دائرية النص، والرؤية النسائية

محمد معتصم

I ـ الخطاب والقصّة والنص

١ ـ فيمَ تتميَّزُ الروايةُ عن غيرها من الأجناس الأدبية والتعبيرية؟

إنّها تتميّز بخطابها. لقد اعتدنا على تعريف الخطاب في السرديّات على أنّهُ الصيغة الصَّرفية الخارجيّة النَّاظمة للمحتوى المتوزّع والمتشعّب. وإذا كان الخطاب يميّزُ الرواية، كجنس أدبي تعبيري، عن باقي الأجناس الأدبية التعبيريّة الأخرى، فإنّ الخطاب يُميِّزُ كذلك بين الروايات المعاصرة والروايات التقليدية، ويميز بين الروايات المتجايلة والمتزامنة.

لقد كان الخطابُ التقليديُّ يتأسَّسُ على الانسجام والوضوح. فالمرحلة التاريخيّة التي بدأ فيها تَشكُّلُ الوعي السَّردي المتخيّل كانت مرحلة تعليمية؛ إنها تاريخياً مرحلة التنوير العربيّة، ومرحلة الكشف عن أسبابي التَّدنّي والانحطاط. فهَلْ زالت هذه المعطيات والحوافز؟ هل اجتزنا مرحلةَ التَّعلُّم والتنوير؟ هل اخترقَ الواقعُ العملَ الأدبيَّ؟ هل اخترقَ الأدبُ الواقعَ؟ وتتناسَلُ الأسئلة. لكنّ الحقيقة الماثلَةَ للعيانِ الآن تبرهِنُ على تراجع الكتابة التقليديّة ـ دون تراجع متلقيها ـ وهذا لا يعني، في رأيي، تراجُعَ المعطيات المذكورة أعلاه؛ فما تزالُ الأسئلة ذاتُهَا مشروعة وقابلةً للتطارح والنقاش. فما الَّذي تغيَّر؟

الّذي تغيَّرَ فِعلاً ليْسَ الواقع المسمّى بنيةً تحتيّةً مسؤولةً عن تحديدِ أنْماطِ العلاقات الإرادية أو الانفعالية والواعية أو اللاّواعية بين فئات المجتمع وبين أفراده على اختلاف أوعائهم ومستوياتهم الثقافيّة. والذي تغيَّرَ فِعْلاً لا يشْملُ كلَّ الشَّرائح في المجتمع. بل الذي تَغَيَّرَ فِعْلاً هو مَوْقِعُ المثقَّفِ من المجتمع، فكرةُ احتواء كل ما جرى، فكرةُ فَهْمِ أسباب الإحباط، فِكرةُ استيعاب الهزائم المتوالية وإخفاقات رهانات المثقف المتسيس.

٢ ـ أتُراني أتحدّث عن **جسد ومدينة**؟!*

ـ نعم، **جسد ومدينة** خطابٌ لا يروم الوضُوحَ ولا الانسجام، خطابٌ لا يطمح إلى التغيير، لأنّ كلَّ مَنْ حاول ذلك اصطدم بمعوِّقات. لقد حاول «ابراهيم» التعبيرَ عمّا يجيشُ بداخله، فاصطدم بالإهمال، فانتحر. وحاولت «آمال» الحصولَ على جواز السَّفر، فسقطتْ في الدعارة، وأصبحتْ معبراً لِكُلِّ العابرين. واصطدم «سعيد» بالرقيب، وصُدِمَ، فَغَابَ. وهكذا فخطاب الرواية هنا خطابٌ لا يرومُ الوضُوحَ والانسجام، بل يُشيرُ بأصبعه إلى الظاهرة: ظاهرةِ انزياحِ الخطابات الروائية عن القضايا الاجتماعية.

تَبْـدُو **جسد ومدينة** على مستوى الخطاب دائرةً مغلقة، عندما تنتهي بالعبارة التي كانت المبتدأ. وهنا يُطرح أمامنا سؤال جوهري لا بُدَّ من الحسم فيه وهو: ما الفرقُ بين الخطاب والنّص؟

إذا كان النَّصُّ نسيجاً لُغوياً له معنى، فإنَّ الخطاب صيغة منبنيةٌ بوعي وإرادة فَرْدية أو جماعية، تعكس رؤيةَ المبدع للعالم ولنفسه وللمتلقي كاحتمالات. فالنَّصُّ أيقونةٌ لها بداية ونهاية. والنَّصُّ مجالُ تَحقُّقِ القصّة (الحكاية). والخطاب رؤية ناظمةٌ ومتحَكِّمَةٌ في مسار تطوُّر القصّة.

إذن، فالدائرة مجرَّدُ افتراضٍ يقترحه علينا نصُّ رواية **جسد ومدينة**. وأمّا الخطابُ فهو البناءُ الخارجي للأحداث في تراتُبِها. وهو طبعاً في هذا العمل يختلف عن مسارِ الحكاية.

تبدأ الحكاية بلحظة تأمّلٍ للخارج الممطر، وتماهي الداخل (نفسية الراوية) مع هذا الخارج النَّدي،

* ـ زهور كرام: **جسد ومدينة**. الرباط: مؤسسة الغني، ١٩٩٦.

وبروز فكرة التسكع ليلاً. لكنّ الخطاب يحدّد بفكرة واضحة، وهي الجفاء والفراق والغياب. إنّها الحافزُ القويُّ والأوّلُ المُعطى لنا كقراء. يقول النّص عن لحظة الفراق: «إحساسٌ أقْبل ينشد بداخلي بهجةَ العبور، فالنُّطفة أشرقت عَنِ اللِّقَاءِ اليَتيم.. هو لا يدري لأنّ الخبر بيننا انقطع بفعل فاعل». إنّ الفكرة المستودعة في هذه العبارة الافتتاحيّة التي تُعْلِنُ انطلاق الخطاب لا القصّة ـ فللقصّة (الحكاية/المحتوى المسرود) بداية أخرى سيتمُّ استرجاعها ضمن ترتيب الخطاب ـ هي بداية الخطاب ومرتكز الحكاية، أي جوهرها. ونلاحظ من خلال هذا العبور العَاجِلِ ثلاثة مستويات متباينة: وهي الخطاب، والقصّة (الواقع المتخيل)، والنّص. فبداية الخطاب تبدأ مع الإعلان عن النطفة الجنينيّة وعن الفراقِ بينَ الرّاوية وسعيد. وأمّا بداية القصّة فموزّعة داخل النّص، ولا تُعلن عن نفسها بوضوح تَامٍ إلاّ في الفصل ما قبل الأخير؛ إذ يقول النّص الروائي: «كنتُ آنذاك سنة أولى جامعة، شعبة الأدب العربي...» (ص ٧٨). وتبدأ الحكاية بوضوح في صيغة تساؤلٍ واستذكار: «أتذكُرُ يا إبراهيمُ سعيداً ذلك الشاب، الذي كان وجهه يختزلُ المدينةَ؟... كُنْتَ قد عرّفتني عليه في إحدى الأمسيات الشعرية...» (ص ٨٠). وأمّا النّص فيبدأ مع أوّل صفحة، أوّل كلمة أو حرف من العمل الأدبي. وبهذا المعنى يكون النّصُّ أكثَرَ عموميةً، وينضوي تحتَهُ العديدُ من الجزئيات التي أَطلق عليها «ج. جنيت»: المتعالياتِ النّصيةَ. لذلك أيضاً سنعتبر بدايةَ النّص العبارةَ التالية: «من بعيد/يتجمع الضباب...» (ص ٩)، دون الحديث عَنِ الـ «التقديم» لأنّه ينتمي إلى «المناصصة» (Paratextualité)، ودون الحديث عن المدخل الذي عَنْوَنَتْهُ صاحبةُ النصّ بـ «قبل البدء»، لأنّه يدخل ضمن المناصصة. والنّص في **جسد ومدينة** هو الّذي يَصحُّ نعتُهُ بالدائرية، لا القصّة (الحكاية) أو الخطاب. وتُنهي الكاتبةُ النّص الروائيُّ بعبارةٍ موحيةٍ ومُوهِمَةٍ بالانغلاقِ والدائرية: «من بعيد.../يتجمع الضبابُ كالعادة» (ص ٩٢). هنا تماثُلٌ واضحٌ بين عِبارةِ البداية والنِّهاية في النص، لكنّ هذا أيضاً لا يجعلنا نغفلُ علامات الترقيم الّتي تُغَيِّر في الدلالة، وهو أمرٌ لا نُريدُ الخوض فيه الآن.

إذا اتّضح الفرقُ بين الخطاب والنص والقصّةِ، فإننا سنحدّد بعض التقنيات الكتابيّة الّتي شكّلَتِ الخطابَ ووسمت العملَ الروائيّ وحققتْ تميّزَهُ.

٣ ـ من التقنيات المستعملة في هذه الرواية نَجِدُ:

أ ـ التماثل: لا يستقيمُ الحديث عن التماثل في **جسد ومدينة** إلاّ مَعَ ذِكْرِ تقنية متوازيةٍ ومُهيمنةٍ في آن، أقصد: الالتباس. لقد اعتمدتِ الالتباسَ العديدُ من الروايات التشويقيّة أو الروايات ذات المنْحَى البوليسي التي تقوم على حبكة غامضة مُلْغِزةٍ، وعلى عِلْمِ القارئ ببعض المعطيات التمويهيّة أو الحقيقيّة، وعلى جَهْل المُخْبِرِ بالحقائق.

وينبني الالتباسُ في هذه الرواية على التماثُلِ القائم بين حكايتين وبين صوتَيْن نسائيَّيْن: حكايةُ «الرّاوية» وصَوْتُها، وحكايةُ «آمال» وصوتُها. كلّ حكاية تقومُ على عَصَب عاطفي، ولا نُميِّزُ بدقّة المُتَكَلِّمَ مِن المُتَكَلَّمِ عَنْهُ في الصفحات الأولى من العمل الأدبي. وبذلك نكون أمام وجهٍ محدِّدٍ للخطاب، ما دام الخطابُ هو الصيغة الصّرفية الخارجيّة التي تُنَظِّمُ وتُرتِّبُ وتُرَكِّبُ عناصرَ الحكاية وتُقَدِّمُها إلى القارئ. والخطابُ هنا لا يبدو دائرياً، بل هو خطابٌ يتأسس على التدرُّج التالي: الغموضُ في تقديم مرجعيةِ القولِ الروائي وتحديدِ نسبِهِ إلى الشخصية الروائية، ثمّ الوصول إلى الوضوح بَعْدَ أنْ تتساقط كلُّ الأصوات المتكلمَةِ أو المنقولِ كلامُها وخصوصاً صوتُ «آمال» الّتي ستنجلي أمام القارئ حكايتُها العاطفيّة و «المصيريّة»: حكايتها مع ابراهيم، ونهايتها بين براثن البغاء والهجرة إلى الخارج. إنّه خطابٌ يركّزُ على النِّهاية أكثر من تركيزه على البداية؛ فنقطةُ وضوح الخطاب ـ وبالتالي القصّة (الواقع النّصي) ـ تشكّل البدايةَ الحقيقية، لأنّ هذا الوضوح هو الّذي سَيُعيدُ بناء العلاقة مِنْ جديدٍ وبشكلٍ أفْضل بين النّص الرّوائيّ وبين قارئه.

إنّ التماثُل بين حكاية «الرّاويَة» وحكاية «آمال» امتلك عمقَ دلالته من خلال الالتباس الحاصل في ذهن المتلقي والخلطِ بين صَوْتَي الرّاوية وآمال. ثُمّ إنّ التّماثلَ كان نتاج حَصْرِ عالَم الرّواية؛ فإذا كان الملفُّ المطلوب فَتْحُهُ واسعاً وموجّهاً نحو القَصْدِ من الكتابة في زمن التّردّي، فإنّ العالم الرّوائي المشخّصَ لأبْعاد الملفّ الاجتماعي السياسي مَحْصورٌ في أربع شخصيات رئيسية هي: الراوية، وسعيد، وآمال، وابراهيم؛ وأما الشخصيات الروائية الأخْرى فليستْ إلاّ أثاثاً إضافياً لتكميل مهامّ الشخصيات الروائية الأربعة وتسهيلها. وتوحِّد الشخصياتِ الروائيةَ العلاقاتُ العاطفيّة، فتَنْقَسِمُ إلى زَوْجَيْن: الرّاوية وسعيد، وآمال وابراهيم. ويَسْتَمِرُّ التّماثُلُ في الحكايتَيْنِ إلى أنْ يقع الاختلاف في النهاية: أي عِنْدَ لحظَةِ الوضُوح وانجلاء الغموض والالتباس. فتكون نهاية الزوج الأوّل (الراوية وسعيد) غياباً وخياراً، وتكون نهايةُ الزوج الثاني (آمال وابراهيم) غوايةً وانتحاراً...

إذاً فالتماثُلُ لا يستقيم إلاّ بالحديث عن الالتباس. ويستدرجُ الالتباسُ مفهومَي الوضوح والغموض المشار إليهما في بداية هذه الدراسة، تمييزاً للخطاب التّقليدي التّعليمي التنويري وللخطاب المعاصِر القائم على التركيب والتداخُل سواء في تركيب الأحداث وأجزاء القصّةِ أو البناء الخارجي (الخطاب). ولا بُدّ من ذكر مظهر آخر سيأتي ذكره لاحقاً وهو: تعدُّد الدلالة واختلافها، سواء في النص الروائي وتدرجه أو في ذهن المتلقي القارئ.

ب ـ الشّرودُ: التقنيّةُ الكتابيّةُ تتوسّلُ دائماً وسائلَ ووسائطَ كي تُوسِّعَ من حكيها، خصوصاً إذا كان النصّ مثلَ **جسد ومدينة** الذي يقوم على لحظةٍ زمانيةٍ محدودة جداً على مستوى الخطاب لا على مستوى القصّة. ومن الوسائط التي وظفتها الكتابة في **جسد ومدينة**: الشرود.

وللشرود وظيفةٌ، هي الانفتاحُ على المتوقّع لا الواقع. فالشرود لحظةُ انفلاتٍ من الزمانية الخارجيّة. إنّه زمنٌ خارج الزمان، زمنُ تفكيرٍ وتأمُّلٍ واستَرجاع، لا زمن الدقائق والساعات والأيام. هنا تبدو وظيفةُ الشرود جليّةً على مستوى القصّةِ، إذ تتمكّن الرّاويةُ من استرجاع لحظاتٍ بعيدة في الذاكرة. وتَبْدو وظيفةُ الشّرود جلية على مستوى الخطاب، فينتقل الحكيُ من رَصْدِ الواقع (المستنقع/الممطر) إلى الحديثِ عن القَلَقِ؛ وفي هذا المُجْتَزَإِ توضيحٌ لذلك: «تململ داخلي فأسْكَتَ شُرودي... وضَعْتُ يدي على بطني وقُمْتُ أفتح النافذة من جديد... المساء رمادي يَبْدُو من النافذة، هاجمتني نفحاتٌ باردةٌ فاحتضنتُ بطني وكأني أخفي شيئاً سرقته... ضاعَ مني الشّرودُ عندما انهالَ المطَرُ يقرعُ الطريقَ وسُطوحَ السيّارات وأعمدة الإنارة...»(١٠).

وإذا كانَ التماثُلُ لا يقُومُ إلاّ بالحديث عن الالتباس والوضوح والغموض وتعدّد الدلالة، فإنّ الشرود لا يستقيمُ إلاّ بالحديث عن الاسترجاع والتذكُّر. **وجسد ومدينة** روايةٌ تُبرز أهميةَ التذكُّر. فكلّ المحكيات الصغرى الموسِّعَةِ للنّص الروائي مُسترجَعَةٌ من الذاكرة، كحكاية سعيد المناضل الغائب «بفعل فاعل»، وإبراهيم المنتحر، وآمال، وحكاية الصّالون، وبداية التدخين... الخ. وتقنية الاسترجاع والتذكُّر مستنتجَةٌ من دائرية الأيقونة النّصيةِ، ومن خلال مَوْقع الرّاوية.

II ـ القضايا النسائية: العلاقات والإكراهات

١ ـ تنتمي **جسد ومدينة** إلى ما يُطْلَقُ عليه اليوم «الكتابة النسائية»... فهي تعلن عن رؤيةٍ نسائية من خلال تركيزها على قضايا اجتماعيّة تهمُّ المرأة كفرد اجتماعي يتلقى إكراهات المجتمع ويصارع من أجل التخلص منها وإثبات تقاليد أخرى مغايرةٍ. ومن القضايا الّتي تطرحها هذه الرواية: علاقة المرأة بذاتها؛ وعلاقتها بالموروث؛ وعلاقتها بالرّجل؛ وعلاقتها بالمجتمع.

٢ ـ يميلُ بنا التفكير كلّما طرحنا مسألة الذات نحو الكتابة الرومانسية. ولكنّ الّذي أرومه هنا لا

علاقة له بذلك، بل يسعى إلى توضيح جانب شديد الخصوصية، ولعلّه من أبرز ما يميِّزُ الكتابة في **جسد ومدينة**، وفي أيّة كتابة نسائية: إنّه رغبة المرأة في التحرّر وفي البحث عن مجال لا تكون فيه مجرّد أداةٍ وظيفيةٍ مسلوبةِ الإرادة، ولا مجرّد مُثيرٍ للرغبة الجسدية.

في **جسد ومدينة** تَطرح الروايةُ قضيةَ الذات المتصالحة مع ذاتها، والتي تتناسى العلاقات السائدة في الخارج، وتحاولُ أن تلبّي رغبةً أوحى بها سقوطُ المطر على المدينة. تُحاول أن تُلَبّي رغبة الجسد في البَلَل، والسّير بكل حريّةٍ في الشارع العريض الطويل المظلم رغم المخاطر. وليست الرّغبةُ إلا خطاباً من الداخل يصدرُ عن الذات وتتلقّاهُ الذات؛ تقول الرّواية: «ترغبُ في أن يتبلّلَ جسدها... أن تصير رعشةً... تتحوّلَ رجفةً.. فتصبح المدينةُ قلباً يخفق لحياة كريمة» (ص ١١). لكنّ رعشة التبلّل بالمطر تحت سماء مُلبّدةٍ بالغيوم، والرغبة في قذفِ ماءِ المستنقعات والبرك الصغيرة بالأقدام، تصطدم بالرّجُل المعاكِس المفْسِدِ لكل لذّةٍ؛ تقول الرواية: «فيما هي منشغلة بتثبيت الحذاء في رجليها... أخرج يده اليسرى وضرب مؤخرتها... فجأة قفزتْ واقفة، تسمّرتْ مكانها... اشتعلتْ ناراً... احمرّ وجهها... ماذا تفعل؟ هل تصفعه!» ثم تضيف: «إنّها تشعر بالظلم في أقصاه، تلمسه في ارتعاشة نفسها... في حشرجة حنجرتها، في الدمع المنحبس في عينيها... إنّها تقرأ الظّلم في كيانها... في فكرتها... فالمسألة لم تعد مجرّد نبشٍ لجزء من الجسد... إنّه تدخُّلٌ سافِرٌ في فكرتها، الفكرة الّتي ألهمتها التسكعَ ليلاً لتعيش الهذيان مع المطر...» (ص ١٣).

إنّ الصّراع بين الرغبة والإشباع ناجمٌ عن تدخّل الرجل المعاكس المتسلط في الليل. فالليلُ للرجال، والليلُ كخارج الذات لا يسمح للذات كداخلٍ أن تحقق ما تشعر به وما ترغبه. هكذا ترى الروايةُ المسألة: الذات تُساوي التوازن بين الجنسين، وتساوي الحرية المتكافئة. لكنّها غير متحقّقة، لأنّ رَغْبَةَ المرأة تصطدم في الشارع ليلاً برغبة الرجل. فتسكع المرأة ليْلاً له معنى واحد في الوعي الخارجي، والرّوايَةُ تحاولُ أنْ تُصَعِّدَهُ حتّى يُصْبحَ قضيّةً وظاهرةً في حاجةٍ إلى حَلٍ... فهل **جسد ومدينة** رواية أطروحة؟

٣ ـ على امتداد الفصول الأولى تبدو الرواية مُهْتَمّةً بقضايا الذات وبالحكي عن بعض العلاقات السائدة، مع تأثيث فضاء الحكاية وترتيب أحداثِها. لكنْ في الفصل الأخيرة وما قبل الأخير ينجلي الالتباسُ الذي اعتمدته الرّاويةُ كَمُحَفِّزٍ وكمثيرٍ يحافظ على العلاقة المتوتِّرةِ والمشدودةِ بينَ النّصِّ وقارئِهِ. وإنّ والوضُوحَ المتحدَّث عنه هو بمثابة الحلّ والنِّهاية: نهايةِ الحكاية، الّتي تفكُّ كلّ الروابط المحفزة بين النص وقارئه، وتوهِّلُه للخُروجِ من الدّوامة.

في الفصل ما قبل الأخير تبدأ الرّاويةُ (وهي طالبةٌ جامعية كانت على علاقة عاطفية مع سعيد الغائب، سعيد الحالم بحياة كريمةٍ وحُرّةٍ، سعيد المناضِل، وهي تحملُ في بطنها بذرةً منْهُ، ستتحوّل إلى فكرة الانتماء وإلى خيار...) بالحكي. يفجّرُ خَبَرُ انتحار ابراهيم احتجاجاً داخل الرّاوية، على الرّقيب، وعلى المنع فتتدفّقُ سريرتُها بوحاً. ومما تبوحُ بهِ رغبتُها في التحرّر، وفي ايقاع الأب في الخطإ والخطيئة حتى تُبَرْهِنَ لنفسها أن هذا النموذج ليس مثالياً وأنّ الثورة عليه واجبة. وهذه الفكرةُ تُبرز أنّ محاولة قتل الأب لدى الراوية فكرة تميز سابقة على الفِعْل، وتصبح بالتالي مجرّدَ محاولة لتَبْريرِ الأخطاء والأفعال الّتي ترفضها الأنا العلويةُ أو الموروثُ السلوكي والفعلي الذي فَعَلَتْ فيه المدينة فِعلها فغيّرتْهُ. وهكذا فإنّ الصرّاع بين الأنا والأب ناتجٌ عن صراع القرية والمدينة، صراع الذات مع تحوّلاتها. يقول النص: «كيف أحرّر نفسي من النموذج! كيف أنطلق! أتذكّرُ يا إبراهيمُ أوّل يَوْم تجرأتُ فيه وحكيتُ لكَ عنِ ثقل نموذجِ والدي على صدري؟... كنتُ أبصق في وجه مَنْ يُلَمِّحُ بكلمةٍ قبيحَةٍ في حقّ والدي...، والدي الرجل المحترم.. المثالي... وكيف أخونُ هذه الصفات! لا، لن أفتح عيني، سأترك الرمانة كما هي... والدي كل شيء في حياتي... إنه يختزل حبي... كثيراً ما كُنْتَ تناقشني عن ضرورة الفطام... شيئاً فشيئاً ألْحَقْتَني بثقةٍ كبيرة بنفسي، مهّدتني للدخول في حوارٍ مع النموذج... من يومها رغبتُ في قتل النموذج بداخلي...

لكي أتحرّر وأعيش أفكاري... لا بدّ أن يكونَ لي صوت منفصلٌ... صِرْتُ أبحثُ عن خطإٍ أدم في وجه أبي، أترصّدُ ملامح السنين في هذا الوجه... أسعى لضبطِ لحظةٍ سرقة... التصقُ وراءَ الباب... أركز السمع... علني أضبط انزياحه... كيف يعقل ألاّ يترك أثراً لجريمته!» (ص ٨٠).

إنّ فكرةَ قتل الأب تحتوي في رمزيتها على معنى الصّراع المحتدم في النفس. فالذات في عزلتها احتدامٌ وصراعٌ: فإمّا أنْ تخلُق توازنها الداخلي؛ وإما أن تنشطِر، فلا يُلْجِمُ انشطارَها وقتئذ إلاّ التوغُّلُ في الانشطار حدّ الهوسِ والفُصام لا الفطام. إنّ فكرة قتل الأب تحتوي في رمزيتها على التّعبير عن ثقل الماضي وعدم التّصالح معه. وعدم التصالح مع الماضي هو في الحقيقة عدمُ التصالح مع الذات، لأنّ الذاتَ عندما تستسلمُ لنموذَجٍ ما فإنّها تُحقق وحدتها وتماسكها وانسجامها؛ وعندما تدخل في دوامة السؤال غير المنهَج، وفي محاولة هدم جدار الماضي أو الجسر الواصل بين المراحل الأولى للتشكّلِ وبين المراحلِ اللاّحقةِ التي تصطدم فيها الذاتُ بالآخر المغاير، تنشطرُ كالزجاج. ولعلّ هذا ـ في رأيي ـ هو ما تحسه كلُّ امرأة كاتبةٍ تنطلق من موقع الدفاع عن المرأة.

جسد ومدينة رواية مغربية تطرح قضايا المرأة من زوايا متعدِّدة، لكنْ من منظورٍ واحدٍ وحقيقة واحدةٍ: هي الدفاع عن حريّة المرأة، الحريّة المستفزّة. فاحتفاظ الرواية بالجنين هو إعلانٌ عن هجومٍ مُسبقٍ، تبدأ به الراويةُ وتنتهي به دون أن تطرحَ الفكرةَ الأخلاقية، بل تركز فقط على لحظة الانفلات الانفعالية اللاّإرادية. وهذا التشديد يشوّش على فكرة الحفاظ على امتداد سعيد المناضل، الغائب، الطموح، المهزوم؛ يقول النص: «بعد ليلةٍ انزوينا فيها إلى نبض حرارةٍ اندلعتْ حين ضمّني إليه... احتوتْ تلك الليلةُ الممطرة اشتهاءنا فاقبلنا نمتص اللّذة المنسابة في جسدينا... في لحظةٍ توقّفَ أرقُ الزمن... تراجع النموذجُ والمستنقَعُ، وانبثقَ بوحٌ جرف خجلاً أثمرهُ تاريخ القريةِ النائية»... «بعد تلاشي الحرارة حاولتُ إعادَة ترتيبِ ما حدث... إنّها عادةٌ أسجّلُ فيها خطوي في تاريخٍ أكتُبُه بعد الفطام... فقط لأعي ما حدث... فكلُّ شيءٍ صار مرتبطاً بالوعي به... لكني هذه المرّة فشِلْتُ حين أخذتُ القَلَمَ والمذكّرة لأعيد رسم حكاية الليلة... وجدتني أسجّل فشلاً ذريعاً... بعدها تيقنتُ أننا في لحظة اندفاع الرغبة نمارس التحرّر في أقصاه حين ينفلتُ منا الوعي بانسيابنا في جسدينا...» (ص ٨٧).

إنّ انسياب اللغة في هذا المقطع الّتي تعتمد البوح لا يمكنه أن يقنعنا على مستوى الفكرة. فإذا كان الاعتقاد يأخذنا تجاه فكرة الامتداد لسعيد المناضل ـ وهو اعتقاد مسنودٌ بمؤشرات لسانية حيثُ يقول النّص: «إنكَ تشبهُهُ، لقد كان كثير الحركة والتحرُّكِ وهذا دليل على انتمائك إليه...» (ص ٨٦) ـ فإنّ الرغبة في إعطاء الذات كلّ حريّاتها، حتى في امتلاك اللحظة المنفلتةِ الآسِرةِ، يَحُدُّ من اعتقادنا. وهنا أيضاً يبرز خط مميّز للكتابة في **جسد ومدينة**. إنّ كتابة المرأة تختلفُ من حيث المحتوى عن كتابات نسائية أخرى اختارتْ أن تكتُبَ عن الأنثى، التي تفتقدها شخصيةُ **جسد ومدينة**. تقول «آمال»: «باتَ عليّ أن أستردّ أنوثتي الّتي كادت أن تذوب مع الأيام»... (ص ٤٣ ـ ٤٤).

إنّ العلاقة مع الموروث، والعلاقة مع الأب، ترمزان إلى هذا الجموح المستبد بالذات. فالمرأة التي تدافع عن وضعيتها تحتاج، في **جسد ومدينة**، إلى ما يدعم جموحها، وكأنّ الذات غير مقتنعة تماماً بما تقومُ به. إنّه صراعٌ محتدِمٌ: صراعٌ بين صوت العقل كمنظومة مميّزة وفارِزة، وبين هواجس النفس ورغباتها الفائرة التوّاقة إلى المغامرة والمغايرة.

إذاً فرواية **جسد ومدينة**، على مستوى الرؤية الناظمة للخطاب والقصّة في آن، تُعْلِنُ نفسها ضمن الكتابة النسائية. فهي لا تصفُ ولا تفسّرُ ولا تَشْرَحُ ما تعانيه النساء في المجتمعات، بل تهاجِمُ وتخوضُ في ماءٍ غامرٍ. وقد بيّنا كيف احتدمتْ نفسيةُ الرّاوية واستشاطت غضباً من الرجل المعاكس. وتُبيّنُ الرواية في نهاية الفصل الأوّل، دفاعاً عن فكرة التسكع ليلاً تحت المطر، كيف هاجمت الرجل المعاكس و«طعنته» فيما تعتقد أنّه الجُرحُ الغائر للرجل؛ يقول النص: «سأنبش رجولته، لكنّ يدي لن الوثها» (ص ١٣).

إنّ مفهوم الرجولة في تصوّر الرّاوية موطنُ ضعف الرجل، وهو ما حاولتْ أن تُوقعَ فيه الأب، أن تُسقط فيه النموذَج والمثال المثالي. هي إذاً كتابة نسائية تدافع عن المرأة، عن بعض قضايا المرأة، وتقتحم حتى ما هو مرفوض اجتماعياً.

٤ ـ غير أنّ الرجل في الحكايات المؤنَّثة للنص الروائي لا يشكل نمطاً واحداً متماثلاً ومتطابقاً. بل هناك الرجل المعاكس الذي يُفْسِدُ فكرة التحرّر والتبلل ليلاً تحت المطر، وهناك الحبيب الذي يشكل الأملَ في البقاء والاستمرار. يقول النص: «ستدفع ضريبة عن تحركاتك السابقة لأوانها... قد أكون أنا ضريبتك ومع ذلك أعشقك، فعشقي لكَ من عشقي لَهُ وعشقي له من عشقي لها...» (ص ١٥). وتقول «آمال» معبرةً عن حبّها لابراهيم: «تلفّعتُ حبَّهُ ومشينا خطواتٍ ثابتة لأعلن أنوثتي حتى لا يكتشف صلابتي التي أورثتني إياها مدينتي... [...] حبُّ ابراهيم رهانٌ جديدٌ أتمسك به كما يتمسكُ الغريق بيدٍ تطفو على سطح الماء... لا يعرف شكلها.. ولونها.. فقط مُصرٌّ على التشبث بها لأنها كل ما تبقى من أمل البقاء...» (ص ٤٤).

تنبني الرواية على الالتباس، فهو مركزٌ أساسيٌّ في تحفيز القارئ المعاند ومركزٌ أساسي في نفور القارئ المتعجل. والالتباس يتجلى في هذين المقتطفين أعلاه: فإذا كان الحبُّ بالنسبة للرواية لحظة دفء واختيار في نهاية وانتماء، فإنه بالنسبة لآمال مجرّد قَشّةٍ تتشبثُ بها، وهو يدٌ لا شكل ولا لون لها. إنّه عدمُ الوضوح، ولذلك ستسقط «آمال» في العهارة، ويُصْبِحُ ابراهيم مجرّد ذكرى.

إنّ الالتباس في مثل هذه المواضيع محكومٌ برؤية الخارج، وهي رؤية مختلفة ومتعدّدة حسب التكوين العاطفي والوسط الاجتماعي والمؤهلات والاستعدادات الانفعالية. لكن الحب مع ذلك يبقى موضوعة محورية في الرواية، غير أنه يُصَابُ بالعدوى، عَدْوَى المدينة/المستنقع/الهامش المنبوذ خلف الأسوار. كما حلَّتْ لعنَةُ المدينةِ على ابراهيم المنتحر، وسعيد الغائب، وآمال البغي، والأم العائدة إلى القرية، والراوية التي ستتمخض خياراً. وهنا أيضاً التباس شعريٌّ؛ فالخيار ليس الانتماء فحسب، بل الفشل أيضاً. وهنا يصبح معنى الخيار بعيداً عن دلالة الاصطفاءِ والانتقاءِ، ويصبح دالاً على الثَّمرةِ؛ «تمخض الجبل فأراً» على ما تذهب الحكايات الشعبيّة.

حقّاً، إنّ ما يوحّد لُحمَةَ الخطاب في **جسد ومدينة** مفهومان: التّماهي بين الجسد/الذات، وبين المدينة/المستنقع أولاً، والالتباس في تحديد دلالة واحدةٍ مُوَحّدةٍ ثانياً.

٥ ـ اختارت الرواية منذ البداية موقعاً مُحدّداً، هو موقع الهجوم. يقولُ النص في أوّل صفحة منه: «ربما يكون لرائحة انصهار التراب بماء المطر دافعٌ قوي لفتح ملف محاربة المستنقعات من جديد» (ص ٩).

وكما يَتَماهى الجسدُ مع المدينةِ، وتتماهى حكاية الراوية مع حكاية «آمال» في بداية تكوُّن الخطاب واسترساله، يتماهى المجتمعُ مع المدينة المستنقع. وفي الوقْتِ الذي بدأنا نلاحظ فيه توجُّه الخطاب الروائي المغربي نحو مجالات وموضوعات أخرى (كالبحث عن الجذور الشخصية والفردية للمؤلف بالعودة إلى مسقط الرأس، ومحاولة إعادة الاعتبار للهوامش، والدّمج أو التركيب بين السيرة الذاتية والرواية على المستوى الأجناسي)، نجدُ في **جسد ومدينة** محاولةً لطرح سؤال هذا التحوّل. فهل هناك عوامل اجتماعية أوْ معطيات فكرية أو معرفية أو سياسية لهذا التحوُّل، أم أنّ هناك محض دوافع فردية وحميّة «بطولية» لدى الروائيّين استيقظتْ فيهم فجأةً ليثأروا للتاريخ المهمّش والمهمل؟

إنّ عبارة «فتح ملف محاربة المستنقعات من جديد» المقتطفة من الرواية تُفْصِحُ عن هذا الطّرح. أي أنّ تحوّل الموضوعات، ومجانبة الخوض في القضايا الاجتماعية، والاهتمام بالقضايا الفردية. لا تخلو من دلالة. ولكن قضايا تطهير المجتمع من كثير من العلاقات الشائنة تُعتبر ملفاً مفتوحاً أبداً. أما الهروب منه

نحو القضايا النوسطالجية، فلا يغلقُ الملفَّ بل يهمله إلى حين، ويعلن عن حالة وعي جديد من المجتمع وموقفٍ جديد. وهي حالةُ الرواية والروائيين المغاربة. ولعلّ في هذا ما يبرّرُ دخولَ عددٍ من الروائيات والروائيين منطقة الصمتِ الإرادي أو القسري، وما يسمح للآخرين باكتساح الساحة الثقافية.

من المظاهر الصارخة في وجه المجتمع، وتماشياً مع الكتابة النسائية المدافعة عن المرأة، نجد أنّ إعلان الرواية هو الاحتجاج على تَفَسُّخ وتَعَهُّرِ المدينة بتعهُّر المرأة، مبعدةً كلَّ اعتبار اجتماعي ـ أخلاقي. يقول النص: «... كلُّ شيء انتفخ في هذه المدينة، حتى مستنقعها صار مدينةً بكاملها... لماذا العتابُ فقط على انتفاخنا؟» (ص ٨٦). وتَعُودُ «نا» في «انتفاخنا» إلى النساء وضمنهن بالطبع الراويةُ التي تُهدِّمُ العلاقات السائدة في المجتمع ثورةً عليه وثأراً للنساء المقهورات. وهذه إحدى مزالق الخطاب النسائي الإبداعي البعيد عن النسقيّة، والتي استبدَّ بها الانفعالُ الحماسي.

من بين مظاهر التداخل والتركيب في خطاب **جسد ومدينة** نَجِدُ صَوْتاً مناقِضاً لسابقه. وهو انتقادٌ حادٌ موجَّهٌ لمجالٍ مكاني اجتماعي، أقصد «الصّالون» حيث يصبحُ في الرواية مجالاً للحريّة، حرية التعبير، وحرية الكشف عن الأسرار، وحريّة الكشف عن الجسد المحتشم.

إذا كان الصوتُ الأوّلُ يُبْعِدُ الجانِبَ الأخلاقيّ ويستحضر الغضب والثورة على مجتمع الحجْرِ، فإنّ الصّوت الثاني يستحضر الجانب الأخلاقيّ. والفرقُ كَامِنٌ في اختلافِ رؤية «الرّاوية» الطالبة الجامعية، ورؤية «آمال» التي ستنتهي بها القَدمُ إلى العهارة فالهجرة إلى فرنسا. ثم إنّ الفرقَ كامِنٌ في أنّ الصوت الأوّلَ موجّهٌ إلى المجتمع الذكوريّ، وأنّ الصّوتَ الثاني موجّه إلى مجتمع النساء؛ يقولُ النّص: «يزدحِمُ الصّالون... دخان السجائر يتطاير وأجسادٌ شبه عارية وأحمرُ الشفاه يضيء كلّ وجه، ثم لغة، نعم، لغةٌ جديدة أسمعها لأوّل مرّة... لم أفهم معجمها ـ كان غريباً عليّ ـ وأنا الّتي اعتقدت أني أحمل المدينة انتماءً» (ص ٦١). ويضيفُ النص: «تأكّد لي بعد ذلك أنّ الصّالون يتحوّل إلى فضاء للحكي اللاّمباح في الخارج، إنّه مكان له طقوسه الخاصّة... دخان السجائر يتلاعب في الهواء، وأفخاذ شبه عارية منتشرة على الكراسي، وصوت السيشوار يختلط مع الموسيقى والضحكات، وتخلع اللغة زيفها اليومي فتأتي عارية تُسمي الأشياء بأسمائها... الجسد تتعرّى أعضاؤه.. الرجل يُختزل عُضْواً.. تتعطّلُ وظائفهُ ما عدا الجيب وما تجود به فحولته» (ص ٦٦).

إنّ **جسد ومدينة** روايةٌ مهمّةٌ على مستوى خطابها، وعلى مستوى التقنيات الكتابيّة التي وظّفتها الروائية حتى توسِّعَ من ضيق المدّة الزمانية القصيرة سواء بالشرود أو التذكُّر أو الاسترجاع أو التماثل بين الحكايَتيْنِ. لكن على مستوى القضايا المطروحة نسجل اختلافنا مع بعضها، ونسجّل عدم تمكن الرواية من إقناعنا بطروحاتها النسائية.

III ـ الكتابة والمعنى

إنّ **جسد ومدينة** روايةُ صدى لتجاذُبِ مَرْكَزَيْنِ قويَّيْنِ هما على التوالي: الكتابة والمعنى.

على مستوى الكتابة يبدو أنّ الكاتبة حاولت أن تستجيب لعدد من المعطيات النظرية التي أتاحها النقد الروائي خلال مسيرته، خاصّة ما أتاحته دراسات م. باختين، وج. جنيت، وج. كريستيفا حول التداخل النّصي وتعدّد الأصوات والمتعاليات النّصية. أما على مستوى الخطاب فإنّ **جسد ومدينة** قد حاولتِ الاعتماد على الالتباس والتّدرج في الحكي من الغامض إلى الواضح وتركيز القول في الخاتمة وتوزيعه في البداية.

على مستوى المعنى جاء التعدّد في التأويلات نتيجةَ القيود التي تحكّمتْ في المعنى المُراد أداؤه. وتتمثل تلك القيود في طَرح مؤسس على الرؤية النسائية وفي الطرح المفترض، أقصد: محاولة تلبية حاجة القارئ وذلك بذكر الهمّ الاجتماعي والنضال السياسي حتى تكون الكتابة هادفة وملتزمة.