الحبيب الدائم ربي*

الكتابة ـ التناصّ وأفق التخييل في «امرأة النسيان»**

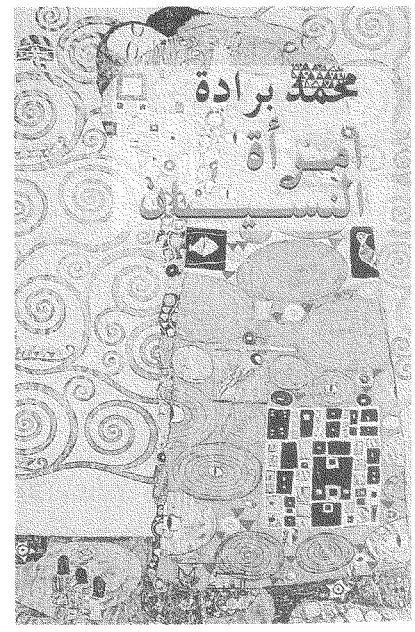
I ـ تقديم

تصدر هذه المساهمة عن ثلاثة مفترضات:

١ ـ إنّ الكتابة الإبداعية لا تَختلف عن المشافهة فقط في كونها مرتهنةً لاقتضاءات السند الأيقونيّ وشرطيته التدوينية، بل تختلف عن الشفويّ والكتابيّ (بالمعنى الواسع) معًا في انحيازها الحاسم إلى إمكانية قصوى في اختيار الدوالّ وأشكال الصياغة.

٢ ـ على الرُّغم من أنّ التناصّ كامن بالقوّة في أيّ نصّ، وعلى الرُّغم من أنّه ما إنْ يوجد النصُّ حتى يتناصّ (بحسب پول زيمتور وميشيل فوكو)، وأنّ التناصّ حتميةٌ لصيقةٌ بالملفوظ عمومًا ما دام كلامُنا يتغذّى نصفُه من كلام الآخرين (باختين)، فإنّ التناصّ فعلٌ كتابيٌّ بالدرجة الأولى، بموجبه تتحوّل ممارسةُ الإبداع من ظنٍّ يتقفّى به القارئُ أثرَ حافرٍ على حافرٍ في النصّ إلى يقينٍ يَغْرس به الكاتبُ الحافرَ فوق الحافر مع سبقِ إصرارٍ وترصُّدٍ.

٣ ـ إنّ التخييل ليس بالضرورة فعلاً متساميًا على الواقع ومفارقًا له، وإنّما هو جزء من مكوّناته. إنّه واقعٌ تُشيِّده الكتابةُ بواسطة اللغة. ولربّما صار الواقعُ المشيَّد عبر اللغة أشدَّ رسوخًا من بعض العناصر المادية (لنقارنْ على سبيل المثال بين الثنائيات التالية:



جان ڤالجان/ڤيكتور هيجو، دون كيشوت/سيرڤانتيس، السيِّد أحمد عبد الجواد/نجيب محفوظ، إلخ).

II ـ الكتابة: المتن والمبنى

في ضوء العناصر السالفة سنحاول النظرَ إلى **امرأة النسيان**، الرواية الأخيرة للناقد والروائيّ محمد برادة، ككتابة إبداعية تتوسّل التناصّ، إلى جانب أدوات أخرى، من أجل إنشاء عوالم تخييلية هادفة.

فعلاوةً على بعض المحكيات الصغرى يتّخذ المتنُ الحكائيُّ في هذه الرواية مسارَيْن أساسيَيْن: يتمثّل الأول في حكاية «امرأة مستسلمة للعزلة، منتظرة للموت» تُدعى اختصارًا «ف.ب.» ويتمثّل الثاني في حكاية «كاتب يجري وراء التبدُّلات والوقائع الطازجة خلال فترة التناوب والتراضي» التي تَشْهدها الساحةُ السياسية المغربية اليوم في تدبير الشأن العامّ. وتلتقي شخصيتا «ف.ب» والسارد (الكاتب) في كونهما يعيشان معًا ما يُشْبه الإحباطَ والغربةَ داخل وسطهما، بعدما كانا في السابق يجريان وراء «الحالات القصوى.» فـ «ف.ب» التي عاشت في باريس «اندفاعاتِ التحدّي وشراهةَ الإقبال على الحياة،» بعيدةً عن «وصاية تأخذ أكثر من شكل،» لم تعد قادرةً على التواصل مع العالم الخارجيّ بعد عودتها إلى المغرب، وعقِبَ تجارب مليئة بالاهتزازات. فسدَّت دونَها، داخلَ «معزبة» خاصةٍ، جميعَ المنافذ. وأما الكاتب (السارد) فيزعم أنّه، بفعل تنقُّله بين بلدان مختلفة، لا يَشْعر بالغربة في أيّ مكانٍ حلّ به «هنا [بالمغرب] أو بالخارج،» ولكنّه في الحقيقة صار بدوره غريبًا عن أصدقاء الأمس الذين «استُوزروا أو عُيِّنوا في مناصب إدارية مرموقة.» فبعد نضال طويل وشاقّ، صار هؤلاء اليومَ، إلاّ القلة، يتنافسون على المواقع وتوزيع الغنائم، الأمرُ الذي جَعل الكاتبَ «المراقِب الذي لا ينافِس أحدًا» يَفْرق في الغربة والكآبة ويَلْجأ إلى ملاذ الكتابة ليتحرّك وجدانُه «في إثرها متوسِّلاً بحبلٍ من مسدٍ تَضْفره الكلماتُ، ملاحِقًا الأطراسَ المتواريةَ، علّي أستعيدُ امرأةَ النسيان.» (ص ١٣٥)

ولكنّ **امرأة النسيان**، كمبنى حكائيّ، لا تنصاع إلى هذه الخطية في تقديم الأحداث. والخطاب فيها لا يَقنع بجعل اللغة والشكل مطيتيْن سهلتيْن للإفصاح عن فحواه. فصنعةُ السرد حاضرة بقوّة؛ وبخلاف المشافهة، فإنّ الكتابة تقود المحكيَّ وفق خوارزميات معقّدة ومحسوبة جيّدًا تَجْعل فعلَ السرد منطلِقًا أو متردِّدًا، مهيمِنًا أو متناوبًا مع سواه، مسترسِلاً أو متشظِّيًا عبر الحوار، تبعًا لمقصديةٍ متيقظةٍ لا تنام.

---

* ـ كاتب مغربيّ.

** ـ محمد برادة، **امرأة النسيان** (الدار البيضاء: نشر الفنك، ٢٠٠١).

تتقاطع الحكايتان في رواية **امرأة النسيان** تقاطعًا هندسيًا في ضلع مركزيّ هو الكاتب (السارد) ذاته، وتَدْخلان معًا ضمن «لعبة تصحيح أخطاء شخوص» (ص ٧) خياليةٍ أو واقعيةٍ تسليط الضوء على حياة «ف.ب» وإعادة رسم قسماتها في ظلّ سياق واقعيّ وفنيّ جديد، وانتقاد المأزق النضاليّ الذي انتهى إليه رفاقُ الحزب. غير أنّ سهميْ هاتيْن الحكايتيْن يتّجهان نحو طرفيْ نقيض: فشخصية «ف.ب» تتّخذ منطلَقها من الخيال لتَؤُول إلى كيان أقربَ إلى الحقيقة: وأما رفاق الحزب فإنّهم يَظْهرون أولاً في النصّ كشخوص واقعية ليتحوّلوا تدريجيًا إلى كائنات خيالية شوهاء.

وتَلوح في خلفية النصّ حكايتان أُخريان لا تخلوان من مغزى: الأولى بطلتها «الضاوية» شِبْهُ الأمية، القادمةُ من وسط فقير إلى مدينة الدار البيضاء لخدمة «ف.ب،» قبل أن يُوقِعَها شابٌّ أحبَّتْه في شرك الدعارة، لينتهي بها المطافُ مقتولةً في هجوم على مُهرِّب مخدِّرات بأحد فنادق عين الذياب. والحكاية الثانية بطلُها «بن عريش» المحكومُ عليه بعشرين سنة سجنًا؛ إذ كان ورفاقُه يهاجمون عِلْيَةَ القوم من الرجال والنساء الباحثين عن خلوة في إحدى المغارات، فيَشِمُون جلودَهم بعلامات خاصة ثم يُخْلون سبيلَهم بعد أخذ فديةٍ وتجريدِهم ممّا يملكون.

والخطاب في الحكايتيْن الكبيرتيْن، وفي الحكايتيْن النّوويتيْن، يتغيّا تدبيرَ إكراهيْن تواجههما الكتابةُ إزاء موضوعها (الواقع بتشابكاته، الذات باستيهاماتها وأخيلتها...) وإكراهِ الكتابة في علاقتها بذاتها كاقتصادٍ جماليٍّ يقوم على اللغة وكمسؤولية معرفية وأخلاقية. وفي ظلّ هذا الوعي الشقيّ المزدوج، المراوحِ بين الحقيقة والخيال، وبين المعرفة والفنّ، يكتشف الكاتبُ وهو يَسْعى إلى توظيف قصة «بن عريش» في عمل روائيّ أنّ الحقيقة أغربُ من الخيال وأنّ الواقع لا تتّسع له لغةُ الرواية. فالمنطق العنيف لهذا البطل الإشكاليّ «نَسَفَ الكلماتِ والسردَ وإيحاءاتِ المعنى» و«بَدَّدَ مشروعَ الرواية» (ص ٧١)؛ ذلك أنّ بين الواقع والخيال، بين القدرة والإنجاز، مسافةً لا تقوى على رَدْمِها الكلمات.

III ـ التناصّ

يُمْكن اعتبارُ **امرأة النسيان** لمحمد برادة الصادرة عام ٢٠٠١ نصًا لاحقًا hypertexte بالقياس إلى **لعبة النسيان** الصادرة للمؤلِّف نفسه عام ١٩٨٧. فهي تَسْتحضر من هذه الأخيرة مجموعةً من المؤشِّرات المرتبطة بالفضاءات (الرباط، الدار البيضاء، القاهرة، باريس،...) وتروم تصحيحَ بعض ملامح الشخوص واسْتِبار أعماقها وتَقصّي تقلُّباتها في الزمان والمكان: فشخصية «ف.ب» باتت في النص الجديد بطلةً أساسيةً تتحكّم في البرنامج السرديّ برمّته، بعدما لم تَحْظَ في **لعبة النسيان** سوى بمساحة متواضعةٍ جدًا لا تتعدّى الإشارةَ العابرة؛ والكاتب (السارد)، الذي كان في النصّ القديم متحمِّسًا حالمًا، أصيب بإحباط وخيبة أمل في رفقاء الأمس الذين خانوا اليومَ شعاراتِهم القديمةَ بانخراطهم في الحكم.

إنّ الفعل التناصيّ يتجلّى واضحًا منذ البداية في حوارية النصّ الجديد مع النصّ القديم، وتصادي النصِّ الحاضرِ مع النصّ الغائب، بالاستيحاء القصديّ لعلاماته الحكائية والخطابية لا بغرض الاكتفاء بتوظيفها كأدواتٍ بنائيةٍ يتنازعها انتماءٌ ثنائيٌّ إلى نصّ الانطلاق ونصِّ الوصول، لكنْ أيضًا من أجل منحها أبعادًا أخرى مغايرةً تتماشى والمرامي الأطروحية والخيارات الجمالية. بيد أنّ الكاتب في **امرأة النسيان** لا يقف عند حدودِ ما أَطْلق عليه جان ريكاردو «التناصَّ المقيّد» الذي يُحيل فيه إبداعُ المؤلف بعضه على بعض وحسب، بل اعتمد أيضًا «التناصَّ المفتوحَ» وذلك عبر أشكال متباينة (الاستحضار الحَرْفيّ، التلخيص، التحوير... إلخ).

١ ـ المُناصّات.

● العنوان. واضحٌ أنّ عبارة «امرأة النسيان» كعلامة تأشيرية تضع القارئَ في «البَيْنَ بَيْن» الزّمكانيّ، أو في ما أَطْلق عليه ميخائيل باختين تعبيرَ «فضاء العتبة.» وهذا الفضاء يضع القارئَ أمام توقُّعات جديدة لكنّه يشدُّه إلى عوالم قديمة، ويحرِّض على الانخراط في مغايرة قرائية تمثّلها **امرأة النسيان** كفضاء تخييليّ ولكنّه يوقظ أيضًا الذاكرةَ لاستحضار نصّ **لعبة النسيان** كتجربةٍ مطروقةٍ من ذي قبل، حيث الثابتُ (المضاف إليه) هو النسيانُ، والإبدالُ (المضاف) هو مسافةُ التوقّع والتوتّر بين «اللعبة» و«الامرأة» أو بين الماضي والحاضر.

● العتبات. هناك مُناصّات أخرى تصدَّرت الفصولَ الخمسةَ المكوِّنة للرواية، وقد وردتْ على شكل مقتطفات شعرية أو نثرية يراوح حجمُها بين سطر واحد واثنيْ عشر سطرًا. واللاّفت في هذه التصديرات أنّها، ما عدا الإحالة على الكاتب (م.ب) برادة، و«ف.ب» شخصيتِه المفترضة، تستعيد أصواتَ الآخرين كعتبات للعبور وتتصادى مع الفصول (أو العمل بكامله). إنّها واجهاتٌ مُشْرعة على التوقُّعات، وجزءٌ من آليات التعتيم والإضاءة التي طالما اعتمدها محمد برادة في كتاباته الإبداعية.

٢ ـ الاستعارات المستدخلة.

● المستنسخات. لا تَرِدُ الاقتباسات الحرفية إلاّ نادرًا في **امرأة النسيان**، اللّهمَّ ما كان على شكل أمثال شعبية يَحُول بناؤها الجاهزُ دون تفكيكها وتذويبها ضمن كيمياء المتن الروائيّ: «كلُّ يغني على ليلاه» (ص ٣٢)، «الراس اللي ما يدور كدية» (ص ٣٧)، «تحرّكوا ترزقوا» (ص ٣٩)... أو كالأبيات الشعرية المنصوص على قائليها أو المجهولة المصادر (ص ١١٦) أو كلمات الأغاني (ص ٤٧، ١٢٠). وما عدا هذه الاستحضارات العامية أو المفصَّحة، التي تَمْنح النصَّ حريةً نسبيةً في الانفلات من قبضة وعي كتابيّ مهيمن، فإنّ استيحاء النصوص والأفكار لا يتمّ إلاّ بذكر عناوينها أو أسماء أصحابها. وتتوزّع الإحالات تبعًا للمجالات التالية: إحالات سردية (أوسكار وايلد، ستاندال...) وشعرية (إلياس كانيتي، پوشكين،...) وفلسفية (هيجل، ماركس،...) وسينمائية (إيتورسكولا، جناحا اليمامة،...) وتشكيلية (غوغان، موني،...) وموسيقية (سوناتات موزار، كونسرتو كولن،...).

والملاحَظ بخصوص هذه الاستدعاءات أنّها في معظمها تنتمي إلى ذوق راقٍ وثقافةٍ عالمة، من دون أن تَحْمل هذه الملاحظة أيَّ حكم قيميّ. إلاّ أنّ ما يستدعي الانتباهَ هو كون محمد برادة حريصًا على الاستفادة في كتاباته الإبداعية من ثقافته الواسعة في ميادين مختلفة، وعلى إقامةِ جسورٍ تواصليةٍ بين الفنون الأدبية وغير الأدبية.

٣ ـ الإرصاد المرآويّ (أو التقوير). من المعلوم أنّ تقنية التقوير la mise en abyme، وهي مستمدّة من الفنّ التشكيليّ، تقوم على اختزال الصورة داخل الصورة والقصة داخل القصة... إلخ وتَهْدف إلى إبراز النصّ في مرآة ذاته بصورة مركّزة قد تغيِّر من بعض معالمه لأغراض فنية لها صلةٌ بالكتابة والتلقّي معًا. وهذا التكنيك موظَّف في غير موقعٍ من الرواية، إمّا على شكل تلخيصات استباقية أو تنويعاتٍ نغميةٍ على تيمة واحدة: فحكاية الضاوية هي، بصيغة أو بأخرى، نموذجٌ مُصغَّرٌ لحكاية «ف. ب» مع مراعاة التناسب الذي يقتضيه البناءُ الفنيّ والدلاليّ. وقصة «بن عريش» هي الأطروحة ونقيضُها معًا لموقف الكاتب؛ فكلاهما يَرْفض الواقعَ على طريقته. والحنينُ إلى نقاء الماضي النضاليّ لدى الكاتب (السارد) هو صورةٌ لحنين «ف.ب.» إلى ماضيها الدفين. كما أنّ اللجوء إلى لعبة التذكر ـ النسيان، عبر تتبُّع خُطَى «الضوء الهارب» المتمثِّل في صورٍ منفلتةٍ لامرأةٍ محنونٍ إليها على الدوام تَسْعى الكتابةُ بلا جدوى إلى تقصّي آثارها، قد يضاهي من بعض جوانبه إعادةَ الكاتب (السارد) تركيبَ صورة «أم فتحية» في محكيات **مثل صيف لن يتكرّر**، وهي محكياتٌ صادرة للمؤلّف سابقًا. والكتابة لا تلجأ عبثًا إلى تضعيف ذاتها بواسطة التقوير، ولا لدواعٍ فنية لا غير، بل أيضًا لمسوِّغاتٍ لا تنفصل عن فحوى الخطاب المستهدَف، ولاسيّما أنّ كل الدلائل في خطاب **امرأة النسيان** تَسْتشرف «الرؤيةَ الكارثيةَ» من خلال أعراضها الأولى قبل وقوعها الحتميّ.

٤ ـ التشخيص اللغويّ. هناك غيرُ قليلٍ من محاولات التشخيص اللغويّ ومحاكاةِ أساليب الآخرين وتصويرِ أنماط وعيهم في **امرأة النسيان**. ولا غَرْوَ في أنْ ينصبّ معظمُ هذا التشخيص على تمرير وعي المناضلين الحزبيين من خلال لغة الكاتب السارد، بكلّ ما يرافقُ هذا الإجراءَ من تهجين وأسلوب وحوار، مع طغيانِ سخريةٍ مريرة، الأمرُ الذي يَحْمل العبارةَ والخطابَ على احتضان معنيَيْن متعارضَيْن. نشير فقط إلى هذا المثال الدالّ: «هل من المفروض أن يعيش المناضلون طوال حياتهم على الحديدة لا يمتلكون بيوتًا وسيارات؟ لعلّ التعبير غير موفّق، لعلّه يخفي تشخيصًا آخر لا أحد يجرؤ، الآن، على الجهر به...» (ص ٤٥)، وهو مثال يشخِّص به الساردُ ـ عبر لغته ـ لغةَ التبرير الذي يدافع بها المناضلون عن أنفسهم وقد تحوّلوا إلى كائنات روائية تَبْعث على الشفقة وتحوّلت العلاقةُ القائمة بين الكاتب وبينهم واقعةً على أرجل من طين.

هذا إلى جانب تشخيصات تحاول تصوير أساليب ولهجات أشخاص من مناطق ومستويات اجتماعية مختلفة (اللهجة الفاسية مثلاً). ولا ندري إنْ كان تشخيصُ الأساليب في هذا النصّ قد نجح كذلك في تشخيص الأوعاء في تمايزها واختلافها، خاصةً أنّ كلّ الشخصيات بما فيها البسيطةُ (مثل أضواء وبن عريش) تبدو وكأنّها حاملةٌ لوعي يتجاوز حدودَ مداركها؛ فلها جميعًا أوعاء حادةٌ، ومنطقُها في الإقناع حادٌّ وعنيفٌ لا يختلف عن وعي السارد (الكاتب) إلاّ من حيث زاويةُ النظر الخاصّة بكل واحدةٍ منها.

IV ـ النصّ الثقافيّ وأفق التخييل

مهما أوغل النصُّ الإبداعيّ، وخاصةً السرديُّ، في التجريد فإنّه يظلّ على علاقة بالواقع الذي يَشْرط وجوده، باعتبار الواقع نصًا ثقافيًا (كما يسمّيه بوتور). ولا مغالاة في القول إنّ **امرأة النسيان** نصّ يُشيِّد تعالقاتٍ تناصيةً مع واقعٍ له تاريخُه وفضاءاتُه ولغاتُه ومشاكلُه. فكما أنّ ثوابت الجغرافيا في النصّ المكتوب والنصّ المعيش (أي الواقع) قواسمُ مشتركة، فإنّ متغيّرات التاريخ وتحوُّلاتِ أوضاع الشخوص لا يمكن أن تخطئها فراسةُ القارئ في النَّصيْن: فالرباط والدار البيضاء وسوق أربعاء الغرب، والحزبُ الذي شارك في الحكومة حوالى أربعين سنة في المعارضة، والزعيمُ النقابيّ الذي استدعى وزيرَ الداخلية السابق إلى افتتاح مؤتمرٍ نقابيّ، والأسماءُ المحوَّرةُ على شكل قلوب مكانية أو المومأُ إليها بحروف هجائية أو المنادى عليها بأسماء ساخرة (السي ١٧ مليار درهم إلخ)... جميعُها علاماتٌ صريحةٌ في واقع مغربيّ صريح مهما حاولتْ أن تتخفّى وراء أجنحة البلاغة والمجاز والكناية.

لكنّ اختزال **امرأة النسيان** إلى خطاب سياسيّ، أو إلى مرافعةٍ ضدّ الحزب والنقابةِ والمشاركةِ في الحكم، قد لا يخلو من غُلوٍّ واشتطاط، تمامًا كاعتبار هذه الرواية مجرّدَ نصّ خياليّ. فالمؤكّد أنّ في هذا العمل الجريء حظًا وافرًا من «الواقع» وحظًا وافرًا من التخييل. وهو فوق ذلك تحويل لنصوص خيالية عالمة وغير عالمة، وتلفيظٌ لنصوص ثقافية غيرِ مكتوبة، بهدف خلق نصٍّ فاعلٍ في الواقع وفي المتخيَّل، وإيجادِ توازنٍ بين المتعة الجمالية والبُعد الأطروحيّ، في أفقِ بَعْثِ رجّةٍ في الوعي القائم، والاحتجاج بصوت عالٍ على الانحرافات التي تمسّ المؤسساتِ الحاميةَ للقيم الأصيلة، من منطلق أنّ الانتماءَ إلى المؤسسة الحزبية (وأية مؤسسة) ينبغي ألاّ يُحَوِّل الفردَ في ظلّ الانزلاقات إلى شيطان أخرس.

الدار البيضاء