

السيرة الروائية

إشكالية النوع والتهجين السردي

(الجزء الثاني)

عبدالله إبراهيم

1- إمكانات متنوعة : التخيل والتكبر

توظف السيرة الروائية الإمكانيات المتنوعة واللاهائية التي تقدمها أحيانا السيرة و الرواية، ففي "حلسات الكرى" (إهدم جمال الغيطاني تنوعاً متفرداً يدمج بين السيرة والرواية، ولكنه دمج يذكّر دائماً بالأصول والموارد التي تركب منها متن النص، ذلك أن المؤلف يحافظ على الوقائع التي تكون مثار اهتمامه، ولا يريد لها أن تذوب في منظومة التخيل الروائية والغيطاني لا يقدم سيرة بالمعنى الشائع، إنه ينتخب تجارب ومشاهدات وعلاقات، يكون الطرف الآخر فيها امرأة، ملكت عليه أحاسيسه وجذبتة إلى مدارها، وتغطي التجارب عمر المؤلف ولا يجمعها إلا سياق واحد هو ذهوله وإحساسه بالمباغته بازاء نسوة يخترق حضورهن سكونه، نسوة يتعالين على الزمن والتاريخ والمكان، نسوة يتصلن بسلالة رفيعات الجمال الذي يبعث الدهول والحيرة وبمزج الغيطاني بين الوقائع والرغبات، وبين الأماني والتوقعات، وبين ما كان وما كان ينبغي أن يكون، وإذا انتظمت تجاربه في خيط متدرج فإن النص يصبح سيرة موضوعها الحب والعلاقة بالمرأة وقد شحنت بالتخيل الذي لا يقطعها عن أصلها . إذ يعيد الغيطاني ترتيب علاقته بالمرأة مكتفياً في الغالب بالوصف وملذاته، وتورقه الأفعال المؤجلة، فيتزق الراوي المؤلف بين ما تحقق، وما كان ينبغي تحقيقه، ومحور مدونته كما يقول : أن يقص ما تمنى أن يكون لا ما كان بالفعل، وهو مورد تفاصيل رؤيته وتوقعاته (2).

في هذه السيرة الروائية ثمة نساء يظهرن فجأة في المطارات والمحطات والقطارات والطرق والأزقة والبيوت، ينتظرن على المقاعد، أو يتكئن على النوافذ، أو يتهادين ماشيات، في طليطلة، والقاهرة، وسمرقند وبغداد، واسطنبول، وموريليا، وموسكو، وحيثما يظهرن يتعلق بهن الراوي الذي يُؤخذ بحضورهن، فيوقف مسار الأحداث، وتنشط أحاسيسه وانفعالاته في التعبير عما لا يستطيع قوله، تُدخله الحالة فوراً في دهول عجيب، فتشغله التكوينات الجسدية، يدقق في التفاصيل، ويستعين بخبرته كمتخصص في نقوش السجاد وتصاميمه، ويتحول التكوين الأنثوي إلى منظر مفعم بعالم المتعة

واللذة والشوق، وهنا ينشط الوصف، فيما يستأثر الإخبار السردي بالاهتمام عند المؤلف حينما يقدم ملابس اللقاء، وظروفه، والرغبة المؤجلة تستحوذ على اهتمامه، إنه كثيراً ما يصريح بأنه لا يستطيع تجاوز حدود التمني إلى الفعل، ويلجأ في مرات قليلة إلى ربط حالات ذهوله بعضها ببعض، فتذكره امرأة بأخرى، ومع أن النص يُقَطَّع إلى عنوانات معبّرة عن حالات أو نساء بعينهن، فإن وجود الراوي - المؤلف واضح، إنه جمال الغيطاني الذي يعلن عن وجوده بلا موارد ولا تنكر، فهو يشير إلى كتبه، كلما وجد ذلك ضرورياً، فالتجارب التي لا يتمهّل بوصفها، يحيل عليها في كتبه السابقة، وأحياناً يعدّ أنه سيعود إليها في مدونات أخرى، كل تجربة تتأرجح بين بعدها الرغوي الحسي المتفجّر وبُعدها التأملي الصوفي، مسار الرغبة ينتهي غالباً بنهاية مقفلة، فيما يفتح مسار التأمل، فيتحوّل النص إلى مناجاة داخلية شفافة تتوسع دولؤها فتكاد تغرق كل شيء. فالمؤلف مأخوذ بالتفاصيل والتكوينات والتشكيلات والأطياف والانحناءات والانعطافات، وعينه المبصرة المدقّقة تقلّب الأشياء وتشرّحها وتعيد تكوينها بمهارة لا تخفي العين في النص أكثر فاعلية من الذاكرة والمخيلة، إنها عين بليغة متطلّعة حادة، وهي عكاز الجسد الأعمى ودليله، عين مدربة فاحشة، تمارس فجورها وتصرّح به، لكنها تحجب فعل الجسد وتدمّر رغباته لأنها تقوده إلى عذاب دائم، وفيما تلذذ هي بفعل الإبصار، يترنّح هو تحت ضربات الرغبة.

تظل معظم عناصر النص مفكّكة، فالمؤلف لا يسعى إلى إنشاء نص محكم. وم بوحدة الوقائع وأطرها الزمانية والمكانية، إنه هو الشخصية المرأة، وفيه تنعكس صور النساء، وعليه تنطبع بصماتهن الجاذبة العنصر الوحيد الثابت في النص، وكل شيء يتغير، الأزمنة تتضارب وتتداخل، والأمكنة تتعدّد وتتكاثر، وفي كل مرة تظهر امرأة وتتمرأ صورهما كأ نسا طيف، وتخلّ أخرى، ويتواتر حضورهن يصبح المؤلف طرساً تكتب كل واحدة منهن عليه تعويذتها وبهاءها، وتتداخل الأشياء بعضها مع بعض تجرّبة تُكتب فوق أخرى، تمحوها وتعيد إنتاجها، وبسبب كل هذا تتشكّل هوية النص، بوصفه سيرة روائية تحصر على أن تكون مكوناً جديداً، لكنها تحصر أيضاً على أن تصرّح بتواصلها مع السيرة ومع الرواية، ومع حرص الغيطاني الذي لا يخفى على توثيق تجاربه، وملاحظاته، وتحديد الأبعاد الزمانية والمكانية لها، فإن التخيل السردي ينشط أحياناً متدفقاً ليصوغ تلك التجارب صوغاً روائياً، لكن هذا النشاط التخيلي في إعادة صوغ التجربة الذاتية. يظهر بوضوح أكثر في نصوص أخرى منها ما نجده على سبيل المثال في بعض نصوص عبد الرحمن مجيد الربيعي، ففي "خطوط الطول.. خطوط العرض" (3) يقدم الربيعي تنوعاً سردياً يستثمر جانباً من السيرة الذاتية في

إطار روائي يحمل متن النص يتكوّن من الوصف المتدرج لنشأة الشخصية الأساسية "غياث داوود" وتكوّنه الجسدي والثقافي، وينصبُّ التركيز على تجاربه الجنسية مع مجموعة كبيرة من النساء اللواتي مرّرن في مدار حياته، وكلّ ذلك يترتب ضمن خط سيرته الذاتية، فالتجارب المذكورة تهدف إلى استكشاف الأوجه المتعددة لغياث داوود، ومعظمها ينبثق في وعيه كتداعيات تتصل بحياته التي تشهد ثلاث محطات رئيسية: لعراق، لبنان، وتونس وتبدو الشخصيات النسائية التي تتوزع على تلك البلدان، وكأنها تؤدي وظيفة تتصل مباشرة بالشخصية الرئيسية غياث داوود، إنهن خرزات انتظمن في عقد حياته، بمن تضاء جوانب تلك الحياة ولا يؤديان وظيفة فنية غير كونهن يظهرن في النص مرتبطات بغياث المهموم بجسده أولاً وتطوره الفكري ثانياً، ولذلك فكل الأحداث والشخصيات تتركب إما عبر منظور غياث، أو من خلال علاقة مباشرة معه، فهو المركز وكل العناصر الفنية الأخرى تدور في فلكه، وتستمد وجودها أهميتها من خلال علاقتها به. وتبدو المطابقة واضحة على الرغم مما يحدثه التخيل السردى من تمزيق - بين الراوي والمؤلف، بين غياث داوود وكاتب النص، والإشارات التاريخية التي ترد في النص من الكثرة بحيث تبرهن على ذلك. على أن ذلك لا ينبغي أن يختزل أهمية التخيل في النص، فالمؤلف يستثمر الخط العام لسيرته الذاتية، ولكنه يشبع التفاصيل بمقتضيات التخيل وحاجاته ولوازمه، وهذا يفضي إلى القول: إن "خطوط الطول. . خطوط العرض" في خطها العام، وهيكلها الفني باعتبارها رواية تولي الاهتمام لشخصية لها موقع مهيم في النص، هي سيرة روائية، توظف إمكانات السرد الروائي في إثراء عالمها، من ذلك تنكر المؤلف باسم غياث، والاستخدام المتنوع لصيغ السرد واستحداث وقائع تفصيلية لا يمكن البرهنة على بُعدها الحقيقي، وعلى الرغم من كل هذا فإن إعادة ترتيب أطراف النص، يظهر السيرة المتدرجة لغياث داوود، والحرص على أن تكون هي مركز النص ومحوره الأساسي، على أن هنالك نصوصاً أخرى تدفع بالتحويلات الفكرية للشخصيات الرئيسية فيها إلى واجهة الاهتمام، بهدف عرض الانكسارات الداخلية، وإهمار القيم، فالنص، من خلال الوقوف على التجربة الذاتية للمؤلف واستثمارها، يسلط ضوءاً ساطعاً على المتغيرات الاجتماعية والثقافية والأخلاقية، وهو أمر يندرج هو الآخر في سياق دمج الذاتي بالموضوعي، كما نجد ذلك المنطلق عند بهاء طاهر في "الحب في المنفى" (4) أكثر تنوعاً وشمولاً فالنص يتمحور حول شخصية تحيل على المؤلف، وهو يعيش اغترابه الطويل بعيداً عن بلاده، و لكن النص يتجاوز البعد الذاتي المباشر إلى تقديم سيرة روائية ذاتية فكرية ضمن إطار شامل من الوقائع التاريخية في مصر طوال الستينات والسبعينات، ثم تدمج في مسار الأحداث وقائع الحرب الأهلية في لبنان، ويفجر النص سلسلة

الانهيارات والإخفاقات الفكرية والسياسية في العالم الذي تعيش فيه الشخصية الرئيسية التي استبعدت عن بلادها بأسلوب غير مباشر بعد أن أُجهز على المرجعية الثقافية التي احتضنت نشأته، وهنالك في المنفى يتم استرجاع جانب من التكون الفكري لتلك الشخصية، ولكنها ستكون منطقة جذب لكثير من الأحداث والمتصلة بها، من جهة أولى الحب الذي يعصف بالبطل، ومن جهة ثانية الانكسار الداخلي الذي يداهمه بسبب انهيار كل المثل والقيم التي كان يؤمن بها، بما يفضي إلى حرب أهلية مريرة تفضح كل الادعاءات التي عاصرها البطل، وكانت في وقت ما بالنسبة له مجموعة من المسلمات التي لا يمكن التفكير بعدم صحتها. وحول هذه التمزقات تحتشد الوقائع فتضيء لنا الأزمة الفكرية والأخلاقية للبطل الذي وجد أن الأحداث تتجه به إلى غير ما كان يريد، وتقوده إلى حيث لا يتوقع . وهنا تندغم في شخصية البطل جملة الأفكار التي استأثرت باهتمام مبالغ فيه في حقبة تاريخية، ثم انهيارها دفعة واحدة مخلقة إحساساً مرأً باليأس والضياع والحيرة واللاجدوى، ويظهر الحب بوصفه حلاً فردياً لمواجهة أزمة البطل التي تتصل بتربيته السياسية، والفكرية. ومن الواضح أن المؤلف يربط بين خسائره الشخصية والخسائر الرمزية لبلاده، على جميع الأصعدة، ويلعب التخيل دوره هنا ، فالسرد المباشر يكون ذاتياً أحياناً إلى أبعد الحدود، حينما يصر التركيز على الأعماق المضطربة للشخصية، لكنه يأخذ طابعاً حيولدياً وثائقياً حينما ينصرف إلى عرض الإطار العام الذي تترتب داخله الأحداث، لكن العنصر الأكثر فاعلية وسط ذلك الإطار هو الراوي -الشخصي المؤلف الذي تطوف تجاربه وتأملاته وأحكامه حول الحدث الرئيسي في النص، وتتماهى معه، وتوجهه ليكون جزءاً متصلاً بتلك الشخصية التي تنغمس في خضم بحر من الأحداث التي لها علاقة مباشرة بتصوراتها وأفكارها وارتباطاتها في بلادها وفي الغربة حيث تعيش، وهكذا يلاحظ أن هذه النصوص، بتنوعاتها الخصبة، تستفيد من كل الكشوفات التي توصلت إليها السيرة الذاتية والرواية، ولكنها تظهر بوصفها نصوصاً خاصة ومتميزة عن تلك الأنواع المعروفة. يمكن السيرة الروائية قد تنحو منحى آخر في وظيفتها التمثيلية، فتقوم بتمثيل التجربة الفكرية عبر السرد بعبارة عن رؤية ثقافية، كما يظهر ذلك بوضوح في كتاب "نساء على أجنحة الحلم" لفاطمة المرينسي.

2. التمثيل السردى لعالم الحرير

لم تكف فاطمة المرينسي عن العمل المضني والمتواصل الذي تمثله الكيفية التي قام بها الخطاب في تمثيل عالم المرأة الإسلامية عموماً، والعربية خصوصاً المغربية على وجه التحديد، وعملها يتوزع بين

بحث استقصائي منهجي محكم خاص بصورة المرأة في التاريخ، وفي هذا تظهر مهارة في استخلاص عناصر موضوعها، وتعبير تمثيلي ذاتي عن صورتها كأنثى في مجتمع تقليدي، ويشترك كل من البحث والتمثيل معا بهدف تعويم صورة محتببة في ثنايا التاريخ من جهة والواقع من جهة أخرى. ففي كتابها "الخوف من الحداثة: الإسلام والديمقراطية" (5) تطوّر المرينسي حفرا أخذاً في الجانب المعيب من وعي الثقافة العربية، وهو المرأة بوصفها كائناً وفاعلاً اجتماعياً، فهي تفتح كوة إلى عالم المرأة الذي جرى تناسيه هو طيات معقدة من الاحتيال على الذات، طيات متكسرة تعفنت في زواياها المرأة بسبب العتمة الدائمة، حيث لا حضور للزمن، وسعى متقصّد للنسيان الذي يأخذ شكل الاختزال والاستبعاد وكانت في كتاب "الحريم السياسي: النبي والنساء" (6) قد عوّمت حالة الرسول قبل هيمنة التصرّ الإقطاعي للإسلام، حالته العمومية كفرد يتواصل مع أسرته في منأى عن الضخّ الأيدلوجي الذي ولّده الإسلام المتأخّر، حيث لم يكن ثمة انفصال بين الفرد وعالمه، ومن هذا المنظور تتعطف فاطمة المرينسي "إلى دور النساء في حياة الرسول، بعيداً عن التجريد اللاهوتي الذي قام وتصلّب فيما بعد، وترنخل في البحث عن دور المرأة في التاريخ العربي والإسلامي في كتابها "سلطانات منسيات" (7)، وأخيراً تقدّم قراءة لصور الحريم في الثقافات، وتقدّم تحذيراً لا لبس فيه هل أنتم محصنون ضد الحريم؟" (8) عنوان كتاب آخر لها، لا يخفى التهكم الذي يترشّح عن عنوانه، ولكن ذلك في الحقيقة يحيل على عالم صار دور المرأة في يتصاعد بوتيرة واضحة. وفي كل ذلك تفتتح المرينسي على أفق أكثر سعة، إنها تلحّ على الفكرة المخيولة كيفية الاندماج الطبيعي في عالم يقوم بتحديث نفسه، وتراه منشطراً بين غرب يسعى لتحويل التحديث إلى عمل مستحيل، من خلال تمزيق الأنساق التقليدية للعلاقات التي لا بد لكل تحديث أن يقوم بتفكيكها، ومجتمع ذكوري يعتمد إقصاء نصفه كعورة فاضحة، قاصرة، ومبتورة، ومطمورة، ولكنه نصف مثير للشبق والرغبة، وهو قطاع النساء، وعلى هذا فكل من الغرب والذكورية العربية يتبادلان المصالح، ويقهران المرأة، وسلسلة الاهيارات المعاصرة في سلم القيم، يراد بها، الحيلولة دون تقبل المرأة كآحر. وفي نهاية المطاف تُدفع المرأة إلى الحاشية ليحري تميشها ككائن خلق للنسيان في طيات الحياة المهملة، كذات يأخذ وجوهها واحداً هو: الجسد مادة اللذة وموضوعها. إنها جسد يمكن يقَلّب على كل جوانبه، يفحص باستيهام ذهني، وتدرج تفاصيله في سياق الشبق اللغوي، ويعاد إنتاجه كمادة دعائية من أجل استثارة رجولة خاملة، تعاني الإخفاق والانكسار في عالمها، فتبالغ في الادعاء الذكوري، وبإزاء هذا الاختلال، وتلك المصادرة لا يحصل توافق طبيعي بين الأجساد، لأنه توافق هش ومصطنع يقوم ذهنياً على الاستباحة والاعتصاب والأناية.

المرأة التي تعنى بها الرئيسي هي المرأة في المجتمعات التقليدية، تلك المجتمعات الخاضعة لأنساق متماثلة من القيم شبه الثابتة أو الثابتة، وهي المجتمعات والتي تستند في تصوراتها عن نفسها وعن غيرها إلى مرجعيات عقائدية أو عرقية ضيقة، والتي تتحكم بها روابط عشائرية أو مذهبية، والتي لم تفلح في صوغ تصورات كلية عن حاضرها، فلجأت إلى الماضي في نوع من الانكفاء الذي تفسّره باعتباره تمسكاً بالأصلي الذي يتصاعد فيها دور الأب الـ رمزي من الأسرة، وينتهي بالأمة، والتي لم تتحقق فيها الشراكة التعاقدية في الحقوق والواجبات، والتي تعتصم بهوية ثقافية ثابتة، وتخشى التغيير في بنيتها الاجتماعية، وتعتبره مهدداً لقيمها الخاصة، وتفسّر كلّ تحديث باعتباره تهديداً، وتعيش باستمرار تحت طائلة التأييم، فهي مضروبة في صميمها بفكرة الإثم الحاضرة في أقوالها وأفعالها، فكل فعل، لكي يكتسب شرعيته ينبغي عليه أن يتطابق مع تقليد ما أو نص.

صار البحث عن المطابقة أهم من البحث عن الأفكار . هذه هي مجتمعات التردد والحيرة والنبات التي تتحول فيها المرأة إلى حرباء متقلبة، تُحجج بـ وتُكشف، تُستبعد وتُستحضر في آن واحد؛ فخلف كل حجاب، ثم جسد يفجره العنفوان، وصورة المرأة معقدة في هذه المجتمعات، إنها رماد يوارى جمرًا، مرة يريد لها الرجل رمادًا، ومرة جمرًا، يخفي كينونتها الإنسانية وراء حجب الإهمال والاستبعاد، لكنه يستدعيها وقت الرغبة والمتعة، العلاقة بين الاثنين محاطة بقلق مستفحل، ففي الوقت الذي يمارس فيه الرجل هذه الازدواجية، تستجيب المرأة للضغوط المتقاطعة التي تفرضها تقاليد شبه مغلقة صارها جس بعثها مجدداً أحد أكثر التحديات الثقافية حضوراً في عصرنا، وتطلعات تحررية مستعارة أجزمتها مجتمعات أخرى وطلبية أن تتلاعب هذه الأمواج والتيارات بالبنية الذهنية للمرأة، وتجعلها ترى ذاتها منعكسة في مرايا متعدده لخلق فان الجسد الأنثوي هو المرأة التي تنطبع عليها كل هذه المؤثرات، فيظهر جسداً متخفراً يدعي العفة والطهارة والنقاء حيثما يكون في قبضة التقاليد المخافة، لكنه في غيابها المؤقت سرعان ما يستجيب للذة العرض والفرجة بوصفه سراً مخبئاً يحتاج للظهور والكشف، والإعلان عن نفسه وهذه التقلبات المستمرة في حجب الجسد وكشفه، طمره والإعلان عنه، منحه والبخل به، تمزق في كل لحظة مبدأ الاحترام الإنساني له، فهو جسد مُذل ومُهان، لكنه مبرمج اجتماعياً ليظهر على أنه معزّز ومكرم .

لم تغب هذه الترابطات الحكيمة بين جسد يحتضر خوفاً ورغبة في مجتمعات تقليدية عن اهتمام فاطمة الرئيسي، كانت هذه الترابطات في الواقع موضوعها الأكثر أهمية منذ البداية، وفي ضوء ذلك، يمكن فهم الحاجة للانتقال بالبحث من منهجيته الوثائقية الصارمة إلى منهجيته التمثيلية

الموحية، من تحليل الأنساق الثقافية إلى تمثيلها، فكان كتابها "نساء على أجنحة الحلم" (9) هو الوثيقة التخيلية التي تستكشف بها عالم الحريم في النصف الأول من أربعينيات القرن العشرين في المغرب، العالم المنسي والمنحسب خلف بوابة ضخمة يحرسها رجل صارم يعرض ذلك العالم من خلال رؤية طفلة في السابعة من عمرها، يصرح الكتاب مرة واحدة باسمها "فاطمة" وككل نص يريد إنتاج سيرة ذاتية تخيلية مستعادة تتداخل فيها مستويات الحقيقة. بمستويات التخيل، فإنه بقدرته البارعة على الاختلاق، يوهم تماما بالحقيقة (0) هذا النص يقوم التمثيل السردي فيه بوظيفة تجسيد الأفكار التي تملكها المرئسي عن المرأة، لكنه يعبر عنها من خلال تجربة شخصية للمؤلفة في طفولتها و صباها.

يُدمع النص بموامش توثيقية، ويحرص على إنزال الأحداث في إطار تاريخي محدد، وتترافق تلك الأحداث مع هُضة المغرب الحديث، وتهمين وقائع الحرب العالمية الثانية على أجواء الكتاب من خلال الوجود الفرنسي والإسباني والأمريكي، ولكن كل ذلك يأتي بوصفه خلفية لإعطاء معنى لمضمون النص، فالرسالة التي تنبثق من خصم النص تريد كشف النسق الثقافي السائد في عالم الحريم، ثم بداية تخلص ذلك النسق بسبب المؤثرات الثقافية الخارجية (0) ولكي لا يقع المتلقي في وهم الوثائقية التي يوهم بها الكتاب، تسارع فاطمة المرئسي إلى الإعلان عن الصفة التخيلية لكتابتها "هذا الكتاب ليس سيرة ذاتية، وإنما أحداث متخيلة على شكل حكايات ترويهما طفلة في السابعة (10) ويبدو لنا أن هذا التوضيح يزيد الأمور التباسا أكثر مما يجليها، لأن النص يتخطى التبسيط الذي تؤكد تلك الفقرة.

في الواقع إن كتاب "نساء على أجنحة الحلم" يمثل إحدى أكثر الرؤى عمقا وتشريحا للعالم المغلق الذي تعيش فيه المرأة العربية، قصدت بالعالم المغلق ذلك الكيان المقصي والمهمش الذي دارت حوله نصوص أدبية رغبوية شغلت بإثارة الشهوات الحبيسة، لكنها أخفقت في تمثيل التراتب الثقافي فيه، ولم تجرأ على الدخول في تفاصيله النفسية، وفي كشف نمط العلاقات السائدة فيه، وفي تأشير العلاقة المتكسرة بينه وبين العالم الخارجي الذي يحتل الرجل المركز الأساسي فيه.

لا يمكن لكتاب توثيقي أن يؤدي هذه المهمة، فعالم الحريم مجاز رمزي كثيف لا يعبر عنه بلغة وصفية، كونه قد غادر بفعل الزمن حقيقته الموضوعية، وأصبح موضوعا مشبعا بتقاطع الرؤى الأيدلوجية المتنازعة التي تصدر عن منظورين ثقافيين متعارضين، أحدهما: مشغول بالحفاظ على الهوية الثقافية بمعناها التقليدي، والنظر إلى المرأة كقطيع من الحريم، والآخر: مهموم بفكرة تدعي التغيير، بتأثير من استعارة نماذج أخرجون النظر في اختلاف السياقات الثقافية الأولى يريد إعادة صياغة ذلك العالم بما يطابق التهميش للثالذ دور المرأة، والثاني يسعى إلى إلغاء هذا المفهوم من أساسه (0) والمشكلة تتفجر بعد كل

هذا، فالتيار الأول يريد تكييف دور المرأة بما يوافق تعليمات "الماضي" والثاني يريد إعادة دمج المرأة في الوسط الاجتماعي استجابة لتعليمات "الأخرو" بالنسبة للتيارين فالمقصود بذلك مراعاة أنساق تفرض حضورها بالتعلم والمعيشة والادعاء المزدوج لكل من الحفاظ على التقاليد والاندرج بعالم التحديث . وكل هذه الرؤى والمواقف تتقاطع في وعي الطفلة الصغيرة "فاطمة والحق فان النص يفجر مشكلات أعمق، فالطفلة التي تحبو في عالم الحریم منقسمة على ذاتها بين الاستجابة لرغبات الأم الحاملة بأن تكون ابنتها منفكة من قيود الحریم، ومتخطية لأسواره وبين الامتثال لروادع "لللاطام" التي تتعهد دروس التربية الدينية، وترزع في قلب الطفلة فكرة مؤداها : إن كل حرق لسياج الحریم إنما هو حرق لسياج الدين لكن النص يثير إلى ذلك مشكلة إجرائية، فمن الواضح أن فاطمة المرينسي تسقط وعيها اللاحق بوصفها إحدى العائلات في مجال قضايا المرأة على طفولتها المبكرة، لتجعل من تلك الطفولة مجالاً لمناقشة هذا الموضوع البالغ الأهمية، وهي تصرّح في الكتاب بان تلك الطفولة مختلفة عمّا ارتسم في صفحاته، حاولت أن أحكي لكم طفولتي لما استطعتم إتمام الفقرتين الأوليين لأن طفولتي كانت مملّة إلى حد كبير " (11) ولا يمكن تخطي كل هذا إلا إذا تحرّرت القراءة النقدية من شرط المطابقة الكاملة بين "فاطمة المرينسي" و"فاطمة الشخصية الرئيسة في الكتاب وهو تحرّر يهدف إلى مطابقة من نوع آخر، ففاطمة الصغيرة طفلة الحریم إنما هي فناء لفاطمة المرينسي التي تنوء بوحي ناقد يشرح الإكراهات التي شوهدت وضعيّة المرأة في الثقافة العربية - الإسلامية قديماً وحديثاً.

ومن الواضح أن الكتاب قد ركّب قصداً لكي يلامس التشكّل الداخلي لعالم الحریم، وليضيء الأضالّة المحلية فيه بسبب المتغيّرات العصرية، ولينتهي عند البوابة المشرعة للتحديث، لكنه لا يهمل بأي معنى من المعاني عوامل الجذب الكامنة في ذلك العالم، تلك العوامل التي تسوغ شرعياً، وعبر منطق صارم لكنه مغلق، التمسك بعالم الحریم، أو في الأقل بأشكال من العلاقة لا تتقاطع معه وكل هذه الأفكار تترشّح عن الكتاب، وتنهض كخلفية للجدل الموجود فيه وي طرح الكتاب قضية الحریم كموضوع مركزي وسط دائرتين متراكبتين دائرة مدينة فاس كبؤرة رمزية للأحداث المتخيلة، ومن ورائها تنبثق المغرب في صراعها ضد الفرنسيين والأسبان في الأربعينيات من القرن العشرين، وكيف أن الرجال كمجتمع وتقاليد وثقافة وذاكرة يتخطّون وجود الأعراب ويشغلون بالحفاظ على "الغريبات" فيبدو الرجل - بدلالته الرمزية - حائفاً من نصفه الأخر أكثر من خوفه من الغريب الذي يحتل البلاد، ويقسم المدينة إلى قسم فرنسي وآخر مغربي فالرجل مشغول بحجز النساء في "البيت الكبير" ولكنه لا يظهر تلملاً من وجود الأجنبي لحتى أن المرأة "طامو" هي وحدها التي تخترق حاجز الخوف، وتكاد

تغيب صورة الرجل في الصراع ضد الأجنبي، ودائرة أخرى أكثر سعة يمثلها الصراع الثقافي بين نمطين من القيليقيم الموروثة من الماضي كتقاليد وفلكلور والتي تؤمن بشريعة حبس النساء كحريم، ويمثلها الرجال إجمالاً، ومعها فئة متنفذة من النساء، مثل: "لللاطام" و"لللامهاني" و"للاراضية" وهن الجيل الأكبر، جيل الجدات وقيم مستحدثة غزت الجيل الأصغر بفعل المؤثرات الغربية، وبفعل الحركة الوطنية المغربية الناهضة في تلك المرحلة، وهي تريد تخليص المرأة من الأسر الاجتماعي ثم دمجها في مسار المجتمع كعنصر فاعل، ويناصر هذه القيم كل من: الأم والحالة "شامة".

تقاطع هذه التيارات المتعارضة في شخص الطفلة الصغيرة، ابنة السابعة "فاطمة" وهكذا يتكشف نظام متراتب ومحكم من القيم، لكنه متصغ يفضح المآزق الثقافي الذي تتخبط فيه مجتمعاتنا، فالأجنبي والنساء الأحداث سناً يقفون باطّراد مع حرية المرأة، والرجال والعجائز من النساء يرفضون ذلك فأين ذلك فأين تقف فاطمة وهي تُخترق من ثقافتين ونمطين متنافسين من القيم الاجتماعية؟ وبعبارة أخرى ما موقف جيل فاطمة المرنيسي من النساء، وهنّ ينشطرن بين عوالم ثقافية متضادة؟ وكيف يمكن هضم هذه المتناقضات؟ وكيف للمرأة أن تتخطى أسوار الحريم تجاه العالم الرحب؟ هذه أسئلة شائكة ومعقدة وصعبة يرفع درجة أهميتها كتاب "نساء على أجنحة الحلم" يسعى إلى دمج المتلقي في العالم التخيلي المشبع بها.

تبدو الحرية لنساء أسرهنّ مفهوم الحريم ضرباً من الأحلام المستحيلة، ولهذا يلجأن إلى محاكاة أولئك الذين يتمتعون بها، تقوم بهذا الدور "شامة" إذ تعيد عبر التمثيل والحكي عالم الحرية الخارجي داخل أسوار بيت الحريم، ومصادر الكتب الخرافية والسحرية والإذاعة التي يُسرق إليها السمع سرا حينما يخلو البيت من الرجال، وتفلح النسوة في اقتحام غرفة الذكور حيث يقبع الراديو الكبير القديم، الذي يخترق صوته هذا الجدار الصلب لعالم الحريم، وثمة عرض مسرحي أو حكائي شبه يومي تتعده "شامة" أمام الحريم اللواتي يتلقن بسهولة بالغة إلى التماهي مع الأحداث والشخصيات التي تقوم "شامة" بعرضها بالسرد أو التمثيل المباشر، والحكاية الأثيرة مستلّة من "ألف ليلة وليلة" إنها حكاية الجارية "بدور" والبحث المثير عن الحبيب الغائب، ما أشد وقع حكايات الحب والمغامرة على نفس حييسة الأسوار! ولكن الكتاب يُعنى أكثر بنموذج من نوع آخر يؤدي دوراً لا يختلف في مغزاه، ولكنه يختلف في تفاصيله. إنه نموذج الفنانة "اسمهان" الطالعة لتوّها آنذاك في سماء الفن.

يقع تناوب بين التمثيل والسرد في أسلوب محاكاة العالم الخارجي سواء أكان واقعياً أم متخيلاً. تُعرم "شامة" بتقمّص دور "اسمهان" فتوقد شرارة الأحلام في أفئدة الحريم، وكانت تحاكي التهذبات الحبيسة

للمغنية الساحرة التي تحمل النساء على أجنحة الأحلام إلى فرسان غائبين إلى الأبد. كانت "اسمهان" قد غزت قلوب الحريم على النقيض من "أم كلثوم" المتجهمة التي تترفع عن فضح الضعف الإنساني، وتتخطى بسهولة تحسد عليها الرقة الأنثوية. وفي مجال المقارنة يكون تأثير "اسمهان" أشد وقعا في نفوس الجيل الثاني والثالث من الحريم من "أم كلثوم"، إلى ذلك فإن "شامة" تعرض لأفكار: عائشة التيمورية، وزينب فواز، وهدي شعراوي، الرائدات المطالبات بحرية المرأة. وعلى الرغم من تحذيرات "لللاطام" من أن حالة من التهتك والانفراط قد اجتاحت عالم الحريم، فإن النساء من الأجيال الطالعة لتوها يستغرقن في حالة عميقة من التماهي مع ما يعتبرنه رموز الحرية، سواء أ جاءت من الحكايات الخرافية أم من الأوساط الفنية أم من النساء المطالبات بحرية المرأة، وكلما جرد النموذج من أبعاده الواقعية كان يلهب خيال الحريم. تحتاج ذهنية الحريم إلى نوع خاص من الاستثارة. كانت "اسمهان" هي النموذج الذي اخترق عالم الحريم. ويحسن أن نتوقف عليه لما يتضمنه من دلالة عميقة كان صوت "اسمهان" الذي يصل عبر الأثير إلى الحريم خلصة، يفعل فعله في تأجيج الرغبات الخفية، فتعلن عن نفسها في جو احتفالي راقص حول نافورة الدار، كانت أغنية "أهوى.. أنا أهوى" تثير رعدة في الأجساد ورغبة في النفوس، فكان "الطرب يبلغ مداه، كانت كل منهن تتخلص من خفيها وترمي بهما، ويرقصن حفايات حول النافورة، الواحدة تلو الأخرى، وهي ترفع قفطائها بيد وتضم صدرها باليد الأخرى حبيبا متخيلا" (12).

يلزم أن نتبع النص من خلال منظور "فاطمة" ليتضح لنا الأثر الذي لا يحصى في نفس الصغيرة، وهي تقارن وتشرح في الوقت نفسه الفوارق بين "أم كلثوم" و"اسمهان" والانطباعات التي تتشكل في وعيها آنذاك "ياله من فرق بين أم كلثوم الفتاة الصغيرة ذات الصوت الذهبي القادمة من إحدى القرى المجهولة في مصر، التي حققت النجاح بفضل الانضباط والعمل الدؤوب، وبين اسمهان الأرسقراطية التي لم تبذل جهدا لنيل الشهرة! كانت أم كلثوم تتوقر على هدف في الحياة، وتعرف ما تريده وما تسعى إليه، في حين كانت اسمهان تمزق قلوبنا بضعفها البادي، أم كلثوم" كما رأيناها في أفلام سينما بوجلود" قوية وسمينة ترتدي دائما فساتين طويلة واسعة تخفي صدرها الممتلئ... كانت اسمهان عكسها تماما، مخلوقة نحيفة ذات صدر نافر، مظهرها يوحي بأنها ضائعة غارقة وسط الضباب، متجذرة في الأحلام أكثر من ارتباطها بواقع يتجاهلها، كانت بالغة الأناقة في قمصاتها الغربية المفتوحة على الصدر، وتوراتها الضيقة، لم تكن مهووسة بالأمة العربية، وكانت تتصرف كما لو أن القادة العرب الذين تتغنى بهم أم كلثوم لا يوجدون، ما كانت تريده هو أن تحصل على أزياء جميلة، وتضع وردا على شعرها، وتحلم وتعني وترقص بين ذراعي رجل محب رومانسي مثلها، رجل عاطفي رقيق تكون له شجاعة حرق التقاليد،

ومراقبة المرأة التي يجبها في العلن. كانت اسمهان تحمل الماضي وتنغمس في حاضر مليء بالرغبات الهوجاء، حاضر يستحيل القبض عليه، يفلت من قبضة العرب كعشيق متهرّب. لم تكن اسمهان إلا بحثا مستمرا ومساويا عن لحظات سعادة بسيطة ولكنها آنيّة، والنساء العربيات اللاتي حكم عليهن بالرقص في ساحات مغلقة معجبات بما لأنهما تجسّد حلمهن برجل وامرأة عربيين متعانقين يرقصان على نغم غربي". (13)

تبيّن المفاضلة بين أم كلثوم واسمهان أثر الدرس الثقافي في مجتمع الحريم، فالأولى تضع مسافة رمزية بينها - حينما تعني - وبين المستمعين، لأنها تهدف إلى إيقاظ سباتهم، ولهذا فثمة تباعد بينها وأولئك المستمعين (لم يبق الأمر على حاله، ومن الصعب موافقة المرئسي على هذا التفسير في ضوء الأثر الكاسح للمماهة بين أم كلثوم ومستمعيها بخاصة في المرحلة الثانية من مسيرتها الفنية، وإذا صدق ذلك التفسير فهو خاص ببدايات أم كلثوم، وعلى أية حال فهي تصف الأثر المذكور على فاطمة الصغيرة ضمن البنية السردية للنص، ومن التعسف تحميل الموقف رأيا فنيا) أما اسمهان، فمع الحرص على الصورة الأرسقراطية المترقّعة التي رسمتها لنفسها، نجحت في دمج النساء في عالمها، لأنها تحطّت الدرس الثقافي الذي تلقينه في بيت الحريم، فقد داعبت ذلك الجزء الكامن في نفس كل امرأة مقهورّة، وهو التطلّع إلى تحقيق الذات، وأوقدت فيهن شرارة الأحلام الكبيرة، حينما اخترقت هي بنفسها سياج التقاليد المحكم، فقبلت الفن وتخلّت عن لقب أميرة، وبذلك فالتماهي معها يكون أكثر حرارة، لأن المطابقة بينها والحريم قائمة في الأصل سوى أنها نجحت في تجاوز عالمها الحرمي، وفشلن هنّ في ذلك، فأصبحت مثلا يحتذى، تلوح صورة اسمهان في النص، وكأما "بدور" الخرافية، أو "هدى شعراوي".

لقد رُكبت لها صورة توافق الأحلام المستحيلة في عالم الحريم، ولهذا فان تقليد أدوارها هو نوع من التماهي في عالمها الذي فهمته الحريم على أنه الحرية الحقيقية لقد أسهم نقص الحرية أو انعدامها في شيوع أيدلوجيا محاكاتية، عبّر عنها مجازيا من خلال التماهي بشخصية أخرى. والحق أن هذا قانون اجتماعي يظهر حينما تشحّ بثر الحرية، فيتحوّل الأفراد إلى قطع من المحاكين لا يعرفون من أمرهم شيئا حقيقيا سوى الاستغراق المتواصل في وهم الحرية عبر المحاكاة وهو مظهر من المظاهر الأشد حضورا في مجتمعاتنا المعاصرة. وفي كتاب "نساء على أجنحة الحلم" تمثيل سردي عميق لهذه المعضلة الاجتماعية - الثقافية، إذ تقوم "شامة" بتلك المهمة تحت وهم امتصاص الإحباط التاريخي المخيم في نفوس الحريم، لكن تلك المحاكاة تتحول إلى ممارسة مغلقة، ففي النهاية تختفي "شامة" ووحدها "فاطمة" تواجه الواقع فمن تعارض القيم المثلثة بقطبين: التقليدي الذي تمثله "لللاطام" والحديث الذي تمثله "شامة" تركّب "فاطمة"

خيارها الفكري، ومن أجل الوصول إلى هذه النتيجة كان من اللازم عليها أن تمر في حالة الازدواج الحقيقي، وهذا الكتاب يرسم سرديا التفاعلات غير المرئية في نفوس بشرية تقطعت سبل اتصالها بالحاضر بالدرجة نفسها التي تقطعت بها سبل انفصالها عن الماضي، فبُترت عن حاضرها وعن ماضيها، وظلت معلّقة في الأفق كطيف لا يختفي، وشاهد على التوتّر العميق في البنية الاجتماعية للمجتمع العربي في القرن العشرين .

3. السيرة الروائية الوظيفة المرآوية

على أن بعض نصوص السيرة الروائية تقوم بالوظيفة المرآوية، وهي حالة مختلفة عن الوظيفة التمثيلية التي رأيناها في كتاب فاطمة المرنيسي، ويمكن تتبع هذه الوظيفة في كتاب "مرايا ساحلية: سيرة مبكرة" (14) للروائي السوداني أمير تاج السر، وكما هو ظاهر من دلالة العنواين الرئيس والشارح فإن المؤلف يتّزل نصّه في قلب الإشكالية التي أشرنا إليها، فهو من جهة أولى يعتبر نصّه مرايا تنعكس فيها تجربة الطفولة المبكرة في إحدى مدن الساحل الشرقي للسودان، وبهذا فهو يكتب منطلقاً من الرؤية القائلة بأن الأدب مرآة عاكسة للتجارب البشرية، وهذا موضوع خلافي عاجلته نظرية الأدب، وشغلت به منذ أرسطو إلى الآن. وهو من جهة ثانية يصرّح بأن النص "سيرة مبكرة" أراد به أن يصف التكوّن المبكر له، وهذا يقتضي أن يكون هو المحور المركزي فيه، بمعنى أن التسمية تشترط أن يكون المؤلف هو البؤرة التي تصدر عنها وتتجه إليها كل مكونات النص، واقصد بمكونات النص هنا أمرين: عناصر البناء الفني من حدث وشخصية وخلفيات زمانية ومكانية، والمكونات السردية العامة من راو وأساليب سرد ومنظور ورؤية وموقف وطريقة تشكيل للعالم المتخيّل في النص، والتدقيق في قضية مرآوية النص كما يريدها المؤلف، وقضية الهدف التوثيقي له باعتباره سيرة مبكرة سينتهي بنا إلى نهاية مغايرة تماماً لكل الإيحاءات التي يثيرها العنوان، ذلك أن القول بالوظيفة المرآوية للنصوص الأدبية نُقض منذ أكثر من قرن، حينما اكتشف النقد عمق التباين بين العالمين: العالم الواقعي المعيش والعالم الخطابي المتخيّل، مع أنّهما يوحيان بالتماثل إلى درجة يبدوان فيها متماهين مع بعضهما لدى المتلقّي العادي، إلا أنّهما شديدا الاختلاف فيما بينهما من ناحية المكونات والعناصر، فالعالم الخطابي محض تشكيل لغوي يتكوّن في مخيلة المتلقّي بالقراءة ولا وجود له قبلها، بل إنه عالم حامد داخل الكتاب تقوم القراءة بتنشيطه وبعث الحياة فيه، فكيف يمكن اعتباره مناظراً للعالم الواقعي؟! أما القول بأن النص سيرة مبكرة فيصطدم

بعقبات أكثر، وفي مقدمتها المكوّن الحاسم وهو غياب شخصية المؤلف-الطفل إذ يعدنا النص بأنه سيرسم لنا سيرتها كما هو مدوّن على غلاف الكتاب، وهي تستكشف ملامح منتقاة من الماضي. ثمة نصان يردان في نهاية الكتاب تقريبا يصلحان كمفتاحين للدخول إلى صلب تلك المسألة، النص الأول هو "في ذلك الزمان.. زمان الحرق والتدمير، أقول نعم.. وفي هذا الزمان.. زمان النضج، أقول لا. إنه فرق في صياغة الأجيال" (15) ثم يأتي النص الآخر بعد أن ينتهي الراوي من تقديم النماذج الكثيرة إلى عرض لها لينصرف إلى الحكي الذي عاش فيه، فيقول: "أعود الآن إلى أهل الجوار، أهل البيوت الناقصة والمحاصرة، لن أباغتهم مباغته الطفل الذي رأى، وسمع، وتذكر، لكنني أحرر ذكرياتي معهم من حبل معقود بشدة" (16) وسنلاحظ فورا أن الراوي يتوسط زمنين، ويُشغل بحقتبين، فهو في الوقت الذي يريد فيه أن يتحرّر من ذكرياته عن الماضي، يريد أيضا أن يبعثه كاملا في ذاكرته، وهذا تعارض لا يخفى، فالراوي عالق بين زمنين، فهو لا يرى الماضي إلا من نافذة الحاضر، بعبارة أخرى إنه مشدود في آن واحد إلى قطبين يبدو التعارض بينهما في وعي الراوي جليا، فالماضي الشفاف والرائع حيث كان كل شيء نزوة ومغامرة وحماقة ورغبة قد ذهب من دون رجعة، إنه الزمن الذي نقول فيه بملء الفم "نعم" دونما خوف أو رهبة، إنه أجمل الأزمان إذا أمكن لنا استعارة عبارة ديكتر في السطور الأولى من "قصة مدينتين". أما الحاضر الكثيف حيث كل شيء لا يمكن أن يقال إلا تورية ورمزا، وكل فعل لا يمكن القيام به إلا سرا وخفية، فهو زمن النضج الذي لا نستطيع أن نقول فيه سوى "لا". أي أن الراوي متّصل ومنفصل بكل من الماضي والحاضر في آن واحد، ولهذا فإنه يسعى إلى استحضر الماضي عبر الحاضر. ولم يستطع أبدا أن يندمج بالماضي اندماجا كاملا، فلقد ظل الحاضر حائلا دون ذلك. وهذا هو الذي يفسّر المقارنة بين الزمنين، كما ظهر لنا في النصين المذكورين. وطوال صفحات الكتاب، وهي صفحات مفعمة بحيوية السرد وجمال اللغة الشعرية، تغيب كل أشياء الحاضر إلا أهم شيء فيه على الإطلاق، وهو: وعي الراوي بأنه غادر ذلك الماضي ولا سبيل إلى العودة إليه. وبما أن الراوي لا يتجسّد في النص كشخصية لها كيان مشخص، فالذي يحصل أن الراوي ينطلق من لحظته الآنية إلى ذلك الماضي، فيلحق ذلك الماضي به، ولا يلتحق به هو. إنه لا يعود إليه إنما يستحضره في وعيه. والأمر الذي نخلص إليه هو أن أمير تاج السر الذي يتوارى خلف الراوي جرّ إليه الماضي وعالجه طبقا لوعيه الآن وسط حنين جارف إليه. وهذه المشكلة التي يصعب حلّها لا تخص أمير تاج السر وحده فهي ملازمة لهذا النوع السردي الذي يستفيد من معطيات السيرة الذاتية، لكنه لا يمثلها كنوع أدبي. وليس من المصادفة إلاّ تظهر الشخصية الرئيسة في هذا النص كشخصية مُجسّدة فنيا، فغياها

يتوافق وما توصلنا إليه من القول أن النص ليس سيرة ذاتية فقط، فالمتلقي لا يتعرف إلى المكوّنات الفنية للشخصية الرئيسة، تلك الخصائص التي لا بد من توافرها في النصوص السردية التي تريد أن تعرض عالما ما. قصدتُ المظاهر الخارجية، والأفعال، والملامح الفكرية، وهي خصائصها بما يتمكّن المتلقي من التعرف إلى الشخصية داخل النص، ومن خلالها يقيم حوارا تفاعلياً يؤدي إلى إنتاج المعنى الكلي للنص، باعتبار أن الحدث هو فعل الشخصية، والخلفيات الزمانية والمكانية هي الإطار الذي ينظّم ذلك الحدث، فغياب الشخصية المحسدة، أي الموصوفة من ناحية المظهر والفعل والفكر، يبطل القول بأن النص يتمحور حول شخصية مركزية.

ولكن هل يعني كل هذا أن "مرايا ساحلية" لا يتضمن شخصية رئيسة على الإطلاق؟ إن الجواب على ذلك هو النفي قطعاً، فالنص يشعرنا كل لحظة بوجود تلك الشخصية، لكنه لا يرسم في مخيلتنا أية صورة لها، إنه يتخطى الوصف التقليدي الشائع في السرد الروائي، وبه يستبدل ضرباً جديداً من الوصف الذي لا يراد به رسم الشخصية، إنما أثر الأحداث في وعيها، وهذا المطلب الذي يتردّد في النص من أوله إلى آخره، يحوّل الشخصية إلى وسيلة بما يستكشف السرد عوالم الآخرين وليس عالم الشخصية، وبعبارة أخرى فالشخصية تكون مصاحبة لنماذج كثيرة من الشخصيات من أجل كشف تلك النماذج، وليس من أجل التركيز عليها هي، وذلك يذكّر بذلك النوع من الرؤية التي شاعت في الرواية الأمريكية الحديثة، بخاصة في روايات هيمينغواي وباسوس، والتي يصطلح عليها نقدياً "الراوي عدسة الكاميرا" إذ تنهض الشخصية بمهمة تصوير العوالم المحيطة بها، دون أن تتضح معالمها هي، ولا أقصد أبداً الاستبطان الداخلي العميق الذي تقوم به الشخصية لعالمها الداخلي كما نجد ذلك بجلاء عند جويس وفولكنر وبروست وفرجينيا وولف، إنما نزعة الحياد الموضوعية بإزاء عالم يتشكّل لوحده، لكنه يصل إلينا عبر منظور الشخصية، فهي التي تنتقي ما تريد، وهي التي تنتخب ما تراه مهماً، والمتلقي يتفاعل مع العالم المتخيّل فقط إذا استطاع أن يتقبّل ما يعرض عليه من خلال ذلك المنظور.

يستعين السرد في "مرايا ساحلية" بالأسلوب الذاتي، ووسيلته - كما هو معروف - ضمير المتكلم، وهذا الأسلوب يوهم بالمشاركة، وهو أكثر الأساليب السردية قدرة على تحقيق ذلك، لكنه في هذا النص يخالف تلك الوظيفة، فالراوي يرصد ما يجري حوله، وفي الغالب لا يشارك في شيء، ولهذا فإن الشخصيات التي يعرض لها تمر أمامنا وأمام الراوي - على حد سواء - دون أن تتمكن من العودة إليها ثانية، فنحن أقرب ما نكون إلى رؤية فيلم سينمائي منه إلى نص، فما أن تعرض لقطة إلا وتمر بلا رجعة، فإذا رغبتنا بمشاهدتها مرة أخرى فليس أمامنا سوى خيار واحد لا غير: إعادة عرض الفيلم من

جديد، وعلى غرار ذلك فإن "مرايا ساحلية" يعرض علينا أكثر من ثلاثين شخصية تمر سريعاً جداً، وكثير منها تخصص له صفحة واحدة، فلا نعرف خلفياتها ولا مصائرهما، فلا يقوم السرد بإشباع الشخصية التي لن تعود غالباً إلى الظهور مرة أخرى، إلا إذا قمنا بقراءة الكتاب من جديد، ولهذا يمكن وصف هذا النص بأنه نص مفتوح، لا يتقيد بالمعايير التقليدية، ولا يتضمن حبكة من أي نوع كانت، ولا يعني بتركيب عالم متعدّد المستويات لشخصياته، وبالأخص الراوي الذي يتوقع المتلقي أن يكون محور الاهتمام، ولا يبلور مغزى محدد، ولا يحرص على صوغ عناصره الفنية صوغاً يوافق قواعد السرد الشائعة، وأخيراً فهو يتخطى بسهولة بالغة الادعاء الزمن في نصوص السرد العربي الذي يقول بوجود رسالة (من نوع ما) يريد النص إبلاغها وهنا ينبغي طرح السؤال الذي لا بد منه في مثل هذا المكان، وهو: هل يعتبر كل ذلك - لو صحّ - نقصاً وضعفاً وقصوراً في النص أم أنه ميزة فيه؟

من الصعب جداً تطبيق معايير موروثية على نصوص لا تمثل لحظة تشكيلها السرد لتلك المعايير، والتعسف في تطبيقها يشبه أمر إدخال جسم في زيّ أوسع أو أضيق منه، فهو لا يتوافق بالضرورة معه. ومن هنا، فالنصوص الجديدة تتمرّد على الأطر المشتقة من نصوص أخرى، وفي ضوء هذه الفكرة فإن عدم امتثال "مرايا ساحلية" لقواعد السرد التقليدي لا يعني أنه يفتقر إلى تلك الخصائص، بالأحرى فالنص له أسلوب خاص به، إذ هو ينقض الموقع المركزي الموروث للشخصية في السرد، ويحيلها إلى مجرد رؤية تستكشف العالم المحيط بها، ويوزع دلالاته على النص كاملاً ولا يقصرها على مكان واحد، فالتمركز الدلالي لم يعد ميزة مجرد ذاته، إنما أصبح النص مساحة مفتوحة وحرّة تتفاعل فيها البؤر الدلالية الصغيرة بما ينتج في نهاية المطاف مستويات دلالية متعددة، وأخيراً يمكن الانتهاء إلى أنه لا مكان للحبكة في نصوص تتنكّب لكل موروثات السرد. ولهذا فغياب تلك العناصر لا يخفض من القيمة الفنية للنص إلا إذا أصر النقد على مالا ينبغي الإصرار عليه في مثل هذا المكان، وهو العثور على جملة من الخصائص التي لم يأخذها النص في اعتباره أساساً، وعند هذه النقطة تتقاطع النصوص مع النقد، ويتقاطع النقد مع النصوص، ولتجاوز إشكالية عميقة مثل هذه لا بد من احترام النصوص، والبحث عن خصائصها الذاتية في هدي الخصائص العامة. ويتركّب العالم المتخيّل لنص "مرايا ساحلية" من تداخل ثلاث دوائر تتوسع تدريجياً منذ بداية النص إلى نهايته، والراوي هو وحده الذي يعرض علينا تلك الدوائر على التعاقب. تتكون الدائرة الأولى من شخصيات مهمّشة تركت أثرها في شخصية الراوي، ويزيد عددها على ثلاثين شخصية لا توجد بينها تقريباً شخصية سوية بالمعنى العام لهذه الكلمة، ومن أمثلتها المجدوب، والمتسول، والغامض، والدلال، والمتخلف، والكذاب، والمشلول،

والجنون، والمهرب، والأعسر... الخ ومن بينها شخصيات غريبة عن المكان تمر تاركة بصمة لا تمحى فيه، مثل: راجا الهندي، واستيفن لوال، وشيتا الحبشية، وفهمي قرياقوس اليوناني من سالونيك، وجانتي الإلكتروني فضلا عن نماذج مشوهة يتقصّد الراوي إظهار عيوبها الخلقية والجسمانية، الأمر الذي يظهر أن العالم المتخيّل للنص كان مشبعا بنماذج غير سوية، إنها تتراوح بين الجنون والعته والتهميش والكذب، فيختار الراوي لكل شخصية حكايتها الدالة على التسمية، ثم يمضي متعجلا إلى غيرها .

ولو تم استثمار القيمة الرمزية لشخصيات مثل هذه، وأشبعت سرديا لكان النص قد اشتبك فعليا مع نماذج غنية في انتماءاتها الثقافية والعرقية والدينية، ويمكن تفسير ذلك بأن المكان قد حال دون ذلك، فهو مدينة ساحلية يمر بها كل يوم عدد من النماذج، وسرعان ما يختفون لا يلوون على شيء سوى الذكرى المرتسمة في ذهن الراوي الذي يستهيم عشقا بها. ومن المؤكد أن بعض تلك النماذج تنطوي على حكايات لا تنسى فعلا مثل: حكاية آدم كذب الذي يثري بكذبة واحدة يرددها طوال ثلاثين سنة للأجيال المتعاقبة دون ملل أو حجل، مع أن الجميع يعرفون أنها حكاية كاذبة، ومؤداها أنه بحاجة إلى قليل من المال من أجل شراء تذكرة العودة إلى أهله "لقد حصد آدم من تلك القصة المرتبكة ثروة تكفي لشراء القطار بركابه وربما هيئة السكة الحديدية بكاملها" وحكاية ود حضل اللص الذي ينتهي إلى معتقل سياسي، وحكاية سعد روميو، وحكاية جنّي الحضرمي الذي يصطحب الراوي أول مرة لحضور حفلة زار ونماذج أخرى تنوء بحكاياتها كقدر لامناص منه أما الدائرة الثانية فهي الأمكنة الضيقة التي يرتادها الراوي بكثير من الاستحياء، ويعرّف بها تعريفًا سريعًا، مثل: ستوديو العروسة، ومقهى رامونا، وحانة بني الإغريقي، ودكان مدني للأحذية، ومكتبة عكاشة وهي أماكن تتصل بحكايات تمكث قابعة في ذاكرة الراوي وأخيرا الدائرة الثالثة، وهي الأماكن العامة كالمدرسة، والشارع، والحلي ومن الملاحظ أن ترتيبها يرد بالتعاقب الذي أوردناه بما يكشف أن التأثير يبدأ من الأشخاص، فالأماكن التي تتصف بخصوصية من نوع ما، وصولا إلى العوالم المفتوحة التي تمثل ساحات عامة للنشاط والتفاعل الاجتماعي، لكن النص عند هذه النقطة ينتهي.

لو نظرنا إلى هذه السيرة الروائية من زاوية بناء الأحداث لوجدنا أنه بناء متتابع ؛ فالوقائع تسترسل متعاقبة، زمنها خطّي يبدأ من نقطة وينتهي عند أخرى، فلا تتداخل الوقائع فيما بينها، إنها تعرض من منظور الراوي طبقا للنسق الذي تحدث فيه في الواقع، وهذا نسق تقليدي ثبتت ركائزه الرواية التي أرادت أن تلعب دور التاريخ، وكما أكدنا من قبل فالراوي ينطلق من فرضية كونه شاهدا على الأحداث، ولذلك فإنه يعرض تلك الأحداث على المتلقي متعاقبة، وبما أن المكان هو الفضاء المؤطر

لتلك الأحداث فقد تم التركيز عليه كمجال للحركة ولمرور الشخصيات، ولم يعن الراوي بتفصيل معالنه وهكذا فان العناصر الفنية المكونة للنص (الشخصيات+الأحداث+الزمان+المكان) لم تتفاعل بحسب الطرق الشائعة في السرد الكلاسيكي، ومن ذلك فليس ثمة ذروة في الأحداث، وليس هنالك صراع وعقدة وتدرّج ونهاية منطقية، فبكل ذلك استبدل النص بنية سردية من نوع آخر، قوامها العرض المحايد لعالم تشكّل من تضافر الذاكرة والمخيّلة (الذاكرة أنتجت الجزء السريري في النص، والمخيّلة أنتجت الجزء الروائي فيه) وقد اقتضى ذلك إعادة توظيف لهذه العناصر الفنية بما يخدم حاجة النص إلهما بنية مفتوحة قابلة للاستنطاق والتأويل بحسب القراءة النقدية ونوع مقاربتها للنص، ونراها تشترك مع نصوص السيرة الروائية العربية الأخرى في تأسيس نوع سردي جديد نحسب أنه سيستأثر بالاهتمام في المستقبل، ذلك أن التخيل السردى أصبح أكثر ميلا لدمج الأبعاد الذاتية للأحداث بالأبعاد المتخيّلة .

4. استنتاجات وآفاق

في السيرة الروائية تظهر الذات الفردية بوصفها المرجعية الأساسية لمادة النص، فكل العناصر الفنية، والمكوّنات السردية تتصل بتلك الذات، ومع أن درجات الاتصال تتباين بين نص وآخر، فإنه لا يمكن الحديث عن انفصال كامل، إن أقصى ما يندرج تحت مقولة الانفصال، هو "الأصداء" التي يقترحها نجيب محفوظ، قاصداً بذلك أن العلاقات بين الذات ومكونات النص تترتب على نحو غير مباشر، على أنه هنا يظهر فعل التخيل، فتقع مزاجية إبداعية بين الواقعي والتخييلي، وتؤدي الصياغات الأسلوبية وتقنيات السرد الروائي دوراً أساسياً في إضفاء طابع في على العلاقة المذكورة، إن ذلك الانفصال الرمزي تقرره اختيارات الراوي للمؤلف الذي يبدي أحياناً رغبة واضحة في التنكر وراء اسم ما، أو يتغافل عمداً عن ذكر اسمه الصريح مكثفياً بضمير "الأنيبيد أن ذلك لا يطرد، فكثير من النصوص تحرص على إشهار الاسم الحقيقي للراوي الذي هو الشخصية والمؤلف، ويبدو أن استراتيجية إظهار الاسم الصريح وإخفائه، تترتب في ضوء علاقات المؤلف بنصه من جهة وعلاقاته بمحيطه الخارجي من جهة أخرى. فكلما كان حرص المؤلف واضحاً في إعطاء بعد حقيقي للوقائع الخاصة بسيرته كانت رغبته لا تخفى في التصريح باسمه، وما أن يرغب للأسباب خاصة به -في التمويه إلا ويلجأ إلى إشارات رمزية تحيل عليه، يكون ضمير المتكلم، بقدرته الإيهامية العالية في السرد، الواسطة بين الوقائع النصية والتاريخية، ينوب هذا الضمير عن لسان المؤلف، والحديث بالنيابة مظهر أساسي من مظاهر السرد في السيرة الروائية، وفي المرحلة الثالثة من الإبعاد والتخفي والتضليل والتنكر يظهر المؤلف تحت أقمعة

أخرى، الضمائر الغائبة، أو المخاطبة أو الشخصيات التي تحمل أسماء محددة، وفي كل ذلك تنوع
كيفية بناء المادة النصية، مرة تخضع لترتيب متتابع يحرص على مرافقة سيرة حياة المؤلف بالتدرج،
يظهر ذلك في "الخبز الحافي" و"الشطار" و"بقايا صور" و"نساء على أجنحة الحلم". ومرة يصار إلى
تمزيق نظام التتابع، واستبداله بنظام التداخل كما يتجلى الأمر في "أصداء السيرة الذاتية" و"بيضة النعامة"
و"خطوط الطول.. خطوط العرض" و"جلسات الكرى" و"الحب في المنفى". هذان النظامان يتداخلان
ويوظفان بدرجة أو بأخرى في بعض السير الروائية الأخرى.

وكما تبين لنا فإن السيرة الروائية تختفي بالجسد، وتشغل به بوصفه عنصراً مهيمناً يحتاج إلى
الاكتشاف المتواصل، يصار غالباً إلى الإفصاح عما يواجهه الجسد من إخفاقات وانكسارات وعطالة،
وحيثما يتاح له أن يعبر عن خلجاته وتطلعاته، فإنه ينغمس في اللذة والمتعة، كتعويض عن خفض قيمته، في
ثقافة تقصي ملذاته وراء الحجب السرية، وتستبعده، وتفرض عليه أن يمارس أفعاله في منأى عن العيون.
الاحتفاء بالجسد نوع من المعارضة الصريحة لجملة التواطؤات الثقافية والأخلاقية الفاعلة في المجتمع،
يظهر هذا في "الخبز الحافي" و"الشطار" و"بيضة النعامة" و"خطوط الطول.. خطوط العرض" ويظهر ولكن
بتنوع ينطوي على نوع من المواردية، في "جلسات الكرى" و"الحب في المنفى" و"مرايا ساحلية". أما في
"أصداء السيرة الذاتية" و"بقايا صور" فلا يستأثر الجسد بالاهتمام. الجسد كائن مجهول لا يراد البحث
عن هويته ومشكلته في نصوص شكري ومسعد وربيبي، تتمحور الأحداث حول سيرة الجسد، يراد
له أن ينتزع شرعيته و حضوره، فيكون موضوعاً للبحث والاكتشاف، وأحياناً الإشهار والمباهاة أما
محموظ ومينة فهما أكثر اتصالاً بموروث السيرة الذاتية العربية القديمة الذي يعني برحلة التكون وتشكيل
المنظورات الفكرية، إذ تقدم السيرة بوصفها تجربة اعتبارية (17).

هذان الموقفان من الجسد يخفيان رؤيتين، ويتصلان بأصلين، فالأدب السردي في الثقافة العربية
لعب وبراءة على ثنائية التخفي والتستر من جهة، والتصريح والكشف من جهة ثانية، على أن حرية
الجسد، في بعض نصوص السير الروائية تتوافق مع الكتابة، يصبح الجنس نوعاً من الكتابة على جسد
الآخولج والكتابة فعلاً ينتهكان منظومة القيم عند شكري ومسعد، فتكون الطبيعة البكر مكاناً
مناسباً لكليهما، وذلك نوع من هجاء ثقافة مخرومة في متنها، ولكن هذا لا يطرد دائماً إنما يحرص على
التنوع، ففي نص آخر، لا يخفي صلته بكل من السيرة والرواية، يقوم عبده وازن في "حديقة الحواس" (18)
بمغامرة مضادة: الحب والكتابة فعلاً محرمان يتمان بسرية في غرف مظلمة رطبة معزولة، وفيما يهرب

شكري ومسعد إلى الطبيعة، في هجاء لا يخفى لثقافة استعبادية، يحتج عبده وازن محتفياً في غرف منسية وسط فضاء سوداوي مغلق ومتأزم وعبثي. كل يحتج بأسلوبه.

وتثير مشكلة ترتيب المادة السردية وطرائق عرضها، وكيفيات ظهورها، وموقع الراوي في النص وعلاقته بالأحداث ودرجة إحالته على المؤلف الحقيقي، وتوظيف الوثائق الذاتية والتاريخية كالمذكرات والملاحظات والانطباعات واليوميات والمستندات الشخصية، موضوعاً هاماً يتعلق بالانتماء النوعي للسيرة الروائية. أشرنا من قبل إلى أن السيرة الروائية تهجين سردية، وظف وأعاد توظيف كشوفات السيرة الذاتية والرواية، على أن عملية التهجين ما زالت في طورها الأول، ذلك أن النصوص التي وقفنا عليها، لم تنزل غامضة الانتماء والهوية، وباستثناء الجزء الأول من سيرة محمد شكري الروائية "الحيز الحافي" و"مرايا ساحلية" وقد ورد فيهما تأكيد على أهمهما "سيرة" فإن معظم النصوص الأخرى التي كانت موضوعاً للتحليل نشرت على أنها روايات، وثبت بوضوح على أغلفتها الخارجية أو الداخلية أنها روايات، بما في ذلك الجزء الثاني من السيرة الروائية لشكري "السطار"، ومع أن هنالك إشارات لا تقبل اللبس في المقدمات التي يضعها المؤلفون أو تأكيدات نصية ترد في تضاعيف المتن، بأن نصوصهم ليست روايات محضة، فإن البحث عن تسمية، وكل ما يولده من مشكلات لم يدفع إلى الأمام موضوع الاتفاق على مصطلح معبر عن الطبيعة التركيبية لهذه النصوص، وينبغي أن يفهم كل هذا على أنه أمر طبيعي في تاريخ الأنواع الأدبية، ذلك أن الممارسات النصية تظهر أولاً، وذلك قبل الاتفاق على تسمية النوع الذي تكون عليه وقبل وضوح القواعد العامة وثباتها النسبي، وما أن تتكاثر النصوص إلا وتندرج ضمن نوع جديد، ينتظم تحت إطار تسمية تشير إلى ذلك النوع، والمصطلح المركب "سيرة روائية" يؤدي وظائف، ويحل جانباً من مشكلات النوع السردية الجديد، ويقرر درجة الصلة مع الموارد التي تحدر منها، إنه فيما يخص أمر الوظيفة، يدمج بين الوثائقي والتخييلي، ويرتب العلاقة فيما بينهما على أساس التفاعل الحر الذي لا يرهن نفسه بانتماء محدد إلى أي منهما. وإنه فيما يتصل بإشكالية النوع يحيل على درجة الاستثمار الممكنة لمعطيات منجزة قدمتها السيرة الذاتية والرواية عبر تاريخهما، وأخيراً فيما يتعلق بالأصول فإن المصطلح، يرهظه الممارسات النصية بصلة نسب واضحة مدفوعة إلى أ نواع لها موقعها في تاريخ الأدب.

الهوامش

1 - جمال العيطاني: جلسات الكرى

2 - عبد الرحمن مجيد الربيعي، خطوط الطول.. خطوط العرض، تونس، درا المعارف، 1993.

- 2.- بهاء طاهر، الحب في المنفى ، القاهرة ، دار الهلال 1995 .
4. فاطمة المرنيسي، الخوف من الحداثة: الإسلام والديمقراطية، ترجمة محمد ديبّات، دمشق، دار الباحث، 1994.
5. فاطمة المرنيسي، الحرّيم السياسي: النبي والنساء، ترجمة عبد الهادي عباس، دمشق، دار الحصاد، 1993.
6. فاطمة المرنيسي، سلطانات منسيات، ترجمة فاطمة الزهراء أزرويل، المركز الثقافي العربي، 2000.
7. فاطمة المرنيسي، هل أنتم محصنون ضد الحرّيم، ترجمة هلمة بيضون، بيروت، المركز الثقافي العربي، 2000.
8. فاطمة المرنيسي، نساء على أجنحة الحلم، ترجمة فاطمة الزهراء أزرويل، بيروت، المركز الثقافي ، 1998
9. م.ن.ص 255
10. م.ن.ص 255
11. م.ن.ص 114
12. م.ن.ص 114-115
1213. أمير تاج السر، مرايا ساحلية: سيرة مبكرة: المركز الثقافي العربي، بيروت، 2000
14. م.ن.ص 113
15. م.ن.ص 117
16. عبد الله إبراهيم، السردية العربية ، بيروت، المركز الثقافي العربي ، 1992 ص 136 .
17. عبده وازن، حديقة الحواس، بيروت ، دار الحديد ، 1993 .