

عَيُّ في المعنى أم عَيُّ في العبارة؟

قراءة في رواية "نجمة ترقص معي" للميلودي شغوموم

سعيد بنگراد

إن الحياة سابقة في الوجود على المحكي، فهذا ليس سوى استعادة بعدية لتفاصيل لم نلتفت إليها في الوقت المناسب. وقد يكون ذلك هو ما يجعل الكثير من الناس ينظرون إلى الواقع بجدية تفوق بكثير قيمته الحقيقية. فعندما نرد السلوك اليومي إلى شكله التجريدي، باعتباره سلسلة من المفاهيم المتجاورة أو المتقابلة، ندرك أن ما نقوله الأشياء والكائنات لا يعدو كونه "لعبة" اتفق الناس على التعاطي معها بجدية قد تصل حد التناحر في الكثير من الأحيان.

وتلك هي المفارقة التي يستمد منها السرد قوته في الإقناع، وإليها يستند في التمثيل "المعيش محتمل" نادرا ما يكون نسخة أصلية لحدث حقيقي. فالحياة تبدو في السرد، ومن خلاله، كأها "بروفات" لمسرحية يعرف الجميع موضوعها. إنه يكشف عما يمكن وصفه، تقديرا، بالنموذج السلوكي السري الذي يحول الممارسة الفعلية إلى مفاهيم تعد في أصلها برجة أولية تمكننا من تنظيم تجربتنا استنادا إلى أحكام ومواقف سابقة.

وهذه اللحظة الفاصلة بين مسارين في الرؤية، أحدهما يُجرد ويُعمم، وآخر يُغرق الوجود في المحسوس، هي ما تحاول رواية الميلودي شغوموم الأخيرة "نجمة ترقص معي" (الرباط، دار الأمان، 2012) وصف تفاصيلها في ما يشبه "الحال" أو الوجود الصوفي الذي ينتشي بالتأمل أكثر مما تستهويه ردود أفعال العامة وأشباههم من المتعلمين. فلعبة السرد فيها قائمة على تناوب تقابلي بين محكيين من طبيعتين مختلفتين: وصف مفهومي يوازي في مضمونه الحكمة أو تأمل الزاهد، إنه يكفي برصد حالات التجريد في الفعل الإنساني كما يمكن رؤيته من خارجه. أما الثاني فحدثي تشخيصي يروي وقائع ويصف سلوكيات ويرسم حدود حالات نفسية لمجموعة من الشخصيات لا أحد منها يمثل اختيارا يمكن أن يصبح بؤرة لممكنات سردية قابلة للتطور خارج المسارات التي تحددها الرواية سلفا، فكل الفاعلين فيها مشدودون إلى الحدث نفسه. إنهم جميعهم "يبحثون عن العدم ولكنهم يختلفون في التعبير عنه" (ص109)، أو هو عندهم اختلاف في العبارة لا في المعنى.

ولهذا السبب، فإن الرواية حين تختار الكشف عن نهايتها في بدايتها إنما تفعل ذلك من أجل صد القارئ عن البحث في الحدث المروي عن "حبكة" أخرى غير ما تقود إليه الأحداث جهارا. إن السرد فيها تلقائي، بالمعنى الذي يجعل الشخصيات تتحرك خارج موجهاً أولية توحى أو توهم بوجود منحرج آخر للمصائر خارج ما ترويه الرواية وتبنيه كمرکز دائم التغير. فالقصة مودعة في "كتاب" يحرص السارد على تسريب جزئيات منها من خلال نصوص الحكمة تارة، ومن خلال تناوب الشخصيات على سرد وقائع تنتهي عند العقدة نفسها: الزاهية (شخصية محورية في الرواية). وكأن النص ليس معنياً بالبطولة، أو ليس محكوماً بمركز ظاهر أو قصي، فكل الشخصيات لها نصيب من البطولة في الرواية، بدءاً من الفوطي وانتهاءً بسليمان البستاني الذي تمنحه الرواية هو الآخر حصته من "الحكمة" وقدرها من "الغباء" أيضاً.

ومن هذه الزاوية، تعد الرواية، في بنيتها الكلية، لعبة سردية تجمع بين "المطلق المفهومي" في الوجود، كما تصفه نصوص سعيد الفيلق، وهي عبارة عن مقاطع "موقعة" تخرق الرواية من بدايتها إلى نهايتها، وتشكل ما يشبه "الضمير" الأعلى الذي يراقب الفعل ويتأمل حدوده وإحالاته الإيحائية، وبين "المحدودية الحديثة"، حيث تصف الرواية، ضمن دائرة مغلقة، رحلة مجموعة من الشخصيات، إنانا وذكورا، لا تشكل جميعها، كما سنرى لاحقاً، سوى صورة كما يمكن أن تُرى في فعل مشخص تُكثفه "الحكمة" ويجلي جوهره "التأمل" لكي يقدمه في شكل تقويم داخلي ينصب على الفعل الموصوف في الرواية، ويقدر مردوديته، وفق حالات تحققه في المفاهيم، لا في الكم الحديث المروي.

وهذا ما يمنح الانتقال الدائم من صوت سردي إلى آخر في الرواية قيمة خاصة؛ فهذا الانتقال لا يؤكد تعددية في الحدث، بل يشير إلى التنوع في الرؤية ضمن الدائرة الواحدة (كل الرجال يعشقون الزاهية، وكل يفعل ذلك بطريقته الخاصة). فهؤلاء جميعهم يفعلون الشيء ذاته. إنهم محاصرون بالأحداث نفسها، فهم يعيشون في ما يشبه "العوامة" على الطريقة المصرية: كل الأحداث تنتهي إلى الزاهية. وهو ما يعني أن كل فعل تقوم به شخصية ما يتضمن بالضرورة جزءاً من فعل آخر تقوم به شخصية أخرى. وهو تأكيد لقيمة الأفق السردى على حساب الحدث. وذلك سبيل مقصود يكشف في الرواية وخارجها، أن المضامين مشتركة بين الناس، والأشكال وحدها تختلف من سياق إلى آخر، ذلك أن اللعبة واحدة والفضاء العمومي وحده يحدد قواعدها.

ومع ذلك، فإن الرواية ليست بناءً ميالاً إلى التقليل حيث يلغي مفهومها مشخّصها، فهي لا تضع هذا بديلاً لذلك. إنهما، على العكس من ذلك، تصفهما ضمن علاقة اقتضائية تجعل الحياة كلها تراوح بين ما يلتقطه القارئ في الحدث، وبين ما يتسرب إليه من التأويل الذي تقترحه أصوات السرد ذاتها. فسعيد الفيلق، وهو ضمير سردي خارجي لا يشارك في الأحداث، يختصر المسافة بين الموصوف الحدثي وبين وجهه التجريدي، كما يمكن أن يتسرب إلى "الحكمة" و"الموعظة" و"التحذير" و"التنبية". وهي مفاهيم تعد صدقاً لما تقوم به الشخصيات أو تفكر فيه.

فما بين "الفضاء المفتوح"، فضاء البداية والتأمل، الذي يبدو في ظاهره كأنه مفصول عن كل السياقات، فهو يشير، في جوهره، إلى الحكمة الإنسانية في عموميتها، وبين الفضاء المحدد والحدود للوقائع المروية، ما يكشف عنه الفعل السردى بشكل مباشر، تُسرب الأصوات السردية، من مواقع مختلفة، تفاصيل حيوات يجمع بينها "الفشل" و"الإحباط" و"العدم الداخلي" و"الظلام" الذي يثقل النفوس ويرهق الأجساد: "العدم، كما قد لا يخفى عليك، ليس لا وجوداً أو لا شيئاً، بل هو وجود، شيء، كما قيل وكرر، يأخذ في الغالب شكل الظلام الكثيف المطبق أو الدخان العظيم، شكل سدس (ص15). إنها صيغة أخرى للقول إن العدم متأصل فينا، ولسنا شيئاً آخر غير منتج من منتجاته المتنوعة، فقط درجة كثافته قد تختلف من فرد إلى آخر، كما قد تختلف أشكال تصريفه في الداخل النفسي وفي العلاقات الاجتماعية على حد سواء.

لذلك كل الشخصيات محبطة: نساء الرواية مومسات بالصفة أو الطبيعة أو القصد (السعدية، وطامو والزاهية وحنان وآمال وناديا المراكشي ونجمة وغيرهن كثيرات)، أما رجالها فيجرون وراءهم كل أشكال الإحباط والفشل في الحياة الاجتماعية والمهنية والسياسية والزوجية (الفوطي والعنبري والشطي وتاج الدين وفرانسوا..). ركام من عدم يتصادى بعضه مع بعض، ويمنحه قليلاً من دفء الحياة وكثيراً من سراب لذات عابرة.

هم شتى ولكنهم في الأصل واحد. فالزاهية، عاهرة اللوكس والملاهي الراقية في الوطن وخارجه، هي النموذج الأعلى لكل العينات الصغيرة في الدعارة، بدءاً من الأم التي ولدتها من إيطالي مات شهيداً فوقها، وانتهاء بطامو القوادة التي ماتت في خيمة على قارعة مركز للشرطة، مروراً بحنان وآمال وأخريات لا اسم لهن تضح بهن دور الدعارة. إن العهارة في الداخل، أما ما نراه في الواقع فليس سوى تنوعات عرضية على أصل ثابت.

لذلك لا تفصل الرواية عوالم "العهر الخالص" عن عوالم "الطهارة" إلا في الظاهر، أما في العمق، فإن هذا يؤدي إلى ذلك في ما يشبه التداعي الحر: العنبري ترك زوجته وارتمى في أحضان الزاهية، ولن تقوم السعدية، التي أوكل إليها أمر حماية هذه الأخيرة، سوى بتسليمها إلى طامو القوادة، وتركت نادية المراكشي أحمد الفوطي وتزوجت فرنسياً، بعد أن كانا قد تواعدا على عيش مشترك يدوم العمر كله.

والأمر ذاته ينسحب على الشخصيات الرجالية. فهم فئة من المتعلمين يعد الفوطي نسخة راقية منهم، يمثل تاج الدين والعنبري "المعربد"، كما كان يسمى نفسه، واجهة من واجهاته في البحث عن متع الدنيا في الشرب والنساء، ويمتد وجوده الحياتي في نفعية الشطي وبرغاماتيته، وينبهر أحياناً أخرى استيهامياً في الكلام الحكمي لسعيد الفيلق، ويتماهي في نهاية الرواية في نجمة التي تعد الصوت المستعاد والأفق المرجو حقيقة أو مجازاً. قد يتعلق الأمر بأمنية لفظتها النفس بعد أن داعبتها طويلاً، وقد تكون سراها كذبه

حادثة انصراف الطلبة عن درسه الاحتتامي: بكى الفوطي وهو على فراش المرض في المستشفى: "سقطت من عيني دمعتان كثيفتان تلمعان: نجمتان تغادران كوكبا مظلمًا، تنجوان من عدم" (ص 19).

فهذه الشخصيات ليست مصدرًا لعدم عبثي، كما يوهم بذلك الوصف السردى، بل هم كذلك لأن الحياة تلك طبيعتها؛ وتلك وظيفة التعليقات الموازية للنص الحدتي، فهي وحدها ما يكشف للقارئ عما يخفي وراء العيان الحدتي. فالزاهية، معشوقة الشخصيات الأربعة، تحمل المحانة في دمائها، فهي شبه لقيطة، ولدت من إيطالي مات وهو يضاحع أمها، وماتت أمها وهي تضعها للوجود، وسلمتها جدتها، التي ماتت مقتولة خوفاً على مال فاجأها، إلى سيدة لم تستطع حمايتها من الذئاب الآدمية، فسلمتها إلى قوادة صنعت منها عاهرة من الصنف الراقى.

إنه مسار شبيه بمسار الحياة ذاتها (الحياة قحبة في التعبير الدارج). وللقارئ أن يأتي بالقطع الناقصة لكي يكتب قصته أو قصة الحياة كلها. وتلك نقطة القوة في الرواية، إنها توهم ببساطة الحدث، ولكنها تشحن التفاصيل فيه برمزية قوية تجعل كل شخصية بؤرة لدلالات متراكبة: فهي واجهة لتمثيل مشخص يجيل على حياة فعلية في الرواية، ولكنها تتضمن إحالات رمزية نمسك بها من خلال مفاهيم تمنحها في التجريد حياة أخرى.

وهذه الرمزية هي التي يجسدها السرد من خلال تامين عوالم عادة ما تصنف في الحكم "الأخلاقي" ضمن الفضاءات "المقصية" و"المغلقة" و"المهمشة"، فهي لا تشكل جزءاً من الفضاء الاجتماعي، موطن "الامتثالية" و"التصالح" والسلوك "السليم". فيما أن العدم موجود في "الداخل" في شكل عتمة تدفع الذات إلى الانكفاء على نفسها، فإن الرواية، تجسيدا لهذه الرؤية، تتعد عن فضاءات الشارع والأسرة و"حقيقة" النهار، لتضع أسرارها في "غموض" الليل والتباسه، وفي البيوت المعدة للدعارة والحانات والملاهي الليلية، حيث السكر، حقيقةً وبجازا، هو البديل الأمثل عن حالات وعي لا يورث سوى المزيد من الشقاء.

تبدأ الرواية بصيغة فيها الكثير من حسرة الخيبة وحرقة البوح: "... ذلك هو الدرس الختامي الذي كنت سأنتهي به حياتي الجامعية" (ص 4). فهذه الـ "كنت" دالة من الناحية الزمنية على ماضٍ مفصول عن حاضر في اللغة التي تروي، ولكنها تؤكد، إجماعاً، مأساة الماضي وامتداده في اللحظة التي يستعيد السرد ويفصل القول في حثيثاها. لذلك فهي ليست قطعة في الفصل بين حالتين، إنما الرابط المأساوي بينهما؛ إنها تشير في هذا السياق إلى كل ما يمكن أن يكشف عن زمنية متواصلة تجعل الشخصية لا تملك سوى الخيبة الممتدة فيها، فلا أمل في ترميم ما وقع، ذلك أن "نهاية الخدمة" و"مطلق الحكمة" مترادفان في الإحالة على "يقين" لا يمكن أن يتحقق أبداً، ولكنهما في الوقت ذاته إحالة على متعة قد تأتي من مريد أو سامع أو قارئ، أو قد تأتي من مومس توزع المتعة بحساب أو بدون حساب. فأن يشعر المرء بأن ما يملكه لا يغري أحداً، فذاك هو مصدر الخيبة والأسى.

لذلك، فالنهاية ليست زمنية، كما يشير إلى ذلك ظاهر النص بشكل صريح، إنها "معرفية" في المقام الأول، من حيث هي إحالة على انتفاء متعة المشاركة والاستمرار في الآخرين (لا أحد يسمعك). وتلك هي التراجيديا التي تصفها الرواية وتحصر على رصد تفاصيلها في حياة شخصيات الرواية مجتمعة: عاهرات ومستهلكين للعاهرة. إن الصوت السردى لا يأسف على ما وقع في اللحظة الموصوفة، إنه يكي مسارا بأكمله، إن الأمر شبيه بالموت، فكل نهاية في الممارسة الإنسانية تحمل في أحشائها شيئاً منه: نهاية المباراة ونهاية الحفلة، ونهاية السنة، ونهاية الخدمة، وهذه أشد النهايات وقعا، فهي أقربها إلى الموت الحقيقي. إنها انسحاب قسري من الحياة. لذلك فالموت في الرواية ليس نهاية الحياة على الأرض، بل هو خروج المرء من ذاكرة الآخرين.

وهي الصيغة التي تكشف من خلالها الرواية عن سرها منذ البداية، ولكنها في الوقت ذاته تُصرف القارئ عن أحداثها إلى ما يمكن أن تقولهُ نصوص تتطور خارج السرد الخطي. وهي صيغة سردية بمرودية حدثية كبيرة؛ وهي كذلك من حيث قدرتها على الانفتاح على فكرة التأمل الذي يحتضن كل الأحداث الممكنة، ما وقع وما سيقع في الرواية، وما يمكن أن يُستثار في ذاكرة القارئ على حد سواء. إن القارئ "يستريح" من وعثاء السفر في ذكريات الشخصيات، ومن التتابع الحدتي أيضاً بالالتفات إلى مردوديته في النص التأملية

الموازي؛ والرواية، من جهتها، تكبح "جماح" الفعل الإنساني وتقلص من مداه الزمني برده إلى وجهه المفهومي: لن يكون صوت سعيد الفيلق وسعيد الشطي وصوت أحمد الفوطي ونجمة بعدهم سوى رجوع صدى يجسد التفرد والعدم والخيبة.

لقد انصرف الطلبة عن درس في الجماليات، كان أحمد الفوطي، أستاذ الفلسفة، يحنى النفس ببسط القول في الأسباب التي دفعت عمانويل كانط، عندما اكتشف الجميل والجليل، إلى تعديل نظريته في الوجود والمعرفة. فنهاية الخدمة لا يمكن أن تكون سوى احتفاءً بحدث معرفي جليل يليق بها. إلا أن توقيت الدرس تزامن، من سوء حظه، مع أحداث أخرى أخطر وأعظم، فيومها كانت الريال في مواجهة مع البارصا، وكان هناك داعية يلقي درسا في حسن الختام أو سوته، وفضل فريق ثالث المشاركة في وقفة تنديدية بالتحرش الذي تتعرض له بعض الطالبات. إنها الفُرجات التي تزدري كل تجريد وتغني عنه. تستدعي الفرجة انخراط الجسد من خلال حسيته كلها، أما الحكمة فتأمل بمداه بالسكينة.

هي البداية والنهاية في الوقت ذاته. نهاية الحكمة والعقدة والخدمة ونهاية الأوهام أيضا. لا شيء يُرجى في زمن وحدها الفرجة يمكن أن تستثير الناس وتبعث في الحسنة المعيشية حرارة كثيفة الدفء، لكنها سريعة الزوال. وفي حسنة الفرجة بطبيعتها شيء من البهيمية، فهي تماس مع حالات الاستهواء السابقة على كل استقطاب يميز ويفصل هذا الانفعال عن ذاك؛ إنه عودة إلى الحسي في العين واليد والجسد كله. وبذلك قد يكون العدم ذاته "عبورا للغاية بأمان" وهروبا من "نمط الدواب" (ص 149). وهو ما تعبر عنه النصوص الموازية التي تحذر من الحيوانات، فأعداء الإنسان هم "أسود يسرقون الدجاج"، وهم أيضا ذئاب وضباع وكلاب، ذكورا وإناثا، إنهم كذلك في النفس الإنسانية، لا في الغابة.

وهي البداية أيضا، بداية الرواية، أي بداية بسط القول في الخيبة والفشل ووصف العدم، واستعادة ما مضى في شكل ذكريات هي وقود التأمل المفهومي ومادة الحدث في الوقت ذاته: سكر وعريضة تصل حد التبول في المسجد، خوفا أو استهتارا (العنبري وتاج الدين)، وتأمل في المصائر والحدود القصوى والدنيا في الوجود (الشطي والفوطي). ولن يبقى بعد ذلك سوى الرقص مع "نجمة"، قد تكون هي نجمة الشطي (التي هي جزء من ذاكرة النص الحكمي وصورته الغامضة)، وقد تكون حلما يتراقص في العلا هو الذي دفع الشطي إلى الصعود إلى الجبل، وقد يكون هو الذي تسبب في ارتفاع نسبة السكر في دم الفوطي. وتنتهي الرواية، حدثيا، بموت سعيد الشطي، الذي لم يكن شخصا آخر غير سعيد الفيلق نفسه صاحب النصوص الحكمية، سيتسلق قمة جبل ليموت هناك في ما يشبه النهاية الإرادية التي تؤذن بموت الوقائع. لم ينتحر، بل ذهب إلى الأعلى بعيدا بحثا عن سمو حقيقي يخلصه من "التحت" الموبوء. وبين ارتفاع نسبة السكر في دم الفوطي، وارتفاع الشطي إلى العلا، تعلن الرواية عن تحول في منحى السرد. فمن موت الشطي ينبعث الفوطي ويستعيد حياته ليكمل رحلته في المفاهيم لا في الحدث الواقعي. فالذي لا يحترق عابر عرضي في الحياة، تماما كما هي حالة المُمثِّل والراضي والقانع، أي "نمط الدواب" الذي يسكن الحسي، فالثابت أن المعنى، وهو الوجود المجرد للكائنات والأشياء، لا يمكن أن يستقيم دون عبارة مستقيمة (ص 83).