

دراسة لعلوية

الشَّطْب في الرواية العربية: «مريم الحكايا» لعلوية صبح

العادل خضر

المرأة لم يكن موجوداً في الفضاء العقلي القديم؛ فقد أُلْفَتْ كَتَبُ كثيرة في أدب النساء وفقههنّ وبلاغتهنّ، ولكنها كَتَبُ أَلْفَهَا الرجال لا النساء، وتَعَكس وجهة نظرهم، وتؤسّس لما يسمّيه بُورديو بالهيمنة الذكورية^(٤) - وهو تأسيس يقوم على مفهوم الشطب (La rature) كما سنرى. ولم تصبح المرأة موضوعاً تُوَلَّف فيه المرأة بقلمها إلا بظهور صنف من النساء، هو صنف المرأة المبدعة créatrice^(٥) - وهو صنف لم تعرّفه الثقافة العربية إلا في أزمنتها الحديثة حين جرى توزيع جديد لاقتصاد الكلام. ولا يعنينا في هذا المقام أن نعرض العناصر التي أسهمت في نشأة ذلك الصنف، بل أن نبهرنّ على أن صنف المرأة المبدعة التي تهب الحياة بالكلمة قد اقترن ظهوره بالرواية، بوصفها شكلاً تمارس فيه المرأة حقها في الكلام وحرية التعبير. غير أن هذه الفكرة تحتاج إلى أمرين: ١ - أن تُثبت أن ظهور الرواية قد اقترن ببدائية انحسار الهيمنة الذكورية؛ وأن الرواية هي الشكل المثالي للتعبير عن التجارب الخارجة عن النموذج أو المثال^(٦). ٢ - أن نختبر هذين المعطيين من خلال نوع مخصوص من الروايات تمكّن من تأسيس العبارة المحررة للمتعة الأنثوية من الشطب. وبهذا الاعتبار يمكن أن نرجع برواية مريم الحكايا لعلوية صبح^(٧) ضمن هذا الصنف من الروايات، أي الصنف الذي تمارس فيه المرأة حقها في تدبير الكلام خارج التمرکزين

«وهم إذا راوا المرأة حديدة الطرف والذهن، سريعة الحركة، مشوقة ممحصّة [أي بريئة من الترهل]، قالوا: سعادة... والسعادة اسم الواحدة من نساء الجن إذا لم تتغول لتفتن السفار»^(٨)

إن تمتع المرأة بهبة الكلام قد ارتبط، على نحو عمومي، بظهور الهوية الحديثة الملازمة لظهور الإنسان الحديث^(٩). ولقد كان على المرأة العربية أن تنتظر مُصلحي النهضة العربية حتى يخرج الحديث عن حريتها وتعليمها من دائرة المسكوت عنه، فيصبح كل ما يقال في شأنها «في الخطاب الإصلاحية العربي» من قبيل ما يمكن التفكير فيه بعد أن كان في عداد اللامفكر فيه^(١٠). ولا يعني هذا التحول الخطابية أن موضوع

رواية

مريم الحكايا
علوية صبح



دار الآداب

♦ - أستاذ محاضر بكلية الآداب، متوبة، تونس.

١ - الحيوان، ج ٦، ص ١٥٩ - ١٦٠. وفي اللسان: «كانت العرب تزعم أن الغول في الفلاة تتراعى للناس فتتغول تغولاً، أي تتلون تلوئاً في صور شتى».

٢ - من مميزات الإنسان الحديث أنه يُنظر إلى نفسه بوصفه كائناً يمتلك دخيلة أو «أنا» ذات عمق. أنظر في هذا الشأن:

Charles Taylor, *Les sources du moi, la formation de l'identité moderne*, traduit de l'anglais par Charlotte Melançon (Edition du Seuil, 1998), p. 151.

٣ - محمد الحداد، حفريات تأويلية في الخطاب الإصلاحية العربي (بيروت: دار الطليعة، ٢٠٠٢)، الفصلان ٦ و ٧ خاصة.

٤ - Pierre Bourdieu, *La domination masculine*. (Points / Essais (1998 - 2002).

٥ - سبق أن حدّدنا ملامح هذا الصنف في مقالنا «صمت النساء»، ضمن كتاب: صورة المرأة في الرواية العربية (تونس: دار سحر للنشر، ٢٠٠٥).

٦ - Walter Benjamin, "Le conteur," in *Œuvres III* (Folio / Essais, 2000), p. 114 - 115.

٧ - علوية صبح، مريم الحكايا (بيروت: دار الآداب، ٢٠٠٣).



علوية صبح

والحكاية والقصص - قد غدت غير قابلة لأن تُحكى حتى يُمسي بالإمكان متابعتها لاكتشاف الحكمة وبذل النصيحة. وأمام استحالة تسريد narrativisation التجربة وتقديم النصيحة بأشكال القصّ التقليديّة، فقد صارت الرواية هي الفنّ السردّي المناسب لتأويل وجود الإنسان في هذا الزمان.

هل يرجع ذلك إلى أنّ ما يميّز الرواية عن أشكال القصّ الشفوية هو أنّها لم تكن أبداً منفصلة عن الكتابة، ما دام انتشارها قد اقتصر باختراع المطبعة؟ أم يرجع إلى كونها تسردّ التجربة على نحوٍ مختلفٍ، وتنقلها من مدار الهيمنة الذكوريّة والتمركز القضيبّي القائم على مفهوم الإنتاج («الحقيقة»، والحكمة، والعبرة، والمعنى) إلى مدار آخر تُحكّم فيه المتعة الأنثويّة (بفتنتها) قبضتها على الرمزي إحكام المتعة القضيبية (بسلطانها) قبضتها على الواقع؟^(٨)

♦ ♦ ♦

الصوتي والقضيبي phallogocentrisme^(١) وهي بهذا التدبير ترفع الشطب، وتؤسس لخطابٍ حرّيةٍ مختلفٍ خارج مدار «الحقيقة» التي هي صوت القانون واللّه والأب، وخارج مدار القوة الذكورية بما هي قوة إنتاج^(٢)

لا يمثل فنّ الحكّي ملكة الإنسان السردية فحسب، وإنما الملكة التي يتبادل بها الناس تجاربهم. بيد أنّ بعض الدراسات تشير إلى أنّ هذا الفنّ آيلٌ إلى زوال^(٣) ويربط بنيامين هذه الحال بفقر الناس من تجاربٍ قابلةٍ للتبليغ، أو افتقارهم إلى التجربة التي تنقل بالقول والسماع^(٤) وهو يستشهد بالناس الذين عادوا من الحرب العالمية الأولى بكُماً خرساً غير قادرين على التعرف على عالمهم الذي فقد كلّ العلامات^(٥) هذا العجز تُرجم في بعض الفلسفات الإيطيقية الحديثة بألفاظٍ من قبيل «خسران المعنى» أو «فقدانه»^(٦) ولللفظ «المعنى» (sens) دالتان: فهو يدلّ على الهدف؛ ذلك أنّ الحياة بهذا التصوّر إمّا أن يكون لها هدفٌ فيكون لها معنى، أو أن تكون مفتقرةً إلى هدفٍ فلا يكون لها معنى. كما يدلّ لفظ «المعنى» على الكلام؛ وبذلك صار الإنسان (الحديث بصفةٍ خاصة) يكشف المعنى في التصوّر الأول، ولكنّه يبتدعه قولاً في التصوّر الثاني. هذه القدرة على إنتاج المعنى هي رمزٌ للقوة الذكورية، لكون هذه القوة هي قبل كلّ شيء قوة إنتاج، وكلّ ما يُنتج يوصف من منظور القوة الذكورية بسجلاتها وألفاظها. ويجسّم الراوي قوة إنتاج الحياة (شهرزاد في الف ليلة وليلة...) والحقيقة (الحكواتي المشرقي، الفداوي التونسي...) من خلال تقديم النصيحة. وليس ما يثبته الراوي من نصيحةٍ للجمهور سوى جعله التجربة ممكنة التبليغ. والمقصود من تبليغها هو اقتراح طريقة تمكّن من متابعة الحكاية^(٧) فطلب النصيحة أو تقديمها يقتضيان قبل كلّ شيء أن يكون المرء قادراً على قصّ الحكاية. ويبدو أنّ القدرة على تقديم النصيحة قد بطلت في الأزمنة الحديثة لأنّ التجربة أضحت غير قابلة للتبادل مادامت غير قابلة للتبليغ. ويُعزى ذلك إلى أسباب عديدة، لعلّ أهمّها أنّ أشكال القصّ الشفوية - كالأسطورة والخرافة

١ - Jacques Derrida, *Éperons. Les styles de Nietzsche* (Champs Flammarion, 1978), p. 48.

٢ - Jean Baudrillard, *De la séduction* (Galilée, 1979), p. 28.

٣ - Paul Ricoeur, *Temps et récit II. La configuration du temps dans le récit de la fiction* (Paris: Éditions du Seuil, 1985), p. 35-48.

٤ - Walter Benjamin, op. cit., p. 119 - 120.

٥ - نجد مثلاً هذه الحال في رواية **مريم الحكايا** عند الكثير من الشخصيات إثر نهاية الحرب الأهلية اللبنانية. ومنها مريم، التي «لم أعد أعثر حتى على اسمها في صفحات الجرائد والمجلات. حتى بيئتها القديم الذي أعرفه، في أول شارع الحمراء، لم أجد اسمها على بابها: بل البناية كلّها التي تسكنها وجدّتها مستوية مع الأرض» (ص ٦). ومنها أيضاً حمّودي، الذي «... نام إلى جانب حائطٍ أمام سوق الذهب القديم الذي نسي أين صار، ولم يعد يعرف موقعه بين الانقراض والدمار» (٣٧٠ - ٣٧٢).

٦ - Charles Taylor, op. cit. p. 47.

٧ - Paul Ricoeur, *Temps et récit. Tome I* (Paris: Éditions du Seuil, 1983), p. 211 - 219.

٨ - يقول بودريار (مصدر مذكور، ص ١٩): «La séduction représente la maîtrise de l'univers symbolique, alors que le pouvoir ne représente que la maîtrise de l'univers réel.»

لأنني رأيتها تضحك. تضحك مثلما كانت تضحك أيام زمان؛ فأخيتي تضحك، ولكنْ بخفر. الأصح أنها كانت دائمة الابتسام أكثر مما كانت دائمة الضحك. وأصابها بعد الزواج شيء اسمه نسيانُ الابتسام، كما أصاب صديقتي ابتسام شيء اسمه نسيانُ الضحك» (ص ٤١ - ٤٢).

غير أن هذا التعبير سرعان ما يغيض في صمته كلما سعي إلى ترجمته بالكلام لاستخلاص المعنى منه. فالجنون، وهو صورة من صور الصمت في مريم الحكايا، لا لغة له ما دامت اللغة الوحيدة المتوفرة التي يمكن أن ينقال فيها إنما هي لغة العقل، أي اللغة التي تُفصي الجنون وتلغيه. وفي هذا الإلغاء والإقصاء شطبٌ للغة الجسد الأخرى. فالشطب لا يمتلك أي تقنية لحادثة الجنون إلا بالقضاء على الجسد حتى يهدم، أو استنطاقه بالضرب ليقول ما سطر له أن يقوله. ونجد في مريم الحكايا مشهداً من هذا القبيل: «زينة التي أسمتها أم طلال بهذا الاسم لتكون زينة البيت الوحيدة التي لم تنجب غيرها. جسدها الرقيق يرتجف كله حين تتجمد نظراتها في عينيها العسليتين، ما إن تأتيها النوبة أو الكريزة، وتصرخ خانفة... تهجم أم طلال، ويهجم الجيران كلهم ويبدأون ضرب زينة بالصراخي على جسدها ورأسها ورقبتها، وهي تتلقى ضرباتهم كالصوص الذي يُجلد بينهم. وهم يعتقدون أنهم يضيرون الجان الذي تلبس جسدها بحاله. وهي تصرخ من ألم ضرب الجان لها، وألم ضرب الأحمية التي تلمس جسدها لسعاً... تخرج منها أصوات غريبة لا تشبه صوتها... ولا يتركونها وشأنها إلا بعد أن يُغمي عليها ويتوقف صوتها، بل كل الأصوات الصادرة منها، لأنقلها بسيارتي إلى المستشفى» (ص ٣٦٥ - ٣٦٦).

وبصفة عامة، تظل شخصيات هذا الصنف الأول موضوعاً للحكي لا مادة للرواية، لأن ما تنطق به هو ما تسعى الرواية إلى مقاومته. فالحكايات في مريم الحكايا لا تحرر أحداً ما دامت تعيد إنتاج استلاب النساء، بحيث تبقى بطونهن رمزاً لإنتاج اللحم البشري، لا يمكن أن تليد سوى ما يضمن للإنتاج الاستمرار - وهو ما يقوي الهيمنة الذكورية بوصفها قوة إنتاج. تقول علوية، مؤلفة الرواية وشخصية من شخصياتها: «كل النساء يحبلن بالقصص ذاتها. وربما حكاية الجنين في بطن واحدة هي نفسها في بطون كل النساء. وما إن يخرج إلى الدنيا حتى يلبس اسمه ويعيش حكايته، بل يلبس حتى هزائمه التي حبلت بها أمه» (ص ٣٠٠ - ٣٠١).

أما شخصيات الصنف الثاني فكلها من النساء، ولا تختلف عن الصنف الأول إلا باضطلاعها بدور الحكي. بل إن مريم لا تمتلك القدرة على الحكي فحسب، وإنما أصبحت «ملجأ لأسرار

يضعنا هذا السؤال أمام مسألة الشطب. فما المقصود من الشطب؟ وما علاقته بالخطاب الروائي وخطاب الحرية؟

إن شطب المتعة الأنثوية هو الذي يجعل وجودها المفترض ممكناً. وقد كان مدار ذلك النكران على عقيدتين: المرأة بوصفها سرّاً ولغزاً، والمرأة بوصفها كائناً كذبياً خائناً خادعاً. فهذه الطريقة في النظر تُشطب المتعة الأنثوية، وتتولد المواقع الثلاثة التي أدينت فيها المرأة: ففي الموقع الأول أدينت بوصفها وجهاً لقوة الأكاذيب، وقد تشكل الاتهام باسم «الحقيقة» التي ما فتئت تُعرض كصفة من صفات التمركزين القضيبية والصوتي. أما في الموقع الثاني فقد أدينت المرأة بوصفها وجه الاحقية، لأن نظام الحقيقة قد تلوث بلعبة الحيلة والسذاجة. ويبقى الموقع الثالث متجاوزاً للنفي المضاعف (أي نفي الحقيقة بالكذب والحيلة) لأن المرأة معترف بها بوصفها قوة نابعة من ذاتها، وناشئة في ذاتها، وخارج اعتراف الرجل.^(١)

يمكن أن نظهر وجوهاً من شطب المتعة الأنثوية من خلال مشاهد كثيرة من الرواية. ولكن من المهم أن نلاحظ أن الشخصيات في هذه الرواية ثلاثة أصناف: ١ - شخصيات موضوع للحكاية، و٢ - شخصيات تحكي، و٣ - شخصيات تكتب.

الصنف الأول متكون من نساء واقعات في إसार الهيمنة الذكورية وعنفها، مثلما أن الرجل في علاقته بالنساء يواجه هلعه الرهيب من الخصاء castration^(٢) ولا يتجلى الشطب في سكوت المرأة وعجزها عن الكلام، وإنما في طريقة ظهور متعتها خارج كل حضور ذكري. فمتعتها تتجلى في غياب الرجل كلما استعاد الجسد لهجته الفريدة، وهي لهجة تجد مفرداتها في صور أقرب إلى التعبير التشكيلي منها إلى اللغة والكلام. فمثلاً تتحدث مريم عن رائحة أختها قائلة: «لا أدري تماماً سبب تغير الرائحة. هل لامتزاج واختلاط رائحتها برائحة زوجها وأولادها، أم أن الأمر يعود إلى تغير هرموناتها مع السن والزواج؟ ربما كانت إفرازات الهرمونات تتغير مع الغضب أو الصمت أو الألم أو السعادة، وربما تغيرت في رأسي فقط، لا أعلم... عادت رائحتها القديمة إلى أنفي. لا أدري إذا كنت شممت تلك الرائحة فقط لأنها قالت لي إن زوجها سافر، أو أنها عادت إلى أنفي

١ - Jacques Derrida, op. cit, p. 78 - 79.

٢ - الأمثلة كثيرة في الرواية. ففي خصوص الهيمنة الذكورية، نجد صوراً منها تجلت في الاغتصاب (ص ٣٦٠ - ٣٦١). أما الخوف من الخصاء فقد تجلى في الخوف من رؤية فرج الأنثى عارياً بلا غطاء (ص ٣٦)، أو الخوف منه بوصفه صنواً للموت: «كان يشعر لحظة دخوله بي أن عضوه يخترق بئر ما بين فخذي. يهبط إلى قاعه الذي لا قاع له، مع وصوله للعرشة. لكنه حين يرم ويرتخي بعد الوصول، يكتشف خوفاً من الأسرار المجهولة في اختراق الفراغ والموت. وحين يعود ويطفو هامداً فوق مائه، يبتلع خوفاً من أن يخرج من بئري ومئي، وخوفاً أيضاً ألا يخرج أبداً» (ص ٣٥).

النساء» أيضاً. وهذا الملجأ هو فضاء السماع، ولكنه فضاء خصوصي لا عمومي، لا يلجأ إليه اللاجئون للإنصات وتقبل النصيحة، بل للكلام. ولعل طرفاً رواية مريم الحكايا تكمن في تهيئتها لهذا الموقع الذي تحصل فيه المعرفة بالسماع لا بالعيان، وبالإنصات إلى الكلمة التي تحرر قائلها من وزر حملها. تقول مريم: «أعرف أن الآخرين يحكون لي، ربما لأنهم لا يشعرون بأنهم مهذبون أمامي... لكنني صرت مع الأيام أشبه بالكاهن الذي يعترفون أمامه بكل شيء. لم أكن ملجأ أسرار صديقاتي فحسب، بل الأغرب أن الرجال أيضاً يجدون متعة في إخباري كل شيء، حتى عن تفاصيل حميمة من غير الممكن أن يقولها أحدهم في حضرة النساء» (ص ١١).

بيد أن موقع الإنصات لم يهبط لتشغله كل الشخصيات، وإنما تلك التي انتقلت من موقع الإنتاج - حيث لا تكون المرأة إلا رحماً تكذب ويطأ يصنع اللحم البشري - إلى موقع آخر خارج الإنتاج تصبح فيه المرأة أذناً صاغية لابتلاع الحكايات ونقلها (١) في هذا الانتقال يتأسس فضاء آخر، هو فضاء اللعب الذي لا يمكن أن يوصف بالفاظ «الإنتاج» وقيم «الحقيقة». إنه فضاء المتعة الأنثوية التي لا حقيقة عندها سوى الجسد، وإن كان هذا الجسد في فضاء اللعب يحتاج أحياناً إلى الرجل لاستكمال شروط اللعب. بيد أن حضور الرجل أحياناً يصبح غير ضروري، إذا غدا فضاء اللعب مكاناً احتفالياً تمارس فيه النساء خارج الفضاء العمومي لعبة التنكر والأسرار، وهي لعبة تتحرر فيها المرأة من كل ما يجعلها مشابهة للرجل، لكون التنكر نكراً لقيم «الحقيقة»، أو لـ «حقيقة المرأة» التي صاغها الرجل في شكل أسطورة أو عقيدة تجعل الأنثى سرّاً مكنوناً أو لغزاً غامضاً. فالتنكر لعبة ترفع الأنثى بها الشطب، وتعيد للأنوثة زينتها، وتكون سبيل الأنوثة إلى مبدأ اللابيين (٢) مثل هذه اللعبة نجدها في مشهد رائع تقيم فيه النسوة حفلاً أنثوياً ويجري فيه استبدال الألبسة الشرعية بالألبسة المغربية والماكياج: «تسحب كل واحدة ثيابها المغربية التي سترتديها. تخلع رداءها الشرعي وتبلكه بالفستان العادي، بعدما تدير ظهرها للأخريات. وبعدما يلتفتن إلى وجوه بعضهن مع انتهاء تبديل الملابس ووضع الماكياج وتمشيط الشعر، تبدأ صرخات التعجب والدهشة والاستهجان مع الضحك... يبدأ البحث عن الوجوه تحت أقنعة الماكياج... ثم يبدأ الرقص والخلع... ثم يعدن إلى تبديل الملابس بالألبسة الشرعية والحجاب، ويزلن الماكياج عن وجوههن نهائياً قبل خروجهن، وتحمل كل واحدة كيسها بعد أن تضع فيه وجهها الآخر ويديها... وكل عورتها. تنتهي الحفلة التنكرية.

يتركز وجوههن التي لبسناها في القاعة، ويخرجن ثانيةً من مخابهن إلى خوفهن من الدنيا» (ص ٣٣٨ - ٣٣٩).

يمكن أن نطرح الآن هذا السؤال [المتصل بالصنف الثالث]: إذا كان مبدأ الكتابة في مريم الحكايا قد خضع لقانون صارم عبرت عنه علوية صبح بالتالي: «طلبت منها أن تعيد كتابة الرواية، ولكنها قالت لي: حاولت ولم أستطع، الإنسان لا يولد مرتين، وكذلك الحكايات؛ فالحكاية حين تُحكى مرة، تصبح حكاية ثانية» (ص ١٩)، أفلا ينبغي أن نعتبر الرواية برمتها قائمة على مفارقة كبرى لأنها تسعى إلى مقاومة الحكايات بالمحو، ولكنها بذلك المحو تعيد كتابة ما حكى؟ فالتمائل في نسيج الرواية لن تفتوه ملاحظة هذا الحشد الهائل من الحكايات التي سمعتها مريم ونقلتها إلى علوية صبح بوصفها شخصية راوية ومؤلفة. تقول مريم: «كل الذي حكيناه ذهب سدى. كل ما حكيتُه كأنه كان نفاً في أذان مثقوبة. أنا التي حولتني إلى فم لها وأذان على الآخرين، أسرق قصصهم وحكاياتهم وأهديها إيها. صرت وكأني أسمع بأذنيها، إذ كلما لفت نظري مشهد أو خبرية أو حتى حواراً ما، أقول في داخلي: أين علوية لتسمع وتكتب؟» (ص ١١).

لندكر بأن هذه الحكايات كانت تثقل بالقول والسماع في فضاءات خصوصية ومناسبات فريدة. ولكن كلما حاولت علوية صبح كتابتها استحالت عليها صياغتها في رواية. ذلك أنها حكايات ما إن تُنقل بالكتابة حتى تُمحي. فالكتابة في مريم الحكايا عمل محو، أو نسخ بالمحو. ولعمل المحو صور شتى في الرواية، هذه أبرزها:

١ - ضياع الرواية وتناثرها في الأحوال وأحواؤها في الماء والأمطار (ص ١٨).

٢ - لعبة التنكر والنسيان: «لم يكن الخط الذي تقرأه في صفحات الرواية أمامها واضحاً... كانت الحكايات تتداخل... تنسى الأسماء، بل نصير كلنا أحياناً مريمات، وعلويات، وياسمينات... يصير لكل اسم أسماء كثيرة، وحكايات كثيرة. تصير الأزمنة البعيدة كأنها كلها الزمن الآن... تصير الأمكنة أمكنة كثيرة لمكان واحد... شردت بذهنها، لتتذكر من الذي كتبت؟ وشردت بذهنها لتتذكر إذا كانت الذكريات ذكرياتها، أم ذكريات الأبطال...» (ص ٤٢٥)

٣ - النكران: «لا أعرفهم. لم يسبق لي أن عرفتهم، أو التقيت بهم... من هم هؤلاء الذين يطاردونني ويلحقونني لأحكي لهم حكاياتهم، وهم لن يصدقوا إلا القصص التي اخترعوها لأنفسهم؟ بل بوذي لو أرفهم جميعاً، لأقتلهم كلهم، وأرتكب

١ - نشير إلى أن مريم تمثل أفضل تمثيل ذلك الانتقال من موقع الإنتاج بالإنجاب إلى موقع السماع والكلام، أو من غشاء البكارة (hymen) إلى طبل الأذن (tympan). وقد تجسم ذلك حين أجهضت بملء إرادتها: «لم يكن قراراً إجهاضياً إلا بتراً لكل حلم ارتباط بعباس، إجهاضاً لحب عميق كان يتكون بداخلي تجاهه. لم أقطع علاقتي به رغم الإجهاض الذي لم أخبره عنه» (ص ٢٧٢).

ويؤكد هذا الشاهد أن للشخصيات في الروايات فريدة لأن تجاربها فريدة لا يمكن للحكمة الأزلية أن تتمنحها أو تمنحها المعنى، ما دام المعنى في هذا الفضاء غير متقرر *indécidable*، أو «منفلاً» كما يقول جورج لوكاتش. وليس انفلات المعنى عند هذا الناقد سوى ذلك الذي صاغه بهذه العبارة الجميلة: «l'inexprimable de la vie»^(١) أو ذلك الذي يستحيل من الحياة إجراء القول فيه: إنه المعنى العسير تفسيره، وربما المستحيل سرده *inénarrable*، لأنه من قبيل ما لا ينقال. والدليل على ذلك نهاية مريم الحكايا ذاتها. فهي تنفلق بهذا اللامتقرر المنفتح على احتمالات الكتابة وقساوة التجربة: «وشاهدت جفن عينها يرتجف ويهتز، قبل أن تعود إلى أوراقها، لتعيد كتابة ما تقرأه، وتغير النقاط والحروف والفواصل والواو، لتعثر على ذكرياتها ووجهها بين الوجوه والذكريات، ليصير لها اسم ووجه وذكريات بين الأسماء الكثيرة، ولتصير الوجوه الكثيرة وجهاً واحداً، والأسماء الكثيرة اسماً واحداً، ولتعثر - وهي تعيد الكتابة من جديد - على أسمائنا وذكرياتنا، وكذلك على ذكرياتها.. لتجد ما يؤكد أنها على قيد الحياة، أو بين المفقودين في الحرب، أو بعدها. لم تتأكد من شيء. تأكدت من أن يدها تؤلفها، وهي تعيد كتابة ما تقرأ، لتعثر على جواب. لمست يدها اليسرى، التي تكتب بها، فأحسست بحرارتها، ولكنها لم تتأكد من شيء. لم تتأكد من شيء» (ص ٤٢٦).

والطريف في هذه النهاية أنها تغلق رواية لتبدأ رواية أخرى تقوم على إعادة الكتابة من جديد لتلك الرواية التي لم تكتب، أو كُتبت بمحوها. ولكن إذا تقرر لدينا أن المعنى في الرواية غير متقرر، ومن المستحيل إنتاجه لانفلاته، فإن ما ينبغي أن نتساءل عنه هو: ما هو رهان الرواية خارج مفهوم الإنتاج والهيمنة الذكرية والتمركزين الصوتي والقضيبي؟

لم يكن الرهان في مريم الحكايا الحكي، أو جمع حكايات الناس، وإنما كيفية تمثيل كل هذه الحكايا بالرواية. وليس التمثيل هنا تكررًا لما قيل في الحكايات، ولا محاكاة لما حدث وجرى. فمبدأ الكتابة الصارم المبني على المحو وإعادة الكتابة يكتب مبدأ المحاكاة، بابتداء موقع مختلف هو موقع السماع الذي منه تنبع الحكايات. ألا يؤسس هذا الموقع الذي شغلته الأنتى في مريم الحكايا لتصور جديد لخطاب الحرية؟ ليس هذا الخطاب هو ما تسعى الرواية إلى تشكيله؟ ألا تؤسس الرواية، بإنشائها لموقع السماع جنياولوجيا للعبارة المحررة للمتعة الأنتوية من الشطب؟

منوية (تونس)

جريمة، جريمة قتل المؤلف لكل أبطال روايته، واحداً واحداً! ولكن، ألا يمكن أن أكون قتلتهم بنسياني لهم، ولحقت بهم إلى الموت بإخفائي ذكرياتهم؟» (ص ٢٩٩)

٤ - تداخل الحكايات وكثرة الاحتمالات: «شيء ما في داخلي دفعني إلى الذهاب والسؤال عنه قبل أن أسافر، ربما لكي أتأكد إذا كنت أعرفه حقاً، أم أن علوية اخترعته... سألت البواب وسألت الجيران، بل سألت أهل الحي كلهم، لكن كل واحد منهم أخبرني حكاية مختلفة عنه...» (ص ٤٠١ و ٤٠٤).

٥ - بل يبلغ المحو حد الأقصى عندما يغدو عملاً ألياً: ينهض مساءً ليعود ويكتب، بعد أن انقطع عن العيادة، فلم يعد أحد يطرق باب عيادته. حين ينهض من النوم في اليوم التالي ويقرأ ما كتبه في الليلة السابقة، يجد الكلمات تحمو بعضها، والأخبار والحكايات والتصريحات وكل شيء يمحو بعضه» (ص ٣٩٥).

♦ ♦ ♦

في كل الأحوال يؤكد عمل المحو أن الحكايات في فضاء الرواية شكل مستحيل. فمن خصائص الحكاية تكراريتها بالنقل الشفوي، ولكنها عندما تكتب في رواية فإنها تخضع لإكراهات الكتابة بما هي تشكيل مختلف للتجربة. وهذا ما يجعل الشخصيات غير قابلة للتنميط والنمذجة ما دامت تجاربها لا يمكن أن تقدم نصيحة أو يستخلص منها عبرة. ولو وضعنا في الحسبان أن النصيحة هي الدين، وأن الدين هو كل ما يشد أو يصر الأمة، فإن الحكاية عمل قولي ينتج نصائح شديدة الأسر. ومثل هذا العمل مستحيل إجراؤه في الرواية، لأن الفن الروائي فن شيطاني تبحث فيه الشخصيات عن معنى لوجودها على نحو فردي منفصل عن جسد الجماعة وتماسكها. ولعل هذا الانفصال أو انفراط عقد الجماعة هو ما يجعل الحكاية في هذا الأفق عملاً مستحيلًا. ولقد عبرت بعض الشخصيات في مريم الحكايا عن هذه الاستحالة بقولها: «أشعر بالغصة وأنا أفكر كيف تفرطت العلاقات بعد الحرب، وأسأل نفسي السؤال الذي طالما سألتني إياه ابتسام: هل هي الحرب، أم التقدم في العمر؟ هل هي الهزائم، أم أن الحياة هكذا... لمن أحكي من كل أقاربي وأصدقائي؟ لم يعد أحد ممن أعرفه يريد أن يسمع صوته، أو يخرج من قمقم ذاته ويتر صورته في ماء عينيه، أو يشم رائحة غير جسده...» (ص ٤٠٨ - ٤٠٩).

١ - Georg Lukács (1968 - 1989), *La théorie du roman*, traduit de l'allemand par Jean Clairevoye, Gallimard, p. 128.

وفي هذا السياق، يُمكن أن تلتقي عبارة لوكاتش «l'inexprimable de la vie» بمفهوم *l'imparable* الذي نحته في كتابه:

Pierre Legendre, *Le désir politique de Dieu. Étude sur les montages de l'États et du Droit* (Fayard 1988), p. 156.