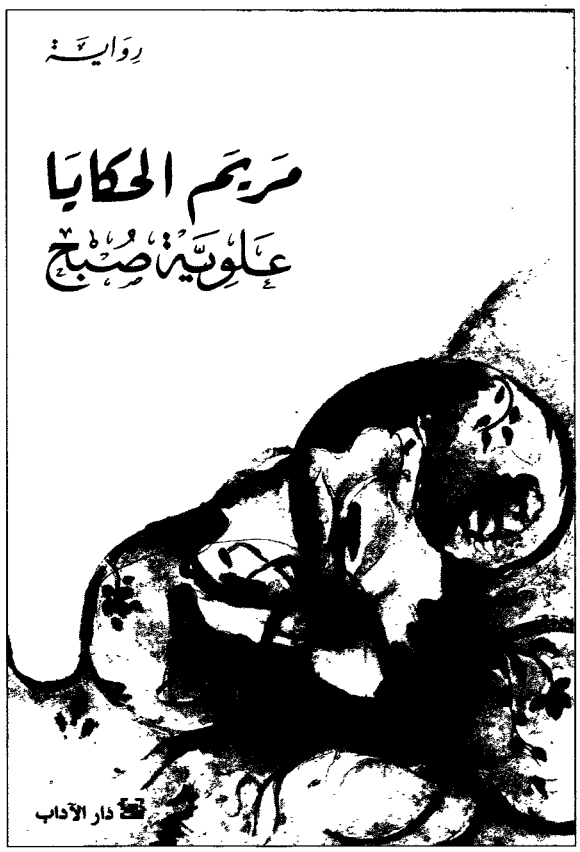
دراسة نقدية

الشَّطب في الرواية العربية: «مريم الحكايا» لعلويّة صبح

العادل خضر*

«وَهُمْ إذا رأوا المرأةَ حديدةَ الطرف والذّهن، سريعةَ الحركة، ممشوقةً ممحّصةً [أيْ بريئةً من الترهّل]، قالوا: سعلاة... والسّعلاة اسمُ الواحدة من نساء الجنّ إذا لم تتغوّلْ لتَفْتِنَ السّفّارَ.»(١)

إنّ تمتُّعَ المرأة بهِبَةِ الكلام قد ارتبط، على نحوٍ عمومي، بظهور الهوية الحديثة الملازمة لظهور الإنسان الحديث.(٢) ولقد كان على المرأة العربية أن تنتظر مُصلحي النهضة العربية حتى يَخْرج الحديثُ عن حريّتها وتعليمها من دائرة المسكوت عنه، فيصبح كلُّ ما ينقال في شأنها «في الخطاب الإصلاحي العربي» من قبيلِ ما يمكن التفكيرُ فيه بعد أن كان في عداد اللامفكَّر فيه.(٣) ولا يعني هذا التحوُّلُ الخطابي أنّ موضوع



المرأة لم يكن موجودًا في الفضاء العقلي القديم؛ فقد أُلِّفتْ كتبٌ كثيرةٌ في أدبِ النساء وفِقههنّ وبلاغاتهنّ، ولكنّها كتبٌ ألّفها الرجالُ لا النساء، وتَعْكس وجهةَ نظرهم، وتؤسِّس لما يسمّيه بُورْديو بالهيمنة الذّكَرية(٤) ـ وهو تأسيس يقوم على مفهوم الشطب (La rature) كما سنرى. ولم تصبح المرأة موضوعًا تؤلِّف فيه المرأةُ بقلمها إلاّ بظهور صنفٍ من النساء، هو صنف المرأةُ المبدِعة créatrice(٥) ـ وهو صنفٌ لم تعْرفْه الثقافةُ العربيةُ إلاّ في أزمنتها الحديثة حين جرى توزيعٌ جديدٌ لاقتصاد الكلام. ولا يعنينا في هذا المقام أن نَعْرض العناصرَ التي أسهمتْ في نشأة ذلك الصنف، بل أن نبرهنَ على أنّ صنف المرأة المبدِعة التي تَهبُ الحياةَ بالكلمة قد اقترن ظهورُه بالرواية، بوصفها شكلاً تمارس فيه المرأةُ حقَّها في الكلام وحرية التعبير. غير أنّ هذه الفكرة تحتاج إلى أمريْن: ١ ـ أن نُثْبتَ أنّ ظهورَ الرواية قد اقترن ببدايةِ انحسارِ الهيمنةِ الذّكَرية؛ وأنّ الرواية هي الشكلُ المثالي للتعبير عن التجارب الخارجةِ عن الأنموذج أو المثال.(٦) ٢ ـ أن نختبرَ هذيْن المعطييْن من خلالِ نوعٍ مخصوص من الروايات تَمَكَّنَ من تأسيس العبارة المحرَّرة للمتعة الأنثوية من الشَّطْب. وبهذا الاعتبار يمكن أن نزجَّ برواية **مريم الحكايا** لعلويّة صبح(٧) ضمن هذا الصنف من الروايات، أي الصنف الذي تمارس فيه المرأةُ حقَّها في تدبير الكلام خارج التمركزيْن

---

* ـ أستاذ محاضر بكليّة الآداب، منّوبة، تونس.

١ ـ **الحيوان**، ج ٦، ص ١٥٩ ـ ١٦٠. وفي **اللّسان**: «كانت العربُ تَزْعم أنّ الغُولَ في الفلاة تتراءى للناس فتتغوّل تغوّلاً، أيْ تتلوّن تلوُّنًا في صورٍ شتّى.»

٢ ـ من مميّزات الإنسان الحديث أنّه يَنْظر إلى نفسه بوصفه كائنًا يمتلك دخيلةً أو «أنا» ذاتَ 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 ـ محمد الحدّاد، **حفريات تأويلية في الخطاب الإصلاحي العربي** (بيروت: دار الطليعة، ٢٠٠٢)، الفصلان ٦ و٧ خاصة.

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

٥ ـ سبق أن حدّدْنا ملامحَ هذا الصنف في مقالنا «صمتُ النساء،» ضمن كتاب: **صورة المرأة في الرواية العربية** (تونس: دار سحر للنشر، ٢٠٠٥).

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

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

الصوتي والقضيبي phallogocentrisme.[1] وهي بهذا التدبير تَرْفع الشَّطبَ، وتؤسِّس لخطابِ حريّةٍ مختلفٍ، خارجَ مدار «الحقيقة» التي هي صوتُ القانون واللّه والأب، وخارجَ مدار القوة الذَّكَرية بما هي قوةُ إنتاج.[2]

لا يمثِّل فنُّ الحكي مَلَكَةَ الإنسان السردية فحسب، وإنّما المَلَكَةَ التي يتبادل بها الناسُ تجاربَهم. بيْد أنّ بعض الدراسات تشير إلى أنّ هذا الفنّ آيلٌ إلى زوال.[3] ويَرْبط بنيامين هذه الحالَ بفقر الناس من تجاربَ قابلةٍ للتبليغ، أو افتقارهم إلى التجربة التي تُنقَلُ بالقول والسماع.[4] وهو يَسْتشهد بالناس الذين عادوا من الحرب العالمية الأولى بُكْمًا خُرْسًا غيرَ قادرين على التعرُّف على عالمهم الذي فَقَدَ كلَّ العلامات.[5] هذا العجز تُرجم في بعض الفلسفات الإيطيقية الحديثة بألفاظٍ من قبيل «خسران المعنى» أو «فقدانه.»[6] وللفظِ «المعنى» (sens) دلالتان: فهو يدلّ على الهدف؛ ذلك أنّ الحياة بهذا التصوّر إمّا أن يكون لها هدفٌ فيكون لها معنًى، أو أن تكون مفتقرةً إلى هدف فلا يكون لها معنى. كما يدلّ لفظُ «المعنى» على الكلام؛ وبذلك صار الإنسان (الحديثُ بصفةٍ خاصة) يكتشف المعنى في التصوُّر الأول، ولكنّه يبتدعه قولاً في التصوّر الثاني. هذه القدرة على إنتاج المعنى هي رمزٌ للقوة الذَّكَرية، لكون هذه القوة هي قبل كلّ شيء قوّة إنتاج، وكلُّ ما يُنتَج يوصف من منظور القوّة الذَّكَرية بسجلاّتها وألفاظها. ويجسِّم الراوي قوةً لإنتاج الحياة (شهرزاد في **ألف ليلة وليلة**...) والحقيقةِ (الحكواتي المشرقي، الفداوي التونسي...) من خلال تقديم النصيحة. وليس ما يَبْذله الراوي من نصيحةٍ للجمهور سوى جعله التجربةَ ممكنةَ التبليغ. والمقصود من تبليغها هو اقتراحُ طريقةٍ تمكّن من متابعة الحكاية.[7] فطلبُ النصيحة أو تقديمُها يقتضيان قبل كلّ شيء أن يكون المرءُ قادرًا على قصّ الحكاية. ويبدو أنّ القدرة على تقديم النصيحة قد بطلتْ في الأزمنة الحديثة لأنّ التجربة أَضحتْ غيرَ قابلة للتبادل مادامت غيرَ قابلة للتبليغ. ويُعزى ذلك إلى أسباب عديدة، لعلّ أهمَّها أنّ أشكال القصّ الشفوية ـ كالأسطورة والخرافة

علوية صبح

والحكاية والقصص ـ قد غدتِ غيرَ قابلة لأن تُحكى حتى يُمْسي بالإمكان متابعتُها لاكتشاف الحكمة وبذلِ النصيحة. وأمام استحالة تسريد narrativisation التجربة وتقديم النصيحة بأشكال القصّ التقليدية، فقد صارت الروايةُ هي الفنَّ السرديَّ المناسبَ لتأويل وجود الإنسان في هذا الزمان.

هل يرجع ذلك إلى أنّ ما يميِّز الروايةَ عن أشكال القصّ الشفوية هو أنّها لم تكن أبدًا منفصلةً عن الكتابة، ما دام انتشارُها قد اقترن باختراع المطبعة؟ أمْ يرجع إلى كونها تسرِّد التجربةَ على نحوٍ مختلفٍ، وتنقلها من مدار الهيمنة الذكَّرَية والتمركز القضيبي القائم على مفهوم الإنتاج («الحقيقة،» والحكمة، والعبرة، والمعنى) إلى مدار آخر تُحْكِمُ فيه المتعةُ الأنثويةُ (بفتنتها) قبضتَها على الرمزي إحكامَ المتعةِ القضيبيةِ (بسلطانها) قبضتَها على الواقع؟[8]

❖ ❖ ❖

---

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

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

٣ ـ 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 ـ Walter Benjamin, op. cit., p. 119 - 120.

٥ ـ نجد مثلَ 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 بيتُها القديم الذي أعرفه، في أول شارع الحمراء، لم أجد اسمَها على بابه؛ بل البناية كلّها التي تسكنها وجدْتُها مستويةً مع الأرض» (ص ٦). ومنها أيضًا حمّودي، الذي «... نام إلى جانب حائطٍ أمام سوق الذهب القديم الذي نسي أين صار، ولم يعد يعرف موقعَه بين الأنقاض والدّمار» (٣٧٠ ـ ٣٧٢).

٦ ـ Charles Taylor, op. cit. p. 47.

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

٨ ـ 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."

دراسة نقدية

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

إنّ شطبَ المتعة الأنثوية هو الذي يَجْعل وجودَها المفترض ممكنًا. وقد كان مدارُ ذلك النكران على عقيدتيْن: المرأةُ بوصفها سرّاً ولغزًا، والمرأةُ بوصفها كائنًا كَذوبًا خائنًا خادعًا. فبهذه الطريقة في النظر تُشْطَبُ المتعةُ الأنثوية، وتتولّد المواقعُ الثلاثةُ التي أدينتْ فيها المرأة: ففي الموقع الأول أدينتْ بوصفها وجهًا لقوة الأكذوبة، وقد تشكّلَ الاتهامُ باسم «الحقيقة» التي ما فتئتْ تُعرَض كصفة من صفات التمركزيْن القضيبي والصوتي. أما في الموقع الثاني فقد أدينت المرأةُ بوصفها وجهَ اللاحقيقة، لأنّ نظام الحقيقة قد تلوّثَ بلعبة الحيلة والسذاجة. ويبقى الموقع الثالث متجاوزًا للنفي المضاعف (أي نفي الحقيقة بالكذب والحيلة) لأنّ المرأة معتَرَفٌ بها بوصفها قوةً نابعةً من ذاتها، وناشئةً في ذاتها، وخارج اعتراف الرجل.(١)

يمكن أن نُظْهر وجوهًا من شَطْبِ المتعة الأنثوية من خلال مشاهد كثيرة من الرواية. ولكنْ من المهمّ أن نلاحظ أنّ الشخصيات في هذه الرواية ثلاثةُ أصناف: ١ ـ شخصياتٌ موضوعٌ للحكاية، و٢ ـ شخصياتٌ تحكي، و٣ ـ شخصياتٌ تَكْتب.

الصنف الأول متكوّن من نساءٍ واقعاتٍ في إسار الهيمنة الذَّكَرية وعنفها، مثلما أنّ الرجل في علاقته بالنساء يواجه هلعَه الرهيبَ من الخصاء castration.(٢) ولا يتجلّى الشطبُ في سكوت المرأة وعجزها عن الكلام، وإنّما في طريقة ظهور متعتها خارجَ كلِّ حضورٍ ذَكَريّ. فمتعتُها تتجلّى في غياب الرَّجُل كلّما استعاد الجسدُ لهجتَه الفريدة، وهي لهجة تجد مفرداتِها في صورٍ أقرب إلى التعبير التشكيلي منها إلى اللغة والكلام. فمثلاً تتحدّث مريم عن رائحة أختها قائلةً: «لا أدري تمامًا سببَ تغيّر الرائحة. هل لامتزاج واختلاط رائحتها برائحة زوجها وأولادها، أمْ أنّ الأمرَ يعود إلى تغيّر هرموناتها مع السنّ والزواج؟ ربما كانت إفرازاتُ الهرمونات تتغيّر مع الغضب أو الصمت أو الألم أو السعادة، وربما تغيّرتْ في رأسي فقط، لا أعلم... عادت رائحتُها القديمة إلى أنفي. لا أدري إذا كنتُ شممتُ تلك الرائحة فقط لأنّها قالت لي إنّ زوجها سافَرَ، أو أنّها عادت إلى أنفي لأنّني رأيتُها تضحك. تضحك مثلما كانت تَضْحك أيامَ زمان؛ فأختي تضحك، ولكنْ بخفر. الأصحّ أنّها كانت دائمةَ الابتسام أكثرَ ممّا كانت دائمةَ الضحك. وأصابها بعد الزواج شيءٌ اسمُه نسيانُ الابتسام، كما أصاب صديقتي ابتسام شيءٌ اسمُه نسيانُ الضحك» (ص ٤١ ـ ٤٢).

غير أنّ هذا التعبير سرعانَ ما يفيض في صمته كلّما سُعي إلى ترجمته بالكلام لاستخلاص المعنى منه. فالجنون، وهو صورة من صور الصمت في **مريم الحكايا**، لا لغةَ له ما دامت اللغةُ الوحيدةُ المتوفّرةُ التي يمكن أن ينقال فيها إنّما هي لغةُ العقل، أي اللغةُ التي تُقْصي الجنونَ وتلغيه. وفي هذا الإلغاء والإقصاء شطبٌ للغةِ الجسدِ الأخرى. فالشطب لا يمتلك أيَّ تقنيةٍ لمحادثة الجنون إلاّ بالقضاء على الجسد حتى يَهْمد، أو استنطاقِه بالضرب ليقولَ ما سُطِّرَ له أن يقوله. ونجد في **مريم الحكايا** مَشْهدًا من هذا القبيل: «زينة التي أسمتْها أمُّ طلال بهذا الاسم لتكون زينةَ البيت الوحيدة التي لم تنجب غيرَها. جسدها الرقيق يرتجف كلُّه حين تتجمّد نظراتُها في عينيها العسليتيْن، ما إنْ تأتيها النوبةُ أو الكريزة، وتصرخ خائفةً... تَهْجم أمُّ طلال، ويَهْجم الجيرانُ كلُّهم ويبدأون ضربَ زينة بالصرامي على جسدها ورأسها ورقبتها، وهي تتلقّى ضرباتِهم كالصوص الذي يُجْلد بينهم. وهم يعتقدون أنّهم يضربون الجانَ الذي تلبّس جسدها بحاله. وهي تصرخ من ألم ضرب الجان لها، وألم ضرب الأحذية التي تَلْسع جسدَها لسعًا... تَخْرج منها أصواتٌ غريبةٌ لا تشبه صوتَها... ولا يتركونها وشأنَها إلاّ بعد أن يُغْمى عليها ويتوقّفَ صوتُها، بل كلُّ الأصواتِ الصادرة منها، لأنقلَها بسيارتي إلى المستشفى» (ص ٣٦٥ ـ ٣٦٦).

وبصفة عامّة، تظلّ شخصياتُ هذا الصنف الأول موضوعًا للحكي لا مادةً للرواية، لأنّ ما تَنْطق به هو ما تَسْعى الروايةُ إلى مقاومته. فالحكايات في **مريم الحكايا** لا تحرِّر أحدًا ما دامت تعيد إنتاجَ استلاب النساء، بحيث تبقى بطونُهنّ رمزًا لإنتاج اللحم البشري، لا يُمْكن أن تَلِدَ سوى ما يَضْمن للإنتاج الاستمرارَ ـ وهو ما يقوّي الهيمنةَ الذكريةَ بوصفها قوّةَ إنتاج. تقول علويّة، مؤلِّفةُ الرواية وشخصيةٌ من شخصياتها: «كلُّ النساء يَحْبلن بالقصص ذاتِها. وربما حكايةُ الجنين في بطنِ واحدةٍ هي نفسُها في بطون كلِّ النساء. وما إنْ يخرج إلى الدنيا حتى يلبس اسمَه ويعيش حكايتَه، بل يلبس حتى هزائمَه التي حبلتْ بها أمُّه» (ص ٣٠٠ ـ ٣٠١).

أما شخصيات **الصنف الثاني** فكلُّها من النساء، ولا تختلف عن الصنف الأول إلاّ باضطلاعها بدور الحكي. بل إنّ مريم لا تمتلك القدرةَ على الحكي فحسب، وإنّما أصبحت «ملجأً لأسرار

---

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

٢ ـ الأمثلة كثيرة في الرواية. ففي خصوص الهيمنة الذَّكَرية، نجد صورًا منها تجلّت في الاغتصاب (ص ٣٦٠ ـ ٣٦١). أما الخوف من الخصاء فقد تجلّى في الخوف من رؤية فَرْجِ الأنثى عاريًا بلا غطاء (ص ٣٦)، أو الخوف منه بوصفه صنوًا للموت: «كان يَشْعر لحظةَ دخولِه بي أنّ عضوَه يَخْترق بئرَ ما بين فخذيّ. يهبط إلى قاعه الذي لا قاعَ له، مع وصوله للرعشة. لكنّه حين يزمّ ويرتخي بعد الوصول، يكتشف خوفَه من الأسرار المجهولة في اختراق الفراغ والموت. وحين يعود ويطفو هامدًا فوق مائه، يبتلع خوفَه من أن يخرجَ من بئري ومنّي، وخوفَه أيضًا ألاّ يخرج أبدًا» (ص ٣٥).

النساء» أيضًا. وهذا الملجأ هو فضاءُ السماع، ولكنّه فضاءٌ خصوصيٌّ لا عموميٌّ، لا يلجأ إليه اللاجئون للإنصات وتقبُّلِ النصيحة، بل للكلام. ولعلّ طرافةَ رواية **مريم الحكايا** تَكْمن في تهيئتها لهذا الموقع الذي تَحْصل فيه المعرفةُ بالسّماع لا بالعيان، وبالإنصاتِ إلى الكلمةِ التي تحرِّر قائلَها من وزر حملها. تقول مريم: «أعرف أنّ الآخرين يحكون لي، ربما لأنّهم لا يَشْعرون بأنّهم مهدَّدون أمامي... لكنّني صرتُ مع الأيام أَشْبَهَ بالكاهن الذي يَعْترفون أمامه بكلّ شيء. لم أكن ملجأَ أسرار صديقاتي فحسب، بل الأغرب أنّ الرجال أيضًا يجدون متعةً في إخباري كلَّ شيء، حتى عن تفاصيل حميمة من غير الممكن أن يقولَها أحدُهم في حضرة النساء» (ص ١١).

بيْد أنّ موقع الإنصات لم يهيَّأْ لتَشْغله **كلُّ** الشخصيات، وإنّما تلك التي انتقلتْ من موقع الإنتاج ـ حيث لا تكون المرأةُ إلاّ رحمًا تَلِدُ وبطنًا يَصْنع اللّحمَ البشري ـ إلى موقع آخر خارجَ الإنتاج تصبح فيه المرأةُ آذانًا صاغيةً لابتلاع الحكايات ونقلها.[1] في هذا الانتقال يتأسّس فضاءٌ آخر، هو فضاء اللعب الذي لا يمكن أن يوصَفَ بألفاظ «الإنتاج» وقيم «الحقيقة.» إنّه فضاءُ المتعة الأنثوية التي لا حقيقةَ عندها سوى الجسد، وإنْ كان هذا الجسدُ في فضاء اللعب يحتاج أحيانًا إلى الرجل لاستكمال شروط اللعب. بيْد أنّ حضور الرجل أحيانًا يصبح غيرَ ضروري، إذا غدا فضاءُ اللعب مكانًا احتفاليّاً تمارسُ فيه النساءُ خارج الفضاء العمومي لعبةَ التنكّر والأسرار، وهي لعبةٌ تتحرّر فيها المرأةُ من كلّ ما يجعلها مُشَابِهةً للرجل، لكون التنكّر نكرانًا لقيم «الحقيقة،» أو لـ «حقيقة المرأة» التي صاغها الرجلُ في شكل أسطورة أو عقيدة تجعل الأنثى سرّاً مكنونًا أو لغزًا غامضًا. فالتنكّر لعبةٌ تَرْفع الأنثى بها الشطبَ، وتعيد للأنوثة زينتَها، وتكون سبيلَ الأنوثة إلى مبدإِ اللايقين.[2] مثلُ هذه اللعبة نجدها في مشهد رائع تقيم فيه النسوةُ حفلاً أنثويّاً ويجري فيه استبدالُ الألبسة الشرعية بالألبسة المغرية والماكياج: «تَسْحب كلُّ واحدةٍ ثيابَها المغريةَ التي سترتديها. تَخْلع رداءَها الشرعيَّ وتبدّله بالفستان العادي، بعدما تدير ظهرَها للأُخريات. وبعدما يلتفتن إلى وجوه بعضهنّ مع انتهاء تبديل الملابس ووضع الماكياج وتمشيط الشعر، تبدأ صرخاتُ التّعجب والدهشة والاستهجان مع الضحك... يبدأْنَ البحثَ عن الوجوه تحت أقنعة الماكياج... ثم يبدأ الرقصُ والخَلْعُ... ثم يَعُدْنَ إلى تبديل الملابس بالألبسة الشرعية والحجاب، ويُزِلْن الماكياجَ عن وجوههنّ نهائيّاً قبل خروجهنّ، وتَحْمل كلُّ واحدةٍ كيسَها بعد أن تضع فيه وجهَها الآخر ويديْها... وكلَّ عوراتها. تنتهي الحفلةُ التنكّرية. يتركن وجوههنّ التي لبسْنَها في القاعة، ويخرجْنَ ثانيةً من مخابئهنّ إلى خوفهنّ من الدنيا» (ص ٣٣٨ ـ ٣٣٩).

يمكن أن نطرح الآن هذا السؤال [المتّصل **بالصنف الثالث**]: إذا كان مبدأُ الكتابة في **مريم الحكايا** قد خَضَعَ لقانونٍ صارمٍ عَبّرتْ عنه علويّة صُبْح بالتالي: «طلبتُ منها أن تعيد كتابةَ الرواية، ولكنّها قالت لي: حاولتُ ولم أستطعْ، الإنسانُ لا يولد مرتين، وكذلك الحكايات؛ فالحكاية حين تُحكى مرّةً، تصبح حكايةً ثانيةً» (ص ١٩)، أفلا ينبغي أن نعتبر الروايةَ برمّتها قائمةً على مفارقة كبرى لأنّها تَسْعى إلى مقاومة الحكايات بالمحو، ولكنّها بذلك المحو تعيد كتابةَ ما حُكِيَ؟ فالمتأمِّل في نسيج الرواية لن تَفُوتَه ملاحظةُ هذا الحشد الهائل من الحكايات التي سمعتْها مريم ونقلتْها إلى علويّة صُبْح بوصفها شخصيةً وراويةً ومؤلِّفةً. تقول مريم: «كلُّ الذي حكيناه ذهب سدًى. كلُّ ما حكيتُه كأنّه كان نفخًا في آذان مثقوبة. أنا التي حوّلتني إلى فمٍ لها وآذانٍ على الآخرين، أَسرقُ قصصَهم وحكاياتِهم وأُهديها إيّاها. صرتُ وكأنّني أسمعُ بأذنيْها، إذ كلّما لَفَتَ نظري مشهدٌ أو خبريّةٌ أو حتى حوارٌ ما، أقول في داخلي: أين علوية لتَسْمع وتكتب؟» (ص ١١).

لنذكّر بأنّ هذه الحكايات كانت تُنْقل بالقول والسماع في فضاءاتٍ خصوصيةٍ ومناسبات فريدة. ولكنْ كلّما حاولتْ علويّة صُبْح كتابتَها استحالتْ عليها صياغتُها في رواية. ذلك أنّها حكاياتٌ ما إنْ تُنقل بالكتابة حتى تُمْحى. فالكتابة في **مريم الحكايا** عملُ محوٍ، أو نسخٌ بالمحو. ولعملِ المحوِ صورٌ شتّى في الرواية، هذه أبرزها:

١ ـ ضياعُ الرواية وتناثُرُها في الأوحال وامّحاؤها في الماء والأمطار (ص ١٨).

٢ ـ لعبةُ التذكّر والنسيان: «لم يكن الخطُّ الذي تقرأه في صفحات الرواية أمامها واضحًا... كانت الحكايات تتداخل... تنسى الأسماء، بل نصير كلّنا أحيانًا مريمات، وعلويّات، وياسمينات... يصير لكلّ اسم أسماءٌ كثيرة، وحكاياتٌ كثيرة. تصير الأزمنة البعيدة كأنّها كلّها الزمنُ الآن... تصير الأمكنةُ أمكنةً كثيرة لمكان واحد... شردتْ بذهنها، لتتذكّر مَنِ الذي كَتَبَ؟ وشردتْ بذهنها لتتذكّر إذا كانت الذكرياتُ ذكرياتِها، أم ذكرياتِ الأبطال...» (ص ٤٢٥)

٣ ـ النكران: «لا أعرفهم. لم يسبقْ لي أنْ عرفتُهم، أو التقيتُ بهم... مَنْ هم هؤلاء الذين يطاردونني ويلاحقونني لأحكي لهم حكاياتِهم، وهم لن يصدّقوا إلا القصصَ التي اخترعوها لأنفسهم؟ بل بودّي لو أعرفهم جميعًا، لأقتلهم كلَّهم، وأرتكبَ

---

١ ـ نشير إلى أنّ مريم تمثّل أفضلَ تمثيل ذلك الانتقالَ من موقع الإنتاج بالإنجاب إلى موقع السّماع والكلام، أو من غشاء البكارة (hymen) إلى طَبْلة الأذن (tympan). وقد تجسّمَ ذلك حين أُجهضتْ بملء إرادتها: «لم يكن قرارُ إجهاضي إلاّ بترًا لكلّ حلمِ ارتباطٍ بعبّاس، إجهاضًا لحبٍّ عميقٍ كان يتكوّن بداخلي تجاهَه. لم أقطعْ علاقتي به رغم الإجهاض الذي لم أُخبرْه عنه» (ص ٢٧٢).

٢ ـ Jean Baudrillard, op. cit, p. 35.

دراسة أدبية

جريمةً، جريمةَ قتل المؤلِّف لكلّ أبطال روايته، واحدًا واحدًا! ولكنْ، ألا يمكن أن أكونَ قتلتُهم بنسياني لهم، ولحقتْ بهم إلى الموت بإخفائي ذكرياتهم؟» (ص ٢٩٩)

٤ ـ تداخُلُ الحكايات وكثرةُ الاحتمالات: «شيء ما في داخلي دفعني إلى الذهاب والسؤال عنه قبل أن أسافر، ربما لكي أتأكّد إذا كنت أعرفه حقّاً، أمْ أنّ علوية اخترعتْه... سألتُ البوّاب وسألتُ الجيران، بل سألتُ أهلَ الحيّ كلّهم، لكنّ كلّ واحد منهم أخبرني حكايةً مختلفةً عنه...» (ص ٤٠١ و٤٠٤).

٥ ـ بل يبلغ المحوُ حدّه الأقصى عندما يغدو عملاً آليّاً: «يَنْهض مساءً ليعودَ ويكتب، بعد أن انقطع عن العيادة، فلم يعد أحدٌ يَطْرق بابَ عيادته. حين ينهض من النوم في اليوم التالي ويقرأ ما كتبه في الليلة السابقة، يجد الكلماتِ **تمحو** بعضَها، والأخبار والحكايات والتصريحات وكلّ شيء **يمحو** بعضَه» (ص ٣٩٥).

❖ ❖ ❖

في كلّ الأحوال يؤكّد عملُ المحو أنّ الحكايات في فضاء الرواية شكلٌ مستحيل. فمِنْ خصائص الحكاية تكراريّتُها بالنقل الشفوي، ولكنّها عندما تُكتب في رواية فإنّها تَخْضع لإكراهات الكتابة بما هي تشكيلٌ مختلفٌ للتجربة. وهذا ما يَجْعل الشخصياتِ غيرَ قابلةٍ للتنميط والنّمذجة ما دامت تجاربُها لا يُمْكن أن تقدِّمَ نصيحةً أو يُستخلَصَ منها عبرةٌ. ولو وضعْنا في الحسبان أنّ النصيحة هي الدِّين، وأنّ الدِّينَ هو كلُّ ما يشدُّ أواصرَ الأمة، فإنّ الحكاية عملٌ قوليٌّ يُنتج نصائحَ شديدةَ الأسر. ومثلُ هذا العمل مستحيلٌ إجراؤه في الرواية، لأنّ الفنّ الروائيّ فنٌّ شيطانيٌّ تبحث فيه الشخصياتُ عن معنًى لوجودها على نحوٍ فرديٍّ منفصلٍ عن جسدِ الجماعة وتماسُكِه. ولعلّ هذا الانفصالَ أو انفراطَ عقدِ الجماعة هو ما يجعل الحكايةَ في هذا الأفق عملاً مستحيلاً. ولقد عبّرتْ بعضُ الشخصيات في **مريم الحكايا** عن هذه الاستحالة بقولها: «أشعر بالغصّة وأنا أفكّر كيف تفرفطت العلاقاتُ بعد الحرب، وأسأل نفسي السؤالَ الذي طالما سألتني إيّاه ابتسام: هل هي الحربُ، أم التقدُّم في العمر؟ هل هي الهزائمُ، أم أنّ الحياة هكذا؟... لمن أحكي من كلّ أقاربي وأصدقائي؟ لم يعد أحدٌ ممّن أعرفه يريد أن يسمعَ صوتَه، أو يخرجَ من قمقم ذاته وبئرِ صورته في ماء عينيه، أو يشمَّ رائحةً غيرَ جسده...» (ص ٤٠٨ ـ ٤٠٩).

ويؤكّد هذا الشاهدُ أنّ للشخصيات في الروايات فرادةً لأنّ تجاربَها فريدةٌ لا يمكن للحكمة الأزلية أن تنمذجَها أو تمنحَها المعنى، ما دام المعنى في هذا الفضاء غيرَ متقرّر indécidable، أو «منفلتًا» كما يقول جورج لوكاتش. وليس انفلاتُ المعنى عند هذا الناقد سوى ذاك الذي صاغه بهذه العبارة الجميلة: «l'inexprimable de la vie»[1] أو ذاك الذي يستحيل من الحياة إجراءُ القول فيه: إنّه المعنى العسير تفسيرُه، وربما المستحيلُ سردُه inénarrable، لأنّه من قَبيلِ ما لا ينقال. والدليلُ على ذلك نهايةُ **مريم الحكايا** ذاتها. فهي تنغلق بهذا اللامتقرِّر المنفتح على احتمالات الكتابة وقساوةِ التجربة: «وشاهدتُ جفنَ عينها يرتجف ويهتزّ، قبل أن تعودَ إلى أوراقها، لتعيدَ كتابةَ ما تقرأه، وتغيِّرَ النقاطَ والحروفَ والفواصلَ والواواتِ، لتَعْثر على ذكرياتها ووجهها بين الوجوه والذكريات، ليصيرَ لها اسمٌ ووجهٌ وذكريات بين الأسماء الكثيرة، ولتصير الوجوهُ الكثيرةُ وجهًا واحدًا، والأسماءُ الكثيرةُ اسمًا واحدًا، ولتعثر ـ **وهي تعيد الكتابة من جديد** ـ على أسمائنا وذكرياتنا، وكذلك على ذكرياتها.. لتجد ما يؤكّد أنّها على قيد الحياة، أو بين المفقودين في الحرب، أو بعدها. **لم تتأكّد من شيء**. تأكّدتْ من أنّ يدها تؤلمها، وهي تعيد كتابةَ ما تقرأ، لتعثر على جواب. لمستْ يدَها اليسرى، التي تكتبُ بها، فأحسّت بحرارتها، ولكنّها **لم تتأكّد من شيء. لم تتأكّد من شيء**» (ص ٤٢٦).

والطريف في هذه النهاية أنّها تُغْلق روايةً لتبدأ روايةً أخرى تقوم على إعادة الكتابة من جديد لتلك الرواية التي لم تُكتب، أو كُتبتْ بمحوها. ولكنْ إذا تقرَّر لدينا أنّ المعنى في الرواية غيرُ متقرِّر، ومن المستحيل إنتاجُه لانفلاته، فإنّ ما يَنْبغي أن نتساءل عنه هو: **ما هو رهانُ الرواية خارج مفهوم الإنتاج والهيمنة الذكرية والتمركزيْن الصوتي والقضيبي؟**

لم يكن الرهانُ في **مريم الحكايا** الحكيَ، أو جمعَ حكاياتِ الناس، وإنّما كيفيةَ تمثيل كلّ هذه الحكايات بالرواية. وليس التمثيل ها هنا تكرارًا لما قيل في الحكايات، ولا محاكاةً لما حدث وجرى. فمبدأ الكتابة الصارم المبني على المحو وإعادة الكتابة يَكْبت مبدأَ المحاكاة، بابتداع موقع مختلف هو موقعُ السماع الذي منه تَنْبع الحكاياتُ. ألا يؤسِّس هذا الموقعُ الذي شغَلَتْه الأنثى في **مريم الحكايا** لتصوُّرٍ جديدٍ لخطاب الحرية؟ أليس هذا الخطابُ هو ما تسعى الروايةُ إلى تشكيله؟ ألا تؤسِّس الروايةُ، بإنشائها لموقع السماع جنيالوجيا للعبارةِ المحرِّرةِ للمتعة الأنثوية من الشطب؟

منّوبة (تونس)

---

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

وفي هذا السياق، يُمْكن أن تلتقي عبارةُ لوكاتش «l'inexprimable de la vie» بمفهوم l'imparlable الذي نَحَتَه في كتابه:

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