضع للنمط العاطفي الثابت ، الذي لا ينسجم مع نمطها العاطفي/ الفكري/ السياسي/ الاقتصادي، المبني على المنطق المادي الذي ينزع دائما إلى الانفتاح على كل العلاقات.

والواقع أنّ العلاقة بين "أحمد" و"آن"، تندرج ضمن خطاب الاستشراق؛ الذي يرى الشرقي دائما في وضع ثابت متوحش؛ فالشرق هو «عالم العنف المتأصل»[3]. وهو شهوانيّ، ودمويّ، وغيبيّ، ولكن ما يجمع كل هذه الصفات هو طابع الغرائبية[4]، الناتج عن الاختلاف

1- أحمد سعيد محمدية، الطيب صالح، عبقري الرّواية العربية، دار العودة، بيروت، ط1، 1976، ص 162-163.
2- الرّواية،ص 39

3- رنا قباني، أساطير أوروبا عن الشرق، تر: صباح قباني، دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر، دمشق، ط1، 1988، ص 19-20.
4- نورة فرج، ارتباكات الهوية، أسئلة الهوية والاستشراق في الرّواية العربية- الفرنكفونية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط1، 2007، ص 23.

الذي ينزله وعي الغربي المنمط، منزلة النقيض العجائبيّ ،والسحريّ الملغز، الذي يثير الشعور الانجذابي عنده.

هو سحر الشرق الذي أسال الكثير من الحبر عند كتاب الغرب، وعادل –في جانب كبير منه- عندهم الثبات، والجمود، والركود، ووضع الحدود والقيود؛ ولذا ما انفك الغرب يسخر من قيد الشرقي ويسعى لفرض نمطه عليه، منطلقا من منطق حركيته وتفوّقه.

وما من شك أن مجريات اللقاء الأول الذي تم بين "أحمد" و"آن"، هي تصوير بليغ لهذه النظرة التي انحفرت في الذاكرة الغربية، والتي استند عليها عقل الغرب في رؤيته للشرق؛ فما أن أتيحت الفرصة لـ"آن" كي تتعرف على "أحمد"، حتى صوبت حكمها الجازم على الآخر (الشرقي)، معيدة نفس الأسطوانة التاريخية المشروخة البائدة عن عوالم الشرق العجائبية، حيث ذكرت أنها زارت تونس، وأحبت كثيرا ركوب "الجحفة" ورقصة البطن، ورأت أنّ رقصهم شهوانّي حسي إلى أبعد الحدود [1] .

ولم يشأ "أحمد" أن يناقشها رأيها في البداية، لحاجته لمن يؤنسه في غربته؛«وافقت على كلامها بإيمائة من رأسي... احتقرتها... حالمة أخرى... "علي بابا" مازال يسبي النساء ويضاجعهن في مغارته الفيروزية... ولكنني كنت في حاجة إلى من يؤنسني ولم أكن أرغب في تصحيح المفاهيم الخاطئة»[2].

إذن كان إرجاء النقاش لرغبة من "أحمد"في التيهان عن أسئلة الهوية المبرحة الوجع، ولكن ما أن سكر حتى أقبل يرد عليها بحدة، ويكشف ضلالة معتقداتها، وتصوراتها المغلوطة الجاهزة، التي تسحبها على الشرق برمته، جازمة بطبيعته الواحدة، نافية اختلافه الغني وتنوعه، وهو ما أكّده لها حين قال: «سيدتي... أنا ابن العاصمة ولا أعرف الجحفة إلا

1- الرّواية، ص 149.

2- الرّواية ، ص 149ا.

بالتلفزيون... عندنا، هناك، الجحفة للأعراب... كلمة واحدة، إذا أردت البقاء معي، لا تتطرقي إلى مثل هذه التفاهات السياحية»[1].

ويشير هذا المقطع السردي إلى أنّ العلاقات بين الشرق والغرب، هي ضحية للأفكار المسبقة، والتصورات المغلوطة، وسوء الفهم الذي سمم كل تواصل بينها، إذ منذ البدء انطلقت العلاقة بين "أحمد"/ الشرق، وآن/ الغرب، انطلاقة سيئة، وانتهت تلك النهاية الساخرة المخزية، فقد خانته "آن" في بيت الزوجية مع رجل فرنسي مثلها، وهو ما يحيل إلى أن التواصل بين الشرق والغرب يحتاج إلى حوار حقيقي، بعيدا عن سوانح الوهم، وذلك ما أكّده "أحمد" حين قال: «والثابت أن آن قد تعلقت بي وساعدها نجاحي المهني على ذلك، ولكنها عجزت عن فهم عواصفي وأعاصيري التي تندلع فيّ على غرّة فأحطم كل ما تطوله يدي وأسكر حتى أخر على ركبتي»[2].

وهكذا تفتت الواقع أمامه بطريقة تراجيدية، واصطدمت أرجاء ذاته بالضياع والبلاهة، والشعور الحاد بالتفاهة؛ «خلاص وهميّ؟ عشر سنوات وأكثر مرت على هذا ولم تعد تأتيني الشجاعة على إطلاق مثل هذه الأحكام النهائية... أين الوهم وأين الحقيقة؟ من أن يأتي الخلاص؟ وذلك المراهق الذي شاهدته في الميترو ملبّد الشعر، غائب النظرة، مستندا إلى كتف رفيقته التي لا تقل عنه وسخا وقملا وذهولا، زائغ العينين... كأنها نثار كوكب انفجر للتو... والعجوز التي ذبحت من أجل ثلاثة فرنكات فرنسية...»[3].

لقد ضاع يقينه في كل شيء ، فعبّر عن وضعه الملتبس بالضحك والذهول من وجهه، الذي صار بلا ملامح، وعمقه الذي فرغ من كل المعاني؛ وهو ما عناه حين حدّث نفسه سائلا: «زوجتك؟ ما لون شعر إبطيها؟ بل ما لون عينيها؟ لا تجهد نفسك... لا تعرف... لا تتذكر... لا تريد أن تتذكر... ولم تقطع برأي فيها يتعلق ببرنار. أضحكك الجورب البنفسجي

1- المصدر نفسه ،ص194 .

2- المصدر نفسه ، ص 151.

3- الرّواية ، ص 139.

الذي عثرت عليه وراء أباجورة قاعة الاستقبال فلم يعد شاهد إدانة... أضحى نكتة تسخر بها من زوجتك. ومن ذوق خليلها. لا بد أنها فعلت ذلك على الموكات الخوخية اللون ... بسرعة... بين الخامسة والسابعة مساء ... كمن يذهب إلى السينما. حمدا لله على أنها فعلتها أخيرا، وتخلت عن صرامتها التي أزعجتك سنينا»[1].

وبلغ قعر الاندحار، فقرر التوقف عن اللف والدوران، والخروج من دوامة الأصفار، بالعودة إلى جذوره، إلى "تونس" معقل هوية وانتمائه، الذي لم تستطع أن يمحي وجهها من ضميره ووجدانه، رجع إليها مرفوقا بابنه "كريم" الذي يجهل العربية، وهو بذلك يمثل صورة رامزة لوضع العربي المهدد في هويته، لافتقاده لصورة واضحة عن ذاته، وأدوارها الجديدة في عصر يقصي العاجز والتابع والمقلد؛ «ألقى بنظرة جانبية على ابنه الذي استسلم لنومه الطفولي منفرج الشفتين وقد انسدل شعره الفاحم على جبينه فغابت نصاعته. كان ضئيلا رفيعا وبلا حماية... وأحسه بعيدا عنه بملايين السنوات الضوئية، سجين بلاد لا يعرفها، تنفيه هو وأبوه وتغربه...»[2].

وفي طريق العودة صحبته الأسئلة الكبيرة؛ أسئلة الهوية الخطيرة، والمصير المتلاطم؛ «فهو لم يعد بعد تسع سنوات إلا لأنه أحس الهاوية عند قدميه»[3]، وأراد النجاة منها بفقأ الدمل، والامتلاء باليقين وإيجاد هدف لحياته، فالمعنى صار قضيته؛ «المعنى... المعنى ... هل وجدته أنت؟ أنا لم أجد غير الخواء... نفسي... أعطني المعنى الذي يهب برد اليقين، برد اليأس المطهر من كل رجاء...»[4] .

لقد راوده حلم بلوغ السلام الداخلي، وتسوية الخلاف مع هويته، الا أنه بقي يعاني من الشك والخوف من المقبل؛ «عاد ينظر إلى القاع المتلألئ الذي يجذبه وينفره في آن واحد

1- المصدر نفسه ،ص 34-35.
2- المصدر نفسه ، ص 31.
3- الرّواية ، ص 57.
4- المصدر نفسه ، ص 62.

وتساءل: هل هي عودة حقا كما أرادها أن تكون أم مجرد فاصلة في رحلة تيه داخلي أدركته لعنتها منذ سنين فهو يضرب في مشارق الأرض ومغاربها طريدا لا ركن يأوي إليه؟»[1].

وفي تونس التقى بـ"رجاء"، لتبدأ المحاسبة التي اجتمع فيها الماضي إلى الحاضر، وانفتح جرح الهوية، فحاسب نفسه والمسار اليساري في تونس، وما كان من السلطة، وفي أعطاف كل ذلك، انتهى إلى أنّ ما حدث هو مسؤولية الجميع؛ «كلنا ذاك الجلاد وتلك الضحية»[2] .

وهذه القراءة للذات وللجماعة، تنبئ باتخاذ "أحمد" الخطوة الأولى في الاتجاه الصحيح، الذي قد يوصل إلى التصالح مع هويته الفردية والجماعية، فالصدق مع الأنا وتحليل ما جرى بآليات موضوعية، من شأنه أن يؤدي إلى انفراج أزمته مع الجذور، لقد صارت الدعوة إلى تحاور الحاضر مع الماضي ملحة وعاجلة؛ فـ «الأمر لم يعد يحتمل تأجيلا. والأدوار بدأت تتوزع من جديد. هنا ومن حولنا.»[3].

وفي ظل هذا الوعي، بات من الضروري العمل على تأصيل الكيان، والبحث عن «جسر نحو منطق العصر الذي يقصينا»[4]. فمن «الأهمية بمكان بالنسبة للعرب وبالنسبة للشرقيين، أن يعرفوا وضعهم في العالم. وأن يعرفوا من هم. لا أن يعرفوا من هم بالنسبة لمشكلاتهم، وإنما من هم بالنسبة لحركة التاريخ الكبرى لعصرنا»[5] .

إنّ الاكتفاء بالتقوقع في الماضي، والبكاء على الحاضر لن يفيد في شيء، وعلى رأي "أحمد"إنّ «الناظر إلى الوراء يتحول إلى صنم من ملح»[6]، والهوية في بعدها الأنطولوجي/ التاريخي، وحدة تجتمع فيها الكثرة وتأتلف في تجانس، على أنه «ينبغي التذكير بكون الهوية

1- المصدر نفسه، ص 31.
2- المصدر نفسه ، ص 113.
3- المصدر نفسه، ص 146.
4- الرّواية،ص 146.
5- أنور عبد الملك، الفكر العربي في معركة النهضة، ترجمة: بدر الدين عردوكي، دار الآداب، بيروت، ط2، 1978، ص 142.
6- الرّواية، ص 138.

تاريخية وفق دلالة مزدوجة: تاريخانية وتأريخية الهوية، هي وعي الوجود في كماله ومركزيته في العالم»[1].

وخاصية الثبات للذات، ليست فقط بما تسمح به من إحالات حيّة وقوية إلى الماضي، فهي بطريقة ما «يمكن أن تتكون أيضا بوساطة المشروع وبوساطة المستقبل أيضا بما هو تحوّل. ينبغي أن نلاحظ أنه في هذا المعنى الدّقيق يمثّل التّحوّل سياقا بيولوجيا وظاهرة اختلاف وانحراف في علاقة بالأصل، إنه اختلاف كيفي وراثي وسط النوع. هناك إذن في التحول قطع ووصل في آن واحد»[2] .إنه التأسيس لثقافة التنامي في الاختلاف،بالإبقاء على الطبيعة ذاتها، والانفتاح على التغيرات والتحولات في الوقت ذاته، وهو ما يمنح الهوية خاصيتها الحركية.

وعلى العموم، فقد تكاثفت في النص مؤشرات تعبيرية، لتؤكد أن "أحمد" سيسلك هذه الدروب المبرقة بيقين الوصول، على شدة وعورتها ومخاطر طرقاتها.

وما نظنه في الأخير إلا عاملا بنصيحة "رجاء" ،التي تدق على أبواب ضميره ووعيه، محملة بوعي حضاري عميق؛ «لعلك تأكدت من شيء واحد: أن الرحلة والبقاء كيف كيف. ترحل عنها فتأخذها في دمك. في أعصابك. تعيش فيها. تكرهها، تنازعها، ولكنها العلامة الوحيدة التي لا تهتز. عليك أن تجد حلا وسطا معها حتى لا تلتهمك وحتى لا تبغضها. تغيرت كثيرا هذه البلاد... كبرت.

امتدت... ضربت أرقاما قياسية في الخسّة والقماءة ولكنها ثرية الباطن... وعلّم ابنك العربية»[3].

و أشاح "عادل" بوجهته الفكرية والسياسية عن موروثه العربي، وصدّ عن معاينة عناصره بموضوعية، ورمقه بعين الاستخفاف، وفائض من الشك والاحتقار، وقد تملّكته

1- فتحي التّريكي، الهوية ورهاناتها، ص 41،

2- المرجع نفسه، ص 43.

3- الرّواية، ص 169.

قناعة راسخة بعجز حضارته عن مواكبة ركب الحداثة، وهو ما تجلى في مناقشاته لـ "رجاء"، التي جاءت على طرف نقيض مما تراه؛ وهو ما دافعت عنه بحدّة وحماسة وانفعال، يكشف ذلك الحوار الذي دار بينهما وافتتحه "عادل" مناقشا؛ «أكره أن يقدم إليّ الناس على طبق فضي... إن كنت تفهمين ما أعني.

-قال أحدهم أعشق ما يستعصي عليّ !! ... تعرفينه؟

-قرأت له "الأمير الصّغير"... "التوحيدي" كذلك أبدع في الصداقة والصّديق.

-لا أعرفه... أعني لا أدري. أستغرب وجود كتاب عن الصداقة عند الغرب... المفهوم على ما يبدو غائب تماما عندهم... على كلّ، ليس لدي اهتمام بالكتاب العرب...

- آش بيك أنت؟ اغريقي؟
- طيّب... عليّ أن أبرّر... فيما يتعلق بالصداقة، حضارتنا عرفت مصطلح النديم والأخ والخليل. أما الصداقة، في المعنى الذي أعطاه "مونتاني" لها، مثلا، فلا أعتقد أنها وجدت عندنا. إجمالا، أنا أتحاشى الأدب العربي لأنه يخنقني... لا أحسّه نابضا بإيقاع العصر ووتيرته...كأنه يتحدث إليّ من قرن آخر، قرني كإنسان عالمي الانتماء، قرن زاخر... فيه ثورة أكتوبر... تقرير خروتشاف... فيه شعر ماوتسي تونغ والثورة الثقافية... فيه ماي 1968...
- فيه... فيه حرب 1967 ... وحرب أكتوبر... دم المصريين لم يجفّ بعد على رمال سيناء...»[1].

هكذا يعيش "عادل" في حالة إيحاء ذاتي، بإفلاس كل ما هو عربي، وينخرط من جهة أخرى، في حالة انبهار بكل ما هو غربي، فيمنح طروحاته الفلسفية والسياسية طابع القداسة، ويقبل على نظرياته اليسارية إقبالا أعمى، وهو ما حولها إلى أسوار ضربت حول تفكيره [2].

1- الرّواية، ص 70-71.

2- المصدر نفسه، ص 145.

لقد استقرّ في نفسه أنّ الغرب مفتاح جنته، تماما مثل ما ترسخ في ذهن نفر كبير من العرب ذلك؛ «ولكثرة ما كانت آمالنا معلقة على منجزاته فتحنا الباب للغرب أن يحتل أحلامنا. باختصار، فسواء كنا من عملائه أو من أعدائه، من ممجديه أومن رافضيه، فإننا لا ننفك نعزز صورة يبدو فيها لا غنى عنه. هلا أمكننا يوما أن نعيش متحررين من صورة هذا الغرب الكلية الوجود؟»[1].

وكان أن انقلب ولاء "عادل" غير المشروط للفكر الغربي (التنظير اليساري)، وهو صورة للوعي السياسي التونسي الذي عم أكثر مثقفي الجبل السبعينيّ، إلى وبال عليه، حيث صار سجين عتمة الشوفينية المقرفة، وناصب العداء بغباء لكل من يخالف نسقه الذهني، أو يحلق خارج سرب معتنقه الإيديولوجي، و«كلّف نفسه عناء تغيير العالم»[2] معوّلا على قوة معتقده بكونية الثقافة الغربية، «بيد أنه ليس من ثقافة تستطيع الادعاء لنفسها صفة الثقافة الكونية. أليس طموح الثقافة الغربية هذا مرتكز على هيمنته على وسائل الإعلام والاتصال.

فكل ثقافة بالضرورة ثقافة تاريخية لها أهداف محددة تماما ضاربة جذورها في سياق محدد تماما وكذلك تاريخ بالغ الخصوصية»[3].

وترتب عن اقتناع "عادل"، بامتلاكه لوحده مفاتيح الصواب والحقيقة، تضخما في رضاه عن ذاته، حيث ظهر في التنظيم على صورة مماثلة للسلطة؛ إقصاء للرأي المخالف، وآلية في الميدان، وتصلب في التحليل والتسيير، وهو ما جعل "رجاء" تنزعج من أحادية فكره وتجمده ورعونته، وتنتقد مساره اليساري المتعصب في أكثر من مناسبة، منبّهة إياه لخطورة هذا المنزلق؛ «عادل، احذر نون الجمع فهي تضع كل الفصائل في سلة واحدة وأنت تعلم أن الواقع يقول العكس. تلوم الحزب الحاكم لأنه يطمس فروقنا ويفرض علينا مقاييس موحدة للوطنية،

1- نسيب الحسيني، الغرب المتخيل، رؤية الآخر في الوجدان السياسي العربي، ص 312.

2- الرّواية، ص 106.

3-نسيب الحسيني، المرجع السابق، ص 268.

ونموذجا تجاوزه الواقع، ولكن نحن كذلك نعشق التجنيد والتعبئة... نعشق الشعارات... نكفر من نشاء ونمنح شهادات الرضا لمن نشاء... نحن راضون عن ذواتنا بشكل مزعج.

نعتقد أننا أحسن ما أنجبت البلاد والبقية هوام ورعاع لا يعقلون. كلهم عاقلون ويعلمون ما يريدون بالضبط. وهم أساسا لا يريدون استبدال حزب بحزب وغباء بغباء. فاشية بفاشية»[1].

وتضع "رجاء" مبضعها على الجرح السياسي التونسي المتعفن، الذي ما هو إلا صورة لتيهان الأنا التونسية العربية عن دورها الحضاري، واستغراقها في سبات وجودي، ومعظم المؤشرات الفكرية في خارطة الهوية العربية تؤكّد استسلامها للخط الفكري الغربي، والذوبان في كل ما هو أجنبيّ، والخضوع للنمط الاستهلاكي، واعتبار الغرب مركز الإشعاع المعرفي، وعلى الجميع أن يسير في فلكه الحضاري.

وهو الوضع الذي تشرحه "رجاء"،في سياق استكمالها لمناقشتها للمنطلق الفكري السياسي لـ"عادل"؛ «الواقع زاخر متفجّر، مختلط ونحن نريده آليا خاضعا لمعادلات صيغت في الصين أو الاتحاد السوفياتي أو ألبانيا، وليس لنا أدنى شرف في نحتها، بل شرفنا في ترديدها وعبادتها.

عادل بصراحة، أكره الغباء واليسار عندنا غبي... إلى حدّ الآن، وأخشى يوم المراجعة والحسابات... يوم نذرف الدمع على الوقت المهدر في الجدل العقيم والولاءات الزائفة»[2].

نعم فعل الاستسلام الحضاري العربي لأسر القوالب الغربية الجاهزة، كوارث لا حصر لها، ظهر ذلك في تركيبة "عادل" الزعيم اليساري، ومن ورائه شريحة عظمى من الجيل السبعينيّ التونسيّ المثقف، وكأنّ أنماط العيش كلها ذات مقاييس غربية موحدة، وأحكام

1- الرّواية، ص 118.

2- الرّواية، ص 119.

مشتركة، فلا خصوصية للمجتمعات، ولا اختلاف يعج به الواقع ، ليغيب مخطط العمل في إطار تعميق فهم الذات عبر الآخر.

وتتوالى مشاهد الطمس والإلغاء للهوية، وتهتزّ الثقة في القدرة العربية على الإبداع والخلق، لأنها تفتقر إلى الفعل الاستعاري الخلاّق، الذي يناسب الوجدان الفردي والاجتماعي والتاريخي للأمة، إذ ليس هناك من وعي كوني صرف، والوعي الغربي ذاته نشأ وترعرع في شروط خاصة به، ونواة ثقافته الغربية تتمثّل في تشكيل خاص للوجدان التاريخي؛ «وبالتالي فإن واحدا من شروط التحرر في الشرق قد يكون حصر الغرب في حدوده الطبيعية، أو بعبارة أخرى، وضعه في نصابه وتبيان تاريخية ثقافته لتمكين الثقافات الأخرى غير الغربية، أن تؤكد نفسها وتؤكد هويتها»[1].

ومهما يكن من أمر فقد كانت لـ "عادل" بعد ذلك تجربة قوية في غياهب سجن "برج الرومي"، فتحت له آفاقا ما كان ليطالها لولا هذا الفضاء، الذي صار مجالا تعبيريا يشع بازدواج دلالي؛ فالسجن مثّل عنده فضاء قمع وعنف وترويع واغتصاب، وهو في الوقت ذاته فضاء وعي وتحرّر، ففي ثناياه استكشف حقيقة التنظيم وخطأ السبيل، وراجع أخطاءه النظرية والعملية بوعي كبير .

وانبرى يحفر في واقعه من جديد، يريد التأثير فيه ولو بالفعل الصغير، الذي ينبثق من عمق فهم الذات لدورها العملي في التغيير، الذي يتم بالحوار المباشر مع حاضرها، والبحث عن طرائق لإثبات الذات، في عالم يحترف التهميش والإلغاء للضّعفاء، يقول "عادل" مخاطبا "رجاء": «حاولت يوما أن أشرح لك سبب انسلاخي عن التنظيم فصددتني بعنف وقسوة. أنا كذلك غيرت اتجاه بوصلتي... راجعت أخطائي النظرية والعملية...

الآن، يجب الحفر في الواقع... بعيدا عن مقولات ماركس ولينين وماوتسي وهاربرت ماركوز وغلوكسمان... الآن... الفعل الصغير... الأعزل... الذي لا يدعي شيئا وإنما يستقر في

1- نسيب الحسيني، الغرب المتخيل،رؤية الآخر في الوجدان السياسي العربي، ص 268.

الأرض... ينبت على هواه... رجعت إلى قفصة ونخيلها، لأن مكاني في هذه المرحلة، هناك... معهم... الآخرين... المنسيين... الباحثين عن كوة صغيرة يرون منها العالم... يفهمون بها بعض هذا الذي يحدث لهم دون أن تكون لهم سيطرة عليه»[1].

وهكذا ابتعد "عادل" عن نزعة التعالي السياسي، الذي يستند إلى هوس مرجعي قوامه تقديس الآخر، واعتباره المثال المتسامي القوي؛ و أعاد النظر في علاقته بالآخر، يريد أن يخبر طبيعة الاتصال وتركيبته، وشفرته وسياقه، إذ لا مهرب من الاتصال بالغرب غير أننا «مازلنا نفتقر في عالمان العربي الراهن إلى رؤية موضوعية دقيقة للآخر، وإلى اعتماد منهجية خاصة في التعامل معه»[2] .

وفي إطار البحث عن هذه المنهجية أقبل على تراثه، يلفه إحساس مريع بالخواء ورجفة العراء، يريد أن يتحصّن بركن بيته المتين، ويتدثر بموروثه الزاخر الثمين، و يقطع مع اليقينيات المضلّلة، ويعيد صياغة الأسئلة، وطرح التنوع والإثارة، الذي يواكب نبض الواقع المعاش، وما يصخب به من خصوصيات وألوان.

وهو ما وجه منظور الرؤية ليكون للأشياء بعدها المختلف، في ظل هدم النظرة المستسلمة للسياقات الخادعة؛ «الفرنسية أداة... سلاح من الأسلحة... جسر نحو منطق العصر الذي يقصينا، اكتشفت الأسوار التي ضربتها دراستي ذاتها حول تفكيري. أنا أجهل نفسي فكيف أعرف غيري؟ كيف أدعي القدرة على الحديث عن فوكو وبارت وليفي ستروس ولا كان وأنا لا أستطيع صياغة جملة مفيدة عن فكر ابن رشد مثلا؟ أشياء بديهية ولكننا لا نراها إلا بعد تلقي الصفعة»[3].

تنتصب الأسئلة وتنفتح على أفق جديد للتأمل، ينطلق من استقراء جوهر الحضارة العربية، والارتحال في تاريخ إنجازاتها المعرفية، وذاكرتها العلمية الجماعية، من أجل أن يستعيد

1- الرّواية، ص 145-146.

2- صلاح صالح، سرد الأنا والآخر عبر اللغة السردية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 2003، ص 12.

3- الرّواية، ص 145-146.

الكيان العربي وعيه وحيويته، ويتمكن من رؤية نفسه؛ «الآن أطلب بكل تواضع، وبكل حرقة من السيد فوكو، والسيد بارت أن يعينوني على إيجاد أجوبة مقنعة لأسئلة كهذه: لماذا صلبوا الحلاّج؟ وما الذي حدث في دماغه هو حتى يصرخ: ما في الجبة غير الله؟ من امتلك المعرفة في حضارتنا؟ من ضربت يده وعنقه كي لا يتسلل إليها؟ ماذا كتب الطبري بالضبط؟ ماذا قالوا كلهم، هؤلاء الذين ذهبوا والذين نحملهم في ذاكرتنا الجماعية عن غير وعي؟ لم يعد الأمر يحتمل تأجيلا. والأدوار بدأت تتوزع من جديد، هنا ومن حولنا»[1] .

هي اذن تداعيات الرؤيا الذي يكشف عنها نزيف الدلالة، المعبر عن تحرق الذات إلى استكناه أعماق الحضارة العربية، ومكامن قوتها، لتستنطق الحضور وحركة الحياة، فيما يبدو حجب وغياب، لأن التيهان عنها يشكل خطورة على الذات،فبدون سند حضاري تغيب بوصلة الاتجاه في الحياة ،ويصبح الحضور غيابا.

وبعد أن نمت بداخل "عادل" بذرة الوعي الحضاري العميق، مدّ بصره إلى الواقع بامتلاء ذاتي ووعي كبير ، وعمل على التغيير، لكنّ الموت باغتهُ، وحصد رؤوس أحلامه،وسنابل عمره الآتي، وهو ما يرمز إلى نوع من الصحوة الجماعيةالعربية المتأخرة،لمراجعة التاريخ بعمق، ومحاولة التموقع الصحيح؛ «في قلب ثنائيات لا تحصى، القول والفعل، الفكر واللغة، الغرب والشرق، الشمال والجنوب»[2].وتبقى الهوية العربية تتخبط في مآزق فردية وجماعية، يسمها الخذلان والانهزامية، التي يؤمل أن تجد الذات العربية صيغة للتحرر منها، والخروج من ضيق أفق الاستهلاك، إلى سعة طريق الإنتاج والإنجاز، وهو ما عنته "رجاء" حين قالت:«يا عادل... يا من تغسلك الأمطار فتطهرك من حزن الظلمة التي احتوتك بلا رجعة، أتحدث عنك فأحنو عليك وعلى حرصك وسعيك... أحنو على أخطائك وعلى

1- المصدر نفسه، ص 146.

2- الرّواية، ص 118.

تصحيحاتك وأتحسر على حياة ذهبت قبل أن تعطي ثمار الهزات المرة، قبل أن يزهر الصبّار»[1].

وكان لـ"رجاء" بعد العزلة والانطواء أن سافرت إلى "مكثر"/ وجه تونس العميق السحيق، و(لندن)، الفضاء الآخر المضاد لذاكرتها، وقد أتاح لها الفضاء الأول بعمقه أن تلتقي بهويتها العربية، كما وطد سفرها إلى الفضاء الثاني الغربي (لندن) علاقتها بهويتها الأصلية، وفتح لها زوايا من الفهم العميق، فانبرت تدافع بقوة وشراسة عن انتمائها، (شرعية هويتها السياسية العربية) ممثلة هنا في اقتناعها بعدالة القضية الفلسطينية، ولذا لم تجد من بأس في قذف طالب أمريكي بصحن الشربة، حين ناقشها نافيا وجود الدولة الفلسطينية، مبدية بذلك مقاومتها بطريقة متهورة، رسّخت الصورة المرسومة عن العالم المتخلف الذي تنتمي إليه.

كما تجلت مقاومة "رجاء" لهذا المد الغربي من خلال ارتدادها إلى الماضي، يبرز ذلك في ما كان لها من انكباب على التراث، حيث رددت الأغنية الفلكلورية القديمة، وأعادت قراءة كتب التاريخ، واستنطقت الآثار الحضارية القديمة؛ «هناك تعلمت الصمت. رافقت "فيونا" إلى عديد الحظائر سواء في المنطقة، أو في طبرقة، وتبرسق وغيرها... كلّمني الحجر... أنطقني فمجدته. وفي ذرى الكاف غنيت لأول مرة منذ سنين صب الرشراش... والنوء رقيقة. حمّة ما جاش ... روّحت مريضة... كنت أفكر فأتخذ العاصمة مركزا لتفكيري، بها أقيس كل أمر، فإذا البلاد أوسع من مدينة، وإذا تضاريسها تروي تاريخا عريقا ضاربا في القدم، وإذا عديد الأسئلة تطرح على عقلي، فتلح وتدفعني إلى كتب التاريخ، أعيد قراءتها علني أصل بين الحلقات وأعمر الفراغ الذي يفصل بين حقبة وأخرى. واحتدت داخلي أزمة الهوية»[2].

وبعد المخاض العسير جاءت عودتها إلى "تونس"، بنية الإسهام في التغيير الكبير؛ «وذات يوم، استفقت متأخرة عن موعد ذهابي إلى المعهد... أعددت قهوتي على عجل. وضعتها

1-المصدر نفسه، ص 147.

2- الرّواية، ص 128.

على طرف حوض الاغتسال وحسوتها في جرعات كبيرة وأنا أسرّح شعري، ووعيت هكذا، بدون سابق إنذار، أن أوان العودة إلى العاصمة قد حان وأن مكاني هناك، مع من راهنوا على قطب الموازين»[1].

لقد أدركت أن لا شيء يغني عن الأصل، وأن لا تطور بدون تشبث بالذاكرة والتاريخ وقيم الأصالة، التي بدونها تصبح الأمة مهددة في وجودها ومصيرها، وفي ظل هذه المعطيات جاء تقديس "رجاء" لصور الماضي، وتضخم خطابها التراثي الحانق على الآخر، والمستنكر لخطابه التوسعي، المزدحم بمفردات الغزو والسلب، والمحو والإقصاء.

ثنائية الأنا والآخر في "ذاكرة الجسد":

وفي رواية "ذاكرة الجسد"تعيش الهوية العربية واقعا جريحا، يتخذ طابع المعضلة القائمة، والحقيقة الملتبسة الصادمة، التي استحالت إلى ندوب غائرة، تبدو في أهبة دائمة، لتنفغرّ مجددا، بالنظر إلى أنّ الكيان العربي ما يزال يعيش حالة ذهول عن الفعل الإيجابي المغير لوجه الواقع، وتيه عن الأخذ بالأسباب الناجعة، لتجاوز وضعية العجز القائمة.

وفي هذا السياق تنتظم الرموز في رواية "ذاكرة الجسد" انتظاما فكريا وجماليا واعيا، لتنظر في حقيقة الذات العربية المبهمة الممزقة، بعيون إبداعية متميزة ومختلفة، حيث قدّمت رؤية تخالف الأنماط الفكرية المهيمنة، التي تناقش ثنائية الشرق والغرب في الغالب، على مساحة فصل أبدي بين النقيضين (الشرق والغرب) اللذان يستحيل أن يجتمعا، أو تمييع مقومات الهوية العربية ، والخجل من خصوصياتها المحلية، والإقبال على الذّوبان في الآ خر لنيل حظوة حداثته.

و قد تجنبت رواية "ذاكرة الجسد" الوقوع في فخ هذه المصيدة الفكرية، الذي يدعي فيها كل طرف امتلاكه للحقيقة ،حيث دارت مفرداتها حول إبراز أهمية اللّقاء بين الشرق

1- المصدر نفسه، ص 128-129.

والغرب؛ وهو لقاء يستمد قيمته وخصوصيته من كونه لقاء حضاريا، يكشف المؤتلف والمختلف في الروح والفكر بين الحضارتين.

مثل البطل "خالد"" نموذج المناضل الشريف الذي ضحى بالكثير لأجل الوطن، وتطلع بعد الاستقلال إلى جمال الحياة الحرّة الملهمة ،الغنية بالتغيير الإيجابي الممتع، الا أنه وجد نفسه سجين سياسة نهب تمنع حق الاختلاف، بدعوى المحافظة على وحدة الصف وأمن الوطن، ليلعب بأمر من النظام دورا محدّدا، ويقول أحاديث مبرمجة.

وحين نطق الكائن الحقيقي فيه، الذي قمعته السلطة لسنين ،وقرر نضّ ثوب الولاء، وتعرية موضع الداء، رمته سلطة الاستقلال بسهام التشكيك في وطنيته، وحوّلته إلى عنصر مشبوه تلاحقه عيون المخبرين، وتنهش تاريخه استجوابات المحققين، التي حذقت في ملئ ملفه بالتهم ،وعلى رأسها المساس بأمن الوطن، الذي أصبح سجنا كبيرا يضاهي فضاء السجن الحقيقي الذي رُمي بعد ذلك فيه، ولم يطل مكوثه بداخله، إذ كان ذلك بمثابة إنذار أولي له كي لا يعاود الكرة، ويخالف ما تقوله السلطة التي تمارس «باختصار الهذر الوجودي من خلال النفي داخل الوطن»[1].

ويخرج البطل من الوطن وقد زعزعته الصدمة، ويسافر إلى فرنسا موطن عدو الأمس، ناشدا النسيان والسلوى، وتحقيق التوازن من جديد، بالتركيز على صنع الوجود الفردي، تاركا الشأن العام وراءه بعد أن خاب الظن في أصحاب القرار.

وفي باريس قدم "خالد" المثال الحيّ المشرق لجيل جزائري مثقف، وأثبت جدارته واستحقاقه لنصر آخر، إذ حقق تألقا فنيا باهرا في الرسم التشكيلي، وسطع نجمه في سماء باريس، المنغمسة في أسطورتها التاريخية الخرافية، مدينة النور والملائكة والإخاء والمساواة،

1- مصطفى حجازي، الإنسان المهدور، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 2005، ص 253.

وفضاء العلم والثقافة والفنّ والجمال والأناقة؛ «وكانت باريس مدينة أنيقة، يخجل الواحد أن يهمل مظهره في حضرتها»[1].

وعلى الرغم من أنّ باريس فتحت لـ"خالد" أبواب النجاح الفنّي، وفرص الائتلاق الثقافي ،فإنّ لقاءهما لم يسلم من التصادم؛ لقد رأى عالما غير مألوف يتضاد مع موروثه، علاقات فردية مفتوحة على اللاالتزام، وشرعية الحرية الشخصية، ولذا وجد صعوبة في التأقلم مع هذا النمط العاطفي المتحرّر،المعادل الرمزي للنظام الغربي المادي، المتحرر من القيم والثقل الأخلاقي، وفائض العاطفة الأسرية، وهو ما لا يلتقي مع ثقافته الأصلية الإسلامية العربية، ومن ثم فإنه كان مطالبا بأخذ وصفة النسيان ،وإلغاء أمور كثيرة في شخصيته، حتى تتوافق مع العالم الجديد، فهل استطاع أن يفرغ حمولة ذاكرته، ويمتثل للنموذج الغربي؟

يمكن القول إنّ"خالد" تظاهر بالنسيان فقط، وما أن قابل رموز ذاكرته/ أحلام، بجمالها العربي، ولهجتها القسنطينية الجزائرية المحببة، ونطقها لتاء تساء، ووضعها في معصمها سوارا ذهبيا (المقياس)، حتى انفرط عقد الوئام بينه وبين النمط العاطفي الغربي، وفقد القدرة على التكيّف مع الحب المعلّب/ رمز العلاقات العاطفية الغربية النفعية السريعة والمتغيرة، وهو ما يصف به "كاترين"؛ «إن امرأة تعيش على "السندويتشات" هي امرأة تعاني من عجز عاطفي، ومن فائض في الأنانية... ولذا لا يمكنها أن تهب رجلا ما يلزمه من أمان»[2].

وهكذا عاش "خالد" صدمة عاطفية جميلة، حين استنشق رائحة الذاكرة المميزة الباذخة الجمال، وعطرها الأصلي غير القابل للتكرار، واستيقظ على عودة ذاته المسافرة المنفية إلى رحاب هويتها الأصلية، ليعي أنّ حياته المدفونة في رماد الذكرى، قد انتفضت واشتعلت، وانبعثت شوقا وولعا، وأعربت عن ضيقها من آخر مختلف، تعايشت معه ولم تعش حقيقة الحياة بأخذها وعطائها، وعمق مبادلاتها الإنسانية .

1- أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص 27-28.
2- المصدر نفسه، ص 89.

يكتشف "خالد" في لحظة تجلّ ذلك، بعد أن انتهى مفعول خذر الاستسلام لقهرية العادة، ويتبين له أنه انخرط في علاقة مصلحة، لم يكن فيها أبدا طرفا متساويا مع الطرف الآخر الغربي، فقد غاب شرط النّدية، ولم تحترم "كاترين"/ الغرب، اختلافه وتميزه وقدراته، فالأمر يتعلق بعلاقة بين طرف قاهر وغالب، وطرف آخر مقهور ومغلوب، ولا أدلّ على ذلك، من أنّ "كاترين"، كانت تتفادى الخروج مع "خالد" في الأماكن العامة؛ «كنت أعرف أنها تكره اللقاءات العامة. أو تكره كما استنتجت أن تظهر معي في الأماكن العامة وربما كانت تخجل أن يراها بعض معارفها وهي مع رجل عربي، يكبرها بعشر سنوات وينقصها بذراع... !»[1].

ومن المستحيل أن تنتج هذه الشروط علاقة سوية، في ظل تصور ترى فيه" كاترين"/ الغرب ،أنها الطرف الوحيد الذي ينبض بالحضارة والفنّ ،ورحابة الفكر، وهو ما يخول لها بحسب معتقدها استغلال الآخر والاستعلاء عليه.

والواقع أنّ كل شيء في "كاترين" كان يوحي بالزيف ،بدءا بشكلها المغرق في الزينة الاصطناعية، وتعمل المساحيق الخادعة، وإدخال الجسد في هيئة استعراضية، تجاري عارضات الأزياء في مجلات الموضة واللوحات الإشهارية؛ إذ تجذب الانتباه بزينتها المفرطة ،وألوانها الفاقعة الجذابة، وميلها إلى التجديد الدائم لشكلها، مع مراعاة تامة لطبيعتها العملية/ نزعتها البراغماتية وحياتها السريعة، حيث يصفها "خالد" بأنها امرأة نحيلة بخطوط جسدية مستقيمة مسطحة[2]، وعينين مختفيتين خلف خصلات شعر أشقر قصير، وفوضى غير

1- الرّواية ، ص 83.

2- المصدر نفسه، ص 276.

مرتبة[1]، وهي ذات شفتين بلون أحمر اصطناعي فاقع تمارسان إغراء استفزازيا[2]، ثم إنها امرأة دائمة الأناقة[3].

وهذا التصوير يجعلها شبيهة بدمية منحوتة من مرمر، رعيت فيها كل شروط الجمال، والبريق ،والائتلاق، لكي تكون دائما رمزا للمثال المادي، غير أنّ الجمال الحضاري الغربي تنقصه جماليات الروح، والتحلي بالقيم والأخلاق القوية، ودفء مشاعر التّضحية العميقة، ولهذا صنّف "خالد" "كاترين" ،ضمن النساء اللواتي يملكن «الشفاه الكثيرة الحمرة والقليلة الدفء»[4].

وتدل الحمرة الشديدة على تدخل زينة مصطنعة، تعادل رمزيا تمكن الغرب من كل العلوم الجليلة ،والصناعات الدقيقة، أما قلة الدفء فهي وحدة وصفية دالة ومتعالية، تنضح بمعان شديدة الخصوصية، تحيل إلى نمط إنساني/ حضاري، يخفت فيه صوت الروح، ودفء العلاقات الفردية والجماعية، ويرتفع صوت المادة.

وما أن التقى "خالد" بـ"أحلام"/ الذاكرة ،التي استيقظت من هجعة المنام، حتى تهاوت جسور الوصال والانسجام الجسدي مع "كاترين"، وأحسّ ببرودتها، واصطدم بهيئتها الجسدية، التي تتعارض مع مواصفات الجمال الأنثوي في موروثه (نحول جسدها، وشعرها القصير المرتب بفوضوية).

وهكذا فتح لقاء "خالد" بـ"أحلام" ،باب عقد المقارنات التي لا تنتهي بينها وبين كاترين (الشرق والغرب)؛ «الأكثر إيلاما ربما، عندما كنت في لحظة حب، أمرر يدي على شعر كاترين. وإذ بيدي تصطدم بشعيراتها القصيرة الشقراء. فأفقد فجأة شهية حبي وأنا أتذكر شعرك الغجري الطويل الحالك، الذي كان يمكن أن يفرش بمفرده سريري.

1- الرّواية ، ص 188.
2- المصدر نفسه، ص 118.
3- المصدر نفسه، ص 83.
4- المصدر نفسه، ص 194.

كان نحو لها يذكرني بامتلائك، وخطوط جسدها المستقيمة المسطحة تذكرني بتعاريجك وتضاريس جسدك»[1].

والنتيجة أنّ "خالد" فقد شهيته اتجاه "كاترين"، واكتشف أنّ جسدها/ الغرب لم يعد يغريه، بسبب ماديتها الطاغية، وبراغماتيتها الصادمة، وزيفها وتقديسها للحب السريري على الطريقة الغربية؛ الذي يقوم على فائض من الأنانية، وعلاقات المصلحة التي لا تثقل كاهلها بالوفاء لغير اللحظة المعاشة، وهي على هذا علاقة غلف من وهج الروح ،وتهدجات العاطفة، ودفئ المشاركة الوجدانية، الأمر الذي جعل "خالد" يعاني من مرارة الوحدة النفسية التي «هي حالة انفعالية يشعر بها الفرد عندما يرى أن مستويات وأشكال خبراته في التفاعل مع الآخرين لا تحقّق له الإشباع الذي يتمنّاه أو ينشده، ولذا فالوحدة النفسية ترتبط بتصدّع العلاقات مع الآخرين سواء أكان ذلك بصورة دائمة أو مؤقتة»[2].

وما كان له بعد هذا، أن يمارس الحبّ مع "كاترين"، أو يفكر في البوح لها بسره ووجعه الدفين، وهي التي كانت لا تأتيه إلا بجوع مسبق.وعن نوازعها البراغماتية تحدّث "خالد" في ثنايا الرّواية، إذ وصفها بأنها امرأة شهوانية لا تشبع[3]. وهي لا ترى أبعد من جسدها/ مصلحتها؛ فـ «جسدها كان يرفض أن يفهم. جسدها يخرج عن الموضوع دائما جسدها موظف فرنسي يحتج دائما. يطالب دائما بالمزيد... يفرط في حرية الإضراب»[4]. وبالمختصر المفيد وصل "خالد" إلى سبر أكيد لعلاقته بـ "كاترين"، ولخصها قائلا: «لقد كانت كاترين دائما تعيش على هامش حزني. ولذا ربما اقتنعت بدون كثير من الكلام أنني أستيقظ من ليلة حب»[5]، لأنها امرأة «عاجزة عن الحزن»[6] والإحساس بالغير.

1- المصدر نفسه ، ص 276.
2- رشيد الصراف، الوحدة النفسية، مطبعة الوفاق، حلب، ط1، 1996، ص 22.
3- الرّواية، ص 87.
4- المصدر نفسه، ص 476-477.
5- المصدر نفسه، ص 474.
6- المصدر نفسه، 477.

ومن هنا فإنّ عدم تفهّم "كاترين"/ الآخر، لـ"خالد"/خصوصيات الحضارة العربية، دفعه إلى أن ينكفء على ذاته، ليجتر لوحده همومه وهدره، وتتلفع ذاته القلق، والغربة النفسية الذي تضطرم به تلك الأسئلة الذاتية الحائرة الموجعة: «كيف أشرح لها سر قدمي الباردتين: والصقيع الذي يزحف نحوي كل ما تقدمت بي الساعات. وكلّما راحت يداها تفتحان قميصي دون انتباه... بحكم العادة»[1].

وبهذا نكون حيال تجربة اغترابية إنسانية/ حضارية، إذ «ليس هناك من مأزق وجودي يعدل في مأزميته من كون الإنسان في غير موضوعه، أي أن يكون خارج (out) المكانة والدور والمشاركة والإرادة والقرار، وبالتالي العطاء والنماء، إنه الضياع الوجودي عينه، الذي يثير أشد الهوامات Fantasmes بدائية في أعماق النفس البشرية»[2].

لقد أحاطت بـ "خالد" أضواء النبوغ، وبريق الشهرة الذي يخطف العيون ،حيث ازدان حضوره بائتلاق فنّي كبير، نال إعجاب الجميع في موطن الفن الجميل (باريس). وحينما جاءت "كاترين" لمعرضه تفاجأت بالنجاح الذي حصده،فأمسكت بيده المتبقية، وأظهرت الاهتمام به، والاعتزاز والفرح، مأخوذة باكتشاف عبقريته الفذة، ناسية أمر ذراعه الناقصة، وعروبته التي كانت تخجلها؛ «قالت كاترين بصوت أعلى من العادة وهي تمسك بذراعي وتلقي نظرة على اللوحات المعلقة والتي كانت تعرفها جميعا:

-برافوا خالد، أهنئك... رائع كل هذا...

أيها العزيز.

تعجبت شيئا ما، كانت تتحدث هذه المرة وكأنها تريد أن يعرف الآخرون أنها صديقتي أو حبيبتي... أو أي شيء من هذا القبيل.

1- الرّواية، ص 477.

2- مصطفى حجازي، الإنسان المهدور، ص 250.

ما الذي غيّر سلوكها فجأة، هل منظر ذلك الحشد من الشخصيات الفنية والصحافيين الذين حضروا الافتتاح... أم أنها اكتشفت أنها كانت منذ سنتين تضاجع عبقريا دون أن تدري. وأنّ ذراعي الناقصة التي كانت تضايقها في ظروف أخرى تأخذ بعدا فنيا فريدا لا علاقة له بالمقاييس الجمالية... !»[1].

لكأنّ "كاترين"/ الغرب كانت تريد أن توقع معه نجاحاته، وتحولها إلى نسخة غربية خالصة، وتثبت بأنّ لها يدا طويلة وسابغة ،في نجاح هذه الصولة العربية الفنية، وبالتالي فإليها ترجع كل محمدة أو مزية عربية، لأنها المرجعيّة الحضارية الأصلية التي تعود إليها كل شعوب العالم .

وهي بهذا تؤكّد صورة الغرب الاستعماري، الذي رحل غازيا، وعاد غازيا، ليواصل وصايته على الشعوب العربية، دون أن يتجشّم عناء النفاذ إلى حضاراتها، التي لها ما يميزها من خصوصيات عبقرية، لتظل العلاقة قائمة بينهما على النزعة المادية والمصلحة الخاصة ؛ فلا ترى "كاترين" أبعد من جسدها ومنفعتها، ويظل "خالد" بالنسبة لها مجرد وقود يدفئها، فتستنزف قواه وتستغلها بدون رحمة، ويتولّى مشهد توديع "خالد" لـ "كاترين" نقل هذه الحقيقة؛ «... في الحقيقة... لقد كانت كاترين دائما تعيش على هامش حزني. ولذا ربما اقتنعت دون كثير من الكلام أنني استيقظت من ليلة حب»[2].

وعلى هذا تتعطل لغة الحوار بين الحضارات، ويشوه منطق العولمة الذي يؤكد أنّ العلاقات بين الحضارات تقوم على أسس الأخذ والعطاء، في دوائر متلاحقة لا تنتهي.

ويبقى تقسيم الأدوار على حاله، الآخر الذي يحتل المركز في استعلاء وعجرفة، والأنا العربية أو النحن التي تبقى على الهامش، ضعيفة ومحتقرة ومغلوبة على أمرها، فهل جاء المتن الروائي ليصوغ واقعا مكرورا، وممجوجا ،ومستهلكا، يؤكد بداهة أنّ الغرب لا يصطنع الرضا إلا

1- الرّواية، ص 84.

2- الرّواية، ص 474.

على العربي، الذي يصير فكره مجرد جزيرة وعي غربي معزولة عن واقعه العربيّ، وحراكه التاريخي ،والاجتماعي، والثقافي، وهل يجدي أن نكرر للمرة الألف: كن مختلفا فالعالم لم يعد في حاجة إلى مزيد من النسخ ؟!!!

والواقع أنّ منظور الروائية يتجاوز هذا الجمود، ويبتعد عن أن يكون مجرد وصف، وتقرير حالة هوية عربية بائسة، تبحث في ضنك عن معنى انتماء جديد في رحاب المنفى، الموهم بفعل الحرية السحريّ، وتحقيق الطموح، ونيل المكانة العلية، ثم تصاب بالخيبة الكبيرة، وتصور الإحساس بالغربة وفقدان المعنى ؛الذي هو في حد ذاته معنى بطعم مرير.

لقد ألبست المبدعة اللقاء بين الطرفين بعدا فكريا مغايرا، فاستحال لقاؤها إلى فعل بحث عربي ظامئ لاكتشاف الآخر، وبالتالي الوقوع على وجه آخر من وجوه الذات، لتصوير مآزقها، وتحليل أسباب محنتها الحضارية المعقدة، التي تريد أن تفتك بكيانها التاريخي والحضاري، وعلى العموم فإنّ الذات لا تستطيع «الانفلات إذا انعزلت، أو أضعفت روابطها، وقعت في الضحالة ثم سارت صوب الاضمحلال.

الآخر أساسي في وجود الأنا، وفي تشريحها ومن أجل معرفتها بنفسها. الآخر يدفعني إلى أن أعي ذاتي قائمة متغاذية معه. إنهما يتناضحان، هو في أعماقنا، ونحن في أعماقه: يصدق ذلك على صعيد الفرد، وداخل الأمة الواحدة، كما هو غير بعيد عن الصواب على صعيد تواصليّتنا مع الحضارات الأخرى القريبة المؤثرة المتأثرة، المقرضة والمستعيرة»[1].

لذا ما انفك الراوي يؤكد ضرورة إنجاز فاعلية حضارية عربية، تختلف عن نمط الحضارة الغربية، دون أن تصطدم بها ذلك الاصطدام الكليّ المخيف، ومن غير أن ترتطم بها ذلك الارتطام المفجع المدمر، فالآخر المختلف المتفوق موجود بمنطق الفعل الحضاري القوي، ومبدأ الاقتدار المعرفي الغني، وعلى العربي أن يتقن فن السّباحة في يمّ الحضارة التي تكاد تميل كل الميل نحو الشمال، الذي تبوأ منزلة الشمس الحضارية، التي قد تمنع الضياء المعرفي/

1- مجموعة من المؤلفين، تساؤلات حول الهوية العربية، ص 63-64.

التكنولوجي وتحجبه، كما تتكرم على الآخرين بشيء من الإشعاع الحضاري، والنور العلمي، اللذين يقدّمان بمقدار، يحفظ مسافة الوصاية على العالم بدهاء وإتقان.

وصحيح أنّ "خالد" عاش تشظي الذاكرة ،بأحوالها المضحكة المبكية، في جدلية عجيبة مؤلمة؛ تشطر الكيان إلى جزئين، وتثنيه إلى النصفين: وقع من الحب والكره، والانبهار والنفور؛ إذ هناك الوطن الذي أحبه ، وناضل لأجله بشجاعة وإصرار، وشارك في فرحة نصره بصدق وإكبار، لكن هذا الإنجاز البطولي الخالد، أبقي في مربع تاريخي مغلق، يقر بدوره في النضال، دون أن يسمح له بالخروج عن الخانة المسطّرة من قبل السّلطة،أو نقد انحراف المسار عن الخط الثوري المتحمس، الذي طمح إلى إقامة بنيان جزائري قويّ، يضع هيبة الوطن فوق كل اعتبار، ويغنيه بالعمل الجماهيري الصادق والجبار، الذي يدفع به إلى التقدم باستمرار.

وما أن حاول "خالد" فك طوق الحصار، وفعل ما يمليه عليه ضميره، حتى زرع السكين في حلقه، ليصير الرافض المرفوض، الغاضب المغضوب عليه، الـمُشهّر بردّته عن مبادئ نوفمبر.ليفر من جحيم الوطن الى فرنسا عدو الامس.

وفي الفضاء الباريسي الجديد لم يحس بالألفة، على الرغم من سعيه لنحت وجود فردي حرّ في أرجائه، وتحقيقه لنجاح فنّي قياسي على أراضيه، إلا أنه ظلّ يمثل المختلف الشائن الذي ينزعج منه الآخر، ويحاول أن يقولبه في نمطه العاطفي الفكري السائد.

وما بين الضدّين عاش "خالد" أزمة ذاته العاتية؛ «ها أنت أمام جدلية عجيبة تعيش في بلد يحترم موهبتك ويرفض جروحك. وتنتمي لوطن يحترم جراحك ويرفضك أنت. فأيهما تختار وأنت الرجل والجرح في آن واحد... وأنت الذاكرة المعطوبة التي ليس هذا الجسد المعطوب سوى واجهة لها.

أسئلة لم أكن أطرحها على نفسي في السابق كنت أهرب منها بالعمل فقط والخلق المتواصل. وذلك الأرق الداخلي الدائم»[1].

ومن عمق الحوار الصّادق مع الذات، يبدأ التعامل الجوهري مع الواقع؛ إذ أنه يمثل إحداثية التطلع الضروري صوب الغد، فهو يضمن مراجعة ميراث القناعات، لفهم ما يحدث، وبناء الإطار المناسب للغد الأفضل.

وفي عمق دوامة التناقضات ظل الحنين إلى الوطن تغريدة روحية حزينة، ولوحات تجلي معالم ذاكرة لم تكن يوما منسية، إذ رسمها "خالد" ببصمة أسرار الهوية الجزائرية المسلمة العربية، ولوّنها بدماء الحرية؛ دماء الشهداء المقدسة التي لا يمكن أن تتساوى بالألوان المائية.

وهذه الصورة تؤكد وعيا جزائريا عربيا جريحا، وتسطع بحقيقة السفر العميق في حضارة الغرب، الذي ما هو إلا الوجه الآخر للسفر في الداخل، والبحث عن الذات عن الهوية التائهة؛ «وكأن الشخصية لم تذهب إلى الغرب لتنخرط في منجزات هذا الفضاء إنما لتقرأ الأنا في مرآة الآخر.»[2] .

وهو ما أعلنته الروائية "أحلام مستغانمي" بقناعة فكرية فنية قوية، أشرقت برؤية إبداعية متميزة للقضية، اختصرتها في هذه المقولة المعبرة؛ «لا أجمل من أن تلتقي ضدك، فذلك وحده قادر على أن يجعلك تكتشف نفسك. وأعترف أنني مدين لكاترين بكثير من اكتشافاتي»[3].

وقد اتخذت المبدعة الكتابة رحلة وجودية، تستقصي منها أسرار الأوضاع العربية المأساوية، وتبحث عن حل لأزماتها، وعلى هذا الأساس فإنه بقدر ما مقت "خالد" الغرب الاستعماري المتعصب الأمبريالي، المسيطر على العالم بنفوذه التكنولوجي، أكبر أيضا وجهه

1- الرّواية، ص 85-86.

2- جمال مباركي، الغرب في الرّواية العربية الحديثة، رسالة دكتوراه، إشراف: د. الطيب بودربالة، جامعة باتنة، 2003، ص 293.

3- الرّواية، ص 86.

المتمدّن المبحر في العلوم والفنون ،وكل ما يزيده قوة وازدهارا، محاولا أن يجدحلاّ وسطا معه، لأنّ خطاب التوازي بين الحضارتين وترسيخ القطيعة بين الثقافتين هو مجرد خطاب مجاني لن يوصل إلى شيء؛ فلا سبيل لإيقاف المد التواصلي بين الاثنين؛ إذ بينهما من التداخل والتقاطع ما لا يمكن أن تلغيه أي «أدلجة للنقاش حول الهوية والتمادي في توظيف عناصرها ومكوناتها الأساسية (الدين، اللغة، الانتماء الحضاري) في تنوعها وتعددها بطريقة ميكيافيلية، هدفها النهائي السعي إلى إلغاء الآخر كشرط أولاني لإثبات الأنا»[1].

والعلاقة بالآخر، والفرنسي تحديدا، شكلت خصوصية بالغة في نقاش الهوية في الجزائر، من خلال ذلك البعد التاريخي المرتبط بالمرحلة الكولونيالية، والذي ما يزال ينشط بفاعلية في المخيال الثقافي الجزائري؛ ففرنسا استقلال الجزائر هي رمز الغرب، وفضاء المنفى الاختياري الذي سيقيم فيه "خالد" المناضل، لتبرز موهبته الفنية في عاصمتها باريس، ويسطع نجمه في سمائها، ولا تجد من بد في الأخير، على الرغم من العداء التاريخي بينها وبينه إلاّ أن تحترم نبوغه الفنّي، لأنها فضاء يقدس المعرفة والفن والجمال، وهي ذاتها اللتي احتلت البارحة بلاده، ومثّلت عدوه الأول الذي شوه جسده ببتر ذراعه.

و هي أيضا الفضاء الذي شهد فتح كتاب الذاكرة الجزائرية، وتقليب صفحات تاريخ ثورتها وحضارتها على مرأى من عيونهم، لتصبح الشاهد على عبقرية ذاكرة ،عملت في الأمس على تفجيرها كي لا تبقي لها باقية؛ «..... كيف يمكن لنا أن نغادر هذا المكان، الذي أصبح جزءا من ذاكرتنا؟ كيف...؟ وهو الذي وضعنا لعدة أيام خارج حدود الزمان والمكان. في قاعة شاسعة، يسكنها الصمت ويؤثثها الفن، وربع قرن من المعاناة والجنون»[2].

بالإضافة إلى أنّ الآخر، يمثل قطبا مهما في الفسيفساء الكونية الجديدة بحركيتها وآلياتها الشمولية، «التي لا يزال العقل الجزائري المتأمل يقف مشدوها إزاءها، لا يجد نقطة ارتكاز:

1- عمر مهيبل، من النسق إلى الذات، قراءات في الفكر الغربي المعاصر، الدار العربية للعلوم، منشورات الاختلاف، بيروت، الجزائر، ط1، 2007، ص 76.

2- الرّواية، ص 147.

يمكنه الانطلاق منها لمساءلة الآخر، كجزء من مساءلة الذات نفسها ونقدها حتى ليصير سؤالها الأساس، هو كيف نفكر مع الذات ضدّ الذات؟»[1].

وإنّ إعادة الذات الجزائرية فتح صندوق الأسئلة الإشكالية ،التي ما فتئت تؤرق كينونتها، وتضعها أمام تحديات بالغة الجدية، على رأسها إثبات وجودها في عولمة مُحرَّفة، لا تعترف إلا بالقوة والهيمنة، وهو ما يتطلب المراجعة المستمرة لمفاهيم الشرق والغرب، بتجذير ممارسة فلسفية نقدية، تعمل على موقعتنا بشكل طبيعي داخل منظومة الإبداع الكونية، بعيدا عن القناعات الدوغمائية الثابتة، وما من شك أن من يفرض حضوره بالإنتاج المتميز، سيكون جديرا باحتلال مكانة متميزة في هذا العالم، وهذا لا يتأتى إلا بالتفكير في الطريقة التي نفكر فيها مع الذات، وضدّ الذات.

ومما تقدم يتبين أنّ الروايات النسوية المغاربية قد تتبّعت جريان طبائع الحكم في أوطانها، وأحوال السياسة ومنعطفاتها، ومظاهر أزمتها، لترسم أصول منافرة إبداعية/سياسية، ناهضت عسف السلطة، وفضحت نزعها البراغماتي الخطير، الذي يفترس الشعب ويحوّله إلى لقمة سائغة، مستغلاّ تعب الكادحين، واستسلام المغلوبين على أمرهم للمصير الذي سُطّر لهم.

كما لم تتخلّف الروائية المغاربية عن مناقشة موضوع الشّرق بالغرب والخوض في سجاله، لتصوّر هذا اللّقاء انطلاقا من نظرتها الفكرية لواقع العلاقات بين الشرق والغرب، وتبعا لذلك توزّعت أدوار الشخصيات الروائية ما بين شخصيات أصيبت بخداع الرؤية فلم تر أهم من وجودها، ولا أبعد من حدودها، لتسقط في شوفينية عمياء، تجتر أمجاد الماضي، وتقع في غيبوبة عن المستجدات الحضارية، وتلعب دائما دور الضحيّة ،كلما أصابها الإخفاق أو فشلت في مواجهة عولمة لا ترحم عاجزا، ولا تنتظر متأخّرا، وهكذا تجد بعض الروايات الحل في

1- عمر مهيبل، من النسق إلى الذات، قراءات في الفكر الغربي المعاصر، ص 75-76.

الإغراق في الوهم، وتعليق أخطائها وتخلّفها على مشجب الغرب معتبرة إياه سبب كل علّة وبليّة.

وأخرى وقفت مشدوهة أمام أيقونة الغرب المتفوّق، مفتونة كل الفتنة بقوته، وإشعاع حضارته، ماحية كل تضاريس هويتها.

وثالثة تحاول أن تحل في جهد وتعب، طرفي المعادلة الصعبة، بإيجاد صيغة مقنعة تتجاوز بها الذات انغلاقها وتلتقي مع الآخر بطريقة متسامحة واعية، وسليمة مستنيرة، لا تقبل التنوّع والذّوبان والتميّع، وتتعايش مع المختلف في إطار رؤية عرفانية شاملة ، تؤمن بأنّ التكامل سنة كونية، والأخذ والعطاء بين الحضارات سمة عصرية عالمية.

الفصل الثالث:

المـــــرأة المغاربيـــــة

ومدارات الزّمان والفضاء

1- المؤنّث والوعي التاريخي الجريح/ نزيف الذاكرة والبحث عن الهوية المغيّبة:

هو الزمن معطى تنفسه الإنسان منذ بدء الخليقة، وعاشه نبض حياة، وشمول وجودي، موقع بدلالات الثبات والحركة، والحضور والغياب، والديمومة والزوال، إنه «متأصل في خبراتنا اليومية والحياتية، الزمن الحياة.»[1]، ومع ذلك لم يستطع الإنسان، أن يسبر تماما مفهومه ويجزم بأنه فقه نهائيا ماهيته، وهو ما تختصره المقولة التي أطلقها القديس "أوغسطين": «ما هو الزمن؟ عندما لا يطرح عليّ أحد هذا السؤال فإني أعرف. وعندما يطرح عليّ فإنني آنذاك لا أعرف شيئا.» [2]؛ وهي مقولة أشبه بصرخة تترجم معضلة الإنسان في فهم الزمان.

ومن رحم هذا المأزق المعرفي ولّد انشغاله بمقولة الزمان، حيث راح يبحث عن كنهه في الوجود، ويقتفي تجلياته في أروقة الحياة، وقادته الرحلة إلى الاقتناع بأنه مقولة متشعّبة الدلالات، منفتحة على كل المجالات، محبلة باللايقين والتعدّد والاحتمالات، إنّه «الشّبح الوهمي المتخوّف الذي يقتفي آثارنا حيثما وضعنا الخطى، بل حيثما استقرت النوى؛ بل حيثما نكون؛ وتحت أي شكل، وعبر أي حال نلبسها. فالزمن كأنه هو وجودنا نفسه، هو إثبات لهذا الوجود أولا، ثم قهره رويدا رويدا بالإبلاء آخرا. فالوجود هو الزمن الذي يخامرنا ليلا ونهارا، ومُقاما وتظعانا، وصبا وشيخوخة، دون أن يغادرنا لحظة من اللحظات (...) وفي كل حال لا نرى الزمن بالعين المجردة، ولا بعين المجهر أيضا؛ ولكننا نحسّ آثاره تتجلى فينا، وتتجسّد في الكائنات التي تحيط بنا.» [3]. وهو ما صعّب من مهمة وضع مفهوم صارم ودقيق له.

غير أنّ ذلك كلّه، لم يمنع العقل البشري من الاستغراق في تأمل مبحث الزمن، وإعادة كرة المحاولة الواحدة تلوى الأخرى؛ تشهد على ذلك جهود الفلسفة التي كانت

1- عبد الصمد زايد، مفهوم الزمن ودلالته، الدار العربية للكتاب، القاهرة، ط1، 2005، ص 07.

2- Paul Ricoeur, Temps et récit, Paris, Edi. Seuil, 1ère Publication, 1983, p 22.

3- عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السّرد، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، د.ط، ديسمبر، 1998، ص 199.

السبّاقة لتناول تجلياته، والتمعّن في مجرياته، وانبرى الفلاسفة مجلّلين بالمنطق ينظرون في مختلف تجلياته، اليومية، والكونية، والأنطولوجية .

وكثيرا ما تداخلت تلك النظرات، مع العديد من التصورات المستقاة من حقول معرفية متعدّدة، فلكية ونفسية واجتماعية ومنطقية، أنتجت رؤى زمنية متعدّدة ومستقلة ومختلفة، باختلاف المنظومة المعرفية التي تتناولها ،وفقا لأصول معينة تنطلق منها، وأدوات إجرائية تعتمدها فتمنحها خصوصيتها الفكرية.

وفي هذا الصدد، اختُزِل ما حصد من قضية الزمن على الصعيد العلمي في تجسيد لغوي، من خلال تقسيم الأفعال الزمنية، بما يطابق تقسيم منطلق الزمن الفيزيائي، إلى ثلاثة أبعاد: الماضي، والحاضر، والمستقبل.

ومن منطلق أنّ كمّ الخبرات الإنسانية يتسم بالاتساع، والتوزّع، والاختلاف، فقد بدى أن هذا الفهم التقليدي لزمنية اللغة ، يقصر على أن يستوعب كل الخصوصيات الزمنية، وما تحمله من شمول متنوّع، وتميّز، وتفرّد، خاصة بعد التطور الذي أحرزته اللسانيات منذ بداية هذا القرن حتى الآن، حيث حرّرت الزمن في اللّغة من المطابقة الفيزيائية، وقدّمت طروحاتها التي دافعت عن صلاحياتها بمباحث هامة ودراسات رائدة[1]، ففنّدت رأي النحو التقليدي، الذي اعتبر أنّ الزمن اللّغوي يطابق الزمن الواقعي.

وقد خلصت كل الطروحات إلى صعوبة دراسة الزمن، ولكن ذلك لم يحل دون قيامها بمحاولات علمية حثيثة، لرصد هذه الظاهرة الزئبقية، فوقعت على معضلات أساسية، ووصلت إلى استنتاجات وخلاصات رئيسة، عمقت فهم الزمن وأمسكت بأهم آلياته، وبصرت بموجهاته ومقتضيات استعماله، من خلال ربطه بالمقام، أو السياق، أو المعينات.

1- سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، الزمن، السرد، التبئير، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط2، 1993، ص 62.

وكان بذلك للأدب صَوْلته الزمنية المتميزة، حيث عوّل الروائيون المعاصرون على سلطة النظرية النفسية، وتيار الوعي في تصميم المعمار الزمني لإبداعاتهم، خاصة بعد أن هيّأت النظرية التحليلية للكتابة الإبداعية، القدرة على استكناه علاقة النفس بالزمن في النص الروائي.

وهو ما مكّن مقولاته من استيعاب تعاطي الذات للبعد الزمني فيه، وظهوره في أشكال شتى، وكيفيات مختلفة، اشتركت في تكثيف سيكولوجية الحكي، وتحفيز أعماق الإنسان بما تضمّ من حالات شعورية وانفعالات، جسّدت الزمن النفسي والأدبي باقتدار، وأبرزت دوره في رسم مسار الحركة، وبناء هيكلتها، وتصميم شخصياتها؛ ذلك أنّ الزمن معطى متحذّر بالدّواخل منغرس في البواطن، «وهذا الاتجاه قد قاد جملة من الباحثين في هذا الميدان إلى التركيز على تحليل الزمن الإنساني كما يظهر في الأعمال الروائية، عن طريق بحث العلاقات الرابطة بين الأحداث والشخصيات، فصار البحث مُركَّزا ليس على الزمن في حد ذاته، بقدر ما ركّز على الوعي بالزمن، وأمكن الاعتقاد بأنّ الزمن الإنساني هو الزمن الحقيقي.» [1]

وبناء على هذه الرؤية الجديدة للزمن، خالفت الرواية الجديدة طريقة الرواية القديمة في التعامل مع مقولات الزمن، ولم تتقصّد الوصف الذي يحاكي الوجود العينيّ، بغية وضع دمغة التماثل الزمنيّ الحرفيّ، الذي يضمن تأصيل الأقوال والأحداث، وكل ما يجري في العمل الروائيّ.

وركّزت بالمقابل على الحركة الوصفية لا الأشياء الموصوفة، في تأكيد قوي على أنّ الزمن الوحيد هو زمن الرواية، الذي لا يخضع لمنطق كرونولوجي؛ بل إنّ توخي محاولة تنظيمه وتوظيبه على هذا الأساس، تعتبر عديمة الجدوى والفائدة، لأنّها لن تؤدّي إلى ترتيب جيد لحركته، وعلى العكس تماما، فإنها تفتحه على متتاليات لا متناهية من التناقض، والتفرّق، والتشتت، والتشرذم.

1- نبيل بوسليو، بنية الزمن القصصي لدى مرزاق بقطاش، دار أمواج للنشر، سكيكدة، ط1، 2004، ص 09.

وبعبارة أخرى، إنّ الزمن في الرواية الجديدة «يوجد مقطوعا عن زمنيته، إنه لا يجري لأن الفضاء هنا يحطّم الزمن، والزمن ينسف الفضاء واللحظي ينكر الاستمرار.»[1]، فلا وجود إلاّ لزمن الحاضر (زمن الخطاب)، الذي له مقاييس خاصة تجتبيها الذات الإنسانية (المبدعة)، وتحدّدها بحسب درجات الإحساس والمشاعر، وسعة تفاعل الوجدان، وتلاوين المزاج، ودفق المشاعر، ومقدار التأثّر.

وباختصار، إنّ الأمر يتعلّق بزمن له «مطابقته عند الإنسان وهو المدة المتغيرة، والتي يُقدّمها كل فرد بحسب هواه وأحاسيسه وإيقاع حياته الداخلية.» [2]. أما ما قبل هذا الزمن وبعده، فلا اعتبار له، لأنه يدخل في عداد اللاّموجود، وبهذا «تجزّأ الزمن وتولّت الشخصية الحكائية مسؤولية تمثيل وحدة النص من خلال حالاتها النفسية.»[3].

ولقد تناولت الروايات المدروسة الزمن ببصمة إبداعية متميّزة، متخذة إياه -بالدرجة الأولى- نافذة يطل منها الوعي على أبعاد الماضي، والهوية التاريخية في أزمانها المقتلعة والمغيبة عن حاضر، يعجز عن أن يضاهيها في قوّتها الحضارية، أو يستلهم منها قبسا للنهوض مجدّدا، ولذا سنركّز عدسة تصويرنا على الإيهاب الزمني للذاكرة، وكيف رامت المبدعة –بتحرّق- وصله بالرّاهن الزّمنيّ المشوّه والمبعثر، علّه يستيقظ من غيبوبة تخلّفه.

الزمان في "ذاكرة الجسد":

من رحم الذاكرة الذي لا يعقر، وتداعياتها التي لا تتوقف، جاءت رواية "ذاكرة الجسد" موشومة بسمات الأصيل، ومطبوعة بوسامة الرمز الزمنيّ الخالد، الذي يعلو على زمن الواقع بزمن آخر سيكولوجي زاخر وغني وفتّان، يخرق شرطية الحضور المادي في الوطن، من أجل العيش على نبضه؛ إذ تحيا الجزائر بداخل الراوي، وتمتد في

1 - Robbe Grillet, Pour un nouveau roman,Paris, Edi. Seuil, 1ère Publication, Tel quel, 1967, P 168.

2- سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، الزمن، السرد، التبئير، ص 64.

3- شريف حبيلة، الرّواية والعنف، ص 84.

ديمومة أبدية، مروية بماء الاهتمام، ومرشوشة بالشغف المطلق، الذي يتحدّى الزمن المادي المحدود، فـ«الوجود في المنفى يعني الانقطاع عن الوجود الفعلي في الوطن، كما يعني في الوقت نفسه تمدّدا داخليا لهذا الوجود ذاته، وحين يصبح وجود الوطن داخليا، تنشط حركة الخيال، وتظهر مستويات متعدّدة للحلم والذاكرة، فيتفرّق المكان الواحد على أمكنة عدة.»[1].

ومن ثمة تظلّ ذاكرة "خالد بن طوبال" دائمة التوهج والاشتعال، باسترجاع الذكريات التي يزداد توقّدها، بتتبع الروائي للظروف المحوّطة بالمكان، وتغيّره في الزمن الحاضر تغيّرا صادِما بأشيائه، وتفاصيله، وألوانه، ومن يمكن أن يسكت صوت ذاكرة تاريخية كبيرة، أنطقها زمن جديد قلّب لها ظهر المجن، وارتدّ على رموزها، وخان ما أَمَّنَته عليه من قيم ورموز وأصول وأحلام؛«... كل شيء يستفزني الليلة... وأشعر أنني قد أكتب أخيرا شيئا مدهشا، لن أمزقه كالعادة...

فما أوجع هذه الصدفة التي تعود بي، بعد كل هذه السنوات إلى هذا المكان نفسه، لأجد جثة، من أحبهم في انتظاري، بتوقيت الذاكرة الأولى. يستيقظ الماضي الليلة داخلي... مربكا، يستدرجتي إلى دهاليز الذاكرة فأحاول أن أقاومه، ولكن، هل يمكن لي أن أقاوم ذاكرتي هذا المساء؟

أغلق باب غرفتي وأشرع النافذة...

أحاول أن أرى شيئا آخر غير نفسي، وإذا النافذة تطل عليّ، تمتد أمامي غابات الغار والبلوط، وتزحف نحوي "قسنطينة" ملتحفة ملاءتها القديمة، وكل تلك الأدغال والجروف والممرّات السريّة، التي كنت يوما أعرفها والتي كانت تحيط بهذه المدينة كحزام أمان فتوصلك مسالكها المتشعّبة، وغاباتها الكثيفة إلى القواعد السرية للمجاهدين.»[2]، إنّه سفر عمودي، وترحّل سفلي، عودة للرحم الأولى، للصورة الأولى، والتحاق بالأعماق

1- اعتدال عثمان، إضاءة النص، دار الحداثة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 1988، ص 05.
2- أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص 29-30.

المظلمة التي كلما كان التغلغل عميقا في قعرها، كانت فرصة الاستضاءة أقوى، وإمكانية منح تلك الشمس المشرقة، من قلب رحم تلك المهاوي الرحيمة.

ولذلك تظل ذاكرة الراوي وفيّة لخزائن الصور ومجازفاتها في المتاهة الأثيرة، ممثّلة هنا في فعل التذكر؛ إذ عبر طرقه المتداخلة يستعيد "خالد" الحلم الجماعي، ويبعثه من رفوف الذاكرة، بعد خيبته وخيبة جيل بأكمله، مجريا نوعا من التباري مع الزمن، و«تقوم فكرة هذا الدافع على التلذّذ بتذكار الماضي أو الجزع من المستقبل»[1]، والمقصود بفكرة التلذّذ «هو التلذّذ بكتابة المرء حياته بغرض استعادة الحياة عن طريق الكتابة.»[2]

وعلى الرغم من أنّ الذاكرة شغلت الحيز الأكبر للرواية، وتجذّرت في التاريخ، إلا أنها لم تقطع صلتها مع الواقع المعاش، ليمتزج الماضي مع الحاضر، «وكأن الراوي يكتب الآن، إذ رغم استغراقه في ذكريات تعود إلى عشرات السنين السابقة، يبقى موصولا بحاضره»[3]؛ فيتذكّر صورة قائده ووالد حبيبته "سي الطاهر"، متوسّلا صيغة الفعل المضارع المسبوق بهمزة المتكلم، وسرعان ما يمتزج عبق الذكرى العزيزة بصوت الحاضر، ومآذن الفجر، وتراتيلها القدسية، وبكاء طفل يخلد لحظة الميلاد الاستثنائية؛«ها أنا أذكره في ليلة لم أحجزها له...

وبينما أسحب نفسا من سيجارة أخيرة، يرتفع صوت المآذن معلنا صلاة الفجر. ومن غرفة بعيدة يأتي بكاء طفل أيقظ صوته أنحاء كلّ البيت...

فأحسد المآذن، وأحسد الأطفال الرّضع، لأنهم يملكون وحدهم حقّ الصّراخ والقدرة عليه.»[4].

1- أمل التميمي، السيرة الذاتية النسائية في الأدب العربي المعاصر، دراسة في نماذج مختارة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط1، 2005، ص 123-124.

2- المرجع نفسه، ص 124.

3- رئيسة موسى كريزم، عالم أحلام مستغانمي الروائي،، دار زهران للنشر والتوزيع، عمّان، ط1، 2010، ص 368.

4- الرّواية، ص 33-34.

وتبقى وقائع الحاضر المختومة بالضّحالة، تلاحق الراوي على طول مدى الرواية، حيث يتبيّن في صيغة المضارع الذي يرافقه حتى آخر سطر منها؛ «ولكنني أصمت. وأجمع مسودّات هذا الكتاب المبعثرة في حقيبة، رؤوس أقلام... ورؤوس أحلام.»[1].

والظاهر أنّ الرجوع إلى الماضي في الرواية العربية الحديثة، مثّل ظاهرة جدّ دالة عبّرت عن خط فكري وفنيّ، ورؤية حضارية للمصير والانتماء، كما شكّل هذا الجنوح الزمني للاستذكار، محمية خاصة بالذّات العربية، ومرتكزا للهوية، وحركة تاريخية قوية، بإمكانها أن تحقن الحاضر بكل ما هو إيجابي وبنّاء .

ولم تتخلّف "ذاكرة الجسد" عن هذا الخط الزمني الرؤيوي الفني، فقد أكثرت كاتبتها من توظيف تقنية الاسترجاع، بوصفها «آلية فنية لتفعيل التخييل، وتوليد معطيات راهنة بأحداث ماضية تنتمي إلى الذات الفردية والجمعية، كما لو أن التذكّر في السرد يفضي إلى القول بسيرورة الأفعال والأحداث، وبترابط الآثار فيما بينها.»[2].

وعلى هذا الأساس توخت بنية الارتداد، قطف تأويل أو دلالة، يمثّل في ء عبرة من أصول الماضي الدانية، وعصارة التجربة الخالدة؛ حيث استدلت من خلال الذاكرة على مكامن القوّة، وعملت على إعادة صياغتها لسحبها على وقائع الحاضر الباهتة، التي يؤطرها الضعف المشين، ويعلوها غبار التخلف المهين؛ فتيمة الذاكرة هي جسر للعبور من الماضي إلى الحاضر، وإعادة ترتيبه من جديد، بنسج عالم بديل يتأسس على التأمل والنقد والمراجعة، من أجل مواجهة الخيبة والسقوط الفردي والجماعي، الذي عرفته "جزائر" ما بعد الاستقلال.

والواقع أنّ الروائية أجادت في توليف خيوط الاستذكار، مع النسيج العام للرواية، في سلاسة فنية بلغت منتهاها عندما جعلت الحاضر يرسل دعوته الزمنية إلى الماضي، معربا عن رغبته الحارة في إجابته، ومن أمثلة ذلك ما جاء على لسان "خالد" في معرض حديثه عن حقيقة "زياد" بعد موته، إذ يقول: «أحاول أن أتذكّر ماذا يفعل

1- الرّواية، ص 482.

2- مجموعة من الكاتبات والكتاب، الكتابة النسائية- التخييل والتلقي، ص 32.

الناس عادة بأشياء الموتى. بثيابهم مثلا وحاجاتهم الخاصة. فتعود (امّا) إلى الذاكرة ومعها تلك الأيام المؤلمة التي سبقت وتلت وفاتها.

أتذكر ثيابها وأشياءها، أتذكر (كندورتها) العنابي التي لم تكن أجمل أثوابها.»[1]، وتنطوي فكرة الدعوة على دلالة بالغة الأهمية، تصب في روافد بلاغية، تسقي الحاضر من ماء قراح، يتدفق من منابع البارح، وما ذلك إلاّ تثمين للحلقات الزمنية السابقة للحلقة الحاضرة، وتثبيت لأثرها البالغ في كل ما يليها من مراحل؛ إذ يتضام الماضي والحاضر ليُحيل الاثنان معا إلى مجموعة تواصلية مخصوصة، تشكّل أفق القراءة المنتظر.

وبعبارة أخرى فإن فهم الذات الجزائرية لذاتها ومعطيات حاضرها، ووجوه أزمتها، مرهون بعودتها إلى جذورها، ومساءلة أصولها،مما يجعل التركيب النصي يقوم على مشاهد يتقاطع فيها الإنسان في الماضي والحاضر بطريقة تقابلية تتأسس على المفارقة حيث يعمّق الإحساس بالتذمّر من الواقع، وفي هذه المنزلة من الوعي تبزُغ ضرورة التجذّر في أنساغ التاريخ ومساءلته، واستنطاق أحداثه، لدفع الخلل الذي يسم الواقع.

وهو الشرط الذي غاب في الكثير من طروحات الهوية، فقد تموقعت الذاكرة الثورية في الجزائر بعد نيل الحرية تموقعا إشكاليا، واكتسبت في الذهنية الجزائرية طابع المعضلة، في ظل متغيرات فكرية، واجتماعية، وسياسية كبيرة، عاين على إثرها الفرد الجزائري إفلاس حاضره، وخواء وجوده وقفره، وكان لا بدّ من وقفة تفكر في الخروج من المأزق، والطريق المسدود المغلق، كان لا بد من المراجعة والبحث عن سبيل لاستعادة الهوية المغيّبة، ولذلك انبرى الراوي و من ورائه الكاتبة، يفتش عن مرجع يسائله، عن أمس يقارن به يومه، وماض يقايس به حاضره.

ويتحوّل الرجوع إلى الماضي إلى ضرورة حضارية مستعجلة، لتأصيل الكيان الحائر، وإنقاذه من حالة التهاوي والاغتراب الصاعق، وقد سكن هذا الوعي الرّواية من أولها إلى آخرها، فاعتمدت الكاتبة أسلوب المذكرات، الذي يفرض حضور الماضي حتما

1- الرّواية، ص 293-294.

ووجوبا، وبذلت فائق عنايتها لتعيين مدة الاسترجاع، وتحديدها بدقة، كما يتجلى في المثال التالي:

«يوم الاستقلال بكت جدّتي كما لم تبك يوما. سألتها. "أمّا ... لماذا تبكين وقد استقلت الجزائر؟" قالت: "كنت في الماضي في انتظار الاستقلال ليعود لي'الطاهر'، اليوم أدركت أنني لم أعد أنتظر شيئاً."»[1]، ومن ذلك أيضا: «كان ناصر آنذاك ينهي شهره الثامن، وأنت تدخلين عامك الخامس، وكان الوطن في صيف 1960 بركانا يموت ويولد كل يوم. وتتقاطع مع موته وميلاده أكثر من قصة، بعضها مؤلم و مدهش...»[2]

ومن عمق هذا التعيين الزمني للماضي، أقدمت الروائية على خوض تجربة التأريخ، إلى جانب الخطابات الأخرى، مما يؤشّر إلى منطق إبداعي، يقدّر إمكانات التخييل الهائلة على رؤية المختلف ضمن المتشابه، واللامتجانس ضمن المتجانس، وتمييز أسرار المغيّب ضمن أشكال الحضور، والصامت ضمن الضاج، وتقرّي مساحة الهامشي ضمن متون المهيمن.

لقد ولجت "أحلام مستغانمي" مجال التاريخ بجرأة بادية على مستوى التناول، متخذة من مبدأ النفي رهانا معرفيا، وخيارا فنّيا، لقول ما لم ينقال، وفتح ساحات المغلق والمسكوت عنه، في مناطق تضجّ بالكلام الحماسي، والخطاب الثوري المتعالي، ليأتي منظورها مغايرا لما كتب عن الثورة الجزائرية، وبعيدا عن التنميطات التاريخية لها، والمتعاليات الوصفية لحقائقها، مُتجشمة بذلك طريقاً زمنيًّا محفوفا بالمخاطر، إذ كيف يمكن التمييز بين الذاكرة الصادقة، والتاريخ المكتوب بأقلام تخط وتمحي وفق المشيئة الإنسانية؟!، وما هي الحدود الفاصلة بين الحقيقة والخيال؟ والواقعي والوهمي؟

1- الرّواية، ص 124.

2- المصدر نفسه، ص 293-294.

إنها متاهة جيل الاستقلال التي تختصرها البطلة "أحلام" ومن خلفها المؤلفة مطلقة تصريحها الموجع :«ولكن ليس في أعماقي سوى الفراغات المحشوة بقصاصات الجرائد... بنشرات الأخبار، وبكتب ساذجة ليس بيني وبينها من قرابة...» [1]

ومن لفح العراء التاريخي القاسي واللاسع للكينونة، تصف البطلة بخيبة ومرارة عاتية حالة تضييع فانوس الحقيقة التاريخية، وهو ما يكشفه الحوار الذي دار بينها وبين "خالد"، في معرض حديثها عن قبولها الزّواج من أحد رجال العسكر المرموقين في الدولة الجزائرية: «وهو...؟

أجبتني وكأنّك تتحدّثين عن شيء لا يعنيك تماما.

-إنه قدر جاهز.

قاطعتك:

-لكلّ شخص القدر الذي يستحقّه. كنت أتوقّع لك قدرا غير هذا... كيف قبلت أن ترتبطي به.

قلت:

-أنا لا أرتبط به... أنا أهرب إليه فقط من ذاكرة لم تعد تصلح للسّكن، بعدماأثثتها بالأحلام المستحيلة والخيبات المتتالية...

ولكن لماذا هو... كيف يمكن أن تمرّغي اسم والدك في مزبلة كهذه... أنتِ لست امرأة فقط، أنت وطن فهل لا يهمّك ما سيكتبه التاريخ يوما...

أجبت بشيء من السخرية المرّة:

-وحدك تعتقد أنّ التاريخ جالس مثل ملائكة الشّر والخير على جانبينا، ليسجّل انتصاراتنا الصّغيرة المجهولة... أو كبواتنا وسقوطنا المفاجئ نحو الأسفل. التاريخ لم يعد يكتب شيئا إنّه يمحو فقط !» [2]

وهكذا توالدت الأسئلة حافرة طرقها في دهاليز الثورة الجزائرية، داخلة لها من أبوابها الخلفية، لتنفي بمداد السرد تلك الأسطرة الزائدة للثورة الجزائرية، وتضع النقاط على الحروف، «مقوّضة بذلك عقوداً من المزاودات والمبالغات والاتجار بالأكاذيب

1- الرّواية، ص 23.

2- المصدر نفسه ، ص 324-325.

السياسية من أجل امتلاك ولاء شعب جرّه ساسته إلى التّهلكة» [1]، مرجعة أخطاء الثورة إلى حدود بشرية صانعيها. تقول "أحلام" متحدّثة عن أبيها الشهيد "سي الطاهر الوطني":

«عمّي لا وقت له لهذا... وعندما يحدث أن يذكره أمامي، يأتي كلامه وكأنّه أقرب لخطبة تأبينية يتوجّه بها لغرباء يستعرض أمامهم مآثر أخيه. ولا يتوجّه فيها إليّ ليحدّثني عن رجل هو أبي قبل كلّ شيء....

الذي أريد أن أعرفه عن أبي، ليس تلك الجمل الجاهزة لتمجيد الأبطال والشهداء، والتي تُقال في كلّ مناسبة عن الجميع، وكأنّ الموت سوّى فجأة بين كلّ الشّهداء، فأصبحوا جميعا نسخة طبق الأصل.

يهمني أن أعرف شيئا عن أفكاره... بعض تفاصيل حياته... أخطاءه وحسناته... طموحاته السرّية... هزائمه السّرية... لا أريد أن أكون ابنة لأسطورة، الأساطير بدعة يونانية. أريد أن أكون ابنة لرجل عاديّ بقوّته وبضعفه، بانتصاراته وبهزائمه. ففي حياة كل رجل خيبة ما وهزيمة ما، ربما كانت سببا في انتصار آخر.» [2]

وتفجّر الكاتبة بنية الأساطير المألوفة عن الثّورة، وعن الاستقلال، وعن أجواء الشّهادة والتّضحية، تحاكي نبض الصدق الإنساني ،حين تصوّر حقيقة ما اعتصر القلوب آنذاك، وما خفقت به من مشاعر أسى، وألم وتفجّع، توردها هكذا دفعة واحدة بعيداً عن قوالب ما ينبغي أن يُقال، لتحفظ حصانة التاريخ والتقاليد .

ولعلّ من أهمّ هذه الأساطير في تاريخنا العربي إيراد أمّهات الشّهداء والشّهيدات في أيقونة من الشّجاعة الدّائمة، والصبر على المصيبة، وعدم البكاء لفقد فلذات الكبد، وتلقّي خبر الاستشهاد بالزغاريد والفرح، وهو ما تفنّده تجربة "أمّا الزهرة" جدّة "أحلام" عندما استقلت الجزائر؛ «يوم الاستقلال بكت جدّتي كما لم تبكك يوما. سألتها. "أمّا ... لماذا تبكين وقد استقلت الجزائر؟" قالت: "كنت في الماضي في انتظار الاستقلال ليعود لي'الطاهر'، اليوم أدركت أنني لم أعد أنتظر شيئاً." يوم مات أبي لم تزغرد جدّتي كما في قصص الثورة الخيالية التي قرأتُها فيما بعد. وقفت وسط الدّار وهي تشهق بالبكاء

1- بثينة شعبان، 100 عام من الرّواية النّسائية العربية، دار الآداب، بيروت، ط1، 1999، ص 236.

2-الرّواية، ص 120.

وتنتفض عارية الرّأس مردّدة بحزن بدائيّ: "يا وخيدتي... يا سوادي... آ الطّاهر أحنّاني لمن خلّيتني... نروح عليك اطراف."» [1]

وتتالى حمى الأسئلة في حرقة شديدة لمعرفة حقيقة التاريخ، وتعريته من الزيف والأكاذيب، فيقف السّرد عند مسائل شديدة الدّقة، تهتم بالأساس بمنظورية كتابة التاريخ، ونسبية حقائقه مقدّمة المنعطفات الفاصلة في تاريخ الشّعب الجزائري، باحثة عن التاريخ المحظور الذي يشتمل «على العناصر السياسية المقصية من التاريخ الرّسمي، وفق رؤية متعالية ترتقي بالمناضلين إلى مستوى النقاء الخالص والمثالية المطلقة.» [2].

وعلى هذا، فإنّ الروائية تنخرط في إعادة تقييم شاملة، لما كتب عن تاريخ الثورة الجزائرية، مخففة من غلواء طهرانيتها، مسكونة بهاجس التاريخ القلق، الذي هو تعبير عن وعي الكيان بالزّمن، مرتادة عوالم التّخييل التاريخي، متقصّدة تشخيصه «من خلال قصّة حبّ معقّدة وحزينة، لتحرّرنا من تلك النظرات الأخلاقية الضيّقة، التي رهنت كتابة التاريخ بـ «الجدّي Le sérieux وبالحقيقة كقيمة أصلية عليا...» [3].

وبهذا الصنيع، فإنّ رواية "ذاكرة الجسد" أعادت فنّيا كتابة نصّ الثورة الجزائرية، مصوّرة ما حدث بالقدر الممكن من الدّقة والصّدق، دون أن تقع في هوّة التوثيقية التاريخية؛ فـ«هي نصّ أدبي ممتع كتب بلغة عربية سلسة رقيقة وساحرة، تطرح أسئلة بالغة الصعوبة وتطيح بمفاهيم اجتماعية وسياسية راسخة بعمق.» [4]

ومن هنا، يرسم النّص المسار الزّمني، الذي يؤسّس للوعي بالحراك الحضاري، الذي يحفظ الذّات الجزائرية من الانشطار، يعيد إليها معالمها التاريخية المخفية، وراء أستار التغليط التاريخي تارة، وتفريغ الذاكرة من ذخائر البطولة، وجميل الآثار تارة

1-الرّواية ، ص 124.

2- أحمد فرشوخ، تأويل النص الرّوائي، السرد بين الثقافة والنّسق، TopEdition، الدار البيضاء، ط1، 2006، ص 166.

3- المرجع نفسه، ص 166.

4- بثينة شعبان، 100 عام من الرواية النسوية العربية، ص 198-199.

أخرى، وهو ما يبطّنه آخر مشهد سرديّ في الرّواية؛«يسألني جمركي في عمر الاستقلال. لم يستوقفه حزني ولا استوقفته ذراعي...

فراح يصرخ في وجهي، بلهجة من أقنعوه أنّنا نغترب فقط لنغتني.

وأنّنا نهرّب دائما شيئا ما في حقائب غربتنا.

-بماذا تصرّح أنت...؟

كان جسدي ينتصب ذاكرة أمامه. ولكنّه لم يقرأني.

يحدث للوطن أن يصبح أمّيا.

كان آخرون لحظتها يدخلون من الأبواب الشّرفية بحقائب أنيقة دبلوماسية.

وكانت يداه تنبشان في حقيبة "زياد" المتواضعة، وتقعان على حزمة من الأوراق...

فتكاد دمعة مكابرة بعيني تجيب لحظتها...

-اصرّح بالذاكرة... يا ابني...

ولكنني أصمت. وأجمع مسودّات هذا الكتاب المبعثرة في حقيبة، رؤوس أقلام... ورؤوس أحلام.» [1]

الزمان في"جسر للبوح وآخر للحنين":

تظلّ رواية "جسر للبوح وآخر للحنين" تحلّق في السّرب الزمني لرواية "ذاكرة الجسد"، إذ يقدم لنا السّارد الذي يمثّل الشّاهد على عصر ومكان؛ هو "قسنطينة"، مدينة الجسور المعلّقة، وأم حواضر الشّرق في الماضي والحاضر، وما عرفته من تحوّلات كبرى.

وتأتي شهادتُه في زمنية يغلب عليها السّرد الاستذكاري، الذي هو خاصية حكائية في المقام الأول، تمكن من العودة إلى الماضي، الذي تستدعيه الروائية «لتوظيفه بنائيا عن طريق استعمال الاستذكارات التي تأتي دائما، لتلبية بواعث جمالية وفنّية خالصة في النص الرّوائي.»[2].

1- الرّواية، ص 481-482.

2- حسن بحراوي، بنية الشّكل الرّوائي، الفضاء، الزّمن، الشخصية، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط1، 1990، ص 25.

وقد ارتبط حضور الإيقاع الزمني الاستعادي، بتأكيد المفارقة الصادمة بينه وبين الحاضر، بين أزمنة الانتصارات وأزمنة الانكسارات، في ذهاب وإياب، حيث يستعيد الرّاوي ذكرياته القديمة المتجدّدة في رحاب قسنطينة مدينته الأثيرة، ويتجلى العبور إلى الزمن الآخر، فتزحف "قسنطينة" ملتحفة بملاءتها، وجسور الحنين الأبديّ، والألم والأنين، وزفرات الآه التي لا تنتهي، منذ أربعين عاما أو يزيد؛ «ما هذا الهجوم المستفز؟ حبال جسورك تحاول خنقي، تشدّ وتشدّ على عنقي بقوة ليالي الغياب الشتوية الطويلة، وأزقتك الخلفية تقبض بضيقها ورطوبتها على صدري، وبآثار المجد والرّدوم تضايق أنفاسي، وأصوات كثيرة أسمعها وحدي دون الآخرين، نهضت تهتف بعد أن كانت نائمة في ركن بعيد من طفولة وصبيان وصبابة هوجاء دفينة تحفر لنفسها مكانا أمينا دون كل الصبابات التي عرفت فيما بعد.» [1]

وهكذا ينفتح النص على عودة "كمال العطّار" إلى مدينته، بعد أربعين سنة من الغربة بالتمام والحسبان، ويبدأ نزيف الذاكرة المحملة بالتاريخ الذي لا يُنسى، والحضور الذي لا يُمحى، فقد خلّد الزمان كوكبة أعلام، جمعت بين نصاعة الحضور، وفصاحة العلم والإصلاح، وأعمالا كبيرة جليلة البرهان والفائدة، موقّعة عصرا ذهبيا تعهّدته الرّوائية بالتوصيف والتفصيل، عبر مجرى سردي يبتدأ من النهاية، مستعملا تقنية الاسترجاع للرجوع إلى البداية، فـ«لقد أفادت الكاتبة زهور ونيسي كثيرا، من معطيات الرواية الجديدة، واستعمالاتها، وفتوحاتها في عالم السّرد والحكي، حيث يلعب تيار الوعي دوره في البوح والحنين وتشظّي الذاكرة وتنساب فُيوضًا وومضات، فتتحطّم نواة الزمن النفسي.»[2].

ومن هنا تحضر المدينة بآمادها التي لا تضيع، وجسدها الذي لا يهرم أو يغيب، إذ ينتفض فُتُوّة، ويتحلّى بالجمال والسّحر والجاذبية، وتسقط المبدعة مركزيته الإشعاعية القوية، على جسد المدينة الجديد؛ المهلهل والضّعيف، وتسري روح أزمانه التاريخية ببطولاتها الملحمية في أوصاله، فتمنحه دماً جديداً نقيا، قد يعيد للوطن قوّته وبهاءه؛«كم

1- زهور ونيسي، جسر للبوح وآخر للحنين، ص 25.

2- حفناوي بعلي، جماليات الرواية النسوية الجزائرية، تأنيث الكتابة وتأثيث بهاء المتخيّل، دار اليازوري، إربد، ط1، 2015، ص 127.

عاش من أحداث ووقائع فيها الحلو والمر، وأحداث ماضية وماضي مدينته، يراها اليوم حلوة كلّها... لقد ضاعت منه تلك الأيام وضاعت منها معالم المدينة الطاهرة والمستنيرة، وضاعت مع كل ذلك الأحداث الصغيرة والكبيرة، الجميلة والقبيحة، ورغم ذلك لا يزال يرى مدينته، وهو يخطو على عتباتها العجوز، يراها حبّها وطن، ووجهها وطن، وقلبها وطن، ودروبها عمق أعماق الوطن.»[1]

في هذه الصفحات الروائية يجعل الراوي/البطل من ذاته ومن غيره موضوعاً للحكي، حيث يتوزّع السّرد على فصول الرواية، يتلقّفه السّارد مزاوجاً بين الحوار الباطِني والوصف، كما في قوله: «عندما لفظ القطار "كمال العطار" مع الآخرين، ومع بقايا وقود محترق، كانت عيناه تنظران في كل الاتجاهات، كان تائها يبحث عن قريب أو صديق ينتظره، في مدينة يبدو أنها أكلت كل الأصدقاء، كان يريد أن يتأمل كل شيء ليس بعيْنيْه فقط، بل بقلبه وعقله، يتأمّل ويتفحّص تماما كما نفعل مع حبيب اشتقنا له كثيراً.» [2]

يقذف "كمال العطار" بأوجاعه وذكرياته، وأطياف حنينه، إلى ساحة السّرد،فيتدفّق حوارا باطنيا بين البطل وذاته، في شكل سردي متعالي، ينهل من معين التداعي النفسي، ويشحن النص بالحيوية، وفائض الشّجن والتّأسّي، الذي ينساب بأسلوب رهيف شاعري؛ «ها أنت تطلع من رماد الذّكرى، تحمل عمرك في يد، وإحباطاتك في اليد الأخرى، وشوارع المدينة المواجهة منها والمخفية تفلت من ناظريْك واحدا بعد الآخر، لتختلط مع الأحلام والأوهام، ها هي مدينتك اليوم، جرّب وخذها بين يديك، الثمها بعينيك، المسها بقلبك الأخضر يفجّر صخر جسور التاريخ، هدهدها، انظر ملاءتها السوداء ذات الثقوب، والألف حكاية وحكاية، لتنتصر في لونها حكاية البعث الفاطمي، ليس كمذهب فتنة لكن كدين صحيح، يمتد ويمتد حتى يصل إلى إقامة أكبر معلم ورمز للدّين "الأزهر" أبدا، تنسمها عبيرا فيه كبرياء الروح، تنشّق عطر

1-الرّواية، ص 159.

2- المصدر نفسه، ص 5.

تربتها الندية الحنون، قلّدها وساما للعطر وآخر للنّغم لألف ألف ألف عام من الزمن، أنصت إلى لحنها الأهوج وهو يسري أنفاسا في صدرك، ووترا مكسورا في كبد.»[1]

في هذا النص المتوتّر المتشنّج تواصل التناقض ما بين الماضي والحاضر، لتتقدّم وترتدّ الحكاية، وتنطلق من زوايا مختلفة سكنها هاجس التّوق إلى البوح، والتحرّر من سلطة زمن قهري، بئيس وسلبي؛ «إنه خطاب سرّي داخل الذات، ومناجاة صامتة، يقوم بدور الومضة الماورائية، التي عادت إلى استرجاع تاريخ "قسنطينة" العريق، لتصبح هذه المدينة رمزا مشرقاً لحضارة مشرقةٍ دائمة الحضور، تتحوّل إلى أيقونة يستحضرها الأدباء والشّعراء، يتحوّل الكلام المخفي، الرافض للتّجلي، إلى نوع من المعارضة، المشوبة بالانكسار، نظراً للتناقضات التي تشوّش مشاعر البطل، تربك تفكيره.» [2].

وهكذا يقوم الزّمن على نسق تضاديّ، جدل بين الواقع المهترئ والمرير بقسوته الصادمة، وطموحٌ لاستعادة الزمن الجميل، واستشراف لآفاقه في هيأة من الانكسار والبدء مجددا، لا تكلّ ولا تفتر.

ويلعب التقابل لعبته الفنية، ينفتح على الأسئلة التي تستحضر الماضي الشامخ البهّي، وتعرّي الحاضر الذّليل، البشع؛ «تنسمها عبيرا فيه كبرياء الروح، تنشّق عطر تربتها الندية الحنون، قلّدها وساما للعطر وآخر للنّغم لألف ألف ألف عام من الزمن، أنصت إلى لحنها الأهوج وهو يسري أنفاسا في صدرك، ووترا مكسورا في كبد.»[3].

في هذا المقطع السّردي انتصبت اللّغة بمفرداتها لتشيد بناءً دلاليا خاصًّا، يقتات من التضاد بين الملفوظات المتوهّجة بالقوة والجمال والكبرياء (عبير، كبرياء، تربتها الندية، الحنون، وسام، عطر، ندى)، ومفرداتها الأخرى التي تنحدر بها من الأعالي

1- الرّواية، ص 13.

2- حفناوي بعلي، جماليات الرواية النسوية الجزائرية، تأنيث الكتابة وتأثيث بهاء المتخيّل، ص 154.

3-الرّواية، ص 13.

العميقة، والوهاد السحيقة، فيسمع صوت السقوط المفجع، الذي يفتت الكبد (الأمواج، صدرك، الأنفاس، وترا، مكسورا، كبدك).

وما بين هذا وذاك وقف الزمن في نقطة انفصلت واتصلت "بألف وألف ألف عام من الزمن" .

لقد استرجع "كمال العطّار" الماضي فكان له عنه بعدا، ولقد استحضره فطوى البعد، لتحضر "قسنطينة" بحمولتها الثقيلة القوية الشامخة، وعبق حضارتها الراقية، ثمّ جاء زمن بشع مشوّه الملامح، انحدر بقوة نحو فقدان التّوازن، والحمق والجنون وألقى بتراث زاخر على كرسي الإهمال كيفما اتفق، وكأنه ليس الذاكرة وتاريخ الوطن، فهل قدر الجزائر أن تعدّها أجيال ليعبث بميراثها زمن ممسوخ، طائش، متهوّر، بلا هدف ولا مبادئ.

وهو الوضع الذي رفضه البطل على الرغم من بلوغه ذروة الاغتراب النفسي، إلى حدّ الرغبة في الإلقاء بالنفس من على شامخ الصّخور، ليظل يراهن على العَودِ الأبدي للزّمن الحضاري الجميل؛ «وإلاّ لماذا يعود حلمي معك هكذا ملحاحا جريئا جسورا كل مرّة أكثر؟ أنت حلم الليلة الأولى ما بعد الألف، وشهرزاد هي القلب الشغوف بالحكي والسّرد، وهي أيضا زمن الانتظار وليس شهريار...

-لكنّك أنت الوحيد، الذي يمسك بخيوط القصّة، وخيوط الليل والصّباح، وهمسات الكلام المباح.

-الفضل لجسورك وهي تستجديني لتربط خطواتي مع الطّريق، لكنها قبل ذلك قد ربطت الأفكار والأماني العذبة، رغم مظهرها الخطير.

-ألق نفسك من شامخ الصّخور، وارتطم بأشلائك كالأحجار الزرقاء على ضفّتي النهر البارد، فإنّك ستبقى دائما مارداً في قلب الدّنيا وماردا خارج القلب، ستبسط الأفكار

ذراعيها، فتتلقفك وتنقذك من الضّياع، إنّ جسوري أفكار ومعاهدات بين هذا الزمن والأزمنة الغابرة والقادمة.» [1]

وعلى هذا الأساس، يصطخب البوح الذاتي بالقلق والحيرة، ويكتسب طابع الصّراع الوجداني العنيف، بين الحلم والواقع، بين ما هو كائن وما ينبغي أن يكون، دون أن يُلغي إمكانية الخلاص والخروج من واقع مفخّخ وملغَّم، وينبري الجسر ليكون استمرارا زمنيا أمثلا بين الماضي والحاضر، وسيرورة تنفي القطيعة الجذرية، يتواصل من خلالها البناء الذاتي والجماعي والحضاري؛ «إنه اليوم مثل هذه المدينة وجسورها معلق بين زمنيْن، ممزّق بين مرحلتيْن، ممسك بجمر اللّحظة الحارقة، وهي تثري ذاته بأوجاع لا قبل له بها.

الجسر قوة من قوى المستقبل، ربط لعلاقة واستمرار لحياة، وتنمية لتواصل، تواصل للرؤية والفكر والحلم، الجسر لا يقبل بالقطيعة الجذرية أو الاستئصالية، هو طريق موصل بين نقطتيْن وأرضيْن، وفكريْن وزمنيْن، الحياة بدون جسور قطيعة وبتر وتشوّه، إنّها تمسك في حلقاتها بذاته، والذّوات الأخرى، وما تحتوي هذه الذّوات من ثراء، وتنوّع في الأحلام غير الجاهزة.» [2].

وتنشط الأضداد وتتساوق من خلال تنوّع الأفعال، فتنتقل من الحاضر إلى الماضي؛ «رفاقي ها أنا أتذكّر أنني كنت ميّتا معكم يوم رحّبتم بالموت على أنها شهادة وسكنتم بالجنة مع الأنبياء والصّدّيقين.

ها أنا أتذكر أنني خسرت الرحيل معكم، وقد كان أجمل الرّحيل، تركتموني لغربة لا هي بالجنّة ولا هي بالنّار، في قلعة تدعى وطن، لا هو بالسّكن ولا هو بالسّجن، فمن يرثي الآخر؟ وبيننا هذا الميثاق الكبير، والستون عاما ملفوفة بغبار الحياة، وخطوة صغيرة للبداية ورحلة شاقة نحو النهاية، لا ينتهي فيها الحنين.» [3].

1- الرّواية، ص 36-37.

2- المصدر نفسه ، ص 228-229.

3- المصدر نفسه، ص 278.

وعلى هذا الوقع تنتهي الرواية ليكون العوْدُ على البدء و«يتحقّق انسجام دلالي بين بداية النص بالفعل المضارع، الأول في حالة إثبات، والثاني في حالة نفي، يفيد فعل التذكّر الاستمرارية، وسيادته على مشاعر البطل (الراوي)، ومن ورائه الكاتبة، تعمق الحركة السريعة، الصورة من جهة، وتدمج زمنيْن في لحظة واحدة، تسمح للحاضر باستعادة الماضي فينكشف وقع الفاجعة والأسى، لتسيطر عبر الذاكرة على الرّاهن.»[1] وما الإحساس بالفجيعة إلاّ تشبيه لحكاية إنسان على قدر كبير من الخصوصية، عاش مرحلتيْن تاريخيتيْن مختلفتيْن، وأرهقه الزمان الذي أدار له ظهر المجن، وقلّبه على نار المحن، فاكتوى بمتغيرات وأحداث، خرق مسارها كل منطق أو توقّع، وما رسالة الرّواية في مجملها إلاّ دعوة للتّواصل بين الماضي والحاضر، وتقريب المسافات، لتحقيق النّهضة الحضارية مجدّداً.

الزّمان في "زهرة الصبّار":

إذا كان خطّ الزّمن في روايتيْ "ذاكرة الجسد" و"جسر للبوح وآخر للحنين" يعتمد على الاسترجاع المكثّف، ويعوّل على قوّة التذكّر، في مواجهة الحاضر، الكاسد المتصدّع، فإنّ الحركة الزّمنية في رواية "زهرة الصّبّار" تقوم على سجال زمني بين الماضي والحاضر، لا يُؤدّي إلى التّصادم الحاد بينهما؛ فالزّمن لم يبرح في معظمه أحداث الماضي وتواريخها الشّخصية والجماعية، التي تعهّدها كل من البطل والبطلة، بالنقاش والجدال، وفتح أقواس التّساؤل والإجابة،التي تحتكم إلى الإيقاع الهادئ في القليل، ويعمّها التوتّر والتشنّج في الكثير.

كلّ ذلك بقصد استحضار فصاحة زمن ولّى، ولكنّه لم ينس، وتلمس بلاغة تاريخ قصّي سكن الوجدان، وتربّع في عمقه الخفي، لأنه استمدّ تفاصيله من موطن الوجع، ولظى الأحداث التي غيّرت مجرى الحياة ذات يوم.

1- حفناوي بعلي، جماليات الرواية النسوية الجزائرية، تأنيث الكتابة وتأثيث بهاء المتخيّل، ص 153-154.

وكان أن ارتسم أخيراً طريق المحاولة، لفهم تلك المرحلة، ومحاسبة الذّات والجماعة على ما جرى، وبدا وأنّ الأوان قد حان لإيقاف ذلك التشوّه الفكري والنفسي، الذي أجهد الكيان، وهو ما عكسه حدس "رجاء" بقرّب مجيء "أحمد"، بعد طول غياب، ودنو وقت المواجهة معه، وكان أن صدق حدسها فجاء "أحمد"، واحتضنت ليلة وفجرها زمنا يقارب العقديْن، بتساؤلات وروايات تتقصّى معنى الوجود، وتلاحق في ء الجواب، ليتّسع الزمن في بعض المقاطع لتاريخ بعيد، تتردّد فيه حكاية المرحلة السبعينية، وفورتها النضالية.

لقد استعادت "رجاء" مع "أحمد" مرحلة النضال اليساري في تونس، وشرعت في محاسبته، وبدأ هو الآخر في محاسبة نفسه، واليسار والسلطة، وحمّل جميع الأطراف مسؤولية ما حدث؛ «كلّنا ذلك الجلاّد وتلك الضّحية.»[1]، كما انشغل "أحمد" بفتح ملفات الماضي، ورغب في «أن يفقأ الدّمل الذي تضخّم في زوايا الذّاكرة!»[2]، وأن يطرح أثقال ماضيه الأليم، ويوقف صراعه الدّاخلي المرير، كي يهنأ بالتّصالح مع الذّات، ويرتق هويته الممزّقة، وفي سبيلها قذف بأسئلته الهوجاء، أسئلة نبت منها النصّ وأورق وأينع؛ «ما الذي حدث...» [3] «ماذا ذهب مني ومنك؟...»[4] «ما الذي تغيّر؟»[5] «هل خسرنا؟...»[6].

ومع هذا الانشغال بالماضي لم ينس "أحمد" ضبط عقارب ساعته الوجودية على اللحظة الآنية، في اقتناع بأنّ كتاب الحياة، صفحات يجتمع فيها الماضي والحاضر؛ فتتداخل الفقرات، وتتشابك الأساليب ثم تتباعد، وفي كلّ الأحوال انّ «الناظر إلى وراء يتحوّل إلى صنم من ملح»[7].

1- علياء التابعي، زهرة الصبّار، ص 113.
2- المصدر نفسه، ص 36.
3- المصدر نفسه ، ص 57.
4- المصدر نفسه، الصفحة نفسها.
5- المصدر نفسه، الصفحة نفسها.
6- المصدر نفسه، الصفحة نفسها.
7- المصدر نفسه، ص 138.

كما أنّ استعادة البطلة الساردة للماضي، وما تعرّضت له من فصول الانهيار، من جراء تجرّع علقم الإحباط، وخيانة الحبيب والعباد، ويأسها من تغيّر البلاد، أوهن حبلها الموصول بالحاضر المعاش، بيد أنه لم ينقطع، وبقيت حشاشة في القلب، تمدّها ببعض يقين، وأمل صغير.

وعنّ لها التفكير أخيرا في خطّ رجعةٍ، من تلك الرّحلة، تحذوها قناعة راسخة بقابلية البلاد (تونس) للتحوّل نحو الأحسن، لأنّ بداخلها خيرات وثراء تاريخي مخزون، وجوهر إنساني مكنون؛ «ترحل عنها فتأخذها في دمك، في أعصابك. تعيش فيها تكرهها، تنازعها ولكنها العلامة الوحيدة التي لا تهتز. عليك أن تجد حلاّ معها حتى لا تلتهمك ولا تبغضها. تغيّرت كثيرا هذه البلاد... ضربت أرقاما قياسية في الخسّة والقماءة ولكنّها ثريّة الباطن.» [1]

وبحسب "رجاء" و"أحمد" و"عادل" ، فقد حان أوان فتح أشرعة الحوار بين ما كان وما هو كائن، وما ينبغي أن يكون، فلا خير يُجنَى، ولا فائدة تُرجى، من إحداث الفصل القاطع بين هذه العناصر، وتشتيت تناغم هذا الكلّ المختلف المتجاذب، ورميه في هوّة المتنافر، لأنه يمثّل مدار الخصوصية الفردية والجماعية، ومشمول الهوية الإنسانية الحضارية التونسية العربية الإسلامية .

ولا مندوحة من أن تجد الذّات التونسية، صيغة الانسجام الأمثل بين الماضي والحاضر والمستقبل، بقرع سكونها، وحسن الإصغاء لموروثها، بكشف الجوهري فيه والإيمان بحكمة التواصل الحضاري، والنظر في أزمتها، ومحاولة معالجة احتناق العلاقة بين التراث والمعاصرة، وفضّ الصّراع بينهما، وتخصيب الأنا بالمعرفة، وكل ما يعود عليها بالخير والفائدة.

وفي هذا المصبّ الزّمني الفكري، اجتمعت تجارب الشّخصيات الروائية الثلاثة، وأشرقت عن رؤية تعود إلى الجذور، تنقّب في سِيَرِ التاريخ القديم، كي تؤصّل للكيان،

1- الرّواية ، ص 169.

وتبحث عن جسور خاصة، تبلغ ركب الحداثة، وتترك بصمتها على جدران العصر بمنطقه الذي يلغينا[1].

ولذا كان تنقيب "رجاء" في "مكثر" عن الأصيل الثقافي، وفتحها لخزائن المعرفة والموروث القديم، لتجني ثمار الماضي الشّهية، وتعود بسلال مملوءة، استعادت بها وعيها بهويتها التونسية العربية الأصيلة[2]. كما عاد "أحمد" إلى أحضان الماضي (رجاء) بعد سنين طويلة من الابتعاد عن الأصول، ومحاولته بتر الجذور، ولكنه لم يقو على ذلك، وقفل راجعا إلى أرض الوطن.

أما "عادل"؛ الطرف الثالث في هذه العلاقة، الذي تكبّد خيانة "أحمد" البشعة واحتوى "رجاء" وأحبها، بعد أن قطع "أحمد" معها، فقد عاش حقبة من الزمن، أسيرا لنظريات نبتت في الصين والاتحاد السوفياتي وألبانيا، ومعادلات سياسية دخيلة، وطروحات يسارية غريبة، تبيّن له أنها لا تستوعب واقعه المختلط، ورأى إحباطات الحاضر، التي استدعت مواقف البحث والتساؤل، والمراجعة للذات والكينونة والمصير.

وكان لا بد من أن يتدخل الماضي، من أجل تنوير الحاضر والمستقبل، وإضاءة الأفق المسدود، فكان تشغيل التاريخ لغة ورؤية وبناء، والاحتماء بثقافة الماضي بعد أن شهد "عادل" المعركة بين المفطرين والصائمين في "صفاقس"؛ فاشترى قرءانا وتفاسير البيضاوي، والجلالين، وابن عاشور[3]. يريد أن يفهم ما الذي حدث في بلده.

وأحسّ"عادل" بحاجته إلى الخروج من جبّة المُسلَّمات والجاهز، والابتعاد عن الانغلاق القاتل، فراح ينبش في مخزون الذاكرة الجماعية، باطّلاعه على رموز الماضي وأسراره وعوالمه الغنيّة، ليقبض على الكثير من مفاتيحه الوجودية، وتشهد ذاته التحولات المتسارعة و القلقة، التي تؤذن بولادة جديدة لهويته؛ «اكتشفت الأسوار التي ضربتها دراستي ذاتها حول تفكيري. أنا أجهل نفسي فكيف أعرف غيري؟ كيف أدّعي

1- الرّواية ، ص 146.

2- المصدر نفسه، ص 127-128-129.

3- المصدر نفسه ، ص 278.

القدرة على الحديث عن فوكو وبارت وليفي ستروس ولاكان، وأنا لا أستطيع صياغة جملة مفيدة عن فكر ابن رشد مثلا؟ أشياء بديهية ولكنّنا لا نراها إلاّ بعد تلقّي الصفعة. الآن أطلب بكل تواضع، وبكل حرقة من السيّد فوكو، والسيّد بارت أن يعينوني على إيجاد أجوبة مقنعة لأسئلة كهذه: لماذا صلبوا الحلاّج؟ وما الذي حدث في دماغه هو حتى يصرخ: ما في الجبة غير الله؟ من امتلك المعرفة في حضارتنا؟ من ضربت يده وعنقه كي لا يتسلّل إليها؟ ماذا كتب الطبري بالضبط؟ ماذا قالوا كلهم، هؤلاء الذين ذهبوا والذين نحملهم في ذاكرتنا الجماعية من غير وعي؟»[1]

لقد وعى "عادل" أخيرا أنّ التراث حال فيه، قابع في أصقاع ذاته، وأنّ «... كل فعل، أو ممارسة، مشترطة بتاريخ وجودنا، ولا تتكشّف الحقيقة إلاّ كصناعة تاريخية متجذّرة في الزمانية، تتغيّر تبعا لتغيّر آفاق المعنى، وتشكّل الصّور....» [2]

وعلى هذا تمّت مصالحة كلّ الشخصيات مع الماضي، الذي كان لهم عنه بُعداً، ومع استرجاعه طُويَ البُعْدُ.

الزمان في "نخب الحياة"

لم تستغن رواية "نخب الحياة" عن أداة الذاكرة في إقامة صرح نصّها السّردي، فهي في أثناء الفعل الكتابي، تعود إلى سرد حكاياتها من باطن الذاكرة المؤنثة، وذكرياتها مع الآخر (الحبيب)، البعيد القريب منها، الساكن في وجدانها، على الرغم من اصطناعها القطع معه، ومع كل رموز الذاكرة .

تشرك البطلة "سوسن" جميع حواسها، وتكرّسها للإصغاء إلى نبض الذاكرة، على الرغم من أنها حاولت أن تجترح النسيان، بالتشغيل القويّ للجسد، وتعطيل آليات التمسّك بالجذور، والحرص على الهوية، بيد أنها في الحقيقة، تحكي حكايتها بشظايا

1- الرّواية، ص 146.

2- هانس جيروغ غادامير، فلسفة التأويل، الأصول، المبادئ، الأهداف، تر: محمد شوقي الزين، الدار العربية للعلوم، منشورات الاختلاف، المركز الثقافي العربي، بيروت، الجزائر، الدار البيضاء، ط1، 2005، ص 25.

ذاكرتها، وأصداء حاضرها، وتنسج العلاقات بين ما كان وما هو كائن، وما ينبغي أن يكون، من خلال الاسترجاع والتداعي.

ومن هذه الزاوية «تأتي مصداقية الإبداع، حيث تطرح حمولات الذاكرة للتّأمل والمعاينة.» [1]. وإجراء المقارنة بينها وبين الذاكرة الغربية المضادة لها، وما زاد ذلك "سوسن" إلاّ استحضارا وتمثيلاً للعمق الهوياتي الأصلي ، الذي تجلّى في مواقف تحيرّها من غربتها وهي في "بون"، وتساؤلها، ونفورها من العديد من مظاهر الحياة المتحرّرة في "ألمانيا"، وكأنّ حمولة الماضي تتصادم مع ملامح البيئة الجديدة، يتراءى ذلك في شريط المشاهد المستعادة، والاسترجاعات، والوقفات المونولوجية التي تستوطن مخيّلتها.

وقد حمل ذكر الأحداث الماضية فيضا وجدانيا، ليحوِّل في كل مرّة حركة الحاضر، إلى صور سردية محفّزة ومثيرة للذّكرى، ومكسّرة في الوقت ذاته للتدرّج الزّمني، بلغة متوتّرة وجمل قصيرة، مشحونة بإيقاع سريع يغيّر من خطّية الكتابة؛ «... يومها، عدت إلى بيتي، ألهث إلى ركني وأشيائي، رأيت غرفتي تتّسع، سمعت أشرطتي الموسيقية تغنّي، رأيت أدوات زينتي، ترقص. وخرج أصدقائي من كتبهم يشاركونني اللحظة، وكان الحفل خرافيا. ما الذي حدث اليوم؟...

في ثانية واحدة، انهارت الفوضى بداخلي، لتتحوّل إلى فوضى أخرى مشرقة ونابضة بدفء آخر، وعطاء جديد، كنت هادئة، ومستسلمة في فوضى الرتابة، لما شقّ رنين صوته روحي القاحلة...» [2].

لقد غيّرت الحركة الاسترجاعية مزاج الساردة؛ حيث أدخلها التذكّر في نوع من الغبطة، محدثا التفصل بين الماضي والحاضر، ومن هنا تستعين المبدعة بحركات تذكّرية ترتد إلى الماضي، وحركات أخرى تأملية ترتبط باللحظة الراهنة، وحكي الحدث الآنيّ، والجنوح إلى الماضي، في دفق زمنيّ نفسي باطني وسرّي، أدّى إلى استمرارها في

1- زهور كرام، السرد النسائي العربي، مقاربة في المفهوم والخطاب، ص 86.

2- آمال مختا ر، نخب الحياة، ص 24-25.

الالتحام ببعض ملامح هويّتها، مجسّدة هنا في تاريخها الفردي العاطفي والعائلي، وما ترسّب في وعيها ووجدانها بشكل لا شعوريّ، من قيم مجتمعها.

الزّمان في "الشمس في علبة":

أما رواية "الشمس في علبة"، فقد قامت خصوصيتها الزمنية على استرجاعات لأحداث واقعية في مرحلة معيّنة، اتّصفت بالعنف والدّموية، لتتّخذ أبنيتها –في كثير من الأحيان- شكل الخرافة؛ بالنظر إلى أنّ فعل القتل وطريقته كانت خرافية حتى في الواقع الفعلي، و«هو الذي جعل الكتابة انفعالية ،مجرد رد فعل قوي مشحون بالوجدان الحائر الذي لم يُصدّق ما حدث، فجاء الخطاب الروائي المنتج بدوره خرافيا، يتماهى مع حكاية بودوبودو، يشكله الموت بفعل القتل.» [1].

وعلى هذا النّحو، فإنّ زمن الخطاب هو زمن القتل الكابوسّي المجنون والمتسارع، الذي يأتي في هيئة زمنية استرجاعية داخلية، تتوزّع في محطّات متفرّقة من النص، وكأنّ الذاكرة لم تعد تختزن إلاّ مشاهد الموت، الذي فاق بشاعته الخيال، الأمر الذي قلّل من مساحة الاسترجاع الخارجي، الذي لم يحضر إلاّ لماما، من مثل ذلك، العودة إلى زمن الثورة، حيث يسترجع السّرد فعل القتل الذي مورس على يد المستدمر، ويقيم المقارنة بينه وبين فعل القتل في الحاضر، إذ لا فرق بينهما، بل ربّما يصير فعل القتل في الحاضر أكثر عنفا وبشاعة، لأنّه يتم على يد الإخوة الأعداء.

وفي هذا إدانة شديدة لما يحدث من قتل وإجرام، في راهن دمويّ أسود وعنيف؛ «أمي لم تخف ذعرها. قالت لنا ذات ليلة وهي تستعيد ذكريات طفولتها: الأحداث تتشابه كثيرا. كان العساكر يداهمون القرى ليلا مثلما يحدث الآن. وكنا نخاف من الليل ونحن صغار. نرفض أن ننام بعيدين عن أهلنا وننهض مذعورين كلما طرقوا الباب ليلا. وليلة اغتالوا عمّي لم يطرقوا الباب كما تعوّدوا. لقد قفزوا من جدران المنزل إلى فنائه بعد أن أحاطوه بحراسة مشدّدة.

كنا نياما عندما سمعنا صراخ زوجة عمّي، ولما استيقظنا وجدنا جدّتي متشبثة به فجرّوها إلى فناء الدّار، وعندما رفضت الابتعاد عنه اغتالوهما معا.

1- شريف حبيلة، الرواية والعنف، ص 115.

انزوينا في ركن من أركان البيت، كانت أجسامنا الصغيرة ترتجف. التصق بعضنا ببعض من الخوف، كنا نظن أننا سنقتل بدورنا. وفور مغادرتهم المنزل ركضنا إلى الفناء لنشاهد جثتيهما ممدّتيْن، ويد جدتي ما زالت فوق صدر عمي.

قالت أمي ليلتها، أتدرين فيم أفكر الآن، ودون أن تنتظر ردّنا أجابت أودّ لو أعيدكن إلى صلبي. ضحكت أختي، وعلقت تعيدينا جميعا؟ وأي بطن سيسعنا يا أمي؟

قلت: تضغط علينا فتصير الأرجل قصيرة، والرؤوس صغيرة، ونحشر كلنا في بطنها.

قالت: وكأنني احمل خمسة أجنة في بطن. ضحكت.. ضحكنا جميعا.. لكن ضحكة أمي هذه المرة صفراء شاحبة وفيها الكثير من المرارة والألم.» [1]

وهكذا يمتدّ زمن الخطاب من يوم خريفي هو يوم دفن"الوردي" حيث «الجو بارد ومتقلّب في هذا اليوم الخريفي.» [2]، ويتوقّف وينتهي في أمسيته من أمسيات الرّبيع، لكنّ القبور تبقى مفتوحة، تنتظر سيارات الإسعاف التي تنقل القتلى، مما يبقي زمن الخطاب مستمرا ومفتوحا؛ إنّه ربيع غريب وعجيب مفتوح على أفضية الموت: القبور، لا سيما إذا كانت هذه الأمسية هي آخر ساعات الرّبيع.

وهو ما يؤذن بصيف حار تنشط فيه نار القتل، مما يشير إلى عقم رحم الربيع، وعجزه عن إزهار الأمل من جديد، لأنّ القتل اقتلع بذوره من جوف الحياة، ليتولّى هذا الفعل افتتاح زمن الخطاب، وهو الذي يغلقه متى يشاء، متخذا من الليل غطاءً له، إذ يحتلّ هذا الأخير المساحة الأكبر في زمنيّة النصّ، من منطلق أنّ حركة القتل تبتدئ وتنشط وتشتد ليلاً.

وعلى الرغم من وتيرة الاسترجاعات الدّاخلية، التي تتوالى بقوة وكثافة، وخاصة تلك التي تسرد الوقائع المؤلمة التي مرّت بها القرية، حيث استغرقت فصلا كاملاً، إلاّ أنّها لم تؤثّر في تسلسل وترابط أحداث القصّة، على أساس أنّها جزء من الحاضر، لها امتداد في الماضي القريب، يجيء كي يُتَمّم اللّحظة الحاضرة، عارضا صوراً أخرى مروّعة

1- سعيدة هوارة، الشمس في علبة، موفم للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2001، ص 21-22.

لزمن العنف، ليستكمل مشهديته بصفة زمنية حاضرة، تنتصب بقوة، وتكتسح كل جسد الرّواية، على أنها لا تعتمد مسارا تاريخيا متكاملا، ولا تنتظم في منحنى زمني، يحقّق التطوّر الدراميّ للأحداث والشخصيات، حيث يغلب عليها الانفعال الحاد من فرط صدمة القتل المجّاني، المروّع الأحمق والآلي.

الزّمان في "أخاديد الأسوار":

على عكس الروايات السابقة يغيب في رواية "أخاديد الأسوار" التنامي الزمني للأحداث، وتغيب الشخصيات الفاعلة والنامية، التي تسهم وتؤثر في تطور الأحداث؛ «فالشخصيات هي شخصيات ذاكرة، والأفعال السردية هي الأخرى أفعال ذاكرة، تستحضر ماضٍ تصارعه الأفراح والأحزان، دون أن تختط هذه الذاكرة لنفسها مساراً ينطلق من نقطة زمنية معينة لنرى نموها وتطوّرها وهي تقدّم هذه الأحداث.»[1]

وتتحرّك البطلة/ الساردة في مساحة استرجاعية، حدّدت مدّتها بربع قرن من السنوات الخليّة؛ «هل أستطيع إلغاء ماض بشساعة ربع قرن من الذاكرة الآن؟»[2]، وينبري السؤال الاستنكاري في المتن الرّوائي منذ أوّل سطر، ليقرّ استحالة النّسيان، وإلغاء تاريخ يمثّل في مجمله وتفصيله عنوان الإنسان، ومختصر لكيانه المنخرط في فعل الوجود والالتزام، ولذا جاء النص مؤثّثا إلى حدّ الازدحام ،بسيرة الزوج الغائب الحاضر في الوجدان، واسترجاع أحداث وذكريات وأشياء، من الزمن الذي ولّى وبان، ولكنّه لم يبرح الفكر والخيال.

وقبله كان غلاف الرّواية رمزا أيقونيا يتعجّل مقدم الذّاكرة، يهيّيء لها كل مواسم الاهتمام والشّغف، ليبيّن مسبقا بأنّ الاتّكال على الماضي سيكون خياراً وقراراً، ومساراً لبدء وإنهاء الحكاية؛ إذ تتوسّطه فتاة في عمر الزّهور، تبدو حزينة وكأنها تحمل همّاً لا يزول، تتّكئ على كرسي بجوار السّور، وتبدو في حالة شرود، وتأمّل لأشياء، ترتدي لباساً أحمر باهتا، يميل إلى الحولان والصّفرة، ربما بفعل البلى والقدم والاحتكاك

1- مجموعة من المؤلّفين، ضد الصمت والنسيان، قراءات في رواية "أخاديد الأسوار"، للزهرة رميج، ص 74.
2- الزهرة رميج، أخاديد الأسوار، ص 08.

بالأرض، وتوسّدها البلاط، وعلى الحال نفسه يبدو مظهر الخفّيْن؛ حيث يتراءى أنهما قديمان تكاد تميل حمرتها إلى اصفرار كامل، وعلى العكس يظهر بلون أحمر قان الجزء العلوي من هذا الطّقم.

وهذا التباين في درجة اللّون، يعكس مرجعية زمنية نفسية، وأيديولوجية، تؤكّدها وضعية الاتكاء بالرّأس على الكرسي، وتمديد الرقبة باتجاهه، وهي وضعية تنتج حالة نصف استلقاء، ونصف يقظة ونصف شعور بالواقع.

يجلّل كلّ ذلك سكون مفعم بكلّ ألوان الفجيعة والاغتراب، وهي أجواء تلائم فتح أشرعة التذكّر، وسراديب التفكّر، وقد جاء التذكّر مقترنا بالدّم، والجرح النازف، الذي يأبى أن يلتئم (السترة بلون أحمر قان)؛ إذ كل مشاعر الساردة (الزوجة) في الحاضر مرتبطة بالطرف الآخر (الزوج)، الذي غاب بعد قصة طويلة مع العذاب والاغتراب، وترك زوجة تجترع مرّ رحيله وغصة فراقه، و ترفض النسيان .

أمّا السّروال (الجزء السفلي من طاقم اللّباس)، فهو مجاز يحيل من خلال الجزء على الكلّ ؛أي يحيل من خلال السّروال على الرّجل، وقد تأكّدت هذه العلاقة بين الاثنين كنسق من أنسقة الألبسة الرجالية، وعنصراً مميّزًا وفارقاً في هيئتها الخارجية، وقد ورد في الصورة مهلهلا وقديما، باهت اللّون وصفيقا، ليدلّ ذلك رمزيا على الهشاشة، والعياء الشّديد للرجل المحوري في الرواية/ الزوج ، الذي عانى من السّجن والتّعذيب، الذي حفر في جسده أخاديداً، ودمّره نفسيا، وعجّل بانقضاء عمره ورحيله.

واجتماع الجزء العلوي من اللّباس ذو اللون الأحمر القاني/ رمز سخونة جرح الماضي، واستمرار نزيفه في الحاضر، مع السّروال ذو اللّون الأحمر الباهت، الذي يميل إلى الصفرة والزّوال، وفقدان رونق الألوان، كمعادل لفقد ألوان الحياة الجميلة، وأطيافها البديعة، يشكل تفصيلة أيقونية شديدة الأهمية، تتوسّل جمالية الصورة، لملامسة أعماق الرّواية.

وفي العموم تحيل اللوحة على شخصية أنثوية، ترتدي ثوبا خاصًّا بالسّجن، هذا الأخير الذي يُبْرِوز حضورها من الجهات الأربعة، كما يدلّ على ذلك إطار الصّورة

المربّع، ولكن أيّ مفهوم يتّخذه السّجن؟ هل هو الحيّز المادي المعروف بانغلاقه؟ أو الدائرة الزمنية المقفلة بمفاتيح الذاكرة؟

واضح أنّ السّاردة، تعيش سجينة ذاكرة تحيا معها وبها، تتمحور حول مشاركتها الوجدانية والفكرية لحبيبها الرّاحل، ومقاسمتها النفسية لتجربة اعتقاله وسجنه، ورحلته الطويلة مع الجرح والألم؛ «ها أنا من يجازف اليوم، مرة أخرى لإحضارك ! من سواك يستطيع أن يشاركني آلامي وأحزاني ويتقاسم معي أفكاري ومشاعري؟»[1] .

وهي بعد، تعيد ترتيب الكون من خلال التذكّر، وجلسة التأمّل والتدبّر، حيث تمارس ما يشبه الحفريات على الواقع، ومن روح الغياب من الماضي تصرّ على استدعاء الحبيب من جزيرة الصّمت، لتغرسه بقوة في دروب الوجود، تحفّها ظلال الماضي القديمة الجديدة، فتستل أشعة الشمس عندما تفتح كوّة في الظّلم، لتتسرّب الأضواء، وتسترجع خفقانها في قلب الوجود، بتنشيط دورتها الزمنية الشخصية.

وعلى هذا كان الغلاف؛ البذرة الأولى لتناسل مركز زمني/دلالي شبه وحيد في الرّواية؛ فانتظمت التجربة الزمانية وفق طريقة استرجاعية، تمحورت حول ما عاشته الساردة من أوجاع، وقلق وضياع، وإحساس بالاقتلاع، إثر استرجاعها لقصّة زوجها المأساوية ومحنته النضالية/سجنه وتعذيبه في المعتقلات السياسية، ثم اعتمادها قراءة جديدة لهذه التجربة، حيث اتخذتها موضوعاً للكشف، والرّصد، والعرض، وإحالة النظر، وممارسة الإصغاء والتأمّل، وجعلتها محطة للتفكير في واقع "المغرب" المتجدّد.

وقد وظّفت كل هذه الآليات للتفكير في هذا الواقع المرهق، والتطلّع إلى أفق مغاير له، وهو ما يحوّل الزمن إلى أداة تعبير بالغة الخصوصية، عن التجربة الذاتية الجماعية، التي عاشتها السّاردة، ومن وراءها مناضلوا اليسار، وعلى هذا ينفتح المجال الزمني على تخوم الهوية، وتبني السّاردة عالمها التخييلي مما ترسّب في الذاكرة، وترسّخ من أحداث وتقلّبات، تراها أكثر تعبيراً، عما تشعر به من صدمة التغيّرات الفارقة، وهول التحوّلات الجذرية الصاعقة.

1- الرّواية، ص 120.

وتتوالى الاستفهامات المتصلة بالذّاكرة، للاستكشاف والرّد على أنساق الهيمنة والظلام، والتهميش والقمع، مقاومة أشكال الاحتكار التي تمارس ضدّ الحقيقة، ويسير الزمن ذهابا وإيابا ما بين الماضي والحاضر، ويتدرّج الحاضر إلى الماضي، ويستدعيه للتبصّر.

وتكون مشاهدة السّاردة للفيلم، وقراءتها لإحدى الروايات، مدعاة لتذكّر ما هو ذاتي، حيث يتشابه بطل الفيلم والرّواية، مع شخصية البطل الرّاحل ويكاد يكرّر نفس تجربته، ويجيء الماضي ليضيء مشاعر وأفكار الرّاهن اليوم، ويُعرِّي واقع الوطن وسوءات العالم، يفضح عيوبه يحتجّ على جنونه، يروم مصالحة الذات مع الواقع، الذي يطارد زئبقه، أملا في غد أفضل، وبناء وطن بديل، على الرغم من هشاشة الحاضر وضعفه؛ «فينبغي أن يكون هناك نوعا من التّعالي والتّنامي على الأهوال التي عشناها. وهذا أمر بديهي. فمن غير الممكن أن نظل نعيش مع ذاكرة التّعذيب»[1].

وهي في سياق ملاحقة دائرة الضّوء المستمدّة من تتبّع آثار الزمن، ودورة الرجعة الأبدية إلى الماضي، تتحسّس بدون هوادة الجوانب الاجتماعية، والسياسية في عالم اليوم، ثم تُشرِّحها وتحلّلها، وتبحث عن أسباب مرضها، كي ترى الانكسار وتتجاوزه، فتطوف حول الوطن العربي، من العراق، إلى المغرب، إلى فلسطين...، ثم تجوس بعينيها، تراقب المجتمع الدولي، وما يسكنه من إرهاب واستبداد، وتكالب على المادة، وسيطرة الجشع والأنانية، وغياب القيم الإنسانية، ثمّ ترتكن من جديد إلى خيبة الذات، وما يعصف بها من اغتراب وإحساس بالاقتلاع.

وتنشط حركة الذاكرة التي تعمل على استنباط الفائدة من الاسترجاعات المنتقاة، وتتويج الاسترجاع المتكرّر، بالتفكّر في أمر الحاضر الوطني والعالمي، والتمعّن والتدبّر في أمر المقبل؛ ففعل التذكّر في الرواية هو توليد جديد للمخزّن، وإعادة إنتاج للماضي المخبئ، وتكييفه بحسب شروط الواقع الجديدة .

1- عبد الرحيم حزل، الكتابة والسجن، حوارات ونصوص،إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، د.ط، 2008، ص 12.

وهوالأمر الذي أسفر عن اعتماد انتقاءات معينة، ترتبت عنها تصرفات آنية، وسلوكات جديدة؛ هي أبنية اللحظة الراهنة، بأثرها النفسي والفكري المختلفان في الطبيعة والدرجة، عن ما كانا عليه في اللّحظة الفائتة.

انطلاقا من هذا الوعي، أعادت "أخاديد الأسوار" صياغة الزمن الماضي بما يسمح بتنوير الحاضر، وربطه باستراتيجية هادفة، أماطت اللّثام عن بعض وجوهها، مذكرات الأنت (الزوج) الغائب الحاضر، البعيد القريب، والتي دَوَّنها في دفتر مغلّف بغلاف أسود، كان يرجع إليه كل ليلة ليقرأ بعض الصفحات منه، ويسطّر على بعض الجمل والفقرات، ولم تكن الزوجة (السّاردة) تعرف ما يتضمّنه هذا الكتاب الأسود إلى أن طلبت منه ذات ليلة أن تتفحّصه فقدّمه إليها، وحين اطلعت عليه، تفاجأت بأن تلك المذكّرات ليست إلاّ نقلاً لأقوال بعض الفلاسفة والمفكّرين[1].

لتسترجع الساردة بعد رحيل زوجها ذكرى الكتاب الأسود، وتعيد قراءة بعض تلك الأقوال، وهي أقوال مفاتيح أبعد من أن تكون مفروضة على النص ومقحمة عليه، بل هي تحبيك دلالي مبتكر، وغزل جمالي رمزي متقن، يضرب في صلب الرؤية الزمنية الجمالية للرّواية، وطاقاتها التخييلية الهائلة، وقدراتها الجبارة على ملامسة الأعماق، والتّأثير في الأذواق، وهو ما يتيح الكشف عن اعماقها الدّلالية.

من ذلك استرجاع السّاردة لقول الفيلسوف "شوبنهاور" «الحدس هو المعرفة الحاصلة في الذهن دفعة واحدة من غير نظر أو استغلال عقلي»[2] .وإنّ تسليط الأضواء الكاشفة على هذه المقولة، وربطها بالوظيفة الزمنية/ الرمزية في الرواية، يبيّن أنها تُحيل في مجملها على الذّاكرة، التي تزور الحاضر وتفرغ على الفور متاعها في بيته، تبوح له بأحاديثها ومكنوناتها، وتنبثق كشعاع حاد وكثيف، يتحكّم في الرؤية والمجال والتفكير، يشهد على ذلك، استهلال الفصل الأول بالحديث عن الحاضر، وما يتضمّنه من ذكر لأحداث وأفعال وأمكنة، تعبر عن أجواء الاحتفال، وتصف طقوس الفرح

1- الرّواية، ص 181.

2- المصدر نفسه، ص 82.

والرقص؛ « تحلّقنا حول المائدة محتفلين. وجدت نفسي أندمج مع أجواء الفرح والبهجة. أتمايل على أنغام الموسيقى وهي تسري في جسدي سريان الخمرة المعتقة مخدرة حواسي، معطلة تفكيري، سابحة بي في عوالم مخملية مثيرة. أتلذّذ بالمشروبات المنعشة والحلويات المتنوعة، أقهقه عاليا باعثة العدوى في كلّ الحاضرين.»[1]

وبدا وكأنّ البطلة لم تعد تؤرّقها الذاكرة، وصهيل الأيّام الآفلة؛ «كنت كطائر الفينيق الذي فقد الذاكرة ولم يشعر أبداً أنه احترق زمنا طويلاً، وأنه خارج لتوّه من الرّماد، منبعثا في كامل أناقته وتألّقه. يشعر فقط أنه جميل. وأنه هكذا دائما، الطائر المتفرّد المحلّق في الأجواء العليا. الطائر الذي لم تعرف عينه معنى القبح أبداً ولا قلبه معنى الخوف أو الوحدة أو الألم.»[2].

ثم وبسرعة فائقة، و"بطريقة الفلاش باك"، تتحوّل السّاردة من كائن فرح ومبتهج، ومتصالح مع واقعه، إلى كائن مشروخ ومعذّب، تعيس ومنكسر؛ «إذ كانت ضحكتي لا تزال ترن عندما انطلق صوت "اسمهان" من أسطوانة اللّيزر "ليت للبراق عينا !" معه انطلق السهم مصوّبا بكل دقّة نحو قلبي، مغتالا ضحكتي، مطفأ نظراتي المشعّة ساحبا قناع السعادة من فوق وجهي، شعرت بملامحي تتقلّص وباحمرار وجنتيّ تتراجع، أمام الصفرة الصاعدة من أعماقي وبأطرافي الملتهبة تتجمّد فجأة. انتفضت كالمجنونة: كأم تذكرت بعد سقوط الظّلام، طفلها الوحيد الذي كان يلعب خارج الدّار ولم يعد..»[3]

ويستمر هذا الإيقاع الزّمني في كلّ الرواية؛ مساحة حاضر صغيرة، سرعان ما تكتحسها ذاكرة ثقيلة وقوية، تأتي إلى المؤلفة هكذا، وجود فوري يعمّ كلّ شيء، دون أن يتموضع في كلّ شيء.

ويبقى أساس الأمر الرّوائي يقوم على تفقّد أنفاس الذّاكرة، وتتبّع دروبها الطويلة المفروشة بالقضايا والمسائل، ثم استخلاص ما في جرابها من زبدة المعرفة، والإنصات

1- الرّواية ، ص 07.

2- المصدر نفسه ، ص 07-08.

3- المصدر نفسه، ص 08.

لصوت حكمتها الذي يصل إلى آذان الحاضر، فيفك إلى حدّ ما وقرها، ويتوق إلى أن يعالج خللها، حين يحاكمها بدون ضجيج المواقف المباشرة.

ها هنا تكاد الكتابة عن الذاكرة تميل -كل الميل- إلى التعبير عن الذّات وعلاقتها بالهوية المهدّدة، وتتحوّل إلى محاولة تذويتية مستمرة لترميم الكينونة المغتالة، حيث تستوعب الماضي والحاضر، وتحشد «كل عناصر الرومانسيك قصد إعادة ترميم الذاكرة.» [1]، وتقديم عالم، يتلوّن بقيم الأنا الجمالية والإيديولوجية؛ «وذلك بإعادة بناء الهوية المؤلفة من خلال الإجابة عن سؤال: من أكون؟ لكن مع بناء صورة الغير (صورة الزوج) والحث على إيجاد تفسير للماضي والحاضر، وتبنّي رؤية طللية للتاريخ ما دام أنّ المؤسسات والأبطال والقيم التي طبعت الماضي، قد انزاحت لصالح قيم مبتذلة أساسها الخيانة والانتهازية والوصولية.»[2]

وتنتقي السّاردة عيّنة أخرى من المذكّرات، تسترجعها تنظّمها، وتُرتّبها على أساس من الأولويات الإيديولوجية، والولاء لخيارات فنية معينة، وباجتماع الاثنين تتكوّن اللّحمة السّردية، ويتحقّق الانسجام العام، في البنية الروائية؛ ذلك أنّ «الفنّ لا يعرف الضوضاء»[3]كما يقول "رولان بارث"، ولا ينساق وراء فكر الصّدفة والسير الاعتباطي، وتقديم العناصر كيفما اتّفق.

إنّ إصرار الرّاوية على معاودة قراءة بعض المقاطع الفكرية والفلسفية دون غيرها، واجتذابها من حضن الماضي، و زرعها في أحضان الحاضر، لهو إثبات لموقف، ودفاع عن طريقة وجود في العالم؛ فهي تنجز قراءة ليست بريئة المبتدأ والانطلاق، بل هي مبرجمة بصورة تحسن التوغّل في لأعماق، تبحث في الأنساق، بمطاردة فواصل البياض، ولعبة الرّمز التي تفتق المعنى، وتفتح له كل الآفاق.

ويتحقّق خيار الانساق النصي ببعده الإيديولوجي، وموقفه الجمالي الخلاّق، عندما تقوم السّاردة بنوع من التصفية (filtrage) للذاكرة، في الكثير من المرات، وهي

1- مجموعة من المؤلّفين، ضد الصمت والنسيان، قراءات في رواية "أخاديد الأسوار" للزهرة رميج، ص 69.

2- المرجع نفسه، ص 69-70.

3-Roland Barthès, Introduction à l'analyse structurales des récits, in. Communication 8, Paris, Seuil, 1981, p 12.

منخرطة في مشمول حركتها الاستعادية التي تتقصّد «تكييف الماضي واستنبات أسئلة محتملة»[1]، بغرض الردّ على خيبات الحاضر، ومفارقات المرحلة، ورفع صوت الاحتجاج والإدانة لما يحدث، لتبقى الكتابة الأدبية ضربا من المواجهة والمجابهة لكلّ أشكال الخراب والانهيار، وصور القبح والدّمار التي اعتلت الحاضر .

وفي هذا الاطار يأتي ايرادها لجملة من الأقوال الأخرى،و منها:

«الاغتراب والضياع أن يفقد الإنسان حريته واستقلاله الذاتي...ويصبح ملكا لغيره تتصرّف السلطات الحاكمة فيه تصرّفها في السلع التجارية/ "ماركس"»[2]

«الإنسان الحقيقي هو الذي يسير في الطريق، أي هو الذي يحاول دائما ترك حالته السابقة ليتوجّه إلى حالة تعلو عليها. أما الذي يقف حيث هو ولا يسير في الطريق، ولا يمارس الشعور بالخطر، فلم تتحقّق إنسانيته بعد. وهو الذي يسميه "نيتشه" بالإنسان الأخير.»[3]. وهكذا تتخذ المؤلّفة من هذه المقتطفات وسيلة للمقارنة بين الماضي والحاضر،و منهجا في المحاورة.

ويحتدّ الصّراع ما بين الأدب والسلطة، ما بين عشق الحرية والأنوار، وموالاة الظلمة وضرب الأسوار، لينشئ هذا المنجز النصي تواصله المضاد مع قوى القهر والحيف، والكذب والتحريف، التي تسيطر على الحاضر، ويؤسّس في الوقت ذاته مشروعه الإنساني النبيل الذي ينشد الجوهر في كلّ شيء، وينظر في أمر الواقع المبعثر، ويسعى لجمع شتاته.

وبحسب هذا الالتزام الإبداعي، كان كيان المؤلفة كله مستنفرا، وجماع فكرها وجهدها مستثمرا، للتمسك بذاكرة الحب الأصغر/حب الطرف الآخر الراحل، والوفاء المطلق لذاكرة الحب الأكبر/ حب الوطن، وعشقه الجميل والمخيف الذي لا يفتر.

والحقيقة أننا نجد أنفسنا أمام بطلة روائية، تصرّ على اختيار زمني محدّد ودالّ، وموح ومعبّر، يثبت ذلك انتفاضتها القوية بعد صدمتها النفسية، ومقاومتها لكل ألوان

1- المرجع السابق، ص 45.

2- الرّواية، ص 81-82.

3-المصدر نفسه ، ص 82.

القهر والظلام، واستماتتها الفردية رغم أوجاع الغياب وآلام الفراق، وفساد الواقع، واستسلامها ردحاً من الزمن للصمت القاتل.

ومن هنا فإنّ الذكريات الشخصية لم توقف عقارب الساعة، ولم تسيطر على البنية الزمنية بشكل يحدّ من انفتاحاتها الإيحائية، ولم تكن مظهرا من مظاهر الهوس بالسيرة الذاتية التي لا تغادر صغيرة ولا كبيرة إلاّ وتُحصيها، عملا بمبدأ تحرّي الصدق الحياتي، كما أنها لم تنبن على رهينة ذاتية تملّكية، ترى أنها هي مبتدأ العالم ومنتهاه، ومحور الوجود ومبتغاه.

وعلى العكس تماما كان النبض الزمني المرتبط بالهم الشخصي، نبعة ضوء أنارت دروب العالم الخارجي، ولم يؤثّر نزوع الرواية في مرات كثيرة إلى تضييق حدود المحاكمة الزمنية، بالانكباب على علاقة الأنا بالأنت (الحبيب)، وأيام وصلها الحميم، على الاهتمام بالوجود المحلي والعالمي، بل كان وسيلة للمرور إليه.

وعلى العموم فإنّ المواقف التي عبّرت عنها "زهرة رميج" في روايتها، إزاء تهافت الواقع السياسي في بلدها إبّان السبعينات والثمانينات، تبقى في «حدود الاحتجاج على السلطة في خطاب تطبعه الذاتية والانفعال إلى حدّ السبّ والشّتيمة، ويفتقد لصور البديل الممكن والكفيل بتغيير الأوضاع نحو الأفضل.»[1].

وتظل المبدعة -شأنها شأن معظم كتّاب وكاتبات الرواية المغاربية العربية-، تتحصّن بماض لا يكاد يغادرها في الحاضر حتى يعود إليها، في غياب الرؤية الشاملة للتغيير، والقدرة على تفعيلها؛ «لأن الخارج لم يعد مقنعا، تفككت منظومته، وأصبح المبدع وهو الوتر الحسّاس في المجتمع، وتيرمومتره، غير قادر على تجميع الأجزاء وإخضاعها إلى منطق سليم.»[2]، ويعود كل هذا إلى أصول ذاتية وموضوعية شكّلت أكبر المعوّقات التي حدّت ومنعت انعتاق الذّات العربية، وتحرّرها من أوضاعها المزرية المأساوية.

1- بوشوشة بن جمعة، اتجاهات الرواية في المغرب العربي، ص 630.

2- محمد معتصم، الرؤية الفجائعية في الرواية العربية نهاية القرن العشرين، ص 172.

2-المؤنّث ومعالم الفضاء/ استقراء حفريات الهوية:

يشكّل الفضاء شرط الوجود الإنساني الذي لا يحدد ذاته إلاّ به وفيه، إذ يقيم الإنسان من خلاله علاقات حضوره وغيابه، وهو ما يتجسّد في ثنائية الاستقرار والانتقال؛ «فالشخص عندما يحضر إنما يحلّ في فضاء، وعندما يغيب فهو ينتقل إلى فضاء آخر، والفضاء بهذا المعنى هو البداية والنهاية، إنه عنصر ثابت ومحسوس يُسهِّل له ثباتُه القابلية للإدراك من طرف كائن مستقر أو متحرك.»[1]

وإذا كان الفضاء يتّصف بالثبات، رغم الحركية التي يقوم بها الإنسان في جغرافيته، فإنه حينما تتلقّفه اللّغة، تزعزع ثباته؛ فيشهد التحوّل الهائل، والسير على نسق الإبداع النافر، ورمزية الدلالة الحرّة، وهو ما يضفي عليه أبعاد السحر والغواية، ويحيله إلى كينونة زئبقية يصعب الإمساك بها، حيث تدخله في دائرة العصيّ اللّغوي، ونطاق التّشكيل الهلاميّ .

وهذا ما يحقق الدور الإيحائي الذي يحدّده له الكاتب اوالمتكلّم، بحسب وعيه وقوانين لعبته الفنّية، وتوجّهات رسالته الأدبية؛ «ومن هنا كان ارتباط البحث عن الهوية بالبحث عن المكان، فالذات البشرية لا تكتمل داخل حدود ذاتها، بل تبسط خارج هذه الحدود، حيث المكان الذي يمكّنها أن تتفاعل معه.»[2].

و من هنا لم يكن المكان في نصوص المدوّنة الروائية بأبعاده الجغرافية ولا بهندسته، وإنما كان «خزّانا يموّلها بالأفكار والمشاعر والهوس.»[3]، وهو ما يحقّق إبداعية الأنسنة المكانية التي تُجلي العالم الخارجي، حيث يدخل الإنسان في حوار مع المكان؛ فيحدث الانفتاح والتنوّع الكبير للدّلالات، ويُشْرك الإبداع المكان في طريقة طرحه للتّجربة، ليصبح شخصية تسهم في تطوّر الأحداث ونموّها، فـ«المكان المتداعي الأطراف رغم واقعيته من حيث هو موجود فيزيائي حقيقي أقرب إلى المكان الأسطوري الخرافي

1- جوزيف. إ. كيسنر، شعرية الفضاء الروائي، تر: لحسن حمامة، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، 2003، ص 07.
2- نبيلة إبراهيم، فنّ القص في النظرية والتطبيق، دار غريب للطباعة والنشر، القاهرة، ط1، 1995، ص 140.
3- حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، الفضاء، الزمن، الشخصية، ص 55.

منه إلى أي وصف آخر، بل إلى درجة يمكننا أن نعتقد أن هذا المكان بإضافاته الملتحقة يعتبر بطلاً له شخصيته وفعاليته المتميّزتيْن كغيره من أبطال الرّواية.»[1]

وعلى هذا الأساس فإنّ مقاربة الفضاء في هذه الدراسة، تروم قراءة علاقة الذات النسائية الساردة/ الكاتبة مع الفضاء الرّوائي، الذي تلتقي فيه تخوم التجربة مع الانسانية مع التاريخ وامتدادات الذاكرة، وأحوال الحاضر المرتهنة،ومجرة الأحلام المحلقة، وكل ذلك ينفتح على أفق كتابة غير منتهية.

1.2. الفضاء العام والخاص:

يشكّل البيت مرتع الصبا، وأحلام الطفولة واليقظة ،وركننا الركين في العالم؛ إذ تقفز صورته الرقراقة العذابة إلى القلب دائما، تغرقه حنينا لذيذا، لأنه الفضاء الذي يحتضن بداية العمر، وأول الحلم، والصورة البكر لتدثر الإنسان بمعطف المكان، إذ يظل البيت السياج الأمني الذي يحوط بالفرد من كل الاتجاهات، يحفظه من الضياع والتفتت، حين يختزن داخل شكله الهندسي الحميم أحلامه وذكرياته، فهو «واحد من اهم العوامل التي تدمج أفكار وذكريات أحلام اليقظة، ويمنح الماضي والحاضر والمستقبل ديناميات مختلفة، يُنَّحِيْ البيت عوامل المفاجأة ويخلق الاستمرارية، ولهذا بدون البيت يصبح الإنسان مفتتا.»[2] .

وهو صورة قوية يعلن بها الإنسان عن حاجته الملحّة والدائمة إلى إثبات وجوده وإقرار كيانه، من خلال الإقامة في مكان ثابت، يرشح بقيم الألفة، فيحقق له تلك الرغبة الإنسانية في الاستقرار والشعور بالأمان، التي تحمي أحلام اليقظة، وتمنح الإنسان إمكانية الحلم بهدوء وسلام، و«هو ضروري لوجود الإنسان، ومركز لتكييف للخيال،

1-الأخضر بن السّائح، جماليات المكان القسنطيني، قراءة في رواية "ذاكرة الجسد"، منشورات دار الأديب، وهران، الجزائر، د.ط، د.ت، ص 19.

2- غاستون باشلار، جماليات المكان، تر: غالب هلسا،المؤسسة العربية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط2، 1984، ص 91.

وعندما نبتعد عنه نظل دائما نستعيد ذكراه، ونسقط على كثير من مظاهر الحياة المادية، ذلك الإحساس بالجمالية والأمل الذين يوفرهما البيت.»[1] .

ومع مرور الزمن تعدى "البيت" عند الإنسان معاني الاختباء من غضب الطبيعة، وخطر الآخر والحيوان، ودخلت دلالته في شبكات عنكبوتية تجريدية؛ فصار الفضاء الأثير الذي يجد فيه الفرد ذاته، يبحر من خلاله في أعماقها، ويلامس أدقّ دقائقها، فينعم بقيم السّلام الداخلي، والهدوء والاتزان، ذلك «أن بيت الإنسان امتداد لنفسه إذا وصفت البيت فقد وصفت الإنسان (...)، فهذه البيوت تعبر عن أصحابها؛ فهي تفعل فعل الجو في نفوس الآخرين الذين يتوجّب عليهم أن يعيشوا فيها»[2]

1.1.2.الفضاء العام:

البيت العائلي في "ذاكرة الجسد":

وقد انفتح البيت العائلي في "ذاكرة الجسد" على جماليات الألفة والحماية والدفء والاستمرارية، حيث شرّع "لخالد" أبواب الذاكرة الشخصية،بحميمياتها وطقوسها وتفاصيلها الصغيرة والكبيرة، فما أن عاد "خالد" إلى بيت العائلة؛ بيت الطفولة والصبا حتى ارتبكت ذكرياته، وكادت تجهش بالبكاء الممزوج بنشوة اللقاء.

وكان أن تململ على فراش أيام استثنائية ، مضت بأفراحها وأحزانها، فهجره النوم؛ «لم أنم تلك الليلة... أكان ذلك العشاء الذي أعدّته عتيقة زوجة حسان وكأنها تعد وليمة. والذي استسلمت له بشهية، أكاد أقول تاريخية. هو الذي كان سبب قلقي بعدما تناولت الكثير من أطباقه التي لم أذق معظمها من سنين. أم أن السبب، هو صدمة لقائي العاطفي الآخر مع ذلك البيت الذي ولدت فيه وتربيت، والذي على جدرانه

1- شاكر النابلسي، جماليات المكان في الرواية العربية،المؤسسة الوطنية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1994، ص51.

2- رينيه ويليك واوستن وارين، نظرية الأدب، تر: محي الدين صبحي وحسام الخطيب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط3، 1987، ص 288.

وأدراجه ونوافذه وغرفه وممراته، كثير من ذاكرتي من أفراح ومآتم وأعياد... وأيام عادية أخرى...»[1].

وبدأ نزيف الخيال وسفر الذاكرة إلى الأعماق المحجبة من حياة "خالد" ، الذي راح يستحضر صوت والده الذي يطلب الماء للوضوء، وطيف أمه، وقندورتها ذات اللون العنابي؛ «ما زال الطيف الذي غادروه يعبر هذه الغرف أمامي. أكاد أرى ذيل كندورة (أمّا) العنابي يمر هنا، ويروح ويجيء بذلك الحضور الثري للأمومة. وصوت أبي يطالب بالماء للوضوء، أو يصيح من أسفل الدرج "الطّريق ... الطريق" لينبه النساء في البيت أنه قادم صحبة رجل غريب، وأن عليهن أن يفسحن الطريق ويذهبن للاختباء في الغرف البعيدة.»[2]، واليوم الذي أخرج فيه جثمان أمه من الباب الضيق[3]، ثم الليلة التي قبل فيها شقيقه "حسان" مودعا قبل أن يلتحق بالجبهة[4].

ويأتي ذكر بيت طفولة "خالد"، عاريا من أي وصف تفصيلي، إذ يكفي أنه بيت الدهشة الأولى، والألفة الكبيرة، ومرتع الأحلام البكر، ولذلك اهتمت عدسة التصوير بالتقاط ذلك الصّخب النفسي، الذي اعتمل بداخل "خالد" إثر عودته إلى البيت العائلي بعد غيبة طويلة.

البيت المشترك في "جسر للبوح وآخر للحنين":

عنيت رواية "جسر للبوح وآخر للحنين"، بوصف البيت المشترك الذي عرفته "جزائر" ما قبل الاستقلال، وهو بيت يصبّ بقوّة في روافد الألفة والأمان والحميمية، وكذا الشعور بالتكافل الاجتماعي؛ إذ شكّل عند "كمال" العمود الفقري لحياته؛ فتح عيناه عليه، فحوى ذكرياته وأحلامه، وهو بيت يقع بالحي الشعبي العريق "القصبة". تقطن عائلة "كمال" (هو ووالديه) في غرفة واحدة منه، وتشترك معهم عائلات أخرى في

1- أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص 340.
2- المصدر نفسه، ص 340.
3- المصدر نفسه، ص 341.
4- المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

ساحة هذا البيت؛ «في بيتنا المشترك بالقصبة، حالات ونماذج بشرية مختلفة»[1]، وقد انحفرت صورته في أعماق "كمال"، وتركت آثارا عميقة في نفسيته.

والبيت المشترك القديم في عهد الاستدمار، هو طراز معماري يحمل أبعادا تاريخية، تكشف في جوهرها عن طبيعة المجتمع في تلك الحقبة التاريخية، فقد عبرت هندسته عن توحّد الأفراد، وتآلف الجماعات، على الرغم من الحجر الجغرافي، والضيق المكاني.

و قدعكست صورة هذا البيت ملامح النمط الاجتماعي السائد آنذاك، والذي قام على جماليات اقتراب الأفراد من بعضهم البعض، واقتسام الكثير من الحميميات، وربط وشائج الشعور المشترك، الذي دحر –إلى حد كبير- النزعة الفردية، القائمة على الأنانية والمصلحة الشخصية، والتي كان من شأنها أن تشتت الهدف الجماعي الأكبر، وهو تحرير الوطن من المستدمر، ولأجله، اجتمعت الإرادات لتواجه المصير الواحد، بالاتحاد والتآزر الجميل.

2.1.2.الفضاء الخاص:

البيت المستقل في "زهرة الصبّار":

في رواية "زهرة الصبّار" يلتبس البيت المستقل بالشخصية، ويخضع لتلوّناتها النفسية، مما يكسبه وصفا فضفاضا وعاما. فـ"رجاء" تعيش في أرجائه حرّيتها الفردية واستقلاليتها عن الجماعة؛ «... ها هي الآن في فراشها والكتاب منشور على ركبتيها سجائرها في متناول يدها وكذلك كأس "الترنجية" الذي تعوّدت شربه كل مساء للتخفيف من توتر أعصابها، وها هي تعلن لنفسها بعد استعراض أحداث يومها أنها في الأصل خلقت للوحدة والانفراد، وأنها لا تألف الجماعة إلا لقدرتها على الانفصال عنها واعتزالها متى شاءت.»[2].

1- زهور ونيسي، جسر للبوح وآخر للحنين، ص 117.
2- علياء التّابعي، زهرة الصبّار، ص 53.

والمكان كما يبدو هنا، دليل حرية وانطلاق، وانفلات وانعتاق، فالشخصية المحورية تحاول أن تعيش مطلق حريتها في بيتها، بعيدا عن أعين الرقيب، التي تمارس عليها الحجب والمصادرة، وهي متبرّمة من وجودها، ومتضايقة من حضورها في زمانها ومكانها، تعلن عن تعبها الممضي، وضجرها العاتي من خلال أفعالها المشحونة بالقلق والعصبية.

ومع كل ذلك فإنها تفضل البقاء في بيتها، ليقينها أنّ خروجها منه لن يبدّد عتمة غربتها، هذا ما علمته إياها التجربة، فتخيرت نمط الابتعاد والعزلة، بل واستقلت بيت خاص بها تعيش فيه بمفردها، حتى لا تفسد سلطة العائلة طقوس خلوتها .

ولم يكن انفصال "رجاء" عن الجماعة سهلا عليها، ولم يرق أبدا لعائلتها التونسية المحافظة؛ «أحسست أنني جزء انقطع عن كل وانفصل، ولم يعد يقبل أن يزرع من جديد في كيان متعدّد الرؤوس والنزاعات والاهتمامات. حينها قرّرت أن أسكن وحدي ولم يتسنّ لي ذلك إلا بعد شهور طويلة من المفاوضات ومن الدموع كذلك، إذ كان قراري صعبا عليّ أنا ذاتي يضعني وجها لوجه مع وحدتي وكوابيسي وجثّتي المتعفّنة.»[1].

ولكنه قرار تمسّكت به تمسّك الغريق بمنقذه، لعلها حين تنكفئ على ذاتها المعذبة، وتنصرف إلى أناها المسجونة في غياهب الصمت والتردّد، تفك عنها قيود ورثتها المرأة منذ الدهور، تقبض على هويتها، وتتحول إلى فضاء منتج، يولد الحياة من ظلمة الفقد، تباركه أنوار الكلمة، وقداسة القراءة، ومساءلة الكتب عن الحقيقة، عن الجوهر، عن التاريخ والحضارة.

البيت المستقل في "جسر للبوح وآخر للحنين":

تحصّل "كمال" بعد الاستقلال على شقة خاصة، وعلى الرغم من غياب "كمال" الكبير عن بيته ومدينته، إلا أنه لم يضيع شيئا من ملامحه التي انحفرت في ذاكرته، وبقيت راسخة متفرّدة لا تقبل الطمس،ولم تستطع ملامح الأمكنة الكثيرة التي تعاقب عليها في أسفاره المتكررة،أن تضيع بعضا من أماراته؛ «وكأنه قطب الرحى في دوامة تحركاته الكثيرة والطويلة...»[2]، لتبقى البيوت الأخرى بإيماءات عادية.

1- الرّواية، ص 153.

2- زهور ونيسي، جسر للبوح وآخر للحنين، ص 27.

وما أن يعود البطل إلى البيت القديم بعد تجوال كبير وطويل، حتى يجد أنّ أدق الإيماءات تعود إلى الحياة، دون أي تغيير؛ «كم رأى في غربته من مساكن وعمارات وقصور ومتاحف، وكم رأى من فنادق وقاعات وفرش، وكم جال في أروقة مفروشة بأجمل السجاد، يلفه فيها جو العطور المستترة، وراء عشرات الرؤى والأخيلة، كم ضمته مكاتب وأرائك وقاعات ودور ومسارح وعروض، كم وكم... لكنه لم يكن يضعها أبدا موضع المقارنة مع تلك الدّروب والأزقة الضيقة، وبيت فيها يحوي غرفتين لا تصلحان ردهة صغيرة في بيت من البيوت التي رأى، وحيث أقام في رحلاته المتعددة الملتوية»[1].

وقد أفرغت الروائية الشقة من عناصر الروعة الجمالية التقليدية: الجمال، الفخامة، اللطافة، التناسق، السحر، الروعة....، وأضفت عليها بعدا جماليا/ عاطفيا واحدا؛ هو دلالته على الأمن والأمان الذي لم تصفه الكاتبة وصفا واضحا، بل من خلال ما أوحت به لنا من مواقع مختلفة في الرواية.

وعندما ننظر في مواصفات عائلة "كمال" الصغيرة، ممثلة فيه وفي والديه، ندرك أنه ابن لزوجين متميزين على بساطتها؛ فالأم ملتزمة أشد الالتزام بالدين والأخلاق والقيم، على الرغم من تصديقها لبعض الخرافات، بحكم أمّيتها وجهلها، وهي تسعى لتحقيق استقلاليتها المادية، بتطريز أقمشة القطيفة المختلفة الألوان، بخيوط الذهب الزاهية، تصنع منها تشكيلات بديعة، وتبيعها عن طريق أحد جيرانها الذي يلعب دور الوسيط بينها وبين التجار[2].

والأب يسعى إلى تحسين وضعه الاجتماعي والثقافي، لأجل تربية ابنه تربية صالحة، تشهد على ذلك، تلك المكتبة الثرية الموجودة ببيته؛ «أوراق الورد، وفلسفة الجمال، ورسائل الأحزان للرافعي، ديوان المتنبي، البخيل لموليير... عناوين كثيرة، كان والده قد اشتراها له في مرحلة الدراسة بالثانوي، وقد خاف عليه من أن تطغى عليه

1- الرّواية، ص 137-138.

2- المصدر نفسه، ص 19-92.

الثقافة الفرنسية، فيجهل الثقافة العربية، وكم كانت فرحة والده كبيرة عندما وجده يقرأ ديوان المتنبي...»[1].

وتلك شيمة من الشيم المتأصلة في الشعب الجزائري الأبيّ، الذي اتخذ الثقافة العربية الإسلامية سلاحا لمحاربة المستدمر، وردّ كيده إلى نحره، وإبطال سعيه إلى فرنسة "الجزائر"، وطمس لغتها العربية، عن طريق تربية الناشئة تربية إسلامية، وكان أن نهل أبناء الجزائر من معين اللغة العربية الصافي، وتاريخ العروبة الزاهي من خلال التشبّع بالقرآن الكريم، وسنة نبيّه الكريم عليه أفضل صلاة وتسليم، وتشرب الثقافة العربية، بمختلف صورها وأشكالها.

البيت في "الشمس في علبة":

وفي رواية "الشمس في علبة" نجد أن البيت ينزاح عن دوره الأمومي، الذي يؤدّيه في الظّرف العادي؛ بوصفه المكان الذي يوفّر الاسترخاء الجسدي، والسكن الروحي؛ فـ«منذ البداية تم الإعلان عن الإحساس الفجائعي بعنف الخارج، المصادر لرمزية الحياة، والمغتال للدفء الذي افتقدته الذات في رهانها على مقاومة كل أشكال الصقيع، أملا في الاستمرارية وتدعيما للإحساس بالطمأنينة التي بدّدها بتعنيفه للذات والجماعة.»[2].

تأتي إذن آلة الدمار، وتقصف مأوى ومعقل الكيان، فيكف البيت عن إنتاج دلالات الاستقرار، وهو ما يشير إليه الطفل "أمين" ابن "الوردي"؛ «بيتنا بودوبودو هجرته منذ مدة، أصبح يخيفني، يقلقني، أشعر بالرغبة في البكاء كلما ولجته برفقة تاتا حياة أود، يا بودوبودو، أن تواصل حكاية رحلتكما في الصحراء. كان أبي يقصّ، وعندما

1- الرّواية، ص 187.

2- عبد النبي دشين، شعرية العنف،، مستويات العنف في القصة القصيرة المغربية خلال السبعينات، دار الثقافة، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1999، ص 44.

وصل إلى الأشرار الذين اعترضوا طريقكما، أسكتوه، وجرّوه من فراشه... ثم قطعوا رأسه، وتركوه في بهو الدار.»[1].

وعلى هذا تشحذ طلائع الشؤم والعدوان أسلحتها، تدمر مأوى الإنسان، تدكّ حصن عواطفه وأحلامه، تنسف حميمياته وأسراره، مأخوذة بشهوة الدم، فتتسارع أفعالها بجنون، تكسر الأبواب والنوافذ، تفوح رائحة الموت والدمار، يصبح البيت قفرا موحشا، وفراغا مفجعا، فـ«المدينة لم يعد لشققها أبواب ونوافذ»[2].

ويهرع «الأطفال إلى البيوت المهجورة التي تعلن خراب المدينة»[3]، ويبنون ببراءتهم المقصوفة المخابئ كي يخفوا أحبتهم، يتشوفون فيها بديلا لبيوتهم المنهارة؛ «- إننا نبني المخابئ قالت نسرين وبعصبية كبيرة كانت تدحرج الحجارة وتدير عينيها الزرقاوين في كل أنحاء المنزل، يداها الرقيقتان تغطيهما طبقة كبيرة من الأتربة -جسمها- كان هزيلا وبدا وجهها شاحبا جدا وهي تتحدث معي.

-وهل ستخفينني معك يا نسرين، إذا ما انتهيت من صنع مخبئك هذا ؟

-وسأخفي أبي أيضا وإخوتي.»[4]

ويتعالى صياح الأطفال: «تعالي يا تاتا نريك المخابئ التي صنعناها هذه الأيام، إنها تسعنا جميعا. قال الأطفال. لن نعود إلى الساحة، ولن نسكن ثانية في تلك الشقق، أضافوا معا.»[5]، أما "أمين" فيقول متمنيا: «إذا عادت أمي يا تاتا، أحضرها إلى هنا، ... أمي تمقت الشقق، تحب البيوت الأرضية، وتحب الأشجار.»[6].

هذا ما أسعف به الخيال الأطفال، لاستعادة دفئ وحميمة الدار، لأنّ عقولهم الصغيرة، لم تستوعب ما حدث من دمار، فبنت بسواعد صغيرة تحرسها الآمال

1- سعيدة هوارة، الشمس في علبة، ص 8-9.
2- المصدر نفسه ، ص 35.
3- المصدر نفسه، ص 80.
4- المصدر نفسه، ص 81-82.
5- المصدر نفسه، ص 85.
6- المصدر نفسه، ص 88.

بيوتا/مخابئ يسيّجها الأمان، وارتسمت على شفاههم أحلام يتداخل فيها الكلام مع السؤال، الذي يتمنى عودة أحبة اغتالتهم أيادي الإجرام[1]؛ كي يخفوهم في المخبأ، البعيد عن أعين الأشرار، تقول "نسرين": «سأقبّل أمي كثيرا إذا عادت، وأخفيها في المخبأ الذي صنعناه.»[2].

أما عن الكبار فلم تكن أجسادهم وأرواحهم بمعزل عن هذه النار، إذ تمكّن منهم الرعب وبلغ أبعد قرار؛ فالبطلة "حياة" عاشت التشظّي، وتشرذم الذات، وتملّكها الرعب من بيتها الذي جمعتها به من قبل قوة الألفة، ووشائج الأنس والمحبة؛ لأنّ يد الإرهاب يمكن أن تطاله في أي لحظة، فتستبيح جسدها وأسراره، وتمزّق حميمياته وأحلامه، ولذلك قرّرت الهروب منه؛ «بعد اغتيال الوردي هجرت بيتي وسكنت نساء كثيرات جسدي، وحتى نفسي، كنت ألتقي صدفة بحياة، تزاحمت في رأسي أسماء كثيرة ووظائف أيضا.

استعرت وظائف شتى.. عبثا كنت أحاول تناسي مهنتي أكتب بسرعة، وأتنكر، ثم أختفي لأوصلها إلى مكانها. تنشر في الغد، يقرأها الناس. أحاول أن أنسى بأني كتبت... بت أعرف المدينة أكثر من قبل، لكثرة ما غيرت الإقامات.

اكتشفت أماكن عجيبة فيها، وكدت أنسى بيتي في غمرة الأحداث.»[3].

ويصبح الهروب من البيت قدراً فجائعيا أسود؛ فتلجأ إحدى نساء المدينة إلى الساحة لأنها أأمن من بيتها؛ «أما أنا فسألتحق بالساحة، لم يعد لي بيت أحتمي فيه، الساحة أرحم.»[4]، ويبلغ سيل الدماء الجارف، بيت "بودوبودو" رمز انتصار الأخيار على الأشرار، وتهز سقفه أعاصير العنف، فتنفصم عروة الثقة بينها، بعدما اكتست بيته

1- الرّواية، ص 82، 83، 88.

2- المصدر نفسه، ص 85.

3- المصدر نفسه ، ص 37.

4- المصدر نفسه، ص 57.

طلّة جديدة وغريبة، تبعث على الذعر والانقباض؛ «لم أعد أخشى شيئا، فالمدينة الطيبة تضيع مني. وبيتي لم يعد يحميني. سأهبط إلى الساحة وأنتظرهم فيها»[1].

وهنا يتأكّد «الشعور بعمق المأساة التي يعيشها الإنسان في أماكن كان من المفترض أن تكون أكثر أمنا، إنّ عملية اقتحام الذات عن طريق اقتحام مكان قوقعتها، ثم ممارسة العنف عليها حتى القتل، وسلبها الإحساس بالأمن، قد نتج عنه حالة اللااستقرار، فالبيت الحالي الآمن الحاني لم يعد كذلك»[2].

وأنّى يكون الأمان في المكان، ومشاهد استباحة البيت تتكرّر في جنح الظلام، تعلن اندلاع حرائق الواقع، وتداعي الفجائع، التي تخترق حميمية المكان. وفي الاختراق تهديد سافر للإنسان، وضرب له في عمق الوجدان، وهل هناك خسران أكبر من تضييع قيم الحماية والأمان، لتنتهي حلقات العدوان بسلب الروح من الكيان.

وإنّ وصف الأطفال للحظة مداهمة المكان، تغني عن كل بيان، وتجلّي عمق المأساة، في واقع اخترق كل التجاوزات، وخرق أبسط قيم الحياة، يروي الطّفل "مهدي" قصته فيقول: «أنا أيضا اختبأت يوم اقتحموا بيتنا وراء حوض السمك ولم ينتبهوا إليّ (...) كنا نياما عندما حطّموا الأبواب، والنوافذ، واقتحموا البيت، واصل مهدي، جرّونا من الفراش إلى الدار، كنت آخر من استفاق، لم ينتبهوا إليّ ... اختبأت وراء حوض السّمك، فشاهدتهم يموّتون الواحد بعد الآخر... توسّل لهم أبي أن يقتلوه ويتركوا أمي مع إخوتي.

سألوه هل ما زال يرسم؟ ثم قتلوه وقتلوهم جميعا، وعندما انصرفوا غادرت مخبئي...كنت خائفا جدا يا تاتا لكنّني لم أبك، لقد وجدت أجسادهم ملقاة على الأرض، فحسبتهم نياما، ناديتهم فلم يردّوا عليّ، وكانت رسومات أبي تملأ فمه وتغطي كل وجهه.»[3].

1- الرّواية، ص 56.

2- شريف حبيلة، الرواية والعنف، ص 37-38.

3- الرّواية، ص 87.

ولم يُفلح هروب الإنسان، ومحاولته نفيه لهويته في سبيل بلوغ فضاء أكثر أمان، في اقتلاع هاجس الخوف من نفسيته، فـ"حياة" ظلت تعاني في تنقلاتها بين الأمكنة من التصدّع العميق، والصمت المخيف، وصارت فريسة للحظات الانتظار القاتلة، ولذلك رجعت إلى بيتها، والتحمت التحاما مصيريا به، مراهنة على هوية انتصار المكان، وقوة إرادتها في تجاوز ذلك الوضع المربك، وإصرارها على التمسك بوكرها، مهما كانت الأحوال، لأن ذلك أرحم من التنكيل بعمرها، الذي تحوّل إلى أسفار قلقلة، تترقّب دوما محطة أخيرة؛ هي الموت الوحشي المقبل؛ «بعد اغتيال سعيد تغيرت أشياء كثيرة، عادت حياة إلى جسدها، وعدت إلى نفسي.

البارحة نمت هادئة في بيتي، وجدته لم يتغير باستثناء بعض الأتربة التي عوضتني في أثناء غيابي. نهضت باكرة اليوم على غير عادتي...»[1].

وتمعن الساردة في تهشيم صورة البيت كملجأ وملاذ، حيث تشير إلى أحد أهم مكوناته: فراش الزوجية، وهو مشمول بيتي غاية في الخصوصية، إذ يعبّر عن الهوية الإنسانية، في أكثر أوضاعها الحميمة، تقول إحدى النسوة الفارات من بيوتهن عن زوجها: «يقول لي بأن فراشنا هو المكان الوحيد الآمن في هذه المدينة المجنونة.

-وهل بقي آمنا ها. ها. ها. أضافت أخريات.»[2]. ينفجر ضحك النساء الساخر، من عمق الألم والشعور باللاجدوى والعدم، فانشغال الثنائي (الرجل والمرأة) بلحظة الالتحام، وتوليد الحياة، قد لايُسفر عن بزوغ فجر خلق جديد، إذ لم يعد هناك شيء أكيد، والموت الشرس العنيد، يخيّم بليله الطويل العميق، ويلوح باغتيال حلم مجيء الوليد.

ومن هنا «يمكن أن نستنتج عدم تكافؤ صراع الذات مع الخارج في رغبتها في الحفاظ على الدفء مع كل ما سعت إلى تجنيده من أجل المواجهة.»[3]

1- الرّواية، ص 37.

2- المصدر نفسه، ص 60.

3- عبد النبي دشين، شعرية العنف، ص 45.

شقة الإرهابيين في "الشمس في علبة":

استدارت الكاتبة إلى فاعل العنف، وانتقت له فضاء محصورا ومركزا، يُضيّق من مساحة التحرك، ويُطوّق حرية التجول، إنها شقة بأربعة غرف، تتقاسمها مجموعة كبيرة من القتلة؛ «توزعت المجموعة الكبيرة على غرف الشقة الأربع الشقة التي اتخذتها الكتيبة مخبأ لها منذ مدة قصيرة، وتقع في الطابق الأخير من عمارة ذات ستة طوابق تطلّ من جهتها الشرقية على البحر بينما يطلّ جزؤها الغربي على الطّريق العام الذي يربط المدينة بالطريق السريع.»[1].

وهو ما يُحيل المكان إلى شبه محبس فضائي، أو مغارة تنغلق على أفرادها، فلا تسمح لهم بالنظر خارج حدودها، لتبقى مساحتها الضيقة، رجعا للصوت الواحد وصدى له يبيح القتل، ويُجيز الجريمة، وحرصا على تحقيق هذا المفعول النفسي، قام القائد بغلق كل نوافذ الغرفة الواسعة المطلة على البحر.

و فعل غلق النافذة هنا، يتجاوز فكرة المحافظة على سرّية وسلامة الكتيبة، ويتخذ بُعدا رمزيا عميقا، فمن المعروف أنّ فتح النافذة، يمثّل حركة وسيطة تعبر بها العين من الدّاخل إلى الخارج، وتنظر إلى ذاتها في ضوء واقعها، تؤثّر فيه وتتأثّر به، تقيس آراءها، وتحدّد فاعليتها، ومدى قدرتها على النهوض بمجتمعها .

وهو الأمر الذي لم يكن ممكنا أن يحدث، فقد عملت استراتيجية التقتيل الباردة على تكريس نزعة الإبادة ومنع وضوح الرؤية ،وقطع كل جسور التواصل الإنساني، ما بين القاتل والضحية، فلم يكتف القاتل "رمح" بغلق القائد للنوافذ، بل حرص أيضا على أن يُعتّم الغرفة؛ «مدّ رمح يده وجذب دفتي النافذة، فيما كانت الصّور تتابع وتتلاحق بسرعة على شاشة الفيديو.» [2]

لقد كان الحرص على الولاء للعتمة، التي لا تُبصر بنور الحقيقة،غير أنّ الأضواء الكاشفة تتسرّب هذه المرة من شرائط الانتصار الإجرامي، فيعري جهاز الفيديو

1- الرّواية، ص 99.

2- المصدر نفسه، ص 100.

المستور، ويكشف جرم الفعل المشهود، وبهذا تتعدى الشّقة صورتها المعمارية الواقعية، وتستحيل إلى معطى إنساني، يمكن من الانصراف إلى الذات، والتغلغل في الأعماق.

وتقف زمرة من القتلة في مواجهة وجودية مع ذاتها،وتتوالى الانفعالات الوجدانية، والصدمات العاطفية، حين تقرأ كتابتها لنصّ دموي شديد الوحشية، وتتفرج على جرائمها، التي يندى لها جنين الإنسانية، فتطلق العنان لحواراتها الدّاخلية التي تضجّ بالصّراعات النفسية؛ وما ارتعاش "كابوس" وشعوره بالبرد إلاّ رمز لتعرّيه الذاتي، ورجفه النفسي، أمام صور من فعله الإجرامي الذي مسح به بعده الإنساني، وشوّه رونق الحياة، وامتصّ زخمها الغني، وعطّل دورانها في فلك العطاء الوجودي، ولذلك تهيّأ له، أنّ النوافذ مفتوحة، فصاح مطالبا بغلقها[1].

وإذا كانت النوافذ فعلا مغلقة بإحكام في الواقع العيني، فإنها انفتحت وشرعت على المستوى النفسي، لتلفح "كابوس" رياح الضمير العاتية، وبرودة النّدم العالية؛ «صرخ كابوس وراح ينتف صوف الزّربية التي غطّت أرضية الغرفة.

-أكلّ هذه رؤوس أجيبوني ؟» [2]

ووصلت به الصّدمة إلى مرتبة الهذيان.

«الزربية ملأى بالرؤوس واصل كابوس !!!

لماذا علّقتم الرؤوس بجدران الغرفة ؟» [3]

أما "موس" فيحاور ذاته سرًّا، ويكبر مع أحاديثه حجم السؤال: «-هل استحقوا الموت قال موسى في نفسه ؟

-وكيف لنا أن نعرف ذلك ؟

-نحن لا نعرفهم، ولم نشاهدهم من قبل، اقتحمنا بيوتهم دون أية علاقة تربطنا بهم وقتلناهم (...) نحن لا نعرفهم إلاّ لحظة القتل، وفي هذه اللّحظة لا ننظر إليهم، عندما

1- الرّواية، ص 101.

2- المصدر نفسه، ص 105.

3- المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

نقتل لا نرى من نقتل، نتابع فقط حركة السّيف، أو اتجاه الرّصاصة، ثمّ الرّأس وهو يطير أو يسقط.»[1].

ويكتشف "موس" مقتل إحدى معارفه، الحكيمة أخت صديقه، فينهار ويشرع في البكاء؛ «أيعقل أن تموت الحكيمة بهذه الطريقة، كانت جميلة، ورقيقة وطيبة؟ مسك رأسه بيديه وراح يبكي، ويتهجم على بعض رفاقه الذين ما زالوا مستلقين على الزربية...»[2]

أما "سهم" فقد أحسّ بالضيق من هول ما رآه، وشعر بالاختناق؛ فـ«قعد بعد أن كان مستلقيا على الزّربية، فتح أزرار قميصه، ضغط على رأسه، مسح العرق المتجمع فوق جبينه ثم انفجر باكيا.

كان سهم يبكي ويصرخ: أنحن الذين قتلناهم؟

أيعقل أن نقتل كل هؤلاء الناس؟» [3].

ولم يجد "سيف" مبررا لقتل "حميد" زميله أيام الدراسة، فانخرط في نوبة هستيرية؛ «كان يصرخ ويضرب رأسه على الحائط. إنني أعرفه، حميد الطيّب الصامت، المنطوي على نفسه كيف لم أنتبه إليه في ذلك اليوم.

استغرق سيف في البكاء فيما حاول زملاؤه تهدئته.» [4]

وهكذا ولّد ضيق المكان واستغراقه في العتمة والظلام، وإغلاق النّوافذ في حرص شديد على الأمان، ارتدادا لدواخل الإنسان، ومن يمكنه أن يكتم صهيل الرّوح ويوقف ناقوس الحقيقة، حين يدقّ بقوة في أقاصي الكيان؟!!

• الغرفة:

تشكّل الغرفة مكانا يعين الفرد على تحصين ذاته، إذ تلفّها بمشاعر الألفة الدافئة، وتمدّها بشحنات الحماية والطمأنينة، لترشح بحميمية شفافة وعميقة، إلى درجة أنها قد تندغم

1- الرّواية ، ص 107.

2- المصدر نفسه ، ص104.

3- المصدر نفسه، ص 102.

4- المصدر نفسه، ص 103.

معها في صيرورة متشابكة، إلى حدّ التماهي والتطابق؛ فـ«الغرفة صارت غرفتنا بعمق، صارت في داخلنا. فلا نعود نراها. ولا تعود تجدنا لأننا في العمق الأقصى لطمأنينتها، في الطمأنينة التي أضفتها علينا.»[1] .

وتُعد الغرفة من أهم الثوابت المكانية في أفضية الرواية النسوية المغاربية، تحكي المرأة عبرها ذاتها، تفرد بساط هويتها، تخط بلاغة جسدها، وأحلامه وهذيانه، وتفصح عن هواجسها، وأسرارها، ومعاناتها، وحرمانها، وتنقش طوابع أيامها؛ «فالمرأة تسكن غرفتها مثلما تسكن جسدها. وستغدو حجرتها السّرية، مخبأ أشيائها. ومن هنا، جاء "سرد المغلق" بفعل العلاقة الجدلية القائمة بين المرأة وحجرتها.»[2].

الغرفة في "نخب الحياة":

تلوذ "سوسن عبد الله" البطلة بمحراب الغرفة، تلفعها في بداية دخولها إليها البرودة والكآبة، وصقيع الوحشة، ومردّ ذلك حزمة المشاعر الحزينة، التي حملتها وهي تدلف عتبتها، لتلقي بتأثيرها على كل أرجائها، وتقدح أركانها بكل هواجسها؛ «كانت الغرفة نظيفة، عليها مسحة من كآبة لعلّها انبعثت منّي، ومن الضوء الخافت الذي أشعلت.»[3].

غير أنها سرعان ما تقطع مشاعر الوحشة، وتحتمي بوهج المتعة، وتقرّر تجاوز حالة الخمول والتكلّس التي علت كيانها، هي التي جاءت من "تونس" لتقطع كل صلة بموروثها، وتمزّق صحائف تاريخها وذاكرتها، لتخوض تجربة اكتشاف الجوهري في الإنسان، والوصول إلى عمقها الذاتي بلا زيف ولا تجمُّل، ولذا تثور على كل ما تراه رواسب تحول دون تحرّرها، وهو ما يضطلع به فعل استحمامها؛ «وذهبت إلى الحمّام المشترك في آخر الممر

1- غاستون باشلار، جماليت المكان، تر: غالب هلسا، ص 202.
2- الأخضر بن السائح، آليات البناء في الرواية النسائية المغاربية، ص 320.
3- آمال مختار، نخب الحياة، ص 29.

المضاء بنور أحمر، أطلقت سراح الماء الساخن، فتساقط على جسدي ومعه أخذ التعب والأفكار والخواطر، ورأيتها كلّها تتجمّع في زاوية الحوض الأبيض المربّع.»[1]

ويُعد فضاء الغرفة المغلق طيرا يخفق بحرية جسدها، تمارس فيه طقوس عريّها، تندلق شهواتها، ويشتد شبقها، لتستحيل إلى كائن يرسم دوائر الفرحة بألق الشهوة، ويَعُبَّ من متع الجسد بمنتهى اللّهفة؛

وبغية اشتقاق وجود أكمل في مجتمع يواصل تهميش كيانها، تنصرف إلى ذاتها، تريد أن تكسر عنها أصفادا ورثتها على مرّ الدّهور، فتلغي تلك المسافة الزمنية بين الواقع والحلم، حيث يتداخل الزمنان في إشارة قوية إلى تلك الرغبة الحارقة في تطويع واقعها، ليصبح على مقاس حلمها الذي يتحول إلى تعويض عن محرّمات الواقع، التي تمنع ممارستها فعل الوجود بكلّ حرية؛ «أدرت المفتاح، قدفت الباب بقدمي فتحت عينيّ. كنت أنوي خلع ملابسي وإسدال الستائر وإطفاء النور. إنّني أحبّذ النوم في العتمة كما أحبّذ أن يكون الصمت كاملا.

لما تحرّكت بكسل لتنفيذ ما عزمت عليه، كانت الشمس تتسلّل من النافذة، شمس صباح شتائي تغسل وجهي من تهويمات الليلة الماضية.»[2]

تدخل "سوسن" إذن مغامرة الانتشاء، غير عائبة بأي إشارة توقف. تتسكّع في دروب الوجود متجاوزة كل حدّ، تفكّك الأطواق، تحمل المكان إلى عالمها المتخيل، فتتعهده مَلكتها الإبداعية بالعناية، تسقيه من اعتمالاتها النفسية وأحاسيسها الداخلية، وتخصبه بكينونتها الأنثوية، ينفتح الفضاء على رقصة أحلام، تتغذّى من نسغ الانزياحات اللّغوية، والخطابات الاستعارية، لتولّد مكانا جديدا تصنعه الذات؛ «نسيت رغبتي الجامحة في التشرّد، نسيت إفلاسي، وحبست نفسي وراء قضبان ضوء ورغبة.

"كيف أتصرّف ؟"

1- الرّواية ، ص 29-30.

2- المصدر نفسه، ص 34.

هكذا كانت تردّد المنظفة الألمانية بالتأكيد، كلما جاءت ترفع الزجاجات الفارغة وتنظّف الغرفة. وكنت أثنيها عن عزمها.

كانت تنسحب إلى الممرّ الأحمر كاتمة غيظها، بينما أضحك من إنكليزيّتها.

في أيام السجن تلك، قرأت كل الكتب التي حملتها معي، ثم نسيت ما قرأت. كتبت صفحات وصفحات أحرقت بعضها ومزّقت بعضها الآخر.» [1]

وحين نتفحّص مدارات الحكي في "نخب الحياة"، نُلفي أنها توظّف السّرد في ضوء دوائرها الفضائية، التي تعرف سلسلة من التقاطعات مع الذات والآخر والمصير، فتحرّر الغرفة من وضعها الانغلاقي ،وتستجمع العناصر الشتيتة من صور وذكريات، تتلاحق في عفوية، فيصير المكان (الغرفة) سيّد الذكريات التي ترتبط في الغالب بالآخر الغائب الحاضر، وتوأم الرّوح البعيد القريب، الذي ينحفر في وعيها، فتمتح ذكرياتها من طيفه الملمّ .

ومن هنا تنساب أيّامها الخلية مع "إبراهيم"، تستردّه وتواصل معه حواراً خُيِّل لها أنه انتهى، وتكمل حوارا ظنّت أنه انقطع؛ «وإشكالية الحجرة السّرية المعتمة، هي إشكالية الحبّ والجسد والحرية، فما من همسة مسموعة أو ذرّة مرئية، أو رائحة خفية هامسة، إلاّ وتتحوّل إلى رغبة جامحة تستدعي الآخر، أو تحاول الالتحاق بالآخر، بإيقاعه الوجودي (...) وهذه الظاهرة تعكس "الأنا" السّاردة في الرّواية النسائية السّاعية إلى هتك الحجب الفاصلة بينها وبين الآخر.»[2]

وتغدو مكوّنات الغرفة: سريرها، مرآتها، أفرشتها، ستائرها، وسجادها، تفاصيل ديكورية حميمة، تقيم من خلالها عالم أشيائها الصّغيرة. وتستحيل إلى موتيفات نفسية/تخييلية أثيرة، تستعيد بها عمرها المسروق، وتطرّز حلمها المخبوء، وهكذا «ينكشف المرء ويتعرّى حسيا وروحيا في الغرفة، يتخلى الإنسان عن أسمائه، وعن صفاته، يصبح جوهرا صامتا، تسقط عنه أقنعته، يقول ما لم يقله في الخارج، يصبح

1- الرّواية، ص 37.

2- الأخضر بن السائح، آليات البناء في الرّواية النسائية المغاربية، ص 334-335.

داخليا، تتواتر أسئلته وتتوتّر، حيث تصبح الغرفة سرَّه وسريرته معا، حيث كل يبوح بكل شيء من دون أية حواجز تعوقه.»[1].

وعندما تنشغل "سوسن" بالمرآة، فإنها تتقرّى من خلالها مكونات ذاتها، وتقول مجاهل نسيانها، وتبيد قسرية اللّحظة الآنية المتفتتة، هي حين تقف أمامها، فإنها تتلمّس هويتها، بعين غير راضية عن وضعها، ولا أدلّ على ذلك، من تلك الممارسات التي وقعت بها حضورها على ظهر مرآتها، وتشوّفت من خلالها حسما لضجرها، وعدم تقبلها لأحوالها، وتكسيرا لطوق مجتمعها الذي همّش دورها، ونمّط حضورها بإعلائه قيمة جسدها، واستهانته بفكرها، بل ونحته لجسدها وفق ذائقة الثقافة الذكورية ورغباتها؛ «... كان رصد أحوالها في مراياها من الحاجات الملحّة، والأهم هي تلك التحوّلات التي تنجزها المرايا، فتحاول الأنا، أن تلتقط تفاصيل خصوصيتها وهويتها كذات مؤنثة في حاجة إلى الحسم مع تناقضاتها وصداماتها مع ذاتها، ومع الواقع المحيط بها.» [2]

ومن قبيل تلك التحوّلات تقبّلها لجسدها في كل أحواله وأطواره، وتصالحها مع صورته الطبيعية، غير عابئة بتلك المقاييس الاجتماعية للجسد، التي تقوم على تصنيفية جمالية، أساسها اعتماد الرؤية الاصطناعية في الاهتمام بالجسد، وإظهاره بتنظيفه، وتعطيره، وتمليسه، ووضع الزينة عليه؛ «وقفت أمام المرآة، ألقيت شعري الطويل خلف كتفي. كشّرت عن أسناني. بدأت الصفرة تغزو بياضها. ابتسمت ببلاهة.»[3]،و«في المرآة رأيت وجهي: جفناي متورّمتان، لكنه كان جميلا وأحببته.» [4]

وتستجمع قوى مخيّلتها، تشد على جناحي جرأتها، فتقذف بالصورة الجسدية النموذجية للمرأة، المتوارثة من العهود القديمة، وترمي بها في هوَّة سحيقة، وتخطّ من جديد

1- عبد الله السّمطي، فضاءات الرؤية، مجلة الشعر، القاهرة، ع 94، 1999، ص 29.
2- زهرة الجلاصي، النص المؤنث، سلسلة عناصر، دار سراس للنشر، تونس، د.ط، 1999، ص 99-100.
3- الرّواية، ص 79.
4- المصدر نفسه، ص 96.

معالم جسدها؛ «... وقفت عارية أمام المرآة، فكّرت أن أعيد رسم شفتيّ ثمّ عدلت. بقلم الشفاه تتبّعت خطوط جسدي على المرآة ورسمته.» [1].

وهكذا تستحيل المرآة إلى انعكاس للذّات، تحدّق فيها "سوسن" مليّا، تبحث عن ملامح أنوثتها المهدورة، ثم تنتصر لهويّتها المكلومة، تُخرجها من منطقة الظّل، وغبش الضّباب، تمسح عنها ما علق بها من نسيان، وتعيد إليها عنفوانها، وإشراقتها، وائتلاقها، لتحضر الغرفة في هذا النص حضورا رمزيّا، متجاوزة بذلك خاصيتها الانعزالية المعهودة، والتي «تنسحق الذات الأنثوية في ظلّ عزلتها وتعايشها في عالمها المغلق المحاصر، وهذا بدوره يؤدّي إلى الشعور بالوحدة والغربة، وغيرها من مشاعر التوجّع التي تسبّبها الغربة للمرأة.»[2].

ومن هنا فقد سحبت منها "سوسن" وظيفتها الانعزالية الضيقة، وبعد أن كانت مصدر ضيق للمرأة العربية، صارت مبعث حياة لها، تهرب إليها لتحقّق مشروع امتلاك هويّتها ؛ «أقف أمام المرآة يُحيط بي صخب الماء السّاخن وبخاره. أمسح ضباب المرآة بكفّي. وأسأل الوجه المضاء الذي أطلّ أين كان متخفّيا؟
منذ قليل، هل كنت أشبهني، هل كنت أنا ؟»[3]

وفي سبيل تكريس إيديولوجيتها المنافحة عن جسدها، الذي هو مسكن هويتها، يأتي وصفها سجّاد غرفتها، وزربيتها ذات اللّون الأحمر المنقوش بالذّهب. وما من شك أنّ تكرار هذا الوصف[4] قد أدّى دورا منظما ومحدّدا في مسار السّرد، وكان مرتكزا هاما في مقروئية الرواية، حيث منح السّاردة مساحات جسدية، وتنويعات جنسية، صارت بمقتضاها كائنا مضمخا بالغبطة الجسدية، التي اتخذتها منفذا للتحرّر والانفلات، من ما كان يشكل عندها مظهرا من مظاهر القهر العائلي والاجتماعي.

1- الرّواية ، ص 08.
2- سيّد محمد السيد قطب وآخرون، في أدب المرأة، ص 123.
3- الرّواية ، ص 38.
4- المصدر نفسه، ص 47-77-103.

وبيّن أنّ اللّون الأحمر، حينما يرتبط بغرفة النوم، يصبح علامة لا تخطئ في الإحالة على حياة الزّهو والحرير، والإقبال على الجنس وكل ما هو مثير؛ «فركت عيني وقفزت من الفراش، أزّى البلاط تحت قدمي فعاودني الإحساس بالسقوط. أثبت النظر على الزربية الحمراء ذات النقوش الذهبية، فغمرني فرح ما.» [1]

ولا غرابة في ظل هذه الأجواء المشتعلة بالشهوة، أن تصبح الزربية شاهدا على المتعة؛ «وخز قلبي إحساس. قرّبت الوردة مني، كنت متأكدة أنها منه، وضعتها إلى جانب الوردة الأخرى في كأس. ومع نقوش الزربية على البلاط تهت، ورقصت مع ألوانها وزخارفها، الشاهد الوحيد.» [2]

ثم إنّ الإشارة إلى السرير الكبير، الواسع المنخفض، هي تفصيلة مكانية، شديدة البروز في السّرد النسوي، وتحيل ضمنيا إلى ثنائية الرجل والمرأة.

وهكذا تستثمر كل مشمولات الغرفة، لتساير إيقاع البطلة اللّاهث، والرّاكض وراء بريق الحرية، ونَهَم المتع الجسدية.

الغرفة في أخاديد الأسوار:

شكّلت غرفة الزوجية في رواية "أخاديد الأسوار"، فضاء غاية في الخصوصية، فضاء للحبّ والحميمية والقداسة الزوجية، دأبت فيه السّاردة على أن تحضر حبيبها الغائب المسجون في الجزيرة السوداء، المعادل الرمزي للموت والفناء، لتُقيم معه تواصلا دائما يبدّد الوحشة، ويخفّف حرقة الفرقة، بل ويتطاول جرأة ليعطّل سطوة الفناء، ويخاتل فكرة الموت والانتهاء.

وفي غرفة النوم استحضرت الساردة الذكرى، ومارست لعبة التخييل إلى أبعد مدى، وحرصت على أن تبقى الغرفة مكانا يضِجُّ بخلوة العشق المعتّق، وطقوس الشّوق المحرق، ونعومة الدّفء والالتحام المبهر؛ «فضلت البقاء في محرابنا المقدّس. في سريرنا الذي تختزن ذاكرته مسيرة ربع قرن بكل تفاصيلها وجزئياتها الصغيرة، بكل مسرّاتها وأحزانها في هذا المحراب الذي كنا نصلّي فيه بكل أمان وخشوع للحب في أبهى تجلّياته،

1- الرّواية، ص 47.

2- المصدر نفسه، ص 103.

في هذا الفضاء الضّيق والشّاسع في الوقت نفسه، حيث يتردّد صدى كلماتك وتطفو نسائم أنفاسك العطرة.

أنفاسك التي تشربها كل شيء فيها، وخاصة مخدتك التي أرفض غسل حشوتها والتي أتشمم رائحتك فيها كل ليلة.» [1]

وحتى عندما صار قلب زوجها المحبّ ينغلق على أسراره، ولا يرضى البوح بمشاعره إلاّ من تحت الأستار[2]، فإنها تمادت في تلك اللّعبة السرّية، لأنها جلبت لها الكثير من المتعة، وغمرتها بدفء العفوية والرقة؛ «... لكنني في تلك الليلة لم أكن كما تخيّلتني.

أحسست بيد تلامس وجهي. ما بين النوم واليقظة، تابعت المشهد. أصابعك تتخلّل شعري. أحسّ دفء شفتيك في كل نقطة على صفحة وجهي. أحسّ أنّك تتأمّلني في الظلام الدّامس، كأب يخشى البرد على ابنته الصّغيرة. أحس بفيض من الحب والحنان... فيض تدمع له عيناي. لكني أحبس أنفاسي. أتمالك كي لا تشعر بأني أشعر، فأفسد كل شيء.»[3]

وبيّن أن غرفة الزوجية –هنا-، فضاء يبتغي الانغلاق على الذات، يُحكم الطوق عليها، ويمعن في الغياب من خلال قداسة الذكريات، التي تحفظها بعيدا في الأعماق؛ «والعزلة تعد جزءا من طبيعة المرأة وتركيبتها، فهي تطاردها دائما منذ بدء الخليقة، حيث كتب على حواء أن تعيش محصورة في آدم. ولعل هذا ما يفسر سرّ ارتباط عزلة المرأة بالجدران وأديم الأرض.»[4].

ولم تسمح البطلة -قبل رحيل زوجها- باختراق غرفتها، إلاّ لمن يهبها الانتعاش والائتلاق، لتنفتح الغرفة على آفاق الجمال، وشساعة الأحلام، وتستمتع بديكور الطبيعة الغنّاء؛ بصفحة السّماء الصافية المبهجة، وأزهار الشّرفة المتفتحة، وزقزقة الطّيور المغرّدة،

1- الزهرة رميج، أخاديد الأسوار، ص 63.

2- المصدر نفسه ، ص 26.

3- المصدر نفسه ، ص 27.

4- سيّد محمد السيد قطب وآخرون، في أدب المرأة، ص 123.

وما تلك العناصر الطبيعية، إلاّ وسائل انتقتها السّاردة لتؤدي مهمتها الإنقاذية لحياتها الزوجية.

لقد حاولت جاهدة أن تحرر زوجها من تجربة السجن القاتمة التي جعلته لا يستمرئ البهجة، وسعت إلى تخليصه من غول انغلاق المكان، وتآمر بشاعات الزمان، فلاذت بالأمل علّه يجبر كسره، و استعانت بقوّة الحبّ علّه يمسح قهره؛ «لقد زرعت لك الورود في الشّرفة. لا. هي كانت مزروعة من قبل، لكني أضفت إليها أنواعا أخرى. أصبحت أعتني بها عنايتي بأطفالي الصّغار. أغذّيها بالفيتامينات الخاصة وأسمعها مقطوعات موسيقية لتنمو بسرعة وتتألق، فتدخل البهجة إلى نفسك وأنت تجلس على كرسيك الخاص (...) كنت أغني وأرقص وأستغل كل مناسبة سعيدة في حياتنا لأجعل منها عيداً نحتفل به فتنار الأضواء وتملأ الورود المزهريات وتفوح العطور وتصدح الموسيقى وتتوزّع القبلات والابتسامات... كنت أريد أن أعوضك...» [1]

غير أنّ الغلبة كانت للأسى الذي قصم عمر زوجها، وأرسله إلى مثواه الأخير، لتنتقل إليها عدوى المرارة والتوشّح بالظلمة، وتأتي رغبتها النفسية، في مقاومة تلك القتامة الوجودية، عبر دغدغة الأحلام، فتستعير بساط التخييل الذي يحملها إلى عالم ليس له مثيل، يهبها جنتها الموعودة بلقاء آدم (زوجها)؛ «وجدْت الحوت يفتح فمه فجأة... أسرعت بالخروج، فإذا بي في الجنّة !... كنت عارية تماما إلاّ من ورقة التوت. وإلى جانبي آدم عار أيضا إلا من ورقة التوت. كنا نقف معا مستندين إلى جذع شجرة التفاح. العالم من حولنا فسيح جدا... جميل جدا... وديان لبنية... أنهار عسلية... أشجار وأزهار لم ترها عين مخلوق من قبل...» [2]

ويندلق وعيها على بقية صفحات حلمها/نصّها، حيث تتجاوز عبره رقعة الذاتي، وتحلق في رحاب الجماعي، وفي حركة لولبية تصاعدية، ترتفع غرفة الزوجية إلى قمة الشمولية، وتصبح من الأفضية الكونية، التي تلامس معضلة إنسانية/سياسية، تتجلّى في تلك العلاقة بين الإنسان والسلطة، فتقارب الروائية مستويات هذه الإشكالية،

1- الرّواية، ص 24.

2- المصدر نفسه، ص 151.

وتبني استنتاجاتها النّصية، وتصل إلى فكرة جوهرية تلقي بها في مسامع الوجود، تؤكد أنّ وطنا من غير شمس الحرية، لا يملك حلما أو عُبورا، وعالما من غير فكر مستنير ونزعة إنسانية، لا يستطيع أن يطوّر ذاته.

وبالمؤدى تنظر الساردة في أمر السلطة السياسية في المغرب ،وتنتقد اعتمادها لغة قمع الرأي الآخر،وهو ما من شأنه أن يحرّم المجتمع من أسباب السعادة، ويرمي به خارج الجنة المنتظرة؛ «وفجأة وجدت جسدي يكتسي ريشا كريش الطّاووس نافشة ريشي. نظرت إلى آدم. الريش نفسه يكسو جسده. رأيته ينفصل مثلي عن شجرة التفاح وهو.. يرقص. اقترب مني، فإذا به أنت –تعانقنا فرحين باللّقاء (...) ارتمينا فوق العشب الأخضر الندي. بقينا زمنا طويلا ونحن ننظر إلى السماء الصافية ذات الحمرة المرجانية... سمعتك تهمس:

-أحس بالجوع.

-هل نسيت أننا في الجنة؟ يكفي أن تشتهي أية فاكهة لتسقط بين يديك !

-لا أريد أن أعود إلى شجرة التفاح. أريد أن أقطف التفاحة بيدي.

-ألا تعلم أن التفاحة محرّمة؟ صحت بك قائلة. لا تفعل. إياك أن تأكلها.

-من منا خرج من ضلع الآخر؟ قلت وأنت تقهقه عاليا، كما لم تفعل من قبل. أنا أم أنت؟

لم تستمع لنصائحي، بل أمسكت بيدي ونهضت. انطلقت تجري عائدا وأنت تجرّني معك إلى أن وصلنا شجرة التفاح. قطفت التفاحة الحمراء اللّامعة. قضمت منها قطعة ووضعتها في فمي كي أقضم بدوري... مثلما كنت تفعل أيام التحامنا الحميمي، عندما تنهض لتدخّن سيجارتك المألوفة، وتعود وبيدك تفاحة تصرّ على أن نتناوب قضمها.

لم أرد أن آكل التفاحة المحرمة، لكنك أقسمت بحبنا وبالليالي الدافئة التي كنا نتناول فيها التفاحة الملكية، قضمة منك وقضمة مني، على إيقاع نشوة الروح والجسد. استسلمت لعبق الذكرى الذي انتصر على مقاومتي، فرحت أقضم التفاحة. ما إن غرست أسناني

فيها وامتص لساني رحيقها، حتى وجدتك تُسحب من أمامي بعيدا... تسحبك أيد خفيّة لا أراها... عاريا كما ولدتك أمك... ووجدتني أقذف بقوة ريح هوجاء خارج الجنة.»[1].

وبيّن أنّ التفاحة هنا هي رمز لتحريم السلطة على غيرها الاشتغال بالسياسة المعارضة لها، اذ تعد ذلك فاكهة محرّمة، يؤدّي قضمها إلى العذاب والانهيار ، وقد كان مصير زوج السّاردة كذلك، حيث انتهى به النضال في تنظيم اليسار المعارض للسّلطة، إلى السّجن والمرض، والدّمار والموت.

2.2.الفضاء المفتوح والمغلق:

1.2.2.الفضاء المفتوح:

- **المدينة:**

تمتدّ المدينة على طول جسد النص الرّوائي النسائي المغاربي، تقيم فيه إقامة خاصة ؛يتلاقى فيها المعاش التخييلي، مع إيهاب الذاكرة القوي، فيرسمان الموقف الفنّي، الذي ينضح برؤى إبداعية خاصة، تمتزج فيها مشاعر الانتماء ونشوة الانطلاق، مع أحاسيس الضّياع ومشاعر الاغتراب، فإذا المدينة «فضاءات تجربة، وتضاريس ذكرى (...) وفضاء إقامة الذات السّاردة/ والكاتبة، وكذلك إقامة الشخصيات المتخيلة وخاصة النسائية منها، مدار البطولة، وانتقالها. فهي مسرح التجربة، وبؤرة التوتر، ومدى النهايات الخاسرة قبل أن تتحوّل إلى فضاء، تخييل كتابة وأفق.»[2]

وما بين إقدام وإحجام، وإقبال وإدبار، ورفع وخفض، وصعود ونزول، تتحرك فضاءات التجربة التي تنحتها المبدعة، فتحيل المدينة إلى قبلة مكانية متحولة ،ومفتوحة على المركزي والهامشي، والذاتي والجماعي، والأنثوي والإنساني، والراهن والتاريخي.

1- الرّواية، ص 151-152.

2- بوشوشة بن جمعة، الرّواية النسائية المغاربية، ص 249.

المدينة الحديثة في "ذاكرة الجسد":

في رواية "ذاكرة الجسد" تتدثر المدينة الحديثة بلحاف الذاكرة، وترتدي عباءة الهوية، فتسبغ على الأصول ميسم الصمود، وتدمغها بطابع الخلود، لترتفع فوق كل زمانية، وتسبح بعيدا في عوالم رمزية، تصنع فرجة عجائبية، قوامها "قسنطينة" المدينة الأزلية، التي تسكن الكيان والأشياء، وتتحرّك في كل الأرجاء، فتنسج بامتياز علاقات الحضور عبر أشكال الغياب.

وهي تظل تسكن في أعماق "خالد"، حتى عندما لا يسكنها، تطل من غرفة النوم، وشرفة البيت، ومن معرض الرسم، ومن مقدم لفتاة جزائرية جاءت لتشاهد لوحاته، تتمدّد بداخله، وتتمرّغ في أصقاع ذاته، فتكسر قضبان المنفى، وتصير هي العلن والنجوى، وتنتشر كالوسواس تماما في عقله وباطنه، وفي يقظته وأحلامه، وفرحه وشقائه، لتستحيل إلى نهر من الضياء يبدّد عتمة غربته، ونسخة أصلية متعالية معبأة في الذاكرة؛ «لأنّ الوجود في المنفى يعني الانقطاع عن الوجود الفعلي في الوطن كما يعني في الوقت نفسه تمدّدا داخليا لهذا الوجود ذاته، وحين يصبح وجود الوطن داخليا، تنشط حركة الخيال وتظهر مستويات متعددة للحلم والذاكرة، فيفترق المكان الواحد في أمكنة عدّة.»[1].

وما كان يمكن والحال هذا، أن يستجرئ أحد على الاقتراب منها، لتبقى منطقة محصّنة عصية على الاختراق، وهو ما تشي به تفاصيل رسم لوحة "اعتذار"؛ فقد عجز "خالد" عن رسم موديل نسائي عاري، لـ"كاترين" إحدى طالبات مدرسة الفنون الجميلة، واكتفت ريشته برسم وجهها، وقد عاتبته على صنيعه هذا الذي اعتبرته سوء تقدير لجسدها، وامتهان لأنوثتها، ليردّ "خالد" ردّا رمزيّا مفعما بالإيحاءات؛ «فاعذريني، إنّ فرشاتي تشبهني إنها تكره أيضا أن تتقاسم مع الآخرين امرأة عارية حتى في جلسة رسم.»[2].

1- اعتدال عثمان، إضاءة النص، ص 05.

2- أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص 111.

والاعتذار هنا يتجاوز الدّلالة الظاهرية التي لا يتعدّى مفهومها مساحة النّدم، والإحساس بالخطأ، ليقدّم محمولات لفظية، وخرائط دلالية، تحتل فيها الهوية العربية الإسلامية مواقع مركزية، لتسير وفق مقاماتها السنّية الوحدة اللغوية "اعتذار"، نحو وجهة الاعتراف «بوجود نوع من النفاق بهذا الشكل الحضاري، الذي يطفو على السطح بينما الحقيقة الداخلية عكس ذلك، فهو يعتذر أنه لم يستطع تغيير هويته، عروبته، دينه، لإرضائها...»[1]، لأن "قسنطينة" تمارس قوة جاذبيتها عليه، حتى وهو في أقاصي غربته، فهي مدينة لا تجيز العرض والإباحة،و تلف دائما أهلها بعباءة الخجل والمحافظة.

وتحفر علاقته مع "كاترين" عميقا في طبقات انتمائه، وتؤكد قوّة وفائه لتلك الأخلاق والقيم التي تربى عليها، وهو ما حال دون ذوبان شخصيته في المجتمع الفرنسي، يتأكّد ذلك حين يطلق "خالد" تصريحه الناري بشأن علاقته بـ"كاترين"؛ «ليست مدينتي، إنها وسادتي الأخرى، أو إذا شئت سريري الآخر فقط» [2]، والنتيجة أنها لن تكون حبيبته؛ فقد «كانت دائما على وشك أن تكون حبيبتي»[3]

وكان ينبغي انتظار حدوث ذلك اللقاء العاصف مع الأصول، بعد سنين طويلة من الغربة والابتعاد، ليعتريه الذّهول وهو يواجه الذاكرة/ المدينة وجها لوجه، فإذا بالانبهار يخفت، وإذا بالرؤية السحرية للمدينة تنحسر، وإذا بالتفاصيل الصّغيرة تتبعثر، وإذا بحبه لها يرتجف وهو يدلف عتباتها، فتلفعه لسعة الذّل والجفاء، ويصدمه صقيع الوحشة والعداء.

ويدرك حينها أنّ صورة الوطن التي حملها في حقائبه، وأسكنها جنان قلبه، وزيّن بها جدران غرفته، ليست سوى صورة قديمة لوطن صغير كبر في غفلة منه، فتبدّلت ملامحه، ولم يبق في الصورة إلا بعض أثر طلّته.

يقف "خالد" مشدوها أمام مجتمع تحفّ به مظاهر التخلّف والبداوة، ويشاهد بأم عينيه مراسيم زواج "حياة"/ الوطن، من الضابط العسكري الكبير، التي ما هي إلاّ

1- رئيسة موسى كريزم، عالم أحلام مستغانمي الروائي، ص 126.
2- الرّواية، ص 165.
3- المصدر نفسه، ص 76.

معادل رمزي لعرس يباع فيه الوطن، تحت أهازيج من الشرعية الكاذبة، التي يسعى من خلالها ناهبوا الوطن إلى تغطية عفونة صفقاتهم، وإبعاد الشبهات عنهم، ويجلب "خالد" لتأدية هذه المهمة، ويكون الشاهد الوحيد الأعزل، الذي يرى ما يراه غيره، ولكنه يكتفي بارتداء قناع الصّمت، وهو ما تنهض به سيميائية لون بدلته، التي اختارها سوداء لتؤدّي –بإتقان- دور وضع الحواجز بينه وبين الآخرين[1].

وينتظم بذلك تصوّر البطل في إطار طرْح أيديولوجي، لا يتجاوز المستوى النفسي، فينأى بذلك عن المواجهة الصّريحة مع سارقي الوطن (سي مصطفى، سي الشريف، وأمثالهما)، لأنّ طبيعة الظروف السياسية والاجتماعية السائدة، خذلت وعيه العميق؛ اذ لم يكن الفضاء القسنطيني جاهزا أبدا لهذا الطّرح؛ «... فتغيّره مشروط بخلق معطيات فكرية، تسهم قدر المستطاع في كسر ذلك الرّوتين والقضاء على الأفكار الميتة والمميتة، أو حتى المروّج لها من أطراف لا همّ لها سوى الإقصاء وإبقاء الوضعية الاجتماعية قارة.»[2]

وتكون عودته الثانية للبلاد بعد مقتل أخيه "حسّان" في أحداث أكتوبر 1988، إيذانا بتبلور وعيه بالتغيير، وتبنّيه استراتيجية الإصلاح، فيترجم وعيه الممكن إلى مفردات مفتاحية، تمكن من قراءة الوعي السائد بنيّة تجاوزه، غير أنه – وللمرة الثانية- ظلت رؤيته الأيديولوجية حبيسة المحتمل ،وقابعة في ركن ما ينبغي أن يكون ،لأنّ الأحداث الدامية التي عرفتها الجزائر أدخلت الجميع في حالة ذهول.

وبين هذا وذاك تشتغل الروائية على البنية المكانية اشتغالا خاصا، وتمارس صولاتها الفنية، وتخضع المكان لمشيئتها الإبداعية، فتشكّله شكيلات نفسية مختلفة تتأرجح ما بين السّلب والإيجاب، والتّشاؤم والتفاؤل، والانسجام والتناقض، وخيبة الواقع والتحليق بجناحي الحلم مجددا؛ إنه نموذج المكان النفسي «المصور من خلجات

1- الرّواية، ص 419.

2- سليم بركان، النسق الإيديولوجي وبنية الخطاب الروائي، دراسة سوسيوبنائية لرواية "ذاكرة الجسد"، مذكرة ماجستير في تحليل الخطاب، إشراف: عبد الحميد بورايو، جامعة الجزائر، 2004/2003، ص 115 .

النفس وتجلياتها وما يحيط بها من أحداث ووقائع، أي من خلال الحالة النفسية التي يكوّن فيها الرّوائي شخصيات روايته، وليس المكان المصور كما هو قائم فعليا، دون تدخّل شعوري ونفسي من الروائي.»[1].

ومن هذا المنطلق فقد سيطرت الدلالات السلبية للمدينة، التي أفرزت كمّا هائلا من التناقضات النفسية، عانى منها "خالد" أثناء عودته من الغربة، ليتوشّح حضور "قسنطينة" بالسواد والبشاعة، والألم والذّمامة والغرابة، وهو ما ينبئ به وصف "قسنطينة" بالنفاق، والتناقض، والازدواجية[2]، والذي ما هو إلاّ تمثيل رمزي للإنسان القسنطيني المعاصر، وتأريخ لحضوره؛ بعدما تتالت عليه متغيرات حضارية، فكرية، واجتماعية، وسياسية، خلخلت كيانه وأربكت رؤيته للوجود والأشياء، ذلك أنّ «هوية المكان جزء من هوية الإنسان»[3].

يؤكّد "خالد" هذا الوضع، ويعبّر عنه في أكثر من مناسبة في الرواية؛ «وقسنطينة أكثر المدن وجوها... وتناقضا.

ها هي مدينة تستدرجك إلى الخطيئة. ثم تردعك بنفس القوة التي تستدرجك بها.»[4].

ويقرّ "خالد" بمرارة الازدواج الذي طاله في موضع آخر؛ «لقد أصبحت في بضعة أيام رجلا مزدوجا كهذه المدينة»[5] ، ويعاين مقدار التناقض في مدينته، ويقيس سعته بتفاصيل يلتقطها من واقع العيش اليومي، فـ«قسنطينة مدينة تكره الإيجاز في كل شيء. إنها تفرد ما عندها دائما تماما كما تلبس كل ما تملك، وتقول كل ما تعرف.

ولهذا كان حتى الحزن وليمة في هذه المدينة» [6]

1- شاكر النابلسي، جماليات المكان في الرّواية العربية، ص 15.

2- الرّواية، ص 161، 351، 372.

3- نجيب العوفي، مقاربة الواقع في القصة القصية المغربية، من التأسيس إلى التجنيس، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1987، ص 570.

4- الرّواية، ص 372.

5- المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

6- المصدر نفسه، ص 12.

ومن الطبيعي والحال هذا، أن تعجّل المآسي والأشجان في إخماد الفتوّة والعنفوان، فيُصاب الإنسان بالملل والضّياع والخذلان[1]، ويستيقظ البطل على فاجعة تفسّخ المكان وتمسخه؛ فـ"قسنطينة" «لم يعد يميّزها شيء. حتى تلك الهيبة التي كانت سمة أهل قسنطينة، وذلك الشاش والبرنس المتألّق بياضا، أصبح نادرا وباهتا اليوم»[2]

والواقع أنّ استحضار الرّوائية لقرائن مادية شديدة العلوق بالمدينة، من مثل الشاش والبرنس، أو ما أدرجته في مواقع أخرى من وصف "للقندورة القسنطينية" المطرزة بخيوط الذهب ،والحلي (المقياس)،هو ليس مجرّد واجهة حضارية تحيل على الخصوصية القسنطينية فقط ،وإنما تطل هذه العناصر المحلية على هواجس وطنية، أقصى أمانيها إنقاذ الهوية الوطنية، والحفاظ على كرامة الوطن، والتحرّق على أصول هي المرجع والسّكن.

ولا عجب في خضم ذلك أن تتمدّد الكينونة العمرانية للمدينة، فيصير المفرد جمعا، والمدينة وطنا، وهو ما يطّلع به ذلك الوصف الشّعري الأخّاذ للباس القطيفة العنابي (قندورة القطيفة المطرّزة بخيوط من الذّهب)؛ «قفي...

قسنطينية الأثواب مهلا. ما هكذا تمر القصائد على عجل.

ثوبك المطرّز بخيوط الذهب، والمرشوش بالصكوك الذّهبية، معلّقة شعر كتبتها قسنطينة جيلا بعد آخر على القطيفة العنابيّ.

وحزام الذهب الذي يشدّ خصرك، لتتدفّقي أنوثة وإغراء.. هو مطلع دهشتي...» [3].

«حزني على ذلك الثوب... حزني عليه.

كم من الأيدي طرّزته، وكم من النّساء تناوبن عليه، ليتمتّع اليوم برفعه رجل واحد. يلقي به على كرسي كيفما كان، وكأنه ليس ذاكرتنا، كأنه ليس الوطن.

1- الرّواية ، ص 366-367.

2- المصدر نفسه، ص 368.

3- المصدر نفسه ، ص 429-430.

فهل قدر الأوطان أن تعدّها أجيال بأكملها، لينعم بها رجل واحد...؟.» [1]

وهكذا جمعت المبدعة باقتدار فني بين سرد أفقي ظاهر، وسرد عمودي مضمر يلتحم بعشق لأرض هي المبتدأ والمنتهى، ويلتصق بالباطنية السرّية لرجل أحبّ قسنطينة/ الجزائر حدّ النخاع، فصارت قبلته، ليتحسّس بحُرقة عاتية مرضها وشقائها؛ وما مرضها والدمار اللذي لحق بها، الا رمز للخراب العام اللذي طال الشعب الجزائري، وتلك سمات الفضاء الروائي المنتج «الذي يشبه النباتات التي تأخذ غذاءها من المواد الأولية من الطبيعة والإنسان، وينتجها على شكل جماليات، هذا النوع من الأمكنة هو من أرقى أنواع الأمكنة وجمالياته من أفضل جماليات الأمكنة، لأنها تتم عبر كيمياء المكان المدهشة»[2]

وفي حضرة جلالة الذّاكرة يسترجع البطل تاريخ المدينة الجميلة "قسنطينة" الطّاهرة الحانية، والعالية الأبيّة، أيام كان يفترش الإنسان ترابها، ويتدثّر بسمائها، ويحلم على ضوء نجومها، ويعيش على إيقاع حبها وإعلائها، ليوقّع بذلك تداخلاً بديعا مع المكان، إلى درجة التّماهي فيه، وتتحوّل هذه الأرض إلى حضن أمومي لا ينضب؛ «ولم أعد أذكر الآن بالتّحديد في أي لحظة بالذات أخذ الوطن ملامح الأمومة، وأعطاني ما لم أتوقعه من الحنان الغامض، والانتماء المتطرّف»[3].

وتعبّر ظاهرة تشبيه الأرض بالأم عن الرغبة في الانتماء، والاتحاد، والتلاحم بالوطن، بحثا عن السكينة والأمان المفتقد، «ذلك أنّ الأمومة أوثق وأقدر على تربية هذه الحاسة من الأبوّة، ومن الأشياء القريبة أنّ كلمة "الأم" في اللّغة العربية إذا نظرنا إلى اشتقاقاتها لكي نستوضحها، نجدها تلتقي مع فكرة المقصد أو الغاية التي يقصدها أو يؤمّها الإنسان، أي أنّ الأم هي قبلة الإنسان الأولى، وهي المنبت الحقيقي لفكرة المحبة

1- الرّواية ، ص 432.
2- شاكر النابلسي، جماليات المكان في الرّواية العربية، ص 18.
3- الرّواية، ص 32.

والرضا والسلام»[1]، وفي هذا الشّأن يعتبر «المكان الحميم رمز الانتماء والاحتواء الإنساني، مكان الطمأنينة الذي يُعد في أحد تجلّياته أموميا، وهو تجلٍّ مشترك نحو المكان.»[2].

ويتشعّب الوصف فتتّحد "قسنطينة" مع المرأة في مختلف صورها وأطوارها؛ فتحيل على الأم تارة، والحبيبة تارة أخرى، ويصعد التعبير الأدبي نحو معارج الرمز المطلق، فتصبح "قسنطينة" كلّ النساء؛ «أيّ امرأة فيك هي التي أوقعتني...

كنت معك في دهشة دائمة. فقد كنت شبيهة بتلك الدمية الروسية الخشبية التي تخفي في داخلها دمية أخرى. وهذه تخفي دمية أصغر، وهكذا تكون سبع دمى داخل واحدة !

كنت كل مرة أفاجأ بامرأة أخرى داخلك. وإذا بك تأخذين في بضعة أيام ملامح كلّ النساء. وإذا بي محاط بأكثر من امرأة، يتناوبن عليّ في حضورك وفي غيابك. فأقع في حبهن جميعا.

فهل كان يمكن لي إذن أن أحبّك بطريقة واحدة؟» [3]، «لم تكوني امرأة... كنت مدينة.

مدينة بنساء متناقضات. مختلفان في أعمارهن وفي ملامحهن، في ثيابهن وفي عطرهن. في خجلهن وفي جرأتهن. نساء من قبل جيل أمّي إلى أيّامك أنت. نساء كلّهن أنتِ»[4].

ولأنّ "قسنطينة" مدينة ذات طبيعة صخرية متميّزة، سُميت بالصخرة، وعلى هدي من دلالات اسمها المرفل بالقوة، والمدبّج بتاريخ حافل بالأمجاد والبطولات، راحت

1- آمال بوعطيط، استراتيجية الشخصيات في رواية ذاكرة الجسد، مقاربة سيميائية، مذكرة ماجستير في الأدب العربي الحديث، إشراف: الدكتور الطيب بودربالة، جامعة باتنة، 2001 2002 ،ص...

2- سليمان حسن، مضمرات النص والخطاب، دراسة في عالم جبرا إبراهيم جبرا، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، د.ط 1999، ص 305.

3- الرّواية، ص 159-160.

4- المصدر نفسه، ص 160.

الروائية تستلهم إشعاعات الماضي، تنير بها قتامة الحاضر في غمرة تفاؤل، تشير إلى أنّ التاريخ لا بد وأنه يعيد نفسه؛ فـ"قسنطينة" قامة جغرافية وتاريخية شاهقة، تملك من القوة والصلابة ما تشحن به أبناءها، وتنقل لهم جينات التّحدي والإصرار، إنها المدينة الملتفّة برداء مجدها المنيع، بأعاليها ووهادها ومغاراتها[1]؛ لذا لا يخاف أهلها أبدا الانكسار، ولا يليق بهم الخوف من الدّوار؛ «فبقدر ما يصوغ الكلام الشخصيات والأحداث الروائية يكون هو أيضا من صياغتها. إنّ البشر الفاعلين صانعي الأحداث هم الذين أقاموه وحدّدوا سماته وهم قادرون على تغييرها ولكنهم بالطبع بعد أن يقوموا أي البشر بذلك فهم يتأثرون بالمكان الذي أوجدوه.» [2]، «ولولا الجسور لما كانت هذه المدينة. ولولا شهقة الدوار، لما أحب أحد... أو أبدع.» [3]

وفي ظلّ هذه المعطيات الجغرافية والتاريخية، لم يكن من العجيب أن تداعب كيان "خالد" تباشير الغد المرتقب ،الذي يمحق واقعا مهترئا،و أن تتفتّق في فؤاده براعم الأمل، التي تتشوّق بحرقة إلى التفتّح؛ لقد راهن "خالد" على المكان الذي هو في أجلى صوره تأريخ للإنسان، وشاهد على إرادته، وناقش لخياره في هذه الحياة؛ «والأمكنة والأشياء في الواقع هي رفات الزمن وبقاياه» [4]

ولا تتوقف المبدعة عن كتابة ملحمتها الوصفية لـ"قسنطينة" المدينة الأزلية، فتقدم وجهها الصامد بلغة الريشة والألوان؛ جسورا معلقة تتحدى الزمان، وما من شك أنّ الروائية أبدعت في وصف هذه اللوحات التي نفخت في "قسنطينة" وهج الحياة فاستيقظت أمكنتها، وانبعثت صخورها في هبة إبداعية تؤنسن المدينة كلها، وتكسوها لحما ،وعظما، ودما، فيحاكيها الإنسان ويحاورها باللّسان والوجدان؛ «ها هي لوحاتي تستيقظ كامرأة، بتلك الحقيقة الصباحية العارية دون زينة ولا مساحيق ولا روتوش...

1- الرّواية، ص 30.

2- محمد براده وآخرون، الرواية العربية واقع وآفاق، دار ابن رشد للطباعة والنشر، القاهرة، ط1، 1981، ص 212.

3- الرّواية، ص 30.

4- ميشال بوتور، بحوث في الرواية الجديدة، تر: فريد أنطيونوس، منشورات عويدات، بيروت، ط2، 1982، ص 57.

ها هي امرأة تتثاءب على الجدران بعد أمسية صاخبة. اتجهت نحو لوحتي الصغيرة "حنين" أتفقدها وكأنني أتفقدك. "صباح الخير قسنطينة... كيف أنت يا جسري المعلق.. يا حزني المعلق منذ ربع قرن؟"

ردت عليّ اللوحة بصمتها المعتاد، ولكن بغمزة صغيرة هذه المرة.

فابتسمت لها بتواطؤ.

إننا نفهم بعضنا أنا وهذه اللوحة "البلدي يفهم من غمزة !" وكانت اللوحة بلدية مكابرة مثل صاحبها، عريقة مثله، تفهم بنصف غمزة !» [1]

وقد حضرت الجسور في اللوحات الزيتية التي رسمها "خالد" حضورا فنيا، ، واختزنت طاقات دلائلية، انفتحت على شرفات نفسية ووطنية، وعلى مسارح تاريخية وفكرية، في لغة تنزع إلى الانزياحية؛ فَتَقُدَّ عالماً ينضح بالجمالية، مما يغري القارئ بالتوغل في مسارات تأويلية، تتبع الارتحالات البنائية والرمزية والإيديولوجية للجسور، ليصير وفقها الجسر مرجعية دلائلية نفسية، وتاريخية، وثقافية، واجتماعية، وحضارية، لا تخطئ في الإحالة على رموز وقيم تلتف في النص التفافا غير اعتباطي؛ «وعليه فيمكننا النظر إلى المكان بوصفه شبكة من العلاقات والرؤيات التي تتضامن مع بعضها لتشييد مواقع الأحداث، وتحديد مسار الحبكة، ورسم المنحنى الذي يرتاده الشّخوص...»[2]

وعبر معظم صفحات الرّواية. يعلن "خالد" التحامه مع الجسور، بحيث تصير بطاقة هويته الأخرى، في وفاء منقطع النظير لمدينة تشكّل الجسور أحد رموزها الجغرافية والحضارية الكبرى، فـ"خالد" تسكنه المدينة "قسنطينة"/ الوطن حتى وإن رحل عنها، ولم يعد يسكنها، لتظل إقامته في فرنسا البلد المضاد للذاكرة، إقامة جسدية محضة، ولذا أثّث غربته بلوحات منزوعة من نياط القلب، ومستقطرة من رحيق الذاكرة، فلم ترسم ريشته التي تشبهه إلا جسور "قسنطينة"، ليؤكد بذلك تولعه الكبير بها، ويحيل إحالة بالغة إلى أنه لم يفقد سنّن التواصل معها، حتى وهو بعيد عنها، وهو ما

1- الرّواية، ص 91.

2- جُنيت وآخرون، الفضاء الروائي، تر: عبد الرحيم حزل، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، 2002، ص 07.

يبيّنه في هذا المقطع الروائي؛ «كانت عيناي تريان جسر ميرابو ونهر السين ويدي ترسم جسرا آخر، وواد آخر لمدينة أخرى.

وعندما انتهيت، كنت رسمت قنطرة سيدي راشد ووادي الرمال... لا غير. وأدركت أننا في النهاية لا نرسم ما نسكنه... وإنما ما يسكننا.» [1].

وتظلّ "قسنطينة" نواة الهوية والانتماء، فهي الحبيبة البعيدة القريبة، سكن الروح ومركز الوجود، من أودعها أسراره وأحلامه، تشهد على ذلك لوحته "حنين" أول رسم له، فهي بمثابة ابنته البكر التي حملها آلامه وآماله، عذاباته وأمنياته، إذ رسمها في "تونس" بإيعاز من الطبيب اليوغوسلافي ممارسا التعويض النفسي ليده، التي فقدها وهو يحارب في الجبهة من أجل أن يسترد الحرّية.

وعلى هذا فإنّ لوحة "حنين" ترفد تاريخا بأكمله مملوءا بالزّهو والمعجزات؛ تاريخ الثورة الجزائرية وأماكن تنقلها، وتحكي مواجع أحد رجالاتها؛ الابن البار الذي بترت ذراعه لأجلها، في إحدى المعارك الكبرى التي قادها الثوار الجزائريون ضد العدو، ليمتثل إلى نصيحة الطبيب الذي أشرف على معالجته وهو في المستشفى؛ «وإذا كنت تفضّل الرّسم فارسم... الرسم أيضا قادر على أن يصالحك مع الأشياء ومع العالم الذي تغيّر في نظرك، لأنك أنت تغيرت وأصبحت تشاهده وتلمسه بيد واحدة فقط...» [2].

ومن البديهي أن تكون "قسنطينة" موطن الصبا واليفاعة والنضال، الصورة القريبة إلى عينه وقلبه؛ «انتظرت فقط طلوع الصّباح. لأشتري بما تبقّى في جيبي من أوراق نقدية، ما أحتاج إليه لرسم لوحتين أو ثلاث. ووقفت كمجنون على عجل أرسم "قنطرة الحبال" في "قسنطينة"...

أكان ذلك الجسر أحبّ شيء إليّ حقا، لأقف بتلقائية لأرسمه وكأنني وقفت لأجتازه كالعادة؟ أم تراه كان أسهل شيء للرسم فقط.

لا أدري...

أدري أنني رسمته مرات ومرات بعد ذلك، وكأنني أرسمه كلّ مرّة لأول مرة. وكأنه أحبّ شيء لديّ كل مرّة.

1- الرّواية، ص 183.

2- المصدر نفسه، ص 69.

خمسة وعشرون سنة، عمر اللوحة التي أسميتها دون كثير من التفكير "حنين". لوحة لشاب في السابعة والعشرين من عمره، كان أنا بغربته وبحزنه وبقهره» [1]

كانت "حنين" إذن إشعارا آخر بحياة ترتعش بين الحنايا، تكابر مرارة الفقد وتلتف بألق الوعد بـ"جزائر" بهية عصية، تطرّز أجمل أزاهير الغد، وتكحل أهدابها بنور الفرح، ولا عجب أن يتكرّر حضور لوحة "حنين" في الرّواية، ليصير تواجدها شبيها باللاّزمة، لقد شاركت "حنين" في البناء المكاني للرّواية، وصارت فضاء روائيا يستوعب العديد من الأمكنة، بدءًا بمكان رسمها تونس، مرورا بالمكان الذي عُرضت فيه المعرض المتواجد بباريس، وتنقلها من معرض إلى آخر، وصولا إلى الجزائر وإهدائها لـأحلام "الجزائر".

كما أنها تحركت مثل شخصية روائية محورية، وفعّلت الأحداث ونمّتها نموا مدهشا، حيث هيمنت على الفعل السّردي حتى كادت أن تزاحم الراوي/ البطل "خالد" على البطولة، ولا عجب في ذلك؛ إذ أنها تمثل ماضي "خالد" الذي لا يمكن أن ينساه.

ويعاود "خالد" رسم الجسور في لوحاته المتعددة، طيلة خمس وعشرين سنة، لتستحيل إلى ألق لا يخفت، وسيل إيحائيّ لا يتوقف، وصمام أمان لا يترك المجال لصدمة النسيان، لينهض المجاز بوظيفته الإيحائية، ويعتق المكان من السياج الماديّ، ويحلق به في رحاب الخلود والديمومة.

وتحت تأثير نشوة اللقاء العاصف مع أحلام/ مع الوطن، والارتباك الجارف أمام حضوره الجديد الصادم، يحاول التفرس في ملامحه التي تغيرت في غفلة منه. ولذلك يفكّر في أن يضيف إلى لوحته أشياء تواكب الجديد الذي طرأ على الوطن؛ «لم أشعر قبل تلك اللحظة، أنّ هذه اللوحة في حاجة إلى تفاصيل جديدة. تكسر هذا التضاد، وتؤثّث عري اللونين الذين ينفردان بها»[2] .

غير أنّ ريشته التي هي صورة من صور وفائه للذاكرة، فضلت الحفاظ على النسخة الأصلية للمدينة كما هي؛ مقتنعة كلّ الاقتناع بقداسة الماضي وعدم جواز العبث

1- الرّواية، ص 71-72.

2- المصدر نفسه، ص 148.

به؛ «لن يكون لتلك اللوحة أية قيمة تاريخية بعد اليوم، إذا أضفت إليها شيئا هنا، أو طمست فيها شيئا هناك... ستصبح لوحة لقيطة لذاكرة مزورة... وهل يهم عندئذ أن تكون الأجمل... !»[1].

ولهذا أهدى بلاده لوحة أخرى، تختصر مخاوفه وآماله، ووصاياه؛ «رحت هذه المرة أتوقف عند كل تفاصيل اللوحة وأكاد أبدأ بها، وكأن أمر الجسر لم يعد يعنيني في النهاية. بقدر ما تعنيني الحجارة والصخور التي يقف عليها. وتلك النباتات التي تبعثرت أسفله، مستفيدة من رطوبة (أو عفونة) الأعماق. وتلك الممرات السرية التي حفرتها خطى الإنسان وسط المسالك الصخرية منذ أيام (ماسينيسا) وحتى اليوم، في غفلة من الجسر العجوز. الذي لا يمكن له في شموخه الشاهق، أن يرى ما يحدث على علوّ 700 متر من أقدامه !»[2]

تتحوّل المؤشرات المكانية من أشياء موصوفة إلى واصفة لغيرها، وتنعتق الألفاظ من مواضعاتها اللغوية النهائية، تطوّعها شعرية السرد تطويعا سحريا؛ فتقبل التشكّل في وجوه شتى وصور عدة، ذلك أنّ «استعمال الفضاء يتعدى بكثير مجرد الإشارة إلى مكان من الأمكنة، إنّ الفضاء يخلق نظاما داخل النص، مهما بدا في الغالب كأنه انعكاس صادق لخارج النص يدعي تصويره، بمعنى أنّ دراسة الفضاء الروائي، ترتبط ارتباطا وثيقا بالآثار التشخيصية»[3]، ها هنا بالذات يتنزّل خطاب الرّوائية الذي يأتي ملغما بالدلالات الخفية ،ويؤسس لضرب من التواصل المضاد ،مداره وصف "جزائر" ما بعد الاستقلال ،والتخوّف على مستقبلها.

ويمرّر "خالد" ريشته على جسد الوطن العاري المرتجف، يتحسّس مواطن وجعه، تصطدم يده اصطداما مريبا بتلك النباتات الطفيلية، وما هذا النوع من النباتات إلا رمزا لجنس غريب من الكائنات الآدمية، يمارس في الظلام الخسة والنذالة دون استحياء، يسرق وينهب، ويبيع الوطن دون ارعواء، وكل ذلك يدجّج الجسر بأخطر الاحتمالات، ويرمي بمصيره في عتمة المجهولات، لأنّ الوضع السياسي في جزائر

1- الرّواية ، ص 153.

2- المصدر نفسه ، ص 153-154.

3- جنيت وآخرون، الفضاء الروائي، ص 20.

الثمانينات، افتقد إلى الوضوح السياسي والتنور الفكري، ولفّ الغموض الحياة الاجتماعية، فالتبست الرؤية للأشياء بالتوجّس والخوف من الآت.

وعلى الرغم من كل المخاطر التي تحيط بالجسر/ بـ"الجزائر"، فإنّ "خالد" يصرّ على إنقاذه، وتخليصه من براثن الشّر والفساد، ولا بأس من التعرض للدّوار والشعور بالخوف في سبيل ذلك، وعلى هذا تصبح مفردات: الدوار، والشعور بالخوف، ورهاب السقوط، مفتاحا رمزيا يدخل إلى أعماق مدينة، لا ترتضي إلا بتقديم قرابين التضحية، التي تليق بها، وهو ما يرمز إليه ذلك الحوار الذي جرى بين "خالد" و"أحلام" اللتي تقول مستغربة:

«-أنت تحلم... كيف يمكن لك أن تجد قرابة بيني وبين هذا الجسر. كيف خطرت فكرة كهذه بذهنك !

أتدري أنني لا أحبّ سوى الجسور الخشبية الصغيرة تلك التي نراها في بطاقات نهاية السنة، مرشوشة بالثلوج والفضة، تعبرها العربات الخرافية.

أما جسور "قسنطينة" الحديدية المعلّقة في الفضاء، فهي جسور مخيفة... حزينة. لا أذكر أنني عبرتها مرة واحدة راجلة، أو حاولت مرة واحدة النظر منها إلى أسفل... إلا شعرت بالفزع والدوار»[1].

ويجيبها "خالد" قائلا:

«-ولكن الدوار هو العشق. هو الوقوف على حافة السقوط الذي لا يُقاوم. وهو التفرّج على العالم من نقطة شاهقة للخوف. هو شحنة من الانفعالات والأحاسيس المتناقضة، التي تجذبك للأسفل والأعلى في وقت واحد. لأن السقوط دائما أسهل من الوقوف على قدمين خائفتين !

أن أرسم لك جسرا شامخا كهذا، يعني أن أعترف لك أنك دواري. إنه ما لم يقله لك رجل قبلي. ثم أضفت:

-أنا لا أفهم أن تحبي قسنطينة وتكرهي الجسور. وتبحثي عن الإبداع، وأنت تخافين الدوار.

1- الرّواية، ص 189.

لولا الجسور لما كانت هذه المدينة. ولولا شهقة الدوار، لما أحبّ أحد... أو أبدع.»[1].

هذه هي أمارات الوعي الذي يحكم رؤية "خالد"، ومن ورائه إيديولوجية الرّواية؛ وخلاصته أنّ الشعور بالخوف ظاهرة تواكب سير الوجود الإنساني، لكن على الفرد الجزائري أن يجعله من مستلزمات شحذ الهمة لاعتلاء القمة، إنه الطموح الجميل الذي يذلّل الصّعاب، ويحفظ الوطن كبيرا جليلا، عاليا في السماء علوّ هذه الجسور، ولأجله يحتمل الدوار، ويصبح الموت أشجع قرار، حين يرتبط بالدافع الوطني، يصير السير نحوه أجمل، تزينه نشوة التضحية، لأن «السقوط دائما أسهل من الوقوف على قدمين خائفتين.»[2].

غير أن هناك رؤية مضادة لرؤية "خالد" تندس في تلاوين السّرد تمثلها نظرة البطلة "أحلام" رمز جيل جزائر ما بعد الاستقلال، التي لا تتحمل البقاء في مدينة "قسنطينة"، وتكره جسورها وتخافها، وتندهش لشغف "خالد" بها.

وكان ينبغي انتظار ذلك العرس الرمزي الذي زفت فيه "أحلام"/الجزائر، لرجل العسكر/النظام العسكري، ليسألها "خالد":

«-هل تحبّين الجسور...؟»[3]، لتجيب هذه المرّة: «نعم أحبّها... !

كم من السعادة منحتني لحظتها في كلمتين.

شعرت أنك تبعثين لي اخر إشارة حب.

شعرت أنك تهديني أكثر من مشروع لوحة قادمة. أكثر من ليلة وهميّة... وأنك رغم كل شيء ستظلين وفيّة لذاكرتنا المشتركة... ولمدينة تواطأت معنا، ومدّت كلّ هذه الجسور... لتجمعنا.» [4].

وتغيير "أحلام"/رمز جيل جزائر الاستقلال لرأيها ومشاعرها السلبية، إزاء هذه المدينة يشكل حمولة رمزية، تشير إلى أنّ جيل "الجزائر" الصاعد لم يجد من يُرشده

1- الرّواية ، ص 189.

2- المصدر نفسه ، الصفحة نفسها.

3- المصدر نفسه، ص 444.

4- المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

ليقرأ تاريخه كما ينبغي، ولذا فإنه لا يمكنه استيعاب الراهن وتشوّف الآتي، في غياب الاستلهام من الماضي، والاستهداء بالتاريخ لفهم الحاضر، لا سيَما وأنّ التراث ليس جزءاً يسكن قوقعة الماضي ولا يبرحها، إنه مقيم فينا، حال بدواخلنا، مندس في لغتنا، وطريقة تفكيرنا الواعية واللاواعية، والصلة بينه وبين الحاضر لا تقوم على الهدم والقطع والتنافر، بل الأدعى أن تكون مدّا لجسور التواصل، والتنامي في الاختلاف.

و هذا هو المأزق التاريخي الذي خلخل السير الحضاري للجزائر، و اللذي عبّر عنه الجسر في إحدى اللوحات الأخيرة لـ"خالد"؛ فقد خرج عن طوع صياغته اللّغوية، وخلخل الأطر المرجعية الثابتة، فما عاد الجسر يوصل؛ «نظرت إليك خلف ضباب الدّمع... كنت أود لحظتها، لو احتضنتك بذراعي الوحيدة، كما لم أحضن امرأة. كما لم أحضن حلما. ولكنني بقيت في مكاني، وبقيت في مكانك، متقابلين هكذا... جبلين مكابرين، بينهما جسر سرّي من الحنين والشّوق... وكثير من الغيوم التي لم تمطر.»[1].

لقد صار الجسر دالا يبحث عن مدلول غائب يروم إرساء أواصر التواصل الإنساني العميق على كل الأصعدة؛ الفكرية، والاجتماعية، والسياسية...، ويقيم دعائم التحاور الحضاري الراقي، وحينها فقط يستعيد الجسر وظيفته؛ فتصير له أعمدة قوية، وطرفين يؤدّي كل منهما إلى الآخر في تناغم وتواصل، يولّد ذلك التآلف والاتحاد الذي يُثري كل الحياة.

و هكذا يتضح لنا أنّ لوحات "خالد" بدت في مجملها متماثلة الموضوع، متوحدة المضمون، إلا أنّ كلّ لوحة منها تتبرعم تحت لحائها دلالات، نحتت من أنفاس الذات، وتلفعت بجسدها وذاكرتها، ولا أدل على ذلك من أنّ هذه الجسور جاءت غفلا من التفصيل الكثير، وبالمقابل خيّم التكثيف النفسي عليها، لتقدم صورة استنطاقية لمشاعر الإنسان ومكبوتاته في تفاعلها مع البنى المكانية، مما أسفر على إحداث تلك التومأة البهية بين أسرار الإنسان وأسرار المكان.

وهو ما تطلّب قراءة تحسن التوغل في دروب الإيحاء وكثافة الدلالة ،اللتي تطوّع اللّوحات والألوان، وتجري عليها طقوسها، فيصير الرمز شرايينها، ويستحيل الحديث عن الجسور إلى ضرب من الرسم بالكلمات، وجنس من التصوير يقوم على فتنة الانزياحات.

1- الرّواية، ص 133.

المدينة الحديثة في "جسر للبوح وآخر للحنين":

وفي رواية "جسر للبوح وآخر للحنين" تتجاذب الشخصية الرئيسية أحاسيس الصدمة، والخيبة المكانية الصاعقة، التي تختصرها تجربة امرأة عرفت جمال الأفضية القديمة بمعالمها التاريخية، التي تنضح بسير الأوّلين، وتحكي عزّهم وأمجادهم، ثم عاشت غربة المكان وتفسّخه، وفاجعة انهياره وسقوطه، في زمن غريب الملامح.

يبتدئ السّرد بعودة البطل "كمال العطّار" إلى مدينته "قسنطينة"، بعد غربة دامت أربعة عقود كاملة، فيسقيها حبّا معتقاً، خبّأه لها في تجاويفه السرّية طيلة سنين كاملة، ويغمرها عشقًا وشوقاً، ومن هذا المنطلق تحتل مدينة "قسنطينة" الحيّز الأوسع في أفضية هذه الرواية، وتحظى بالأهمية الكبيرة، ولا غرابة في هذا، فالمدينة صارت وجهاً آخر للذّات المتمدّنة، وجزءًا من هوية الإنسان المعاصر، ومنبعا لا ينضب لحياته المادية والروحية، تؤرّخ لوجوده، وترهف السّمع إلى صهيل أيّامه.

وقد جاء ذكر "قسنطينة" في الرّواية خمسة وسبعين مرّة، ولم يكن هذا التّواتر اعتباطيا، وإنّما رشح بأبعاد شديدة الدّلالة، استوعبت النواحي النفسية التي ربطت "كمال" ومن ورائه الكاتبة بمحبوبتها "قسنطينة"، مسقط الرّأس ومرتع الطّفولة والصبا والشباب، وهي الفضاء الذي نعم فيه البطل بالراحة النفسية، فراح يحكي سيرة مدينة تتحلّى بالحسن البديع، والسحر التاريخي المكين، وتتغنى بالمدهش والعجائبي وبذخ الأساطير، وتتباهى بثقافة مجيدة توارثت ألق الحرف العربي الأصيل.

ومن هذا الجانب، استطاعت الرّواية العربية أن تشخّص وتعيد تكوين فضاءات المدن، أكثر مما حققه الشعر؛ «وهكذا نجد حضورا فنيا متنوعا لمعظم المدن العربية في نصوص سردية، تمزج الوصف بومضات الذاكرة، واستحضار الأمكنة بلحظات الزمن المتبدّل، وتغير القيم الموروثة.» [1].

يتفقّد البطل صورة المدينة في أول لقاء عاصف بينهما بعد غيبة طويلة، يتفحّص كلّ شيء فيها، يدقّق في ملامحها بعين محبّ لا تملّ النظر إلى محبوبه، يتبعثر ذرّة في

1- محمد براده وآخرون، فضاءات روائية، ص 63.

فضائها لا يخشى التّشرذم، لأنّ كلّ شيء فيه يسير إليها دون هادٍ أو دليل، وينقاد إليها طوعا دون أن يخطئ الطريق، يطمئنه في البدء بقاء بعض معالمها كما كانت من قبل، ويريحه أن لا تتعرّض صورتها المخزونة في قلبه إلى أيّ ارتجاج أو تشويه.

ولكن ما يلبث أن يعاين مشاهد الدّمار التي عصفت بالمدينة، فتنساب فيوض الكلام لتعبّر عما يضطرم في الوجدان من هلع وتفجّع على روح المكان، وتحسّر على ما كان عليه في سالف الأزمان، «من ترك كل هذا التراب يتراكم على جوانحك، ويغمر قلبك الكبير، ليخفي تحته حقيقتك وحقيقتي معك؟

هاجس الخوف المعجون بالدّم، المخلوط مع قطرات ماء يحتاجها لساننا لينتج لعابا تحرّك الكلمات من خلاله هو الذي كان أهم أسباب حنيني الأبكم.

من ترك كلّ هذا التراب يتراكم؟ وهذا الضّجيج الذي يصمّ أذني ولا وجود له خارج أذني، وهؤلاء السّاكنون، هل كلهم خائفون؟ أم أنها المعادلة الصّعبة بين الخوف والنفاق؟

حكاية الإنسان مع الخوف لا نهاية لها، ويوما ما لا بد أن يخسر كل واحد منا شيئا من روحه وأيامه أو حياته.

شيء ما يسيرني بين الشّوارع والأضواء، والغائب الأكبر فيك هو الحاضر الأكبر.

إنني لا أراك كما كنت أراك سابقا، هل شخت أنت أيضا مثلي؟ أم أصابك الوهن وداستك آلام اليأس قبل الشيخوخة؟

الخوف من ظلام الغابة ليلا ترك آثاره في ملامحك الحالمة، تجاعيد من القلق والرعب اللامنظور، محا نور القمر الطالع فيك، أطفأه، حوّله إلى رماد تذروه عيون الوادي السّحيق، وقد حكت أحجاره الكريمة ألف أسطورة وأسطورة.» [1]

ومن هنا تحضر المدينة القديمة مشوّهة وممسوخة، تعاني أعراض شيخوخة مبكّرة، مما «يجعل المكان يتجاوز دلالته المادية ووظيفة الهندسة إلى استنطاق الدلالة

1- زهور ونيسي، جسر للبوح وآخر للحنين، ص 18-19.

السيميائية لمفهومي التّخريب والتّهجير.» [1]، وما تحمله من مؤشّرات حضارية اجتماعية، وسياسية، وثقافية،....

وتتوهّج المدينة القديمة بداخله، مدينة القوّة والمجد العتيد، تنتصب صورتها العالية وتلوّح من بعيد، يحدّق "كمال" فيها بشغف السنين، يروم كل المرام أن يسقطها على جسد المدينة الجديد، أن يفتح بأنوارها مغاليق الحياة التي تسربلت بالظّلمات، وأفضت إلى زمن غريب هجين المعتقدات ومليء بالمتناقضات.

وقد حاكت المبدعة موقفها من خلال التّوظيف الواعي للمكان، إذا راحت تستحثّه وتحاوره، وتقيم معه علاقات تتراوح بين الألفة والاستغراب، أسّستها على ردود فعلية نفسية وفكرية، ولّدتها المفارقات المكانية؛ فكانت التّناوبات الوجدانية المتطرّفة، اللتي تردّد أناشيد الفرح مرّة، وتقيم طقوسا جنائزية مرّة أخرى.

ووفق هذه القطبية، تنثال الذّكريات على مخيّلة "كمال" انثيالا رائقاً، حينما يدلف أعتاب "قسنطينة"، فترقص أحاسيسه على أوتار النّشوة والحنين، وتنفجر "قسنطينة"، نبع فرح وبهجة لا يُحدّ، وتستحوذ عليه أطياف "قسنطينة" القديمة، التي كانت ترفل في أثواب العزّ والمجد التّليد؛ فهي مدينة العلماء، أمثال "عبد الحميد بن باديس"، و"البشير الإبراهيمي"، و"الطيب العقبي"، وهي معقل العظماء وقبلتهم[2]، ثم إنّها المدينة الصخرة التي أترعتها كؤوس العروبة، حتى فاض نفحها عطاءً جميلاً، وصرحاً حضاريا ليس له مثيل.

ويغمر شلال الذكرى وجدان"كمال"، الذي يأتيه بنكهة طيب القهوة المسكوبة، والمرشوشة بعطر زهر البرتقال الزك يّ، وروح ماء الورد الذّكي، يهديه في رشفة فنجان من اعتدال المزاج ألوانا؛ فيتذكر« نساء عائلته والجيران والأحباب جميعا، بدءاً من والدته التي لا تشرب قهوتها عصرا، إلا وهي مرشوشة بماء الزهر، عملت هي نفسها على تقطيره

1- رشيدة بمسعود، جمالية السرد النسائي، ص 71.

2- الرّواية، ص 13-14.

وفصل عطره عن مائه، في مواسم الزّهر والورد، عندما تصبح كل أسواق وأرصفة المدينة عبقة بأريج الربيع ورونقه.»[1].

وها هي طقوس استقبال الرّبيع، تجيئه من بعيد، فيستحضر جوّها البديع، أيّام كانت "قسنطينة" تستنشق الحسن والرياحين، وتستيقظ الحياة فيها على أحلى الأطايب، يسحرها زهر الياسمين الذي يتفتّح على عجل، وتعبقها حدائق الورد وتعطّرها بالأمل، فيزهر الوجود رياحينا ونرجسا وفلاّ، وتتجمّع الخلائق في ساحات المدينة، وتتجوّل في رباها وحدائقها[2].

وتستقطر حرائر المدينة الورد الرّفيع، وأكسير زهر البرتقال الفوّاح الجميل، ويحتفل المكان كل سنة بصونه لطقوس الجمال، في عرس ربيعي بهيج ترقص فيه الطبيعة على كل الطّبوع، وترفع الشموع على شرف عيدها السنوي الآخر ،الذي يعرف "بعيد القطر"[3] .

وتصدح أغاني "المالوف" في أقاصي المدينة، تأتيه رجعا بعيدا لا يُنسى، فـ "قسنطينة" تزدهي بفنها الغنائي الأثير "المالوف"، تهواه وتسيّده على كلّ فنون الغناء، تترنّح تحت سحر نوتاته المتوازنة، وإيقاعه الهادئ المكابر، الذي تتمايل على ألحانه نسوة "قسنطينة"، في دلال وغنج لا يخلوان من الاتزان؛ «كان المتنزهون لا يكتفون بمتعة الجمال حولهم، بل يضيفون لها متعة الموسيقى، وهي تملأ الأجواء ألحانا من طرف الفرق الموسيقية الكثيرة، أو عشّاق الموسيقى من الشباب، هوايتهم الموسيقى المحلية، طابع "المالوف"، الذي تنفرد بريادته المدينة، وكل ما هو أصيل من أنواع الطرب الأندلسي.»[4]

1- الرّواية ، ص 104.
2- المصدر نفسه، ص 261-262.
3- المصدر نفسه ، ص 104.
4- المصدر نفسه، ص 262.

وتقف "قسنطينة" بتراثها المعجون بالغرائبي، وتنبعث في ذهن "كمال" الأسطورة من وهادها، تَكِـرُّ في ساحاتها، وتقدح ذاكرته بصور التضرّع بأضرحة الأولياء ومقامات الصّالحين، مدينة تطلب أكثر نسائها في الغالب البركة، وتلتمس السّكينة، وترتجي الطمأنينة، في رحاب الاعتقاد بقدرة الأسياد، وخوارقية تأثير الأولياء والأجداد في تغيير الأقدار.

وما يُلاحظ على الكاتبة أنّها استعانت بأدق المؤثّرات الروحية في تقديم مشهد المزار، حين تستعين به الذات في حالة اليأس والقنوط، وتتمسّح بالأولياء في نشدان الخروج من الضيق بإحدى الكرامات؛ و«الكرامات طريقة تحقيق وهمية أو مرجوة لتلك الدعوة، ولا شيء كالكرامة يعطي خياليا وتمنّيا النزعة للخلود التي هي في نظري أساسية، بل والأساس في التصوّف وما يطلب منه.»[1]

وهو ما يتجلّى في وصف زيارة أم "كمال" لمزار "سيدي محمد لغراب"، طالبة الشفاء لابنها من داء حبّ اليهودية "راشيل"[2]؛ «لقد أخذها هو نفسه يومها إلى مقام الولي الصّالح، أجّر لها "كاليشا" بفرسيْن سوداوي اللّون، كان ذلك صدفة، لكنه يبدو أنه اللّون المستحب في مثل هذه المناسبات فقد تفاءلت أمّه خيراً بذلك.
كانت أمه ذلك اليوم في واد من التفكير، وكان هو في واد آخر، كانت قد دخلت عالمها الغريب، والحبيب إلى نفسها، عالَماً كثيراً ما دخلته قبلها أمها وجدّتها، عالم الاستخارة، عالم التوكّل، عالم الراحة والاستسلام للقدر وطلب القبول.»[3].

وكلّ هذه الوقفات تصوّر وجوه المدينة المختلفة، وتتوغّل في خصوصياتها المحلّية، مكوّنة فضاء شاملاً، و«إنّ هذا الفضاء يتأسّس دائما حتى من خلال تلك الإشارات المقتضبة للمكان التي غالبا ما تأتي غير منفصلة عن السرد ذاته.»[4]، إذ تشحنه بحركة تفاعلية تقوم بين المكان والشخصية، وتبسط التعبير غير المباشر عن النواحي النفسية

1- علي زيعور، الكرامة الصوفية والأسطورة والعلم، القطاع اللاواعي في الذات العربية، دار الطليعة، بيروت، ط1، 1977، ص 22.

2- الرّواية، ص 94-95-96.

3- المصدر نفسه، ص 96.

4- حميد لحمداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ص67.

المستترة، التي تقدّمها اللّغة عن طريق الرّمز؛ الذي يمثّل «الصّلة بين الذات والأشياء بحيث تتولّد المشاعر عن طريق الإثارة النفسية لا عن طريق التسمية والتّصريح»[1]،

وهكذا فإنّ الرّواية كشفت من خلال هذه اللوحة الفضائية الفسيفسائية عن خصوصية البيئة، وإشراقة اللّون المحلّي، الذي لا يضاهيه لون عند الكاتبة، لأنه عطر هويتها المتميّز؛ "إنها عرسية الأنثروبولوجيا الثقافية الرمزية من أنساق ورموز وطقوس وطروس، من حناء وطمينة وبخور وشموع، ومن أفعال وعادات وسلوكات أهالي مدينة "قسنطينة"»[2].

والكاتبة تستجلب تلك الأفضية المسروقة من الزمن الجميل، لتحتمي بها من أعاصير واقع مرير، إذ تمنحها قوة ماضيها طاقة الاستمرار، وتتفتّح بداخلها أزهاراً تؤمن بغد أخضر يغيّر الأقدار، ما دامت "قسنطينة" أثبتت من قبل صمودها أمام الأزمات، وقدرتها العجيبة على صنع التحديات، واحتواء الهويات المختلفة، والثقافات المتعدّدة، حيث تعايش في أحشائها المسلم واليهودي؛ فهناك "حارة اليهود"، "وحارة الترك والعرب".

ويستحيل المكان إلى مفردة وجودية تحرّكها المبدعة بإتقان، تمرّر من خلالها موقفها من عالم أرعن متعصّب في فكره وتعامله، إذ تأمل أن يمتطي الواقع العالمي المشوه صهوة الحوار، الذي تراه لغة كونية راقية من شأنها أن توصل إلى التّفاهم، وتذيب كلّ الأحقاد، و«الفضاء الواحد يفرض علينا تقبّل كلّ الحضارات بدون استثناء، وهذه سمة يفرضها علينا ديننا الحنيف أساسا، لا يمكن إغفالها مهما توحّشت فينا وعلينا دعاة الحروب، ومتعارفي هذا الزّمان.» [3].

وقسنطينة التي احتضنت الوافد عليها تماما مثلما احتضنت ابنها الأصلي، وتقبّلت برحابة صدر عقلية الريفي ومنطق البدوي، تماما كما هو شأن المدن العريقة الكبيرة؛

1- محمد غنيمي هلال، الأدب المقارن، دار العودة، دار الثقافة، بيروت، ط5، ص 398.

2- حفناوي بعلي، جماليات الرواية النسوية الجزائرية، تأنيث الكتابة وتأثيث بهاء المتخيّل، ص 132.

3- حراث تيجاني، سيميائية الشخصيات الروائية في رواية "جسر للبوح وآخر للحنين" لزهور ونيسي، مذكرة ماجستير، إشراف واسيني الأعرج، جامعة الجزائر، 2009-2010، ص 37.

«هذه هي مدينتي، تستقبل من يدخلها بالأحضان، وتضمه بحنان ورعاية، راعيا كان أو خمّاسا في قريته، ليصبح بعد ذلك من بين الأعيان، طبعا نتيجة عمله وكدّه واجتهاده أيضا، إضافة إلى أنّ مدينتي يتسم أهلها الأصليون بالتقى والإيمان، إنهم لا يميّزون بين الناس لا في اللون، ولا في الجهة، ولا في العرق، يكفي أنّ ضيفهم يكون صالحا ونشيطا وجادا في عمله، عند ذلك تفتح أمامه كل الأبواب ويحظى بالرعاية والمساعدة، ويتزوّج أجمل البنات، ويُصاهر أرقى العائلات ليصبح الداخل للمدينة مدنيا بعد وقت قصير في عاداته وسلوكاته ومظاهره وحتى في لغته، يتمدّن هكذا بسرعة وهو سعيد بذلك، وينسى بسرعة أيضا أنّ أصله وجذوره من هنا أومن هناك، معتزا بانتمائه الجديد للمدينة التي كثيرا ما تهضم ولا تُهضم، تؤثّر ولا تتأثّر، تعطي ولا تأخذ، في تسامح وتضامن وتواضع.»[1]

وتنقّب الرّوائية في منجم التاريخ تلتقط درر العبر وتقايس بها وضع المدينة الجديد، تُعزّي النفس بانبعاث محتمل لها بعد هذا السبات الطويل، لأنها اعتادت أن تنبعث من الرماد مثل طائر الفينيق، وأن تشحن واقعها دوما بدلائل الصمود. ولذلك لا تزور "كمال" في أحلام يقظته ومنامه إلاّ في صورة مكابرة، تتبختر عزّة، وتستعصي عن الامتلاك، يشهد على ذلك تاريخ غُزاتها؛ فلقد تجشّموا لأجل بلوغها المصاعب، وتكبّدوا أكبر الخسائر، وعاشوا زمنا مليئاً بالخيبات، أمام مقاومتها الشّرسة التي لا تعرف المهادنة والاستسلام.

ويستحضر البطل تاريخ "قسنطينة" الأغرّ؛ تاريخ نضال مدينة ازدانت بشباب فتيّ مثل غمر الزهر، توثّب للتضحية وترك مقاعد الدراسة، ووشم اسم الحرية على جسد الوطن؛ فكان أول نوفمبر ذات فجر، وشهد العالم معجزة انتصار شعب بسيط على مستدمر أشر، يتحدّث "كمال" عن تلك الفترة التاريخية النورانية الخالدة بزهو وامتلاء نفسي؛ فـ«كلّ الشباب الذين يعرفهم أصابتهم فجأة حالة من النضج والجدية والسلوك الحكيم، قلت اللقاءات، وقلت الثرثرة، ولم يبق الوقت للمجون أو للهو البريء

1- الرّواية، ص 123-124.

وغير البريء، والتزم كل احد منهم بأسراره، ليلتزم به الآخرون، لا فضول ولا إلحاح ولا إزعاج، لقد أصبح كلّ واحد منهم يشعر أنّ لديه مهمة، وأنه بالتالي أصبح مهمّا بعد أن كان لا أهمّية له.» (1)

وما يلاحظ على البنية المكانية لهذه الرّواية أنه يغلب عليها الاقتراب من الواقعية، يتراءى ذلك في الوصف المفصّل؛ غير أن هذا الوسم الوصف التفصيلي لم يفسد مسار الطرح الفضائي الجمالي؛ «ومن الأهمية بمكان الإشارة إلى أن العلاقات الجغرافية في النص الفني ليست بذات أهمية كبيرة الآن، ووظيفتها تنحصر في تحديد المكان، وتعريضه لآليات الانزياح والانكسار، وتلك استراتيجية الفنان في تفتيت المكان الواقعي الثقافي وامتصاصه وإنتاجه بصورة مغايرة حتى تتحقق الوظيفة الشعرية الجمالية.» (2)

وقد نجحت الروائيّة في تقديم الفضاء بطريقة فنية، مبينة عن وعيها العميق بأنّ «مكان الرواية ليس المكان الطبيعي. فالنص الروائي يخلق عن طريق الكلمات مكانا خياليا له مقوماته الخاصة وأبعاده المميّزة»(3)، وهو ما يؤكّده وصف تجوال "خالد" في كل نواحي المدينة، إذ تقوده قدماه في جولة ماراطونية لكل أنحائها، يلثم ثراها شبرا شبرا؛ يقبّله بشراسة الحرمان الطّويل منها، ويحضن ساحاتها وحدائقها ودروبها وأزقّتها، ويذوب في أحيائها فتتلقّفه شوارعها، نبع حب يرقص في حناياها؛ «كان يُريد أن يتأمّل كلّ شيء ليس بعينيه فقط، بل بقلبه وعقله، يتأمّل ويتفحّص تماما كما نفعل مع حبيب اشتقنا له كثيرا، أو نخاف عليه كثيرا، أو عزيز نريد التعرّف عليه لأوّل مرّة.»(4).

1- الرّواية، ص 99.

2- خالد حسين حسين، من المكان إلى المكان الروائي، المعرفة، مجلة ثقافية شهرية،وزارة الثقافة السورية، السنة التاسعة والثلاثون، ع 244 ، تموز/يوليو، 2000، ص 167.

3- سيزا قاسم، بناء الرواية، دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ، ط1، ص 74

4- الرّواية، ص 05.

ويجوب المدينة حبّا واشتياقا من رصيف المحطة[1]، إلى مدخل من مداخل المدينة ذات الأبواب السبعة[2]؛ «فسلالم المدينة المبنية بالحجر الأزرق المستقيمة حينا، والمنحنية المتكسّرة حينا آخر، توصله إلى أسفل "السويقة"»[3]، فـ"باب الجابية"[4] و"مقبرة اليهود" بسورها العالي في "باب القنطرة"[5]، الذي وقف على جسرها مليّا[6]، كما دخل من بوابة "الرّصيف" الكبرى، وهو يزاحم الناس ويزاحمونه[7]، ثم «دخل من "رحبة الصوف" ثم إلى "زنقة حلموشة" ليصل إلى ساحة "سيدي جليس" حيّه القديم، مكان مولده ومربع طفولته ومرتع صباه.» [8]

وهكذا ينتقل "كمال" من مكان إلى مكان، متوسّلا تعداد الأمكنة، والإنسان يلجأ إلى فكرة التعداد حين يشتد حرصه، فكل هذا الشغف بالأمكنة، وتعدادها يجسّد رؤية مقنّعة تدور حول نشدان احتواء كلّ الأمكنة القديمة واستيعابها، أملا في إحيائها وانبعاثها من جديد، حتى تسري روحها الأصيلة المشرقة، القوية النافحة، في جسد المدينة الممشوّه، فيحدث التّواصل الأمثل بين القديم والجديد.

ثم إنّ تسمية أماكن عدّة وتحديد مواقعها الجغرافية بدقّة، يومئ بوجود رغبة قوية في التشبّث بالمنهار كي يستديم، إنّه تذكير للذاكرة حتى لا تنسى، عبر التفرس في الأمكنة وتواريخها وأسمائها، وتأمل جزئياتها وتفاصيلها، ليمتدّ جسر العبور الحضاري من الماضي إلى الحاضر في تلاقح مثمر.

1- الرّواية، ص 05.
2- المصدر نفسه، ص 12.
3- المصدر نفسه، ص 48.
4- المصدر نفسه، ص 49.
5- المصدر نفسه، ص 153.
6- المصدر نفسه، ص 154.
7- المصدر نفسه ، ص 217.
8- المصدر نفسه، ص 219.

المدينة الحديثة في "جسد ومدينة":

تلتحم الشخصيات في رواية"جسد ومدينة" التحاما إنسانيا عميقا بالمدينة (الحيّ الهامشيّ)، التي تجذّرت أنساغها في كيانهم، وارتبطت شديد الارتباط بوعيهم ومخيّلتهم، ومصائرهم، وأحلامهم، ووفقا لذلك عايشت تلك الكائنات الورقيّة علاقة تلازمية بين أجسادها وجسد المدينة، وتداخلت مع المكان واندمغت فيه، وأصبحت كيانا واحدا يطفح بالعفوية والحميمية، فـ"سعيد" أحبّ المدينة؛ «وحدها رغبها في البداية... العمر لها... والحبّ لها... وما بعدها انتشاء في الفراغ الوجودي... الكينونة هي ارتماء في عشقها... ومن لا يعرف العشق... لا يستحق أن يسكنها... أن تسكنه...»[1]، و"إبراهيم" لم يكن «يسمح إلاّ بحكاية واحدة. حكاية المدينة التي سكنته نارا.»[2].

أما "آمال" فقد رقصت رقصات الأمل في حنايا المدينة المظلمة، وغنّت أنغاما مزجاة بالأحلام، التي تبشّر بالتغيير، وتسعى لتحرير المدينة من الفساد العظيم، ولذا يصفها شقيقها "سعيد" وهي راجعة إلى البيت قائلا: «كم تتلوّن البراءة في عينيك... في شعرك... في خطوّك في همسات قدميك... باسمك نمشي وباسمك أتأمل المستنقع وهو يفيض... مصيبتنا الكبرى أننا نجيد إقفال البيوت على أنفسنا... بل على غرف نومنا... نتوحّد في سرّنا اللّيلي... والمستنقع يفيض ويتّسع... والكل داخل سوق راسو...

آمال:

لولاك ما كان الصبر يلج النفس.

آمال:

يا أخت الروح.

كم أنت رائعة بخطواتك البطيئة... البهاء مع تحديد الاتجاه الجميل، المهم أن تكون الخطوات محسوبة بإرادتك أنت.» [3]

1- زهور كرام، جسد ومدينة، ص 18.

2- المصدر نفسه، ص 20.

3- المصدر نفسه ، ص 16.

وتقرّر الساردة محبوبة "سعيد" أن تبقي جنين الخيار في جوفها؛ "خيار" الأمل في تغيير وجه المدينة الذي غرسه"سعيد" في رحمها/وعيها، بذرة كبرت واختارت الميلاد، علّها تنبت حياة جديدة في المدينة(*).

وبقدر ما وطّد هذا التداخل بين الشخصيات والمدينة الانتماء ،وجذّره، بقدر ما شوّش عليه وأرهقه، وقد قدّمت الروائية تشكيلة من تلك العلاقات التي قامت على نمط من التمفصلات القائمة في عمق الاتصالات؛ انبنت على الشّعور بالانتماء الحميمي إلى "الحيّ الهامشيّ" (المدينة)، غير أنه انتماء تسيّج بالتّململ والأرق من وضع مفارق ومقلق، فالمدينة تحيا زمن الاحتلال، وتدهور قيم الإنسان، أمام تصاعد متوحّش للمادة، وسيطرة علاقات الغاب من جشع واستغلال وسقوط للمبادئ.

والرّاوية (محبوبة سعيد)، و"سعيد"، و"آمال"، و"إبراهيم"، شخصيات عشقت الفضاء (المدينة) حتى النّخاع، لكنّها في الوقت ذاته عانت من أزمة هوية عاتية، تولّدت من الشّعور بضياع المكان، وما رافق هذا الخسران من مشاعر القلق والانصداع، والكدر والإحباط، ولذلك اهتم الأربعة برسم صورة ممكنة للمدينة، انشغلت كلّ الانشغال بنحت واقع محتمل لها، يتبدّد فيه كدرها وهمّها، وتتطهّر من وحل المستنقع.

وليس عجيبا أن يتبلور هذا الوعي بالتغيير، عند شخصيات الرّواية، لأنّ كل واحد منهم على درجة كبيرة من الثقافة والتنوّر الفكري، الذي يؤهّله للتفكير في مشروع التحوّل والتغيير الإيجابي، فيختار "سعيد" طريق النضال السياسي السرّي، لأنه يريد للمدينة التي تسكن أن تستيقظ على زمن حرية لا تحول، وتنهض لتدير الشؤون، وتنقش مصيرها بإرادة حرة قوية ووعي موزون.

و يتعرّض"سعيد" للاعتقال، وتضيق المدينة بأحلامه، ويُسجن بعد الاتهام بالخيانة وإفساد أمن البلاد، ويخرس صوته في عديد المرّات، قبل أن يطول غيابه في المرّة الأخيرة، فيتوقّف مشروع العبور إلى أجل غير معلوم؛ «لكنه، خرج ولم يعد... تركها مستنقعا يتمرّغ فيه أطفال حيّ مدينته.

*- الرواية، ص 86، 87، 88، 89، 90، 91، 92.

والمدينة بريئة من المستنقع.»[1]

ورغم ذلك يترك أثر عشقه للمدينة وشما على جسدها، يظهر ذلك في حمل حبيبته (الرّواية) لنطفته "خيار"/خيار الانتماء ووعي التّحرّر، ليكون ميلاد الطّفل امتداداً لأحلامه بغد أجمل، ربما ينبت خيرا جنيًّا، ويكون بالحرية حفيّا.

وترتبط "آمال" عاطفيا بـ"إبراهيم"، ويجلّل حبّهما الحلم الجميل النبيل، المرتبط بالحبّ الأكبر؛ حبّ المدينة الأجمل، وعشق الوطن الأعظم، غير أنّ العلاقة بينهما تنتهي نهاية مفجعة؛ إذ يُعيّن "إبراهيم" في الجنوب ويبتعد عن محبوبته "آمال"/ المدينة، ولا يبقى بينه وبينها سوى خيط الرّسائل، الذي يمدّ بينهما جسر تواصل وهمي، علّق عليه "إبراهيم" آماله، وإيمانه بغد أفضل للمدينة، وهو ما كتبه مرارا في رسائله إلى "آمال"؛ «كنت كل شيء.. ربما البداية.. ربما الطريق الذي اخترته بإرادتي لكي لا يكون لي أطفال يتمرّغون في وحل المستنقع.. كنت أفكّر فيهم من خلالك.. أنظفهم وأصمّممهم.. كنت أمارس فيك كل أشكال الحب.. صرت حبّي.. أمّي.. مدينتي.. سرّي.. قضيّتي.»[2]. وسرعان ما ينقطع تواصلها انقطاعا أبديّا بانتحار "إبراهيم"، الذي كان صرخة احتجاج في وجه الظلم الذي سكن المدينة.

وتنفصم عُرى ألفة "آمال" مع المكان، وينخرها التوحّش والاغتراب في مدينتها، فتختار البحث عن فضاء آخر؛ فضاء الهجرة إلى الخارج، وتكون الرغبة في الحصول على جواز السّفر، سببا في تحوّلها إلى فضاء جديد لم تدخله من قبل؛ هو "صالون الحلاقة" المتواجد في حيّها، ومن خلاله يتعرّى أمامها واقع المدينة بقبحه الصّادم، ويكون ارتيادها للصالون مدعاة للدّخول في متاهة فضائية خطيرة؛ فضاء "عين الذياب" الذي ينتهك فيه الجسد ويُباع بأرخص الأثمان.

1- الرّواية، ص 15.

2- المصدر نفسه، ص 48.

وتعيش بذلك "آمال" أقصى حالات التيه والضياع في دروب الحياة؛ «والآن، الآن، أشعر بالغربة في لغتي، في مدينتي، في جسدي، مأساتنا أننا غرباء في مكان انتمائنا، لكن، عن أي انتماء نتكلّم... لقد تغيّرت المفاهيم وصرنا غرباء في لغتنا...» [1].

أمّا الساردة فستحاول أن تكون لها قصّة أخرى مع المدينة، تحاكي طائر الفينيق الذي ينبعث من الرّماد، ويقرّر "خيار" الانتماء من جديد، خيار التحدي بوعي وأمل ينتظر الفجر السعيد؛ «يمرّ الوقت بسرعة.

يتحرّك خيار في فراشه... يستقرّ في قلبي نبضا جديدا ينسيني الاحتراق والألم... يبكيني لحظة المخاض حين تذوب صرخة مع الرياح... ويطلقني زغرودة حين يقرّر القرار... قرار الخيار... خيار الميلاد... ميلاد الانتماء...

الانتماء إلى وحل حي المدينة... ولكن هذه المرّة سينطلق السؤال من القرب منا... من فضح سر المدينة؟...

رياح قوية.

أوراق سقطت وأخرى في الطريق.

والأمطار بكثافة تخترق الأرض اليابسة من بعيد...

يتجمّع الضباب كالعادة...%»[2]

وهكذا تداخلت الأجساد مع الفضاء، وصارت كتلة واحدة لا تقبل التجزئة والانقسام، لكنّ صخرة الواقع وقعت عليها حكم الإعدام؛ فالحكايات الثلاثة ما هي إلاّ تمثيل رمزي لحكاية المدينة (الوطن)، التي يحكمها وضع فارق؛ فالعامة من الناس تحيا صوريا داخل المدينة، ولكنها في الحقيقة تظل خارجها، تعاني من متواليات القهر والتدمير والإبادة؛«تمشي المدينة كل يوم في جنازتها.

تحيا المدينة من نزيف أبنائها.

تنحت المدينة طريقها بصخرة حزنها.

1- الرّواية، ص 83.

2- المصدر نفسه، ص 92.

تمشي المدينة فوق أجساد أبنائها.

يخرج أبناء المدينة بحثا عن المدينة.

لا يعود أبناء المدينة حين يخرجون بحثا عن المدينة.

وأعجب من أهل المدينة كيف لا يصرخون وقد صار الدم ماء.»[1]

وعلى هذا يلوّث عفن المدينة نقاء الهواء، فيخنق أحباءها الأصفياء، وتمور في سوادها نسائم عمر البسطاء، ويبقى حلمهم بالحياة الكريمة زهرا لا يتفتّق، وشهداً معلّقاً لا تطاله الأيادي النظيفة، لأنّها أخلصت للمدينة، وقدّمت الولاء لها تضحية، وصدقا، ووفاءً.

ورغم ذلك يبقى بصيص أمل في استرداد أبناء المدينة الأوفياء مفاتيح أبوابها المسروقة، فقد يزهر الصبّار يوما، وهو ما اضطلعت به السّاردة حين اتّخذت قرار البقاء وخيار الانتماء، رغم عصف الحياة، واستمرار فيضان المستنقع، وسير المدينة نحو الدّمار.

المدينة الحديثة في "الشمس في علبة":

أما في رواية "الشمس في علبة" فتتوشّح المدينة بالسّواد، وتغرق في لجج الدّم والعنف والتطرّف، وتسقط جمالياتها المتفتحة على سعة الحياة وتنوّعها، التي أغرت من قبل البطلة/ السّاردة "حياة"، بالانتقال من القرية إلى المدينة برفقة والدها.

وبعدما خبرت البطلة المدينة، بشوارعها، ودروبها، وأحيائها، وأزقّتها، واستأنست بها، جاء المدّ الإرهابي ليتملّكها الخوف منها، بعد أن انتشرت صور العنف والدّمار بكلّ أرجائها، وحاق بها العنف من كل جهة، وشهدت عرس الدم، والرقص على صوت الرّصاص، وتبلّد الإحساس، وتناثر الأشلاء، وتكدّس الجثث في كلّ الأرجاء، وهو ما أدّى إلى «استحالة إقامة رابطة حميمية مع هذه المدينة، التي جنّدت كلّ مؤثثاتها لتعنيف

1- الرّواية، ص 77.

الذات، فكل الإمكانات المتاحة للتّواصل معها لم تتجاوز التخيّل على اعتبار أنّ المدينة/ الألفة، ستظل حلما تسفّهه وتحطمه المدينة/ الواقع.»[1].

وأصبح البقاء في المدينة مشروطا بالصمت والإذعان، وعدم تحريك الشّفتيْن بالسّؤال؛ «نصحوني أيضا بالرّحيل أو الاختفاء. فالبقاء في المدينة مرتبط بطقوسها الجديدة. وأول هذه الطقوس هو الصمت.»[2]. لقد منعت قوى الظّلام التفكير والتعبير، والنتيجة أن من يُمارس الثقافة والتنوير، ويبث الوعي بالذات، مجبر على الرّحيل، وإلاّ يُطارد بالسّلاح، لتُسلب منه الحياة، فيُحز رأسُه بالسّيف لأنه مخبأ التفكير، ويُقطع لسانه بالسكين؛ لأنه خالف رأي المتطرّفين.

وجليّ أنّ استراتيجية التدمير في المدينة تقطع كل الأيادي التي تكتب، لأنها تقرأ العالم وتقدم رؤية خاصة بها، تنطلق من أنّ «الحرّية ذات طبيعة علائقية لا يمكن أن تنهض من دون أن تتعاضد مع المكان والزمان في وحدة واحدة ومتساوية، بحيث تشكّل بنية متعدّدة الرّؤى، كفيلة بأن تجعل الذات المبدعة تمسك باللّحظة التاريخية الخالدة، وتكشف الحجب عن الثقافة المتجذّرة في المكان»[3].

ومن هذا المنطلق تمارس الكتابة أفعال الهدم والتنديد، والتوعية والانتقاد والتّشجيب، وترفع صوت التعدّد، فتراهن "حياة" على انبعاث المدينة التي هجرت لأجلها القرية،وتقرّر البقاء فيها والاستمرار في الكتابة الصحفية، وتراوغ سلطة الترهيب بتغيير أماكن الإقامة، والكتابة بأسماء مستعارة، رافضة الذّوبان في مزيج هجين غريب، يكرّس لغة التّرويع والتعنيف، لتستحيل كتاباتها إلى فعل مقاومة، تسعى بكلّ ما أوتيت من قوّة لدحض الموت المدجّج بالعنف والترويع؛ «وكأنّ فعل الكتابة نوع من المقاومة، والدفاع عن الذّات، في جو مشحون بالرعب والتوتّر.» [4]

1- عبد النبي دشين، شعرية العنف، ص 86.

2- سعيدة هوارة، الشمس في علبة، ص 157.

3- محمد الحرز، شعرية الكتابة والجسد، دراسات حول الوعي الشعري والنقدي، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت ط1، 2005، ص 72.

4- حفناوي بعلي، جماليات الرّواية النسوية الجزائرية، تأنيث الكتابةوتأثيث بهاء المتخيّل، ص 325.

المدينة الحديثة في "جمان وعنبر":

وفي رواية "جمان وعنبر" تستقرئ المبدعة واقع الأمكنة التي تحيط بها في راهنها، فيروّعها وجه المدينة الذي صار بدون ملامح وتستغرق فيها يشبه كابوسا طويلا، يجثم على الأنفاس ويُبَلّد كلّ إحساس، فيُحيل المكان على القفر والخواء، والفراغ والانطواء، وهو ما يجهض كل رغبة في الحياة.

وتنبري الكائنات الورقية لتعبّر عن تذمّرها من هذا المكان الهجين، فيطلق "كمال" صرخته الغاضبة في وجه هذا القبح الذي حاصره، حين «تعثّرت خطاه بكدس من القمامة المبعثرة... علا زعيقه يشقّ جوف الهدوء.

أطال النظر إلى ما لم يتبيّنه في الظّلام وتعثّرت فيه قدماه:

-هذا من إفرازات الذوق الجماعي السّائد.. لماذا تدلق الأوساخ بهذا الشكل الفظيع... أنفاس مدينتك مقرفة وعفنة يا "حورية"... بل يا "ثريّا"... تبعث على الغثيان قلت لك إنها لا تعكس تقاعس أعوان التنظيف بل تعكس الرّؤوس المتعفّنة والجماجم النّخرة والعقول المُهترئة، والقلوب الخرساء، والأمعاء الكريهة، والمعدات المتقرّحة لأجساد هذا العصر.. وهي أيضا أعني هذه المدينة العجوز صورة صادقة عن هزائم التّاريخ التي عرفتها هذه الأسوار في أزمنة ما...»[1]

ولا عجب والحال هذا، أن تنفك عرى الألفة مع المكان، وتغترب الذات ويتيه الوجدان، ويكبر وجع ضياع المكان، وها هنا تصوغ المبدعة مرثية مكانية بلون الجراح، يندغم فيها المكان اندغاما مطلقا بالكينونة، والوجود؛ فتخترق الإساءة إليه الذات الإنسانية، لأنّ المكان يمكن أن يكون ماديا ومعنويا في آن، والأمكنة «تتّسع وتضيق تبعاً لسيكولوجية الفرد الانعزالية والانفتاحية، ولعلّ هذا ما يفسّر قلق الإنسان وخوفه على

1- مسعودة بوبكر، جمان وعنبر، ص 13.

المكان إذا هو هُدِّد، لأنّ تهديد هذا الأخير بالضّرورة تهديد لكيان الفرد وهويّته وإطاره الذي لا يكون إلاّ له.»[1]

يثبت ذلك ردّة فعل أعضاء فرقة "الصطنبالي" عندما هدّدت في مقرّها، وأمرت بإخلاء مكانها، فقد اعتراهم في البدء الذّهول، ثم قرّر "مجدي" الشاعر الانتحار احتجاجا على انتهاك المكان[2]، وراح "رضى بلحاج" يبحث عن حل ينقذ به الفرقة من الضّياع والزّوال، لتبقى سواعد الأمل تتلقف المكان الرحم، كلمح وعد وابتسامة طفل، وسيكون لنا وقفة مع هذا المكان لما له من خصوصية.

وعلى الرغم من العنف السافر، الذي طال حرمة المدينة الحديثة، والخراب الزاحف نحوها بجنون وحمق وشراهة، يظل من الضروري التفكير في إيجاد صيغة لإنقاذ المكان/الهوية، من براثن التفتّت والإهمال الذي لا يرحم، وما من شك أنّ حماية روح الإنسان المعاصر ممثّلة في مدينته، المجال الرّحب لوجوده، تستدعي وصل جسور التواصل المكاني/الحضاري بين الأصيل والحديث، وبهذا فقط يمكن أن نحمي أمكنتنا، -التي هي من ركائز هويّتنا- من التشتّت، والضياع، والانتهاء.

وفي هذا الصّدد يأتي الحديث عن مقر فرقة "الصطنبالي" فاتحة لحوار عميق لا ينتهي، فهو مكان جسّد فكرة العبور، وتجاوز عنت المضيق إلى شساعة الحضور، وهو كما تورده الرّواية فضاء مهترئ، تؤذن رطوبته الكثيرة بالانهيار، فالمحل «.. قد هتكته الرّطوبة- وتسرّبت عبر شروخه المياه من الطابق العلوي الخربان؟ السقف نفسه سيتداعى قريبا...»[3]

وقد دأب أفراد الفرقة على إجراء تمارينهم الموسيقية في هذا المكان، يحذوهم في ذلك إيمان راسخ بالفنّ، وسلطانه القويّ، وإشعاعه السّرمديّ، وتجاوزه البهّي لكل

1- عقاق قادة، دلالة المدينة في الخطاب الشعري العربي المعاصر، دراسة في إشكالية التلقي الجمالي للمكان، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق، ط1، 2001، ص 260.

2- الرّواية، ص 165، 166، 167.

3- المصدر نفسه، ص 161.

المخاوف والخيبات؛ «... عندما احتاج أجدادنا الأوائل إلى الفنّ كان الدّافع الأوّل الخوف. جعلت الحاجة إلى الدّفاع عن النفس من أجل البقاء مع الوحوش والكائنات المريعة، من الإنسان البدائي نحّاتا وفنّانا تشكيليا بالمفهوم الحالي، ومسرحيّا يتمرّن على طقوس الصّيد. ها نحن نلجأ إلى الفنّ خوفا من هذا الغول الدّاخلي الذي يتهدّد فصولا من حياتنا وذكرياتنا ووجداننا وأحلامنا وطموحنا، إنه الخوف من النسيان والتّلاشي في مسالك الزّمن»[1].

ويأتي التنبيه بإخلاء مكان الفرقة شبيهاً بتعطيل وإعفاء من الحياة برمّتها، فتهجم على أفرادها مشاعر الخيبة، والإحساس بالتيهان، ويستحيل التهديد في المكان إلى رمز لتهديد الإنسان، وتأشيرة مرور لداخلية الفرد التونسي/العربي، واستفهاما مزعجا لباطنيته، واستنطاقا مربكا لحاضره، وتشريعا لأبواب تساؤلات الهوية العربية، في ارتحالاتها وتصادماتها وأزماتها، ذلك أنّ المكان منّا وفينا، نبكي له بغصّة في الليالي.

وترافق هذه الأجواء المشدودة مقومات مكانية/إنسانية مشحوذة، تنفتح على روح الحياة النافرة الحارقة، والمتوثبة الثائرة؛ فيقرأ "حمادي العوداجي" سفرا من أسفار طريق الوصول، حيث يقترح أن يسلّم الطابق السّفلي من فيلته للفرقة كي تتخذه مقرا؛«إن شاء أصحابك أن ينقلوا مقر الفرقة إلى المرسى فبيتي كبير وصبري مثل البحر الذي اصطبح بلونه وهدير موجه، شاسع ورحب.. إن شاءت فرقة الصطنبالي أن تقاسمني الفيلا القديمة هناك. فهذا يُسعد يتيما آخر.» [2]

ويرتّل "رضى بلحاج" تراتيل التحدّي، تتحرك الإرادة الإنسانية لتنتزع الجذب، تتخيّر وضع رحالها في "منزل التوتة"، المكان الذي يضج بالعراقة، ويرفل بالتاريخ والجلالة، وهو الذي سكن أطياف حلمه وتصاوير فنه، فتراءى له في منامه مثلما هو في حقيقته العينية؛ كلّ ما فيه يحاكي بكاء النّوافير، ويسترسل في التنهّد والأنين، يستنكر انتهاك جوهره المكين، وإثقاله بغبار الإهمال منذ زمن طويل؛ «عبر إلى صحن الدّار. رفع

1- الرّواية، ص 172.

2- المصدر نفسه، ص 170.

عينيه إلى البرطال الذي تآكل خشبه المنقوش وحالت ألوان زخارفه بفعل الرّطوبة. استأثرت العناكب بكل الزّوايا تحيك تحت أنظار الشموس التي تعاقبت مئات الخيوط الدقيقة كما تنسج دون كلل رداء السّنين طيّة طيّة.

ناءت خصائص النّوافذ تحت حجب الأتربة وابتلع الغبار بريق الزّجاج المحبّب ولمعان سواري المرمر.. شواهد من المعمار الرّفيع تصارع النسيان والقدم، تذود عن جلال فخامتها.

شعر "رضى بلحاج" بدبيب قشعريرة في أوصاله. هل جاء يخوض معركته منفردا؟ أيّ معركة هذه التي يشهرها ضدّ النسيان وضدّ الانتهاك...» [1]

وفي وسط هذا التكدّر، تمطر الغيوم أملاً، ويزهر الحلم برائحة القديم المعتّق، يقدّ عالما افتراضيا، ويرسم مكانا متخيّلا، يستعيد فيه "منزل التوتة" نبض الحياة ورونقها؛«...اقتحم صدره الغبار وهو يزيل بيديه ما سدّ المنافذ من خيوط العنكبوت. توغّل في شرايين المكان.. في كل شبر يكوّن هذه الدّار المهجورة. بصمت رهيب تستقبله السّقائف والقبوات والديوان والمقاصر. يمضي يلمس ويحس كل حجر وكل مصطبة ودكّة وكل سارية وكل مدرّج وكل حائط. كل خشبة وكل زجاج وكل قضيب حديد... وكأنما الغبار قد انحسر عن المكان.. كأنها أنبوب عملاق خفيّ قد شفط كل الشّوائب التي حجبت عناصر المعمار وغيّبت بهاءه فامتدّ البريق يعود إلى صفحات المرمر والجليز والرخام وزجاج النوافذ. في الصّحن نبتت في الأحواض عند الزاوية شجيرات مسك اللّيل والفل والياسمين طوّقتها عند الأسفل أصص الحبق والمنتهى والنعنع...

تسمّر "رضى بلحاج" على قدميه المتيبّستيْن... تناهى إلى مسامعه لفظ أصوات علا من بينها صوت "كمال المفتاحي" وهو يشاكس أفراد "فرقة الصطنبالي" مثل عادته. كانوا يداعبون آلاتهم.. أنصت وهو في ريبة من أمره.. هذا أنين القمبري وها هو الطمطام يلتحق به مزمجراً.. ها هي ارتعاشات أوتار القيتارة، وهذا البندير يرجع صدى

1- الرّواية، ص 186.

ملامسات خفيفة... ! (...) يمضي خلف السرّ عبر المكان.. يلمّح مجدي الشاعر وقد اعتلى مصطبة من الرّخام عند زاوية الصّحن وهو ينشد الشّعر...» [1]

وعوْدا على بدء، يتقاطع الواقع مع الحلم فلا يختصم الموقفان على شفتي الوجود، ولا يبقى الحاضر تائها في الظلم، ومصير الفرقة محدّد ومتسربل بالمجهول، بل تتواصل رحلة التنقيب عن جوهر المكان الأصيل النادر، في هذا الزمن الأرعن؛ فيبدأ "رضى بلحاج" في نقش الحلم على حجر الواقع، واصلا القديم بالجديد، وماحيا توتّر العلاقة بين التراث والحداثة؛ مؤكّدا أنّ الأصالة هي عين المعاصرة، إذ يتلازمان مثلما يتلازم الوجه والقفا، وهو الوعي الذي ينبغي أن يستنار به، عندما «تثار مسألة الهوية الثقافية في عالم يجري عرضه عمدا (على هذا المستوى الثقافي) كأنّها مستقطب حول "الحداثة" و"التراث"، وهو شكل عام لتعارض الغرب والشرق.» [2]

• المدينة العتيقة

سجلت بعض النصوص الرّوائية التي هي قيد الدراسة انجذابها الشديد نحو المدينة العربية العتيقة، وأنوار عراقتها الشفيفة، ورائحة أصالتها العبقة. ومردّ هذا الشغف بها يعود إلى تمثيلها الرمزي للهوية العربية الإسلامية.

وفي غياب الوعي بثقافة الفضاء العريق وذاكرته، إنّنا نعيش اليوم مأساة انهيار المدينة، لتنهار معها تدريجيا وبالموازاة صروح هويتنا، التي لم تحسن ذواتنا الحفاظ عليها؛ لقد فعلت البلاهة الإنسانية فعلها في المدينة القديمة؛ إهمالا وعنفا وتدميرا ناسفا؛ فافتقدت «الاهتمام والعناية والمتابعة اللازمة، وهذا ما أدى إلى فقدان ذاكرتنا الحقيقية وتاريخنا الصادق، وهكذا أصبحنا بلا ملامح تميّزنا»[3].

1- الرّواية، ص 186-187.

2- تيبري هنتش، الشرق المتخيل (رؤية الغرب إلى الشرق المتوسطي)، تر: برّو غازي، خليل أحمد خليل، دار الفارابي، بيروت، ط1، 2004، ص 359.

3- صالح ولعة، المكان ودراما المكان في رواية "عالم بالخرائط" لجبرا إبراهيم جبرا وعبد الرحمان منيف، مجلة التبيين الجاحظية، الجزائر، 2000، ع 16، ص54.

وبحسّ إبداعي عالٍ، ووعي عميق ببشاعة الإجحاف في حق المدينة العتيقة، وكارثة تضييع الموطن القديم، جاءت كتابات المبدعات المغاربيات لتجدد العهد معها، وتغطي جسدها المرتجف بفائض الاهتمام وردّ الاعتبار، لتتجاوز الذات بفعل الكتابة الخلاّق حالة عُريّها، حين تشتمل تخييليا بسماء المدينة العريقة ونجومها.

وهكذا قصت الروائيات حكاية «المدينة القديمة بكثير من الحنين والحبّ والاعتذار، وصوّرنا دروبها الضيقة، وتعرّجاتها والتواءاتها التي تشعر الذات بالانتماء، فتلجأ إليها كلما أحسّت بالاغتراب لترتمي في أحضانها»[1]

المدينة العتيقة في "زهرة الصبّار":

تقف الساردة في رواية "زهرة الصبّار" آسية ونائحة على بقايا المدينة الأصيلة، وينتابها الإحساس الحاد بفجيعة المكان المشوّه، ويتعاظم كرهها لمن تسبب في إفساده، وفسخ معالم هويته، وهو -في نظرها- ليس إلا الآخر (الغرب) الذي يتجلى في صورة المعتدي على شرف عراقته، المشوّه لرونقه، والمدنس لصفاءه.

وقد انتابت البطلة مشاعر القلق والنفور من الجزء الأوربي للمدينة، وهالها وهيّج مشاعرها فعل اختراق الطّراز الغربي المدينة القديمة، واغتصابه لخصوصياتها المعمارية المحلية المعبّرة عن الهوية العربية؛ و«أصابني داء غريب: النفور من الجزء الأوربي من المدينة، أضربت عن دخوله وبدأت أتسكع في الأحياء العتيقة...صفعتني علامات المرور التي زرعت في المدينة العتيقة وركبني الدّوار، من أباح لهم ذلك؟ كيف تلج السيارات هذا الفضاء كعضو فاجر يفترسها ويغتصب ضيق ممرّاتها؟»[2].

ويعتصر قلب "رجاء" ألم حرمانها من مملكتها القديمة؛ الحضن الآمن المرجع الحقيقي لسلامها الداخلي؛ فالمرء لا يحتاج فقط إلى ساحة فيزيقية جغرافية يعيش فيها، ولكنه يصبو إلى رقعة جغرافية يضرب فيها بجذوره، فتتأصل هويته.

1- سعيدة بن بوزة، الهوية والاختلاف في الرّواية النسوية في المغرب العربي، ص285.
2- علياء التّابعي، زهرة الصبّار، ص157.

ويتّخذ الفضاء شكلا تقابليا بين الطراز المعماري التونسي العربي الأصيل، الذي يتجلى في المدينة العتيقة بمعالمها القديمة، ودروبها الملتوية، وأزقّتها الضيقة والمتشعّبة وتفرعاتها الكثيرة، وبيوتها المُشَكّلة بخصوصية معمارية، ترشح بالخصوصية الاجتماعية.

وفي المقابل يأتي الطراز الأوروبي بهندسته الأوروبية الحديثة، وهو ما استجلبته الدولة التونسية بعد استقلالها على غرار كل الدول العربية، متبنّية شعار الحداثة والتحديث، الذي استقر في وعيها أنه لا يجيء إلا من وراء البحر وأضواء التغريب، معتبرة أنّ فنّ المعمار العربي القديم، قد تجاوزه الزمن بكثير، فهو لا يستجيب لمتطلبات إنتاج الحداثة وروح المعاصرة.

لقدعرفت المدينة العتيقة محنة الاستلاب المعماري/ الفكري والثقافي، الذي جعل "رجاء" تقذف بصرخاتها القوية في وجه الغزو المعماري/ الغزو التغريبي، المتغلغل في أرجاء المدينة، والذي ينذر بتلاشيها، ويدقّ أجراس خطر ذوبانها في العمارة الحديثة، الذي يؤدّي إلى تضييع خصوصية المنطقة الثقافية والاجتماعية، وبالتالي إسقاط وجه من وجوه الحضارة العربية العريقة الأصيلة.

تخاطب "رجاء" عجوزا كان جالسا في إحدى الأحياء القديمة، وتحاصره بوابل من الأسئلة الكبيرة، التي تختصر وجع غربتها وحنقها من وضعيتها الملتبسة: «علاش؟ حدّق في بلا دهشة. أخرج سيجارة من علبة فضّية نقش عليها نسر. وضع في طرفها مبسما من عاج ثم أولعها. ابتسم ولازم الصمت.

- قلتلك علاش؟

- علاش شنوة؟

- علاش هكه المدينة؟ علاش سكتوا؟ علاش صفقتوا؟ علاش خليتهم يهتكوها؟

انقدحت شرارة في عينيه وجاء صوته رهيف الحاد.

- لأن النسر قد تعب...ملّ...نخرجوا لكم فرانسا ونعملو لكم رئيس ومكاتب وستاد قمقوم وكاياسات ونزيدو ندّوّحوا بيكم؟ توّه بايكم جاء باش تاكلوا على مشومتكم وتخرجوا التخلف بالحجر !

- آش خليتولنا؟ وين نقبّلوا؟ وين نمشيو؟ علاش المدينة الكل قيحت وتسوست ونهدمت وهربت آماليها وملاتهم الجرابع والقُمم المهدّعة. كانت كي الفلة...نكرهو باب بحر...نكره الأقواس، نكره البالاصات...نكره الفيلات الجديدة...غالية...منظرها مشوم...فسّدوا لها خليقتها...

قال ساخرا: هاوكة عندك سيدي بوسعيد...غادي تلقي القبّة البيضاء ووسط الدّار التي تضرب فيه الشمس، وتديّح فيه القمرة...تصب عليه الشتاء وتغنّي ناعورة الطبوع... وانفجر ضاحكا "يحرز عليكم السوّاح...وألاراهم فوّروها"»[1].

لقد توسّلت المبدعة اللهجة العامية التونسية، لغة تخاطب رئيسية، لأنها الأقرب للتعبير عن مشاعرها الهائجة، وما «العاميّة إلا لغة الحوارات والشكوى والصمت»[2]، وهكذا تهتز صورة الذات اهتزازا عنيفا حين تهتز معالم المدينة وتتشوه، ويتّخد موقف الساردة طابعا انفعاليا متصاعدا، حين تصفع عينيها عينها مشاهد الإهمال والقبح، التي اعتلت جسد المدينة؛ فقد «أصبحت المدينة العربية فاقدة لكل جمالية، وأصبح الحيّ خليطا عجيبا من البنايات الياباني إلى جانب العربي الأصيل، الهندي إلى جانب ناطحات نيويورك...وبالتالي، فقد الحي الانسجام والروابط الحية لسكانه، وهذا ما ولّد الاغتراب والنظرة العدائية للمدينة»[3].

ومن المفجع حضاريا، أن يفرغ الحفاظ على ما تبقى من المدينة القديمة من كل وعي هوياتي، فلا يكون إلا من أجل التملّق إلى الآخر (الغرب)، واسترضاء خيال سياحه، برسم صورة الشرق الغرائبي وسحره العجائبي، و«أهم عناصر هذه الصورة،

1- الرّواية، ص160-161.

2- يمني العيد، فنّ الرواية العربية، دار الآداب، بيروت، ط1، 1988، ص198.

3- صالح ولعة، المكان ودراما المكان في رواية "عالم بلا خرائط" لجبرا إبراهيم جبرا وعبد الرحمان منيف، ص55.

الصحراء والشمس والجمل والعشق والسلطان والحب والسحر، واستلهام ألف ليلة وليلة بطبيعة الحال»[1]، لتعود بذلك الهيمنة الغربية على الحضارة العربية في ثوب جديد وزي مختلف، «فبالأمس غزا الغرب مدننا العتيقة، دمّر ما شاء منها وشوّه منظرها، واليوم يعود إليها بأمواله غازيا من نوع آخر، لا يحمل أسلحة الدّمار، يعود إليها سائحا وباحثا، أي غازيا اقتصاديا، فبأمواله استطاع أن يفرض حضوره القوي في فضاءاتها»[2].

والواقع أنّ إلحاق الاتهام بالغرب بهذه الطريقة، أمر غير مقنع أبداً، أو كلّ ما أصابتنا مصيبة من أنفسنا، أو تقصير من جانبنا، قلنا هذا من عندهم، وحمّلناهم مسؤولية ما يحدث؛ إنّ النظرة الموضوعية تفرض الصدق مع الذات، ومواجهتها بالحقيقة مهما كانت موجعة وصادمة، فنحن المتسبب الرئيسي في ضياع المدينة القديمة، بضعفنا وتشتت وعينا وفكرنا، واهتزاز ثقتنا في حضارتنا، وتقاعسنا وإهمالنا.

وهو ما انتهت إليه رواية "ذاكرة الجسد" حين وقف "خالد" متأملا آثار مدينة "غرناطة"، مدينة كل العرب المضمخة برائحة الأندلس المضيعة؛ «...مرّ الزمن وصوتك ما زال يأتي كصدى نوافير المياه وقت السحر، في ذاكرة العصور العربية المهجورة، عندما يفاجئ المساء "غرناطة"، وتفاجئ "غرناطة" نفسها عاشقة لملك عربي غادرها، لتوّه كان اسمه "أبو عبد الله"، وكان آخر عاشق عربي قبلها !

تراني أضعتك بحماقة، أبي عبد الله، وسأبكيك يوما مثله. وكانت أمه قد قالت له يوما، و"غرناطة" تسقط في غفلة منه، أبك مثل النساء ملكاً مضاعاً لم تحافظ عليه مثل الرجال...فهل حقا لم أحافظ عليك؟ وعلى من أعلن الحرب...أسألك؟ على من...وأنتما ذاكرتي وأحبّتي...على من وأنت مدينتي وقلعتي...فلم الخجل...؟ هل هناك ملك عربي واحد...حاكم عربي واحد لم يبك منذ أبي عبد الله مدينة»[3].

1- نورة فرج، ارتباكات الهوية، أسئلة الهوية والاستشراق في الرّواية العربية-الفرنكوفونية، ص21-22.
2- سعيدة بن بوزة، الهوية والاختلاف في الرّواية النسوية في المغرب العربي، ص289.
3- أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص248.

ومنذ سقوط الأندلس، وفنّ رثاء المدن والممالك ينشط، يتمدّد ويتوسع، ويأخذ وجها جديدا متجدّدا، شعرا وسردا وحكيا آخرا، يبكي مدننا العريقة المَضيعَة على أدراج الخيبة المعمّمة.

المدينة العتيقة في "جمان وعنبر":

وحين ندلف عتبة رواية "جمان وعنبر" يطالعنا الشّغف الكبير بالمدينة العتيقة التي تأتي سيرة معطّرة بسحر التّراث، وعبق الشّرق الآسر، ورائحته الزكية الباهرة، التي تعادل على المستوى الرمزي، ثراء الهوية العربية الإسلامية، بأمكنتها الشامخة، وقاماتها المعمارية المنتصبة العالية، التي تحكي سيرة حضارة، أرادت فأذعن لها القدر، ليكون الاستحضار في زمن الخيبة والانحسار، مسجّى بالبكاء والنياح على خراب المدينة الذي ينعق مؤذنا بخراب الإنسان، فبداية تفتت المكان الحضاري التاريخي الغالي، هو إيذان بتفتت تاريخ الفرد العربي، وانتهاك لوجوده الحضاري، وهو ما سيقوده حتما إلى الخسران ما لم يحسن الحفاظ على ذاته من خلال مدينته.

تقف المدينة العتيقة في الرواية شامخة، تتعالى بتاريخها الكبير عن كل شبهة أو مساومة، تحكي عبر أرجائها أيام فرحها وعزّها، تسير ملتفة برداء مجدها وصمتها المكابر، لا تعطيك بعضها إلاّ إذا أعطيتها كلها، ولا تبلغك مرافئها إلا إذا أبحرت في يمّ حبّها، ولا تمنحك سرّها إلاّ إذا انشغلت بأمرها، وسبحت روحك في فلكها.

و تظهر العلاقة التواشجية التي تربط المكان بالإنسان، إذ لا سبيل لتجريد المكان من قيم الألفة الإنسانية، والإجهاز على الدّلالات السرية الكامنة فيه، وإفراغه من كل محتوى، فـ«هناك تأثير متبادل بين الشخصية والمكان الذي تقيم فيه.» [1]؛ و«لا بدّ كي تنفتح أمامك الأمكنة أن تتوهج في دواخلك الرغبة، وأن يكون لديك التوق والشوق ما يكفي لتقدمه مهرا لهذه المدينة العريقة، عندها سترفع المراتيج عن بوابتها الخفية أمام خطاك، وستفتح لمقدّمك ممراتها السرية، وستطرح أمامك عينيك أسفارها بمضانّ السير والوقائع من حيوات أولئك الذين عمروها ومضوا...» [2].

1- حسن بحراوي، بنية الشكل الرّوائي، الفضاء، الزمن، الشخصية، ص 44.

2- مسعودة بوبكر، جمان وعنبر، ص 16.

ومن منطلق تلك الحوارية العميقة بين الإنسان والفضاء، تخطف المدينة العتيقة قلب البطلة "ثريا" الممثلة "حورية"/ المبدعة، بطراز أبنيتها، وأبوابها، وأقواسها، وشرفاتها، وغرفها ومشربياتها، ومقاصيرها، وأقبيتها، ونقوشها، وحصونها، وأسوارها، وصروحها التي تشق عنان السماء.

و لذا لا تملك هذه الشخصية إلا أن تنحني روحها، أمام تلك المنحوتات المكانية العريقة، التي صقلت بسواعد التحدي، ونبضت بالحياة في رجعها البعيد، واختزنت هدير العقل البشري الخلاق، وإيهابه العملاق، حين تلبس بعشق البقاء، وتألق في الارتقاء في أبنية تشق عنان السماء، ومعمار غاية في الخصوصية والبهاء؛ «فالفضاء شرط الوجود الإنساني، وتعيينه الذاتي لا يتحقّق إلا به وفيه، والحضور والغياب يكونان في الفضاء، فحضر الشخص، أي حل في فضاء وغاب، أي حل في فضاء آخر، الفضاء البدء والمنتهى.»[1]

وتتكرّر تيمة عشق "حورية" للمدينة العتيقة طيلة مسار السّرد، يتعهّدها النص بالعناية من خلال فعل الكتابة؛ «إذ الكتابة عن الشيء تعادل حضوره في الزمن، ووجوده، واستمراره في الحياة.» [2]، فهي «ما فتئت تشعر أنها المالكة الأصلية لهذه المدينة... تملك في حوزتها مفاتيح أبوابها. تمتلك تاريخها وحكايا أهلها وسير من تلد- بقدر ما تشعر أنّ هذا المكان المعتق بنفح التاريخ يملكها، تشعر أنها هي أيضا مملوكة من هذا المكان، بصباها وبشبابها وعمرها وأحلامها وكل هذا الوله بأسرار المكان الممعنة في التخفّي.

حين يضجّ في أعماقها شوق التّجوال تشعر كما لو أنها استحالت أبخرة تتلولب من أفئدة المزارات وأضرحة الأولياء ومحاريب الصلاة ومدافن النبلاء، والمدارس العتيقة التي انقضت عنها حلقات الدرس فلفّها النسيان»[3].

1- الرّواية، ص 16.

2- يمنى العيد، فنّ الرواية العربية،ص 120.

3- الرّواية، ص 26.

وهي تتباهى بولهها العميق بهذه المدينة، فتقول عنها: «المدينة العتيقة احتفت بي وأحاطتني ساعة مولدي، لقّمتني روائحها في نفس الآونة التي فقدت فيها أمّي دثّرني عبق تاريخها العريق...» [1]. وتراها مدينة تتحمّم بالتاريخ، وتسيطر على مداخله، مدينة تؤكد أنّ الفتح بالمكان الذي هو تاريخ الإنسان، أعظم من الفتح بالسيف والصولجان، مدينة تترصّع بالجمان، وتتزيّن بالألوان، وتتبخّر بالعنبر الفوّاح.

وتنويعا على هذا الشّغف القوي بالمدينة العتيقة، تتوقد "حورية"/"ثريا" لهفة واشتياقا إلى بيتها، "بيت شامة الحلوانية"، يهفو قلبها إلى التوغّل في مملكتها، واحتضان بيتها، الذي هو فرحها ودفئها، تسل خيوط إبداعها من أرجائه، وتهرب إليه من ضوضاء اللّهاث اليومي، وإيقاع الركض الحياتي، تتلمّس في أبعاده مباهج المكان الأصيل البسيط.

تصف الساردة هذا البيت وصفا رومانسيا رائقا، يداعب نسائم القلب؛ فتقدمه معمارا يتصف بالعراقة الدافئة والبساطة، وهو يرسم معابرا للروح الزجلة، ويهيء لمواسم فرح قادمة، تظلّله شجرة الياسمين الفيحاء، وتندلق من شفتيه الأنوار والماء، ورحيق الورد، وزهر البرتقال والعطرشاء؛ «... عند الزاوية الشرقية ثمة حوض صغير مجلّز يمتد منه جذع شجيرة الياسمين، تعترش أغصانها الشبابيك القريبة وتتسلق الجدران إلى السطح ممتدة على واجهة "البرطال". يخيل للزائر وهو يتأملها أنها لا تقل عراقة عن حجارة الدار. يتمطّط الهدوء في الفناء وما ضمّ المكان من أشياء متفرّقة تستلقي في حلمها تستمرئ كسلا تمليه القيلولة: عصفور "الكنالو" المتكوّر داخل قفصه في ظل "البرطال"، القطة الممددة بين أصص الحبق والسلحفاة القابعة في مكانها. المعهود بين جرّتين ضخمتين من الفخّار المطليّ العتيق لا تعرف لهما سنّ.» [2]

هو بيت إذن مدجّج بالجمال الأصيل السّاجي، تحرسه امرأة غمست روحها في كل ما هو أصيل، وكحلت أهدابها بالقديم الجليل، لتفتح من خلال تولّعها بالماضي الجميل آفاق للتجربة، وشرفات للفرجة، تدخلك عشها الصغير لتريك كيف أثثته بمباركة

1- الرّواية، ص 89.

2- المصدر نفسه، ص 18.

السلف وإخلاصهم، وتولع مجمرها لتصنف ألذّ الأكلات والمعجنات، وأطيب الحلويات بنكهات ماء الزهر، والورد، والعطرشاء، عطور زكية تختلط بروائح البخور المكية؛ فتصنع طقوسا استثنائية تطيب الخاطر وتثير الشهية، فهذا مقروظ القيروان، وهذه حلويات الجنجلان، وتلك هي الحمصيّة المذهّبة بلون المرجان، وهناك تصطف قطع النوقا في بياض ومذاق ناعم أخّاذ.

كما تأسرك "شامة" بأشربتها الحلوة المعتقة، والمغموسة بماء المحبة، وروح اللّوز وفوح ماء الورد؛ «ستقدم لك شامة البية شرابها المعتق وستقول لك قبل أن تسألك "من تكون ومن أبواك ... هذا شراب المحبة ثم ستأتيك بصحن عادي من الفخار المطلي ترصعه بقطع من الحلوى، ليست حلوى عادية... إنها حلوى شامية البية لا تقلّ شهرتها عن المقروض القيرواني ستقول لك:

"تذوق يا بني... هناك الكثير ممن يصنعون ما يشبه هذه الحلوى لكن ليس بنفس المذاق والنكهة والجودة... أنا أنقي الفواكه بنفسي وأحمرها على الجمر بنفسي وأقطر ماء الزهر والورد والعطرشاء لأخلط به المعجنات بنفسي وأجهزها على مهل فتفوح روائحها وهي بعد خليط... تذوق يا بني... ولا أقول لك كل ... هناك فرق بين أن تأكل وبين أن تتذوق»[1].

وعلى هذا تقدم "شامة البية" بالمختصر الحضاري الأصيل البسيط، معاني الاعتزاز الحقيقي بالتراث، من خلال استلهامها لروحه في حياتها العادية وإحيائه في معيشتها اليومية، إذ أننا لن نفهم شيئا من الماضي ولن نستوعبه إذا لم نلتحم به ونعشه، وعلى حد قول "خالد" في "ذاكرة الجسد": «إننا لا نكتشف ذاكرتنا ونحن نتفرج على بطاقة بريدية...»[2].

وعلى صهوة الاحتفاء بالقديم وتمجيده تستبد بـ "حمادي العوداجي" فكرة تأصيل المكان الذي يقوم على الطراز القديم، في لوحة تمجيدية تدافع بشراسة عن جوهره

1- الرّواية، ص 20-21.

2- أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص 136.

المكين؛ إنه بيته الذي يحكي قصة أخرى من مقاومة المكان/ مقاومة الإنسان للموت والاندثار، ويُعد هذا البيت مضخة مكانية لا تتوقّف تشحنها ذاكرة توهجت بالغناء الجميل، وتشبّعت بالطرب الأصيل، ففي ذلك المكان الذي يطلّ على شاطئ المرسى، سكنت أطياف الذكرى، وجاست دروب النغم، وسطعت الأركان بفنون السماع، وبديع الألحان، وكل ما يلتذ به الوجدان، وتنتشي به الآذان.

وفي تلك الفيلا القديمة، اعتلى قاسم التستوري (والد حمادي) سدة المالوف المليح الفتّان، وتوسد أكاليل الموسيقى والجمال، بصوته الرخيم الرنّان، الذي نال به حسن الصيت والشهرة، وبالغ الثناء والمحمدة، فشاع ذكره في القصور، وازدانت بغنائه مجالس السرايا وولاة الأمور.

غير أنّ الزمن قلب له ظهر المجن، حين تخلف ذات يوم عن إحدى حفلات القصر، ليغتاظ الباي منه، وتفعل السعايات فعلها؛ فيوّدع حظوة السرايا، ويُدْبر مجده ويسقط نجمه، ويقبل نحسه، فتهجم عليه المحن، ويشح عليه الزمن؛ «اكتفيت بصوتك وإيقاع سمج يرتجله جلاسك... نسيت "بلبل حيران" و"الليل آه يا ليل" و"سباني جمالك" و"الحموليات" و"الشيخ محمد" و"طقاطق الست"... ثم عسر زمانك وضاقت بك ذات اليد فنسيت دار سوق البلاط وثنية أهلها...»[1].

وبيّن أنّ هذا الحيز الجغرافي (الفيلا)، خرج عن الطوق الماديّ ليكون لسانا للتاريخ الحيّ وشفاهه، ووترا من أوتار الفنّ الجميل وأصابعه، ولذلك رفض وريثه في السلالة وجمال الصوت وعشق الغناء "حمّادي" ، أن تزهق روح هذا المكان الطالع من عمق الفنّ الجبار، والعابر بارقا زمنيا سعيدا في متاهة الخواطر والأيام، وتصدى باستماتة قوية لكل المشاريع التجارية، والمغريات المادية التي قدمها له بعض آفاقي المال، مقابل شراء فيلته التي أسال موقعها المطل على البحر لعابهم، وأشعل مطامعهم؛ «أنا أيضا مهدد في محلي... في منزل يحفظ ذكريات الأهل وذكرياتي... لا ولد لي ليعمره، وهو الآن

1- مسعودة بوبكر، جمان وعنبر، ص 32.

محط أنظار آفاقيين يخططون لجعل الأحياء مطاعم منفتحة أو مشاوي عملاقة تلعلع شآبيب دخانها في الفضاء... محطمة كل الأرقام القياسية تطلعا إلى اهتمام "جيناس"»[1].

و من ثمة راهن هذا الرجل على صمود بيته/ صمود مدينته، في وجه زمن خؤون «صعب عليك اغتيال المكان... في زمن أصبح المكان فيه لا يعني للعابرين فيه شيئا وقد خلا من أهله... لكنها المدينة ككل العصور تتجدد»[2].وأصرّ على أن يظل وتر الفنّ مشدودا، وأن يطرح النغم عنقودا، وأن يبقى الأمل موجودا.

ولأجل ذلك الخفق المكانيّ، والأسر الفنّي، يقترح "حمّادي" نقل "فرقة الصطنبالي" التي لم يعد لها مقر إلى فيلته، يقول متحدّثا عن "مجدي الشاعر": «... أشرت يا بني إلى تأبين المحل... أصحابك مثل الطير يحملون أعشاشهم في مناقيرهم... فاعبر إلى مأواك الأخير ولا تحمل هم من بقي... إن شاء أصحابك أن ينقلوا مقر الفرقة إلى المرسى فبيتي كبير وصبري مثل البحر الذي أصطبح بلونه وهدير موجه، شاسع ورحبا... إن شاءت فرقة الصطنبالي أن تقاسمني الفيلا القديمة هناك، فهذا يسعد يتيما آخر... يكفيني الطابق العلوي أطل منه على البحر حتى تزف ساعتي... ويكون لي بهم أنس»[3].

كما يعد "منزل التوتة" من أهم العلامات التي تؤطر للمكان التاريخي، وهو بيت ينغرس في قلب المدينة العتيقة؛ يطل من إحدى جهتيه على "تربة الباي"؛ ذلك الفضاء الذي يختصر مجدا ملكيّا ممهورا، وأسرار بايات القصور، ويحدث عن تاريخ الجناح الأعلى، ويروي سير الأسياد، وخفض الزمان، لهم وأفول نجمهم بعد سنين طويلة من الجاه والرغد، وطراوة العيش والبذخ.

وتيمم "دار التوتة" وجهها من الناحية الأخرى، صوب الحارات الشعبية القديمة، تتنفس روائحها العتيقة، وتهش فرحا لأنسها ورذاذ طلعاتها الحميمة، ونكهاتها الحلوة

1- الرّواية، ص 169.

2- المصدر نفسه، ص 170.

3- المصدر نفسه ،الصفحة نفسها.

البسيطة، وهي على هذا تتحلى بموقع جغرافي فريد ف"دار التوتة" التي تقع بين "الصباغين" و"تربة الباي"[1]، تتطرز بسيميائية مكانية جد دالة، تفتح كتاب التاريخ التونسي، وتبصر القارئ بأعماقه، حين تجمع جمعا غير محايد بين عالم الأسياد، وعالم العامة من العباد.

إنّ سرّ هذا المكان يكمن في قدرته على الاحتواء ، اذ يجمع كلّ الناس -على اختلافهم- تحت خيمته، تاركا لمرآة التاريخ الاحتكاك بسيرهم، والتبصر في انعكاساتهم عليها، والحكم على أدوارهم، وتمثل شجرة التوت المغروسة في فناء البيت والتي تضرب بجذورها في العمق، كونا دلاليا يضج بسير الأولين، حيث تتحدى هذه الشجرة ببقائها جحود اللاحقين.

وتتحرك إ رادة الإنسان الواعي بثراء تاريخه، لتحمي قدسية المكان، وتلفه بمشاعر الحماية والأمان، من خلال إعادة الحياة إلى "بيت التوتة"، الباذخ في العراقة، لتبرق ومضة أخرى في عزّ الظلمة، وينقدح زناد الروح في وسط فوضى القيم، فينشغل "رضى بلحاج" رئيس "فرقة الصطنبالي" بفكرة نيرة، تروم صياغة حياة جديدة للفرقة، تنطلق من إحياء المكان، لتتجاوز عتبة الراهن الكابوسي إلى فضاء واعد وأمكنة حالمة، تنفلت من أسرار التشويه والتفسخ.

وهو ما يضطلع به مشروع فتح "دارالتوتة" المهجورة، والذي يستحيل إلى تأثيث رمزي يفرش بيت الحياة بماض لا يموت، يتجلى ذلك في قوة جذور شجرة التوت، وتدفق الخضرة في أغصانها، لتبقى منفتحة على ذاكرة مدينة ترفض أن تموت؛ «دار التوتة مغلقة بوابتها منذ وعيت، تكدست حولها نفايات الوقت والعباد... توحي بالقفر والخراب، والموت إلاّ شجرة التوت العظيمة التي تنبت داخل الفناء وتمتد أغصانها الوارقة بسخاء إلى الخارج كما لو كانت تشارك الناس الحياة، تشيح عن الموت في الداخل. لا

1- الرّواية، ص 19.

يتعهدها أحد بالسقي والرعاية، أحيطت بالعناية الإلهية فظلت نضرة، مورقة، خضراء ترفل بثمارها في مطلع الصيف وأواخر الربيع»[1].

وفي إطار حمى الحفاظ على موروث الأجداد، وتخليد سير الأولين، جاء التثمين لمرحلة من تاريخ تونس المعاصر، مرحلة حكم البايات وما عرفت من شواهد المكان، وآيات العمران، التي هي كنز ثمين ورث من زمن فيه القبيح وفيه الجميل.

وهكذا تحضر القصور في مدينة "جمان وعنبر" لتلوح بالتاريخ المعبّر؛ تاريخ حكم البايات في تونس، تأتي معمارا أصيلا راسخا، يتلولب في لفيف ذكريات الأميرة "ملكة" بنت "باي المحل"، حين تسترجع أيام العزّ الملكيّ في القصر الحسيني؛ «ثمة أماكن هجرتها صرفت حنيني عن العودة إليها... أماكن تفرق أهلها وشتت شملهم، كان آخر عهدي بالمرسى أيام القصور والعزّ ... قصر المرسى، قصر قرطاج، قصر باردو... منوبة، حمام الأنف، تتزاور العائلات وتلتقي في مواسم ومناسبات مختلفة أبناء عمومة وأبناء أخوال وأصهار وأقرباء من آل الحسينيين»[2].

وتتفرّس الساردة في ملامح تلك المرحلة، وتتملى في تقاسيمها دون أن تمارس عليها تلك الوصاية الإيديولوجية، والنظرة الأحادية المقيتة، أو تسقط بعضا من جزئياتها بدعوى أنها أخطاء مرحلة، بل تطلق العنان للسان "شامة" لتبرز من خلالها الواجهة الخلفية للقصور/للتاريخ، وتظهر عبر ذكرياتها ما كان يدور في السرايا، تنبئ بما كان هناك من أسرار وحكايا، فوراء بوّابات تلك الصروح الملكية، تتوارى قصص يمتزج فيها الفرح بالشجن، والعزّ بالذل، والحرية بالعبودية.

وواضح أنّ الروائية تعتمد قدرا كبيرا من المرونة والكياسة في سردها، ومردّ ذلك اعتقادها القويّ بأن الحكم الملكي في تونس هو حلقة من حلقات التاريخ، ولا يجوز أبدا التفكير في فصل عراها عن الحلقات الأخرى، أو تكسيرها، أو تعطيل قراءة نبضها، بسبب ما اعترى التاريخ في عمومه، من أخطاء وعلات،

1- الرّواية، ص 94.

2- المصدر نفسه، ص 146-147.

وينتشر هذا الوعي التاريخي في مجمل الرّواية، ولذلك تذكر" شامة "مشاهد من عنجهية البايات واستعبادهم للآخرين، واستباحتهم لأرواحهم وأجسادهم، وتردف ذلك بوقفات مضيئة تكشف جانبا من كرمهم عند الرضا، وشيئا من طيبتهم وعدالتهم عندما تتذكر "الباشا محمد المنصف" وخصاله الحميدة، وحبّ الشعب له؛ «حدثت كبيرة الخدم أنها عاشت في بلاط سبع بايات إخوة وأبناء عمومة، تناوبوا الجلوس على العرش. كان موكب الباي بنفس الوقار والهيبة، لكنها كلما ذكرت سيدي المنصف، أدمعت عيناها واحمر أنفها من شدة ما تذرف الدمع... لم يجلس على العرش أكثر من سنة لكنه ظل طيب الذكر بيننا...

يوم بلغ أهل تونس نعيه وهو خارج الوطن لم يترك الحزن قلبا إلا وسكنه واللوعة نفسا إلا وفطرتها»[1].

وهو ما سعت "ملكة" لتبينه، عندما انتقدت تلك الصورة الظالمة التي قدمت بها الأسرة المالكة الحسينية في فيلم "مرمر الذاكرة"، فتقول في معرض مناقشتها "لثريا الحمروني" و"كمال المفتاحي": «غير أننا –أعني العائلة الملكية- وآخر العنقود من سلالة العائلة الحسينية الكبيرة، قد غبطنا حقنا في بعض الحقائق أذكر ما أذكر أنّ الجناح السفلي – كما سمي جناح الخدم في الفيلم- قد آوى تحت سقفه بعض المقاومين، وأمنهم "سيدي الباي" على أرواحهم، ومدهم بالمؤونة وربما أشياء أخرى هذا في ما يخص المقاومة، أما بخصوص علاقة الأسياد بخدمهم، لم يكن ما حدث من البدعة... كذلك هي القصور وخفاياها وأسرارها.

أعرف من أبناء عمومتي من لم يتنكر لنسله غير الشرعي ووصلهم بالرعاية ورفاه العيش، وإن لم يجهر بذلك لاعتبارات كان لها في ذلك الزمن ناموسها»[2].

ويندرج في هذا المنحى التاريخي التأصيلي، ما تؤكده "ثريا" للأميرة "ملكة" حين تثنيها عن بيع خاتمها الثمين، الذي يذكرها بأيام العزّ وزواجها من ابن عمها الذي كان يأمل

1- الرّواية، ص 117-118.

2- المصدر نفسه، ص 54.

أن يلحقه الدور، ويعتلي عرش تونس[1]، لأنّه لا يجوز لأحد أن يفرط في شواهد التاريخ، ويتخلى عن ميراثه الثمين؛ «... لا تفرطي بهذا الخاتم، دعيه... فلا إصبع يزينها مثل إصبعك، ولا عين تكنه جوهره مثل عينك، ولا ذاكرة تحفظ الحكايا التي تحيطه مثل ذاكرتك (...) احتفظي به أنت، شاهدا على سير أسلافك... ليس من حقنا أن نفرط في شواهد الماضي بمسراته وأحزانه... إنها تهم اللاحقين من الأحفاد بما تحفظه من مفاخر وعبر، خاتم الجمان الملكي هذا من حق أحفادك، عكس البلاد التي توارث عرشها الحسينيون ... لم يدركوا أنّ البلدان لشعوبها... هي التي تصنع تاريخها... والعاقل من يدرك ذلك وينسحب بهيبته..»[2].

بهذا يؤمّم العقل النير المكان / التاريخ من كلّ نسيان، تدفعه رؤيته الثاقبة إلى التوغّل في حفرياته، ليستنبط من تجاويفه الدروس والعبر، وهو ما يبطنه ذلك التساؤل العميق الذي تطلقه حورية: «فمن ذا الذي سيهتم حينئذ بحفيف الأرواح المحلقة من مدافن "تربة الباي" وأعيان الدول التي آلت إلى التلاشي مخلفة درر العبر...»[3]. وهذا التساؤل يختزن هاجسا وجوديا مكينا، إذ يؤرّق الشخصية الخوف المتعاظم من اندثار المكان التاريخي، ويقض مضجعها الخطر الداهم على مملكتها، فيلتهب فكرها حماسة، ويشتعل قلبها إصرارا على المحافظة عليه.

وإذن فلا مندوحة لنا من العودة إلى المكان الأصيل/ إلى الماضي، للقبض على الهوية عبر استرجاع ذاكرة المكان، وبدون ذلك البعد التأصيلي ينهدم الجسر الحضاري. وعلى هدي من هذا التبصر العميق بالمسار الحضاري، تتلمّس "تونس" طريق الخلاص من مآزق هويتها، والتنعم بالمصالحة معها، ولا أدلّ على ذلك من تلك الإشارة التاريخية الذكية؛ فقصر آخر بايات الحسينين "محمد لمين" بقرطاج، هو الآن بيت

1- الرّواية، ص 143.

2- المصدر نفسه، ص 144.

3- المصدر نفسه، ص 89-90.

الحكمة[1]، وبهذا يؤسس المكان لثقافة التنامي في الاختلاف، بعيدا عن الذهنيات العقيمة التي تلغي بشوفينية مقرفة كل المراحل التي تسبقها.

وعطفا على هذا الوعي، يتضمن كنش "ثريا" قراءات ثاقبة لفيلم "مرمر الذاكرة"، ومن ورائه تاريخ تونس؛ تبين أهمية أن يقرأ التاريخ من الأبواب الخلفية للقصور، وأن ينظر إلى ما هو وراء الواجهات الممعنة في التبريق والتزيين، والحذق والتزويق، وأن يسمع أيضا من أفواه البسطاء، فتنبري خادمة في القصر لتقرأ أسفار التاريخ الملكيّ التونسي.

و على هذا تختصر"ثريا" في كنشها، ارتحالات المكان الساكن داخل خيمة الماضي العريق، تراه القاعدة الصلبة التي يتشيد عليها حاضرها ومستقبلها.

• المقهى:

يعتبر المقهى من الفضاءات الْمَدَنِيَّة الحديثة، التي ارتبط ارتياد المرأة لها في الذهنية العربية -لوقت طويل- بنظرة تحريمية، و اكتسى طابع المروق على المثل الأخلاقية، والتمرد على الأعراف الاجتماعية؛ لأنه يندرج ضمن الفضاءات الرجالية المحظورة على الذات الأنثوية.

وإذ تسجل طبقة من النساء العربيات تواجدهن الراهن في هذا المكان، فإنّ ذلك «يعبر عن تحوله إلى زمرة جديدة من الفضاءات الوسطى، التي تقع بين المباح والممنوع في بعض المدن العربية، تتقبل ذلك وتشجعه تيارات معينة، وترفضه اتجاهات أخرى، ويمكن أيضا أن نفسر ذلك بالوعي الفردي الخاص بالمرأة المثقفة، بغض النظر عن الانتماء الاجتماعي»[2].

1- الرّواية، ص 112.

2- مسعودة لعريط، الفضاء في الرّواية النّسائية المغاربية، دراسة موضوعاتية، ص 95.

المقهى في "جسد ومدينة":

وبالنظر إلى المدونة الرّوائية يتبين أنّ رواية "جسد ومدينة" تمكنت من أن تولف بعض خيوطها السردية، وتصلها بحبكتها الفنية بطريقة سلسلة وذكية، أكسبت دخول المرأة إلى المقهى كثيرا من المقبولية، حين ربطته بتواجد الرجل، الحارس المؤتمن على المملكة الخارجية، فلم يحدث أن دخلت إحدى الشخصيات النسوية إلى المقهى بمفردها في كل الرّواية.

كما أنّ الملفوظ السردي رفع انتقال المرأة من الداخل إلى الخارج إلى مصاف الرمز السنيّ، الذي جنح عاليا في سماء النقاء الفكري، والحبّ الوطني والوعي السياسي التحرريّ، وألهب المقهى بتذكار النقاشات السياسية، أيام كان يضرب الموعد للكلمة الأبية القوية، كلمة الإصباح على الحرية العذبة الندية؛ «وأعبر أياما تستوقفني عند جلسات المقهى، ولكنها تختلف عن جلسة اليوم، حرارة كانت هناك داخل المقهى... حديث وأدخنة السجائر تتطاير يلاحقها الكلام الصارخ والكؤوس تتراقص بفعل الكلام الصاخب فوق الموائد، إذ يحتدم النقاش حول مسألة أو قضية، فيندفع كل واحد يجر حبل الكلام ليقول رأيه... المهم الأهم من كل هذا هو تسجيل حضور قد يصبح تاريخا مهما إذا ما جف المستنقع وعادت المدينة نظيفة...»[1].

يسترسل الحكي ويكشف خيانة المكان/ المقهى، الذي أفشى سرّ الإنسان، وتحول إلى مربعات صغيرة ومحسوبة، تراقب وتمنع الكلام؛ «الكؤوس جاثمة في أماكنها، ما عادت الكؤوس تتراقص، فقد صار الكلام هادئا والموائد ارتاحت من الضربات المتوالية... صارت مصطفة الواحدة تلو الأخرى»[2]، وقد «علقت يافطة بداخل المقهى كتب عليها كلام ينبه الزبون إلى المساهمة في المحافظة على هدوء المكان»[3]، الذي صار يزعجه الوعي حين يتحرّك، وحلم الشباب حين يتوثّب.

1- زهور كرام، جسد ومدينة، ص 38.
2- المصدر نفسه، الصفحة نفسها.
3- المصدر نفسه ، ص 39.

والنتيجة أنّ العيون الحالمة لم تعد ترى سوى السواد ينفث سمه، ويتزحلق على الطاولة، وأضحت حمرة التضحية الزكية، دما يتدحرج على البلاط في غير أسف، ويتلوث بالقذارة والوسخ؛ «تبدو عين سعيد مرآة تنكسر بعنف، تصير شظايا حادة، تلمع أجزاؤها يصير الوجه جمعا في العين، يصير الأحمر بقعا سوداء، تصير الكراسي مجزأة تجعلها الشظايا، تتحرك تحدث ألما، وجعا»[1].

ومن ناحية أخرى، يضطلع الاستحضار الظاهري للمقهى في صورته النمطية، بإيهام الثقافة الذكورية باستمرار وصايتها الفضائية الاجتماعية، لكنه في الوقت ذاته يشرع في تعريتها مبيّنا محدودية أفقها، جاعلا للمرأة صوتا مسموعا، يقترح، يحاور، يناقش، يندد، ويقدّم صيغا تطمح إلى أن تغيّر وجه الواقع، وتبني الغد الأروع، جنبا إلى جنب مع الرجل، الذي يتحلى بالفكر الإنساني الحصيف، والوعي الوجودي العميق.

لذا راحت الراوية تصف عملية الاختراق المكاني الواعي فتقول: «واقتحمت كل أمكنة النقاش الصخب، أصل قبل موعد البداية بدقائق فأسجل ملاحظات أعيد ترتيبها عندما أعود ليلا، إلى غرفتي»[2] .و هي بهذا الصنيع تؤكّد حقيقة تحرّرها من الوصاية السياسية/الذكورية، فهي تملك القدرة على الفعل، وتحديد طريق السّير بعيدا عن طريقة مجتمعها؛ التي تشعل لها أضواء الأخضر والأحمر، فتسمح لها بالنضال في سياق معين، ومجال محدد، وتمنع عنها الجولان خارج هذا الإطار.

وهكذا تمر إلى مرحلة الإنجاز، تتفاعل مع المحيط وتفتك إعجاب الآخر (الرجل)؛ فـ"آمال" «طموحة جدا... لذلك تراها تستغل حضورها في كل مجمع لتقول كلمتها بكل جرأة وصراحة... جعلتها تحظى بقلب إبراهيم...»[3]، وكانت تقترح على كل من شقيقها

1- الرّواية ، ص 44.

2- المصدر نفسه، ص 79.

3- المصدر نفسه، ص 25.

"سعيد" وحبيبها "إبراهيم" الذهاب إلى المقهى، وهناك كانت تُشرّح معهما أوضاع المدينة، وتناقش أمورها السياسة[1].

ويدل هذا الخطاب على أن المرأة تستطيع أن تخترق الآخر (الرجل) فكريا وثقافيا، وأن تمد جسور الوصول إليه، وتصل بدون عنف أو تصادم، وهو ما ينم عنه الحوارالذي جرى بين "آمال" و"إبراهيم"، إذ تقول "آمال":

«-ألمس وجودي في الحضور الجماعي ... أشعر بالانطلاق وممارسة حريتي في الفكرة»[2]

ويجيبها "إبراهيم":

«- لذا فأنا مجنون بك»[3].

المقهى في "نخب الحياة":

أما في "نخب الحياة" فقد سارت متواليات الحكي على نحو مخالف لـ "جسد ومدينة"، وعكس دخول البطلة إلى المقهى خرقا صادما للمألوف والمتعارف عليه، حيث أقبلت "سوسن" على المقهى إقبالا صادما، ولم تبد أيّ تحرّج أو تلكّأ، حيث تخيرته حيّزا تتصيد فيه فرصة اللقاء مع الرجل، لينفتح السرد المكاني، على أفق من البوح العنيد المتمرد، الذي ينطلق من المقهى الزجاجي بالعاصمة،المخلّد للقاء "سوسن الجميل بـ"إبراهيم"، والشاهد على بداية علاقة حبهما.

«على عتبة المقهى الزجاجي في تونس سألني:

-أنت سوسن بن عبد الله؟

قصم قلبي وسقطت لحظتها في أتون عشقه.

كانت المرة الثانية التي رأيته فيها عن قرب، كنت قبل ذلك أتجنب لقاءه.

1- الرّواية، ص 37، 38، 39، 40.

2- المصدر نفسه، ص 25.

3- المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

لما نطق اسمي، بدت حروفه غريبة عني، خيل إلي أنه يسمى واحدة غيري، في تلك الأثناء رأيت نورا يضيء عينيه، ألقا يخترق نظاراته ليصيبني بخذر لذيذ أفقت منه عندما قلت له بعد زمن: أحبك»[1].

تفرد "سوسن"من خلا هذا الفضاء، بساط رغبات الجسد، وأوجاع الروح وتحرّقها إلى السكن، والتلاحم مع الآخر (الرجل)؛ «تلك البداية أحبها صامتة كالفجر، خاشعة كالصلاة.

نتحدث بلغة العيون عن عمرنا الذي عشنا وما عشنا.

تتشابك الأصابع ترصّ الوعد، وتتجادل قطرات الدفء الأولى، لمسة يدك السمراء وأصابعك الرشيقة المنطلقة، ولمسة يدي وأصابعي المتوثبة على الطاولة قرب فنجان قهوة أبيض»[2].

إذن منذ البدء أعلنت بطلة الرّواية وقوعها على حبيبها المنتظر بعد بحث مضن، وتجديف في بحار اليأس والأمل، وهو الذي أخرجها من صحراء روحها القاحلة، وخلصها من عذابات ذاتها المشطورة، ولمّ شظايا مرآتها المكسورة، ففي مقدمه تفجرت بقلبها ينابيع الأمل، وتهيّأت لمواسم الفرح بعد طول تأجيل؛ «قبل أن يجيء انتظرته، وكنت أكره الانتظار، لكن انتظاره متعة أخرى، كانت ثقتي بقدومه تعتق متعتي.

لحظات كان فيها كل من حولي أشباحا، وكنت داخل شرنقتي أشد لهفتي حتى لا تفر وتربكني، لم أكن أحب أن أراه قادما يخترق بهو المقهى، لم أكن أحب أن أرى خطواته تطوي المسافة إلي، بل أن أراه وقد انبثق أمامي فجأة، كأن يطلع في أرضي وردة عطرة»[3].

1- آمال مختار، نخب الحياة، ص 21.

2- المصدر نفسه ، ص 22.

3- المصدر نفسه، ص 27.

وعلى هذا النحو سجلت البطلة قوة في اختراق المكان المحظور، وأخضعته لميزان التساؤلات القلقة، التي تفتش عن أناها التائهة وترغب في الاكتشاف، وتبحث عن الحبّ الذي تعده أولى الأوليات التي تحرّر بها الذات.

والواقع أن من يُفكّك رمزية حضور المقهى في هذه الرّواية، يجد أنّه يعبّر عن عناد وتصميم الشخصية المحورية ،على إدراج المقهى ضمن الفضاءات النهارية، التي يمكن للمرأة أن تشغلها مثلما يشغلها الرجل، ليكون ذلك بمثابة شعلة تخييلية، تريد أن تُرمّد سطوة الهيمنة الذكورية على المكان، وتنشد إعادة إعماره بحساسية جديدة، تقوم على شراكة فضائية إنسانية.

وحيث إنّ الكائن الورقيّ يحمل في العمل الفنّي بقدر أو بآخر، أثرا من الواقع العينّي، فإنّ "سوسن" مثّلت على الصعيد الاجتماعي، نموذجا للمرأة التي تملك مساحة كبيرة من الحرية الفردية، اذ تبرزها الرّواية في هيئة امرأة متحررة من كثير من المواضعات والأعراف الاجتماعية، تدخن في وسط بيتها العائلي، وترتاد المقاهي والأماكن العامة الأخرى، وتشتغل موظفة في مكتبة المركز الثقافي الفرنسي، مما يجعلها تحتك بالثقافة الغربية، و«من ثمة يمكن القول أنها شخصية نمطية تعبر عن تطلعات تيار مضاد للتيارات المحافظة المنتشرة في المجتمعات العربية»[1].

وباعتبار ما سبق، لم تتوان "سوسن" في أن تعبر عن شخصيتها ،وتذمرها من الموروث الثقيل الذي أعاق مشروعها التحرري، فأعلنت كرهها وعدائها للقيم الاجتماعية التي منعتها من أن تستغرق في جنونها الاستمتاعي.

وكان أن قطعت مع فضائها الأصلي كل الأمكنة/ الجذور ورحلت إلى الغرب "بون" بعد خيبتها في حبيبها، الذي خرق رد فعله أفق انتظارها؛ فهو و إن جنح إلى شيء من التحرر الفكري في بيئته، فإنّه لم يبلغ به حدّ افتقاد كوابح المنطق الاجتماعي، ولم يصل به إلى درجة نكران انتمائه للواقع التونسي ، ولذلك انتقد هوسها التحرري، وحذرها في أكثر من مرّة من أن تنساق وراء جنون المتعة بدون ضوابط، فتضيع ذاتها.

1- مسعودة لعريط، الفضاء في الرّواية النسائية المغاربية، دراسة موضوعاتية، ص 96.

المقهى في "ذاكرة الجسد":

لعب المقهى في رواية "ذاكرة الجسد" دورا مميزا في استراتيجية السرد، وقد ذكر في سياق الحديث عن الماضي الشجيّ، وما تحمله الذاكرة من حنين قوي إليه، لأنه أحد التمثلات الفضائية لذلك الزمن الجزائري الجميل العزيز البهي، ولذا استرجع"خالد" ذكرى هذا المكان بشوق كبير، و كثير من الحنين إلى تلك المقاهي القديمة، التي كانت تتزين بالوقار، والهيبة، والتربية الحسنة، والنقاشات الرزينة، التي تصلح وتبني القناعات الكبيرة؛ «أمشي نحو الماضي مغمض العينين... أبحث عن المقاهي القديمة تلك التي كانت لكل عالم أو وجيه مجلسه الخاص فيها، حيث كانت تعد القهوة على الوجاق الحجري وتقدم بالجزوة... ويخجل النادل أن يلاحقك بطلباته كان يكفيه شرف وجودك عنده»[1].

والمقهى في حقيقته ليس مكانا لاجتماع الناس وتلاقيهم فحسب، بل هو واجهة حضارية، تخبر عن أحوال الشعوب وأوضاعها، ومدى أخذها بأسباب النهضة والتقدم، وهو مايؤكّده "خالد" حين يصف المقاهي القديمة قائلا: «كانت على قلتها منارة يجتمع فيها العلماء والكتاب والمفكرون على اختلاف معتقداتهم»[2].

هذه المقاهي المتمثلة في "مقهى بن يامينة" ومقهى "بوعرعور" وغيرها، أسماء أمكنة لا يمكن للبطل أن ينساها، لأنها انغرست في صميم وجدانه وذاكرته، التي ألحت عليه برغبة قوية في أن يحتسي فنجان قهوة في "مقهى بوعرعور" الذي كان يجلس فيه والده[3]، أمنية صغيرة، ولكنها أصبحت مستحيلة التحقق؛ «كيف أعثر على مقهى لم يكن كبيرا سوى بأسماء رواده.

كيف أجده... في هذا الزمن الذي كبرت فيه المقاهي وكثرت لتسع بؤس المدينة، وإذا بها متشابهة وحزينة كوجوه الناس. لم يعد يميزها شيء»[4].

1- أحلام مستغانمي، ذاكرة لجسد، ص 368.

2- رئيسة موسى كريزم، عالم أحلام مستغانمي الروائي، ص 345-346.

3- الرّواية، ص 358.

4- المصدر نفسه، ص 363.

لقد مسح زمن الحاضر هوية الأمكنة، وشوّه صورة المقاهي، التي انتشرت في كل مكان، غير أن توزعها الفضائي، وتوسعها الجغرافي يتعرى من كل خصوصية أو جمال.

المقهى في "جسر للبوح وآخر للحنين":

وأمام الصورة المنفرة للمقهى الجديد، وقفت أيضا رواية "جسر للبوح وآخر للحنين"، ولم تمتلك إلا أن تطلق زفراتها وحسراتها على ما كانت عليه المقاهي في القديم، وما آلت إليه من حال غريب هجين، لقد صارت تصفع مرتاديها بعلامات اللامبالاة والقذارة، وكل أصناف الرداءة؛ «واليوم يبدو أن الانتصار على هذا النوع من الذباب اللحوح يحتاج هو أيضا إلى كفاح...

قال "كمال العطار" ذلك في نفسه، وقد أصابته عدوى هياج وحزن غير مفهومة الأسباب، لينكمش على نفسه هاربا من التعب والذباب، وقد أصبحت الراحة في إحدى المقاهي عن اختبار أمرا لا جدوى منه»[1].

إلى جانب ذلك صارت هذه المقاهي تمتص كل أنواع العطالة الجسدية والفكرية، لتنطبق عليها تلك التسمية التي أطلقها الاستعمار الفرنسي عن كل المقاهي الجزائرية إبان الثورة: "المقاهي الميتة"، في إشارة إلى عدم بيعها للخمور، وهي التسمية نفسها التي أبطلها جيل الثورة والنضال، حين حول المقاهي إلى منتدى للأفكار الوطنية التحررية؛ «أقدمية الرداء الأبيض للنادل في عالم الأوساخ تتحدى الأنظار وتؤذيها، المقاهي سابقا، لم تكن بهذه القذارة واللامبالاة، ثم أن اسم المقاهي لم يتغير "المقاهي الميتة Les Cafes Morts" بالأمس كان روادها لا حول لهم ولا قوة كان الزمن هو الذي يقتلهم بالبطالة الحقيقية، وعصا الشرطة تؤذيهم، وعينها تراقب تحركاتهم لذلك كانت بعض

1- زهور ونيسي، جسر للبوح وآخر للحنين، ص 254.

هذه المقاهي منتدى لأفكار الحركة الوطنية وطموحاتها، ومكانا لميلاد مختلف الجمعيات الثقافية والرياضية وحتى الجمعيات ذات الطابع الثوري والسياسي»[1].

وهكذا أفصح المقهى عن عمق اهتزاز هوية الذات الجزائرية، وأبان عن تلك المفارقة التي أحدثها تبدّل القيم وانهيار المبادئ ما بين الماضي والحاضر، وهو ما أنتج فردا جزائريا مأزوما ومتناقضا.

• البحر

شغل البحر في المنجز الرّوائي النسائي المغاربي حيزا كبيرا لما يحمله من قيم الانفتاح على تعدد الدلالات، وخصوبة الخيال، وما يثيره من وعي وإحساس وأحلام عند الحلول فيه؛ وهو «بشساعته وانفساحه يتيح للذات أن تتشظى مبددة تكلسها»[2]؛ لأنه العالم الممتد والمتّسع، الذي يمنح الكيان الإنساني السكون والراحة والتوازن، ويهيّئه للانعتاق من قيودها الثقيلة، والتنعّم بالصفاء والحرية، بدءًا من انخراطها في مناجاته، فالاعتراف له بالشوق والتعب والرهق، وتفاصيل الحلم، والبحث عن أفق لانفراج أزمته، والخلاص من محنته.

البحر في "زهرة الصبّار":

في هذه الرّواية يمثّل البحر أسطورة بدء ليس لها انتهاء، تتعبد في رحابه "رجاء" وتخشع لوثنية الماء، توالي الأزرق كل الولاء، تقصده وتفتح له شراع الأحزان، تحكي له قصتها مع الألم والأشجان، فيستمع إليها دون أي سؤال، ومن مثله يحتويها برحابة صدره، ليداوي جراحها بالصّبر، ويطهرها من أدران الحياة، ويعيد لها توازن الروح والجسد، ولذا فإنها ما انفكت تصفه قائلة: «...البحر وحده قادر على أن يعيد لي توازني. يستقبلني بلا سؤال، فأمشي على ساحله نائية متوحشة حزينة بلا أسلحة، مفتوحة

1- الرّواية، ص 254.

2- عبد النبي دشين، شعرية العنف، ص83.

الجراح والقلاع والشراع، مشرعة الأبواب أمام سعته وسرّه...أنظر إلى موجه لا ينقطع عن الدوي أو الخرير»[1].

ومن ثمّ، يكون توجه الشخصية إلى البحر نوعا من تجلي الذات، حيث يمنحها السكينة، ويحقّق « للكيان التوازن، عبر المناجاة والاعترافات، وأشواق اليقظة والحلم، وكذلك من خلال التأمّل والاستذكار بحثا عن أفق خلاص»[2] .

ثم إنّ البحر يحررها من ضيق المكان وقيوده/فضاء المدينة، الذي يضغط على أنفاسها، فيمنحها نشوة التحرر منه، لتتسكع على رماله ليلا، وهو بعد كل هذا، يعلمها بهدوئه وصخبه دروس الكبرياء، وكيف ينتج الموج الأمل بعد الفشل، في سعي حثيث ودوائر ليس لها انتهاء.

والرّواية في مجملها، ليست إلا حكاية تصدّع وانهيار، فأمل يجبر الانكسار، وقبضة صدق إنساني تتوحد مع البحر، فيعدها بالانتصار، ويفتح شهيتها إلى الترحال في الوجود بكل حرية وعنفوان، لتشارف البعيد، وتبدأ بتطريز الحلم من جديد.

وكان أن اغتسلت "رجاء" في عرض البحر من الماضي الدرن، وتخلصت من التكدر، وألقت بذكرى حبيبها النذل في جوفه دون أسف، فتطهرت من أحاسيس الغمّ والعدم، وأقبلت على الحياة مع "عادل" بفرح وأمل، واعترفت له بذلك قائلة: «أجد في البحر بعضي وكلّي...أجد فيه وعود السفر والرحلة واللقاء بالمجهولين والمخمورين والمحطمين، وبائعي الشعر والفلّ والقرنفل الأحمر...لقاء قبضة واحدة من الصدق...، يا شبيه البحر...يا من أشتهيك حد القتل»[3].

البحر في "نخب الحياة":

يكتسي البحر في "نخب الحياة" أهميته من كونه فضاء تمارس فيه "سوسن" وجودها بحريّة، وتعتق جسدها من القيود المفروضة عليه، لأنه الفضاء المفتوح الذي

1- علياء التّابعي، زهرة الصبّار، ص144.

2- بوشوشة بن جمعة، الرّواية النّسائية المغاربية، ص 260.

3- الرّواية، ص144.

لطالما أغراها بالارتحال في أقاصي المتعة الحسية، والسفر في آفاق النشوة الجسدية[1]، وانبرى دوما رمزا قويا نافرا، تستمد منه البطلة جموحها الراكض نحو البعيد، تتجول على شاطئه ثم تركب موجه، و يمور جسدها إثارة، ويلتاع اهتياجا، فتطالب بأفانين اللذة، وتضيع في زمن المتعة المنفلتة من أعين الرقابة ومحظوراتها؛ ما «إن أقترب من الرمل حتى يتركني قائلا: كفى جنونا، البسي ولنذهب.

وأهمس: ساعدني، إني متعبة.

يعود للاقتراب بحذر ويظل يردد هامسا:

- اسرعي، اسرعي، أرى أشباحا قادمة.

وأسرع إلى شفتيه فيبدأ الصراع، ويلقي بنا الموج جسدين منهكين.» [2]

وحين تقصد "سوسن" البحر، تودعه حلمها الهارب من سلطة المجتمع، ولذا فإنها تنطلق إليه وتخترقه بدون أثواب لتمارس التعري والانفلات، وتجسد تَوْقها إلى التحرر من ربقة الواقع، الذي تحمله مسؤولية حجب هوية ذاتها، لأنه ضرب بأغطيته الخانقة على جسدها، وألقى عليه أثقالا من الأستار، وما رغبتها في التجرّد من الملابس، سوى إشارة بليغة إلى نفورها وتذمرها من تلك المنظومة الأخلاقية، والخلفيات الاجتماعية التي تتحكم في وضعية المرأة بالمجتمعات العربية، والتي ترغب في التخلص منها.

ومن هذا المنطلق يثير البحر في "سوسن" زوبعة من التمرد، فتسبح في عمقه الذي يمدها بأماني التحرر، وتتوه في امتداده الذي هو امتدادا لأحلامها، ولا تفكر في الرجعة، وهو ما كان يستدعى تدخل "إبراهيم" في كل مرّة، الذي هو رمز من رموز السلطة الاجتماعية ، ليعيدها إلى الشاطئ/منطق الواقع؛ «انتصبت واقفة في البحر، يرتطم الموج بقدميّ فيثيرهما. ولم أتردد في التخلص من أشلاء الملابس والارتماء في حضن الموج، لاحقني صوته ولملمت الكلمات المتقطّعة والحروف المتناثرة في العتمة والماء، وإذا به يصرخ:

1- آمال مختار، نخب الحياة، ص35-36.

2- المصدر نفسه، ص36.

- ارجعي "سوسن"، كفّي عن هذا الجنون.

كان الموج دافئا يسحبني ويغريني بمزيد من التوغّل، وكانت متعة اجتياح البحر خرافية. كنت اعرف أنه لا يحب السباحة ليلا، كما لا يحب المغامرة. وكنت أستفزّه دائما من أجل ذلك. بعد مقاومة ينتهي بأن يلحق بي ليعيدني إلى الشاطئ»[1].

البحر في أخاديد الأسوار:

مجّدت رواية "أخاديد الأسوار" طقوس حبّ البحر، وشق زبده، والاغتسال بماءه، وممارسة التحرر عبر إغواء موجه، والتمتع بجمالية الاسترخاء على شاطئه. وقد ركّزت على تلك المزاوجة الإيقاعية الرمزية بين قوة الموج وانكساره، وصخبه وهدوئه، وعلوّه وانخفاضه، جاعلة منه مرتكزا رمزيا لمشهديّة الحياة في إقبالها وإدبارها، ومطاوعتها وعنادها، وما بين المد والزجر، ما بين السباحة مع التيّار، وضدّ التيار، تتمفصل الاختيارات الجمالية والإيديولوجية في ثنايا الحكاية، وتتباين المواقف والتصورات.

وفي المجمل، ترى السّاردِة في البحر مجمعا عجيبا لدروس الغضب والتمرّد، ودحض اليأس بالأمل، والانطلاق والتحرر، والغوص في الجوهر، والتحلي بروح المغامرة والتجريب، والضرب في آفاق المجاهيل، ولذلك تخيرته الساردة وزوجها مكانا مفضلا للاستجمام والاسترخاء، وإنعاش النفس، وتجديد الأجواء، وخلّدته كفضاء يندس في تلاوين الذكريات؛ «عندما قادتني قدماي إلى البحر، وجدت ظلّك يتبعني. ما أن لاحت لي زرقته الشّاسعة حتى اندفعت خطاي نحو الرمال...لسعت قدمي حرارتها الملتهبة، فإذا بي أخلع ملابسي، أفجأ بكوني مرتدية لباس البحر...أحس بدفء يدك تدهن ظهري بالمرهم الواقي من أشعة الشمس، في حرص شديد على تمريره فوق كل ذرة من ذرات جلدي...اقطع المسافة الزمنية الشاسعة لاهثة»[2].

وبعد أن دخل الزوج السجن، وخرج منه رجلا مشوّها مقهورا، وكائنا مرهقا مدحورا، حرصت الزوجة (البطلة) على أن تمدّ زوجها بجرعات الأمل، وشحنات الحبّ

1- الرّواية، ص 36.

2- الزهرة رميج، أخاديد الأسوار، ص35.

القويّة، مستعينة بتباريك البحر، رمز الحياة القوية الجارفة، علّها تشعل فيه من جديد الرغبة في الحياة، ولكنها كثيرا ما اصطدمت بعزوفه عن البحر، وابتعاده عنه، بعد أن كان مدمنا عليه؛ «تغمرني نشوة البحر لفترة لا أعرف مداها... أجدني أعاتبك وأنت تسرع الخطى بعيدًا عن الشاطئ: "لماذا لم تعد تحب البحر؟" يرن جوابك المفاجئ في مسامعي: "لقد أرهقني البحر، لم أعد أتحمّله"»[1].

ولم تفلح كل محاولاتها في إخراجه من صومعة السواد، ليسير ملتفّا برداء صمته المكابر إلى الجزيرة السوداء؛ جزيرة العدم والفناء؛ «لقد كنت أعرف أنّ فكرة الرحيل بالنسبة لمغترب مثلك واردة في أية لحظة، لكن جنون الأمل كان يجرفني بعيدا...رغم كلّ شيء كان يجرفني...كان يهمس لي أن لا قوة في الأرض ولا في السّماء يمكنها انتزاعك مني. وأنت، هل كنت تعلم؟ أكيدًا أنك كنت عاقد العزم، لكنك فضّلت أن لا تتحدث عن عزمك أبدا، لأنك كنت تعرف مدى جنوني، تعرف روح المحارب التي تسكنني»[2].

وبعد موت الزوج ، اعتكفت الساردة في محراب الغرفة، الشاهد الأكبر على قداسة الذّكرى، وأيام الحبّ الحلوة، واكتفت بالتفرّج على الحياة من شرفتها ، ومشاهدة شاطئ الزّمن الجميل المنكسر، ونبض الحياة المنطفئ، بتصفّح ألبوم الصور؛«حاولت إحضار البحر إليّ، ما دمت عاجزة عن الذهاب إليه. أخرجت الألبومات الملأى بصوره، تلك الصور التي كنت تنتقد هوسي بها:

- أما شبعت من التقاط صور البحر؟

أجيبك بشغبي المعهود:

- لا. لم ولن أشبع ! البحر حبيبي...ولن أطيق فراقه...وهذه الصورة تجعله قريبا مني دائما...كلّما اشتقت إليه، ألقيتُ نظرة عليه»[3].

1- الرّواية ، ص 36.

2- المصدر نفسه ، ص19-20.

3- المصدر نفسه، ص134.

وكان ينبغي انتظار قبولها –بعد أخذ ورد- لذلك الإجراء السياسي الذي اتخذته الحكومة المغربية، والذي يقضي بفتح ملف التعويض المادي لسجناء الحق السياسي، لتعرف أثناء سعيها وراء الوثائق الإدارية اللازمة لتسوية وضعية زوجها الراحل، عمق الألم الذي عاناه وهو في "سجن لعليوي"؛ إذ كان البحر لصيقا بمكان سجنه، لتشم روحه الغارقة في الظلمة ملوحة الحياة الحرّة، وتسمع ذاته الرّابضة في العتمة ضجّة الفرحة، وهي ترقص على إيقاع الموجة، وهل هناك عقاب أكبر من أن يدرك الإنسان أنّ له قسمة في البحر/قسمة في الحرية ولا ينالها؛ حينها يصبح اليقين تعميقا للجرح، ويتحوّل إدمان الزوج المسجون للبحر، وعشقه لشساعة الزرقة، واندفاع خطاه على وجه الرملة، أنيابا تنهش جسمه.

وما بين قوة الموج الدافقة الدّافئة، وقوة الموت الكابحة الدّاحرة، يزداد توغله في الوجع، ويصبح البحر الوجه الآخر للزحف البطيء نحو الحتف؛ «الآن فقط أفهم لماذا أرهقك البحر، لقد ظللت -يا ابن الجبال- تنوء تحت ثقل حبه لسنوات...لم يكن يفصل بينكما سوى ذلك الجدار الشاهق الذي وإن حال بينك وبين مياهه، إلا أنه لم يكن قادراً على الوقوف أمام تسرّب رائحته وهديره إليك...هديره كان دائما يحرضك...يدغدغ مكامن الثورة والغضب فيك...يذكّرك بالحياة خارج الأسوار...يغوص بك في واقع الموت البطيء داخلها...» [1].

وبعد هذا الاكتشاف المرعب، أصبحت حياة الزوجة فريسة لتأنيب الضمير، ولوم النفس عن عدم الفهم العميق لتجربة زوجها، والإحاطة بكل أبعادها. ومع مرور الزمن، اشتاقت إلى فضائها الأجمل؛ البحر، الذي تشوفت دائما في مقدمه الساحر الخلاص من خيباتها المتكررة، وفي عطائه الهادر برء روحها من أعراض التشيؤ والتكلّس، وانتشالها من الحياة الداكنة، لتسطع في قلبها الرغبة في لقياه وتأمّله، وتمدّ بصرها من وراء النافذة/من وراء غمامة اليأس المطبقة، وقتامة العزلة المحبطة، وتحظى برؤيته من بعيد.

1- الرّواية، ص36.

ويحتدّ الصراع بين قيم السجن القاتلة لكل جمال وبهجة، وقيم البحر المنعشة المتفتّحة على الحرية والسعادة، والساقية لأقاحي الحياة الحافلة الناصعة؛ «يشدني البحر إلى آفاقه الرحبة وعوالمه المغرية، تناديني أمواجه لأركبها وأخوض غمار المجهول. يَشدني السجن إلى جدرانه المتآكلة...إلى أقبيته المظلمة...إلى عوالمه المفعمة بالمعاداة والألم...يعزف الحالة الجنائزية التي تصك الآذان وتفتّت الأنفس...يتعالى الصراخ والأنين»[1].

وتتتالى نداءات البحر لها، غير أن الأمر أشكل عليها، واستصعبت أن تستنهض همّتها، وتجدّد مكامن الحياة في روحها الهشّة الغائبة، فصمت أذنيها عن ندائه، وأخرست توقها إلى ركوب الموج والاغتسال من الأحزان بمائه.

وشيئا فشيئا، أدركت أن لا جدوى لها من البقاء في الركن البعيد المظلم، وتيقّنت أنّ بحر الحياة يسكن في قرارة نفسها، ويتربّع على عرش حلمها[2]، ويطوّق جزيرتها من الجهات الأربعة، و دعتها الشمس رمز الفرح والأمل والحرية أن تحرّر روحها الملائكية الحالمة من قضبان السجن المحكمة، وأن تطلق سراح مشاعرها الجميلة، وتخرج إلى البحر، فقرّرت في الأخير أن تلبّي دعوتها كي تتخلّص من القبح الذي آذى حواسها وبلّد مشاعرها؛ «الشمس تحرقني، لا أطيق الظلام ورطوبة الجدران...لذا بعثت إليّ برسالتها "عزيزتي، اخرجي من محرابك. سجنك لنفسك وتدميرك لها لن يفيدني في شيء ! ...ما يفيدني هو خروجك. اخرجي إلى البحر...اخرج من تحت الغيوم !"» [3].

وحين تخرج إلى البحر مهلّلة للإرادة الإنسانية السيّدة، التوّاقة إلى الحرية، تجد الطريق إليه مزدحما وطويلا، وع ذلك تواصل المسير، وفي كل الأحوال يبقى المشي البطيء خير من التوقف في وسط الطريق، «والذي لا يسير، أليس هو "الإنسان الأخير"»[4]، حكمة تقدّمها لها التجربة، ممثلة هنا في نصيحة وموعظة من جلالة الشمس المباركة، رمز الحياة المتّقدة؛ «يلتفت شيخ عجوز إليها قائلا:

1- الرّواية ، ص40.

2- المصدر نفسه ، ص44-62.

3- المصدر نفسه، ص129.

4- المصدر نفسه،الصفحة نفسها.

- المهم يا ابنتي، أنهم يسيرون...الطريق لا يسمح إلا بهذه الخطوات، فما العمل؟ هل نقف مكاننا، أم نسير بهذا البطء؟

وجدتني أرد عليه بسرعة وبدون تفكير:

- بل نسير...نسير...

- فلتنزعي إذن حذاءك الرياضي، ولتمشي مع الماشين حافية ! ...انحنيت أنزع حذائي الرياضي...وضعت يدي في يد الشيخ العجوز، أمشي على إيقاع خطواته»[1].

وهكذا تكمل البطلة المشي إلى البحر بخطى وئيدة توحي ببطء مسار التحرّر والتحضّر في المجتمع المغربي، غير أنها تقوي عزيمتها بتلك الثقة في البحر الذي تبوح له بسرّها الدفين، معلقة عليه الأمل الكبير، لأنه كان دوما في فمها نشيد حياة تردده، وتساءل فيه حكمته، التي تصلح بها ذاتها وتحرّرها من اليأس والعتمة.

وتغمز لها شمس الأمل، وتبشرها بالتغيير، ثم تقيم لها في غرفتها شعائر حياة جديدة، فينقشع من أمامها الضباب الكثيف؛ «غمزت لي غمزتها المتواطئة...الطيور ممتطية أحصنة الشمس، تغزو غرفتي...رأيتها تعيث فسادا في عقاقيري...تبعثر أوراقي وترمي بها في مهب الرياح...وجدتني مكبلة اليدين والقدمين...لم أحرك ساكنا، كأن الأمر لا يعنيني من قريب أو بعيد...كأن تلك الأشياء ليست أشيائي الخاصة...كأن تلك الأوراق ليست أوراقي...كأني لم أبثّها أحزاني وأشجاني...كأني لم أستأمنها على حميمتي...» (2)

ويرفعها الحلم الإنساني الجبار إلى أعالي السماء، يقرّبها من الشمس/وهج الحياة البالغة العطاء والبهاء، فتباركها وتضع عليها رداءها الحريري المذهب[3]، الذي يزين عمرها بأنوار الحلم، ثم ينأى بها موكب الوجود عن شمسها، يقربها من بحر الواقع الهادئ المتلاطم، ويترك لها همة الخوض في دروب الحياة، فتقبل عليها في خوف وارتياب.

1- الرّواية ، ص131.

2- المصدر نفسه ، ص156.

3- المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

ثم تحسم أمرها عندما تبدّد حفاوة الموج هواجسها، تحضنها، تعانقها، وتحملها إلى مدن العجب، وبريق السحر الأزرق، وألوان قوس قزح، تشدّها جاذبية البحر بإيهابه العملاق وجماله الخالص، تتخطى به كل إحباطات الزمن، وأسوار الإفلاس؛ «أحسست بجسدي يعود إليّ. نظرت حولي، فإذا الموكب يحلق فوق البحر ! اجتاحني إحساس غريب ! اجتاحتني رغبتان: أن أظل أحلق في السماء أو أنزل لأغوص في البحر.

هفت نفسي إليه...رأيته يمد إلي ذراعه...أمسكت الطيور بالسحابة الزرقاء، وبدأت تهبط تدريجيا، إلى أن صارت تحلق على مستوى منخفض...ارتمت الأمواج تعانقني، غمرتني نشوة البحر وهو يحملني إلى زرقته الشاسعة...» [1].

وهكذا تعزف الحرية معزوفتها الخالدة، تبارك إرادة الإنسان الخلاّقة، وتباهي بميلاد حياة واعدة، تجيء في صورة امرأة عنيدة، تحمل الشمس في قلبها، والنور في كفّيها، واليقين في عينيها، لتشق عتمة حاضرها بسلاح الإيمان؛ ذلك الوهج العظيم الذي إذا ما ارتبط بالعرفان والعمل الدؤوب، أصلح الأحوال، وغيّر خريطة الأزمان؛ «لوّحت الطيور بأجنحتها مودّعة، وهي تردد أغنية شبيهة بأغنية أعياد الميلاد...وتنثر الأزهار زهرة... زهرة... فوق سطح البحر، راسمة طريقا طويلا نحو الأفق البعيد...

تتبّعت عيناي –والأمواج تحملني- أسراب الطيور، وهي تقوم برقصات بهلوانية فوق ظهر السحابة البيضاء، مرددة تلك الأغنية الشبيهة بأعياد الميلاد.

بذرة...بذرة...تولد غابة النخيل.

زهرة...زهرة...يولد البستان الجميل.

قطرة...قطرة...يولد البحر العميق.

ومضة...ومضة...يولد انفجار الفجر المضيء» [2].

1- الرّواية، ص157.

2- المصدر نفسه، ص157-158.

فضاء"الهنا" وفضاء "الهناك":

تونس/بون

تونس/باريس

الجزائر/باريس

شدّت بعض الشخصيات في المدونة الروائية، الرحال إلى الغرب، وهي تتصور أنه موطن الحرية الأبدية، والعدالة الإنسانية. ففي "نخب الحياة" تسافر "سوسن" إلى "بون"، متوقعة أن تمزق في رحابه ثوب العبودية، وتسترجع هويتها الموؤودة في الفضاءات العربية، لتبدأ سفرتها الوجودية نحو ألمانيا (بون)، معلقة عليها كل أحلامها الوردية، وطموحاتها التحررية، محملة إياها آمال استرداد حريتها المسلوبة، والانتصار لأنوثتها المهدورة على عتبات واقع عربي؛ احترف -في نظرها- إجحاف كينونتها.

وقد ضربت "سوسن" في دروب "بون" متشوفة فيها المدينة الهادئة والشفافة التي فيها يكون العمر أجمل؛ «أن تعيش في مدنية هادئة كهذه، بين أناس لا تفهم ما يتكلمون، بل تحس به إحساسا، تتواصل معهم بكل حواسك، إلا بالكلام، ولن تحس بالغربة أبدا، ولن تحس بالوحشة. بل لن تتعب أعصابك، ولن تتوتر. وستكشف أنك استَغْنيت عن قاموس الشتيمة، ولعلك ستشتاق إلى خصام غبيّ بلا معنى»[1].

وكان أن تسكعت في شوارعها، وجابت طرقاتها، تحذوها دهشة الاكتشاف الأولى، ونشوة المغامرة المجنونة؛ «تلفّحت بشالي الأسود، ومضيت إلى التسكّع. فتحت باب الفندق الثقيل وصفقته ورائي لينغلق بشدة. كانت الطريق خالية، والأبواب مقفلة على أسرارها وحكاياتها ودفئها. كنت وفرحي الطفولي نتسكّع وحدنا تحت الثلج المنهمر بلا ضجيج»[2]. «واستسلمت للتسكع تحت رذاذ المطر. لم أكن أفكر ولم أكن واعية. كنت أمشي...أمشي، جادة ومسرعة، كأني ذاهبة إلى موعد مهم أو هدف محدّد»[3].

1- آمال مختار، نخب الحياة ، ص05.

2- المصدر نفسه، ص49.

3- المصدر نفسه، ص91.

وتدريجيا انخفضت درجة تمجيدها للغرب، وتضاءلت وتيرة انسياقها وراء مغرياته، وهجم عليها الإحساس بالكآبة والوحدة[1]، واعتلاها الشعور بالاغتراب في "بون"؛ «انطلقت سيارة الأجرة في الغموض، وكانت بي رغبة جامحة أن أرى كيف كان شكلي. عدت غريبة في "بون". لكن كيف أكون غريبة في "بون"؟»[2]، يكبر السؤال ويكبر الشك ويتعاظم، ليتبيّن لها بعد ذلك أنّ تسكعها صار غير مجد؛ «من جديد عدتُ إلى التسكّع في الشوارع المقفرة والمثلجة»[3].

وتشعر بالخيبة والهزيمة[4] عندما تكتشف أنها انجرفت وراء فعل وجودي مجاني، وانبهار فكري سرابي، وتدرك أن لا وجود للحريّة المطلقة، حتى في أكثر البلدان الغربية ادّعاء لذلك؛ «حتى هنا، في "بون" حيث اعتقدت أنّ الحرية كاملة اكتشفت أن الأمر ليس كذلك. وبدأت أشك في وجود الحرية كاملة»[5]. وتنتهي إلى أنها تكبدت مشقة الرحلة، ومغبّة التنقيب عن الهوية في المكان الخطأ، لأن "بون" فضاء للغير وليس لها، ووهما للتحرّر، لا تحرّرا.

وبدأت تفكّر في مغادرة الفندق [6]؛وهي فكرة ألبستها أشكالا من المراوغة، والتحجّجات النفسية الواهية، لتخفي إحساسها بالسأم والإفلاس، تحت قناع تغيير الأجواء وكسر رتابة الحياة؛ «لأواصل الرحلة في مدينة أخرى على الحدود، أذهب بعدها إلى بلد آخر»[7].

و لم تلبث أن أعلنت "سوسن" قرارها بالعودة إلى تونس/إلى الجذور، كي تتخلّص من ورطتها الوجودية، يثبت ذلك المناخ النفسي الذي أصدرت فيه قرارها؛ «تمدّدت على السرير. وتدلّت ساقاي على الزربية الحمراء تلامسها. كنت متعبة. وبدأت

1- الرّواية، ص74.
2- المصدر نفسه، ص28.
3- المصدر نفسه، ص56.
4- المصدر نفسه ، ص11.
5- المصدر نفسه ، ص74.
6- المصدر نفسه، ص77.
7- المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

فكرة مغادرة الفندق تراودني» [1]، ويستحيل جسدها المرهق حدّ الإنهاك (تدلي ساقيها على الزربية)، وتعب نفسيتها من تلك الحيرة الجاثمة على صدرها ،إلى مؤشرين يفضحان مزاجها، وهشاشة قرارها، الذي تستند فيه إلى فلسفة الخبط العشواء في غياهب الوجود.

كما كان "لرجاء" سجالا آخر مع الغرب، إذ سافرت إلى "لندن" بعد أن اشترى لها صديقها الطبيب "منير" تذكرة السفر، مفكرا أنّ مغادرتها مكان الذكريات وتغييرها للأجواء، سيسهم في برئها من اكتئابها وإذمانها للأدوية المهدّئة.

وهناك اكتشفت أنّ صورة الغرب لم يطرأ عليها أي تغيير؛ فما يزال الفكر الغربي البريطاني يزهو بمجده التاريخي الاستعماري، ويحلم باسترجاع دوره الاحتلالي والتوسعي، وهو ما أظهرته أحاديث العجوز البريطاني؛ «كنت أستمع إلى حكايا العجوز الظريف وهو يتحدث منتفخ الصدر والأوداج، مزهوّا بأمجاد التاج البريطاني. ما زال يتحدث عن البنغال والسودان بخوذة بيضاء وتبّان كاكي»[2].

وارتطمت "رجاء" بوجه الغرب المادي المقرف، واستغلاله المقيت المجحف، وفراغه الروحي المنفّر، وتعصّبه الكريه الأجوف،إذ شاهدت «...مراهقا يلقي بصاحبته تحت عجلات "الاندار قراوند" هكذا...ليرى ردّ فعلها...ليرى المشهد ويتفرج على الجسد التّعيس وقد تحول إلى "شكّ لحم في خزمة"...بعد أن رأيت زنجيّا يتقيّأ على أحد أعمدة محطّة "شارينغ كروس"...»[3].

وبدوره خاض "أحمد" غمار السياسة، والتحق بالتنظيم اليساري على الرغم من جذوره المغموسة في اليمين، وقد ولّد ذلك عنده تناقضا في شخصيته واضطرابا كبيرا، خاصّة بعدما رأى ازدواجية اليسار وتناقضه، فخان صديقه في الحياة والكفاح "عادل"،

1- الرّواية،ص 77.

2- علياء التابعي، زهرة الصبّار، ص108.

3- المصدر نفسه، ص109.

وأفشى سرّ التنظيم، وأظهر مشاعر السخرية والحقد على أولئك المناضلين اليساريين الحالمين، ثمّ قرّر أن يقطع مع واقع هذا الجيل من المهزومين، فشدّ الرحال إلى الغرب.

وفي "باريس" اعتقد أنه ينتمي إلى طينة المنتصرين، لأنه يملك كل المؤهلات التي تجعله من الناجحين؛ «كنت مؤمنا بأنني من عنصر آخر...أنا أتكلم الفرنسية بلا لكنة، أعلّم الرؤوس الشقر الشرع الروماني والقانون المدني...أنا...نعم...أعرف...تاريخهم وأجود خمورهم وأتكلّم باريسية الباريغو، وأُحسن أكل الـ"فوندي" شكون زادا؟ ويوم تعشيت مع السفير في بيته، قدم لي الكسكسي فأكلته بالشوكة والسكين»[1].

لقد تنكّر "أحمد" لأصوله، ونكّل بها أشد التنكيل، وراح يقتص منها أبشع اقتصاص، بعد أن ترسّخ في ذهنه بما يشبه اليقين أنّ ذاته انتمت خطأً لهوية غريبة عنها، وشرع في تصفية الحساب القديم، وحزّ جذور الأصيل بشراسة وحقد كبير، وأعمل فؤوس التهديم في تراثه الثمين؛ «ولأنني من المنتصرين، حاضرت أمام أصدقائي من الجامعيين الفرنسيين عن العرب الآخرين...رافعي القامة عن وجه باريس، المتسكّعين في أنفاق الميترو، حاملي الأمواس تحت جمّازاتهم، بائعي المخدرات للأطفال والمراهقين...حاضرت عن العنصر الملعون الذي لا ينتج غير المغتصبين والمنحرفين جنسيا والمكبوتين...» [2].

وما لبث أن أحسّ "أحمد" -وهو في قمة النجاح- بالحقارة والضآلة، ورأى في مرآة ذاته وساخته وتمرغه في القذارة، وتسرّبت إلى أنفه رائحته النتنة؛ رائحة الخيانة والوضاعة ،التي أفسدت عليه كل تباه بالتألّق في بلاد الحضارة، فخاطب نفسه مرارا أن: «انظر إلى بولك يستقر عند قدميك، لا يراه الآخرون ولكنك تراه حقيقيا أمامك»[3]، وهكذا فقد "أحمد" التكيف مع واقعه، وأصابه الانشطار.

1- الرّواية ، ص69.

2- المصدر نفسه، ص68-69.

3- المصدر نفسه، ص23.

وبالموازاة نشط المخيال السردي بوجهه النازف، وغدا التخيّل والتذكر والنجوى فضاء مأثورا لـ"أحمد"، يُبحر فيه ويستصعب العودة، ولم يجد طريقا إلى السلوى، ولم يستطع أن ينسى وجه حبيبته (رجاء) وصورة صديقه المخدوع (عادل)[1]؛ وكان أن زادته أذيّة الغرب قهرا، وتيها، واغترابا، بعد ما أماط اللثام عن صورته القاتمة المختفية وراء بهرج البريق والألوان، وقد تكفّلت بذلك زوجته "آن" التي كشّرت عن أنياب العجرفة والاستعلاء، بعد فترة من المهادنة الحضارية معه؛ أو قل بعد فترة من الاستغلال والتباهي بنجاحه الذي نسبته لها في كل الأحوال.

لقد عيّرت "آن" "أحمد" وسخّرت منه، ومرّغَت رجولته في الوحل، حين خانته مع رجل فرنسي في بيته، فضحك وذهل ،وتضخّم فيه الدمل[2]، و حدث انفصامه عن الواقع واستشعر قرب انهياره، وأحسّ بالهاوية عند قدميه[3].

و لأجل ذلك أقلع "أحمد" عن الهروب، وتخيّر مبدأ مواجهة واقعه، وفكّر في أن يتبنى طريقة جديدة يحاور بها بلاده ،معتمدا الوسطية والاعتدال مذهبا؛ «حتى العجوز البشعة سيجد حلا وسطا معها. المهم أن يفقأ الدمل الذي تضخّم في زاوية من زوايا الذاكرة»[4].

وعاد إلى تونس رفقة ابنه، الذي هو رمز لامتداد جذوره/هويّته، والذي تأكّد له أنها لن تؤتي غلتها في تربة غريبة عنها؛ «ألقى نظرة جانبية على ابنه الذي استسلم لنومه الطفولي منفرج الشفتين وقد انسدل شعره الفاحم على جبينه فغابت نصاعته. كان ضئيلا رفيعا وبلا حماية...وأحسه بعيدا عنه بملايين السنوات الضوئية، سجين بلاد لا يعرفها تنفيه هو أبوه وتغرّبه...»[5]

1- الرّواية، ص97.
2- المصدر نفسه،ص39،35،34.
3- المصدر نفسه، ص57.
4- المصدر نفسه، ص36.
5- المصدر نفسه، ص31.

وفي "ذاكرة الجسد" لعب الفضاء لعبته الفنّية مؤطّرا لوجود عربي وغربي، يمكن أن يقرأ بالعين واللّون ولعبة الظلّ، والضوء، والصمت المجلّل بإيهاب الذاكرة وتواريخها الثقيلة الحاسمة، التي تضبط منحى القراءة الخاصة للحظة المشاهدة، وتحوّلها إلى لحظة مكاشفة واسعة، تخرق محدودية الرؤية التي تمنحها النافذة، والتي لا يسمح إطارها بغير مرور الضوء إلى الدّاخل، وفتح مجال مؤطّر للنّظر.

واختيار النص لهذا الشكل المادي، الذي يميّزه الفراغ في الواقع العيني، ليشتغل عليه التخييل الفضائي، يحيل إلى وضع عربي سلبي وجامد، قنع فيه العربي بتولّي دور المتفرّج على الآخر،لكنّ الإبداع فعل فعله متولّيا أمر الفراغات المادية للنافذة، ليشحنها بدلالات زاخرة، ومعانٍ متنوعة وفارقة، فإذا بزاوية المناظر التي تبدو من خلال النافذة، تشاهد بعيون التاريخ والكينونة، التي تردّ بقوّة على محاولات الغرب المتكررة، التي تروم تفريغها من هويتها، وقسرها على النظر من الجهة الواحدة التي يراها هو.

وعدم انسجام الإنسان مع المحيط، يولّد الشعور بالفراغ الذي يتحوّل إلى معنى أَسْرِي؛ «يتمتّع بخاصية قلقية تجعله يهرب هروبا جزئيا بمجرّد الاقتراب منه.»[1]، وإذ يقترب الفراغ منه، فإنه يولّد لديه تساؤلات عميقة، تأتي إجاباتها مؤكّدة سنّة الكون في ملء الفراغ ؛ وما نظرية ملء الفراغ في الفلسفة والفيزياء بخافية عن الأذهان، إذ يُعد الفراغ سبب سرعة تمدّد الكون، ثم إنه أسهم في صنع العلم، فالقطيعات المعرفية التي لا بد وأن تحدث في مستويات من مراحل التقدّم الفكري، تؤدّي في الأخير إلى ملء الكون، وجراب المعرفة العملاق بالعلم الذي يؤسّس للجديد [2].

ويتجلّى وقع هذا الفراغ في الرّواية، بامتلاكه خاصية ملء الفضاء إلى حدّ الازدحام بالأمكنة المتخيّلة، وما تقدّمه من دلالات مفتوحة، تملأ ثقوب النافذة وفراغها

1- غاستون باشلار، جدلية الزمن، تر: خليل أحمد خليل، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، ط2، 1988، ينظر: الفصل الأول: التراخي والعدم.

2- للاستزادة ينظر: عمر بيشو، الفراغ وأزمة الفكري العلمي المعاصر، الموقع:
www.alijab.ri.bed.net 01/09/2016.

بحمولة الذاكرة، فنص "ذاكرة الجسد" يملك تنظيمه الإشاري (الفكري والتاريخي)، الذي يأبى الخضوع الكلي لمنطق ما تقع عليه العين من واقع مادي.

وعلى كل فقد حملت إطلالة "خالد" على النافذة رمزية قوية؛ نافذة الغرب التي تضيق بجذور الآخر، وتروم أن تغيّب عنه ذاكرة الوطن والتّاريخ النّابض الحيّ الخالد على صفحة الزّمن، ومن هنا فإنّ "خالد" لا يرى في الغرب دوما، ما هو شاعري وفنّي، وباعث على الحياة، بل إنه يمرّره على مصفاة ذاكرته، فلا يرسم ما يرى بالضرورة، بل ما يشعر به وما يقبع في وجدانه.

ولهذا لم يعبأ بالمنظر الشّهير ، الشاعري والجميل لشقته، ولم ير فيه إضافة جمالية ذات بال ، ولم يشارك "أحلام" إعجابها بموقع شقته، وافتنانها بالمنظر الذي تطلّ عليه؛ «بعدها قلت وأنت تحدّقين في ذلك الجسر الحجري الرّمادي، الذي يجري تحته نهر "السّين" بزرقة صيفية استثنائية.

-أنت محظوظ بهذا المنظر، جميل أن تطلّ شرفتك على نهر "السين"، ما اسم هذا الجسر ؟

قلت:

-إنه جسر "ميرابو". اكتشفت أخيرا أنّ "أبولينير" قد خلّد هذا الجسر في عدّة قصائد، عثرت على بعضها منذ أيام في ديوان له. يبدو أنه كان مولعا به.»[1]

بالمقابل كان كلّ ما يهمّ "خالد" في شقّته هي مساحة الضياء الكبيرة التي تتمتع بها، فذلك في نظره كل ما يلزم الرّسّام[2].

وهكذا ، فإنّ الذّات الجزائرية اختلفت في رؤيتها لهذا الفضاء ، فـ"خالد" يعيش وعيا تاريخيا عميقا، لا يُساير ما يروّج له النّسق الفضائي الغربي من تاريخ وثقافة، يظهر ذلك في دفاعه عن استقلاليته الذاتية بريشته الفنّية، فلا يرى جسر "ميرابو" الذي تطلّ عليه شرفته، إلاّ مجرّد جسر حجري رمادي اللّون، يجري تحته نهر "السين" بزرقة

1- أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص 182.

2- المصدر نفسه، ص 180.

استثنائية مستفزة، ليمارس بذلك رد فعل مضاد للدّور الذي رسمه له الغرب؛ اللذي أراد أن يبقيه في موقع المنبهر بحضارته، دون المرور إلى إعمال الفكر والغربلة فيما ترفده المناظر والمشاهد والصّور من حمولة غير بريئة، فهي في هذا السياق تختزن رسائل حضارية دالة، ومعانٍ وجودية هامة.

لقد اختار "خالد" الخروج من الوخم والخمول ،ودوائر الغرب التي تمارس ذرّ الرماد في العيون، إلى النشاط والوثوق بذاكرته الملهمة، والتعويل على حقائب ثقافته المنوّرة لوعيه العميق بحقيقة أنّ الحياة ليست برنامجا حضاريا ثابتاً، بل مجادلة متجدّدة، وقراءة لما وراء الظّواهر، وبحث عن المُحجّب والمخفي، وهو ما قاده إلى عدم الاهتمام بالمظهر الغربي الجميل الأنيق الشّهير، وإنّما نظر فيما يتوارى وراءه، ليرى وجهه الاستعماري القبيح.

ولم يستطع آنذاك، أن يقيم علاقات طبيعية مع نهر "السين"، ومع جسر "ميرابو"، وكل المعالم التي كان يراها من خلال النافذة، ليناصب لها العداء بالجملة؛ «في ذلك الصباح أشعلت سيجارة صباحية على غير عادتي. وجلست على شرفتي أمام فنجان قهوة. أتأمّل نهر "السين"، وهو يتحرّك في بطء تحت جسر "ميرابو".
كانت زرقته الصيفية الجميلة، تستفزّني ذلك الصباح دون مبرّر. تذكّرني فجأة بالعيون الزرق التي لا أحبّها.
أترى لأنه لا نهر في قسنطينة... أعلنت العداء على هذا النهر ؟»[1]

ومن هذا المنطلق ، تخلّص النّص «من طغيان الاستغلال المرجعي.»[2]، وسلطة الواقع العيني، وهو تخلّص يوازي رفض وجه فرنسا/ الغرب الاستعماري الأمبريالي، واختيار لسلطة متخيل يضم ذكريات لا تمحي، ليتولى فضح حقيقة فرنسا الاستعمارية، مستثمرا ذاكرة الأمكنة التي لا تخضع لخداع الرؤية، ولا تستسلم لتحريف التاريخ والحقيقة ولذا رسم "خالد" ما أبصره بمشاعره، لا ما رآه بعينيه، مؤكّدا «... أننا لا نرسم بالضرورة ما نرى... وإنما ما رأيناه يوما ونخاف ألاّ نراه بعد ذلك أبدا. وهكذا قضى

1- الرّواية، ص 215.

2- Roland Barthès ,S/Z, Paris, Seuil, coll. Points. 1 ére publication, 1970, p 53.

"دولاكروا" عمره في رسم مدن مغربية لم يسكنها سوى أيام، وقضى (أطلات) عمره في رسم مدينة واحدة... هي "قسنطينة".

لم أكن أعي هذه الحقيقة قبل أن أقف منذ شهرين في هذه الغرفة مقابلا لهذه النافذة، لأرسم بشيء من التوتّر الاستنائي لوحتي الأخيرة.

كانت عيناي تريان جسر "ميرابو" ونهر "السين". ويدي ترسم جسرا آخر ووادٍ آخر لمدينة أخرى.

وعندما انتهيت، كنت رسمت قنطرة "سيدي راشد" و"وادي الرّمال"... لا غير. وأدركت أننا في النهاية لا نرسم ما نسكنه... وإنما ما يسكننا.»[1]

لقد أعيت "خالد" حياة التّرحال، وتجربة تغيير الجغرافيات، والانتقال من الفضاء الأصلي إلى الفضاء المضاد، معلّلا نفسه بآمال إيجاد السّلام الدّاخلي الضائع، والوقوع على البدائل التي تتيح له رؤية الكون والأشياء بمنظار جديد مخالف، يمنحه الانسجام والتّصالح مع الآخر، لكن من يمنع ذاكرة تسكنه من البقاء والاستماتة والغلبة لتزحزح كلّ فضاء، ويغطّي حضورها على كل حضور في تشكيل ذاتي، وتاريخي، وحلمي جبار، يتجاوز المرئي إلى اللامرئي، المشبّع بروح الفنّ الجسورة التي لا تعرف المحال، فإذا الفضاء المرسوم هو الصورة الغائبة الحاضرة، الماثلة في الذّاكرة.

وإنّ أشدّ ما آلم "خالد" على الإطلاق، أن رأى الجيل الجزائري الصّاعد ممثّلا هنا في "أحلام"، الطالبة بالدراسات العليا والكاتبة الروائية، مفرغة من مرجعيتها الحضارية (التاريخية، الفكرية، الاجتماعية، الثقافية، السياسية...) لتبدو علاقتها بتاريخها سطحية وخاطئة؛ فالذّات الجزائرية عاشت بعد الاستقلال زمن الزيف والتيه، ونفرت من التاريخ وروح الانتماء، وهو الأمر الذي نبّه "خالد" "أحلام" إلى خطورته مرارا، محاولا أن يغرس فيها من جديد الوعي والشعور بغلاوة الوطن والوطنية، وقيمة التراث والخصوصية، والاعتداد بالذاكرة والانتشاء بعبق الهوية.

1- الرّواية، ص 183.

وذلك ما يكشفه الحوار الذي جرى بينهما، حول السوار الذهبي المعروف بـ"المقياس القسنطيني"، فقد هزّت رؤيته في معصم "أحلام" شعور "خالد"، وحرّكت هذه الخصوصية المحلّية القسنطينية كوامن ذاكرته، غير أنّ "أحلام" كانت تجده ثقيلا ويوجع معصمها[1]، ليجيبها "خالد" بحسرة بادية: «لأن الذاكرة ثقيلة دائما. لقد لبسته "أمّا" عدّة سنوات متتالية، ولم تشك من ثقله. ماتت وهو في معصمها... إنها العادة فقط!»[2].

وتحاول "أحلام" أن تسترضيه عاطفيا، دون أن تفهم فحوى رسالته المبطنة بالأسى فتقترح عليه أن تلبسه لأجله[3]، حينها يجيبها "خالد": «يسعدني ذلك، ويسعدني أيضا أن تلبسيه من أجلك أنت. لا بدّ أن تعي أنك لن تفهمي شيئا من الماضي الذي تبحثين عنه، ولا من ذاكرة أب لم تعرفيه، إذا لم تفهمي "قسنطينة" بعاداتها وتلتحمي بها. إننا لا نكتشف ذاكرتنا ونحن نتفرّج على بطاقة بريدية... أو لوحة زيتية كهذه.

نحن نكتشفها عندما نلمسها، عندما نلبسها ونعيش بها.

هذا السّوار مثلا، لقد أصبحت علاقتي به فجأة عاطفية. لقد كان في ذاكرتي رمزا للأمومة دون أن أدري. اكتشفت هذا يوم رأيتك تلبسينه، وكان يمكن ألاّ تلبسيه. وتظلّ كل تلك الأحاسيس التي فجّرها داخلي نائمة في دهاليز النسيان. هل تفهمين الآن... أنّ الذاكرة أيضا في حاجة إلى أن نوقظها أحيانا!» [4].

لكنّ "أحلام" لم تفقه أبعاد وصيّة "خالد"، وقد حالت معطيات واقعية جديدة في الجزائر دون استيعابها لرسالته، لتستمر رحلة تيه جيل الشّباب الجزائري، وسيره على غير هدى في ظلام حالك، لا يبشّر أبدا بالانعتاق من الحيرة، وأنّي يكون الخلاص لجيل لا يملك الشروط التاريخية للمعرفة، التي تمكّنه من تكوين رؤية للحياة خاصة به، وهل يستطيع جيل لم يقرأ ذاكرته، وتاريخ أجداده أن يمتلك رؤية تحرّره من كل تبعية.

1- الرّواية ، ص 135.

2- المصدر نفسه ،الصفحة نفسها.

3- المصدر نفسه، ص 136.

4- المصدر نفسه ، ص 136-137.

ولهذا تشوّفت "أحلام" في "كاترين" النموذج الغربي الذي ينبغي أن تقتدي به، فحاكت صورتها في شده كبير، وانبهار مطلق، وقد وعى "خالد" هذه الحقيقة المرّة، بعد وقت طويل، لتنطفئ فوانيس أمله في جيل كان عليه كل العول؛ «هل رسمت نسخة مزورة عنك إذن؟ أحقا ليس بينك وبين هذا الجسر قرابة. أكانت هذه اللوحة نسخة أخرى عن "كاترين" لا غير. وأنّ حلمك أن تتحوّلي إلى لوحة عادية مفضوحة المزاج. ووجه بكثير من المساحيق يشبه وجهها. ترانا لم نشف من هذه العقدة؟»[1]

ومن هنا فإنّ أيديولوجية الرّواية تسلّط فنيا الأضواء على أهمية سبر الماضي، والاطلاع على مخزون الذاكرة، ففي حضرة الذات يصبح وجودنا جميلا وقويا، حينما نكون على اتصال بماضينا، ومن لا ماض له لا يمكنه أن يحدق في الحاضر، ويتصوّر الآتي بثقة؛ إنه الزّرع الجميل للمستقبل.

غير أنّ ذلك لا يعنى التقوقع الحضاري، وإعلان القطيعة مع الغرب، وعلى هذا الصعيد فتح "خالد" باب المساءلة، وشحذ آليات التفكير والنقد والمحاورة، وأبان عن فهم عميق لوضع العلاقات بين الشرق والغرب، وعلى الرغم من أنه عانى من رهق التضاد بين ذاكرته وذاكرة الطرف الآخر، وما ألحق به من تململات نفسية، ومعاناة ذاتية قوية، لكن ذلك لم يمنعه من أن يتحلى بالنظرة النقدية الواقعية، العميقة والشاملة، ليرى حقيقة الحضارة الغربية بصدق وموضوعية.

ويتولى مشهد توديع "خالد" لـ"كاترين" وتسليمه لها لوحاته الفنية؛ الشاهدة على عبقريته العربية، نقل جوانب الغرب المضيئة، والإشادة بتقديره للفنون الجميلة؛ «صاحت:

-أأنت مجنون؟ كيف تهبني كلّ هذه اللّوحات. إنّها مدينتك... قد تحنّ إليها يوما.

قلت:

1- الرّواية، ص 190.

-لم يعد هناك من ضرورة للحنين بعد اليوم، أنا عائد إليها. أهبها لك، لأنني أدري أنّك تقدّرين الفن، وأنّها معك لن تضيع...» [1]

ويترك وصفه للحظة فراقها مسافة ضوء قد تبدّد عتمة الصراع الحضاري، وتكتب احتمال إقامة مشاريع تفاعل بنّاء بينهما مستقبلا، فلقاء الشّرق بالغرب يمكن أن يفتح مدائن جديدة للفكر، وعوالم لتطوير الذّات وإغناء الهوية، شرط أن يكون هناك الوعي المشترك بضرورة استعادة جوهر العولمة، التي تنطلق من أنّ الحضارات قائمة على أساس الأخذ والعطاء المتبادل، وليس مبدأ السيطرة، وحظر حقّ التنوّع؛ «-كاترين... دعينا نفترق على جوع. لقد حكم علينا التاريخ ألاّ نشبع من بعضنا تماما... ولا نحبّ بعضنا تماما... لأكثر من سبب. إنك اليوم تملكين أكثر من نسخة منّي... علّقي على جدرانك ذاكرتي، حتى ولو كانت ذاكرة مضادة... لقد كنت أيضا طرفا فيها»[2]

إنّنا نعيش زمن الانفتاح على كلّ الحضارات، وهو انفتاح لا يحقّق فائدته، إلاّ بتوفّر شرط المحاورة العميقة الإيجابية للذّات وللآخر، والتي تقوم في هذا المقام على أساس استيعاب جوهر كل حضارة، وتقبّل التنامي في الاختلاف؛ فلا وجود لنقاء ثقافي صرفٍ، أو اكتفاء ذاتي حضاري، والتواصل الحضاري صار حتمية من الحتميات لا خياراً من الخيارات.

2.2.2.الفضاء المغلق:

• السّجن:

يمثّل فضاء السّجن عالما مضادا لعالم الحرية، ويشكّل مرحلة انتقالية من الخارج إلى الدّاخل، من الضّوء إلى العتمة، ومن الاختيار إلى الإجبار، و«من العالم إلى الذّات بالنسبة للنّزيل بما يتضمّنه الانتقال من تحوّل في القيم والعادات، وإثقالا لكاهله بالإلزامات والمحظورات، فما إن تطأ أقدام النّزيل عتبة السّجن مخلّفا وراءه عالم الحرّية

1- الرّواية، ص 475.

2- المصدر نفسه، ص 476.

حتى تبدأ سلسلة العذابات التي لن تنتهي سوى بالإفراج عنه... وأحيانا فإنّ آثارها تظلّ ملازمة له لمدة طويلة...»[1].

وقد مثّل فضاء السجن مادة ثريّة لكتاب الرّواية ، حيث حمل شعرية المعنى المختلف والمتنوّع، والمتعدّد، في غابات السّرد، وأدّى وظائف شعرية خصبة وغنية، جسّدت رمز استلاب الذّات من الألف إلى الياء، فما أن يدلف السّجين بوّابته حتى يتمّ تجريده من أبسط ممتلكاته الشخصية «على أنّ هذا المدخل ليس سوى تمهيد للإجهاز على مقوّماته الذاتية وصفاته الإنسانية التي ستعمل المراحل المتبقية، وهي كثيرة، على إفنائها تدريجيا.»[2]، بدءاً بسلبه اسمه الشّخصي، وتحويله إلى رقم، يؤدّي وظيفة التنكير الإنساني بامتياز، وينسف ذات النّزيل، وينتقل به إلى درك من التشيّؤ والدونيّة.

وتؤدّي المفاتيح، وأقفال الأبواب، والمنافذ، إيديولوجية حجب الضّوء، ووضع حدّ بين الدّاخل والخارج، والانتقال من عالم الشّمس والهواء إلى عالم الظّلمة والرّطوبة في المخادع الانفرادية، وبكيفية عامة فإنّ الجدران والحواجز، وفرقعة المفاتيح، تتوقّف عن أن تكون وسائل حفظ وحماية، واتقاء من مخاطر الخارج وشروره، وعلى العكس تماما، فإنّها تصبح علامات تهديد للأمان الداخلي للإنسان؛ إذ «حالما تتخلّى المفاتيح عن وظيفتها الأصلية في المحافظة على الذات ضمن مكان مغلق يحقّق لها عزلتها الاختيارية، فإنّ كل شيء يصبح قابلا لإعادة التّأويل.»[3].

وفي هذا السّياق أورد "باشلار" مقارنة بين وظيفة المقبض والمفتاح، مؤكّدا إنّ «المفتاح هو الذي يغلق البيت أكثر مما يفتحها، في حين أنّ مقبض الباب يفتح الباب أكثر مما يغلقه... إنّ حركة الإغلاق هي دائما أكثر حدّة وسرعة من حركة فتح الباب.»[4]

1-حسن بحراوي، بنية الشّكل الرّوائي، الفضاء، الزّمن، الشخصية، ص 55.

2- المرجع نفسه، ص 55.

3- حسن بحراوي، بنية الشّكل الرّوائي، الفضاء، الزّمن، الشخصية ، ص 57.

4- غاستون باشلار، جماليات المكان، تر: غالب هلسا، ص 84.

ومهما يكن من أمر فقد شكّل فضاء السجن تيمة مهمة في الرّواية النسوية المغاربية، حيث عبّرت من خلاله عن وعي بلعبة السياسة، ومتاعب الجيل السبعينّي خاصة، حيث راحت تخلّد المرحلة بتوقيعات إبداعية متميّزة.

السّجن في "ذاكرة الجسد":

دخل "خالد" السجن مرّتيْن؛ المرّة الأولى كانت إثر تجربة نضال وطني قوية، خاضها معظم الشّباب الجزائري آنذاك، الذي ترك مقاعد الدّراسة، ولبّى نداء تحرير الوطن من نير المستدمر الفرنسي الغاشم؛ حيث شارك "خالد" في مظاهرات 08 ماي 1945 الشّهيرة، وجُرّ إلى السّجن في جملة من جرّوا من آلاف الجزائريين، الذين ضاقت بهم جدرانه واكتظّت بهم زنزاناته.

وعلى كثرة الألم الذي اجترحه "خالد" داخل قضبانه، وشدّة معاناته فيه من أصناف التّضييق، وشتى ألوان التّرهيب، إلاّ أنّ هذه الحادثة ظلّت ذكرى عزيزة على قلبه، زيّنها دائما ذلك اللّقاء النّضالي الأغرّ مع الوطني "سي الطّاهر" الذي استدرج "خالد" إلى الثورة[1].

أمّا دخوله للمرّة الثانية فكان بعد أن نالت الجزائر استقلالها، وتبوّأ فيها منصبا ثقافيا مرموقا، ورفض ذات يوم أن يُذعن لأوامر النّظام الحاكم بحذف بعض المقاطع من ديوان شعري لشاب فلسطيني ثائر اسمه "زياد"، انتقد فيه الأنظمة العربية البليدة، وكشف قبحها ورعونة أصفادها، لتشمّ السلطة في موقفه هذا رائحة الخطر.

ويُقاد "خالد" هذه المرّة من قبل جزائريين مثله إلى السّجن، في دخول غريب غرابة أطوار سلطة ظنّها منه وإليه، فإذا هي ضدّه وعليه، وهكذا فإنّ السّجن مثّل «المكان الذي تُمارس فيه السّلطة ببذاءة وتبرّج» [2]، كما شكّل موضعا أثيراً للسلطة «في

1-أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص 35.

2- عمر أوكان، النص والسلطة، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، ط2، 1999، ص 32.

شكلها الأكثر تقليدية والأكثر وقاحة والأكثر صبيانية»[1]؛ فهو باختصار «المكان الذي تبرز فيه السلطة في حالتها العارية»[2].

وتبعا لذلك هجمت التعاسة على "خالد" من كلّ الاتجاهات، وتكوّرت في حلقه غصّات، واستقرّت في قلبه لوعات من وطن أمّنه على أحلامه فسرقها منه، ورمى به في أتون الحيرة ، ودوّامة التناقضات والخيبة، ليفعل التّضاد فعله في الأشياء، وتتبعثر الأهداف والمطامح.

وما بين التجربتيْن فقدَ "خالد" اتّزانه، وما بين الزمنيْن أضاع حلمه، وارتجفت ذاته في العراء ليرتدي صقيع الغربة رداءً ومهرباً، ويقرّر الرّحيل إلى بلد العدوّ اللّذوذ (فرنسا)، ما دام التنكّر لمبادىء نوفمبر صار يسكن كل الأرجاء، ويهدّد هويّته بالضّياع.

السجن في "زهرة الصبّار":

انخرط "عادل" في السياسة، ووالى التنظيم اليساري ودافع عنه باستماتة، واعتبره الطريق الأوحد للتحرّر واسترجاع الشعب من جديد للسيادة؛ حينما تتحقّق قيم العدالة والمساواة، ليرمي به النّظام الحاكم في غياهب السّجن: "ببرج الرّوميّ"، الذي شكّل كما هو معهود فضاءً عدائيا، مظلماً ومغلقاً على القمع والاغتصاب والموت.

لكنّ هذا الفضاء الرّوائي مثل أيضا فضاء جامعا للمتناقضات وموحدا للمفارقات، حيث تبلور فيه وعي "عادل" الجديد، الذي تجلّى في تحرّره من استبداد تنظيري مقيت، واكتشافه بلادة التقوقع في منظور سياسي وحيد، يلغي التعدّد ويصم الأذن عن الفكر المختلف، فـ«السجن وإن كان يُراد به في الاستعمال اللغوي السّائد ذلك المكان الذي تنعدم فيه الحرية، فإنّ الرّوائي يمكن أن يعطيه في بعض السياقات، بعدا جديدا أو دلالة مخالفة، وغير متطابقة مع التفسير الاصطلاحي الشائع.

1- ميشيل فوكو، المثقفون والسلطة، تر: سعيد علوش، مجلة "الزمان المغربي"، الرباط، ع 8 ، 1981، ص17.
2- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

وهكذا، تتخذ كلمة "السجن" أبعاد جديدة و دلالات غير معهودة، ويتحول إلى «موضوع ثنائية مفارقة ؛ تجمع بين افتقاد الحرّية وحرّية اللقاء» [1]، فيدرك "عادل" أنّ التنظيم صار يكرّس تعصبا سياسيا عقيما كان قد اكتوى بجمرته من قبل، فانبرى ليناهض مَدّه ويُحارب شرّه، فإذا به يكرّسه ويعيد إنتاجه مجدّدا؛ ومن هنا يحتمل «السّجن في الرّواية، معاني مضادة ينتقل معها، كما هو الشّأن هنا، إلى عامل مساعد على لقاء النزلاء، وإقامة الاتصال بينهم، و الدلالة التي يكتسبها السجن في هذا النص، ستجعل منه مكانا لائقا لفتح الحوار وتبادل التجربة بين السجناء، هذه بل إنّه سيكون "فرصة العمر" بالنسبة للبعض منهم ،لأنهم سيستمدّون منه المعرفة اللازمة التي توسّع رؤيتهم للأشياء والعالم، وتُؤهّلهم للعمل الوطني بصورته الصّحيحة.»[2]

وإذا كانت هذه الرّواية قد تحرّرت في تأطير المكان من تقنية الوصف، وأخضعته لمقاييس الشّمول والاتّساع؛ متبنّية استراتيجية تعميق حضوره في الإنسان، فإنّنا لم نفهم عدم اهتمام السرد بمرحلة سجن "عادل" في "برج الرّوميّ، خاصة وأنها أثّرت فيه تأثيراً كبيراً، وأحدثت بداخله تغييراً جذرياً خطيراً، وهو الذي انتقل بين سجون عديدة؛ "سجن الناظور"، ثم "برج الرّومي"، ثم "السجن المدني بالعاصمة".

وعلى هذا فهي مرحلة كان يُفترض أن تحتل المركز من الرّوائية، لعمق تأثيرها في "عادل"، الذي وصل إلى حدّ انسلاخه عن التّنظيم، ولذا عجبنا من اكتفاء الرّوائية بتقديم هذا المقتطف على لسان "رجاء" في اقتضاب لم نتلمّس له هدفا إذ تقول: «بقي "عادل" في "برج الرّومي" ثلاث سنوات ونصف ومعه الكثير من الرّفاق، وحتى عندما خرج كان يقطع أسئلتي بابتسامة مرعبة ويقول: "أنتِ تتحدّثين عن ميّت وأنا نصير الحياة ولا شيء غيرها.» [3]

1-حسن بحراوي، بنية الشكل الرّوائي، الفضاء، الزمن، الشخصية، ص 63.
2-المرجع نفسه، ص 63.
3-علياء التّابعي، زهرة الصبّار، ص 73.

السجن في "أخاديد الأسوار":

تمتح رواية "أخاديد الأسوار" من أدب السّجون الذي يعجّ بالقيم الإنسانية الجميلة، والأحلام الغضّة النبيلة، التي تقطفها قسوة الوجود، وقسريات الحياة، وما تطفح به من قهر واستبداد وجشع واستغلال، وهذه الكتابة يمكن وسمها بـ"أدب المقاومة" ؛ مقاومة الاستبداد لمرحلة سوداء بكل المقاييس؛ ففي «الجانب المقابل للاستبداد، كانت هناك مقاومة، (...) ليست حكراً على السياسيين، أو على المناضلين، أو على المتحزبين، بل أعتقد أنّ أشكال المقاومة كانت متعدّدة في الواقع؛ حاولها الناس بعد الارتداد الذي وقع عن آمال وطموحات شعب بكامله كافح عقودا ضدّ الاستعمار. لقد اضطرّ كل حسب موقعه، وإمكانياته، وحدود فهمه، أن يسلك سلوكا يمكن وسمه بأنه مقاومة. البعض قاوم بالمقاومة الأدبية، والبعض قاوم بالمقاومة الفكرية، والبعض قام بالمقاومة الجمالية. لقد حاولت الروح المغربية في هذه السنوات، أن تحافظ على ذاتها، حلما بيوم أفضل.» [1]

ويقترن كلّ ما يدور في هذه الرّواية بفضاء السجن، وتمثلاته النفسية الغائرة في دواخل الشّخصية الرّوائية، ممثلة هنا في زوج الساردة، وما ألحقه به السجن من تدمير ناسف لكيانه، وعمق تأثير ذلك على زوجته، وكل أسرته.

يحضر السجن فضاء مرعب مختص في انتزاع بذرة الحياة من رحم الوجود، وحشد كلّ البشاعات لبناء إنسان ممسوخ، تختزن جدرانه المظلمة رائحة الموت والتعذيب، وألوانا من القمع والتقتيل، تصدرها أيادي صنف غريب من الوحوش الآدمية، تقوم بتقديم نشراتها التعذيبية، التي تطيح بكل القيم الإنسانية، وتخرق كل القوانين الدينية والسياسية والاجتماعية، فـ«يتعالى هدير الأسواط وهي تجلد الأجساد الفتيّة العارية... يتراءى لي جسدك الجميل مضرجاً بدمائه... أرى الشعر الغزير الذي يكسو صدرك وأطرافك يكتسي حمرة الدم، أرى القمِّيلة ترعى في غابة ساقيك... تمتصّ ذلك النزر اليسير الباقي من دمك. أراك مفزوعا. هلعا. متقززا. لا تطيق نفسك ولا

1- عبد الرحيم حزل، الكتابة والسجن، حوارات ونصوص، ص 74-75.

غيرك. ألست ابن الطبيعة البكر؟ ؟ألست ابن الجبال والغابات العذراء؟ فكيف لك التعايش مع واقع الرطوبة والعفونة والحشرات الدّنيئة؟»[1]

يطبق القفص على عصفور جريء، غرّد للعدالة ، وغنّى للحرّية، وحلم أحلامًا وردية؛ فضاقت السلطة بتغريده، وأخرست صوته وقصّت جناحيْه، وألقت به في قبو مظلم، بتهمة التسيّس والتحزّب، وضرب استقرار الوطن، وهو ما يصرّح به الزوج بعد مغادرته السّجن بنبرة آسية، ومرارة قاتلة؛ «صحيح أنّني عشت مرحلة صاخبة حلّقت فيها في السّماء السابعة، أو على الأصح توهّمت ذلك... لكن، سرعان ما اقتنصوني وقصّوا أجنحتي ووضعوني في القفص الذي أكرهه كراهة عمياء. ولم يطلقوني إلاّ بعدما كووا جذور أجنحتي حتى لا تنبت من جديد.» [2]

وتبقى روائح السّجن تنبعث من أدراج ذاكرته النضالية، وتتكالب عليه الأزمات، بتأثير من تلك التجربة الفظيعة، فتفرمه وتحوّله إلى "إنسان مقهور"، تُثبت ذلك قصّته مع ابنه الذي طلب منه أن يساعده في إنجاز بحث فلسفي حول "الإنسان المقهور"، وتروي السّاردة تفاصيل هذه القصّة، فتقول: «رغم أن مكتبتك غاصة بالكتب الفلسفية الحديثة والنادرة، ورغم قراءاتك النهمة، إلاّ أن جوابك بدا لنا غريبا. لم تكلّف نفسك عناء البحث عن المراجع، كان جوابك ملخصا في جملة واحدة: "الإنسان المقهور أمامك، انظر إليّ، يا بنيّ، واكتب موضوعك"»[3]

ويبقى سواد السّجن قابعا بدواخله حتى بعد مغادرته له، يظلّ يحاصره بأسوار الهواجس، ويداهمه بسيل من المخاوف، والرّهاب من المكان المغلق المظلم؛ «لقد كنت حريصا كل الحرص على ترك مساحة يتسرّب منها النور من نافذة غرفة النوم. إذ كانت الاتجاهات تختلط عليك في الغرف المظلمة وتصيبك بالرّعب.»[4].

1-الزهرة رميج، أخاديد الأسوار، ص 40-41.

2-المصدر نفسه، ص 75.

3-المصدر نفسه، ص 54.

4- المصدر نفسه، ص 82.

وتصبح حياته صدى لفجائع الأقدار، والتفتتات، والميتات المتكرّرة؛ «فالاعتقال انتهاك مركّب. ومضاعفاته ليس من السّهل التحرّر منها.»[1]، وهو ما يؤكّده حين يقول«هل تعتقدين أنّي أحيا منذ ذلك الوقت؟ حياتي وأحلامي كلّها وهم في وهم. إنك تعيشين مع ميت، تنامين بجانب جثّة تتحلّل باستمرار دون أن تعي ذلك...»[2]

ومن هنا يتحوّل السّجن في الرّواية إلى نواة دلالية كبرى، تتناسل منها بنيات دلالية صغرى، تأخذ من سواده، فإذا بلغمة السّجن تندسّ في كل تلافيف حياة السّاردة، تحفر عميقا في ذاتها، وتلاحقها تماما مثل ظلّها؛ «منذ ذلك الوقت، يتقاذفني المدّ والجزر. منذ ذلك الوقت وأنا أتأرجح بين السجن والبحر... بين السجن والسجن... بين الرباط وسلا...بين العقل والجنون... بين الحياة والموت. منذ ذلك الوقت وأنا أطفو فوق الحدود، كغيمة رمادية أطفو. لا أعرف إلى أين أتّجه. تختلط عليّ المسالك والألوان والأشكال.» [3]

لقد تحوّل الوطن كلّه إلى سجن كبير، ينيخ بسواده على كل الأطراف، لتقرأ السّاردة عبره واقع مجتمعها المأزوم، «محاولة رسم "أفق" المغرب في انفجاره الثقافي، وفي تململه القيمي، وفي خوائه السّياسي.»[4]

• المقبرة:

المقبرة هي مآل من طوتهم الحياة، والهجعة الدنيوية الأخيرة، التي تقطع شوط اليقظة الوجودية، وتحمل في الثقافة الإسلامية أبعادًا عديدة،تتمثل في الخلاص والسكينة، إنها الفضاء الذي تطمأن فيه النفس البشرية الخيّرة لربها، وترتاح من هموم الدنيا وابتلاءاتها، ومشاقها وامتحاناتها التي لا تنتهي، كما أنّ لها بعدا إصلاحيا، إذ تترك في الإنسان العظة بما ينتظره بعد الموت، فالدنيا زائلة ومصير كل مخلوق الموت لأنه حق.

1- عبد الرحيم حزل، الكتابة والسجن، حوارات ونصوص، ص 139.

2- الرّواية، ص 85.

3- المصدر نفسه، ص 41.

4- مجموعة من المؤلفين، ضدّ الصمت والنسيان، قراءات في رواية "أخاديد الأسوار" للزهرة رميج، ص 92.

المقبرة في "جسر للبوح وآخر للحنين":

هرب البطل من عالم الزيف والظلام، وتدهور القيم، واشتعال الضغينة والفتن، إلى المقبرة، ولاذ بهدوئها ووداعة سكانها الذين لا يؤذون أحدا، ولا يحسدون أحدا؛ «في هذه المقبرة الرّحبة الهادئة بقبورها، وشواهد وأسماء سكانها، وتلك الآيات القرآنية، التي يحلو لأكثر الناس أن يتذكرها فقط ساعة الموت، إنّه بين هؤلاء لا يشعر بغربة الموت»[1].

لقد شعر "كمال" بالراحة التي افتقدها خارج المقبرة، وغمرته قبور الأحبّة بأشعة الطمأنينة، وضمخه ترابها برائحة الألفة والسكينة، لأنها تضم أفراد عائلته الصغيرة (أمه، أبوه، زوجته)، والنسخة الأصلية من حياته الجميلة.

وعلى هذا المنوال، تصبح المقبرة فضاء يهبه الحنان والأمان، وهو ما عجز بيته الفارغ الموحش عن تقديمه له منذ زمان، و يتحول هذا الفضاء إلى بيت ثان له؛ «إنها قطعة الأرض الوحيدة التي تحتوي في أحشائها أسرته وأحبابه، في الحقيقة هذا هو بيته الحقيقي، أين تكون العائلة يكون بيتك، وبيت بدون عائلة غير بيت، إنه يقتصر على حارس كسول نائم أغلب النهار متحف غباره يخنق الأنفاس، ويثير في النفس الشعور بالعدم وعبثية هذه الحياة»[2].

وأمام هذا الحال، لم يعد "كمال" يخاف الموت العادي، وراودته أمنية أن يجيئه في القريب العاجل، لأنه سيجمعه بالأهل والأحبة، بعد طول فرقة؛ فـ «الجميع حوله وربما يرونه، ويرحبون به، ويستعجلونه في الالتحاق بهم، في عالمهم اللانهائي»[3]، وهو في الأخير ليس إلا «عابر سبيل لا أكثر في هذه المدينة المحطة، لقد كانت في الماضي هي محطتك الأولى والأخيرة، أما الآن فهي محطة من بين المحطات الأخرى، ستفارقها قريبا، لتنتقل إلى محطة أخرى، ربما فيها من الأمور السارة ما ينسيك من ذكريات غير

1- زهور ونيسي، جسر للبوح وآخر للحنين، ص176.
2- المصدر نفسه، ص183.
3- المصدر نفسه ، ص176.

سارة»[1]، ولذلك تحركت قدماه لتغادر المقبرة بألم ومشقة[2]، تنمّ عن تركه وراءه أجمل هبات القدر، وأحلى ما منحه إياه الدهر، مدفون في جوف تربة وقبر.

لقد خرج من المقبرة وهو يلهج بالشكر لله والرضا، لأنه أبقى له إلى حد الآن فضاء يصون رميم الذكرى، ويُسكن في تربته أرواح الأحبة، فلقد غدت نعمة كبرى، أن تحفظ في زمن الفتنة حرمة الأموات في المقبرة، بعدما أقدمت نفوس متوحشة على نبش قبور الشهداء، وعبثت برفاتهم الطاهر، رمز التضحية السامية[3]؛ وما الإجهاز الموحش على مقبرة الشهداء، إلا تعديا صارما على جلال الوطن وجماله، لأنها مفرد مكاني، بصيغة جمع جغرافي لكل الجزائر؛ «سمّها كما شئت، سمّها مقبرة، سمّها حديقة، سمها جنة، سمها متحفا، سمها مدينة الأسلاف، أطلق عليها ما شئت من الأسماء»[4].

وقد واصل المدّ الإرهابي الزّحف على كل ربوع الوطن، لينشر الفتنة ويزهق الدّماء، ويغتال كل شيء باسم الله والدفاع عن الحق ونصرة الضعفاء، وتمادى الفعل الشنيع في سنّ مفاهيم جديدة للجهاد، وابتكار معايير للاستشهاد؛ «تغيرت المفاهيم وأصبحت تلبس كل مرة لبوسا جديدا، مرة لباس الدين والعقيدة، ومرة لباس السياسة، ومرة لباسات أخرى، تزيد كلها في إشعال نار الحقد والفتنة. تغيرت المفاهيم وأنزل الخالق من عليائه ليوضع بجانب المخلوق، ويفقد صلاحياته من طرف المخلوق، في العقاب والثواب»[5].

ومن هنا فإنّ فضاء المقبرة شكّل دالاّ مثقلا بالتكثيف الرمزي، فتح التعبير على المتعدد الانشطاري، فصنعت المقبرة المفارقة؛ حيث كشفت عن مأساة الإنسان الجزائري، ومعاناته الرهاب من كل الفضاءات، وهروبه منها، واعتزاله، واحتمائه بالمقبرة،

1- الرّواية ، ص184.
2- المصدر نفسه ، ص183.
3- المصدر نفسه، ص166.
4- المصدر نفسه، ص167.
5- المصدر نفسه ، ص169.

التي وإن وفّرت له في الظرف العادي، أجواء الهدوء والسكينة الروحية، فإنّ اشتغال آلة الدمار في زمن الحقد والاغتيال وصل إليها، وطال حرمتها وهدوءها، ودنّس تربتها.

وكلما أصبحت توحي به الحياة، هو اليأس المطبق، وروح معلقة تنتظر سقوطها من شجرة الوجود مع أول هبّة إرهاب مرسلة، لتتلقفها جدران المقبرة.

المقبرة في "الشمس في علبة":

تنفتح رواية "الشمس في علبة" على المقبرة التي تمثّل مكانا شديد الوحشة، مغرق في العتمة، لأنه يحيل على الموت والفناء، ومن الطبيعي أن تثير المقبرة في الإنسان الإحساس بالفجيعة والأسى، لأنها ترتبط بألم الفقد، لكن هذا الإحساس لا يلبث أن يخضع عند المسلم إلى نوع من التسليم بالقدر، ومشيئة الله في الخلق، وحكمته وسنّته في الوجود، فلكل بداية نهاية، ولكل أجل كتاب.

والموت في جوهره ليس إلا معبرا لحياة البقاء والخلود، وهو ما يكسبه في قلب الإنسان المؤمن تقبلا وارتضاء، وحزنا أنيقا رصينا، تقول الساردة: «لم أكن أخشى الموت سابقا...صغارا عندما كان يزور القرية، هادئا صامتا، وفي خشوع تام ينتقي ما يريد، نعرف الموت من الحزن الذي يطبق على البيوت، ينتشر خبر الموت بسرعة مذهلة. يبكي الناس وينتقلون إلى بيت الميت. كل الرجال ينتقلون إلى المقبرة يترحمون على الميت، ويذكرون خصاله، ثم تعود الحياة تدريجيا إلى القرية وإلى بيت المفقود»[1].

غير أنّ فضاء المقبرة في هذه الرّواية، تموقع تموقعا خارقا للعادي والمألوف، حيث التحف وجوده بلجج من السواد المتعاظم، الذي أغرق الحياة في أهوال ليس لها انتهاء، قطفت كل زهور الأمل والرجاء، وسمّمت الأجواء،فصار الموت قدرا شرسا ،تجريه على الناس وحوش آدمية بحسب الرغبة والأهواء، وفعلا مجانيا يرتطم بجسد الحياة، ويمارس وصاية غريبة عليها، تخول له حق تملك حياة الإنسان، فيشوه بسادية عمياء جمال خلقه ويوقف خفق قلبه، مأخوذ بتعطش إجرامي لا ينضب، وهوس دموي لا يفتر، يهدّد،

1- سعيدة هوارة، الشمس في علبة، ص34.

يروّع، يلوّح بالسيف ويقتل، يحزّ رؤوس التعدد، ويقطع ألسنة المختلف، ويستأصل السؤال من العقل المفكر.

والنتيجة رعب كبير سيطر على قلوب الناس، من زحف هذا الموت القبيح، وتمني موتة طبيعية كما كان يموت أغلب الناس؛ «الخوف تسرّب إليّ منذ تدلّى رأس الوردي في الخريف الماضي، كل الموتى الذين رأيتهم في السنوات الأخيرة، كانت رؤوسهم مقطوعة ومفصولة عن أجسادهم. وأحيانا أجزاء الجسم كلها، مفصولة عن بعضها، ربما هذا الذي أصبح يفزعني. نعم الآن عرفت: ليس الموت في حد ذاته مخيفا بل البشاعة التي أضيفت له، فالموت، ومنذ سنوات أصبح شرسا في مدينتنا، يرافقه الرعب دوما. حق الحزن لم يعد صامتا...لقد أضحى عنيفا ومدمرا»[1].

ويطال عنف الموت أرجاء الجزائر، وتصبح المقبرة دهليزا صامتا مظلما، يرمي بظلاله القاتمة على كل المدينة، فيجهز بصمته على صخبها، ويكسر فوانيسها؛«الحراسة مشددة على المقبرة الغاصة بالنّاس، وعلى الساحات المحيطة بها، ومشددة أكثر على القبر الذي بدا مظلما وعميقا وصامتا كدهليز. فيما غرقت المدينة –التي كانت تبدو ومن خلال المقبرة المرتفعة على سطح الأرض- في صمت لم يقطع رتابته إلا قطرات المطر المصطدمة بالأرض»[2].

ويرتفع مدى المقبرة، فيبلغ البحر، ويفرغه من كل بهجة، ويشحنه غضبا ومرارة؛ «وبدا البحر أيضا من هذا المكان المرتفع عن المدينة مضطربا، هائجا لا شكل له ولا لون، وقد امتزجت أمواجه العاتية الصاخبة بمياه الأمطار التي كانت تصب فيه»[3].

ويتواصل زحف الموت الشّنيع، ويصل إلى القرية، فيعكر صفوها، ويفسد هدوءها ووداعتها، يغتال ويقطع رؤوس خمس أخوات، ويضعهن على قارعة الطريق[4]؛ «ولحظة الدفن تدافع الناس إلى المقبرة الوحيدة في القرية، شاحبي الوجوه، خائفين،

1- الرّواية، ص 34.

2- المصدر نفسه، ص04.

3- المصدر نفسه ، ص04.

4- المصدر نفسه، ص19.

مذعورين. هل هو الحزن الذي وجد له طريقا إلى قريتي الهادئة، ومن يومها لم تعرف إلا الخوف»[1].

وتسير بنية السرد في حركة دائرية، تتمركز حول الموت العنيف، حيث يقف النص وجها لوجه أمامه، ويصبح الموت وضعية قارة ثابتة، تجثم على القلوب، وتحبس الأنفاس في الصدور، فينضح النص بمحمولات الرعب، والعنف، والفزع، وتعبّر اللغة عن قوة الواقع وقبحه واستمراره، حين تنتهي الرواية بوقفة تصويرية، تستعيد وتستكمل مشهدا افتتحت به الرواية؛ إنه مشهد يصف حيز المقبرة، ودفن "الوردي"؛ «وبدت المقبرة غارقة في صمت رهيب، في هذه الأمسية الأخيرة من الربيع. جلست حياة أمام قبر الوردي في الجزء العتيق من المقبرة، بينما انهمك آخرون في دفن قتلى جدد، أحضرتهم سيارات الإسعاف اللحظة إلى المقبرة. كانت القبور محفورة ومهيأة من قبل كما العادة. مُت مرة واحدة قالت حياة للوردي وها نحن نموت مرات في اليوم»[2].

ويبقى بذلك الموت جبارا عنيدا، صلفا مستميتا، يحكم الطوق على الأبرياء، ويزهق الأرواح دون أيّ ارعواء، ويبقى قول "حياة" يتردد في الأرجاء: «أصبحت المقبرة التي وارينا فيها جثمان الوردي التراب من أشهر المقابر. ضمت إليها كل المساحات الخضراء التي تحيط بها، وصارت توفر الشغل للعاطلين أكثر من المدينة، بل إنها المدينة الحقيقية الآن، تحفر القبور وتهيأ من قبل مثلما البيوت أو المساكن، ويلتقي فيها الأطفال أيام العطل بدل الحدائق والغابات، ويسير العمل فيها بمقتضى الإعلام الآلي بعد أن ألحقت بها إدارة قريبة منها»[3].

المقبرة في "أخاديد الأسوار":

تقرّر الزوجة الساردة في رواية "أخاديد الأسوار" الشروع في تحضير ملف تعويضي عن أيام سجن زوجها، انتقاما ممّن تسببوا في إطفاء أكسير حياته، بتخليد اسمه

1- الرّواية ، ص 19.
2- المصدر نفسه، ص149.
3- المصدر نفسه، ص131.

في قائمة من ناضلوا من أجل الوطنية، وإرساء قيم الحرية والعدالة في مغرب ما بعد الاستقلال[1]، وتبدأ رحلتها الماراطونية ما بين السجن ومختلف الهيئات الإدارية المكلفة بذلك.

وتلاحظ في غمرة لهاثها اليومي، وراء استكمال وثائق الملف التعويضيّ، وجود مقبرة بمحاذاة السجن الذي تتناوب عليه، فتتذكر مقولة تربط ترابطا تلازميا بين تواجد فضاء السجن والمقبرة، ويذهب فكرها بعيدا هناك إلى السجن الذي كان فيه زوجها، وتكتشف أنه كان بجواره أيضا مقبرة، يهيلها هذا الاكتشاف الذي لم تنتبه إليه من قبل، ويعصف بوجدانها، «عدتُ بتفكيري إلى السجن حيث كنت تقيم. كم كانت مفاجأتي عنيفة. بجانب السجن تنتصب مقبرة ! يا إلهي، كيف لم أنتبه إليها من قبل؟ (...) لماذا أغشتني عيناي ولم تخبراني بأنّ بجانب السجن مقبرة كبيرة؟»[2].

ويعبر هذا التقارب الفضائيّ بين السجن والمقبرة، إلى استكمال للنظام العام الذي يفرضه السجن، المنتج لكل قيم الافتراس والإبادة، والذي يستكمل جلاّدوه المهمة بتلازمية فضائية تنسيقية، تحددها تلك الجوارية التي ترسم مسارا خطيا مستقيما ما بين السجن والمقبرة، فتتخلّص السلطة السجنية من آثارها الإجرامية بصورة آلية، وتشهر من جهة أخرى تهديداتها بالتصفية الجسدية، لكل من لا يذعن لأوامرها القمعية.

وينهي هذا المخطط الفضائي الماكر، آخر المشاهد التدميرية بمنطق صادم، وبلادة استثنائية، فتبتلع المقبرة البقية الباقية من تلك الهياكل الإنسانية، وتستلم تلك الجثث الآدمية، وتحولها إلى مادة عضوية، في تخصيب التربة الزراعية؛ «وأنا أقرأ أحد كتب التاريخ القديم، لاحظت أن السلاطين كانوا كلما بنوا سجنا بنوا إلى جانبه مقبرة، وأن بعضهم بلغ بهم الذكاء أن بنوا السجون بهياكل السجناء، فكان سجنا ومقبرة في الوقت ذاته، وهكذا ربحوا مساحات شاسعة لاستغلالها في الزراعة، حيث يعمل المساجين الذين يظلّون على قيد الحياة، ويستفيد السجانون من خيراتها الوفيرة، خاصة وأنهم كانوا

1- الزهرة رميج، أخاديد الأسوار، ص78.

2- المصدر نفسه، ص79.

يطحنون بعض الجثث ويستعملونها أسمدة للأرض، فيحصلون على غلال لا مثيل لها من حيث حجمها ولونها، أما مذاقها، فلا يعلمه إلا السجانون أنفسهم. إذ لا يمكن للسجناء أن يأكلوا أغلال أرض سقتها دماء إخوانهم، ولا لعامة الناس أن يفعلوا، ذلك أن للمقابر دائما حرمتها»[1].

وهكذا تنهار الحواجز المادية بين الفضائين، ويصبح السجن بوابة لدخول المقبرة، وفضاء لتأهيل السّجين للصّمت، والفقد، والموت.

الحانة في "نخب الحياة":

تمثّل الحانة فضاء منتجا لحالات الغياب والتيهان عن الذات، التي يغمرها الخمول والضعف، والوهن والانهيار، لما تحياه من ضغط وتوتر في علاقتها بأناها، وبالآخر، وهي «المكان الذي يحقق للشخصية الانكفاء على الذات بعد شعورها بالهامشية، تلجأ إليه لتصريف ما يرسب داخلها من أشكال كبت في أفعالها وحركاتها، وأنماط سلوكها، والتي تحوّل الأعراف والمحظورات دون تجسّدها في الواقع.»[2].

وبهذا تشكّل الحانة، ذلك الفضاء الذي يسمح للشخصية بالتحرّر من الرقابة القيمية والأخلاقية، حيث تحضر الذكرى واستيهاماتها في تداعيات تستحضر الحميمي والمؤلم، وتمارس شطحات التساؤل، والبحث عن الخلاص بعيدا عن ما تعدّه ضغوطات بيئية تكتم على صدرها.

ويأتي نص "نخب الحياة" ليجمع هذه الدلالات، على اعتبار أنه النص الرّوائي النسوي المغاربي الوحيد في المدونة الذي تطرّق إلى هذا الفضاء، واتخذه مجالا للتجربة؛ «ولعلّ غياب مثل هذا الفضاء في المتن الروائي النسائي المغاربي، يعود إلى ما تمارسه البيئة ومحظوراتها من ضغوط على كاتبات الرواية، تجعلهن يدرجن هذا الفضاء ضمن المسكوت عنه، فحديث المرأة عنه، يُعد غير مباح.» [3]

1-الرّواية، ص78.

2- بوشوشة بن جمعة، الرواية النسائية المغاربية، ص 249.

3- المرجع نفسه، ص 250.

ولهذا اقترن حضورها المكثف بإقامة البطلة بـ"بون"، حيث مكّنها تنقّلها من البيئة التونسية العربية إلى بيئة غربية (بون)، من أن تضمن -على الأقل- فرصة تحقيق العديد من التحوّلات، التي ما كانت لتحدث لولا ذلك الانفصال المكاني عن موطنها الأصلي (تونس)؛ الوجه الغائر للهوية.

لقد فتح لها هذا الانفصال منافذ للمغامرة، حيث عاشت "سوسن" حياة التسكّع، وجاهرت بأهوائها ونزواتها، وعنّ لها أن تجعل الرّغبة قضيّتها، فتندفع في دروب اللامبالاة، وتصطنع هامشا من الجنون والحرية، متحيّنة كل فرصة لتؤجّج جذوة المتعة، وتحقّق التيه والضّياع في النّشوة، وهكذا تمكّنت «من أن تكون أكثر من واحدة. فالمغامرات التي عاشتها عين الرائية في النزل والحانة والمرقص، من خلال رحلتها السياحية، لم تمتلك لها نظيرا لأنّ "سوسن عبد الله" المغامرة المجنونة اللامبالية التي تتسكّع في فضاءات المتعة وتترك للعين حرية المهاجرة برغباتها في "بون"، هي غير "سوسن" التي في "المنار" و"أريانة" أو "المنتزه السادس" حيث تتقلّص مناورات العين الرائية.»[1].

ولا أدلّ على ذلك، من أنّ فضاء الحانة الذي سكن مجرى السرد ومنعطفاته في مجمل الرّواية، لا نكاد نعثر له على أثر أثناء تواجد البطلة في تونس، ولم يتعدّ ذكر الملهى المرّة الواحدة في هذه المدينة.

وفي بون تنهمك "سوسن" كلّ الانهماك في استعراض ذاتها، إذ تستنطق جسدها، تحرّكه من جديد، وتُوشِّم حضورها في كل الأمكنة التي تؤمّها، تعلّق هويتها بكل ما هو ساطع مثير، وتحرص كل الحرص على أن تبرز نفسها على ركح الوجود، في موكب فرداني ومتحرّر، تخطف ببريقه العيون، وتسحر بلمعانه الجفون.

ولا تتردّد في أن تعرب في كل مرّة، عن انجذابها نحو الأمكنة الومضة[2]، المرفوقة بالألق والشعلة[3] وكل ما يندرج تحتها من ضوء[4]وإبهار، وقبس[5] ولمعان[6] تطارد

1- زهرة الجلاصي، النّص المؤنّث، ص 78-79.

2- الرّواية ، ص 10، 21، 31، 35، 46، 83، 89، 90، 100.

3- المصدر نفسه، ص 35، 39، 45، 58، 67.

4- المصدر نفسه، ص 08، 10، 11، 27، 29، 33، 34 ، 35، 37، 39 ،40، 65 ،69 ،70، 85، 89.

5- المصدر نفسه، ص 40.

6- المصدر نفسه، ص 82-84.

طيفها المبرق[1]، وتذعن لسلطانها الخاطف؛ والواقع أنّ « هذه الرّواية تقوم على ثنائية طرفها الأوّل هو العتبة، التي تؤدي إلى العتمة (العتبة، العتمة)، وطرفها الثاني هو وهج المتعة (الألق، المتعة)، وستتكرّر كلمة المتعة في العديد من المرّات عبر مجمل صفحات الرّواية»[2].

وهي كلها مؤشّرات رمزية، لاعتناق الجسد للهيب الشّهوة، ورسمه تموجات الرّغبة، ولحظة التحامه مع الآخر؛ «وأطلقت بصري يخترق الرّاقصين. كنت أبحث عنه: ذلك الألق. رصدت ركنه»[3].

وبوحي من لاشعورها الجمعي، تستلهم السّاردة فكرة إقامة حفلة في الحانة، تخليدا منها للذّاكرة، ورغبة في فهم الذات، وشرب نخب الحياة؛ «أصدقائي! لنحتفل بهذا اللّقاء الغريب. ولنشرب نخب الحياة. ولنرقص من أجل الحبّ. ثم ألا توافقون أنّ الحب مأساة الحياة؟

ضجّ الجميع وصفّق. أحسست بمتعة تجتاحني (...) ولم يخطر على بالي قطّ أن أغني يوما أمام الجمهور. أعرف جيدا أنّ صوتي لا يصلح للغناء، لكن الحانة أغرتني للتجريب (...) وقلت:

- لتنقطع الموسيقى

بدأت أدندن باللّحن: وهبّ شاب - عرفت بعد ذلك أنه إسباني- وعاد حاملا قيتارة. جلس قبالتي، وشرع يتتبع إيقاعات صوتي حتى أمسك بالجمل الموسيقية.

خيّمت حميمية على الحانة، ولاحظت أنّ الجميع يتمايل راقصاً. وفوجئت بنفسي أغنّي وكأنني كنت أفعل ذلك منذ سنين. عاد المرح والرقص والعبث. منتشية بنجوميتي في السّهرة. نزلت إلى الحلبة أرقص مع الجميع على إيقاعات تتغيّر في كل مرّة حسب الطّلب: إسبانية، أمريكية، إنكليزية، سلافية (...) وانطلقنا نرقص. ورأيت نفسي عارية إلاّ من بعض أوراق الأشجار تحيط بخصري بينما يتطاير ثدياي مع الموسيقى.» [4]

1- الرّواية، ص 10، 56، 79، 110.

2- Jean Fontaine, Ecrivaines Tunisiennes, Tunis, Edi, Le Gai Savoir, 2ème publication, 1994, p 114.

3- الرّواية، ص 83.

4- المصدر نفسه، ص 81-82-83.

ومما تقدّم يتبيّن أنّ المكان عبّر عن الإنسان وطريقة حضوره في هذا العالم، بل ورفد هوية حضارية بأكملها، ليحفر عميقا في طبقات الانتماء، ويشرّع بوابات السؤال، وهواجس المصير الفردي والجماعي، لتمتزج الصدمة المكانية الصاعقة، مع مشاعر جمال الأمكنة الحضارية العريقة، فقد عمت الخيبة الأمكنة الحديثة من جراء تهافت القيم المادية، وانسلاخ الإنسان عن تاريخه، ليرسم مأساة افتقاد معنى الوجود، والهدف من الحياة، وهو ما يحتّم العودة إلى الأمكنة الأصيلة، لاستلهام رسالتها الحضارية، والاستعانة بأدق مؤثراتها الروحية والمادية، للخروج من العراء الوجودي، والفراغ النفسي المطبق.

الخـاتمـة

الخاتمة:

تمثّل الكتابة نظرة للوجود، وطريقة حضور فيه، واختيار المرأة عالم الكتابة -وبالخصوص- الرّواية، يعبّر عن رغبتها القوية في إثبات ذاتها، وفتح هامش للحرّية، وتحقيق نوع من الخلاص عبر مساحة البياض.

ولقد توصلنا في بحثنا هذا إلى مجموعة من النتائج، أهمها ما نورده في النقاط الآتية:

- أظهرت النصوص الرّوائية المختارة أنّ أكثر الكاتبات تناولن تجربة الجسد، لتحيل رمزيته من جهة على الوجود الجنسي للمرأة المغاربية، ومعاناتها من النفي المضاعف في مجتمعها، حيث اتخذته سبيلا إلى نسيان مقاساتها من أنواع القهر الناجم عن وضعها الهوياتي المختزل، والمهمّش والمحقّر، من خلال امتطاء صهوة الخيال المجنح، باحثة عن معرفة، تبدد بها مجاهيل الكينونة، وغوامض النفس.

- إنّ دلالة الجسد لم تنكفئ في معظم نصوص المدونّة، على الأوجاع الخاصة بالكيان المؤنّث، بل امتدت نظرتها إلى الجسد الاجتماعي المنهك، والمأزوم والمهدد، في تأكيد لحقيقة القهر العام المسلط على الرجل والمرأة على السواء، لتطوي بذلك مسافات من الشأن الفردي والجماعي، وتشعل حرائق الرفض في سواكن مجتمعاتها، وأوضاعها الظالمة.

- حظيت عاطفة الحبّ باهتمام الكاتبة المغاربية، إذ أحدثت انقلابا جذريا في كيان الشخصية الورقيّة، ومثلت تحولا مهما في حياتها، خاصة وهي تدركها رديفا للحرّية، إذ تَعُد الحبّ القيمة الوحيدة التي تستحق أن يفرد لها الإنسان وجوده، ويُضحي في سبيلها بحياته.

- تعرّضت تجربة الحبّ في أكثر روايات المدونة، إلى الفشل والنهايات المفجعة، إما بالهجر والخيانة، كما في روايات (ذاكرة الجسد)، و(زهرة الصبّار)، و(نخب الحياة)، والتفرقة بين الحبيبين، كما هو الشأن في رواية (قلاع الصمت)، أو الفقدان والموت،

على نحو ما كان في روايات (أخاديد الأسوار)، و(زهرة الصبّار)، و(جسد ومدينة)، و(جسر للبوح وآخر للحنين)، و(الشمس في علبة).

● ما ميّز الحديث عن الحبّ في بعض الروايات، هو استرجاع البطلة لتوازنها النفسي، بعد الخيبة العاطفية الأولى، وتفتح وعيها الوجودي، وهو تحوّل ارتبط في عمومه بالرجل في كل مرّة، إمّا من خلال عودة الحبّ الأول (قلاع الصمت)، أو ظهور حبّ آخر (زهرة الصبّار)، أو مواصلة البحث عن النصف الآخر، وتحقيق حلم اكتمال الكيان (جمان وعنبر).

● أمّا عن الجنس، فقد عبر في رواية "نخب الحياة" عن تخبطات الذات المؤنّثة، ومحاولاتها المتكرّرة للهروب من واقعها، وقطع خط الرجعة والنسيان، والإمعان في التيه والغياب، بسبب أزمة البطلة الناجمة عن وعيها المضطرب، وفهمها الملتبس لفكرة التحرّر، وربطه بالتفجير الأعمى للمحظور، والتمرّد المجنون على قيم المجتمع. كما اعتبر الجنس في رواية "جسد ومدينة"، مخدّرا قويا للوعي الإنساني التحرري، حيث حدّ من انطلاقه، وأوقف مشروع انعتاقه، من ربقة الظلم والفساد المهيمن (تخب الحياة).

● نظرت الرّواية النّسوية المغاربية في الشأن السياسي الوطني والقومي والعالمي، وأظهرت مواقفها اتجاه ما يحدث من فساد سياسي في الداخل والخارج، بل وخلخلت أحيانا الرؤية التقليدية للمشهد السياسي الراهن، من مثل ذلك، الموقف السياسي النقدي للثورة الجزائرية، وممارسات السلطة بعد الاستقلال، وهو ما جسّدته روايتي (ذاكرة الجسد) و(جسر للبوح وآخر للحنين).

● لم تتخلّف الرّواية المغاربية عن تقديم رؤيتها للوضع الذاتي الحضاري العربي، في وسط الكارثة المحدقة به، وخطر امّحاء العرب على المستوى التاريخي، وما يفرض من استراتيجيات جديدة، من نحو تجنب المناورة مع الغرب، وتفادي المواجهة السافرة معه، ومحاولة إرساء قواعد حوار بنّاء معه، في غمرة التحولات المتلاحقة والمتسارعة في عالم اليوم، التي خلخلت اليقينيات، وزعزعت الأنساق المغلقة على جواباتها (ذاكرة الجسد)،

والتشديد على أنّ ذلك لا يعني الانقطاع عن القديم، لأنّه المرجعية التي بدونها تقع الذات في ضوضاء اللافهم، وتَشَوُّش التواصل (زهرة الصبار)، و (نخب الحياة).

- رصدت كلّ الرّوايات تلك العلاقة بين الماضي والحاضر، مستجلية جدال الذاكرة والراهن، وقد اتجهت جلّ الرّوائيات المغاربيات نحو الاستلهام من التاريخ، والاستعانة بأجوبته، لفهم الواقع المحيّر، ورتق تمزقات الهوّية في راهن غريب وملتبس، وإيجاد سبيل الخلاص.

- عجّت النّصوص المنتقاة بالفضاءات المتنوعة، التي تحرّكت فيها التجارب المختلفة، وارتدت عباءة الهوية، وقالت محنة الذّات والجماعة في تاريخها وحاضرها:

  - كان الفضاء العام ممثلا في بيت العائلة، والبيت المشترك، تأكيدا لقيم الألفة والحميمية التي تؤمّم الهوّية العاطفية للإنسان، وتحقّق له التوازن والأمان (ذاكرة الجسد، جسر للبوح وآخر للحنين).

  - أما الفضاء الخاص الذي تجسّد في البيت المستقل والغرفة الخاصة؛ حيث عبّر البيت المستقل تارة عن تحقيق قيمة الاستقلالية الفردية (زهرة الصبّار، جسر للبوح وآخر للحنين)، وانزاح عن دوره الأمومي الذي يؤدّيه في الظرف العادي تارة أخرى، ليكف عن توفير الراحة والأمان، والهدوء والاطمئنان، بعد أن اغتالت يد الإرهاب دفئه، قاصفة بذلك مأوى ومعقل الكيان الإنساني (الشمس في علبة).

ورغم أنّ الغرفة الخاصة مثّلت -إلى وقت قريب- مخبأ أشياء المرأة وأحلامها، فإنّها التفت في بعض نصوص المدونة بمشاعر الوحشة، وثقل الأسئلة المربكة، (نخب الحياة، أخاديد الأسوار)، وكأنّ السرد اقتفىّ وجهة التعبير عن تحوّل في وضع المرأة المغاربيّة والعربيّة، تحتّم فيه خروجها من حجرتها السرّية إلى مساحات النور، والمواجهة الحياتيّة الواعية.

  - وفي الفضاء المفتوح (المدينة الحديثة، المدينة العتيقة، المقهى، البحر):

- تمددّت المدينة الحديثة على طول جسد النصّ الرّوائي المغاربي وأقامت فيه، حيث مثلت مسرحا للتجربة وبؤرة للتوتّر، ومصدر الفرح والخيبة (ذاكرة الجسد، جسر للبوح وآخر للحنين، جسد ومدينة، جمان وعنبر...)، وقد احتلت الحيّز الأوسع في أفضية الرّوايات المدروسة، لأنها أصبحت وجها آخر للذّات المتمدّنة، ومنبعا لا ينضب لحياتها الرّوحية والمادية.
- سجّلت الكتابات الرّوائية المغاربية شغفها بالمدينة العتيقة، وأنوار عراقتها، مبرزة حالتها المأساوية، فقد افتقدت الاهتمام والعناية والمتابعة اللازمة لها، وهذا ما أدّى إلى فقدان ذاكرتنا الحقيقية وتاريخنا الصادق، ومن هنا جاءت النّصوص لتجديد العهد معها، وتأكيد الوعي التاريخي والحضاري، بضرورة العودة إلى المكان الأصيل (جمان وعنبر، زهرة الصبّار).
- مثّل المقهى واجهة حضارية يُقاس من خلالها تقدّم الشّعوب، أو تأخّرها، (ذاكرة الجسد، جسر للبوح وآخر للحنين)، وقد ارتادته بعض الشخصيات الرّوائية النسوية، محاولة التمرّد على الأعراف الاجتماعية، واختراق الفضاءات الرجاليّة المحظورة على الذّات المؤنثة (نخب الحياة) .
- أتاح البحر بانفتاحه واتّساعه للبطلة الرّوائية السكون والراحة والتوازن، والبحث عن أفق لانفراج الأزمة والتحرّر (أخاديد الأسوار، زهرة الصبّار).

■ مثّل الارتحال من فضاء الهنا إلى فضاء الهناك إضاءة نصّية/فضائية، أظهرت من جهة وجه الغرب القاتم (زهرة الصبّار، نخب الحياة)، وحاولت من جهة أخرى فك خيوط التنافر بين الشرق والغرب، والوصول إلى منطقة وسطى، تخفّف من غلواء التضاد الحضاري بين القطبين، وتمكّن من إرساء جسر حوار يحقّق إفادة الذّات، ويُغني وجودها الفردي ومسارها الحضاري (ذاكرة الجسد، زهرة الصّبّار).

■ أما عن الفضاءات المغلقة (السجن، المقبرة، الحانة):

- فقد عُدّ السجن من جهة مكانا معاديا للإنسان، إذ سلب منه حريته، ممارسا عليه القمع والقهر والموت، (أخاديد الأسوار)، كما أنّه شكّل من جهة أخرى مكانا لتنوّر الفكر السياسي، والوعي بأخطاء المسار النضاليّ (ذاكرة الجسد، زهرة الصبّار).
- شكّل فضاء المقبرة دالا مثقلاً بالتكثيف الرّمزي، فتح التعبير على المعنى المتعدّد والمنشطر، حيث صنعت المقبرة المفارقة، حين كشفت عن مأساة الإنسان، ومعاناته من العنف، حتى في هذا الفضاء الذي كف عن أن يوفّر له أجواء الهدوء والسّكينة الروحية، (الشمس في علبة)، وأصبح يستكمل النظام العام الذي يفرضه المدّ الإرهابي المنتج لكل قيم الافتراس والإبادة، ومنطق السجن الذي ينهي جلاّدوه المهمّة بتلازمية فضائية تنسيقية، تحدّدها تلك الجوارية الفضائية، التي ترسم مسارا خطيا مستقيما ما بين السّجن والمقبرة.
- تفرّدت رواية "نخب الحياة" بذكر الحانة، التي عبّرت عن أزمة الذّات المؤنّثة، وما أنتجت من رغبة في الغياب والتيهان عن الواقع الاجتماعي، وتحقيق وهم التحرّر من الرّقابة القيمية والأخلاقية.

ومن هذه النتائج، نأمل أن نكون قد وفّقنا في إضاءة جوانب البحث، وألممنا بالأهداف المرجوّة من الدّراسة، فإن وُفّقنا فمن الله -عزّ وجلّ- أولا، ثمّ من حسن توجيه من المشرف على البحث ثانيا، تاركين أبوابا أخرى مفتوحة في هذا العمل، لكلّ من يُغريه عالم الرّواية النسوية المغاربية بالإبحار في أسئلة هويّتها، وهل كان يمكن أن ندّعي بأنّنا أحطنا بكلّ جوانب هذا الموضوع الملغّم، على الرغم من سعينا إلى ذلك بكل جهد منا، وحسبنا أنّ البحث العلمي لا يعطيك بعضه إلاّ إذا أعطيته كلّك.

قائمـــــة

المصـادر والمـراجـع:

قائمة المصادر والمراجع:

أوّلا/ المصادر:

1. أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، موفم للنشر، وحدة الرغاية، الجزائر، د.ط، 1993.
2. آمال مختار، نخب الحياة، دار سحر للنشر، تونس، ط1، 2005.
3. حليمة زين العابدين، قلاع الصمت، وكالة Zini-Mark، الدار البيضاء، ط1، 2005.
4. الزهرة رميج، أخاديد الأسوار، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 2007.
5. زهور كرام، جسد ومدينة، مؤسسة الفني للنشر، الرباط، المغرب، ط1، 1996.
6. زهور ونيسي، جسر للبوح وآخر للحنين، منشورات زرياب، الجزائر، ط1، 2006.
7. سعيدة هوارة، الشمس في علبة، موفم للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2001.
8. علياء التابعي، زهرة الصبّار، دار الجنوب للنشر، تونس، 1991.
9. مسعودة بوبكر، جمان وعنبر، دار سحر للنشر، تونس، ط1، 2005.

ثانيا/ المراجع:

الكتب باللغة العربية:

1. أحمد سعيد محمدية، الطيب صالح، عبقري الرّواية العربية، دار العودة، بيروت، ط1، 1976.
2. أحمد فرشوخ، تأويل النص الرّوائي، السرد بين الثقافة والنّسق، TopEdition، الدار البيضاء، ط1، 2006.

3. الأخضر بن السّائح، جماليات المكان القسنطيني، قراءة في رواية "ذاكرة الجسد"، منشورات دار الأديب، وهران، الجزائر، د.ط، د.ت.

4. اعتدال عثمان، إضاءة النص، دار الحداثة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 1988.

5. أمل التميمي، السيرة الذاتية النسائية في الأدب العربي المعاصر، دراسة في نماذج مختارة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2005.

6. أميمة أبو بكر، شيرين شكري، المرأة والجندر، إلغاء التمييز الثقافي والاجتماعي بين الجنسين، دار الفكر، دمشق، سورية، ط1، 2002.

7. بثينة شعبان، 100 عام من الرّواية النّسائية العربية، دار الآداب، بيروت، ط1، 1999.

8. بوشوشة بن جمعة، اتجاهات الرواية في المغرب العربي، تقديم محمود طرشونة، المغاربية للطباعة والنشر والإشهار، تونس، ط1، 1999.

9. بوشوشة بن جمعة، التجريب وارتحالات السرد الروائي المغاربي، المغاربية للطباعة والنشر، والإشهار، تونس، ط1، 2003.

10. بوشوشة بن جمعة، الرّواية النسائية المغاربية، منشورات سعيدان، تونس، ط1، 2003.

11. بوشوشة بن جمعة، سردية التجريب وحداثة السردية في الرّواية العربية الجزائرية، المغاربية للطباعة والنشر، تونس، ط1، 2005.

12. جان نعوم طنوس، أساطير الجسد والتمرد، دار الحداثة، بيروت، لبنان، ط1، 1999.

13. حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، الفضاء، الزمن، الشخصية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، ط2، 2009.

14. حسن نجمي، شعرية الفضاء السردي، المتخيل والهوية في الرّواية العربية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط1، 2000.

15. حفناوي بعلي، جماليات الرواية النسوية الجزائرية، تأنيث الكتابة وتأثيث بهاء المتخيّل، دار اليازوري، الأردن، ط1، 2015.

16. حلمي سالم، الكتابة بنون النسوة، مجلة إبداع، ع12، القاهرة، ديسمبر 1998.

17. حميد لحميداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط2، 1993.

18. رشيد الصراف، الوحدة النفسية، مطبعة الوفاق، حلب، ط1، 1996.

19. رشيدة بنمسعود، جمالية السرد النسائي، شركة النشر والتوزيع المدارس، الدار البيضاء، ط1، 2006.

20. رفيقة الطالعي، الحب والجسد والحرية في النص الروائي النسوي في الخليج مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، ط1، 2005.

21. رئيسة موسى كريزم، عالم أحلام مستغانمي الروائي، دار النشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2011.

22. زهرة الجلاصي، النص المؤنث، سلسلة عناصر، دار سراس للنشر، تونس، د.ط، 1999.

23. زهور كرام، السرد النسائي العربي، مقاربة في المفهوم والخطاب، شركة النشر والتوزيع، المدارس، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2004.

24. سعد البازعي، مقاربة الآخر، مقاربات أدبية، دار الشروق، القاهرة، ط1، 1999.

25. سعيد بنكراد، السيميائيات (مفاهيمها وتطبيقاتها)، منشروات الزمن، مطبعة النجاح الجديد، الدار البيضاء، ط1، 2003.

26. سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، الزمن، السرد، التبئير، المركز الثقافي العربي، لبنان، بيروت، ط2، 1993.

27. سليمان حسن، مضمرات النص والخطاب، دراسة في عالم جبرا إبراهيم جبرا، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، د.ط 1999.

28. سيد محمد السيد قطب وآخرون، في أدب المرأة، مكتبة لبنان، ناشرون، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، لبنان، مصر، ط1، 2000.

29. سيزا قاسم، بناء الرواية، دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، ط...، 1982.

30. شاكر النابلسي، جماليات المكان في الرواية العربية، المؤسسة الوطنية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1994.

31. شرف الدين ماجدولين، ترويض الحكاية، بصدد قراءة التراث السردي، الدار العربية للعلوم، ناشرون، منشورات الاختلاف، بيروت، الجزائر، ط1، 2007.

32. صلاح صالح، سرد الآخر الأنا والآخر عبر اللغة السردية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2003.

33. عبد الرحيم حزل، الكتابة والسجن، حوارات ونصوص، أفريقيا الشرق، المغرب، د.ط، 2008.

34. عبد الصمد زايد، مفهوم الزمان ودلالته، دار العربية للكتاب، د.ط، 1988.

35. عبد القادر الغزالي، الصورة الشعرية وأسئلة الذات (قراءة في شعر حسن نجمي)، مؤسسة النشر والتوزيع، الدار البيضاء المغرب، ط1، 2004.

36. عبد الله إبراهيم، الرّواية النسائية العربية، تجليات الجسد والأنوثة، مجلة علامات، مكناس، المغرب، 2002، العدد 17.

37. عبد الله السّمطي، فضاءات الرؤية، مجلة الشعر، عدد 94، 1999.

38. عبد الله محمد الغذّامي، المرأة واللغة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 1997.

39. عبد المجيد جحفة، سطوة النهار وسحر الليل، الفحولة وما يوازيها في التصور العربي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1999.

40. عبد النبي دشين، شعرية العنف، مستويات العنف في القصة القصيرة المغربية خلال السبعينات، دار الثقافة، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1999.

41. عفيف فرّاج، الحرّية في أدب المرأة، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ط3، 1985.

42. عقاق قادة، دلالة المدينة في الخطاب الشعري العربي المعاصر، دراسة في إشكاليات التلقي الجمالي للمكان، منشورات اتحاد الكتاب العربي، دمشق، د.ط، 2001.

43. علي حرب، حديث النهايات (فتوحات العولمة ومأزق الهوية)، المركز الثقافي العربي، المغرب، بيروت، طبعة 2، 2004، ص 31.

44. علي زيعور، الكرامة الصوفية والأسطورة والعلم، القطاع اللاواعي في الذات العربية، دار الطليعة، بيروت، ط1، 1977.

45. عمر أوكان، النص والسلطة، أفريقيا الشرق، المغرب، ط2، 1999.

46. عمر مهيبل، من النسق إلى الذات قراءات في الفكر الغربي المعاصر، الدار العربية للعلوم، منشورات الاختلاف، ط1، 2007.

47. فريد الزاهي، النص والجسد والتأويل، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، 2003.

48. فهد حسن حسين، إيقاعات الذات (قراءة في السرد العربي)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2002.

49. فؤاد إسحاق الخوري، إيديولوجيا الجسد رموزيّة الطهارة والنجاسة، دار الساقي، بيروت، لبنان، ط1، 1997.

50. مجموعة من الكاتبات والكتاب، الكتابة النسائية، التخييل والتلقي، منشورات اتحاد كتاب المغرب، المغرب، ط1، 2006.

51. مجموعة من المؤلفين، الكتابة والمتخيل المهجرية الجديدة، الأدب النسويّ، الحلقة النقدية في مهرجان جرش السابع عشر 1998، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1999.

52. مجموعة من المؤلفين، تساؤلات حول الهوية العربية، دار بدايات دمشق، سوريا، ط1، 2008.

53. مجموعة من المؤلفين، ضد الصمت والنسيان، قراءات في رواية أخاديد الأسوار للزهرة رميج، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، ط1، 2010، ص 94.

54. محمد إبراهيم، الجسد العربي الجريح، كتابات معاصرة، ع 20، 1994.

55. محمد الحرز، شعرية الكتابة والجسد، دراسات حول الوعي الشعري والنقدي، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، لبنان، ط1، 2005.

56. محمد الدغمومي، الرّواية المغربية والتغير الاجتماعي، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، د.ط، 1991.

57. محمد براده وآخرون، الرواية العربية واقع وآفاق، دار ابن رشد للطباعة والنشر، ط1، 1981.

58. محمد رجب الباردي، شخص المثقّف في الرّواية العربية المعاصرة، الدار التونسية للنشر، تونس، د.ط، 1993.

59. محمد غنيمي هلال، الأدب المقارن، دار العودة ودار الثقافة، بيروت، ط5.

60. محمد معتصم، الرؤية الفجائعية في الرّواية العربية نهاية القرن العشرين، أزمنة للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2004.

61. محمد معتصم، المرأة والسّرد، دار الثقافة، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2004.

62. محمد نور الدين أفاية، الهوية والاختلاف في المرأة، الكتابة، والهامش، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، د.ط، 1988.

63. مصطفى حجازي، الإنسان المهدور، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2005.

64. منى فياض، فخّ الجسد، تجليات نزوات وأسرار، رياض الريس للكتب والنشر، لبنان، ط1، 2000.

65. مي غصوب، المرأة العربية وذكورية الأصالة، دار الساقي، بيروت، لبنان، ط1، 1991.

66. نبيل بوسليو، بنية الزمن القصصي لدى مرزاق بقطاش، دار أمواج للنشر، ط1، 2004.

67. نبيلة إبراهيم، فعل القص في النظرية والتطبيق، مكتبة غريب، دار قباء، مصر، د.ط، د.ت.

68. نجلاء نسيب الاختيار، تحرر المرأة عبر أعمال سيمون دوبوفوار وغادة السمان، دار الطليعة، بيروت، ط1، 1991.

69. نجيب العوفي، عوالم سردية (متخيّل القصّة والرّواية بين المغرب والمشرق)، دار الموفة، الرباط، ط1، 2000.

70. نجيب العوفي، مقاربة الواقع في القصة القصية المغربية، من التأسيس إلى التجنيس، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1987.

71. نورة فرج، ارتباكات الهوية، أسئلة الهوية والاستشراق في الرّواية العربية-الفرنكفونية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2007.

72. هشام الحاجي، الجسد، نصوص مترجمة، نقوش عربية تونس، دط، دت.

73. هشام العلوي، الجسد والمعنى (قراءات في السيرة الروائية المغربية)، شركة النشر والتوزيع، المدارس، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2006.

74. وجدان الصائغ، شهرزاد وغواية السرد، قراءة في القصة والرّواية الأنثوية، الدار العربية للعلوم، ناشرون، منشورات الاختلاف، بيروت، الجزائر، ط1، 2008.

75. يمني العيد، فن الرواية العربية، دار الآداب، بيروت، ط1، 1988.

الكتب المترجمة:

76. أنور عبد الملك، الفكر العربي في معركة النهضة، ترجمة: بدر الدين عردوكي، دار الآداب، بيروت، ط2، 1978.

77.تييري هنتش، الشرق المتخيل (رؤية الغرب إلى الشرق المتوسطي)، تر: برّو غازي، خليل أحمد خليل، دار الفارابي، بيروت، ط1، 2004.

78. جنيت كولدتستين وآخرون، الفضاء الروائي، تر: عبد الرحيم حزل، أفريقيا الشرق، المغرب، 2002.

79. جوزيف. إ. كيسنر، شعرية الفضاء الروائي، تر: لحسن حمامة، أفريقيا الشرق، المغرب، 2003.

80. جيزيل حليمي وأخريات، قضية النساء، تر: جورج طرابيشي، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، ط2، 1986.

81. رنا قباني، أساطير أوروبا عن الشرق، تر: صباح قباني، دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر، دمشق، ط1، 1988.

82. رينيه ويليك واوستن وارين، نظرية الأدب، تر: محي الدين صبحي، سوريا، د.ط، 1972.

83. عبد الكبير الخطيبي، النقد المزدوج، تر: أدونيس وآخرون، دار العودة، بيروت، لبنان، ط1، د.ت.

84. غاستون باشلار، جدلية الزمن، تر: خليل أحمد خليل، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، ط2، 1988.

85. غاستون باشلار، جماليات المكان، تر: غالب هلسا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط2، 1984.

86. فتحي التريكي، الهوية ورهاناتها، تر: نور الدين السافي وزهير المدني، الدار المتوسطية للنشر، تونس، ط1، 2010.

87. ميشال بوتور، بحوث في الرواية الجديدة، تر: فريد أنطيونوس، منشورات عويدات، بيروت، ط2، 1982.

88. ميشيل فوكو، المثقفون والسلطة، تر: سعيد علوش، ضمن "الزمان المغربي"، العدد 8، الرباط، 1981.

89. نسيب الحسيني، الغرب المتخيل، ترجمة: عازي برو، دار الفارابي، بيروت، لبنان، المجلس الأعلى للثقافة، الطبعة1.

90. هانس جيروغ غادامير، فلسفة التأويل، تر: محمد شوقي الزين، منشورات الاختلاف، الجزائر.

المجلات والملتقيات:

92. أعمال الملتقى الدولي عبد الحميد بن هدوقة، وزارة الثقافة، برج بوعريريج، الجزائر، 2004.

93. فعاليات منتدى الروائيين العرب، صورة المرأة في الرّواية العربية، دار سحر للنشر، ط1، 2005.

94. الملتقى الدولي الثامن للرواية، عبد الحميد بن هدوقة.

91. مجلة الاختلاف، رابطة كتاب الاختلاف، الجزائر، 3 ماي/أيار، 2003.

95. جريدة القلم الثقافي، المغرب، الخميس 14 جمادى 1428- 31 ماي 2007.

96. مجلة أشرعة، العدد: الخامس عشر جمادى الآخر 1417 هـ/ نوفمبر 1996.

97. مجلة مابريس، العدد 54، يوم 11 مارس 1998.

98. مجلة الحياة الثقافية، الكويت، ع 66، 1993.

99. المعرفة، مجلة ثقافية شهرية، السنة التاسعة والثلاثون، العدد 442، تموز/يوليو، 2000، وزارة الثقافة السورية.

100. مجلة التبيين الجاحظية، الجزائر،العدد 16، 2000.

101. مجلة التبيين، الجزائر، 1990.

102. سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، د.ط، ديسمبر، 1998.

رسائل الدكتوراه ومذكرات الماجستير:

103.الأخضر السائح، آليات البناء في الرّواية النسائية المغاربية، مقاربة تحليلية في الرّواية ذات التعبير الأدبي، رسالة دكتوراه، إشراف محمد بويجرة، جامعة الجزائر، 2009/2008.

104.جمال مباركي، الغرب في الرّواية العربية الحديثة، رسالة دكتوراه (مخطوط)، إشراف: د. الطيب بودربالة، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة باتنة، 2003.

105.حراث تيجاني، سيميائية الشخصيات الروائية في رواية "جسر للبوح وآخر للحنين" لزهور ونيسي، مذكرة ماجستير، إشراف واسيني الأعرج، جامعة الجزائر، 2010-2009.

106.رشا ناصر، الأبعاد الثقافية للسرديات النسوية المعاصرة في الوطن العربي (1990-2005)، رسالة دكتوراه في الآداب، إشراف محمد عبد المطلب، ثناء أنس الوجود، جامعة عين شمس، القاهرة، 2009.

107.سعيدة بن بوزة، ما الهوية والاختلاف في الرّواية النسوية في المغرب العربي، رسالة دكتوراه، رسالة دكتوراه علوم في الأدب العربي الحديث، إشراف: الطيب بودربالة، جامعة باتنة، 2007-2008.

108.سليم بركان، النسق الإيديولوجي وبنية الخطاب الروائي، دراسة سوسيوبنائية لرواية "ذاكرة الجسد"، مذكرة ماجستير في تحليل الخطاب، إشراف: عبد الحميد بورايو، جامعة الجزائر، 2004/2003.

109.الشريف حبيلة، الرواية والعنف، دراسة سوسيونصية في الرواية الجزائرية المعاصرة، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1، 2010.

110.مسعودة لعريط، الفضاء في الرّواية النسائية المغاربية، دراسة موضوعاتية، رسالة دكتوراه، إشراف: الطاهر حجار، جامعة الجزائر، 2008-2009.

المراجع الأجنبية:

111. Kristiva (Julia), Pouvoir de l'horreur, Essais sur l'objection, E.d. Seuil, 1988.

112. Paul Ricoeur. Temps et récit. Edi. Seuil. 1983/ T,L.

113. Robbe Grillet. Pour un nouveau roman. Seuil. Tel quel. 1967.

114. Roland Barthès : Introduction à l'analyse structurale des récits, in. Communication 8, Seuil, 1981.

115. Roland Barthès:.S/Z, Paris, Seuil, coll points, 1 ére publication, 1970.

المراجع الإلكترونية:

109. http://www.nizwa.com

110. www.nawefedh.org

116. www.alijab.ri.bed.net

الفـــــهرس

المقدمة: ..... أ

الفصلالأوّل: المرأةالمغاربيةوالتحوّلاتالذاتيةوالاجتماعية.....1

1-المؤنّثوبلاغةالجسد/ إطلالةعلىمعالمالذاتيوالجماعي: 3

الجسدفي "ذاكرةالجسد": 4

الجسدفي "نخبالحياة": 19

الجسدفي "جسدومدينة": 37

الجسدفي "زهرةالصبّار": 56

الجسدفي "أخاديدالأسوار": 66

الجسدفي "قلاعالصّمت": 72

2- عذاباتالذّاتالمؤنثةفيمحرقةالعاطفة/ المؤنّثبينخيبةالحبوآفاقالانعتاق: 80

المؤنّثوجاذبيةالحبّ: 80

المؤنّثوخيبةالحبّ: 94

الفصلالثاني: المرأةوالقضاياالعامّة 109

1-المرأةوأوجاعالسياسة: 113

السياسةفي "ذاكرةالجسد": 114

السياسةفي "جسرللبوحوآخرللحنين": 123

السياسةفي "جسدومدينة": 128

السياسةفي "زهرةالصبّار": 148
السياسةفي "قلاعالصمت": 159
السياسةفي "أخاديدالأسوار": 164
2-المرأةومحنةالاستلابالحضاري: 177
ثنائيةالأناوالآخرفي "نخبالحياة": 183
ثنائيةالأناوالآخرفي "زهرةالصبار": 192
ثنائيةالأناوالآخرفي "ذاكرةالجسد": 209
الفصلالثالث: المرأةومداراتالزّمانوالمكان..... 223
1-المؤنّثوالوعيالتاريخيالجريح/ نزيفالذاكرةوالبحثعنالهويةالمغيّبة: 224
الزمانفي "ذاكرةالجسد": 227
الزمانفي "جسرللبوحوآخرللحنين": 236
الزّمانفي "زهرةالصبّار": 242
الزمانفي "نخبالحياة" 246
الزّمانفي "الشمسفيعلبة": 248
الزّمانفي "أخاديدالأسوار": 250
2-المؤنّثومعالمالمكان/ استقراءحفرياتالهوية: 259
1.2.الفضاءالعاموالخاص: 260

1.1.2.الفضاءالعام: 261
البيتالعائليفي "ذاكرةالجسد": 261
البيتالمشتركفي "جسرللبوحوآخرللحنين": 262
2.1.2.الفضاءالخاص: 263
البيتالمستقلفي "زهرةالصبّار": 263
البيتالمستقلفي "جسرللبوحوآخرللحنين": 264
البيتفي "الشمسفيعلبة": 266
شقةالإرهابيينفي "الشمسفيعلبة": 271
●الغرفة: 273
الغرفة في "نخب الحياة":.....274
الغرفة في أخاديد الأسوار: 279
2.2.الفضاء المفتوح والمغلق: 283
1.2.2.الفضاء المفتوح:.....283
● المدينة: 283
المدينة الحديثة في "ذاكرة الجسد":.....284
المدينة الحديثة في "جسر للبوح وآخر للحنين": 299
المدينة الحديثة في "جسد ومدينة": 308
المدينة الحديثة في "الشمس في علبة": 312

المدينة الحديثة في "جمان وعنبر": 314
●المدينة العتيقة 318
المدينة العتيقة في "زهرة الصبّار": 319
المدينة العتيقة في "جمان وعنبر":.....323
● المقهى:.....333
المقهى في "جسد ومدينة": 334
المقهى في "نخب الحياة":.....336
المقهى في "ذاكرة الجسد": 339
المقهى في "جسر للبوح وآخر للحنين": 340
●البحر 341
البحرفي "زهرة الصبّار": 341
البحرفي "نخب الحياة":.....342
●فضاء "الهنا" وفضاء "الهناك":.....350
2.2.2. الفضاء المغلق:.....361
● السّجن:.....361
السّجنفي "ذاكرةالجسد": 363
السجنفي "زهرةالصبّار":.....364

السجنفي "أخاديدالأسوار": 366

•المقبرة: 368

المقبرةفي "جسرللبوحوآخرللحنين": 369

المقبرةفي "الشمسفيعلبة":..... 371

المقبرةفي "أخاديدالأسوار": 373

الحانةفي "نخبالحياة": 375

الخاتمة: 379

قائمةالمصادروالمراجع: 385

الفهرس: 398