مستغانمي والموجي: التوجّه إلى القرّاء عبر المتن أو عبر الهامش

نجلاء حمادة

صدف أن قرأت روايتين لكاتبتين عربيتين في فترة زمنية متقاربة، هما «نون» لسحر الموجي و«عابر سرير» لأحلام مستغانمي. والكاتبتان هما من طلائع الصف الأول بين الروائيين العرب، والروايتان هما من بين أفضل ما صدر مؤخرًا من روايات عربية، إن من ناحية البناء الروائي أم من حيث سعة الفكر ونزق الإبداع المتجليين في كل منهما. وقد فازت «نون» بجائزة كفافيس للنبوغ، أما «عابر سرير» فهي الجزء الثالث من ثلاثية أحلام مستغانمي، التي بيع من جزئها الأول أكثر من مليون ونصف مليون نسخة وفق إحصاء 2006.

ومع تسليمي بنجاح العملين الأدبيين وامتناني للمتعة التي أتاحتها لي قراءتهما، لفتني الفرق الشاسع في نوعية تأثيرهما فيّ وفي مدى تفاعلي مع مضمونهما. وبدا لي أن هذا التفاوت نجم عمّا نضح عن الغاية التي توخّتها كل من الروائيتين. إذ بدا واضحًا أن مستغانمي أرادت ولوج أبواب النجاح والقبول المضمونة، فتبنّت التقييم النمطي أو المتّفق عليه، بينما شردت الموجي في هامش فرداني الصبغة، وكأنها راغبة في إرضاء حلم خاص بها، حتى لو غامرت بطرح تعلم مسبقًا أنه لا ينسجم مع ما يعتقده المجتمع ولا مع ما يسعى إليه. وكان لموقف كل من الكاتبتين من السائد التقليدي، من جهة، ومن الهامشي المستهجن، من جهة أخرى، أبعد الأثر في مدى الجديّة التي تناولت بها آراءهما وأفكارهما.

تدور أحداث «عابر سرير» في زمن راهن في فرنسا، رغم أن معظم أبطالها جزائريون، كتّابًا ورسامين ومصوّرين، حاملي ذكريات ما عاشوه في بلدهم في زمن سابق، لينتهوا عائدين إليه في «صناديق خشبية تطلب الدفء فلا تجد غير الصقيع». وهي رواية غرامية سياسية، توازي فيها الكاتبة بين البطلة حياة وبين الجزائر، متسائلة على لسان الراوي: «كم مرّة يجب أن تموت لتستحق دفء صدرها!» (مستغانمي، 292).

أما أحداث رواية سحر الموجي «نون» فتدور في مصر، حيث يتواصل الزمن بين

الفرعوني والحديث، مع استعادات من ذاكرة شخصيات الرواية لأشخاص وأمكنة من الغرب. وبدت غاية الروائية من استقدام الزمن القديم أو المكان الآخر مجبولة بنقد الواقع الذي تتمنّى تغييره. فالزمن الفرعوني، حيث التحرّر الجسدي والجنسي وحيث العشق قائم على تكافؤ بين الجنسين، كما بين أخناتون ونفرتاري، بدا استعاضة عمّا يشوب العلاقات في الواقع المصري الحالي من تزمّت ومن تفاوت في القيمة الإنسانية بين الجنسين كما بين منال وزوجها (من زواج عرفي) أو بين حسام وزوجته منى (زوج منال يسيء معاملتها وحسام، الذكي الحساس، يحتمل منى المحدودة الذكاء والدائمة التطلّب). وتعبّر الكاتبة عن رغبتها في تغيير طبيعة العلائق بين الجنسين باتّجاه الزمن الفرعوني كما باتّجاه النسق الغربي في ذكرها بأن رجل أحلام البطلة، سارة، له وجه حتمور الفرعوني وصوت جدتها الإيطالية إيزابيلا (الموجي، 23).

تعبق رواية مستغانمي بنفس أسطوري، حيث تصوّر الكاتبة أبطالها بهامات أكبر من المقاييس الواقعية. وتلجأ الموجي إلى الميثولوجيا الفرعونية لتستلَّ منها قيمًا وأسلوب علائق ولتستعير منها راوية القصّة، التي تصلها أمومة روحية بنساء معاصرات من مصر. والأسطورة عند مستغانمي يصنعها الفن بتعاطيه مع أحداث وأشخاص معاصرين. فمثلًا، صنع كاتب ياسين في روايته «توأما نجمة» أسطورة من حبيبته نجمة، كذلك مجّد زيّان حبيبته حياة وجسور مدينته قسنطينة وخلّدهما، بواسطة الرسم. وبدورها، صنعت مستغانمي من صانعي الأساطير هؤلاء أبطالًا تراجيديين في بذلهم وعشقهم وموتهم. فتراجيديا كاتب ياسين تتمثّل في كون نجمة حضرت في وداع جثمانه وجثمان أخيها، فوضعت الوردة الوحيدة التي كانت معها على جثمان شقيقها، ولم ينل جثمان من صنع منها أسطورة إلّا لمسة عابرة للنعش، دون أن تخلع قفازها. وخالد بن طولون، الملقّب بزيّان، الذي «عاش كما مات في مهبّ التاريخ، واقفًا فوق جسر» (مستغانمي، 299)، انتهت رسومه ودفاتره مقسّمة بين امرأتين، كان الراوي «واثقًا بأن واحدة ستسارع بإلقاء معظمها في الزبالة، ولن تحتفظ سوى باللوحات لقيمتها الماديّة، وأخرى فقدت اللوحات...ستصنع من خسارتها كتابًا (مستغانمي، 294). وهذا النفس المأساوي فوق الواقعي سمح لمستغانمي بأن تبتعد عن تفاصيل مشاكل الواقع السياسي والاجتماعي، وبأن تكتفي بالتفجّع على ما يعانيه أبطال بلادها وما يعانيه وطنها وأوطان عربية أخرى من ظلم، دونما إشارة تذكر إلى أسباب المعاناة أو المتسببين بها، ودون أن تتطرّق إلى وسائل تصحيح هذا الواقع أو تحسينه.

ومع أن النفس الأسطوري الذي صنعته مستغانمي من تضحية أبطال الكفاح السابق لعب دورًا هامًا في إظهار عبثية القتل الذي جرى مؤخرًا بمجانية وانتقائية صاعقتين: «الجزائر

لها تقاليد في قتل مثقفيها» (مستغانمي، 166)، تبقى «الأسطورة» عندها أداة فنية ويبقى النقد تعميقًا للنفس المأساوي للرواية، وإحياء لتقليد عربي يستسيغ «البكاء على الأطلال» ويستخدم القدرات الفنية في استدرار الدمع عليها، بعيدًا عن البحث عمّا يزيل دواعي البكاء، حتى ولو على مستوى الخيال. أما عند الموجي، فتلعب الميثولوجيا المستعارة من الزمن الفرعوني القديم دور النموذج الحكيم الذي ترغب الكاتبة باستعادته في إطار تحديثي، تصوّر في روايتها بعض ملامحه. وبتفاؤل يتعارض تمامًا مع ما يرافق أساطير مستغانمي من تسليم بالنهاية المأساوية للبطولة، تلعب الإلهة دورًا راعيًا لحيوات بناتها في تطوّرها نحو الأفضل: «أن الحياة تختار مساراتها وكثيرًا ما تكتشفون لاحقًا أنها كانت أكثر حكمة منكم، رغم أنكم وقت الألم تخبطون أقدامكم في الأرض كأطفال مدللين» (الموجي، 43).

كذلك، فالاستعادات مما عايشته في الغرب تلعب عند الموجي دورًا في نقدها للواقع المصري وفي رسمها لما تتمناه من تغيير فيه. ففي هروب سارة بالخيال من زحمة السير والغبار القاهريين إلى حيث كانت تقضي عطلة الصيف، في ويلز في إنكلترا، إشارة إلى تفضيل الكاتبة لبعض ما يوجد في الغرب وتفتقده في بلدها. كذلك الأمر عندما تستذكر الراحة التي كان مسّاج جدّتها إيزابيلا يضفيه عليها، في مواجهة شعورها أن حبيبها نديم لن يتفهّم وجهة النظر التي تنوي تبّنيها في البحث الذي تعدّه عن ملاحقة الساحرات والسحرة وحرقهم، إذ تنوي تشبيه بعض الديناميكية الاجتماعية الراهنة في مصر بما كان يحدث في أوروبا القرون الوسطى (الموجي، 20-21).

واستخدام مستغانمي للـ«أسطورة» يسهم في تعزيز بطولة الفنانين والمناضلين العرب، صانعي الأساطير من الرجال، مما يلاقي القبول عند معظم القرّاء، إذ يشعرهم أنهم رغم خسارة مختلف القضايا يبقون الأروع والأجمل، ممّا يرضي الغرور ويسكت الضمير المبكّت على التقصير. بينما استخدام الميثولوجيا والتاريخ والجغرافيا عند الموجي يتعارض في مآله مع ميول الراغبين في إعزاء الإخفاق إلى «مؤامرات» الغير ومع أعذار الكسالى إزاء التغيير ومع النزعات النرجسية كما مع نزعات كره الذات المستشرية بين جماهير القرّاء العرب.

أحيانًا تقرّب كل من الروائيتين بين الشرق والغرب، فتشبه مستغانمي قدمي حياة إذ «تخلعان أو تنتعلان قلب رجل» بقفازي ريتا هاورث السوداوين الطويلين من الساتان وهي تخلعهما «إصبعًا إصبعًا، بذلك البطء المتعمّد، فتدوّخ كل رجال العالم بدون أن تكون قد خلعت شيئًا» (مستغانمي، 11). وتدّعي بطلة الموجي أن جدّيها صعايدة، معتبرة جدّتها الإيطالية صعيدية كجدّها، لأنها صيقلية، وصيقليا هي «صعيد إيطاليا». وهي تصوّر استعارة بعض الطلاب المصريين للأنساق الغربية إلى جانب المتمسكين بالتقاليد

المحلية، فتصف تنوّع طلبة الجامعة بين محجبات وملتحين ومرتدي الجينزات ومن «جايين الكلية يحبوا مش يتعلموا» (الموجي، 13). وتنقل الموجي التناغم والتنقّل الطبيعي بين الحضارتين، كما في خيارات سارة في السماع الموسيقي بين ديبوسي والمولاوية وجاك بيرل وأم كلثوم. لكن لا يغيب عنها الفرق بيننا وبينهم في التعاطي مع السيّاح والاهتمام بهم، أو «حوار الطرشان» بين الحضارتين إذ يتحرّش مصري بسائحة غربية «ولمّا اتدخل الناس وحاشوه عنها قال إنهم بيناموا مع أي راجل إشمعنا أنا!» (الموجي، 31).

أما مستغانمي فتبدو، بشكل عام، مقتنعة بأن الاختلاف بين الشرق والغرب لا توصله الجسور، وبأنهما إن انجذبا لبعضهما البعض أو استخدم واحدهم الآخر يبقى الاختلاط بينهما كالمزج بين الماء والزيت. فيظهر من عرضها للأمور أنها تعتبر خصائص كل من الشرق والغرب ثابتة في كل منهما وأن الاستعارات تبقى خارج التفاعل المؤثّر بأي عمق يعتدّ به. ومن الدلائل على موقفها هذا كون بطلا الرواية، زيّان والراوي، عشقا حياة ولم تترك في نفسيهما معاشرة فرنسواز والإقامة في بيتها أثرًا يذكر.

وعلى النقيض من مستغانمي، تبدو الموجي مقتنعة بإمكانية المزج والتلاقي والتواصل بين الحضارتين. فسارة المولودة من زواج مختلط الأصول تجمع في أصلها كما في تجربتها وذوقها وتوجّهاتها بين الشرقي والغربي وبين الراهن والطاعن في القدم. وفي هذا تكون مستغانمي أقرب إلى الحداثة والنظريات الآتية من الشمال كما من الأصولية والتجذير، وتكون الموجي مواكبة لما بعد الحداثة الموازية بين الشعوب في التقييم كما في إمكانية التفاعل والتطوّر. ورغم كل التغيير الحاصل، على الأقل في الشكل والادّعاء، تبقى الحداثة هي المتن وما بعد الحداثة هي الهامش، خاصة في مجتمعاتنا العربية. فهي مجتمعات لهث من لهث منها في طلب الحداثة، ولم يطل منها إلّا القشور، بينما اعتبرها آخرون «حصرمًا رأيته في حلب»، فبقينا إما طالبي حداثة وإما متقوقعين في الزمن الغابر قبلها. وما زالت ما بعد الحداثة هامشًا قليل ارتياده.

ومن الأمثلة على بقاء مستغانمي ضمن الكليشيهات المكرّرة والقوالب المقبولة من السواد الأعظم من الناس، قولها: «كان في فرانسواز شيء من الطيبة الممزوجة بسذاجة الغربيين في التعامل مع الآخر» (مستغانمي، 241)، وتشبيهها للروائية المعشوقة، حياة، بـ «الهة تحب رائحة الشواء البشري، ترقص حول محرقة عشّاق تعاف قرابينهم ولا تشتهي غيرهم قربانًا» (مستغانمي، 16). فكلا القولين ينمّان عن موقف نمطي عربي إسلامي إزاء الغربيين كما إزاء فتنة النساء ومكرهنّ. وإيغالًا في هذا النوع من النمطية، تعمد مستغانمي إلى تشييء النساء والتعاطي مع أجسادهنّ وشخصياتهنّ كأجزاء وأدوار منفصلة عن بعضها البعض. فيقول الراوي عن فرانسواز «لم يكن في الأمر ما يغريني، ولا كان لي رغبة في تحدّ مع الرجال الذين سبقوني اليها -كيف أضاجع امرأة لا تغريني شفتاها الرفيعتان

بتقبيلهما» (مستغانمي، 86)، ويتغزّل بقدمي حياة، لينزلق الغزل إلى اعتبار الشغف بامرأة شغفًا بقدميها، فيقول «مات بوشكين في نزال غبي دفاعًا عن شرف قدمي زوجة لم تكن تقرأه» (مستغانمي، 11). ويقول عن حياة «أنا الذي أعرف تمامًا جغرافيتها، أعرف منطقتها البركانية، وتلك الزئبقية، وتلك النارية، كنت أكتشف مساحتها الجليدية، وتضاريس حزنها المدروس كي لا يتجاوز حدّه» (مستغانمي، 293).

وتصوّر مستغانمي سطوة الرجولة المتحكّمة بأجساد النساء في تعبير الراوي عن عدم انجذابه للعري، وتفضيله للمستور الذي يعرّيه وفق رغبته هو، إذ يقول: «كنت أريد امرأة كفينوس في انزلاق نصف ثوبها. أكسو نصفها، أو أعرّي نصفها الآخر حسب رغبتي. امرأة نصفها طاهر، ونصفها عاهر، أتكفّل بإصلاح أو إفساد أحد نصفيها. فبكل نصف فيها كنت أقيس رجولتي» (مستغانمي، 86). وهو تصوير يكاد يكون نقيض ما تعبّر عنه الموجي في روايتها الحافلة بنساء فاعلات مختارات، والتي تتبنّى فيها، في الغالب، وجهة نظر النساء. فكون الراوي عند مستغانمي رجلًا شرقيًا وتقليديًّا في نظرته إلى النساء، بينما الراوية عند الموجي كاهنة المعبد الفرعوني، «البقرة السماوية» (الموجي، 46) التي تروي عن سارة المعاصرة التي تسميها «كبرى بناتها» هما أفصح تعبير عن اختيار الأولى للنمط الذكوري السائد وشرود الثانية نحو الهامش النسوي التغييري وغير المألوف، وغالبًا غير المقبول، بعد.

وفي قفزها بين الحضارات والأزمان، تجنح الموجي إلى الهامش من النسق والقناعات الاجتماعية، وتبتدع أنماطًا لا تقرّها مصر المعاصرة وقد لا تكون معروفة في أي زمان ومكان. والمثال الصارخ على هذا الجنوح تصويرها لعلاقة الصداقة الصرفة بين نساء ورجال يجتمعون أسبوعيًا للتباحث في شتى أمور حياتهم، حتى الحميم منها، كما في شتى الأحداث والأوضاع القائمة والأفكار المتداولة في العالم من حولهم. وفي سماحها بأن تتحوّل هذه الصداقة، في حالة واحدة، إلى حب (بين حسام ونور) تعبير عن قناعتها بأن هذا «الخطر» في تحوّل العاطفة لا ينبغي أن يحول دون القبول بمبدأ الصداقة بين الجنسين. ومن الهوامش التي تتبنّاها الموجي، الموازاة بين النساء والرجال في الجديّة في العمل والحب وفي حمل المسؤولية. وفي معرض دفاعها عن ساحرات أوروبا المحروقات في القرون الوسطى، تنتصر الموجي لجميع المهمشين، وتنتقد اضطهاد حماة الخط الواحد السائد لهم، فتقول: «المطاردة كانت قرارًا جماعيًّا غير معلن بنفي كل من يشرد عن قانون القطيع» (الموجي، 18).

أما في تصوير مستغانمي فتبدو النساء، كما في النمطية المحافظة المألوفة، عاجزات عن الودّ الذي تتطلّبه الصداقة، كما هنّ عاجزات عن عشق الرجل بما يتناسب مع عشقه لهنّ. وكأن الكاتبة في هذا تتّفق مع فرويد في أن النساء يعشقن عشق الرجل لهنّ ولا يعشقنه كإنسان

آخر منفصل عنهنّ (انظر مقال فرويد «عن النرجسية») . ولمستغانمي موقف أيضًا ذكوري من الكتابة والكتّاب، إذ شتّان بين تصويرها لصنع الكاتب أسطورة من حبيبته، واعتبارها كتابة النساء عن تجاربهن العشقية عملًا نفعيًا أنانيًا، كما يبدو في الاقتباس من صفحة 294 أعلاه. وهذا موقف مستغرب من كاتبة. فهل تعتبر تصنيفها هذا لرجال الإبداع ونسائه منطبقًا عليها، أم تضع نفسها خارجه؟

وفي التعبير اللغوي، اختارت أحلام مستغانمي ولوج الطريق المعبّدة المزينة بكل الجمالات والفخامة التي توازي الشعر أحيانًا، بينما لم تأنف الموجي من استخدام المباشر واللغة العامية التي قد تستعصي على غير المصريين وتقلّل من عدد القراء المهيئين للتفاعل مع كتابتها، وقد تستثير حفيظة الغيورين على العربية الفصحى وحاملي لواء حفظها من أي تداخل مع اللهجات العاميّة المختلفة.

وبشكل عام، كان للخيارات التي اتّخذتها كل من الروائيتين في الأفكار وتصويرها والتعبيرعنها تأثيرًا واضحًا علّي كقارئة لهما، بحيث كانت متعتي من قراءة مستغانمي فنية صرفة بينما وجدتني أقيّم عروض الموجي غير المباشرة لإصلاح المجتمع وتغيير وجهة العلاقات بين الناس فأوافق عليها أو أعارضها أو أعدّل فيها . شعرت بمودّة نحو الأخيرة التي كاشفتي عن ما تطمح إليه وتحلم به، وأكبرت شجاعتها في التجرّؤ على التصريح برغبة لا تماشي معظم القناعات والتوجهات القائمة في مجتمعها. وما كانت الكاتبة قادرة على أي من الأمرين لو أنفت من الشرود نحو الهامش. وعلى النقيض من تعاطفي هذا مع الموجي، شعرت بعتب على مستغانمي لأنها لم تصارحني بتطلّعاتها كامرأة عربية مسلمة. وجدتني أتساءل إن كانت تماهت مع الرجال لأسباب نفسية تجعلها تكره ذاتها، أو إن كانت خبأت تفاعلها مع معاناتها اليومية عن قرّائها لأسباب نفعية، من أجل استجلاب العدد الأكبر منهم.

بدا لي أن سحر الموجي تلعب بجدية في صنع روايتها. فهي تبدو في صناعتها مزاجية صادقة وملتزمة بما تحلم وتهجس به من تغيير إزاء وجهة الحراك الاجتماعي في بلدها. وهي في كل هذا تناقش ذاتها، مستثيرة ما تعرفه من التاريخ والجغرافيا، كمن تجلس وحيدة في فيء شجرة، بل كمن تستمرىء هامش الرؤى المتعارضة بحثًا عن رؤيا تناسب تطلّعات خاصة بها، وإن كانت رؤيا تتناول الوطن والمجتمع وأشخاصهما. أما أحلام مستغانمي فتصنع الرواية بحرفية وذوق وعينها على القارىء وما يروق له، وكأنها تطمح إلى ولوج قصور الشهرة الأدبية اللامعة. تبدو وكأن غايتها تتمحور حول ذاتها، رغم أن موضوع روايتها هو المجتمع والوطن وعذابات أبطاله وظلم العالم المعاصر، بما فيه عشيقاتهم العربيات، لهم. إنها تتعب كثيرًا في صنع جمالية روايتها، وتشفق على نفسها من تعب غير جميل تغدقه بإسراف من أجل الغاية الجمالية. فلعلّها تصف تجربتها عندما تكتب على لسان الراوي الذي

يقول عن رواية معشوقته حياة: «أيّ شيء جميل هو في نهايته كارثة. وكيف لا أخشى حالة من الجمال..كان يلزمني عمر من البشاعة لبلوغها» (مستغانمي، 19).

ورغم أن اختيار الهامش، طرحًا أو أسلوبًا، قد يشي عن نرجسيّة زائدة أو قد يكون، أحيانًا وسيلة لجذب إعجاب القارئ أو إدهاشه، فلا أجد مندوحة من الإقرار بالتحيّز إلى التجديد الذي يكمن في تبني «الهامشية»، حتى عندما لا ينبعث من خلقيّة أسمى، كالتي لمستها عند سحر الموجي.

الروايتان المراجعتان

- أحلام مستغانمي، عابر سرير، بيروت: دار الآداب، (الطبعة العاشرة) 2011
- سحر الموجي، نون، القاهرة: دار الشروق، (الطبعة الرابعة) 2010