الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة الإخوة منتوري قسنطينة -1-

كلية الآداب واللّغات

قسم الآداب واللّغة العربية
رقم التسجيل: 127/D3C/2018.
الرقم التسلسلي: 08/AR/2018

الأنثى وإسقاطات الذات في الرواية النسائية الجزائرية المعاصرة

بحث مقدّم لنيل شهادة الدكتوراه نظام (ل.م.د، L.M.D)

إعداد الباحثة:

❖مسعودة كودري.

إشراف:

❖أ.د: عبد السلام صحراوي

شعبة: الأدب العربي **تخصّص: الأدب الحديث والمعاصر**

أعضاء لجنة المناقشة **12/11/2018**

الاسم و اللقب	الرتبة	الجامعة	الصفة
أ.د. نواف أبوساري	أستاذ التعليم العالي	جامعة الإخوة منتوري ــ قسنطينة 1	رئيسا
أ.د. عبد السلام صحراوي	أستاذ التعليم العالي	جامعة الإخوة منتوري ــ قسنطينة 1	مشرفا ومقرّرا
أ.د. الخامسة علاوي	أستاذة التعليم العالي	جامعة الإخوة منتوري ــ قسنطينة 1	عضوا
أ.د. رابح طبجون	أستاذ التعليم العالي	المدرسة العليا للأساتذة ــ قسنطينة	عضوا
أ.د. آمال لواتي	أستاذة التعليم العالي	جامعة الأمير عبد القادر ــ قسنطينة	عضوا
د. نسيمة يعقوبي بوزيد	أستاذة محاضرة أ	المدرسة العليا للأساتذة ــ قسنطينة	عضوا

السنة الجامعية 2018/2017 –1440/1439

مقدّمة

يحدث أن يكون للقلم روح الأنثى و أن يبني معك علاقة حبّ تأسرك و تأخذك حدّ الإغواء و المغامرة، فيهيم بك في عوالم السحر و البيان داعيا إياك لاستكشاف أغوار الذات و عوالمها في ارتباطها بالوعي الأنثوي ،و انفتاحها على الآخر ، الماضي و المستقبل ، الذاكرة و الوطن ، و الواقع و التخييل.

وأن تلامس القلم ،يعني أنّك قد لامست الكلمات ، لامست اللّغة ، وعشقت الصفحة البيضاء ، فنقشت ذاتك ، و طرّزت مفاهيمك ، فأدركت مبتغاك و بلورت رؤاك.

فلطالما ارتبط الفنّ السردي بالمرأة في شكله الحكائي (الشفوي) ، غير أنّه لما تدخل المرأة عالم الكتابة و الإبداع، و تمسك بالقلم لتكتب ، فهذا يعني بداية طور جديد من الوعي و إثبات الذات . هذه الذات التي غالبا ما ارتبطت بأسلوب الإسقاطات التي عجز فيها القارئ عن الفصل بين الأنثى داخل النص و الأنثى خارج النص ، أي بين الأنثى الكاتبة و الأنثى موضوع الكتابة ، وكأنّ كلّ ما تكتبه المرأة هو سير ذاتية لا غير . لتجد المرأة /الكاتبة نفسها مطالبة بتجاوز هذا المأزق في سرودها عبر أساليب تجعل فيها من الذات المنطلق الأساسي لرسم خطابها الذي ينهض من ذاتها ، تتمرأى فيه الذات بمقدار حاجتها إلى تجاوز الإلغاء و الرؤية الأحادية .

من هنا جاء بحثي موسوما ب"**الأنثى و إسقاطات الذات في الرواية النسائية الجزائرية المعاصرة**".وهذا ليس من أجل الخوض في فوضى التسميات الاصطلاحية من نسوي أو نسائي ، أو أنثوي . ولا من أجل البحث عن وجود رواية نسائية أو عدم وجودها ، ولا حتى من أجل إثبات مبدأ الأفضلية في الكتابة الروائية أو محاولة نقل مركزية الإبداع إلى المرأة . ولكننا آثرنا هذا العنوان لغاية أخرى، وهي محاولة إيضاح أهمية أن تجعل المرأة من ذاتها بؤرة انطلاقها لرسم خصوصياتها و تفرّدها الإبداعي في مجتمع لا يرى فيها إلّا رمزا للمتعة و اللذّة والخطيئة، من خلال كتابة تحمل سمات أنثوية تؤهّلها لأن تكون قيمة إبداعية بحدّ ذاتها تشرك المرأة في الفضاء الإبداعي العام بما يعيد إليها القدرة و الاعتبار و يمكّنها من خلخلة العرف الروائي السائد ،و بناء ثقافة جديدة تقوم على الإبداعين

الأنثوي و الذكوري معا ،سعيا منها إلى خلق كفّة إبداعية مساوية للإبداع الذكوري تحت عنوان الشراكة لا الهيمنة من أجل تجاوز التقسيم الجنسي للأدب. وكذا الدعوة إلى الرؤية الموضوعية لخصوصية السرد النسائي و المميّزات الفنّية و اللّغوية و البنائية التي تطبع الإبداع الأنثوي و تميّزه بعيدا عن الأحكام المسبقة و المقولات المتوارثة ، على اعتبار أنّ أساس المفاضلة المشروعة في الإبداع لا يخضع للتصنيف الجنسي للأدب ،و إنّما يرتبط بالقيمة الفنية و الجمالية للنصوص الأدبية ،و إدراك حقّ المرأة في التعبير عن وجودها و تحقيق إنسانيتها و امتلاك خصوصيتها و إثبات هويتها في كتاباتها. و هو ما يؤهّل مقام الأنوثة ليكون الموقع الفعّال الذي يتمّ انطلاقا منه رصد خصوصيات المنظور النسائي في صياغة الرؤيتين الذاتية و الموضوعية للأنا و العالم.

لقد باتت كتابة المرأة مجالا خصبا للدراسة ما فتىء يجذب اهتمام القرّاء و الباحثين إليه ،لذا فإنّ مواضيع البحث في هذا المجال قد تعدّدت و تنوّعت في مقارباتها لكتابات المرأة و محاولة سبر أغوارها ، نذكر منها :"100عام من الرواية النسائية "لبثينة شعبان ، "سرد الجسد وغواية اللّغة قراءة في حركية السرد وتجربة المعنى" للأخضر بن السايح ،"الكتابة النسائية :محكي الأنا ، محكي الحياة" لمجموعة من الكاتبات و الكتاب ، "السيرة الذاتية النسائية في الأدب العربي المعاصر" لأمل التميمي، "و السرد النسوي الثقافة الأبوية الهوية الأنثوية و الجسد " لعبد الله إبراهيم . غير أنّ هذه الدراسات في مجملها لم تتناول بالدراسة الروايات النسائية الجزائرية ، بل انحصرت اهتماماتها و تراوحت بين دراسة الروايات العربية ، و الروايات المغاربية التي لم يكن فيها للروايات الجزائرية نصيب، إلّا ما طال روايات الكاتبتين "أحلام مستغانمي" و "فضيلة الفاروق".

من هنا توخّينا مقاربة نصوص روائية جزائرية لكاتبات لم ينلن حظّهن من البحث الأكاديمي ، سعيا منّا إلى توسيع أفق الدراسة ومن ثمّ الوصول إلى نتائج أعمق و أشمل ،ذات مصداقية ، يمكنها أن تكون جينات لدراسات مستقبلية عن هذه الروايات .

وتجدر بنا الإشارة إلى وجود بعض البذور لمواضيع متفرّقة متباينة لها علاقة مباشرة بالإسقاطات كانت مطروحة في العديد من الدراسات نذكر منها: " الأناقة و الإغراء في لغة أحلام مستغانمي" لعبد السلام صحراوي ،و " ثلاثية أحلام مستغانمي شعرية الرواية و أنثوية الشعر" ليحي الشيخ صالح.

وبما أنّ عملا بهذا العنوان ، وبهذا الطرح لم يكن مطروقا، لا في بحث أكاديمي، و لا في مقال في مجلّات، ارتأينا أن نتناول موضوعنا الموسوم بـ" الأنثى و إسقاطات الذات في الرواية النسائية الجزائرية المعاصرة "من باب أنّ أهمّية هذا البحث في الإسقاطات تكمن في جرأة المرأة /الكاتبة في تناول ذاتها بعين أنثوية متحرّرة ، و لغة أنثوية جريئة ، ورؤية أنثوية مختلفة، ووعي أنثوي خاص.

_فهل استطاعت المرأة الكاتبة الجزائرية أن تجسّد وعيها بذاتها ؟ وإلى أيّ مدى تمكّنت الروائيات الجزائريات من إسقاط الذات الأنثوية في أعمالهن الروائية؟

_هل كان بمقدور المرأة /الكاتبة الجزائرية أن تنتج لغة خاصة بها تختلف عن لغة الرجل؟ و ما هي خصوصياتها ؟

_فيم تتمثّل جماليات اللّغة الأنثى بصفة خاصة و الكتابة النسائية الجزائرية بصفة عامة؟ ومن أين تكتسب الرواية النسائية خصوصيتها الأنثوية ؟ من اللّغة و الأسلوب أم المضمون ...أم في تكاملها جميعا؟

_كيف تعمل الروائيات الجزائريات على مقاربة هواجسهن و همومهن ؟ و إلى أيّ مدى امتدت جرأة الروائيات في كتابتهن؟ وكيف كانت أساليب البوح عندهن؟

_ما مدى تداخل الذاتي بالتخييلي في الأعمال النسائية الجزائرية ؟ وهل كان لهذه التقنية دور في تخصيب كتابات المرأة و الارتقاء بها ؟

وعلى خطى هذه الأسئلة و إجابة عنها ، أفردنا لهذا البحث خطة تقوم على مدخل و أربعة فصول و خاتمة .

ـوسم فيها المدخل ب: "النسائية بين وجع الذات و سلطة الكتابة "، وذلك من أجل أن نبيّن دور الاغتراب في تشكيل الوعي الأنثوي ، وكيف جسّدته المرأة في كتاباتها لتنشئ لغتها الأنثى التي تستمد مشروعيتها من خصوصياتها .

ـ و في الحديث عن الأنوثة ، ارتأينا أن نكشف الأهمية الكبرى للرؤية الأنثوية في تشكيلها للّغة الأنثى و تحديد خصائصها و مميزاتها ، ليحمل الفصل الأوّل عنوان "النسق الأنثوي و عملية تشكيل اللّغة الأنثى في الرواية النسائية الجزائرية المعاصرة"، و الذي يقوم أساسا على عمليتي اختيار الألفاظ و تركيبها ومزاوجتها بالذات لتجد الأنوثة طريقها إلى الإبداع .

ـولا مجال للحديث عن الذات الأنثى ، دون أن نعرّج إلى السيرة الذاتية ذلك أنّ السيرة هي أقرب مجال يمكن للذات أن تتمظهر من خلاله ، فيكون لها حضور طاغ في الفصل الثاني المعنون بـ" الكتابة الأنثوية في الجزائر من السيرة الذاتية إلى فن الرواية". وهذا بغية البحث فيما يؤهّل مقام الأنوثة ليكون البؤرة التي تتجلّى فيها وعبرها الذوات .

ـوغير بعيد عن الذات الأنثى يجد الجمال طريقه إلى الإبداع النسائي ، بحضور الجسد المؤنّث الذي يقيم علاقة مع الذات تأخذها حدّ الإغراء و الغواية ، فكان الفصل الثالث تحت عنوان : "الكتابة بالجسد بين سرد الفتنة و فتنة السرد"، لنبيّن كيف تكتب المرأة أدبا يحمل بصمتها و اختلافيتها .

ـ ولأنّه غالبا ما اتهمت المرأة /الكاتبة بمحدودية خيالها ، كان لابدّ لنا من التحليق في فضاءات التخييل و الخوض في غمارها محاولين فك الالتباس و التداخل الحاصلين بين الأنثى خارج النص و الأنثى داخل النص، لذلك ارتأينا أن نسم الفصل الرابع و الأخير بـ"تجليات الذاتي و التخييلي في الرواية النسائية الجزائرية المعاصرة "، قصد الولوج إلى النص السردي ، و كشف أغواره و سراديبه.

ـلنخلص في الأخير إلى مجموعة من النتائج التي تضمّنتها الخاتمة.

ونظرا لما يستدعيه البحث من تنقيب في العمل الروائي النسائي في هذا الموضوع ، وسبر الآراء، وكشف الجوانب الخفية للنصوص الروائية ، و الغوص في أعماقها من خلال ربط الكاتبات أعمالهن بذواتهن ، فقد انتهجنا المنهج الاستقرائي التحليلي الذي يساعد على استنباط النظم الداخلية للنصوص السردية و تحديد خصائصها و سماتها و العناية بمظاهرها الأسلوبية و البنيوية و الدلالية. كما أنّه يساعدنا أيضا على الاكتشاف العميق المرتهن بقدرات الناقد و مدى استجابة تلك المادة اللّغوية لوسائله الوصفية و التحليلية و التأويلية من أجل استخلاص القيم الفنية للنصوص على حدّ تعبير "عبد الله إبراهيم" . ولما تعدّدت جوانب البحث كما أفصحت عن ذلك الخطّة المهيّأة له ، و لأنّ المنهج الواحد غير قادر على الاضطلاع بتفاصيلها، فقد انتهجنا إلى جانب المنهج الاستقرائي التحليلي ، منهجا نفسيا بحكم أنّ للإسقاطات علاقة مباشرة بهذا المنهج . و آخر تاريخي من باب أنّ الذاتية تنفتح على التاريخي و تتماهى معه إلى درجة يصعب فيها الفصل بينهما .

وككلّ الدراسات ،و بغية تحقيق نتائج مرضية ، يحتاج هذا البحث إلى جملة من المصادر و المراجع التي قاربت الإبداع الأنثوي و حاولت فكّ شيفراته و مغاليقه، ونذكر منها على سبيل المثال لا الحصر :"المرأة و اللغة" لعبد الله الغذّامي ، "سرد الجسد و غواية اللغة قراءة في حركية السرد و تجربة المعنى" للأخضر بن السايح ،"النسوية في الثقافة و الإبداع " و "مقاربات في السرد" لحسين المناصرة، "أنا الأنثى ، الأنا المبدعة" لوفاء مليح ، "دفاتر نسائية " لزينب الأعوج، و "السرد النسوي الثقافة الأبوية الهوية الأنثوية و الجسد " لعبد الله إبراهيم...إلخ. ناهيك عن المتون السردية الروائية المتنوّعة التي تجلّت فيها تقنية الإسقاطات الأنثوية بصورة لافتة للنظر ، و التي كانت موضوع دراستنا .

أما فيما يخصّ الصعوبات ، فهي التي تواجه كلّ باحث في ميدان بحثه ، لاسيما إذا تعلّق الأمر بالبحث في مجال الرواية النسائية الذي يعدّ ضربا من المجازفة و المغامرة ، غير أنّها صعوبات تبقى قابلة للتذليل .

و في الختام نتقدّم بجزيل الشكر و الامتنان إلى الأستاذ المشرف الذي لم يبخل علينا بنصائحه و بتوجيهاته ، فكان نعم المشرف و نعم الموجّه، ونكبر صبره علينا . ومن باب العرفان بالجميل أنتهز الفرصة لتقديم شكر خاص إلى الأساتذة :"الخامسة علاوي ، الطيب بودربالة، وسعيدة بن بوزة " و إلى كلّ من ساعدني سواء من قريب أومن بعيد في إنجاز هذا العمل ، كما لا ننسى أن نجمل هذا الشكر بأسمى عبارات الإجلال و التقدير للأساتذة أعضاء لجنة المناقشة الذين تكبّدوا عناء قراءة هذا البحث و تقييمه و مناقشته ، راجية من المولى عزّ شأنه أن يكون لهذا البحث دور في إثراء المكتبة الوطنية، و إضافة نوعية في مجال النقد، وشكرا.

(حرّر بتاريخ 01 ديسمبر 2017.)

مدخل

النّسائيّة بين وجع الذّات وسلطة الكتابة

توطئة

في ظلّ سيطرة الثّقافة الذّكوريّة وهيمنتها على السّرد، شقّت المرأة طريقها للتّعبير عن ذاتها و خصوصيّتها (هويّتها)، ساعيّة إلى خلق كفّة إبداعيّة مساويّة للإبداع الذّكوري تحت عنوان الشّراكة لا الهيمنة، من أجل تجاوز التّقسيم الجنسي للأدب الذي فرض تبعيّة المرأة للرّجل وأكسبها هويّة الدّون باعتبارها جزءًا من الرّجل لا جزءًا من العالم.« فقد كانت المرأة و ما تزال الآخر الدّاخلي، آخر الهامش و الظلّ و العتامة، و ذلك بحكم هيمنة قيم و معتقدات و سلطات و مؤسّسات و ثقافة متحيّزة تتعامل مع المرأة جسدًا و صوتًا، و كتابة بنوع من الحذر و الرّيبة و الدّونيّة، و قد ظلّ تحيّز الذّكورة لأنفسهم و استئثارهم بالجانب السّلطوي، هي المشكلة التي تتحرّك في جسد المجتمعات العربيّة بقصد أو غير قصد الأمر الذي أدّى إلى إغفال دور المرأة و حقّها في التّعبير عن وجودها و إسهامها في إعطاء صورة ديمقراطيّة مشرقة نابعة من ثقافتنا»[1].

من هنا، كان لزامًا على المرأة أن تأخذ على عاتقها مسؤوليّة « تحقيق إنسانيّتها و امتلاك خصوصيّتها و إثبات هويّتها، من خلال كتابة ... تنجو من الإنكار و الإقصاء و الاختزال، و تشرك المرأة في الفضاء الإبداعي العام بما يعيد إليها القدرة و الاعتبار »[2] و يمكّنها من خلخلة العرف الرّوائي السّائد، وبناء ثقافة جديدة مختلفة تقوم على الإبداعين (الأنثوي و الذّكوري) معًا.

لذلك فقد اتّسمت السّنوات الأخيرة بنتاج أدبي وفير للرّوائيات العربيّات عامّةً و الجزائريّات خاصّةً، فتحت مجال التّساؤل عن خصوصيّة اللّغة الأنثويّة مقارنةً بهذا الكمّ المتراكم من الرّوايات باعتبارها « الميثاق الأنثوي الذي تسعى فيه المرأة لحماية وجودها المؤنّث من تسلّط الثّقافة الذّكورية »[3].

فآن لنا إذن، أن نتساءل عن كتابة تحمل سمات أنثويّة تؤهّلها لأن تكون قيمة إبداعيّة بحد ذاتها تحقّق الامتداد «لوجودها لا على أساس أنّها مجرّد كتابة اختلاف شكلي يحدّده النّوع الجنسي، بل باعتبارها كتابة ... تملك سماتها الخاصّة تتمشهد فيها أزمة الذّات بمقدار ما يتمشهد أيضًا خلاصها من المحو و الإلغاء "[4].

---

[1]– نهال مهيدات: الآخر في الرّواية النّسويّة العربيّة في خطاب المرأة و الجسد و الثّقافة، عالم الكتب الحديث ، إربد– الأردن، ط1، 2008، ص 1.

[2] – يسرى مقدم: النّقد النّسوي العربي – أنوثة لفظيّة و خصوصيّة موهومة (ورقة بحثيّة)، متاح على موقع اتحاد العرب، ص 2.

[3] – نهال مهيدات : المرجع السّابق، ص 1.

[4] – يسرى مقدم: المرجع السابق ، ص 1.

من أجل ذلك رأينا أن نتوقّف عند مجموعة من النّقاط التي انضوت تحت هذا العنوان ممثّلة كالآتي:

1. الاغتراب و دوره في تشكيل الوعي الأنثوي.
2. المرأة و فعل الكتابة/ تجسيد الوعي.
3. الوعي بالذّات بين اللّغة الأنثى و أنثى اللّغة.

هذه المباحث التي ستساعدنا على رصد خصوصيّة الكتابة الأنثويّة في تميّزها عن الكتابة الذّكوريّة و في تأسيسها لخطابها الذي ينهض من ذاتها.

أولاً: الاغتراب و دوره في تشكيل الوعي الأنثوي:

تدرك المرأة جيّدًا أنّ أعلى صور اغترابها و فجيعتها تكمن في كونها أنثى بالدّرجة الأولى، هذا الاغتراب الذي مثّله القرآن الكريم أحسن تمثيل في قوله تعالى: « وَ إِذَا بُشِّرَ أَحَدُهُم بِالأُنثَى ظَلَّ وَجْهُهُ مُسْوَدًّا وَ هُوَ كَظِيمٌ يَتَوَارَى مِنَ القَوْمِ مِن سُوءِ مَا بُشِّرَ بِهِ أَ يُمْسِكُهُ عَلَى هَوَنٍ أَمْ يَدُسُّهُ فِي التُّرَابِ أَلاَ سَاءَ مَا يَحْكُمُونَ »[1].

إنّها الأنثى ضحيّة الطابوهات المختلفة في مجتمع ظالم ازدواجي متعسّف على النّساء دون الرّجال إذ « تشكّل أوضاع المرأة في الأسرة و المجتمع و العالم و التّاريخ خطابًا دراميًا بطلته المرأة الضحيّة التي تجبر على أن تقبل ظروف الاضطهاد بوصفها كبشًا للفداء، و سلعةً مشيأةً في ظلّ هيمنة ذكوريّة تضطهدها و تلغي شخصيّتها »[2] .

فالمرأة لا تملك زمام أمورها في يدها، بل تقع تحت وطأة المجتمع و تعيش دائمًا وفق ما تخطّطه الرّؤية الذّكوريّة المهيمنة حيث « وجدت المرأة نفسها في وسط يقيّدها و يحاسبها على أنّها فردٌ فاقد الأهليّة، فردٌ لا يحقّ له أن يمارس حرّياته المتنوّعة الكاملة إلاّ ضمن الإطار الذي يحدّده العرف

[1] – سورة النّحل: الآيتان (58 – 59).

[2] – حسين المناصرة: النّسوية في الثّقافة و الإبداع، عالم الكتب الحديث ، إربد– الأردن، ط1، 2007 ، ص 112.

و المجتمع ... يذكّرها المجتمع في كلّ لحظة أنّها تختلف عن الآخر و يُنشئها تنشئةً تقيّدها و تحدّد أفقها على حدّ تعبير الأديبة الفرنسيّة الوجوديّة سيمون دي بوفوار*».[1]

إذ إنّ المجتمع قد غيّب الحضور الفعلي للمرأة كذات لأنّه يراها وفق ما رسمه لها في وعيه التّقليدي الذي يحيلها إلى مجرّد شيء أو موضوع فـ « ما من أحد يستطيع أن ينكر ما تلاقيه الفتاة العربيّة من تمييز مبني على أساس الجنس – ذكر أو أنثى– ينتهي بها إلى منزلة أدنى من الآخر، و أقل منه رتبة ... منزلة تشعرها على الدّوام بأنّها كائن يختلف عن نظيرها (الفتى) من منظور اجتماعي صاغته الأعراف و المعتقدات، و رسّخته التّقاليد المتراكمة عبر الزّمان»[2].

و هو ما جعل مأساة المرأة « مفتوحة على احتمالات الغربة و الضّياع و الفجيعة» [3] و التّهميش لتبقى الأنثى سجينة العادات و التّقاليد التي أسّستها الذّكورة، و خاصّة بعد ما حوّلوا جنسها من صفته البيولوجيّة التي تحمل معنى الاختلاف و التميّز إلى صفة ثقافيّة ترتبط بكل معاني الدونيّة و الإقصاء و الاغتراب، كما أنّهم ربطوا فكرة الأنوثة ربطًا وثيقًا بقدرة المرأة على تأديّة وظائفها البيولوجيّة كاملةً لاسيما إذا ارتبط الأمر بالإنجاب في مجتمع يُعدّ النّسل فيه المشرّع الوحيد لوجود المرأة، و إلاّ لن تصنّف كأنثى.

إنّ« تاريخ المرأة العربيّة يشكّل الحدّ الأعلى لصورة القهر الاجتماعي في المجتمعات العربيّة، بصفة عامّة، و ذلك أنّهم استعملوا جنس المرأة كمادّة لقهرها الوجودي العام، و الذي تحوّل بالضّرورة عبر العلاقات الاجتماعيّة الجائرة إلى وسيلة فعّالة لقهرها الثّقافي»[4]و هو ما استدعى من المرأة أن تفكّر

---

[1] – أمال منصور: (الخطاب الأدبي النّسوي بين سلطة المتخيّل و سؤال الهويّة ربيعة جلطي / أحلام مستغانمي أنموذجا)، مجلة عمّان ،أمانة عمّان الكبرى ،الأردن ع 135، أيلول 2006 ، الأردن، ص 74.

*– سيمون دوبوفوار كاتبة و مفكّرة فرنسيّة و فيلسوفة وجوديّة و ناشطة سياسيّة و نسويّة إضافة إلى أنّها منظّرة اجتماعيّة .كتبت العديد من الرّوايات و المقالات و السّير الذّاتية و دراسات حول الفلسفة و السّياسة و أيضا عن القضايا الاجتماعيّة، اشتهرت بكتابها " الجنس الآخر " الذي كان عبارة عن تحليل مفصّل حول اضطهاد المرأة و بمثابة نصّ تأسيسي للنّسويّة المعاصرة. حازت على عدّة جوائز منها جائزة القدس لحريّة الفرد في المجتمع عام 1975.متاح على الشبكة.

[2] – إبراهيم خليل : في الرّواية النّسوية العربيّة ، دار ورد الأردنيّة للنّشر و التّوزيع، عمّان– الأردن، ط1، 2007، ص 119.

[3] – حسين المناصرة: مقاربات في السّرد ، عالم الكتب الحديث، إربد– الأردن ، ط1، 2012، ص84.

[4] – زينب الأعوج: دفاتر نسائيّة المرأة/ المجتمع /الوعي/ الجديد، المؤسّسة الوطنيّة للكتاب، الجزائر، الكتاب الثّاني،ط2، 1993، ص 119.

في فعل حضاري يخلّصها من معاناتها و تحقّق حريّاتها من هوّة جحيم الظّلم الواقع على النّساء، فعل ينفي عنها هويّة الدّون و يعمل على تحقيق وجودها كذات مختلفة و مستقلّة.

لقد أدركت المرأة أنّ وجودها إنّما يتحقّق بالكتابة و السّرد خاصّة، فالكتابة بالنّسبة لها وجود و خلاص، و هو الموقف الذي تبنّته شهرزاد في حكيها و خلاصها من هيمنة الرّجل.

هكذا إذن ،وجدت المرأة في الإبداع السّبيل الأمثل و الأنسب لخلاصها و خلاص بنات جنسها عن طريق استرجاع مجدها الضّائع، مجد شهرزاد، مجد السّرد« فشهرزاد- كما تعرفون- هي السّاردة الأولى في ثقافتنا و الجدّات ساردات مبدعات في المحكي الشّعبي، و قد قيل عن الرّواية إنّها " تاريخ النّساء "؛ أي أنّها لا تصلح في ظلّ غياب المرأة بوصفها شخصيّة رئيسة في بُنى العلاقات و الأصوات و الرّؤى» [1].

لذلك اختارت المرأة في التّعبير عن ذاتها فنًّا يتلاءم معها، فنٌّ له علاقة حميمة و قديمة قدم المرأة « ذلك السّر الوجودي الذي هامت به الحضارات، و أعلنت رسالتها من خلاله عبر آدابها و جمالها، تلك الهالة الوجوديّة عبقا و لحن وجود ... تلك الكينونة التي تحمل المضادّات في أعماقها، و تنعكس وجودا في لغة الأمومة و رسالة الحياة، تلك التّماهية الضّبابية الألقة في الآن ذاته، و التي تتشكّل في بلورة صفحتها القزحيّة منظومة تساؤلات حول تماهيّات ذاتها و لغة الأدب، باعتبار أنّ الأدب هو جوهر الحضارات على مرّ رحلة الوجود» [2].

فكيف إذن لمن كانت ملهمة الشّعراء و الرّوائيين و الأدباء بصفة عامّة أن تعجز على أن تكون ملهمة ذاتها و تعلن عن تفرّدها في« القدرة على التّعبير عن تجربتها الشّخصيّة و سماتها الفرديّة » [3] من خلال بناء فكر جديد.

لقد ولّدت ظاهرة الاغتراب عند المرأة وعيا جديدا مختلفا أدركت منه أنّ خلاصها إنّما يكمن في الكتابة « فوحدها الكتابة بمقدورها أن تحدث خلخلة فيما هو سائد من قيم وأفكار وتربك الذّات

---

[1] – حسين المناصرة: النّسويّة في الثّقافة و الإبداع، ص141.

[2] – سعاد جبر سعيد: سيكولوجيا الأدب الماهيّة و الاتّجاهات، عالم الكتب الحديث، إربد- الأردن، ط1، 2008، ص 214.

[3] – نجوى الرياحي القسنطيني: النّسائيّة في محافل الغربة، تقديم توفيق بكّار، مركز النّشر الجامعي، تونس، د ط، 2009، ص 79

ببعديها الفردي و الجماعي أمام جرأة السّؤال بحيث تجعل الكلّ في مواجهة عارية أمام الذّات »[1] بحكم أنّ المرأة تسعى إلى فهم ذاتها و دورها في الحياة من خلال فعل الكتابة الذي يعتبر مترجما للأفكار و المشاعر.

ذلك أنّ الكتابة تعدّ فعلا تحرّريا يتيح للمرأة/ الكاتبة أن تكتب ذاتها على الورق بصورة مغايرة للواقع المفروض عليها، وهي« الكتابة التي ينطلق فيها شعاع الوعي بالذّات إلى البنية الطبيعيّة والعكس، أي أنّ الكتابة تكون بمثابة عمليّة اختراق للبنية وللمخيّلة في آن واحد فتحصل الكتابة بالمعنى المرئي وهي ليست إلاّ الكتابة المؤديّة إلى المعرفة الدّلاليّة،و الإراديّة، و الواعية »[2] .

وبذلك فالكتابة ليست مجرّد عمليّة بسيطة أو مصادفة، و إنّما لها أهميّة كبيرة في إحداث التّغييرات على مستويات عديدة سواء الفكريّة أو اللّغويّة أو المعرفيّة ... أو غيرها.

إنّه الوعي الذي« يعكس امرأة مسكونة بهمّ التّغيير : تغيير البائد و المتخلف في الخطاب الثّقافي السّائد و خاصّة فيما يتعلّق بموقع المرأة و النّظر إليها و التماس حقوقها »[3]. أي وعي التّغيير من خلال رؤية واعيّة «تؤكّد قسوة الخيارات التي تواجهها المرأة في مجتمع لا يتفهّم أدوارها الصّعبة و كأنّ ما تقوم به فعل لا إنساني »[4].

إنّها الأنثى التي تتحدّى بالكتابة وضعها المأزوم لتتوحّد مع ذاتها و تتماهى معها و بذلك« تجد المرأة/ الكاتبة إذن، في فعل الكتابة متنفّسا و مساحة لممارسة حركيّة القول و الفعل و الانفلات من قيود الصّمت ،كما أنّ المرأة تمارس فعل الكتابة أيضا مثلها مثل الرّجل وسيلة لتحقيق الذّات»[5].

---

[1]– فطيمة الزهرة بايزيد: الكتابة الرّوائية النّسوية العربيّة بين سلطة المرجع و حرّية المتخيّل، مخطوط رسالة دكتوراه علوم في الأدب الحديث و المعاصر، جامعة باتنة، 2012، ص 86.

[2] – عمر مهيبل: من النّسق إلى الذّات ،الدّار العربيّة للعلوم ناشرون،بيروت–لبنان،ط1 ، 2007 ،ص ص 16 –17.

[3] – فاطمة الوهيبي: المكان و الجسد و القصيدة المواجهة و تجلّيات الذّات، المركز الثقافي العربي، الدّار البيضاء– المغرب، بيروت– لبنان ، ط1، 2005، ص 181.

[4] – محمد حسين النّعيمي: (جدل العلاقة بين الزّمن و المرأة، دراسة في مجموعة (البحث عن يوم سابع))،مجلة السّرديات ،مخبر السرد العربي ، جامعة منتوري قسنطينة ، ع 4– 5، 2011، ، ص 234.

[5] – فطيمة الزّهرة بايزيد: الكتابة الرّوائية النّسوية العربيّة بين سلطة المرجع و حريّة المتخيّل، ص 79 .

فإذا لم تحمل الكتابة وعيا بالذّات و الآخر و العالم، تصبح مجرّد محاكاة لما يكتبه الرجل« و هو ما يدفع بسؤال الكتابة إلى أقصى مداه حيث تتحوّل إلى مشكلة أنطولوجيّة على درجة قصوى من الأهميّة، و ليس مجرّد رسم باهت لكلمات عارية عن المعنى و لا تثير قلقا أو استفهاما » [1].

لأنّ الكتابة الواعيّة هي الكتابة التي تحمل معاني القلق و الاستفهام باعتبارهما أساس السّؤال الذي هو دلالة على الوجود و الكينونة، كما أنّه دلالة على القدرة على الكشف و التّغيير ، و من هنا يأخذ السّؤال مفهوم المساءلة بحيث تصبح معه« الكتابة كمحنة تسائل الذّات و تنتقد الآليات في مقاربة الواقع و المجتمع و ليس مجرّد مهمّة روتينيّة. عندما تتحوّل الكتابة إلى محنة، تبدو في الأفق علامات الشّعور بالوزن الثّقيل لواقع مفارق عسير الإدراك و خصوصا عندما تتحوّل هذه المحنة إلى حكاية الوعي الجريح يستسيغ بمرارة تراجيديا الواقع المنفصم»[2].

إنّ أكثر ما تحتاج إليه الكتابة هو امتلاك الوعي لأنّ أوّل ما يفرضه هذا الوعي على المرأة« هو عدم قبول وضعيّتها المتدنّية و يكسب تفكيرها القدرة على ما يجعلها تابعة و مقلّدة و يكشف ذلك التّضليل النّاعم الذي يساق إليها فيجعلها تجنح عن الفهم و التّعقل و يسوقها لطريق حفرته الثّقافة الذّكوريّة السّائدة منذ آلاف القرون بأن تكون خلف الرّجل و لكن بامتلاك الوعي و ممارسته تملك المرأة أهمّ شرط– ليس لكتابتها فحسب بل لقيمة وجودها – الحريّة »[3].

بحيث يصبح فعل الكتابة مرتبطا بالبحث عن أفق أوسع للحريّة تحقّق فيه المرأة توازنها المفقود بين ذاتها الدّاخلية و ذاتها الاجتماعيّة ، بين ما ترغب في إعلانه و بين المسكوت عنه و كلّ مزيد من الحريّة، هو زيادة في القلق، ذلك أنّ القلق هو علامة على الوعي، و الوعي –دائما– يقلق و يثير و عدمه يريح على حدّ تعبير محمد الغذامي[4] و«إنّ القلق لا يحدث للإنسان إلاّ إذا أصبح واعيا بوجوده، و أنّ هذا الوجود يمكن أن يتحطّم ،و أنّه قد يفقد نفسه و يصبح لا شيء. و كلّما كان

---

[1] – عمر مهيبل : من النّسق إلى الذات، ص 79.

[2] –محمد شوقي الزّين: الذّات و الآخر تأملات معاصرة في العقل و السّياسة و الواقع ، دار الأمان، الرّباط– المغرب،ط1، 2012، ص 147.

[3]– هادية‌حسبالله: الكتابة النّسائية، حريّة أم رقصا بالقيد؟.(http://www.rezgar.com/debat/show.art.asp?t=1&aid=6575)

[4]– ينظر عبد الله محمد الغذامي: المرأة و اللغة. المركز الثقافي ،الدار البيضاء– المغرب ، بيروت– لبنان ،ط 4، 2008 ،ص 135 – 136.

الإنسان واعيا بوجوده زاد قلقه على هذا الوجود و زادت مقاومته للقوى التي تحاول تحطيمه. هذا هو السّبب وراء انتشار القلق بين النّساء المثقّفات عنه بين النّساء غير المثقّفات، لأنّ المرأة المثقّفة أكثر وعيا بوجودها عن المرأة غير المثقّفة، و بالتّالي فهي أكثر قلقا من أجل حماية هذا الوجود من القوى الاجتماعيّة التي تبغي تحطيمه»[1].

لذلك كانت الكتابة عند المرأة نتاج وعيها بخطر الثّقافة الذّكوريّة التي عملت على أن تبقى المرأة في حالة الرّاحة و الاستكانة. و من هنا كان على المرأة أن تعمل على تغيير نظرة الثّقافة وفق رؤية واعيّة مختلفة تقوم على إعادة التّوازن و تصحيح المغالطات من خلال كتابة حياة وعيها بذاتها على الرّغم من أنّ« حياة الوعي بالذّات ليست واقعة بسيطة و إنّما هي قلب و تحويل، فهي لا تنتج أشياء هذا النّشاط بل تنتج نفسها، و هي لا تكون أو لا توجد إلاّ داخل عمليّة إنتاج نفسها بنفسها، فالعمل المنتج لا يرقى إلى أسمى درجاته إلاّ بما هو تحويل للمضامين المتباينة للذّات إلى عنصر يتّصف بالموضوعيّة حيث تصير الذّات واقعا كما يرى هيغل في فينومينولوجيا الرّوح * »[2]، يحقّق للمرأة المبدعة فكرا واعيا و جزءا و لو يسيرا من تشكيل ذاتها الحقيقيّة داخل فعل الكتابة.« و بناء عليه تصير الأنا موطن الكينونة و مفتاح فهمها و تنزل الميتافيزيقا من متاهاتها المجرّدة إلى بيت الكائن- هنا- لتسأله و تحلّل معانيه حتّى تجد إقامتها »[3] في صورتها الفاعلة و المؤثّرة في إعادة تشكيل الواقع الذي يبدأ « من تفجير المسكوت عنه و استخراج المكبوت في الوعي- من موروث ديني أو تاريخي - باللّجوء إلى ذلك الموروث و استلهامه، ثمّ التّعبير عنه في بناء استطيقي جمالي »[4] يعكس رؤيتها الخاصّة في بناء

---

[1] - نوال السعداوي: الأنثى هي الأصل، مكتبة مدبولي، عربية للطباعة و النشر، القاهرة - مصر، ط1، 1989،ص 215.

[*] - فينومينولوجيا الروح: مؤلف رسم فيه هيغل ملحمة الوعي هذا الذي كان في وقت من أوقاته ينفي ما سبقه ليرتقي عبر هذا النفي إلى درجة واقع أعلى متمم لذلك ترانا ننطلق مبتدئين من ذلك " اليقين المحسوس " لنصل إلى " المعرفة المطلقة " و هذه كانت البانوراما التي صوبها وعي معاصر –وعي هيغل- نفسه الذي أعاد مراجعة مسيرة الإنسانية برمتها، من خلال سعيها التدريجي إلى وعي مفهوم الحرية.متاح على الشبكة.

[2]- عمر مهيبل: من النسق إلى الذات، ص 235.

[3] - المرجع نفسه ، ص 134.

[4] - فطيمة الزهرة بايزيد: الكتابة الروائية النّسوية العربية بين سلطة المرجع و حرية المتخيلة ،ص 35.

فكرها الذّاتي الذي تسعى إلى تجسيده في كتاباتها. «فالكتابة عند المرأة علامة على وعي جديد يدخل عالمها النّسائي السّاكن الهادئ المصان »[1] وينقلها من حالة الرّاحة إلى القلق.

و بذلك تعي المرأة أنّ لها كيانا مستقلاّ و ذاتا مختلفة تختلف عن ذات الرجل تستطيع أن تترجمها وفق رؤيتها، لتنقل صورة المرأة من الصّورة التّقليديّة إلى صورة المرأة المعاصرة التي تختلف كلّ الاختلاف عن سابقتها و تعلن تفرّدها « من دون الرّجل بالقدرة على التّعبير عن تجربتها الشخصية و سماتها الفردية »[2]، بما يخلّصها من معاناتها و صور اغترابها و يمحو خطيئة وجودها الدّوني لأنّ « الموضوع الذي تسعى الذات (الأنثى) إلى اكتسابه يكون دائما الرغبة في إثبات الهويّة و التّخلص من الوضع الدّوني »[3].

ثانيا: المرأة و فعل الكتابة / تجسيد الوعي:

إنّه« حين يفرض على الذّات أن تغيب عن واقع الحياة الثّقافية المعاصرة في عالم لا يجيد إلّا الإقصاء، لا يتقن غير إبداع الثنائيات و استعمال آليات التمزيق، يحكم على المرأة أن تتسلّح بشتّى الأسلحة لتحطّم جدار الصّمت، و تقاوم التّهميش، و تعلن بأعلى صوتها : " أنّ الإبداع و الثّقافة حقل للجميع تتلاقى فيه الأصوات و تتفاعل ... لا فرق بين رجل و امرأة في إطار الفعل الحضاري البنّاء »[4].

لقد وطأت المرأة عالم الكتابة إذن، لتؤكّد أنّ الإبداع لا يخضع للتّصنيف الجنسي و إنّما «أساس المفاضلة المشروعة مرتبطة بالقيمة الفنّية و الجمالية للنّص الأدبي و ليس بانتمائه إلى جنس أدبي معيّن .... سواء كان الكاتب رجلا أم امرأة ... أو يدّعي الانتماء إلى تلك الهويّة »[5]. ذلك أنّ مجال الفكر

---

[1] – عبد الله محمد الغدامي: المرأة و اللغة، ص 135.

[2] – نجوى الرياحي القسنطيني: النسائية في محافل الغربة، ص 79.

[3] – حسين المناصرة: السنوية في الثقافة و الإبداع، ص 127.

[4] – أمال منصور:(الخطاب الأدبي النسوي بين سلطة المتخيل و سؤال الهوية ربيعة جلطي / أحلام مستغانمي أنموذجا)، ص 74.

[5] – سعيد يقطين: قضايا الرواية العربية الجديدة الوجود و الحدود ،رؤية للنشر و التوزيع، القاهرة– مصر، ط1، 2010، ص 283.

و الإبداع يحتاج إلى الجنسين معا لإثراء العالم الأدبي، فما لا يمكن أن يفكر فيه الرجل، يمكن للمرأة أن تفكّر فيه.

إنّ علاقة المرأة بالكتابة هي علاقة قديمة و ليست وليدة الحاضر «و إذا ما بحثنا في علاقة المرأة بالكتابة و في مظاهر تفاعلها مع النصّ السّردي نلفي الحكاية و قد تشكّلت أوّل مرّة خلقا هشّا ضعيفا تحبل بها (المرأة الكاتبة)، فتحملها في أحشائها مضغة، فعلقة حتى تكتمل، لتلد عند الاستواء رواية عبر الكتابة » [1].

لذلك ارتبطت الرّواية ارتباطا وثيقا بالمرأة باعتبارها امتدادا لوجودها الذي تمظهر أوّل الأمر في فعل الحكي، ولكن على الرّغم من أنّ المرأة تعرف «(الحكي)و تعوّدت عليه و سكنت فيه ولكنّ الكتابة عالم جديد و وعي جديد يخرجها من المألوف إلى المجهول و يحوّلها من حياة القناعة و التّسليم و الغفلة، إلى قلق السّؤال وقلق الوعي، بما يحيط بها وما يجري وراءها ولها »[2].

إنّه القلق الذي أخرج المرأة من ظلمة الحكي إلى ضوء الكتابة و الذي « يظهر بشكل أوضح حينما يرمز من خلاله إلى مسألة الهويّة و ما تصادفه من هيمنة و تسلّط ، و ما تعانيه المرأة في وجودها و كينونتها تحت ضواغط المكان و مؤثّرات الأطر الثّقافية و الاجتماعية من مشكلات تؤزّم صراع الذّات مع ذاتها و مع العالم المحيط بها »[3]. و هو ما أكسب المرأة / الكاتبة رؤية خاصّة لذاتها و للعالم سعت إلى تجسيدها في كتاباتها من خلال استنطاقها لتجاربها الحياتية و التّعبير عنها بصوتها الخاصّ بغية بناء هويّتها المستقلّة و ذاتها المتفرّدة و بذلك فهي «تسعى إلى فهم الذّات و دورها في الحياة و ذلك من خلال فعل الكتابة الذي يعتبر مترجما للأفكار و المشاعر و النصّ الجميل الخالد هو الذي استطاع أن يصوّر هذه العلاقة بين (الذّات و الكاتبة) » [4].

---

[1] – الأخضر بن السايح: سرد الجسد و غواية اللغة قراءة في حركية السرد الأنثوي و تجربة المعنى، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1، 2011، ص 1.

[2] – عبد الله محمد الغدامي: المرأة و اللغة، ص 135.

[3] – فاطمة الوهيبي: المكان و الجسد و القصيدة – المواجهة و تجليات الذات، ص89.

[4] – حسين تروش: (السّير الذاتية فعل الكتابة و فعل ادراك الذات). مجله السرديات ، مخبر السرد العربي جامعة منتوري قسنطينة ،ع 4 – 5 ، 2010 – 2011 ، ص 274.

اختارت المرأة فعل الكتابة و هو «فعل معادل لحكي شهرزاد من أجل بناء موقفها و تحطيم سقف نموّها، و بناء جسر الوصول لتحقيق حضورها الإنساني و الاجتماعي » [1] فلطالما ارتبط الحكي بالنّساء و هو الصّيغة الشّفوية للرّواية و هو الأصل في هذا الفنّ السّردي « أمّا و قد شاءت المرأة أن تمدّ يدها إلى القلم و تكتب فإنّها بهذا تخرج من زمن الحكي و تتحوّل من كائن مندمج إلى ذات مستقلّة تتكلّم بضمير الأنا و بالخطاب النّهاري المكشوف »[2] ليظهر للمرأة وجه جديد و ذات مختلفة تعمل من خلالها المرأة الكاتبة على رفع « صوت اعتراضها على استمرار هذا التشيّء و على بقائها مجرّد موضوع لعشق الرّجل و نزواته و تسلّطه، و ترفض بقاءها مجرّد موضوع منفعل لا فاعل و لا متحرّك» [3].

من هنا كان دخول المرأة إلى عالم الكتابة « هو دخول في منافسة سافرة مع الثّقافة الذّكورية هذه الثّقافة الراسخة و المهيمنة ،و هذه الثقافة التي احتكرها الرّجل لنفسه على مدى قرون »[4] لتظهر محاولات المرأة الجادّة في التّغيير بارتيادها عالم الكتابة و الإبداع و خلق متنفس أوسع للسّؤال في تشكيل الذّات « فلا يخف على أحد أنّ الإبداع و الكتابة تولّد الحياة من ظلمة الفقد و الغياب و الرّواية تحقّق للمرأة المبدعة شيئا من تشكيل ذاتها الحقيقية داخل فعل الكتابة » [5].

و هذا ما أدّى إلى تزايد إقدام الكاتبات على خوض مغامرة السّرد و خاصّة ما يتعلق منه بفنّ الرّواية لأنّ « الرّواية هي الفنّ المنفتح على المجتمع بشكل خاص نظرا لطبيعتها الخاصّة التي تقدّم وعيا خاصّا للحياة، سواء أكان ذلك الوعي مرتبطا بلحظة راهنة أم ماضية» [6] حيث يتمّ رصد تلك اللّحظة في ارتباطها بالوعي الذّاتي و العام و في اتّصالها به و انفصالها عنه بما يجسّد هذا الوعي الذي يجعل « الرّواية منفتحة على عالمين ،العالم الآني ،و العالم الماضي ،و معاينة الماضي في لحظة آنية تقدّم –

---

[1] – حسن محمد النعيمي: (جدل العلاقة بين الزمن و المرأة) المرجع نفسه، ص 229.

[2] – عبد الله محمد الغدامي: المرأة و اللغة، ص 142 .

[3] – المرجع نفسه، ص 174.

[4] – المرجع نفسه، ص ص 141-142.

[5] – الأخضر بن السايح: سرد الجسد و غواية اللغة قراءة في حركية السرد الأنثوي و تجربة المعني، ص 2.

[6] – عادل ضرغام: في السرد الروائي ، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت ـ لبنان ،منشورات الاختلاف –الجزائر ،ط1 ،2010 ،ص 17.

بالضّرورة – وعيا جديدا ، لم يكن مطروحا لحظة المرور بالتّجربة سابقا، و من ثمّ نجد أنّ معظم القيم،التي تنظّم بصورة ضمنية مجموع عالم الرّواية ،لا تظلّ على حالها ، و إنّما تتعرّض لمساءلة ، و لوعي خاصّ ينبثق من لحظة آنية » [1] تتيح البحث عن إجابات الأسئلة المتّصلة بالذّات و التي لا يمكنها أن تنفصل عن العالم الذي تعيش فيه و من ثمّ إعادة تشكيلها في ظلّ هذا العالم بوعي جديد و رؤية جديدة للأشياء « فالرّواية في سياق ذلك الرّصد الخاصّ لأشكال الوجود الإنساني تعيد تشكيل و عينا بالأشياء، و من ثمّ تعيد تشكيل وجودنا في ذلك العالم ،من خلال طريقة تشكيل آلية ارتباطنا به »[2] وفق ما يعكس هذا الوعي بالوجود و طبيعة تلقّي العالم و الذّات و كيفية صياغتهما في الأعمال السّردية عن طريق معالجتها لقضاياها الخاصة و مدى تفاعلها مع الوجود « و هذا الأمر يقودنا إلى طبيعة المعالجة التي يمكن أن تتّكئ عليها المرأة في عرض قضاياها ،و التي من دون شك ستنهض من تكوينها الذّاتي كأنثى، و من تكوينها الثّقافي و من حمولتها المعرفية في مجتمع ذكوري و في نسق فحولي، لذلك لن نجد امرأة ضدّ حرّيتها ،و ضدّ وجودها ،و أقصد هنا المرأة التي أدركت بوعيها خصوصّيتها و وجودها»[3]. إنّه الوعي الأنثوي الذي يتمظهر جليا من حيث رؤية المرأة و منظورها كذات فاعلة، منتجة للفعل السّردي ،لتخرج من ظلمة الحكي و همس اللّيالي إلى ضوء النّهار السّاطع و الكتابة.

لقد ولّدت ظاهرة الاغتراب عند المرأة أدبا أثار جدلا كبيرا حوله فاختلف النقاد بين وجود هذا الأدب و عدم وجوده ، و إن كان لهذا الأدب خصوصية تختلف عن الأدب الذي يكتبه الرجل أم لا و بين مؤيّد و مناهض بقي هذا الأدب يتخبّط و يتأرجح خاصّة بعد السّجال الذي عرف مع رائدات هذا النّوع من الأدب ،و الذي جعل البعض يعتبره طائفيا و لكن سرعان ما تمّ الاعتراف به و أخذ بجذب إليه اهتمام القرّاء و النقّاد و الكتّاب و الباحثين ليصبح أرضية خصبة للدّراسات المعاصرة .

---

[1] – عادل ضرغام : في السرد الروائي، ص 33.

[2] – المرجع نفسه، ص 10.

[3] – بهيجة مصري إدلبي: (السرد النسوي شهادة في التجربة و التجربة الذاتية)،مجلة الاستهلال ، ع 1، نوفمبر 2011، ص 118.

عرف هذا الأدب بالأدب النسائي و هو أدب يخصّ المرأة « كإبداع له كينونته و خصوصيّته في المشهد الإنساني، ويؤكّد خصوصيّة المرأة المبدعة في المجتمع و الحياة الثقافية، ولابدّ أن تؤسّس المرأة بذاتها لهذا المفهوم نظريّا ونقديّا ليكون تصنيفا جماليا منسجما مع ما وصلت إليه المرأة بأدبياتها بعيدا عن الفرز العنصري»[1]؛ لأنّ الرجل لا يستطيع أن يعبّر عن المرأة بشكل موضوعي لأنّه يراها وفق الصّورة التّقليدية النّمطية. فالرّجل / الكاتب لا يمكنه أن يأتي بما هو جديد فيما يخص المرأة وهو لا يضيف إلى معلوماتنا شيئا آخر غير الذي تمّ ترسيخه في الأذهان حولها سواء بوعي أو بغير وعي، و في هذا المقام تشير سيمون دو بوفوار إلى قول أحد أنصار المرأة المغمورين أنّ «كلّ ما كتب عن المرأة من قبل الرّجال يجب أن يثير الشّبهات لأنّهم خصوم و حكّام في الوقت ذاته.وقد سخّروا اللاّهوت و الفلسفة و القوانين لخدمة مصالحهم.»[2].

وقد نقل إبراهيم خليل تعريف الأدب النسائي عند ماري ايغلتون قائلا: «هو الأدب الذي يسعى للكشف عن الجانب الذّاتي الخاصّ في المرأة، بعيدا عن تلك الجوانب التي اهتم بها الأدب لعصور طويلة خلت... أي أنّ الأدب النّسائي هو الأدب الذي يعبّر بصدق عن الطابع الخاص لتجربة الأنثى في معزل عن المفاهيم التقليدية، وهو- زيادة على ذلك- الأدب الذي يجسّد خبراتها في الحياة»[3] و يفتح المجال بشكل واسع أمام المرأة / الكاتبة ليتيح لها مساحة أكبر للتّعبير عن حالاتها و رؤاها و أحلامها و في التّأسيس لخطابها الذي ينهض من ذاتها من حيث هي أنثى« بما ينطوي عليه من قلق المغامرة، لأنّه سرد منتج للقلق، و ظاهرة تثير ما هو كامن و متروك على حافة النصّ أو حافة الذّاكرة، لأنّ حوّاء التي أغوت آدم بالمعرفة، هي ذاتها حوّاء التي أغوتها المعرفة و بالتّالي نهضت لإعادة تشكيل هذه الذّات التي كانت لزمن طويل مغيّبة، متوارية و مضيّعة»[4] فقد أدركت المرأة أنّها كي

---

[1]-بهيجة مصري إدلبي :السرد النسوي شهادة في التجربة و التجربة الذاتية ، ص 118.

[2] - سيمون دو بوفوار: الجنس الآخر، ترجمة مجموعة من أساتذة الجامعة، دار أسامة ، دمشق ،بيروت، 1997، ص8.

[3]-رزان إبراهيم: أعمال سلوى بكر في سياق الأدب النسائي (ر.ج)،ص 4و انظر feminist literary theory.blackwell ,cambridge,(1993)eaglton,mary,ukpp.155 -156. نقلا عن إبراهيم خليل: في الرواية النسوية العربية، ص 3.

[4] - بهيجة مصري إدلبي: (السرد النسوي شهادة في التجربة و التجربة الذاتية) ،ص 117.

تكسب « (قوّة) في الدّفاع ثمّ في تغيير النّظرة ثمّ في إثبات الذّات كان عليها أن تكتسب المعرفة»[1] . من أجل بناء هويّتها المستقلّة وذاتها المتفرّدة ،إنّها المعرفة التي عمّقتها مرحلة الشّعور بالذّات «وهي مرحلة متطوّرة من الوعي و الإدراك بوجود الذّات حيث يدرك الإنسان أنّه إضافة إلى حياته الخارجية فهو يمتلك حياة داخلية أغنى بكثير، بل هي عالم من الإدراكات المتنوعة للذّات الواحدة وفيها يعتمد على الخيال و الذّاكرة والأحلام وغيرها»[2]، والتي تعدّ عالما خصبا تنطلق منه المرأة في بناء أدبها الخاص الذي يؤكّد حضورها الفعلي واختلافها عن الرّجل في استلهام هذه الإدراكات بطريقة تعكس وعيها بعالمها الدّاخلي في إنتاجها الأدبي.

لذلك فـ« إنّنا عندما نقرأ مثل هذا الإنتاج الذي تكتبه المرأة ندخل عالما جديدا من غير المألوف الغوص فيه، فهذا العالم الدّاخلي لا يقدر على استخلاص ما فيه من أحاسيس و مشاعر وردود فعل كبيرة إلاّ امرأة تعاني –لابدّ– من الكثير، سواء كان هذا الكثير خطيرا قاسيا ومؤثرا، أو أنّه مجرّد شيء يثير الانفعال و الضّيق و الثّورة المكتومة»[3] ضدّ ما هو سائد في الثّقافة التي جعلت من المرأة جنسا ثانيا و عبّرت عنها بأساليب جعلتها دائمة المعاناة و وضعتها في رتبة ثانية دونية من دون قدرتها على فكّ لغزها و شيفراتها. فكيف يجري التّعبير عن أحاسيس المرأة ومشاعرها ممن لم يفهمها أبدا بل جعلها تابعة « و مع كلّ ذلك فإننا نجد أن هناك من الكتّاب الرّجال من يمسكون بالقلم للتّعبير عن المرأة، وداخل المرأة، وكأنّ ما في داخلها سهل فهمه وسهل تفسيره، ممّا يؤدي بالكثيرين إلى سرد الكثير من المغالطات وسوء الفهم التي لا تصلح بحال من وضع المرأة في بلادنا، أو في العالم أجمع»[4]، وهو ما زاد من معاناة المرأة وفتح مأساة فجائعها واغترابها عن طريق ترسيخ تلك المغالطات التي لم يتم تجاوزها إلى حدّ الآن ،و التي تعتبر المرأة مجرّد متاع أو زينة يقتضيها عالم الرجل حيث « إنّ الواقع يكشف عن أنّ الرّجل لم يحسن قراءة المرأة ليس لأنّه لا يريد ذلك، وإنّما لأنّه لايستطيع ولا يسمح له

[1] – رياض القرشي :النسوية قراءة في الخلفية المعرفية في الغرب، دار حضرموت، المكلا–الجمهورية اليمنية،ط1، دت ،ص 74 .

[2] – حسن تروش: (السيرة الذاتية فعل الكتابة وفعل إدراك الذات)، ص 250.

[3] – شريفة القيادي: رحلة القلم النسائي الليبي– منشورات ELGA، فاليتا– مالطا ، د ط، 1997، ص 247.

[4] – المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

رصيده التّقافي الذّكوري بأن يفهم المرأة، وكثيرا ما عبّر الرّجل بواسطة الأمثال و الأحجيات و النّكت، و بواسطة الخطاب الفلسفي على أنّه لا يفهم المرأة، و عن أنّها لغز عجيب»[1] و ذلك لأنّه يراها وفق الصّورة النّمطية التّقليديّة التي رسمتها له الثّقافة عنها- كما سبق ذكره- صورة المرأة الصّامتة و الشّبقية التي تقدّم المتعة للرّجل فقط. وأنّها غير قادرة على التّعبير عن ذاتها لأنّها لا تملك العقل وبهذا فهي لا تملك المعرفة.

و لكي تنفي المرأة الكاتبة هذه الفكرة فقد عبّرت« مجازيا عن عجز الرّجل بإزاء قدرتها هي على فهم الأنوثة، وذلك في حكايات شهرزاد التي تضمّنت رسالة غير مباشرة إلى الرّجل توحي فيها إلى أنّه لا يعرف المرأة وتقترح عليه أن يترك ذلك لها هي حيث إنّها الأقدر و الأعرف»[2] فهي الوحيدة القادرة على فهم ذاتها و التّعبير عنها وعن وأنوثتها من أجل تصحيح كلّ المغالطات التي ألصقها الرّجل بالمرأة سواء أكان ذلك عن وعي أو عن غير وعي وهو ما يؤكّد على أنّه « عندما تكتب فذلك يعني أنّها تكتب نفسها بعد أن تسقط كلّ الحائل من الأفكار و التصوّرات التي تجعل المرأة عدوّة لجسدها ولنفسها ولتستر وحدة كيانها. ولم يعد هناك ما يفصل بين الكاتبة و الموضوع فتهدم المرأة عن خيالها وذاكرتها كل مورث العبودية»[3].

وفي ضوء ما سبق، يمكن تحديد خصوصية الأدب النسائي مثلما أشار إليها مفيد نجم« بالتمركز حول الذات، ورفض السّلطة الذّكورية، والبحث عن الحرّية»[4] والتي سنبدأ الحديث عنها وفق التّرتيب الآتي الذي يتناسب و رؤيتنا.

1: رفض السّلطة الذّكورية: وتعني أن ترفض المرأة كلّ وصاية تلغيها وتحدّ من قيمتها لتنزلها منزلة الدّون وهي بهذا تلغي « تسلّط كلّ بطريركي* يتمثّل في لفافات الإرث و الأبوّة و أرديتها، التي تكمّم

[1] – عبد الله المحمد لغذامي: المرأة و اللغة، ص 52.

[2] –المرجع نفسه، ص52.

[3] – هادية حسب الله: الكتابة النسائيّة: حرية أم رقصا بالقيد، متاح على الشبكة.

[4] – مفيد نجم:(الأدب النسوي إشكالية المصطلح)، مجلة علامات، ج 7، م 15، سبتمبر 2005، ص 167

* البطيريكية: هي التسمية التي تطلق الآن على (السيطرة الذكورية في مقابل امتهان المرأة و تهميشها أو عدم الاعتراف بحقوقها).ينظر رياض القرشي:النسوية قراءة في الخافية المعرفية في الغرب.

كلّ ميلاد، فيتحوّل الجسد و الخلق إلى وأد يبارك بالصّمت»[1] أي أن ترفض المرأة كلّ أشكال السّلطة الذكّورية في شكلها الأبوي بحكم «أنّ النّظام الأبوي نسق ثقافي- تربوي- اجتماعي محكوم برؤية الرّجل للعالم طبقا لعلاقاته ومصالحه بوصفه مالكا للنّساء، و الأشياء و الأفكار، وهو مركز العالم، و وجوده يضفي قيمة على الأشياء، وكلّ شيء يكون بمقدار اندراجه في مداره الخاص، وكلّما نأت الأشياء عنه تضاءلت قيمتها و أهميتها، فكلّ شيء يندرج في علاقة تبعيّة، وبخاصّة المرأة التي تتكرّس وجودا في عالمه باعتبارها كائنا تابعا، تكميليّا، و تزيينيّا، وموضوعا للمتعة».[2] وهذا يعني أنّ النّظام الأبوي هو أوّل من كان سببا في فجيعة اغتراب الأنثى ومعاناتها ونقلها من وضعيتها المساوية للرّجل إلى الوضعية الدّونية. و هو ما يقودنا للحديث عن الخاصيّة الثّانية التي تميّز الأدب النّسائي وهي:

2: البحث عن الحرّية: أي خروج المرأة عن كلّ ما يقيّدها ويجعلها سجينة العادات و التّقاليد البالية التي تطوّق المرأة وتكبّلها وتحدّ من حرّية تفكيرها و مساهمتها في بناء المجتمع و حمله على التطوّر ذلك أنّ « الهدف من تحرير المرأة هو إطلاق إمكانياتها الفكرية جميعا من أجل إثراء المجتمع فكريا، وإثراء حياة وشخصية النّساء بالعمل المنتج و المشاركة في تطوير المجتمع، أي إنّها قضيّة حرّية فكريّة للنّساء من أجل العمل الخلّاق، وفي ظلّ المساواة الكاملة بين الجنسين، وليست مجرّد حرّية جنسيّة من أجل قتل الفراغ و الملل، وامتصاص الطاقة المعطّلة»[3].

كما أنّ قضيّة تحرير المرأة لا تنتهي عند حدود الحرّية الفردية فقط، بل تمتدّ إلى الحرّية الجماعيّة، أي حرّية المجتمع بأكمله فـ« قضيّة تحرير المرأة قضيّة سياسيّة بالدّرجة الأولى لأنّها لا تمسّ حياة نصف المجتمع فحسب ولكنّها تمسّ حياة المجتمع كلّه وإنّ تخلّف المرأة وتكبيلها لا يؤخّر النّساء فحسب ولكنّه ينعكس على الرّجال وعلى الأطفال، وبالتّالي يقود إلى تخلّف المجتمع كلّه»[4].

---

[1] – فاطمة الوهيبي: المكان و الجسد و القصيدة المواجهة وتجليات الذات، ص 66

[2] –عبد الله إبراهيم: موسوعة السرد العربي، المؤسسة العربية للدراسات و النشر، بيروت– لبنان ، ط1 ، 2005، ص 509.

[3] – نوال السعداوي: الأنثى هي الأصل. ص19

[4] – المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

فحرّية المرأة إذن تعني حرّية المجتمع بصفة عامّة و حرّية الرّجل بصفة خاصّة لأنّه إذا حرّرت المرأة ذاتها، فهي بذلك تحرّر الرّجل من ثقافة ظلمته حين جعلته ظالما في نظرها و حمّلته مسؤوليّة عذاباتها و معاناتها و تأخّرها و خلق شرخ كبير و هوّة عميقة بين الشّراكة و العبوديّة لينفتح السّؤال المهمّ عن كيفية العلاقة وماهيتها بين الشّراكة و الظّلم في الآن ذاته، و بذلك كان من جملة ما سعت إليه المرأة في إبداعها هو البحث عن حرّيتها المسلوبة، لأنّ المرء لا يستطيع أن يكتب و يبدع ما لم يكن حرّا.

3: التّمركز حول الذّات : تعدّ هذه الخاصيّة من أهمّ خصائص الأدب النّسائي و هي تعني أن تنطلق المرأة في كتاباتها من قضيّة مركزيّة ذاتيّة، بحيث تجعل من الذّات البؤرة التي تدور في فلكها الأشياء و القضايا و تبنى من خلالها الحياة و الإبداع. فالمرأة ليست مجرّد كائن اجتماعي فحسب بل إنّها كائن نفسي ثقافي تتعدّد آلياته بقدر تعدّد كياناتها بقدر تتعدّد الخطابات من حولها.

من هنا تأخذ المرأة مسؤولية الحديث عن ذاتها ذلك« أنّ المرأة حين تتحدّث عن الموضوعات الخاصّة بها، أقدر من غيرها على تصويرها لكونها ترى الأشياء من منظور مختلف » [1] . و هو ما يؤكّد أنّ المرأة هي الوحيدة القادرة على التّعبير عن ذاتها و عن تجربتها في « إطارها الخاصّ، ممثلا ببحثها عن خلاصها من حيث هي أنثى »[2].لتصير الذّات نسيجا عنكبوتيا ينسج خيوطه في كل مكان و في كامل النص.

إنّ هذا التوجّه في كتابة الرّواية النّسائية من خلال التركّيز على الذّات، كان ذا تأثير مهمّ في وجود نوع من التلّازم بين السّرد النّسائي و السّيرة الذّاتية من حيث أنّ هذه الأخيرة تعبّر « عن قضايا الأدب النّسائي في شفافيّتها المرتبطة عضويا للتّعرية عن الحياة الشخصيّة الحميمة و هو ما يؤهّل مقام الأنوثة ليكون الموقع الفعّال الذي يتمّ انطلاقا منه رصد خصوصيّات المنظور النّسائي في صياغة الرّؤيتين الذّاتية و الموضوعية للأنا و العالم »[3].

---

[1] – نوال السعداوي :الأنثى هي الأصل ،ص9

[2] –إبراهيم خليل :في الرواية النسوية العربية ،ص8.

[3] – جليلة الطريطر: (مدخل الى دراسة سير الكاتبات العربيات الذاتية) ،مجلة عمان، ع 140، شباط 2007، ص 70.

و بذلك أعطت السّير الذّاتية للرّوائيات « متّكأ جديدا تجد من خلاله الذّات متنفّسا لها و تبوح و تعترف بكلّ ما كانت تحسّ به من ضيم و ضيق في كنف القبضة الحديديّة »[1]عن طريق رفع صوت الأنثى سعيا إلى رسم صورة جديدة عن المرأة تبدأ من ذاتها «بوصفها المنطلق الأساسي لتشكيل جنس كتابي خاصّ، بغرض تحديد هويّة هذه الذّات من خلال الكتابة »[2] و هو ما يستجلّى لنا في فصل لاحق.

فأهمّ ما يربط الأدب النّسائي بالسّيرة الذّاتية إذن هو ما تتّسم به السّيرة من « الجرأة و الكشف عن الذّات، و هما صفتان ليستا مألوفتين في الكتابة العربيّة و خصوصا كتابة المرأة »[3].

لذلك اتّسمت كتابات المرأة بالخروج عن المألوف في رسم خصوصيّتها و انتهاج نهج مغاير يختلف عن النّهج الذّكوري في الكتابة ينطلق من خلال ارتياد المرأة لعوالم الذّات وفق رؤية واعية يتداخل فيها الواقعي و الخيالي مع العاطفي و الحسّي « لأنّ الالتحام بين الحسّ و الفكر هو حوار العبور إلى تصالح الذّات مع نفسها، ذلك التّصالح الذي يمكّن الكيان الأنثوي المتكامل من الوجود الفعّال المؤثر »[4]،و يرتقي به ارتقاء نوعيا يجعله يساهم في تطوّر الإبداع و إغناء التيار الأدبي؛ إذ إنّ « إسهام الأنثى في تشكيل الظّاهرة الأدبية إسهاما فعّالا في المشهد الثّقافي العربي و العالمي الرّاهن، ينطوي بحدّ ذاته على إشكاليّة ، تتجسّد في أنّ الأدب سبيل يلزم من يرتاده بالكشف عن البواطن و البوح بمكامن الاستثارة و الوجع»[5] .

ثالثا: وعي الذّات بين اللّغة الأنثى وأنثى اللّغة:

[1] – محمد معتصم: المرأة و السرد في الأدب المعاصر، دار الثقافة، الدار البيضاء– المغرب، ط1، 2004، ص 7.

[2] – عادل ضرغام: في السرد الروائي، ص 126.

[3] – أمل التميمي: السيرة الذاتية النسائية في الأدب العربي المعاصر، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء–المغرب، بيروت– لبنان، ط1، 2005، ص 5.

[4] – زينب الأعوج: دفاتر نسائية المرأة و المجتمع الوعي الجديد ص 17.

6– صلاح صالح: سرد الآخر الأنا و الآخر عبر اللغة السردية المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء – المغرب ،بيروت – لبنان ط1، 2003، ص 137.

يبدو أنّ المرأة تصارع في سبيل وجودها من خلال إيمانها أنّ خصوصيّتها نابعة من اختلافها البيولوجي والنّفسي والاجتماعي والثّقافي، كما أنّها نابعة من ظهور اتجاهات جديدة على مستوى المضامين واللّغة ، فكان من جملة ما ركّزت عليه المرأة /الكاتبة في التّعبير عن ذاتها هو الميل إلى استعمال لغة واعية تحمل في طيّاتها روح الذّات الكاتبة، وتعكس مواقفها وآمالها، وتبلور مفاهيمها ووعيها، وتنقل مكنوناتها. لغة تكتسب خصوصيّتها من خصوصيّة المرأة، تكون قادرة على التّعبير عنها وعن وعيها، قادرة على الخلق والتّوالد ،تضفي على لغتها سمة الأنوثة بحيث تخلق من الكلمات روحا وجسدا يؤسّسان للتّناغم بين الصّوت الدّاخلي للكلمة والمعنى المعبّر عنه والعاطفة التي تتخلّلها، وكأنّ اللّغة تتكلّم عن نفسها وليس مجرّد أن تكون وعاء للنقل فقط.

إذ إنّ أهمّ ما يحتاج إليه إبداع المرأة هو «النّفاذ إلى غورة العميق والكشف عن أبنيته اللّغوية والبلاغية، ليكون النصّ هو المحك الحقيقي والأوّل بعيدا عن كلّ الاستنتاجات التي قد تصرف المساءلة النّقدية عن القراءة التّفاعلية المتناسلة الواعدة بما لا يعدّ من الدلالة الحريصة على تجاوز فكرة التّصنيف الجنسي في كلّ مستوياته، والتّركيز على ما هو إنساني في العمل»[1].

وهو ما جعل المرأة تصارع من أجل إثبات ذاتها، فكان من جملة ما سعت إليه في إبداعها هو البحث «عن إنسانيتها المسلوبة وحرصها عن طريق لغتها الخاصة على بناء وجود في الموقع الإنساني الثّقافي المضاد للموقع الفطري القمعي الواقعي المفروض عليها»[2].

ولما كانت الرّواية هي الخطاب القادر على معانقة التحوّلات الجديدة التي عرفها العصر الحديث، و ترتبط بوثوق بروحه التوّاقة إلى التّغيير الدّائم على حدّ تعبير سعيد يقطين[3]، فإنّ المرأة تتّجه إلى هذا الفنّ الذي تتقاطع أهدافه مع أهدافها في تغيير الواقع بمختلف مجالاته .ولعلّ هذا ما جعل المرأة تدرك أنّ وجودها إنّما يتحقّق بالكتابة لفتح المجال أمام قراءات أخرى حولها تتجلّى فيها ذاتها المبدعة علما

[1] – صباح الدبي:(الائتلاف و الاختلاف في الكتابة النسائية)،مجلة الغاوون، ع47،شباط2012 .

[2] – حسين المناصرة: النسوية في الثقافة و الإبداع،ص11.

[3] – سعيد يقطين: قضايا الرواية العربية الوجود والحدود، ص 284.

بأنّ «الوصول إلى هويّة الذّات ليس شيئا سهلا، لأنّ هذه الذّات منفتحة على عناصر تتماسّ معها مثل التّاريخ والزّمن»[1].

وأثناء تداخل الذّات بالمعطيات السّابقة، أدركت المرأة أنّ «لغة استيعاب الأنا و الوجود ومنظومة إسقاطاتهما لا تتشّكل لتوّها عند تشكّل الحروف على السّطور (...)، بل تكون قد اخترقت مرحلة الإشباع في ذبذبات التماهي في الأنا والوجود، التي تخلق معها الحروف (...)، فتغدو الصّورة الفنّية التّعبيرية في الأدب (...) في تماهي مبدع تشكّلت مادّته من لوحة الواقع وإسقاطاتهما وتماهيات الأنا وتعرّجاتها في الشّعور»[2].

لقد عكست المرأة/ الكاتبة ذاتها وفق أساليب «تخلع فيها خطيئة الصّمت، وتواجه الذّات... وتكاشف الحاضر بمساءلة عن موقعه وبمحاكمة التّاريخ والإرث والحقيقة» [3] من خلال تعرية الواقع وفضحه وفق معجم لغوي خاصّ يتشكّل وفقا لخصوصيّتها و اختلافيّتها.

هذه الخصوصيّة والاختلافيّة المستمدّة بالدّرجة الأولى من جسدها بحكم أنّ الجسد «هو سيل الكتابة عند المرأة و نارها التي تنضب و معجزتها التي لم تكتمل، فمن الجسد تقبض المرأة على شيطان لغتها و من معجمه تزيّن السّرد ببروقه و رعوده و تركب على أحصنة اللّغة»[4].

فالمرأة ترى في الجسد لغة في اللّغة، ولها وحدها يسلم الجسد مفاتيح الكلام، لا سيما إذا علمنا أنّ الجسد الأنثوي هو "مجرّة من العلامات" أو القارّة المجهولة على حدّ تعبير الغذّامي[5]وجب إعادة النّظر فيها وإعادة قراءتها واكتشافها. فجسد المرأة يمثّل شبكة عنكبوتية يصعب فصلها «عن وعيها

---

[1] – عادل ضرغام: في السرد الروائي، ص 127.

[2] – سعاد جبر سعيد: سيكولوجيا الأدب الماهية و الاتجاهات، ، ص 10.

[3] –فاطمة الوهبي: المكان والجسد والقصيدة المواجهة وتجليات الذات، ص 69.

[4] – **الأخضر بن السايح: تيمة الجسد وإنتاج المعنى.. متعة النص ولذة التأليف مقاربة تحليلية في الرواية،** www.arrafid.ae/arrafid/f3-10-201 .html

[5] – عبد الله محمد الغذامي: المرأة و اللغة –2– ثقافة الوهم(مقاربات حول المرأة و الجسد و اللغة)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء– المغرب، بيروت– لبنان، ط 1 ، 2000، ص44.

ونفسيتها وخيالها وتصرّفاتها، وكلّ ما ينتج عنها من علامات واعية وغير واعية تجاه ذاتها والآخر ومكوّناتهما من حولها»[1].

تنهل المرأة /الكاتبة من معجم لغوي يشعّ فتنة وجمالا، لتصبح اللّغة مغرية فاتنة وكأنّها تتعرّى لتلبس الكلمات لغة الأناقة، لغة الإغراء، فتخلق المرأة من جسدها المادّي المتشيّء جسدا لغويا يحمل في طيّاته بذور الفنّ والإبداع، فتسقط المرأة جسدها الفاتن لتصنع منه لغة مغرية، لغة جذّابة وجميلة مطرّزة تعكس جسدها في مظهر لغوي رفيع تحسّ فيه و كأنّ اللّغة تتجمّل و تتأنّق و تتعرّى لتحدث فينا نوعا من الإغراء والانجذاب، لغة رشيقة وخفيفة تعكس خفّة و رشاقة وجمال الجسد الأنثوي، كما تعكس جمال الفنون التي تمارسها المرأة وتميل إليها «ومن ذلك أنّ جمال المرأة هو المشروعية المكتسبة لتأسيس هويّة الأنثى التي تجد شكلها النّهائي في الإغراء، لأنّ المرأة التي لا تستطيع أن تغري تعيش وجودها خارج ذاتها و بشكل عدمي»[2].

و بذلك تحوّل المرأة /الكاتبة الجسد من جسد مادّي إلى جسد لغوي يحمل كلّ معاني الجسد الأنثوي «فالمرأة حين تمتزج بالكتابة، تتفاعل معها جسدا و روحا، مخلصة في ذلك إلى حدّ إفراغهما على الورق، وإذا كانت المرأة (السّاردة) تعتني بجسدها، فهي أيضا تعتني بتشكيل نصّها الإبداعي»[3] الذي يعبّر عن ذاتها و وعيها والذي تلقي عليه بظلال أنوثتها و«تستسلم معه إلى غواية اللّغة، وسحر اللّفظة، وزئبقيّة الصّورة، فتنحت نصّها القريب من ذاتها ومن جسدها، وتطبع بصمتها، لتبقى فيها عبق الأنوثة، وجاذبيتها التي يخطئها السّرد الذّكوري لا محالة»[4].

لتؤكّد المرأة أنّ الجسد الذي كان رمزا لدونيّتها هو نفسه الجسد الذي أعطاها خصوصيّتها ورفعها إلى درجة التميّز والتألّق في الكتابة والذي أصبح رمزا من رموز الذّات الأنثوية، لتخرج المرأة عن تلك الصّورة الدّونية وتحطّم صنم الهيمنة الذكّورية ،فارضة كيانها المستقلّ و وجودها المختلف كذات فاعلة

---

[1] – حسين المناصرة: السنوية في الثقافة والإبداع، ص 158.

[2] – المرجع نفسه، ص 160.

[3] – الأخضر بن السايح: سرد الجسد وغواية اللغة قراءة في حركية السرد الأنثوي وتجربة المعنى، ص1.

[4] – المرجع نفسه، ص 2.

منتجة للفعل السّرديّ الذي يحمل بداخله روح الأنوثة ويجمع بين الذّات الأنثويّة والآخر الذّكر، كما يجمع بين مغامرة اللّغة ولعبة الجسد في علاقاتها، وكلّ ما يتعلق أيضا بمستوى التّعبير عن هذه العلاقات وتداخلها مع بعضها البعض.

و في هذا السياق« وبما أنّ الكتابة هي علم متع اللّغة، والأدب عموما هو اللّغة... الكلمات، الحروف، حيث تأتيك حين الكتابة نشوة توقد فيك كلّ مشاعل فتنتها... فرحها... ألقها...تراودك عن نفسك أينما وجدت فإنّها هي الأداة التي ستمنح المرأة مصالحتها مع ذاتها، فقد اغترفت ونهلت من معجم أنثوي خاص بها، وأصبحت لغتها لغة مؤنّثة، لغة مليئة بالرقة والحنان، ابتعدت عن المرأة- الرجل لتقترب أكثر من هويتها الجنسية المرأة- الأنثى واسترجعت باللّغة أنوثتها، بدأت تتجرّأ شيئا فشيئا على فحولة اللّغة وأنّثت الخطاب الأدبي»[1] لتعلن المرأة /الكاتبة أنّ « اللّغة لهي المعرفة وإنّها لهي الخصوصية والاختلاف في الوقت ذاته»[2].

إنّه الاختلاف الذي يجعل من الكتابة أنثى «هي أنثى من حيث كونها خصب و تمرّد وتحليق»[3] كتابة تحبل بالحكاية لتلد نصّا لغويّا في صورة رواية تحمل في طيّاتها نسائم الأنوثة والخصب «إنّها أرحام لغة الأنثى التي تستعيد ترتيب الأوراق، وتكسر ثنائية اللّفظ والمعنى من أجل إعطاء المعنى حقه في تقرير مصيره من دون وصاية اللّفظ عليه»[4]، وهو ما جعل المرأة ترتاد مواضيع مختلفة عن تلك التي كتب فيها الرّجل تنطلق فيها من ذاتها و تعتمد فيها على طرق جديدة في تأنيث اللّغة تبدأ من أسس البلاغة العربيّة وذلك بتوليد المعاني من خلال أنساق وأساليب تتمثّل خاصة في تقنية الانزياح وقدرتها في تشكيل لغة أنثى، فلمّا «كانت عناية المرأة، أثناء العملية السّردية، تستقر في متابعة التفاصيل الصغرى، والتقاط الدّقائق المهمّشة، باعتبار أنّ صياغة المشهد الرّوائي عند المرأة المبدعة، يخضع لخصوصيّة جنسها، وتكوينها البيولوجي، وغلبة دفق الأحاسيس والمشاعر، وتوظيف الحواس بامتياز،

[1] – الإبداع الأنثوي: متاح على الشبكة، posté par karima Ahdad, le 4 Mars 2013 dans culture

[2] – عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية، دار هومة للطباعة والنشر، الجزائر، دط، 2007، ص 144.

[3] – إبراهيم أحمد ملحم :سميحة خريس: الرؤية والفن، عالم الكتب الحديث ، إربد–الأردن، ط1 ،2010،ص 227.

[4] – فاطمة الوهيبي: المكان و الجسد و القصيدة المواجهة و تجليات الذات، ص 95.

بحيث تضع مشهد العالم المتخيل، بمنظور الأنثى ، لأجل هذه الاعتبارات مجتمعة، استبدت تقنية البوح والنجوى في استحضارها، وتولّد لدى (المرأة/ الكاتبة) نمط أسلوب عدّ من خصوصياتها، تمثّل في توليد الأساليب والأنساق الجديدة، وفق لغة دافئة موحية،و تشكيل لغوي فريد، يأخذ أسبابه من خزّان الإحساس، وقاموس الحواس، ونبض الجسد، وهمس الخاطر، وحديث الرّوح، وما اختزنته الذّاكرة النّسوية واللّاوعي الأنثوي في مراحل تشكّلها الممتدّ»[1] عبر رحلتها الإبداعية التي تنبني على ثقافة فكرية تبرز قدراتها المعرفية التي تظهر فتنة السّرد وتجعل «من المتخيّل السّردي وسيلة لإعادة تشييد وبناء الهويّة الثقافيّة العربيّة»[2] ؛فالخيال له دور كبير من حيث قدرة المرأة على تفجير قدراتها العقلية بحيث «يعدّ عقل المرأة وما ينتج عنه من رؤى وأخيلة متأثّرة بأوضاعها الحسيّة والجسديّة والموضوعيّة الأساس في تشكيل خطاب المرأة المولّد لثقافة مغايرة وجماليات مختلفة»[3].

لذا يعدّ الخيال بمثابة إنتاج سحري يجسّد الفكر و إرادة الذّات، فهو يعمل على توليد العالم الملموس و إنتاج الفكر «لأنّ الفكر نفسه يفصح عن عظمته في عملية خلق الثّقافة ومن ثمّة تصوّر أنموذج حضاري معيّن»[4].

من هنا تعمل الكتابة الأنثوية على «بعث سلطتها التخيلية وفق بناء استطيقي، محاولة بذلك تقويض (الآخر) المذكر ومعارضة الصّورة الخارجية التي رسمتها الأعراف والأبنية الفكرية»[5]فتحاول الكتابة الأنثوية الانفتاح على فعل التخييل من حيث هو حالة من الخلق وتشكيل الذّات عن طريق تفجير قدراتها العقلية والمعرفية ذلك أنّ «الرّواية الأنثوية كتابة أسطورية تنبني على ثقافة فكرية، تستدعي من خلالها البوح، بمكابدة تطمح فيها الذّات الأنثويّة إلى إبراز قدراتها المعرفيّة على جغرافيّة الفكر

[1] – االأخضر بن السايح: سرد الجسد وغواية اللغة، ص ص1-2.

[2] – عبد النور إدريس: المرأة والكتابة بالجسد، http://abdnnour.over-blog.net

[3] – حسين المناصرة: النّسوية في الثقافة والإبداع، ص 142.

[4] – عمر مهيبل: من النسق إلى الذات،ص 242.

[5] – فطيمة الزهرة بايزيد: الكتابة الروائية النّسوية العربية بين سلطة المرجع وحرّية المتخيل، ص 125.

والثّقافة الذّكوريّة، فتظهر فتنة السّرد وشعريّته في تماهي وحداته عبر المخيال السّردي».[1] في ارتباطه الوثيق بالذّات.

وهكذا وفي ظلّ المعطيات السّابقة، نجد أنّ الخيال يعمل مع ما سبق من عناصر في بناء فعل حضاريّ جماليّ يجسّد وعي المرأة الكاتبة من خلال لغة أنثى واعية هي الأخرى بحاجة المرأة إلى رسم خطابها الذي ينهض من ذاتها.

[1] – فطيمة الزهرة بايزيد: الكتابة الروائية النسوية العربية بين سلطة المرجع و حرية المتخيل ، ص 102.

الفصل الأوّل:

النّسق الأنثوي وعمليّة تشكيل اللّغة الأنثى في الرّواية النّسائيّة الجزائريّة.

المبحث الأول: المعجم اللّغوي الأنثوي:

1-معجم اللّغة الأنثى.

2-معجم الجسد الأنثوي.

المبحث الثاني:خصائص اللّغة السّرديّة الأنثويّة:

1-التوالد و التناسل.

2-الخلق و التشكيل.

3-الأناقة و الإغراء

المبحث الثالث: شعريّة اللّغة الأنثى و جمالياتها.:

1-شعرية الانزياح:جمالية اللّغة الأنثى.

2-المجاز و دلالاته: الأبعاد الفنّية للّغة الأنثى.

3-الإيقاع و فنّياته:سحر اللّغة الأنثى.

المبحث الأوّل:

المعجم اللّغوي الأنثوي.

1-معجم الذات الأنثى.

2- معجم الجسد الأنثوي.

لما كانت كلّ كتابة هي وجود لغوي قبل كلّ شيء، فإنّه لا يمكن تصوّر أيّة كتابة خارج مجال اللّغة. من هنا وجدت اللّغة أهمّيتها في نقل الأفكار و تشكيل النّصوص و الهويّات، فالكتابة إذن هي لغة، و اللّغة تحمل في أبنيتها هويّة المتحدّث بها؛ حيث « تصاغ هويّة الكتابة باللّغة، فتتأسّس الهويّة الأنثوية بنسق لغوي يختصّ باستخدام المرأة للّغة».[1]

فحتّى و إن كانت اللّغة من صنع الرّجل –كما هو مشاع – إلّا أنّ الأنساق اللّغويّة ليست حكرا على جنس معيّن دون غيره؛ لأنّ اللّغة مجال مشترك بين جميع الأفراد و«اللّغة هي العالم الذي تنكشف فيه الذّكورة و الأنوثة. فالقواعد المتعلّقة بالنّوع تعرّف حدود خبراتنا و من ثمّ ذواتنا والعوالم التي نكتب فيها»[2].

لا تعني اللّغة الأنثى أن تنشئ المرأة معجما خاصّا بها من النّاحية الإجمالية،و لكنّها تنشئ لغتها الخاصّة عبر تقنيات تعتمد فيها على الاختيار والنّظم والتّركيب؛فالمقصود باللّغة هنا النّسق لا القاموس، إنّه النّسق الذي يخلق كتابة أنثى نستشعر فيها اللّغة وهي«تكتب نفسها، تنقش صورتها على الورق بوصفها أنثى تتكلّم بلسان المرأة وتكتب بقلم المرأة، فتسرد اللّغة بذلك أنوثتها»[3]وهو ما يؤكّد«بأنّ للمرأة لغتها الخاصّة غير القوالب اللّغوية المعهودة،والتي تحتاج إلى حساسيّة خاصّة لإدراكها»[4].

هكذا وجدت المرأة طريقها لنسج لغة أنثوية تحمل ملامحها وشخصيتها و تعكس وعيها و فكرها و «كلّ ذلك لكي تكسر وحدانية اللّغة وتستخلص لغة من داخل اللّغة من أجل أن تتمكّن من استخدام لغة الرّجل، دون أن تسترجل، و لتتمكّن من أن تكتب نصّا مختلفا يختلف عن نصوص الرّجل و إن استخدم الألفاظ نفسها »[5] و الذي يتمّ من خلاله تشكيل لغة

---

[1] – عبد الله إبراهيم: السّرد النّسوي الثّقافة الأبويّة الهويّة الأنثوية والجسد، المؤسّسة العربيّة للدّراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2011 ، ص103.

[2] –سارة جامبل: النّسويّة وما بعد النّسويّة، تر أحمد الشامي المجلس الأعلى للثقافة، طبع بالهيئة العامة لشؤون المطابع الأميركية،ط1، 2002،ص388.

[3] – عبد الله محمد الغذامي: المرأة واللّغة، ص181.

[4] – سارة جامبل : المرجع السّابق، الصّفحة نفسها.

[5] – عبد الله محمد الغذامي ،المرجع السّابق، ص213.

المرأة*[1] أو اللّغة الأنثى و منه «إعادة الاعتبار للنّسق الأنثوي بأسلوب مكافيء للنّسق الرّجولي، في سعي لإنقاذ صوت المرأة/الكاتبة من انسحاقها تحت وطأة النّسق الذّكوري الضّاغط و تحرير لسانها و إطلاقه ليتجوّل برحابة في مناطق لعبة الحكي و متاهته ،و إظهاره بلغة أنثويّة و شكل أنثوي وحساسيّة أنثويّة تكرّس وضعا جديدا في المشهد الأدبي العربي الرّاهن»[2].

و لعلّ مثل هذا الطّرح «يأخذنا إلى التّشكيل النّفسي للّغة و للأسلوب و بالتّالي إلى مقولة أنّ الأسلوب هو الكاتب نفسه، أي يحمل خصوصيّته و ذاته، و من هنا نقف عند خصوصيّة الكتابة النّسائيّة فيما يخصّ طبيعة تلقّيها للعالم و صياغته في سردياتها ،و طبيعة معالجتها لقضاياها الخاصة بها،و مدى التفاعل بين ذاتها و بين اللّغة التي تصوغ من خلالها نصوصها، لأنّ اللّغة هويّة الكاتب، و خصوصيّته، و من هنا تتجلّى أنفاس المرأة بين الكلمات و السّطور لتنهض منها رائحة الأنثى و رائحة التمرّد و رائحة الذّات الباحثة عن كينونتها»[3]، و عن وجودها و تميّزها و اختلافها «فلا شكّ في كون مفردات اللّغة حياديّة، و مع ذلك فثمّة لغة ذكوريّة، و لغة أنثويّة. و لا تطرح ذكوريّة اللّغة و أنثويّتها على المستوى المعجمي، و إنّما على المستويين التّركيبي و الدّلالي؛ لأنّ الرّؤية هي التي تخلق اللّغة و تحدّد هويتها»[4] ذلك أنّ التّجارب المختلفة تنتج وعيا مختلفا و رؤية مختلفة و منه لغة مختلفة و هو تأكيد على أنّه «حينما تكون الكتابة برؤية أنثويّة تكون اللّغة مؤنّثة، و حينما تكون الرّؤية ذكوريّة تكون اللّغة مذكّرة»[5].

إنّ اللّغة وسيلة من وسائل الاتّصال بين النّاس، و عامل أساسيّ لنشأة المعرفة الإنسانيّة، والكلمات ليست أشياء غامضة خفيّة، بل هي أحداث في الزّمان و المكان. و هي ذاكرة النّاس،

---

[1] *- استخدم مصطلح "لغة المرأة" لأوّل مرّة في مقال روبن لاكوف الرّائد «اللّغة ومكانة المرأة" (1975)، الذي تقول فيه إنّ اللّغة لها ملامح خاصّة بكلّ من الجنسين» أنظر سارة جامبل : النّسويّة و ما بعد النّسويّة ،ص387.

[2] – محمّد صابر عبيد: تأويل متاهة الحكي في تمظهرات الشّكل السّردي، دار الحوار للنّشر والتّوزيع، اللاّذقية سورية، ط1، 2007، ص57.

[3] – بهيجة مصري إدلبي: السّرد النّسوي شهادة في التّجربة والتّجربة الذّاتية، ص118.

[4] – شهلا العجيلي: الخصوصيّة الثّقافيّة في الرّواية العربيّة(النّسويّة القوميّة الإثنيّة) ، الدّار المصريّة اللّبنانيّة، القاهرة- مصر، ط1، 2011، ص168.

[5] – المرجع نفسه، الصّفحة نفسها.

و حاملة الفكر و الثّقافة بالمعنى الأنثروبولوجي، و جزء لا يتجزأ من عملية التّفكير، و ناقلة معارف الأمّة و عاداتها و قيمها و ما يلوب في الحراك الاجتماعي. و لما كانت المرأة شطر المجتمع و صنو الحياة على حدّ تعبير عيسى برهومة[1] فإنّها تعمل على استعمال اللّغة في التّعبير عن هويّتها ، و المتح من معجمها الخاصّ الذي يتلاءم مع ذاتها و مقاصدها و نقل أفكارها، لذلك يكتسي المعجم أهمّية بالغة في العمليّة الإبداعيّة النّسائيّة، و ذلك بحسب اختيار المبدعة لألفاظ معجمها اللّغوي حيث إنّ « الألفاظ هي التي تمثّل جوهر المعنى»[2]، فاختيار ألفاظ معيّنة من مجمل الرّصيد اللّغوي يوحي بقدرة الرّوائيّة و وعيها بالأفكار و المقاصد التي تحملها الألفاظ. إلاّ أنّ المسألة ليست «مجرّد تصنيف لغوي، و لكنّها تمتدّ إلى النّظرة إلى المرأة بوصفها الجسد/ المكان والسّكن»[3] ، و بوصفها الخالقة و المبدعة.

فالمرأة /الكاتبة تبني معجمها على أساس الاختيار الذي يتيح لها «الاشتغال على أكثر من لغة، و من ثمّة ممارسة نوع جديد في التّعامل مع اللّغة يحقّق للخطاب نوعا من الثّنائيّة الصّوتيّة و الدّلاليّة بحكم تعدّد سجلّات الكلام و يسمح للّغة بأن تكون منفتحة على أكثر من معجم و يضفي على أسلوب الكتابة سمة التنوّع»[4].

هذا التنوّع الذي ينبني و يقوم «على المعجم الخاصّ بالمرأة و الذي ينسجم و التّعبير عن حالاتها، إذ لا بدّ أن يكون ثمّة خصوصيّة و اختلاف في الرؤى و المواقف من الوجود و الحياة و العالم و المرأة و العلاقة بين الكائنين، فنظرة المرأة للعلاقة مع الرّجل تختلف عن نظرة الرّجل لهذه العلاقة، لأنّها صادرة عن ذاتين مختلفتين في البنية و في التكوين المعرفي و الثّقافي و الاجتماعي، لذلك ستصدر المواقف تبعا لهذا الاختلاف، و هذا الأمر يقودنا إلى طبيعة المعالجة التي يمكن أن تتّكيء عليها المرأة في عرض قضاياها، و التي من دون شكّ ستنهض من تكوينها الذّاتي كأنثى، و من تكوينها الثّقافي

[1] – عيسى برهومة: معجم المرأة (دراسة)، وزارة الثقافة، عمّان – الأردن، دط ، 2010، ص5.

[2] – نعيمة بن علية: (الأثر اللّغوي في ثلاثية (أحلام مستغانمي) ، دراسة أسلوبيّة)، مجلّة معارف ، ع12، جوان 2012، جامعة أكلي محند أولحاج، البويرة – الجزائر، ص47.

[3] – فاطمة الوهيبي: المكان والجسد والقصيدة- المواجهة وتجلّيات الذّات، ص20.

[4] – بن جمعة بوشوشة: اتجاهات الرّواية في المغرب العربي، تقديم محمّد طرشونة، المغاربيّة للطّباعة والنّشر والإشهار، ط1، 1999، ص623.

و من حمولتها المعرفيّة في مجتمع ذكوريّ و في نسق فحولي ، لذلك لن نجد امرأة ضدّ حرّيتها، و ضدّ وجودها. و أقصد هنا المرأة التي أدركت بوعيها خصوصيّتها و وجودها»[1].

فالمرأة / الكاتبة تعمل على خلق معجمها اللّغوي الخاصّ و الذي من سماته « الدالّة العودة إلى اللّغة العتيقة و تفجير مواطن الكمون فيها و تحويلها إلى إمكانيات»[2].

إنّ المعاجم هي حافظة اللّغة و شرط خلودها غير أنّه «إذا كانت المعاجم شرط من شروط خلود اللّغة، فهي أيضا شرط المعرفة في تجلّيها، لأنّها تعيد تركيب اللّغة بغية إبداعها؛ و لأنّها تفكّكها لتعيدها خلقا معرفيّا جديدا، فتظلّ خلقا دائما يؤسّس للمعرفة و استمرارها. فمن الوهم رؤية المعجم جمهرة من الألفاظ و شرح دلالتها على نهج معيّن فحسب، بل المعجم أيضا معين لجملة من المعارف اللّغويّة و الثقافيّة تنتضمها سياقات متأثّرة بالبيئة التي صدرت عنها، فالآثار الإنسانية حين تصبح لغة، فإنّها تملك خاصّية مكانيّة تحفظ لها بقاءها فلا يضيع منها شيء، و خاصّية زمانيّة تنتقل بها فلا ينقص منها شيء. فاللّغة بذلك تشقّ لنفسها في ثنائية المكان و الزّمان بعدا ثالثا يتداخل فيه الزّمان و المكان لمصلحة مقاربة الوجود للأفراد والجماعات»[3].

لذلك تعمل المرأة المبدعة على مقاربة ذاتها و هواجسها عبر تقنيّة الاختيار و المفاضلة بين ألفاظ دون غيرها و هو ما «جعل اللّغة تتحوّل... إلى فضاء إبداعي هو مؤشّر دالّ على فهم جديد للنّص الرّوائي و الموقع الذي تشغله اللّغة في سياق الفهم»[4] حيث «إنّ إقامة جسر من العلاقات للفهم لا يقوم إلاّ بواسطة الكلمات، فالكلمات وحدها هي التي تغوص في عمق الذّات لتكشف كيانها و أفكارها و رؤيتها لما يجري حولها»[5] و هو ما يؤكّد أنّ «هذا التحوّل في استرداد حقّ الكلمة كان

---

[1] – بهيجة مصري إدلبي: السّرد النّسوي شهادة في التّجربة والتّجربة الذّاتيّة، ص118.

[2] – بن جمعة بوشوشة:اتجاهات الرواية في المغرب العربي، ص623.

[3] – عيسى برهومة: معجم المرأة (دراسة)، ص ص6-7.

[4] – المرجع السابق، الصفحة نفسها.

[5] – خالد بوزياني: تحوّلات اللّغة في الخطاب الرّوائي النّسوي: فوضى الحواس أنموذجا ، ضمن كتاب محمّد داود: الكتابة النّسويّة التّلقي، الخطاب والتمثلات، منشورات OCRASC، 2010، ص211.

من أساسيّات الكاتبة النّسوية .»[1] التي تسعى جاهدة إلى خلق معجم لغوي يقوم على أساس الاختيار و الوعي به ف « إن كان المعنى لا يملك وسائل الحياة و الإفصاح من دون اللفظ فإنّه لن يعدم الوسيلة التي تسمح له بأن يناور الألفاظ ليختار منها ما يناسبه بدلا من أن تختاره الألفاظ و تفرض نفسها عليه »[2].

لقد اعتبرت فكرة المعجم الخاصّ بالنّساء نوعا من المثاليّة لأنّ اللّغة في أصلها مذكّرة إلّا أنّ اللّغة «أداة طيّعة بيد المبدع، لذلك فإنّها لا يمكن أن تتحيّز لفئة دون فئة، ولكنّها تحتاج لعمليّة إبداع لإعادة صياغتها وخلقها وتشكيلها بأسلوب يجعلها تتحيّز لمن أبدعها»[3] و هو ما يجعل من «الكلمة مفتاحا لعملية تحيّز إبداعيّ»[4] ينقل معاناة المرأة و آلامها و رسالتها في الحياة «و بذلك تتحوّل الكلمات... إلى صرخات ممتزجة بالألم تنتظر من الآخر جوابا محايثا للذّات المجروحة؛ لأنّ الكتابة لدى المرأة تنطلق من جراحاتها التي تتشكّل في الحضور الكتابي على فضاء الورقة البيضاء على شكل بنى بانوراميّة»[5] تعكس وعي المرأة بذاتها و بالعالم الخارجي و بالآخر.

إنّه وعي و معاناة «تمتزج بالكلمات الواعية لأنّ الكلمات هي بيت – منزل – الوجود»[6] هذا الوجود الذي يتحقّق بالألفاظ و الكلمات الدالّة «لاسيما الألفاظ و الكلمات التي لا يمكن أن نقول عنها أنّها منغلقة على نفسها و التي يمكن أن نسمّيها ثوريّة، تدميريّة، و متعدّدة مفتوحة»[7] على الذّات وعلى الإبداع معا.

---

[1]– خالد بوزياني:تجولات اللغة في الخطاب الروائي النسوي: فوضى الحواس أنموذجا،ص211 .

[2]– عبد الله محمد الغذامي: المرأة واللغة، ص213.

[3]– محمود خليف خضير: سلطة الإبداع الأنثوي في الخطاب النّسوي الشاعرة بشرى البستاني أنموذجا، دار غيداء للنّشر والتّوزيع، عمّان – الأردن، ط1، 2012، ص33.

[4]– المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[5]– المرجع نفسه، ص43.

[6]– المرجع نفسه، ص44.

[7]– المرجع نفسه، ص5.

1- معجم الذّات الأنثى:

تعتبر الرّواية محاكمة و حوارا عن فعل الكتابة التي تمثّل اللّحظة الأنقى و الأهمّ في حياة الفرد على حدّ تعبير بثينة شعبان[1]، لذلك فقد انطلقت المرأة /الكاتبة في أعمالها السّرديّة من قضايا مركزيّة ذاتيّة حيث إنّ« أكثر المراحل سطوعا على عالم الرّواية هي تلك التي تتعلّق بالبحث الحقيقي عن الذّات من جهة، و قراءة الواقع و الماضي قراءة مغايرة لما هو متعارف عليه من جهة أخرى. إضافة إلى ولادة أحلام جديدة و موت أوهام قديمة، مثّلت الكثير في وجداننا...، عناصر قادرة على إحياء رواية ذات تميّز و حضور، و هذا هو حال الحراك الإبداعي في مجال الرّواية... تقوم بالدّور الذي يقتضي منها الإمساك بالزّمان، و إعادة تحليله و قراءته، و نسف المسلّمات الرّائجة. كما تذهب بعيدا في تجريب حرّ لا يخضع للمقاييس المتوارثة، و هذا ما يمكن أن نعدّه تطورا إيجابيا»[2].

لذلك وجدت المرأة/ الكاتبة في ذاتها ما يمكنه أن يحقّق كلّ ما سبق ذكره؛ فجزئية الذّات تعدّ الجزئية الأكثر أهميّة «فالمرأة الكاتبة تنطلق من ذاتها لا من المعايير و من ثمّة جاء الحديث عن الصّدق الأدبيّ، و اللّغة الشّعريّة، و الموضوعات الجديدة، و الرّؤى المغايرة، و الإسقاط، و التباس التّداخل بين الذّاتيّ و الموضوعي و الكتابة السّيريّة. إنّها عناصر تميّز الكتابة لدى المرأة و توافق حساسيّتها.»[3].

فلمّا وطأت المرأة عالم الكتابة، صنعت لنفسها عالما روائيّا خاصّا ينطلق من العوالم الدّاخليّة (الذّات)، لتجسّد رؤاها التي تختلف عن رؤى الرجل من حيث إنّ «المرأة مطالبة بأن تكمل ما أغفلته العين الذّكوريّة في الإبداع، لهذا تغدو الكتابة عند المرأة مساءلة للذّات، للذاكرة، للآخر... بامتلاكها تجربة نفسية و اجتماعية عاشتها لأزمنة طويلة، قمعتها، و كبتتها، لذلك عندما تكتب المرأة أدبا فإنّ

[1] - بثينة شعبان: 100 عام من الرّواية النّسائيّة العربيّة، دار الآداب، بيروت - لبنان، ط1، 1999، ص236.

[2] - أحمد ملحم: سميحة خريس: الرّؤية والفنّ، ص ص 130- 131.

[3] - محمد معتصم: المرأة والسّرد، ص133.

حمولات نفسية تراكمت لزمن طويل تتدفّق بقوّة، و تصبح كتابة تتصدّى للعنف الذّكوري، و تنبش في الذّاكرة بحثا عن هويّتها»[1].

إنّ جزئية الذّات لا يمكنها أن تغيب في الأعمال السّردية لأنّ أيّ كاتب لا يمكنه أن يتملّص من ذاته و يبتعد عنها على الرّغم من كتابته للفنّ الرّوائي، فكلّ كتابة هي كتابة عن الذّات سواء من قريب أو من بعيد، فالكاتب بصفة عامّة يرى ذاته في شخصيّاته الرّوائيّة، فكيف إذن للمرأة التي عانت من تغييب ذاتها على مرّ الأزمنة و العصور، أن تموضع جانبا ذاتها و هي التي تكتب من أجل إثبات هذه الذّات و البحث عن استقلاليتها و اختلافها لذلك «ليس غريبا أن تبقى المرأة المبدعة ملتزمة بالضّمير(أنا) و لا تريد أن تبرحه بغية إثبات حضورها و تعويض هذا التغييب الذي طالها ذاتا و روحا و فكرا و جسدا، مثلما يجب أن ينظر إلى المرأة، بوصفها فاعلا، و بوصفها فعلا ،و أنموذجا، و لغة»[2].

فالمرأة في كتابتها تنطلق من قضايا مركزيّة ذاتيّة تتمثّل في الهموم الصّغيرة المرتبطة بحاجياتها الضّرورية في الحياة، لذلك فإنّها لا تكتب بدون قصد أو هدف، بل لعلّ أهمّ مقاصدها في كتابتها مساءلة الذّات في خضم الواقع و حراك الحياة. ذلك أنّ «الكتابة بوصفها ملكة، يحظى بها صاحب موهبة، و يرى أن يسخّرها من أجل إثبات وجوده و الدّخول إلى الحياة العامة»[3].

و بناء على ذلك فـ « الذّات هي التي تبني الموضوع، و تبني نفسها في نفس الوقت؛ لأنّها لا تعبّر عن موجود كائن أو شيء، و إنّما تقول ما لم يقل، و بالتّالي تبحث عن صيغة و شكل للقول لتوليد الأوضاع و المقامات الجديدة»[4].

---

[1] – الإبداع الأنثوي، متاح على الشّبكة.

[2] – الأخضر بن السّايح: سرد الجسد وغواية اللّغة، ص35.

[3] – أمل التميمي: السّيرة الذّاتية النّسائية، ص199.

[4] – عبد القادر الغزالي: الصّورة الشّعرية وأسئلة الذّات قراءة في شعر حسن نجمي، مؤسّسة النّشر والتّوزيع دار الثّقافة، الدّار البيضاء، ط1، 2004، ص78.

تمتح المرأة ،إذا ،من معجم الذّات الذي يعتبر خزّانا لا ينفذ و يتّسع لكل فنون التّعبير خاصّة « و أنّ القضايا الكبرى هي التي كانت تجعل الرّجل أكثر عنفوانا و تألّقا ،و بما أنّ القضايا الكبرى قد ماتت ،فإنّ الألق اليوم هو ألق الكتابة و الإبداع فقط. »[1] إنّه الألق الذي رأته الرّوائيات نابعا من عالم الذّات و من العوالم الدّاخلية للأنثى و التي تحكي فيها هموم الذّات « بوصفها واقعا داخليّا خاصّا يسعى إلى فضح تردّيات الواقع الخارجي في شتى صوره التي تعيد الرّؤية الشّعرية،تقديمها في تفاعلاتها المتعدّدة مع الإحباط و العتمة و التخلّف و الانهيار على نحو لا يكتفي بتعريتها جميعا فحسب »[2] و إنّما يتجاوزها إلى البحث من خلاله «عن إجابة لأسئلة متّصلة بالجماعة و بالوعي الفردي، الذي لا ينفصل ـ بالضرورة عن الوعي العام الذي ينتمي إليه الفرد »[3] لنستنتج أنّ الذّات «واقع مكثّف و بؤرة تختزل فيها كل التّفاعلات الخارجية و تختزن في صورة أحلام،و هواجس ، و ميولات ،و رغبات ،و مكبوتات..إنّ الذّات (النّفس و اللاوعي و الأحلام) واقع شديد الخصوصية.و البحث في الذّات و الحفر في علاقاتها و عن مكبوتاتها، بحث في واقع الفرد ذلك الجزء الضّئيل الذي منه يتأسّس الكلّ(المجتمع). فكما يؤثّر المجتمع (الكلّ) في الفرد(الجزء) يؤثّر الفرد في المجتمع.إنّ العلاقة متبادلة .إذا إنّ البحث في الذّات ،من أجل الاكتشاف ،و من أجل فهم السّلوكات الخفيّة التي تتحكّم في الأوعاء و التّصرّفات و في تحديد أنماط التّفكير و أنماط العلاقات بين الأفراد لا تختلف عن البحث في الواقع الخارجي العامّ »[4] الذي تتمظهر فيه الذّات بكلّ تفاصيلها و دواخلها و تجاربها لتغدو الكتابة عند المرأة مغامرة نحو اكتشاف الذّات التي لا حدود للغوص في أعماقها و التي تعنى بصاحبتها و بعموم النّاس.

ف «هذا هو الجيل الجديد من الرّوائيّات العربيّات الذي لا ينتظر أن توجّه إليه تهمة الدّخول بتفاصيل حياة المرأة، بل يفاخر بها ويعلم أنّها تشكّل صلب وأساس إبداعها. أيّة تفاصيل يمكن للرّوائيّة

---

[1]- بثينة شعبان: 100 عام من الرّواية النّسائيّة العربيّة، ص236.

[2]- محمد مصطفى أبو شوارب وأحمد محمد المصري: قراءة الوعي الأدبي، دار الوفاء لدنيا الطّباعة والنّشر، الإسكندرية – مصر، د ط، 2004، ص17.

[3]- عادل ضرغام: في السّرد الرّوائي، ص17.

[4]- محمد معتصم: المرأة والسّرد، ص 138.

أن تنسجها إذا لم تكن تلك التي تألفها و تحاورها و تتألّق بها و معها؟ و لماذا لا يحقّ للمرأة، تماما كما يحقّ لأيّ كاتب آخر أن تنهل من تجربتها و أن تغذّي نصّها من شفافية ملاحظاتها و حساسيّة تعاملها مع تفاصيل الواقع المعاش بكلّ ظلاله و تفرّعاته الشّخصيّة و السّياسيّة و التّاريخيّة.»[1].

تمتح المرأة ،إذا، من ذاتها لتكتب نصوصها السّردية التي تجنح «إلى الذّاتية من خلال التّجريب، و من خلال الإسقاط الذّاتيّ، و تيّارات الوعي، و الاعتراف، و البوح الذّاتيّ ، و تمثّل الذّات و استكناه خباياها، و الحفر في أعماقها الدّفينة»[2].

و بذلك، فالمرأة تميل إلى التّركيز على عالمها الدّاخليّ و العاطفيّ و الشّخصيّ من خلال وعيها بذاتها و بتمثيلها لعالم المرأة الذي يستمدّ مشروعيته من عوالم الذّات التي تتمظهر في اسم العلم و في ضمير المتكلّم و المونولوج الدّاخليّ و التّجارب الحياتيّة الأنثويّة ف «نصّ المرأة لا يخرج عن حدود الذّات، و تخوم الكتابة، فتحت وطأة الرّغبات تظهر تلك المسافات الضّوئيّة التي سرعان ما يعتّمها الغموض؛ لتشابه الأشياء تحت تشظّيات الذّات الأنثويّة و انشطاراتها»[3] ذلك أنّ « الخبرة الخاصّة بالمرأة مصدر للقيم الإيجابيّة الأنثويّة في الحياة و الفنّ، إذ أنّ الخبرات الحياتيّة (الأنثويّة) تختلف عن الرّجل، لذلك فإنّ المرأة هي وحدها القادرة على أن تحدّثنا عن هذه الخبرات التي تعيشها وحدها و التي تدخل في منظورها الاجتماعيّ و الانفعالي والفسلجي، إذ أنّ انفعال المرأة و نظرتها إلى هذه الأمور الذّاتيّة تختلف عن نظرة الرّجل إليها»[4].

حيث إنّ الحديث عن القضايا الأنثويّة في السّرد النّسائي يتّصل بالذّات في بعدها الفردي كون أنّ «القضايا الأنثوية و الرّسالة البيولوجيّة للمرأة امتداد للذّات و للكينونة التي تجد فيها المرأة نفسها

[1] – بثينة شعبان: 100 عام من الرّواية النّسائيّة العربيّة، ص239.

[2] – محمد معتصم : المرأة و السرد، ص135.

[3] – الأخضر بن السّايح: سرد الجسد وغواية اللّغة، ص56.

[4] – محمود خليف خضير، سلطة الإبداع الأنثوي في الخطاب النّسوي الشّاعرة بشرى البستاني أنموذجا، ص31.

و تتمرأى فيها هويّة و حلما و استمرارا»[1] تنقلها المرأة المبدعة إلى عالم الفنّ و تكتبها بلغة أنثى تمتح من معجمها الأنثوي الذّاتي الذي ينعكس في مجال الإبداع و الذي يقوم على «استكشاف عالم الذّات الذي تتداعى مفاصله متناسلة من بعضها البعض»[2] لتشكّل الحدث الرّوائي في علاقته مع الذّات فـ «صنع الحدث، و تحريك عجلة السّرد فيه، يبدأ من (الأنا) السّاردة، و معاناتها، ليتحوّل بعد ذلك، إلى تشاكل كينونات رمزيّة طبيعيّة و تاريخيّة، و إذا كانت حركية السّرد في المشهد الإبداعي... "إيقاع للذّات" فإنّ هذه الذّات ملازمة للحياة و الواقع حيث تجد يقظة وتأمّلا من الدّاخل، يقابلها انفتاح و حرّية من الخارج»[3] و هو ما يعمل على بناء علاقة وطيدة بين الدّاخل و الخارج و خلق توافق و انسجام بينهما، «فالمرأة المبدعة تستأنس بعالمها الدّاخلي حين تناجي ذاتها، بالنّظر إلى واقعها وفق تعانق الدّاخل والخارج، معتمدة على الانجذاب الوجداني و العاطفي في ترحال الذّوات ومتاهاتها. و عن طريق هذا التّرحال، تمارس كل التحوّلات. لذا، ليس غريبا أن نجد: المرأة/المكان، و المرأة/المدينة، و المرأة/الجسد، و المرأة/اللغة، و المرأة/الوطن.. فالذّات السّاردة هي الأقدر على احتواء ماهيات الأشياء»[4] و عرضها بما يتناسب مع ذاتها و يتوافق مع رؤاها و فنّياتها، و جعلها تسبح في عالم السّرد و الإبداع الذّاتي حيث إنّ «هذه السّباحة المتواصلة في سرد المرأة، جعل نصّها حقل تجارب بامتياز، حيث يمكن الانزلاق إلى أشكال أخرى، نظرا للتحوّلات التي يمتزج فيها الحلم باليقظة، والمدهش بالمألوف..»[5] لينفتح عالم التّخييل في علاقته الواضحة بالذّات من حيث قدرتها على ارتياد عوالم الخيال وبثّها في سرودها «وهو ما يشكّل بعدها الذّاتي المبثوث داخل المتن الحكائي والمتداخل مع المتخيّل».[6]

ولعلّ أبرز مجال يظهر فيه معجم الذّات بشكل واضح هو مجال السّيرة الذّاتيّة في تعبيره عن وعي المرأة بذاتها و عن هويّتها الفردية و حضورها الذّاتي الدّال على الفردانيّة الذي تعتمد فيه المرأة المبدعة

---

[1] – فاطمة الوهيبي: المكان والجسد والقصيدة المواجهة وتجلّيات الذّات، ص163.

[2] – الأخضر بن السّايح: سرد الجسد وغواية اللّغة، ص43.

[3] – المرجع نفسه، ص36.

[4] – االمرجع نفسه ،ص35.

[5] – بن جمعة بوشوشة، اتّجاهات الرّواية في المغرب العربي، ص36.

[6] – المرجع نفسه، ص256.

«على البوح بحميميّة الذّات و أسرارها، فمن هذا العالم الدّاخلي للذّات، تنظّم المرأة المبدعة مادّة حكايتها، و تنجز برنامجها السّردي على إيقاعه، مع الاعتماد على الاستبطان، و التمثّل لموطن الوجع لديها، فكتابتها نبض للقلب، و انفتاح على الدّاخل بدون تهميش الأحداث المباشرة، والوقائع اليوميّة التي تخضع لمعيار التّماثل والتّطابق مع عالمها النّفسي.»[1].

فما يلاحظ على السّرد النّسائي هو كثرة كتابة الذّات التي تتمثّل بالدّرجة الأولى في كتابة الأنا و عالمها النّفسي لذلك «تميّزت لغة السّرد بهيمنة المعجم النّفسي على سائر المعاجم الموظّفة»[2] ؛حيث إنّ الكتابة النّسائيّة صارت تعنى باستنطاق ذاتيّة الأنثى في كل الميادين و في أحلامها و انهزاماتها و آمالها، وهو ما يسمح بالتّغلغل داخل أعماق الذّات و المناطق الغامضة فيها لـ «تؤدّي الذّات أدوارها في مسرح اللّغة و تتحوّل في سياق النصّ»[3] لتبقى الذّات بؤرة الرّواية النّسائيّة «بانكفائها على نفسها تحاورها بأسلوب تغلب عليه العفوية و يتميّز بطابعه الشّعري الذي يغرق الخطاب في الذّاتيّة و يضفي على إيقاعه الطابع الغنائي»[4].

و يظهر معجم الذّات بجلاء حينما تحرص الذّات المبدعة على الإعلاء «من ذاتيتها الواعية تجاه العالم من حولها، و يكون هذا الحرص من خلال إثارة الأسئلة و تعميق حالتي الكشف و السّخرية؛ فتغدو الكتابة السّرديّة من خلال إشكالية الذّات و إثارة الأسئلة أقرب ما تكون إلى البنية الشّعريّة، و إلى إيقاعاتها الموسيقيّة العليا، و تحديدا إلى إيقاعات قصيدة النّثر!»[5].

إنّ المتتبّع لسرد المرأة يستشفّ جلاء عالم الذّات و وضوحه، فهاهي مثلا الرّوائيّة "فتيحة بوروينة" في روايتها "الهجالة"[6] تمتح من معجم الذّات في كتابة سيرتها الذّاتيّة إثر حادثة فقدان زوجها" ،

---

[1] – الأخضر بن السايح: سرد الجسد و غواية اللغة، ص35.

[2] – بن جمعة بوشوشة : اتّجاهات الرواية في المغرب العربي،ص256.

[3] – محمد شوقي الزّين: الذّات والآخر تأمّلات معاصرة في العقل والسّياسة والواقع، ص127.

[4] – الأخضر بن السايح: سرد الجسد و غواية اللغة ،ص35..

[5] – حسين المناصرة: مقاربات في السّرد، ص274.

[6]– فتيحة بوروينة: الهجالة، دار القصبة للنشر،الجزائر،دط،2009.

و فضيلة الفاروق" في روايتها "مزاج مراهقة"[1] تزيح اللّثام عن جزء مهمّ من حياتها الشّخصيّة و كذا "أحلام مستغانمي "التي لا تبالي بإطلاق اسمها على بطلة روايتها "ذاكرة الجسد"[2] ،و "إنعام بيوض" أيضا في روايتها "السّمك لا يبالي"[3] تمتح من معين الذّات حتى و إن حاولت استعمال الأسلوب الفنّي في خلق التباعد بين ذاتها و بين بطلة روايتها، و هو ما يلاحظ أيضا على بثّ ربيعة جلطي لجزئيات كبيرة من حياتها و ذاتها و تسريبها عبر شخصيات رواياتها لنستخلص أنّ معجم الذّات لا يمكنه أن يغيب في السّرد النّسائي باعتباره حالة من الارتباط بالذّات و الوعي بها؛ لأنّ كلّ الرّوايات في الأصل ما هي إلّا سير ذاتيّة كتبت بأسلوب فنّي سواء أكان ذلك في كتابة المرأة أو كتابة الرّجل. غير أنّ ارتباطها بالمرأة يأخذ طابعا مميّزا و هو ما يوحي بأهمّية جزيئة الذّات التي ما فتئت تستقطب اهتمام الكثير من النّقاد لأنّ فهمها ليس بالأمر الهيّن والبسيط نظرا لارتباطها بالحداثة و الشّعريّة فـ «قد اتّخذت الذّات في المشاريع الحداثيّة الشّعريّة مكان الصّدارة بحيث اختلفت أوضاعها داخل الخطابات،كما تعدّدت مداخلها، و طرق مباشرة التّفكير فيها،و استراتيجيات تمظهراتها»[4] و هو ما يجعل من الذّات «الوجه العميق الذي يتطلّب اكتشاف بعض ملامحها و سماتها الباطنيّة مجهودا معرفيّا و ماليّا، و تجربة حياتيّة صميمة متجذّرة في تربة الواقع»[5].

2- معجم الجسد الأنثوي:

يعدّ الجسد الأنثوي البؤرة التي تنطلق منها كتابة الأنثى و المركز الذي تدور في فلكه الكتابة الأنثويّة، فالمعجم الجسدي يبدو واضحا جليّا في كتابة المرأة، ذلك أنّ الكتابة بالجسد تعدّ خصوصيّة من خصوصيّات الإبداع النّسائي؛ فالمرأة ترى في اختلاف جسدها هويّتها وتميّزها (تفرّدها) فالجسد يمثّل «جسر انضمامنا إلى هذا العالم، إذ من خلاله و عبره ينبعث الشّعور بالهويّة الذي يمنح الإنسان

[1]- فضيلة الفاروق: مزاج مراهقة ،دار الفارابي، بيروت- لبنان،ط1 ،1999.

[2]- أحلام مستغانمي: ذاكرة الجسد،دار الآداب للنشر و التوزيع،بيروت-لبنان،ط26 ،2010.

[3]- إنعام بيوض: السمك لا يبالي، دار الفارابي، بيروت- لبنان، ط1 ،2004.

[4]- عبد القادر الغزالي: الصّورة الشّعريّة وأسئلة الذّات، ص73.

[5]- المرجع نفسه، ص98.

الإحساس بالوجود و التفرّد، و يمكّنه من تنشئة ذاته وفقا للسّياق السوسيوثقافي الذي يعيش ضمنه بغرض تحقيق الانسجام و التأقلم»[1].

فاهتمام المرأة بجسدها في الكتابة النّسائيّة «يعود إلى مجموعة من الاعتبارات و من أبرزها ارتباط المرأة بالجسد. فإنّنا لا نكاد نجد كائنا ارتبط وجوده بالجسد كالمرأة، و ذلك على اختلاف الحضارات و المجتمعات و الحقب الزّمنيّة، صحيح أنّ الإعلان عن وجود الإنسان – سواء أكان رجلا أم امرأة– يتمّ من خلال الجسد و عبره، إلاّ أنّ ذلك يبقى أكثر وضوحا في حالة المرأة التي غالبا ما تعلن عن وجودها من خلال جسدها»[2].

و على رأي عبد الله الغذامي فإنّه «لم يحدث قطّ أن استخدمت الثّقافة (آلة جسدية) مثل استخدامها للجسد المؤنّث، فهذا الجسد كان – و مازال مادة للنّشاط الثّقافي في بعده الخيالي و في بعده اللّغوي»[3] و هو ما جعل الجسد المؤنّث يتمظهر «بوصفه معرضا بلاغيّا تمارس فيه الثّقافة مهاراتها الإبداعيّة اللّغوية وتستخدمه من أجل هذه الغاية»[4].

فمن معجم الجسد تستمدّ المرأة أنوثتها و من خلاله تكتب أنوثة الحرف و سحر المعنى فقد «تحوّلت اللّغة من كائن مسموع إلى كائن موجود بفعل الكتابة، كما تحوّلت من كائن مجرّد إلى كائن محسوس باستعارتها لمعجم الجسد، و توظيفه كدالّ لغوي وجودي له دلالات أخرى متعدّدة، تتجاوز الموجود إلى ما هو ذهني و روحي، لينتقل بالجسد من الذّات إلى الآخر و العالم»[5].

فكتابة المرأة ،إذن ،هي كتابة نابعة من الجسد بالدّرجة الأولى لأنّه يسهم «في تشييد عالم الكتابة و يغذيه و يفعّله، لدرجة أنّ تشكيل النصّ و تشكيل الجسد يتشابهان و يتماثلان من حيث

---

[1] – خلود السّباعي: الجسد الأنثوي وهويّة الجندر، جداول للنّشر والتّوزيع، بيروت – لبنان، ط1، 2011، ص11.

[2] – المرجع نفسه، ص13.

[3] – عبد الله الغذامي: المرأة واللّغة –2– ثقافة الوهم «مقاربات حول المرأة والجسد واللّغة» ، ص70.

[4] – المرجع نفسه،ص70.

[5] – الأخضر بن السّايح: سرد الجسد وغواية اللّغة، ص128.

احتمالات المعنى، القائمة على تمثّلات الجسد – أصلا– أو من حيث اللّغة التي تستمدّ مادّتها من معجمية الجسد»[1]لذلك يعدّ الجسد أهمّ خصوصيّة تميّز الكتابة النّسائيّة أو الكتابة الأنثويّة بشكل خاصّ ذلك «أنّ الجسد... هو البؤرة التي تتجلّى فيها و عبرها الذّوات و الأشياء التي تكوّن عالم النصّ الرّوائي»[2].

فمن هنا ،كان جسد الأنثى موضوعا للسّرد الأنثوي و موضوعا للّغة أيضا بحكم «أنّ الجسد عند المرأة يمثّل قوّة الجذب و شحنته، كما يمثّل النّواة الجاذبة المستقطبة للدّلالات، إن على مستوى حركيّة المحاور، و تقابلها الدّلالي، و إن على مستوى تقابل العلامات، و تعانق سيميائيتها، كون كتابة الجسد تخصّب النصّ بوحدات دلاليّة قابلة للتّوالد كما يمدّ النصّ بتلك اللّغة الإبداعيّة الطافحة بالشّعريّة، تحفّز القاريء على الإسهام في بناء المعنى»[3]، كما تعمل على تغيير نظرة الثّقافة إلى الجسد الأنثوي الذي «لا يظهر في موقع عامّ إلّا و يكون بمثابة كتاب مفتوح جاهز للقراءة»[4].

تكتب المرأة جسدها، إذن، من حيث اختلافيته، و من حيث أنّه كتاب معقّد غامض و دنيا أخرى يحتاج الغوص فيها إلى فهم الجسد الأنثوي من حيث وجود «تناسب بين وحدة الجسد و وحدة الذّات»[5].

لقد عملت المرأة من خلال استلهامها لجسدها و المتح من معجمه على تحقيق ذاتها «فلقد شكّل الجسد عنوان كينونة المرأة و رأسمالها في هذا الوجود و أكسبها هويّتها الأنثويّة التي بقيت محصورة فيما هو فيزيولوجي جسدي. فهي موجودة إذا كانت جميلة و ذات دلال، و محبوبة إذا كانت مطيعة

[1] الأخضر بن السايح : سرد الجسد و غواية اللغة ، ص274.

[2] سعيد بنكراد: السّرد الرّوائي وتجربة المعنى، ص53.

[3]المرجع نفسه ،ص 274..

4- عبد الله محمد الغذامي: المرأة واللّغة –2– ثقافة الوهم، ص72.

[5] سارة جامبل: النّسويّة وما بعد النّسويّة، ص 186.

و ذات حياء و حشمة، و مقدّرة إذا كانت ولودا (حلوبا)، فمن خلال الجسد تؤكد وجودها، و عن طريقه يتم تقييمها»[1].

فالجسد هو الذي يمنح للمرأة وجودها، لتكتسب شخصيتها و وعيها بذاتها، لذلك اهتمت المرأة بجسدها و عملت على كتابته و المتح من معجمه و استيحاء ألفاظه بصورة مختلفة عمّا كتبه الرّجل عن هذا الجسد «باعتباره المنطلق الأساس لإعادة بناء الهويّة النّسائيّة»[2].

فحتى و إن « كان (جسد) المرأة هويّة علامات يحمل من العتبات ما يسمح ببناء التأويل، فالمرأة حين تكتب بجسدها فهي تفرغ ما يحمله هذا الجسد ظاهرا و باطنا، فكتابة المرأة هي كتابة المحو، و كتابة (المحو) كتابة مصاحبة للذّة و التّشكيل و متعة الابتهاج، و إرادة الحضور، نلمس من خلالها صوت المرأة يقول: "أنا هنا.. أنا موجودة..."»[3].

و ليست المسألة هنا مجرّد تصنيف معجمي لغوي، و إنّما الجسد بما يحمله من هويّة داخليّة، ذلك أنّ الجسد كان الأساس الذي اتّخذته الثّقافة الأبويّة معيارا لدونيّة المرأة. حيث إنّ« هذا التّكريس لحضور الجسد الأنثوي النصّي... يمثّل انخراطا في الصّيرورة للانتقال من رهن السّكون و الحصار إلى الاندماج في حركة المتغيّر الثّقافي»[4].

فمن هنا « يبرز التّفاعل مع الجسد بوصفه مكانا لتجلّي الذّات و الرّوح و الفكر»[5] كون الاختلاف أمر طبيعي بين جسدين مختلفين من حيث النّاحية البيولوجيّة و الفكريّة و غيرها

1 - خلود السّباعي: الجسد الأنثوي وهوية الجندر، ص14.

2- المرجع نفسه، ص76.

3- الأخضر بن السّايح: سرد الجسد وغواية اللّغة، ص8.

4- فاطمة الوهيبي: المكان والجسد والقصيدة المواجهة وتجلّيات الذّات، ص183.

5- المرجع نفسه، ص182.

و مع المرأة الكاتبة «سنلمح البعد الأنثوي الذي سيربط المسألة برمّتها بقضايا الجسد الأنثوي الحميم»[1].

يظهر معجم الجسد بشكل خاصّ عند الرّوائيتين الجزائريتين "أحلام مستغانمي "في رواياتها: "ذاكرة الجسد"،" فوضى الحواس"[2] و"الأسود يليق بك"[3] "و"فضيلة الفاروق" في رواياتها "مزاج مراهقة"،" تاء الخجل"[4]،"اكتشاف الشّهوة"[5] و"أقاليم الخوف"[6].

فقد تميّزت كتابات هاتين الرّوائيتين باستلهامهما لمعجم الجسد و المتح منه، فكلّ كتاباتهما تبدأ من الجسد و تنتهي عنده.ف"أحلام مستغانمي" تستمدّ من معجم الجسد عناوين لرواياتها، فلفظة الحواس مثلا تنضوي تحت معجم الجسد بشكل واضح و كذا بالنّسبة للكلمات التي تشكّل عنوان روايتها الأخيرة "الأسود يليق بك" فهي أيضا تدلّ على تواتر المعجم الجسدي الذي تسعى من خلاله المرأة/الكاتبة «إلى تشخيص همومها الذّاتية و الاجتماعيّة بطريقة خاصّة، و هذا ما يجعل كتابتها تتّسم بمميّزات جماليّة غير معتادة في الكتابة الذّكوريّة. فبالإضافة إلى اختيار تيمات تلائم حساسيّتها و رؤيتها إلى الوجود، فهي تشخّص الواقع بطريقة جمالية تنزع إلى «تأنيث اللّغة». و هو ما أدّى إلى ظهور بعض السّمات التي تكمن، على وجه الخصوص في البوح بأسرار و تطلّعات بعفويّة و تلقائيّة، و تواتر المعجم الجسدي، و استعمال تراكيب و مفردات لغويّة معيّنة»[7].

و هو ما يمكّننا من القول بأنّ «الجسد مثل اللّغة، شكل و مضمون، أو دالّ مدلول؛ إذ من المستحيل أن تخطر في الذّهن فكرة مجرّدة من شكلها اللّغوي. اللّغة مادّة الفكر و جسده، هي

---

[1]- فاطمة الوهيبي : المكان والجسد و القصيدة المواجهة وتجليات الذات، ص163.

[2]- أحلام مستغانمي: فوضى الحواس، دار الآداب للنشر و التوزيع، بيروت- لبنان، ط20 ،2011.

[3]- أحلام مستغانمي: الأسود يليق بك، نوفل، هاشيت أنطون،ط15 ،2012.

[4]- فضيلة الفاروق: تاء الخجل، رياض الريس للكتاب و النشر،بيروت- لبنان ،ط1 ،2003 .

[5]- فضيلة الفاروق: اكتشاف الشهوة، رياض الريس للكتاب و النشر ،بيروت –لبنان ،ط1 ،2005.

[6]- فضيلة الفاروق: أقاليم الخوف، رياض الريس للكتاب و النشر، بيروت- لبنان،ط1 ،2010.

[7]- رشيدة بنمسعود: جماليّة السّرد النّسائي، شركة النشر و التوزيع المدارس، الدار البيضاء،ط1، 2006، ص123.

الفكر متعيّنا، و الكلام هو إنتاج المعنى. الجسد لغة الحياة الإنسانيّة، مادّة و معنى. إنّه قيمة في ذاته لا يستمدّ قيمته من أي شيء آخر، سوى الحياة الإنسانيّة».[1]

و إذا قمنا أيضا بإجراء عمليّة جرد سريعة لروايات "فضيلة الفاروق" لتبيّن لنا أنّ معجم الجسد يبدو واضحا من خلال نسيج النصّ الرّوائي و لعلّ هذا الحضور ينجلي من عناوين رواياتها التي تحمل مفردات تنضح بالمعجم الجسدي و التي منها الألفاظ الآتية: الشّهوة، مزاج، الخوف، الخجل، فكلّها تنحدر من هذا المعجم و تتميّز به.

وعلى الرّغم من أنّ معجم الجسد بدا واضحا عند الرّوائيتين" أحلام" و"فضيلة" إلاّ أنّ هذا لا يمنع من ظهوره عند باقي الرّوائيّات كلّ حسب الطّريق الذي سلكته بحثا عن الذّات. فالجسد يمثّل موقعا مركزيّا و رئيسيّا في الرّواية النّسائيّة الجزائريّة «بل يمكن القول إنّه مادّة السّرد، و البؤرة التي تنسج انطلاقا منها كلّ الخيوط المؤديّة إلى «الانفراج السّردي، النّهائي.»[2] .

إنّ الجسد هو الذي يعمل على تفجير طاقة السّرد و تأجيجه فـ «حسب فرانسواز كولان، فإنّ لغة المرأة هي حرّية القدرة على أن تتكلّم المرأة كما تريد، و بكلّ الطرائق الممكنة، و أن تظلّ اللّغة قريبة من الجسد الأنثوي و ألّا تبتعد عنه مطلقا. أن تقول هذا الجسد المتعدّد.»[3].

فالجسد هو «مكان للحلم و الحرّية الرّوحيّة و العثور على الذّات»[4] حيث يتحوّل الجسد الأنثوي إلى مشارك فاعل في العمل السّردي «فمن الجسد تنبثق حركة الحدث و تنمو الدّلالات و تتناسل

---

[1]- ناهد بدويّة صبح: الخروج من العزلة، تقديم جاد الكريم الجباعي، دمشق، 2011/11/07، النّايا للدّراسات والنّشر والتّوزيع، محاكاة للدّراسات والنّشر والتّوزيع دمشق – سوريّة، الشّركة الجزائريّة السّوريّة للنّشر والتّوزيع، الجزائر، ط1، 2013، ص17.

[2]- سعيد بنكراد: السّرد الرّوائي وتجربة المعنى، ص163.

3- حسن نجمي: شعريّة الفضاء المتخيّل والهويّة في الرواية العربيّة، المركز الثّقافي العربي، الدّار البيضاء – المغرب، بيروت – لبنان، ط1، 2000، ص184.

[4]- المرجع نفسه، ص:151.

الإمكانات السّردية. و من الجسد أيضا يمتح السّرد موضوعاته و يحدّد اتجاهات انتشاره، و في الجسد أيضا تصبّ كلّ التوتّرات المصاحبة للوصف و لسّرد و التّعليق و الاستبطان.»[1].

و عليه فـ «من هنا كان الجسد موضوعا للسّرد، و موضوعا للوصف و موضوعا للاستذكار و الاستباق و الاستيهام، و موضوعا للّغة أيضا، فمنه تخلق لنفسها تركيبا جديدا لا يدرك إلّا في علاقته بما يتولّد عن هذا الجسد من «هزّات» و«إيماءات» و«آهات» حيث يصبح للكلمات قضيب وفروج»[2] ينتقل بها الجسد من «موقع تحريم ملتبس في الثّقافة العربيّة»[3] إلى عنوان للذّات الأنثويّة.

فمن خلال عناوين الرّوايات التي نحن بصدد دراستها يتّضح أنّ المعجم الجسدي يمارس حضورا طاغيا و فاعلا في الكتابة النّسائيّة. فعلى سبيل المثال تأتي رواية "أوشام بربريّة"[4] للرّوائيّة "جميلة زنير" دليلا واضحا على متحها من معجم الجسد حيث «الوشم منطقة تلاق واضحة تجمع اللّغة و الجسد، بل تحفر على الجسد فيصير الجسد لغة في لغة»[5] ،و هو ما يدلّ على أنّ التماهي ليس «عائدا لكون الجسد و الورق فضاء الوشم و الكتابة، و إنّما أيضا لكونهما معا مواقع للنّظر و القراءة»[6] ،و هو ما يؤكّده أيضا عنوان روايتها الأخرى "أصابع الاتهام"[7] في دلالته على التّداخل الموجود بين اللّغة و الكتابة و الجسد، حيث «أصبح الجسد بمثابة «نصّ» موجود ضمن سياق اجتماعي إيديولوجي، و مبرّرا لظهور أشكال متعدّدة من الخطاب تهدف لمعاينة الواقع و الأخذ به»[8].

---

[1]- سعيد بنكراد :السرد الروائي و تجربة المعنى ، ص54.

[2]-المرجع نفسه،ص54.

[3]- الذّكورة المبعثرة والأنوثة المستعادة في روايات النّساء العربيّات، متاح على الشّبكة nesasy.org/index.php/-culture-85/1370 جريدة النّهار 2004/11/28.

[4]- جميلة زنير :أوشام بربرية، موفم للنشر،الرغاية – الجزائر،دط،2008.

[5]- فاطمة الوهيبي: المكان والجسد والقصيدة المواجهة وتجلّيات الذّات، ص14.

[6]- المرجع نفسه، ص16.

[7]- جميلة زنير:أصابع الاتهام،موفم للنشر الرغاية – الجزائر،دط،2008.

[8]- خلود السّباعي: الجسد الأنثوي وهويّة الجندر، ص29.

كما لا يمكننا أن ننسى الدّور الكبير الذي يلعبه الجسد في نقل صدق التّجربة النّسائيّة إذ «إنّ موقع الجسد في تقاطع الحرّية مع الإبداع هو موقع اختبار لأدب ينطلق من صدق التّجربة و عمقها و تنوّعها، عندما يصبح الإبداع سيرة حياة و تصبح الكتابة هي الحياة»[1] .من هنا «لا يمكن الفصل بين الإنسان و جسده، علما بأنّ الجسد هو الذي يمنح الإنسان الوجود، و يدخله في العالم، فبدون الجسد لا وجود للإنسان، فلا تكتسب الشّخصيّة وعي ذاتها كصورة تامّة أو منتهية إلّا من خلال الجسد و عبره، لكونه القالب المنغلق عليها و المغلّف لها و الممثّل للحدود المميّزة للفرد كفرد، لذلك فهو ليس مجرّد شيء عابر أو مؤقت، و إنّما «العلامة» الأكثر وضوحا للتحقّق من وجود الفرد»[2] ؛إذ هناك علاقة تكامليّة بين الجسد و الذّات «حيث تمثّل الذّات الحلقة الأساسيّة الرّابطة بين الشّخص و جسده، بينما يمثّل الجسد الجانب الأكثر أهمّية في بلورة مفهوم الذّات، ما دفع ببعض الباحثين إلى القول إنّ الجسد هو كلّ شيء في هذه الذّات و إنّ تمثّله يساوي على الأقل 25 من المئة في تقدير الذّات، و ذلك باعتباره الجزء الأوّلي فينا الأكثر قربا منا و الممثّل الخارجي لوجودنا»[3].

فالجسد يمثّل «مقعد «الأنا» و عنوان الهويّة الفرديّة، إنّه «الموضع» الذي قدّر علينا جميعا أن نسكنه، فهو منبع الإحساس بالارتياح و اللذّة»[4] لاسيما إذا كان هذا الجسد أنثويّا هدفه تحقيق الذّات الأنثى في تفرّدها و اختلافها ف «الهويّة هي نتاج ثنائية تجمع الدّاخل بالخارج»[5] و هو ما يحقّقه الجسد باعتباره «عاملا حيويّا في إنشائه لهويّته و شعوره بتفرّده، الشّيء الذي ندرك من خلاله أهمّية وعي الجسد كمجال له حدود أو حواجز تمثّل معطى أساسيا في بلورة وعي الذّات. و من هنا أهمّية الأنا/الجسد لتحقيق الذّات وظيفة الفردانيّة»[6].

---

[1]- الذّكورة المبعثرة والأنوثة المستعادة في روايات النّساء العربيّات، متاح على الشبكة.

2- خلود السباعي : الجسد الأنثوي و هوية الجندر ، ص23.

[3]- المرجع نفسه، ص32.

[4]- المرجع نفسه: ص33.

[5]- المرجع نفسه، ص34.

[6]- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

إنّ الجسد هو العنصر الفعّال الذي من خلاله ندرك هويّة الفرد؛ و هو يمثّل أيضا أداة تواصل و تعبير عن الدّواخل والأحاسيس من خلال لغته حيث «إنّ الكتابة النّسائيّة تحسن الإصغاء و التلصّص بعينين جائعتين على عوالم جسدها تستعير للأشياء و الأحجام و الألوان و الظواهر مسمّيات تستقطرها من جسدها، و حاجاته الكامنة التي تستوطن المخيّلة السّاردة، بحسب الأجواء النّفسيّة الرّاصدة لحالة الجسد، الكاشفة لأحاسيسه»[1].

إلّا أنّه لا يفوتنا أن نشير إلى أنّ «المرأة تكتب نصّها، بناء على آليّة الاشتغال العضوي للجسد، و إسقاطاته، و لكنّ الجسد، حين يدخل عالم الكتابة، ينفلت من معناه المعجمي المنغلق، إلى دلالات احتماليّة مضاعفة، يفرضها السّياق و تفرضها القرائن المصاحبة المنفتحة على قنوات محايثة للجسد، تحقّق الاستبطان و التمثّل من كون الأشياء، كما تتحوّل أعضاء الجسد إلى كائنات حبلى بالتحوّلات الدّلاليّة المتشعّبة التي تغني السّرد و تشحنه بالخصب و النّماء»[2] و هو ما يقودنا إلى خلاصة مفادها أنّ «الجسد في الرّواية النّسائيّة، يمثّل فضاء عنكبوتيّا تمتدّ خيوطه إلى جميع العوالم السّرديّة الأخرى، فجغرافيّة الجسد هي جغرافيّة النصّ، و استبطان الجسد الأنثوي هو استبطان للفضاء النصّي، و تمثّل لخصائصه»[3] حيث يمكننا اعتبار الجسد بنية متكاملة تجمع تحت لوائها الدّاخل بالخارج، والوعي باللاوعي، والموضوعيّة بالذّاتيّة، فالجسد، إذن، يلعب دورا كبيرا في عمليّة بلورة الذّات في ارتباطها بالآخر و الشّعور بالمتعة التي تجعل منه موطن الخيال و الاستلهام.

[1] – الأخضر بن السّايح: سرد الجسد وغواية اللّغة، ص128.

[2] – المرجع نفسه ، ص128 .

[3] – المرجع نفسه،الصفحة نفسها.

المبحث الثاني:
خصائص اللّغة السردية الأنثوية

1-التوالد و التناسل.

2-الخلق و التشكيل.

3-الأناقة و الإغراء.

لما وطأت المرأة عالم الكتابة والإبداع، كتبت ذاتها بلغة أنثى تستمد مشروعيتها من اختلافها النفسي و الاجتماعي و الثقافي و البيولوجي خاصّة، فنهلت المرأة/ الكاتبة من معجمها الخاصّ الذي يتشكّل وفقا لخصوصيتها و اختلافها لتجعل من اللّغة حضورا إنسانيا يقطر سحرا و أنوثة يمارس إغراءه و فتنته، و يعمل على خلق لغة جديدة تأخذ أسبابها من عمليتي الخلق و التوليد لتنحت نصّها القريب من ذاتها.

فممّا لا شكّ فيه ،أنّ في الاختلاف خصوصية «و الخصوصية في دلالتها الأساسية امتداد لمفهوم الهوية»[1]، و بما أنّ المرأة تسعى إلى إثبات هويتها الأنثوية، فقد وجدت في الإبداع و الكتابة ما يعكس هذه الهوية، و التي تجلّت بشكل واضح في لغتها.

إنّ كتابة المرأة تحمل ملامحها الخاصّة من اختلاف في البنى البيولوجية، و في تجاربها التي تختلف عن تجارب الرجل من حمل و ولادة و غيرها، فالمرأة/ الكاتبة هي أنثى بالدرجة الأولى، أنثى تسعى إلى تغيير العالم بواسطة الكتابة و إعادة تشكيله من جديد وفق رؤية واعية مختلفة تنعكس على اللّغة خاصّة، و التي تلعب دورا أساسيا في تشكيل النصّ الأنثوي و إبراز خصائصه التي يتفرّد بها عن الكتابة الذكورية إذ «أنّ هناك نوعا من الكتابات التي تحمل الصفات الأنثوية، وهي على شكل كتابات محلّقة، لأنّ تحليق الخيال وتجنيحه صفة أنثوية، وهناك الكتابة التي تحمل صفة الخصوبة، وهي صفة أنثوية، وهناك كتابة نستشعر فيها التناسل، وهي أيضا ،صفة أنثوية، والكتابة الأنثوية لا تعالج قضية أنثوية فقط، وإنّما قد تعالج قضية ذكورية تماما، أو تعالج قضية سياسية، أو قضية اقتصادية ولكنّها تحمل القدرة على هذا التناسل القريب من الحكاية»[2].

لذلك فنحن بصدد الحديث عن اللّغة المرتبطة بالذّات الأنثى في بعدها البيولوجي من حيث بإمكان «أن تمنح هذه الصفة المغايرة والنقية للمرأة إمكانات إبداع للتعبير عن خصوصية هامّة»[3]

[1] – سعد البازغي: استقبال الآخر الغرب في النقد العربي الحديث، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء – المغرب، ط1، 2004، ص46.

[2] – إبراهيم أحمد ملحم: سميحة خريس: الرؤية والفن، ص79.

[3] – المرجع نفسه، ص144.

ليكون باستطاعة المرأة أن «تقاوم العنف والهيمنة وطمس الهوية والاستلاب بقدرتها على الخصب والتوالد وإبداع الحياة»[1] سواء في الحياة العادية أو في الحياة الفنية الروائية لتعلن التحدّي ضدّ الشائع الذي «يقدّم الأنوثة بوصفها قيمة خرساء أو كائنا غير لغوي»[2].

فوفق هذا التحدّي، تعلن المرأة /الكاتبة «أنّ هذا الجسد الأنثوي القربان سيظل مع كلّ أشكال الاستلاب والعنف طافحا بالقدرة والخصب والتوالد، وسيظل يعيد الأسئلة لتجد الذات المكان والمكان الذات هوية تملكها لمكانها ولذاتها»[3] تحقّقها اللّغة الأنثوية في استيحائها للجسد الأنثوي الخصب لـ «تفضي بنا التصوّرات النظرية حول الهوية الأنثوية للكتابة إلى تلمّس تمثيلاتها في السرد، فتلك هي المنطقة الخصبة التي تتجسّد فيها شبكة من تلك الأحاسيس فتكون الكتابة تعبيرا عن نزوع إلى تحقيق الذات أكثر منها تمثيلا لشؤون العالم»[4].

من هنا «تسنى للأنثى أن تكون فاعلة في اللغة وأن تكون ذات نصوصية تؤلّف وتصنع وتكتب وتبادل الرجل لغة بلغة وانكتابية بانكتابية»[5] لتعلن أنّ اللّغة ليست حكرا على الرجل فقط، وإنّما هي فضاء واسع يخضع لمن يحسن استغلاله ويضفي عليه لمسته فيكسبه خصائصه المميّزة لتصبح اللّغة «علامة على بداية عهد جديد تتخلّص فيه الذات من عبوديتها وتتمثّل لنا بوصفها رمزا للتحرير»[6] . إنّ اللّغة إذا ،«رموز هيروغليفية ،لأنّها تحوّلت من الكائن البسيط العادي إلى كائن يكتب وسيملك لغته ويتّحد مع اللّغة في وحدة عضوية تحقّق للأنوثة موقعها بإزاء الفحولة»[7] لينفتح الإبداع على عالم جديد آخر لابدّ من الغوص فيه لاكتشاف خباياه وسحره تصنعه اللّغة الأنثى في تحدّيها للمألوف والشائع.

---

[1] – فاطمة الوهيبي: المكان والجسد والقصيدة المواجهة وتجليات الذات، ص35.

[2] – عبد الله محمد الغذامي: المرأة واللغة –2– ثقافة الوهم، ص46.

[3] – المرجع السابق، ص34.

[4] – عبد الله إبراهيم: السرد النسوي، الثقافة الأنثوية، الهوية الأنثوية والجسد، ص108.

[5] – عبد الله محمد الغذامي: المرأة واللغة، ص191.

[6] – المرجع نفسه، ص194.

[7] – المرجع نفسه، ص196.

فاللّغة تعكس مستوى وعي من أبدعها، ولا تتطوّر بمعزل عنه «وهو ما يحاول قلب وتقويض اللّغة السائدة المتمركزة حول الرجل انطلاقا من هامش الدلالة»[1] التي توحي بها لغة المرأة «فثمّة موضوعات تكون المرأة فيها أقدر من الرجل على طرحها ومناقشتها وأكثر التصاقا في التعبير عنها وخاصّة فيما يتّصل ببنيتها الفيزيولوجية والبيولوجية، فكلّ هذه الأشياء لا شكّ ستؤثّر في اللّغة والأسلوب وتؤثّر في الفهم والإرسال، وبالتالي تحدّد سمات وخصائص للخطاب السردي النسائي تختلف عن السرد الذي يكتبه الرجل»[2] وهو ما ستعكسه اللّغة الأنثى التي تستمد خصائصها من خصائص الأنوثة وعدّة المرأة في ذلك هو اعتمادها «على وسائل تعبيرية أسلوبية طليعية، يتمّ فيها توليف كلّ هذا و ذاك بنفس شاعري أخّاذ مع نحت دقيق للغة كانت ولا تزال في أوجّ طزاجتها، حيث التعدّد اللّغوي يشكّل استغراقا عميقا في لاوعي الشخصيات، وحفرا في جينالوجيا الشجرة الفرعاء للّغة والثقافة الإنسانية»[3] التي تشكّل فيها المرأة عنصرا هامّا لا يستهان به و قيمة خلّاقة لابدّ من الاعتراف بها.

1/ التوالد والتناسل:

تعدّ الولادة أعظم مغامرة إنسانية عضوية خصّ بها الله سبحانه وتعالى المرأة وميّزها بها عن الرجل ذلك أنّ «خبرة الأنثى في تحوّل بعض أجزاء جسدها إلى طفل ربما كانت هي الخبرة الأكثر اكتمالا للتجسيد الإنساني وللقوى الكونية»[4] لذلك ،فقد وجدت المرأة في هذه المغامرة ما يمكن أن ينعكس على كتاباتها فتسقط بذلك هذه الخاصية على سرودها و لاسيما على لغتها لتكسبها نوعا من الخصوصية والثراء.

---

[1] – سارة جامبل: النسوية وما بعد النسوية، ص388.

[2] – بهيجة مصري إدلبي: السرد النسوي شهادة في التجربة والتجربة الذاتية، ص118.

[3] – عبد المالك أشهبون: الحساسية الجديدة، في الرواية العربية روايات إدوار الخراط أنموذجا، العربية للعلوم ناشرون، بيروت – لبنان، دار الأمان، الرباط – المغرب، منشورات الاختلاف، الجزائر العاصمة، ط1، 2010، ص193.

[4] – ناهد بدوية صبح: الخروج من العزلة، ص47.

إنّها الولادة التي تتجسّد في الكتابة والتي تعتبر أمومة أخرى تجد فيها المرأة ذاتها التي تعبّر عنها من خلال هواجسها بما حولها و ترجمة وعيها و لاوعيها معا لتجعل من الكتابة عند المرأة «وسيلة لتحقيق الذات وتتجلّى بشكل أعمق وأجمل لتشابه ميلاد الكتابة عند المرأة بميلاد طفل»[1] ،وهي خاصية تنفرد بها المرأة دون الرجل –كما أوردنا سابقا_ بحيث تحلّ الكتابة الأنثوية بالنسبة للمرأة محلّ الحمل أو تواصله لتغدو« الكتابة عند المرأة فعلا و خلقا و ولادة، و في الوقت نفسه تواصلا و تجاوزا، و عبورا»[2] تأكيد على أنّ الكتابة الأنثوية كتابة «تحمل القدرة على هذا التناسل القريب من الحكاية؛ لأنّ الحكاية تتناسل واللّغة تتناسل والشخوص تتناسل، وهذا هو الجانب الأنثوي في الكتابة»[3].

فالمرأة /الكاتبة لها قدرة خلّاقة هائلة تجعلها تهيم في عوالمها اللّغوية, وهو ما يخصّب فكرها ويقودها إلى ولادة أفكار ومعان جديدة تقرّ من خلالها أن «القلم ألم، والكتابة مخاض وعسر و ولادة»[4]. فمن هنا تصبح اللّغة بطلا من أبطال العمل الروائي يمتلك حضورا إنسانيا يصبح معه أصل الكتابة عند المرأة حياة وتجدّدا وولادة، لتكتب مولودها الجديد في صورة جميلة تنبض بالحياة، بهذه «الصورة الجميلة التي يتعالق فيها مخاض الولادتين ولادة طفل و ميلاد نصّ، يتحقّق ذات المرأة الأنثى، وتكون فيها الأمومة مزدوجة، أم لكائن جديد تهديه الحياة، وأم لنص جديد تهديه الديمومة إذ تخرج من غياهب الصمت لتعلن عبره عبثية نظرية Roland barths: رولان بارت (موت المؤلف)»[5].

وبما أنّ الكتابة هي مجال لغوي قبل كلّ شيء، فمن هنا تأخذ اللغة مشروعيتها في تأدية وظائفها بشكل يشابه الوظائف البيولوجية للمرأة، وبهذا تكون الكتابة ولادة من رحم اللغة لأنّ«الكتابة الروائية تشكيل لغوي قبل كلّ شيء. والشخصيات والأحداث والزمان والحيّز هي بنات للّغة»[6] ،التي تجعل

---

[1]– سعيدة بن بوزة: الهوية والاختلاف في الرواية النسوية في المغرب العربي ،مخطوط رسالة دكتوراه علوم في الأدب الحديث، جامعة باتنة ،2007–2008، ص 66.

[2] – الأخضر بن السايح: سرد الجسد وغواية اللغة، ص 15.

[3] – إبراهيم أحمد ملحم: سميحة خرسي: الرؤية والفن، ص ص 79– 80.

[4] –المرجع السابق، ص 35.

[5] – سعيدة بن بوزة: الهوية والاختلاف في الرواية النسوية في المغرب العربي، ص 66.

[6] –عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية بحث في تقنيات السرد، دار الغرب للنشر و التوزيع، وهران ، دط، دت ،ص 168.

من المرأة أمّا للورقة تكتب فيها مولودها الجديد لأنّ «الكتابة عند المرأة مخاض متزامن، وتجريب صعب شرس فهي حملت بالحكاية وتحمّلتها جنينا مثخنا إلى حدّ الاختناق، يقضّ مضجع لحظة الكتابة التي ألزمتها التعبّد في محراب الذات بعيدا عن الآخرين»[1] مؤكّدة أنّ الكتابة الأنثوية هي«...الكتابة التي تحمل الصفات الأنثوية من حيث القدرة على الخلق و التوليد و الخصب»[2] نستشعر فيها اللّغة في حضورها الإنساني في النص الأنثوي ذلك أنّ الكتابة السردية « جزء من قدرة المرأة على تحمّل الحياة، فالسرد هو المجال الأنسب للمرأة، لأنّه يشبه تركيبتها الشخصية، وإذا تسنّت لها المعارف الذهنية والتجارب الحياتية فإنّها ستبدع »[3].

تدرك المرأة جيّدا أنّ فعل التأنيث يكون بواسطة اللّغة التي تتّخذها وسيلة لصياغة ذاتها و حياتها و معاني وجودها التي تأخذ أسبابها من عملية التأنيث التي يتزاوج فيها الوعي بالكتابة مع الوعي بالأنوثة من أجل إنتاج نصّها المؤنث.

و من أجل ذلك تعطي المرأة للّغة أهمّية كبيرة خوفا من ولادة مخلوق مشوّه يحسب عليها، لذلك فهي تعتني بلغتها مثلما تعتني بجنينها أو مولودها. فمثلما تغذي المرأة جنينها من ذاتها (جسدها)، فهي تغذي اللّغة أيضا من ذاتها (فكرها) ومن خصوصيتها واختلافيتها، وبذلك تستمد اللّغة أنوثتها و توالدها من التفجير المتعمّد من قبل الكاتبة « لأبنية اللّغة وأنساق الأسلوب، بغية اشتقاق لغة جديدة من اللّغة ذاتها. ونحت أسلوب متميّز من خلال تدميرها أنساق الأسلوب التقليدي بتحويل التناسق إلى تفكّك يصبح هو الأخر تناسقا يطبع كلّية النص »[4]فتخلق حركية اللّغة التي « تستقطر المعنى وتولّده من مؤشّر لفظ واحد يسكن جملة، ليتحوّل إلى مقاطع سردية متتالية تحكم بناء النص،في رحم مخاض ثقافي يعزّز الكتابة ويدفعها إلى الانفلات عن طريق الاستبطان والتمثّل »[5] لمواجع الذات

[1] – الأخضر بن السايح: سرد الجسد وغواية اللغة، ص 67.

[2] – إبراهيم أحمد ملحم: سمية خريس: الرؤية والفن، ص58.

[3] – المرجع نفسه، ص78.

[4] – بوشوشة بن جمعة: اتجاهات الرواية في المغرب العرب ، ص388.

[5] – الأخضر بن السايح: سرد الجسد وغواية اللغة، ص1.

وتمثّلاتها وهو ما يتّضح لنا عند الكاتبة "فتيحة بوروينة "في روايتها "الهجالة "،هاته اللّفظة التي تولّد عنها هذا النص الروائي الذي تقول فيه:

« في عدتي .. خضت أقسى المعارك مع دموعي .. معارك لم أكن أعرفها .. ولا أجيد أدواتها .. ولا أحسن النفاق فيها .. فلا ينكسرون ولا يخافون من الآتي بلا أب .. أخفيت دموعي عن عيونهم .. حتى لا أبكيك أمامهم .. ما أصعب البكاء دون دموع .. يقال إنّ الدموع العظيمة هي دموع الانتصار .. لكن أنتصر على ماذا؟ وعلى من أنتصر؟ على الموت؟ .. على القدر؟ مساكين نحن ! وهل نملك حولا لنتطاول على القدر .. ما هلك امرئ عرف قدره !»[1].

ففي هذا المقطع السردي تتناسل الكلمات والجمل من بعضها البعض، لتتشكّل على إثرها دلالات ومفاهيم تنبض بالحزن والقهر واليتم والترمّل، فها هي لفظة "عدّتي" تتولّد عنها الكثير من المعاني المغلّفة بالضعف والانكسار، فهي ترى أنّ هذه اللّفظة قد أدخلتها في صراع مع الدموع أو بالأحرى أقسى الدموع كما ورد في النص المذكور أعلاه، والتي تعايشت معها واحتضنتها من أجل ألّا تكون سببا في انكسار أطفالها بعدما أصبحوا بلا أب، فقد تولدت إذن، العديد من المفردات والمفاهيم التي تندرج تحت إطار الأحزان والتي منها أقسى المعارك، الدموع، اليتم، البكاء، المسكينة، كلّ هذه الكلمات تولّدت عنها العديد من الأمثال الشعبية التي قيلت في اليتم ومنها "اللي يموت بوه يتوسّد الركبة واللي تموت أمه يتوسّد العتبة".. «"ما توصى يتيم على نواح"..»[2] وغيرها. هذان المثلان اللّذان اتخذتهما الروائية وسيلة للتّخفيف من حدّة اليتم عنها وعن أولادها لأنّها بقيت لهم بعد زوجها السند الوحيد أو الركبة التي يتوسدونها حسب قولها. وتضيف الروائية قائلة :« صارت دموعي حبرا للكتابة المكلومة.. ومثلها أقلامي أضحت بلا ألوان.. تكتب رؤوس أحزاني فوق أوراقي الشاحبة.. كما لون الموت»[3] فلفظة "دموعي" تناسلت منها كلمات و عبارات أخرى ألا و هي

[1] – فتيحة أحمد بوروينة: الهجالة، ص32.

[2] – المصدر نفسه،ص33.

3– المصدر نفسه ،الصفحة نفسها.

أحزاني، أوراقي الشاحبة، والموت ،و الذي له علاقة وطيدة بالدموع وبالعدّة، فعدّتها ذكّرتها بعدّة أمّها، التي لاقت نفس المصير و الذي تعبّر عنه الروائية قائلة:

« حزني الجديد قلب مواجعها القديمة.. هي أيضا اعتدّت لرحيل والدي.. وتسمّرت مثلي في مكانها.. في نفس الزاوية التي لفظ فيها والدي أنفاسه الأخيرة بعد مرض عضال أفقد أمي نصف وزنها»[1] غير أنّ المفارقة بين هاتين العدّتين هو أنّ والدتها لم تترمّل في ريعان شبابها مثلما حدث لها هي ولم يترك لها زوجها أولادا صغارا كما ترك لها زوجها ،الذي تعبّر عنه الروائية في قولها:«لم يترك والدي أطفالا صغارا.. ولم تترمل والدتي وهي في ريعان أنوثتها الراشدة.. الخصبة والمتوهّجة.. لم يخطف الموت والدي فجأة مثلما خطف زوجي»[2]. والمتتبّع لكامل الرواية يلاحظ أنّ الألفاظ والمعاني التي تحتويها الرواية يلفّها الحزن من كلّ جوانبها وصولا إلى لفظة المقبرة التي تتراوح مدلولاتها بين الأحزان و الدموع و الموت و كلّ هذه الدلالات تناسلت من بعضها البعض مولّدة هذا الجوّ المأساوي الذي تسرده رواية الهجالة.

وبذلك «تظلّ اللّغة في توالد وتزايد كلّ يوم، لتؤدّي عنّا حاجاتنا اليومية التي نريدها منها، ونحملها على التعبير عنها، في تواصلنا على مختلف مستويات هذا التواصل»[3] ،الذي تعالج فيه الروائية "فتيحة بوروينة" قضية المرأة الأرملة وما تعانيه في المجتمع الجزائري خاصّة والعربي عامة.

و في هذا المقام لتوالد اللّغة و معانيها و تناسلها تستخدم الروائية زهرة ديك اللّغة «في وعيها الشعري المضيء الذي يمتزج فيه المألوف بالمدهش، ويتناسل فيها الوصف الموضوعي مع الاستهام والهذيان»[4]و هي تصوّر لنا حالة بطل روايتها "السعيد" الذي قرّر أن يعيش في عالم من الاستيهامات

1 – فتيحة بوروينة : الهجّالة ، ص49.

2 المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

3 عبد المالك مرتاض: في نظرية الرواية، ص ص143.142

4 الأخضر بن السايح: سرد الجسد وغواية اللغة، ص162.

بديلا عن الواقع المزري الذي ينتظره وراء الباب في صورة تنفتح على عدّة دلالات تتيحها الصورة الشعرية في كثافتها وهو ما يوضّحه المقطع الذي تقول فيه الروائية:

«وأخيرا حلّت العقدة، وما لبثت أن نفضت الحذاء عن رجليها وانزلقت مكوّرة الجسم داخلها، ماسكة أصابع رجليها بيديها حتى لا تعلق بثقوب الشبكة، وتبعها السعيد مستعملا نفس الطريقة ومتخذا نفس الشكل و هو مازال يشعر بتلك الخفة المدهشة لجسده، و تدحرج داخل الشبكة حتى استقر في جوفها و مدّ لها يده ليدنيها منه، ولم يعرفا إن كان الوقت ليلا أو نهارا و لم يشعرا إن كان الجو حرا أم بردا، فهما خارج نطاق الزمن.. و استقرا في جوف الأبدية على هيئة جنينين توأمين يمتص كلاهما أصبع الآخر، و تحيط بهما علب السجائر الفارغة و قوارير العطر الخاوية و الأحذية النسائية الملوّنة، و بعض الأشياء العابقة برائحة أمه جعلها على مقربة منهما..»[1].

ففي هذا المقطع تختلط الصور وتتناسل بعضها من بعض، في شكل صور استيهامية تعرض حالة البطل "السعيد" في انتقاله من حالته المزرية إلى حالة الهذيان والوهم يدخل من خلالها حياة أخرى يتمازج فيها الأبدي والبرزخي بالحياة العادية يربط بينها اللّاوعي و الحسّ الجمالي الذي حرم منه.

و تضيف الروائية في نفس المقام قائلة: «و لكنك يا حبيبتي شيء آخر، مغاير، متميز، عرفت كيف تخاطبين جنوني بجنون أكبر، و تحاورين تطرفي بشذوذ مذهل و تستأصلين عقدي، حتى تفرغيني من كلّ ادّعاءاتي وزيفي، وتفتحين حدودي حتى أقصاها.. لك وحدك.. صرعتها نشوة بوجهه.. فصب كلّ كيانه فيها و لبسها كما تلبس أصابع اليد القفاز، فوجد فيها احتماء الدنيا والآخرة»[2].

إنّه الاستيهام الذي تعرضه هذه الصور في توالدها مبرزة كيفية الهذيان في صورته الشعرية، التي تستمد كثافتها وتناسلها من الأنثى باعتبارها «طاقة توليدية لحركة التداعي والتفاعل والتحوّل، كما

[1] – زهرة ديك: في الجبة لا أحد، منشورات الاختلاف، الجزائر العاصمة، ط1، 2002، ص105

[2] – المصدر نفسه ،ص95.

تتحوّل في النص إلى طاقة لا تكتفي بالدلالة الواحدة، بل تتعداه إلى طاقة تفجيرية محمّلة بدلالات مضاعفة تسافر في الرؤيا، تمسح فضاءات النص؛ لتضيئه بشعلة الشعر ووهجه»[1] والذي يتحقّق من خلال النغمات الموسيقية التي تحقّقها الكلمات في انسجامها وتوالدها وإبحارها في عالم الألفاظ والدلالات .

فهذه اللّغة الوهمية تستدعي توالد الصور والدلالات في ذهنية المتلقي ليسبح بخياله في عالم اللاواقع ويخلق لنفسه عالما آخر يتولّد من وعيه وقدرته على استيعاب النص وفهمه. إنّها اللّغة التي «تولّد حالة من الاغتناء والتكثيف في المعاني والدلالة والذي يمثّلها حضور تأويل المتلقي للمعاني العائمة في فضاء النص.. الغني بالدلالة والتي يتشكّل على ضوئها نص ثان في ذهن المتلقي أو القارئ»[2] والذي ينعكس مع هذا المقطع لـ"أحلام مستغانمي" الذي تقول فيه:

«هل التغزّل بالفواكه ظاهرة عربية؟ أم وحده التفاح الذي مازال يحمل نكهة خطيئتنا الأولى، شهي لحد التغني به، في أكثر من بلد عربي.

وماذا لو كنت تفاحة؟

لا لم تكوني تفاحة

كنت المرأة التي أغريتني بأكل التفاح لا أكثر. كنت تمارسين معي فطريا لعبة حواء. ولم يكن بإمكاني أن أتنكر لأكثر من رجل يسكنني، لأكون معك أنت بالذات، في حماقة آدم !»[3].

فالقارئ لهذا المقطع يستحضر في ذهنه حكاية أكل آدم وحواء من شجرة الخلد التي كانت سببا في خروجهما من الجنة و الذي تتهم فيها حواء بإغراء سيدنا آدم على أكل التفاحة، إنّه التوالد الذي

[1] – الأخضر بن السايح: سرد الجسد وغواية اللغة، ص105.

[2] – محمود خليف خضير: سلطة الإبداع الأنثوي في الخطاب النسوي، الشاعرة بشرى البستاني أنموذجا، ، ص45.

[3] – أحلام مستغانمي: ذاكرة الجسد ، ص ص 11-12.

يحقّقه التناص في شعريته فـ« كلّ حكايه ... تحمل في رحمها حكاية أو حكايات أخرى تتولّد عنها و تخرج من جوفها، فهي جسد ولود مثلما أنّها جسد قابل للتمدّد و التوليد»[1].

و لعلّ سمتي التوالد و التناسل تتحقّقان بشكل أكبر من خلال اللعب بالكلمات و الأنظمة اللّغوية التي تعمل على توليد معان و دلالات جديده، ومن خلال تكثيف اللّغة التي تنفتح على دلالات متعدّدة و لامتناهية يحدّدها فكر القارئ و مدى عبقريته في تحليل النصوص «و هنا نلحظ التشابه الشديد بين اللّغة المجازية و المرأة من حيث الإنجاب و التوليد. و في هذه اللّغة وعند المرأة يكون التناسل و التكاثر»[2] الذي يحقّق إحدى خواص اللّغة الأنثى. إنّها اللّغة المجازية التي لنا وقفة معها في مبحث لاحق.

فكلّ رواية ما هي في الأصل إلّا صورة لتوالد اللّغة و تناسلها، فمن مجرّد لفظ واحد و فكرة واحدة تتوالد الكلمات و الدلالات مشكّلة النصوص الروائية التي توحي بأنّ «الكتابة أنظمة مختلفة، بعضها يتناسل من بعض، و إنّها لأكثر ما تكون في وجودها شبها لمرجان الضوء في الكريستال. فالأضواء، هنا، لا ينفي بعضها بعضا، ولكن ينوس بعضها على بعض. و الناظر إليها لا يدري أي ضوء فيها يشكل أصلا أو مركزا، فكلّها أضواء، و كلّها يتلألأ في كلّها و يضيء»[3]و هو ما نستشفه في كلّ الروايات النسائية.

هكذا هي كتابة المرأة، كل كلمة تتناسل منها كلمات أخرى و عبارات و دلالات تظل في توالد مشكّلة كلّية النص و دلالاته الكاملة و هو ما يشكّل التشابه بين الرواية النسائية و الجسد المؤنث «لذا تعدّد النص وتنوّع في داخله مثل تنوع جسد الأنثى ما بين الحمل و الولادة»[4] اللّذين يتشكّلان نتيجة تلاقح الأفكار مع بعضها البعض في صورة فنية أنيقة يولّدها النسق التركيبي والاستبدالي بين

---

[1] – عبد الله الغذامي: المرأة واللغة، ص59.

[2] – المرجع نفسه، ص60.

[3] – منذر عياشي: الكتابة الثانية وفاتحة المتعة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء – المغرب، ط1، 1998،ص 20.

[4] – المرجع السابق، ص63.

الكلمات ،والذي يعطي للّغة خاصية التوالد و التكاثر، و بالتالي سمتي الاختلاف و الخصوصية، ف «هذا هو الجسد الأنثوي الذي يقبل التمدّد و التقلّص على نقيض الجسد المذكّر الذي لا يتمدّد و لا يتحوّل»[1] و هذه هي اللّغة الأنثى التي تستمد خاصيتي التمدّد و التقلّص من الجسد المؤنث، و هي بذلك تكون قد «مررت تلك الذات القوية لأنثى فخورة بأنوثة خصبة»[2].

2/ الخلق والتشكيل:

إنّ خاصية التوالد الدّائم للغة المرأة قد جعلت من الكتابة كائنا لغويا تتعدّد أشكاله لذا لم تعد الكتابة عند المرأة الكاتبة «حالة من إفراغ الخيالات أو ركوب أجنحة الأحلام، ولكن حالة تصنيع وتخليق تفترض أنّ هناك كائنا يتشكّل»[3] إنّه الكائن الحبري الذي يرتبط ارتباطا وثيقا بقدرة المرأة على منح الحياة لكائنات ورقية ترى فيها الرّوائية «تخليق حياة موازية للواقع، تشبهه وتفارقه في آن واحد، تمتح منه وتنشقّ عنه... حيث... إيجاد واقع جديد إضافة إلى فهم العالم الحقيقي عبر الرواية»[4] وعبر هذه المخلوقات التي تجعل «من الكتابة أمرا متجدّدا، على الرّغم من كونها، أي الكتابة، تتحايل على الحياة لتسجيل سيرة الأنوات... لكنّها أيضا استجلاء لكل القادم محاولة للبحث والتحليل في تلك المعارف المكتسبة، والمكتشفة والمتخيّلة، والتي لن تموت بموت كلّ الأنوات»[5] ،وهذا ما يجعل الكائنات الحبرية أو الرّوايات تفصح عن عظمة الخلق والإبداع وإنتاج المفاهيم لأنّ «المفهوم ليس معنى عاما أو شاملا، بل هو مجموعة من التفرّدات والخصوصيات تعمل كلّ منها على تجاوز الأخرى»[6] ذلك أنّ «عملية إبداع المفاهيم... تخرج من جوف الكتابة... كما يخرج المولود الجديد من بطن أمّه عبر سلسلة من الآلام والمعاناة القاسية، لتفضي في النهاية إلى بروز المفهوم كاملا ومكتملا بعد أن

---

[1] – عبد الله محمد الغذامي: المرأة و اللغة، ص64.

[2] – فاطمة الوهيبي: المكان والجسد والقصيدة المواجهة وتجليات الذات، ص180.

[3] – إبراهيم أحمد ملحم، سميحة خريس: الرؤية والفن، ص ص 250-251.

[4] – المرجع نفسه، ص166.

[5] – المرجع نفسه، ص253.

[6] – عمر مهيبل : من النسق إلى الذات، ص194.

يكون قد نضج وترعرع في رحم نظام الأفكار»[1] إنّه خلق يحتاج إلى أرض خصبة وإلى شخص قادر على الولادة والتأثير من خلاله، والذي ينعكس بصورة جلية في الكتابة الأنثوية .

فكتابة المرأة هي «تمرّد دائم على كلّ مستقر، وقدرة خلاّقة تعلو بها على شروطها لتحدث فيها خرقا و تجاوزا؛ وإذا كانت هي كذلك، فإنّ هذا ما تحتاجه اللّغة في بقائها، والمعرفة في تجلّيها، والحداثة في حدوثها. ولذا فهي، إن كانت تحيط بكلّ شيء علما، فلأنّها ميسّرة لما جعلت له من الخلق والإبداع»[2] وذلك تأكيدا على أنّ «اللّغة طاقة خلاّقة، ما أن تتكلّم عن الأشياء حتى تنقل الأشياء من نظامها الذي به تكون، إلى نظامها هي حيث تصير به قولا. وإنّنا، في معاينة هذه الظاهرة وتدبّرها، لنحسب أنّها حين تقول الأشياء تعيدها من بعد خلق خلقا آخر»[3] تكتسب به كتابة المرأة حقّها في استعادة مكانتها وقدرتها على تجاوز الأفكار المتوارثة عنها والتي تنفي بها دونيتها وتحفظ للّغة بها بقاءها. ف «إذا كانت الكتابة شرط اللّغة في بقائها، فإنّها أيضا شرط المعرفة في تجلّيها لأنّها تعيد تركيب اللّغة بغية إبداعها، ولأنّها تفكّكها بعد إبداعها لتعيدها خلقا معرفيا جديدا. وهي تظلّ كذلك في خلق دائم يؤسّس للمعرفة استمرارها.»[4].

فاللّغة هي أداة نكتشف بها معارف جديدة ونخلق بها معان جديدة. «وإنّ أيّ معرفة مهما كان نوعها ومجالها، لترتبط باللّغة ارتباطا وثيقا. بل أكثر من ذلك، إنّها لتخضع في شروط تشكّلها إلى اللّغة نفسها نظاما وترتيبا، سواء أكانت هذه المعرفة تتعلّق بذات الباحث، أي بعالمه الداخلي، أم بموضوعه أي بالعالم الخارجي المحيط به.»[5] فالمعنى العميق المتعلّق بالقراءة ملتصق بالرحم ومرتبط بجسد الأنثى و فيزيولوجيتها الأنثوية الخاصّة.. كلّ ذلك يجعل المرأة / الجسد والجسد / النص حاضنة الخصب

[1] – عمر مهيبل : من النسق إلى الذات، ص 195.
[2] –منذر عياشي، الكتابة الثانية وفاتحة المتعة، ص36.
[3] – المرجع نفسه، ص44.
[4] – المرجع نقسه، ص35.
[5] – المرجع نفسه، ص 41.

والاستمرار والخلود على حدّ تعبير فاطمة الوهيبي[1] ، وهو ما يضفي على اللّغة صفتي الخلق والتشكيل لينفتح السؤال «حول العلاقة بين جسد النص وبين جسد المرأة وفيزيولوجيتها الأنثوية»[2] من خلال عملية خلق الأفكار والمفاهيم التي تبدوا وكأنّها خلق جسدي للأنوثة على اعتبار أنّ «الأنوثة إحساس غامض وغريزي وشديد القرب إلى عملية خلق الحياة بل هو مرتبط بأصلها»[3]، وهو «الذي يعتبر المرأة أكثر من هذا وذاك، إنّها الملهمة، أو "الواهبة" أو الباعثة على الخلق والإبداع»[4].

تعمل المرأة على خلق كائنها اللّغوي الذي يقوم بدوره على خلق كائن آخر مواز يتخلّق في فكر القارئ نتيجة قدرة اللّغة على تفعيل ذهنيته فالأشياء والكلمات ما إن تدخل الكتابة أو النظام اللّغوي حتى «تصبح، بفعل اللّغة هذا، خلقا لغويا، تخرج به عن مادّتها وكينونتها، وصيرورتها لتمتلك وجودا جديدا وخاصّا، غير ما كانت عليه. فتكون لها مادّة أخرى، وكينونة أخرى، وصيرورة أخرى»[5].

ففي كتابة المرأة تتشكّل الأشياء «على نحو مخصوص، تغادر به فضاءها لتعيش وتنمو في فضاء اللّغة، وتهجر به معادنها، التي منها نشأة وأصولا، لتصير في اللّغة معادن أخرى، تلد بها أشكالا ودلالات لا حصر لها»[6]حيث إنّ «كلّ شكل جديد يضفي معنى جديدا ومعرفة جديدة لا يحتويها الشكل السابق.فقرّ ... أنّ اختلاف المعاني تبع لاختلاف البنى اللّغوية التي تنتجها، وأنّ اختلاف المعارف تبع لاختلاف المعاني المنبثقة عن هذه البنى»[7] وذلك لأنّ «الكتابة... مدفوعة لاستجلاء المعنى الذي تنطوي عليه الصور. هكذا يولد العالم الجديد على سنّ القلم، أو في بقعة الحبر، كما تنبت زهرة برّية، يولد محمّلا بدلالاته ومعانيه»[8] لتتوحّد اللّغة بالأنوثة ولتعكس قدرة الروائيات على بعث الحياة

---

[1] – فاطمة الوهيبي: المكان والجسد والقصيدة المواجهة وتجليات الذات، ص17.

[2] – المرجع نفسه ، ص17.

[3] – عبد الله إبراهيم: السرد النسوي، الثقافة الأبوية، الهوية الأنثوية والجسد، ص107

[4] – عبد المالك أشهبون: الحساسية الجديدة في الرواية العربية، روايات إدوارد الخراط أنموذجا ، ص189

[5] – منذر عياشي: اللغة الثانية وفاتحة المتعة، ص44

[6] – المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[7] – المرجع نفسه، ص98.

[8] – إبراهيم أحمد ملحم :سميحة خريس، الرؤية والفن، ص252.

في سرودها أو بالأحرى عبر فكرها حيث إنّ «صورة الفكر هي التي توجّه منحى إبداع المفاهيم، ذلك أنّ المفاهيم تنعكس في مرآة الفكر من جهة وتعكسها من جهة ثانية لذا فالألفاظ التي لا تستوفي شروط الانعكاس المنتظرة فإنّها لا ترتقي في تحديده إلى مرتبة المفاهيم»[1] التي يحتاجها الفكر ويبقى دائما في حاجة إليها «لأنّ الفكر نفسه يفصح عن عظمته في خلق الثقافة ومن ثمّة تصوّر أنموذج حضاري معيّن»[2] يعيد النظر في العلاقة بين المرأة والرّجل على أنّها علاقة تكاملية وليست علاقة مفاضلة بين الجنسين، لأنّ الإبداع لا يعترف بالفروق الجنسية بقدر اعترافه بحركية اللّغة والفكر وقدرة المبدع سواء أكان رجلا أم امرأة على ارتياد عوالم الإبداع الخفية.ف «الإنسان نطفة لغوية، مخلّقة وغير مخلّقة. وإنّه ليعيش في رحم اللّغة حياته كلّها. فتشكّله ثم تلغيه، ثمّ تشكّله ثمّ تلغيه، ثمّ تعيده من بعد خلق خلقا آخر. ولقد ينقضي أجله فيها ولمّا يكتمل كائنه الكلامي تماما وكمالا. ولعلّ هذا ما يفسّر سعيه الدائم لامتلاكها، واستحواذها، والسيطرة عليها.»[3] وهو بذلك يغذّيها من ذاته وفكره «وهي تخلق ثوابتها ثم تلغيها لتصير أخرى، أو كتابة ثانية تكشف لعبة النص إذ يوهم بأنّه كتابة أولى. ولذا كان التمثيل، والتخييل، والمجاز، والتشبيه، والاستعارة، و الكناية، أدوات قراءتها التي لا تنتهي»[4] وكلّها أساليب تتخلّق معها اللّغة وتتكاثر.

فهاهي مثلا الروائية "فتيحة بوروينة" تعبّر عن حالتها قائلة: «كنت بلباسي الأسود وخماري المطرّز بحزني الرّمادي»[5] خالقة بذلك جوّا لغويا مأساويا يتوافق ومعاناتها، مستعيرة بعض الكلمات الدالّة على حالتها لتضيف في نفس السياق قائلة: «أهكذا تترمّل فجأة أمانينا.. أهكذا تجبر فجأة أيامنا أن تتعايش فجأة مع آلامنا؟». فإنّها بذلك تخلق مفاهيم تشع بالحزن وتنبض بالألم. لذا كانت لغتها عنيفة

[1] – عمر مهيبل: من النسق إلى الذات، ص194.

[2] – المرجع نفسه، ص234.

[3] – منذر عياشي: اللغة الثانية وفاتحة المتعة، ص65.

[4] – المرجع نفسه، ص25.

[5] – فتيحة بوروينة: الهجالة، ص13.

عنف مأساتها. فقد جعلت الترمل مرتبطا بالأماني.فخلقت لغة أرملة، وأماني أرملة، تتساءل فيها هل بالإمكان أن تتعايش الأيام مع الآمال في ظلّ هذا الترمل والمآسي.

فبعد أن كانت الكلمات هي التي تفرض نفسها على المرأة، أصبحت المرأة تتقن أسلوب اختيار الكلمات وترغمها على قول ما يعتريها وبذلك تكون قد خلقت وعيها الخاص ولغتها الخاصة المختلفة عن الوعي الذكوري ولغته وهو ما فعلته الروائية "زهرة ديك "في انتقائها للغتها الاستيهامية التي خلقت معها مفاهيم عديدة وهي تقول: «ومنذ ذلك الحين استحسن النوم في الظلام الحالك والخمود التام بعد أن يطفئ كلّ أنوار ذاكرته، ويوقف محرّكات أعصابه لينام بعدها كجثة هامدة ويصحو في الغد كأنّ شيئا لم يكن...»[1].

فمن خلال هذا المقطع الروائي تبيّن لنا أنّ الروائية عملت على خلق مفاهيم جديدة حقّقتها اللّغة المنتقاة لتكون «الكتابة الروائية... قفزة إبداعية خارج المفاهيم السائدة، وتغيير في نظام القول الروائي، وتنقيب عمّا هو مجهول، واستشعار لظمأ دائم في معرفة وكشف ما هو مخبوء، واستشراف لما وراء الحجب التي تعوق الرؤيا أو قد تضبّبها»[2].

فالروائية قد تجاوزت المعنى الانزياحي لألفاظها بغية خلق لغتها الخاصة بها وعيا منها بأنّ الاختلاف والخصوصية تتحقّق من الاغراق في التخييل النّاتج عن غرابة التعبير وترحال الدلالة. «ولأنّ الكتابة خطاب حاضر، ونص شاهد، فقد انفتح المكتوب على وجوده، وصارت الكتابة به حضور الوعي لا غيابه، وانبثاق الذات لا الأداة، وتجلّي اللّغات لا اللغة»[3] وهذا هو الخلق الحقّ الذي تحقّقه اللّغة بانفتاحها على تعدّدية المفاهيم أو اللّغات إن شئنا التعبير عنها بذلك.

---

[1] – زهرة ديك: في الجبة لا أحد، ص96.

[2] – عبد المالك أشهبون: الحساسية الجديدة في الرواية العربية روايات إدوار الخراط أنموذجا ، ص197.

[3] – منذر عياشي: الكتابة الثانية وفاتحة المتعة، ص24.

فعلى ما يبدو من انزياح ومجاز في الأمثلة السابقة، إلّا أنّنا قد ركّزنا على خلق المعاني في ارتباطها بالدلائل العامّة والجوّ النفسي الذي تخلقه تلك المعاني ذلك أنّه قد يتسنّى للكثير من المبدعين سواء كانوا رجالا أو نساء إنتاج معان كثيرة وخلق دلالات عديدة تتماثل وتتشاكل وتتشابه فيما بينها وفي اتّباعها لنفس التقنية في القدرة على اللعب بالكلمات ذلك «أنّ جوهر كلّ الخلق متشابه، كما أنّ جوهر الإبداع متشابه أيضا. والمعاني والدلالات الناتجة عنهما متشابهة، لكنّها تحمل في طيّاتها تميّزا واختلافا بين إنسان وإنسان، وبين نص وآخر، بل وقد تحكم نصوصا عدّة علاقات تشابه وتشاكل تجعلها بنية واحدة متكاملة، لكنّها تختلف في دلالاتها باختلاف نظام بنائها وطريقة تركيبها، ليثبت كلّ نص المغايرة و يؤكّد الخصوصية الفنية»[1].

فهذا هو المنطق الذي تشتغل عليه الروائيات في خلق لغتها وخلق معانيها ودلالاتها التي تنفتح بها على الوجود لتصبح اللغة الأنثى جسدا حاضرا يعكس تموّجاته و إغراءاته.

3/ الأناقة والإغراء:

من حقّ كلّ مبدعة أن تبتكر أدوات غوايتها، التي تعطي للّغة أناقتها ولذّتها التي تنبعث منها رائحة الأنثى المتغلغلة في ثنايا النسيج اللّغوي للنص وتلافيفه فنحن «حين نصغي إلى نص المرأة، نشعر بجمالية الحسّ المؤنّث، وشهية الكتابة في الرواية النسائية القائمة على تأنيث اللّغة، وتأنيث الكتابة والكاتبة، كما نشعر بتلك العلاقة العضوية بين المرأة واللّغة، فكلتاهما أنثى، اكتنز النص بهما وبفعلهما»[2].

فقد سعت المرأة في كتاباتها «إلى الخروج بطواعية عن الوصايا المتجذّرة في صلبها، فحاولت الاستعصام بمقوّمات خصوصية الاختلاف، وذلك لتأكيد كينونة ضائعة قصد إنتاج مقولات بديلة

[1] – سعاد الناصر، السرد النسائي العربي بين قلق السؤال وغواية الحكي ، مكتبة سلمى الثقافية– تطوان ،ط1 ،2014، ص84.

[2] – الأخضر بن السايح: سرد الجسد وغواية اللغة، ص108.

تبتعد عن النمطي و تخترق السائد والمألوف بهدف إنتاج لغة جديدة تتشبّع فيها مفردات وتركيبات يزول النظر فيها إلى المرأة كموضوع»[1]. لذلك عملت المرأة المبدعة على كتابة لغتها بصورة مختلفة عن اللّغة الذكورية، لأنّها أدركت أنّ اللّغة هي السبيل الوحيد الذي بإمكانه أن يحقّق لها هويتها؛ فالاستيلاء على المجتمع والثقافة والحضارة لا يكون إلّا بالاستيلاء على اللّغة. وإن هي استولت على اللّغة، فقد استولت على الذاكرة لأنّ «المطلوب هو ثورة في اللّغة والثقافة إلى جانب الهياكل المادية»[2] وذلك لا يتأتّى إلّا بالاعتماد «على الصيغ اللّغوية الجديدة التي تعيد تقييم المؤنث»[3].

فلكي تكتب المرأة لغة مختلفة عليها أن تستخدم تقنيات مختلفة تعمل بها على خلق لغة جديدة وذلك «بتركيب مغاير، باشتغال جديد يقلب أدوار الكلمات ويغيّر من أمكنتها ويعيد ترتيبها وتركيبها»[4] لتحقيق لغة أنيقة مغرية من حيث «إنّ الحكي إغراء ومقاومة واستدراج إلى عوالم تخفيها دوائر التجريد»[5] من هنا فإنّ «القلم في علاقتة بالمعاني لا يسعى للتسلّط عليها، وإنّما لإغوائها»[6] .

ولئن حقّقت بعض الروائيات أمثال "أحلام مستغانمي"- التي تبقى متفوّقة على قريناتها - خاصية الإغراء والأناقة في لغتها، على اعتبار أنّها تسعى من خلال رواياتها إلى خلق لغة أنثوية محضة قوامها سحر السرد وأسفار المعنى عمدت بعض الروائيات الأخريات إلى تأسيس هذه الأناقة من تفعيل متعة الأفعال السردية .

فإذا كانت اللّغة قد أعطت أناقة وإغراء في كتابات البعض، فإنّ هذه الأناقة قد عوّضت بالأفعال السردية لدى غيرهن من الروائيات ليجعلن منها معادلا موضوعيا للّغة، وهن بذلك يحقّقن لنصوصهن

---

[1] - نور الدين سيليني: تيمة الجنس في السرد النسائي المغاربي، دراسة سوسيوبنائية، أطروحة مقدّمة لنيل درجة دكتوراه علوم في الأدب الحديث، قسنطينة 2009-2010 ، ص50.

[2] - سارة جامبل: النسوية وما بعد النسوية، ص71.

[3] - المرجع نفسه، ص384.

[4] - حسن المودن: الرواية والتحليل النصي قراءات من منظور التحليل النفسي، منشورات الاختلاف، الجزائر العاصمة - الجزائر، ط1، 2009، ص114.

[5] - سعيد بنكراد: السرد الروائي وتجربة المعنى، ص102.

[6] - أمينة غصن: نقد المسكوت عنه في خطاب المراة و الجسد و الثقافة، دار المدى للثقافة و النشر، دمشق- سوريا، ط1 ،2002، ص185.

السردية إغراء فعليا نلمسه في العديد من المقاطع السردية الروائية التي تصبح معها اللّغة الروائية لغة جنسية بالدرجة الأولى تحقّق من خلالها الإغراء السردي. وما السرد في حقيقته إلّا لغة في اللّغة لذلك عملت المرأة الكاتبة على كسر رتابة اللّغة لتؤسّس للّغة أنثى تملك جمالياتها المستوحاة من جماليات الأنثى وإغراءاتها، والتي تركز بدرجة كبيرة على استعارتها لمعجم الجسد الأنثوي من حيث أنّ «المسألة تبدأ في إغراء الجسد المؤنّث بترك اللّغة وتزهيده بها وإظهار ذلك بوصفه علام على الجمال والحسن ومصدرا للإغراء»[1] .

إنّ خصوصية الأنثى تكمن في لغتها المستوحاة من لغة جسدها ورهافة المشاعر والعواطف والغرائز التي تمتلكها.« فالكتابة إذ تطلب جسدا من الأجساد لتحل فيه، تترك من نفسها علامة تدلّ على مقدار متعتها فيه. إلّا أنّه لولا ذلك، لما أقدمت كتابة على جسد، ولما انفتح جسد على كتابة، ولما تناسلت الأنظمة بعضها من بعض. فكلّ شيء إلى كلّ شيء بالشهوة يندفع، وبالمتعة يشع»[2] فقد « صار جسدها هو الكتابة والقلم واللّوح»[3]. فالمرأة تكتب جسدها الذي هو رمز هويتها، وعنوان اختلافيتها، وبما أنّه قد شاع أنّ جسد المرأة رمز الفتنة والإغراء، ارتأت المرأة / الكاتبة أن تسقط هذا الإغراء على كتاباتها، ولكن على أن يكون إغراء لغويا يعكس أنوثة الكلمات التي بإمكانها أن تجعلنا «أمام اللحظات الأولى لفعل السرد وفعل الإغراء والإغراء سيرورة بالغة التنوّع في التحقّقات وأنماط الوجود، إنّها فعل سردي، وككلّ الأفعال فإنّها تستدعي تداخلا في مستويات الوجود: تلعب اللّغة دورا هامّا في إنجاز فعل الإغراء»[4].

ففعل الإغراء يرتبط إذن بالجسد في الرواية النسائية «لذلك لا نستغرب بأن تقدّم لنا الرواية "معجما جنسيا"، بالغ الثراء يبدأ بالتشهي اللّفظي الذي يمنّي النفس من بعيد، وينتهي بوصف أطراف

[1] – عبد الله محمد الغذامي: المرأة واللغة ثقافة الوهم، ص65.

[2] – منذر عياشي: الكتابة الثانية وفاتحة المتعة، ص21.

[3] – أمينة غصن: نقد المسكوت عنه في خطاب المرأة والجسد والثقافة، ص190.

[4] – سعيد بنكراد: السرد الروائي وتجربة المعنى، ص61.

وأجزاء ونتوءات وهضاب ومواطن خفية تثير جنون الرائي»[1] وهو ما نلمسه بصورة خاصة في روايات "فضيلة الفاروق" و "أحلام مستغانمي" .وقد نستشف ذلك في تصريح "خالد بن طوبال" بطل رواية ذاكرة الجسد الذي يقول فيه:

«معك رحت أكتشف العربية من جديد، أتعلم التحايل على هيبتها، أستسلم لإغراءاها السري، لتعاريجها، لإيحاءاتها.

رحت أنحاز للحروف التي تشبهك.. لتاء الأنوثة.. لحاء الحرقة.. لهاء الشهوة.. لألف الكبرياء.. للنقاط المبعثرة على جسدها خال أسمر.. هل اللّغة أنثى أيضا؟ امرأة ننحاز إليها دون غيرها. نتعلم البكاء و الضحك.. والحب على طريقتها، وعندما تهجرنا نشعر بالبرد و باليتم دونها»[2]

فاللّغة هنا أنثى مغرية تتشكّل من حروف مغرية تشبه تعاريجها وأشكالها تعاريج وأشكال أجساد النساء، فـ «اللغة الأنثوية تحيا، فهي كائن من لحم ودم.. هي امرأة صغيرة فاتنة تحتاج لمن ينميها حتى تقف على قدميها، إنها تقطر سحرا وأنوثة، تمتلئ رقة وحنانا... بواسطتها ترجمت المرأة فكرها، ثورتها، انكساراتها، انتصاراتها، سعادتها، خيالها، حلّقت الكاتبة بلغتها لتصل إلى سماء الكمال»[3].

وتأكيدا لما سبق ذكره، نورد هذا المقطع للروائية" فضيلة فاروق" التي تكتب لغتها الأنثى بعبارات الجسد وإغراءاته قائلة:

«"آريس" تلك السماء العبوس الملبّدة بالغيوم، وذلك المطر الشبق الذي يغازل الكون، لم يكن أكثر من رجل، ولكنه في الوقت نفسه، كان أكثر من رجل، وهذا ما لم أفهمه»[4].

[1] – سعيد بن كراد : السرد الروائي و تجربة المعنى ، ص110.

[2] – أحلام مستغانمي: ذاكرة الجسد، ص ص 218،219.

[3] – الإبداع الأنثوي، متاح على الشبكة.

[4] – فضيلة الفاروق: اكتشاف الشهوة، ص32.

وبهذا فـ «إن المغامرة السردية في الكتابة النسائية هي مغامرة للروح و الجسد. فالتواصل مع الكون، والفضاء الخارجي، يتمّ عبر مجموعة من القرائن المحفّزة على التخييل، والتي لا تخرج عن استعارة تفاصيل الجسد الحاضرة عبر الامتداد اللّغوي، في جمل سريعة الإيقاع، تقرأ فيها حاضر الجسد، وحاضر الذات. فهي تنطلق من الجسد، وتعود من حيث بدأت، بعد أن زوّدت المعنى بدلالات جديدة، فرضتها شبكة العلاقات الجديدة بين مفردات النص الروائي»[1] والتي يدعّمها هذا القول للروائية "فضيلة الفاروق" أيضا: «... ولكن باريس جميلة، ومتوهجة في الوقت الذي تنام فيه قسنطينة في حضن رجل شرس، بلا قلب، بلا مخ، بلا صوت، تسرق أنفاسها خلسة من مساء يختنق، وتقول الشعر الذي يجعلنا نبكي، لا الشعر الذي تقوله باريس في صالونات، تضج بالتصفيق»[2].

إنّه الجسد الذي يحضر في الكتابة النسائية فيغدو رمزا للإغراء والمتعة والجمال، فتصير اللّغة معه جسدا أنثويا طافحا بالشهوة والفتنة حيث «إنّه ما من كتابة إلّا وهي، في نظامها، فريدة فرادة النطفة الكتابية التي تودعها في الجسد المكتوب. ولذا كانت في تجلّيها فرقا واختلافا، ونتوءا ومباينة. كما كانت على الدوام هجرة وارتحالا، وسؤالا لا يكاد يستقر حتى يلد سؤالا آخر، وتحريضا لا يهدأ حتى تصطلي الأجساد بشهوة التساؤلات من حوله، فلا هي من تحريضها تنتهي إلى إجابة، ولا هو منها يرتوي فلا يظمأ لسؤال و إثارة بعدها أبدا وعلى هذا، فقد كانت الكاتبة في نظامها نظام الأنظمة، ونظام المعارف كلها»[3].

وغير بعيد عن لغة الجسد، يعدّ الوشم صورة حيّة مليئة بالرموز الجمالية التي مازالت تمثّل عنصرا إغرائيا يرتبط بجسد المرأة أكثر من الرجل، لذلك فـ «قد تكتب الأنثى عن طريق الوشم لتجعل جسدها ممتلئا بالرموز. وقد أصبح الوشم اختصارا لفعل وجودي قابل للفناء فالكتابة على الجسد الأنثوي كتابة

[1] – الأخضر بن السايح: سرد الجسد وغواية اللغة، ص ص131،132.

[2] – فضيلة الفاروق :اكتشاف الشهوة ، ص ص 41،42.

[3] – منذر عياشي: الكتابة الثابتة وفاتحة المتعة، ص ص 21،22.

مزدوجة تخترق الصمت الذي يعلن عن موت الجسد»[1] وفي هذا تكتب الروائية "جميلة زنير" روايتها الموسومة بـ "أوشام بربرية، ثقوب في ذاكرة الزمن" التي ينتقل معها الوشم إلى معناه الإغرائي السحري الذي قد يولّد في ذهن القارئ صورا إغرائية ينبض بها النص السردي .

فعلى الرغم من أنّ لفظة "أوشام" أرادت بها الروائية معنى مغايرا يوحي بعدم الزوال، إلا أنّ استلهام معنى هذه اللفظة بإمكانه أن «يخلخل الأنظمة الدلالية ويجعل للرموز المرسومة على الجسد دلالتين: دلالة جمالية ودلالة سحرية وهذه القيمة السحرية تستعملها الكلمات الموشومة على الجسم وهي بذلك تنفلت من المنطق السياقي إلى خلق هندسة لأشكالها وأسمائها»[2] تعادل في إغرائها تعاريج الجسد التي قالت بها أحلام مستغانمي.

ومثلما تجلى فعل الإغراء في ارتباطه بالجسد الأنثوي، فإنّه يتجلى أيضا في تأنّق اللّغة وكثافتها وثراء دلالاتها التي تبلغ مع الروائية "أحلام مستغانمي" حدودا مدهشة من خلال الترحال عبر المناطق السردية المختلفة التي تتزاوج فيما بينها مولدة ذبذبات جنسية طافحة بالخصب والإثارة. ولما كانت هذه الخاصية مرتبطة بصورة استثنائية بالروائية "أحلام مستغانمي" ارتأينا أن نجعل لها فصلا خاصا نظهر من خلاله قدرة هذه الروائية على جعل اللّغة عنصرا إغرائيا في النص السردي يمارس شبقيته اللّغوية على المتلقي (القارئ) الذي تأسره وتقيّده وترغمه على الخوض في غمارها.

كما أّن فعل الإغراء يتأتّى بتأنّق اللّغة وذلك باستعمال الروائيات لبعض الأشعار والحكم والأقوال والمقاطع الشعرية وغيرها والتي «تحيلنا على عالم جمالي يتكوّن من مواد جمالية»[3] تتّخذها المرأة الكاتبة كوسائل تجميلية تزيد لغتها فتنة وسحرا وتأنقا «هدفها تجميل النص الروائي وإخراجه من السردية الرتيبة

[1] – عبد النور إدريس: الجسد الأنثوي وفتنة الكتابة، متاح على الشبكة.

[2] –المرجع نفسه.

[3] – حسين حمزي: فضاء المتخيل فضاء المتخيل مقاربات في الرواية، منشورات الاختلاف، الجزائر العاصمة، ط1 ،2002، ص146.

التي تكتفي بإيراد الأحداث متسلسلة كما حدثت، وبالتالي منافسة نسق الواقع ومزاحمة التاريخ في وظيفته»[1].

فالملاحظ على الرواية النسائية الجزائرية هو أنّه لا توجد رواية تخلو من توظيف المواد الجمالية (من شعر وأمثال وأشعار...) ولنا وقفة مع هذه المواد الإغرائية عند بعض الروائيات أمثال: "سميرة قبلي" فروايتها الموسومة بـ «بعد أن صمت الرصاص» تعدّ مثالا حيّا على استخدام المكياج (المواد الجمالية) اللّغوي في تزيين نصها الروائي وتحقيق متعته وذلك لبثها مقاطع شعرية عديدة نذكر منها: «يا الرايح وين مسافر ... تروح تعيا وتولي »[2].

إنّها أغنية للراحل "دحمان الحراشي" والتي يعرفها منا الصغير والكبير، والتي أوردتها الروائية في العديد من صفحات روايتها، جاعلة منها أيضا خاتمة الروائية .

وعلى الرغم من العمل بهذه التقنية إلّا أنّ هذا لم يمنع الروائية" سميرة قبيلي" من أن تكتب لغة مغرية وذلك «لاتباعها النسيج الإيقاعي في الكتابة، ولتأنقها الشديد في استعمال اللغة»[3] وذلك في قولها: «... هي الوطن

ثمة نساء كالنبيذ

وثمة مدن كالقدر

يجب أن نتعاطاها ولو بمرارة !

أختار –أو ربما أرغم– على هذه المدينة الباكية الماطرة، العشقة التي تشبه إلى حدّ كبير وجه الحبيبة الحزين !»[1]

---

[1] – حسين جمري :فضاء المتخيّل ص 146.

[2] – سميرة قبلي: بعد أن صمت الرصاص ، دار القصبة للنشر، الجزائر، دط، 2008، ص9.

[3] – عبد المالك مرتاض: في نظرية الرواية، ص221.

إنّ هذا المقطع قد ازدحم بفن البيان من تشبيه واستعارة وكلّها تقنيات تزيد اللّغة رونقا وجمالا «وهذا صراع ينبني على سحر اللغة (سحر البيان)، وعلى لعبة، المجاز والسرد، وهي لعبة متجذرة في صميم الفعل اللّغوي والأسطوري»[2] ، وهو ما يجعل من اللّغة جسدا مؤنثا يحمل كل معاني الإغراء والشبقية والحسن.

إنّ اللّغة ما هي في الأصل إلّا «انسجام وتناغم ونظام. واللّغة الإبداعية نسيج يبهر ويسحر»[3] لذلك يمكننا القول إنّ «اللّغة هي أساس الجمال في العمل الإبداعي من حيث هو، ومن ذلك الرواية التي ينهض تشكيلها على اللّغة... إنّه لم يبق للرواية شيء غير جمال لغتها، وأناقة نسجها»[4*] لذلك عمدت الروائيات الجزائريات إلى الاهتمام باللغة «من حيث إنّها ليست مفهوما نمطيا لغويا أو نحويا بسيطا، وإنّما لأنّها دالة، ذات مكنونات موحية غائرة في الوجدان»[5] يفعّلها الخيال النسائي النابض بالمتعة و لذة العطاء التي من أبنية اللّغة المغلّفة بالرموز التي تجعلك تسبح في عالم المتعة واللذّة ومعايشتها على مدى حجم الرواية، وفي ذلك لنا وقفة مع هذا المقطع الرمزي للروائية "إنعام بيوض" والذي يستدعيك لقراءة الرواية والغوص في جمالياتها تقول الروائية:

«في حياتها كلّ شيء منظّم ببعثرة مدهشة، عمرها أربعة آلاف سنة، حسب يقينها الراسخ هاجسها الدائم هو الألف عام التي سبقت مولدها. أين كانت طوال القرون العشرة تلك؟ كيف فاتها موعدا مع أهمّ حقبة في التاريخ؟ حقبة ما قبل الأديان.»[6]

---

[1]–سميرة قبلي : بعد أن صمت الرصاص، ص10.

[2] – عبد الله محمد الغذامي: المرأة واللغة، ص ص 57-58.

[3] – عبد المالك مرتاض: في نظرية الرواية، ص176.

[4] –المرجع نفسه، ص156.

* إن الدراسات اللغوية الاجتماعية «تحدد نمطا غريبا من الفروق بين الجنسين يقضي بأن المرأة تميل دائما إلى نوعية راقية "معيارية من اللغة أكثر من الرجل" أنظر سارة جامبل: النسوية وما بعد النسوية، ص210.»

[5] – مصطفى عبد الغني: قضايا الرواية العربية في نهاية القرن العشرين ،الدار المصرية البنانية – القاهرة،ط1 ،1999، ص156.

[6] – إنعام بيوضي: السمك لا يبالي، ص9.

فمن بإمكانه أن يقرأ هذه الأسطر دون أن ينجذب إلى سحر هذه اللّغة التي تدعوه إلى قراءتها، والبحث عن مدلولاتها وفهمها .

ولا يتوقف الأمر عند روايات الروائية" إنعام بيوض"، ولكن يتجاوزها إلى غيرها من الروايات، فكلّ رواية ما هي إلّا بداية في تقصّي متعة القراءة، وكأنّ اللّغة تغازلك وتستدرجك إلى عالمها السحري النابض بالحياة، واللذّة. ف «اللّغة إذن هي الأسلوب، هي البصمة التي تميّز كلّ كاتب عن الآخر، والمرأة الكاتبة حين نهلت من معجمها الأنثوي في اللّغة، بدت شخصيتها مختلفة بشكل خاص، ومتألّقة في جمال رائع داخل كتاباتها الإبداعية. إذا كتبت المرأة، فهذا لا يعني بالضرورة أنّها ستكتب أدبا مختلفا، متميّزا و جيّدا، لكنها مطالبة بأن تكتب في اتجاه مغايّر يخصّها، يستنطق عوالمها الخاصة، وذلك بلغة جذابة تنسيك أنك تقرأ، وإلا فلماذا يستعملها المبدع إلا ليستروح عن نفسه ويمسح أحزان روحه ويحيي أغنية الأمل والجمال؟؟»[1].

ومن ثمّ تجاوز «عزلة لا يمكن الخروج منها إلّا حين يفصح الصمت عن نفسه، أي حين تتكلّم الأنوثة، بصفتها هذه، في الذكر والأنثى فتعيد تشكيل اللّغة وتشكيل العالم»[2].

لقد تعدّدت الوسائل الإغرائية اللّغوية التي اعتمدتها المرأة الكاتبة في خلق متعة اللّغة ولذّة النص الروائي، إلّا أنّ الإغراء اللّغوي الذي تحقّقه شعرية اللّغة في انزياحاتها ومجازاتها وإيقاعاتها ودلالاتها يعد أسمى هذه الوسائل وأرقاها، لذلك ارتأينا أن نخصص له مجالا أوسع في مبحث لاحق.

وبذلك اقتصرنا في دراستنا هذه على الإغراء الذي تحققه اللّغة في بعدها الجسدي بحكم أنّ الجسد هو أحد مقوّمات الهوية الأنثوية إنّها اللغة في بعدها البيولوجي المرتبط بجسد الأنثى « حيث يتصادم الرحم الحسي مع الرحم المجازي ،فذلك الرحم الذي ينتفخ و ينزف هو ما يشوّه و يعيق ،بينما هناك رحم آخر يلد و يعطي دون أن ينتفخ أو ينزف و هو رحم اللغة التي لا تشيخ مهما طال عمرها

[1] – الإبداع الأنثوي، متاح على الشبكة.

[2] – ناهد بدوية صبح: الخروج من العزلة، ص24.

و لا تترهل مهما اكتنزت ،و لا تفقد رشاقتها و جمالها و خفة حركتها مهما استخدمت .تريد ولادة دون ولادة و تريد جسدا دون جسد »[1] لتعلن بأنّ اللّغة أنثى بامتياز.

[1] –عبد الله الغذامي :المرأة و اللغة ،ص 167.

المبحث الثالث:

شعرية اللّغة الأنثى وجماليتها

1- شعرية الانزياح اللّغوي :جمالية اللغة الأنثى.

2- المجاز و دلالاته :الأبعاد الدلالية للّغة الانثى.

3- الإيقاع و فنّياته :سحر اللغة الانثى.

اللّغة هي أداة التواصل والتعبير عمّا يختلج في دواخل الإنسان «واللّغة هي التي تترجم عمّا في عقله فتجسّده ملفوظات ملفوظة، وأفكار مكتوبة»[1] لذلك عمل الكتاب على العناية بلغتهم وكتابتها بطرق مختلفة تظهر أدبيتها وجمالها حيث «إنّ كلّ لغة تركض في نظام يجسّد مدى عبقريتها، ومدى قدرتها على الأداء، وإلى أيّ حدّ يمكن أن يرقى مستوى النسج فيها من خلال استعمالات أدبائها ومبدعيها»[2].

ولعلّ المرأة الكاتبة تعمل أكثر من الرجل على كتابة لغة جميلة وشاعرية ترتقي بها من عالم الهامش إلى عامل المتن لتتجاوز فكرة أنّ اللّغة ذكورية وأنّ اللّفظ هو سيد اللّغة. وبذلك وعت المرأة الكاتبة أنّه «يجب أن نعير أهمية بالغة للغة الإبداع، أو اللّغة في الإبداع، وذلك على أساس أنّها هي مادة هذا الإبداع وجماله، ومرآة خياله، فلا خيال إلّا باللّغة، ولا جمال إلّا باللّغة »[3].

لذلك فقد أولت الروائيات النسائيات الجزائريات اهتماما بالغا باللّغة، «لأنّ اللّغة هي التفكير، وهي التخيّل، بل لعلّها المعرفة نفسها، بل هي الحياة نفسها. إذ لا يعقل أن يفكّر المرء خارج إطار اللّغة، وهو لا يفكر إذن إلّا داخلها، أو بواسطتها، فهي التي تتيح له أن يعبّر عن أفكاره فيبلغ ما في نفسه، ويعبّر عن عواطفه فيكشف عمّا في قلبه... الحب دون لغة يكون بهيميا. والإنسان دون لغة يستحيل إلى لا كائن، بل إلى لا شيء»[4].

إنّ أهمية اللّغة تجعلها تحتاج إلى من ينقلها إلى «لغة حية تفيض بالمعاني والدلالات التي لا تجد لها امتدادا في الحاضر والمستقبل بشكل من الأشكال»[5]، لغة تنبض بالحياة والخلق وهو ما يحملنا

[1] – عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية، ص 145.
[2] – المرجع نفسه، ص 144.
[3] – المرجع نفسه، ص 145.
[4] –المرجع نفسه: ص 139.
[5] – عمر مهيبل: من النسق إلى الذات، ص 168.

«إلى بلوغ فلسفة للغة تثمّن لعبة الدلالات التي ابتكرها الإنسان، وتغلب المعنى على البنى لأنّ البنى محدودة ونسبية ولا تمثّل حقيقة الإنسان الباطنة والفعّالة»[1].

فالكاتبة المرأة اليوم «تبحث عن طرق لصقل لغتها وضبطها بما يتوافق أو ينسجم مع مخزون المعاني المولّد لصور ذهنية تنزع إلى التنوّع والاختلاف»[2] وهو ما يمكنه أن يتحقّق من خلال الحفر في اللّغة والقدرة على «كتشاف أسرار الكلمة وثرائها وعوالمها الداخلية»[3] وكذا العمل على امتلاك «لغة نثرية فيها الكثير من الشعر، لغة ساحرة رشيقة تستثمر معطيات الفنون البلاغية أحدث وأجمل استثمار»[4] وهو ما يحقّق للّغة شعريتها إنّها «عودة تتمّ باللّغة، وفي اللّغة التي تمثّل حلقة وصل أساسية بين الدلالات الوجودية والتاريخية والجمالية»[5].

إنّ الشعرية تحيل بشكل مباشر على الشعر، ولئن اشتركت الرواية مع الشعر في اللّغة «فلأنّ الرواية الكبيرة الجميلة شديدة الحرص، على عهدنا هذا، على أن تكون لغة كتابية مثقلة بالصور الشعرية الشفافة. ذلك بأنّ النثر، هو قبل كلّ شيء، إنّما يمثّل اللّغة التي يتحدّث الناس بها في حياتهم اليومية. ولا تريد الرواية أن تتدنى لغتها إلى هذه النثرية الفجة، المبتذلة، فتسعى على أيدي كبار كتابها، إلى ترقية لغتها حتى يمكن لها أن تتصنّف في الأدبية، كأنّها تسعى إلى أن تتقمّص لغة الشعر الخارجة عن نظام لغة التعليم، والفلسفة، والتأليف الأكاديمي، إنّها لا ترضى بأن يكون شعار لغتها شعار النثر الذي تمثّل لغته الخط المستقيم. وإنّما تسعى الرواية إلى أن تتماشى مع الشعر الذي شعار لغته الخط المنحني، فلغة الشعر الحق إذن، تجسّد الجمال الفني الرفيع، والخيال الراقي البديع، والحسن الشديد

---

[1]- عمر مهيبل : من النسق إلى الذات، ص 181.

[2]- رفيف رضا صيداوي: الرواية العربية بين الواقع والمتخيل ،دار الفارابي، بيروت – لبنان،ط1 ، 2008 ، ص 79.

[3]- محمد صابر عبيد: السيرة الذاتية الشعرية قراءة في التجربة السيرية لشعراء الحداثة العربية، عالم الكتب الحديث للنشر و الطباعة، إربد- الأردن ،ط1 ،2007 ، ص 62.

[4]- المرجع نفسه، ص 75.

[5]- عمر مهيبل: من النسق إلى الذات، ص 174.

الرهافة، والترقية الشديدة الشفافة، بالإضافة إلى ما ينبغي أن يكون في اللّغة الشعرية من حدّة الإبداع، ومظاهر الابتكار»[1].

فما فائدة العمل الروائي إذا لم تكن لغته قريبة من الشعر ذلك أنّ «اللّغة الإبداعية هي لغة فوق اللّغة، فإذا كانت اللّغة تعني التعبير عن المعاني المباشرة التي لا تحتمل التأويل عادة، فإنّ اللّغة الإبداعية لغة مجازية من الدرجة الأولى، أي أنّها تتّكئ على الصورة الفنية والرمز والغموض الشفافين، فتغدو لغة مكثفة»[2]، و هذا التكثيف هو ما يجعل الرواية «تستحضر عند تحليلها أو قراءتها من فضاء المحذوف أو الغائب أو المحتمل أكثر مما هو حاضر في لغتها ودلالاتها المباشرة الكائنة في لغتها الحاضرة»[3].

إنّ الشعرية إذن وجمالياتها تبرز من خلال حركية اللّغة وقدرتها على تجاوز المألوف والمتعارف عليه والعمل على «تطوير اللّغة وفتحها على آفاق جديدة، فالشعر هو رحلة داخل عوالم اللّغة لاكتشاف طاقاتها وقدراتها المكبوتة وإطلاقها في محيط التعامل الخارجي لإثراء دلالاتها وتطويرها وتوسيع مدياتها»[4].وذلك «لأنّ الشعر مغامرة مستمرة لا تتوقف عند حدّ ويجب أن تتمخّض المغامرة دائما عن معطيات جديدة تسهم في افتتاح حقول دلالية مضافة للغة»[5].ومن ثمّ الحاجة إلى لغة فنية «تفيد... من معطيات المجاز حتى تبدو وكأنها قطعة نثرية هدفها الأساس الفن النثري من دون أي شيء آخر»[6] وهذا لا يتمّ إلّا بتحويل اللّغة من الشفافية إلى التعقيد والتكثيف و«ذلك في إقصاء الجانب التقريري الإخباري لخدمة مكوناتها الأساسية، واشتغال الجانب الجمالي مساحة أوسع، لتصبح اللّغة حدثا أو مجموعة أحداث في حدّ ذاتها، ومكتفية بذاتها، ومقلصة مسافة مرجعيتها الخارجية، والأهم في ذلك الاعتماد في صيغها السردية مكونات الخطاب الشعري أو التشكيل اللّغوي الجمالي

[1] – عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية، ص 11.
[2] – حسين المناصرة: مقارنات في السرد، ص ص 271.-272.
[3] – المرجع نفسه، ص 272.
[4] – محمد صابر عبيد: السيرة الذاتية الشعرية، ص 62.
[5] – المرجع نفسه، ص 63.
[6] – المرجع نفسه، ص 55.

الذي لازم الشعر منذ القدم»[1] والذي حقّق شعرية اللّغة وكثافتها ومن ذلك لغة الرواية و«لئن لم تكن لغة الرواية شعرية، أنيقة، رشيقة، عبقة، مغردة، مختالة، متزهيئة، متزينة، متغجرة، لا يمكن إلّا أن تكون لغة شاحبة، ذابلة، عليلة كليلة، حسيرة، خرقة بالية، فانية، وربما شعثاء غبراء»[2].

ومن هنا نستنتج أنّ «الشعرية ببساطة شديدة هي قدرة النص على الانزياح عن اعتيادية الرؤية والتشكيل في آن معا وهو ما يكمن في فنية امتزاج اللّغة والتصوير والإيقاع والبناء بعضها ببعض وفق نسب خاصة تحكمها طبيعة التجربة الشعرية ذاتها، على نحو تبدو معه أقدر على التعبير عن مضمون هذه التجربة عن غيرها من النسب التي يمكن أن تقوم بين عناصرها في سياقات أخرى»[3].

و قد ساعدت كتابة الشعر الروائيات الجزائريات على بلوغ الكتابة الشعرية، لأنّ جلّ الروائيات هنّ شاعرات في الأصل مارسن كتابة الشعر قبل الكتابة الروائية، ومنهن على سبيل المثال:

- أحلام مستغانمي.
- إنعام بيوض.
- ربيعة جلطي.

1- شعرية الانزياح اللّغوي:جمالية اللغة الأنثى.

من المتعارف عليه أنّه «من بديهيات اللّغة أنّ لكلّ لفظة معنى، و لكلّ دال مدلول محدّد، و أنّ للغة قواعدها التي تمتلك على مستعمليها سلطة من خلالها يوسم من يخرج عنها بالخطأ الذي لاينبغي السكوت عنه»[4].

---

[1]- ناصر يعقوب: اللغة الشعرية و تجلياتها في الرواية العربية (2000-1970)، المؤسسة العربية للدراسات و النشر ط1 ، 2004، ص 64.

[2] - عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص 151.

[3]- محمد مصطفى أبو شوارب وأحمد محمود المصري: قراءة الوعي الأدبي دراسات تحليلية في الأدب العربي ، ص 45.

[4] -يحي الشيخ صالح: حداثة التراث / تراثية الحداثة قراءات في السرد والتناص والفضاء الطباعي دار الفائز للطباعة و النشر،زواغي- قسنطينة،ط1 ،2009، ص 23.

ولكن لغة الرواية لم تعد تطابقا بين دال ومدلول، ولكنها أصبحت خطابا شعريا يتجاوز البعد التداولي ليغدو تجريبا مستمرا في حقول اللّغة فـ «الكتابة الشعرية الحداثية مزج عجيب وساحر بين التجريب الكتابي بوصفه مغامرة مدروسة ومتجدّدة باستمرار، وبين التنظير باعتباره تأمّلا في المنجز الشعري والثقافي المعرفي»[1].

ولما كانت الكتابة الروائية عملا فنيا جميلا فإنّ جمال هذا العمل الروائي وشعريته لا يظهر إلّا من خلال اللّغة، ولا نعني باللّغة هنا اللّغة المتداولة التي يكتب بها كلّ إنسان، ولكن نقصد «اللّغة الخاصّة التي يصطنعها هو، والتي يحاول في كثير من الأطوار – شأن الكتاب الكبار في العالم – أن يخرجها من المستوى المعجمي الميكانيكي للدلالة، إلى المستوى الانزياحي الذي يتيح له أن يسخّر لغته لمعان جديدة كثيرة تحيي مواتها، وتوسّع دلالتها، وذلك بالاضطراب بها في مصطلحات بعيدة لا عهد للّغة المعجمية بها»[2].

فكلّ روائي «يحاول... أن يجترح المعاني الجديدة للكلمة، وهو بهذا لا يختلف عن الشاعر، ولكنّه لكونه باحثا في أعماق الفكر والحياة، فإنه لا يهمل المعنى المعجمي والدلالي بتاتا، ولكنّه يتأمّله ويعيد تفكيكه»[3]. ليخلق منه خطابا شعريا متألّقا ذلك أنّ «من أساسيات الخطاب الشعري أنّه يكسب سمته المميّزة بوساطة عناصر متعدّدة يأتي الانزياح اللّغوي في مقدّمتها»[4].

فالانزياح في معناه هو خروج اللّفظة عن معناها المعجمي و «عن سلطة القواعد والأعراف اللّغوية بشكل عام»[5]، كما أنّه قراءة «تغرق اللّغة وتمتحنها في البحث المستميت عن المعنى في هندسات المبنى»[6].

---

[1] – عبد القادر الغزالي: الشعرية وأسئلة الذات قراءة في شعر حسن نجمي، دار الثقافة ، ص 83.

[2] – عبد المالك مرتاض: في نظرية الرواية، ص 161.

[3] – إبراهيم أحمد ملحم: في تشكيل الخطاب الروائي، ص 177.

[4] – يحي الشيخ صالح: حداثة التراث، تراثية الحداثة، ص 24.

[5] – المرجع نفسه، ص 24.

[6] – محمد شوقي الزين: الذات والآخر تأملات معاصرة في العقل والسياسة والواقع، ص 27.

فالمعنى المعجمي للّفظة محصور، بينما طريقة تنسيق تلك الألفاظ هو ما يعطي لها الحيوية والحياة والقدرة على نقل الأفكار وترجمتها لأنّ النسق أو طريقة تركيب الكلمات (الألفاظ) مع بعضها البعض يجعل الكلمة تنفتح على معان مختلفة ولا متناهية تتولّد من طريقة النظم «فاللّغة ليست كيسا من الألفاظ كما يقولون، ولكنها جملة من الوظائف والعلاقات تحكمها قوانينها الخاصّة، وتسخر الكلمات فيها لأداء معيّن، تكون الدلالة فيه، في جملة ما تكون، نتاجا لهذه العلاقات. ذلك لأنّ الكلمة، من منظور اللّغة، تبقى إشارة مجرّدة، لا تفصح ولا تبين، إلى أن تأخذ مكانا في الجملة يحدّد نظامها. حينها تكون وظيفة، أو تؤدي وظيفة، فترتبط مع غيرها من كلمات في الجملة بعلاقات، فتكسب معنى تكتسي به، وثوبا من الدلالة تظهر فيه، ليس على الدوام، ولكن ضمن الجملة التي انتظمت فيها. وإنّ أداءها لوظيفتها ودخولها في علاقات مع غيرها ليكسبها أيضا أصالة ضمن اللّغة، التي دخلت عليها»[1]، فتتّسع بذلك الدلالة وتنشأ معان جديدة لا عهد لنا بها تنبعث من حرارة الإبداع.

وهو ما يجعل من الانزياح «أداة فنية يعمل بها المبدع على منح صياغته بعدا جماليا، يعكس مدى وعيه وقدرته على اختيار ألفاظه والتنسيق بينها فاللّغة لا تتشكّل من وحدات محايدة مطواعة توضع بين أيدينا لكي تنتج خطابات منسجمة وشفافة تمكّننا من رسم صورة موضوعية ومحايدة لكلّ تجاربنا الحياتية. إنّ اللّغة، على العكس من ذلك، ذاكرة خصبة تتكوّن من شبكة من الإحالات الدلالية الداخلية التي تكشف عن الاستعمالات القديمة والجديدة للكلمات، وتكشف في الوقت ذاته، عن الرغبات المتحقّقة أو المكبوتة التي لا يمكن إدراكها إلّا من خلال المضامين المرئية في اللّغة وفي التجربة المحسوسة على حد سواء»[2].

[1] – منذر عياشي: الكتابة الثانية وفاتحة المتعة، ص 42.

[2] – سعيد بنكراد: السرد الروائي وتجربة المعنى، ص 200.

وهذا ما يؤكّد على أنّ «قوّة المضامين لا تأتي من الكم المعرفي الذي تحمله الكلمات، بل مصدرها نمط الصياغة والعرض والتوزيع وتنوّع السياقات»[1] الذي يؤّدي إلى تفرّد اللّغة. من حيث إنّ «تفرّد اللّغة ينبع من أسلوبها التركيبي، وتسمو ألفاظها بطبيعة مقوّماتها الفنية والدلالية»[2] التي من خلالها «يعلو شأن الكاتب ويعظم قدره بناء على مدى تحكّمه في لغته، وبناء على قدرته على تحميلها بالمعاني الجديدة التي لم تكن فيها»[3].

إنّ اللّغة الإبداعية هي لغة فنية «يتمتع بها الأديب حين يكتب وهو يلعب بلغته، وهو ينفخ فيها من روحه معاني جديدة، ويحمّلها طاقات دلالية لم يعهدها أحد فيها من ذي قبل»[4].

إنّها اللّغة التي بإمكانها، إذن، أن تعلي من شأن المرأة / الكاتبة وتمنحها القدرة على بناء لغة أنثى تعتمد بالدرجة الأولى على قدرتها في تشكيل لغة جديدة من اللّغة المتعارف عليها تقوم على عملية الابتكار التي تكتسي أهمية خاصة لدى الروائية «في قدرتها على تجاوز ما تمّ التواضع عليه، إلى خلق صورة جديدة بعيدا عن المألوف و المكرور، من خلال مجموعة من الخيارات التي تستفيد منها وتستغلها صانعة جماليات اللّغة بالإضافة إلى تأدية المعنى، وتكتسب اللّفظة قيمتها من مقابلتها لما يسبقها وما يلحقها من كلمات، وهو ما يعرف بالسياق (Contexte) الذي ينقل إلينا المعنى أكثر مما تنقله الوحدات»[5].

إذن، فبالرغم من أنّ الألفاظ هي التي تمثّل جوهر المعنى، إلّا أنّ السياق هو الذي يحدّد دلالتها و يضبط معناها و يحدّ من مرونتها و بهذا « لم تعد اللّغة مجرّد تراكيب و معان معجمية بل غدت

[1] – سعيد بنكراد : السرد الروائي و تجربة المعنى ،ص 200.

[2] – نعيمة بن علية: (الأثر اللغوي في ثلاثية (أحلام مستغانمي)دراسة أسلوبية) ، ص 49.

[3] – عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية، ص 163.

[4] – المرجع نفسه، ص 142.

[5] – نعيمة بن علية ،المرجع السابق، ص 49.

وسيطا حاملا للعلامات المنتجة للقول / المعنى . لغة الرواية غدت عصية على فقه اللّغة*»[1] حيث إنّ «اقتحام عوامل اللّغة ومجاوزة السائد، ليس مجرّد ترف تعبيري، ولكنّه دليل على درجة من الوعي يتمّ فيها تطويع الكلمة لتحمل طاقات جديدة، تكسب النص جماليات ودلالات تتناسب مع الحس والذوق الحديثين»[2] من حيث أنّ «النص هو أساسا تفجير نواة اللّغة، وتحرير طاقاتها التي تتوزع وتتشتّت في كلّ الاتجاهات وتخترق كلّ الأبعاد الأنطولوجية و الأنثروبولوجية للكائن»[3] ذلك أنّ «الكتابة على اختلافها وتباين تقنياتها ومستوياتها، تجسّد طموح الكائن الإنساني إلى تأسيس منظومة رمزية مستقلة عنه لكن لا تفهم بدونه، وتدفع إلى التحقيق همّا أبديا لازمه في دروب كينونته الأولى وهو همّ الكتابة أو تدوين المقولات اللفظية والتصوّرات الذهنية»[4] وهذا ما يقودنا إلى إمكانية القول بأنّ «الكتابة شرط اللّغة في اكتشاف الذات، وتحقيقها والحفاظ عليها. ولذا نستطيع أن نعتبر أنّ البحث في أصل اللّغة (توقيفا أو تواضعا) بحث صارت اللّغة به أهم إنجاز لوعي الذات»[5].

إنّ الانزياح إذن، يعمل على خلق جمالية النصوص الروائية وسحرها، لأنه لعبة اللّغة في فنيتها، فانظر إلى هذا المقطع الذي تورده الروائية "أحلام مستغانمي" وهي تقول:

«في ساعة متأخرة من الشوق، يداهمها حبه.

هو، رجل الوقت ليلا، يأتي في ساعة متأخرة من الذكرى، يباغتها بين نسيان وآخر، يضرم الرغبة في ليلها.. ويرحل»[6].

---

[1] – رفيف رضا صيداوي، الرواية من الواقع والتخيل، ص 78.

* مهمة فقه اللغة،حسب بارت تكمن في تثبيت المعنى الحرفي للملفوظ ولكن ليس له أي سيطرة على المعاني الثابتة، ينظر رفيف رضا صيداوي.

[2] – نعيمة بن علية: (الأثر اللغوي في ثلاثية(أحلام مستغانمي) دراسة أسلوبية)، ص 51.

[3] – محمد شوقي الزين: الذات والآخر تأملات معاصرة في العقل والسياسة والواقع، ص 123.

[4] – المرجع نفسه، ص 15.

[5] – منذر عياشي: الكتابة الثانية وفاتحة المتعة ص 35.

[6] – أحلام مستغانمي: فوضى الحواس، ص 10.

إنّ هذا المقطع يوحي بلغة انزياحية قوية تبتعد عن المألوف والسائد، وتخترق الحواجز الدلالية لتكسر أفق توقف القارئ، الذي ما إن يشرع في القراءة، حتى يتوهمّ بأنّ الروائية ستقول "في ساعة متأخرة من اليل" ليتفاجأ بقولها "من الشوق".

فجمالية الانزياح تكمن في قدرة الروائية على استبدال المعاني وتعويضها بأخرى، تبدو لك في الأصل بعيدة كلّ البعد عن المعنى الأصلي الذي تعودنا عليه، ولكنّها تؤدّي وظيفتها بصورة أقرب إلى المعنى المراد، والذي يحتاج إلى قارئ مثقّف يمكنه حلّ لغز الكلمات في تناسقها والتي بإمكانها أن تنقل القارئ في فضاء اللّغة وتموّجاتها.

فلفظة الشوق هنا لا توحي بالوقت ولكنّها توحي بالرغبة الدفينة التي تفيض عشقا، إنّها اللحظة الأخيرة التي كاد أن ينتهي فيها عشقها، فقبل أن تبرد نار عشقها، داهمها هو بحيه، لتزداد هنا شعرية اللّغة وجماليتها، التي توحي بها لفظة داهمها، فالحب لا يداهم وإنّما المراد هو أنّها لم تكن تتوقع منه ذلك، فهو دائما يحسن اختيار الأوقات، ليأتي دائما في الأوقات الحرجة.

وفي تعميق فعل الانزياح، تستبدل الروائية لفظة "الشوق" بلفظة "الذكرى" لتجعل القارئ يهيم في الدلالات والمعاني المتفجّرة من هذا النسيج اللّغوي الذي يشعّ عبقرية وسحرا، تخلقه الكلمات في قولها:«في ساعة متأخرة من الذكرى. يباغتها بين نسيان وآخر. يضرم الرغبة في ليلها.. ويرحل»، فلفظة يضرم مثلا، ترتبط بالنار، ولكنها هنا جاءت مرتبطة بالرغبة، وهي تدل على حرارة الشوق والحب وإرادة الإحساس بالآخر.

إنّ هاته الألفاظ ليست بعيدة عن المعنى المراد الذي تؤدّيه في النص الروائي على الرغم من أنّ دلالاتها الأصلية بعيدة كلّ البعد عن بعضها البعض، ولكنّ وجودها في سياق واحد، مكنّنا من شرح كيفية اشتقاق لغة جديدة من اللّغة المتعارف عليه.

ويأخذ الانزياح تقنيات متعدّدة، تحقّق مرونة اللّغة وقدرتها على اكتساب المعاني الجديدة وفق التركيب أو السياق الذي توضع فيه، ومن ذلك قول الروائية "جميلة زنير": «وانتحرت على لساني بقايا الأسئلة، واحترقت كلّ الأحلام في مملكة الأماني، فأحسست بالغبن لأنّ كلّ ما فعلته لأجله لم يحرّكه»[1].

فالأسئلة لا تنتحر، ولا الأماني تحترق، ولكنّ الروائية تسعى من خلال هذه الانزياحية إلى التعبير عن وضعيتها المعيشية الصعبة وإحساسها بالغربة والضياع وسوء الحظ.

وغير بعيد عن الإحساس بالمرارة، تتوسّل الروائية "هاجر قويدري" بظاهرة الانزياح لتنقل لنا حزن وشدّة غضب بطلتها قائلة:

«صفعت الباب الخشبي وأنا أشد دموعي، كانت أمي لا تزال في غرفتي تجمع أغراضي التي ستحملها جميعها إلى بيت زوجها.

كنت أبتعد.. القرية لا تفارق حدودها، حدود الرؤية هي التي تفارقها، تنهدت بكلّ حدود صدري وقلت للتي لا تسمع – وداعا عائشة».[2]

فهذه اللّغة الانزياحية التي تترجمها لفظة "صفعت" في ارتباطها بالباب، إنّما توحي بالغضب ولوعة الفراق التي تنقلها لنا أيضا كلمة "حدود" التي تكرّرت في هذا المقطع لتضفي على هذه اللّغة إيقاعا واضحا.

هكذا إذن، عملت المرأة / الكاتبة على إحداث خلخلة على مستوى النظام البلاغي القديم، وذلك من خلال مجاوزة العلاقة بين الدوال ومدلولاتها في محاولة لخلق علاقات جديدة بين الألفاظ تكسب اللّغة طابعها الجمالي وطابعها البلاغي غير المتعارف عليه، وبذلك خلق لغة جديدة يكون لها

[1] – جميلة زنير: أوشام بربرية ثقوب في ذاكرة الزمن، ص 186.

[2] – هاجر قويدري: نورس باشا، منشورات ANEP، الرويبة – الجزائر 2013، ص 41.

دور إيجابي في تطوير اللّغة وتوسيع دائرتها الجمالية فـ «تصبح اللّغة معتمدة على الإيحاء في التوصيل والإبلاغ»[1].

وهو ما يجعل القارئ ينجذب نحو النصوص السردية المبدعة للمفاهيم والدلالات في محاولة لكسر الروتين القديم أو اللّغة السائدة المتعارف عليها. «إنّه بحث يروم تطويع الأداة اللّغوية، و (نحت) لغة جديدة تشتقّ وجودها من كيان اللّغة ذاته وتفجّر البنيات التقليدية لنظمها الداخلية وكيفية تعاملها مع المجتمع وأحكامه على جميع الأصعدة»[2]. لتعلن أنّ اللّغة ليست حكرا على الرجل فقط، وإنّما هي مجال يشترك فيه الجميع، ولا يكون التفاضل بينهما إلّا من خلال اللّغة المبتدعة التي تنمّ عن قدرة الكتاب في إنشاء اللّغة وإثرائها.

2- المجاز ودلالاته: الأبعاد الدلالية للّغة الأنثى:

لقد أدركت المرأة / الكاتبة أنّ طريقها «إلى موقع لغوي لن يكون إلّا عبر المحاولة الواعية نحو تأسيس قيمة إبداعية للأنوثة تضارع الفحولة وتنافسها، وتكون عبر كتابة تحمل سمات أنثوية و تقدّمها في النص اللّغوي لا على أنّها (استرجال)، وإنّما بوصفها قيمة إبداعية تجعل (الأنوثة) مصطلحا إبداعيا مثلما هو مصطلح (الفحولة)»[3].وكل، هذا لا يتمّ إلّا عبر لغة أنثوية شاعرية يتزاوج فيها الحسي بالخيالي »إنّه المستحيل الذي لا ينتجز إلا باللّغة، والمحال الذي لا يسعه إلّا حيّز اللّغة».[4]

فالنص السردي «جمالية تستمد كيانها من تفاعل اللّغة مع اللّغة، وملاعبة اللّغة للّغة، ورفض اللّغة للّغة، وذوبان اللّغة في اللّغة، بل فناء اللّغة في اللّغة، بل ميلاد اللّغة في اللّغة»[5].

---

[1] – ناصر يعقوب: اللغة الشعرية، ص 75.

[2] – بن جمعة بوشوشة: اتّجاهات الرواية في المغرب العربي ، ص 385.

[3] – عبد الله محمد الغذامي: المرأة واللغة، ص 55.

[4] – عبد الملك مرتاض: نظرية النص الأدبي، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، د ط ، 2007، ص 5.

[5] – المرجع نفسه، ص5.

وقد «حفلت الرواية باستخدام الكثير من التقانات السردية التي تنطوي على مهارة واضحة في اللعب بوحدات السرد»[1] ومنه اعتبار الأدب لغة يشترط فيها «أن تفوق دلالاتها ألفاظها، فتنحرف عن المألوف، وتكون مجازا يركب متن الرموز وظهر الإشارات»[2]ليتسنى للّغة «أن تكشف عما هو وراءها فترى في باطنها المعنى الغائب عن ظاهرها»[3] والذي «يتبدى... في ظروف عديدة من التقابل والتوافق و التوازي إلى غير ذلك من التراكيب اللّغوية، مما يضفي إلى معان وإيحاءات معاصرة»[4].

فمن هنا نستطيع القول«إنّ لغة الرواية هي لغة فنية ذات دلالات إيحائية جمالية، وتتشكّل دلالات هذه اللّغة ضمن بنية النص الروائي الداخلية والسياق السوسيولوجي، ولا نستطيع أن نفصل دلالات اللّغة عن مرجعياتها الاجتماعية، وتختلف لغة الرواية الأنثوية عن لغة الرواية الذكورية»[5]، مما ولّد الصراع بين الذكورة والأنوثة. إنّه «صراع ينبني على سحر اللّغة (سحر البيان)، وعلى لعبة المجاز والسرد، وهي لعبة متجذّرة في صميم الفعل اللّغوي والأسطوري»[6].

إنّه سحر اللّغة الذي يجعل المرأة تواجه تحدّيا كبيرا تسعى من خلاله إلى التغلّب على فحولة اللّغة و ذكورتها. و«بما أنّ اللّغة ليست حيادية، فقد جاءت اللّغة ضمن الكتابات السردية الأنثوية تختلف عن الكتابات السردية الذكورية، ذلك أنّ البحث عن سمات ذات خصوصية لكتابة المرأة يتطلّب البحث في السلوك اللّغوي لكلا الجنسين»[7] والذي تتميّز فيه كتابة المرأة «بملمح أساسي هو لغتها الشاعرية التي تؤدي إلى تلاشي الحدود بين التراكيب الدلالية والهوية الذاتية»[8] ومن ذلك «طبع المرأة

---

[1] – محمد صابر عبيد: المغامرة الجمالية للنص الروائي، ص 211.

[2] – منذر عياشي: الكتابة الثانية وفاتحة المتعة، ص 122.

[3] – المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[4] – مصطفى عبد الغني: قضايا الرواية العربية في نهاية القرن العشرين ، ص 167.

[5]– هويدا صالح: نقد الخطاب المفارق السرد النسوي بين النظرية والتطبيق، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة – مصر، ط 1، 2014، ص 146.

[6] – عبد الله محمد الغذامي: المرأة واللغة، ص ص 57– 58.

[7] – هويدا صالح: المرجع السابق ، ص 146.

[8] – سارة جامبل: النسوية وما بعد النسوية، ص 384.

ونسيجها النفسي اللذين جعلاها تنزع إلى الكتابة الشعرية أساسا»[1] والتي تحمل في طياتها هواجس المرأة وكيانها وقدرتها على كسر فحولة اللغة لتغدو الكتابة أنثى بكل المعايير، ف «في طبيعة المرأة شيئا مشابها لطبيعة الشعرية، إنه شيء يتعلق بالعذوبة والحضور الملح والفتنة غير المفسرة، كونها مزيجا من الفيزيقا والميتافيزيقا»[2].

إنّ لغة المرأة لعبة لغوية فنية «مليئة بالرموز والإيحاءات، ومليئة بالمطبات والمناطق المظلمة المنفتحة على كلّ الاحتمالات»[3] وهو ما يجعل من «السرد مجازا أنثويا من حيث هو قناع لغوي تحتال به المرأة على سلطة الفحل لأنّها بالسرد تظهر غير جادة في لحظة الجد وغير صادقة في لحظة الصدق وغير فاعلة في لحظة الفعل»[4].

فبعد أن كانت المرأة موضوعا للغة، «فإن المفارقة المجازية تحيل إلى دلالة ثقافية وحضارية بليغة، فالمرأة هنا تقول إنّها ذات قادرة وإنّها ذات فاعلة»[5]. تنشئ اللّغة وتعيد خلقها وتحسن انتهاك أنظمة اللّغة لـ «يأتي (المجاز) فيها على أنّه خطاب أنثوي يؤسّس للمرأة قيمة إنسانية في عالم لا يرى لها أية قيمة»[6].

إنّ سحرية اللّغة وكثافتها جعلت من «السردية مهارة نسوية ومجازا أنثويا»[7] مكنتها من اقتحام قلعة الرجل الحصينة وذلك عبر الخيال الأنثوي في ابتكاره للغته الخاصة التي تقترب من لغة الشعر من حيث «إنّ الشعر هو العمق الروحي والنفسي للإنسان في تحوّلاته التاريخية والثقافية والاجتماعية،

---

[1] – نور الدين سيليبني: تيمة الجنس في السرد النسائي المغاربي، ص ص (44 – 45).

[2] – فاطمة الوهيبي: المكان والجسد والقصيدة، ص 25.

[3] – عمل مهيبل: من النسق إلى الذات، ص 227.

[4] – عبد الله محمد الغذامي: المرأة واللغة، ص 199.

[5] –المرجع نفسه، ص 94.

[6] – المرجع نفسه، ص 85.

[7]– المرجع نفسه ، ص 199.

وهي رؤية لا تقفز على النظرية الأدبية، ولا تتسيج بها، لكنها تجعل من الشعر المعادل الموضوعي للحياة، وهو أمر صعب بصعوبة الحياة نفسها»[1].

وعلى الرغم من أنّ جلّ الروائيات الجزائريات كن بادئ الأمر شاعرات، كان لابدّ لنا من التساؤل عن السبب الذي الذي جعلهن يغيرن مسارهن إلى الكتابة السردية وذلك أنّ «الوسيلة المتاحة للتعبير عن الذات النسائية هي وسيلة الشعر غير أنّنا لا نقصد بذلك أنّها ترتبط بشكل إجباري مع نوع أدبي محدّد ولكنّها تحمل معها شعريتها لتقحمها في الأنواع الأخرى، فمن الأكيد أنّ اختيار المرأة للشكل السردي تقف وراءه رغبة في عرض المشاكل التي تعانيها في إطار يتيح خلق شخصيات شبه واقعية، وهو ما لا يسمح به الشعر دائما، ولكن المرأة الكاتبة مع ذلك لا تريد أن تترك نفسها لتعرض الواقع برؤية محايدة فهي تريد أن تتدخل في كل شيء لأنها في الواقع معزومة من أن تفعل ذلك وهذا يؤدي إلى هيمنتها على مجموع العالم السردي. وهي لكي تخفي سلطتها المركزية هذه تحاول قدر الإمكان أن تموهها بالخطاب الشعري»[2].

وهو ما يفسر تداخل الشعري بالنثري في لغة المرأة والذي لا يمكننا تمييزه بصريا وإنما من خلال المعاني والدلالات وتزاوج الكلمات وإيحاءاتها الدلالية فـ «نجد اللغة الكثيفة، والتعبير الراقي الأنيق الذي يشي بانحداره من عوالم الشعر، سبيلا للتورية والتغطية، بحيث تتحول اللغة ذاتها إلى حجرة شديدة الخصوصية، وتتدخل في درجة قدرتها على الحجب، وفي سماكة جدرانها عوامل شتى، يتصدرها نصيب الأنثى المخبوءة في النسق اللغوي الكثيف من الثقافة، ونصيبها من الإنسانية، ويتدخل في الأمر أيضا حجم الطاقة المكتنزة والمقهورة في داخل الأنثى، وصلتها بطاقة القوى القاهرة وعنفها وشراستها، وتتدخل أيضا سوية العمل الروائي من الناحية الفنية، وطبيعة الملكة اللغوية للكاتبة، وثراء عوالمها

[1]- محمد الحرز: شعرية الكتابة بالجسد دراسات حول الوعي الشعري و النقدي ،مؤسسة الانتشار العربي، بيروت – لبنان، ط1 ،2005، ص 9.
[2]- حميد لحميداني: كتابة المرأة من المونولوج إلى الحوار، الدار العالمية للكتاب، الدار البيضاء – المغرب، ط 1، 1993، ص ص 41- 42.

الروائية، وطبيعة تحصيلها المعرفي، وتفاوت المستويات اللغوية المستعملة في الرواية، باعتبار الرواية مجالا مميزا ومرنا وشديد الرحابة، لاشتمال مختلف أنماط التنوع الكلامي»[1].

إنّ هذا التنوّع الكلامي في اللعب بالكلمات هو الجسر الذي تعبر عليه الرواية من النثرية إلى الشعرية عبر استخدامها للمجاز والرمز والتشبيه والاستعارة لخلق الكثافة اللغوية والإبحار في عوالم السرد النسائي. وكلها أساليب وتقنيات تستعملها المرأة الكاتبة في إضفاء لمسة شعرية على لغتها.

وفي هذا المقام، لنتأمل قول الروائية نعيمة معمري: «وأغرق في تأمل حركة هذا المطار الذي يشهد منذ سنوات رحيل أبناء هذا الوطن، مذعورين، مستعجلين، متأبطين جرحا بالغا في الحدة، مديرين له ظهورهم، موغلين في الغياب، في الصمت والنسيان، بعد أن ضاق بهم هذا الوطن الكبير كبر أحزاننا، الصامد رغم أخطائنا، هروبنا وجحودنا، وضعفنا.

أتأمل هذا المطار الذي يفتح في كل مرة أبوابه الواسعة سعيدا بعودة أبناءه من ديار الغربة، لكن الوطن لا يلبث أن يخيبهم ويوجعهم بحقيقته المرة، وحين يبتلعهم جحيم الغربة مرة أخرى، قد يعودون إليه مجرد توابيت خشبية مشمعة، توابيت تقول بوضوح، أنه لا مجال للثرثرة والكلام ولكن لا أحد ينكر أن المجال واسع للسؤال، للحزن، وللوجع»[2].

ففي هذا المقطع، قد تزاحمت العديد من الصور البيانية من كناية واستعارة حاملة في طياتها معاني الحزن والأسى والغربة والحنين إلى الوطن.الوطن الذي أصبح عدوا ينكل بأولاده بعدما كان صدرا حنونا لهم .الوطن الذي كتبته ياسمينة صالح في رواياتها وصورته بأبشع الصور في قولها: «أجل.. ألم يكن الوطن جثة نتلمسها في حالات الخوف والبرد والبكاء. ألم يكن الوطن مقبرة يتكئ الناس على أسوارها»[3].

[1] – صلاح صالح: سرد الآخر، ص ص 152، 153.

[2] – نعيمة معمري: أعشاب القلب ليست سوداء، فيسيرا للنشر، برج البحري – الجزائر،دط، 2010، ص 15.

[3]– ياسمينة صالح: وطن من زجاج، منشورات الاختلاف، الجزائر العاصمة – الجزائر، الدار العربية للعلوم – ناشرون، بيروت – لبنان، ط 1، 2006، ص 79.

فقد شبهت" ياسمينة صالح" الوطن بالجثة والمقبرة من كثرة الجثث المتراكمة عليه إيهاما بالتطابق بينهما جراء الصمت الذي يعتري الوطن دون أن يحميهم.

هو ذا إذن التشبيه في صورته البلاغية والذي تستحضره نفس الروائية وهي تورد المعنى الأصلي للوطن بأبلغ أنواع التشبيه ليصبح الوطن في قولها:

«الوطن حقيقة يجب الإيمان بها يا بني، الوطن ليس رئيسا وليس الحكومة وليس الغيلان السياسيين، ولا الجلادين ولا السجانين والمنفيين ولا المفقودين، ولا الخونة ولا الإرهابيين.. الوطن هو ما نتنفسه وما نستشعره.. هو الأعشاب التي نمشي عليها والعصافير التي توقظنا في الصباح، والمطر الذي يباغتنا من غير موعد، والتحايا البسيطة التي لا نستوعب قيمتها إلا متأخرين»[1].

وفي خلق شعرية اللغة وكثافتها «استعانت أحلام مستغانمي بالرمز والإيحاء والرمز معناه الإيحاء أي التعبير غير المباشر عن النواحي النفسية المستترة التي لا تقوى على أدائها اللغة في دلالاتها الوضعية، والرمز هو الصلة بين الذات والأشياء بحيث تتولد المشاعر عن طريق الإثارة النفسية لا عن طريق التسمية والتصريح»[2]. وهو ما ينقله لنا رمز التفاحة في معناها على الخطيئة الأولى التي نسبت للمرأة. تقول الروائية" أحلام مستغانمي":

«"يا التفاحة.. يا التفاحة.. خبريني وعلاش الناس والعة بيك.."

تستوقفني هذه الأغنية بسذاجتها.

تضعني وجها لوجه مع الوطن، تذكرني دون مجال للشك بأنني في مدينة عربية، فتبدو السنوات التي أمضيتها في باريس حلما خرافيا.

---

[1] – ياسمينة صالح : وطن من زجاج ، ص 11.

[2]– الأخضر بن السايح: سطوة المكان وشعرية القص في رواية ذاكرة الجسد دراسة في تقنيات السرد ،عالم الكتب الحديث ،إربد– الأردن ،ط1 ،2011، ص 138.

هل التغزل بالفواكه ظاهرة عربية ؟ أم وحده التفاح الذي ما زال يحمل نكهة خطيئتنا الأولى، شهي لحد التغني به، في أكثر من بلد عربي»[1].

فعلى الرغم من أنّ التفاح يرمز للأنثى، إلّا أنّه في الأصل يرمز إلى أصل الغواية الأولى التي ما زالت تتحمل المرأة إثمها على مر العصور، فرمز التفاح هنا يوحي بقصة خروج سيدنا آدم وأمنا حواء من الجنة بسبب أكلهما من شجرة الخلد. فلفظة التفاحة كافية بأن تستدعي القصة بأكملها دون سردها بشكل مباشر.

ومازلنا مع الروائية "أحلام مستغانمي" في رواياتها "فوضى الحواس" والتي ترمز إلى لغة الرجل بالأزرار في قولها:

«الجميل في هذا الرجل أنه، ككل أثرياء الحلم، يترك في أعلى معطفه السميك للصمت، زرا واحدا مفتوحا للوهم، كباب موارب. وربما كان هذا بالذات هو الشيء الأكثر إغراء فيه. فهو لا يصمت تماما، ولا يتكلم إلا بقدر كسر الصمت بكلمات قليلة، تختصر اللغة.

إنه بطل جاهز لرواية، يمنحك نفسه بالتقسيط.

وهل الرواية سوى المسافة بين الزر الأول المفتوح، وآخر زر قد يبقى كذلك ؟»[2].

فأحلام هنا تنقل لنا بهذه العبارات التي يتصدرها رمز الأزرار، فحولة اللغة التي كانت دائما حاجزا أمام لغة المرأة، لتعلن أن الزر العلوي، الذي بقي مفتوحا هو المجاز الذي استطاعت المرأة أن تكسر به حاجز لغة الفحل وتنطلق من خلاله في كتابة سرودها بلغة شاعرية. وهي في تحديها له تستخدم الأداء "قد" التي تعني معنى الاحتمال بقلة أو بكثرة، ولعل ذلك كون "أحلام مستغانمي" تكتب وتنظر في الوقت نفسه لمبادئ "الأنوثة" التي تقوم على اللغة، فاللغة عندها هي سيدة الأعمال

[1] – أحلام مستغانمي: ذاكرة الجسد، ص ص 11، 12.

[2] – أحلام مستغانمي: فوضى الحواس، ص 36.

الروائية لذلك كانت لغتها لغة مجازية بالدرجة الأولى.«وهذا علاج أنثوي للرجل بواسطة اللغة وبمفعول المجاز والسرد»[1].

إنّ المرأة الكاتبة قد «نجحت في إيجاد بصمتها الشعرية التي تعكس أيضا هويتها الأنثوية والإنسانية فنصها يفيض أنوثة، تلك الأنوثة لا تأتي من إعلانها عن مضامين تتحدث عنها، وإنما تأتي من مجمل التقنية الشعرية»[2] في نصوصها الروائية «حيث تولد بخصوبة ملحوظة صورها ومجازاتها، وتترك لألفاظها المشعة بمختلف الدلالات والمنسجمة كلها مع نسيج النص ورؤيته الكلية أن تتحرك في مواقعها المختلفة مع النص، وتتقاطع بليونة ومرونة مع رقة وانسجام لا تخطئها الأذن، في موسيقى تتحرك بعذوبة وتدفق لا ريث ولا عجل فتحمل نصها مجنحا رشيقا إلى القارئ»[3] محققا شعرية الإيقاع.

3- الإيقاع وفنّياته:سحر اللّغة الأنثى.

لقد بيّنا فيما سبق أنّ الشعرية ترتبط ارتباطا وثيقا بالشعر ووضحنا ذلك بالقدر اللازم، ولكننا حين نتكلم عن الشعرية في العمل السردي لا نعني بذلك أن تكون لغة الرواية مشابهة للغة الشعر، فلكل ضرب من الفنون ما يميزه عن غيره من الفنون الأخرى. إننا إذا التمسنا الشعرية في الأعمال السردية، فذلك من أجل كسر رتابة اللغة وإكسابها بعدا جماليا، فنحن «نطالب بتبني لغة شعرية في الرواية، ولكن ليس كالشعر، ولغة عالية المستوى ولكن ليست بالمقدار الذي تصبح فيه تقعرا و تفيقها»[4].

[1] – عبد الله محمد الغذامي: المرأة واللغة، ص 62.

[2]– فاطمة الوهيبي: المكان والجسد والقصيدة المواجهة وتجليات الذات، ص28.

[3]– المرجع نفسه، الصفحة فسها.

[4] – عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية، ص 165.

حيث إنّه لا بدّ وأن نجعل حدا فاصلا بين الرواية والشعر إذ باستطاعة «القصيدة أن تبلغ ذرى وأعماقا يعجز عنها السرد، لكنه يمتاز عليها بوفرة الذرى، ووفرة الأعماق وتنوعها المدهش»[1].

فالسرد «يفوز بالتطواف في غابة زاخرة المناخات والطبائع الفردية، والتراكيب الاجتماعية، والصعود والهبوط، والتوتر والاستواء، وبكل ما يجعل الحياة البشرية على ما هي عليه من ثراء مدهش في مختلف الميادين، وعلى مختلف المستويات»[2] وهو ما يتيح تحقيق التناغم والتناسق بين الأصوات والدلالات التي تعمل فيها اللغة على خلق نوع من الانسجام الدلالي الذي يؤدي بدوره إلى الانسجام بين الصوتي أو ما يعرف بالإيقاع فـ «بفضل اللغة وما تملكه من دلالات لغوية ومعنوية ومن إيقاعات الألفاظ وتناغمها وما تملكه من ظلال متناسقة نستطيع أن نطلق عليها – اللغة الشعرية– »[3] إنها اللغة التي تسمو باللغة السردية من التقريرية إلى الفنية لتكون «أقرب إلى النثر الفني منها إلى النثر الروائي كما نلمس.... تطابق الوحدة الإيقاعية مع الوحدة الدلالية لخلق فضاء شامل نتيجة لما توحيه بعض الكلمات التي قد تكون داخل الجملة فتبرزها وتلفت الانتباه إليها»[4].

إنّ الكتابة الروائية في حاجة إلى السمو باللغة السردية من اللغة التقريرية إلى اللغة الفنية وهو ما يتحقق عبر تقنيات مختلفة من أبرزها الإيقاع «فالإيقاع عنصر هام من عناصر تحقق الشعرية في النص، خاصة عندما يتحقّق عبر أكثر من تقنية ويتجلى بأشكال مختلفة في النص، ليس بالضرورة أن تكون صوتية تلتقطها حاسة السماع بشكل مباشر، وإلا لأصبحت وزنا، يمتاز بالرتابة التي لم يعد الذوق المعاصر يتطلّبها، ويفضل عليها تكسير التوقع، وخلخلة الرتابة، وتعالق الشكل بالمضمون المتغير على الدوام».[5]

---

[1] – صلاح صالح: الأنا والآخر عبر اللغة السردية، ص 9.

[2] – المرجع نفسه الصفحة نفسها.

[3] – الأخضر بن السايح: سطوة المكان وشعرية القص في رواية ذاكرة الجسد دراسة في تقنيات السرد ، ص 73.

[4] – المرجع نفسه ص 67.

[5] – يحي الشيخ صالح: حداثة التراث / تراثية الحداثة قراءات في السرد والتناص والفضاء الطباعي، ص 32.

وهذا ما يؤدّي بنا إلى القول بأنّ تحقّق الإيقاع في لغة الرواية يكون بطرق مختلفة تحفظ للرواية تميزها عن الشعر فهناك حد فاصل بين لغة الرواية ولغة الشعر، فالإيقاع لا بد له وأن يتحقق «دون أن يفسد نثرية الرواية أو يخنق سردها أو حوارها، ذلك أنه ينساب بشكل عفوي بعيدا عن التكلف، ويتغير باستمرار في درجة كثافته مميزا بين المقاطع التي يطغى فيه السرد وتبرز الأحداث»[1].

وتتعدّد تقنيات الإيقاع في الأعمال السردية النسائية والتي «لا يمكن حصرها وتتبعها بشكل دقيق في بحث يتناول الشعرية عوما.. لكن نشير إلى أهمها وأكثرها ورودا... وأكثرها تجديدا وإبداعا وتجريبا»[2].

فالتكرار مثلا يعد أبرز وأهم تقنيات تحقق الإيقاع في النصوص السردية الأنثوية وهو ما يؤدّي إلى تحقيق شعرية النثر ذلك أن للتكرار القدرة على خلق إيقاعين «الأوّل خلق مدى إيقاعي روائي يضبط حركة الرواية وتحولاتها، والثاني هو تعبئة هذا النظام الإيقاعي بإشارات سيميائية تتفاعل فيه وحدات السرد التكرارية بوصفها دالا، مع ما يناسبها من مداليل مقترحة أو محتملة، بهدف إنتاج المعنى الروائي بمستوياته الفكرية والحضارية والإنسانية والميثولوجية أحيانا»[3].

إنّ تقنية التكرار تعمل على «انفتاح السردي على الشعري بطريقة احترافية، وهذا الانفتاح بدوره يسهم في تكثيف اللغة، ويزيد من مؤثراتها الموسيقية وتواتراتها الإيقاعية لدى المتلقين، وفي الوقت نفسه يبقي جماليات الكتابة السردية راسخة أو واضحة المعالم !!»[4].

وبهذا يمكننا أن ندرك أهمية التكرار باعتباره أقوى المظاهر الإيقاعية في النصوص «على المستويات التركيبية، والإيقاعية، والدلالية، وإسهامه في خلق نماذج الرؤية للعالم، بالإضافة إلى فنياته الجمالية الأسلوبية التي يضفيها على النص، والتي تمنحه الحركية والانتعاش. كما أنه يشدّ البناء الروائي بعضه

---

[1] – يحي الشيخ صالح :حداثة التراث/تراثية الحداثة، ص32

[2] – المرجع نفسه، ص 33.

[3] – محمد صابر عبيد: المغامرة الجمالية للنص الروائي ،عالم الكتب الحديث ،إربد – الأردن ط1 ،2010، ص 117.

[4] – حسين المناصرة: مقاربات في السرد، ص 275.

إلى بعض من حيث هو نوع من التأكيد والتكريس، سواء أكان ذلك على المستوى اللساني، أم على مستوى التمثيل الدلالي الذي ينبثق عنه»[1].

فالتكرار يظهر بصورة خاصة عند الروائية "أحلام مستغانمي" التي تتميز لغتها بالشعرية التي تشترك فيها «جرس الكلمات ونغم العبارات وموسيقى السياق»[2] في كل رواياتها، فمن تكرار الحروف إلى تكرار الألفاظ إلى تكرار التراكيب.

تقول أحلام: «"الحب هو ما حدث بيننا. والأدب هو ما لم يحدث".

يمكنني اليوم، بعدما انتهى كل شيء أن أقول:

هنيئا للأدب على فجيعتنا إذن فما أكبر مساحة ما لم يحدث، إنها تصلح اليوم لأكثر من كتاب.

وهنيئا للحب أيضا..

فما أجمل الذي حدث بيننا.. ما أجمل الذي لم يحدث.. ما أجمل الذي لن يحدث»[3].

فمن خلال هذا المقطع السردي، يمكننا أن نستشف قدرة التكرار في خلق هذا الجرس الموسيقي الذي يؤكد على أن «أحلام مستغانمي تملك تلك اللغة الفنية التي تصل إلى مستوى الشعر»[4].

وتبقى ظاهرة استخدام التكرار تتفاوت من روائية إلى أخرى فتتجاوز تكرار الألفاظ إلى تكرار التراكيب أو ما يعرف بـ "اللازمة" التي تعد شكلا من أشكال تحقق الإيقاع في الكتابة الشعرية، ولكنها تأخذ بعدا آخر في الكتابة الروائية ذلك أنها تأخذ مساحة أوسع كوسيط لغوي موسيقي بين الإيقاع

[1] – نعيمة بن علية: الأثر اللغوي في ثلاثية (أحلام مستغانمي) – دراسة أسلوبية، ص 60.

[2] – الأخضر بن السايح: سطوة المكان وشعرية القص، ص 60.

[3] – أحلام مستغانمي: ذاكرة الجسد، ص 7.

[4] –الأخضر بن السايح :المرجع السابق، ص 53.

والدلالة ومنه مثلا قول الروائية "جميلة زنير": «وفكرت بالانتحار، فليس هناك ما يشدها للحياة»[1] والتي تكرّرت أربعة (4) مرات في صفحات أخرى من الرواية (ص 113/ 117، 119، 122)، إنّه تكرار يقوى على نقل الحالة النفسية لبطلة الرواية التي تعرضت للاغتصاب ، وبما أنها كانت دوما متهمة، فلم يكن بإمكانها أن تتهم الفاعل، فجاء هذا التكرار لينقل لنا شدة معاناتها وإحساسها بالضياع، والخوف من الآني والآتي. فكان دور اللازمة هنا «أشبه بالغوص في جماليات اللغة التي تتوجه إلى الوعي[2] .

ومن تكرار التراكيب إلى تكرار الحروف، نلفي هذا الوقع الموسيقي لمجموعة من الكلمات اشتركت في بعض الحروف ينقله هذا المقطع للروائية "ربيعة جلطي" وهي تقول:

«عزائي الوحيد – إن كنت قد قهرت، وجرجرت، وغلبت على أمري– أنني قاومت. نعم قاومت بكل قواي. فلم أجبن، ولم أذعن لأول دفعة تطردني نحو الخارج.. قاومت بكل عزم تلك الطلقات الشريرة التي كانت تكور بجسمي وتدفعه مثل شيء تافه، غير مرغوب في مكوثه. شيء لا أهلا ولا سهلا به.»[3]

ولعل تكرار الحروف يقودنا إلى ظاهرة موسيقية أخرى تحققها أساليب البلاغة من جناس وسجع بحكم أن الأثر البلاغي لكل منهما هو إضفاء جرس موسيقي على المعنى، فانظر إلى إيقاع هذا المقطع للروائية "زهرة ديك" الذي تورده على لسان بطلها وهو يقول: «جسدي.. وحبها.. و رعشة الرعب.. على إيقاع الباب المدمر تحدث صخبا هائلا في أعماقي... ثالوت أحمر أطبق على كياني... وكل العالم مثله عني مشغول بكل شيء إلاي... منتهى الأنانية، منتهى القسوة والغش والظلم والخديعة»[4]

---

[1]– جميلة زنير: أصابع الاتهام، ص 108.

[2]– أحمد ملحم: سميحة خريس :الرؤية و الفن، ص 177.

[3]– ربيعة جلطي: عرش معشق، منشورات الاختلاف، الجزائر العاصمة – الجزائر، منشورات ضفاف، بيروت – لبنان، ط1، 2013، ص10.

[4]– زهرة ديك: في الجبة لا أحد، ص88.

هكذا،يلعب السجع دوره في تقوية الجمالية الموسيقية، و كأنه يشكل قافية يترجمها حرف الياء في انسيابه و الذي« يفيد من إمكانية دخول الإيقاع النثري المتحرر من التفعيلة بصورة كاملة على الإيقاع التفعيلي لخلق ثنائية نغمية شديدة التنوع، بالإضافة إلى توجيه النص دلاليا من خلال توظيف تقرير النثر، ولغته المباشرة في توجيه الاحتمالات الدلالية»[1].

ومثلما يعمل السجع على خلق الموسيقى الخارجية، تبقى الموسيقى الداخلية من نصيب الجناس الذي تطل معه موسيقى الشعر في انسجام الكلمات وتوافقها، وخاصة إذا كان الجناس متمازجا مع السجع، وهو ما يمكن أن نستشفه من خلال قول الروائية" إنعام بيوض":

«إلى نور...على نار

حياتنا ليست عقاب،

و حلوها و مرها الملفوف بالضباب

سينجلي

و سعينا الملهوف في أثر السراب

ليس سوى إياب.لا تقلقي، انتشري بل افتحي الأبواب..فليس دون باب الموت باب»[2].

هكذا إذن، يحقق أسلوب الإيقاع التداخل بين الشعري والنثري في السرد النسائي الذي يعمل فيه التكرار على انتهاك «البنيات اللغوية المتأسسة على بلاغة الانسياب السردي الصامت والساكن، ويبني بدلها إيقاعا... تؤسسه جمالية الحركة والصوت.»[3]

[1] – مصطفى محمد أبو شوارب و محمد أحمد المصري :قراءة الوعي الأدبي، ص74.

[2] – إنعام بيوض: السمك لا يبالي، ص10.

[3] – عبد الرحمن تمارة: (جمالية الانزياح اللغوي قراءة في "علبة الباندور"[1] لأنيس الرفاعي)، مجلة عمان، ع 162، كانون الأول 2008، ص.85

وعلى الرغم من أن المرأة الكاتبة تعتمد على اختيار ألفاظ دون أخرى على ما فيها من شعرية إلا أن «الكلمات هنا لا تنبض شعريا بما تدل علية فحسب بل في تلاحمها دلالة وصوتا بين الداخل والخارج»[1].

كما يمكن للإيقاع أن يتحقق عبر تقنية استخدام الجسد واستلهامه في الكتابة النسائية، حيث «يمثل الإحساس بالجسد نفس الإحساس بالأحداث والأشخاص، بل إن النص مخصب، في جرس كلماته وسيميائية حروفه من ذلك النسيج الإيقاعي وأبعاده الدلالية بحيث يفضي هذا الإحساس على النص مدلولات تؤشر لتلك الرغبة التي تنسج خيوطه»[2]

فنحن لو قمنا بقراءة عناوين الروايات الحافلة باستخدام الجسد، ندرك أو نتذوق ذلك الجرس الموسيقي الذي تحققه مفردات الجسد في جماليتها والتي منها مثلا: ذاكرة الجسد، فوضى الحواس، الأسود يليق بك، أوشام بربرية، أصابع الاتهام، أعشاب القلب ليست سوداء، اكتشاف الشهوة، تاء الخجل، مزاج مراهقة...الخ

فالجسد باستطاعته أن يلبس النصوص لباسا موسيقيا ويبقى النص الأنثوي «دائما في حالة تجريب مستمر لا يتوقف عند حدود معينة من الشكل والمعنى، بل تنفتح حركته على كل ما هو شعري»[3].

والتي يدعمها الإيقاع الذي يحققه حرف الألف في تعاليه وشموخه، في كبريائه وشجونه ليتشارك «تطابق الوحدة الإيقاعية مع الوحدة الدلالية لخلق فضاء شامل نتيجة لما توحيه بعض الكلمات التي قد تكون داخل الجملة فتبرزها وتلفت الانتباه إليها»[4] وبذلك «تصبح هذه الكلمات معالم صوتية في

[1] – الأخضر بن السايح: سطور المكان وشعرية القص، ص67.

[2] – المرجع نفسه، ص104.

[3] – المرجع نفسه، ص67.

[4] – محمد الحرز: شعرية الكتابة بالجسد، ص174.

النص لا يمكن إغفالها عند محاولة التفسير»[1] و ذلك«من حيث هي ارتقاء على مستوى الوعي كما هي تحقيق للثنائية الصوتية المنبعثة من عمق التجربة الإنسانية عبر العصور كي تؤدي حوارا حيا للكلمة»[2] في تعبيرها عن الذات «وفق إغراءات القراءة التي تندغم في إطارها الهوية والاحتراف»[3].

إنّه الاحتراف الذي يكون نابعا من الذات والذي «تفتنه بلاغة القول الشعري في إنجازه وتكثيفه، في رموزه واستعاراته، في أصواته وإيقاعاته»[4].

ولربما تساءل القارئ عن مدى خصوصية الشعرية في ارتباطها بالأنوثة من حيث بناؤها للنسق الأنثوي وتشكيل اللغة الأنثى، وهي ظاهرة متوفرة أيضا عند الكتاب الرجال.

إنّ الإجابة ببساطة سهلة، ذلك أن «الشعرية كائن أنثوي سواء أكتبت الشعر امرأة أو كتبه رجل، فكلما ازداد جيشانه وقدرة مجازاته على التوالد والتماس بخصوبة مع الوجود واللغة والأشياء كلما بدا أنثويا أكثر. وكأنما الشعرية أنثى وبخاصة قدرة المجازات والصور ومجمل تقنية النص على التوالد وإنتاج المعنى واستحضار المغيب (الجنين) من روابط الكون والعلاقات ومكامن الجمال والدهشات، بحيث تبدو الشعرية حينها كأنثى ولكن في حالة حب وأمومة»[5] ،هي إذن الأمومة التي لا يمكن أن تفهمها إلّا المرأة باعتبارها رمز التوالد والخصب والتخليق.

إنّ الشعرية ترتبط بالأنوثة بفضل خواصها التوالدية والتخليقية والإغرائية التي تعبر عن الذات الأنثى وتجاربها في بث الحياة في العالم فـ «لا شك أن تجربة الحياة والطبيعة والعالم هي البئر الحي الذي تتدفق منه المعرفة الشعرية»[6].

---

[1] – الأخضر بن السايح : سطوة المكان و شعرية القص، ص68.

[2] – أحمد ملحم: .سميحة خريس : الرؤية و الفن، ص177.

[3] – عبد القادر الغزالي: الشعرية وأسئلة الذات قراءة في شعر حسن نجمي،ص84.

[4] – حسن المودن: الرواية والتحليل النفسي ، ص115.

[5] – فاطمة الوهيبي: المكان والجسد والقصيدة، ص26.

[6] –محمود خليف خضير.: سلطة الإبداع الأنثوي في الخطاب النسوي، ص82.

إنّها الشعرية التي ترتبط بالذات الأنثى من حيث «أن الرؤية الشعرية التي تعيشها الكاتبة النسائية في تمحورها حول الذات تجعل الأنثى تحمل شعريتها منذ أن كانت في العصر الجاهلي قطب إلهام الشعراء وفاتحة القصيدة، وتنقلها معها لتطعم بها الرواية، فالخطاب الشعري بهذا المعنى كائن أنثوي في الأصل»[1].

هي اللغة الأنثى «هذه اللغة التي تمتاز بالانحراف والكثافة والتشتت الناجم أساسا عن الارتياح الدلالي من أنماط التعبير المألوفة من خلال الرمز والمجاز والتصوير الناجم عن الاستعانة بضروب البلاغة المختلفة فتضفي تلك الشعرية فتؤثر على المتلقي ويشعر بتلك النشوة وحق التمتع»[2] الذي يأسره ويسحره.

وعلى الرغم من تفاوت الأساليب التي تحقق الشعرية عند الروائيات الجزائريات، والتي تبقى فيها الروائية "أحلام مستغانمي"رائدة في هذا المجال ذلك أن لغتها «لم تكن لغة عادية من قبيل الكلام العادي المألوف وإنما لغة فنية ترقى بإحساس القارئ وشعوره إلى درجة الانفعال والنشوة بسبب تلك الشاعرية التي نجحت في توظيفها»[3] إلّا أنّ «الخصوصيات الفردية نفسها قد يتولد عنها نظريات ومفاهيم تكون أنساقا عامة»[4] تحقق للغة المرأة مجدها الضائع، وتكون فاتحة للابتعاد عن التمييز بين الذكورة والأنوثة من حيث اللغة.

---

[1]- عبد النور إدريس: دلالات الجسد الأنثوي في السرد النسائي العربي، منشورات سلسلة دفاتر الاختلاف(2) ،مكناس- المغرب، ط1 ،2006، ص86.

[2]- الأخضر بن السايح: سطور المكان وشعرية القص، ص98.

[3]- المرجع نفسه، ص53

[4]- عمر مهيبل: من النسق إلى الذات، ص205.

الفصل الثاني:

الكتابة الأنثوية في الجزائر من السيرة الذاتية إلى فن الرواية:

المبحث الأوّل: استراتيجيات ضمير المتكلم.

1-ضمير المتكلّم و السرد السيري في روايتي "الهجّالة" افتيحة بوروينة و "مزاج مراهقة" تفضيلة الفاروق.

2-ضمير المتكلّم و تأنيث السرد في رواية "نورسباشا" لهاجر قويدري.

المبحث الثاني:إضاءات الذات الكاتبة الأنثوية في أعمال سردية نسائية.

1-المحكي الذاتي في رواية "السمك لا يبالي" لإنعام بيوض.

2-الأنا الكاتبة :سرد في سيرة الأنوثة في روايتي "أوشام بربرية" و "أصابع الاتّهام" لجميلة زنير.

3-تمظهرات الذات الكاتبة في الشخصيات الروائية الأنثوية في روايات ربيعة جلطي.

المبحث الثالث:الأنا الكاتبة بين حضور الذات واستدعاء الآخر.

1-الآخر و تأنيث الرواية في رواية "ذاكرة الجسد" لأحلام مستغانمي.

2-سؤال الذات و خصوصية الكتابة في رواية "أعشاب القلب ليست سوداء" لنعيمة معمري.

المبحث الأوّل:

استراتيجيات ضمير المتكلّم.

1- ضمير المتكلّم و السرد السيري في روايتي "الهجّالة" لـ "فتيحة بوروينة" و"مزاج مراهقة" لـ "فضيلة الفاروق".

2 – ضمير المتكلّم و تأنيث السرد في رواية "نورس باشا" لـ"هاجر قويدري".

لقد تجاوز فعل الكتابة في الرواية النسائية الحفر في بنية اللغة و تشكيلاتها إلى تقنية أخرى ترتبط في جوهرها بالذات الكاتبة الأنثوية، تمثّلت في السرد بضمير المتكلّم" أنا".

فضمير المتكلّم يعدّ أوّل عتبة يمكننا الولوج من خلالها إلى عالم الذات، فهو الأقرب إلى إبراز الذات، أو بالأحرى هو الضمير الذي يمثّل الذات و يعوّضها أو ينوب عنها، لذلك فقد كان لهذا الضمير حضور واسع في سرد المرأة بما هو يعبّر عن حضور الذات في دلالتها على الفردانية كونه «وعي بالتشكيل المعنوي الذي يضفي على الذات صفات خاصة ليست لغيرها ،و إحساسا بالتميّز لا يشاكله التباس ،و هوية مستقلّة تتأسّس على الفرادة المصطفاة بين الجواهر الفردية الأخرى».[1]

فالتكلّم بصيغة الأنا يدلّ على حضور الذات، ذلك الحضور الذي «يتضمّن الإحساس بالكينونة و بالصيرورة في نفس الوقت»[2].و هو في تعبيره عن الذات يمثّل« الصيغة التي أعطت للكتابة طابعها الأدبي، بحيث تبدو كما لو كانت نصّا يعيد تركيب محدّدات الوجود الشخصي و الاجتماعي و الثقافي في الزمان و المكان.»[3]

و قد اختلفت الكاتبات في استخدام هذا الضمير للتعبير عن ذواتهنّ ،فمنهنّ من تستعمله كخاصية أنثوية تحقّق بها وجودها و تعمل من خلالها على تأنيث سرودها ساعية إلى إبراز دوره في خلق عالم أنثوي يتطرّقن عبره إلى معالجة القضايا النسائية في ارتباطها بمقام الأنوثة ذلك أنّ «الكتابة الإبداعية، قناة أساسية تستعيد الكاتبة بها ذاتها في عوالم الصمت و التهميش و بوساطتها تعيد تشكيل أناها، بعيدا عن النمطية ، وفي حلّ من قيود الوضع الجمالي، و الثقافي و الاجتماعي، قيود ذات الأصل و النظرة الذكوريتين.»[4] و منهنّ من تستخدمه كوسيلة للتعبير عن حياتها الذاتية ، والذي يحيلنا بالضرورة على مجال السيرة الذاتية أو السرد الذاتي «و هو ما جعل مشروع بناء خلافية

---

[1]- عبد القادر الشاوي: الكتابة والوجود السيرة الذاتية في المغرب، إفريقيا للشرق- المغرب ، بيروت- لبنان ،دط، 1999 ،ص88.

[2]- المرجع نفسه، ص89.

[3]- المرجع نفسه، ص87.

[4]- مجموعة من الكاتبات و الكتّاب : الكتابة النسائية :محكي الأنا، محكي الحياة، ص3.

الهوية الفردية يتمظهر في السيرة الذاتية الأنثوية في شكل معركة بين الأنا و الآخر بين الذاتي الخاص وما هو جماعي مشترك ،بين الأنوثة و الذكورة خاصة.»[1]

غير أنّ استعمال هذا الضمير لا يقتصر على دراسة السيرة الذاتية من باب الحياة الشخصية المحضة للمؤلّفة ،و لكن إتاحة الحديث عن الذات بطرق فنّية تجعل من السيرة الذاتية فنّا روائيا مستقلا بذاته يحقّق للمرأة وجودها و يعلن عن بداية « طور جديد في التاريخ العربي،طور كسر طوق الصمت المفروض على المرأة العربية و تبلور الوعي بضرورة التأسيس لتاريخ النساء المهمل.»[2]

و في محاولة التعبير عن الذات ،تنوّعت استراتيجيات استخدام هذا الضمير الذي وجدت فيه المرأة أنسب طريق للبوح عمّا يختلجها من أحاسيس و من تعرية الذات و الواقع المفروض عليها سعيا إلى فتح الحوار من جديد مع الثقافة الأبوية لذلك فـ« قد كانت صيغة المفرد في الخطابات السيرذاتية النسائية تعبيرا عن فرادة مخصوصة تتميّز عموما بالثورة على مفهوم الأنوثة السائد و كلّ متعلّقاته المظهرية و السلوكية، كما كانت هذه الصيغة متجذّرة في الآن ذاته في تربة إنسانية قوامها التمسّك الصارم باستقلالية الكيان الذاتي و رفض كلّ أشكال التعبئة الفكرية و الشعورية.»[3]

[1]- جليلة الطريطر: (مدخل إلى دراسة سير الكاتبات العربيات الذاتية) ، ص 72.

[2] -المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[3]- المرجع نفسه،ص 73.

1- ضمير المتكلّم والسرد السيري في روايتي "الهجالة" لفتيحة بوروينة، و "مزاج مراهقة" لفضيلة الفاروق:

تعدّ السيرة الذاتية[1] أبرز مجال تنعكس فيه الذات بكلّ معطياتها إذ «أنّ أيّ إبداع – الذي هو سؤال، أو خلق لإجابة، أو اكتشاف – لم يظهر كحقيقة موضوعية أو أدبية ما لم يرتبط بواقع الإنسان الشامل، الواقع المادي والروحي، الممكن منه والواقعي، الحلم منه والحقيقي»[2] .

فقد وجدت المرأة في السيرة الذاتية سبيلا للتماهي مع ذاتها المطلقة ذلك أنّ وجود السيرة الذاتية «جاء مرتبطا بوعي ذاتي منفتح على وعي ثقافي ومتقاطع للحظة زمنية معينة وهذا الوعي الذاتي يشير إلى قيمة الفرد بالنسبة للمجتمع، ويشير إلى تنوّع في المعتقد وفي الرصد لجزئيات الحياة»[3].

من هنا وجب الإقرار بأنّ فعل كتابة السيرة الذاتية، لم يعد مجرّد سرد من التسجيلات الذاتية فقط، بل أصبح فنّا أدبيا قائما بذاته، ينطلق من الذات «فالسيرة الذاتية تجربة إبداعية فريدة، ذلك أنّ المبدع في هذه الوضعية يتعرى أمام نفسه وأمام الآخرين ليقول ما كان يخفيه في صدره زمنا طويلا»[4]..

لذلك فقد كان ارتياد المرأة لعالم السيرة الذاتية كمحاولة لإيجاد موقع بديل للذات وخلق أشكال جديدة للتعبير الأدبي عن النفس، إلّا أنّ ، هذا التعبير عن النفس لابدّ وأن يكون وفق أسس روائية تصوّر «تجربة إنسانية تعكس موقف كاتبها إزاء واقعه بنفس القدر الذي تفصح فيه عن مدى فهمه لجماليات الشكل الروائي»[5].

---

[1] – ينسب أوّل استعمال لهذا المصطلح دائما إلى روبرت ساذي في مطلع القرن التاسع عشر على الرغم من أن الفكرة الحديثة عن السيرة الذاتية كنوع أدبي بدأت تظهر مع انتشار الدراسات التي تتناول الصحوة الروحانية في القرن التاسع عشر، ثم ظهر الرأي القائل بأن أقدم أشكال الكتابة الذاتية ترجع في الواقع إلى القرن العشرين يميل إلى اعتبارها "قصة حياة شخص ما كتبها هذا الشخص نفسه" وكانت السيرة الذاتية كنوع أدبي مقصورة على الرجال من دون النساء، وثم سميت بتقليد "عظماء الرجال" .انظر سارة جامبل: النسوية و ما بعد النسوية، ص273.

[2] –ياسين النصير، القاص والواقع مقالات في القصة والرواية العراقية، منشورات وزارة الإعلام– الجمهورية العراقية، د ط، 1975، ص9.

[3] – عادل ضرغام: في السرد الروائي، ص119.

[4] – حسين تروش:(السيرة الذاتية، فعل الكتابة وفعل إدراك الذات)، ص241.

[5] – طه وادي: صورة المرأة في الرواية المعاصرة، دار المعارف، القاهرة – مصر، ط2، 1980، ص3.

فالسيرة الذاتية، إذن، ليست مجرّد ذكريات شخصية، بل هي محاولة البحث عن معنى جديد و واع للكاتب من خلال التفاعل الحاصل بين الذات والكتابة لأنّها «تحاول إظهار الهوية المتكاملة للذات المسرود عنها وإعطائها شخصية قائمة بذاتها في الماضي، والغرض من ذلك هو إظهار الذات بـ (هوية تامة) من جميع النواحي»[1].

والسيرة الذاتية هي محلّ افتتان القرّاء وانجذابهم لأنّ «فعل الكاتبة في هذا الجنس الأدبي هو فعل استحضار للذكريات واستعادة لماض بعيد وهو فعل عسير ولكنه يبعث ضربا من اللذّة الفنّيةلا يتوفّر في مجالات إبداعية أخرى، في هذا الجنس الأدبي يعيش المؤلّف لحظتين زمنيتين، لحظة الحاضر بكلّ تفاعلاته، ولحظة الماضي بكل ذكرياته... ولكن في كلا اللحظتين انفعال نفسي يربط بين الكاتبة والقارئ»[2] يجعل القارئ يتفاعل مع النص و يعيشه كما لو أنّه البطل، أو بالأحرى أنّ القارئ يمتلك الفضول في معرفة الذات الكاتبة وإزاحة اللثام عن بعض الزوايا المعتمة المتعلّقة بحياتها.

وللسيرة الذاتية دور كبير في التعايش الحاصل بين القارئ والنص الروائي لأنّها وبالرغم من التركيز على صاحبها، تكشف عن علاقة عميقة بالحياة. و من ثمّ فهي ليست بعيدة عن الارتباط بالخارج، و الهوية الذاتية لا تتشكّل إلّا في إطار جدلي مع هذا الخارج، صحيح أنّ هذا الجدل لا يتجلى بشكل مباشر وصريح، لكنّه موجود[3].

ولا عجب إذن في ارتياد المرأة لعوالم فن السيرة الذاتية الذي يعتبر طريقا في معالجة قضايا المرأة سواء أكان ذلك بشكل مباشر أو غير مباشر «فكاتب الرواية –في بدايته– انطلاقا من معرفته الحميمة بنفسه يكتب عن نفسه، وقد أشار عدد من النقاد إلى أنّ العمل الأوّل لدى أغلب الروائيين لا يخلو

[1] – حسين تروش:(السيرة الذاتية ، فعل الكتابة وفعل إدراك الذات)، ص276.

[2] – المرجع نفسه، ص242.

[3] – عادل ضرغام: في السرد الروائي، ص142.

من تماس مع الذات»[1]فما بالك إذا كانت هذه الذات تعاني الكثير تحت وطأة الاستلاب والقهر لذلك فـ« من هنا أضحت الكتابة قيمة ثابتة بل قيمة تعلو كلّ القيم الأخرى في حياة المترجمات لذواتهن»[2].

و لما كان ضمير المتكلّم هو الضمير الأوّل الذي تتجلّى عبره الذات فقد ارتبط ارتباطا وثيقا بالسيرة الذاتية من حيث «هي خطاب إبداعي موضوعه الذات الساردة»[3]، فهو يعدّ العتبة الأولى التي تحيلنا على السيرة الذاتية والتي تندرج تحت مصطلح كتابة الحياة وهو مصطلح «يشمل كلّ أشكال الكتابة السيرية، التي تقدّم للكشف عن هوية خاصّة للذات...، وهذه الأشكال التي تندرج تحت كتابة الذات»[4] تتمثّل بالدرجة الأولى في السيرة الذاتية، الرواية، المذكرات واليوميات، التي تتجلّى قيمتها «في قدرتها على التقاط حساسية التجربة والتعبير عن خصوصية الذات الإبداعية في عنائها الجمالي وهي تختزل الأشياء وتكثّف الرؤى»[5] في كتابة نص روائي تكون فيه الذات منبع الإبداع والمورد الذي تستمد منه مادّتها وعبقريتها.

لذلك كانت السيرة الذاتية الفنّ الذي يختلف « عن باقي الفنون الأدبية في ارتباطها المعلن عنه بالذات (صاحب العمل) ارتباطا وثيقا»[6]. وهذا الارتباط يظهر بشكل جلي في بروز ضمير المتكلم، لذلك فقد «تجلت السمة الأولى لخطاب المرأة الإبداع في بروز ضمير المتكلم إذ شكل ذلك قيمة أساسية عبّرت عن تمركز المرأة الكاتبة حول ذاتها الأنثوية في الوقت الذي انشغلت فيه بالقضايا الجوهرية التي تهمّ حياة المرأة، وتعبّر عن معاناتها، وقد اتّخذ التعبير عن تلك المعاناة الشاقة بعدا أساسيا، واحتل مساحة واسعة في تلك الكتابات»[7] التي على الرغم من أنّها سيرة ذاتية إلّا أنّها ترى «أنّ الأديب ليس

---

[1] – عادل ضرغام : في السرد الروائي، ص137.

[2] –جليلة الطريطر: (مدخل إلى دراسة سير الكاتبات العربيات الذاتية)، ص72.

[3] –حسين تروش: (السير الذاتية فعل الكتابة وفعل إدراك الذات)، ص246.

[4] –عادل ضرغام: في السرد الروائي، ص: 135.

[5] –محمد صابر عبيد: المغامرة الجمالية للنص القصصي ، ص6.

[6] –حسين تروش: (السير الذاتية فعل الكتابة وفعل إدراك الذات)، ص248.

[7] –مفيد نجم: مركزية الذات في الخطاب الروائي النسوي، متاح على الشبكة.

مجرّد آلة تصوير أو شريط تسجيل لالتقاط الواقع في سرده كما هو، بل يعدّ الأساس في تلقي الواقع لديه هو ما يمكن أن نعبّر عنه بهزّة الشعور أو انثلام الوجدان ونزف جراحها على السطور»[1].

من هنا تبدأ مأساة الروائية" فتيحة بوروينة" في سرد سيرتها الذاتية الموجعة التي تلتف بخيوط الحزن والأسى انطلاقا من اختيارها لعنوان يحمل في طياته كلّ ما يمكن أن تحمله لفظة "الهجّالة" من معان و دلالات تورّط المرأة في كلّ ما هو دوني و قبيح و خارج عن الأخلاق. و هي بذلك تصوّر لنا واقع المرأة المأساوي ومعاناتها في مجتمع مازال ينظر إليها نظرة احتقار و ريبة.

وتزداد هذه المأساة عمقا وارتباطا بالكاتبة «بانتقالها من ساردة راصدة وناظمة للحكاية وأحداثها المتوالية إلى شخصية رئيسية تقع لها أحداث وتنقل عن نفسها الأقوال»[2] في صورة روائية تنبض بوعي الكاتبة وبآلامها وتتزيّن بخصائص الفن الروائي وتتلبّس بلبوسه.

فكتابة السيرة الذاتية روائيا يتطلّب براعة كبيرة إذ تمزج الكاتبة بين حقيقة حياتها والصياغة الفنية التي تستعملها في الرواية وسرد الأحداث وهو ما جعل الروائية تكتب بلغة عنيفة تتوافق والموضوع الذي تعالجه خاصة وأنّه يرتبط بها ارتباطا وثيقا «لذلك فإنّ السرد لا يصنعه الحدث بقدر ما يصنعه الوعي به ومحاولة استعادته ضمن بناء يقدّم الذات التي تعيشه مرّة أخرى من خلال الكتابة»[3].

وبما أنّ الكاتبة قد أعلنت مسبقا أنّها بصدد كتابة سيرتها الذاتية وهو ما نلمسه من خلال الإهداء والتقديم، وبالأخص في نقلها لقول "جبران خليل جبران": «ليس من يكتب بالحبر كمن يكتب بدم القلب»[4] ،فإنّ ضمير المتكلّم يبدو بارزا بشدّة في هذه الرواية السيرية بحكم أنّ «ضمير المتكلّم هو الصورة الخفية لاسم العلم»[5] في تمثيله للذات لأنّ «منهج البحث عن الذات هو ضمير المتكلّم الذي

[1] – سعاد جبر سعيد: سيكولوجيا الأدب، ص69.

[2] – محمد معتصم: المرأة والسرد، ص229.

[3] – أمال النخيلي: الأسوار والأجنحة، قراءة في سيرة فاطمة المرنيسي "نساء على أجنحة الحلم"، ضمن كتاب محمد داوود ص142.

[4] – فتيحة بوروينة: الهجّالة ، ص7.

[5] – حسين تروش: (السيرة الذاتية، فعل الكتابة وفعل إدراك الذات)، ص275.

يوحي بالتطابق بين المؤلف وبطل السيرة»[1] وهي تقنية سردية تستخدم لإكساب النصوص مصداقية وواقعية.

فكيف لا يكون لنص" فتيحة بوروينة" الروائي مصداقية وواقعية وهي التي تكتب ألم فقدان زوجها الذي أخذته منها الحياة بغتة ودون سابق إنذار فتقول "فتيحة":

«كم هي جارفة، حادة.. مرهفة مشاعرنا ونحن نكتب حول موتانا لموتانا.. ولكن كم هي صادقة مشاعرنا ونحن نكتب للموت»[2].

ففي رواية" الهجالة"، يحسّ القارئ بالأسى والوجع الذي عاشته البطلة دون وعي منه لتجعله يعيش وقع الفاجعة وعمق المأساة التي ألمت بها فجأة لتجد نفسها وحيدة تواجه وضعها الجديد الذي يدفعها إلى التفكير في مستقبلها وإعادة ترتيب أوراق حياتها من دون زوجها فتقول:

«لم أكن وحدي في عدتي.. ولكن كنت وحدي في رسم معالم عدي دونك.. ملامح مواسمي القادمة.. ولون سمائي.. أترانا نتربص بالبيت ليس فقط للتأكد من براءة رحمنا، لكن لمواجهة أنفسنا.. وغدنا»[3].

هذا اللون الذي تغيّر بمجرد أن أصبحت تحمل اسما آخر هو اسم «الهجالة» الذي يرتبط في تراثنا الشعبي بالفجور وقلّة الحياء والحشمة وارتياد الفاحشة، وهو اسم ينطبق على كلّ امرأة فقدت زوجها، حتى وإن كانت عفيفة طاهرة. تقول الروائية:

«بعد ترملي المفاجئ ... "الهجالة" آآه كم هو حقير اسمي الاجتماعي الجديد.. كم هو وضيع.. أخاله حكما اجتماعيا مسبقا بالإعدام.. لا يختلف في شيء عن الوأد المسلّط على الأنثى

[1] – حسين تروش: (السيرة الذاتية فعل الكتابة و فعل إدراك الذات) ، ص253.

[2] – فتيحة بوروينة: الهجالة، ص25.

[3] – المصدر نفسه، ص ص67-68.

في الجاهلية !!»[1]، إنّه وأد من نوع آخر، موت بالحياة أو «تكنو لوجيا الوأد الجديد»[2]، وأد يجعل من الأرملة أو "الهجالة" لقمة سائغة في فم المجتمع، إنّه الموت البطيء الذي يلحقها إثر تهميشها وإذلالها لا لشيء إلّا لأنّها أرملة، فقدت كلّ أنواع الحماية والمرتبة الرفيعة، فلا أحد يمكنه أن يساند "الهجالة" إلّا طامعا في جسدها وعفتها، لأنّها أصبحت محلّ شبهة و اشمئزاز من كلّ الناس ولن تكون إلّا مجّرد باب من أبواب الفتنة.

وتضيف الروائية في هذا المجال قائلة:

«وأنا أتسلّم اسمي الجديد من قاموس الأحوال الشخصية.. صار لوقع الأمثال الشعبية التي تناولت "الهجالة" طعما مرا آخر لم أذقه من قبل .. «ما يحس بالجمرة غير اللي كواتو» وصرت أنا و "عصبان الهجالة"و"شربة الهجالة" وأرز الهجالة"و "كعكة الهجالة" نشترك في معنى واحد.. وهو النقصان.. الدونية.. وهل تتساوى شربة اللحم بالشربة الهجالة؟ أبدا لا تتساوى.. لكن لحم الهجالة لحمي أنا بعد رحيلك المفاجئ.. واسمي الاجتماعي الجديد.. سيكون تماما كما المثل الصيني "تجمع الافتراءات على باب الأرملة" أو كما قول المثل الإفريقي في أرامله "سقطت الشجرة.. الآن يبدأ التسلق عليها. أتراني بعد ترملي "لحما طري للأنياب.. وعنوانا سهل للدسائس.. وأرضا بورا مشاعة للألسنة"»[3].

إنّ هذه التعابير الدالة على النظرة الدونية للأرملة ولدت نوعا من الاغتراب الداخلي لدى المرأة الأرملة، وخاصة المثقّفة التي تفهم معنى العزلة التي يمكن أن تعيشها كلّ امرأة مكلومة عانت الأمرين؛ معاناة فقدان الزوج والسند، ومعاناة نظرة المجتمع لها. وهو ما جعلها تفكّر في كيفية إعادة بناء علاقتها بذاتها، تلك الذات المصدومة، والتفكير أيضا في طريقة التأقلم مع الوضع الجديد الذي لم تترك فيه الروائية مثلا شعبيا إلا وأتت به لتؤكّد النظرة الدونية للمرأة الأرملة في كلّ أرجاء العالم، فهي وإن روت

[1] – فتيحة بوروينة :الهجّالة ، ص64.

[2] – المصدر نفسه، ص68.

[3]– المصدر نفسه، ص ص 64-65

سيرتها، فهي تروي معها سيرة كلّ أنثى أرملة.«ومن هنا تشعر المرأة المثقفة الواعية بالقلق، فالقلق هنا قلق إنساني رفيع المستوى، وليس ضعفا، وليس مرضا، ولكنه نوع من الصراع القوي والصمود الإنساني العنيف في مواجهة القوى المعادية لوجود الإنسان»[1] .

و فيما يتعلّق بالقلق تقول" بوروينة": «ظلّت أسئلتي اليتيمة مثل أولادي.. تنهشني طيلة أشهري الأربعة وأيامي العشر.. تضعني أمام مصيري الجديد.. أمام ترملي الذي علق بي فجأة دون أن يطرق باب أنوثتي الزاهية مستأذنا.. النساء يكبرن بسرعة.. وكنت أنا أزداد صغرا ودلالا واشتهاء للحياة.. غدر رحيلك المفاجئ بأنوثتي المتوهجة.. زفني إلى حزن قهر تقاسيم وجهي.. علماء النفس يعرّفون الحزن بـ "الانطفاء الداخلي" وكنت في عدتي أتأمل انطفائي الداخلي عاجزة عن كسر أنيابه»[2].

فقد ألقت "فتيحة" بظلال اليتم على كلّ شيء حتى على الأسئلة التي تيتمت حين لم تجد إجابات لها في ظل الوضع الجديد لأنّها لم تتخط بعد المحنة، أسئلة تبحث من خلالها عن إجابات ، عن المصير المجهول لحالتها الجديدة. إنّها تتحسر على أنوثتها التي انطفأت لتزيدها إحساسا أكثر بالترمل فتقول:

«وجدت نفسي لا أختلف عن النساء اللائي لم أكن أشبههن.. كبرت بسرعة مثلهن.. الإحساس بالترمل يرهّل.. زادني في أشهري الأربعة وأيامي العشر نصف عمري. والخرقة البالية كما قالها طاغور*[3] ساخرا من الأرملة وهو الحائز على جائزة نوبل للآداب !! سيان»[4].

من هنا تبرز معاناة الأنثى التي تعمل على كبت أنوثتها وإخفائها كي لا تتهم بالفجور، وتعيش على ذكرى زوجها الراحل كي لا تتهم بالخيانة لتزداد هوة اتساع الأسئلة اليتيمة في تساؤلها عن بقاء المرأة على الوفاء لزوجها الراحل بينما لا يعتبر زواجه هو خيانة بل حقا من حقوق الفحولة، إذ أن

---

[1] – نوال السعداوي: الأنثى هي الأصل، ص216.

[2] – فتيحة بوروينة: الهجالة، ص71.

[3]*– رابندرانات طاغور شاعر و فيلسوف هندي، ولد عام 1861لأسرة ميسورة في القسم البنغالي من مدينة كالكتا، تلقى تعليمه في منزل الأسرة على يد أبيه الذي كان مصلحا اجتماعيا و دينيا معروفا.نال جائزة نوبل في الآداب عام 1913 ، له العديد من الأقوال المأثورة.توفي عام 1941. متاح على الشبكة.

[4] – المصدر السابق ، الصفحة نفسها.

على الرجل إعادة بناء حياته مع أخرى في حين على المرأة ألّا تفكّر في الزواج مرّة أخرى بل عليها أن تعيش على ذكرى زوجها. تقول الروائية:

«أول ما تفعله الأيامى مثلي بعد رحيل أزواجهن.. التفاني في الاعتداد والحداد.. وأول ما يفعله الرجال الأرامل.. الهرولة نحو صغيرات أخريات يربين صغارهم»[1] لتضيف: «وأتساءل أسئلة يتيمة مثل أولادي لا يعبأ بها أحد.. هل مغفور للرجال ممن ترملوا البحث عن رفيقة تؤنسهم بقية العمر وهم الأشداء... ولا يغفر للنساء البحث عن شريك يسندهن و هنّ الضعيفات.. وهن اللائي قال عنهن محمد صلى الله عليه وسلم.. "رفقا بالقوارير" أتمادى في السؤال.. استأنست بأسئلتي في عدتي»[2].

إنّ هذه الأسئلة اليتيمة تفتح مجالا واسعا لابدّ من إعادة النظر فيه، وهو وجود فرق بين الأنثى والذكر، أو المرأة والرجل، والذي مازالت فيه المجتمعات تدين المرأة إن هي أعادت الزواج بعد رحيل زوجها في حين يكون ذلك حقا من حقوق الرجل تسمح به الأعراف والثقافة.

وبعد انقضاء أشهر العدة، تتحرّر" فتيحة" ولكن طريق تحرّرها لن يكون إلّا الطريق إلى قبر زوجها بعد ما أخذت منها تلك الأشهر صغرها وجمالها فتقول:

« من رحم وجعك الذي ألقى بظلاله على تقاسيم وجهي الذي استقبل أولى تجاعيده.. ورأسي الذي علاه أول الشيب....كان قبرك أول وجهة لي بعد أشهري الأربعة وأيامي العشر.. كنت أعلم أنني لن أضع رأسي فوق كتفك.. ولا فوق صدرك فأسمع نبضات قلبك بل نبضات حبك لي.. كنت أعلم أنني لن أتحسس أنفاسك ولن أشم عطرك.. لكن خفقات قلبي كانت تسابق رجفات خطاي.. أتراها تشابه أولى اللقاءات.. أول المواعيد.. مرتبكة.. مجنونة.. حتى مع الأموات»[3].

---

[1] – فتيحة بوروينة :الهجّالة ، ص72.

[2] – المصدر نفسه ، ص 73.

[3] – المصدر نفسه، ص ص77 ،78.

وعلى الرغم من أنّها سيرة ذاتية، إلا أنّها تعالج مشكلة نظرة المجتمع إلى المرأة الأرملة أو كما نسميها في مجتمعنا "الهجالة"، أي المرأة التي لا سند لها يحميها وهو الزوج بالدرجة الأولى.. وبذلك فهذه السيرة هي سيرة كلّ امرأة واجهت أو تواجه أو ستواجه هذه النكبة لتجد نفسها ضحية المجتمع الذي لا يرحمها، فيجعلها تعيش مأساة مضاعفة مأساة الترمل ومأساة النظرة الدونية. وهو ما يؤكّد أنّها «في جملتها.. مؤشّر قوي على أنّ كتابة السيرة الذاتية عموما والنسائية على وجه الخصوص ترتبط ارتباطا وثيقا بالمفاهيم الثقافية للمجتمع»[1].

وبذلك تقوم المرأة بتسجيل بعض الجوانب الخاصة من حياتها، ولكن يجب أن تكون ذات قيمة عالية ووزن ثقيل. لتعلن أنّ السيرة «بوصفها فنا أدبيا أو بوصفها أحد فروع الكتابة النسائية»[2] تزيح الغطاء عن جماليات هذا الفن الأدبي، لتؤكّد أنّ كتابة المرأة لا تأخذ قيمتها من حيث كونها ذات علاقة وطيدة بالكاتبة الأنثى «ولكن من حيث هي وسيلة لإبراز الذات في تخارج أو إخراج الذات من كينونتها الداخلية وتجسيدها على الورق. وإخراج الداخلي غير المرئي وجعله بصريا نوع من خلق أفق لما لم يكن طليقا في اللاأفق واللاتناهي. الكتابة شخصنة وتجسيد للرؤى والأفكار ولدمي الذات ولما لا يقبض عليه إلّا باللّغة والكتابة»[3].

لذلك، فقد كتبت" فتيحة بوروينة" سيرتها بلغة عنيفة توافق الموقف الذي هي بصدد سرده، فكانت اللّغة منحصرة في ألفاظ الموت والحزن والعنف مثل "المقبرة، البكاء، الحزن،..." وغيرها وهو ما يوحي بفهم المرأة الكاتبة لأصول الفن الروائي على الرغم من أنّها تكتب ذاتها، فاختارت لروايتها عنوانا خارجيا "الهجالة" وعناوين داخلية تحمل في طياتها لوعة الفراق وألم الرحيل والوحدة.

---

[1] – أمل التميمي: السيرة الذاتية النسائية في الأدب العربي المعاصر، ص39.

[2] – المرجع نفسه، ص53.

[3] – فاطمة الوهيبي: المكان و الجسد و القصيدة المواجهة و تجلّيات الذات ، ص162.

كما أنّ اختيارها لضمير المتكلم لم يكن بسبب صلته الوثيقة بالذات فقط وإنّما هيمن هذا الضمير «لتضخيم معنى الصمت في حياتها، بمعنى أن يكون لها زمنها الاستثنائي دون زمن الآخرين».[1] فلهذا الضمير القدرة على محو الحدود الزمنية التي تفصل بين لحظتي الحادثة والسرد، وبذلك لا يتغير إلّا وعي الكاتبة بتغير حالتها التي تعيد معها رواية مواجعها في عدتها لتروي معها مواجع كلّ أرملة. وبذلك فـ «كثيرا ما نجد أن السرديات المكتوبة بضمير المتكلم مثل السيرة الذاتية تقدمها كاتبتها على أنها وسيلة لصياغة إحساس أكثر صدقا بالذات عن طريق تسجيل تجارب المرأة التي تظل محجوبة عن التعبير في المجتمع العنصري والمتحيز للرجل»[2].

وعلى الرغم من أنّ «السيرة الذاتية هي النمط السردي الأكثر تمحورا حول الذات الكاتبة من أنماط السيرة المعروفة»[3] إلّا أنّ الكاتبة تؤكّد من خلال روايتها "الهجالة" أنّ السيرة لا تتنازل «عن سحرها وإشراقها وقدراتها الإيهامية حتى في المواضع التي تحتاج إلى تحليل وتعليل في بعض مراحل السيرة»[4].

ولعلّ المتمعّن في الكتابة السيرذاتية النسائية يدرك أنّ «بنية اللّغة السيرية.. تنهض على خصائص وسمات تقترب كثيرا من حدود اللّغة الشعرية أكثر من اقترابها من حدود اللّغة السيرية»[5] لأنّها أي السيرة أصبحت فنا قائما بذاته حاولت فيه المرأة الكاتبة تجنّب السرد باللّغة العادية بل تجاوزتها إلى اللّغة الفنية التي تتوسّل بقدرات الشعر و فنّياته والتي تدعّمها الروائية "فضيلة الفاروق" من خلال روايتها "مزاج مراهقة" معلنة «أنّ اللّغة المسخدمة فيها لغة قص وحكي لذاكرة تتوهّج بالمعلومات والرؤى والقناعات»[6] حيث تكتب من خلال هذه الرواية سيرة ذاتية تسرد من خلالها تفاصيل حياتية ضمن

---

[1] – حسن محمد النعيمي:، ص234.

[2] – سارة جامبل: النسوية وما بعد النسوية، ص373.

[3] – محمد صابر عبيد: السيرة الذاتية الشعرية قراءة في التجربة السيرية لشعراء الحداثة العربية، ص79.

[4] –المرجع نفسه، ص76.

[5] – المرجع نفسه، ص56.

[6] – المرجع نفسه، ص36.

فترة زمنية معينة من حياتها ألا وهي فترة المراهقة، هذه الفترة التي تعدّ أصعب المراحل في حياة المرأة، والتي تكون حافلة بالأحداث نظرا للطاقة الكبيرة التي تمتلكها الفتاة في اكتشاف العالم الخارجي وعالم الذات وإقامة العلاقات مع الجنس الآخر وإثبات الذات بلغة شعرية تتوافق والمواقف التي قامت بحكايتها «مستعملة ضمير المتكلم الدال على الحميمية السردية، وعلى تعرية الذات، وعلى تطلع باد إلى تقديم الحكاية في شكل يتوغّل بها إلى أعماق نفس الشخصية الروائية»[1] ذلك أنّ ضمير المتكلّم «يسوغ لحضور قدر كبير من الذاتية»[2].تقول "فضيلة الفاروق:

« كما تكون الجبال و الأنهار و المدن المدفونة في التاريخ ،ثمّ حين انتهينا...انتهينا في أفعال الماضي الذي لا يموت.لا أدري...

و لكنني أعرف اليوم أنه كان الرجل الذي تمنيت أن أكونه حين تجاوزتني رغبة الحب في أن يكون لي.

قلت لنفسي هذا هو: بهندامه، ببساطته، بسمرته، بأنفاسه، بحركاته، بكلماته...كما هو.

قلت هذا هو، على الرغم من أنه لم يكن نسخة عن فارس أحلامي، وربما كان مجرد شبيه له...لكنه كان هو و قد عرفت فيما بعد أن فارس الأحلام شئ يشبه الحب لأنه يفوق الحب فقد يصبح حاجة، لكنه أيضا يشبه الأفلام التي نحبها، و الروايات التي نعشقها، و الأشخاص الذين تغير المخيلة في ملامحهم حسب ظروف الحيلة و الرغبة.»[3]

فقد كان في استطاعة الروائية "فضيلة الفاروق" «أن تفرض حضورها الإبداعي المتميز وأن تمتلك الكثير من الجرأة في مقاربة عالمها الخاص وتناول المسكوت عنه في حياتها»[4] متجاوزة بذلك فكرة

---

[1]- عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية بحث في تقنيات السرد، ، ص251.

[2]- زهرة كمون: الشعري في روايات أحلام مستغانمي، دار صامد للنشر، صفاقس – تونس، ط1، 2007، ص195.

[3]- فضيلة الفاروق: مزاج مراهقة، دار الفارابي، بيروت- لبنان، ط1 ،1999، ص ص 5- 6 .

[4]- مفيد نجم: مركزية الذات في الخطاب الروائي النسوي.

الخوف من السرد بضمير المتكلم الذي يوحي بالمطابقة بين الروائية والبطلة. معالجة قضايا حساسة في حياتها ابتداء بعرض قصة حبها مع ابن عمها الذي بادلته القبل في الجامعة.تقول الروائية:

« رحت أحكي لسماح ما دار بيني و بين حبيب ، وصفته لها و هو يحتجزني بذراعيه، و يطل عليّ من علوّ بأنفاسه، و عينيه اللتين خلتهما تفهماني...»[1].

لقد نقلت "الفاروق"بعض الجزئيات الخاصة بعلاقتها مع ابن عمّها مرورا إلى الحديث عن قصّتها مع الأب و ابنه ،غير آبهة بما يمكن أن تحدثه من قطيعة بينهما، ضاربة عرض الحائط مقولة« إنّ الكتابة عن الذات أمر ينطوي على الكثير من المخاطر المتعلّقة بطريقة الاستجابة لدى المتلقي و أساليبها و نواياها»[2]لأنّها تدرك جيّدا أنّها عندما تحكي سيرتها ،فهي بذلك تحكي سيرة كلّ أنثى مرّت في هذه الفترة بما يمكنه أن يشابه سيرتها أو يقاربها حتى وإن لم تكن لها نفس الأحداث إلّا أنّ كلّ أنثى قد وقعت في الحب و قد عاشت ما عاشته الروائية ذات يوم.

فالروائية "فضيلة الفاروق" « تقبل على عالمها الداخلي/و تنفتح عليه بكلّ تفاصيله و جزيئاته، تنصت إلى هذه الذات التي تتفجّر بركانا ثائرا بعد نوم طويل، حيث يبلغ نص المرأة فيه درجة عالية من البوح الذاتي و كشف جزئيات عالمها الضبابي المعتم»[3].و هو ما يفسّره هذا المقطع للروائية و الذي تقول فيه :

«فقد خفت من نفسي حين لم أعد أرى فيه إلّا رجولته المفرطة في البهاء ، تلك الرجولة التي تجعل من عقل امرأة حفنة من الجنون الذي يشبه جنون امرأة العزيز."يا يوسف...هيت لك"»[4].

---

[1]- فضيلة الفاروقّ مزاج مراهقة، ص 31.

[2]- محمد صابر عبيد: السيرة الذاتية الشعرية قراءة في التجربة السيرية لشعراء الحداثة العربية، ص 59.

[3]- الأخضر بن السايح: سرد الجسد و غواية اللغة، ص 42.

[4]- فضيلة الفاروق: مزاج مراهقة، ص ص142- 143.

هذا هو، إذن، ضمير المتكلّم في قدرته على كتابة الذات و تعريتها و استراتيجيته في سعيه إلى تأنيث السرد.

2- ضمير المتكلّم وتأنيث السرد في رواية "نورس باشا" للروائية "هاجر قويدري":

تندرج الكتابة بضمير المتكلّم عادة تحت لواء السيرة الذاتية؛ حيث «كانت له أهمية كبرى في الحديث عن الذات وعن عوالمها الداخلية، لذا نجد السيرة الذاتية والرواية يوظّفان هذا الضمير بقوّة كعلامة على تأسيس الوجود الأنثوي»[1].

إنّ ضمير المتكلّم يبرز بشدة في رواية "نورس باشا" للروائية "هاجر قويدري" ذلك أنّ الرواية قد استثمرت بدرجة واضحة السرد المباشر الذي يعتمد على هذا الضمير والذي قد يوحي بالتطابق بين الذات الساردة والشخصية الروائية «التي تماهت تماما في شخصية المؤلفة حتى بدت كما لو أنها سيرة ذاتية حقيقية»[2] لولا بعض المؤشرات النصية ولاسيما الأزمنة التي توحي بعدم التطابق بين البطلة والروائية وهو ما يفتح مجال التساؤل عن سبب استعمال الروائية "هاجر قويدري" لضمير المتكلم على الرغم أنّها ليست بصدد سرد سيرتها الذاتية.

إنّ المتتبع لكتابات المرأة يستنتج أنّها «نادرا ما تستخدم في المنظور السردي الحكائي ضمير الغائب لأنّها تميل في الغالب إلى استخدام ضمير المتكلّم الذي يضفي على لغة السرد طابعا حميميا إذ أنّ المرأة غالبا ما تتوحّد مع شخصيتها الروائية، خاصّة وأنّها كما أسلفنا تميل إلى إحلال الجانب السيري في عالمها الروائي، إضافة إلى أنّها تحاول أن تجعل من اللّغة ذاكرة تنبض بمعاناتها وانكسارات روحها»[3].

---

[1] – لطيفة لبصير: سيرهن الذاتية الجنس الملتبس، محاكاة للدراسات والنشر والتوزيع، أليانا، دمشق – سوريا، الشركة الجزائرية السورية للنشر والتوزيع – الجزائر، ط1، 2013، ص55.

[2] – إبراهيم خليل: في الرواية النسوية، ص131.

[3] – مفيد نجم: مركزية الذات في الخطاب الروائي النسوي، متاح على الشبكة..

فقد استعملت الروائية" هاجر قويدري" ضمير المتكلّم إذن لغاية أخرى ألا وهي تأنيث السرد من خلال تأنيث الضمائر «فكانت الكاتبة تتبنى دون مواربة، الدفاع عن حق الأنثى في أن تكون هي روحا وجسدا»[1]. فضمير المتكلّم هنا «لا يحيل مباشرة على واقعيتها، وإنما على الصوغ الذي تهدف إليه من خلال هذا الضمير»[2]. وهو ما يتوافق مع ما ذهب إليه "عبد الله الغذامي" في قوله: «إنّ استخدام الضمير الأول (ضمير المتكلم) يعني أنّ المرأة قد صارت ذاتا وصارت (متكلمة) ويعني حينئذ تأنيث أوّل ضمائر اللّغة»[3]. وهو ما يضفي على الذات وعيا ذاتيا وهوية مستقلّة تتأسّس على الفرادة والتميّز «تكتبه امرأة تحمل قلق الهوية، الهوية الحضارية والهم العام، والهوية الخاصة وأطرها الثقافية والمجتمعية، التي تحاكم خروج المرأة من كهفها، وتؤثم صوتها وما ترفعه من أسئلة ملتهبة تفضح عري الواقع»[4].وهذا إن دلّ على شيء إنّما يدلّ على أنّ الأنا يظهر «كشكل من أشكال الوعي بالذات وعيها بنفسها كذات متميزة ومستقلة»[5] وبذلك فإن رواية "نورس باشا" ليست سيرة ذاتية ولكنّها سيرة أنثوية، فالكتابة السيرذاتية الأنثوية التي استند إليها البحث «تنهض شاهدا حيّا على أنّ تعاطي هذه الكتابة مغامرة قوامها تأصيل الكيان الأنثوي في عالم تسوده قيم الذكورة، وهي إلى ذلك بحث محموم يروم الكشف عن قيم العمق، أي ملامح الهوية المخبوءة التي لا تطفو على سطح الوعي إلّا بفعل ذلك الصراع العنيف الذي يكون بين استعصاء المقال وتأبّيه والرغبة العارمة في التحرّر من عقدة المقام وضغطها الشديد»[6].

يتميّز ضمير المتكلّم بقدرته على جذب القارئ إلى النص الروائي باعتباره العتبة الأولى التي تربط بشكل مباشر النص بسيرة صاحبته، وبذلك فقد استخدمت الروائية "هاجر قويدري" هذا الضمير كتقنية قوية من تقنيات جذب القارئ إلى روايتها وتمرير خطابها الأنثوي سعيا إلى فتح المجال أمام هذا

---

[1] – إبراهيم خليل : في الرواية النسوية، ص116.

[2] – لطيفة لبصير:سيرهنّ الذاتية الجنس الملتبس ، ص75.

[3] – عبد الله محمد الغذامي: المرأة واللغة، ص44.

[4] – فاطمة الوهيبي: المكان والجسد والقصيدة المواجهة وتجليات الذات، ص81.

[5] – حسين خمري: فضاء المتخيل مقاربات في الرواية ، ص233.

[6] – جليلة الطريطر: (مدخل إلى دراسة سير الكاتبات العربيات الذاتية)، ص71.

القارئ للتعرف على بعض مناحي الحياة الأنثوية على مسافة قريبة نظرا لأنّ الساردة هي أنثى بالدرجة الأولى «إذ إنّ ضمير الأنا هنا، يحيل ليس فقط على الذات الكاتبة أيا كان جنسها، ولكنّه يحيل على الأنثى بكلّ خصوصياتها»[1]؛ فالكاتبة تقدّم لنا الأنوثة في صورها المختلفة من أجل تأسيس الهوية الذاتية للأنثى و«إذا كان المقام هو مقام الأنوثة، فهل يكون المقام إلا استجلاء لخاصيات المقام وطموحا إلى تجذر أصيل فيه؟»[2].

لذا فقد فرضت دراسة مسألة الضمير في الكتابة الأنثوية «البحث عن علاقة المرأة باللغة التي جرى تذكيرها عندما أصبحت القاعدة فيها هو التذكير حتى لو كان الحديث عن المرأة، مما كشف عن تغييب لأي وجود للمرأة في اللغة، التي جعلتها اللغة تجمع مع الجمادات والحيوان في جمع المؤنث السالم والتي ألحق بالفعل الذي يدل على ما قامت به تاء التأنيث الساكنة، التي تميز وجودها داخل هذه اللغة، وداخل الثقافة التي أنتجت هذه اللغة»[3].

إنّ استخدام ضمير المتكلّم عند الروائية "هاجر قويدري" ،إذن، لا علاقة له بالسرد السيري بقدر ما يرتبط بمقام الأنوثة «ولا شكّ أنّ هذه الخطوة الجريئة رائدة لأنّها خروج من طور التنكير إلى طور التعريف ومن تحجّب الذات الأنثوية إلى طور سفورها الروحي والفكري: وهي إلى ذلك خطوة لاحقة في كتابات المبدعات العربيات لإنتاجهن التخييلي الذي ظلّ يومئ من بعيد إيماء إلى مشكلاتهن وأحلامهن ولا يملك القدرة المباشرة على تمثيل رحلتهن الطويلة والشاقة على درب الحياة في عالم لم يكن مهيّئا بعد للقبول بهن مشاركات في بناء دعائمه وتوجيه منظومته القيمية ومسيرته التاريخية»[4].

تقضي بعض المؤشرات السردية –كما أسلفنا إلى أنّ رواية "نورس باشا" للروائية "هاجر قويدري" ليست بسيرة ذاتية، ولعلّ أبرز هذه المؤشّرات يتمثّل في بعض الألقاب التركية التي تعود إلى فترة الحكم

---

[1] – لطيفة لبصير: سيرهن الذاتية، الجنس الملتبس، ص58.

[2] – جليلة الطريطر: (مدخل إلى سير الكاتبات العربيات الذاتية)، ص71.

[3] – مفيد نجم: مركزية الذات في الخطاب الروائي النسوي.

[4] – جليلة الطريطر: المرجع السابق، ص71.

العثماني مثل اليولداش، الباشكاتب، والباشاغا، وما يؤكّد هذا هو الفترة الزمنية التي تعود إلى عام 1800، كما تورده الروائية في الرواية : «هو اليوم السادس من شهر شوال العام ألف وثلاث مئة وثلاثة عشر .. الموافق 12 جويلية 1800 أيّها الحاجب أحضر أول الحضور»[1].

من خلال ما سبق نستنتج أنّ «لضمير المتكلم القدرة الهائلة على إذابة الفروق الزمنية والسردية بين السارد والشخصية والزمن جميعا؛ إذ كثيرا ما يستحيل السارد نفسه، في هذه الحال، إلى شخصية كثيرا ما تكون مركزية»[2]. فلولا المفارقة الزمنية التي تعود إلى عام 1800، لاعتبرت رواية "نورس باشا" سيرة ذاتية لأنّها تستخدم ضمير المتكلم الذي «يجعل الحكاية المسرودة، أو الأحدوثة المروية، مندمجة في روح المؤلف، فيذوب ذلك الحاجز الزمني الذي كنا ألفيناه يفصل ما بين زمن السرد، وزمن السارد»[3] فكأنّ ضمير المتكلّم في هذا المقام يحيل على الذات، وبذلك يعمل ضمير المتكلم على جعل «المتلقي يلتصق بالعمل السردي ويتعلق به أكثر: متوهما أن المؤلف، فعلا، هو إحدى الشخصيات التي تنهض عليها الرواية؛ فكأن السرد بهذا الضمير يلغي دور المؤلف بالقياس إلى المتلقي الذي لا يحس، أو لا يكاد يحس، بوجوده.»[4]

ولما كان المقام هو مقام الأنوثة، فقد ارتأت الروائية "هاجر قويدري" أن تسلّط الضوء على بعض القضايا الأنثوية التي تجسّد حرمان المرأة والاضطهاد الذي تتعرّض له من المجتمع.

تقول الروائية بعد تأكّد الأم من أنّ ابنتها مازالت حائضا: « عند أعواد القصب المتلاحقة في ترتيبها توقفت..؟ رخت لحافها على كتفها.

---

[1] – هاجر قويدري: نورس باشا ، ص88.

[2] – عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، ص242.

[3] – المرجع نفسه ،ص242.

[4] – المرجع نفسه، ص243.

كان ذلك القصب يفصل بين مساحة زراعية وأخرى، اختارت لها حدا واضحا؛ ثم جلست أرضا وبدأت تحفر حفرا صغيرة تحت القصب، طلبت مني أن أنزع سروالي الداخلي، وأضع في كل حفرة قطرة أو قطرتين من دم حيضي... !

سقطت في حجرها باكية ومتوسلة، نهرتني قائلة:

– انهضي يا ابنت العاهرة افعلي ما آمرك به.

مسحت راحة يدي على فرجي أخرجت ما علق بها ثم قربتها منها؛ دست يدي في تراب الحفرة الأولى بحركة سببت لي ألما شديدا، طلبت مني أن أعيد الكرة من أجل الحفرة الثانية، لكن يدي كانت معكرة ببعض حبيبات التراب.

– هيا أسرعي ما تزال أمامنا ست حفر.

– يدي تحمل ترابا ؟

– وماذا أفعل لك .. هيا امسحي يدك بأطراف ثوبك، هيا لا وقت لدينا.

عند الحفرة الرابعة لم تكن يدي تحمل دما، توقعت أن لا تلاحظ ذلك وسط خيوط الصباح الأولى، إلا انها كانت ثاقبة النظر؛ فطلبت مني أن أتوسط الحفرة الرابعة؛ وكأني في وضعية تبول، ثم أقوم بدفع رحمي إلى الأمام حتى تنزل قطرات الحيض، فعلت ذلك والدموع تغسل وجهي؛ لو أنها طلبت دموعي بدلا عن هذه اللعنة الحمراء .. كم كان سيكون الأمر يسيرا»[1].

إنّ هذا النص يفضح الظلم الذي تعانيه المرأة بسبب اعتبارها رمزا للفتنة والعار، وهو ما أدّى إلى حرمانها من حقّها في الأمومة خوفا من جلب العار، فقامت الأم بربط ابنتها عن الإنجاب، وذلك

[1] هاجر قويدري: نورس باشا، ص ص8-9.

لكي تحمي سمعة العائلة من اللعنة والمذلة التي قد تلحق بها إن هي وقعت في الحرام وبذلك يكون الأمر أقل وقعا.

وتضيف الروائية مؤكّدة ذلك بقولها: «في طريق العودة ارتفعت درجة حرارة جسمي، بدأت فجأة بالقيء المرير؛ لم تبد أمي قلقة لذلك، كل ما همها أنها نفذت ما توعدتني به، وردمت سبع حفر مبطنة بدم حيضي؛ حتى لا أتمكن مرة أخرى من الإنجاب.

عند مدخل بيت سعدة ودعتني قائلة:

– اليوم سأنام مرتاحة البال، لقد تخلصت من مشكلة.»[1]

فلم يكن هاجس الأم إلا التخلص من اللعنة التي قد تحل بهم والعار الذي قد تجلبه لها ابنتها، وبذلك تخلصت من فكرة إنجابها مجدد لأن المرأة التي لا زوج لها (الأرملة أو المطلقة) عرضة للرذيلة ومصدر للفتنة على حسب ما حددته الثقافة الأبوية.

إّن ألم فقدان المرأة لقدرتها على الإنجاب لا يعادله ألم، فالأمومة رمز من رموز البقاء وهذا الإحساس لا تعرفه إلّا الأنثى التي تحمل هذا المولود في أحشائها وتصبر على الآلام والمعاناة التي تلحقها بسببه، والذي يعتبر رمزا للخصب والخلق.

غير أنّ هذا الخصب والخلق قد يكون هو أيضا سببا في معاناة أخرى أقسى من سابقتها (الحرمان من الإنجاب)، ألا وهي فقدان الولد الذي قد يأخذه الموت بغتة ليترك فراغا رهيبا في نفس الأم ويكون سببا في قهرها و عذابها.

فتعالج بذلك الروائية قضية حرمان المرأة من ولدها بعد موت زوجها لأنها رفضت الزواج من أخ زوجها، ليكون هذا الرفض سببا في قهرها مرتين، ففي الأولى حرمت منه حيا، وفي الثانية حرمت منه إلى الأبد جراء موته لتنقل لنا الروائية مشهد أم تئن وتتوجع إثر هذا المصاب قائلة:

[1] – هاجر قويدري : نورس باشا ، ص11.

«تخطيت جميع المشيعين وارتميت عند أكفانه، لم أكن بعد تيقنت من أنه هو ولدي إبراهيم ابن الثماني سنوات، توقعت أن الأمر كله ضربة شمس مجنونة أخذتني حيث الهذيان والخيالات المفترسة، سحبت القماش الأبيض في ارتعاش .. وإذا بي أتأكد أنه هو إبراهيم، ولدي الصغير الذي لم أره منذ سنة كاملة.

سحبته كلية من نعشه وضممته إلى صدري، كان صراخي كما صهوة البغل الذي أعارني شجاعته منذ قليل.

– آه .. يا ربي .. آه يا ظالم.

تسمر الجميع من حولي، توقف الإمام عن صلاته، سمعت بكاء جماعيا هز أركان المقبرة، كنت بينهم كما ريح ترتعد وتتلعثم جراء محاولات خائبة للقبض على جوانب الأمكنة، لا ثقل لجسدي، وربما لا جسد لي، فقد ظل يتمايل وعويل ليس يجد صوته بعد، كان يتوجب علي أن أبتلع شيئا ما، شيئا صلبا وعسيرا يتكدس في حنجرتي المختنقة، قبل أن أتفطن إلى وجود هذا الجمع من حولي، أعدت إبراهيم إلى نعشه، وبدأت في طرد الجميع.

– هيا اذهبوا .. لن يدفن إبراهيم .. سوف ينام معي هذه الليلة فقط .. هيا .. اذهبوا .. تعالوا غدا سوف أسمح بدفنه غدا .. نعم غدا .. سوف ينام معي الليلة.»[1]

وغير بعيد عن قضية الحرمان، عالجت الروائية "هاجر قويدري" قضية أخرى ارتبطت بالمرأة المطلقة أو الأرملة ألا وهي نظرة المجتمع الدونية لها؛ فهي تعتبر وباء؛ والكل ينظر إليها نظرة ريبة وحذر خوفا من الوقوع في شركها. وهو ما عانته" الضاوية" بطلة روايتها التي أصبحت مكروهة من قبل "سعدة" وزوجات أبنائها الثلاثة، فعلى الرغم من حب "سعدة" لها إلا أنها أصبحت تكرهها بعد طلاقها، تقول الروائية :

[1] –هاجر قويدري: نورس باشا، ص ص 25-26.

«سعدة لا تحبني، ولا زوجات أبنائها الثلاثة، أعرف ذلك، طوال عمري لا حظ لي مع النساء.

أنا على الدوام في عيون النساء سمراء لعوب يمكنها أن تغوي أيا كان، هن لا يدركن أنني باهتة في هذا الأمر، ها هي حبات الفرح تنسل من عقد عمري وما عاد يهمني جمعها من جديد، وشدّها بشهقة حياة إلى خيط الروح»[1].

وفي هذا المقام تضيف الروائية قائلة: «عندما تركني زوجي الثاني تحالفت نسوة البيت كلهن، وتركن أزواجهن أسبوعا كاملا احتجاجا على وجودي في البيت من دون رجل.

قالت الأولى: لا يمكن العيش مع الغاوية.

ردّت الثانية: عليها أن تترك البيت كي نعود إلى أزواجنا.

بالغت الثالثة: لقد رأيتها تغمز لزوجي كي تجره إلى غرفتها، إنها لا تخاف الله.»[2]

وتواصل الروائية طرح قضايا الأنوثة بفضح بعض المعاملات الظالمة والقاسية التي تتلقاها بعض النساء. والتي تتصدرها مسألة الاغتصاب التي تعرضت لها "عائشة العقونة"، التي على الرغم مما تعانيه من صم وبكم إلا أنها لم تسلم من ذلك، فتصور لنا الروائية حالة"عائشة "قائلة: «كانت تجهش بالبكاء الناطق، أثوابها الممزق تظهر بعض أجزاء جسدها النحيل، لكمات قاسية لحقت بها على وجهها وصارت تتلون بالأزرق البنفسجي المحمر، أرجلها الدامية من طول الطريق تتعثر بألمها في كل خطوة، فهمت على الفور أنها تعرضت لاغتصاب مرير دفعت عنها ثوبها فتأكدت من ذلك، الدماء الجافة على فخذيها تؤكّد امتناعها الطويل»[3].

---

[1] – هاجر قويدري :نورس باشا ، ص17.

[2] –المصدر نفسه ، ص19.

[3] – المصدر نفسه ، ص48.

وكلّ ما سبق ذكره عن قضايا الأنوثة تدعّمه الروائية بأسلوب آخر وهو ترك بطلة الرواية في حالة قلق وحيرة تدلان على وضع المرأة أو الأنثى التي مازالت تعيش قلق هويتها وقلق وجودها الدوني الذي علق بها عبر الأزمنة والعصور.

تقول الروائية وهي تصوّر حالة "الضاوية" وهي تنتظر عودة زوجها الباشكاتب :«رجتني فكرة الإعدام، يا رب لم يبق بيننا وبين الرحيل سوى ساعات، يا رب يعود سلام ولن نبقى هنا .. لن نبقى هنا.

الوقت في هذه اللحظات سلحفاة تقطع بروية شتات خيالي الذي يصير موهوبا أكثر كلّما وقعت على رأسي مصيبة، أجلس عند مدخل الباب الخارجي بعض الوقت، ثم أفتحه .. كلّما قطعني الوقت خطوتين .. أنا الآن على قارعة الطريق .. أنتظر عودة الباشكاتب أو ذلك الخادم المتذمّر»[1].

وتضيف الكاتبة قائلة على لسان "الضاوية" :«الصباح الذي أنتظر يجعلني أفكر في حكاياتي البعيدة .. لا أزال أشبه قدري، أشبه هذا الحزن الواقف عند مدخل الباب، لقد صارت روحي ضعيفة ولا طاقة لها على مجابهة كل هذا .. تذكرت مواجعي القديمة، عندما سرقني كتونيوس، تعاد الأشياء بذات الحرقة .. لقد تعبت .. تعبت.»[2] .

ولعلّ هذه الكلمات المنحصرة بين الحرقة والحزن والمواجع والتعب تعد خير دليل على معاناة المرأة وتغييبها والذي تنقله الروائية بلسان الأنا بما هو تأكيد منها على أنّه «في كتابة المرأة حضور لصوتها، حميميتها، حنانها ورؤيتها لقيم المجتمع الذكوري، وكيف تتعايش معها، لذلك، عندما تكتب المرأة بصوت الأنا يتشكل وعي جديد عما يكتبه القلم النسائي»[3] يمنحها الحضور الفعلي على المستوى الإبداعي وعلى المستوى المعيشي لها.

---

[1] – هاجر قويدري : نورس باشا ، ص178.

[2] – المصدر نفسه ، ص179.

[3] – الإبداع الأنثوي: متاح على الشبكة.

المبحث الثاني:

إضاءات الذات الكاتبة الأنثوية في أعمال سردية نسائية

1- المحكي الذاتي في رواية "السمك لا يبالي" للروائية "إنعام بيوض"

2- الأنا الكاتبة : سرد في سيرة الأنوثة في روايتي "أوشام بربرية" و "أصابع الاتهام" لجميلة زنير.

3- تمظهرات الذات الكاتبة الفنية في الشخصيات الروائية عند " ربيعة جلطي".

لا مجال للشكّ أنّ «ارتباط النص الأدبي بسيرة صاحبه و انفصاله عنه في الوقت ذاته يبدو حقيقة لا تحتمل الجدل، فكثيرة هي النصوص التي يلمس فيها الناقد على نحو سهل شخصية صاحبها و أجزاء كثيرة من تفصيلات حياته الطفولية و اليومية، و قد أثبت التحليل الموضوعاتي للنصوص الأدبية أنّ ما ينتجه أديب ما يتمحور دائما حول موضوع وحيد أوحد يعود في الغالب إلى مرحلة الطفولة لكن هناك نقاط التقاء النص بحياة صاحبه و هناك نقاط يبتعد فيها النص عن صاحبه إلى حدّ قد ينفصل فيه عنه تماما»[1].

غير أنّه « قد يكون النص الروائي في أوجّ انفصاله عن حياة صاحبه في الظاهر شديد الاتصال به في حقيقة الأمر إلّا أنّ ذلك عادة ما يكون بصورة يصعب التفطّن- إليها لاسيما أنّ بعض الكتّاب يتعمّدون الإخفاء عن قصد نتيجة الرقابة الذاتية أو خوفا من رقابة الآخر»[2]، لذلك تعمد الكثير من الروائيات إلى بثّ الكثير من جزيئات سيرهن الذاتية في أعمالهن الروائية، و ذلك من خلال اعتمادهن على تقنيات كتابية يعتمدن فيها على آلية التمويه و خلق نوع من التباعد بين ذواتهن و بين شخصيات رواياتهن و خاصّة الأنثوية منها.« لذا فنحن نجد- من خلال كتابة المرأة- هذه المراوغة في الحديث عن الذات، لأنّ الكتابة، و هي تنتقد المجتمع و التقاليد و طرق سلوكات الأنثى في تعاملها مع ذاتها و مع الآخر، تعمد إلى نهج نفس الدوران في التعبير عن الذات، مما ينتج عنه هيمنة العديد من الصيغ في الكتابة كوسيلة لإبعاد صيغة المباشرة في الحديث عن الذات، خاصّة و أنّنا أمام سيرة ذاتية من أهم مميزاتها البوح الذاتي»[3].

فالمرأة الكاتبة « تبقى بين حدود الذات، و تخوم الكتابة، و حين تكتب نصّها تكون قد كتبت ذاتها، هذه الذات التي تتحوّل إلى علامة أنثوية جاذبة مستقطبة لجميع المحاور الأخرى، كما تتحوّل إلى مطلق سريع الانشطار، يصعب الإمساك به، يتوزّع في خلايا النصّ معتمدا على الصيغ المحتملة التي

---

[1]- احمد حيدوش : (الأنا و التجليات النفسية لعناصر السيرة الذاتية في الرواية)، مجلة الكاتب الجزائري، ع خاص،2005، ص 214.

[2]-المرجع نفسه ، الصفحة نفسها.

[3]- لطيفة لبصير : سيرهنّ الذاتية الجنس الملتبس ، ص 91.

تجعله في حالة تغيير و تلوّن»[1]، و الهدف من ذلك هو « القبض على البؤرة المضيئة في الذات»[2] و تحويلها إلى إبداعات.

و لعلّ هذه التقنيات قادرة على أن تمنح للمرأة حرية كتابة ذاتها، بل كتابة سيرتها بطرق متعدّدة و بأساليب مختلفة تلتجئ فيها إلى التخييل باعتباره تقنية سردية تعمل على إضفاء نوع من الفنّية على النصوص السردية، و هو ما تسعى إليه المرأة جاهدة لإبراز دور الذات في بناء الأعمال الفنية و في قدرتها على الغوص في عالم الإبداع و نسج خيوطه السردية فـ« المنظور الثقافي الآخر الذي ينبغي الالتفات إليه في هذا السياق هو ذلك التلازم الذي يبدو مرّة خفيا و أخرى ظاهرا في علاقة الرواية بالسيرة الذاتية، فثمّة أشتات من سيرة ذاتية مغلّفة بخيوط تخييل تسعى إلى إضفاء خصائص خارجية على الشخصية المركزية، من أجل التمويه على مجتمع التلقي و إبعاد شبح التأويل عن منطقة السيرة الذاتية، بوصف أنّ الرواية عمل خاصّ في التخييل حتى و إن نهض في مفصل معيّن من مفاصله على مرجعية سير ذاتية»[3].

من هنا « و على هذا الأساس، فإنّ الكتابة الروائية...تقدّم نفسها باعتبارها حيلة فنّية، بواسطتها يتحاشى الروائي استبار القارئ لعوالمه الخاصّة، و استكناه مغاور سريرته في شفافية و وضوح تامّين»[4] .

1- المحكي الذاتي في رواية "السمك لا يبالي" للروائية" إنعام بيّوض":

لربما مال بنا الوهم عند ذكرنا لمصطلح المحكي الذاتي إلى جنس السيرة الذاتية و ذلك لأنّ لفظة الذات ترتبط دائما بهذا الجنس الأدبي حيث « يبقى موضوع الذات، من أهمّ المواضيع التي أثّرت

[1] – الأخضر بن السايح : سرد الحسد و غواية اللغة، ص 68

[2] – المرجع نفسه، ص 80.

[3] – محمد صابر عبيد: المغامرة الجمالية للنص الروائي، ص 213.

[4] – عبد المالك أشهبون: الحساسية الجديدة في الرواية العربية، ص 29.

بحضورها، في عملية تجنيس النص السردي...إذ، تصبح الذات رهانا سرديا للكتابة الروائية"[1]. فالكتابة السير ذاتية أصبحت « تتعلّق بمسألة النزوع نحو التذويت، و بروز الذات باعتبارها محورا نصيا ينبني عليه نظام الكتابة، و فعل السرد. و تجلّى ذلك فيما يصطلح عليه بالمحكي الذاتي»[2].

ففي المحكي الذاتي إذا ، لا يتعلّق الأمر بالسيرة الذاتية التي تحكي من خلالها الذات حكايتها في واقعيتها و التي يكون فيها التطابق بين المؤلّفة و الساردة و الشخصية تطابقا كلّيا واضحا، و إنّما « نكون داخل زمن التخييل و غير معنيين بسؤال التطابق ،لأنّ سؤال المرجعية الواقعية غير مبرّر، مع مثل هذا السؤال»[3].

إنّ المحكي الذاتي يساعد الروائية في لجوئها إلى أساليب الدوران و التمويه لأنّ هذه الأساليب « لا تخلق الجملة بشكل مباشر بقدر ما تخلق جملا تفكيكية قابلة لقراءات متعدّدة، لأنّها تؤسّس لكتابة جديدة على مستوى السيرة الذاتية، إذ أنّ هذه السيرة، ليس همّها حكي الأحداث الواقعية، بل إعادة النظر في هذا الواقع و صياغته صياغة أخرى. فالساردة غالبا ما تلجأ إلى التخييل التأويلي الذي يسهم في فهم الأشياء و إعادة النظر فيها من جديد. إنّ هذا البعد التخييلي يضع الساردة في كثير من الأحيان في حوار متواصل مع الذات، كأنّ الذات تتّجه إلى ذاتها. و لقد كثر هذا النمط في السيرة الذاتية النسائية، فالمحكي الذي يستعيد الأحداث غالبا ما يوقف السرد ليلج عالما من الاستبطان الذاتي و التساؤل العميق الذي يحاول أن يبني ذاتا أخرى...غير أنّ هذا النمط من الاستبطان له أهمية في فهم الذات الساردة، و في كشف العوالم الداخلية للأنثى. و هذا ما يهمّنا في السيرة الذاتية»[4].

فالمحكي الذاتي يساعد المرأة على أن « تكتب بأدوات عالمها الداخلي لتمرّ إلى العالم الخارجي الذي تدخله مرّة ثانية من عالمها الداخلي،عن طريق التماثل و التوازي في إقامة العلاقات بين الداخل

---

[1] – زهور كرام : (المحكي الذاتي و تحولات الجنس الروائي "امرأة من ماء" لعز الدين التازي نموذجا)، مجلة عمان، ع 150، كانون الأول،2007، ص 14.

[2] – المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[3] – المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[4] – لطيفة لبصير : سيرهن الذاتية الجنس الملتبس، ص ص 69- 70

و الخارج. و هي معادلة يصعب الفصل فيها، كونها تكرّس تجربة امرأة تحمل قناعين، قناع (الأنثى) مرّة، و قناع (المرأة المبدعة) مرّة أخرى»[1].

فالمرأة/ الكاتبة تبدأ من ذاتها لتلج بعد ذلك عالم التخييل و التأويل اللذين يضفيان على العمل السردي مسحة فنية تدخل من خلالها المرأة إلى عالم اللّغة و متطلّبات العمل الفنّي. « و لعل انبثاق الذات باعتبارها موضوعا محوريا للمحكي الذاتي، يفتّت المنظومة الذهنية في الثقافة العربية و التي جعلت الذات غير منظور إليها إلّا في إطار الكلّ أو الجماعة»[2].

تعمد الروائية "إنعام بيوض" إلى إثارة القطيعة بين سيرتها الذاتية و سيرة بطلة روايتها عن طريق التمويه بعدم وجود صلة بينهما تقوم على «لعبة سير ذاتية- روائية تعتمد آلية الشدّ و الحلّ و التقريب و التبعيد، و من ثمّ الإحالة على السيرة الذاتية و الإيهام بالسيرة الروائية في معادلة سردية ليس من السهل الوصول إلى قناعة نهائية بشأنها، أو تفكيك العلاقة بين السيرة الذاتية و السيرة الروائية و الرواية»[3].

فالكاتبة " إنعام بيوض" تضع على غلاف كتابها مصطلح "رواية" و ذلك من أجل الإيهام بأنّها لا تكتب سيرتها الذاتية ،إلّا أنّ المتتبّع لحياة الروائية الكاملة يدرك جيّدا « أنّه و ممّا لا شكّ فيه أنّ لعبة الخطاب السردي فيها معاناة ذاتية واضحة الحرارة و الانتماء، تشير – من ضمن ما تشير إليه- إلى وجود داخلي سير ذاتي عميق يجتهد في قول شيء يستهدف ربطه على نحو ما بالسيرة الذاتية أكثر من ربطه بسيرة الشخصية في الرواية»[4].

فعلى الرغم من أنّ " إنعام بيوض" أطلقت على بطلة روايتها اسم "نور"، إلّا أنّ هذا التمويه الذي لعبه الاختلاف في التسمية لا يمكنه أن ينكر التطابق الكبير بين الشخصية الروائية و الكاتبة.. و لعلّ

---

[1] – الأخضر بن السايح: سرد الجسد و غواية اللغة، ص 42.

[2] – زهور كرام: (المحكي الذاتي و تحولات الجنس الروائي "امرأة من ماء" لعز الدين التازي نموذجا)، ص 14.

[3] – محمد صابر عبيد: المغامرة الجمالية للنص الروائي، ص 213.

[4] – المرجع نفسه ، الصفحة نفسها .

أكثر ما يفضح هذا التطابق هو أنّ "نور" تنحدر من أب جزائري و أم شركسية (أصول سورية تركية) و هو ما ينطبق على الروائية "إنعام بيّوض" التي تنحدر هي الأخرى من أب جزائري و أمّ شركسية، و هو ما يوضّحه قولها:« يقع بيت جدّها، الذي كان يحمل اسما طويلا لم تحفظه إلّا عندما كبرت قليلا:"رسول غازي شامل عبد الوهاب أغا خان"»[1].

كما أنّ الروائية قد عاشت طفولتها في دمشق العاصمة السورية ثم انتقلت إلى الجزائر لتكمل حياتها، و هو نفس ما عاشته بطلة روايتها "نور".

و ما زاد من التطابق بين الروائية و بطلة روايتها، هو أنّ "إنعام بيوض" فنانة تشكيلية قبل أن تكون روائية، و قد جعلت من بطلتها أيضا رسّامة و ذلك في قولها:

« كفّ الحلم عن مراودتها، عندما نهضت ذات ليلة من نومها على الرابعة صباحا، في الشقّة التي كانت تسكنها مع والديها في حي "بن عكنون" بالجزائر، و توجّهت إلى ركن مرسمها بالغرفة، و بحثت عن فراشيها التي نسيت بأنّها أعارتها إلى جارتها "نهاد"، أستاذة الرسم المصرية التي تسكن في الطابق الأرضي. فانطلقت نحو الحمام، و أخذت شفرات حلاقة أبيها ، و راحت تفجّر مواسير الألوان الزيتية فوق الملونة بعصبية من يخشى أن يفلت منه سرّ الحياة، و تنهل بالشفرة من الألوان الخضراء الغامقة، و السندسية الباردة، و الخمرية المعّتقة، و الوردية المتألّقة، و تنهال على اللوحة بضربات خفيفة، ركّزت قوّتها بين إبهامها و سبّابتها اللذين اختلط الدم النازف منهما مع عجينة الألوان الطرية»[2].

فالمتأمّل في هذا المقطع من الرواية يدرك كلّ الإدراك بأنّ من كتب هذه الكلمات لابدّ و أن يكون ضليعا في الفنّ التشكيلي و هو ما نعرفه عن الروائية "إنعام بيوض" التي تضيف قائلة :

1 – إنعام بيوض: السمك لا يبالي، ص 21.

2 – المصدر نفسه ، ص ص 14،15.

« في أقلّ من نصف ساعة، ظهر التكوين، و برز الوجه الممشوق على طريقة " مود يغلياني" الذي لم تتوقّع لتقاسيمه أن تختزن بعضا من أحزان " الموناليزا" و لا لسكينته قبسا من استنارة القديسين. أمام هذا الوجه الوديع المودّع، أحسّت " نور" بمرارة تنسل أوصالها. و تيقّنت من أنّها قد فقدت حلما إلى الأبد.

كان عمرها آنذاك إحدى و عشرين سنة»[1].

فالفنّان وحده من يمكن له أن يعرف ما رسمه، و هو الذي يستطيع أن يفسّر لوحاته و يقرأ رسوماته التي لا تبتعد عن ذاته سواء من قريب أو من بعيد. فتلك الكلمات التي كتبتها عن المرارة تفتح أبواب التساؤل على مصراعيها لتدخل القارئ في متاهة تأويل هذا النص المقتضب « فالساردة حين تستهل الحكي عن شيء ما، غالبا ما يعقب ذلك إحساس بالألم يجعل الكتابة بحثا عن الشفاء. فالمحكي الذاتي يتحوّل إلى مونولوج تذكيري طويل تهيم فيه الذات بحثا عن المعني. فيصبح إنتماء هذا المونولوج إلى الزمن أمرا صعبا إذ أنّه يتحرّر من الزمن لينتمي إلى المطلق»[2].و هو ما يمكنه أن ينطبق على رواية " السمك لا يبالي" لإنعام بيوض في قولها:

« في حياتها كلّ شيء منظّم ببعثرة مدهشة. عمرها أربعة آلاف سنة، حسب يقينها الراسخ. هاجسها الدائم هو الألف عام التي سبقت مولدها.أين كانت طوال القرون العشرة تلك؟ كيف فاتها أن تخلف موعدا مع أهم حقبة في التاريخ؟ حقبة ما قبل الأديان»[3].

من هنا، يلعب التخيل الذاتي دوره في إضفاء المسحة الفنية على العمل السير ذاتي الذي يجعل منه عملا فنّيا حتى و إن بدا جليا ارتباطه بالذات الكاتبة، فالذات «تفنى... لا محالة في حبائك النص

[1] – إنعام بيّوض: السمك لا يبالي ، ص 15.

[2] – لطيفة لبصير : سيرهن الذاتية الجنس الملتبس، ص 70.

3 –المصدر السابق ، ص 9.

لكن [بقاءها] يتجلى في فنائها و انبعاثها يتراءى في امّحائها، و هذا يعبّر عن دهاء النص الذي يجعل تجلي الذات و ظهورها في فنائها و موتها و يجعل تواريها و ضمورها في ظهورها وتألّقها»[1].

فحتى و إن كان المحكي الذاتي قوامه ضمير المتكلّم، إلّا أنّ الروائية هنا عملت على تغييب ذاتها و السرد بضمير الغائب "هي" غير أنّ صوت الذات و تمثّلاتها لا يمكنه أن يغيب لأنّ الذاتية منتشرة بين السطور و في صفحات الرواية و الذي يفوح عطرها مع ذكر اسم" الأمير عبد القادر" بالموازاة مع ذكرها لدمشق، إنّه "عبد القادر" رمز الجزائر، رمز ذاتها الأنثوية الجزائرية، رمز الانتماء و المفاخرة بالأصل الجزائري. و ذلك في قولها:« كان بيت جدّها إذن، يقع في حيّ "محي الدين ابن عربي" أو " الصالحية" أقدم و أعرق أحياء دمشق. و المكان الذي اختاره الأمير عبد القادر الجزائري ليكون مقرّ ضريحه.(صدفة تاريخية أم مفرقة قدرية؟)»[2].

و من هنا، و من خلال هذا المقطع فـ« إنّ التجرّد من كلّ قرائن الهوية الفردية يصبح علامة على تذويب الفرادة، بكلّ متعلّقاتها في هوية أشمل هي الهوية الوطنية الجمعية"[3]و الذي ينبعث مع اسم " الأمير عبد القادر الجزائري" .

و ما يزيد من فضح التطابق بصورة أكبر هو لعب الروائية لدور الراوي العليم الذي يعرف كلّ شيء يدور في الرواية و يعمل على بثّ أمور و وقائع مستقبلية، و كأنّ الروائية توجّه القارئ إلى وجهة معيّنة تريدها له و التي تظهر في قولها:« خاصة بعد أن أنجبت " ماري" "ريما"- التي ستربطها بنور صداقة حميمة و متينة»[4]. هذا المقطع الذي يرتبط بدوره بمحكي الطفولة الذي لطالما ظهر في السير الذاتية فـ« حين نقرأ السير الذاتية، فإنّ أوّل عالم يطالعنا هو محكي الطفولة، الذي يهيمن بشكل كبير على الكتابات النسائية، و هو- هنا- لا يمثّل ديباجة تقليدية بقدر ما — يمثّل بناء قائما بذاته،

[1] – محمد شوقي الزين : الذات و الآخر تأملات معاصرة في العقل و السياسة و الواقع، ص 128.

[2] – إنعام بيوض: السمك لا يبالي، ص 13.

[3] – جليلة الطريطر:(مدخل إلى دراسة سير الكاتبات العربيات الذاتية) ، ص74.

[4] – المصدر السابق ، ص 19.

فمحكي الطفولة لا يرصّع البداية فقط، بل إنّه يبني السيرة الذاتية النسائية"[1] و الذي يأخذ حيّزا لا بأس به في رواية " السمك لا يبالي" .

و على الرغم من أنّ الروائية لم تعتمد السرد المباشر الذي يحقّقه ضمير المتكلّم و لم تركّز عليه في روايتها، إلّا أنّنا نلمس بعض المقاطع التي يظهر فيها، و ذلك من خلال تقنية الحوار التي نذكر منها هذا القول:« أردت فقط أن أعلمك بأننا دخلنا في اليوم الأول من الأبد...»[2].

فمن خلال هذا المقطع تبني الروائية « في سيرتها الذاتية زمنا أنثويا»[3] لا تفهمه إلّا هي، و من خلال هذا الزمن ينفتح التخييل في ارتباطه بالوعي الأنثوي و شعرية الحكي في سرد الأنوثة.

2-الأنا الكاتبة: سرد في سيرة الأنوثة في روايتي "أوشام بربرية" و "أصابع الاتهام" لجميلة زنير:

لعل أوّل ما يشغلنا أو يثير اهتمامنا في قراءة الأعمال السردية النسائية هو البحث عن وجود علاقة بين الذات و السرد، ذلك أنّ الذات تعدّ « من العوالم السحرية الغامضة و المعقّدة التي يجوبها السرد...، هذا الكائن المعقّد التركيب يتكوّن من الحالات النفسية و الذهنية المرتبطة بعوالم خارجية عدّة، يستدعي أكثر من أداة فنية للغوص في أعماقه و كشف و تفسير كلّ ما يشكّله في علاقاته الخارجية المحيطة به، و من ثمّ تعدّدت الوسائل و الأدوات السردية التي حاولت تحقيق هذه المقاربة المتشعّبة لتسلّط الضوء على أكثر التفاصيل دقّة و المشكّلة لوعي هذه الذات»[4].

---

[1] – لطيفة لبصير : سيرهن الذاتية الجنس المتلبس، ص 38.

[2] – إنعام بيوض : السمك لا يبالي، ص 34.

[3] – لطيفة لبصير: المرجع السابق ، ص 91.

[4] – لامية بوداود : تحليل الخطاب الميني روائي في الجزائر رواية (أوشام بربرية) لجميلة زنير نموذجا، مذكرة مخطوط رسالة ماجستير في الأدب العربي الحديث، جامعة قسنطينة ،2010-2011 ،ص 18.

إنّ أوّل كتابة يكتبها الإنسان سواء أكان رجلا أم امرأة هي كتابة الذات، فمهما حاول الكتّاب تغييب ذواتهم في أعمالهم السردية، إلّا أنّ هاته الذات لابدّ لها و أن تظهر، إما ظهورا كليا أو جزئيا ، إما ظهورا حقيقيا مطابقا للواقع و إما ظهورا فكريا، و هذا ما نلمسه في روايتي "أوشام بربرية" و "أصابع الاتهام" للروائية "جميلة زنير"، فهاتان الروايتان ليستا سيرة ذاتية تتعلّق بالروائية بصورة مباشرة حتى و إن كانت جزئية الذات مثبوتة في ثنايا سرودها.

فهذا التطابق الذي نلمحه بين الذات الكاتبة و شخصياتها الروائية ليس تطابقا سيرذاتيا إذن، و إنّما تطابقا فكريا ذلك أنّ الأعمال الأدبية «تعد...نتاجا حيّا للفكر و الإحساس و نتاجا لما يحسّ به الأديب من صدام بينه و بين الواقع، و من هنا ينبغي أن نميّز بين الواقع كما هو قائم في العالم الموضوعي، و بين الواقع كما يرتئيه الأديب لأنّه واقع يسمو على الواقع الراهن، إنّه واقع لا يخضع للزمان»[1] و لكنّه واقع يقوم على «تصوير عنف الصراع و إصرار الشخصية الأنثوية على توليد صورتها الإنسانية المدافعة عن حقّها و مصيرها"[2].أو بالأحرى حقّ و مصير كلّ أنثى ما زالت تعاني تحت وطأة نظم و تقاليد المجتمع الذكوري المتسلّط، فمعظم الكتابات النسائية تطرح هموم المرأة، بما يتناسب و الوعي بعمق المعاناة.

فليس بالضرورة أن تكون الروائية قد عاشت ذلك الواقع المأساوي شخصيا لكي تستطيع الكتابة عنه، و لكنّه الإحساس، إنّه إحساس الأنوثة بكلّ أنثى تتخبّط في صراعات مع العالم الخارجي الذي لا يرى فيها إلّا كائنا شبقيا. فحياة البطلة، إذن، ليست هي حياة الروائية و لكن التطابق الحاصل في هذه الحالة هو أنّ الروائية تعالج في روايتيها "أصابع الاتهام " و "أوشام بربرية" بعض المواضيع أو أهمّ المواضيع التي تتعلّق بوقوع الأنثى ضحية الاغتصاب و الحياة الزوجية الصعبة التي لا تحصل فيها المرأة على أدنى حقوقها.

[1] – سعاد جبر سعيد: سيكولوجيا الأدب، ص 69.

[2] – محمد صابر عبيد: المغامرة الجمالية للنص القصصي، ص 143.

فالنص الأدبي النسائي « يتولّد... من تماوجات الفكر المتأجّجة في لحظة ما في ذاكرة الكاتبة و واقعها المتحّم بالأحداث، و هنا تتشكّل إسقاطات الكاتبة على تلك اللحظات و الواقع المتحّم، و يتولّد النص بين أتون الأنا و تمرّدها و تنسجها بلغة... تخبئ من خلالها المكنون الرافض المتأجّج في الأعماق»[1].

و من أجل توثيق الإحساس الفكري أكثر، اعتمدت الكاتبة "جميلة زنير" ولوج عالمها الروائي من بعض النقاط المشتركة التي يمثّل فيها الفضاء المكاني الخاصية الأكثر صلة و الذي ينجلي مع عنوان روايتها " أوشام بربرية" التي تشي بمنطقة يسكنها البربر، و هي نفس المنطقة التي تنحدر منها الروائية "جميلة زنير". و هذا ما يحقّق لنا الصدق الفكري في تناول بعض القضايا الأنثوية، و التي تعدّ في مجملها صميم المعاناة الأنثوية التي تدعو بطريقة أو بأخرى إلى مناقشتها روائيا من أجل إعادة النظر فيها. و هي بذلك « تسحب قضية المرأة و تضعها تحت المجهر بدلا من الانسحاب بها إلى كهف الذات المفردة، و تشرح مسألة المرأة بتفاصيلها المؤلمة لعلّها تحرّك في آدم تعاطفه، و هي مرحلة ضرورية تسبق تحريكها لعقله و قراره و دعمه»[2] و ذلك من خلال ترجمة ثقافة المجتمعات، وخاصة المجتمع البربري – على غرار المجتمعات العربية الأخرى- الذي مازال متعصبا للمرأة و لقضية الشرف خاصّة.

إنّ رواية "أوشام بربرية" تترجم ثقافة معيّنة و مجتمعا معيّنا ترجمت من خلاله الكاتبة وعيها الذي تمثّله البطلة "خولة" التي عانت كثيرا من ظلم عائلة زوجها في حضور زوج غير مسؤول و لا مبال لحالها و الذي سار بها إلى مرتبة الخدم على الرغم من ثقافتها الواسعة و تعليمها العالي الذي لم يشفع لها أمام ثقافة متجذّرة في صلب المجتمعات البربرية لتبقى آثارها راسخة منقوشة كالوشم و هي المفردة التي عبّرت بشكل دقيق عن تلك المعاناة التي بقيت آثارها راسخة كالوشم.

[1] – سعاد جبر سعيد :سيكولوجيا الأدب ، ص 78 .

[2] – فاطمة الوهيبي : المكان و الجسد و القصيدة- المواجهة و تجليات الذات، ص 181.

فالذات إذن، هي عالم سحري و معقّد يستدعي منا الغوص في أعماق النصوص الروائية لمعرفته و استكناه خباياه. فالبحث في تلافيف السرد و تجاعيده قد ينفتح على عوالم الذات في علاقتها بالواقع الخارجي ذلك أنّ السرد « يعيد... نشاطا لسانيا متميزا في قراءة الوجود و وعي العالم بلغة خاصة تؤدي وظيفة تمثيلية تقوم على نظم العلاقة بين المادة التخييلية و بين المرجعيات الثقافية والواقعية، و هذه العلاقة تتباين حسب طبيعة العملية التركيبية التي يعمد السرد فيها إلى تركيب سلسلة متداخلة من عناصر البناء الفني لتجعل منها المادة الحكائية التي تحضر في تضاعيف السرد»[1].

فالكاتبة هنا، تسعى لإعادة تشكيل الوعي الثقافي تجاه المرأة من خلال انفتاح النص على الذات على المستوى الفكري و الذي نستشفه من خلال عنواني روايتيها الموسومتين بـ"أوشام بربرية ثقوب في ذاكرة الزمن" و "أصابع الاتهام امرأة... قلبها غيمة". فهما يوحيان بصورة أو بأخرى إلى علاقة الذات بالمرجعيات الثقافية الواقعية ذلك أنّ علاقة المرأة بالمجتمع هي علاقة ذات جذور عميقة، تحاول المرأة أن تنقل لنا هذه العلاقة بأسلوب فني يعكس مدى صدق هذه التجارب في نقد بعض التقاليد و النظم الاجتماعية و لاسيما القضايا الخاصة بالعنصر المؤنّث و التي تأتي في صدارتها قضية الاغتصاب بجميع أنواعها و الذي تعرض له رواية "أوشام بربرية" الذي أسقطت من خلالها الكاتبة معاناتها الفكرية على المعاناة الاجتماعية التي تدلّ على مستوى وعيها بالقضايا التي تتناولها بالدراسة في إبداعاتها.

فقد أخذت الكاتبة "جميلة زنير" مسؤولية التعبير عن الذات الأنثى و مقاربة مشاكلها على اعتبار أن المرأة تشكّل قطبا مركزيا في وعي المجتمعات الذكورية. فقد جعلت من بطلة روايتها "أوشام بربرية" امرأة مثقّفة، غير أنّ ثقافتها لم تشفع لها في ظلّ مجتمع متحيّز للذكورة على حساب الأنوثة.

[1] – لامية بوداود : تحليل الخطاب الميني روائي في الجزائر رواية (أوشام بربرية) لجميلة زنير أنموذجا، ص 7.

فعلى المستوى الفكري، تلجأ الروائية إلى الانطلاق من ذاتها و الواقع المعيش الذي يعكس مدى صدق هذه التجارب من الناحية الفكرية في مزاوجته بالخيال.

إنّ قضية الاغتصاب الفكري الذي تعرّضت له الروائية في إثبات ذاتها على الصعيد الإبداعي تعكسه في روايتها "أوشام بربرية" التي عمدت فيها إلى قطع الصلة بين شخصيتها و بين الشخصية الروائية في حوار دار بينها و بين بطلة روايتها التي قامت بسرد حكايتها عليها، و ذلك كي لا يقع الالتباس في أن تكون هذه الرواية قصة حقيقية وقعت لها شخصيا.

و لكن السيرة الفكرية تبدو واضحة و ذلك في نقل الأحداث بضمير المتكلم في اتصاله بالسرد المباشر، الذي يشي بالعلاقة الوطيدة بين الكاتبة و الشخصية الرئيسية.

فقطع الصلة بين الكاتبة و الشخصية الساردة (البطلة) يعطي للروائية القدرة على قول ما تريد و هي التي عانت ككلّ امرأة من الاغتصاب الفكري الذي طالها و الذي أسقطته على جميع أنواع الاغتصابات الأخرى التي حدثت للبطلة.

فالروائية" جميلة زنير" تتعرض بالتشريح في رواية " أوشام بربرية" إلى معاناة المرأة تحت وطأة المجتمع الذكوري الذي كان سببا في قهرها، و ذلك بعد الاغتصاب الذي تعرّضت له و هي تبحث عن المجاهد "حمادي" الذي أحست نحوه بعاطفة فريدة جذبتها إليه، و هي ببراءة الأنثى لم تكن تدري بأنها ستتعرّض لهذه الحادثة الأليمة، إنّها الحادثة التي دفعتها إلى الاهتمام بالمطالعة و التحصيل العلمي.

تحكي رواية "أوشام بربرية" تفاصيل حياة البطلة "خولة" التي تعرضت للاغتصاب، و الذي غير حياتها و كان سببا في فشل العديد من العلاقات التي أقامتها مع شبان كثيرين و مختلفين كانوا يتخلون عنها بمجرد علمهم بفقدانها لتأشيرة الزواج، فمثلا أول هؤلاء الشبان أصبح يرى فيها مصدرا لإشباع غرائزه بمجرد أن علم بسرها الدفين، لأن المرأة الفاقدة للعذرية هي امرأة مومس، فالعذرية تمثل تأشيرة الدخول إلى الحياة الزوجية بشرف.

و البطلة تعلم جيّدا أنّ المجتمع لا يمكنه أن يتغاضى عن هذا الأمر سواء أكان متعمدا أم لا. فكل رجل يعتبر العذرية رمز العفة لذلك بينت لنا الروائية على لسان بطلتها شدة المعاناة التي تعيشها إثر عملية الاغتصاب التي تعرضت لها و التي تتمنى من خلالها الحصول على زوج يقبلها دون تأشيرة العذرية. فتقول:

« رباه إلى متى هذا الإبحار اللانهائي؟ لابد لي من ميناء لأسند رأسي إلى صدره..فأين مينائي؟ أين رجلي.

أنا لست ساذجة و مطلبي ليس باليسير السهل، يجب أن أكون واقعية، أليس كذلك؟ فالرجال- جميع الرجال- مهما أوتوا من علم و معرفة مصابون بحمى الشرف الرفيع.. صدقوني أنّ أغلب الممرضات اللواتي يشتغلن معي يروين عن مغامرات لا تخطر لك على بال، و مع ذلك يفزن بعين الرضا. بينما أخريات كن ضحايا ظروف غامضة صنفن في زمرة المنبوذات و لفظن كالنواة لمجرد فقدانهن العذرية. أرأيت كم هم ساذجون هؤلاء الرجال يتزوجون بطريقة أجدادهم الأولين يتناوبون هذا الميراث جيلا بعد جيل، و يطبقونه بقدسية و أمانة»[1].

و في مقام الاغتصاب، تتطرّق الروائية إلى قضية أخرى و هي ليلة الزفاف التي تعدّ مفاجأة مرّة للعديد من الإناث، فتقول:

« و واجهت عاصفة أخرى حين قضيت أسوأ ليالي عمري .. ليلة فظيعة فيها من القسوة و العنف ما لا يخطر على بال، عاملني بكل ضراوة و بمنتهى الفظاظة رغم أنني كنت عذراء، فكيف لو لم أكن؟

و تساءلت:

[1] – جميلة زنير: أوشام بربرية ، ص 165.

-أهذه هي ليلة العمر التي تتحدث عنها الكتب، أهذه هي ليلة الحلم حقا؟ و كيف يكون الاغتصاب إذا؟»[1].

و على الرغم من أنّ الروائية لم تنقل لنا كيفية تقبّل زوجها لقضية الشرف و ذكرت أنّها عذراء، فلربما اعتبرها هو كذلك لأنّه كان مغتربا و لما تنبه للأمر عاقبها بحياة تعيسة تحوّلت من الاغتصاب الجسدي إلى الاغتصاب الفكري.

فمع أنّ البطلة "خولة" كانت تتمتع بقدر كبير من العلم، بحكم أنّها كانت تعمل في سلك التمريض، إلّا أنّها لم تتمكّن من تجاوز حياتها البائسة خوفا من وشم آخر و هو الطلاق. فقد استسلمت " خولة" لحياة الفقر و الحرمان التي فرضها عليها زوجها و أهله، بحيث أصبحت كالدمية في أيديهم وهم الجهلة، و لم تظهر فائدة العلم و التعلّم في ظلّ ثقافة قاسية تنظر إلى المرأة نظرة سلبية. و ما زاد الطين بلّة هو أنّ زوج "خولة" لم يكن ينظر إليها كزوجة بل كمصدر للمال يعيله هو و عائلته.

إنّ رواية "أوشام بربرية" تحكي معاناة الأنوثة « و هي تتعرّض لاغتصاب مستمر لجسدها و عقلها وجهدها و مشاعرها و إنسانيتها فقد اغتصب جسدها في طفولتها ثم بعد زواجها فهي تغتصب كل ليلة حيث يمارس زوجها المتوحش عليها شذوذه، و اغتصبت في جهدها و مشاعرها و إنسانيتها حيث حرمت من كل شيء بعد زواجها، و حين ينبذ كل شيء فيها و يسلب جهدها، و الالتفات حول كل شيء تملكه»[2] تصبح بلا قيمة .

و هو أيضا ما تقدّمه رواية "أصابع الاتهام امرأة...قلبها غيمة" التي تعالج فيها الروائية موضوع الاغتصاب بطريقة أخرى تؤدي بالبطلة إلى فقدان حياتها نتيجة خطأ لم ترتكبه هي بل قدر عليها.

[1] - جميلة زنير :أوشام بربرية ، ص 178.

[2] - لامية بوداود: تحليل الخطاب الميني روائي في الجزائر ،ص 139.

فالبطلة أيضا قد تعرضت للاغتصاب نتيجة مخدر وضع لها في كأس عصير من طرف شاب تنكر لها فيما بعد.

لتبدأ الروائية "جميلة زنير" روايتها "أصابع الاتهام امرأة قلبها غيمة" بمقطع سردي يضع القارئ في جوّ يدرك من خلاله أنّ القضية التي ستتناولها بالعرض في روايتها قضية تتعلّق بالشرف، فليس هناك قضية أخرى يمكنها أن تتسبب بالذل و الاحتقار للمرأة مثلها. تقول الروائية:

« يكفيك أن تلفظ اسمها عند مدخل البلدة لتتجه أصابع الاتهام نحوها، "زيزي" الاسم المصغر لـ"زينة"، إن أي أحد لم يدللها و لكن صغر الاسم لتحقيرها أو التصغير من شأنها و حسب، يراها الناس تقطع الدرب الطويل، طريقها الوحيد بين البيت و المدرسة حيث تعمل، فلا يحبها أحد، و لا يكلمها أحد و من يكلمها و هي المتهمة قبل أن تأثم؟ المذنبة قبل أن تخطئ؟ لا لشيء سوى أنه لا يوجد من يحميها.. وحدها في الدنيا بلا أهل و لا سند.. وحيدة على درب الحياة الموحش.. لا أحد يخرجها من الدوامة التي تغوص فيها، لقد ودعت عالم الأحياء و صارت تسبح بأفكارها في عالم سكانه أطياف رحماء كخالتها.»[1]

تنقل لنا الروائية مأساة البطلة "زيزي" التي اتهمت بالخطيئة قبل أن تفعلها ليقوم المجتمع بتهميشها و النظر إليها باحتقار و ريبة على الرغم من أنّه المتسبّب الوحيد في مأساتها و معاناتها. و لهذا المقطع الذي تصوّر فيه الروائية "جميلة زنير" المحاولات الفاشلة من قبل مراهقي الحيّ الذي تسكنه"زيزي" للاعتداء عليها ما يمكنه أن يعبّر عن الخطأ الكبير المرتكب في حقّها . تقول الروائية عن بطلتها "زينة" التي كانت متفوّقة في دراستها رغم كلّ ما أصابها:

« تساعدها ذاكرة قوية في حفظ القرآن و الشعر، نظرا لكبر سنها و فصاحة لسانها، و لم تكن هذه المرحلة ممتعة، فكثيرا ما كانت تسلط عليها تلك العيون النهمة التي تسترق النظر إلى وجهها المليح، و صدرها الكاعب و ظفائرها الطويلة، و لقد مرت بامتحانات عسيرة كانت

[1] – جميلة زنير : أصابع الاتهام امرأة قلبها غيمة، ص 83.

الأقدار في كلّ مرّة تنجيها منها، و خاصة محاولات الاستدراج و الاستغفال التي يقوم بها بعض المراهقين للاعتداء عليها في المقبرة؟ فقد كانت تختبئ خلف الأضرحة حين تسبق خالتها إلى الكوخ و تحس بهم يتعقبونها، فتراوغهم و تتملص منهم لتستمع من بعيد إلى أصواتهم:

– اقتحموا الباب و ستجدونها بالداخل.

– الباب مغلق من الخارج.

– لقد رأيتها تصعد الربوة.

–هذا يعني أنها لم تلجأ إلى الكوخ.

و كثيرا ما كانوا يتجرأون على فتح باب الكوخ و هم يعلمون أنها ليست بداخله، و تغيب عنها أصواتهم و هم يجوسون داخله قبل أن يعودوا على أعقابهم يائسين، و تكون هي قد غادرت المقبرة لاهثة الأنفاس إلى بيت المعلمة»[1].

و على الرغم من جهود" زينة "المتواصلة في حفظها لشرفها و التخلص من العار و الفضيحة الذي يؤكّده المقطع السابق، إلّا أنّها تقع ضحية للشاب "عادل" الذي اغتصبها بعد مكيدة وضع المخدر في شرابها بعد ما استقبلها في بيته الذي ذهبت إليه بطلب من خالتها لإحضار الزكاة. تقول الروائية عارضة الكيفية التي اعتدى بها الشاب عادل على زينة بعدما أوهمها بوجود أمه في البيت:

«نظرت في عينيه فإذا رغبة جارفة قد سكنتهما و راحت تلتهم صدرها و جسدها المكتنز وساقيها.

–عطرك جذاب

قال و هو يقترب منها و يحاول تنشق شعرها و تلمسه.

[1] – جميلة زنير : أصابع الاتهام، ص ص 93- 94.

انتفضت مذعورة، فأطلق ضحكة عريضة، ثم تشجعت فأظهرت لا مبالاتها حتى راحت يده تنسل نحو يدها و تحتويها..دفعت يده بعنف و قامت تتحامل على نفسها.

-أريد أن..

أحست بدوار يجتاح رأسها و بخدر شديد في كامل جسمها يخلخل ساقيها و يقعدها، فتهاوت مترنحة على الأرض مرتطمة بمسند الأريكة.

-أخ .. رأسي.

حين استعادت وعيها كان الصداع يثقب رأسها و آلام تشق أسفل بطنها، فأمسكت رأسها بين يديها و غمامة سوداء تغشي عينيها، كانت في حالة من اليقظة و الغيبوبة.. تكومت على الأرض ساكنة تحدق في أشلائها ذاهلة مدهوشة لا تكاد تصدق ما جرى حتى أيقظها من ذهولها بقوله:

-ستتحسنين بعد حين، لا تقلقي فأنا وحدي هنا حتى الصباح.

رمقته بعينين كسيرتين تغالب دمعها ما استطاعت.

-لم فعلت بي هذا؟ لم حطمتني؟

اتخذ وجهه هيئة الصرامة و الوجاهة:

أنا أعرفك جيدا، فلا داعي للتمثيل»[1].

فعلى الرغم من أنّه من اعتدى عليها و لطّخ شرفها بالوحل، إلّا أنّه ألصق التهمة بها و حمّلها المسؤولية بكونه يعرف بأنها عاهرة.

[1] – جميلة زنير : أصابع الاتهام، ص 107.

هو ذاك المجتمع الذكوري الذي سعت "الروائية جميلة زنير" إلى فضحه من خلال سيرتها الفكرية التي سعت فيها إلى اعتباره أول من يحاسبها على ما أصابها في حين يكون هو السبب الرئيس فيه.

هي ذي إذن المعادلة الصعبة التي لم يتم حلها بعد ،الجاني و القاضي فيها واحد.

و ما يمكننا استنتاجه من روايتي" جميلة زنير" هو أنها قد ركزت الحديث على قضايا الأنوثة دون أن تعطيها سمة القداسة، أو جعلها في منزلة منحطة و لكنها عالجت قضايا معينة تتعرض لها النساء.

و في عرضها لقضايا الأنوثة، تطرح أنماطا مختلفة من النساء، دون أن تعطي رأيها فيها، بل تروي الأحداث دون التدخل أو المبالغة فيها و هو ما قامت به الروائية ربيعة جلطي.

3-تمظهرت الذات الكاتبة الفنية في الشخصيات الروائية عند "ربيعة جلطي":

إنّ المغامرة الكتابية هي رحلة المعيش بكلّ ما تحمله و تحيل عليه الذات الكاتبة من تقلّبات و مميّزات تشهدها الحياة، فيعمل فيها كلّ مبدع على «التفنّن في تصريف أجزاء كبيرة من سيرته الذاتية بواسطة استحضار شخصيات روائية يقوم بالاختفاء وراءها، و التقنّع بأحد أقنعتها"[1].

فالذات لا يمكنها أن تحقّق وجودها الحقيقي إلّا من خلال علاقتها بالشخصيات الأخرى « لأنّ الحكي عن الذات لا يمكن أن يكون منعزلا عن السياق الذي انوجد فيه. فالذات تبنيها علاقة غيرية»[2] مع الآخرين بمختلف انتماءاتهم و صلاتهم بهذه الذات و مع ما يحيط بها.

فهذه الحيلة السردية تعطي للمرأة الكاتبة القدرة و إمكانية كتابة سيرتها بأكثر من طريقة، فهي تستوحي سيرتها من سير الآخرين لتعطيها مصداقية التعدّد الذي ينعكس مع شخصيات رواياتها لأنّ « السيرة الذاتية لا تستعيد الذات فقط، لأنّ الذات تبنى من خلال الآخرين، لذا، نجد أن العديد من الكتّاب يستعيدون حكايات محيطهم حتى يتمكّنوا من أن يحافظوا على تماسك الأنا، و قد أكّدت

[1] – عبد المالك أشهبون : الحساسية الجديدة في الرواية العربية، ص 56.

[2] – لطيفة لبصير: السيرة الذاتية الجنس المتلبس، ص 61.

بعض الدراسات أنّ السيرة الذاتية تتأسّس من السير الغيرية للذوات الأخرى و عليه، فسير الآخرين تعتبر مكوّنا للذات»[1].

هي الذات التي تبقى منثبة في السير الصغرى للشخصيات حيث « إنّ كلّ هؤلاء يقتحمون الأنا و يملؤونها، لذلك، فإنّ السيرة الذاتية تنبني من خلال سير الآخرين، فالساردة تجد ذاتها، و هي تحكي عن سيرتها الخاصّة، مقتحمة بسير أخرى غيرية. و هي تأتي على شكل سير صغرى في السيرة الذاتية، غير أنّ وجودها له أهميته في معرفة الذات أكثر، فحين نقرأ هذه السير المجاورة نرى أنّ الساردة تسعى ألّا تكون سيرتها الخاصّة تكرارا لسير أسلافها. فكيف تتجلّى هذه السير في النص و ما هي جدواها؟»[2].

تنطلق الروائية "ربيعة جلطي "من الذات لتبني عالما روائيا تجد فيه روابط عضوية بذاتها تكون مطعّما لأعمالها و مفتاحا أو ثغرة تدخل منها إلى عوالمها الروائية لتبثّ من خلالها أفكارها و ثقافتها و أحلامها التي هي أحلام الجزائر، بحيث تسعى إلى التوافق في أهدافها مع أهداف الرواية التي تسعى إلى التغبير بدورها.

ف"ربيعة جلطي" تكتب لقارئ مثقّف و مميّز يستطيع أن يستكشف خبايا نصوصها. التي تعطي لرواياتها أبعادها في التغيير. فما فائدة الكتابة إذن، إذا لم تحدث التغيير، ستكون عبارة عن تنفيس عن الذات فقط، و لكن الكتابة عندها يجب أن تساهم في إغناء التيار الأدبي.

إنّ الذات التي تكتب عنها "ربيعة جلطي" هي ذات فنية ثقافية، لذلك جعلت بطلات رواياتها على قدر كبير من الثقافة و المعرفة بالفنون و العلوم على اختلافها. فالمتصفّح لروايات" ربيعة جلطي" الثلاث (الذروة- نادي الصنوبر و عرش معشّق)« لن يجد صورة الذات الأنثوية التقليدية، الناعمة والمستضعفة و المسالمة، فهي تنتزع هذه الصورة عن الذات الأنثوية... لتقول من خلال صورة الأنوثة

[1] – لطيفة لبصير : السيرة الذاتية الجنس الملتبس، ص 61.

[2] – المرجع نفسه ، ص 61.

البديلة التي تطرحها في نصوصها إنّ الأنوثة أعمق و أبعد عن تلك الصورة التقليدية ، و إنّها هناك تحديدا في العمق تلتحق بملحمة الحياة الحقيقية، حيث الحقّ و الحرّية و الجمال و الكرامة لا غنى عنها لاستمرار الحياة»[1].

تكتب "ربيعة جلطي" عن المرأة على اختلافها، و هي بذلك تكسر النمطية الروائية النسائية، فهي لا تكتب عن المرأة باعتبارها ضحية، بل تكتب المرأة في جبروتها ،في قوّتها و في ثقافتها.

فالروائية " ربيعة جلطي" تتمظهر في شخصياتها سواء الذكورية منها أو الأنثوية، و لكن بما أنّنا بصدد دراستنا لإسقاطات الذات الأنثوية فسنركز على الشخصيات الأنثوية التي تماهت فيها ذات الروائية و ما هي جدواها؟.

ففي رواية "الذروة"، البطلة "أندلس" هي الروائية " ربيعة جلطي" بكلّ كبريائها و قوّتها، و لم يكن اختيارها لهذا الاسم عشوائيا و لكنه يرمي إلى أصولها الأندلسية و التي من خلالها « يبلغ النص في تدفّقات الأنا اللاشعورية و إسقاطاتها... حدّ الاشتغال نحو الفضاء المطلق و رحلة السفر البعيد حيث تغيب ماهيات الذوات و تبقى حرقة تحنان التذكار. و يعبّر عنها النص في استفهامات حائرة»[2] تتجلّى في قدرة الروائية على تلبّسها لجميع شخصياتها التي تعالج بها العديد من القضايا التي تتراوح بين الذاتية و الفنية و التاريخية و الدينية و الوطنية و غيرها.

فرواية " الذروة" هي سيرة عن انتمائها إلى الأصول الأندلسية و الذي جسّده اسم البطلة "أندلس" التي جعلتها شخصية قوّية و رمزية فـ"ربيعة" تجعل من أندلس شخصية تشبهها، ليس تشابها شكليا و لكن في مسيرة الحياة، في علاقتها بالجدة و العالم السياسي. فجدّة" أندلس" تنتمي إلى عائلة أندلسية و حفيدتها أندلس أقرب علاقة إلى الجدّ، الجدة، الغناء و الفنّ و هي كلّها أمور تربطها ب"ربيعة جلطي "قوّة كبيرة.

---

[1] – فاطمة الوهيبي: المكان و الجسد و القصيدة –المواجهة و تجليات الذات، ص 180.

[2] – سعاد جبير سعيد : سيكولوجيا الأدب الماهية والاتّجاهات ، ص 70.

إنّها القوّة التي تبثّها الروائية في بطلتها "أندلس" التي استطاعت أن ترفض عرضا بالزواج من الحاكم لا لشيء إلّا لأنّها تؤمن أنّ الإنسان سيّد نفسه، و هو ما يتمظهر من خلال هذا المقطع الذي تقول فيه الروائية:« – من ترفض أن تكون السيدة الأولى في هذا البلد سوى حمقاء.

– الحمقاء يا سيدي من لا تعرف كيف تكون سيدة نفسها ثم تدعي أنها السيدة الأولى في أمر آخر، و هل تسمح لي بسؤال؟

– تفضلي.

– لماذا أنا بالذات؟ كثيرات غيري أجمل و أبهى و أطوع يتمنين ذلك، أنا لا تستهويني السلطة يا سيدي... لماذا أنا؟

تغير صوته فجأة. صار أنينا عميقا، يفضح ضعفا لا يريده أن ينفضح:

– لأنني ..لأنني.. لأنك أندلس، و لا شبيهة لك بين النساء، و أقول ذلك عن علم العارف بهن. أنا خبير بالنساء، أعرفهن و أفقه في أمورهن و أسرارهن...

أما أنت يا أندلس فيعجبني تميزك و كبرياء الأنثى فيك....و رأيت أن مقام السيدة الأولى لا يليق إلا بك، ثم إن الأفئدة مراتب و مدارج و مقامات فأنت الذروة»[1].

فالروائية هنا تدعو المرأة إلى التغيير، إلى محو المرأة النمطية و أن تفتخر بكونها أنثى، و أن تكون هي و لا أحد غيرها. لذلك جعلت من بطلتها "عذراء" في رواية "نادي الصنوبر" امرأة مميزة تأسر قلوب الرجال و هي المنحدرة من عالم الطوارق الذي طالما سمعنا عن قصة ملكتهم "تنهنان" رمز المرأة المحاربة و المثابرة.

ففي رواية " نادي الصنوبر " تروي الروائية سيرة انتمائها لعالم الطوارق من خلال البطلة "عذراء". إنهم الطوارق الذين تربطها بهم علاقة عضوية تتجسّد من خلال جدّها لأمّها، الذي هو في حقيقة

[1] – ربيعة جلطي : الذروة ،دار الآداب للنشر و التوزيع ، بيروت– لبنان، ط1 ،2010 ، ص 211.

الأمر من الطوارق. فعذراء بطلة روايتها لم تكن ضحية بل الضحية كان مسعود الذي ظل يهيم بحبها و يتمنى أن ترأف بحاله و هو يقول:

« و لكن لماذا لا تلتفت إلي... أإلى هذا الحد أنا مخلوق صغير مجهري بالنسبة لها... ألا تراني؟

كل النساء مررت بهن و عرفتهن، صرحن أو لمحن أنّني رجل جذّاب و اعترفن بوسامتي و دماثتي و وصل بإحداهن أن باحت و اعترفت بـ "شوفة" عيني التي تفتت الحجر...و و و.

لكن هذه ال ."عذرا" لا تراني.. يبدو أنها لا تحسب لي حسابا، تمر دون حتى أن تقع عيناها علي، و كأنني أضع طاقية إخفاء.. أ إلى هذا الحد تتمادى الطارقيات في شموخهن.. على أية حال ومهما كان فإن شيئا عميقا بداخلي يجعلني شبه متأكد أنها تدري ما بي، و تدرك ناري و انصهاري و جنوني و ضعفي الذي يعثر خطوي، و يلعثم لساني كلما قدمت لتتفقد فيلتها ... ليس من به مثلها يقظة يفوته هذا الزلزال الذي يحدث كلما مرت»[1].

و بهذا فهي تسترجع بعذراء دور المرأة في حمل رسالة الوجود و الأدب و تغيير المجتمع لتكسر بها نمطية المرأة الضحية، و التي من خلالها أي" عذراء" عالجت قضية مختلفة عن القضايا التي عهدناها في الرواية النسائية و هي دور المرأة الضحية. و من ثم البوح بعادات و تقاليد الطوارق الذين تمثلهم البطلة "عذراء"، هذه التقاليد التي تعطي للمرأة القدرة على الاحتفال بطلاقها بدل الوقوع في عالم الحزن و المرارة التي تخافها المرأة و تتجنّبها.

تقول الروائية و هي تبرز قوة "عذراء" في الإطاحة بأكثر الرجال وسامة بعد سماعها لسخريته من حفلة الطلاق.

[1] – ربيعة جلطي : نادي الصنوبر، الدار العربية للعلوم ناشرون ،منشورات الاختلاف،بيروت–لبنان ،الجزائر العاصمة– الجزائر،ط1 ،2012، ص 20.

« نعم ..حفلة طلاقي لم تشهد مثلها سماء الصحراء من قبل.. كان الغناء يصل عنان السماء المفتوحة على الغيب و الغياب، و الرقص في أوج جنونه، و رائحة البخور و الحناء تتسرّب إلى أبعد خلية في أجسام الحاضرين.

حطيت عيني على واحد منهم.. كان أوسمهم و أجملهم وجها و جسدا، عيني العارفة عرته من طرفة رمش..»[1]

ف "عذراء" في تعاليها و شموخها و قوّتها و سحرها انعكاس للصدق الفني للروائية، فعلاقتها بعذراء و بالصحراء هي علاقة طبيعية، "سيدي امحمد بن بوزيان" هو جدّ "ربيعة جلطي" من أمها و هو زعيم صحراوي، و بذلك يكون الحديث عن الصحراء حديث داخلي عضوي جواني*.

فكلّ رواية تتخلّلها شذرات من السيرة ، ذلك أنّ الروائية تتقصّد الانتقائية في كتابة سيرتها من أجل معالجة القضايا الهامة بصدق فني حقيقي،و ذلك عن طريق خلق نوع من التباعد بين التجارب الشخصية و الواقع الفني الروائي قصد تفعيل الأحداث الروائية بشكل أعمق لأنّ «الأدب ، مهما يكن غرائبيا مبتعدا عن الواقع المألوف، فإنّه يظلّ قراءة للحياة و تظلّ الحياة مصدرا مهما للأدب»[2].

فكلّ رواية هي سؤال و استشارة سؤال الوجود من خلال خلق شخصيات تسير على خطين متوازيين، خط جمالي تفرض من خلاله على القارئ أن يكمل بعض الثغرات الفنية و يكتشفها، وخط مفاهيمي غرضه خلخلة بعض المفاهيم مثل الوجود الذي يتمظهر من خلال التحدّث باسم الجنين وهو ما تجسّده لنا روايتها الأخيرة" عرش معشق".

---

[1] – ربعة جلطي: نادي الصنوبر، ص 16.

*– من خلال حديث جمعني بالروائية ربيعة جلطي في معرض الكتاب الدولي يوم 02-11-2013، و الذي أطلعتني من خلاله عن علاقتها بالطوارق و قبله بأصولها الأندلسية.

[2] – مجدي توفيق : الأدب و الحياة من الرسالة إلى الصمت، ص 175.

فالروائية قد تكلمت عن الولادة بجعل الجنين هو من يحس بألم المخاض، أي أنّ الأم ليست وحدها التي تتعذّب، بل هو أيضا يشاركها عذاباتها، لأنّه هو أيضا يتعذّب، و خاصة إذا كان هذا الجنين أنثى، ذلك أنّ عذاباتها تبدأ مع مرحلة ولادتها. و في ذلك تقول الروائية:

« سوف أقاوم و سأتلكأ حتى أخر جهد من طاقتي.

هل هي آخر مقاومة أم أول درس في ممارستها الفعلية التي سأجبل عليه بقية الأيام القادمة.

-لن أترككم أيها السفلة تخرجونني هكذا بسهولة. ما الذي يسيؤكم لو تركتموني و شأني؟!

وكانت اللحظة الحاسمة آه من تلك اللحظة.. أول مذاق للخيبة و الانكسار و الهزيمة.. لحظة الطرد من الجنة.

-ما هذا ؟ بنت.. ؟!

قالت القابلة بصوتها المقعر.. كأنها تطرح سؤالا استنكاريا يضع وجودي كله في ميزان الشك.

كأن القابلة تشك في كينونتي أو تستهزئ بها. كأنها غاضبة أو ساخرة..

كأنها تقول:

- هل يعقل أن تتوالى تفاصيل المراحل المرة القاسية جميعها تلك، في هذه الولادة العسيرة الصعبة فتتمخض في نهاية أمرها عن.. بنت؟

-بنت؟؟؟؟!!!!

و هي ترفعني من قدمي من منبت الساقين بالضبط.. أصابعها الخشنة تطوق كاحلي بشدة، شعرت بالدوخة، كنت أترنح في الهواء في لا توازن غريب، لم أميز فيه الفوق من التحت، و حين توالت

ضربات كفها على أسفل ظهري عدة مرات، بلغ مني الغضب أقصاه و بلغ السيل الزبى، فصرخت فيها بحدة، فتوقفت عن ضرب مؤخرتي. كانت أول صرخة احتجاج في عمري.. ولأول مرة أدرك أن لي صوتا يدرأ عني الغبن، سمعته، كان يخترق ما حولي»[1].

نعم إنّه الجنين الناطق في كل منا، إنّه الجنين الذي يتفلسف في سؤال الوجود الذي نأتيه و نحن لسنا مخيرين، ليحكي الارتباك الذي نعيشه منذ ولادتنا لا سيما إذا كنا إناثا.

و في المقام الآخر الرمزي، تشير الروائية إلى أن السرد الروائي مبني على فلسفة الوجود، فهو يبدأ بحالة ولادة و ينتهي بحالة ولادة ينبعث منها ظلّ الصوت للروائية و هي تتغلغل داخل الشخوص التي تخلقها معاناة وجودها.

و في معنى الوجود، تعالج الروائية "جلطي" قضية أخرى و هي قضية "القبح" من خلال البطلة "نجود" أو "زليخا". و لربما يتساءل أحدنا عن هذه المفارقة التي تحدث في هذه الرواية بين الروائية التي لها قدر كبير من الجمال، و بين البطلة التي تعاني من البشاعة و القبح على المستوى الخلقي.

فحتى و إن لم يكن المرء قبيحا، فهو يحسّ بالقبح من باب مبدأ الإنسانية و يحسّ بما يستطيع أن يحسّه الإنسان القبيح و خاصة الأنثى التي يعدّ الجمال بالنسبة لها مشروعية الدخول في الحياة.

و على الرغم من البشاعة التي تصور بها "ربيعة جلطي" بطلتها "نجود" قائلة:« ليس الطول المبالغ فيه لقامتي وحده ما يقلق نفسي، بل إنّ حظي في الجمال مثل حظ زرافة بأقدام جمل و رأس ضفدع و أنف فيل.. كم هو حسن الحظ من يولد مليحا. أنا لست كذلك.. ليس من باب التواضع الكاذب أقول هذا..أبدا، بل أنا لست جميلة قط، بل بشعة، ذميمة، قبيحة**!**»[2].

[1] – ربيعة جلطي : عرش معشق، ص ص 14-15

[2] – المصدر نفسه ، ص 40.

إلّا أنّها في تبادلها الأدوار بين القبح و الجمال تبيّن لنا أنّ هناك خيطا رفيعا يشدهما إلى بعضهما، فالجمال الحقيقي هو جمال الروح أو الجمال الداخلي و بالتالي علينا النظر إلى هذا الجمال بدلا من الجمال الخارجي، لذلك فقط جعلت الروائية من بطلتها ذاتا قوية الشخصية لأنها لطالما كانت الذات المبثوثة في رواياتها ذاتا ثقافية فنية، و هو ما جعل "عبد القادر" يغرم بـ"نجود" على الرغم من الفارق الشاسع بينهما من ناحية الجمال، فهو قد كان يتمتع بقدر كبير من الجمال على عكسها هي، ولكنه استطاع أن يغرم بها.

هذا هو الجمال الذي تعرضه الروائية " ربيعة جلطي" و الذي يعكس الصدق الفني الذي تحسه اتجاه الآخرين و اتجاه ما تكتبه في رواياتها. فالروائي في كل شخصياته يقدم شيئا منه،فـ"ربيعة" تحب أن تتقمّص كلّ بطلاتها ليكنّ صادقات حتى و إن كنّ لا يشبهنها، ثم إنّ الكاتب إنسان حسّاس بطبعه حتى و إن تفاوتت درجة الإحساس من إنسان لآخر.

المبحث الثالث:

الذات الكاتبة بين تمركز الأنا واستدعاء الآخر

1- الآخر وتأنيث الرواية في رواية "ذاكرة الجسد"لـ "أحلام مستغانمي".

2- الآخر: سؤال الذات و خصوصية الكتابة في رواية"أعشاب القلب ليست سوداء"لـ "نعيمة معمري".

توصّلنا إلى فكرة مفادها أنّ الكتابة النسائية تقوم أساسا على تمركز المرأة الكاتبة حول الذات، غير أنّنا ونحن نتصفّح مغاور الروايات النسائية نجد حضورا واسعا للآخر بطرح مختلف ورؤى متعدّدة تختلف من روائية إلى أخرى.

من هنا كان لزاما علينا أن نتساءل عن السبب الرئيس الذي أدّى بالمرأة/ الكاتبة إلى كتابة الآخر في رواياتها، وهي التي سعت دوما لأن تكون ذاتها هي البؤرة الأساسية التي ينبثق منها سردها.

إنّ العلاقة بين الأنا والآخر تثير إشكالية سردية ترتبط بوعي المرأة في استدعائها للآخر بما هو مفهوم يتّسم بالمرونة والتشابك من حيث انفتاحه على الآخر الغربي أو الآخر الاستعماري والمتلقي وغيرهما... إلّا أنّ الآخر الذي نحن بصدد دراسته هو الآخر (الرجل) من حيث كونه «مرآة للذات التي تعكس صورها المتلاحقة، بل إنّ الصورة المثلى التي ترسمها الذات للآخر هي نفسها الصورة التي تحاول رسمها وهي تعيد كتابة تاريخها وتاريخ الآخر بوصفه علامة على الحضور. فالآخر لا يعتدّ بصحبته إلّا إذا كان قرين الذات»[1].

وعلى الرغم من أنّ «الذات تشكّل مركز الشعور عند الإنسان»[2] إلّا أنّ عملية «إدراك حضور الآخر يؤدّي إلى شعور الذات بالاختلاف والتميّز، كما أنّ الوعي بالذات والهوية يتنامى ويزداد عندما تعقد الذات المقارنات مع الآخر في نواحي التضاد والاختلاف، أو التوافق والتشابه، وعندما تعاين الذات الآخر، وتظهر الفوارق الخلقية والخلقية والإيديولوجية تبدأ الهوية بالتشكّل، ويبرز الوعي بوجود هوية الآخر أيضا»[3].

لذلك، فقد كانت كتابة الآخر في الأعمال السردية النسائية تأخذ أبعادا مختلفة تعكس معها وعي الذات وتطلّعاتها في خلق كفة إبداعية تتجلّى فيها قدرة الذات على شقّ أفق الإبداع لأنّ «هذا

---

[1] – عبد القادر الغزالي: الصورة الشعرية وأسئلة الذات، ص159.

[2] – سعد فهد الذويخ: صورة الآخر في الشعر العربي من العصر الأموي حتى نهاية العصر العباسي، عالم الكتب الحديث، إربد – الأردن، ط1، 2009، ص7.

[3] – المرجع نفسه، ص26.

الآخر لا يبقى على وتيرة واحدة وشكل واحد ورؤية واحدة وحساسية واحدة بمرور الزمن، ولاسيما في الروايات التي تحمل الطابع التاريخي وسياقاته وإشكالياته»[1].

فلطالما كانت العلاقة بين الرجل والمرأة علاقة صراعية تصادمية لذلك قد تكون «نقطة الالتقاء بين الأنا والآخر داخل إطار هذا المفهوم هي التي تشكّل المادة الأساسية لمشروع السرد الروائي»[2] من حيث «إنّ صورة الآخر تظهر دوما مرتبطة بالأنا ضمن فعالية جدلية لا تقبل الخطأ»[3].

فالإنسان لا يستطيع أن يعرف ذاته إلّا من خلال الآخر ذلك أنّ «قراءة الذات تنعكس من خلال الإسقاط على الآخرين»[4] لذلك كلّ تعريف يطلق على (الأنا) يمكن أن يطلق على الآخر كما أنّ «الذات / الأنا هي مركز الشخصية في نفس الفرد الإنسان، فهي تنمو وتفصح عن قدراتها من خلال البيئة المحيطة أو الوسط الاجتماعي»[5].

وقد كان للمرأة رأي آخر في فهم العلاقة بين الرجل والمرأة التي تظلّ أصل فهم الطبيعة المشتركة بينهما فـ «جوهر المسألة في جدل علاقة الذات بالآخر يظهر في فعل الكتابة عن الذات، حيث تحدث كبرى المواجهات بين طرفي هذه العلاقة الجدلية، فما إن تبدأ رحلة الوعي بالذات والكتابة عنها، حتى تبدأ الذات بالبحث عن هويتها، وتغدو الرحلة خطوات تأمّل وبحث عن المعنى وسؤال الوجود، وتغدو كلّ خطوة من الخطوات محاولة تعرّف إلى موقع (الأنا) في هذا العالم، وتصبح الحدود الفاصلة بين هذا الموقع (الذاتي) ومواقع الذات الأخرى مسألة شائكة ومحلّ صراع، كما تصبح قضية البوح بخصائص هذا الموقع الذاتي للآخر قضية تحتاج كلّ الثقة بالآخر وكلّ الخوف منه بآن واحد»[6].

---

[1] – محمد صابر عبيد: سوسن البياتي : جماليات التشكيل الروائي–دراسة في الملحمة الروائية" مدارات الشرق" لنبيل سليمان– ،دار الحوار للنشر و التوزيع ،سوريا ،ط1 ،2008، ص64.

[2] – المرجع نفسه، ص73.

[3] – المرجع نفسه، ص64.

[4] – الأخضر بن السايح: سرد الجسد وغواية اللغة، ص59.

[5] – سعد فهد الذويخ:صورة الآخر في الشعر العربي من العصر الأموي حتى نهاية العصر العباسي ، ص8.

[6] – عمر منير إدلبي: سرد الذات – فن السيرة الذاتية، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة – دولة الإمارات العربية المتحدة، ط1، 2008،ص63.

إنّ حضور الآخر أو الآخر الشهرياري في العديد من الأعمال السردية الروائية النسائية ما فتئ يلفت الأنظار إليه فيما يخصّ مختلف التقنيات التي عكست العلاقة بينه وبين المرأة ولاسيما في «مقدرة المرأة على الإبداع، وحتى منافسة الرجل في فنون القول المختلفة، ومن ذلك الرواية»[1].

1-الآخر وتأنيث الرواية في رواية "ذاكرة الجسد" لأحلام مستغانمي:

رأينا فيما سبق أن تقنية التأنيث التي اعتمدتها المرأة / الكاتبة في سرودها، إنما تكمن في تأنيث اللغة تارة عبر خصائص معينة ترتبط في مجملها بالأنوثة لاسيما عبر جسدها الذي يعد عنوان الأنوثة ورمز الخصوبة وباستخدام ضمير المتكلم تارة أخرى من خلال سرد الذات تحت لواء ما يسمى بالسيرة الذاتية النسائية، إلا أن الأمر الذي شد انتباهنا في رواية "ذاكرة الجسد" لـ"أحلام مستغانمي" هو ذلك الحضور المختلف للآخر الرجل، والذي ترى فيه الروائية تقنية أخرى من التقنيات الأكثر تعقيدا وصعوبة في تحقيق التأنيث الروائي كيف لا وقد تعودنا في كتابة المرأة على كثرة كتابة الذات وحضورها.

فكيف تتم هذه التقنية يا ترى؟ وما هي دلالاتها في عملية التأنيث السردي أو الروائي بشكل خاص؟

إنّ أبرز صورة ظهرت بها المرأة في زمن ما قبل الكتابة (كتابة المرأة) هي صورة (شهرزاد)، بطلة (ألف ليلة وليلة)، حيث لم تكن تحكي وتتكلم، أو تؤلف فحسب، ولكنها كانت أيضا تواجه الرجل، ومعه تواجه الموت من جهة، وتدافع عن قيمتها الأخلاقية والمعنوية من جهة أخرى على حد تعبير عبد الله الغذامي[2].

فقد كان لصوت شهرزاد دور كبير في تخليص بنات جنسها من بطش شهريار أو بالأحرى تخليص الأنوثة من ربقة الذكورة و «بما أن صورة شهرزاد جاءت في ألف ليلة وليلة على أنها امرأة تحكي

[1] – إبراهيم محمود: زئبق شهريار جماليات الجسد المحظور، ص13.

[2] – عبد الله محمد الغذامي: المرأة واللغة، ص57.

وتقص فإنّ هذا يتضمن – فيما يتضمن – صورة التحدي والصراع من أجل بقاء الذات وبقاء الجنس جسديا ومعنويا»[1] والذي كان له دور أكثر حيوية ولغوية وهو تحقيق أنوثة السرد من خلال جعل المرأة ساردة والرجل مستمعا ،«لذا فإنّ الوقوف على صورة المرأة من خلال شهرزاد سوف يكون وقوفا على زمن ثقافي وحضاري كامل. وهو وقوف على تاريخ معنوي واعتباري يكشف عن المرأة بوصفها نموذجا وبوصفها فعلا وبوصفها لغة. كما يكشف عن المخيال الثقافي العربي ومركز المرأة فيه»[2].

إنّه المخيال الذي دفع بها إلى تغيير الموازين وإعطاء السرد صورته المشرقة التي ما من أحد يستطيع إنكارها والتي تتضمن فيما تتضمن تأنيث السرد.

وللحفاظ على هذه الصورة، فإن التفكير في آليات جديدة للتأنيث أضحى أمرا لازما وضروريا بما أنّ السرد أخذ صورة جديدة للحكي وهي الصورة المكتوبة.

تأتي شهرزاد المعاصرة إذن لتواصل لعبة التحدي التي أعلنتها شهرزاد في زمن ما قبل الكتابة وتغير مجرى السرد والتأنيث بغية استرجاع حقها المسلوب، والتأكيد على أنّ شهرزاد المعاصرة لا تقل أهمية وأدبية عن شهرزاد ألف ليلة وليلة، فلطالما برهنت المرأة على أن السرد الذي ارتبط بالأنثى في صورته الشفوية لا يزال ينضح بالأنوثة في صورته المكتوبة، والتي يمكن أن نستشفها مع الروائية "أحلام مستغانمي" في روايتها "ذاكرة الجسد" التي تأبى إلّا أن يكون السرد أنثويا حاملة المشعل من جديد من خلال تغيير اللعبة السردية المعهودة في خلق تبادل الأدوار بين المرأة والرجل لتجعل منه ساردا لروايتها لتكون هذه التقنية أيضا «ردا على الادعاء بانشغال الروائيات بالأنوثة والذاتية والتجارب العاطفية في الكتابة .

[1] – عبد الله محمد الغذامي : المرأة و اللغة،ص57.

[2] – المرجع نفسه ، الصفحة نفسها.

وتتجلى هذه التقنية إذن في« تقمص الرجل لدور السارد الذي يحكي معاناة المجتمع والوطن ضمن إطار أوسع تطل منه معاناة الذات الأنثوية في صورة يرسمها الآخر»[1].

لقد آن للمرأة أن تستعيد مجدها الضائع ولكن هذه المرة من خلال الفن الروائي.ولربما قلنا الرواية لأنها تماثل المرأة في تشكيلاتها ومساعيها ولأن الرواية الفن السردي الوحيد الذي يمكنه احتواء كل ما يعتري المرأة نظرا لطبيعتهما المتشابهة.

وبما أنّ الرواية هي فنّ لغوي قبل كلّ شيء فإنّ في «تحويل الرجل إلى مكتوب ثم تحرير اللغة من سلطة الفحولة»[2] مكّن المرأة من أن تقابل الرجل انكتابية بانكتابية فتعمل من خلال رواياتها على مبدأ تبادل الأدوار، فقد كتب الرجل المرأة في سروده متوهما أنه يعرف المرأة أكثر من نفسها، فبادلته المرأة الكاتبة هذه الإنكتابية بأن جعلته هو أيضا بطلا لسرودها، فكتبت أحاسيسه ومشاعره، وعمدت على استنطاقه والبوح بدواخله التي رواها بضمير المتكلم، وهي تقنية جديدة توحي بأن «هذا الكاتب الفاعل صار مكتوبا مفعولا به مما رفع سلطانه عن النص، فصارت اللغة حرة من جهة وصار للمرأة مجال لأن تداخل الفعل اللغوي وتصبح فاعلة فيه»[3].

وهو ما نستشفه من خلال رواية "ذاكرة الجسد" للروائية "أحلام مستغانمي" التي عملت من خلالها على جعل الرجل ساردا لروايتها «ولعل استخدام الرجل هنا، كسارد للأحداث يخلق مساحة نفسية لدى المتلقي، فيستقبل النص مستشعرا حيادية المؤلفة، ويقتنع أن الكاتبة لا تؤرخ لتجارب ومذكرات شخصية»[4] لتجعل بطلها يقول ما تريده هي، فيظهر وكأنه يعترف بتفاصيل هامة عن حياته، وعن جراحه وآلامه ومشاعره النابضة بالعشق والتي يفصح فيها عن دور المرأة ومعاناتها.

---

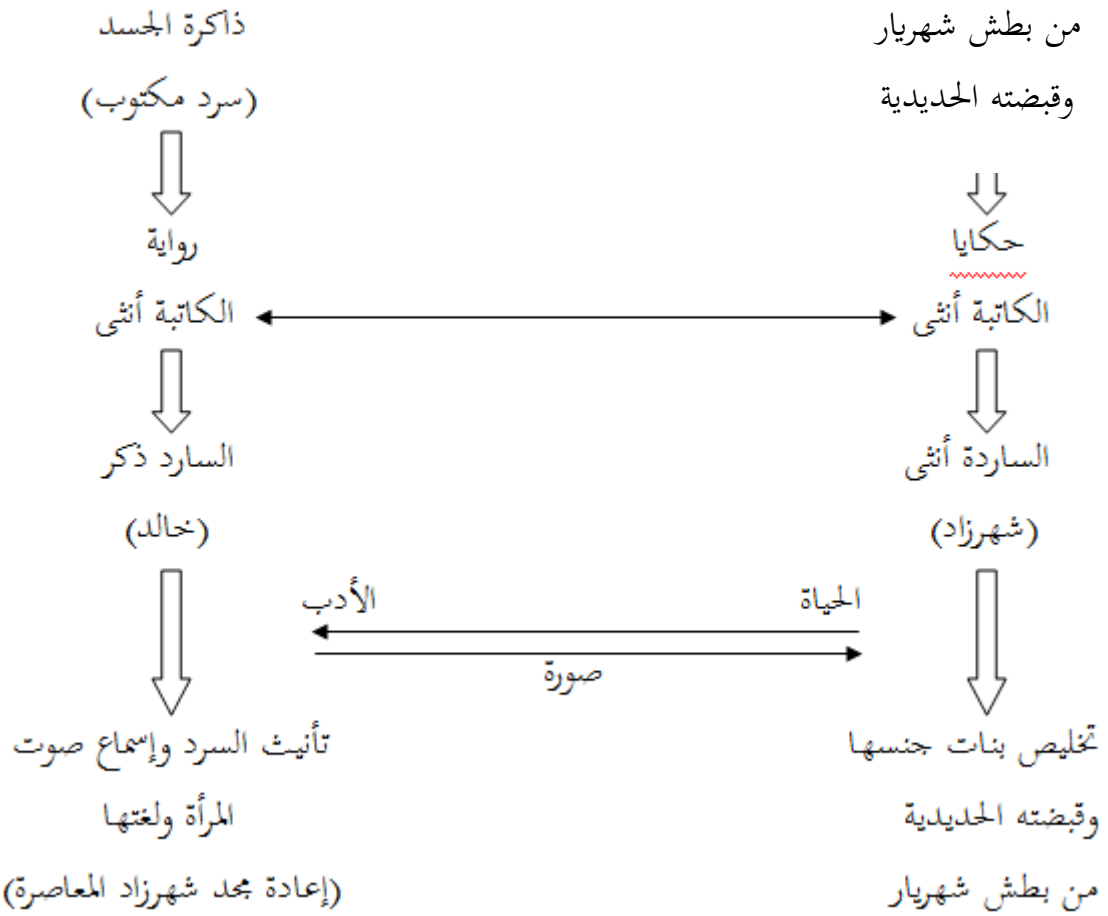
[1] – ليندا عبد الرحمن عبيد: تمثيلات الأب في الرواية النسوية العربية المعاصرة، ص 168.

[2] – عبد الله محمد الغذامي: المرأة واللغة، ص191.

[3] – المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[4] – ليندا عبد الرحمن عبيد: المرجع السابق، ص171.

ولربما كان لهذا المخطط ما يفصح عنه في تلخيصه لحركة التأنيث التي تعتري السرد الأنثوي وتخط ملامحه.



إنّ هذه المقاربة توضح لنا بأن سعي المرأة قد تغير منذ روايتها لأحداث ألف ليلة وليلة والتي كانت بأسلوب شفهي، لتعلن بأن السرد أنثوي سواء أكان السارد ذكرا أم أنثى، و ما هذا التبادل للأدوار بينهما إلا خطوة كبيرة نحو الإقرار بأن السرد مؤنث، وبذلك تخرج المرأة / المبدعة من عزلتها التي «لا يمكن الخروج منها إلا حين يفصح الصمت عن نفسه، أي حين تتكلم الأنوثة، بصفتها هذه، في الذكر والأنثى، فتعيد تشكيل اللغة وتشكيل العالم»[1].

فانظر إلى هذا المقطع الذي يقول فيه خالد:

[1] – ناهد بدوية صبح: الخروج من العزلة، ص24.

«شعرت أنني قادر على الكتابة عنك فأشعلت سيجارة عصبية، ورحت أطارد دخان الكلمات التي أحرقتني منذ سنوات، دون أن أطفىء حرائقها مرة فوق صفحة.

هل الورق مطفأة للذاكرة؟

نترك فوقه كل مرة رماد سيجارة الحنين الأخيرة، وبقايا الخيبة الأخيرة..

من منا يطفىء أو يشعل الآخر؟

لا أدري.. فقبلك لم أكتب شيئا يستحق الذكر.. معك فقط سأبدأ الكتابة.

ولا بد أن أعثر أخيرا على الكلمات التي سأنكتب بها، فمن حقي أن أختار اليوم كيف أنكتب. أنا الذي لم أختر تلك القصة.

قصة كان يمكن ألا تكون قصتي، لو لم يضعك القدر كل مرة مصادفة، عند منعطفات فصولها.

من أين جاء هذا الارتباك؟

وكيف تطابقت مساحة الأوراق البيضاء المستطيلة بتلك المساحة الشاسعة البيضاء للوحات لم ترسم بعد .. ومازالت مسندة على جدار مرسم كان مرسمي؟

وكيف غادرتني الحروف كما غادرتني قبلها الألوان. وتحول العالم إلى جهاز تلفزيون عتيق، يبث الصور بالأسود والأبيض فقط؟

ويعرض شريطا قديما للذاكرة، كما تعرض أفلام السينما الصامتة»[1].

[1] – أحلام مستغانمي: ذاكرة الجسد، ص9.

فالملاحظ على هذا المقطع أنه مساحة للقول عما يختلج النفس الرجالية من نظرة على الأنوثة وإحساس بها، فالأنوثة هنا حسب ما يسردها "خالد" بطل الرواية هي الذاكرة، هي اللغة، هي القدر الذي لا مفر منه، هي الكتابة التي تسائل الثقافة والأزمنة، هي الجرح الأنثوي الذي مازال ينزف.

ولعل في قول "خالد" ما يفسر المعنى المخبوء عن الأنوثة:

«كنت أحسدهم دائما، أولئك الرسامين الذين كانوا ينتقلون بين الرسم والكتابة دون جهد، وكأنهم ينتقلون من غرفة إلى أخرى داخلهم. كأنهم ينتقلون بين امرأتين دون كلفة.

كان لا بد ألا أكون رجلا لامرأة واحدة!

ها هو ذا القلم إذن.. الأكثر بوحا والأكثر جرحا.

ها هو ذا الذي لا يتقن المراوغة، ولا يعرف كيف توضع الظلال على الأشياء. ولا كيف ترش الألوان على الجرح المعروض للفرجة.

وها هي الكلمات التي حرمت منها، عارية كما أردتها، موجعة كما أردتها. فلم رعشة الخوف تشل يدي، وتمنعني من الكتابة؟

تراني أعي في هذه اللحظة فقط، أنني استبدلت بفرشاتي سكينا. وأن الكتابة إليك قاتلة.. كحبك.»[1]

إنّ معنى المساءلة هنا يأخذ أبعادا دلالية تفيض بالمعاني المترامية هنا وهناك، فما الرسم والكتابة إلّا امرأتين على حسب قول السارد "خالد"، والأنوثة ليست صورة واحدة مثلما يتخيل الجميع، بل الأنوثة سر من أسرار الوجود والحياة، سر تكون معه الكتابة لحظات من المراوغة والحميمية، لحظات من البوح والاستبطان والفرحة، لحظات من سحر الفن السردي الذي تعلن فيه اللغة عن أنوثتها،

[1] – أحلام مستغانمي: ذاكرة الجسد، ص ص9-10.

عن كبريائها، عن تمثّلاتها ورحلاتها في قول المستور ، في قول الكيان الأنثوي الذي أصبح مجازا لغويا توحي به ذاكرة مؤنثة.

فالكتابة أو الرواية هي العالم الوحيد الذي يمكنه أن يستوعب التحولات المختلفة والمتسارعة، لأنها المجال الوحيد الذي يأخذ فيه الخيال مجرى جديدا ينعكس في قدرة الروائية "أحلام" على التوسل بالآخر في رواياتها؛ فلما يكون السارد ذكرا يصبح للكتابة طعم آخر وصورة أخرى مختلفة عن الصورة المعهودة التي يكون السارد فيها أنثى.

فالأنوثة ليست صورة طبق الأصل لكل أنثى، و إنما هي كل متكامل و حيز لا يمكن احتواؤه أو القبض على أطرافه المترامية، يقول خالد:

«آخر مرة استوقفتني فيها صحيفة جزائرية، كان ذلك منذ شهرين تقريبا. عندما كنت أتصفح مجلة عن طريق المصادفة، وإذا بصورتك تفاجئني على نصف صفحة بأكملها، مرفوقة بحوار صحافي بمناسبة صدور كتاب جديد لك يومها، تسمر نظري أمام ذلك الإطار الذي كان يحتويك، وعبثا رحت أفك رموز كلامك. كنت أقرأك مرتبكا، متلعثما، على عجل. وكأنني أنا الذي أتحدث إليك عني، ولست أنت التي كنت تتحدثين للآخرين، عن قصة ربما لم تكن قصتنا.

أي موعد عجيب كان موعدنا ذلك اليوم! كيف لم أتوقع بعد تلك السنوات أن تحجزي لي موعدا على ورق بين صفحتين، في مجلة لا أقرؤها عادة»[1].

من خلال المقطع السابق يتعيّن لنا أنّ الأنوثة سر من أسرار الوجود، بل لغز من الألغاز التي يستعصي فك رموزها؛ فالسارد هنا، يفصح عن قدرة المرأة على كتابته بلغة شعرية توحي بالمرونة والاختلاف وتقمص الأنوثة.

[1] – أحلام مستغانمي: ذاكرة الجسد، ص15.

هي ذي الأنوثة التي تترجم وعي الأنثى وتجسد رؤاها للوجود، «فقد أضحى القلم.. أكثر من أداة للكتابة، إنه سلاح وأداة وجود، فهو الوسيط الذي يرفع الحواجز بين عالم الثقافة / الكتابة وعالم الحياة الواقعية لأنه يفعل وجود الذات الأنثوية ويفسح لها مجالا فيه»[1].

يقول خالد: «إن للوحات مزاجها وعواطفها أيضا .. إنّها تماما مثل الأشخاص. إنّهم يتغيّرون أوّل ما تضعينهم في قاعات تحت الأضواء!

ولكنني لم أقل لها هذا.

قلت لها فقط:

– اللوحة أنثى كذلك.. تحب الأضواء وتتجمل لها، تحب أن ندللها ونمسح الغبار عنها، أن نرفعها عن الأرض ونرفع عنها اللحاف الذي نغطيها به... تحب أن نعلقها في قاعة لتتقاسمها الأعين حتى ولو لم تكن معجبة بها..

إنّها تكره في الواقع أن تعامل بتجاهل لا غير..»[2].

فما هاته اللوحة إلّا أنثى تسحر العيون والقلوب، تود أن تخرج للوجود مثلما هي موجودة، دون إخفائها أو تجاهلها، دون الإقرار بالنقص في سحرها وتوقها. ليضيف خالد:

«لم يحدث مثل تلك المرة، أن شعرت بحزن وأنا أرفع تلك اللوحات المعلقة على الجدران، لوحة بعد أخرى، وأجمعها في الصناديق لأترك القاعة فارغة لرسام آخر، سيأتي بلوحاته.. بحزنه وبفرحه وبقصص أخرى لا تشبه قصتي.

كنت أشعر أنني أجمع أيامي معك.

[1] – مجموعة من الكاتبات والكتاب: الكتابة النسائية؛ محكي الأنا، محكي الحياة، ص9.

[2] – أحلام مستغانمي: ذاكرة الجسد ،ص ص 74– 75.

فجأة، توقفت يدي وهي على وشك أن ترفع تلك اللوحة التي تركتها للآخر.

تأملتها مرة أخرى، شعرت أنها ناقصة. لم يكن على مساحتها سوى جسر يعبرها من طرف إلى آخر. معلق نحو الأعلى بحبال من طرفيه كأرجوحة حزن.

وتحت الأرجوحة الحديدية هوة صخرية ضاربة في العمق تعلن تناقضها الصارخ مع المزاج الصافي لسماء استفزازية الهدوء والزرقة.

لم أشعر، قبل تلك اللحظة، أن هذه اللوحة في حاجة إلى تفاصيل جديدة، تكسر هذا التضاد، وتؤثث عري اللونين اللذين ينفردان بها.

في الواقع، لم تكن "حنين" لوحة. كانت رؤوس أقلام ومشاريع أحلام تجاوزتها الأحداث بخمسة عشر سنة من الحنين والدهشة، وليس فقط بربع قرن من الزمن.

حملتها تحت إبطي، وكأنني أميزها عن الأخريات. كنت فجأة على عجل. أريد أن أجلس أمامها بعد كل تلك السنوات، محملا بفرشاة وألوان أخرى، لأنفخ الحياة والضجيج فيها، وأنقل إليها أخيرا حجارة «قنطرة الحبال» حجرا.. حجرا. ولكن كان في ذهني المبعثر لحظتها هاجس آخر يطغى على كل شيء؛ كيف يمكن أن نلتقي بعد الآن.. وأين؟»[1].

إنّ المتأمل في طريقة تفكير الرجل، يدرك أن الأنوثة تظل ناقصة في نظره، و لكن وعلى الرغم من ذلك يبقى لها سحرها الذي لا تخطئه حاسة الرجل، فهي تلك الصورة الحية النابضة بالحياة والتي يحققها الجسد في إغراءاته. فيقول خالد:

«رفعت وجهك نحوي.

[1] – أحلام مستغانمي: ذاكرة الجسد، ص ص 129-130.

كنت أريد أن أقول لك شيئا لم أعد أذكره. لكن قبل أن أقول أية كلمة، كانت شفتاي قد سبقتاني وراحتا تلتهمان شفتيك في قبلة محمومة مفاجئة، وكانت ذراعي الوحيدة تحيط بك كحزام، وتحولك في ضمة واحدة إلى قطعة مني.

انتفضت بين يدي كسمكة خرجت لتوها من البحر، ثم استسلمت إلي.

كان شعرك الطويل الحالك، ينفرط فجأة على كتفيك شالا غجريا أسود، يوقظ رغبة قديمة لإمساكك منه، بشراسة العشق الممنوع. بينما راحت شفتاي تبحثان عن طريقة تتركان بها توقيعي على شفتيك المرسومتين مسبقا للحب.

كان لا بد أن يحدث هذا..

أنت التي تضعين الظلال على عينيك، والحمى على شفتيك بدل أحمر الشفاه، أكان يمكن أن أصمد طويلا في وجه أنوثتك؟ ها هي سنواتي الخمسون تلتهم شفتيك، وهاهي الحمى تنتقل إلي، وها أنا أذوب أخيرا في قبلة قسنطينية المذاق، جزائرية الارتباك»[1].

يعلن خالد من خلال هذا المقطع أن للجسد الجزائري ذوق خاص وطعم فريد مغاير، لا يمكن مقاومته، كما أن لكل منطقة جزائرية نكهتها الخاصة، نكهة تختلف باختلاف نكهات الفاكهة ومذاقاتها.

يقول خالد:

«دعيني أتزود منك لسنوات الصقيع، دعيني أخبئ رأسي في عنقك. أختبئ طفلا حزينا في حضنك.

دعيني أسرق من العمر الهارب لحظة واحدة، وأحلم أن كل هذه المساحات المحرقة .. لي.

[1] – أحلام مستغانمي : ذاكرة الجسد ، ص172.

فأحرقيني عشقا، قسنطينة!

شهيتين شفتاك كانتا، كحبات توت نضجت على مهل، عبق جسدك كان، كشجرة ياسمين تفتحت على عجل.

جائع أنا إليك.. عمر من الظمأ والانتظار، عمر من العقد والحواجز والتناقضات، عمر من الرغبة والخجل، من القيم الموروثة، ومن الرغبات المكبوتة. عمر من الارتباك والنفاق.

على شفتيك رحت ألملم شتات عمري.

في قبلة منك اجتمعت كل أضدادي وتناقضاتي. استيقظ الرجل الذي قتلته طويلا مراعاة لرجل آخر كان يوما رفيق أبيك.

رجل كاد يكون أباك.

على شفتيك ولدت ومت في آن واحد، قتلت رجلا وأحببت آخر.»[1].

إنه الجسد الأنثوي الذي أشركت المرأة الرجل في تأمله، فكان خطابا لغويا ترسمه المرأة / الكاتبة وتخط به الآخر الذي يبقى لحضوره تقنية سردية جديدة تسعى من خلالها إلى تأنيث الفن الروائي حيث يقول خالد:

«سيقول نقاد يمارسون النقد تعويضا عن أشياء أخرى، إن هذا الكتاب ليس رواية، وإنما هذيان رجل لا علم له بمقاييس الأدب.

و أؤكد لهم مسبقا جهلي، واحتقاري لمقاييسهم، فلا مقياس عندي سوى مقياس الألم، ولا طموح لدي سوى أن أدهشك أنت، وأن أبكيك أنت، لحظة تنتهين من قراءة هذا الكتاب..

فهناك أشياء لم أقلها لك بعد.

[1] – أحلام مستغانمي: ذاكرة الجسد، ص173.

اقرئي هذا الكتاب.. وأحرقي ما في خزانتك من كتب لأنصاف الكتاب وأنصاف الرجال، وأنصاف العشاق.

من الجرح وحده يولد الأدب. فليذهب إلى الجحيم كل الذين أحبوك بتعقل، دون أن ينزفوا.. دون أن يفقدوا وزنهم ولا اتزانهم.

تصفحيني بشيء من الخجل.. كما تتصفحين ألبوم صور مصفرّة، لطفلة كانت أنت.»[1].

فلربما اعترف السارد بأن الكتابة الروائية ليست لها مقاييس ثابتة يمكننا من خلالها الحكم على النصوص الروائية، فما الرواية إلا أنثى، أنثى تعج بالحياة لتضع عالمها الخاص الذي تفوح منه قيم الأنوثة ولغتها فـ «قد كانت النصوص النسائية الذاتية بحق مغامرة سردية ذات أبعاد تجريبية معرفية وأنطولوجية عميقة الدلالات، فمن خلالها سعت الكاتبات العربيات إلى إعادة صياغة معادلة وجودهن المستلب ولملمة أشلاء ذواتهن المتشظّية التي عصفت بها التناقضات الانقلابية التي عرفتها المجتمعات العربية في العصر الحديث وعلى مدى القرن العشرين بالخصوص.»[2]

وهذا التجريب يبدو واضحا أيضا عند الروائيات الجزائريات وعلى رأسهن "أحلام مستغانمي" التي حملت لواء التأنيث بأن نظّرت للأنوثة في كل مساعيها ومدركاتها وخلقت أنوثة تصارع الفحولة، لا بل تتجاوزها لأن التأنيث قد طال كل شيء في الحياة لاسيما الأدبية منها والروائية على وجه الخصوص. فالمكان أنثى والذاكرة أنثى، والوجود أو الحياة أنثى، فحتى وإن جرى الأصل في التذكير، ستبقى الأنوثة رمز البقاء والخصب.

[1] – أحلام مستغانمي: ذاكرة الجسد، ص387.

[2] – مجموعة من الكاتبات والكتاب: الكتابة النسائية: محكي الأنا، محكي الحياة، ص11.

2–الآخر: سؤال الذات وخصوصية الكتابة في رواية "أعشاب القلب ليست سوداء" لـ "نعيمة معمري":

تتعدّد أساليب المرأة في كتابة ذاتها وفي التعبير عن هويتها من خلال استدعائها للآخر والانفتاح عليه. ففيما ترى" أحلام مستغانمي" أنّ كتابة الآخر تعمل على تأنيث سردها، يأخذ هذا الآخر بعدا مغايرا مع الروائية "نعيمة معمري" التي ترى أنّ الآخر جزء لا يتجزأ من الذات وتركيبتها ففي نظرها حتى وإن «كانت المرأة، في كتابتها، تكتب ذاتها قبل غيرها، فإنّ هذه الذات لا تكتمل كينونتها إلّا بوجود الآخر الرجل (الآخر)، ذلك أنّه يعتبر المحرّك الرئيس للبنى السردية، سواء أكان هذا الآخر حاضرا، أم غائبا. إنّ هذا الآخر جزء من فطرة المرأة، ومحرك لفيضها الشعوري، واللاشعوري»[1] إنّه الفيض الذي يترجمه العنوان الموسوم بـ "أعشاب القلب ليست سوداء" التي تفيض منها روح الأحاسيس النبيلة التي تنادي بمبدأ الإنسانية، فالمرأة والرجل على الرغم من اختلافهما، والصراع القائم بينهما، إلّا أنّهما كلّ متكامل لا يمكنه أن ينفصل، فالمرأة دائما في حاجة إلى الرجل، وهو دوما في حاجة إليها. فهو مثلما يخصّب حياتها، بإمكانه أن يخصب سردها، وبالتالي يعطيها حركية جديدة لرواياتها، فالروائية ترى أنها قد كانت رمز الخصوبة في سرد الرجل وها هو دوره الآن في لعب الدور نفسه، لتغدو معها العلاقة بين الأنا والآخر «هي سعي كل منهما إلى الاكتمال بالآخر، وليست علاقة ذات بموضوع، بل هي علاقة الذات بذاتها، وليست علاقة تملّك متبادل بل علاقة تكامل»[2].

إنّ هذه العلاقة بينها وبين الآخر هي وسيلة تحاول بها الروائية "معمري" أن تكسر النمطية التي تعودناها في كتابة المرأة في أن تكون الأنثى دائما بطلة أعمالها السردية، فهذا التوجه الجديد في كتابة الآخر الرجل لا يعتبر خروجا عن الذات، بقدر ما يعدّ إثباتا للذات ولكن تحت راية مبدأ الإنسان، لذلك حتى وإن بدا استدعاؤها للآخر محاولة لإثبات ذاتها، إلّا أنّها تنظر إلى النص السردي باعتباره

[1] – الأخضر بن السايح: سرد الجسد وغواية اللغة، ص193.

[2] – ناهد بدوية صبح: الخروج من العزلة، تقديم جاد الكريم الجباعي، ص18.

نصا أدبيا كليا لا يقتصر المرء فيه عن الحديث عن الذات، لأنّ الحديث عن الآخر هو حديث عن الذات بصورة أو بأخرى، فهي ترى بأنه لا يوجد فرق بين الرجل والمرأة، ومثلما «كان الآخر ضرورة ماسة لاكتمال دائرة الحياة، فإن هذا الآخر أيضا – يشمل عاملا مهما في تخصيب دلالة النص، وحركيته، وإيقاعه، وحتى البياض الذي نجده في سرد المرأة، فسوف يسعى إلى تخصيب تلك المعاني التي تغيب، لكنها لا تزول»[1] .وفي ذلك تقول الروائية "نعيمة معمري":

«كل أنثى ألتقي بها تجعلني أحبك أنت، كل أنثى تأخذ ملامح وجهك أنت، نعومة شعرك، ابتسامة شفتيك،، جرأتك وكبرياءك.

كل أنثى تقع عليها عيني، تجعلني مرة أخرى، وفي كل المرات أحبك أنت، فكيف أحببتك..؟!!

كيف تورطت فيك؟

تراه حدث هذا صدفة؟ رغبة؟ أم قدرا؟

كل ما أدريه، أنني اشتهيتك، و أدمنتك من حيث كان الموت يتسلل إلينا من كل مكان، يقطفنا على مهل، ويلاحقنا بالزعيق وبالخراب.

أحببتك نوارة وانتهى الأمر فلا داعي لتبكيت الضمير!؟

أحببتك كما أحبك من قبل زينو، وآخرون كثيرون، أحببتك أنا الرجل القوي الصارم الذي كان دائما يعرف أن لا أحد يلقي القبض على قرص الشمس

[1] – الأخضر بن السايح: سرد الجسد و غواية اللغة، ص53.

فمتى غرزت جنونك، أحزانك، أفراحك بقلبي، أنت المرأة التي قتلت زينو، وقتلت كل عشاقها، وأحرقتهم، ثم غسلت يديها وجسدها من دمائهم، وجلست على رماد العمر وخرابه، امرأة تلهو بالعاصفة، تفتح يديها، روحها، ودروبها للريح»[1].

ففي الحديث عن علاقة الرجل بالوطن، حديث عن علاقته بالحب، فهذه الأنثى التي يتغزل بها "الهادي" ليست إلا الوطن في صورة حبيبة عاش معها البطل أقوى مغامرة عشقية وهو يقول:

«ليلتها كان لجسدك مذاق الأرض، الأرض الحنونة، الأرض الطيبة، التي تثمر ميلادنا، وتعطف على موتنا.

ليلتها ظللت أنتشي وأثمل بسمومك، سموم الأفعى، ليلتها ظللت أستمتع بلدغاتك، لدغة، لدغة.

آه.. لكم كان لذيذا جسدك العاري ذاك، والذي ظل ليلتها يتسلقني وأتسلقه، أشده، أعصره، أمتصه، أكتشفه بحدس نحلة طلعت للتو من داخلي، نحلة كانت تنام بداخلي ودون علمي، وبغريزتها تلك كانت تعرف مسبقا مواطن العسل في الزهرة، فأمتصك ورقة ورقة، قطعة قطعة، برعما برعما، وألعق شهد الجسد.

ليلتها كان لجسدك مذاق العسل.

وغرقنا في بحر من العسل! من العرق! من الجحيم!

ليلتها لم ندر قط، كم كانت درجة الحرارة القائمة فيما و بيننا، أم تراهم ليلتها عزيزتي غيروا موقع الشمس لتسكن جسدينا، غرفتنا، وتحتل سريرنا.»[2].

[1] – نعيمة معمري: أعشاب القلب ليست سوداء، ص ص68-69.

[2] – المصدر نفسه، ص74.

فهاته العبارات الحميمة لا يمكن أن يكون قائلها إلّا رجل ألهبته نار العشق وسحر الجسد الأنثوي الذي يسعى إلى تخصيبه وبث أنوثته التي يرغبها، فالأنوثة مبثوثة في كل شيء وحتى في مبدأ الإنسانية الذي لا يفرّق بين الجنسين (ذكر أو أنثى) فالذات لا يمكنها أن تتحقّق إلّا «من خلال التواصل والتداخل في علاقاتها المتشابكة مع الآخر، فطبيعة (الأنا) خبرة شعورية تتجسّد فيها وظيفة توحيد أشكال وضروب نشاط الإنسان، وتشكّل الذات الأفكار الواعية وغير الواعية، والعواطف التي تشكّل معنى (النحن)، كما أنّ الوعي بالذات يؤدّي إلى تكوين الهوية القائمة على الاختلاف والتمايز عن الآخر»[1].

ولربما كان لاستدعاء الآخر في رواية "أعشاب القلب ليست سوداء" بعدا آخر.« ما دام الأدب لا يتحدّث فقط عن الآخرين بل يترك للآخر بداخلنا فرصة التعبير عن ذاته، الآخر المقموع والمكبوت والمنطوي وجعله حرا ومنفتحا داخل التخييل»[2].

فكتابة الآخر إذن، وسيلة لتحرّر الذات وانعتاقها في « إعادة التوازن المفقود بين المرأة والرجل على كلّ الصعد وبذلك تهشّم أنظمة التمركز وألياته التي دفعت بالرجل وثقافته إلى الأمام، وطمست المرأة، وهي من ناحية ثانية تسعى إلى تأكيد الخصوصيات الدقيقة والمتفرّدة للمرأة وللأدب الذي يقوم بتمثيل عالمها سواء أكان عالما داخليا يتّصل برؤية المرأة لذاتها الفكرية والجسدية أم كان عالما خارجيا يتصل بمنظور المرأة للرجل وللعالم؟... وتشكيل مكوّن يتجاوز الثنائية الضدية بينهما على المستوى البيولوجي والثقافي، والرغبة المضادة في تأكيد الخصوصيات المطلقة للأدب النسائي»[3].

فاختارت المرأة أن تذوب في الآخر ويذوب الآخر فيها خالقة سمات الفرادة الإنسانية «لأنّها إن عمدت إلى الإثارة ظاهرا فهي في ظنّنا تطمح إلى المصالحة باطنا وتفتح مجال الحوار المسؤول الذي

---

[1] – سعد فهد الدويخ: صورة الآخر في الشعر العربي من العصر الأموي حتى نهاية العصر العباسي، ص7.

[2] – عبد النور إدريس: دلالات الجسد الأنثوي في السرد النسائي العربي، ص69.

[3] – عبد الله إبراهيم: موسوعة السرد العربي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت – لبنان، ط1، 2005، ص639.

يؤمن بإمكانات التآلف والتسامح في ظلّ الاختلاف المشروع بين الأنا والآخر أو بين الأنوثة والذكورة وذلك من منظور إنساني صرف»[1].

فـ"نعيمة معمري" من دعاة اللاجندر، فهي تكتب من أجل الكتابة باحثة عن خصوصية الكتابة الأنثوية في ظل بحثها عن موضوع السرد وتحقيق أدبية النص دون العمل على إثبات الذات الفردية و«الذي أسهم في إنتاج مفاهيم جديدة لم يعد من الممكن تجاهلها حول دور الذات الفاعلة في السياقات المختلفة»[2] ،وهو سياق رواية "أعشاب القلب ليست سوداء" التي تحمل العديد من التأويلات سواء في ارتباطها الظاهري بمحتوى الرواية أو في ارتباطها الباطني وهي «تحلق إلى عوالم جديدة، تخترع، تجترح إسقاطاتها على الحياة، وتنقل خبراتها في الحب والموت والمعاني والقيم»[3] وصولا إلى الوطن وهو المكان الذي تذوب فيه الفرديات والهويات أمام الهوية الجمعية.

تقول معمري: «نوارة كيف أمكنني أن أقترب منك، أنا الرجل المنذور للوحدة، للغربة، للبرودة؟

كيف أحببتك، أم تراه كيف أحببنا بعضنا البعض؟

هل لأنه كان لدينا من الأحزان المشتركة ما يكفي، ليجعل منا عاشقين نهمين إلى الحب والحياة؟

أم لأننا ننزف في الوقت ذاته، من نفس المكان وبنفس الحدة؟

أم لأننا كنا نحمل نفس درجة الحنق، والغضب من وطن يحرمنا ممن أحببنا، وطن يجردنا من كل شيء ولا يمنحنا أدنى شيء؟

---

[1] – جليلة الطريطر: مدخل إلى سير الكاتبات العربيات ، ص75.

[2] – ناهد بدوية صبح: الخروج من العزلة، ص73.

[3] – أحمد ملحم، سميرة خريس: الرؤية والفن، ص271.

أم لأنك كنت يومها الطفلة الخائفة، الضائعة في أراضي الألم والوحدة، والتي كان من حقها أن تبحث عن ذراع تتأبطها، ويد تمتد نحوها، فاحتميت بغاباتي؟

أم لأن كل شيء من حولنا كان ينهار، فالتصقنا ببعضنا البعض، وترممنا بالحب؟

آه .. الحب .. الحب .. (المعزوفة الأبدية العذبة) بأنوثتك كنت أستعيد قوتي، وأحارب عجزي، فبعد مقتل أعز أصدقائي زينو وحميدو، بدأت أشعر بالضعف والعجز المريرين، وبقوتي تفتح أنوثتك، وقررت:

لن أسمح للدموع وللحزن بأن يقيما داخل عيونك عيون المها.. عيون إلزا، عيون نوارة، نوارتي»[1].

لذا كان سردها في هذا المقطع باستخدام ضمير المتكلم الدال على الجماعة و الذي تذوب فيه الفردية أو تذوب في فلكه الإنسانية. فالروائية تسرد الرجل والرجل يسرد الأنوثة سواء من الناحية الحسية التي يحققها الجسد الأنثوي، أو من الناحية المعنوية وهي تقمص الوطن لدور الأنوثة.

فالرجل دائما يعد مصدر حماية للمرأة، لذلك يجب أن تتغير النظرة لعلاقة المرأة بالرجل، حيث «تتبدى هذه الحاجة للرجل في الرواية التي تكتبها المرأة، فـ... مكابدة المرأة لتجربة ما تنتهي عند أول بديل مريح يكفيها شر الصراع وقد شكّل الرجل هذا البديل لأنّه جواز المرور إلى الضفة المأهولة بالتقليد والقبول الاجتماعي.»[2]

فحتى وإن أعلنت المرأة صراعها مع الرجل فإنها تبقى دائما بحاجة إليه وهي حاجة فهمتها المرأة جيدا، فعملت على مصالحة الرجل لأنّ مصالحة الرجل «فرديا تكفي لمصالحة المرأة مع واقع الانسحاق العام القائم»[3]. فالهوية تتشكّل «من خبرات الذات مع نفسها، وخبرتها مع الآخر»[4].

---

[1] – نعيمة معمري: أعشاب القلب ليست سوداء، ص70.

[2] – عفيف فراج: الحرية في أدب المرأة، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت – لبنان، ط2، 1980، ص20.

[3] – المرجع نفسه: الصفحة نفسها.

[4] – سعد فهد الدويخ: صورة الآخر في الشعر العربي، ص8.

فالهوية إذن، تظهر من خلال الوعي بالآخر و الوعي بالاختلاف لذلك يعتبر استدعاء الآخر والانفتاح عليه صورة لتعدّد أساليب المرأة في كتابتها لذاتها و التعبير عن هويتها « و لما كان الآخر، في سرد المرأة، الشحنة الدافعة المغرية لحركيته، انفتح النص السردي على التعدّد والتنوّع، والحركة والتوالد، بفعل آليات التخييل»[1].

ففي استدعاء الآخر تخصيب للسرد، فمثلما يخصّب الرجل سرده بالمرأة، تعتبره المرأة رمز الخصوبة، لذلك تعمل المرأة من خلاله على تخصيب سرودها وخاصة الروائية منها من حيث« إنّ الآخر هو المولد لأهم العناصر الإبداعية في النص، فهو الفاعلية التخصيبية و البنائية لأهم خلية في النص، ألا وهي "الجملة" التي يمكن أن تتوالد وتتناسل لتحتوي نصا بأكمله، عن طريق (الآخر) الذي يتحوّل إلى غابة من الرموز في السرد النسائي، مانحا نكهة مغايرة، ولغة جديدة»[2].

فانظر إلى هذا المقطع الذي تورده الروائية" معمري" في روايتها والذي تقول فيه:

«أجل كنت أحفر مسافة كبيرة بيننا عزيزتي، وأمنحك على طبق من حب، لذاك الطبيب الحكيم، أجل لقد أخطأت يومها ومنحته مفتاح قلبك، أغريته باكتشافك، والتوغل في أراضيك والاستحمام في بحارك، فدخلك فاتحا منتصرا»[3].

فهاته اللغة التي بين أيدينا هي لغة خصبة قادرة على التوالد والتناسل وقادرة أيضا على إغرائك والغوص بك في أعماق السحر واللذة، وكل هذا عند "معمري" كان جرّاء التخصيب الذي أفرزته علاقتها بالرجل و «الوسيط وهو السرد هنا يعيد ترتيب العلاقة بما يوافق العالم الفني الجديد»[4].

[1] – الأخضر بن السايح: سرد الجسد وغواية اللغة، ص193.

[2] – المرجع نفسه ، ص53.

[3] – نعيمة معمري: أعشاب القلب ليست سوداء، ص106.

[4] – عبد الله إبراهيم: موسوعة السرد العربي، ص665.

وعلى الرغم من أن كتابة الآخر تبدو واضحة في سرود المرأة من حيث إنّ «الإبداع بمثابة المرآة التي تعكس الذات وتميزها، فحين نقوم بتفحص سراديب النص الأنثوي، ونتعمق في الخطاب السردي النسائي، نسعى للتعرف على الذات وتحديد ملامح هويتها الخاصة، ونحاول التمييز بينها وبين الآخر»[1] دون إحداث القطيعة بينهما من خلال الكتابة التي تبقى المجال الوحيد الذي بإمكانه احتواء الخصوصيات وأسئلة الذات التي تؤسّس لاستراتيجية الخصوصية الأنثوية بالنظر إلى لغة الرجل وإيديولوجيته وبنيته السردية أيضا.

فالأنوثة تكتب الآخر، والآخر يكتب الأنوثة وهي علاقة تكاملية فالذات والآخر صورة لبعضهما، وما الكتابة إلا آخر في دواخلنا يريد الظهور و الانكتاب.و هذه العلاقة في اختلافها إنّما بجسّدها هذا المقطع الذي تورده "معمري" على غلاف روايتها قائلة:

«أعترف أنني لا أومن بالقتل حتى في أشد الحروب ضراوة. لكن يوم كان في نيتي أن أقتل، تساءلت:

أقتل ماذا؟

أقتل براعم الكتابة التي كانت تغافلني، من حين لآخر، لتنبت

من تحت أصابعي كمخالب شيطان شرير.

وكان يقتلني عجزي على قصها، قتلها والتخلص منها نهائيا.

كثيرا تساءلت ما الذي قدمته الكتابة للإنسانية؟

هل منعت الكتابة بيتا من القصف، أو طفلا من القتل*[2]؟

---

[1] فطيمة الزهرة بايزيد: الكتابة الروائية النسوية العربية بين سلطة المرجع و حرية المتخيل ، ص116.

*كان الأجدر بالروائية أن تقول : هل منعت الكتابة قصف البيوت ، أو قتل الأطفال؟

هل منعت الحروب، الأمراض، الشيخوخة والسياسة؟

هل منعت وسائل الموت والدمار؟

هل وجدت الكتابة حلولا لأسئلة الوجود، الموت والعدم؟

ولأنني لم أجد إجابة محددة، اكتفيت في البداية بخربشاتي

وأدركت متأخرة ربما، أنه لا مفر من الكتابة.

لذلك ها أنا اليوم أكتبني، وأكتبكم معي، فاغفروا لي أنا

القاتلة الجبانة التي أضع بين أيديكم فشلي أولا، ثم عشقي

للكتابة دائما وأبدا»[1].

هي الكتابة التي ترى فيها "معمري" خصوصية وإبداع. فسؤال الذات تحدّده خصوصية الكتابة التي من المفروض أن تكون أداة للمصالحة و التغيير ،تغيير كل ما هو سائد و كل ما من شأنه أن يعيق حركية الحياة و الإبداع معا.

وفي الأخير يمكننا القول بأن استدعاء الآخر في الرواية النسائية أو الأنثوية، قدم لنا مسارا جديدا في الكتابة الأنثوية وفي مقاربات الذات والآخر على مستويات متفاوتة في الآفاق النصية .غير أن «المتأمل لهذه المقاربات المنطلقة من الأفق النصي أو الكتابي، يدرك أن هناك محاولة لإسدال نوع من المغايرة بين هذه الأشكال، ولكن هذه المغايرة.. لا تنفي الترابط والتداخل المشدود إلى كتابة الذات والكشف عن هويتها.»[2] سواء من خلال التأنيث أو من خلال الإجابة على أسئلة الذات والهوية، وتحقيق خصوصية الكتابة الأنثوية.

[1] – نعيمة معمري: أعشاب القلب ليست سوداء، غلاف الرواية.

[2] – عادل ضرغام: في السرد الروائي، ص135.

ف «كل سرد يعني بالضرورة سردا للآخر غير أن البحث اقتصر على المواضيع التي طرقت فيها الرواية العربية فكرة الآخرية، وسردت "آخرها" بشكل مميز من الناحيتين الفنية والفكرية، أي المواضيع الأكثر سخونة كما سبقت الإشارة، والمواضيع التي يلتبس فيها مفهوم الآخرية بمفاهيم الذات، أو يشكل خطورة عليها أو سعيا إلى قهرها وإلغائها، ويتمتع تناولها بالعمق وثراء الدلالات»[1].

لذلك ،ف «الآخر هو الكلية المزدوجة للكينونة الذاتية وتقويضها في الأنا نفسه، وهو يتداخل ويتمرأى في سلسلة غير منتهية، تبدأ من أدق الانشطارات الذاتية في علاقة الذات بالذات، عبر زمن شديد الضآلة، ولا تنتهي إلا بانتهاء الوجود البشري في الزمان والمكان، فالفرد يمكن أن يكون آخر حتى بالنسبة إلى نفسه قبل مدة قصيرة، ويمكن أن يتحول إلى آخر بعد مدة قصيرة أيضا – وكل شخص هو آخر بالنسبة لأي شخص على وجه الأرض»[2].

والأنا والآخر هما وجهان لعملة واحدة، فلا تتضح صورة الأنا أو الذات في مجلس الآخر من خلال طبيعة العلاقات التي تنسج بينهما، فالذات جزء من كيان الآخر وهو في المقابل امتداد مباشر لها، وكلاهما محدد من محددات الوجود.« فالآخر بهذا المعنى هو نوع من العلاقات بين الذات وذاتها»[3].

وما صورة الصراع الذي نراه بين الذات والآخر إلا صورة من صور إدراكنا لهويتنا ولاختلافنا في فعل الكتابة عن الذات، «وهو أن الكائن كل كائن، كائن تواصلي، فهو الوحيد الذي يمكنه أن يطرح ذاتيا سؤال كينونته مع إمكانية التساؤل أيضا حول كينونة الآخر المشارك له في هذا الفضاء الزمكاني الذي هو الوجود»[4] من باب أنّ «الالتحام بأفكار الآخر، محصلة الالتحام باللغة»[5].

---

[1] – صلاح صالح: سرد الآخر، ص11.

[2] – المرجع نفسه، ص10.

[3] – حسن المودن: الرواية والتحليل النصي، ص148.

[4] – عمر مهيبل: من النسق إلى الذات، ص13.

[5] – المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

لذلك، فإنّ«العلاقة بين الذات والآخر تبقى علاقة صراعية لأن الأمر الجديد ليس هو سلطة الوهم في إدارة الخيالات والتمثلات أو الأفعال، ولكن إرادة الهيمنة بإبقاء الغير تحت سيطرة الذات»[1].

من هنا نستنتج أنّ «الانفتاح على الآخر وانفتاح الآخر على الذات ينبغي أن يكون في شكل "سماع شاعري" لشرطه الوجودي فالاعتراف بحقه في الاختلاف والتعايش إذا لم يستجب لهذا المقصد الخلقي، فإنه سيتحول حتما إلى هيمنة وإقصاء ونبذ»[2] وهو ما حدث بالفعل في الثقافة الأبوية.

إنّ الحضور الشهرياري «يمكن الذات من رؤية ذاتها في مجلى الآخر»[3]،الآخر الذي تستدعيه الروائيات وتنفتح عليه في نصها والذي يكون عاملا من عوامل تأنيث الفن الروائي.

ففي الكتابة الأنثوية تعد السيرة الذاتية أبرز مجال تنعكس فيه الذات الأنثوية حيث «يكون التبئير.. مركّزا حول شخصية المرأة ورؤيتها السردية، فالمتلقي يكتشف العالم ويتابعه ويتفاعل معه من خلال المزاوجة المتفاعلة بين رؤية أنثوية ثاقبة، وشخصية امرأة تمثل الدور الرئيس في النصوص.»[4] تزيح اللثام عن ذاتها وهموم المرأة ومعاناتها الإنسانية والاجتماعية والسياسية لذا ف «إن خطاب المرأة الموصوف بالأنثوي، هو خطاب... يؤكد حضورها الذاتي ويميزه؛ لأن الكتابة الأنثوية في الخطاب الأدبي العربي تضمر معنى الدفاع عن الأنا الأنثوية، بما هي ذات لها هويتها المجتمعية والإنسانية»[5].

وفي مجال الكتابة عن الذات « و لئن بدت ممارسة هذا الشكل الأدبي يسيرة في الظاهر، فإنها لا تخلو من دقة وعسر في واقع الأمر إذ لا بد لهذه الكتابة من مبررات تكسبها مشروعيتها وتضفي عليها مياسم الفرادة والطرافة اعتبارا لتأصل نزعة الحديث عن الذات أمام الآخرين ولهذا لا يمارس الكتابة في هذا الجنس الأدبي إلا الذين رأوا في حياتهم ما يبرر فعل الكتابة، من تصور اجتماعي،

---

[1] – محمد شوقي الزين: .الذات و الآخر تأملات معاصرة في العقل و السياسة و الواقع ، ص9.

[2] – المرجع نفسه ، ص144.

[3] – المرجع نفسه، ص10.

[4] – عبد الله إبراهيم: السرد النسوي، الثقافة الأبوية، الهوية الأنثوية والجسد، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت – لبنان، ط1، 2011، ص142.

[5] – الحبيب بوهرو: (تثوير المحظور في الرواية الأنثوية العربية المعاصرة، قراءة في تجلي الصورة عند الروائية العربية)، ص72.

أو حادث نفسي، أو قيمة أدبية أو اجتماعية، أو تاريخية أو غير ذلك من المبررات والحوافز. وهم الذين تمكنوا من مواجهة الحقيقة»[1] ومن ذلك الكتابة الأنثوية من حيث «إن الكتابة الأنثوية تعكس الطبيعة الداخلية للمرأة»[2].

إنّ الكتابة الأنثوية «فن يزهق الروح في سبيل تشكيلها مجددا... إنه متطلب من متطلبات الإبداع، يطالبك أن تكون موسوعي الثقافة في نفس الوقت الذي يريدك أن تستغني عن كل المعارف، لتبدو نصوصك حقيقية وبعيدة عن: المقالات الصحفية، والتحليل السياسي، وكتب التاريخ، وخرائط الجغرافيا، ونظريات علم النفس، وتاريخ الفلسفة، وهندسة المعمار، والنوتات الموسيقية، والفنون التشكيلية، وحكايا الحكواتية، وأغاني الناس وموروثهم... وبالطبع علم اللغة، إنه فن فريد يريد منك أن تصب كل هذه المعارف في النص، ولكن أن تقولها بطريقة جديدة مغايرة»[3].

إنّ الكتابة الأنثوية إذن، هي الكتابة التي تهتم فيها المرأة باكتشاف ذاتها، والتي تجعل فيها الإبداع متمركزا حول الذات الأنثى «ولهذا فأول وظيفة للكتابة الأنثوية هي تغيير مسار تلقي الثقافة الأبوية من خلال إثارة الشك حول قصورها في تمثيل عالم المرأة، والتجرؤ عليها باعتبارها ثقافة إقصائية أبعدت طرفا رئيسيا من المشاركة في عمليات التمثيل الثقافي، ثم ينبغي عليها التوغل في المجاهل التي عجزت الثقافة الأبوية عن دخولها، وهذا يعني تمثيل الخصوصيات الأنثوية، فتكون الكتابة عنها كشفا جديدا لا يراد منه نقض الكتابة الذكورية بذاتها، إنما فضح عجزها عن أداء وظيفة شاملة، تستعيد الكتابة الأنثوية تلك الأمشاج المتخيلة التي فشلت الثقافة الأبوية في الاقتراب إليها، وعجزت عن تثمين قيمتها»[4] في نقلها بأسلوب أدبي فني يعطي الأدب والحياة بعدا جديدا ورؤية مغايرة لما هو سائد.

---

[1] – بن جمعة بوشوشة: اتجاهات الرواية في المغرب العربي، ص130.

[2] – سعيد يقطين: قضايا الرواية العربية الجديدة الوجود والحدود، ص295.

[3] – أحمد ملحم؛ سميرة خريس: الرؤية والفن، ص254.

[4] – عبد الله إبراهيم: السرد النسوي، الثقافة الأبوية، الهوية الأنثوية والجسد، ص104.

ومن خلال هذا الطرح، وبناء على ما سبق نتوصل إلى فكرة مفادها أن «الكتابة الأنثوية لا تطرح نفسها نقيضا، إنما رديفا كاشفا لكل ما جرى إهماله عن قصد أو غير قصد في الثقافة الأبوية، فتكون الكتابة الأنثوية كتابة اختلاف وليس كتابة تضاد»[1].

هي ذي المرأة التي تؤسس لكتابة نسائية تسرد من خلالها «الجسد الأنثوي وهو متخم بفضاءات رمزية متعددة، معتمدة على ألق اللغة وشعريتها وإنسانيتها، إنها تضع رغبتها في اللغة قبل أن تودعها جسدها، إن الجسد يلخص في نفس الآن تطلعات النساء وإحباطاتهن ومظاهر استعبادهن»[2].

ففي الكتابة النسائية يبقى الجسد الأنثوي من أبرز الخصائص التي تحمل الأنوثة إلى أعلى مستوياتها ويشكل هوية المرأة، «وهذا يجعل الكتابة عند المرأة بمثابة تأكيد لفعل أنوثتها»[3] الذي تحقّقه أيروسية اللغة وفتنتها فـ «المرأة ليست بحاجة لتسترجل كي تمارس فعل الكتابة. هي تكتب العالم والحياة بأنوثتها وبلغتها المؤنثة لتكون إضافة نوعية إلى القلم الإنساني وإثراء يغني الأدب بما أن هذا الأخير هو قبل كل شيء وفي نهاية الأمر لغة... اللغة المؤنثة هي تلك الهوية والخصوصية التي تبحث عنها المرأة منذ الأزل وباكتشاف هويتها وخصوصيتها تحقق الأنثى مصالحتها مع ذاتها وقبولها الاختلاف من منظور متكامل وغني لا منظور انتقاص ودونية، يكسب الأنثى ثقتها في ذاتها الكاتبة ويمنح قلمها جرأة أكثر واقتحاما أوسع ورؤية أكثر رحابة للحياة والعالم»[4] لتؤسس لكتابة أنثوية نابعة من ذاتها وجسدها الذي تحول «إلى رمز للتعبير عن وعي المرأة بذاتها ورغبتها في الاستقلال، ومقاومة سلطات القهر الذكوري عبر التاريخ مما جعله بؤرة الإبداع المعاصر»[5] وفضاء روائيا يعكس الأنوثة ويحقّق حريتها.

---

[1] – عبد الله إبراهيم:السرد النسوي، التقافى الأبوية،الهوية الأنثوية و الجسد، ص103.

[2] – عبد النور إدريس: التمثلات الثقافية للجسد الأنثوي – الرواية النسائية أنموذجا– منشورات سلسلة دفاتر الاختلاف، ردمك، ط1، 2015، ص42.

[3] – عبد النور إدريس: دلالات الجسد الأنثوي في السرد النسائي العربي، ص65.

[4] – وفاء مليح: أنا الأنثى، الأنا المبدعة، ص30.

[5] – الحبيب بوهرو: (تثوير المحظور في الرواية العربية المعاصرة ،قراءة في تجلي الصورة عند الروائية العربية) ، ص73.

الفصل الثالث :

الكتابة بالجسد بين سرد الفتنة وفتنة السرد

– المبحث الأول: الإغراء بين الجسد واللّغة في كتابات أحلام مستغانمي

1–الإغراء اللّغوي و شهوة الكتابة في رواية "فوضى الحواس".

2–الإغراء الجسدي: سحر الكتابة و تموّجات الجسد في رواية "الأسود يليق بك".

– المبحث الثاني: تيمة الجنس: غواية الكشف والتعرية في روايات فضيلة الفاروق.

1–الجنس و وعي الذات في رواية "تاء الخجل".

2– الجنس و كبت الذات في رواية "اكتشاف الشهوة".

3–الجنس و جرأة الذات :كتابة العري و عري الكتابة في رواية "أقاليم الخوف".

المبحث الأوّل:

الإغراء بين الجسد و اللّغة في روايات أحلام مستغانمي

1-الإغراء اللّغوي و شهوة الكتابة في رواية فوضى الحواس.

2-الإغراء الجسدي :سحر الكتابة و تموّجات الجسد في رواية الأسود يليق بك.

يلعب الجسد دورا هاما في تشكيل حيوية السرد النسائي الذي يعتبر خزّانا يستمدّ منه السرد صوره المتعدّدة وأبعاده المحتملة الدلالة ما جعل المرأة الكاتبة تكتب بالجسد بـ «ما يصطلح عليه بكتابة الجسد*[1]، وذلك لمساءلة الأزمنة التي عطّلت حواسها نتيجة القمع الذكوري، وفتح آفاق جديدة تمكّنها من تأسيس خطاب جديد يرفع من قيمة الذات، ويردّ الاعتبار للجسد الأنثوي، في إطار التحوّلات السوسيوثقافية التي يعرفها العالم العربي. وفي خضم هذه التحوّلات ظهر تصوّر نوعي يعزّز الوعي الإبداعي بدور الجسد ومفهوم العلاقة به، وينزاح عن التصوّرات التقليدية التي تنظر إلى الكتابة بالجسد من منظور أخلاقي ضيّق»[2] يدعو إلى الإثارة الجنسية والإغراء وتحويلها إلى نظرة إيجابية تسمو بالجسد الأنثوي عن كلّ ما هو دوني.

لذا عملت المرأة الكاتبة على الكتابة بالجسد من أجل تغيير النظرة التقليدية للجسد على أنّ «الجسد الأنثوي المشتهى لا يبقى راقدا ساكنا، بل تحرّكه اللّغة، فتعيد إليه حيويته وانطلاقاته، وتتحوّل حركية السرد فيه إلى عملية مغرية، نلمس فيها الغواية والإغراء، والأناقة التي تحقّق للنص لذّته، ووقعه المشتهى. فالجسد لبوس اللّغة في الكتابة النسائية، يستثير مكامنها، ويستحثّ صورها المكبوتة يحمّلها رمزية تأويلها الثقافي المؤثّر، فيتحوّل السرد إلى شحنات عاطفية يمتزج فيها المشهد الحسّي (المرئي) بالمعاني الذهنية (المجرّدة)، كما يتحوّل السرد من المرئي إلى أبعاد مجرّدة أكثر دلائلية»[3] وهو ما يجعل من الجسد أداة غواية لغوية تنفتح على مجاهيل اللّغة وجاذبيتها وإغراء النص الروائي الذي «تتبدّى فيه سمات الاختلاف والخصوصية فيما يخصّ تأنيث لغة الذات وصوتها وجسدها وكلّ ما يتّصل بوجودها وماهيتها».[4]

* «تعتبر"الكتابة الأنثوية " أو "كتابة الجسد" كما تسمى أحيانا، هي الممارسة المرتبطة بالنسوية الفرنسية، كما تعتبر خطابا معنيا بالذاتية و الميل الجنسي و اللغة» ينظر سارة جامبل: النسوية و ما بعد النسوية، ص 202.

[2] – رشيدة بنمسعود: جمالية السرد النسائي، ص123.

[3] – الأخضر بن السايح: سرد الجسد وغواية اللغة، ص221.

[4] – يسرى المقدم: النقد النسوي العربي – أنوثة لفظية وخصوصية موهومة، ص18.

إنّ الكتابة بالجسد إذن ،هي كتابة تسعى إلى الارتقاء بالجسد الأنثوي لانطلاقه في حركيته ليكون بمثابة «خطاب يعيد النظر في معنى الأنوثة والذكورة، والجنس، والحب والزواج... إلخ، محرّرا جسد المرأة من التشيء الذي مورس حياله والذي حوّل هذا الجسد إلى تابو»[1].

فرؤية الثقافة الذكورية للجسد الأنثوي على أنّه رمز للغواية والإغراء عمل على تشكيل الوعي بالتعامل مع هذه الخاصية «في خلق علاقة إبداعية بين المرأة والكتابة في أشكالها وفي الطرح الإشكالي لمسألة الهوية في اتصالها مع مسألة الجسد والحقيقة الأنثوية وفعل الكتابة»[2] فرأت أنّه من حقّها أن تبتكر أدوات غوايتها وبذلك «أرادت التغيير بجعل ذاتها شخصية فاعلة لا جسدا صامتا، ينظر إليه على أساس لذّة بل جسد يتفاعل مع الحياة يحدث ويخلق ويبدع، له مجاله الخاص وكيانه الواقع لا ينازعه فيه الآخر»[3] فيكون «إما جسدا من حروف متأت فقط لمن يمكنه أن يلم بأبجديته، ويفكّ شيفراته، ويقرأ اكتماله وجماله الخفي، أو جسد مقيّد بالغيبة يطلقه حضور الحروف ومغزل الفكر واللّغة»[4].

ففي فعل الإغراء، استخدمت المرأة /الكاتبة «لغة الجسد مثلما استخدمت لغة الكلمات، كانت حركات جسدها كتابة تسرد من خلالها وتصوغ مجازاتها... لتصنع منها خطابا شعريا وخطابا سرديا»[5] يمثّل فيه الجسد الأنثوي «أقصى لذّة التشكيل عندما يتلاحم الجسد بالنص، ويبوح بما لديه محمّلا اللّغة بنتوءاته ووجعه، هنا، يتحوّل النص إلى مستجيب لنداء الجسد، يستدعي لغة ترفع الجسد من الحسّ إلى التجريد، حيث يتمّ الذوبان والتلاشي والفناء بين الجسد والنص الذي سوف يحافظ على بقاء الصورة الجسدية المرغوب فيها»[6] ،والتي يتمّ فيها توظيف الجسد بشكل جديد مشحون بالرموز الدالة

---

[1] – رفيف رضا صيداوي: الرواية العربية بين الواقع والتخييل ، ص211.

[2] – عبد النور إدريس: الكتابة بالجسد، متاح على الشبكة.

[3] – محمد سرير: مستويات الإبداع في رواية «ذاكرة الجسد» لأحلام مستغانمي ضمن كتاب محمد داود: الكتابة النسوية، التلقي، الخطاب والتمثلات، ص247.

[4] – فاطمة الوهيبي: المكان والجسد والقصيدة، المواجهة وتجليات الذات، ص18.

[5] – عبد الله محمد الغذامي: المرأة واللغة، ص200.

[6] – الأخضر بن السايح: سرد الجسد وغواية اللغة، ص105.

على الجمال والسحر «وبالتالي تأخذ جغرافيا الجسد الأنثوي في المعنى الأوسع حالة من حالات تشكيل الذات وتحريك خصوبة الوجود المعرفي في العالم كنص وفي النص كعالم»[1]، يتحقّق للمرأة من ورائه القدرة على أن تلعب على حبلي اللّغة والجسد اللذين يحقّقان للمرأة في تمازجهما وتداخلهما وتشاكلهما الغواية التي تنشدها. إنّه «الجسد الذي توظّفه المرأة /الكاتبة، وتستمدّ منه الرؤيا، وتتغذّى به المخيّلة، وتحقّق من ورائه غواية النص، ولذة السرد»[2] ليصبح «الإصغاء إلى الجسد ليس فقط حالة من حالات البحث عن هوية وإنّما هو بحث عن الحوار مع الآخر الرجل ودعوته لغواية الحوار مرة أخرى كما كانت غواية المعرفة في البدء»[3].

لقد كتبت المرأة بجسدها «وذلك في أفق استكناه طبيعة الجسد؛ باعتباره ماهية حسية أولا ثمّ بوصفه تشخيصا بلاغيا طاغيا في المتخيّل المتواتر عبر النصوص»[4] الروائية السردية النسائية.

وتعتبر" أحلام مستغانمي" رائدة في مجال هذه الكتابة حيث «يتحوّل الجسد إلى قلم يكتب»[5] مستخدمة بذلك لغة الجسد ولغة الكلمات التي يلعب فيها الجسد دوره في تغذية الخيال الأنثوي ومعالجة القضايا الأنثوية لـ «يتحوّل الجسد إلى قاعدة للوعي والتعرّف التخييليين، وإلى أصل لغواية السرد»[6].

1/ الإغراء اللّغوي وشهوة الكتابة في رواية "فوضى الحواس":

رأينا أنّ فعل الإغراء يرتبط ارتباطا وثيقا بالجسد الأنثوي ذلك أنّ جسد الأنثى هو مادّة الغواية الأولى التي تراها الثقافة الذكورية، فمنذ الخطيئة الأولى والجسد الأنثوي يتحمّل مسؤولية الإغراء والغواية

---

[1]- بهيجة مصري إدلبي: السرد النسائي، شهادة في التجربة والتجربة الذاتية، ص119.

[2]- الأخضر بن السايح: سرد الجسد وغواية اللغة، ص166. بتصرف

[3]- بهيجة مصري إدلبي: المرجع السابق ،ص119.

[4]- شرف الدين ماجدولين: ترويض الحكاية بصدد قراءة التراث السردي، ص 73.

[5]- محمد صابر عبيد: المغامرة الجمالية للنص الروائي، ص211.

[6]- شرف الدين ماجدولين: المرجع السابق، ص72.

إلّا أنّ الإغراء عند "أحلام مستغانمي" يأخذ منحى آخرا جديدا يتوسّل بإغراء الكلمات في تلبّسها بجسد الأنثى جاعلة من اللّغة جسدا مغريا ذلك أنّ «اللّغة جسد نتلبسه لا ينفصل عن أجسادنا. في اللّغة تتجسّد أفكارنا ومشاعرنا واتجاهات سلوكنا جميعا. وما دام الجسد هو مجمل الوجود المتحقّق للإنسان فإنّ اللّغة جزء من أجسادنا لا ينفصل عنها. ولما كان الأدب لغة ثانية، تعيد تشكيل لغاتنا، فإنّ الأدب أجساد لنا نشكلها. الأدب لحظة نعيد فيها تشكيل أجسادنا. هذا ما يجعل الأدب في حوزته طاقة روحية هائلة لا مثيل لها. الأدب جسد، لا لأنّنا نشعر به حين نتجاوزه إلى ما وراءه من غاية، ولكن لأنّنا نشعر به يتلبّسنا، ونحن بداخله»[1].

وبما أنّ فكرة الذات تصاغ في سياق الجسد، فقد عملت الروائية "أحلام مستغانمي" من خلال روايتها "فوضى الحواس" على إثارة القارئ وإمتاعه جماليا عن طريق لغة أنيقة مغرية عاملة على «دفع المتلقي إلى ما يشابه اكتشاف بدن الحرف وأجساد الكلمات وهي تتبرّج مفعمة بغوايتها داخل الكتابة (النص)»[2].

فاللّغة هنا أنثى مغرية جميلة تعمل من خلالها الكاتبة على «تأسيس منظور جمالي لفقه اللّغة (الشاعرة). أي تجميل الملامح الفيزيولوجية للكلمة (مكياج)»[3].

فالمرأة /الكاتبة (أحلام) تقوم بانتقاء كلماتها وعباراتها والتي تعمل على إغراء المتلقي أو القارئ بأناقتها وجمالها، في عملية استبدال موقعي بين المرأة واللّغة أو اللّغة الأنثى وجاذبيتها التي تستمدّ من جمال المرأة سواء الطبيعي منه أو المتصنّع (باستعمال أدوات التجميل)، فهناك من الكلمات ما يحمل معنى الإغراء بصورة طبيعية، وهناك ما يحتاج إلى كلمات أخرى تقوم على بعث الإغراء فيها.

---

[1] – مجدي توفيق: الأدب والحياة من الرسالة إلى الصمت، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية – مصر، دط، 2002، ص175.

[2] – عبد القادر عميش: شعرية الخطاب السردي سردية الخبر، الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، المدينة الجديدة – تيزي وزو، دط، 2012، ص112.

[3] – مجدي توفيق :المرجع السابق، ص112.

تقول أحلام: «يحدث للغة أن تكون أجمل منّا، بل نحن نتجمّل بالكلمات نختارها كما نختار ثيابنا، حسب مزاحنا، ونوايانا»[1]. فالمرأة إذن تتجمّل بالكلمات، لتحدث نوعا من الإغراء والفتنة، كما تعمل على اختيار كلمات تكون في الأصل متبرجة أو مغرية كأنثى فتضيف: «هناك أيضا تلك الكلمات التي لا لون لها، ذات الشفافية الفاضحة، كامرأة خارجة توا من البحر، بثوب خفيف ملتصق بجسدها»[2].

فالتأنيث يبدو واضحا في الكلمات التي تختارها " أحلام مستغانمي" لتمارس فعل الإغراء، ف «هكذا، هي أحلام مستغانمي، إما أن تختار كلمات لغتها بمنطق الأنثى الباحثة عن التجمل دوما.. وإما أن تستسلم لكلمات أخرى لأنّها في أصلها مؤنّثة مغرية»[3] .

والمتأمّل لكتابات" أحلام مستغانمي"، يدرك أنّ الإغراء سمة بارزة فيها، فهي دائما تبدأ رواياتها بتقنية الإغراء، وهو ما يجعل القارئ ينجذب إلى كتاباتها التي تطرّزها بفعل التشويق ليصبح معها القارئ عاشقا للّغة ف «هي لا تريد أن يخصّها هذا الأمر وحدها، بل إنها تلقي به إلى المتلقي – القارئ حيث تستدرجه بلغة رائعة، صافية، كالحب، كالمتعة، كالشهية.. تستدرجه إلى ساحات الريع الكلامي، وساحات الحبور والاحتفاء بالكلمات.»[4]

فلابدّ أنّ الكلمات في ملامستها جسد الأنثى تدخل القارئ في إثارة جنسية يولّدها السياق اللّغوي الذي يبعث على اللذّة والمتعة لتأسر قلبه وتدعوه إلى عشق لغتها وحبها حيث تقول:

«عكس الناس، كان يريد أن يختبر بها الإخلاص. أن يجرب معها متعة الوفاء عن جوع، أن يربي حبا وسط ألغام الحواس.

---

[1] – أحلام مستغانمي: فوضى الحواس، ص32.

[2] – المصدر نفسه ، الصفحة نفسها.

[3] – يحي الشيخ صالح: حداثة التراث / تراثية الحداثة قراءات في السرد والتناص والفضاء الطباعي ،ص54.

[4] – عبد السلام صحراوي: أسئلة الحداثة العربية، ديوان المطبوعات الجامعية، المطبعة الجهوية، قسنطينة – الجزائر، ط1، 2011، ص254.

هي لا تدري كيف اهتدت أنوثتها إليه.

هو الذي بنظرة، يخلع عنها عقلها، ويلبسها شفتيه. كم كان يلزمها من الإيمان، كي تقاوم نظرته !

كم كان يلزمه من الصمت، كي لا تشي به الحرائق !

هو الذي يعرف كيف يلامس أنثى. تماما، كما يعرف ملامسة الكلمات.. بالاشتعال المستتر نفسه.

يحتضنها من الخلف كما يحتضن جملة هاربة، بشيء من الكسل الكاذب.»[1]

فكلّ من يقرأ هذه الكلمات تراوده عن نفسه وتغريه، ليواصل القراءة من أجل أن يعرف محتوى الرواية، وتغازله اللّغة وتثير في نفسه بعض الفضول للتعرّف على هاته اللّغة الفريدة التي تشي بأنوثة فاضحة وسحر فائق. فهذه العبارة تغري القارئ وتجذبه إلى متابعة القراءة ومعرفة خبايا النص الأنثوي. فاللّغة عند "مستغانمي" هي بطلة نصوصها فـ «أكثر ما يميّز كتاباتها الروائية هو هذه اللّغة الآسرة، التي تأخذك على حين غرّة وتأسرك وتمتّعك، وتحاول دائما أن تشبهك، حتى تنال منك.. وتغريك بالمزيد من المتعة والجمال.»[2]

تستدرج "أحلام مستغانمي" القارئ للغوص في رواياتها من خلال لغتها الساحرة التي تجذبه ذلك أنّ «الإغراء قوّة جذّابة، وهنا الإغراء تمارسه الروائية بلغتها الساحرة وتقترن اللّغة بالأنوثة في النص فتصير شباكا وجمالا خالصا يعد بالمتعة والجمال، وتعرف صاحبة القلم كيف تطرّز لغتها ونصّها فتزيح الكآبة واليأس عن القارئ وتعده بالنجاة والسلامة والدفء.»[3]

[1] – أحلام مستغانمي: فوضى الحواس، ص9.

[2] – عبد السلام صحراوي: أسئلة الحداثة العربية، ص254.

[3] – المرجع نفسه ، ص255.

فالكاتبة هنا ،تربطها علاقة خاصّة باللّغة تدفعها حدّ الانحراف «عن التشكيل النمطي للنص ورتابة الحرف العربي إلى غرابة الشكل. وإلى فرجة القراءة أو قراءة الفرجة»[1].

واللّغة «لكي تهرب من قدر إلى قدر محتاجة أن تتزيّن جملة، فعبارة، فنصا، لكي تثير شهوة، أن تتنكّر مجازا، فاستعارة، فكتابة، إلى آخره، لكي تبعث لذّة»[2] ومتعة في نفس القارئ حيث «إنّ مظاهر فاعلية لقاء القارئ بالنص عديدة. أولاها هي معرفة النص، وفتح آفاقه، وتجلية مكوّناته، وثانيها عشق ينهض القول به، وشهوة يدخل بها إلى النص، ولذّة يعيشها الداخل في مطارحته ومضاجعته »[3]. لذّة يرى من خلالها القارئ أنّ لغة المرأة هي لغة حميمية تحمل أعلى درجات الإثارة والعشق والجذب.

لذلك «لم تعد اللّغة هنا نظاما علاماتيا محايدا، لقد تحوّلت اللّغة إلى أنثى مغرية قاتلة مع سمات أنثوية قوامها الشعرية والسردية وجرعات زائدة من الذاتية و الانفعالية و الوجدانية»[4] ساعية إلى «استعادة قوى الرغبة واللذّة والحياة كما تتجلّى في جمال الحروف والألفاظ أي جسد الكتابة»[5].

فها هي، إذن، اللّغة الأنثى وهي تغازل القارئ وتغويه حتى يستسلم لها ويتعلّق بها، وذلك بدلالة الكلمات وفي نظامها الذي يزيدها متعة وشبقية. والمتمعّن في هذا القول الذي بين أيدينا يمكنه أن يستوعب مدى سحر اللّغة المستغانمية في إثارة المتلقي وإغرائه وهي تبوح:

«في ساعة متأخرة من الشوق، يداهمها حبه.

هو رجل الوقت ليلا، يأتي في ساعة متأخرة من الذكرى، يباغتها بين نسيان وآخر، يضرم الرغبة في ليلها.. ويرحل.

---

[1] – عبد القادر عميش: شعرية الخطاب السردي، سردية الخبر، ص114.

[2] – منذر عياشي: الكتابة الثانية وفاتحة المتعة، ص ص: 34-35.

[3] – المرجع نفسه ، ص128.

[4] – عبد الله محمد الغذامي: المرأة واللغة، ص202.

[5] – حسن المودن: الرواية و التحليل النصي، ص116.

تمتطي إليها جنونها، وتدري: للرغبة صهيل داخلي لا يعترضه منطق. فتشهق، وخيول الشوق الوحشية تأخذها إليه.

هو رجل الوقت سهوا. حبه حالة ضوئية، في عتمة الحواس يأتي.

يدخل الكهرباء إلى دهاليز نفسها. يوقظ رغباتها المستترة. يشعل كل شيء في داخلها.. ويمضي.

فتجلس، في المقعد المواجه لغيابه، هناك.. حيث جلس يوما مقابلا لدهشتها. تستعيد به انبهارها الأول.

هو.. رجل الوقت عطرا، ماذا تراها تفعل بكل تلك الصباحات دونه؟ و ثمة هدنة مع الحب، خرقها حبه. ومقعد للذاكرة، مازال شاغرا بعده. وأبواب مواربه للترقب، وامرأة.. ريثما يأتي تحبه كما لو أنه لن يأتي. كي يجيء.

لو يأتي.. هو رجل الوقت شوقا. تخاف أن يشي به فرحها المباغث، بعدما لم يش غير الحبر بغيابه.

أن يأتي، لو يأتي.

كم يلزمها من الأكاذيب، كي تواصل الحياة وكأنه لم يأت ! كم يلزمها من الصدق كي تقنعه أنها انتظرته حقا !

لو..

كعادته، بمحاذاة الحب يمرّ، فلن تسأله أي طريق سلك للذكرى، ومن دلّه على امرأة، لفرط ما انتظرته، لم تعد تنتظره»[1].

فرواية" فوضى الحواس" هي أرض خصبة للإغراء اللّغوي الذي مارسته الروائية" أحلام مستغانمي" من أجل أن تؤكّد أنّ اللّغة هي أيضا جسد من الأجساد الأنثوية المغرية التي ما فتئت تسحر القارئ وتجذبه إليها .

فقد استطاعت الروائية" أحلام مستغانمي" أن تخلق «تلك الأيروسية الممتعة بفضل اللغة التي تنفث من خلالها تلك الحرارة والهيجان الوجداني الذي يعتمد على الذات من الداخل أكثر من اعتماده على الخارج»[2] ليختلط هنا إغراء اللّغة بإغراء الجسد من حيث «إن سحر الكتابة وعنفوانها وفضاءها هو الذي يسمح بأن نعيد صياغة الأشياء خارج كل أجناس الرقابة والمنع. ولذلك جاء النص ناصعا بما تستطيع المبدعة أن تمارسه بالقلم على الورقة، وإن لم تستطع أن تمارسه في الحياة والواقع. فقد تصل المطابقة بين شهوة الكتابة وشهوة الجسد أقصاها.»[3]

لقد انفتحت اللّغة على الجمال الأنثوي في حميميته وسحره « فهي التي تخلق أنواع الإثارة لدى المتلقي خاصة إذا تمّ التحكّم في خلق تيار صوتي قادر على الاستجابة لذلك التلاحم مع الجسد الأنثوي وإطلاق الطاقات الكامنة في اللغة عندئذ يصبح بوسع المتلقي أن يستجيب بلاوعي للمعنى الذي تخلقه الكلمات.»[4] في تحقيقها لأيروسية فنية يتلاحم معها ويذوب في عشقها، ويتيه في معانيها الشبقة. تقول الروائية:

«تنتهي العاصفة.

---

[1]- أحلام مستغانمي: فوضى الحواس، ص ص: 10-11.

[2]- الأخضر بن السايح: سطوة المكان و شعرية القص، ص 98.

[3]- نور الهدى باديس: دراسات في الخطاب، المؤسسة العربية للدراسات و النشر، بيروت- لبنان،ط 1 ،2008 ،ص ص 166-167.

[4]- الأخضر بن السايح: المرجع السابق ، ص 99.

يتركني البحر جثة حب على شاطئ الذهول يلقي على جسدي نظرة خاطفة.

قبلة .. قبلتان.

موجة .. موجتان.

وينسحب البحر سرا .. مع الدمعة القادمة.

البحر أيضا يرحل على رؤوس الأصابع، بعد ما يكون قد أتى صاخبا.. هائجا، على عجل أيحدث له أيضا، أن يمارس الحب عن ألم؟

انسحب البحر إذن. غادر جسدي بين قصيدتين ودمعتين. وبقي الملح.

وبقيت هنا .. إسفنجة بحرية.

لحظتها، كان زوربا بوعي الخذلان المبكر، يواصل الرقص حافيا على شاطئ الفاجعة، فاردا ذراعيه إلى أقصاهما كنبي مصلوب، يقفز على مقربة مني، على وقع الطعنات المتلاحقة، بشراسة وجع يجعلك مازوشيا حدّ النشوة، فرحت أواصل الرقص معه، منتفضة كسمكة خارجة توا من سطوة البحر.

عندما تنتهي العاصفة.. يشعل البحر سيجارة. يدخن متكئا على الأسئلة»[1].

فمن خلال هذا المقطع القصير، تشي الكلمات بفنية المتخيّل الذي يزيد اللّغة تألّقا وبهاء، والذي يمكّننا من الإبحار في اللّغة التي صنعتها "أحلام مستغانمي" وصيّرتها «أداة إبداعية ووسيلة إغراء بالجمال الأدبي والفني والمتعة الفنية التي تسحر القارئ وتأخذه إليها طمعا في مذاق جديد للكلمة وللّغة الأدبية التي كثيرا ما زج بها في خطابات مبتذلة سميت أدبا تجاوزا أو قهرا»[2].

[1] – أحلام مستغانمي : فوضى الحواس، ص ص209-291.

[2] – عبد السلام صحراوي : أسئلة الحداثة العربية، ص257.

وبذلك فقد أرادت" أحلام مستغانمي" أن تحوّل اللّغة النسائية أو لغة الأنثى «من مستوى الخطاب التواصلي الآني إلى لغة تحطّم وتهدم وتتحوّل لتعطي شكلا جديدا للغوص في متاهات الذات والكشف عن المتناقضات النفسية والاجتماعية وهدم الموروث الثقافي المتمركز في سلطة ذكورية اللّغة»[1] مؤكّدة أنّ اللّغة تصغي لمن يبدعها ويعيد خلقها وتشكيلها ويجعلها كائنا حيّا يستجيب لنداءات التغيير والإبداع والخلق والتطوّر.ف «هكذا وجدت المرأة حاملة لغتها على جسد قلمها. معبّرة عن أنوثتها»[2] باستخدام لغتها الخاصة والمتميّزة والتي حقّقت لها قفزة نوعية في مجال الإبداع لاسيما الروائي منه. ف «مهما قالت أحلام وصرحت، فإننا لا نزال نعتقد بقوة أن لغتها مغموسة ومعجونة بأنوثتها يفوح منها عطر الأنوثة ودفئها، وأريج خدود المرأة، ورائحة مواد التجميل، ومسحوق الزينة. إنّ النص الروائي هنا هو مزيج من سحر الأنوثة وسحر اللّغة حيث يمتزج الإثنان فيصبح النص إغراء بالحب وبالعطر وبالشوق وبالرغبة وبالذاكرة وبالصدق والكذب»[3].

أنظر إلى هذا المقطع الذي تنقل فيه الراوية قدرتها على خلق أيروسية اللّغة قائلة:

«دون أن نتبادل شيئا، عدا النظرات المتواطئة، ثم ننزل مكتفين بمتعة الصمت، وبلحظات شفافة مرت بنا كشال من دانتيل الشهوة، فخلفت داخلنا كل تلك الفوضى الجميلة»[4].

فقد« اختلط هاهنا حب اللغة بحب الجسد، وصارت اللغة جسدا للمغازلة والملامسة والاحتفاء. صارت اللغة والكلمات موضوع عشق ومحبة ومصدر متعة وروعة، وجمال ونشوة، بجمالية لا نجدها إلّا عند كبار من قالوا بالدهشة والغرابة في الأدب»[5].

[1] – خالد بوزياني: تحولات اللغة في الخطاب الروائي النسوي: فوضى الحواس أنموذجا، ضمن كتاب محمد داود، ص 209.

[2] – محمد سرير: مستويات الإبداع في رواية «ذاكرة الجسد» لأحلام مستغانمي، ضمن كتاب محمد داود، ص247.

[3] – عبد السلام صحراوي: أسئلة الحداثة العربية، ص 256.

[4] – أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، ص 60.

[5] – عبد السلام صحراوي: المرجع السابق، ص 256.

إنّها كتابة المرأة التي يتحوّل فيها الجسد الأنثوي المشتهى إلى جسد لغوي مغر يشي بحضور أنثوي ساحر تمارسه اللّغة في تأنّقها وغنجها لتعلن أنّ الأنوثة حاضرة في كلّ شيء لذلك فإنّ «الرواية النسائية إذ تقبل بهذه اللّعبة فإنّها تجعل الحكي لذّة ومتعة، وتجعل هذه اللذّة وسيلة لتحرير الجسد والمخيّلة من سيطرة النظرة التي تجعل المرأة ذاتها متعة ولذة"[1]، وبذلك تجنّبها النمطية من حيث «إنّ النص المستغانمي يعيد تتويج نفسه، وأخذ الريادة على الساحة الأدبية بلغة متناهية تشدّ العقول، وكأنّها تريد إعادة بناء لغة ثانية تملك من الحسّ ما تملك، وبطل أحلام في سرودها هو اللغة"[2]. هي اللغة التي تحمل في طيّاتها إيقاع الأنوثة و نبضات الجسد و تموّجاته خالقة سيمفونية خالدة تترجمها المعاني في تلاقحها و تزاوجها محقّقة سحرها المنشود.

2/الإغراء الجسدي : سحر الكتابة وتموّجات الجسد في رواية "الأسود يليق بك":

إنّ الحديث عن الجسد الأنثوي يحيل بالضرورة إلى مفاتن المرأة أو الأنثى «كموضوع للرغبة والغواية، ومصدر للفتنة، وبؤرة أثيرة للمشاهدة والحديث معا. ذلك أنّ حضورها مقترن بجغرافية جسدها، وتضاريس عريها، التي لا تحترز عين من جوبه، وإطالة النظر إلى نتوءاته وتجاويفه»[3]، الأمر الذي طال الأعمال الإبداعية النسائية بحكم أنّ الأنثى تمثّل «سلطة جمالية تذوقية مغرية في العمل الروائي، فهي نواة جاذبة مستقطبة لجميع الوحدات السردية، حيث الأنثى تتحوّل إلى علامة سردية في الرواية النسائية فتستحيل شكلا هلاميا سريع الانشطار. كما تتحوّل الأنثى إلى وسم يطبع جسد النص فيعضد شكل البناء الروائي، ويقيم هندسته»[4].

---

[1]- عبد النور إدريس: دلالات الجسد الأنثوي في السرد النسائي العربي، ص 89.

[2]- فطيمة الزهرة بايزيد: الكتابة النسوية العربية بين سلطة المرجع و حرية المتخيل، ص 135.

[3] -هشام العلوي: الجسد والمعنى ،قراءات في السيرة الروائية المغربية شركة النشر و التوزيع مدارس ،الدار البيضاء- المغرب ط1 ،2006 ،ص 20.

[4]- الأخضر بن السايح: سرد الجسد وغواية اللغة، ص 105.

إنّ الجسد الأنثوي في تمثّلاته و تمظهراته في الأعمال السردية النسائية يظهر قوّة المرأة في استعادة جسدها الناطق بأنوثتها و سحرها حيث إنّ المرأة / الكاتبة في كتابتها للجسد الأنثوي إنّما تعمل على «الكشف عن مجاوزة الجسد (...) لماهيته الواقعية وتحوّله إلى معطى جمالي خاضع لسلطة الذهن، وإلى "بنية" خاضعة للوعي الجمالي ولطبيعة الإدراك الوجودي»[1] لأنّ الأهمية الكبرى في اشتغال الرواية النسائية على جسد الأنثى « هو الحفر في الجسد، وإظهار تخومه وجغرافيته خارج سياجات النسيان والصمت، كما يمثّل الجسد صوت الرواية الجوهري الذي شكّل عالمها التخييلي والتركيبي، فالمرأة المبدعة كتبت النص الجسدي قبل ترجمته، ونقله مكتوبا على الورق»[2] ما دامت رؤيتها النسائية «هي التي تؤطر حركة الجسد الأنثوي في مجرى هذه التجربة الروائية، فإن المرأة ككائن مختلف، يوجد في موقع مجابهة دائمة مع الرجل، تحاول أن تعطي لجسدها صورة غير الصورة التي له في الواقع»[3]، وبذلك «فهي تكشف مجموعة من الظواهر الفنية المتماثلة والمتكرّرة، و في مقدّمتها تمركز السرد حول الأنوثة التي يصار إلى تأكيدها والاحتفاء بها من خلال الجسد كعلامة، مع الإيحاء بالهيمنة المضمرة للذكورة التي تتوارى في تضاعيف السرد... فإن المركز الذي تجتذب خيوط السرد إليه هو المرأة، على وجه التحديد ما يتصل بجسدها»[4] بحكم أنّ الجسد الأنثوي هو الذي يحقّق للمرأة خصوصياتها باعتباره هوية أنثوية متجدّدة ثقافيا لذلك أعطت المرأة لجسدها قيمة كبيرة في كتاباتها لتظهر أنّ الرغبة التي هي «كمون الانتظار، تحافظ على حالتها غير المنتهية، تستقطب مئات الصور الذهنية التي تستدعيها المؤثرات النفسية المرتبطة لا شعوريا بالجسد، حيث الغواية الحسية الكامنة، و (الذات) المؤنثة، و (الجسد) المشتهى، و (الآخر) المذكر المثير، مولد فعل الميلاد والبعث. وهذا المذاق الذي يثيره الجسد، يستثير في

[1] – شرف الدين ماجدولين: ترويض الحكاية ، ص 75.

[2] – الأخضر بن السايح: المرجع السابق ، ص 105.

[3] – حسن نجمي: شعرية الفضاء المتخيل، ص 191.

[4] – عبد الله إبراهيم: موسوعة السرد العربي، ص ص 661 – 662.

ذهن المتلقي تداعيات، تفجر في خياله صورا مذهلة، توجه منظور (الرؤية) عنده إلى اتجاه جديد، يحقق للأشياء بعدها المغاير، فتهدم النظرة المألوفة للحقائق الخادعة»[1].

وبذلك، فالعمل السردي «لا يلغي الجسد ولا يحتقره ولا يستخدمه كوسيلة شبقية شهوانية عابرة ولكنه يوظف الجسد بما إنه قوة فاعلة لها لغتها المعبرة وحقيقتها المتنامية»[2].

فها هي" أحلام مستغانمي" في روايتها "الأسود يليق بك" ،ترتقي بالجسد من الحس الأيروسي إلى سحر الكتابة ؛ذلك أنّ الرجل قد تعوّد على ممارسة خبرته الفحولية «في قراءة النص المؤنث على أنّه جسد شبقي يقدّم لغته على أنّها مجاز جنسي تنحصر الدلالة فيه بين الرغبة والشهوة»[3] لذلك، فقد ظلّ الجسد المؤنّث يراوح دلالاته القديمة كونه رمزا للإغراء، إلّا أنّ هذا الجسد قد حفل بدلالات أخرى جديدة على مستوى الساحة الأدبية قدّمها السرد الأنثوي بصورة مختلفة تجعل من الجسد الأنثوي صورة مفارقة مختلفة تتطلّب إعادة النظر في هذا الجسد على اعتباره علامة أنثوية سردية جاذبة لنواة السرد فـ «الجسد، هو معبر كل العلامات وملتقاها، وبؤرة تتخلق طيّها مختلف القيم والدلالات، ومكمن للوجود والوجدان والذاكرة»[4] وهو ما يجعل «الكتابة في ذكر الجسد تنحو منحى خاصا... وكأنها تشكل لحظة كشف جديد ورؤية مغايرة للكتابة، وقدرة على البوح تكسر حاجز المستحيل لتبدو اللغة حية تماما مع الجسد الرغبوي»[5] لتمكّننا من «فهم لغزية الانجذاب نحو الصورة اللغوية والمرئية، وكنه الفتنة التي تحققها، إنها في شكل من أشكالها تعتبر تنويعا على غواية الجسد الأصل»[6] الذي تتجاوز به المرأة قيود المجتمع الذكوري .فبدلا من أن تكون المرأة مفعولا بها تستسلم لزوبعة اللذة وتتقبل الفعل من الفاعل (الرجل)، أصبحت المرأة تتحكم بجسدها وحدوده معلنة أن كتابة

---

[1] – الأخضر بن السايح: سرد الجسد وغواية اللغة، ص 221.

[2] – عبد الله محمد الغذامي: المرأة واللغة (2)، ثقافة الوهم، ص 36.

[3] – عبد الله محمد الغذامي: المرأة واللغة، ص 198.

[4] – هشام العلوي: الجسد والمعنى، ص 8.

[5] – فطيمة الزهرة بايزيد: الكتابة النسوية العربية بين سلطة المرجع و حرية المتخيل ، ص 134.

[6] – شرف الدين ماجدولين: ترويض الحكاية، ص 72.

المرأة قد غدت "فضاء تحررها وانعتاقها وغدت اللحظة الحميمية فيها لحظة الانعتاق من ربقة المؤسسة التي تكبلها»[1]، لتجعل المرأة / الكاتبة من الجسد بؤرة تدور حولها كل المواضيع لتخلق أنوثة السرد وخصوبته.

فقد ابتعدت المرأة في سرودها عن ذكر ألفاظ الجسد الأنثوي الدالة على الرغبة والشهوة التي تجعل المرأة متعة جسدية لا ينظر إليها إلّا عبر جسدها، بل كتبت المرأة جسدها بأسلوب مغاير امتزج فيه الحسّ الجسدي بالحسّ اللّغوي والحسّ الفنّي فتشكّلت فسيفساء جميلة وجذابة ابتعدت فيها المرأة عن تقديم الجاهز، بل وتسعى إلى مجاوزة الرؤية الأحادية والانفتاح على خبايا نصوصها.

ولعلّ "أحلام مستغانمي" واحدة من الكاتبات اللائي عملن على تخليص الجسد الأنثوي من هذه الرؤيا التي تختزل فيها الأنوثة إلى جسد شبق.

لقد عملت "أحلام مستغانمي" على تفريغ دلالات الجسد من الإغراء والفتنة البحتة في علاقتها الجنسية وعمدت إلى إعطاء الجسد الأنثوي صورة أخرى أكثر فنية وإيقاعية تترجمها رواية "الأسود يليق بك" في تقسيمها إلى حركات موسيقية بدءا بالحركة الأولى إلى الرابعة على الرغم من أن العنوان يوحي بالإغراء، إلّا أنّ هذا الإغراء تجاوز توقّعات القارئ وقدراته في إدراك خبايا النص السردي المستغانمي ذلك «أن الجسد لا يلج فعلا منطقة الضوء مركز الاهتمام، ويعبّر عن كيانه وقيمته الكامنة، إلّا حينما ينزاح عن لغة العقل والعلم ومقتضيات النظر الصرف، صوب رحابة الخيال ومدارات الفن وتجربة الأدب»[2].

فقد أصبح لصوت المرأة دور بارز في بعث نشوة الحب وإيقاظها، لأن بطل رواية "الأسود يليق بك" أسره صوت البطلة الذي نأى إلى مسامعه على شكل ذبذبات موسيقية اخترقت أذنه الذواقة وفي ذلك تقول أحلام:

[1] – نور الهدى باديس: دراسات في الخطاب، ص 150.

[2] – هشام العلوي: الجسد والمعنى، ص 8.

«لعلها كانت التاسعة مساء حين رآها أول مرة، كان في مكتبه، قد انتهى يومها من متابعة نشرة الأخبار، منهمكا في جمع أوراقه استعدادا للسفر صباحا، حين تناهى إلى سمعه صوتها في برنامج حواري ليس من عادته متابعته.

كانت شظايا جمل تصله من كلامها، ثم راحت لهجتها المختلفة تستوقف انتباهه. لهجة غريبة، منحدرة من أزمنة الفلامنكو، توقعك في أشراك إيقاعها.

وجد نفسه في النهاية يجلس لمتابعتها

راح يشاهد بفضول تلك الفتاة، غير مدرك أنه فيما يتأملها، كان يغادر كرسي المشاهد، ويقف على خشبة الحب»[1].

فاللافت للانتباه في هذا المقطع كان في ارتباط الجسد بالموسيقى أو بحركاتها على اعتبار أنّ الموسيقى فن من فنون القول أو التعبير الذي يعتمد على الحركات والأنغام، لذلك قامت الروائية "أحلام مستغانمي" بتقسيم روايتها على أساس الحركات، مبتعدة فيها عن ذكر ألفاظ جسدية بعينها لتعلن بأنّ الجسد نغمة موسيقية في تموجاته وفي علاقته بالرجل.

تقول الروائية: «الحب لا يعلن عن نفسه، لكن تشي به موسيقاه، شيء شبيه بالضربات الأولى في السمفونية الخامسة لبتهوفن.

سانتيانا الذي قال "خلق الله العالم كي يؤلف بتهوفن سمفونيته التاسعة"، ربما كان يعني أن الله خلق هذا العالم الباهر، كي لا نستطيع أمام عظمته إلا أن نتحول إلى كائنات موسيقية، تسبح بجلاله في تناغم مع الكون. ما الانبهار إلا انخطاف موسيقي»[2].

[1] – أحلام مستغانمي: الأسود يليق بك، ص 14.

[2] – المصدر نفسه ، ص 15.

إن المتأمل في هذا المقطع القصير، يدرك أن" أحلام مستغانمي" قد أعطت للجسد صورة جديدة غير التي عهدناها، فقد أصبح الجسد عندها كائنا موسيقيا، لذلك فقد شبهت العلاقة بين المرأة والرجل بالإيقاع، فكل من المرأة والرجل يشبهان الآلات الموسيقية، ولا بد لتوافق العلاقة بينهما بتوافق إيقاع تلك الآلات. تقول أحلام حينما رفضت بطلتها الارتباط بـ "قادر" لأن إيقاعيهما لا يتوافقان رغبة في إقناع والدها الذي لم تجد تفهما لديه:

«أكان سيفهمها لو قالت له وهو الموسيقي، إن لقادر إيقاعا خاطئا. لم يكن سيء الصوت، كان سيء الإيقاع، وهذا أكثر إزعاجا. كان نشازا مع موسيقاها الداخلية، تلك التي ما كان يملك "أذنا لسماعها.

سدى حاولت أن توفق بين إيقاعيهما. كانا آلتين لا تصلحان لعزف سمفونية مشتركة. فكيف إذا لروحيهما أو جسديهما أن يتناغما ؟ كان قادر مزمارا تتعذر دوزنته مع قيثارتها. أثناء انهماكهما في ضبط الإيقاع، كان هو مشغولا بضبط النفس، منهمكا في سد كل ثقوب المزمار بمخاوفه، وتردده، وخجله.

كيف لجسده الأبكم محاورة أنوثتها الصارخة ؟ وكيف لها أن تتعرى أمام رجل لم تجرؤ يوما على أن تعري أمامه صوتها ؟

من تناقض طباعهما، أدركت أن الحب، قبل أن يكون كيمياء هو إيقاع كائنين متناغمين، كأزواج الطيور والفراش التي تطير وتحط معا، دون أن تتبادل إشارة.

الحب هو إثنان يضحكان للأشياء نفسها، يحزنان في اللحظة نفسها، يشتعلان وينطفئان معا بعود كبريت واحد، دون تنسيق أو اتفاق معه

معه كان عود الثقاب رطبا لا يصلح لإشعال فتيلة»[1].

تعلن الروائية "أحلام مستغانمي" في هذه الرواية تحرّر الجسد الأنثوي الذي ما زال ينظر إليه كموجة إغرائية، لم يعد الجسد مجرد مظهر خارجي فاتن، بل هو حس يشدك إليه، إنه موسيقى لا يفهمها إلا من كان له ذلك الحس الموسيقي الذي يفهم إيقاعات الجسد.

إنّه الإيقاع الذي يمثّله إيقاع الصوت في تناغمه، فليس الصوت هو المهم، ولكن إيقاعه هو المهم. فمن خلال صوتها تعلن تمرّدها على السلطة الذكورية. هو فنّ الغناء الذي عبّرت به عن قدرتها في مواجهة القتل، وفي ذلك تقول الروائية على لسان بطلتها في حوار مع مذيع تلفزيوني:

«ما أردته هو أن أشارك في الحفل الذي نظمه بعض المطربين في الذكرى الأولى لاغتيال أبي بأدائهم لأغانيه، فقررت أن أؤدّي الأغنية الأحب إلى قلبه، كي أنازل القتلة بالغناء ليس أكثر... إن واجهتهم بالدموع يكونوا قد قتلوني أنا أيضا.

– أما خفت أن تشقي طريقك إلى الغناء بين الجثث.

– لقد غير تهديد الأقارب سلم مخاوفي. إن امرأة لا تخشى القتلة، تخاف مجتمعا يتحكم حماة الشرف في رقابه. ثمة إرهاب معنوي يفوق جرائم الإرهابيين»[2].

فالروائية، إذن، ترى أنّ الجريمة التي ارتكبتها الثقافة الذكورية في تكبيل المرأة وتقييدها، أبشع من جريمة القتل ذاته، وهي بذلك تؤمن أنّ الصوت يفوق الجسد في التعبير، لذلك عملت الثقافة على طمس صوت المرأة، وهي بذلك تعبّر عن سحر الكلمة ونغمها أمام سحر الفتنة. ليكون الغناء صورة لصوت المرأة في إثبات ذاتها وإسماع نغماتها.

[1] – أحلام مستغانمي: الأسود يليق بك، ص ص ، 22 – 23.

[2] – المصدر نفسه ، ص ص 15 ، 16.

ليغدو الجسد سيمفونية من السيمفونيات النادرة التي تجاوزت فيها الروائية "أحلام مستغانمي" تمفصلات الجسد وإغراءاته إلى شبكة متناغمة من العلاقات والصور الدلالية واللغوية، وبالتالي تضاف متعة الصوت والكلام لمتعة الجسد. ففي الكتابة «للجسد حضور طاغ ومنتج في نصوص المتن المدروس. غير أن تمثلات هذا الجسد واحتمالات المعنى التي تؤشر عليها أساليب التشخيص والاستحضار التخييلي والفني، تختلف من نص لآخر، باختلاف الوضع الوجودي للمؤلف المبدع، والأفق الجمالي الذي ينخرط فيه، وطبيعة "السؤال" أو "العقدة" اللذين يوجدان في أصل الكتابة ويحفزان عليها»[1] وفي ذلك تقول الروائية أحلام مستغانمي: «يذكر طلتها تلك، في جمالها البكر كانت تكمن فتنتها. لم تكن تشبه أحدا في زمن ما عادت النجوم تتكون في السماء، بل في عيادات التجميل.

لم تكن نجمة. كانت كائنا ضوئيا، ليست في حاجة إلى التبرج كي تكون أنثى، يمكن أن تتكلم.

إمرأة تضعك بين خيار أن تكون بستانيا أو سارق ورود. لا تدري أترعاها كنبتة نادرة، أم تسطو على جمالها قبل أن يسبقك إليه غيرك ؟

لقد أيقظت فيه شهوة الاختلاس متنكرة في زي بستاني»[2].

إنّها الشهوة التي يدفعك إليها إيقاع السواد ، فالزي الأسود الذي ظهرت به يدعو إلى التساؤل، فهل كان جمالها مرتبطا بحدادها، أم أنه اللون الذي يراه الرجل مصدرا لجمالها وفتنتها.

هو اللّون الوسط بين الحزن والفرح. ولكنه يبقى دائما اللّون الذي يشي بالالتباس وفي ذلك تقول الروائية:

«يسألها مقدم البرنامج:

[1] – هشام العلوي: الجسد والمعنى، ص ص 3، 4 تقديم عبد الحميد عقار.

[2]– أحلام مستغانمي: الأسود يليق بك، ص15.

– لم تظهري يوما إلا بثوبك الأسود.. إلى متى سترتدين الحداد ؟

تجيب كمن يبعد شبهة:

– الحداد ليس في ما نرتديه بل في ما نراه. إنه يكمن في نظرتنا إلى الأشياء. بإمكان عيون قلبنا أن تكون في حداد.. ولا أحد يدري بذلك»[1].

فاللّون الأسود هنا ينزاح إلى جانب الحزن، ليتبادر إلى الأذهان سؤال وجيه يتمثّل في نوعية العلاقة بين العنوان الذي يوحي فيه اللون الأسود بالفرحة والجمال وفي الأسود داخل الرواية الذي يرمز إلى الحزن حسب ما تقدّم.و بذلك يصبح للون إيقاع آخر يزيد من عذوبة إيقاع الجسد و يكون للمشاعر إيقاعات لا يفهمها إلّا من كان له حسّ موسيقي.

لذلك ترى الروائية "أحلام مستغانمي" أنّ قصة الحب الفاشلة التي عاشتها البطلة ما هي إلّا قصة عابرة، فالأهم هو قدرتها على مواصلة الحياة دون أن تعير لجراحها أهمية أكبر، فقدرتها على إثبات ذلك ونزع الأسود عن حياتها واستبداله باللّون الزهري ما هو إلّا بداية لسيمفونية حياة جديدة فهي ترى حسب ما جاء على غلاف روايتها أنّه: «ما من قصة حب إلا وتبدأ بحركة موسيقية، قائد الأوركسترا فيها ليس قلبك، إنما القدر الذي يخفي عنك عصاه. بها يقودك نحو سلم موسيقي لا درج له، ما دمت لا تمتلك من سيمفونية العمر لا "مفتاح صول"... ولا القفلة الموسيقية.

الموسيقى لا تمهلك، إنها تمضي بك سراعا كما الحياة، جدولا طربا، أو شلالا هادرا يلقي بك إلى المصب، تدور بك كفالس محموم، على إيقاعه تبدأ قصص الحب... وتنتهي.

حاذر أن تغادر حلبة الرقص كي لا تغادرك الحياة.

لا تكترث للنغمات التي تتساقط من صولفيج حياتك فما هي إلّا نوتات..»[2].

[1] – أحلام مستغانمي: الأسود يليق بك، ص 16.

[2]– المصدر نفسه ،غلاف الرواية.

فعلى الرغم من أن القدر قد قاد البطلة نحو الوقوع في حب ذلك الرجل الذي فتنه صوتها إلا أنها استطاعت أن تستعيد ذاتها من جديد مرددة لحن الأمل فكل ما يمكن للأنثى أن تصادفه، ما هو إلا أشياء عابرة لم يسعفها فيها الحظّ بسبب عدم توافقها مع إيقاعها.

إن الجسد الأنثوي في تمثلاته وتمظهراته في الأعمال السردية المستغانمية إنما يخضع لإيقاعاته السحرية والرمزية ذلك أن« أول ما يتجلى من ملاحظات هو حضور تيمة الكتابة كهاجس فكري، وتشكيل جمالي في النص المستغانمي أولا من حيث الحديث عن طقوس الكتابة، ومن ثم الكشف عن دوافعها كفعل خلاق ممارس من طرف الذات وكطرح اجتماعي نسائي بالإضافة إلى إدراك ماهيتها وإبراز قيمتها»[1] من خلال فنية الإغراء التي تجتاح الكتابة من حيث «إن الكتابة حضور، وهذا هو جسدها الحق. ولذا كانت، عبر كل العصور، تداخل أنظمة، واشتعال لذة، واستنفار أسئلة يولّد بعضها بعضا»[2].

هذا هو الجسد عند" أحلام"،مزيج من الإيقاعات التي يشكّلها تناغم الأصوات و تعالق الألحان التي تحتاج منك الإبحار في تضاعيفها و الغوص في نغماتها بغية تعريتها و كشف غوايتها. فـ « من الملاحظ أنّ حلام مستغانمي تعتمد على المخيال الجسدي في تحقيق أيروسية النص و خلق تلك الرغبة الجارفة في تصويرها...جسد امرأة».[3]

[1] – فطيمة الزهرة بايزيد: الكتابة الروائية النسوية العربية بين سلطة المرجع و حرية المتخيل، ص 136.

[2] – منذر عياشي: الكتابة الثانية و فاتحة المتعة ، ص ص 23 ، 24.

[3]– الأخضر بن السايح:سطوة المكان و شعرية القص،ص 78.

المبحث الثاني:

تيمة الجنس: غواية الكشف والتعرية في روايات فضيلة الفاروق.

1-الجنس و وعي الذات في رواية "تاء الخجل".

2-الجنس و كبت الذات في رواية "اكتشاف الشهوة".

3-الجنس و جرأة الذات :كتابة العري و عري الكتابة في رواية "أقاليم الخوف".

يندرج الجنس تحت لواء ما يسمى بالكتابة بالجسد «والجنس يعتبر أمرا إلزاميا للجسد ليصبح علامة ثقافية، وعليه أن يحدد نفسه مرارا بهذه الصورة»[1].فالجنس «يبقى هو البؤرة المركزية التي تطلق إشارتها لتستطلع المكان والزمن و الماحول بحيث أن ارتكاز الوحدات السردية بكل أشكالها يستند إلى البؤرة وينتمي إليها»[2] بحيث يكون «الحس الأيروسي هو الحس الغالب المهيمن على حركة الشخصية الرئيسية»[3] ليؤكّد قوّة حضوره وسلطته في المجال السردي ·

إنّ توظيف تابو الجنس قد وجد طريقه بشكل واسع في منحى الإبداع النسائي، وهذا إن دلّ على شيء إنّما يدلّ على الأهمية البالغة التي يمكن للتابو أن يكتسيها في إزاحة اللّثام عن قضايا إشكالية كثيرة تخصّ الحياة الاجتماعية والحركة الإبداعية في الآن ذاته.

فالمرأة قد تطرّقت إلى موضوع الجنس بصورة لافتة للنظر، وهو ما فتح مجال التساؤل عن السبب الرئيسي الذي أدّى بها إلى تجاوز القيم الموروثة وارتيادها عالم الجنس في سرودها، معمّقا البحث عن علاقة توظيف الجنس بالحداثة في السرد النسائي، الذي يرتبط ارتباطا وثيقا بالكتابة بالجسد الذي يعد خصوصية بارزة من خصوصياته وملمحا من ملامح الهوية الأنثوية فقد «مثل الجنس منذ القديم مرجعا للهوية، فاعتبر الجنس الأنثوي على مرّ التاريخ الإنساني، الدعامة الأساسية لكل تمييز ضد المرأة وعلى حسابها. ولقد تم استغلال المرأة وإبعادها عن الحياة العامة وحجبها عن الأعين وسجنها داخل عوالم ضيقة يغلفها الجهل والاستلاب، بسبب جسدها الأنثوي. وبذلك أصبح هذا الأخير على مرّ العقود "تابو" مثّل عائقا وسجنا ومحل خجل»[4] من أجل إبعاد المرأة عن الخوض في غماره، واعتبار ذلك جريمة في نظر المجتمع، إلّا أنّ الروائيات قد قمن بمناقشة قضية الجنس وتعرية كلّ مستور يخشى

[1] – سارة جامبل: النسوية وما بعد النسوية، ص100.

[2] – محمد صابر عبيد: المغامرة الجمالية للنص الروائي، ص140.

[3] – المرجع نفسه، ص197.

[4] – خلود السباعي: الجسد الأنثوي وهوية الجندر، ص265.

المجتمع الذكوري الحديث عنه لأنّه يرى أنّ المرأة لا تملك حقّ التمتّع وإشباع الرغبات باعتبارها مصدرا للمتعة.

وبذلك فقد تطرّقت المرأة الكاتبة إلى موضوع الجنس بصورة لافتة للنظر، لتكشف وتعرّي العلاقة الحقيقية بين الرجل والمرأة، خاصّة.

ففي ارتياد المرأة لعوالم الجسد تأكيد على أنّ كتابة الجنس لا تعني بالضرورة كسرا وتخطّيا للضوابط الاجتماعية بقدر ما هي جسر للتواصل مع الآخر والمجتمع، وفتح المجال لمناقشة القضايا المحظورة التي عمل المجتمع على تجاهلها وخاصّة من ناحية إظهار المرأة لرغبتها خوفا من احتقارها واتهامها بالشبقية «ومن هنا ضرورة القول إن تحرر المرأة لا يمكن أن يمر إلا من خلال الجسد، أو عبر اكتشاف علاقة معينة معه تمنح لكل امرأة على حده معرفة خاصة بالذات بعيدة عن نظرة الرجل، وذلك لما لعلاقة المرأة بجسدها من انعكاسات سيكولوجية بالغة التأثير. فكلما عم الشعور بالارتياح إلى الهوية الجنسية أو الانتماء الجنسي، شكل ذلك في غالبية الأحيان عاملا مساعدا على النجاح في الحياة، باعتبار أن العلاقة مع الذات تشرط إلى حد بعيد النجاح الاجتماعي. ولعل وعي النساء منذ الانطلاقات الأولى للحركات التحررية النسائية، أهمية هذا الحضور الجسدي لتحديد الهوية هو ما يفسر ارتباط مطالبهن دائما بحقهن في التحكم في أجسادهن بشكل تام»[1].

من هنا ،وجب علينا التنبيه إلى إعادة النظر إلى مسألة الجنس لما لها من أهمية كبيرة في إرساء قواعد مرجعية روائية حداثية لا اعتبارها محظورا من المحظورات التي لا تباح ؛لأنّ الجنس ينضوي على أهمية بالغة سواء في الحياة الاجتماعية وتوثيق العلاقات بين الأنا والآخر، وإعطاء الرواية متعة جمالية تقوم على كسر قواعد البلاغة العربية وفتح مجال واسع أمام حرّية التعبير وحرّية الإبداع سعيا إلى رسم صورة جديدة للفكر والارتقاء به متجاوزة بذلك كلّ ما يمكنه أن يكون سببا في عرقلة الحركة الإبداعية والاجتماعية.

[1] – خلود السباعي: الجسد الأنثوي وهوية الجندر، ص276.

1- الجنس ووعي الذّات في رواية "تاء الخجل":

لقد حفلت الكتابة النسائية بارتياد عالم التابوهات، ولعلّ هذا النوع من الكتابات يظهر «عندما تشتد وطأة المجتمع على المرأة، تغدو كتابتها - مهما كانت درجة قوتها أو ضحالتها مبنى ومعنى — ذات شأن، وإشكالية تلق متشعبة، ولعبة أسطرة تداولية، ولا بد من أن تحمل هذه الكتابة أكثر مما تحتمل، انطلاقا من أنها كتابة هامش تقفز إلى المتن، والهامش يحمل دوما في طياته بذور الهدم والتقويض للمتن الذي هو السلطة الاجتماعية السائدة التي يمسك بزمامها حراك الأبوة الذكورية البطريرياكية»[1].

وتعتبر كتابة الجنس عادة كتابة مغرية تدعو إلى إثارة الغرائز ونفخ الشهوة لدى المتلقي، ولكننا إذا أمعنا النظر في بعض الروايات نجد أن هذا "التابو" يعمل بصورة كبيرة على فضح العديد من القضايا الاجتماعية التي ترتبط بالأنثى خاصة أي « بمعنى أن هذه الكتابة السردية - في عمومها - لا تقصد في عمقها الاستراتيجي أن تعري الجسد لإثارة الشهوة وتوليد الشذوذ - وإن كان هذا الهدف حاضرا على المستوى الظاهري لا العميق، بوعي الساردة لذلك أو لا وعيها سيان — بقدر كونها تسعى إلى نقد المجتمع، وتعرية المحرمات أو التابوهات السلبية، عندما يكون جوهرها فاسدا من خلال ممارسة الناس لها، لا في ذاتها، بصفتها قيما فاضلة وجمالية؛ فالجنس في ذاته حياة وجمال، والدين في ذاته قيم أخلاقية وتربوية عليا والسياسة في ذاتها منجز معيشي ديمقراطي وإنساني؛ ومن ثم فإن الإشكالية الحقيقية تكمن في: كيف يسجل الناس موقفا تجاه هذه المحرمات؛ فيجعلها بعضهم ممارسات غير إنسانية بطريقة أو بأخرى، مما ينشأ عنها تناقضات وصراعات وأوبئة اجتماعية وثقافية وغيرها؟ !»[2].

لقد اختلفت نظرة الناس أو الثقافة إلى الجنس باعتباره عاملا إغرائيا بالدرجة الأولى، ولكن الروائية "فضيلة الفاروق" قد جعلت منه -أي الجنس- وسيلة لكشف المستور ليحمل أسئلة وجودية

[1] - حسين المناصرة: وهج السرد، ص133.

[2] - حسين المناصرة: مقاربات في السرد، ص133.

عن واقع الأنثى الذي يبقى غامضا في مسيرة الحياة لذلك فـ « قد حضر الجسد في كتابات المرأة العربية ليندد بقهر الرجل للمرأة ، وهذا أدى إلى التركيز على الكتابات الأنثوية، ... وصار الإبداع الأنثوي يراهن على كشف الممارسات التي تتم على جسد المرأة، أو فضح اختزال المرأة في جسد أو حتى تكبيل جسد المرأة وتأثيمه في مقابل تلك الحرية الممنوحة للرجل ليعبر عما يشعر به و يريده من جسد المرأة».[1]

من هنا، فإنّ ما تكتبه المرأة في ارتيادها لعالم الجنس والمحضور هو من أجل مواجهة ما لحق بها من ظلم على مرّ التاريخ لذلك فلا يجب أن ننظر إلى قضية الجنس نظرة سلبية لأنّها قضية مركزية في العلاقات الاجتماعية بين الرجل والمرأة، وعلى الرغم من عدم معالجتها، فهذا لا ينفي وجودها، لذلك ينبغي أن نتحرّر من عقدة الجنس، وأن لا نجعلها فعلا انحرافيا من أجل التحرّر من زيف الحياة الاجتماعية.

فمشكلة الجنس هنا ترفع الستار عن واقع الحياة والعلاقة بين الرجل والمرأة وتكاشف الواقع الذي « لم يتخلص من نظرته الأحادية للمرأة، وهي النظرة التي لا ترى فيها غير الجسد، ولا تنظر إليها إلا بشبق»[2].

من هنا وجب علينا التنبيه إلى أهمية الطرح الجنسي في صورته الإيجابية التي تعمل على فضح الواقع وكشف المستور، وهو ما تعرضه الروائية "فضيلة الفاروق" في روايتها "تاء الخجل" التي تأتي تأكيدا على الرؤية الدونية للأنوثة والتي ينحصر دورها في التنفيس عن نزوات الذكورة وإشباعها.

فالروائية تعي جيّدا موضع الأنثى في المجتمع العربي عموما و الجزائري خصوصا الذي ربط الأنثى بتاء التأنيث التي رمزت لها الروائية "بتاء الخجل"، وذلك في قولها:

[1] – الحبيب بوهرور: (تثوير المحظور في الرواية الأنثوية العربية المعاصرة، قراءة في تجلي الصورة عند الروائية العربية) ،ص 73.

[2] – بن جمعة بوشوشة: اتجاهات الرواية في المغرب العربي، ص647.

«منذ العائلة... منذ المدرسة... منذ التقاليد... منذ الإرهاب كل شيء عني كان تاء للخجل،

كل شيء عنهن تاء للخجل،

منذ أسمائنا التي تتعثر عند آخر حرف،

منذ العبوس الذي يستقبلنا عند الولادة،

منذ أقدم من هذا،

منذ والدتي التي ظلت معلقة بزواج ليس زواجا تاما،

منذ كل ما كنت أراه فيها يموت بصمت،

منذ جدتي التي ظلت مشلولة نصف قرن من الزمن،

إثر الضرب المبرح الذي تعرضت له من أخ زوجها وصفقت له القبيلة، وأغمض القانون عنه عينيه.

منذ القدم،

منذ الجواري والحريم،

منذ الحروب التي تقوم من أجل المزيد من الغنائم،

منهن... إليّ أنا، لا شيء تغير سوى في وسائل القمع وانتهاك كرامة النساء.»[1]

تنقل لنا الروائية "فضيلة الفاروق" كيف تكون البنت ضحية الثقافة الأبوية الظالمة التي لا ترى في الأنوثة إلا رمزا للعار والفضيحة وهو ما ترجمه عنوان روايتها "تاء الخجل".

[1] – فضيلة الفاروق: تاء الخجل، ص ص11-12.

فمن هنا تنبثق أهمية العنوان ودلالته في فضح التعامل الدوني الجائر ضد الأنثى، فهو يحمّلها كلّ الأخطاء حتى وإن كانت مفروضة عليها ولم تكن لها يد فيها، فها هي ابنة الثماني سنوات تلقى حتفها على يد والدها الذي لم يرف له جفن ولم تأخذه بها رأفة وهو يرمي بها من على الجسر نتيجة الاغتصاب الذي تعرّضت له من بائع الدكان وهو لا يرى إلّا أنّه يخلّصها من العار الذي سيلحقها ولكنّه لم يخلّصها هي، بل خلّص نفسه هو. تقول الروائية:

«حكاية "كنزة" جعلت الوحل يجتاح حلقي، لكن الأسوأ في تلك الأيام كانت حكاية "ريمة نجارة"، طفلة في الثامنة رمت بنفسها من على «جسر سيدي مسيد» لم أصدق أن الأطفال ينتحرون، لهذا حققت في الموضوع وبعد أن رمتني تفاصيله في أكثر من متاهة، اكتشفت أن الوالد هو الذي رمى بابنته من على الجسر، نسي الناس الاغتصابات الجماعية وصاروا يفكرون بريمة.

قال أنه خلصها من العار.

لأنها اغتصبت.

اغتصبها رجل في الأربعين، أحدب وقصير، يقطن بالحي نفسه، وله دكان صغير يبيع فيه الحلوى و "البسكويت" والعلكة.

... ولم يكن صراخها ليصل أحدا، كانت هناك ورشة لتزفيت الطريق والشارع نفسه، ابتلعت استنجادات الصغيرة. وقد جاءت توابع القضية مضحكة، حكم على الأحدب بعشر سنوات سجنا بسبب حنكة محاميه.»[1]

فلا هدف للأب سوى التخلص من العار والفضيحة التي لحقته، هذه الفضيحة التي لا يمكن التخلص منها إلا بالموت، أو بالأحرى القتل بطريقة أبشع مما يتصوره الذهن الإنساني، لتلقى الطفلة "كنزة" عذابا مضاعفا؛ الأول وهو تعرضها للاغتصاب بطريقة وحشية لأن جسدها الصغير ليس أهلا

[1] – فضيلة الفاروق: تاء الخجل، ص ص 39-40.

لتقبل مثل ذلك الاعتداء الجنسي البغيض من قبل رجل كبير في السن لا يعرف في تلك الطفلة ولا يرى فيها إلا عنوانا للّذة وإشباع الغرائز بأيّ طريقة كانت دون مراعاة حتى سنّها الصغير، لأنّ التقاليد علّمته أنّ الأنثى خلقت لتقديم المتعة له. أمّا العذاب الثاني، فهو الطريقة البشعة واللاإنسانية التي فضّلها الأب للتخلّص من عارها في محاولة ليبدو الأمر وكأنّه عملية انتحار لا دخل له بها.

فهذا الأب لم يتوان عن فعلته في قتل ابنته القاصر التي لم يشفع لها صغر سنها وعدم قدرتها على تخليص نفسها من قبضة ذلك الوحش، لتلقى هي حتفها، ويبقى هو حرّا يتنعّم بالحياة يتحيّن الفرصة لاصطياد فريسة أخرى، ستلقى لا محالة المصير ذاته في وجود آباء تردعهم الفضيحة والخجل على المطالبة بحقوق بناتهن وتطبيق القصاص كي يكون الجاني عبرة لغيره ممن وجدوا في البراءة ملاذهم.

وكلّ هذا سببه أنّ الأنثى هي دائما وصمة عار وخطيئة لا بدّ من التخلّص منها سواء أكانت مذنبة أو غير مذنبة لأنّ المجتمع الأبوي لا يعترف بها إلّا رمزا للعار والخطيئة.

من هنا تتّضح فكرة العلاقة غير المتوازنة بين الذكر والأنثى، وهو ما جعل الروائية تثور على القيم المتوارثة جاعلة منها وسيلة لكشف المستور حتى وإن كانت الوسيلة الوحيدة هي ارتياد عالم الجنس الذي اتهمت فيه المرأة الكاتبة بتثوير المحظور وهذا من أجل ردعها عن كشف ذلك المستور وفضح علاقاته الإنسانية ضدّ الأنوثة التي يبقى مجال استغلالها واسعا.

وفي تعميق جرح الأنوثة تصوّر لنا الروائية صورة لطالما شهدناها في مجتمعاتنا العربية والجزائرية خاصّة وهي قضية "ليلة الزفاف" التي تبقى مأساة لا يمكن تجاوزها عند العديد من الفتيات الحديثات العهد بالزواج والتي تمثّل فيها عذرية المرأة صورة للبراءة. تقول "الفاروق":

«كان المساء موحشا والبستان يختنق من الملل،

وأنا واقفة أمام السور الخلفي، أتأمل بيتك.

أنوار غرفتك مضاءة باكرا.

وصورة العرس الكئيب الذي حضرته البارحة مازالت جرحا في ذاكرتي.. خرج العريس من الغرفة يتصبب عرقا، هجمت النساء على العروس، كانت تبكي، وسمعتهن يرددن أن العريس لم يفعل شيئا.

بكت أم العريس... وبعد ساعة جاء شيخ إلى البيت اختلى بالعروس وأهلها قليلا ثم خرج.

عاود العريس الدخول، وخرج محمد بعد قليل.

دقت النسوة على باب الغرفة قبل أن يخرج،

قالت إحداهن دون خجل "يالا.."

كيف فعل ذلك في دقائق؟

لم أفهم شيئا، لكنني تقززت حين رأيت قميص نوم العروس ملطخا بالدماء.

والنساء يزغردن، والعروس تمثل البراءة...

ما أبشع أن تكون الواحدة منا عروسا !

اقتربت مني سهام ابنة عمتي ووشوشت لي:

- هل رأيت، العروس كانت "مصفحة"»[1].

فالبراءة عند المجتمع لا تقاس بالسن، فهو لا يرى البراءة في سن الطفولة ولكن يراها في العفة والشرف الذي يمثله "غشاء البكارة". هذا هو الشرف في المجتمع، ولا بد لكل أنثى أن تحافظ عليه حتى وإن كان الثمن حياتها أو مأساتها الجسدية، لأنه رمز براءتها.

[1] – فضيلة الفاروق: تاء الخجل، ص ص25-26.

وللمحافظة على "البراءة" تقدم الكثير من العائلات الجزائرية على عملية "التصفاح"، وهو حسب قول الروائية: وشم على فخذ الفتاة تقرأ عليه تعويذة، هدفه حماية شرف الفتاة من الاغتصاب[1*] فكل شيء مباح للحفاظ على براءة الأنثى حتى السحر.

ولما رأت الروائية "فضيلة الفاروق" أن قضية التعرية قضية محورية لا بدّ من الخوض فيها وكشف ملابساتها، نقلت لنا بعض الحالات المرّة والأليمة لفتيات تعرّضن للاغتصاب بصورة وحشية زمن عشرية الدم. فعلى الرغم من أنّ القضية كانت قضية سياسية، إلّا أنّ نصيب الأنثى المأساوي كان جزءا منها، وفي ذلك تعرض لنا الروائية بعض هذه الحالات في قولها:

«- هل تعرفين ماذا يفعلون بنا؟ إنهم يأتون كل مساء ويرغموننا على ممارسة "العيب" وحين نلد يقتلون المواليد، نحن نصرخ ونبكي ونتألم وهم يمارسون معنا "العيب"، نستنجد، نتوسلهم، نقبل أرجلهم ألا يفعلوا ذلك ولكنهم لا يبالون.

علّت كمّي جلبابها وقرّبت معصميها المشوّهين مني:

- أنظري... ربطوني بسلك وفعلوا بي ما فعلوا لا أحد منهم في قلبه رحمة.»[2]

وأما مصير من ترفض الرضوخ لهم فيكون مصيرها الموت مثلما حدث مع الفتاة "رواية" وفي ذلك تقول الروائية على لسان إحدى المغتصبات:

«- كنا ثماني، قتلت منا واحدة، قتلت أمامنا ذبحا بمجرد وصولنا لأنها رفضت الرضوخ للأمير»[3].

وفي تعميق جرح الاغتصاب وفضح قوانينه وشروطه تقول الروائية:

---

[1] *- ينظر فضيلة الفاروق:تاء الخجل هامش الرواية ، ص26.

[2] -المصدر نفسه ، ص45.

[3]- فضيلة الفاروق : تاء الخجل ،ص 48.

« ووحدهن المغتصبات يعرفن معنى انتهاك الجسد، وانتهاك الأنا. ووحدهن يعرفن وصمة العار، وحدهن يعرفن التشرد، والدعارة، والانتحار، وحدهن يعرفن الفتاوى التي أباحت "الاغتصاب":

«الأمير هو الذي يهديها.

لا يقبّلها إلا من أهديت له، وبإذن من الأمير.

لا تجرد من الثياب أمام الأخوة.

لا يجوز النظر إليها بشهوة.

لا تضرب من الأخوة بل ممن أهديت له، فعليه أن يفعل بها ما يشاء في حدود الشرع.

إذا كانت سبية وأمها، دخلت على أمها، فلا يجوز أن تدخل على ابنتها.

إذا وطأها الأول فلا يجوز وطؤها إلا بعد أن تستبرئ بحيضه وتجوز المداعبة (مع الغزل).

إذا كان الأب وابنه فلا يجوز الدخول على نفس السبية.

إذا كانت سبية وأختها، لا يجوز الجمع بينهما مع مجاهد واحد»[1]

فلا أحد يستطيع أن يحس بألم العار والمعاناة إلّا من انتهكت أعراضهن وعشن التجربة، أو أي أنثى يمكنها أن تشهد وتتخيل هذه الحالة وما يمكنها أن تؤول إليه.

وخير دليل على ذلك هو قول يمينة المغتصبة:

«- قبل أن تصلي بقليل، حدث شجار بين إحدى البنات اللواتي حررن معنا، مع أحد الأطباء، لقد طلبت أن تجرى لها عملية إجهاض ورفض الطبيب لأنه لا يملك الصلاحيات، القانون يمنعه (تصوري).

[1]-فضيلة الفاروق: تاء الخجل ، ص56.

أخرستني الدهشة، فيما واصلت الحديث:

«- أي قانون هذا الذي يجبر المرأة على قبول ثمرة اغتصاب كرامتها وإنسانيتها في أحشائها»»[1]

تتهم النساء دون أن نعرف ماذا فعلن وكيف قاومن و لهذا المقطع ما يعبّر عنه .تقول إحدى المغتصبات و هي تروي مأساة رزيقة التي اغتصبت من دون أية رحمة أو شفقة:

«"رزيقة":كانت أجملنا،لهذا أخذها الأمير لنفسه، لكنها قاومته مثل وحشة، وخدشت وجهه وكادت تعمي إحدى عينيه. لقد تركت له ندبة فوق العين تماما– القذر استعان برجلين واغتصبها أمامهما،وقد حاولت الهروب مرة، لكن حية لسعتها، فعثر عليها في حالة سيئة، وقد عالجها طبيب إرهابي.»[2]

قصة "رزيقة" التي انتحرت بعدما رفض الطبيب إجهاضها وهي المتهمة بأنها التحقت بالإرهابيين بمحض إرادتها، و "رواية" التي جنّت مصير اختلف ونهايات اختلفت ولكن السبب واحد وهو الاغتصاب.

ولذلك فإن رواية "تاء الخجل" لا تنضوي تحت الكتابة التي تهدف إلى الإثارة الجنسية بقدر ما تهدف إلى توعية المجتمع و فضح ترديات و نظرته الدونية للأنوثة فـ«المرأة هي الأقدر من غيرها على التعبير عن عمق مأساتها،و بخاصة عندما تكون الكتابة حصيلة تجربة نسوية، من خلال ما يحدث في الواقع فعلا»[3].

2- الجنس و كبت الذات في رواية "اكتشاف الشهوة":

عانت المرأة كثيرا و مازالت تعاني من قضية الكبت التي حوصرت بها من طرف المجتمع الذكوري« الذي

[1] - فضيلة الفاروق: تاء الخجل، ص66.

[2] - المصدر نفسه، ص85.

[3] - حسين المناصرة، مقاربات في السرد، ص86.

يقيد المرأة بأعراف و تقاليد تحاصر جسدها و وعيها في التفكير و الأقوال و الأفعال »[1] و لا سيما في مجال الجنس على اعتبار أنّ المرأة قد خلقت من أجل تقديم المتعة للرجل –كما أسلفنا– و لا مجال لها للمطالبة بحقّها الجنسي، لأنّ هذا الأمر يعدّ جريمة و عارا ينبذه المجتمع و هي « من أجل أن تكون مقبولة في المجتمع تضطر أن تكبت حقيقتها.إنّ عملية التكيّف التي تقوم بها المرأة ليست إلّا عملية قتل لوجودها الحقيقي.»[2]

فكلّما تخلّت المرأة عن مطالبتها بحقّها الجنسي و متعتها الجسدية كلّما كانت في نظر المجتمع إنسانة عفيفة، أمّا إن هي طالبت بوجودها الجسدي،فإنّها تعتبر عاهرة.لذلك رأت المرأة الكاتبة أنّ « ضوابط الكبت يمكن أن تناقش من منطلق وجود الجسد كمحور للوعي»[3] في وظيفته الجنسية فقد « كتبت المرأة ...عن جسدها لإيمانها أنّ الأدب لا يقتصر على دخول الأبواب المفتوحة بل وظيفته الأساسية هي فتح الأبواب المغلقة و اختراق جدران الصمت».[4]

و هذا الاستيقاء لا يمكنه أن يتحقّق إلّا بـ « الحفر داخل بنية اللامفكّر فيه، او بالأحرى مستحيل التفكير فيه و ما يترتّب عن ذلك من استكشاف لمواقع جديدة، و معارف جديدة لم يعرفها القاريء العربي من قبل»[5].

إنّ كتابة الجنس بهذا المفهوم « هو مغامرة جريئة في هذا اللامفكر فيه ، في هذا المسكوت عنه»[6]. و الذي لا يستطيع التعبير عنه أو معرفة تفاصيله « إلّا قلم امرأة مجربة أو ذات مخيّلة واسعة في خفايا بنات جنسها على الأقل من خلال إمكانية واقعية معاناة التجربة».[7]

---

[1]– حسين المناصرة :مقاربات في السرد، ص82.

[2]– نوال السعداوي: الأنثى هي الأصل،ص214.

[3]– فتحي بوخالفة: التجربة الروائية المغاربية ، دراسة في الفاعليات النصية ، ص

[4]– وفاء مليح: أنا الانثى ، الأنا المبدعة..، ص98.

[5]– عمر مهيبل: من النسق إلى الذات،ص98.

[6]– المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[7]– حسين المناصرة: مقاربات في السرد، ص 125.

فعلى ما يبدو « إنّ كتابة الجنس أو التابوهات / المحرمات في المجتمع المحافظ تبقى محكومة جماليا بأسس فنية ومجازية ضمن حدود معينة تشكل مجالا واسعا في الدراسة النقدية الحديثة»1 التي كان فيها استنطاق المكبوت يعتمد على المواربة والتخفي.

وتأتي الروائية فضيلة الفاروق" لتكسر قيود هذه الكتابة وتقوم بالخوض في غمار الجنس بأسلوب تقريري مكشوف قصد فضح تردیات المجتمع ونفض الغبار عن المسكوت عنه، وخاصة حول «السلطة الذكورية القائمة والمبنية أساسا على تماهي الذكر بلذاته ونشواته الجنسية التي تجعل التصور يؤكد أن الأنثى في هذه الحال عبارة عن وسيلة لتجزية الرغبات الغريزية للذكر ليس إلا»[2] وهو ما ولد هذا الكبت المتصل بالنساء وكان السبب الرئيسي فيه.

ولا يكتمل الحديث عن قضية الكبت، إلا إذا كان هذا الحديث مقتصرا على الجسد في بعده الجنسي لذلك فقد «تحدثت المرأة في أدبها بلغة الجسد مصرة على أن تدوس الألغام لتفتح حوارا متواصلا مع الحياة والآخر من خلال تجارب ذاتها الأنثوي التي تستقي من ذاكرتها المؤنثة».[3]

من هنا، «أعتقد أن الكتابة عند فضيلة الفاروق بوح لصيق بالذات»[4] كون الروائية قد عانت ككل أنثى من مشكلة كبت الذات، وهي المنحدرة من منطقة "آريس" البربرية التي تحكمها نفس العادات والتقاليد التي تنادي بالكبت ضد النساء، لذا تأتي رواية "اكتشاف الشهوة" مغامرة كتابية «تعري فينا ما نرفض الدنو منه بغية الإطلالة على ما يقبع في جوهر الذات، وما يحتمي بالصمت...، لتغدو الرواية فضاء كشفيا بامتياز، تتمظهر فيه الذات بجميع أبعادها، انكساراتها، وإشراقاتها، نزواتها وأهوائها ورغباتها وميولاتها الجامحة، فلا غرابة حينها أن تقف صاحبتها ضد الممنوعات وعلى رأسها

[1] – حسين المناصرة :مقاربات في السرد، ص128.

[2] – فتحي بو خالفة: التجربة الروائية المغاربية، ص305.

[3] – وفاء مليح: أنا الأنثى، الأنا المبدعة، ص35.

[4] – الحبيب بوهرو: (المحظور في الرواية الأنثوية العربية المعاصرة، قراءة في تجلي الصورة عند الروائية العربية) ، ص75.

الجنس، من أجل استعادة الذات وانتشالها من سلطة الطابوهات وعقال المحرمات، ليصبح النص دعوة للتمرد ونداء للحرية كما تراها»[1].

وفي تعبير "الفاروق" عن قضية الكبت، تبقى الكتابة هي السبيل الوحيد الذي تستطيع من خلاله أن تكشف كل ملابسات الحياة الزوجية بين الرجل والمرأة في علاقتهما ببعضهما. ولما كانت الكاتبة أنثى، فهي تستطيع أن تجعل سردها قريبا من ذاتها «التي تنام فيها مستنقعات أجيال من النساء المحكومات بالصمت والكبت منذ قرون، وحينها يغدو البوح التحرري عملية تفضي إلى البحث عن خيوط النسيج الذاتي داخل العمل الإبداعي في علاقته مع هذه الخلفية القابعة في وعي النص ومحيطه في الوقت ذاته، وهو هنا بوح يراهن على جعل الذات تتخذ قرارها بنفسها علاوة على تصرفها غير المقيد بشروط مسبقة»[2].

يبدأ الكبت عند المرأة مع عدم القدرة على تحديد شريكها في قلعتها الزوجية، لأنها لا تستطيع أن تعلن عن عدم حبها لهذا الزوج الذي عادة ما تختاره الأسرة، دون مراعاة لمشاعرها، لا لشيء، إلا لأنها أنثى وهو رجل، ذلك أن الاعتراف بالحب يعد خطيئة وفي هذا تقول الروائية:

«الاعتراف بالحب شبهة ، والشبهة تعني الظلالة، والظلالة –والعياذ بالله–تقود إلى النار– ما أخطر الاعتراف بالحب إذن، إنه كالزنى، كإحدى الكبائر، أو كالقتل»[3].

تحكي رواية "اكتشاف الشهوة" واقع النساء المحرومات من الفعل، والذي يبدأ مع عدم قدرة المرأة على اختيار زوجها –كما أسلفنا– وهي أول محطة يتجلى فيها كبت الذات الأنثوية. تقول الروائية – وهي المتكلمة بضمير المتكلم– غير مبالية بأن يكون حديثها هذا مرتبطا بحياتها الشخصية:

---

[1] – نور الدين سيليني: تيمة الجنس في السرد النسائي المغاربي، ص157.

[2] – المرجع نفسه، ص48.

[3] – فضيلة الفاروق: اكتشاف الشهوة، ص99.

«جمعتنا الجدران وقرار عائلي بال، وغير ذلك لا شيء آخر يجمعنا، فبيني وبينه أزمنة متراكمة وأجيال على وشك الانقراض.

لم يكن الرجل الذي أريد...

ولم أكن حتما المرأة التي يريد، ولكننا تزوجنا»[1].

فقد تزوجت "باني" –وهي بطلة الرواية– من هذا الزوج عكس إرادتها، لأن هذا وببساطة رغبة عائلتها: أبيها وأخيها، فهي لا حول لها ولا قوة في رفض هذا الزوج، لأنها أنثى خاصة وأنها قد تجاوزت سن الثلاثين من عمرها، لقد تجاوزت العمر المحدد للأنوثة، فهي قد دخلت مرحلة العنوسة وهذا أيضا يعتبر عارا في مجتمعنا. أما بالنسبة إلى الزوج، فهو قد تزوجها لأنه كان يبحث عن المتعة باسم وثيقة الزواج ولا يهمه إن كانت هذه الزوجة راغبة به أم لا، لأنه يبحث عن زوجة يمكنه أن يمارس معها شذوذه لذلك فقد صورت الروائية طريقته في إشباع نزواته دون الاكتراث برغبة زوجته أو إعطائها وقتا كافيا لكي تتقبله وتقيم معه علاقة زوجية صحيحة قائلة:

«لم يحاول أن يوجهني، لم يحاول أن يفهم شيئا من لغة جسدي، أنهى العملية في دقائق، ورمى بدم عذريتي مع ورق "الكلينكس" في الزبالة»[2].

وتضيف الروائية "فضيلة" في هذا المجال، وهي تعرض لنا تمادي الزوج في إشباع رغباته دون الحرص على عدم إيذاء زوجته فتقول:

«حتى حين يمارس الجنس معي، يفعل ذلك بعكس رغبتي تماما كان يعود متأخرا كل ليلة، فيوقظني لحاجة في نفسه، ثم يفعل ذلك كما في كل مرة بسرعة ودون أن يعطيني مجالا لأعبر

[1] –فضيلة الفاروق :اكتشاف الشهوة ، ص7.

[2] – المصدر نفسه، ص8.

عن وجودي، كان يقوم بالعملية وكأنها عملية عسكرية مستعجلة يسلمني بعدها للأرق، لأن ما يحدث لجسدي لا يختلف كثيرا عن أي كارثة طبيعية تستلزم فريقا من النجدة للملمة ما حدث»[1].

ولما تمادى الزوج في كبت غرائز زوجته والضرب بها عرض الحائط وعجز عن تحقيق متعتها الجسدية، راحت البطلة "باني" تبحث عن تحقيق رغباتها بأساليب أخرى تمثلت في ربط علاقات جنسية حميمية مع غيره، مستبدلة علاقتها الزوجية الشريفة بعلاقات غير شرعية تضمن من خلالها تحقيق شهواتها.

إنه الكبت إذن، الذي أجبرها على أن تطلق العنان لأحاسيسها ودواخلها خارج المؤسسة الزوجية، هي الشهوات التي لم يفهمها فيها زوجها. فانظر إلى هذا المقطع الذي تصرح فيه البطلة "باني" عن مكبوتاتها مع أحد عشاقها قائلة:

«كانت شفتاه طريتين، وشعر شاربيه ولحيته أيقظا كل حواسي ولم أفهم حتى لماذا انسجمت معه، ولماذا بادلته القبلة وكأنني "مقبّلة" محترفة، ولماذا عبثت شفاهي كل ذلك العبث مع شفاهه، ولماذا تذوقت دفء لسانه وأحببت رائحة تبغه الصارخة بذكورته.

– "إيس..." أيها المجنون، إنني امرأة متزوجة؟

همست له، فأغلق فمي بأصابعه، وأشار لي أن أسكت. في الخارج كان للمطر حديث آخر، ولهذا قبل أن نفترق قبلته مرة أخرى، وعدت إلى البيت محملة برائحته وأنفاسه، ووقع شهوته، وأصبح من الصعب علي أن أعيش مجددا بالإيقاع نفسه»[2].

ولم يتوقف التعبير عن شهواتها عند هذا الحد وإنما أخذ أبعادا أخرى أصبحت فيها البطلة تبحث عن إشباع رغباتها وغرائزها بصورة أعمق. وهو ما ينقله لنا هذا الاعتراف للبطلة "باني" وهي تقول:

[1] – فضيلة الفاروق: اكتشاف الشهوة ، ص ص 11-12.

[2] – المصدر نفسه ،30.

«في صبيحة داكنة أذكرها جيدا، تماديت في التبرج والتعطر وقصدته وأنا أنبض فرحا، وبين يديه تحولت إلى غيمة طائرة، حدث ذلك في مكتبه. حدث كل شيء في مكتبه.

شلحت معطفي وسلمته شفتي ثم أمسكت يديه ومررتهما تحت الكنزة، بالضبط جعلتهما تستقران على نهدي. أذكر جيدا طعم يديه، طعم أصابعه الخشنة، طعم لحيته، أذكر كيف تاق جسدي إليه.

أذكر رائحته، أذكر كل التفاصيل التي أفقدتني عقلي، وجعلتني أطلب المزيد. كان بودي أن أتمدد، وأسلمه جسدي قطعة قطعة، إذ لم يعد بإمكاني التماسك واقفة، فعانقته، ولكن يديه تراقصتا حولي، فكتا حمالة الصدر، فتحرر نهداي وصار بودي أن أبحث عن صدره العاري، أن أصطدم به، أن أتحول إلى لبؤة شبقة، أن انصهر تحت ثقله، أن أتوحد معه، أن أصرخ وهو يخترقني، أن ألهث من المتعة، أن تتقاطع أصواتنا عند الرعشة، وننتهي مبعثرين الواحد فوق الآخر، كان بودي... ويداه تتسللان إلى الموضع الأكثر دفئا، ولزوجة، أن أكون له وحده، أن يضغط على نهدي أكثر، أن يؤلمني قليلا ما بين الفخذين، ولكن الأشياء لم تكن محضرة ليحدث ذلك»[1].

هي ذي الأنوثة التي لم يفهمها الزوج، هي ذي الشهوة التي تعرفها المرأة وتفتقدها لم تجد سبيلا إليها غير الخيانة، فلم تعد تبالي بالتقاليد ولا بالأعراف، فحتى لم يعد يهمها الزمان والمكان الذي يمكنها فيه إطلاق العنان لشهواتها والتعبير عن مكبوتاتها، فكل ما كان يهمها هو إشباع رغباتها ولو حدث ذلك خارج المؤسسة الزوجية.

فإذا حدث وأن فكرت الأنثى في طلب حقها في المتعة الجسدية مع زوجها تدان لأن ذلك محرم عليها، كيف لا وهي التي خلقت حسب نظره لتقديم المتعة له فقط، وقد عبرت الرواية عن رأي "ماري" صديقة "باني" بطلة الرواية عن رؤية الرجل للمرأة في قولها:

[1] – فضيلة الفاروق: اكتشاف الشهوة ، ص ص 32-33.

«ماري تقول إن أغلب المثقفين العرب لا ينظرون إلى المرأة سوى أنها ثقب متعة ولذلك يناضلون من أجل الحرية الجنسية أكثر مما يناضلون من أجل إخراج المرأة من واقعها المزري»[1].

وهو بالضبط ما ينظر إليه زوج "شاهي" أخت "باني" على الرغم من أنه متحصل على تعليم جامعي، فلا فرق بين المتعلم والجاهل فيما يخص المسألة الجسدية المتعلقة بشهوة المرأة. تقول شاهي وهي تحاول أن تبرز ظلم زوجها لها في معاملتها الجنسية:

«أحيانا أرغب أنا فيصدمني، ويتحجج بأنه متعب وأحيانا أنا التي أكون متعبة فيرمي بجثته علي ويفعل ما يريد بسرعة ثم يدير لي ظهره وينام. بالنسبة له، لست أكثر من وعاء...

... ثم حين يبحث عن جسدي لا يعنيه أن هذا الجسد كيان يشبه كيانه وأن لي غريزة، ومشاعر، كل ما هناك أنه يخترقني قبل أن يوقظ شهوتي،، يفعل ذلك بسرعة...، يؤلمني دون أن أشعر بأي متعة ثم ينتهي ويتركني جثة تحتضر.»[2]

ولما سألتها "باني" عما إذا كانت قد تحدثت مع زوجها بالأمر فيما يخص أحاسيسها وما يفعله بها ردت:

«- حاولت أن أحدثه مرة، ولكنه غضب، وثارت شكوكه، قال لي من علمك هذه الخرافات، قال أيضا إنه يمارس الجنس حسب شرع الله، وهذا هو المطلوب منه ليس أكثر»[3].

ويطال الكبت المرأة في المؤسسة الزوجية حتى في إخفائها لثمرة علاقتها الجسدية مع زوجها، ألا وهم الأبناء، أو بأصدق تعبير حملها. تقول الروائية:

«"شاهي" المسكينة !

---

[1] - فضيلة الفاروق : اكتشاف الشهوة ، ص61.

[2] - المصدر نفسه، ص ص 91-92.

[3] - المصدر نفسه ، ص92.

بثلاثة أطفال ورابع في الطريق، ببيت، بقائمة ممنوعات، بكومة خجل في الأعماق، بكل ما يشبه الحجر الذي يعكر المياه الراكدة.

"شاهي" التي لا تبتسم، خرجت والدمعة في عينيها، أخفت حملها بجلباب طويل، أخفت جريمتها بقطعة الوهم التي تعلقها في داخلها، ستقطع الشارع متوهمة أن لا أحد اكتشف جريمتها، وسيتوهم الجميع أن حملها نفخة من الروح القدس»[1].

فقد عوّد المجتمع المرأة أن تخفي كل ما له علاقة بالجنس، وعمل على تغييب حقّها الأنثوي في كلّ ما يرتبط به، وكأنّ الأولاد ليسوا ثمارا للجنس، وكأن المرأة قد ارتكبت جريمة إذا ظهر حملها للعيان.

لذلك، فقد قامت الروائية "فضيلة الفاروق" بفضح هذه العلاقة المبنية على أساس خاطئ عبر كتابتها لهذه الرواية فـ «كثيرا ما أكدت الكاتبة على تصورها للكتابة أو الإبداع أهم ما يبنيه هو أنها لحظة مواجهة ومراوغة وحميمية، ولذلك انفتح جسدها ليحمل جسد المرأة بكل ما يعتمر فيه من طاقات وما يثخنه من جروح. فالكتابة هي الفضاء الوحيد لما يقوم فيها من سر وبوح تتحدث فيه المرأة بحرية عن علاقات يمنع المجتمع الحديث عنها، لا سيما إن كانت تلك العلاقات تتصل بزوجها وبمن رضيت المؤسسة أن يكون لها «قرنا وسكنا»»[2].

فمن خلال هذه الرواية تدعو "فضيلة الفاروق" إلى التحرر من قبضة المجتمع الحديدية وترى أن المتعة شيء غريزي في المرأة لا بد للرجل من تفهمه لذا جاء عنوان روايتها موسوما بـ "اكتشاف الشهوة"، إنها اللذة المخبأة والدفينة التي تتطلع إلى الظهور على السطح وعيشها بكل الأحاسيس

[1] – فضيلة الفاروق :اكتشاف الشهوة، ص ص 93-94.

[2] – نور الهدى باديس: دراسات في الخطاب ، ص166.

والجوارح، فكل إنسان بداخله شهوة مستورة ذلك أن «الجنس طاقة واستنشاق لهواء الحياة وليست لحظات تسرق في غرفة بعيدا عن أعين الرقباء»[1].

ولما كان الخوض في غمار تيمة الجنس محظورا من المحظورات، جعلت الروائية من بطلتها فاقدة للذاكرة وتعاني من مرض نفسي إثر حادثة سقوط منزلهم، ولكنها رغم ذلك تبقى ناقمة على المجتمع وهي تعبر عن رأيها بقولها عندما أدركت أن كل ما حدث لها لم يكن سوى وهما، فكل ما عاشته من علاقات ليس حقيقة وإنما هو ما كان يختزن في ذاكرتها:

«لماذا في لحظات صحوي لم أعش ما عشته اليوم، ولم أع ما حدث لي، لماذا أدون ذلك في أوراقي، فيما ترفض ذاكرتي تماما أن تحتفظ بلحظات الصحو والغياب معا، وتنقذ روحي من كل هذا الضياع»[2].

وعلى الرغم من أن هذا التصريح هو وجه آخر من أوجه الكبت، إلا أن الروائية كسرت هذا الحاجز. فبالرغم من مرضها النفسي إلا أنها مازالت تبحث عن الشهوة وتؤمن بأحاسيسها، فهي تعبر عما أصابها قائلة:

«في مستشفى يقابل "جبل الوحش" يعتقل وحش الشهوة في غرفة ضيقة، بيضاء ونظيفة يسمى أنا»[3].

ولتبين الروائية أن الشهوة إحساس غريزي في الإنسان، لا يمكنه أن يمنع سواء أكانت المرأة متزوجة أو مطلقة أو عزباء، متحجبة أو دون حجاب، عرضت لنا هذا الحوار الذي دار بينها وبين إحدى الطالبات اللواتي كنّ يتابعن روايتها عن كثب لأنها تعري فيهن ما لم يستطعن قوله أو التعبير عنه قائلة:

«– كيف أحببت كتابي وهو يتحدث عن الشهوة وأنت محجبة؟

[1] – سعيد بنكراد: السرد و تجربة المعنى ، ص160.

[2] – فضيلة الفاروق: اكتشاف الشهوة ،ص112.

[3] – المصدر نفسه ، ص113.

ضحكت وأجابت بنوع من الحياء:

– لأننا كلنا نكتشف الشهوة، شئنا أم أبينا، تحجبنا أم لم نتحجب، إنها شعور غريزي ينتابنا فجأة ونحن نائمون وبين ليلة وضحاها ونحن بعد أطفالا في عيون آبائنا نعرف مواضع الشهوة ونعرف أسبابها وأهدافها، لقد أعجبتني لأنك بينت أن الشهوة لدى النساء ليست إثما إنما هي عمل إلهي»[1].

ولربما كان هذا هو السبب الذي كتبت من أجله "فضيلة الفاروق" هذه الرواية، وذلك من أجل أن تطلع الرجل على بعض الأمور التي ربما لم ينتبه لها سواء أكان أبا أو أخا أو زوجا، ألا وهي أحقية المتعة للمرأة، فهو حتى وإن حاصرها في جسدها فهو لن يستطيع أن يحاصرها في فكرها، وبالتالي فهي تطالب بطريقة غير مباشرة محاولة التحرر من الأفكار الثقافية القديمة المتوارثة، والعمل من أجل تخليص الجسد الأنثوي من هذا السجن وأنظمته القمعية.

3/الجنس وجرأة الذات: كتابة العري وعري الكتابة في رواية "أقاليم الخوف":

تبدو روايات "فضيلة الفاروق" في مجملها مقتصرة على كتابة التابو، وإن تعدّدت رؤاها في تناول هذا الموضوع الذي يعدّ محرّما « و بالذات تابو الحب والجنس، الذي يحرّم على المرأة تحديدا، وكذلك على الذكور بتساهل الخوض فيه، لأنّ الكتابة في هذا الموضوع بالنسبة إلى المرأة تحال على كتابة سيرية بطريقة أو بأخرى، ما يعرّضها للعقاب، في حين قد يجد الرجل في تناولها إشهارا لذكوريته أو بالأحرى ذكورية شخصياته السردية»[2].

1–فضيلة الفاروق :اكتشاف الشهوة ،ص136.

2– حسين المناصرة: مقاربات في السرد، ص80.

لذلك يحتاج التابو إلى جرأة كبيرة لكتابته، لأنّه إغراق في المسكوت عنه والمهمش ، «صحيح أنّ الجرأة هي العنصر الأهم في كتابة أيّ رواية، ولكن ما مدى الجرأة الفنية وكيف توظّف جماليا؟! وهل هي غاية أو وسيلة؟!!»[1].

لعلّ الإجابة هنا تحيلنا إلى افتعال اللذّة والإثارة إلى موضوع غير فنّي تبتعد فيه الإثارة كبنية جمالية فنّية إلى فنّية التعرية التي أصبحت من أولويات الكتابة بالجسد «ولا شكّ في أنّ إشكالية الحب/الجنس تعدّ أهم التابوهات التي ينظر إليها على أنّها أكثر الجوانب استحضارا للإثارة على حساب الفن والإبداع في كتابة المرأة وغيرها، يضاف إلى ذلك ما يستدعيه هذا الموضوع (الحب والجنس) من تداخلات إشكالية أيضا ومثيرة مع كلّ من الدين والسياسة والهيمنة القبلية والأعراف الاجتماعية؛ وهذه تشكّل في مجملها نقيضا واضحا للاحتفاء بالفن والجماليات والإبداع»[2].

ولربما كان هذا الأمر راجعا إلى استبدال فنّية التعرية بجماليات الشكل الفني، فالروائية "فضيلة الفاروق" مثلا اعتمدت أسلوب العري و التعرية كبديل عن جماليات الشكل الفني كونها تكتب الغواية لكن بطريقة مختلفة، إنّها غواية التعرية التي توظّف فيها الأيروسية «لمصلحة بناء رؤية عميقة، تكشف عن معاناة الأنثى من المنظور السردي النسوي في الواقع الذي تعيشه، وبخاصة عندما يكون هذا الواقع مسكونا بقيم ذكرية صارمة، تفرض المحرّمات أو التابوهات الثلاثة بصفتها قوّة مهيمنة، تفتقد أحيانا إلى المعاني الإنسانية العميقة تجاه الآخر (المرأة)»[3].

فالروائية "فضيلة الفاروق" تمتلك جرأة هائلة في تخطّي المحرّم والمسكوت عنه بأسلوب لافت للنظر، وهذا ما تقدّمه في رواياتها التي تعدّ أمثلة حيّة على ارتيادها لعالم التابو والغموض ولاسيما تابو الجنس.

---

[1] – حيسن المناصرة: وهج السرد، ص218.

[2] –المرجع نفسه، ص139.

[3] – حسين المناصرة: مقاربات في السرد، ص133.

وعلى الرّغم من أنّ روايتها الأخيرة الموسومة بـ "أقاليم الخوف" تبدو بعيدة عن هذا المجال لأنّها تتحدّث فيها عن الجانب السياسي والحروب، إلّا أنّها مع ذلك تتلبّس بلبوس الجنس الذي يسبح في تلافيف السرد لتحقيق أيروسية النص، تلك الأيروسية التي «تظهر... في الرواية من خلال الجرأة في تناول "التابو" وبخاصة الجنس وتداعياته الجسدية والاجتماعية المختلفة؛ إضافة إلى تداخل الجنس مع كلّ من تابوهي أو محرّمي الدين والسياسة؛ وكأنّ ما يبدو على أنّه من المحرّمات يغدو خطابا مكشوفا أو معرى بأساليب سردية»[1] تكون أقرب إلى الابتعاد عن الجماليات أو الفنية السردية و «لكن الشيء الذي نحن بصدد دراسته هو تحرّك الأنثى (الساردة) من خلال (فاعلية الجسد) الذي يزوّد حركية السرد فيحمله إلى الاندفاع والحركة في كشف المستور وتعريته مع كثير من المواربة الرامية إلى تغطيته وستره، ذلك أنّ العري الأنثوي معطى طبيعي لدى الأنثى يتقنّع الواقع أو يتقنّع اللّغة»[2] خاصة إذا كان هذا المستور محميا بتابوهي الدين والسياسة وهو ما يتجسّد في رواية "أقاليم الخوف" التي تعدّ فضاء رحبا و واسعا في وقوع تابو الجنس تحت غطاء السياسة والدين.

وترى الروائية "فضيلة الفاروق" أنّه «بدون بعد جنسي يصعب أن يعلن الجسد عن هويته كما هي وكما ينبغي أن تكتب»[3] لذلك تجد في هذه التيمة سبيلا إلى تعرية المجتمع. فكان في تمثيلات التابو أن قدّمت رواياتها «لغة جريئة في تشريح التابو أو المقدس، ومن ثمّ غدا المسكوت عنه أو المحرم أهم إشكاليات هذه الروايات، من منظور كونه (التابو) ذكوريا قمعيا، وغير إنساني أو حضاري. وقد ظهرت تمثيلات تابو الجنس والسياسة والقبلية بؤرا إشكالية في تكوين مجتمع مفكّك، ومتناقض، وقمعي بعضه ببعض»[4].

[1] – حسين المناصرة :مقاربات في السرد، ص128.

[2] – الأخضر بن السايح: سرد الجسد وغواية اللغة، ص10.

[3] – حسين نجمي: شعرية الفضاء المتخيل والهوية في الرواية العربية، ص190.

[4] – حسين المناصرة: مقاربات في السرد، ص85.

وتتجلّى لنا جرأة الكتابة عند "فضيلة الفاروق" في إقبالها على كتابة موضوعة الجنس بضمير المتكلّم غير مبالية أن يربط القارئ هذه الرواية بسيرتها الذاتية ذلك أنّ «القارئ العربي لا يكاد يفصل بين الكاتبة ومكتوبها، وكأنّ كلّ ما تخطّه المرأة سير ذاتية. وهذا ما ينفيه القارئ عن الكاتب الرجل والسبب كما يتبيّن لنا يكمن في نمط كتابة المرأة القائم على البوح والغوص في أعماق نفسية وموضوعات تظلّ في الذهن قريبة من الرجل ومحرّمة على المرأة كموضوعة الجنس لأنّ القارئ، بجل مستوياته يجعل منها موضوعا رجوليا لأنّه يعتقد أنّه الفاعل والمرأة مفعول بها.»[1]

ولعلّ هذه الجرأة تنعكس أيضا في جعل بطلة الرواية أنثى جريئة تحاول إقامة علاقة جنسية مع أحد الشبان بحيث تكون هي من تعرض عليه مضاجعتها وهي الفتاة وهو الرجل. تقول الروائية:

«كان جميلا ومثيرا، وكنت شبقة في ذلك العمر الباكر، وفي إحدى الحفلات التي دعانا إليها والده، تسلّلنا إلى الطابق العلوي حيث مرسمه، وتعريت أمامه، ثم تمدّدت على السجادة و أنا أنظر إليه بحرقة المرأة التي أعمتها الرغبة، ولكنّه بدل أن يتعرّى ويأخذني... جلس بقربي وراح يمرّر يده على جسدي، يتحسّس نهدي وبطني وفخذي، بيد باردة لا مشاعر فيها ولا حرارة، بعينين حياديتين فارغتين تماما من الشهوة، وكنت أسأله محاولة تهييجه: «ألا تريد أن تضاجعني؟»، فهزّ رأسه أن لا، ثم ابتسم وقال: «أنا لوطي يا مارغريت، أجساد النساء لا تعني لي شيئا»!»[2].

ولم تتوقّف جرأة البطلة هنا بل أخذت تتأسّف على أنّها لم تظفر به قائلة:

«يا للذكورة المهدورة!!

كلّ تلك السمرة، وذلك الجسد الصارخ شهوة وتلك اليدين الفرعونيتين، وتلك العينين بسوادهما القاهر..

[1] – محمد معتصم: المرأة والسرد، ص135.

[2] – فضيلة الفاروق: أقاليم الخوف، رياض الريس للكتاب والنشر، بيروت – لبنان، ط1، 2010، ص43.

كلها لا شيء!

«يا حرام! هيدا لما خلفوه أهله، كانوا مبسوطين أنهم جابوا صبي!!» »[1].

تكتب "الفاروق" ،إذن، لتعري المجتمع وتفضح علاقاته السرية التي يخشى المجتمع الاقتراب منها والخوض في غمارها وهي العلاقات الجنسية سواء بين الجنسين أو الجنس الواحد.

وهذه الجرأة في تعرية المسكوت تعتبر فيها "الفاروق" القلم والكتابة وسيلة من وسائل تحرّر الذات، فالكتابة دعوة للتحرّر من العادات والتقاليد المجحفة في حقّ المرأة و. «المرأة تجد نفسها منطلقة وهي تكتب بعيدا عن كلّ حجر و حجز وإحساس بالدونية أو المنع المجتمعي»[2] لذلك وظّفت "الفاروق" الجسد الأنثوي «لخلق حالة من الشدّ والجذب للرجل إلى أدبها تارة وإلى وجودها تارة أخرى وبالتالي إلى الإصغاء إليها وإلى رؤاها كفاعلة حقيقية في الوجود وتشكيله وخلقه»[3] وكذا إلى الجسد الأنثوي المضطهد الذي تمثّله "زاهدة" السيّدة التي شوّه زوجها وجهها بقطعه أذنيها وأنفها وفقئها لعينيها تدان بسبب شكّ زوجها في خيانتها له، على الرّغم من أنّها لم تفعل ذلك، ولكن المحكمة تعتبر أنّ ما فعله الزوج يعدّ عقابا كافيا لها.و في ذلك تقول الروائية:

«لقد شك الرجل في زوجه، ظنّها تخونه مع رجل آخر، فقطع أذنيها لأنه افترض أنها كانت تسمعه بأذنيها، وفقأ عينيها لأنه افترض أنها كانت تنظر إليه، وافترض ما افترضه، وبتر منها ما بتر، ثم برر جريمته قائلا أنه مسلم ومن واجبه أن يغير المنكر بيده، ليظفر برضى الله، وينقذ شرفه.

السيدة المشوهة التي تحمل اسم "زاهدة" نفت ما اتهمت به، ولكن يا للغرابة، طلب القاضي شهودا لإثبات براءتها، ولم يطلب من زوجها شهودا لإثبات تهمتها»[4].

---

[1] – فضيلة الفاروق :أقاليم الخوف، ص43.

[2] – محمد معتصم: المرأة والسرد، ص135.

[3] – بهيجة مصري إدلبي: السرد النسوي، شهادة في التجربة والتجربة الذاتية، ص119.

[4] – فضيلة الفاروق: أقاليم الخوف، ص63.

فبمجرّد الشكّ لحق بالمرأة المسكينة ما لحقها وذلك تحت اسم الدين (الإسلام)، ولم تعط حتى فرصة الدفاع عن نفسها لأنّها امرأة وزوجها رجل، والمرأة لا يعتد بشهادتها منفردة، ولا تملك حقّ الدفاع عن نفسها إذا ارتبط الأمر بموضوع الخيانة، أو بالأحرى موضوع الجنس.

ولكنّ جريمة الرجل في الاغتصاب مبرّرة، تعكسها لنا قصة "شمائل" التي منعت ابنتها من لبس الحجاب، لأنّها عانت بسببه، أو لأنّ المرأة في نظرها سواء لبست الحجاب أم لا ،لا يمكنها أن ترى إلّا بأنوثتها. فعلى الرغم من أنّ الظرف كان ظرف حرب، إلّا أنّ هذا لم يحمها ولم يشفع لها من هاته الحادثة فتحكي:

«[في صغري (بدأت تسرد) كنت أظن أنّ حجابي سيميّزني عن الأخريات، كنت أظن أنّ منديلي دليل على عفتي وطهارتي ونجاحي، وبشكل ما ظننت أنّني الأقرب إلى الله من بين صديقاتي، كنت أصلي أكثر منهن، وأمي تثني علي وتؤكّد أنّ الله راض علي، إلى أن جاءت الحرب، باغتنا القصف ذات يوم ونحن في المدارس، ركضنا إلى الملاجئ مع أساتذتنا، انقسمنا إلى مجموعات واخترت بكامل وعيي الأستاذ "متوكل" لأظل معه، كان متدينا وكنا نعشقه نحن المتحجبات!

خلال القصف أمسك يدي وراح يركض بي.

صوت القنابل حولني إلى صماء، وكان خيط الحياة يربطني بيده فقط.

هو يركض، وأنا أركض.

ثم وجدتني معه في نفق تحت الأرض وجدتني في حضنه، أرتجف كهرة جرفتها السيول. ثم لا أدري ما الذي أصابه.

قلبني بصورة عنيفة، ورفع عني جلبابي، ثبت فخذي بركبته، وانقض على عنقي كذئب مفترس، راح يعضني وأنا أصرخ، شعرت بيده تمتد إلى ثيابي التحتية، ثم شيء حاد يخترقني يمزقني تمزيقا يذهب ويجيء، ثم يذهب ويجيء، وأنفاس كالقنابل تنزل على عنقي، يده اليمنى تطبق على فمي]».[1]

فلا صوت القنابل ردعه، ولا تدينه ردعه، لأنّه كان يراها أنثى فحسب ولم ير فيها الأخت والأم...

فهذه هي التابوهات ودورها في خلق تابو الجنس، هذه هي الأنفاق السرية التي يزرع فيها تابو الجنس ليحتمي بتابوهي السياسة والدين.

ففي عزّ القصف والقنابل، تعرّف الرجل إلى مصدر لذّته دون أيّ عناء بالرغم من سترها لمفاتنها ، ليزيدها تابو الدين تعسّفا و تحيّزا للذكورة على حساب الأنوثة معتبرا المغتصبة زانية. تقول "الفاروق" على لسان" شمائل" وهي تتساءل عن سبب تعرّضها لهذه المحنة في مقتبل عمرها:

«لم أجد الجواب، ولم تقنعني كلّ الأجوبة التي أجدها بين الفتاوى، وبين الكتب التي تنسب إلى الدين. مفتي السعودية وقتها قال إنّ المغتصبة زانية؟؟

ماذا يعرف المفتي عني ليحكم عليّ بفتواه أنيّ زانية؟؟»[2].

وفي نفس القضية، وفي التغزّل بالأنوثة و الاغتصاب، تورد الروائية أسلوبا آخر للجنس، إنّه جنس من نوع خاص لا وجود فيه للعلاقات المباشرة، ولا التغزّل فيه بالجمال وبأعضاء المرأة الخارجية، بل هو تغزّل فريد من نوعه طال الأعضاء الداخلية للأنثى، أصل الإنجاب فيها وهي المبايض تقول الروائية:

[1] – فضيلة الفاروق: أقاليم الخوف، ص ص72-73.

[2] –المصدر نفسه ، ص74.

«عادة للأطباء سحر خاص، وهم يرتدون المآزر البيضاء، وأظافرهم مقلّمة ونظيفة، وأيديهم طرية، وهدوؤهم غريب وهم يتكلّمون.

عصر السائل اللزج على بطني، ووضع ماكنة التصوير.

– هذا المبيض الأيمن. هل ترين؟ وهذا الشمال. أنظري يمكنك إنجاب عشرة أطفال إن شئت.

تغزل بمبايضي، وهذا غزل فريد من نوعه، لم أسمع مثله من قبل.

يبتسم، ويتأمل الصورة على الشاشة وكأنه يشتهيها:

– يا للمبيض الجميل، انظري مارغريت!

إلى ماذا يجب أن أنظر؟ بقع سوداء، وبيضاء لا غير. كنت أتأمل وجهه

– ألا تنزل قذائف هنا؟

لم أكمل سؤالي، قاطعني مبتسما وهو يضع أوراق الكلينكس على بطني.

– نحن في منطقة خارج دائرة الحرب.

– لكننا في بغداد، لسنا بعيدين عن المدينة.»[1]

هذه هي ،إذن، الجرأة التي تعتمدها الروائية "فضيلة الفاروق" في كتابتها للعري والتعرية التي يتسلّل فيها الجنس بين أوصال السياسة و الدين اللذين يستعملان كغطاء لتسريب كل ما هو جنسي. فها هنّ النساء ضحايا لمؤسّسات تعمل على تهريب نطاف أبناء المسلمين في بغداد في أرحام نساء

[1] – فضيلة الفاروق: أقاليم الخوف، ص ص96-97.

أجنبيات عبر تقنية التلقيح في متاجرة مختلفة بأجساد النساء. وفي ذلك تورد الروائية هذا المقطع على لسان بطلتها "مارغريت" قائلة:

«كانت العملية بسيطة، استلقيت على طاولة الفحص، ثبتت قدماي جيدا وأنزلت مؤخرتي على الحافة.

أمام عضوي ضوء قوي، ووجه الدكتور محمود وهو يمرر الحقنة الرقيقة عبر مهبلي إلى عمق رحمي، ثم يضخ النطاف.

– حبل بلا دنس! قال.

ثم أضاف:

– الجنس رحمة ربانية أليس كذلك؟ (صمت قليلا ثم أردف) من حق المرأة أن تشعر بالمتعة والسعادة، قبل أن يبدأ جسدها بالتغييرات، الحبل متعب، الوحم، المخاض، الولادة المؤلمة..

– نعم، قلت له، الجنس رحمة، لكن من يعرف؟»[1].

هذا إذن ما يحدث في ظلّ الحروب فكلّ شيء تحت غطاء الحرب والسياسة مباح، ولا يهم إن كان هذا الأمر يتنافى مع الدين. فكلّ شيء ضدّ النساء مباح.

لقد عرضت لنا "الفاروق" العديد من القضايا الجنسية التي تحدث في ظلّ السياسة وباسم الدين. وتحت غطاء الحروب و الصفقات لتورد أنّ الأيروسية ليست «مجرّد ظاهرة استهلاكية سلبية فحسب، لأنّه بإمكانها أن تقدّم رؤية أو صيغة رمزية ما، تكشف عن فساد الذوات والواقع؛ وذلك عندما يكون

[1] – فضيلة الفاروق :أقالبم الخوف، ص100.

الهدف منها أن تكشف عن زيف الواقع وفساده، وغربة الإنسان فيه، بما في ذلك غربة، الروح في مقابل حضور الجسد الشاذ الشبق المنتهك المسكون بالأمراض»[1]*.

من هنا، ومما سبق «لا يمكن أن نغفل دور الجنس في الحياة أو الكتابة عموما، ومن ثم لا توجد معايير دقيقة تحدّد لنا طبيعة الأساليب الجمالية في تناول هذا الموضوع أو الموضوعات المحرّمة الأخرى كالدين والسياسة. والمعول – في المحصلة – على رؤية الناقد وتقديراته وثقافته الجمالية في وضع لغة الكتابة في سياقها الفني وغير الفني، ومن ثم ليس كل كتابة إيروتيكية غير فنية؛ إذ يمكن أن تكون الكتابة إيروتيكية وفي الوقت نفسه فنية، ضمن معايير جمالية خاصة في مقاربة الإبداع.»[2] يحدّدها محتوى الكتابة ووعي الكاتبة وقدراتها الفنية لذلك يمكننا تصنيف كتابة الجنس تحت مجال التخييل وذلك من خلال اللّغة التي تؤكّد على قدرة الروائيات على ممارسة فن التخييل في الكتابات السردية، وبذلك يغدو التابو فنا جماليا يظهره فن التخييل الذي يفتح آفاقا جديدة للكتابة النسائية.

إنّ المرأة حين تكتب الجنس، فهي لا تريد من ورائه الغواية بقدر ما تطمح إلى إثبات ذاتها الأنثوية التي لا ترى فيه الثقافة إلى رمزا للمتعة والخطيئة والعار ساعية إلى فتح الحوار بينها وبين الآخر الرجل، وهي بذلك تعمل على تحقيق رؤية نسائية «إنسانية تعيد إنتاج الوعي بكل أشكال التمييز الجنسي والطبقي والمناطقي السائدة في البنية البطريركية الأبوية»[3] والتي صاغت التابو «بصفته وعيا ذكوريا يصوغ الديني والسياسي والأخلاقي لمصلحته بالدرجة الأولى»[4] . ف «من جهة المرأة الساردة، فإنها تكتب روايات، تحاول فيها أن تعري الواقع الظالم والمنحاز ضد النساء، وتحاول أن تقدم رؤية ثقافية جديدة؛ تشكل فيها المرأة محورا منتجا، وحراكا إنسانيا، وبعدا رئيسا في الحياة المعيشية. وتسعى

---

[1] – حسين المناصرة: مقاربات في السرد، ص133.

* لا يعني الحديث في هذا المجال أن كتابات فضيلة الفاروق تقتصر فقط على كتابتها للجنس، بل تعدت جرأتها التأريخ لبعض الظواهر المسكوت عنها في عشرية الدم، كما ظهر في روايتها تاء الخجل، ولكنها سخرت التاريخ في إظهار جرأتها الكتابية أكثر لأن الكتابة عندها لحظة تحرر دعامتها الحكي.

[2] – حسين المناصرة: المرجع نفسه، ص132.

[3] – رفيق رضا صيداوي: الرواية العربية بين التخييل والواقع، ص221.

[4] – حسين المناصرة: المرجع السابق ، ص85.

من خلال هذه الكتابة أن تفرض استراتيجية الجندر أو الدور الاجتماعي المشترك بين الرجل والمرأة، بدون انحياز لأي منهما على حساب الآخر»[1].

ولابدّ لنا أن نوضّح أنّ المرأة «لم تكتب ضدّ الرجل الإنسان حين تناولت كتاباتها الإبداعية العلاقة بين الأنوثة والذكورة، بل كتبت ضدّ إيديولوجيا السلطة الذكورية، وضدّ وعي ذكوري سائد غير مدرك»[2] لما تعانيه الأنوثة.

فمن خلال تيمة الجنس تجد الكاتبة الجزائرية كمثيلاتها العربيات «متعة في السرد للفت الانتباه إلى وضعها الاعتباري داخل مجتمع ذكوري، وإدانة التصورات التقليدية التي تجردها من أنوثتها، وتنتقص من مؤهلاتها الفكرية والإبداعية، وإعادة النظر في التراتبية الجنسية التي تعمق الجرح الأنثوي. وهذا ما يعلل حدة الاحتجاج والثورة لدى الكاتبة العربية، ويحتم عليها إثارة المسألة النسائية من زوايا متعددة، لحض المجتمع على إعادة الاعتبار للأنثى وإدماجها في الحياة الاجتماعية والسياسية.»[3]

وحتى وإن كانت "فضيلة الفاروق" رائدة في مجال الكتابة التي تعرض لتيمة الجنس في الرواية، غير أنّ هذا لا يمنع من وجودها عند باقي الروائيات ،لذلك تجدر الإشارة إلى أنّ كاتبات الرواية ينطلقن في طرحهن لقضية الجنس في نصوصهن: «من وعي مشترك لا ينظر إليها موضوعا محرّما لا يجوز الخوض فيه، وإنّما إشكالية من جملة الإشكاليات التي تعرض في حياة الفرد والمجتمع وتسهم بشكل مباشر أو غير مباشر في تحديد علاقة الأنا بالآخر، إذ هي علاقة من جملة العلاقات التي نتفاعل معها سلبا أو إيجابا على أنّها إفراز طبيعي للمجتمع الذي يعيش فيه الكاتب»[4].

---

[1] –حسين المناصرة :مقاربات في السرد ، ص118.

[2] – محمد صابر عبيد :تأويل متاهة الحكي في تمظهرات الشكل السردي ،ص ص 72-73..

[3] – رشيدة بنمسعود: جمالية السرد النسائي، ص121.

[4] – بن جمعة بو شوشة: اتجاهات الرواية في المغرب العربي، ص ص635-636.

وفي خوض المرأة غمار الجنس، «تصبح الكاتبة الأنثوية فعلا مجاوزا غايته تنشيط المناطق المهجورة في التمثيل الثقافي، فضلا على التركيز على الخبرات الخاصة بالمرأة تجاه جسدها وعالمها، وهو ما فشلت الثقافة الأبوية في تمثيله على نحو صحيح»[1].

وتتعدّد الصور التي يعرض في ضوئها الجنس من رواية إلى أخرى ؛«ففي عدد من الروايات يتخذ الجنس من الرغبة الجنسية محورا و من المتعة الجسدية مطمحا ومن اللذّة منالا دون اعتبار الشكل الذي تتجلى فيه الرغبة ولا الكيفية التي تحصل فيها اللذة، إذ يبقى الجسد مصدر الرغبة والسبيل إلى المتعة والغاية القصوى من اللذة»[2].

إنّ الكتابة بالجسد تعدّ من أبرز الخصائص التي تقوم عليها الكتابة النسائية؛ ف «عندما تكتب المرأة تستعمل جسدها الخاص لتجعل من التلقي متعة ولذّة، فحيث أنّ الكلمة تتّجه إلى السلطة لا إلى اللذّة، تبقى الكتابة موازية لجسد الأنثى يتحرك داخل النص الأدبي محقّقا بذلك اللذّة لا السلطة ولو أنّ السلطة من مظاهره المتخفية.»[3]

فمن خلال الكتابة بالجسد تدرك المرأة/الكاتبة «أنّ الكتابة طقس حميمي ذاتي يبقى وليد أحاسيس ودوافع لا شعورية ومن ثمّة لا يمكن أن يمارس في نظرها إلّا في فضاءات خاصة، وفي مناخات مختلفة عن السائد»[4]. هذه الفضاءات التي خلقتها الروائية الجزائرية وأعطتها خصوصية لتمارس كتابتها من أجل أن لا يتنافى ذلك مع مقاصدها. ف « بوحي من الرغبة، تستعيد المبدعة كينونتها الجسدية كذلك. ففي الكتابة النسائية يحضر الجسد موضوعا للتشخيص ولإعادة التملّك الفردي. لا يتعلّق الأمر بمجرّد استيهامات ضدّ سلطة الممنوع وقمع الشريك ذي الهوية الجنسية المختلفة؛ بقدر ما هو تجسيد لكفاءة تعبيرية، ولخبرة فنية في تصوير الجسد النابض بالحياة، والمسكون

[1] – عبد الله إبراهيم: السرد النسوي الثقافة الأبوية، الهوية الأنثوية ، و الجسد ، ص104.

[2] – بن جمعة بوشوشة: المرجع السابق، ص636.

[3] – عبد النور إدريس: دلالات الجسد الأنثوي في السرد النسائي العربي، منشورات سلسلة دفاتر، الاختلاف (2)، مكناس – المغرب، ط1، 2006، ص12.

[4] – فطيمة الزهرة بايزيد: الكتابة الروائية النسوية العربية بين سلطة المرجع و حرية المتخيل ، ص136.

بالافتتان عاشقا ومعشوقا، وخبرة التملي ببهاء هذا الجسد، أو التبرّم والسخط على انطفاء جذوته. ذلك، في وضع (جيد الإضاءة) بعيدا عن غبش الأضواء الخافتة للغرف المظلمة. هكذا، تجعل الكتابة النسائية من تشخيص الجسد تشكيلا أو بحثا عن معنى ما، أو عن قيمة ما، يوجدان دوما موضع اشتهاء وتوق»[1] تتحوّل معه اللّغة الأنثى إلى كائن شبقي مغر في كتابة المرأة.

هي ذي المرأة التي تؤسّس لكتابة نسائية تسرد من خلالها «الجسد الأنثوي وهو متخم بفضاءات رمزية متعدّدة، معتمدة على ألق اللّغة وشاعريتها وإنسانيتها، إنّها تضع رغبتها في اللّغة قبل أن تودعها جسدها، إنّ الجسد يلخّص في نفس الآن تطلّعات النساء وإحباطاتهن ومظاهر استعبادهن»[2].

ففي الكتابة النسائية يبقى الجسد الأنثوي من أبرز الخصائص التي تحمل الأنوثة إلى أعلى مستوياتها ويشكّل هوية المرأة، «وهذا يجعل الكتابة عند المرأة بمثابة تأكيد لفعل أنوثتها»[3] الذي تحقّقه أيروسية اللّغة وفتنتها فـ «المرأة ليست بحاجة لتسترجل كي تمارس فعل الكتابة. هي تكتب العالم والحياة بأنوثتها وبلغتها المؤنّثة لتكون إضافة نوعية إلى القلم الإنساني وإثراء يغني الأدب بما أنّ هذا الأخير هو قبل كلّ شيء وفي نهاية الأمر لغة... اللّغة المؤنّثة هي تلك الهوية والخصوصية التي تبحث عنها المرأة منذ الأزل وباكتشاف هويتها وخصوصيتها تحقّق الأنثى مصالحتها مع ذاتها وقبولها الاختلاف من منظور متكامل وغني لا منظور انتقاص ودونية، يكسب الأنثى ثقتها في ذاتها الكاتبة ويمنح قلمها جرأة أكثر و اقتحاما أوسع و رؤية أكثر رحابة للحياة و العالم»[4] لتؤسّس لكتابة أنوثية نابعة من ذاتها وجسدها الذي تحوّل «إلى رمز للتعبير عن وعي المرأة بذاتها ورغبتها في الاستقلال، ومقاومة سلطات القهر الذكوري عبر التاريخ مما جعله بؤرة الإبداع المعاصر»[5] وفضاء روائيا يعكس الأنوثة ويحقّق حرّيتها. فقد

---

[1] – مجموعة من الكاتبات والكتاب: الكتابة النسائية؛ محكي الأنا، محكي الحياة، اتحاد كتاب المغرب ردمك، ط1، 2007، ص ص3-4.

[2] – عبد النور إدريس: التمثلات الثقافية للجسد الأنثوي – الرواية النسائية أنموذجا – منشورات سلسلة دفاتر الاختلاف، ردمك، ط1، 2015، ص42.

[3] – عبد النور إدريس: دلالات الجسد الأنثوي في السرد النسائي العربي، ص65.

[4] – وفاء مليح: أنا الأنثى، الأنا المبدعة، ص30.

[5] – الحبيب بوهرو: (تثوير المحظور في الرواية الأنثوية العربية المعاصرة)، ص73.

«تميّز معظم ما طرحته الرواية الأنثوية العربية بنوع من الجرأة النادرة الفذّة التي استطاعت النفاذ إلى تلك العوالم التي جرت فيها العادة في الآداب الإنسانية عموما، بما في ذلك الأدب العربي و الآداب الأوروبية، على إبقائها حيّز التعتيم و الكتمان و السرّية أغلب الأحيان مع الإشارة إلى ضرورة التفريق بين الكيفيات المختلفة التي اعتمدتها الرواية الأنثوية في إضاءات المساحات المعتمة»[1]التي طالما اعتبر الاقتراب منها محرما من المحرمات.

[1]- حسين المتاصرة : النسوية في الثقافة و الإبداع ،ص82.

الفصل الرابع:

الذاتي والتخييلي في الرواية النسائية الجزائرية المعاصرة

المبحث الأول: الذات الأنثى بين الاستيهامات والتخييل.

1-الاستيهامات من اللاشعور إلى الوعي في رواية "في الجبّة لا أحد" لـ "زهرة ديك".

2- التخييل داخل التخييل في رواية "فوضى الحواس".

المبحث الثاني: تداعيات الذاكرة وفعل التخييل .

1- السيرة الذاتية و فعل التخييل.

2-التاريخ و فعل التخييل.

2-1-التاريخ الجزائري و فعل التخييل في رواية "ذاكرة الجسد".

2-2-التاريخ الإسلامي و فعل التخييل في رواية "الذروة".

المبحث الثالث:الوطن الذات/الذات الوطن في روايات"ياسمينة صالح"و"سميرة قبلي".

1-الذات و الوطن الخرافي في رواية "وطن من زجاج" لـ" ياسمينة صالح".

2-الوطن و رهانات الذات في رواية "بحر الصمت " لـ "ياسمينة صالح".

3-انفتاحات اللاوعي و سلطة الهوية في رواية "بعد أن صمت الرصاص"لـ "سميرة قبلي".

المبحث الأوّل:

الذات الأنثى بين الاستيهام والتخييل

1-الاستيهامات من اللّاشعور إلى الوعي في رواية "في الجبة لأحد"لـ"زهرة ديك".

2-التخييل داخل التخييل في رواية "فوضى الحواس" لـ."أحلام مستغانمي".

إنّ الحديث عن الفنّ السردي من حيث كونه فعلا إبداعيا لا يكتمل دون إبراز دور التخييل في تشكيل مختلف العوالم السردية التي يقوم عليها بحكم أنّ الرواية فنّ تخييلي قبل كلّ شيء ف «التّخييل سلطة خفية ترتاد كلّ الفضاءات و لا أحد يقدر أن يحبسها أو أن يصادرها. التّخييل وراء الكثير من الأفعال التي تبدو بدون مرجعية أو نسق منطقي؛ و هو إلى جانب ذلك وسيلة للمعرفة و استعمال تعرّفنا على مكاننا في العالم»[1].

وقد لعب الخيال دورا كبيرا في عمليّة الإبداع الأدبي لاسيما الرّوائي منه، ذلك أنّ «التّخييل لا يوجد حيث نتوقّع: إنّه متسلّل باستمرار يحتلّ الفراغات المهملة ليمارس تأثيره و سحره »[2] ، و ليعمل على تحويل الواقع إلى واقع آخر أو بالأحرى إلى لا واقع، لأنّ وظيفة الكتابة لم تعد «إبلاغ حقيقة ما أو نقل الواقع المعطى كما هو، قدر ما هي مساءلة "الحقيقة" و النّظر إلى ما وراء الواقع المعطى، بشكل يجعل من التّخييل مرآة نقديّة لما يقدّم على أنّه "الحقيقة" في عالم من التّوافقات و الاصطلاحات. فبواسطة الكتابة الرّوائيّة يمكن اختبار العقل و الشكّ في عقائده و السّخرية من مسكوتاته و يقينياته، و الإنصات إلى خطاب الجنون و ممارسة اللّعب، و الدّخول إلى عالم الاحتمالات و الافتراضات، و النّظر إلى "الحقيقة" على أنّه مشكوك في أمرها، و أنّ كلّ شيء يسبح في فضاء اللاّيقين»[3].

و هكذا، يمكننا القول إنّ «التّخييل بممارساته و انشغالاته و انفتاحاته اللاّمحدودة هو الذي يرسم الأفق الرّوائي للعمل»[4]. ففعل التّخييل الذي يقوم عليه العمل الرّوائي يقوم بالمزاوجة بين ما هو واقعي و بين ما هو فنّي لدرجة أنّه لا يمكننا الفصل بينهما في العمل الرّوائي من حيث إنّ «مصدر سلطة الرّواية فيما يبدو، هو أنّها تندسّ بين الواقع القائم و الواقع الممكن، ممتطية صهوة التّخييل لتكتب

---

[1]– محمد برادة:(سلطة الرّواية و التخييل في الثقافة العربية)،مجلة الثقافة،ع9،يناير2007،الجزائر عاصمة الثقافة العربية، ص 68.

[2]– المرجع نفسه ،الصفحة نفسها.

[3]– حسن المودن : الرّواية و التحليل النصّي قراءات من منظور التحليل النفسي، ص 224 .

[4] محمد صابر عبيد: سوسن البياتي: جماليات التشكيل الروائي ،ط1 ،2012،ص 18.

و تنكتب، داخل فضاءات متناقضة و لغات متعارضة، و شخوص مصنوعة من اليومي الملموس، و المحلوم به، و من ما تدّخره الذّاكرة»[1] في ثنايا الفكر و التي غالبا ما تطفو على سطح الإبداع في شكل تداعيات ذلك أنّ « الرّوائي و هو يمارس الكتابة و التّخييل لا يقدر على التّخلي عن ذاكرته التي يعتمدها أساس يفوق من حيث الأهمّية شواغله الفكريّة و الجمالية التي تبقى محكومة بفعل الذّاكرة ،باعتباره لا يفكّر بآنيّته بقدر ما يفكّر بذاكرته التي تعيد صياغة رؤيته للعالم و الوجود عبر فعل التّخييل و وفق منظور الحاضر و ما يقتضيه من أشكال جمالية مستحدثة تستند إلى الاسترجاع و الاستشراف و الحلم و الرّؤيا.و هو ما يسهم في إنماء المتخيّل الرّوائي و ما ينبني عليه من مرجعيّات متنوّعة و إثراء الشّكل الرّوائي بالبعد الرّمزي الذي يكسب النصّ قابليّة تعداد القراءات»[2].

من هنا «ينمو التّخييل الذي يعدّ أبرز سمات الفعل الرّوائي المعتمد على أنشطة الخيال الرّوائي و فعالياته و نظمه»[3]، هاته الفعاليات و النّظم التي تحفظ بناء و ديمومة الرّواية النّسائيّة في اختلافيتها و تميّزها لتقول بأنّ عقل المرأة يتمتع بقدرة هائلة على ارتياد عوالم الخيال، و أنّ «النصّ الرّوائي النّسائي – كغيره من الأشكال الرّوائية – يختلط فيها الواقعي بالتّخييلي، بحيث يكون وعاء لمختلف الأفكار و التصوّرات، و قد يحوّل الصّور الواقعية و المشاهد الحسّية إلى إشارات و رموز؛ تتوالد من خلالها الأسئلة و تتناسل حول طرق رسم الذّات و الآخر، و المصير، و تقدّم رؤية فاضحة لتناقضات الواقع»[4] ذلك أنّ «سلطة التّخييل هي أساسا، سلطة مضادة لما هو واقع و مستقر. هي إعادة توليف العلائق و الأشياء و إمكانات الفعل ، لتخفّف عنا وطأة الإحساس بأنّ ما نعيشه محتوم و نهائي»[5].

---

[1]– محمد برادة:(سلطة الرواية و التخييل في الثقافة العربية)،ص 70.

[2]– بن جمعة بوشوشة: اتجاهات الرواية في المغرب العربي، ،ص 598.

[3]– محمد صابر عبيد: سوسن البياتي: جماليات التشكيل الروائي دراسة في الملحمة الروائية، ص 14.

[4]– الأخضر بن السّايح: سرد الجسد و غواية اللّغة ،ص 162.

[5] – محمد برادة: (سلطة الرواية و التخييل في الثقافة العربية)، ص 68.

و بناء على ذلك يتولّد «الانفجار في الكتابة الرّوائية العربية، غير مفرّق بين مركز و محيط، و تتداخل الشّهادات بالنّقد و السّخرية، و السّيرة بالتّخييل الذّاتي، و التّاريخ بأسطرة اليومي، و هموم الكينونة بأسئلة الحروب الأهلية... لتظهر الرّواية و كأنّها تحرص على أن تقاوم كل ما يتهدّد الحياة و الحرّية من خلال نسج عوالم مغايرة تستظل بسلطة التّخييل»[1]

و لعلّ هذه السّلطة التّخييلية تتجسّد بصورة جليّة في الرّواية بحكم أنّ «المتخيّل عبارة عن عناصر تبتكر التحوّل و الإبداع أكثر ممّا تكرّس المحافظة و الثّبات، و بالتالي خلق إيقاع جدلي تتمازج فيه الدّينامية الاجتماعية و الدّينامية التّخييلية»[2] فـ«المؤلّف و هو يكتب يجيب عن القضايا التي يطرحها وجوده،و تفرضها الحقبة التي يعيش فيها. فهو يمثّل الواقع و يجعل من اللّغة وسيطا لإعادة إنتاجه، و في هذه العملية يتحرّك اللّاشعور، و تصبح الذّاتية موجها أساسيا لإنتاج الواقع عبر اللّغة»[3].

إنّ للخيال ،إذن، شعبا عديدة ارتادها الرّوائيون عامة كلّ حسب رؤاه و فكره و ما تجود به قريحته، فالخيال في مجمله ليس ابتعادا عن الواقع و إنّما هو جزء من الواقع أو الواقع بحدّ ذاته و لكن بصورة قد تكون أعمق و أقرب إلى نقل ذلك الواقع بكل تجلّياته و تمثّلاته، و هو ما يجعلنا نجزم بـ «أنّ الرّواية نصّ هجين كلّه مغموس في الواقع، و لا يتنفّس إلّا الواقع و إن كان هذا الواقع متخيّلا»[4].

و تأسيسا على ما سبق ذكره، نستنتج أنّ التّداخل الموجود بين الواقع و الخيال يفتح مجال التّساؤل حول قدرة الكاتب في صوغ عالم خيالي يستمدّ طاقته الإبداعيّة من الذّات الكاتبة. و هنا

---

[1] – محمد برادةّ (سلطة الرواية و التخييل في الثقافة العربية)، ص 70.(بتصرف).

[2]– محمد نور الدّين أفاية : المتخيل و التواصل مفارقات العرب و الغرب، دار المنتخب العربي للدّراسات و النّشر و التوزيع، بيروت– لبنان، ط 1، 1993ص 49.

[3]– سعيد جبّار: من السردية إلى التخييلية بحث في بعض الأنساق الدلالية في السرد العربي، دار الأمان، الرباط، منشورات الاختلاف، الجزائر العاصمة– الجزائر، منشورات ضفاف،بيروت،ط1، 2013،ص ص 108، 109.

[4]– حسين المناصرة: وهج السرد ، ص 45.(بتصرف).

نتساءل كيف استطاعت الذّات الكاتبة (كمرأة) أن تخلق عوالم كتاباتها و هي التي ظلّت أصابع الاتهام متّجهة إليها متّهمة إياها بمحدودية خيالها؟.

و إجابة منّا على هذا السّؤال، نقول إنّ تمركز المرأة الكاتبة حول ذاتها هو أحد الأسباب الرّئيسية التي جعلت هذه التّهمة لصيقة بها لا لشيء إلّا لأنّ «تورّط الذّات في الكتابة يقلّص المسافة الفاصلة بين الشّخصيّة القصصيّة و السّاردة أو الكاتبة الواقعيّة، بالتّالي يصبح مجال التّخييل محاصرا بالمرجعيّة الواقعيّة عن ذهن القارئ (المتلقي)، و تصبح الأحداث و الأقوال و الأفعال الكلاميّة عموما، سجينة المرجع الواقعيّ و تتحمّل من الإسقاطات أكثر لأنّ مجال التّخييل يضيق»[1] ؛إذ إنّ هذه المغالاة في الذّاتية عملت على تقليص الحدود بين الذّاتي و الموضوعي،إلاّ أنّ هذا التّداخل بين الذّاتي و الموضوعي يعدّ عاملا من عوامل تخصيب عمل المرأة و تمييزه؛ ذلك لأنّ المرأة أدركت أنّ أعمالها لن تكون إضافة متميّزة للأدب ما لم تتجاوز هذه الاتّهامات و تكسر حاجز الرّؤية السّلبية المتعلّق بها لتعلن أنّ «أهميّة الخيال المبدع تبدو فائقة التأثير عندما تغلّف أحداثا واقعيّة، فيهيم القارئ بين واقع خيالي و خيال واقعي»[2] تعيد الرّوائية خلقه من جديد حسب ما أوتيت من تقنيات و قدرة على الصّياغة و التّشكيل لتكسبه طابعا خاصّا و فريدا يقود فيه الخيال الفكر إلى درجة الوهم أو الاستيهام، و لكن ليس الوهم بالمعنى المعروف بل الوهم باعتباره: «أشدّ وطئا من الحقيقة، له سلطة التحكّم في التمثّلات و الأفعال»[3] ، فترى الذّات الكاتبة تتعامل مع ما تصنعه في خيالها كما تراه و ليس كما يتبدّى في الواقع أو الحقيقة ،فلئن استعارت الرّوائية «من الواقع المرجعي أسماء و أمكنة و تضاريس حقيقيّة، فإنّ هذه الاستعارة لم تكن بقصد الإيهام بواقعية أحداث الرّواية و حكاياتها، بل

[1] – محمد معتصم: المرأة و السرد في الأدب المعاصر، ص 229.

[2] – سعاد جبر سعيد: سيكولوجيا الأدب الماهية و الاتجاهات ، ص 151.

[3] – محمد شوقي الزين:الذات و الآخر تأملات معاصرة في العقل و السياسة و الواقع ،ص9.

بقصد خلخلة هذا الواقع و نقضه و نفض الغبار عن المسكوت عنه، بما يشير إلى لا معقوليّة هذا الواقع»[1]

من هنا «و بهذه الصّورة يمكننا أن نؤشّر على أنّ التّخييل ليس بالضرورة أن يكون مخالفا للواقع أو منافيا له؛ فقد يكون جزءا من الواقع و يشغل أحداثا واقعيّة حقيقيّة ليمرّر عبرها هذه الدّلالات الضمنيّة التي يسعى إلى إبلاغها لمخاطبه. فما هو واقعي أو حقيقي يمكنه أن يستغلّ استغلالا تخييليا فيصبح جزءا منه، كما يمكن أن يتعايش التّخييلي إلى جانب الواقعي بشكل متفاعل و متداخل يساهم في إنتاج دلالة جديدة تمرّ عبر رسالة تواصلية»[2] فـ «التّخييلية... لا تأتي من الزّيف أو التّحريف في الوقائع و الأحداث، و لكن تتسرّب إلى الواقع عن طريق إفراغها من دلالاتها المرجعية لشحنها بدلالات جديدة تتلاءم و سياق إنتاج الخطاب، تأتي هذه الدّلالة الجديدة إما لتجاور بين أحداث واقعية و أخرى تخييلية لتكون هذه الأخيرة مدعّمة بالأولى، أو بانتقائية في الوقائع المسرودة، تساهم في توجيه فكر المتلقي في اتجاه المعرفة المقصودة، أو في مقارنة تخييلية بين وقائع حقيقية متفرّقة تجمع في سياق واحد فتنتج دلالة مغايرة لدلالاتها المباشرة»[3] مؤكّدة على أنّ «العلاقة بين المتخيّل / الواقعي علاقة جماليّة تصير بالأدب إلى حالة من التّناغم والانسجام»[4] وذلك «لأنّ وظيفة التّخييل هنا تكتسب خصوصيّة دلاليّة بما تضيفه على الأحداث و الوقائع من دلالات ضمنية بعيدة عن دلالاتها الطبيعية، والتي تستخلص من السّياق العامّ الذي أنتج فيه النصّ»[5]

[1] – رفيف رضا صيداوي:الرواية العربية بين الواقع و المتخيل، ص 199.

[2] – سعيد جبّار:من السردية إلى التخييلية،ص 62.

[3] – المرجع نفسه،ص 63.

[4]– فطيمة الزهرة بايزيد:الكتابة الروائية النسوية العربية بين سلطة المرجع و حرية المتخيل ،ص154.

[5] – سعيد جبّار : المرجع السابق ،ص 63.

1–الاستيهامات من اللاشعور إلى الوعي في رواية"في الجبة لا أحد" لـ "زهرة ديك":

تأكيدا على تجاوز المرأة الكاتبة لتهمة محدودية خيالها رأينا أن نتوقّف عند رواية "في الجبّة لا أحد" للرّوائية الجزائريّة "زهرة ديك" .هذه الأخيرة التي باتت تمثّل فضاء منفتحا على التّخييل متوسّلا بالاستيهامات تقنية في الكتابة ، التي ترى فيها "الخامسة علاوي" وجها من أوجه تجلّي العجائبي في الرّواية الجزائريّة نظرا لعلاقة الاستيهامات بالتوهّم و الفنطاسيا التي يذهب الكندي إلى تعريفها في إحدى رسائله بأنّها «قوةّ نفسانية مع غيبة طينتها ،و يقال الفانطاسيا هي التخيّل،و هو حضور الأشياء المحسوسة مع غيبة طينتها»[1].

فالمتمعّن في هذا القول يدرك أنّ الكندي يستحضر «مفهومين أساسيين:التوهّم و التّخييل، و يجعل منهما المقابل للّفظ اليوناني "phantasia" ،و هو لفظ يشير إلى قوّة ذهنيّة أو نفسيّة داخلية تمكّن الفرد من إعادة استحضار الصّور بعد غياب مرجعيّتها الماذيّة الواقعيّة. فالتخيّل/التوهّم هو إذن هذه الملكة الدّاخلية التي تقوم بإنتاج و إعادة إنتاج الصّور»[2].

و من خلال هذا التّعريف يتّضح لنا التّداخل الموجود بين التوهّم و التّخييل و هو أنّ أغلب الفلاسفة و النفسانيين يقومون بتعريف التوهّم على أنّه التّخييل و حجّتهم في ذلك أنّهم «يقولون إنّ الوهم انطباع مدرك غير مطابق للواقع، و لكن الخيال أيضا لا يعبّر عن الأشياء تعبيرا مطابقا، و هكذا يبدو اللّاتطابق هو الفكرة الموجّهة في تحليل الوهم و الخيال»[3]، أي أنّ اللّاتطابق هو العامل المشترك بين التوهّم و التّخييل. إنّه التوهّم الذي يتغذّى من مكبوتات الإنسان متخطّيا عتبة التّخييل إلى عوالم أخرى موهما أنّ الذي يحكى واقعا و إن كان في حقيقته لا واقعا «و بعبارة أخرى نقول إنّ

[1]– يعقوب بن إسحاق الكندي: رسائل الكندي، بعناية محمد عبد الهادي أبو ريده، دار الفكر العربي، القاهرة، ج1، 1978، ص 167.نقلا عن سعيد جبّار: من السردية إلى التخييلية ، ص 41.

[2] – سعيد جبّار: من السردية إلى التخييلية،ص41.

[3] – عاطف جوده نصر: الخيال مفهوماته و وظائفه ،مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1984 ،ص 65.

الشّعور و هو يتخيّل أو يتوهّم، يضع حقيقة اللّاحقيقة و يرسي تطابق اللّاتطابق»[1] ،إلّا أنّ هذا لا يمنع من وجود اختلاف بينهما، و ذلك لأنّ التّخييل يقوم على المحسوس فـ«طرق وقوع التخييل في النفس إما أن تكون بأن يتصوّر في الذهن شيء عن طريق التفكير و خطرات البال، أو بأن تشاهد شيئا فتتذكر به شيئا آخر، أو بأن يحاكى له الشيء بتصوير نحتي أو خطي أو ما يجري مجرى ذلك أو أن يحاكى له صوته أو فعله أو هيئته بما يشبه ذلك من صوت أو فعل أو هيئة أو بأن يحاكى له معنى بقول يخيله لها،أو بأن يوضع لها علامة من الخط تدلّ على القول المخيّل،أو بأن تفهم ذلك بالإشارة»[2].بينما يقوم التوهّم على المحسوس و اللّامحسوس معا و الذي غالبا ما تمثّله ترسّبات اللّاشعور و الصّور المختزنة في اللّاوعي و التي تطفو بطريقة أو بأخرى في شكل صور وهمية تعود في مجملها إلى زمن مضى.

غير أنّ أكثر ما يهمّنا في العلاقة بين التخييل و التوهّم هي العلاقة النفسية و التي قوامها أنّ الاستيهامات تقنية تتغذى من التخييل و تقوم عليه. إلا أنّه تجدر بنا الإشارة إلى أنّ الاستيهام يمكنه أن يذهب أبعد من التخييل، لأنّ الاستيهام من شأنه أن يتحقّق وفق طرق التخييل المحسوسة و التي تتمثل في المحاكاة و التذكر و الاسترجاع و الاستباق و غيرها، كما يمكنه أن يتحقق وفق اللّامرجعية المختزنة في اللّاوعي و التي لا يمكنها أن تدرك بالحواس و الفكر ،و هو ما ينمّ عن عبقريّة لا تتأتّى إلّا لمن كانت له قدرة كبيرة على التخييل،لأنّه كلّما كانت قدرة الرّوائيين على التخييل كبيرة كلّما تسنّى لهم الغوص في عالم الهوام وصولا إلى الاستيهامات التي تمتح من التخييل لتتجاوزه إلى ما لا يمكن تخيّله أو توقعه. لذا يمكننا أن نعتبر أنّ الاستيهام أوسع من التخييل لأنّه يجمع بين المحسوس و اللّامحسوس لنتوصّل إلى فكرة مفادها أنّ الاستيهام ملكة لا يمكنها أن تتأتّى لكلّ مبدع لأنّها تقوم على التخييل و الخلق و الإنتاج في الآن نفسه.

[1] –عاطف جوده نصر : الخيال و مفهوماته و وظائفه ،ص 66.

[2] –سعيد جبّار : من السردية إلى التخييلية ،ص 43.

بالرّغم من أنّ الإستيهامات ترتبط ارتباطا وثيقا بعلم النّفس، إلاّ أنّ المرأة الكاتبة وجدت فيها تقنيّة قويّة تنفي بها تورّط الذّاتية في الحدّ من عنصر التّخييل؛ وذلك لما للتيّارات النّفسية من دور في صقل حركة السّرد وانفتاح النصّ على «عوالم الوعي السّاكنة في أعماق النصّ الدّفينة»[1] والتي بدورها «تستقي من معين سيكولوجيا الذّات، وترتسم انعكاساتها على النصّ (...) بلغة اللّاشعور الدّفين المختزن في الأعماق»[2].

فالهوام Fantasme: هو «سيناريو خيالي يكون الشخص حاضرا فيه، وهو يصوّر بطريقة تتفاوت في درجة تحويرها بفعل العمليات الدّفاعية تحقّق رغبة ما، وتكون هذه الرّغبة لاواعية في نهاية المطاف»[3].

إلاّ أنّ رغبة الرّوائية "زهرة ديك" في روايتها "في الجبة لا أحد" لم تكن رغبة لاواعية ؛ فهي تدرك أنّ «الكتابة هي لعبة إمداد الوهم بالحقيقة، كي تكتسب النّصوص شيئا من الواقع، أو بالأحرى شيئا من حرارة الواقع»[4] في تمازجه بالخيالي من خلال رحلة عبر هوامات البطل "سعيد" في هروبه من الواقع إلى عالم الوهم زمن عشرية الدمّ مكسبة عمليّة الاستيهام « أبعادها الفنيّة من خلال قدرتها على تفعيل الوعي، وتحويل مكامن اللّاشعور، من العقل الباطن إلى العقل الظّاهر»[5] لتكون تقنية الاستيهام تقنية لإثبات الذّات الكاتبة في عالم السّرد الرّوائي والأدب بصفة عامة أرادتها الرّوائية إثباتا على أنّ الخيال ليس حكرا على الرّجال فقط، إنّما للمرأة خيال لا محدودية له، ففضّلت أن تدخل عالم التّخييل من خلال خيال الرجل وذلك من أجل تجاوز فكرة محدوديّة الخيال النّسائي ونفي فكرة أنّ الأدب

---

[1]- سعاد جبر سعيد: سيكولوجيا الأدب الماهية و الاتجاهات، ص 83.

[2] -المرجع نفسه،ص 10.

[3]- لابلاش جان،ج.ب.بونتاليس: معجم مصطلحات التحليل النفسي، تر:مصطفى حجازي، المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر و التوزيع،بيروت،ط2، 1987،ص 573.

[4]- إبراهيم أحمد ملحم: سميحة خريس: الرؤية و الفن ،ص83.

[5]- فتحي بوخالفة: التجربة الروائية المغاربية، ص 308.

النّسائي يكتب عن المرأة فقط مؤكّدة أنّ المرأة تكتب عن الرجل أيضا، وهي تجد في شخصيته باعتباره بطلا قوّة أكبر في توسيع دائرة خيالها وإثبات ذاتها؛ لأنّ القارئ اعتاد على نمط معيّن في الكتابة النّسائية عندما تكون البطلة أنثى، وبذلك كسرت الرّوائية هذه النمطية تماما، كما كسرت أفق انتظار المتلقي بجعل شخصيتها الرّئيسة رجلا مستعملة خيالها بطرق لا يتمّ عبرها توقّع الأحداث.

تدخل المرأة / الكاتبة ،إذن، عالم خيال الرّجل لتؤكّد أنّها تستطيع أن تجعل منه مادّة لرواياتها وأن تسبح في خياله وتهيم فيه مثلما يفعل هو تأكيدا منها على قوّة فكرها وخصوبة خيالها مقارنة به و ذلك من خلال لعبة تبادل الأدوار لتصبح المرأة ذاتا فاعلة بدلا من ذات مفعولا بها، وتعطي للخيال معنى جديدا نابعا من ذاتها؛ ذلك أنّ «الإبداع باعتباره فعلا وممارسة وإنشاء لعوالم الوهم والاختلاق وباعتباره وعيا نظريا يوقفنا على التصوّرات، ووجهات النّظر التي تحكم تلك الممارسة وتسطّر نهجها»[1].

تعمل الذّات الكاتبة على توليد وإبداع ذوات متخيّلة تجعل منها مادّة لرواياتها حسب منطقها ورؤيتها وفنّياتها «وكأنّ المرأة عبر هذه المرحلة تحاول أن تبدع لنفسها عالما تخييليا تنفذ إليه بعد أن ظلّت تعمل داخل خطاب سطّره الذّكر»[2].

فقد عملت "زهرة ديك" على صنع ذات متخيّلة جعلتها تهيم في عالم الواقع لتؤسّس منها جسرا تعبر من خلاله إلى عالم الخيال؛ حيث تبدأ رحلة هوام البطل "سعيد" إثر سماعه لطرق شديد على باب شقّته في سنوات الدّم ليطلق بعدها العنان لخياله وأوهامه التي تتحوّل «من حوار أحداث ومشاهد إلى حالات لاشعوريّة، يتجسّد في مجموعة من التداعيات الحرّة والتذكّرات، والتأمّلات في أسئلة الوجود، جدوى العشق، صورة المرأة، معنى الحياة...»[3].

---

[1] – نور الهدى باديس: دراسات في الخطاب، المؤسسة العربية للدراسات و النشر ،تونس،ط2008،1،ص142.

[2] – نور الدين سيليني: الجنس في السرد النسائي المغاربي دراسة سوسيوبنائية ، ص 53.

[3] – عبد المالك أشهبون:الحساسية الجديدة،ص171.

تغوص الرّوائية"زهرة ديك" في أغوار شخصية رجاليّة تستنطق ما في أعماقها وما يدور في جنباتها، فا"لسّعيد" عامل بالمسرح، تنتابه حالة من الخوف والقلق من فكرة الاغتيال نتيجة رسالتي تهديد تلقّاهما من جهات مجهولة، خاصّة بعد سماعه لذلك الطّرق المتواصل الذي أعاده إلىّ حياته الماضية – في صورتيها الواعية واللّاواعية – والحنين إليها ليصل به هوامه إلى درجة تصوّر أمور لم تكن موجودة في بيته تنقلها الرّوائيّة في قولها :

«إذ كيف لم ينتبه من قبل وطول إقامته بالبيت لهذه الباب الثّانية التي لاحظها لأوّل مرّة موازية لباب بيته من الجهة اليسرى ولم يدر إلاّ وهي تفتح بحذر شديد... جحظت عيناه رآها تخرج له، إنّها حبيبته... كليوباترا... نعم هي بنورها وعطرها خرجت إليه كهالة من النّور انبلجت من رحم الظّلمة... حبيبته التي أسماها هو بهذا الاسم لأنّها جميلة مثلها أو أكثر منها وقد لاحظ ذلك عندما كانت تمثّل ذات مرّة...وذات حياة...شخصية الملكة كليوباترا.»[1].

إنّها الملكة التي تستحضرها الرّوائيّة من الزّمن الغابر لترسم صورتها في مخيّلة بطلها الذي يرى فيها ملاذا آمنا له من الوضع المزري الذي يعيشه. هذه الملكة التي لم يرها ولكنّ استيهامه قاده إليها فاستحضرها في مخيّلته بل في عالمه الوهمي الذي قاده إليه حسّه الجمالي .إنّه الحسّ الجمالي الذي يخلق عند الإنسان «من حاجة النّفس البشريّة إلى ما يكمّل نقصها ،و يثير سكونها، و بحسب قدرة الموضوع على إثارة حسّ من الإشباع و الارتياح، و تعويض الفقد الكامن في الذّات الانسانية يغدو الموضوع جميلا. ففي الحسّ الجمالي تكون المعادلة بين طرفين أساسيين هما: الذّات الحسّاسة وموضع الإحساس لديها. و في أغلب الحالات يكون موضوع الإحساس أكثر إثارة للحسّ الإنساني، و أكثر قدرة على تعويض النّقص، عندما يكون أقلّ مباشرة منه عندما يكون صريحا، و تفسير ذلك هو أنّه عندما يكون الموضوع الجمالي أقلّ مباشرة يكون أقدر على تحفيز الذّات المتطلّعة لإشباع الرّغبة بالذّهاب بعيدا

[1] – زهرة ديك:في الجبة لا أحد ،ص 31.

في تقصّي ما خفي من الموضوع. و بقدر ما يقدّم الموضوع من فائدة للذّات تبدو قيمته الجماليّة »[1] التي تتمثّلها الرّوائيّة"زهرة ديك" في خلق وجه تشابه بين كليوباترا في الرّواية و في الأسطورة، في خيال البطل يجسّده الجمال الخرافي الذي أنساه خوفه لدرجة أنّه لم يعد يسمع طرق الباب ، في حالة استبدال الواقع بالخيال، بغية الهروب من تلك الحالة، حالة الخوف والرعب التي سافرت به بعيدا في عالم الأحلام والأوهام تجسّدها الرّوائيّة في هذا المقطع الذي تقول فيه:

«كانت وحدها المدوّية بحضورها الذي نزل عليه كالبرد والسّلام في تلك اللّحظة المحمومة وغمرته كهالة من نور، كشعلة من ضياء توهّج لها قلبه الذي ما لبث أن استفاق من صرعه»[2] بعدما تقطعت حواسه و نسي خوفه لتضيف بعدها الرّوائيّة نقل حالة البطل "سعيد" قائلا:

«لاأصدّق نفسي...قال ذلك و وقع المفاجأة سمّر حركاته و ملامحه البائسة و ما إن همّ بالتحرّك و التوجّه نحوها حتىّ سبقته هي و جرت نحوه مادّة ذراعيها»[3] ليصل به الهذيان و الوهم إلى درجة الحديث معها و سماع صوتيهما و هما يتحاوران تصوّره الرّوائيّة في هذا المقطع:

«كيف جئت إلى هنا؟ و من دلّك على بيتي؟ و كيف وصلت إليّ في مثل هذا الوقت من اللّيل و هذا الخطر الرّابض في شوارع المدينة و أحيائها...؟ لا أعرف كيف لكنني وجدت نفسي أمامك...ردّت عليه و سحر ربّاني ينبعث من صوتها و يشع من جبينها المتلألئ...».[4]

و لم يتوقف استيهامه عند الحديث و المحاورة مع حبيبته، بل أخذه إلى درجة الالتحام بها حيث خيّل له أنّه يقضي معها لحظات ملتهبة و يهمس بين خصلات شعرها الفاحم المسدول على كتفيها العاريتين قائلا:

---

[1]- غيثاء قادرة: لغة الجسد في أشعار الصعاليك تجلّيات النفس و أثرها في صورة الجسد منشورات ‘تّحاد الكتاب العرب، دمشق، 2013،ص 203.

[2]- زهرة ديك : في الجبة لا أحد، ص31.

[3]- المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[4]- المصدر نفسه، ص 32.

«...تعالي إليّ لكم انتظرتك...لكم اشتهيتك...

خذي عمري...إنّها اللّحظة الفصل ،اللّحظة الحسم...

و صار معها جسدا لجسد... و مع الخطر وجها لوجه... و لكن لا بأس تهون الحياة من أجل ممارسة الحياة... حياة أخرى خارج المكان و خارج الزمان... ».[1]

فالرّوائيّة تصوّر لنا كيف أنّ للمرأة القدرة على أن تنقل الرّجل من عالم إلى نقيضه، من عالم الخوف و الرّعب، إلى عالم العشق و الحياة ، لتأخذه في عالم اللّامكان و اللّازمان ،فانظرها و هي تقول واصفة لحظة الالتحام الملتهبة :

«إنّها الجنّة تنبت له في رحم الجحيم الذي يترصّده خارجا»[2] .

فقد وقع البطل بين إغراءين، إغراء القتل الذي مازال يتربّص به خارج الباب و إغراء الحبّ الذي ظلّ يهيم به ليدخله و يذيبه في لحظات عشقيّة جعلها ملاذا له من خوفه و رعبه من خلال الاستيهام الذي يوظّف فيه الجسد كقيمة سرديّة كبيرة يسافر عبرها إلى عالم الحبّ ويعيش لحظاته بكلّ جزيئاتها و يدفعه إلى البرزخيّة أي تقديس الجسد الذي تتماثل حوله حكاية جديدة يمكننا أن نتتبّعها من خلال هذا المقطع الماثل بين أيدينا و الذي يتراءى في قول الرّوائيّة:

«– لك مني هذا الجسد الذي قهره حبّك بقدر ما قهره هذا الذي يطرق الباب...هاكيه...خذيه عني عبء هو عليّ، رزية هو الآن.

أملكيه وحدك اللّحظة، عبّئي منه كيانك اشربيه أو ابلعيه واتركيه جنينا أبديا في جوفك، يهديك عمرا بعد آخر و يهبك الخلود»[3] .

[1] – زهرة ديك : في الجبة لا أحد ، ص 33.

[2] – المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[3] – المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

فالبطل يسافر إلى عالم الحبّ كحلّ له من الواقع المزري للوطن، و هو تأكيد على أنّه لو لم يكن الحبّ موجودا لما استمرت الحياة، و لما كان لها طعم. إنّه الحبّ الذي يجسّده الجسد و هو في صورة جنين يحكي حكاية جديدة يخلق معها أفق سردي جديد بعيد كلّ البعد عن الجسد الموجود في الواقع .فانظر إلى قدرة الرّوائيّة على التّصوير و حسن اختيارها للكلمات ذات الوقع الخاصّ على نفس القارئ و التي تأخذه بعيدا إلى عالم البرزخيّة و التّرحال عبر قدسيّة الجسد ذلك أنّ «الجسد الذي يقدّم في الرّوايات ليس جسدا واقعيّا، بل هو تمثيل رمزي للجسد عبر اللّغة .و ما دمنا قد دخلنا إلى رحاب اللّغة فإنّ باب الاختيارات ينفتح على مصراعيه. فالكاتب يستطيع أن يختار تصوّرا خاصّا للجسد ،كأن يجعله وسيلة للتعبير عن العلاقة الملتبسة بالوطن، و من ثمّ يستند إلى مجموعة من الأفكار الإيديولوجيّة، و هذا ما يحدو الكاتب إلى اختيار لغة بعينها تتناسب مع هذا الاختيار»[1] . وهو ما قامت به الرّوائيّة "زهرة ديك" في اختيار كلمات تتناسب مع وضع بطلها ،كلمات استطاعت أن تخلق له واقعا حميميا حمل بين طيّاته الأمن و الأمان في وطن دام.

يسافر البطل ،إذن، في عالم الخيال الذي يحقّق له رغبة في مجالسة الحبيبة كليوباترا، و بذلك يهرب إلى عالم الحبّ و الشذوذ عبر حالات تقوده إلى عالم الأوهام الذي تصوّره الرّوائيّة في قولها :

«في حين كان هو يمطر حبيبته قبلا ملتهبة... و هي تتلوى بين يديه كسمكة بديعة الشّكل مبهرة اللّون، و أغرقته بأنوثتها المتفجّرة فغاب في سفر استكشافي لهذا الملكوت الماثل بين يديه وشفتيه...

– لكم أحبك يا ملكتي لكم حلمت بهذه اللّحظة المجنونة...»[2].

فقد بقي البطل "سعيد" يسبح في عالم الحب و اللذّة التي وجد فيها مخرجا من الخطر المحدق به، إنّه عالم الحب الذي تستلهمه الرّوائية "زهرة ديك" بأسلوب غير مباشر، لا يمكن أن يفهمه إلاّ ما

[1] – سعيد الوكيل:الجسد في الرواية العربية المعاصرة الموقع– التعبير– المفهوم، ملخص رسالة دكتوراة ، جامعة عين شمس – مصر ،2001،ص 8.

[2] – زهرة ديك : في الجبة لا أحد ،ص35.

كانت له قوّة نظر، لأنّه ماثل بين السّطور، و هذا الاستلهام لموضوعة الحبّ يساعد المرأة على أن تصنع «خيالها الخاصّ، و تبدع عالمها الذّاتي الذي تفرّ إليه من عالم الارتهان و الاستلاب» إنّه الخيال الذي ردّت به «على استلابها في المجتمع الذّكوري في الحياة باستلاب الذّكورة في خطابها السرّدي المتخيّل»[1].

و لم تتوقّف الرّوائية "زهرة ديك" عند هذا الحدّ فقط، بل قادها خيالها إلى دخول عالم لا وعي بطلها و الإبحار فيه و استنطاقه من خلال العودة إلى عالم طفولته الذي بقي مسيطرا عليه حتىّ بعد ما كبر، فالسّعيد قد أصبح مهووسا بشراء الأحذية الأنيقة بسبب حرمانه منها في صغره، فهاهو يشتري حذاءً غالي الثمن مسميا ما أقدم عليه بـ "الهبلة".

و تغوص الرّوائية أكثر في عالم لا وعي البطل الذي لم ينس عادة أن يشتري أحذيته بمقاس أكبر لأنّه تعوّد أن يقاسم أخاه الأكبر نفس الحذاء لأنّ أباه كان يعدّ الأحذية من الكماليات، و هو ما كان يستدعي من البطل حشو مقدّمة الحذاء بورق قديم بعد أن يعطيه شكلا مناسبا يحافظ به على راحة أصابعه، فهذا الأمر بقي مختزنا في لاوعيه، حيث أنّه لم ينس تلك العادة القديمة رغم كبره و استقلاله بحياته الخاصّة و هو ما تؤكّده الرّوائيّة قائلة:

«لا يدري لماذا بقي محتفظا بتلك العادة فهو إن اشترى حذاء له لن يختاره أبدا على مقاسه

و يفضّله أن يكون أزيد برقمين على الأقل و ذلك لكي يتسنى له حشوه بالورق المكور كما كان يفعل في صغره عندما كان يعيش مع أبيه و إخوته»[2].

و هو ما يدفعنا إلى الحكم على البطل بأنّه مصاب بمرض نفسي، فتغدو شخصيته مرضية تهيم في عوالم لاوعيها و بذلك تعمل الاستيهامات على تتبع « انعكاسات الأنا في ذاته الدّفينة في عوالم

[1] – حسين المناصرة: مقاربات في السرد، ص86.

[2] – زهرة ديك : في الجبة لا أحد ،ص23.

اللّاشعور الدّفين لأجزاء من الواقع الموضوعي المحيط به»[1] مدعّمة ذلك بجعل البطل رسّاما إلاّ أنّه كان يقوم برسم القفا دون الوجه في لوحاته، وكأنّها صور مختزنة في لا وعيه، صور غير واضحة تطالب أن تطفو على السّطح، يقرؤها هو بطريقته الخاصّة حسبما يمليه عليه لاوعيه «ليبقى الإبداع أكثر قدرة على ارتياد المناطق البكر و الخوض في مجاهل عديدة نفسانيّة و معرفيّة .أي أنماط العلاقات الدّاخليّة ،من مشاعر و أحاسيس و هواجس »[2] لتكمن قوّة الايهام في « الإيضاءات اللّاشعوريّة على تعرّجات الذّات في معابرها الوعرة في أتون المتناقضات»[3]، فالبطل يمزج الواقع بالخيالي؛ حيث إنّه يعيش أمورا حقيقيّة وقعت بالفعل إلّا أنّه يتخيّل إلى جانبها أمورا أخرى غريبة تنقلها الرّوائيّة في قولها:

« لوهلة خيّل له كلّ شيء وهما...عهنا، الحياة، الموت، الدم، الحليب، الشّجاعة، الخوف، الحزن، البيت، النّافذة، الباب، حتى هذا الطّرق، و هذا السكّين الذي يرقص وراء بابه وهما داميا مضحكا حتى البكاء، حتى الموت»[4].

فالبطل، إذن، يروي الواقع في حالة هذيان، أو بالأحرى حالة من الأوهام تجعل «السّياق الرّوائي يعرض حالة من الاستيهام ، وفق منطق السّرد الذّاتي المتعلّق بالشّخصية الرّوائيّة ، التي تبدو غير متصالحة مع واقعها على الإطلاق»[5]. و الذي تراه الروائيّة من خلال فكرها و هوام بطلها الذي يجعل من الخيال النّسائي أكثر قدرة على الإبداع حيث « حوّلت الرّجل إلى كائن ورقي و جعلته مادّة قابلة للانكتاب و التّفكيك و التّشريح »[6].و هذا ما «يعني تحويل الكائن البشري إلى كائن من ورق،

[1] – سعاد جبر سعيد: سيكولوجيا الأدب،ص11.

[2] – محمد معتصم: المرأة و السرد،ص21.

[3] – المرجع السابق، ص10.

[4] –زهرة ديك :في الجبة لا أحد، ص27.

[5] – فتحي بوخالفة :ا لتجربة الروائية المغاربية، ص 305.

[6] – عبد الله الغذامي: المرأة و اللغة ، ص 191.

من موجود عيني إلى متصوّر ذهني و إلى مادّة لغويّة»[1]، فالبطل عند" زهرة ديك" يبحث عن خلاصه في وهمه و المرأة/الكاتبة تبحث عن حرّيتها في فكرها و تحرّرها في إبداعها.

2- التخييل داخل التخييل في رواية "فوضى الحواس":

مما لا شكّ فيه أنّه مع كلّ رواية ينهض سرّ من أسرار التخييل الروائي الذي ينم عن قدرة الروائيات على اجتراح آفاق جديدة للإبداع بما هو تأكيد على «أنّ المرأة قادرة على التقاط التفاصيل الصغيرة المدهشة، وتحويلها إلى جواهر إبداعية»[2] تفتح لها المجال للتحليق إلى عوالم جديدة تنبني على عوالم التخييل التي يتحوّل معها «فعل الكتابة إلى اختراق حي للمدى والأفق والحدود باتجاه كشف جمالي لكنوز الإبداع الثاوية في جوهرها»[3].

تنهض رواية" فوضى الحواس" شاهدا حيّا آخر على خصوبة الخيال عند المرأة وسحره ذلك أنّ الخيال له دور كبير في تأنيث الذاكرة من حيث قدرة المرأة / الكاتبة على تفجير قدراتها العقلية؛ بحيث تبدأ بحالة من الخلق يتزاوج فيها الخيالي بالواقعي لتخلق من خلاله إمكانية التحليق في عالم الخيال الذي عدّ حكرا على الرجل فقط. إنّه التخييل الذي تظهر فيه المرأة / الكاتبة «وكأنّها وصلت إلى فكرة تأنيث الذاكرة من خلال رفع صوت الأنّوثة، وصوت الصمت اللّغوي، واستحضار التغريد المؤنّث، ليكون للمرأة لغة تضارع لغة الرجل، وتقف معها»[4]و التي تنبني أساسا على فعل التخييل.

غير أنّ رواية "فوضى الحواس" لـ "أحلام مستغانمي" قد تجاوزت التخييل إلى ما يعرف بالتخييل داخل التخييل،، والذي نلمس من خلاله قوّة الخيال الأنثوي في ارتباطه بالذات حيث تعتبر «هذه الخطوة الجريئة رائدة لأنّها خروج من طور التنكير إلى طور التعريف ومن تحجّب الذات الأنثوية

[1] –عبد الله الغذامي : المرأة و اللغة ، ص189.

[2] – أحمد ملحم، سميحة خريس: الرؤية والفن، ص273.

[3] – محمد صابر عبيد: المغامرة الجمالية للنص القصصي، عالم الكتب الحديث، إربد – الأردن، ط1، 2010، ص2.

[4] – عبد الله الغذامي: المرأة اللغة، ص234.

إلى طور سفورها الروحي والفكري. وهي إلى ذلك خطوة لاحقة في كتابات المبدعات العربيات لإنتاجهن التخييلي الذي ظلّ يومئ من بعيد إيماء إلى مشكلاتهن وأحلامهن ولا يملك القدرة المباشرة على تمثيل رحلتهن الطويلة والشاقّة على درب الحياة في عالم لم يكن مهيّئا بعد للقبول بهن مشاركات في بناء دعائمه وتوجيه منظومته القيمية ومسيرته التاريخية»[1].

ففي رواية "فوضى الحواس" يحضر التخييل داخل التخييل (الميتاقص)بطريقة تجسّد نوعا «من الصدام بين الكتابة و الواقع»[2] و التي يتداخل فيها الواقعي بالخيال وهو ما يجعل من« المتخيّل السردي وسيلة لإعادة تشييد وبناء الهوية الثقافية العربية»[3].

تقول "أحلام مستغانمي":

«كلّ ما كان يعنيني أن أكتب شيئا، أيّ شيء أكسر به سنتين من الصمت.

لا أدري كيف ولدت هذه القصة. أدري كيف ولد صمتي، ولكن .. تلك قصة أخرى منذ يومين، فاجأت نفسي أعود إلى الكتابة هكذا.. دون قرار مسبق، و دون أن يكون قد طرأ على حياتي أيّ حادث بالذات، يمكن أن يكون سببا في إثارة مزاجي الحبري»[4].

إذن، فالكاتبة تعلن مسبقا أنّها بصدد كتابة قصّة، والجميل فيها أنّها لا تتّصل بذاتها، وهو ما يؤكّده قولها:

« فقد كتبت أخيرا نصّا جميلا. والأجمل أنّه خارج ذاتي. وأنّني تصوّرت فيه كلّ شيء. وخلقت فيه كلّ شيء. وقرّرت أن لا أتدخّل فيه بشيء. وأن لا أسرّب إليه بعضا من حياتي.»[5] إلّا أنّ

[1] – جليلة الطريطر: مدخل إاى سير الكاتبات العربيات الذاتية ، ص71.

[2] – آمنه بلعلي: المتخيل في الرواية الجزائرية من التماثل إلى المختلف، دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، تيزي وزو – الجزائر، د ط، 2007، ص162.

[3] – عبد النور إدريس: المرأة والكتابة، متاح على الشبكة.

[4] – أحلام مستغانمي: فوضى الحواس، ص ص 23،24.

[5] – المصدر نفسه، ص26.

المفارقة تحدث حين تصرّح الروائية بأنّها تمنّت أن يكون الرجل الذي كتبته في قصّتها التي تحمل عنوان "صاحب المعطف" أن يكون لها لأنّه يشبهها قائلة:

«و ربما تمنّيت سرّا، لو كان هذا الرجل لي. إنّه على قياس صمتي و لغتي. و هو مطابق لمزاج حزني و شهوتي»[1].

فعلى الرغم من أنّ الروائية أرادت أن تكون حيادية في تلك القصة التي بدأت أساسا باستعمالها لضمير الغائب الذي يتلاءم مع هذا النوع من السرد وينسجم مع دورها الحيادي، إلّا أنّ هذه الحيادية لم تكتمل حين وقعت الروائية في حب بطل قصّتها، أو حب ذلك الكائن الحبري الذي خلقته بنفسها ومن صنع خيالها لـ «تفصح عن جرأة أدبية تني عن مهاجمة المستحيل في قضايا الكتابة عامة، كما تشف عن جسارة حكائية في اتجاه البحث الحثيث عن جغرافيات سرّية غير مستكشفة في تضاريس الكتابة»[2].

وبذلك، فقد أرادت الروائية "أحلام مستغانمي" عبر روايتها "فوضى الحواس" أن «ينفتح من خلال الرواية وعي المرأة لطاقاتها وإمكاناتها فترفض مقولة الضعف النسائية»[3]، وتعلن عن قدرة الخيال في الكشف عن الهوية الذاتية لتنهض هذه الرواية «شاهدا حيّا على أنّ تعاطي هذه الكتابة مغامرة قوامها تأصيل الكيان الأنثوي في عالم تسوده قيم الذكورة، وهي إلى ذلك بحث محموم يروم الكشف عن قيم العمق، أي ملامح الهوية المخبوءة التي لا تطفو على سطح الوعي»[4].

يأخذ التخييل داخل التخييل مجرى آخر، فبعد الشعور بالحب تجاه كائنها الحبري الذي لم تعطه اسما معينا وأعطته مقاييس رجولته ولغته على مقاسها هي، تراودها فكرة الذهاب إلى الموعد الذي ضربه البطل لامرأة أخرى هي البطلة في القصة حيث تقول:

---

[1] – أحلام مستغانمي: فوضى الحواس، ص27.

[2] – عبد المالك أشهبون: الحساسية الجديدة في الرواية العربية ، 2010، ص193.

[3] – زينب الأعوج: دفاتر نسائية المرأة / المجتمع / الوعي / الجديد، ص84.

[4] – جليلة الطريطر:(مدخل إلى سير الكاتبات العربيات الذاتية) ، ص71.

«كنت، في الواقع مأخوذة بمقولة لأندريه جيد «إنّ أجمل الأشياء هي التي يقترحها الجنون ويكتبها العقل».

مأخوذة بها إلى درجة أنّني، عندما اقترح عليّ الجنون أن أذهب إلى موعد ضربه بطل قصّتي لامرأة أخرى، أخذت اقتراحه مأخذ الجدّ، وقرّرت أن أذهب بذريعة كتابة شيء جميل.

كنت مرتبكة لعدّة ساعات قبل الموعد، ذلك الارتباك الذي يسبق لقاء لا ندري ماذا ينتظرنا فيه، ولكننا نصرّ على الذهاب إليه، لأنّ شيئا ما يأمرنا بأن نذهب.

صحيح أنّه كان بي فضول لمعرفة ذلك الرجل، وفضول آخر لمشاهدة ذلك الفيلم، فقد يكون الطريق الأقصر لفهمه.. ولفهم إصراره على مشاهدته»[1].

فقد أخذها خيالها إلى استبدال الموقع بينها و بين البطلة، ما جعلها تحسّ بالارتباك و كأنّ الأمر واقعي، فمن خلال التخييل تحاول فهم كائنها الحبري الذي خلقته، فقد بنت الكاتبة روايتها من ذاتها، ثمّ عملت على الابتعاد عن ذاتها بطريقة خاصّة.« لأنّ الكاتبة عموما تنطلق من الواقع ومن الذات معهما أو ضدهما تكريسا لحالة ذاتية أو لوضعية قائمة أو خلخلة لذات الحالة و لذات الواقع»[2].

فعلى الرغم من أنّ الروائية هي التي صنعت بطلها، إلّا أنّها، أرادت في نفس الوقت أن تكون حيادية لتعمل على معرفة بطلها عن قرب وكأنّها « ترفض «المحلية» لأنّ للمحليات «هوياتها» التي تتجاوز وترفض الحياد»[3].حيث تقول الروائية:

«ولكن هذه المرة، توقّعت أنّني أذكى من أن أتعثّر في قصة حب وضعها الأدب في طريقي، لا ليختبر قدرتي على الكتابة، وإنما ليختبر جرأتي على أخذ الكتابة مأخذ الحياة»[1].

---

[1] – أحلام مستغانمي: فوضى الحواس، ص44.

[2] – محمد معتصم: المرأة و السرد، ص72.

[3] – أمنية غصن: نقد المسكوت عنه في خطاب المرأة والجسد والثقافة، ص8.

فقد أخذت "أحلام مستغانمي" هذه القصة مأخذ الجدّ، لدرجة تجدها خائفة من الذهاب إلى السينما بمفردها لمشاهدة فيلم في مدينة مثل قسنطينة لا تذهب فيها النساء إلى قاعات السينما، لاسيما وأنّها زوجة لأحد كبار ضبّاط المدينة لذلك تقول:

« ولهذا تعمّدت أن أصل متأخّرة عن الفيلم بربع ساعة، كي لا أقف في طابور الانتظار، أو أدخل إلى القاعة على مرأى من الناس.

... تماما كما طلبت من السائق أن يعود قبل موعد انتهاء الفيلم بربع ساعة، تفاديا لتلك الأضواء التي ترافق نهاية كلّ عرض، وتجعل الناس يتفحّصون بعضهم بعضا بفضول كثيرا ما أربكني»[2].

فالملاحظ لهذا الخطاب، ومن بعدها الفصول الأخرى للرواية يدرك تماما أنّ الروائية قد وظّفت ضمير المتكلّم الذي يدلّ على تورّط الذات الكاتبة في أحداث القصّة، بدلا من ضمير الغائب الذي ابتدأت به روايتها عندما كانت تمارس دور الحياد ككاتبة «ذلك أنّ المواجهة هنا تتأتّى عبر فعل التخييل حيث تصبح الذات – في هذه الحالة – طرفا أساسيا في عملية التفكيك وإعادة التركيب – ويتراوح التركيب الجديد في تماسكه وعمقه وجذرية أطروحاته بقدر اكتساب الذات الكاتبة لدرجات من الوعي والقدرة على التشكيل وامتلاك أدوات الصياغة»[3] المساعدة على بناء العالم المتخيّل الذي تعمل فيه الروائية على الإبداع والانزياح عما هو سائد في عالم الخيال المألوف.

فلربما استطاع الكاتب أن يوظّف لعبته السردية والإبحار في عوالم التخييل بكلّ انزياحاته على أن تكون في هذا العالم علاقة حبّ بين كاتبة وبطل روايتها.

ويتنامى فعل التخييل داخل التخييل في العلاقة القائمة بين روايتي "ذاكرة الجسد" و "فوضى الحواس"، من حيث تعدّ هذه الأخيرة وكأنّها تعيد النظر في الرواية الأولى، لتعكس «مسالك التخييل

---

[1] – أحلام مستغانمي: فوضى الحواس، ص44.

[2] – المصدر نفسه، ص45.

[3] – نور الدين سيليني: تيمة الجنس في السرد النسائي المغاربي، ص–ص 50–51.

الدور الذي تضطلع به المخيّلة في إنشاء النص الروائي وتشييد عوالمه، باعتبار أنّ الرواية فعل يتأسّس على التخييل الذي يتجاوز نقل الواقع إلى إبداعه، بتحويله إلى واقع جمالي فضاؤه النص الروائي»[1] الذي يعيدنا في هذه الرواية إلى "خالد بن طوبال" « فتمجّد حواس كاتبة متخيّلة قادتها حواسها، حتى بفوضاها وأخطائها، إلى رجال هم دوما شواهد على الأفول العربي وعلى الخيبات والأحلام الهاربة. عشّاق حياة بدوا مرايا خالد بن طوبال، بطل "ذاكرة الجسد"»[2]، و التي تتجسّد أيضا في "عبد الحق" الذي أحبّته كما أحبّت "خالد بن طوبال" أو في" زياد الخليل "الفلسطيني، أو الرجل الغامض بطل "فوضى الحواس" الذي سوف ينتحل اسم "خالد بن طوبال".لـ « ينبني المتخيّل في الرواية على أساس تقاطعات الواقعي والخيالي، و الكتابة والواقع (حياة أو موت)، أو الخلط بين وهم الكتابة و الحياة»[3].

من هنا، نستنتج أنّ كلّ ما سبق لا يعلن «عن قطيعة بين الواقعي والمتخيّل لأنّ التخييل يبقى فعلا إنسانيا يرتبط بالواقع ويتفاعل معه في تشكيل عوالمه، وهو غير الحلم و الإيهام وإن كان يتضمّنهما»[4].

فالبطل الذي عشقته البطلة، وأحبّته بجنون لم يكن في حقيقة الأمر سوى قارئ من القرّاء الذين أعجبوا بـ"خالد بن طوبال" بطل روايتها "ذاكرة الجسد" إذ « من المعروف أنّ المستوى التخييلي للنص الروائي قادر من خلال تعدّد بنياته ومعالمه وفراغاته أن يستدرج القراءة والنقد للدراسة والتأويل. ولعلّ انخراط النص الروائي في المخيال الاجتماعي بوصفه نصا خالدا يتفاعل مع أزمنة القراءة»[5].

فعبر هذا الفعل السردي الذي ترامت أطرافه وأنسجته بين اللّغة وفعل التخييل وبين التاريخ وفعل القراءة، ارتقت رواية "فوضى الحواس" إلى ما يعرف بالتعقيد الفني لتتجاوز بذلك سطحية التخييل إلى أعماقه التي لا يستطيع سبر أغوارها إلّا قارئ مثقّف يستطيع الولوج إلى عالم النص الروائي التخييلي

[1] – بن جمعة بوشوشة: اتجاهات الرواية في المغرب العربي، ص622.

[2] – رفيف رضا صيداوي: الرواية العربية بين الواقع والمتخيل، ص220.

[3] – آمنة بلعلي: المتخيل في الرواية الجزائرية من التماثل إلى المختلف، ص163.

[4] – بن جمعة بوشوشة: اتجاهات الرواية في المغرب العربي، ص622.

[5] – رفيف رضا صيداوي: الرواية العربية بين الواقع والمتخيل، ص101.

بعدّة لغوية تمكّنه من تجاوز فكرة أنّ الرواية النسائية عامّة و"فوضى الحواس" خاصّة ليست « مجرّد دال يشير إلى عنوان روائي بمدلوله الاصطلاحي، بل دال مولّد لمدلولات متراكبة»[1] تقوم على الخلط بين المرجعيات ليصبح التخييل داخل التخييل تقنية توظّفها الروائية من أجل «استثارة الأسئلة لدى القارئ وإلى إيقاظ ذهنه، فيما يبدو – على مستوى السطح – و كأنّه يوقظ الحواس. ومن هنا اندراجه – أي هذا التخييل – في الواقعي الذي استقل عنه ليتبنى حقيقته الخاصة»[2].

[1] – رفيف رضا صيداوي :الرواية العربية بين الواقع و التتخييل، ص–ص 219–220.

[2] – المرجع نفسه، ص222.

المبحث الثاني :

تداعيات الذاكرة وفعل التخييل.

1- السيرة الذاتية وفعل التخييل.

2- التاريخ وفعل التخييل :

2-1- التاريخ الجزائري وفعل التخييل في رواية "ذاكرة الجسد".

2-2- التاريخ الإسلامي وفعل التخييل في رواية "الذروة".

إنّ الذاكرة هي الحافظة لكلّ ما يعتري الذات ولكلّ ما يجول فيها «إلّا أنّه يجب الإقرار في هذا السياق بالذات، أنّ الذاكرة ليست إناء، تحفظ فيه الأشياء وتبقى على حالها مهما مرّت السنوات، والذاكرة تعيد خلق وتشكيل مفرداتها دائما، ولا تعرف كلمة "طبق الأصل" بل لا يوجد في عالمها أصل واحد لشيء وإنّما أصول تتكاثر كلّما اغتنت بذكريات جديدة، حتى تتحوّل هذه الأصول إلى مجرّد احتمالات تتصارع فيما بينها بوعي من الكاتب أو بدون وعي»[1]والتي يقوم عليها فعل التخييل.

فالذاكرة هي فعل أساسي ومهم في الحياة الفنية، فهي خزّان الفن، "لأنّ الكتابة التخييلية بحسب المنطق الفني للرواية، ما هي إلّا حفر في الذاكرة واستنطاق دائم لها"[2] فالإبداع يحتاج دائما إلى الذاكرة من أجل تزويده بالجديد في كل مرّة لاستثماره بالاعتماد على فعل التخييل من حيث هو قوام العمل الفني ف «هذه التذكرات لا توصف عادة لذاتها، ولكن لما تثيره في الذات المثخنة بأعباء الحاضر وقيوده وصروفه، من خلجات واستيهامات مجللة بالعاطفة الصادقة، وبالنفس الطفولي البريء».[3]

وهو ما يجعل من التذكر آلية سحرية لاستعادة الذكريات وتحويلها إلى إبداع وذلك « يمنح الذاكرة أقوى حدّ مستطاع من المرونة في سبيل خلق قدرة الاحتواء عندها، وجعلها مستقبلا إيجابيا قادرا على التفاعل المستمر، ولها الجرأة والشجاعة الكافية للاستغناء عن رصيدها وتراثها، وإعفائه من صفة التحفّظ والقداسة، وتمرين الذاكرة على سهولة الاستبدال»[4] باعتمادها على آلية التخييل التي تؤدّي «دورا بالغ الأهمية والخطورة في عملية احتواء التغير، وفتح قنوات لاستيعابه، وتحديد مناطق

[1] – أشهبون عبد المالك، الحساسية الجديدة في الرواية المغاربية، ص 179.

[2] –رفيف رضا صيداوي : الرواية العربية بين الواقع و التخييل ،ص 219.

[3] – المرجع السابق، ص 189.

[4] –محمد صابر عبيد، (المغامرة الشعرية الحرّة و دينامية التعبير)،ص 13.

الذاكرة من وهم الاحتفاظ الدائم بالذكريات، على أنها مساحة مقدسة، ليس من المشروعية والمنطق التصرف بها، وإعادة صياغتها باستمرار».[1]

فالذاكرة تعد منطقة مقدّسة لارتباطها الحميم بالذات وبأسرارها وذكرياتها. وبما أنّ الأمر يتعلّق بالهوية أو إثبات الذات، فقد وجدت الروائيات في الذاكرة خزانا وعنصرا أساسيا يمدّ أعمالهن بالتغيّر ويمنحها الثراء والقدرة على تجاوز الذات وذلك «عندما يبدأ الخيال عمله في التجربة، فتظهر فروقات المدى والإشعاع بما يتناسب تماما مع الفن العظيم أو الفن العادي، فتغيب التجربة كونها عملا واقعيا صرفا عندما يزحف الفن بجيوشه نحو أرض التجربة، ويعيد حرثها وزراعتها من جديد بمنطق جديد وآفاق جديدة وتظهر على أنها إبداعا وفنا خالصا».[2] إنه البحث المحموم عن الذات والهوية في سياق مالا يمكن تجاهله الذاكرة على حدّ تعبير فاطمة الوهيبي.[3]

هي« الرؤية والرؤيا معا إذ تلوح في فضاء الروح والفكر فيسكبها الكاتب وينعكس معها وبها وفيها»[4] .هذا الانعكاس الذي يتجلى في جرأة الروائية في معالجتها القضايا «و لمسائل تتعلّق بالكتابة والإبداع في لحظات مواجهة صعبة مع الذات والذاكرة».[5]

حيث إن« الإنسان يعيد خلق ماضيه باستمرار، ولهذا يعيد خلق حاضره، ومن ثمّ يعيد تشكيل هويته، وهذا النسق لا يتحقّق إلّا مع لحظة كتابة متقاطعة مع الزمن، تنفتح على الماضي من خلال فعل الذاكرة».[6]

---

[1] – محمد صابر عبيد :(المغامرة الشعرية الحرة وديناميةالتعبير)، ص 12.

[2] – المرجع نفسه، ص 13.

[3] – فاطمة الوهيبي :المكان والجسد والقصيدة، المواجهة وتجلياتت الذات، ص 169.

[4] – المرجع نفسه، ص 162.

[5] – المرجع نفسه، ص 161.

[6] – عادل ضرغام، فن السرد الروائي، ص 146.

فالذاكرة في اعتمادها على فعل التخييل تقوم «بخلق عالم جديد، يحمل المتلقي من عالم الحقيقة إلى عالم النص المفروض عليه»[1] الذي تبتدئ فيه« المؤلفة الإبداعية بين الواقع والتخيل، بين الحدث... والخيال في مشترك واحد وهو الحدث الروائي».[2]

ذلك أن فعل التخيل « يمتلك قدرات عير اعتيادية على شحن الإحساسات الحية في التجربة بقوة تنظيمية هائلة تفجر في العمل الفني كل مكامن السحر والجمال ويجعل اللامرئي فيه مرئيا»[3] .وهو ما يحيلنا على «أن بنك المعلومات والخبرات في الذاكرة، يجب أن يكون على استعداد دائم لتجديد العملة المعرفية وتحديثها، أكثر من الاحتفاظ بها، وإنهاك أشكالها وإضعاف سيولتها في الخارج».[4]

وبذلك كانت «الذاكرة مادّة اللغة،... في إقامة صرح النص السردي النسائي...، والمرأة، في أثناء الفعل الكتابي، تسرد حكايتها من باطن الذاكرة المؤنثة، مما يجعل الاسترجاع والتداعي سمة مميزة لإبداعها، تتوالد من خلاله تلك المتتاليات السردية المتناسلة من نفسها، وتشرك المرأة جميع حواسها، وتكرسها للإصغاء إلى نبض الذاكرة، عن طريق المشاهد والاسترجاعات، والوقفات المونولوجية التي تستوطن مخيلتها، وتحكي حكايتها: تاريخها وواقعها، وتشيد العلاقة بين ما كان، وبين ما ينبغي أن يكون».[5]

من هنا «يتخلق النشاط الذهني... مشحونا بنبض الوجدان وأوجاع الذات، ومؤسلبا بلغة الجمال والتخييل»[6] تطأه الروائيات كل بأسلوبها وقصد نيتها ونظرتها إلى الإبداع ومفاهيمه «لهذا المد المتجدّد والمتدفّق من الكتابة التي تجد في التخييل الذاتي منبعا ومرجعا لاشتغالها؛ كتابة تنصهر فيها وقائع السيرة الذاتية باستيهامات الرغبة والحكم؛ وتتداخل فيها شظايا الذاكرة بأصداء واقع متحوّل هلامي مستعص عن الإمساك، وتلتبس فيه العلامات والرموز والصور مهما كانت شفافية التعبير والبوح؛ كتابة تنحو

---

[1] – محمد سرير: مستويات الإبداع في رواية "ذاكرة الجسد" لأحلام مستغانمي، ضمن كتاب داود، ص 248.

[2] – مصطفى عمر الكيلاني: الرواية والتأويل سردية المعنى في في الرواية العربية، أزمنة للنشر والتوزيع، عمان، الأدرن، ط 1، 2009، ص 17.

[3] – محمد صابر عبيد: (المغامرة الشعرية الحرة وديناميةالتعبير)، ص 13.

[4] – المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[5] – الأخضر بن السايح: سطوة المكان وشعرية القصص، ص 28.

[6] – هشام العلوي: الجسد والمعنى، قراءات في السيرة الروائية المغربية، شركة النشر والتوزيع المدارس، الدار البيضاء– المغرب، ص 1، 2006، ص 125.

لتصبح ملاذا، وفعلا لعبيا محررا للذاكرة والأدب من "ثقل الرسالة" ولاستعادة أصقاع ومناطق من مجاهل النسيان أو اللامفكر فيه أو المهمش»[1] عملا على «تخصيب البرنامج السردي بوقائع مدهشة أوعجائبية . وجها من وجوه حياة الكاتب، وعنصرا لا يقل أوطوبيوغرافية عن باقي العناصر المباشرة والمرجعية»[2] ،خاصة ما يتعلق بالتاريخ من حيث إنّ «السيرة الذاتية ترتبط بالتاريخ والرواية في نفس الوقت، إنها تعكس التاريخ الوقائعي عن طريق الأنا. هنا تتداخل مجموعة من العمليات العقلية والأنشطة الفكرية مثل التأويل الذاتي والتفسير الشخصي للأحداث وكذا الانتقاء أثناء عرضها»[3] ،وهو ما يعكس العبقريات الفردية والإبداعية، ويجعل منها فرائد إبداعية وفنية تتجاوز الواقع العادي إلى واقع أكثر شعرية يكشف عن قدرة الذات المبدعة ومساهمتها في تشييد الصرح الروائي.

1السيرة الذاتية وفعل التخييل في رواية "ذاكرة الجسد":

تقوم السيرة الذاتية في مجملها على عملية التذكر، لأن مادتها في الأصل مستمدة من الواقع أو من حياة كاتبها وهو ما يجعل من «الكتابة السردية السيرية كتابة إشكالية، لأنها ذات جذور ضاربة في أعماق الكتابة الأولى المتصلة بالذات الكاتبة، وبالمناطق الحميمة والخصوصية التي ترتبك في معالجتها الأقلام، وتختبر فيها الذاكرة».[4]غير إنّ هذا لا يمنع من كون السيرة الذاتية جنس أدبي تخييلي لأن «الإنسان لا يستطيع أن يقدّم الماضي في شكل آني على هيئته السابقة، لأن لحظة الكتابة تفرز وعيا مغايرا عن الوعي القديم لحظة المرور بالحدث».[5]

[1] –هشام العلوي : الجسد و المعنى ، ص 3.

[2] – المرجع نفسه، ص 125.

[3] –حسين حمزي: فضاء المتخيل، ص 234.

[4] –محمد معتصم: المرأة والسرد، ص 175.

[5] –عادل ضرغام: في السرد الروائي، ص 131.

والسيرة الذاتية «كما يرى إبراهيم عبد الدائم – (عملية تذكر رمزي) تمزج حياة الكاتب الماضية شكلا إبداعيا لا يتوقف عن سرد الأحداث سردا تعاقبيا، بل يتعداه إلى منح الذات في مراحلها المتعددة شخصية جديدة تتغير بتغير الوقائع، وتتطور بتطورها، وتنمو لتصبح ذاتا متكاملة»[1]، وهو ما يتحقق معه «نوع جديد من الإدراك، إنه إدراك لحقيقة الذات »[2] ليس كما هي في الحياة الواقعية بل كشخصية سردية خاضعة للخيال ولمتغيرات الواقع السردي في الرواية حيث «إن عنصر التخيل قابل لأن يكون جزءا من نسيج نص السيرة الذاتية متى أخذنا في الحسبان أن عملية التذكر – وهي جوهر البناء السردي – تتم صياغتها لغويا وبالتالي إضفاء الكثير من الصنعة الفنية على العوالم والأحداث المتذكرة، مما يجعلها أقرب إلى عوالم الرواية أكثر منها إلى عوالم السيرة الحقيقية، وخاصة حينما تتوسع الفجوة في الزمن بين الواقعة وبين عملية استعادتها من غورها السحيق. ففي سبيل صوغ الوقائع والأحداث المستحضرة، وفي إضفاء التماسك عليها يحتاج الأمر إلى خيال ما، تزداد معه صعوبة إجراء تمييز منهجي قاطع بين السيرة والرواية».[3]

فقدرة الخيال تكمن في «تناول مفردات التجربة الحياتية والنظر إليها نظرة مغايرة تخرجها من عادتها وتعيد صياغتها فتبدو كما لو كانت شيئا جديدا مثيرا للدهشة والعجب»[4]؛ حيث يلعب السرد هنا دور الوسيط بإعادته لترتيب العلاقات بما يتوافق مع العالم الفني الجديد حيث «يقتضي الحديث عن السيرة الروائية الإشارة إلى أهمية التجربة الذاتية المستعادة والمصوغة صوغا فنيا مخصوصا يناسب متطلبات السرد والتخيل ومقتضياتهما، ذلك أن المادة التي يفترض أن تكون حقيقية وأصلية، لا يمكن أن تحتفظ بذلك، فما إن تصبح موضوعا للسرد حتى يعاد إنتاجها طبقا لشروط تختلف عن شروط تكونها قبل أن تندرج في سياق التشكيل الفني».[5]

---

[1]– حسن تروش:(السيرة الذاتية و فعل أدراك الذات) ، ص 276.

[2] –المرجع نفسه، ص 255.

[3]– أشهبون عبد المالك: الحساسية الجديدة في الرواية العربية ، ص 174.

[4]– محمد مصطفى أبو شوارب و أحمد محمود المصري: قراءة الوعي الأدبي، ص 45.

[5]– عبد الله إبراهيم: موسوعة السرد العربي، ص 665.

فالسيرة الذاتية الفنية «خطاب تخييلي متجدد المفاهيم والرؤى ولا بد حتى تنجح أية سيرة ذاتية نجاحا إبداعيا لا وثائقيا أن تحمل في طياتها بذور المجاز والاستعارة والحكاية والتوهم والاختلاف والتخييل؛ على اعتبار أن الحياة المعيشية نفسها مليئة بالكذب والوهم وأحلام اليقظة والنرجسية والخيال وما إلى ذلك».[1]

فهنا بالذات تتجلى جرأة الروائية الفنية «في تأصيل الإبداع الروائي واجتراح آفاق إبداعية مغايرة، يتقاطع فيها الروائي بالسير–ذاتي، بلباقة فنية عالية »[2] يحضر فيها السير–ذاتي كعتبة هامة للتخييل والإبداع تسمح بقراءة السيرة الذاتية في سياقها الروائي، فعلى الرغم من أن السيرة الذاتية تخضع لمتطلبات الحياة والذات، والرواية تخضع لمتطلبات الخيال واللغة إلا أن الرواية تعتمد على السيرة الذاتية في «استعادة وتصوير المعيش الشخصي، الذي يمدّ المادة القصصية التخييلية بخيوط أشبه بالشرايين التي تغذي العمل»[3] الروائي وتعمل على بعثه بعثا جديدا طبقا لمقتضيات العالم الفني الجديد وحاجاته. «وهذا ما يفسر اعتراف كثير من الروائيين بأن رواياتهم ولدت من رحم سيرهم أو هي مطابقة لسيرهم، ومن ثم يشير إلى نزعة انزياح السيريين إلى النهج السردي الروائي المتعارف عليه، وعليه فإن هذه العلاقة الجدلية الحميمة بين الرواية والسيرة الذاتية هي التي تجعل أية سيرة ذاتية تبحث عن نجاحها الفعلي جماليا على مستوى التلقي — لا بد لها من أن تعيش في بيت الرواية أم الفنون السردية، وينبغي أيضا أن تنهض على شعريتها السردية؛ أي من خلال استنادها إلى تقنيات الرواية، وعلى رأسها تقنية الخيال والتصوير والانزياح عن تقريرية الواقع وعاديته إلى أغوار الشخصية، والاحتفاء بالأبعاد الزمكانية واستكمال النواقص باختراعها، وإعادة تركيبها وصياغتها، وغير ذلك».[4]ذلك أن «التشكيل السيرذاتي تشكيل مزدوج يجمع بين رؤيتين وسياقين ومجالين وفضائين، رؤية وسياق ومجال وفضاء السيرة الذاتية وهي تحيل على واقع وتجربة في الحياة، ورؤية وسياق ومجال وفضاء الكتابة الإبداعية وهي تنهل من معين

[1] – حسين المناصرة: وهج السرد ، ص 93.

[2] – عادل ضرغام: في السرد الروائي، ص 175.

[3] –المرجع نفسه ، ص 139.

[4] – حسين المناصرة: المرجع السابق، ص 97.

الصنعة الكتابية التي تنهض على الموهبة والمعرفة وضبط آليات الكتابة وتقاناتها، وهذا الازدواج التشكيلي ينعكس انعكاسا إيجابيا على تخصيب الكتابة وخروجها إلى فضاء آخر جامع ومختلف وغني وثري وقابل للإدهاش مشحون بكثافة الجنسين معا».[1]

فعلى الرغم من أن السيرة الذاتية تعتمد على الذكريات كمادة أولية في تشكيلها إلا أن «عملية التذكر بالصورة التي نعالجها هنا في مجال الكتابة السيرذاتية ليست عملية سهلة مجردة تتوقف عند حدود اقتناص أحداث معينة في الماضي ولملمتها في الحاضر»[2] ،إنما تعتمد على وعي عميق بالذات

«فالعملية التذكرية بوصفها آلية الفعل الأول في السيرة الذاتية لا تقوم باستعادة شريط الماضي على أنه أثر قادم من متحف الذاكرة، إنما هي تؤلف نسخة جديدة من هذا الأثر، تنقله من نشاطه المتحفي إلى نشاط حيوي خلّاق، يغادر فيه السكون إلى الحركة، ويتمرّد على ثباته، ويكسر السياق الزمني المألوف، لأنه يتصرّف بالزمن الذي يخدم الواقعة أو الحدث بشكله الجديد الحي لا بصورته القديمة الجامدة».[3]

وهو ما يحققه فعل التخييل في جعل الروائية" أحلام مستغانمي" «تروي ذاتها السيرية الواقعية عبر جسر المتخيّل، لذا هي تنوّع ما أمكنها ذلك في استثمار الطاقات التقانية بآلياتها المتعدّدة للرواية والسيرة الذاتية معا».[4]حيث «إن المتخيّل الأدبي يظل بالقياس إلى الكتابة المرجعية عالما إشاريا تلمحيا لا تسمح آلياته البتة بإسقاط ما يتهيأ للناقد المؤوّل له على حياة المؤلف الشخصية لأن المتخيل الأدبي عالم منقطع المرجع –Auto-référenciel–»[5]

---

[1]– محمد صابر عبيد: التشكيل السيرذاتي التجربة والكتابة، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، سورية، ط، 2012، ص 5.

[2]– محمد صابر عبيد: السيرة الذاتية الشعرية قراءة في التجربة السيرية لشعراء الحداثة العربية، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، إربد، الأردن، ط 1، 2007، ص 4.

[3]– المرجع نفسه، ص 8.

[4]– المرجع نفسه، ص 116.

[5]– جليلة الطريطر: (مدخل إلى دراسة سير الكاتبات العربيات الذاتية)، ص 71.

والذي عادة «ما يربك الحدود بين الحقيقة والتخييل إذ يتحوّل الواقعي إلى وهم والمتخيل إلى حقيقة، فيكون مدار فعل الكتابة البحث ومدى أفق تقبّل السؤال عن مسالك التمييز بين الواقعي مرجعا والمتخيل فعلا خلّاقا في مجال الرواية. فأين ينتهي الواقعي ليبدأ المتخيل الروائي ؟ وكيف نرسم الحدود بينهما ؟».[1]

وفي إجابتنا على هذا السؤال، نحاول تحليل رواية "ذاكرة الجسد" للروائية "أحلام مستغانمي"، التي جعلت من هذه الرواية فضاء إبداعيا منفتحا على الواقع والتخييل في الوقت ذاته، فقد تداخلت الحدود بين السيرة الذاتية وفعل التخييل إلى حدّ عدم التفريق بينهما.

ولعل المجال السيرذاتي يمكنه أن يتجلى لنا من خلال التطابق الحاصل بين اسم المؤلفة واسم البطلة التي تجاوزت فيه "أحلام" تقنية طرحها لذاتها بضمير المتكلم في أعمالها الروائية، فهي تعي أن «وحدة التسمية تعني عضوية العلاقة بين الأنثى خارج النص والأنثى التي داخل النص. ولم تعد المرأة مجرد مادة من مواد اللغة ولكنها صارت المؤلفة والبطلة، ليست مجرد فتاة غلاف وإنما هي جوهر النص ونسغ الخطاب اللغوي».[2]

فالاسم الحقيقي يحيل على الذات بالمعنى المباشر، فهو «يشبه تلك القوة المغناطيسية التي تشع منها الكثير من المعطيات، ويقتضي مقام القراءة واستحضار هذه المعطيات التي تنط فور توقفنا على اسم من أسماء كتاب الرواية العربية، سواء قبل القراءة، أو أثناءها، أو بعد الانتهاء منها».[3]

إن التطابق بين اسم المؤلفة على غلاف العمل الروائي واسم البطلة داخل العمل الروائي له وقع خاص على تلقي القارئ ذلك أن «التسمية هي بالأساس تعيين وتخصيص للفرد الواحد وتنزيل لهذه الفردية في سياق الانتساب الاجتماعي».[4] إذ يعني قدرة المرأة على استخدام اسمها في الأعمال الروائية

---

[1]- بن جمعة بوشوشة: اتجاهات الرواية في المغرب العربي، ص 600.

[2]-عبد الله الغذامي: المرأة واللغة، ص 192.

[3]- عبد الملك أشهبون :الحساسية الجديدة في الرواية العربية ، ص 44.

[4]-جليلة الطريطر: (مدخل إلى سير الكاتبات العربيات الذاتية) ، ص 72.

التي لها اتصال مباشر بعلاقة المرأة بالمجتمع ككل وبث واضح لسيرتها الذاتية في أعمالها الروائية بما يحقق كيانها ووجودها وينتقل بها من حالة الركود والسكون إلى حالة التعبير والحركة.

وبذلك فاختيار المرأة الكاتبة لأسماء بعينها لم يكن دون وعي من الكاتبة بل إنه يكشف عن وعيها ومقاصدها «فليست التسمية مجرد ممارسة لغوية فقط، إنها استبطان الكينونة في اللغة، واللغة في الكينونة... لأن التسمية هوية، والهوية تميز واختلاف»[1] لا سيما إذا كان هذا الاسم في العمل الروائي يطابق الاسم الحقيقي للمؤلفة على غلاف هذا العمل لأن اسم المؤلف «يعد... عتبة أولية هامه، إذ إنه يمنح سلطة توجيه المتلقي، بوصفه نصا موجها ذو علاقة جدلية تربطه – اسم المؤلف – بنصه، فالمتلقي يستطيع تحديد هوية الجنس الأدبي الذي يبدع فيه المؤلف، من خلال الخصائص الفنية والفكرية لهذا المؤلف، وبخاصة إذا كان اسم المؤلف اسما معروفا وله حضوره على الساحة الثقافية والأدبية»[2] ،ليغدو هذا التطابق «دليل على أهمية المؤلف بوصفه يشكّل كائنا موجودا في النص»[3] ،وهو ما نلمسه في رواية "ذاكرة الجسد" للروائية "أحلام مستغانمي"، فقد تجرأت على إطلاق اسمها على اسم بطلتها لتصبح الكاتبة والمكتوبة ولعلنا «نستطيع أن نفسر التطابق الحاصل بين اسم المؤلفة بمفهوم الكتابة الإبداعية عند أحلام مستغانمي، فهي، أي الكاتبة، ناتجة عن مشاعر وأحاسيس بداخل الفرد، يريد أن يعبّر عنها، ويظهرها مهما كانت فاضحة لأسراره، ما دامت له الرغبة في الإفصاح عنها من خلال ما يقوم به من إبداعات كتابية فنية وأدبية، ذات صورة رائعة الجمال. لأن لحظة الكتابة هي لحظة جنون – ف "أحلام" تتألق وتمتاز بلغتها الساحرة المغرية التي يترجمها تفسيرها لاسم أحلام الذي خرج عن معناه المألوف الذي ارتبط بالجزائر جملة وتفصيلا إلى معنى لغوي يوضحه قولها:

«بين ألف الألم وميم المتعة كان اسمك

[1] – فاطمة الوهيبي: المكان و الجسد و القصيدة المواجهة و تجلّيات الذات ، ص 93.

[2] – سامية بابا: مكون السيرة الذاتية في رواية: حكايتي شرح يطول لحنان الشيخ، دار غبيداء للنشر والتوزيع، عمان – الأردن، ط1، 2012.

[3] – المرجع نفسه ، ص91.

تشطره حاء الحرقة.. ولام التحذير. فكيف لم أحذر اسمك الذي ولد وسط الحرائق الأولى، شعلة صغيرة في تلك الحرب. كيف لم أحذر اسما يحمل ضده ويبدأ بـ "أح" الألم واللذة معا، كيف لم أحذر هذا الاسم المفرد – الجمع كاسم هذا الوطن، وأدرك منذ البدء أن الجمع خلق دائما ليقتسم».[1]

هو اسم على قدر ما له علاقة بسيرة الروائية، لكنه يبقى مصدرا من مصادر الجمال الفني بعدما قامت الروائية "أحلام مستغانمي" بإعطائه بعدا فنيا جماليا أخرجه من دائرة المتعارف إلى مستوى الإبداع ودائرة التخييل.

إنه اسم "أحلام"، ذلك الاسم الذي يرتبط بالذاكرة، بالماضي والحاضر والمستقبل. اسم يعكس الآلام والأحلام، المشاعر والأحاسيس، الوجود والكيان، والملامح والهوية «لأن الاسم هوية، ولا بد من إحكام العلاقة بين الهوية ومنطق الأشياء لإرساء حوار مع الوجود، وجود الذات ووجود الآخر والعالم بأسره».[2]

هو الوجود في ارتباطه بالوطن، والذي عبرت عنه الروائية على لسان "خالد" قائلة:

« احملي هذا الاسم بكبرياء أكبر.. ليس بالضرورة بغرور، ولكن بوعي عميق أنك أكثر من امرأة، أنت وطن بأكمله.. هل تعين هذا ؟ ليس من حق الرموز أن تتهشم».[3]

وبذلك فإن العلاقة بين الاسم والوطن هي علاقة لإرساء دعائم التخييل وإغناء السيرة الذاتية وجعلها ترقى إلى مستوى الإبداع.

---

[1] – أحلام مستغاتني: ذاكرة الجسد، ص 37.

[2] – فاطمة الوهيبي: المكان والجسد والقصيدة المواجهة وتجليات الذات، ص 96.

[3] – المصدر السابق، ص 381.

فالتخييل يعني السرد السيري بحيث يجعله منفتحا على أساسيات الصياغة الجمالية التي يمكنها أن تحدد المستوى الفني للكتابة؛ إذ إن السيرة الذاتية بدخولها عالم التخييل لا تخلو من الجماليات الفنية التي تميز بين ساردة وأخرى. تقول "أحلام":

«تراني أطلت المكوث هنا، واقترفت حماقة الاقتراب من الأحلام حتى الاحتراق، وإذا بي يوما بعد آخر، وخيبة بعد أخرى، أشفى من سلطة اسمها علي، وأفرغ من وهمي الجميل.. ولكن ليس دون ألم؟»[1].

وفي زيادة لتحقيق ملامح الهوية السيرذاتية، لم تقم "أحلام مستغانمي" بتوظيف اسمها المعروف على الساحة الأدبية فقط، بل قامت بتوظيف اسمها غير المتداول وهو اسم "حياة" إذ تقول على لسان بطلها:

«وعندما أسميك فبأي اسم ؟

ترى أدعوك بذلك الاسم الذي أراده والدك، وذهبت بنفسي لأسجله نيابة عنه في سجلات البلدية، أم باسمك الأول، ذلك الذي حملته خلال ستة أشهر في انتظار اسم شرعي آخر؟»

"حياة"..

سأدعوك هكذا.. ليس هذا اسمك على كل حال. إنه أحد أسمائك فقط.. فلأسميتك به إذن ما دام هذا الاسم الذي عرفتك به، والاسم الذي أنفرد بمعرفته، اسمك غير المتداول على الألسنة، وغير المسجل على صفحات الكتب والمجلات، ولا في أي سجلات رسمية.

الاسم الذي منحته لتعيشي وليمنحك الله الحياة. والذي قتلته أنا ذات يوم، وأنا أمنحك اسما رسميا آخر، ومن حقي أن أحييه اليوم، لأنه لي ولم ينادك رجل قبلي به»[1] .

[1] – أحلام مستغانمي: ذاكرة الجسد، ص ص 363 – 364.

إنّ توظيف اسم العلم هو وجه من أوجه تحقيق ملامح الهوية السيرذاتية، وهو أيضا سبيل إلى قدرة الروائية على ممارسة لعبة الإيهام والتخييل من حيث يمكنه أن يغوص بالقارئ في متاهات الحقيقة والخيال معا دون القدرة على الفصل بينهما، وهو ما ينم على قدرة الروائية على كتابة الفن السردي وانفتاحه على التأويل لتعلن أن الروايات العظيمة هي تلك الروايات التي انفتحت على السيرة الذاتية والتي سرعان ما تتحول فيها الشخصيات الواقعية إلى شخصيات روائية تسبح في عالم الفن موحية بالتطابق تارة مع أحداث الحياة، وبالانشقاق عنها تارة أخرى تاركة المجال لخيال المبدعات وقدراتهن الفنية على نقل تجاربهن السردية ذلك أن «الواقعة المستعادة تفقد الكثير من ملامح شكلها وخواصها بمجرد دخولها في مختبر الكتابة السيرذاتية لتكتسب صفات وخواصا جديدة تسهم في خلقها خلقا جديدا»[2] تتجلى من خلاله قوة الذاكرة في صياغة الوقائع ونقلها بأسلوب جديد «بمعنى أن الذاكرة تخون الواقعة أحيانا لتفرض عليها فهما مستحدثا مؤلفا يخالف الأصل».[3] وهو ما يظهر لنا من خلال التغيير الذي عمدت إليه الروائية "أحلام مستغانمي" في جعل والدها "سي الطاهر" يستشهد في الحرب التحريرية، بينما يلفي المتتبع لسيرتها الذاتية أن أباها لم يستشهد وإنما كان مجاهدا توفي بعد نيل الحرية وذلك قصد خلق نوع من الانجذاب نحو أحداث الرواية.

فبين دفتي رواية "ذاكرة الجسد" سيرة ذاتية تزاوجت بمبادئ التخييل أخذت معها الرواية منحى جديدا وبعدا مغايرا صنعته الأحداث التي تغذت من سيرة الروائية لتكتسب صفتها الروائية بدخولها في فضاء المتخيل السردي والمتح من فنياته، «لذلك تجلت اللعبة السردية بصورة لعبة اتصالية انفصالية بين المعيش التلقائي والوعي الكتابي بالحقيقة المخفية. وعلى ذلك تماهى زمن الكتابة مع زمن الوعي المابعدي بجوهر الأنا القابع في ثنايا عتمة الذاكرة. فالكتابة فعل تكليم يسائل الذاكرة ويرقى باطراد نحو

---

[1]- أحلام مستغانمي: ذاكرة الجسد، ص 42.

[2]- محمد صابر عبيد: السيرة الذاتية الشعرية قراءة في التجربة السيرية لشعراء الحداثة العربية ، ص 8.

[3]- المرجع نفسه، ص 91.

تجاوز سطحية المعيش وبلورة حقيقة عليا قوامها تجاوز التمزق ومظاهر الغربة المتناثرة على خط تسلسل الحياة المتعاقبة».[1]

فالمرأة تنطلق في كتابتها من قضية مركزية ذاتية من خلال الحفر في عناصر الذات الأنثوية، ولكنها تستخرجها لنسج عالم روائي يتوسل بآليات التخييل يجسد وعيها بذاتها. لذلك «وبهذا المعنى تصبح عملية التذكر في الكتابة السيرذاتية ممارسة نشاط تذكري خاص غير اعتباطي، ينهض على منهجية معينة تخضعه لضوابط وقوانين محددة وتخرجه من ذاكرة التذكر البسيط»[2] إلى الاستعانة بالتخييل لخلق عالم روائي يعكس « آلية بناء الذاكرة، وطريقة عملها، بالإضافة إلى النظام الرمزي للغة»[3].

إذن، تعتبر السيرة الذاتية فن الذاكرة الأول الذي تتجلى فيه حياة الذات، التي يعاد صياغتها وتشكيلها في قالب فني روائي و «الرواية كانت بدايتها السيرة الذاتية، والروايات العظيمة هي تلك التي تغذّت بصورة جيّدة من السيرة الذاتية لأصحابها».[4]

والرواية بوصفها متخيّلا سرديا « تبدو منفتحة على كل الأزمنة، فهي تصوّر حياة متطوّرة ونامية ويشهد القارئ أهم اللحظات في حياة الشخص وهي تتطور أمامه على صفحات الكتاب»[5] لتمثّل السيرة الذاتية تحدّيا إبداعيا يتّخذ من الذاكرة قوّة في نقل الواقعة السيرية وصياغتها بصورة جديدة يمتزج فيها الواقعي بالخيالي والذاكرة حيث «إن الذاكرة وهي تمثل المنجم الذي يقدم للسيرة مادتها الأولى، تتدخل في صياغة هذه المادة وتشكيلها، إذ أنها تعتمد أحيانا على إتلاف معلومات معينة وتسليط إضاءة غير اعتيادية على معلومات أخرى بما يتوافق مع الغايات المخطط لها من كتابة السيرة الذاتية».[6]

---

[1]- جليلة الطريطر:(مدخل إلى سير الكاتبات العربيات الذاتية)، ص 71.

[2]- محمد صابر عبيد: السيرة الذاتية الشعرية، ص 5.

[3]- عادل ضرغام: فن السرد الروائين ص 131.

[4]- حسين حمزي: فضاء المتخيل، ص 226.

[5]- المرجع نفسه ، ص 226.

[6]- محمد صابر عبيد: السيرة الذاتية الشعرية، ص 5.

لذلك فليس كل عمل يمكنه أن يكون سيرة ذاتية، وليست كل سيرة قابلة للتخييل «كما أن امتداد السقف الخيالي للتجربة يتوقف من جهة أخرى على عمق التجربة وغناها ومستوى نضجها إذ إنه يمتد ويتسع ويزدحم بالثراء والتألق بما يتناسب مع العمق والغنى والتوهج الذي تمور به التجربة»[1]لحظة انتقالها من الواقع إلى حيّز الإبداع المتخيّل ، لا سيما إذا كانت هذه التجربة السيرية تتداخل مع التاريخ وتمتزج به لحد يصعب فيه الفصل بينهما خاصة وأن التاريخ أعمق وأشمل من السيرة.

2- التاريخ وفعل التخييل في روايتي "ذاكرة الجسد" و"الذروة":

اقترن التاريخ بفعل التذكر في شكله التسجيلي غير أنّ الرواية حينما تستحضر التاريخ تعمل على تمثيل قدراتها على التخييل الإبداعي الذي يقوم بإعادة تشكيل المادة التاريخية وصياغتها بما يتلاءم و العالم الروائي. لذلك «فالرواية بهذا المفهوم لا يمكن أن تكون مشروعا تاريخيا محضا. حتى وإن استسلمت بمنطق وآليات ومنظومات الرواية التاريخية بمعناها السياقي. كما أنّ التاريخ يرفض أن يكون مجرّد مادة مطروحة تعبّر عن حدث روائي يلغي واقعيته ويسرّحه من أهميته وشرطه الإنساني».[2]

فالتخييل هو الذي يعمل على تحويل العناصر التاريخية والواقعية إلى عناصر روائية و الذي يتحقّق «بالاعتماد على آلية الهدم، هدم الواقع السيئ الذي تشبّعت به الذاكرة الإنسانية على صعيد الواقع التاريخي وبناء واقع جديد مشيّد روائيا على صعيد المناخ التخييلي»[3] ؛بحيث تعمل الرواية على صناعة عالم مواز للتاريخ تخلقه الرؤية الفنية في تعبيرها عن الحاضر ومتطلّباته من حيث «إنّ اللحظة التاريخية...، ليست سائغة يسهل تسريدها... كما أنّها ليست سلسلة من الأحداث والأشخاص والأمكنة التي يمكن القبض عليها في أفقيتها وخطيتها»[4].وإنّما بخلق عالم جديد يجعل

[1] – محمد صابر عبيد:(المغامرة الشعرية الحرة دينامية التعبير)، ص 12.

[2] – محمد صابر عبيد: سوسن البياتي، جماليات التشكيل الروائي، ص 14.

[3] – المرجع نفسه: ص 13.

[4] – هشام العلوي: الجسد والمعنى، ص 125.

التاريخ يقول ما تريده وما يجول في الذات من تعرية للحقائق وكشف للمستور وتحويل للواقع ذلك أنّ «التخييل يلعب دورا أساسيا ومحوريا وحاسما في عملية التحويل هذه، والروائي يعمل على اختزال الحدث التاريخي وتكثيف مكوّناته وإدماجه في الحدث الروائي وتسييره على سكة السرد، فيصبح هذا الأخير هو المهيمن على تفاصيل المشروع السردي وحراكه التشكيلي، ذلك أن الروائي ليس ملزما بالتمسك الصارم بقوانين الأحداث التاريخية بل هو يستلهم من زوايا منتخبة منه تصلح للاستجابة لشروط المقولة الروائية والفكر الروائي والكتابة الروائية»[1]، بحكم أنّ النص الروائي يشكّل «إحدى أيقونات الحياة، التي يمكن أن تختصر التاريخ،...، وتشير إلى أهم العناصر الفاعلة التي كوّنت البنية الثقافية – الاجتماعية من جهة، والتي تشتغل البنية عليها لتضمن استمرارها، من جهة أخرى»[2] حيث «إنّ العلاقة بيت الحدثين "التاريخي / الروائي" قائمة على إرسالية مكشوفة تتبادل الإشارات والعلامات فيما بينها مناطق الوجود والحفر في الباطن التاريخي من جهة، والروائي من جهة أخرى».[3]

يعمل التاريخ على تغذية الفعل السردي حيث «تخترق الكتابة الإبداعية نواميس الواقع لتشكل عالما خاصا بسردها المثالي فتمحو الحدود الفاصلة بين الواقع والمتخيل»[4] ،وبذلك «يتوزع علم التاريخ والرواية على موضوعين مختلفين، يستنطق الأول الماضي ويسائل الثاني الحاضر، وينتهيان معا إلى عبرة وحكاية»[5].

2-1-التاريخ الجزائري و فعل التخييل في رواية "ذاكرة الجسد":

تعمل بعض الروائيات وعلى رأسهن "أحلام مستغانمي" على استدعاء التاريخ واستلهامه في كتاباتهن، وهو ما يحيلنا بصورة أو بأخرى للبحث عن مدى تداخل التاريخي بالذاتي والفني روائيا.

---

[1] – محمد صابر عبيد : سوسن البياتي :جماليات التشكيل الروائي- دراسة في الملحمة الروائية "مدارات الشرق" لنبيل سليمان –،ص 14.

[2] – شهلا العجيلي: الخصوصية الثقافية في الرواية العربية، ص 61.

[3]– محمد صابر عبيد :المرجع السابق ، ص 9.

[4]– فطيمة الزهرة بايزيد: الكتابة الروائية النسوية العربية بين سلطة المرجع و حرية المتخيّل ،ص 132.

[5]– فيصل درّاج :الرواية و تأويل التاريخ نظرية الرواية و الرواية العربية ،المركز الثقافي العربي ،الدار البيضاء – المغرب ،بيروت – لبنان ،ط 1 ،2004 ، ص 9.

ذلك أنّ النص الروائي شكّل «الحقل الذي يجب أن تتفجّر فيه أسئلة الراهن أشكالا جمالية مقلقة، تقدّم الجديد، وتبحث عن الجديد، وعن المسكوت عنه، وبذلك تقدّم عبر النص الروائي، البنية الثقافية – الاجتماعية في حركتها، فتصدّر قضاياها، ورؤياتها، ورؤاها، وطموحاتها، وآمالها».[1]

وبذلك يمكن للنص الروائي في تشكيله الفني أن يختصر التاريخ بوصفه شكلا من أشكال تمثّل الحياة وإنشائه وتسجيله بطريقة جمالية تجمع الماضي بالحاضر والحقيقة بالكذب والواقعي بالمتخيل من حيث إنّ «العلاقة بين الواقعي والمتخيّل ليست علاقة تضاد، فهي تتحقّق من خلال تغليب أحدهما على الآخر، وفي ضوء نوع من التداخل يعكس مدى التحاور الذي يتم بين وظيفة الخيال و وظيفة الواقع داخل النص الروائي. وهذا ما يعكس الحكاية بعدا تخييليا يوازي بعدها الواقعي ويتفاعل معه، فيضفي سمة الإنتاجية على فعل الكتابة».[2]

وهو ما يمكّننا من إخراج التاريخ من بنيته التسجيلية المحضة إلى بنية روائية، فالرواية تعتبر «– فعلا تخييليا – في توظيفها للذاكرة من منظور محاورتها واستقراء مخزونها تستقدم إلى فضائها الخاص الماضي المغرق في القدم والحديث والمعاصر معا وتعيد إنتاجه وفق منظور الحاضر، ومن هنا ليست الشخصيات هي التي تتذكّر وإنّما الرواية أو بالأحرى فعل الكتابة هو الذي يتذكّر اعتبارا للفرق بين ذاكرة الشخصيات الروائية وذاكرة الرواية. فالرواية عندها تصير لها ذاكرتها الخاصة، تستطيع أن تراجع وجودها ككتابة أي أن تحاول إعادة النظر في بعض الشخصيات التي قامت ببنائها وأن تجرّدها من النمطية وتجعلها تتحرّك داخل عنصر الانسجام. وهو ما يجعل الزمن الروائي زمنا متعدّد المستويات، قد يكون ماضي الشخصيات والأحداث، أو الماضي التاريخي – وهنا يتجاور ويتحاور ما هو تاريخي وما هو متخيّل في النص الروائي لتأسيس واقع جديد».[3]

---

[1] – شهلا العجيلي: الخصوصية الثقافية في الرواية العربية، ص 61.

[2] –بن جمعة بوشوشة: اتجاهات الرواية في المغرب العربي، ص 597.

[3] – المرجع نفسه،ص 598.

واقع، حققته رواية "ذاكرة الجسد"، التي زاوجت فيها الروائية "أحلام مستغانمي" بين الواقعي والمتخيّل، بين الذاتي والموضوعي في عمل روائي يترجمه العنوان بكلّ ما له من معان ودلالات بإمكانها أن تحيل على حياة الذات أو ترجمة «لتاريخ الأنا الشخصي ولإعادة تمثّل صوره وتشكيلها تخييليا في مستوى مادة التأليف الروائي وأساليب الكتابة والتشخيص، ومن الوعي المنهجي بضرورة تجديد النظرة إلى وضعية الكتابة عن الذات، بالإفادة مما تراكم من معارف نقدية ونصية جديدة في الموضوع».[1]

فقد قامت الروائية "أحلام" بتعرية التاريخ من واقعه التسجيلي لتلبسه ثوبا جديدا يجسّده عنوان الرواية "ذاكرة الجسد" في استثماره «إرثا دلاليا عريقا وغنيا، يقرن الجسد بالكتابة والفن، وينسج عند حدودهما آصرة وثيقة وخلاقة»[2]. آصرة خلقت لنا من خلالها تاريخا جديدا أو ذاكرة جديدة للتاريخ تتوسل بالتخييل تقنية تبحث في مشروعية العلاقة المتوتّرة بين الذات والكتابة روائيا فـ « الرواية في مشروعها التاريخي – المتمثّل بإعادة تمثيل التاريخ روائيا – تحاول جلب الشخصيات التاريخية والحدث التاريخي وإسقاط شروطها ومتطلباتها وقوانينها الفنية وقواعدها الروائية عليها».[3]

وبذلك لابد وأن يمتلك الروائي أساليب الكتابة الفنية التي تخوّل له كتابة نص جمالي يفيد من التشكيلين التاريخي والروائي ذلك أنّ «الروائي يخترع من الشخصيات التاريخية ذات المرجعية الواقعية التي يصوغها شخصيات روائية متخيّلة فتسقط عنها قناعها التاريخي القديم وتلبسها لبوسا شخصانيا جديدا».[4]

ولعل هذه التقنية تبدو واضحة ومتمثّلة مع الروائية "أحلام مستغانمي" التي استوحت من الشخصيات التاريخية شخصيات جديدة تبدو من خلال الرواية شخصيات قائمة بذاتها يتداخل

---

[1] – هشام العلوي: الجسد والمعنى، تقديم عبد الحميد عقار، ص 4.

[2] – المرجع نفسه: ص 10.

[3] –محمد صابر عبيد: سوسن البياتي: جماليات التشكيل الروائي، ص 11.

[4] – المرجع نفسه، ص 11.

فيها الذاتي بالموضوعي إلى درجة يصعب فيها الفصل بينهما فيتوهّم القارئ أنّ ما كتب عن هذه الشخصيات وبين دفتي هذه الرواية هو الواقع بكلّ أبعاده.

إنّ رواية "ذاكرة الجسد" رواية حبلى بالتاريخ الجزائري في ارتباطه بالذات المؤنثة من حيث هي خطاب مركّب يمزج بين الحدثين المسترجع و الآني استطاعت من خلاله الروائية "أحلام مستغانمي" أن تمحو الحدود الفاصلة بين الواقع والمتخيّل وترصد «شتات الفكر وتجاذب الذاكرة والحاضر»[1] برؤية فنية مغايرة تمكّننا من قراءة التاريخ بأشكال مختلفة تنزع إلى إنشاء المخيال السردي الذي يعيد صياغة التفاصيل المستعادة بمنظور تاريخي فني،«فكلّ ما هو تاريخي يستند إلى الآليات التحويلية في هذا العنصر... حين يذهب إلى منطقة الرواية ويغذّى من جديد بعناصرها ومكوناتها، مع الأخذ بنظر الاعتبار خصوصية الذاتي والتخييلي».[2]

ولما كانت الذات هي التي تدوّن الأحداث التاريخية سواء أكانت واقعية أو متخيّلة، فإنّ الجانب الذاتي لا يمكنه أن يلغى أو يغيب في الأعمال الروائية. ففي رواية "ذاكرة الجسد" تلتبس الذات بالتاريخ بحكم أنّ "أحلام" تربطها بالتاريخ علاقة وطيدة، وهي التي ولدت عام 1954 وهو تاريخ اندلاع الثورة التحريرية، أو إن شئنا قبيل ولادة الثورة الجزائرية بفترة وجيزة ليتسنى لها عيش تلك اللحظات وهي في المهد.

وإذا قلنا التاريخ، قلنا عائلة مستغانمي، "محمد الشريف" والد" أحلام" المناضل وأخويه اللذين استشهدا إبّان الثورة الجزائرية، وهي معادلة قامت "أحلام" بتغيير أسسها بجعل أبيها هو من يستشهد، وبذلك تنفي عن التاريخ واقعه التسجيلي وتصيّره واقعا فنيا «وهي تنقل وشم الذاكرة إلى رسم الكتابة»[3] لتفقدها براءتها وزمنيتها وتصيغها في قالب جديد يفتح الماضي على الحاضر والواقع على المتخيل، يشكّل من خلالها العنوان عتبة فنية تستحضر المعنى المجازي الذي تسير معه الرواية نحو

[1] – الأخضر بن السايح: سطوة المكان وشعرية القص، ص1.

[2] – محمد صابر عبيد : سوسن البياتي :جماليات التشكيل الروائي، ص 10.

[3]– هشام العلوي: الجسد والمعنى ،ص 14.

عالم المتخيّل لتأخذ منعطفا جديدا تخلقه اللغة التي تقوم بدور تعويضي للتاريخ يستبيح المعاني لـ«يفسح حيّزا رحبا وحرّا لإقامة "شعرية سردية" تنقلت من سلطة الخطاب وذاكرته، من خلال زحزحتها للبنى الراسخة، وإذكائها لفجوات التوتر، ومزاولتها للعبة الانزياحات الدلالية والأسلوبية. الشيء الذي يكشف عن صوت الذات المبدعة ...في تشييد عالم الكتابة».[1]

هو عالم كتبته "أحلام" بولوجها حدود الذاكرة متجاوزة الواقع التسجيلي للتاريخ ونقله إلى عالم الخيال خالقة فرصا جديدة تتيح كتابة التاريخ بلغة فنية تفجّر مكامن الذات وإضفاء متعة على التاريخ.

تقول أحلام:

«غدا ستكون قد مرّت 34 سنة على انطلاق الرصاصة الأولى لحرب التحرير، ويكون قد مرّ على وجودي هنا ثلاثة أسابيع، ومثل ذلك من الزمن على سقوط آخر دفعة من الشهداء..

كان أحدهم ذلك الذي حضرت لأشيّعه بنفسي وأدفنه هنا.

بين أول رصاصة، وآخر رصاصة، تغيّرت الصدور تغيّرت الأهداف.. وتغيّر الوطن.

ولذا سيكون الغد يوما للحزن مدفوع الأجر مسبقا.

لن يكون هناك من استعراض عسكري، ولا من استقبالات، ولا من تبادل تهاني رسمية.

سيكتفون بتبادل التهم.. ونكتفي بزيارة المقابر.

غدا لن أزور ذلك القبر، لا أريد أن أتقاسم حزني مع الوطن.

أفضل تواطؤ الورق، وكبرياء صمته.

[1]- هشام العلوي :الجسد و المعنى ، ص ص 120، 121.

كلّ شيء يستفزني الليلة.. وأشعر أنّني قد أكتب أخيرا شيئا مدهشا، لن أمزقه كالعادة.

فما أوجع هذه الصدفة التي تعود بي، بعد كلّ هذه السنوات إلى هنا، للمكان نفسه، لأجد جثة من أحبهم في انتظاري، بتوقيت الذاكرة الأولى».[1]

هي ذاكرة تستحضر عبرها "أحلام" التاريخ الجزائري من خلال الثورة التحريرية التي كانت الرصاصة رمزا من رموزها، تحييها اللغة المؤنثة في رمزيتها وشعريتها.

وإذا ذكرنا التاريخ في رواية "ذاكرة الجسد"، نذكر قسنطينة التي «ترمز إلى الوطن مثلما ترمز إلى التاريخ».[2]ولكنه تاريخ تزاوجه "أحلام" بالفن فتقول:

«يستيقظ الماضي الليلة داخلي.. مربكا، يستدرجني إلى دهاليز الذاكرة. فأحاول أن أقاومه ولكن هل يمكن لي أن أقاوم ذاكرتي هذا المساء ؟

أغلق باب غرفتي وأشرع النافذة..

أحاول أن أرى شيئا آخر غير نفسي. وإذا النافذة تطل علي.. تمتد أمامي غابات الغار والبلوط، وتزحف نحوي قسنطينة ملتحفة ملاءتها القديمة، وكل تلك الأدغال والجروف والممرات السرية التي كنت يوما أعرفها والتي كانت تحيط بهذه المدينة كحزام أمان، فتوصلك مسالكها المتشعبة وغاباتها الكثيفة إلى القواعد السرية للمجاهدين، وكأنها تشرح لك شجرة بعد شجرة، ومغارة بعد أخرى.

إنّ كلّ الطرق في هذه المدينة العريقة تؤدّي إلى الصمود

وإنّ كل الغابات والصخور هنا قد سبقتك في الانخراط في صفوف الثورة. هنالك مدن لا تختار قدرها..

---

[1] – أحلام مستغانمي: ذاكرة الجسد، ص 24.

[2] –الأخضر بن السايح : سطوة المكان وشعرية القصص، ص 189.

فقد حكم عليها التاريخ كما حكمت عليها الجغرافية، أن لا تستسلم..».[1]

فالملاحظ أنّ "أحلام" تنبش ذاكرة التاريخ من خلال العودة بالذاكرة إلى مدينة قسنطينة، هذه المدينة التي يسكن جسدها الأنثوي جملة من الذاكرات، ذاكرة الحرب التحريرية، ذاكرة الوطن، وذاكرة كلّ الغابات والصخور والممرات... وغيرها و التي كانت شاهدة على تاريخ عظيم و ذاكرة أعظم.

فكل شيء في هذه المدينة الأنثى الصامدة أصبح له ذاكرة، ذاكرة تاريخية ذات بعدين: بعد حقيقي يفسّر الماضي من حيث إنّ قسنطينة ترمز بالفعل إلى الثورة والحضارة معا، وآخر مستقبلي يترجمه الخيال اللّغوي الذي عمدت إليه الروائية لتمزج ذاكرة التاريخ بذاكرة اللّغة فتعيد صياغته بأسلوب فني تكتب به "أحلام" التاريخ الجزائري وفق رؤيتها ورؤاها، فهي حتى وإن عمدت إلى تسجيل بعض الأحداث التاريخية الحقيقية، فذلك لم يمنعها من تصوّر تاريخ لغوي عملت من خلاله على تعرية الواقع واستنطاقه .ورغم ما تحمله الرواية من شهادات ووثائق عن تاريخ الجزائر تبقى اللّغة سيدة الموقف والشخصية البارزة في رواية "ذاكرة الجسد" التي تعج بالتاريخ، لتكتب اللّغة تاريخها.

فاللغة عند "أحلام مستغانمي" شخصية من شخوص رواية "ذاكرة الجسد" حمّلتها التاريخ بأبعاده، بشخصياته، بأحداثه، بأزمنته، فكانت بطلا من أبطال العمل الروائي، عملت من خلالها الروائية على تشييد الذاكرة والتاريخ.

أصبحت اللغة ،إذن ،كائنا أنثويا يحكي تاريخ شعب وأمّة راحت من خلاله المرأة / أحلام «تستنبت موقعا – أو مواقع – للأنوثة في ذاكرة اللغة وذاكرة التاريخ والثقافة» [2] بواسطته «تجد المرأة طريقها إلى اللفظ وتتمكّن من السيطرة عليه عن طريق كتابته، وتشفع ذلك بمسعاها لكتابة الذاكرة،

[1] – أحلام مستغانمي: ذاكرة الجسد، ص 25.

[2] – عبد الله الغذامي: المرأة واللغة، ص208.

وبذا فإنها تضع نفسها في حلبة الفعل، ويكون لكتابة المرأة في هذه الحالة مستقبل يمكّنها من مواجهة شهريار واتقاء سطوته».[1]

ففي رواية "ذاكرة الجسد" تكتب "أحلام" ذاكرة الشعب بأكمله، وهي ذاكرة الثورة، ولكنّها تكتب معها ذاكرة مؤنّثة تشيّدها اللّغة في علاقتها بالتاريخ والتلاعب السردي لتعلن أنّ «الكتابة السردية هي جزء من كتابة التاريخ، ولكن ليس التاريخ الجاف، وإنما التاريخ الذي يعطيه الفن وهجه والكثير من مبرّرات وجوده، ويعيده إلى طريقه الحقيقي، لتصبح المرأة هي وسيلة الرجل من أجل التحرّر من العبودية».[2]، ومن الذاكرة المعطوبة المشوّهة .فالكتابة فعل تحرير يسائل الواقع من«حيث يمكن للخيالي في العمل الفني أن يمنح الواقعي معنى، وبحيث يمكن للروائي أن يتحدّث بزهو عن مشاركته المحتملة في صياغة الذاكرة».[3]

هكذا، هي "أحلام مستغانمي" «تدخل نفق التاريخ، ولكنها لا تعيد كتابته، تختار منه ما يخدم شخوصها، وتكتفي بما يمرّر رسالتها، وتجرؤ عليه، بقدر ما تتعلّم منه».[4]فهي لا تعيد كتابة التاريخ في روايتها حتى لا تكون مجرّد وثيقة تاريخية وفقط، بل تأخذ من التاريخ ما يخدم رؤيتها لتصيّره تاريخا فنيا تبني من خلاله الذاكرة المؤنّثة ذلك أنّ «مهمة التاريخ ليست التسجيل دائما مهمتها أن تلملم ما تساقط غفلة من عباءة التاريخ، وأن تعيد للذاكرة سعي الإنسان، وأن تحميه من النسيان».[5]

2-2-التاريخ الإسلامي و فعل التخييل في رواية "الذروة":

لقد كان التاريخ وما زال مصدر إلهام بارز للكتّاب والروائيين على حدّ سواء نظرا لتنوّع مادّته وأحداثه المنفتحة على التجارب الإنسانية بكلّ أشكالها. ما جعل كلّ رواية يتداخل فيها التاريخ

---

[1] -عبد الله الغذامي:المرأة و اللغة ص 211.

[2] - زينب الأعوج : دفاتر نسائية، ص 62.

[3] - إبراهيم أحمد ملحم: في تشكيل الخطاب الروائي، ص 235.

[4] - المرجع نفسه: ص 240 بتصرف.

[5]- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

بالأدب تعنى «بالكيفية التي يتمّ من خلالها تحويل بنية الحدث التاريخي بمنطقه الواقعي إلى بنية روائية تنفتح على فضاء التخييل، أو بتعبير آخر كيف يتم تمثيل الحدث التاريخي تمثيلا ينتقل بفضائه وروحه ومناخه وهوامشه وملحقاته وخصائصه الباطنية الجوانية، بكلّ ما يتطلّبه ذلك من تحوّلات وإجراءات وأساليب عمل ورؤى وأفكار ةحساسيات».[1]

فللروائيين رغبة في التعامل مع التاريخ تعاملا فنيا من حيث «إنّ المادة الرئيسية التي تربط الاثنين ويفيدان منهما معا هما: الواقع بمحدداته الصورية والحديثة والحياة بمعانيها الشديدة الانفتاح والسعة، وتتم هذه الإفادة عن طريق تحويل الواقع السيئ وتمثيله داخل مسار آخر وتصحيحه وفق رؤية جديدة تمتحن الحادثة التاريخية وتؤولها تأويلا تخييليا».[2]

ومن ثمّ كان «على الروائي ضمن فعالياته التمثيلية للحدث من باطن التاريخ وجوهر حركته في الحياة والذاكرة أن يمارس عملا فنيا مضنيا».[3]

تكتب الروائيات الجزائريات التاريخ بكل حيثياته سواء كان تاريخا قريبا لخصته عشرية الدم في مأساتها ولوعتها، أو تاريخا بعيدا في حديثه عن الثورة الجزائرية أو الحضارة العربية أو بالأحرى تاريخ الأندلس. الذي كان في استلهامه للروائية "ربيعة جلطي" رؤية أخرى عكستها تجربتها الروائية "الذروة" التي قامت عبرها باستدعاء التاريخ العربي في صورة فنية جسدها اسم "أندلس" «بوصفه الذاكرة التي فقدها الوجدان الثقافي العربي، ولم يستطع الزمن أن يضعف من توهج الذكرى وحنين الذات العربية إلى هذه البقعة الحضارية المسروقة .وليس الشبه ببعيد فيما بين الأندلس كذاكرة وما بين الذاكرة الأنثوية المتوترة دائما بأحاسيس الفقد والضياع».[4]

---

[1] – محمد صابر عبيد: سوسن البياتي: جماليات التشكيل الروائي، ص 10.

[2] –المرجع نفسه: ص 13

[3] – المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[4]– عبد الله الغذامي: المرأة واللغة، ص 226.

هكذا، إذن، كان اختيار الروائية "جلطي" لاسم "أندلس"، الذي قامت عن طريقه بنبش الذاكرة الأنثوية من تحت ركام التاريخ لتغدو «الأندلس مرتكزا للذاكرة الأنثوية»[1] التي أبت الروائية إلا أن تجسّدها وفق رؤيتها الفنية*.

من شظايا الذاكرة، تسترجع "ربيعة جلطي" تاريخا عظيما تستنطق من خلاله ذاكرة التاريخ، وذاكرتها، فهي أندلس المرأة، وأندلس الوطن، وأندلس الذاكرة التي تضرب بجذورها في عمق التاريخ، فتقول:

«افتحي الباب يا أندلس افتحي الباب!!

لم أكن أرد على أحد.. كنت في حوار جاد مع ذاتي، أجالسها وأصفي حساباتي معها كي لا أنتحر، وتصفي حساباتها معي كي لا تجن، فلا نتخاصم ولا نتقاطع إلا نادرا».[2]

هي أندلس المرأة إذن، أندلس الواعية التي تحاور ذاتها فتضفي عليها صفة الإنسانية والتي لا تتقاطع معها، إلا في تقاطعها مع الذاكرة.

وعلى ذكر الذاكرة تستحضر الروائية "ربيعة جلطي" مدينة "مستغانم"، هاته المدينة التي تربطها بالأندلس علاقة معقّدة ضاربة في القدم، فبذكر "مستغانم" تحضر "الأندلس" كبلاد وحضارة وذاكرة. تقول الروائية:

«ثم شيّدوا في حاضرة مستغانم، أو مسك – الغنائم، مستغالم – كل ينطق اسمها كما يشاء – بيوتا جميلة مستوحاة من هندسة قصور بني الأحمر. استقروا على الشاطئ المفتوح المنبسط مثل كفين حنونتين.مستغانم الحظية التي عشقها الرومان والفينيقيون، ثم جاء الأندلسيون فتفنّنوا في التماس ودّها،

---

[1]– عبد الله الغذامي :المرأة و اللغة،ص 226.

*–إنّ استحضار الأندلس كان قد سبق إليه رجاء العالم في نهر الحيوان و رضوى عاشور في روايتها غرناطة ،و إنّا انستعيره في هذا المقام.

2 –ربيعة جلطي: الذروة، ص 8.

فمنحوها بسخاء واستماتة العاشق حياتهم، وحولوها إلى حاضرة تعيش في أكمام من الترف والنعيم، وظلوا يدفعون للأتراك الضرائب المرتفعة وكأنهم يفدون مدينتهم بالنفيس».[1]

مستغانم المدينة المقدّسة التي عشقها الأندلسيون حدّ الجنون، حتى صارت في نظرهم أنثى ساحرة، فلطالما كانت المدن تشبه النساء في حسنها وبهائها إذ إنّ «للنساء والمدن هويات خصبة ولا نهائية، يخدع الرجل نفسه عندما يتوهّم أنّه اكتشف الهويات الغامضة للمدن، وكذلك النساء».[2]

وفي هذا المقام للروائية "ربيعة جلطي" ما تقوله:

«المدن مثلنا أيضا، تقول جدتي لالة أندلس. مثل قاطنيها. والمدينة هذه، منذ أن وجدت وهي قابعة أمام البحر تشكو إليه مواجعها وتحاول جاهدة، دون جدوى، أن تسل قدميها من فردتي حذائها الذي يغمره الماء.

ظلّت مستغانم تنادي آل كرز، بأحيائها النائمة تحت عباءة البحر الأبيض المتوسط، بحدائقها وأبوابها الأربعة. بأسوارها الناطقة وببذخها وجبروت جمالها. ظلت ساكنة فيه يشير إليه بحرها، وبرّها، وسماؤها».[3] كما يشير إليه فنّها. تقول "جلطي":

«جدتي لالة أندلس تغني، أنسكب في غنائها، أفهم لماذا أسماني أبي أندلس على اسم أمه، أتخيلني أخرى أنا هي، وهي أنا».[4]

هي الأندلس التي اشتهرت بفن الغناء، فكان رمزا من رموزها وفنا تعرف به يميزها عن باقي البلدان والحضارات، فيكفي أن تذكر اسم "أندلس" ليحضر في حضرتها الغناء والطرب و زرياب.

---

[1] – ربيعة جلطي: الذروة، ص 18.

[2] – عبد الله إبراهيم: المحاورات السردية ،المؤسسة العربية للدراسات و النشر ،بيروت – لبنان ،ط1 ،2012، ص 237.

[3] – المصدر السابق، ص 19.

[4] – ربيعة جلطي: المصدر نفسه ، ص 60.

إنّ الاسم الذي تناولته الروائية "ربيعة جلطي" في روايتها كان رمزا للتاريخ الإسلامي ولحضارة عريقة غائبة، وبالتالي تحميل روايتها للمعنيين الواقعي والرمزي معا. ومن هنا يمكننا الحديث عن خصوبة الشخصية البطلة وعملها على تعميق مأساة المجتمع عامة والذات بصفة خاصة بحكم أن الذات جزء لا يتجزأ من المجتمع.

تتعدّد أبعاد "أندلس" الرمز، فهو الهوية العربية الإسلامية الضائعة «والمرأة ...كانت دائما على وعي... بأهمية تشكيل الهوية من خلال تقوية الذاكرة الجماعية وذلك عن طريق إبراز الأدوار المهمة للجنس الذي تنتمي إليه، من مثل أن تحرص على توثيق تجارب وخبرات بنات جنسها بوصفه شكلا من أشكال المقاومة لعمليات الاستبعاد والتهميش وتمهيدا لإبراز دورها بكتابة ذاتها في ظل الجماعة التي تنتمي إليها والمنافسة لها».[1]

فاستخدام الرمز يساعد على التعامل «مع الرواية كمغامرة اكتشاف لا توثيق تاريخي»[2] لتكشف الرواية وجها مغايرا للحقيقة وتغذي السرد من أوصال التخييل المتزاوج بمخزون الذاكرة ومن ثمّ قولبته بأسلوب فني روائي.

تكتب "ربيعة جلطي" التاريخ بطريقة فنية من خلال اسم "أندلس". هذا الاسم الذي يساعد على «حرية الارتحال في الماضي بوصفه حاملا لذخيرة من العبر يمكن تمثيلها بما يفيد الحاضر»[3]، ويساعد على إبراز علاقة المرأة بالتراث والتاريخ الإسلامي في قيامها على خلق علاقات اجتماعية جديدة تستمد أهميتها من هذا التاريخ المقدس «فيصبح الاتكاء على الماضي ذريعة لإنتاج هوية تقول بالصفاء الكامل، والنقاء المطلق. إنّ وجود الماضي في قلب الحاضر يكون مهما بمقدار تحوّله إلى عبرة، وتجربة للتأمّل».[4]يجسدها الرمز في تجاوزه للواقع.

---

[1] – أمل التميمي: السيرة الذاتية النسائية في الأدب العربي المعاصر، ص 66.

[2] – إبراهيم أحمد ملحم: سميحة خرس،الرؤية و الفن ، ص 240.

[3] – عبد الله إبراهيم: المحاورات السردية ،ص 195.

[4] –المرجع نفسه ، الصفحة نفسها.

لم تكتب "ربيعة جلطي" التاريخ الإسلامي على الطريقة العادية التي اعتادها الكتاب وألفوها، وهي استدعاء الشخصيات التاريخية الواقعية وتحويلها عبر التخييل إلى شخصيات فنية، وإنما كانت لها رؤية خاصة، استحضرت من خلالها التاريخ وفق رؤية فنية ترجمها اسم "أندلس" الذي يحمل أبعادا دلالية مختلفة.

فاسم "أندلس" اسم ارتأت أن تطلقه الروائية على بطلة روايتها "الذروة" اسم حاولت عن طريقه إحياء تاريخ الأمة العربية الإسلامية، اسم يحمل في طياته بذور المجد والاختلاف والعدوان الذي مورس حيال هذه الدولة، اسم يوحي بالفساد وانحلال الأخلاق التي تمثّله السلطة المريضة والذي يتراءى لنا من خلال شخصية "صاحب الغلالة" الذي استحوذت عليه أهواؤه وشهواته، فجعل من السلطة طريقا إلى إشباع نزواته.

تقول" ربيعة جلطي" في حوار دار بين "أندلس" و زميلتها في الدراسة "الياقوت":

« –أنت محظوظة.. محظوظة محظوظة كثيرا يا أندلس.. إنه يريدك أنت !!

– من ؟ من تقصدين ؟؟

–«مولاي الزعيم صاحب الغلالة»!!

كانت مفاجأتي مدوّخة، مالي ومال صاحب الغلالة.. في حقيقة الأمر لم تكن رغبتي عارمة لمعرفة من.. ربما عن خوف، أو كأن الأمر لا يعنيني، طرحت السؤال دون انتظار. كنت أريد فقط أن أعرف وبأسرع وقت ممكن لماذا أنا هنا، وأريد أن أفكّ رموز هذا الغموض الذي يحيط بحياتي الأيام هذه.

غرزت عينيها المحمرّتين المتّقدتين في وجهي بنظرة محتقنة وبشعور غامض ثم واصلت وكأنّها تحدّث نفسها:

-إنّه يفضّل أندلس وليس أنا ولا واحدة أخرى.

آه.. من أين لي مثل شفاهك، وعينيك، وذكائك، ومن أين لنا نحن الإناث اللواتي نملأ القصر بفطنتك، وإتقانك لفنك، ولوحاتك ؟.. أنت لا تعلمين أنه ينام تحت واحدة من لوحاتك.. هو مفتون بك ويخشى أن ينفضح سره ؟!!

- من.. ؟ صاحب الغلالة ؟

-نعم.. نعم سيدنا ومولانا صاحب الغلالة !! قالت من بين دموعها وهي تكز على أسنانها».[1]

هي "أندلس" ،إذن، التي لا مثيل لها بين النساء، هي أندلس البلد الذي لا تضاهيه بلاد، هي المرأة والمكان معا، هي رمز نساء الأندلس اللائي يتميّزن بجمالهن الفريد، وبلاد الأندلس جنة من جنان الله في أرضه. وهي إن عمدت إلى اختيار هذا الاسم، فهذا من أجل أن تصوّر لنا الروائية عبره أسباب التخلّف الذي تعاني منه البلدان المتخلّفة وإن شئنا القول الدول العربية على حدّ سواء. تقول الروائية:

«قد أوافقك أن الحالة ما تعجبش، يا أندلس، ولكن لتعلمي أن لا شيء سيحدث. أتعرفين لماذا لا يثور شعب بينما هو يتضوّر من الجوع ويعرق من البهدلة ؟ ببساطة لأنّ السياسة في البلدان المتخلّفة قوّتها ودعامتها الدهاء والخبث والكذب والبهتان والفخاخ والمقالب، كل الوسائل والوسائط والطرق الملتوية الصالحة للبقاء في الحكم حلال. وهي جزء لا يتجزأ من العمل السياسي. الأغبياء من المسؤولين هم فقط من يصلون إلى السلطة ويظلّون على طوباويتهم، يفكّرون في تسيير أمور الدولة والناس بإخلاص وبضمير. هذا ما يمشيش عندنا. تعلمت أن لا ضمير في السياسة، لا قلب ولا عقل.. السياسة خبث ودهاء وحيل وفخاخ».[2]

[1] - ربيعة جلطي: الذروة، ص ص 67-68.

[2] - المثدر نفسه، ص ص76-77.

هذه هي السياسة المريضة التي تنقلها لنا الروائية "جلطي" وهي تستحضر لنا التاريخ الإسلامي عبر اسم "أندلس". "أندلس" هي تلك الأرض الطيبة التي فقدها المسلمون نتيجة اتباعهم للأهواء وتولية المناصب لمن هم ليسوا أهلا لها. كما هو الحال مع "صاحب الغلالة" الذي رأى في "أندلس" اختلافا وتميّزا جرّه إلى العبودية و حبّ الامتلاك .تقول الروائية:

«– لن أطلب منك أن تأتي إليّ.. أنا الذي سيأتي إليك يا أندلس، أنا صاحب الغلالة شخصيا، أنتقل إلى حيث تكونين هذا المساء !

– .... لكن !

– لكن ماذا يا عزيزتي. هل سترديـن طلبي ؟.. طبعا لا.. ستقولين لي ما عاش من يرد طلبك يا صاحب الغلالة.. حتى وإن كنت صامتة أسمعها. أردت أن آتي إليك بنفسي، سآتي إليك..

...–

– هل تدركين أنك تضيعين العمر الجميل ؟ لا عليك.. أنا من سيعبّد لك طريقا على مقاس قدميك الصغيرتين.. متأكد أنا أن أقدارنا ستلتقي، وسأمنحك ما تحلمين به، وستمنحيني قربك ليس إلّا».[1].

هي أقدار اجتمع تحت لوائها التاريخ والذاكرة والسياسة، فقد أعطت السياسة للأنثى ذاكرتها المفقودة: بحكم أنّ "صاحب الغلالة" أعطى لقلمها فكرة تشييد الذاكرة المؤنّثة لأنّه يرى فيها الأنثى و الذاكرة التي ستخلّده، بينما لا حاجة له سوى التمتع بجنة الدنيا التي تحقّقها الأنثى، فقدره عشق هذه الذاكرة والأنثى معا، أو بالأحرى عشق هذه الذاكرة المؤنثة التي اتّحدت فيها الأنوثة بالذاكرة.

تقول "ربيعة" واصفة قدره وعشقه لهذه الذاكرة:

[1] – ربيعة جلطي :الذروة، ص 208.

«أغلق الباب خلفه بهدوء. ظلّ واقفا ينظر إليها مليا. كأنّه يتنفّسها، كأنّ في نظرته مزيجا من الحنان والدهشة.. والرغبة العارمة في الامتلاك.

-هذه أنت أخيرا ! أرأيت ؟ أني أكاد أضحّي بسمعتي، وسمعة البلد كلّه من أجلك. زعيم البلد يتنقل شخصيا تحت جنح الظلام إلى بيت فنانة.

-يا صاحب الغلالة "لو كان قلبي معي ما اخترت غيركم".

-أما أنايا أندلس "لو كان قلبي معي لاخترت غيركم"، سأكون واضحا معك مثل البرق وسط العاصفة.. هل تتزوجينني يا أندلس ؟

لم ترد.. بدا الصمت ثقيلا. بدا وكأنه يهش على الثواني بأنفاسه المتقطعة. يتلهى بالنظر إلى اللوحات المعلّقة في الصالة.

-ما رأيك يا أندلس.. لم أسمع منك ردّا ؟

-تريّث قليلا يا صاحب الغلالة، للقلوب منطقها الخاص. لها سلطانها الذي لا يقهر.

-لا سلطان فوق سلطاني. أنا القاهر. وأنا الآمر الناهي. وكل ما في الأمر أني أرغبك وأريدك. سوق النساء واسع وبلا أبواب، وأنا اخترتك من بين النساء، وعليك أن لا تسرفي في التمنّع. بدا صوته متهدّجا.

-هل أفهم قولك هذا بمثابة تهديد ؟

-هل يوجد واحد في هذا البلد لا يعرف أنّ من عادتي الأمر ومن عادة الآخرين الطاعة يا أندلس ؟

-الطاعة حريتي وفني يا صاحب الغلالة.

-مئات من الفنانات يحلمن بهذا العرض، فاعقلي يا أندلس.

-على العقل أحيانا أن يذعن لأوامر القلب ومنطقه، فاعذر عقلي يا صاحب الغلالة.

-من ترفض أن تكون السيدة الأولى سوى حمقاء.

-الحمقاء يا سيدي من لا تعرف كيف تكون سيدة نفسها ثم تدعي أنها السيدة الأولى في أمر آخر».[1]

من هذا المقام تتدفّق روح الأنوثة، فتجد الذاتية طريقها إلى التاريخ والفن، ومع اختلاف الرؤى يتحدّد نوع مختلف للكتابة يفرض ابتكار أنماط جديدة لكتابة التاريخ جماليا تقول الروائية على لسان "صاحب الغلالة" وهو يشيد بمكانة "أندلس".

«أما أنت يا أندلس فيعجبني تميّزك وكبرياء الأنثى فيك.. (كان يبحث عن صدى أو رعشة ما في جفنيها).. منذ زمن ليس بالقصير اكتشفت وجودك، كنت دائما محل نميمة نساء القصر، ولأنّ النساء لا يجتمعن على كراهية امرأة إلّا لأنّها أحسنهن وخطر عليهن، علمت عنك أشياء كثيرة. ورأيت أنّ مقام السيدة الأولى لا يليق إلّا بك، ثم إنّ الأفئدة مراتب ومدارج ومقامات، فأنت الذروة».[2]

إنّها الذروة التي وصلت إليها الحضارة الإسلامية التي خلّدها التاريخ والتي وجدت الروائية "جلطي" في الأنوثة سبيل إلى استدعائها رمزيا موحية أنّ عبقرية المرأة/ الكاتبة تكمن في قدرتها على نقل التاريخ بأساليب فنية تنزع إلى مجاوزة التاريخ ومنح الحدث الماضي حضارة أرقى مما كانت عليه.تقول الروائية:

«قالت جرائد الزعيم الجديد إنّ غلالته، مدعّما برأي ضبّاطه، قد أمر بإخلاء القصر من سكّانه جميعا، فبدّل حجّابه وحرّاسه وطبّاخيه وخدّامه وكنّاسيه ومسّاحيه ومدّاحيه وطبّاليه وزغراتاته

[1] - ربيعة جلطي: الذروة، ص ص 210، 211.

[2] - المصدر نفسه، ص 211.

وشيّاتيه وبوّابيه، وغيّر أثاث القصر كلّه، ولم يعف سوى عن لوحة أندلس عند سريره، بالضبط عند أعلى مسند الرأس».[1]

فقد تغيّر الزمن وتناوبت السلطات والحكّام على تلك الرقعة، ولم يبق من "أندلس" إلّا الذاكرة التي تمثّلها اللّوحة المعلّقة.

هي شحصية "أندلس" ،إذن، هذا الرمز الذي يحمل بداخله روح التاريخ الإسلامي الذي لا يستطيع أي أحد أن يتنكّر له أو يتملّص من انتمائه إليه فـ « تلك ذاكرة جرى نبشها تعطي المرأة موقعا في التاريخ البعيد وتؤسّس لمشروع الذاكرة المؤنّثة وتساعد على استرجاع التوازن للحضارة حينما تعتمد على الجنسين معا».[2]

هكذا ،إذن، كان اختيار الروائية "جلطي" لاسم "أندلس" خطوة لوصول المرأة إلى فكرة تأنيث الذاكرة «من منطلق الاعتماد على المتخيّل الممزوج مزجا تشكيليا وجماليا بحراك الواقع في أقصى درجات توهّجه وانفعاله».[3]

لم يعد التاريخ، إذن، مجرد تسجيل للذاكرة والأحداث، بل أصبح التاريخ نوعا من الإبداع يتيح للروائيات فرصة مزاوجة الوعي بالذاكرة وتحوير الأحداث وفق رؤية واعية بالماضي والحاضر. إنّه التاريخ الذي يوازي عمليتي الخلق والإبداع و الذي يمكّننا من «القول بأنّ "التخيّل التاريخي" هو المادة التاريخية المتشكّلة بواسطة السرد وقد انقطعت عن وظيفتها المرجعية واكتسبت وظيفة جمالية، فأصبحت توحي بما كانت تحيل عليه لكنها لا تقرّره، فيكون التخّيل التاريخي من نتاج العلاقة المتفاعلة بين السرد المعزّز بالخيال والتاريخ المدعّم بالوقائع».[4]

---

[1] – ربيعة جلطي: الذروة، ص 216.

[2] – عبد الله محمد الغذامي: المرأة واللغة، ص ص 227، 228.

[3] – محمد صابر عبيد: سوسن البياتي :جماليات التشكيل الروائي، ص 10.

[4] – عبد الله إبراهيم: المحاورات السردية ،ص 195.

فالتاريخ في الرواية النسائية أصبح تاريخا من نوع خاص يفتح أفق الإبداع والتخييل يراودك عن نفسه لتلج أبوابه الواسعة وسراديبه العميقة التي تخفي أكثر مما تظهر، والتي تنتظر منا أن نغوص في عالمها وأبعادها من خلال كتابة «تستفيد من المادة التاريخية، وتعيد إدراجها في سياقات تقطع صلتها المباشرة بالتاريخ، وتعيد وصلها بالتخيّل السردي»[1] بغية خلق هوية سردية جديدة تفيد من التاريخ والرواية معا ،وتعمل على إعادة إنتاج تاريخ جديد عبر السرد «يساعد في نقل الكتابة السردية من موقع جرى تثبيت حدوده بصرامة مدرسية إلى تخوم رحبة للكتابة المفتوحة على الماضي والحاضر بالدرجة نفسها من الحرية والاهتمام، ذلك أنّ التخيّلات التاريخية تحتل منطقة التخوم الفاصلة بين الواقعي والخيالي، فيما كان قد نظر إليهما على أنها منشطرة بين صيغتين كبيرتين من صيغ التعبير: الموضوعية والذاتية، والحال، فهي نصوص أعيد حبك موادها التاريخية، فامتثلت لشروط الخطاب الأدبي، وانفصلت عن سياقاتها الحقيقية، ثم اندرجت في سياقات مجازية»[2] اكتسبت معها الروايات وظيفتها الجمالية والإيحائية «وهي تستنفر الكاتب الروائي والقارئ، فيكشف حفرياتها وفي كل مرحلة من مراحل الحفل يتلألأ النص، ويستدعي كتابات وقراءات أخرى وكأنه قطعة من الكريستال تنعكس فيها كل الأضواء في لون من الحشد الكرنفالي لاسترجاع ذاكرة اللغة ومحتواها. فالنص يتحوّل إلى دال يعوم على سطوح مختلفة، وينزلق عبر مدلوله مع كل تشكيل نصوصي جديد، ومع كل قراءة، فهو في ترحال دائم لا يفرز نصا تماما، ولا يقدّم قراءة نهائية كاملة، بل يقع في منزلة (ما بينية) بين الواقع والوهم، ويظل متحجّبا لا يعلن عن خفاياه» [3]والتي يعمل من خلالها الفعل الروائي على تجسيد الذاكرة في بعدها الذاتي خاصة، والجماعي عامة، ومن ثم السعي إلى تأنيث الذاكرة.

---

[1] – عبد الله إبراهيم :المحاورات السردية، ص 194.

[2] – المرجع نفسه ، ص 194.

[3] – عبد اللطيف الأرناؤوط: أحلام مستغانمي مرافئ إبداعية في الثقافة والأدب، دراسات، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت – لبنان، ط1، 2013، ص ص 11 – 12.

المبحث الثالث

الذات الوطن/الوطن الذات في روايات "ياسمينة صالح" و "سميرة قبلي":

1-الوطن و رهانات الذات في رواية "بحر الصمت" لـ"ياسمينة صالح".

2-الذات و الوطن الخرافي في رواية "وطن من زجاج" لـ "ياسمينة صالح".

3-انفتاحات اللاوعي و سلطة الهوية في رواية "بعد أن صمت الرصاص" لـ "سميرة قبلي.

الوطن.. مصطلح له وقع خاص واستثنائي على المرأة نفسيا، واجتماعيا، وأدبيا... هو الملاذ الذي آوت إليه المرأة، وعرفت من خلاله غاياتها، فغدا السبيل إلى تحريرها، إلى انتصارها، وإلى كل ما من شأنه أن يفكّ قيودها ويقوّي عزيمتها في إثبات ذاتها.

فالوطن..، والمرأة قضيتان أساسيتان متلازمتان، تربطهما علاقة عضوية متينة ذلك أنّ أولى بوادر التحرّر التي عرفتها المرأة كانت بفضل الوطن الذي أتاح لها ممارسة حرّيتها بالذود عنه والمشاركة في تحقيق انتصاراته ومن ثمّ حرّيته.

ولعلّ المتتبّع لما تكتبه الروائيات الجزائريات يدرك تلك العلاقة الخاصة بين المرأة والموطن لاسيما وهي «تبحث عن هويتها في ظلّ خيبة الوطن وانكساراته».[1]

هي تلك الهوية التي جسّدتها الروائيات الجزائريات وهنّ يكتبن الوطن الذي أيقظ وعي التحرّر لديهن.

إنّ قضية كتابة الوطن من القضايا التي استهوت الكثير من الروائيات فالمرأة تكتب الوطن في سردياتها بحكم أنّه مع الوطن اكتسبت المرأة الحرية، ومعه وحدها بات عليها أن تتخلّص من قيود العبودية، هو الوطن الذي جسدت معه رؤيتها ورؤاها للأمور وكذا قدرتها على التغيير في ظله فكان عونا وسندا لها في حربها ضد عوامل القمع والكبت التي يفرضها المجتمع عليها.

فكان لحديث المرأة الكاتبة عن الوطن نوع من الجرأة من شأنه أن يفجر أسئلة تحريرها من قيود العبودية ومن قيود النطق واللغة فـ «حين تكون الأنثى مبدعة يصبح الإبداع مرتبطا لديها بقدرتها على وأد المرأة المقموعة داخلها لتحرر كتابتها وتناهض التصور التقليدي للمجتمع عنها. مرتبطا لديها

[1] فطيمة الزهرة بايزيد: الكتابة النسوية العربية بين سلطة المرجع و حرية المتخيّل ، ص 146.

كذلك بقدرتها على انتزاع حريتها من واقع ذكوري لاختيار الكتابة مسارا، فالحرية شرط أساسي لممارسة الإبداع والكتابة هي مغامرة مستمرة تحتاج إلى امتلاك فعلي وحقيقي للحرية».[1]

ولربما كان لفكرة امتلاك الحرية عند المرأة علاقة بكتابة الوطن في أعمالها السردية. فالوطن وحده يستطيع أن يترجم حضورها وسعيها إلى فرض ذاتها كذات حرة مبدعة.

وبذكر الوطن تحضر السياسة التي تعد إحدى المحضورات التي ترتبك في معالجتها الأقلام خاصة وأن السياسة مصطلح ارتبطت كتابته بالرجل لزمن بعيد والذي يحتاج جرأة كبيرة في تناوله فكيف إذن، تعمل المرأة على كتابة الوطن في رواياتها ؟ وبأية طريقة ستكتبه ؟

يعدّ الحديث عن الكتابة النسائية وعلاقتها بالوطن حديثا من نوع خاص، فهو حديث عن الذات والإبداع معا، فـ «الكتابة هي الأدب، والأدب يتداخل مع الذات، فالذات التي تكتب نفسها تخضع لتجارب حياتية ذات حمولات نفسية في إطار من القوانين الاجتماعية والتاريخية تترك بصماتها على الإنتاج الإبداعي مضمونا وشكلا. هذا الصوت الخاص يصبح ضروريا لتجديد وتغيير أفق الإبداع المكتوب وتجاوز هيمنة الخطاب الذكوري الأحادي في مفهوم الكتابة».[2]

هي الكتابة التي تتّخذها المرأة وسيلة لتحررها، وسيلة لبعث ذاتها وإبداعها برؤية أنثوية مختلفة ووعي أنثوي خاص.

1- الوطن ورهانات الذات في رواية "بحر الصمت" لياسمينة صالح:

ربما ونحن نقرأ "الوطن" يتبادر إلى أذهاننا البحث عن العلاقة بين الذات والوطن، فهل هي علاقة روحية أم فكرية أم الاثنين معا ؟

[1] – وفاء مليح: أنا الأنثى، الأنا المبدعة..، ص 14.

[2] – المرجع نفسه، ص 15.

إنّ علاقة المرأة بالوطن لها أبعاد مختلفة، فهي علاقة مقدّسة تبحث من خلالها المرأة عن هويتها الضائعة، أو الهوية المشكوك في أمرها، هوية ترتبط بالوطن، إنه الوطن الذي يرتبط بالمرأة في كل أبعاده، فهو –كما أسلفنا– أول من أعطى للمرأة فكرة التحرر. وبذلك عمل وساعد المرأة على تحقيق هويتها، فهذا التحرر دفع بالمرأة إلى نشدان فكرة الحرية في جميع ميادينها و لاسيما الإبداع النسائي الذي ظل زاخرا بالوطن وتجلياته و الذي تسعى عبره الذات «لاختزال الكثرة في الوحدة المتجمعة في ذاتها فالكل مرايا تعدد الذات وتضاعفها بقدر ما تحتفظ على فرديتها وعينيتها».[1]

فالمرأة تعرف وتدرك بأن لها كيانا وحرّية مستقلة يمكن معها «اكتشاف عدد الروائيات المهتمات بالقضايا الوطنية، ومعرفة مدى عمق تفهّمهن للوضع السياسي الذي تعيشه بلادهن. ومع ذلك، فإنّ نهجهن السياسي يستند إلى حقيقة أنّ الشخصي هو سياسي في النهاية »[2] والفارق الوحيد بين الروائيات هو اختلاف تقنياتهن المستخدمة في عرض القضايا السياسية، تحدده طريقة وقوة ارتباطهن بالوطن وقضاياه.

فاختلاف وجهات النظر هو وحده القادر على خلق نصوص مختلفة ولكن الموحّد بينها هو القضايا الوطنية التي تراهن من خلالها المرأة المبدعة على التغيير وتجاوز الوضع المأزوم للوطن وللذات، تراهن من خلالها على قراءة الوطن في ارتباطه بالذات الأنثى. هي رهانات الماضي والحاضر وعلاقتهما بالمستقبل.

وفي حديثنا عن الرهانات، لا بد لنا من الوقوف عند رواية "بحر الصمت" للروائية "ياسمينة صالح"، هاته الرواية التي تراهن فيها الروائية على ولوج عالم سياسي تحكمه اللغة الأنثى المتعطشة لمعانقة الذات.

[1] – محمد شوقي الزين: الذات والآخر تأملات معاصرة في العقل والسياسة والواقع، ص 242.

[2] – بثينة شعبان: 100 عام من الرواية النسائية، ص 163.

راهنت الذات الكاتبة على أن كتابة الوطن وكتابة الذات، كتابة واحدة تحكمها قضية واحدة هي فكرة الحرية والوطنية.

رهان حمل لواءه كل من الحب والثورة والتاريخ، فكان رهانها الأكبر أن تكتب الأنوثة لتعلن أن «الحياة... أنثى وبالتالي فهي أم الأشياء جميعا».[1]

إن الحديث عن الوطن هو حديث عن الذات بشكل أو بآخر وهذا ما يجعل وجود الذات «مرتبطا ومحددا، بالتاريخ العام والتاريخ الفردي، ويقدم هذا الشكل الجدلي والحميمي من خلال السرد»[2] لتكون الذات الأنثى هي نفسها الوطن في رواية "وطن من زجاج".

فعادة ما يصور الوطن في صورة أو مسمى امرأة، وهذا الأمر غير جديد في الرواية الجزائرية حيث نجد استحضار الروائي "كاتب ياسين" للوطن من خلال "نجمة" ولكن زوايا النظر بين الرجل والمرأة تختلف وكذلك اختلاف الرؤى ذلك أن «عملية الكتابة في حد ذاتها لا تختلف بين الجنسين، لكن الموضوعات وزوايا النظر والحساسيات تختلف. لذلك نجد الكتابة لدى الرجل تتأثر بخصوصيات غير خصوصيات المرأة. فإذا كانت الكتابة تتلون وتتأثر بعوامل تكون الشخصية الفردية والجماعية، فإن من نتائجها أن تكون كتابة المرأة مختلفة عن كتابة الرجل في هذه التكوينات الخاصة. وللمرأة زوايا نظرها، وموضوعاتها، ومواقفها التي أكسبتها إياها تجربتها الفردية، والمواقف العامة داخل المجتمع. والمعرفة تحصل عند الإنسان بالتجربة والتعلم».[3]

[1] – محمد صابر عبيد: السيرة الذاتية الشعرية، ص 68.

[2] – عادل ضرغام: في السرد الروائي، ص 127.

[3] – محمد معتصم: المرأة والسرد، ص 131.

تجربة تحمل في ثناياها «هوية متخيلة تسقط شبهة الهوية الحقيقية للكاتبة، ليرتقي النص إلى شرط الفنية المنشودة تتوسل التخييل»[1] الذي يهدف إلى نقل تجربة حميمية بين الذات والوطن يطبعها سؤال الوجود. تقول الروائية:

«وعلى أنغام "القلال الوهراني" ظهرت امرأة، لم يشهد أحد جمالها، تغني، وتطرب الرجال الذين سوف يدينونها في الصباح.. كانت تدعى "عيشة"..

عندما رأى "البشير" عيشة، خفق قلبه حبا، ولم يكن يدري أن الحب نفسه خفق به قلب صديقه الذي أعلن أمامه الرهان بوقاحة أقحمت غروره وكبرياء..

– هذه المرأة تعجبني.. وسأفوز بها..

الحب الذي تحوّل في لحظة إلى "رهان"، وسرعان ما أصبح الرهان تحديا. بالنسبة للبشير، كانت القضية مسألة شرف، وكان عليه أن يفوز بالمرأة قبل صديقه بأي ثمن، وبأي شكل..

قيل إنّ والده تدخّل للفصل في الرهان، عندما تطور التحدي بينهما إلى خلاف، فقرر طرد الفرقة من القرية مستغلا نفوذه، مقررا في الوقت ذاته تزويج ابنه في الشهر نفسه..

خسر البشير الرهان، مرتين، مرة عندما أخضعه أبوه لقرار الزواج السريع من فتاة لا يعرفها ولم يرها في حياته، ومرة عندما علم أن صديقه "علي" لحق بعيشة. غاب شهورا ليعودفي الأخير، متباهيا برجولته، التي أكسبته الرهان وخسّرته صديقه الحميم.. فكانت الحرب..

حرب غزلتها سنوات العمر حقدا وضغينة في حسابات لم يساهم العمر في تصفيتها قط».[2]

فالروائية "ياسمينة صالح" ترى أن رهان الحب كانت بطلته أنثى، أنثى تدور في فلكها الأحداث فتجعل من الأنوثة مركز الكون ،وما الحديث عن الحب سوى طريقة أو نهج متبع للتعبير عن علاقة

[1] – يسرى مقدم: مؤنث الرواية الذات، الصورة الكتابة، ص 9.

[2] –ياسمينة صالح: بحر الصمت، ص ص 37 – 38.

الذات بالوطن لتصبح الذات هي الوطن. ويصبح معها عشق المرأة عشق للوطن تقول الروائية "ياسمينة صالح":

«أتذكر جيدا ذلك الشهر.

"ماي" الربيع الموشح بأحلام الطبيعة المغمسة في فسيفساء الألوان، هو نفسه "ماي" الذي تحمل ذاكرته على عاتقها أحزان شعب كامل.. ذاكرة وطن شهد أن "قالمة" "خراطة" "سطيف"، ليست مجرد مدن بقدر ما هي عنفوان عشق حميم على ضفة بحر تسكنه حورية خالدة.. لشد ما كان مثيرا ذلك الشهر، كان يأتي متأبطا حقيبته التاريخية المكتظة بالأحداث، بالأسماء والشهداء، ولم يكن ممكنا تجاهله بعدئذ، مثلما لم يكن ممكنا الحيا إزاءه..

يا إلهي، كان مدهشا ذلك الشهر العجيب.

في البدء كنت بلا تاريخ.

وفجأة صار التاريخ كله ملكي وحدي..

معقول أن يعيش الإنسان حياديا بعد أن يراك ؟

أنت، يا حكاية غزلها شهر "ماي" بلون الورد والجنون الجميل النابض وبالحريق والوجع».[1]

هذه هي الأنوثة المبثوثة في كل مكان تنبعث «من رحم سؤال يخصب الأسئلة ويعدد القراءات»،[2] فتتمرأى الذات في صورة الوطن، حتى يخيل لك وأنت تقرأ الحبيبة أنك تقرأ الوطن، وما هذا الالتباس والتداخل بينهما إلا تأكيد على أن الحياة ما هي إلا دنيا تتحكم فيها الأنوثة، تقول الروائية:

[1] – ياسمينة صالح: بحر الصمت، ص 49.

[2] – يسرى مقدم: مؤنث الرواية الذات، الصورة، الكتابة، ص 14.

«هكذا هي لغة الوطن، الذي لا يحتاج إلى أكثر من فنجان قهوة مرشوشة بماء الزهر لنغرق في دفء المشاعر، وليكسر حواجز العمر في لحظة إنسانية جميلة».[1]

هل هي لغة الوطن ؟ أم لغة الأنثى التي لم تغفل الخصوصية الجمالية للغة، فكان حديثها معطرا برائحة الأنثى ومرصعا بأحاسيسها. لتضيف الروائية قائلة:

«كانت تصغي إلي بصمت شجعني على الحقيقة.. في لقاء واحد، عرفت عني كل شيء، وتلك كانت حماقة اسمها الكلام بطقوس الوطن.

كنت متعبا، وكانت تنظر إلي كأم تنظر إلى وحيدها، هزني هذا الاكتشاف فابتسمت، ورأيت ابتسامتها أيضا في عينيها دفئا رائعا.. أحسست أنني أسعد إنسان في القرية، وأنني ولدت ثانية من أم هي أنت».[2]

وعلى وقع الأنوثة تسير أحداث الرواية، وعلى مسمياتها تحضر الأمومة، التي تراهن من خلالها الروائية على بث روح القداسة على الذات في ارتباطها بالوطن وهي تحاول بعث علاقة بين الحب والوطن.

وللروائية "ياسمينة صالح ما تقوله في هذا المقام على لسان بطلها معترفا:

«كنت أريد وطنية على مقاسي بالضبط، وكان ذلك جزء من خيانة اقترفتها في حق نفسي! في ليلة مدهشة.

جاءني الوطن على شكل امرأة مغمورة بالتساؤل، والغرور، وقالت لي:

"تعال" فجئت..

---

[1] – ياسمينة صالح: بحر الصمت، ص 53.

[2] – المصدر نفسه، ص 58.

أكان ممكنا بعد ما قابلتك ألا أجيء ؟

يا امرأة مدججة بالسلاح.

يا معركة دخلتها خاسرا وخرجت منها معطوبا حتى الموت

يا ذاكرة بلون الوطن، وقساوة الوطن، وعقاب الوطن...

يا حكاية تلخصها حروف اسمك السهل/ الصعب/ المستحيل..».[1]

فمن خلال هذا المقطع، تتجلى لنا الوطنية الخاصة التي يريدها "سي السعيد"، وطنية تفيض بروح الأنوثة، وطنية أكبر قداسة من الوطن، وهو الذي أحب الوطن بسبب حبه لامرأة ثورية لأخ ثوري وزوج شهيد، أنثى رسمت طريقه فكانت أعلى قداسة من الوطن في نظره.

تقول الروائية على لسان "سي السعيد":

«تجاوزتني الأحداث جدا منذ غادرت قريتي نحو دوار سيدي منصور، ومن ثم نحو جبال صنعت وجه الوطن.. لم تكن الجبال لتلتقي سوى في الكارثة والفجيعة، وكانت الحرب آنذاك هي المركز الذي التقت فيه كل الجبال.. فالثوار لم يصنعوا "الأوراس"، ولكن الأوراس صنعهم جميعا ليصبح ذاكرتهم المطلقة، داخل وطن تجرد من شكله الضيق، فصار يعني الحرية والحياة، والفرح، والحب.. تماما كما كانت "جميلة" بالنسبة لي، وطني الخاص وجبلي الوحيد... "جميلة" هي الجبل الوحيد الذي لا يقل شموخا عن "الأوراس"..».[2]

وفي رهان الحب والحرب لا بد من خاسر ورابح، فمن يا ترى سيكسب الرهان، الأنثى أم الوطن؟

تقول الروائية:

[1] – ياسمينة صالح: بحر الصمت، ص ص 25 – 26.

[2] – المصدر نفسه، ص 85.

«أهو القدر إذن ؟ القدر الذي جعلني أتخيل شكل المرأة التي تنافس بحبها حب الوطن ؟ قال لي "عمر" ذات مرة: "المجاهدون لا يختارون الوطن، لكن الوطن يختارهم، والحب ؟ متى يصبح المحارب عاشقا بأمر من قلبه أم من الثورة ؟ وأيهما الفائز ؟ حب امرأة أم حب وطن».[1]

ويبقى السؤال مطروحا، رغم أن "سي السعيد" قد أجاب عنه في صفحات الرواية المتبقية، وهو أن الأنوثة قد كسبت الرهان، فكانت سببا في التحاقه بالثورة، وإدانته لابنه الذي ماتت أمه وهي تلده، فكان سبب موتها حسب "سي السعيد" الذي تعلن الروائية على لسانه:

«تصوري أنني قابلتك أنت بالذات وأنني صدقت بك ما كنت أكفر به فبدا القدر لصالحي... أنا من اختار طريقك راضيا ومرغما في آن..

لست بطلا قوميا، لست ضحية أيضا.. لكنني كنت عاشقا جدا..

كان طريقك مرسوما أمامي، جليا كالشمس.

لم تكن هنالك وسيلة لبلوغ منتهاه غير الحرب في عيون الرجال الذين كنت أوقعهم شهداء لأبقى أنا حيا، ومعدما أيضا !».[2]

هي اعترافات، إذن، لرجل آمن بقداسة الحب أكبر مما آمن بقداسة الوطن، فكان التحاقه بالثورة عربون إيمانه بقضيته الأبدية. ليقول:

«أكان يدرك أنني لا أستحق الشهادة ؟ ففي نهاية الأمر، الشهادة ما هي سوى علاقة حب بين إنسان ووطن.. وأنا كنت أحب امرأة أكثر مما أحببت وطنا.. لأجلها، أصبحت جنديا».[3]

---

[1] –ياسمينة صالح :بحر الصمت ، ص 91.

[2] – المصدر نفسه، ص 93.

[3] – المصدر نفسه، ص ص 114 – 115.

هي الأنوثة، التي راهنت عليها الروائية "ياسمينة صالح" فكانت نقطة الالتقاء بين الوطن والذات والدين والسياسة... وبؤرة تدور في فلكها الأشياء كلها.

2_ الذات و الوطن الخرافي في رواية "الوطن من زجاج " لياسمينة صالح :

إنّ موضوعة الوطن تأخذ بعدا جديدا مع الروائية الأنثى فهي تستثمر هذه الموضوعة في قضاياها العامة على اعتبار أنّ الذات جزء لا يتجزّأ من الكل الذي يمثّله الوطن ، فتارة تكون الذات هي الوطن بكل صورة (بحر الصمت) و تارة أخرى تقف المرأة موقف المساءلة ، مساءلة الوطن في تغيّره ، ليس الوطن المقدّس الذي اعتدناه ، بل هو الوطن الخرافي الذي يأكل أبناء و لا يتعرف بتضحياتهم .إنّها تنظر إلى الوطن من منظور سلبي ؛ فالمرأة تتساءل عمّا سيكون مصيرها في ظل هذا الوطن الذي لم يعترف بالرجل ، فما بالك بها هي. و هو يوحي بـ « الحيرة والقلق الوجودي و السؤال عن المصير و عن الهوية وعن موقع الذات في العالم حالا و استقبالا»[1].

في ظل هذه المعطيات ، يمكننا أن نعتبر أنّ العنوان أوّل عتبته نصية تقودنا إلى المعاني و الدلالات التي ينطوي عليها ، وكذا الغاية المنشودة من وراء هذه الرواية ، فرواية "وطن من زجاج " تحيلنا بالضرورة على وطن مختلف ، وطن تجرّد من هيبته و جبروته ، وطن نلمس فيه الضعف و الخذلان ، خذلان الشهداء و المجاهدين ، المجاهدون الذين لم يعترف بهم و بتضحياتهم فكان سببا في تهميشهم بدل منحهم حقهم و قدرهم.

وطن يحس فيه أبناؤه باليتم ، فيلجؤون إلى البحث عن وطن آخر يأويهم و ينسيهم غربتهم

[1] - محمد معتصم :بناء الحكاية و الشخصية في الخطاب الروائي النسائي العربي ،دار الأمان للطباعة و النشر و التوزيع ، الرباط – المغرب ، ط1 ، 2007، ص18.

«حيث بدت هذه الشخصيات رموزا فكرية تطرح من خلالها أهم المشكلات ...السياسية»[1] التي توظّفها الروائية لتبين كيف« يتراجع السؤال الخصوصي لفائدة السؤال الوجودي العام.سؤال الكينونة»[2] الذي يقودنا للبحث في عمق دلالة الذات و الوطن « فكتابة الذات لم تكن لتعني أبدا مجرد الإخبار عن التاريخ الفردي و استنساخ المعيش اليومي بتفاصيله المملة حتى يطابق محكي الكتابة محكي الحياة. إنها كتابة كاشفة مكتشفة أي تسعى إلى إعادة هوية سردية ،في السرد تفرز بواسطته ، الغاية منها اتخاذ الكتابة مطية لهيكلة الذات الكائنة الموزعة في صيرورتها التعاقبية على خط الزمن الممتد»[3] .

من هذا المنطلق ، كتبت الروائية " ياسمينة صالح " روايتها "وطن من زجاج" و هي رواية عالجت من خلالها سؤال الهوية الذي « يقتضي اشتداد عود الصوت الأنثوي» [4].

تقول الروائية:

«كيف نحب وطنا يكرهنا ؟سأله و صمت . ثم غادره...لم يغادره بمحض إرادته، إنما غادره غضبا . غادره موتا .كان الموت رهيبا وهو يأتي محملا بالكلمات الجاهزة . فقال عنه زميله :لقد مات في اشتباكات حين كان يطارد جماعة مسلحة ....كما لو كان يريد أن يثبت لنفسه شيئا ما ،فقد كان يومها سعيدا ...أجل ...لسبب غامض ، كان سعيدا كمن اكتشف هباء الكون ،و لا جدوى التفاصيل التي يتقاتل الناس عليها ، باسمها أو لأجلها ...ودّع الجميع. ودّع أمه وخطيبته ، ولبس بذلته الرسمية الزرقاء وخرج . كانوا يعلمون بحاستهم ال"سابعة " أنه لن يعود . فقد كانت "خرجته " تلك مثيرة و مليئة بالإيماءات و الأسئلة المدفونة أبدا في قلب لن يتحرر من عقدة المدينة و المكان /الهباء.

---

[1]- عبد اللطيف الأرناؤوط :أحلام مستغانمي مرافئ إ بداعية في الثقافة و الأدب ،ص12.

[2] -محمد معتصم :بناء الحكاية و الشخصية في الخطاب الروائي النسائي العربي ،ص 18.

[3]-مجموعة من الكاتبات و الكتاب :محكي الأنا- محكي الحياة في الكتابة النسائية ،ص ص 11-12.

[4] -المرجع نفسه ،ص 12.

_أجل يا صديقي . مات الرشيد . دفناه أمس مع زميلين له .مات مبتسما ،كمن يتحرر أخيرا من كذبة الوطن و الناس....»[1].

يبدو سؤال الهوية الوطنية واضحا في هذا المقطع السردي ، فالهوية الوطنية التي ارتبطت بالوطن في أصلها ، لم تعد موجودة في ظل هذا الوطن الكذبة الذي « تحرر و استقل و تخلص من مستعمره التقليدي »[2] ، ولكنه في المقابل لم يستطع التحرر من حالة الاغتراب التي يعيشها المواطن و التي تحيل بشكل أو بآخر إلى أزمة الذات الإنسانية و المجتمع ككل.

تقول الروائية:

«واجب الوطن ...و واجب الوفاء للوطن من دون أن يقف يوما ليسأل : لماذا لا يكون للوطن واجبه نحوي أيضا .كنت أحيانا أضغط على أسناني كي لا أنفجر بالضحك حين يتكلم عن " الأمن الوطني "... عن " السيادة الوطنية " عن "دولة القانون" و " العدالة " و " الحرية " !تلك الكلمات الكبيرة و الجاهزة في حوار لا ينتهي إلى شيء ...تلك الكلمات التي تضحك بها المدينة علينا، لتقهرنا و تضطهدنا و تلغي باسمها حقوقنا كلها. الأمن و السيادة الوطنية و دولة القانون و العدالة و الحرية . بهذا التسلسل العجيب ..بهذا الإصرار على ذكرها كلما تعلق الامر بحوار تتراكم فيه أبهة الهباء الحاضر ... أبهة الهباء الراهن و التاريخي ..."الأمن و السيادة الوطنية و دولة القانون و العدالة و الحرية " تقال دائما بصيغة الغائب و بعبارة "كنا بخير" أو "كنا لاباس بنا ! "كما يقولها "كبار السن" عندنا حين يتأففون من الواقع ومن هذا الجيل الذي لا يجيد الصبر "كنا بخير " !يقولها الجزائري في حواراته اليومية ، عن عفوية مدهشة و مخيفة معا .."كنا بخير" ... فأسأل نفسي :متى كنا

[1]- ياسمينة صالح :وطن من زجاج ،ص 7.

[2]- عبد الله محمد الغدامي :المرأة و اللغة ،ص 193.

بخير حقا ؟ من يتذكر الخير الذي كنا فيه أو عليه ؟ لا أحد ، و لا حتى أولئك الذين يسوقون "الخير" في جمل يربطونها بالأمس ...كما لو أن الأمس أفضل من هذا الجحيم الذي نحن فيه»[1].

فالأمس الذي تعبّر عنه الروائية لم يكن سوى أمس زاد من اتساع الفجوة بين الهوية و الوطن ، بين الماضي و الحاضر ، وما الحاضر في حقيقة الأمر سوى اتصال للماضي و نتيجة له.

وكيف كان الأمس بخير ، و هو لم يعترف بأفضال المجاهدين ، الذين ظلّوا على الهامش ،هامش الحياة ،و هامش الكلام ، وهامش الأحلام التي حرموا منها و هم أحق الناس بها.

تقول "ياسمينة صالح" وهي تسرد بعض الحقائق عن 'عمي العربي' هذه الشخصية التي عانت الأمرّين و بقيت على هامش الهوية في وطن المليون و نصف المليون شهيدا ، الوطن الذي طالما ارتبط اسمه بالقداسة و الإكبار :

«و أن ما يعتبرونه" أمسا جميلا "كان ساحة مفتوحة لهذا الخراب الحالي و أن الأمس هو الذي عبّد الطريق إلى كارثة اليوم بكل ألقابها .. فمتى كنا بخير إذن ؟ كنت أقولها أحيانا حين أجدني "أقتل الوقت" في مقهى المكان ، قبالة ذلك الرجل الذي كان يربكني أحيانا بعينيه الثاقبتين و صمته المدهش.. ذلك الرجل الذي نسميه كلنا 'عمي العربي' لأن لا أحد يعرف اسمه الحقيقي . و الكل يعي أن اسم 'العربي' كان اسمه الحركي في نهاية الخمسينات ،أيام كان ثائرا من ثوار الوطن القدامى! الذي أجلس قبالته و أتظاهر بالصمت مثله ليتحرش بصمتي ...كي يجبرني على قول أشياء كان بعضها يضايقه و البعض الآخر يصدمه مع أنه هو نفسه كان مليئا بالأسئلة»[2] .

[1] –ياسمينة صالح: وطن من زجاج، ص9.

[2] – المصدر نفسه،ص 10.

أسئلة يخنقها السؤال الأهم و هو سؤال الهوية التي يلفّها الشك و الريبة لوطن غابت ماهيته ، فأصبح يدين أهل الثقة ، و يحرّف الحقائق و طن يلخّصه 'عمي العربي ' في مقاطع تشي بالكثير مستحضرة التاريخ و الذاكرة و السيادة فيقول:

« الوطن حقيقة يجب الإيمان بها يا بني . الوطن ليس رئيس الجمهورية و ليس الحكومة و ليس الغيلان السياسيين ، ولا الجلادين ولا السجانين ولا المنفيين ولا المفقودين ، ولا الخونة ولا الإرهابيين ...الوطن هو ما نتنفسه وما نستشعره ... هو الأعشاب التي نمشي عليها و العصافير التي توقظنا في الصباح ، و المطر الذي يباغتنا عن غير موعد ، و التحايا البسيطة التي لا نستوعب قيمتها إلا متأخرين ».[1]

هو تعبير لإنسان بسيط في نظر الغير تجاوز عبره جروح الذاكرة ، وجروح الوطن ، الوطن الذي تبرأ من كبريائه و من شموخه ، الوطن الذي كان سببا في فقدان " عمي العربي " لرجله و إصابة يده اليسرى بالشلل إبان الثورة التحريرية ، و الذي تنكّر له بأن جعله يحيا حياة قاسية فيها الكثير من الذل و المعاناة ، الوطن الذي تركه مهمشا ، الوطن الذي كتب تاريخه بشكل عكسي ، فأدان صدقه و إخلاصه و تضحيته ، فوصف بالخيانة لمجرد أنه ارتبك في تنفيده لعملية تصفية لخائن .

هي رؤية للوطن من منظور الذات رسمت من خلالها الروائية الصورة الأخرى للوطن ، الصورة التي يأبى الكثيرون الخوض فيها ، رؤية غدت معها الرواية نموذجا من النماذج التي تلخص أزمة الذات و الهوية في ظل أزمة الوطن ، كانت نموذجا « يعبر عن تساؤلات متشكلة حول هوية الإنسان »[2] في ارتباطها بالوطن .تتساءل الروائية :

«من أنا؟ " أو "من أنا حقا ؟".سؤالان تكرّرا في العديد من صفحات الرواية{28،32 ، 39، 45، 47، 48 ، 69}.وما هذا التكرار سوى تعبير عن أزمة الذات وأزمة الوطن من حيث

[1]- ياسمينة صالح :وطن من زجاج ،ص11

[2]- مصطفى عطية جمعة: (سؤال الذات و الهوية في البناء السردي رواية "وطن من زجاج" نموذجا)، مجلة جسور ، ع 3 ، سبتمبر 2014، ص63.

« إن أزمة الإنسان في الوطن الجزائري ، هي نموذج لأزمة الوطن »[1]. من هنا يكون هذا السؤال تعبيرا « عن اهتزاز الذات الوطنية وسط فوضى سياسية و أمنية و ثقافية » [2] تلخصها الروائية و هي تصف أحداث مجزرة " بن طلحة " على لسان أحد أبطالها الصحفيين:

«يلعن هذه البلاد بنت الحرام !

نظرت إليه ولم أعلّق ، طلبت منه أن يلتقط الصور كي نغادر المكان بسرعة . كان الكلام بلا جدوى قبالة وطن يموت فيه أبناؤه ذبحا ،كانت الجثث مرمية على الأرض غارقة في الدم كنا. نبذل جهدا كي نمشي فوقها . رأيت أطفالا صغارا مذبوحين ، و نساء كانت لحظة الرعب الأخيرة قابعة على ملامحهن التي لم يبق منها سوى الجزع الأبدي ...كنت وسط مجزرة لأكتب عن تفاصيلها لأحكي عنها في الصفحة الأولى من طبعة الغد . طبعة لن تستطيع أن تشعر بما شعر به هؤلاء ، ولن تستطيع أن تصف رعبهم الأخير و ركضهم في كل اتجاه محاولين الفرار . كانوا يصدّقون أن الحياة قابلة للعيش كانوا يحلمون بالعيد القادم ، و يصدّقون الوطن الذي "يبقى واقفا " على الرغم من كل شيء ! الوطن الذي تخلّى عنهم إلى آخر لحظة . كان ينظر إليهم وهم يموتون تلك الميتة المرعبة».[3]

هي ، إذن، عشرية الدم التي تعكسها الروائية مع مجزرة " بن طلحة " تلك المجزرة التي أسالت من الحبر ما أساله الإرهابيون من الدم . مجزرة لا يعرف مأساتها غير من عايش لحظاتها لحظة لحظة و نفسا نفسا و هو ينتظر عونا من الوطن الذي كان غافلا عمّا يحدث ، ليموت أبشع ميتة تحت رقصات سكين متعطّش للدم لاسيما إذا طال ذلك السكين أعناق البراءة و النساء ، الذين راحوا ضحية لا لشيء إلّا لأنّهم سكنوا وطنا من زجاج ، و أحبوه رغم كل شيئ ، فلم يتخلوا عنه و لم يلجأوا إلى وطن غيره.

[1] ا- مصطفى عطية :(سؤال الذات و الهوية في البناء السردي رواية"وطن من زجاج" نموذجا) ،ص 63.

[2] – المرجع نفسه ، الصفحة نفسها.

[3] – ياسمينة صالح :وطن من زجاج ، ص 73.

وما زاد الأمر سوءا ، هو أنّ الوطن الذي تخلى عنهم ، لم يحس بالذنب تجاههم ، بل راح يحيي الحفلات ويكذّب الأخبار لأنه كان هو المذنب الوحيد في حقهم،فهو لم يقم الحداد حتى على أرواحهم التي تعذّبت . وفي ذلك تصرح الروائية "ياسمينة صالح" :

« كان الوطن يغني أغاني الراي "الشهيرة " و يرقص على جثث القتلى كان الوطن ينظّم مهرجانات الأغنية الدولية ...كان الوطن يجامل الأجانب على حساب أبناء الوطن ...يدفع لهم بالعملة الصعبة كي يغنون في" جزائر الشرف" ليعرض التلفزيون السهرات الفنية قائلا للعالم :أنظروا بأم أعينكم !أنظروا! الجزائر بخير وما تتناوله وسائل الإعلام ليس أكثر من افتراء "كان الناس يموتون يوميا بينما يتمثّل دور الرسميين في تكذيب خبر الموت بتنظيم مهرجانات غنائية من كل صوب و"نهب " !هو الوطن أيضا الذي يتبرأ من موتاه . يختزلهم في أرقام رمزية تصدر من الرسميين بالكاد ، و الحال أنّ الصحف استغلت ذلك الانفلات و لتبيع الأزمة في أعدادها اليومية ، فالموت تجارة مربحة»[1].

نعم ،أصبح الموت تجارة مربحة ، كيف لا و الوطن يخون أبناءه ، ويجعل من دمائهم فرصة لمشروع تمثيلي من قبل الأجانب ، أصبحت المتاجرة بدماء القتلى مباحة إلى درجة اختيار أبشع صورة على الإطلاق و جعلها تكون في واجهة الجريدة ، لتجلب أكبر عدد من القرّاء ، خاصة بعدما تناقلت المؤسسات الإعلامية صورة ملفّقة لإمرأة "ممثلة" طلب منها أن تلعب دور أمّ فقدت كل أبنائها في تلك المجزرة ، و كأن ما حدث لم يكن كافيا للتعبير عن بشاعة المجزرة و ما كان ينقصه سوى "مادونا للبكاء الجزائري"على حد تعبير الروائية "ياسمينة صالح" [2]، لتضيف الروائية قائلة :

«هل كان الوطن بحاجة إلى ممثلة تقوم بدور الفجيعة ؟ ألم تكف جثث القتلى ووجوه النساء المذبوحات

[1] – ياسمينة صالح :وطن من زجاج ،ص ص73_74.

[2] – المصدر نفسه، 76.

..؟ ألم تكف صور الجريمة اليومية لتغطي مساحات الصحف الدولية كي يستعان بامرأة تقوم بدور "ضحية" بدلا عن الضحايا الحقيقيين ؟لماذا ؟»[1].

تتناسل الأسئلة فس رواية "وطن من زجاج" لتخلق جوا مليئا بالقلق و الحيرة ، جو أبرز ما يطبعه هو صدق التجربة ، صدق حتى و إن لم يكن سببه معايشة الروائية لتلك اللحظات العنيفة ،فهو صدق تعبير عن الواقع ، وبحث عن الهوية ،و تساؤل عمن كان سببا في هذه المأساة و نشر الحقد و الضغينة، تقول الروائية:

«كيف يمكن احتمال شساعة قلب مكتظ بالكراهية للآخر ، ولا يهم من هو الآخر ، القائد أم القوّاد ... لا يهم من الآخر الوطن أم اللاوطن .كثيرا ما سألت نفسي عن الشيء الوحيد القادر على غسل قلبي من ضغينة الوقت و المكان؟ ما الشيء الذي يمكنه إعادة رجل مثلي إلى حب الوطن كما لو أنه لم يرتكب ضدي شيئا ،كما أنه لم يرتكب ضدنا شيئا. فأن تكون صحفيا هنا معناه أن تعرف أنك مشروع مقتول ...لم يكن القتل هنا يحتاج إلى سبب حقيقي ،كان برنامجا سياسيا كأي برنامج " تنموي" يسعى إلى جس نبض الناس قبل تنفيذه بيد أن برنامج "القتل" لم يكن بدوره يحتاج إلى جس نبض الشارع ، فقد كان مشروعا قائما بذاته»[2].

تعترف الروائية على لسان شخصياتها بأن هذا الوضع المأساوي و الهوية الضائعة ما زاد الهوة إلا اتساعا و شساعة بين الذات و الوطن ، ليتحول الحب إلى كراهية أسسها مشروع القتل الذي اعتبرته ياسمينة "برنامجا سياسيا عمل من خلاله ذوو النفوذ على تصفية أهل الكلمة أو بالأحرى الصحفيين بحكم أنهم القادرون على تعرية الواقع و جس النبض و فضح الحقائق .

تعدّ أسئلة الذات النسائية أسئلة مصيرية تعبّر عن وعي أنثوي « ينضج الذات و يحرّضها على الكشف و الانكشاف ، و يحوّلها إلى شعلة متوقّدة تضيئ أمكنة قصية فيها و متعدّدة تعدّد

[1] – ياسمينة صالح :وطن من زجاج ، ص77.

[2] – المصدر نفسه ، ص 80.

الرغبات بارتياد العالم بكل وجوهه و اختلافاته»[1]و الذي «لم يزد ...المرأة الكاتبة إلا إصرارا على التعرية و بالتالي كتابة المختلف و تهشيم الصورة الثابتة و الساكنه في الأذهان ، فجاءت آراؤها في السياسة حاملة للخصوصية النسائية »[2] و التي يمكن الوقوف عليها من خلال قول الروائية :

«الجزائري الذي حين يعجز عن الكلام يبدأ بالحلم ... يحلم بالهرب ، وليس بالتغيير ... لأنه يدري أنّ التغيير كذبة لا تتجزأ عن كذبة الوطن . فما الوطن أمام هذا الشتات الرهيب ؟

أليس الشتات وطن الفقراء و المعدومين ؟ ألسنا نحن اللذين سنخرج أخيرا ونطفئ النور خلفنا . الوطن الذي صدّقت حرارته حين صدّقت أنني قادر على تجاوز يتمي الأبدي . كنت ذلك البسيط الذي كان يسميه الناس " لاكامورا " ليذكّرونه ألّا حق له في الفرح و لا في الأعياد التي كانت تجيء دونه. "لاكامورا" الذي وجد نفسه في جامعة غير منحازة للبسطاء ، ولا للفقراء» [3].

فعبر هذا المقطع السردي ، و تعبيرا عن خصوصية سؤال الذات تبدع الروائية " ياسمينة صالح " شخصية "لاكامورا" و هي شخصية ابتدعتها الروائية من الخيال لتعكس واقعا مريرا ولعل «الشخصية التي يبتدعها الكاتب من الخيال قد تكون أكثر صدقا في التعبير عن الواقع الاجتماعي و السياسي من الشخصيات الحقيقية»[4] .

تكتب المرأة عن الوطن و لكنها لا تكتب من فراغ . بل تخوض رحلتها الإبداعية التي تحمّلها بصمة الأنثى من حيث إن النصوص الأدبية في جوهرها حال الوعي الإبداعي بالحدث ،الواقع والآخر، و الأنا و الأشياء ، بل أكثر من ذلك كله إنها حال من الوعي بالنص ذاته ، و هو وعي يمكن أن نقع

[1] – يسرى مقدم : مؤنث الرواية ، ص 59.

[2] – محمد معتصم : بناء الحكاية و الشخصية في الخطاب الروائي النسائي العربي، ص 22.

[3] –ياسمينة صالح : وطن من زجاج ،ص 85.

[4] –عبد الطيف الأرناؤوط : أحلام مستغانمي مرافئ إبداعية في الثقافة و الأدب ،ص 13.

على تشكّلاته المتعدّدة في رؤى النص و آلياته الفنية و ما يتخلّق حولها »[1]بغية إبداع نصوص أبرز ما يميّزها خصوصية الذات و الهوية.

3- انفتاحات اللاوعي وسلطة الهوية في رواية "بعد أن صمت الرصاص" لسميرة قبلي:

على اختلاف الرؤى والأفكار وأبعاد النظر، يختلف الطرح الروائي لفكرة الهوية عند الروائيات الجزائريات، فإذا كانت لكتابة الوطن مع "ياسمينة صالح" رؤية واضحة للذات، فمع "سميرة قبلي"، للوطن علاقة من نوع خاص مع هذه الذات، علاقة تشاء فيها الصدف أن يكون لفكرة الوطن والهوية معنى صادقا وواقعيا عندها.

فكتابة الهوية تتقاسمها المرجعية الذاتية وعنصر التخييل في رواية "بعد أن صمت الرصاص" لـ "سميرة قبلي"، يعلو من خلالها صوت الذات في مغامرتها الكتابية التي تحمل وعيا كبيرا يعنى بتمثيل الكيان الأنثوي والهوية الأنثوية من خلال شكل كتابي جسد صورة الوطن أو بالأحرى سلطة الهوية الجماعية «فثمة تفاعل دقيق جدا بين الذات الإنسانية وهوية البلاد، فإحداهما تبدو في العديد من الحالات انعكاسا للأخرى».[2]

فالروائية "سميرة قبلي"، تتحدث في روايتها عن تجربتها مع أحداث حقيقية تعرض من خلالها إشكالية مستقبلية تجد فيها نفسها عنصرا رئيسا بحكم مهنتها. برؤية أنثوية تسرد "قبلي" مأساة الوطن والذات «بين عالم الوعي المحنط وعالم اللاوعي الذي منه تنسل خيوط خطابها الروائي القائم على العنف والجرأة والتجاوز والبوح والاعتراف».[3]

رواية تتساءل من خلالها الكاتبة عما سيؤول إليه الوضع بعد كل ما جرى، بعد كل تلك الأرواح التي أزهقت، والتي ارتبطت أسماؤها خاصة برجال الأمن والفن.

---

[1]- محمد مصطفى أبو شوارب و أحمد محمود المصري: قراءة الوعي الأدبي، ص 7.

[2] - بثينة شعبان: 100 عام من الرواية النسائية، ص 195.

[3] - نور الدين سيليني: تيمة الجنس في السرد النسائي المغاربي، ص 158.

رواية يلخص عنوانها "بعد أن صمت الرصاص" تساؤلا أو يخفي تساؤلا عما ستؤول إليه الأوضاع بعدما انتهى زمن العشرية فـ «ليست الكتابة بمختلف صبواتها ومباعثها، وأيا تكن حمولتها في ما تفصح عنه وتشهره، أو تحتج عليه وتخلخله، أو تدانيه وتطرحه، بل حتى في ما تبطنه وتنغلق عليه سوى شكل من أشكال التعبير تتوسله الدواخل لتكشف عن خبيئتها، وتجهر بفوضاها وبضجيجها، وتقول فيه فيضها وما يطفح به كيلها، مما يبان لها منه ويدركه الوعي، أو مما ينفلت منسربا من لا وعيها، فالكتابة نمامة وواشية، فاضحة وكاشفة».[1]

كتابة فيها «يتمازج الوطني بالشخصي... تمازجا يجعل منه تحفة لغوية ولوحة سياسية شفافة» [2] تتحدث فيها الروائية من منطلق شاهد عيان عايش العديد من تلك الأحداث المأساوية، تلك الأحداث التي ألهمت الروائية كتابة روايتها "بعد أن صمت الرصاص". رواية كتبت من خلالها الواقع سواء كما حدث أو كما تخيلته الروائية التي كانت قريبة من تلك الأوضاع بحكم مهنتها، مهنة عانت من خلالها الكثير على غرار الرجل، ولكنها أبت إلا أن تصور لنا مآسي كل من كان ضحية الغدر والقتل.

صورت لنا جرح الوطن وهو يأكل أولاده، وطن جريح لم يستطع أولاده الحفاظ على مجده وخلوده، وراحوا يطعنون بعضهم البعض باسم الدين.

امرأة كافحت ضد المجرمين والخونة والقتلة، وها هي اليوم تكافح ضد التهميش، تكافح لتثبت ذاتها على الصعيدين المهني كونها ضابطة شرطة، والأدبي كونها روائية استطاعت أن تلامس واقع الوطن زمن عشرية الدم وتنقله لنا بصورة فنية تصور معها «كل الهموم الجوهرية فنيا دون إغفال الخصوصية الجمالية للرواية».[3]

---

[1] – يسرى مقدم: مؤنث الرواية الذات، الصورة، الكتابة، ص ص 17 – 18.

[2] – بثينة شعبان: 100 عام من الرواية النسائية، ص 237.

[3] – محمد معتصم: بناء الحكاية والشخصية في الخطاب الروائي النسائي المغاربي، ص 18.

لذلك كان للوطن قصة أخرى مع الروائية "سميرة قبلي"، روائية عرف معها معنى الوطن طرحا جديدا لفكرة الهوية وعلاقتها بالذات في وعيها ولا وعيها أيضا. تقول "سميرة قبلي" في بداية روايتها:

«مساء الحزن...

مساء الغربة الباردة...

مساء يتمايل مع حشرجات "دحمان الحراشي"

"يا الرايح وين مسافر"

... تروح تعيا وتولي"

التي تثير شوارع هذه المدينة الكسولة !».[1]

بالحزن تبدأ "قبلي" روايتها، وهل بغير الحزن تستطيع أن تبدأها وهي التي تعرف معناه، تعرف معنى أن يكون لك وطن، ولكنه يهديك للموت كما يهديك للغربة، فكل منهما يحمل في معانيه معنى الحزن. حزن ينفتح معه سؤال الذات في ارتباطه بالوطن والهوية ذلك أن «سؤال الذات وسؤال الهوية يطرحان في تلازم وفي وحدة. ومن المسوغات التي تسمح بتلازمهما وبطرحهما اليوم الحالة الصعبة التي تمر بها البلاد العربية»[2] حالة تعرفها الجزائر أكثر من غيرها.

تقول الروائية:

«بصعوبة وكسل يقرر أن يراجع مقاله الأسبوعي، هذه المرة سيكون موضوعا دون عنوان.

طبعا على غير العادة!

[1] – سميرة قبلي: بعد أن صمت الرصاص، ص 9.

[2] –محمد معتصم: بناء الحكاية و الشخصية في الخطاب النسائي المغاربي ص 14.

المهم أنه حاول جمع المفردات التي شكلت فكرته المضطربة حول ما يتداول الآن في بلده والمتعلقة بما سمي بالمصالحة الوطنية !»

يحاول أن يضع عنوانا

لكنه يخرج عن النص

... كما خرج هو من الوطن !...

مصالحة وطنية !!

تسيل من الحبر ما أسال الإرهاب من الدم !

مصالحة تقضي بالعفو عن كل المجانين الذين حملوا السلاح والخناجر ضد العزل والأبرياء والضعفاء والمبدعين !

ما معنى هذا ؟

هل سيسامح !!!» [1]

أسئلة كثيرة تحتاج إلى تمعّن وإجابة، وحيرة لا منتهية تصاحب كل سؤال، ولكن نبرة السؤال والتعجب توحي بأنه حتى وإن أبدى الكل استجابة للمصالحة، يبقى اللاوعي يفرض سلطته بعدم القبول بهذا الحل، فالباطن يطفو على السطح، لذلك تتساءل الروائيةعن إمكانية أن يصالح من تعرض لرصاص الإرهاب والذل معا .

تقول قبلي:

«يعيد قراءة مقاله،

[1] – سميرة قبلي: بعد أن صمت الرصاص، ص ص 10 – 11.

يتعثر...

يحايد

رغم أنه طرف هام في الموضوع، ليس بصفته مسؤول كبير ورئيس حزب أو غيرها ولكن...

لأنه الجثة،

هو وغيره من بقايا الجثث المتحركة أيضا معنيون وقد لا يكونون كذلك

كل شيء جائز !

من السهل أن تعرف كيف تتحرر ولكن من الصعب أن تكون حرا.

والحرية أيضا

أهم قضية».[1]

قضية تحاول عبرها الروائية البحث عن ملامح هويتها، متوسلة بالآخر (الرجل) في صورة اللاوعي كصورة مرآوية يحدث فيها تبادل بين الذات والآخر، اللاوعي الذي تختزن فيه صورة الأنوثة في كتابة« تتجاوز الهم الأنثوي الخاص، وتشتبك مع الهم العام والوطني.»[2]

كتبت الروائية "سميرة قبلي" الوطن، ولكنها في كل ما كتبت لم يكن ذلك إلا كتابة عن الذات، فهي ترى في الرصاصة معادلا لمعاناتها التي تتعايش معها. كيف وهي المعرضة دائما لرصاص الغدر

[1] – سميرة قبلي: بعد أن صمت الرصاص، ص 11.

[2] – مصطفى عطية جمعة: ما بعد الحداثة في الرواية العربية الجديدة: الذات – الوطن – الهوية، مؤسسة الوراق للنشر والتوزيع، ردمك – الأردن، ط 1، 2011، ص 129.

والخونة مثلها مثل أي جزائري من أهل البدلة الزرقاء والقلم، أعداء هم في نظر القتلة وكفرة .تقول الروائية:

«وتدخل البلاد عصر الجاهلية ويصبح الشعب كافرا وأقلية تنادي بالعودة إلى جادة الصواب

حالة طوارئ قصوى !

هل نصالح ؟

تتعالى الزغاريد...

ولا أملك سوى الحزن !

وليلة مظلمة... قطرات من المطر وبعض الجرائد تحت إبطي

خطى متثاقلة تتحرك نحو الأعلى

أزقة القصبة المظلمة... خربها الطغاة وأسكتوها...

أصعد... أصعد... لا أصل...

وزنقة سيدي عبد الله مازالت بعيدة !

الرصاصة الأولى... وشفتاه ترددان الله أكبر

الرصاصة الثانية... الله أكبر

الرصاصة الثالثة... الله أكبر

الرصاصة الرابعة... الله أكبر

الرصاصة الخامسة... الله أكبر

الرصاصة السادسة... الله أكبر

الرصاصة السابعة... الله أكبر

وأنتم أنذل وأجبن وأحقر

وأسقط..

قلمي فيه خراطيش الحبر

يبتلعني درج القصبة

يؤدي إلى الهاوية

مثل الشاة مضرج في دمائي

هل أصالح ؟

هل أصالح ؟».[1]

عبر هذا السؤال ينفتح اللّاوعي في ارتباطه بالهوية، أو بسلطة الهوية، سؤال يسعى إلى إعادة تشكيل الهوية الإنسانية التي ترفض في لاوعيها المصالحة.

المصالحة ؟ هي الفكرة التي تعرّضت لها الروائية بالطرح، أو هي السؤال الجوهري الذي ينسل من العنوان ويندسّ في ثنايا نصّها الروائي. هو السؤال الذي يحيلنا «إلى العنوان...، حيث يصبح بؤرة

[1] – سميرة قبلي: بعد أن صمت الرصاص، ص 49.

يتناسل منها النص، وتتشابك حولها الأحداث، لتشكّل في مجموعها نصا موازيا للعنوان، حيث يحيل على النص، ويحيل النص عليه، وكلاهما بنية مستقلة حتى في المعنى أو الدلالة النحوية».[1]

وهل تنسينا المصالحة عذاب سنين الجمر ؟ هو اللّاوعي يتكلّم، وسلطة الهوية تقوده تحكيه الذات. بقصد أو بغير قصد تكتب "قبلي" عن الوطن ذلك أنّ سلطة الذات أو إن شئنا القول سلطة الهوية تضغط على المرأة قصد انفتاحها على اللّاوعي من حيث إنّ سلطة الهوية سلطة لا يمكن الحياد عنها، أو إهمالها، فهي سلطة تنفتح على اللاوعي باتجاه الوعي، لأنّ اللاوعي الدفين يطفو على سطح الذات ليعبّر عمّا تعجز عنه أو تخاف الدنو منه، دون أن ننسى الدور الكبير الذي يلعبه اللاوعي في بناء سلطة الهوية والذات، فهو يهتم بالجانب الذي ينفتح على المستتر منا والغائر في الوجدان.

فاللاوعي جزء مهم في بناء الشخصية والذات من حيث إنّ «المبدع يكتب في ضوء أسئلته وتجاربه الذاتية وعلائقه بالحياة والعالم».[2]

تقول الروائية "سميرة قبلي":

«11 ديسمبر 2007

وكالات الأنباء تتسارع دائما

مجزرة أخرى بالعاصمة الجزائرية...

استهداف مقر المجلس الدستوري.

و... مقر محافظة اللاجئين التابع لهيئة الأمم المتحدة...

وقلبه يخفق !

[1] – ناصر يعقوب: اللغة الشعرية وتجلياتها في الرواية العربية، ص 147.

[2] – وفاء مليح: أنا الأنثى، الأنا المبدعة..، ص 17.

تراها بخير !!

نشرات الأخبار تتوالى...

صور الموت

الجرحى

الدمار...

... واسمها يرد مع قائمة الضحايا الأجانب..

هي أيضا ضحية الموت !

ضحية لوطني !

ضحية المالو !

يصرخ..

ما يجديه الصراخ !

يبكي..

ما يجديه البكاء !

ينحب..

ما يجديه النحيب!!

أرادت أن تعطيني الحياة...

سبقها الموت إلي...»[1]

إنّه مقطع حاول فيه اللاوعي أن يتكلّم، أن يطل من نافذة الذات على الذات والوطن، أن يطل الداخل على الخارج والعمق على ذات السطح ذلك أنّ «الاستبطان لأعماق النفس والعالم الباطني، ... هو الحضور الساطع للأنثى بخصوصيتها ولغتها وإحساسها بلغة الجسد وحساسية المشاعر والغرائز».[2]من حيث إنّ الحديث عن اللاوعي ارتبط من الناحية النفسية بالجسد «وعندما تكتب المرأة أدبا فهي تكتب بحمولات نفسية تراكمت لزمن طويل وتصبح كتابة تتصدى لعنف الموروث الذكوري، تنبش في الذات والذاكرة باحثة عن هويتها».[3]

تقول الروائية:

«... ينظر خوله...

الكتاب... أحبك...

القصة...

الياسمين...

ما يجدي كل هذا !!

وطني مقصلة الحب !

كيف سأعيش بدونها !

الموت أسرع

[1] – سميرة قبلي: بعد أن صمت الرصاص، ص ص 282 – 283.

[2] – عبد الرحمن أبو عوف: قراءة في الكتابات الأنثوية الرواية.. والقصة المصرية، ص ص 220 – 221.

[3] – وفاء مليح: أنا الأنثى، الأنا المبدعة، ص 16.

أسرع

وهستيريا البكاء تتواصل...

المسكينة

قالت لماذا تسمي كتابك

بعد أن صمت الرصاص !!

لما تقحم الموت دائما في حياتك !

أظنها فهمت ذلك !

أظنها في موتها فهمت أن الرصاص لم يمت بعد !

أظنها فهمت أن الموت هو القدر !

الرصاص لم يمت بعد...

لم يمت بعد...

لم يمت بعد...

وأنا...

كنت أظن أن الحياة ستعطى لي من جديد !

حياة في زمن الموت !!».[1]

[1] – سميرة قبلي: بعد أن صمت الرصاص، ص ص 283 – 284.

فعبر هذا المقطع، وقفت الروائية على أوجاع الذات وخبايا النفس وهي تحاول من خلال فكرها التعبير عن الذات فنيا «فالذات المعبّرة تستجلب في الكتابة بديهيا، وبوعي أو بلا وعي منها، تجربتها الحياتية المحكومة بشروط خصوصيتها بيولوجيا وتاريخيا واجتماعيا وقانونيا، مما ينسحب بوحي من هذه الخصوصية على نوعية التعبير الفني الإبداعي – في الأدب على وجه الخصوص بما هو علاقة مع الذات – ويسمها بسماتها، إن على مستوى الصورة أو المحتوى».[1]

تقول الروائية:

«ودحمان يبكي بطريقته...

"يا المسافر" تروح تعيا وتولي..

تروح تعيا وتولي..

تغرق القصبة في نحيبه

أغرق أنا..

يغرق المكان..

أنا..

كنت أظن أن الكلمة أسرع من الرصاص

ولكن ثبت العكس...

الرصاص أسرع من الكلمة !!

يا المسافر..

[1] – يسرى مقدم: مؤنث الرواية، الذات، الصورة، الكتابة، ص ص 21 – 22.

تروح تعيا وتولي...

تروح تعيا وتولي...

تروح تعيا وتولي...

هل سيعود».[1]

فلما كانت الرواية تحمل في طياتها معنى التساؤل، ارتأت الروائية أن تختمها بسؤال آخر، سؤال انحصر معناه بين الألم والقلق الوجودي و«ظلام يلفّ الذات وسؤال محيّر حول الهوية. ماذا يمكن أن يكون الإنسان إذا جرّد من وطنه، وفقد أشياءه الحميمة التي اعتاد عليها أمامه كل يوم ؟».[2]

سؤال يبيح التآلف بين الجنسين والإحساس بالمصير المشترك بينهما، وإعادة النظر في ما تكتبه المرأة. فكيف يمكننا الحديث عن الحرّية والوعي والإنسان فاقد لهويته ؟

ولعل هذا الأسلوب «يأتي... كنتاج للعلاقة غير المتصالحة مع الواقع، فيكون الشخص الذي يتناول ذاته على هذا الشكل الشذري يحاول من خلال هذه الشذرية أن يخلق بناء متماسكا للأنا».[3]

وبما أن الروائية "سميرة قبلي" ضابطة شرطة قبل أن تكون كاتبة، فلا ريب في أن الكتابة جزء من عملية المقاومة السياسية [4]، بل يمكننا القول إنّ «كتابة المرأة تشكل عملية مقاومة مزدوجة سياسية واجتماعية، في إطار أعرض من اجتماعيات الرجل، لأن مشاكلها الاجتماعية هي مشاكل الرجل، فضلا عن الرجل ذاته»[5].

---

[1] سميرة قبلي: بعد أن صمت الرصاص ، ص 284.

[2] – محمد معتصم: بناء الحكاية والشخصية في الخطاب الروائي النسائي العربي، ص 18.

[3] – لطيفة لبصير: سيرهن الذاتية الجنس الملتبس، ص 70.

[4] ينظر سارة جامبل: النسوية وما بعد النسوية، ص 195.

[5] وفاء مليح: أنا الأنثى، الأنا المبدعة..، ص ص 14 – 15.

هو اختلاف تسعى من خلاله الروائية "قبلي" إلى صياغة هوية سردية خاصة بها، هوية تنطلق من ذاتها، هوية تنسجها في علاقتها الخاصة بالوطن، فهي تمثل الوطن في صوره اللامنتهية والمتعددة، فقبل أن تكون روائية تكتب عن الوطن، هي الذائدة عنه والحاملة لألوانه وشعاراته، هي جزء لا يتجزأ من هذا الوطن، هي امرأة رأت معاناة الوطن عن قرب، تطل من نافذة مهنتها، فترى الوطن جريحا يلتمس نظرة إشفاق على ما يعانيه، يدعو أبناءه للتساؤل عم سيؤول إليه الوضع بعد انتهاء جحيم القتل الذي دام عشرية كاملة لقبت "بالعشرية السوداء" لكثرة المجازر فيها وانتهاك الأرواح والحرمات.

سؤال حمله عنوان روايتها "بعد أن صمت الرصاص" وهي الواعية بكل ما يحدث كونها ضابطة شرطة عاشت أمر اللحظات التي سقط إثرها الوطن جريحا يئن وينزف، يلملم جراحاته، ويتأبط مآسيه وهو يرى أبناءه يغتالون وتنتهك حرماتهم وتباح دماؤهم.

من هنا يجد الصدق الفني طريقه إلى هذه الرواية ذلك أن «الصدق الفني ...يستلزم إيمانا بالتجربة في معانيها الإنسانية»[1] التي ينفلت معها اللاوعي تواقا للتحرر.

ذلك أن أهمية الكتابة عند "قبلي"، تكمن في أنها تلبي حاجاتها النفسية والإحساس بوجودها من حيث إن «عملية الكتابة.. هي الشيء الوحيد المنقذ للكاتبة من القهر الخارجي، وهي الملجأ للإشباع الداخلي».[2]

بين ذات العمق وذات السطح، تنبعث المواجهة والمحاورة، فتكتب مثل، تجربتها السياسية والوطنية والأدبية محاولة البحث عن ملامح هويتها التي يحدث فيها التبادل بين القلم والسلاح ذلك أن «القلم سلاح الكاتب إذا شعر بالظلم أو الاعتداء عليه».[3]

---

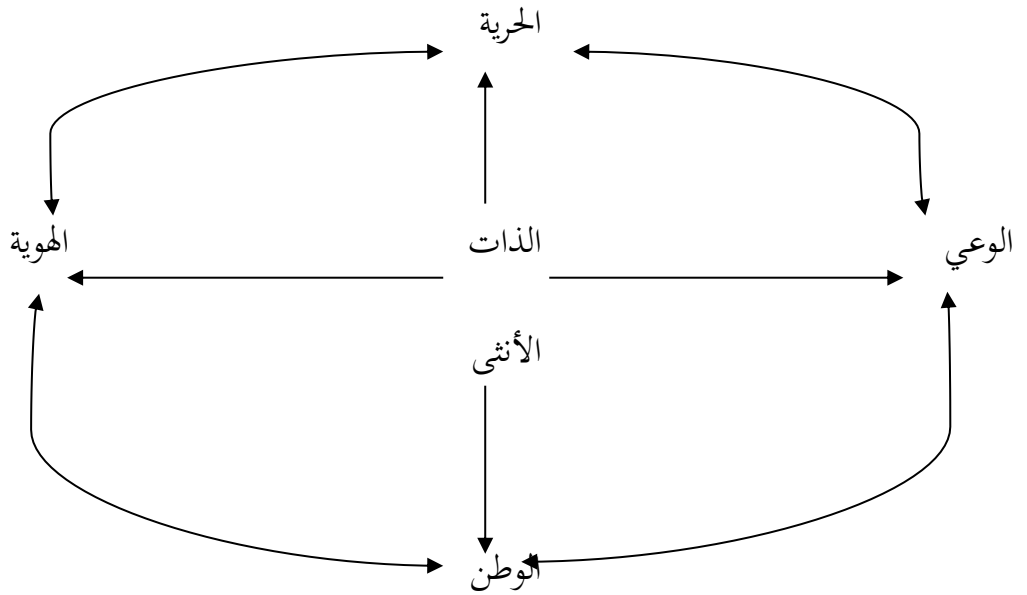
[1]– عبد الرحمن أبو عوف: قراءة في الكتابات الأنثوية الرواية... والقصة القصيرة المصرية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، د ط، 2001، ص 23.

[2]– أمل التميمي: السيرة الذاتية النسائية في الأدب العربي المعاصر، ص 200.

[3] – المرجع نفسه، ص 203.

تكتب "قبلي" لتكافح بقلمها من أجل التحرر السياسي والوطني والذاتي لأنها «تشعر أن قلمها هو السبيل في خلاصها من وحدتها النفسية، ويصبح القلم مفتاحا للدخول إلى الحياة العامة» [1] التي تعتبر فيها قضية المرأة جزءا من قضية الوطن التي «تتجه إلى إجلاء هوية الكاتبة الفردية وتجسيد معيشتها وسعيها التدريجي إلى تأصيل كيانها المستلب واسترداد صوتها الفردي البكر. ويمكن تلخيص هذه المسيرة والبحث في بعض خصائصها انطلاقا من مرحلتين متتابعتين في الزمن، المرحلة الروائية التخييلية وتليها المرحلة المرجعية الذاتية»[2] من حيث أن «المرأة الكاتبة مطالبة بأن تجد صوتها الخاص الحقيقي كأفق مغاير لتكمل ما أغفلته العين الذكورية في الإبداع. لهذا تعدو الكتابة عند المرأة هي مساءلة للذات».[3]

ويكفي أن تتأمل هذا المخطط الذي يوضح لنا مدى علاقة الذات الأنثى بالوطن الذي كان سببا في إيقاظ وعيها التحرري ومن ثم تكوين الهوية الأنثوية.



[1] –أمل التميمي: السيرة الذاتية النسائية في الأدب العربي الحديث و المعاصر ، ص 202.

[2] – مجموعة من الكاتبات والكتاب : محكي الأنا – محكي الحياة في الكتابة النسائية، ص 8.

[3] – وفاء مليح : أنا الأنثى، الأنا المبدعة..، ص 15.

لقد ارتبط الإبداع الأنثوي بالوعي التحرري الذي خلفته الظروف السياسية، فلم يكن «هذا الوعي التحرري... رد فعل عصابي..، وليس نزوة عابرة تقوم على العناد والمكابرة. بل كان موقفا واعيا يسعى إلى التحرير الشامل الذي لا يقتصر على فئة النساء وحدها، وإنما يهدف إلى أن يكون مشروعا للخلاص المجتمعي».[1] فكيف يرضى الرجل بالحرية ونصفه الآخر محروم منها.

فالمرأة من خلال كتابتها للوطن «تحاول بعث أفق جديد لخلفية نضالات المرأة التي تنتهك إنسانيتها، تطمح جاهدة من خلال مختلف النماذج إلى إعطاء منظور جديد لتطلعات المرأة مبينة أن نضالها المستميت من أجل تحسين أوضاعها وتغيير ظروفها، ليس صراعا قائما بين المرأة والرجال وإنما هو صراع كليهما مع واقع اجتماعي وظروف معيشية صعبة وأفكار مسبقة يعاني منها كلاهما».[2]

وفي صراعها هذا«ما يعطي لمعركتها التحررية بعدها الإنساني الذي يتجاوز الفئوية»[3]

فإذا تحررت المرأة أدبيا، فإن هذا التحرر سيقودها إلى التحرر في كل الميادين، وبذلك كانت المقاومة التي تستند عليها المرأة / الكاتبة مقاومة لغوية بالدرجة الأولى، لتكون الكتابة مغامرة لاكتشاف المقاومة النسائية جماليا وتكريسها لنيل الحرية الشاملة ذلك أن «الحرية شرط أساسي لممارسة الإبداع والكتابة هي مغامرة مستمرة تحتاج إلى امتلاك فعلي وحقيقي للحرية».[4]

فالقلم «قد أضحى... عند أكثر من كاتبة أكثر من أداءة للكتابة، إنه سلاح وأداة وجود. فهو الوسيط الذي يرفع الحواجز بين عالم الثقافة / الكتابة وعالم الحياة الواقعية، لأنه يفعل وجود الذات الأنثوية ويفسح لها مجالا فيه».[5]

---

[1] – رشيدة بن مسعود : المرأة والكتابة سؤال الخصوصية / بلاغة الاختلاف، ص 142.

[2] – زينب الأعوج : دفاتر نسائية، ص 64.

[3] – رشيدة بن مسعود : المرجع السابق، ص 142.

[4] – وفاء مليح : أنا الأنثى، الأنا المبدعة، ص 14.

[5] – مجموعة من الكاتبات والكتاب : محكي الأنا – محكي الحياة في الكتابة النسائية، ص 9.

ذلك أن الكتابة «قد أتاحت... للمرأة العربية فرصة لممارسة الوجود وصارت أفقا رحبا تتماهى فيه أبعاد الكتابي والمعيش»[1] الذي تتسرب فيه ظلال الأنوثة في تكريسها حب الوطن الذي تتعدد ألوانه بتعدد الأنوثة.

وفي تجاوز الذات الأنثى لمحدودية الخيال التي اتهمت بها، «تتخذ من الذات المنطلق والمدار والمدى»[2] من خلال التفاعل بين الذاتي والسياسي قصد إثبات جوهر الحياة الإنسانية وإعادة تشكيل الهوية الإنسانية. وما كتابة المرأة بهذا الشكل إلا شكل من أشكال المقاومة السياسية وتجسيد للوعي الأنثوي ونشدان للحرية في جميع ميادينها: أدبيا وفكريا ووطنيا وسياسيا... «لأن تحرير المرأة نظريا لا معنى له فالمرأة لا تتحرر إلا متى تحرر المجتمع بكل فئاته مما يتخبط فيه من .... تمييز نوعي»[3] ومن ثم صوغ الهوية الثقافية للأمة عبر تشكيل ألفة بين الأنثى والوطن. فحتى وإن «كانت قوة الدفع هنا تأتي من طبيعة الكاتب الشخصية، سواء بدا هنا بوعي أو دون وعي، فإن ثمة دافعا آخر، يأتي بوعي كامل، يبذله الكاتب، لإخراج عمله ولا يهم أن تكون أساليب الكاتب الذاتية، بقدر ما تكون أساليب الجيل، بحكم الرصيد التاريخي»[4] الذي يجمع الكل في بوتقة واحدة ألا وهي "الهوية".

[1] – مجموعة من الكاتبات و الكتّاب : محكي الأنا ،محكي الحياة ،ص 8.

[2] – فطيمة الزهرة بايزيد :مدخل إلى سير الذاتيات العربيات الذاتية ،ص 137.

[3] – جليلة الطريطر : مدخل إلى سير الكاتبات العربيات الذاتية، ص 74.

[4] مصطفى عبد الغني: قضايا الرواية العربية، ص 166.

خاتمة

بعد هذه الرّحلة البحثية الشاقّة و الشيّقة التي حاولنا من خلالها سبر أغوار الكتابة النسائية التي اتخذت من الأنوثة روحا لها، والتي عملنا فيها على تقصّي إسقاطات الذات الأنثوية في مجموعة من الروايات النسائية الجزائرية المعاصرة. نحط الرحال عند عدد من النتائج لعل أهمها:

– أنثوية اللّغة أو ذكوريتها لا تطرح على المستوى المعجمي، وإنما على المستويين التركيبي والدلالي، فالرؤية هي التي تخلق اللّغة وتحدّد هويتها، فحينما تكون الكتابة برؤية أنثوية، تكون اللّغة مؤنثة، تكتب من خلالها المرأة جمال الحرف وروعة التشكيل.

–إنّ الكتابة عند المرأة غدت ولادة عسيرة و فعلا و خلقا مستمرّا يوحي بالتشابه بين الرواية النسائية و الجسد المؤنّث سببه تصادم الرحم الحسّي بالرحم المجازي(رحم اللغة) /الذي مازال طافحا بالقدرة على التوالد و التناسل ،و الخلق و التشكيل ، و الإغراء.

– خصوصية الأنثى تكمن في لغتها المستوحاة من لغة جسدها، ورهافة المشاعر والعواطف التي يمتلكها حيث :

* يمثّل الجسد الأنثوي أبرز خاصية تحمل الأنوثة إلى أعلى مستوياتها، ويشكّل هوية المرأة من خلال فعله الإغرائي.

* في تلبس الجسد باللّغة، غدت اللّغة كائنا أنثويا يقطر سحرا وأنوثة، يمارس إغرائه وفتنته، لتكتب المرأة من خلاله أنوثة الحرف وسحر المعنى.

* فالكتابة في ملامستها لجسد الأنثى، تدخل القارئ في إثارة جنسية يولدها السياق اللغوي الذي يبعث على اللذة والإغراء.

– تكتب المرأة بلغة شعرية قوامها المجاز و الإيقاع و الانزياح اللغوي في اتّصاله بالمرأة ذلك أنّ:

* الانزياح تقنية تعمل على خلق جمالية النصوص الروائية وسحرها، لأنه لعبة اللّغة في فنيتها، وذلك يكمن في القدرة على استبدال المعاني وتعويضها بأخرى.

* نحت لغة جديدة تشتق وجودها من كيان اللغة ذاته.

* إكساب اللّغة شعريتها وخلق إيقاعها وفق تقنيات تربطها بالمرأة حساسية خاصة تقوم على تقنيتي الاستبدال والتكرار.

*فالشعرية كائن أنثوي سواء أكتب الشعر امرأة أو رجل، فهي أنثى طافحة بالخصب في قدرة المجازات والصور، لما تحمله من خواص توالدية و تخليقية و إغرائية تعبّر عن الذات الأنثى وتجاربها في بثّ الحياة في العالم.

– الكتابة الأنثوية هي الكتابة التي تهتم فيها المرأة باكتشاف ذاتها، والتي تجعل فيها من الذات الأنثى البؤرة المضيئة في الإبداع:

* وظيفتها تغيير مسار تلقي الثقافة الأبوية من خلال إثارة الشك حول قصورها في تمثيل عالم المرأة.

* فتح المجال أمام المرأة للمشاركة الفعّالة في عمليات التمثيل الثقافي التي أبعدت عنصرا رئيسيا من المشاركة فيها (المرأة).

* فالكتابة الأنثوية هي محاولة جديدة وواعية لاكتشاف جديدة وواعية لاكتشاف الذات بعيدا عن الأنماط الثقافية والفكرية المتوارثة. فالمرأة حينما تكتب نصها، تكون قد كتبت ذاتها. هذه الذات التي تتحوّل إلى علامة أنثوية جاذبة مستقطبة لجميع المحاور الأخرى.

– فعل كتابة السيرة الذاتية، لم يعد مجرّد سرد من التسجيلات الذاتية، بل أصبح فنا أدبيا قائما بذاته يعمل على البحث عن معنى جديد و واع للكتابة من خلال التفاعل الحاصل بين الذات والكتابة حيث:

* غدت اللّغة السيرية أكثر قربا من اللّغة الشعرية، ذلك أنّ المرأة قد حاولت أن تتجاوز السرد باللّغة العادية إلى لغة فنية تتوسّل بقدرات الشعر وفنياته .

* لم تكن كتابة المرأة لسيرتها الذاتية لغاية كتابة حياتها، بل إنها ترمي من خلالها إلى فضح تردّيات المجتمع ونظرته الدونية للمرأة ،.

– يعدّ ضمير المتكلّم أوّل عتبة يمكننا الولوج من خلالها إلى عالم الذات، فهو الضمير الذي يمثّل الذات أو يعوّضها وينوب عنها حيث:

* يعبّر عن حضور الذات في دلالتها على الفردانية و هو ما يتجلّى لنا في رواية "الهجّالة" لفتيحة بوروينة.

* يمنح الذات الكاتبة القدرة على أن تمنح للمرأة حرية كتابة ذاتها، بل كتابة سيرتها بطرق متعدّدة وبأساليب مختلفة .

* وهكذا غدت الكتابة بضمير المتكلّم مغامرة لمحاولة تأصيل الكيان الأنثوي، والبحث عن ملامح الهوية الأنثوية و خير دليل على ذلك رواية "نورس باشا" لهاجر قويدري.

– المحكي الذاتي هو محكي نضالي بالدرجة الأولى يساعد المرأة على أن تكتب بأدوات عالمها الداخلي لتلج إلى عالمها الخارجي عبر التخييل والتأويل اللّذين يضفيان على العمل السردي مسحة فنية تدخل من خلالها المرأة إلى عالم الإبداع بقوة،و الذي يتم فيه استبدال الروائيات لحياتهن الحقيقية بحياة ورقية سعيا للتحرر الذاتي ،كما هو حال الروائية إنعام بيوض في روايتها "السمك لا يبالي".

– السيرة الفكرية سبيل آخر من سبل كتابة الذات ،من خلاله تعمل المرأة على تحقيق خصوبة فكرها .

وهو ما تؤكّد عليه الروائية جميلة زنير في روايتيها "أوشام بربرية" و "أصابع الاتّهام.

– إنّ استحضار الآخر في الكتابة النسائية ما هو إلّا تقنية من تقنيات تأنيث السرد. وهو تقنية عمدت فيها الروائيات الجزائريات إلى استبدال الأماكن بينها وبين الرجل، بحيث أصبح ذاتا مكتوبة، وأصبحت هي ذاتا فاعلة و هم ما يتجلّى لنا كالآتي:

* ففي استدعاء الآخر تخصيب للسرد من حيث هو المولّد لأهم العناصر الإبداعية في النصوص الروائية. فهو الفاعلية التخصيبية لأهم خلية في النص (الجملة)، التي يمكن أن تتوالد وتتناسل لتحتوي نصا بأكمله ،و هو ما تؤكّد عليه الروائية أحلام مستغانمي في روايتها "ذاكرة الجسد".

* فالأنوثة تكتب الآخر، والآخر يكتب الأنوثة، وما الكتابة إلا آخر في دواخلنا يريد الظهور والانكتاب.

* كتابة الآخر هي وسيلة لتحرر الذات وانعتاقها، وإعادة التوازن المفقود بين الجنسين كما هو وارد في رواية "أعشاب القلب ليست سوداء" لنعيمة معمري.

* وهو ما يفضي إلى أن استدعاء الآخر في الرواية النسائية ، قدم لنا مسارا جديدا في الكتابة الأنثوية، وفي مقاربة الذات والآخر على مستويات متفاوتة في الآفاق النصية، سواء من خلال التأنيث أو من خلال الإجابة عن أسئلة الذات والهوية وتحقيق الخصوصية.

– لعب الجسد الأنثوي دورا هاما في تشكيل حيوية السرد النسائي الذي يعتبر خزانا يستمد منه السرد صوره المتعدّدة وأبعاده المحتملة الدلالة بحيث:

* إنّ الجسد الأنثوي في تمثلاته و تمظهراته في الأعمال السردية النسائية، يظهر قوة المرأة في استعادة جسدها الناطق بأنوثتها وسحرها.

* لقد انفتحت اللغة على الجمال الأنثوي في حميميته وسحره، خالقة أيروستها و فتنتها و هو ما تجلّى لنا بوضوح في رواية "فوضى الحواس".

*غدا الجسد سمفونية من السمفونيات النادرة التي تجاوزت تمفصلات الجسد وإغراءاته إلى شبكة متناغمة من العلاقات والصور الدلالية اللغوية في أفقها الجمالي كما هو حال رواية "الأسود يليق بك".

* الجسد مزيج من الإيقاعات التي يشكلها تناغم الأصوات وتعالق الألحان التي تحتاج منا الإبحار في تضاعيفها، والغوص مع نغماتها بغية تعريتها وكشف غوايتها.

* فالجسد كائن موسيقي يخضع لإيقاع الحياة في سحريته و رمزيته.

– تعدّ تيمة الجنس أقوى التيمات في مكاشفة الواقع و إزاحة اللثام عن القضايا الأنثوية، والنظرة الدونية للمرأة و هو ما تخلّل أعمال الروائية فضيلة الفاروق:

* فتيمة الجنس عامل أساسي في كسر حجب التهميش ومؤشّر على نقض المجتمع، وكشف الغطاء عن خباياه.

* كتابة الجنس لا تعني بالضرورة كسرا وتخطيا للضوابط الاجتماعية، بقدر ما هي جسر للتواصل مع الآخر والمجتمع، وفتح المجال لمناقشة القضايا المحظورة والمسكوت عنها، التي عمدت فيها الذكورة على إبقائها طي الكتمان والنسيان .

* ومن ثم فإن أهمية الجنس تكمن في إرساء قواعد مرجعية روائية حداثية لا باعتبارها محظورا من المحظورات لأنّ الجنس ينطوي على أهمية بالغة سواء في الحياة الاجتماعية، وفي توثيق العلاقات بين الأنا والآخر وإعطاء الرواية متعة جمالية تقوم على كسر قواعد البلاغة العربية، وفتح مجال أوسع أمام حرية التعبير والإبداع سعيا إلى رسم صورة جديدة للفكر والارتقاء به و من ثم إعادة النظر في التراتبية الجنسية التي تعمق الجرح الأنثوي.

–إنّ التخييل أسلوب تحاول من خلاله المرأة /الكاتبة إثبات ذاتها و قدرتها على صوغ عالم خيالي يستمد طاقته الإبداعية من الذات الأنثى تبحث فيه المرأة الكاتبة عن حريتها في فكرها و تحرّرها في إبداعها و هكذا جاءت:

* الاستيهامات تقنية لها ارتباط وثيق بعلم النفس ،تمتح من التخييل لتجاوزه إلى ما لا يمكن تخيّله أو توقّعه جامعة بين المحسوس و اللامحسوس تنفي بها المرأة تورّط الذاتية في الحدّ من عنصر التخييل، و ذلك ما للتيارات النفسية من دور في صقل حركة السرد و انفتاح النص على عوالم اللاوعي ،كما هو الحال في رواية "في الجبة لا أحد "للروائية زهرة ديك.

* التخييل داخل التخييل تقنية لها دور كبير في تأنيث الذاكرة ،و هو ما منح المرأة/ الكاتبة الجرأة على تفجير قدراتها العقلية في خلق حالة من التزاوج بين الخيالي و الواقعي،و هو ما تؤكّد عليه الروائية أحلام مستغانمي في روايتها "فوضى الحواس".

-لم يعد التاريخ مجرّد تسجيل للأحداث ،بل اكتسب ذاكرة جديدة غدا بفضلها خلقا و إبداعا يعكس ذاكرة اللغة بما هو إضافة نوعية لتأنيث الذاكرة ،و هو ما تخلّل أعمال أحلام مستغانمي و ربيعة جلطي في روايتيهما "ذاكرة الجسد " و "الذروة " على التوالي.

-إنّ الفصل بين الحقيقي و الخيالي في الرواية النسائية الجزائرية ليس بالأمر السهل نظرا لتداخل حدود الخيال بحدود الواقع ذلك أنّ قوة الخيال الأنثوي في ارتباطه بالذات له دور في تشييد و بناء الهوية الثقافية.

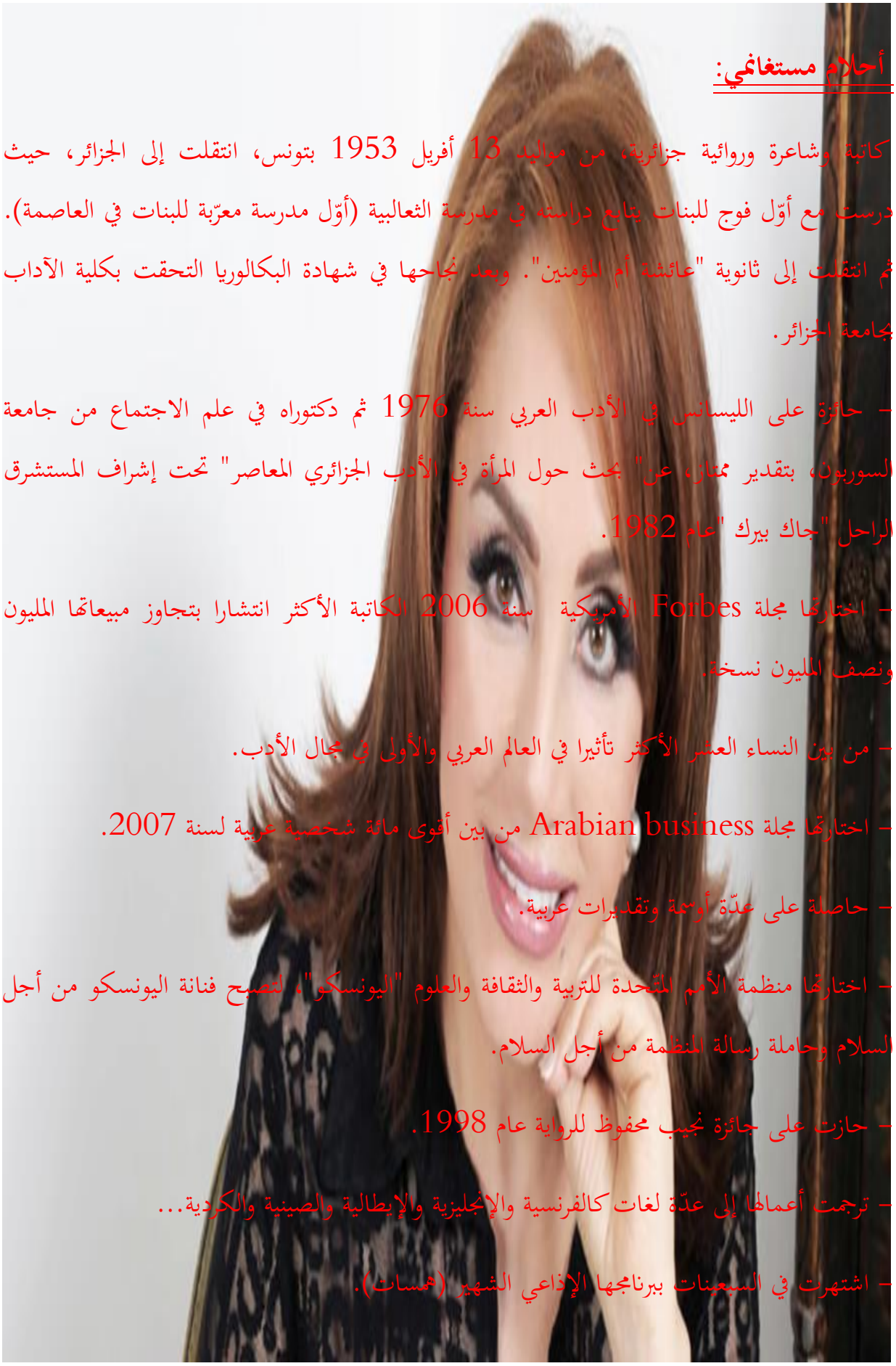
-من خلال كتابتها للوطن ،تحاول المرأة بعث أفق جديد لخلفية نضالاتها .فالقلم غدا أكثر من أداة للكتابة.إنّه سلاح و أداة وجود في تفعيل الذات الأنثوية و صوغ هوية سردية خاصة صنعها الوطن في إيقاظه للوعي التحرّري لدى المرأة عبر تفجير أسئلة تحريرها من قيود العبودية و من قيود النطق و اللّغة، و هو ما تخلّل أعمال الروائية ياسمينة صالح و سميرة قبلي.

فعبر جسر تتآلف فيه الرؤية والوعي، استطاعت المرأة / الكاتبة في انفتاحها على ذاتها أن تستوحي لغتها المؤنثة المختلفة عن لغة الرجل، والتي تمتح فيها من معجمها الخاص الذي يرتبط بجسدها وذاتها. كما استطاعت أن تغوص في التيمات المحرّمة والمسكوت عنها، وترتاد ميادين الجسد والجنس،

وأن تعيد كتابة التاريخ وخلقه بأسلوب جديد وطرح مختلف يمكّننا من أن نقرأ تاريخا وفنا. وهي باستيحائها لمسألة الذات عبر التغلغل في مدارج الخيال، مكّنتنا من قراءة المتخيّل في الرواية الجزائرية المعاصرة في اتجاهات وأبعاد مختلفة اتخذت من الأنوثة روحا لها.

ملاحق

بيبليوغرافيا الروائيات المدروسات



أحلام مستغانمي:

كاتبة وشاعرة وروائية جزائرية، من مواليد 13 أفريل 1953 بتونس، انتقلت إلى الجزائر، حيث درست مع أوّل فوج للبنات يتابع دراسته في مدرسة الثعالبية (أوّل مدرسة معرّبة للبنات في العاصمة). ثم انتقلت إلى ثانوية "عائشة أم المؤمنين". وبعد نجاحها في شهادة البكالوريا التحقت بكلية الآداب بجامعة الجزائر.

- حائزة على الليسانس في الأدب العربي سنة 1976 ثم دكتوراه في علم الاجتماع من جامعة السوربون، بتقدير ممتاز، عن" بحث حول المرأة في الأدب الجزائري المعاصر" تحت إشراف المستشرق الراحل "جاك بيرك "عام 1982.

- اختارتها مجلة Forbes الأمريكية سنة 2006 الكاتبة الأكثر انتشارا بتجاوز مبيعاتها المليون ونصف المليون نسخة.

- من بين النساء العشر الأكثر تأثيرا في العالم العربي والأولى في مجال الأدب.

- اختارتها مجلة Arabian business من بين أقوى مائة شخصية عربية لسنة 2007.

- حاصلة على عدّة أوسمة وتقديرات عربية.

- اختارتها منظمة الأمم المتّحدة للتربية والثقافة والعلوم "اليونسكو"، لتصبح فنانة اليونسكو من أجل السلام وحاملة رسالة المنظمة من أجل السلام.

- حازت على جائزة نجيب محفوظ للرواية عام 1998.

- ترجمت أعمالها إلى عدّة لغات كالفرنسية والإنجليزية والإيطالية والصينية والكردية...

- اشتهرت في السبعينات ببرنامجها الإذاعي الشهير (همسات).

- سافرت إلى باريس عام 1977، حيث تزوّجت الكاتب اللبناني المعروف (جورج الراسي).

- أسّست جائزة "مالك حداد "في جوان 2001، بالاشتراك مع رابطة كتاب الاختلاف، والتلفزة الوطنية، ودار الآداب.

- نشرت أوّل قصيدة لها عام 1970، وهي ما تزال طالبة بثانوية عائشة.

من إصداراتها:

- ذاكرة الجسد: دار الآداب، بيروت / المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية 1993.ذكرت ضمن أفضل رواية عربية. و في عام 2010 تمّ تمثيلها في مسلسل سمّي بنفس اسم الرواية للمخرج السوري نجده إسماعيل أنزور(بطولة جمال سليمان و أمل بوشوشة الجزائرية).

- فوضى الحواس (عن دار الآداب عام 1998).

- عابر سرير (منشورات أحلام مستغانمي، بيروت 2003).

- على مرفأ الأيام وهو أوّل ديوان لها، وثاني أقدم ديوان شعري في تاريخ الكتابة النسوية الجزائرية (الشركة الوطنية للنشر والتوزيع عام 1972).

- الكتابة في لحظة عري: عن دار الآداب عام 1976.

- أكاذيب سمكة: وهي قصائد شعرية صدرت عن موفم 1993.

-نسيان com 2009.

-قلوبهم معنا قابلهم علينا ،أصدرته أحلام تزامنا مع إصدار نسيان.

-الاسود يليق بك 2012.

إنعام بيوض:

أستاذة ترجمة في جامعة الجزائر.

كاتبة ومترجمة وشاعرة وفنانة تشكيلية جزائرية.

ولدت في دمشق لأب جزائري وأمّ سورية شركسية. بدأت مسارها الجامعي في جامعة دمشق لتغادرها بعد سنتين إلى الجزائر، حيث حصلت على ليسانس في الترجمة الفورية (فرنسية، انكليزية، عربية)، ثم ماجستير في الترجمة الأدبية. ثم دكتوراه الدولة في تعليم وتقييم الترجمة.

– تشغل الدكتورة إنعام بيوض حاليا منصب مدير المعهد العالي للترجمة بالجزائر التابع لجامعة الدول العربية، وهي كاتبة وشاعرة وفنانة تشكيلية متميّزة. أنجزت العديد من الترجمات في الشعر والرواية والفن وعلم الآثار وغيرها منها:

– من أجل إغلاق نوافذ الحلم لرشيد بوجدرة (سنيد – الجزائر 1980).

– الانبهار لرشيد بوجدرة (آنيب – الجزائر 2000).

– الكاتب لياسمينة خضرة (دار البرزخ، الجزائر 2004).

نظمت العديد من المعارض الفنية التشكيلية المقرونة بالشعر، وأحيت العديد من الأمسيات الشعرية في الجزائر وتونس. صدر لها ديوان: "رسائل لم ترسل"، (دار البرزخ – الجزائر 2002) ولها ديوان آخر تحت الطبع بعنوان "إلى من ليست بشقراء لكنها تحاول"، حازت على جائزة مالك حداد للرواية على روايتها: "السمك لا يبالي"، وقد نشرت العديد من الدراسات مثل: "الترجمة الأدبية مشاكل وحلول" (دار الفارابي 2000).

أعمالها الأدبية:

- غلاف رواية السمك لا يبالي.

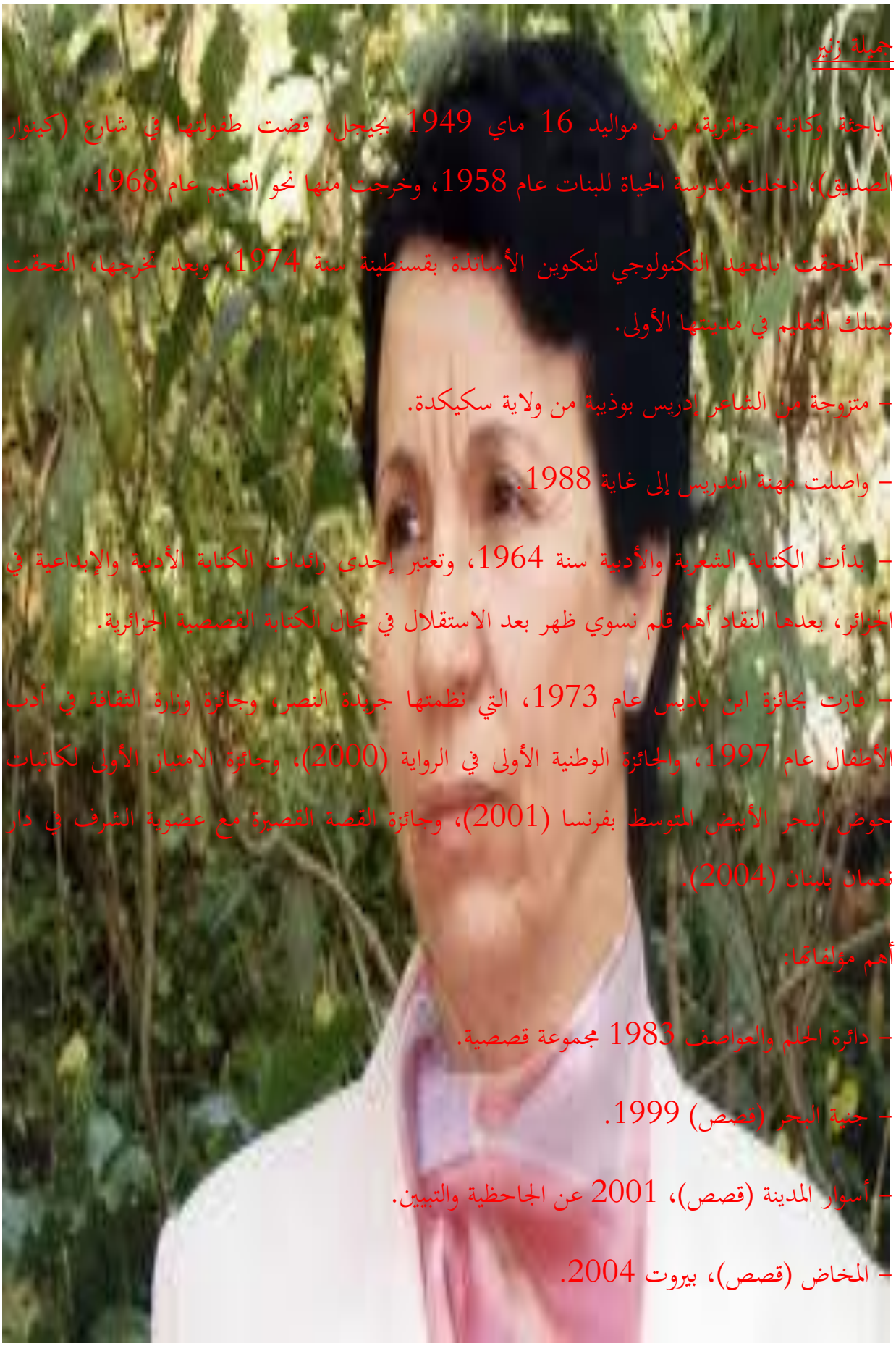
- رواية "السمك لا يبالي"، بيروت: دار الفارابي، 2003.

- تكريم.

- حصلت رواية السمك لا يبالي على جائزة مالك حداد عام 2003.

- ندوات ومؤتمرات.

- مهرجان دبي الدولي للشعر 2009.



جميلة زنير

باحثة وكاتبة جزائرية، من مواليد 16 ماي 1949 بجيجل، قضت طفولتها في شارع (كينوار الصديق)، دخلت مدرسة الحياة للبنات عام 1958، وخرجت منها نحو التعليم عام 1968.

- التحقت بالمعهد التكنولوجي لتكوين الأساتذة بقسنطينة سنة 1974، وبعد تخرجها، التحقت بسلك التعليم في مدينتها الأولى.

- متزوجة من الشاعر إدريس بوذيبة من ولاية سكيكدة.

- واصلت مهنة التدريس إلى غاية 1988.

- بدأت الكتابة الشعرية والأدبية سنة 1964، وتعتبر إحدى رائدات الكتابة الأدبية والإبداعية في الجزائر، يعدها النقاد أهم قلم نسوي ظهر بعد الاستقلال في مجال الكتابة القصصية الجزائرية.

- فازت بجائزة ابن باديس عام 1973، التي نظمتها جريدة النصر، وجائزة وزارة الثقافة في أدب الأطفال عام 1997، والجائزة الوطنية الأولى في الرواية (2000)، وجائزة الامتياز الأولى لكاتبات حوض البحر الأبيض المتوسط بفرنسا (2001)، وجائزة القصة القصيرة مع عضوية الشرف في دار نعمان بلبنان (2004).

أهم مؤلفاتها:

- دائرة الحلم والعواصف 1983 مجموعة قصصية.

- جنية البحر (قصص) 1999.

- أسوار المدينة (قصص)، 2001 عن الجاحظية والتبيين.

- المخاض (قصص)، بيروت 2004.

- أوشام بربرية (رواية)، منشورات البئين (2000).

- أصابع الاتهام رواية دار نوبليس بيروت 2006.

- أنيس الروح، الطباعة الشعبية للجيش، 2007، وهي نصوص كتبتها في فلذة كبدها "أنيس الطيار" الذي فجعت فيه.

- نشرت نصوصها في أغلب الصحف والمجلات الجزائرية.

ربيعة جلطي:

شاعرة وروائية جزائرية، من مواليد الجزائر 1954 ببوعناني (منطقة ندرومة التلمسانية) زاولت دراستها الابتدائية بالمغرب (1964 - 1969)، والمتوسطة والثانوية بوهران (1969 - 1975)، ثم الجامعة بقسم اللغة العربية وآدابه بجامعة وهران 75 – 1979).

-حائزة على دكتوراه دولة في الأدب المغاربي الحديث. وهي تشغل حاليا منصب أستاذة محاضرة بالجامعة المركزية بالجزائر.

-ربيعة جلطي كاتبة ومترجمة، صدرت لها ستة دواوين شعرية وكتاب نثري. ترجمت أعمالها إلى لغات عدة.

-ترجمت نصوصها إلى الفرنسية والإنجليزية والإسبانية والهولندية... ترجمت أشعارها إلى الفرنسية من قبل الشاعر المغربي عبد اللطيف اللعبي في ديوان – وحديث في السر أما رشيد بوجدرة فقد ترجم مجموعتها الأخيرة.

- ترجمت ربيعة عشرين قصيدة كوبية عن الإسبانية Con lengena pajaros صدرت ترجمتها العربية عن دار الغرب سنة 2003.

- كرّمت عن مجموع أعمالها بإمارة أبو ظبي سنة 2002.

- كانت تقدم برنامجا إذاعيا بمحطة وهران الجهوية تحت عنوان "حواء والدنيا"، وآخر ثقافيا كانت تقدمه في التلفزيون الجزائري.

- صدر لها العديد من الدواوين الشعرية كان أولها

– تصاريس لوجه غير بارسي (منشورات الكرمل بدمشق 1981 ثم أعادت الشركة الوطنية للنشر والتوزيع نشره سنة 1983).

- وآخر ما صدر لها (من التي في المرآة صدرت عن دار الغرب بوهران 2003).
- الذروة سنة 2010 نادي الصنوبر
- عرش معشق.
- أرائك القصب.

زهرة ديك:

- كاتبة وصحفية.

- رئيسة القسم الثقافي بجريدة الحوار.

- رئيسة سابقة بوكالة الأنباء الجزائرية.

- حاليا تمارس مهنة الصحافة، بدأت شاعرة، إذ نشرت عدة نصوص في الجرائد والمجلات، ثم ولت وجهتها صوب الرواية.

من أعمالها المنشورة:

- بين فكي وطن (رواية)، صدرت عن الجاحظية.

- في الجبة لا أحد (رواية)، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2002.

سميرة قبلي:

روائية وشاعرة جزائرية

-من مواليد 1977 في أزفون (بمنطقة القبائل الكبرى)، متخرجة من جامعة الجزائر (معهد العلوم السياسية والعلاقات الدولية)، وهي أيضا خريجة الدفعة الثالثة (فضيلة سعدان) لمدرسة الضباط بقسنطينة.

- اشتغلت ضابطة شرطة لمدة خمس (05) سنوات أو يزيد في أمن ولاية الجزائر العاصمة، شرفت خلالها – مديرية الأمن الوطني فنيا ومهنيا، ثم استقالت لأسباب خاصة جدا.

- مارست الكتابة الشعرية وشاركت في الأماسي المنظمة هنا وهناك (بالعاصمة خصوصا، وفي المجلس الأعلى للغة العربية بالأخص).

- دأبت على كتابة عمود صحفي بيومية (الشوق)، ثم انقطعت، ثم عادت ثم انقطعت. لتتفرغ لنوع جديد من الكتابة الإبداعية هو الرواية.

من إصداراتها:

- مجموعة شعرية صغيرة بعنوان (إغواءات)، صدرت في طبعة أنيقة، (عن منشورات البرزخ بالعاصمة 2006)، من تقديم الروائي رشيد بوجدرة.

- بعد أن صمت الرصاص، رواية.. عام..

فتيحة أحمد بوروينة

- من مواليد جويلية 1965 بسيدي محمد، بالجزائر العاصمة.
- متحصلة على ليسانس وماجستير إعلام، تخصص اتصال.
- مديرة مكتب صحيفة "الرياض" السعودية بالجزائر.
- تحصلت عام 2007 على جائزة المراسل المتميز خارجيا بالعاصمة السعودية "الرياض".
- منتجة إذاعية بالإذاعة الثقافية (2001/1999)، وعضو مؤسس لنادي الإعلاميين الكتاب، مكلفة بالإعلام.

من إصداراتها:

الهجالة رواية (دار القصبة، 2009) من تقديم الدكتور عبد الملك مرتاض.

فضيلة الفاروق:

-روائية جزائرية تنتمي لعائلة بربرية عريقة اشتهرت بمهنة الطب

- كاتبة وصحفية.

- اسمها الحقيقي (فضيلة ملكمي): لكن الأوساط الإعلامية والأدبية تعرفها باسمها الفني –فضيلة الفاروق).

- من مواليد20 نوفمبر 1967. بمنطقة الأوراس دائرة أريس ولاية باتنة ، حيث زاولت حياتها التعليمية حتى أحرزت شهادة البكالوريا سنة 1987، في شعبة الرياضيات.

- انتسبت إلى معهد التكوين شبه الطبي بباتنة لمدة سنتين اثنتين، ثم رحلت مع أسرتها إلى الخروب – قسنطينة) لتستقر هناك، حيث انتسبت من جديد – بدافع ميولاتها الأدبية والفنية – إلى معهد الآداب واللغة العربية لجامعة قسنطينة (1989 - 1993).

- احترفت العمل الإعلامي منذ مطلع التسعينات، في الإذاعة الوطنية حيث كانت تعد وتقدم برنامجا ذائع الصيت عنوانه "مرافئ الإبداع". وفي الصحافة المكتوبة، بأسبوعية "الحياة"، حيث اشتهرت بعمودها الأسبوعي "همسات أنثى".

- بعد نجاحها في مسابقة الماجستير سنة 1994، سجلت موضوع بحثها سنة 1995 وفي السنة نفسها هاجرت إلى لبنان حيث تزوجت ولا تزال تقيم هناك. وهناك أيضا واصلت العمل الإعلامي في كثير من الصحف والمجلات اللبنانية ك "السفير" و"الحسناء" و"روتانا"...

- تمارس الكتابة الإبداعية منذ سنوات، نشرت خلالها مقالات وقصصا في كثير من الصحف والمجلات الجزائرية واللبنانية والسورية.

- متحصلة على ماجستير آداب من جامعة قسنطينة، و حاليا تحضرلشهادة الدكتوراه بجامعة وهران حول أعمال غادة السمان.

من أعمالها المنشورة:

1- مجموعة قصصية بعنوان "لحظة لاختلاس الحب"، عن دار الفارابي ببيروت سنة 1997 وقد قدمت لها الكاتبة الكبيرة زهور ونيسي.

2- رواية بعنوان "مزاج مراهقة"، عن الدار نفسها، سنة 1999.

3- "تاء الخجل" (2003).

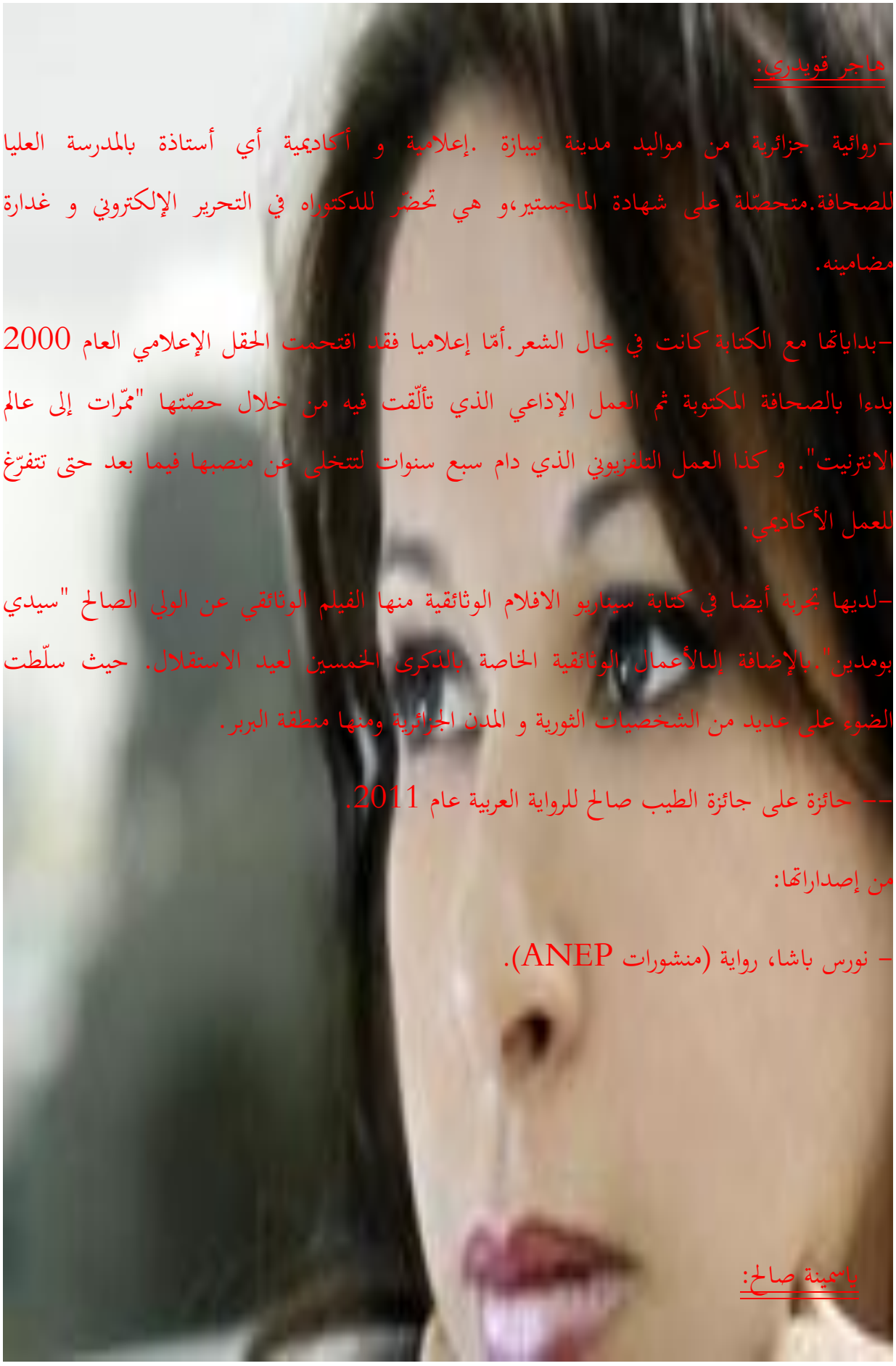
4- "اكتشاف الشهوة" (2006).

5- "أقاليم الخوف".

- تمارس الفن التشكيلي أيضا، وقد رصعت لوحاتها بعض الإصدارات الإبداعية كديوان "أوجاع صفصافة" للشاعر يوسف وغليسي، و "أزهار الحنين" للشاعر الراحل خضر بدور...

نعيمة معمري:

روائية جزائية صدر لها رواية بعنوان :أعشاب القلب ليست سوداء.



هاجر قويدري:

-روائية جزائرية من مواليد مدينة تيبازة .إعلامية و أكاديمية أي أستاذة بالمدرسة العليا للصحافة.متحصّلة على شهادة الماجستير،و هي تحضّر للدكتوراه في التحرير الإلكتروني و غدارة مضامينه.

-بداياتها مع الكتابة كانت في مجال الشعر.أمّا إعلاميا فقد اقتحمت الحقل الإعلامي العام 2000 بدءا بالصحافة المكتوبة ثم العمل الإذاعي الذي تألّقت فيه من خلال حصّتها "ممّرات إلى عالم الانترنيت". و كذا العمل التلفزيوني الذي دام سبع سنوات لتتخلى عن منصبها فيما بعد حتى تتفرّغ للعمل الأكاديمي.

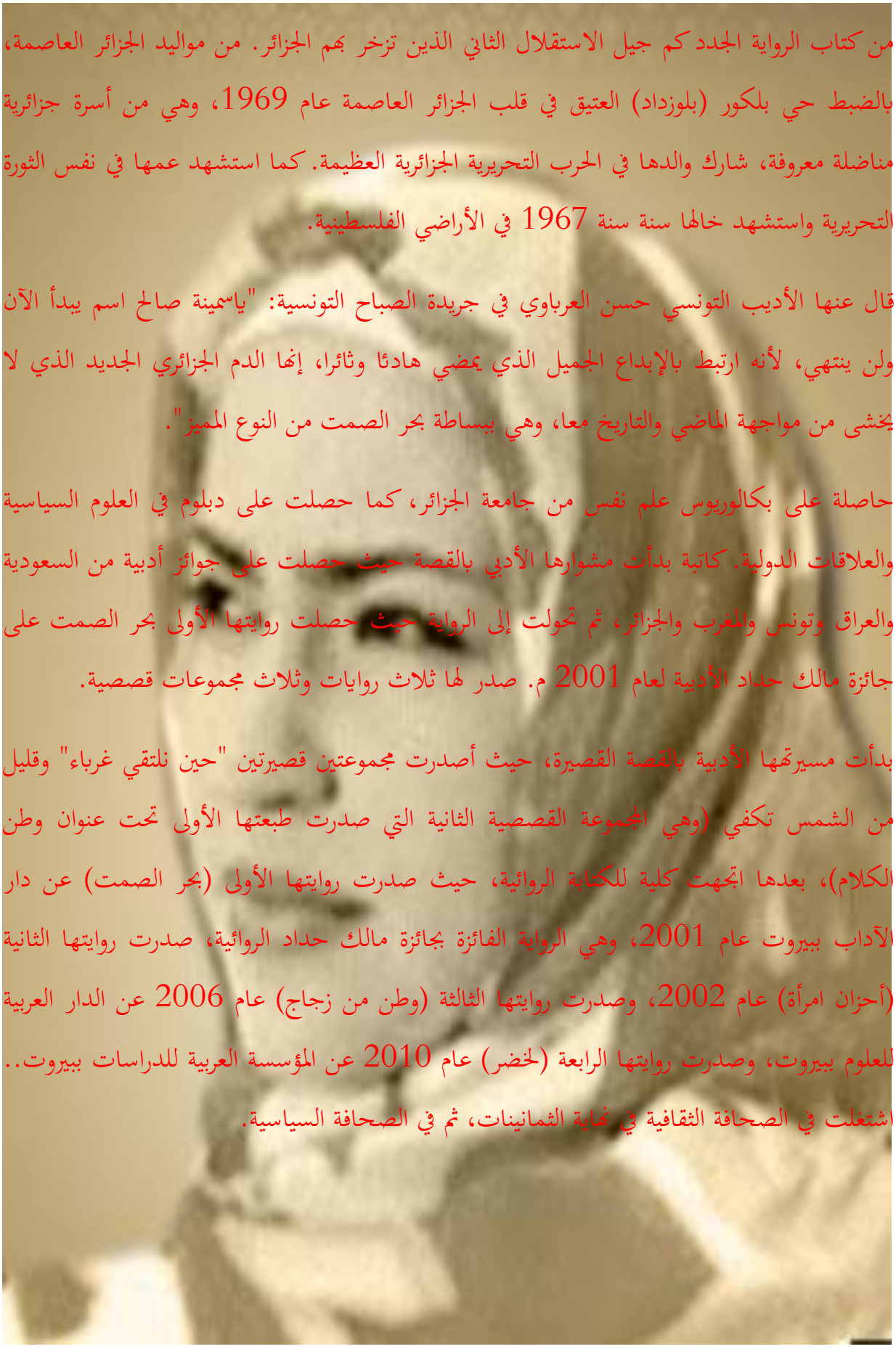
-لديها تجربة أيضا في كتابة سيناريو الافلام الوثائقية منها الفيلم الوثائقي عن الولي الصالح "سيدي بومدين".بالإضافة إلىالأعمال الوثائقية الخاصة بالذكرى الخمسين لعيد الاستقلال. حيث سلّطت الضوء على عديد من الشخصيات الثورية و المدن الجزائرية ومنها منطقة البربر.

-- حائزة على جائزة الطيب صالح للرواية العربية عام 2011.

من إصداراتها:

- نورس باشا، رواية (منشورات ANEP).

ياسمينة صالح:



من كتاب الرواية الجدد كم جيل الاستقلال الثاني الذين تزخر بهم الجزائر. من مواليد الجزائر العاصمة، بالضبط حي بلكور (بلوزداد) العتيق في قلب الجزائر العاصمة عام 1969، وهي من أسرة جزائرية مناضلة معروفة، شارك والدها في الحرب التحريرية الجزائرية العظيمة. كما استشهد عمها في نفس الثورة التحريرية واستشهد خالها سنة سنة 1967 في الأراضي الفلسطينية.

قال عنها الأديب التونسي حسن العرباوي في جريدة الصباح التونسية: "ياسمينة صالح اسم يبدأ الآن ولن ينتهي، لأنه ارتبط بالإبداع الجميل الذي يمضي هادئا وثائرا، إنها الدم الجزائري الجديد الذي لا يخشى من مواجهة الماضي والتاريخ معا، وهي ببساطة بحر الصمت من النوع المميز".

حاصلة على بكالوريوس علم نفس من جامعة الجزائر، كما حصلت على دبلوم في العلوم السياسية والعلاقات الدولية. كاتبة بدأت مشوارها الأدبي بالقصة حيث حصلت على جوائز أدبية من السعودية والعراق وتونس والمغرب والجزائر، ثم تحولت إلى الرواية حيث حصلت روايتها الأولى بحر الصمت على جائزة مالك حداد الأدبية لعام 2001 م. صدر لها ثلاث روايات وثلاث مجموعات قصصية.

بدأت مسيرتها الأدبية بالقصة القصيرة، حيث أصدرت مجموعتين قصيرتين "حين نلتقي غرباء" وقليل من الشمس تكفي (وهي المجموعة القصصية الثانية التي صدرت طبعتها الأولى تحت عنوان وطن الكلام)، بعدها اتجهت كلية للكتابة الروائية، حيث صدرت روايتها الأولى (بحر الصمت) عن دار الآداب ببيروت عام 2001، وهي الرواية الفائزة بجائزة مالك حداد الروائية، صدرت روايتها الثانية (أحزان امرأة) عام 2002، وصدرت روايتها الثالثة (وطن من زجاج) عام 2006 عن الدار العربية للعلوم ببيروت، وصدرت روايتها الرابعة (لخضر) عام 2010 عن المؤسسة العربية للدراسات ببيروت.. اشتغلت في الصحافة الثقافية في نهاية الثمانينات، ثم في الصحافة السياسية.

ملخّصات الروايات المدروسة

ذاكرة الجسد

لما كانت الكتابة هي السبيل لقتل من نحبهم – حسب ما جاء في الرواية – فقد كتبت هذه الرواية لتحكي قصة المناضل "خالد" الذي لبى نداء الوطن ليجد نفسه مبتور اليد، وغريبا، وهذا بعدما وجد أن النظام الجديد لا يتوافق مع قناعاته والتضحيات التي من أجلها قامت الثورة التحريرية.

خالد الذي أحب "أحلام" أو "حياة" التي من أجلها كتبت هذه الرواية. حياة ابنة "سي الطاهر" الذي علّم "خالد" النضال، فصار مقرّبا منه إلى حدّ بعيد جعل من "سي الطاهر" يثق به إلى درجة تكليفه بالعمليات الفدائية الصعبة والخاصة، وتحميله مهمة تسجيل ابنته في دار البلدية ,ابنته التي لم يتسن له فرصة تسميتها بسبب استشهاده.

حياة هي الفتاة التي تمناها "خالد" عروسا لنفسه، ليجدها تتزوج من غيره إثر صفقة عقدها عمها مع أحد الرجال السياسيين الفاسدين الذين كانوا يخونون الوطن في السر.

يكتب، إذن، خالد قصته مع الوطن، وبخاصة مع قسنطينة، المنطقة التي تحمل ذكرياته وتجمعه مع حياة باعتبارها من نفس المنطقة. قسنطينة التي جسّدتها "حياة" مع ملامحها وتعاريج جسدها وطباعها وثقافتها. هي قسنطينة أو "حياة" التي كان خالد غالبا ما يرسمها في لوحاته بحكم أنّ خالدا وجد في فن الرسم ما يعوّضه عن الفراغ الذي تسببت فيه يده المبتورة.

وتشاء الأقدار والصدف أن يلتقي "خالد" بـ "حياة" في معرض أقامه بباريس للوحاته، ليستطيع أن يميّز الملامح الجزائرية أو إن شئنا القول القسنطينية، التي كانت تميّز "حياة" عن غيرها من الزوار وحتى عن الفتاة التي كانت ترافقها. والتي ما لبث خالد أن انجذب إليها بحسّه الفريد لخصوصية قسنطينة وسكانها، ليتفاجأ بأنها "حياة" ابنة "سي الطاهر" رفيق النضال والذي ربطته بها علاقة حب وعشق وخيبة كانت نهايتها مأساوية بالنسبة إلى خالد الذي توالت خيباته إثر تلك العلاقة التي زادت من حدة شعوره بالاغتراب والألم وهو يرى ضياع حلمه الذي طالما تمنى تحقيقه.

وعلى الرغم من أنّ رواية "ذاكرة الجسد" هي رواية تتأرجح بين الحب والحرب، إلا أنها في الواقع رواية تحكي مغامرات اللغة العربية في كبريائها وشموخها تجسد معها الروائية قدرتها على الترحال في جسد هاته اللغة الفريدة من نوعها، والتي يحكي معها "خالد" قصة ذاكرة الجسد، أو بالأحرى ذاكرة اللغة في ترحالها عبر الأزمنة، لتكون ذكرى إلى والد طالما أراد لابنته أن تتعلم اللغة العربية التي حرم منها.

فوضى الحواس

ويتجدّد موعد آخر للروائية "أحلام مستغانمي مع اللغة العربية في روايتها الثانية" فوضى الحواس، التي تراوحت بين الجنس والدين والسياسة، رواية تحكي إلى جانب العشرية السوداء التي رسمت فيها الأوضاع السياسية الدامية حدود اللاأمن في البلاد، حرب اللغة بين حبيبين افترقا لمدة شهرين ليلتقيا في قاعة سينما تحت مرأى كاتبة تحب المواعيد والمواقف والحوارات لتتفاجأ في نهاية المطاف بوجود تطابق عجيب بين الواقع وروايتها.

رواية تبدأ بقصة قصيرة عنونتها الكاتبة بـ "صاحب المعطف" ضربت فيها الروائية موعدا مع بطل ورقي صنعته على مقاييس لغتها هروبا من زوج منشغل عنها بأمور السياسة والسلطة يرى في العلاقة الزوجية عملية عسكرية بحتة.

من عالمها، تفرّ إلى هذا الحبيب الذي أيقظ فيها رغباتها المهمّشة، وأطلق العنان لمكبوتاتها لتمشف الأحداث عن تتداخل أحداث الرواية فيختلط عليها الأمر، وتخدعها حواسها، فتضيع بين من تحب ومن أعجبت به، فتتيه في ظل الأحداث المتداخلة، بين الصحفي والرسام، فتلتقي بمن تظن في النهاية أنه بطل رواية ذاكرة الجسد.

بين الكبرياء والعزة، بين الحرب والحب، والسياسة والأمل، بين الثراء والشهرة، تواصل أحلام مستغانمي تحدّيها لكتابة لغتها التي ما لبثت تأسر القلوب، فعلى أنغام الطرب، ولحن الأوتار، تكتب هذه المرأة قصة مطربة شابة من مدينة الأوراس من أب جزائري وأم سورية تطمح عبر غنائها إلى مقاومة الإرهاب الذي كان سببا في قتل والدها وشقيقها وتهديدها كونها معنية، لتجد نفسها مضطرة إلى السفر مع والدتها إلى الشام، وهناك تنشأ بينها وبين ثري لبناني علاقة حب، بعدما أسره صوتها الشجي الذي سمعه صدفة في إحدى القنوات التلفزيونية، مما دفعه إلى تتبع خطواتها ومحاولة استمالتها بواسطة الأزهار والرسائل وبطاقات الحفلات ودفع إقامتها بأثمن غرفة في فنادق فاخرة، بعدما أعجب بأصالتها وعزّتها وشموخها الذي يشبه شموخ الأوراس.

وبعد قصة حب جريئة أخذتها حدّ السفر مع عشيقها إلى عواصم غربية، لا قيود للأخلاق والشرف فيها، تتراجع بعدما عرفته عن هذا الثري الذي كان يعاني نقائص في رجولته كونه لم يرزق بولد، وأنه يرى فيها ما يكمل رجولته الضائعة، بعدما أخبرها بأنه لم ولده الذي لن يأتي، فقرّرت أن تتخطى كل الحواجز التي قيّدها بها، وأن تنزع عنها لون الحداد الأسود، لتستبدله باللون الزهري الذي فوجئ الثري، والذي فهم من خلاله أنها قد تجاوزت محنتها، وتخطت التناقض الذي عانت منه طويلا في شخصيتها لتغني لحن الأمل.

السمك لا يبالي

من الذات، من اللازمان، من تعايش الأديان والتاريخ المشترك بين المشرق والمغرب ،ينساب هذا العنوان الذي تنفتح معه الآفاق المختلفة للأشخاص والأماكن والدلالات لتهيم في عالم نوراني جسّده الثالوث المتكوّن من نور، نجم، وريما.

علاقة معقّدة بين هذا الثالوث الذي تنبعث أنواره خالقة معها زمنا فريدا، تبحر فيه الروائية (إنعام بيوض) إلى الأزل البعيد متسائلة عن الألف سنة التي سبقت مولدها، عن حقبة ما قبل الأديان التي فاتها أن تخلّف موعدا معها .

كسبيكة نورانية خلّدها الوجود، تشع ومضات من شخصية نور التي تنتقل عبر الأماكن، وهي تعيش كل الأزمنة والأوقات في برهة كونية يتماهى معها عمرها الذي يعود إلى أربعة آلاف قرن حسب يقينها الراسخ، لتعود نور بذكرياتها إلى دمشق الطفولة وتحكي عن مغامراتها مع ريما.

نور فنانة تشكيلية مكتملة التكوين والثقافة والاكتفاء الذاتي تحب نجما وهو رجل يمثل الأنموذج الذي تتمناه كل امرأة من حيث الشخصية والمهنة والوضع الاجتماعي والمادي والثقافي المرموق، تحكي له عن صديقة طفولتها ريما، التي يحس فيها نجم وكأن نور تضفي لمسات روحانية إلى اللوحة الأزلية التي ترسمها لشخص ريما، ولكنه يصاب بالذهول حين يراها لأول مرة خارج العالم الافتراضي وكأنها صورة كريستالية سقطت من العالم النوراني فتأخذ علاقته بنور منحى آخر يلفه الغموض وتتقاذفه علاقة تنافر وتجاذب وتصادم تنسج خيوطها الأحداث والأوهام المنبعثة والمتداخلة كأنوار الضوء لتعكس رمزية التاريخ الغائر في أتون الذات والعالم.

جميلة زنير

أوشام بربرية

من الواقع تستقي "جميلة زنير" أحداث روايتها التي تترجم ثقافة مجتمع تفنن في ظلم المرأة، لتحكي عن امرأة مثقفة لم يساعدها تعليمها العالي على بناء حياة أسرية كريمة تحلم بها أية فتاة، فلم تستطع رد الاعتبار لذاتها المنكسرة تحت وطأة زوج ظالم، ذلك أنها لا تملك تأشيرة الزواج التي تعارفت عليها العادات والتقاليد، حتى وإن كان فقدانها لتلك التأشيرة مفروضا عليها بحكم اغتصابها وهي طفلة.

طفلة لم تكن لتدرك ركض الرجال وراء الأهواء والشهوات، فكان ذلك سببا في فشل كل العلاقات التي أقامتها مع العديد من الشباب وصولا إلى زوجها، فما كان لها إلا أن ترضخ لطلبات زوجها وعائلته، لأنّها لا تملك خيارا آخر غير ذلك.

امرأة لم تستطع أن تقرّر مصيرها، فلم يسعفها تعليمها وهي الممرضة أن تفك خيوط سجنها العائلي لتنعم بحياة كريمة، بل زادته عمقا ومرارة في ظل ثقافة قاسية تنظر إلى المرأة نظرة دونية ومصدرا مدرا للمال.

جميلة زنير

أصابع الاتهام

تدور أحداث هذه الرواية عن زينة الفتاة التي لم يرحمها القدر فانتهت حياتها بمأساة ولوعة. زينة أو زيزي التي ارتبط بها هذا الاسم المصغر تحقيرا لها؛ ذلك أنّ أهل القرية كانوا يحمّلونها وزر ذنب لم تقترفه، لا لشيء إلّا لأنها من دون حماية بعد وفاة والدها شنقا لأنه لم يتحمّل ذنب اتهامه بخيانة الوطن، ولهث أمها وراء أضواء المدينة المغرية، فكان مصيرها العيش مع خالتها العانس في كوخ في مقبرة القرية لتتقاسم معها أوجاعها ومعاناتها.

كانت زينة متفوّقة جدا في مجال الدراسة، وهذا ما جعلها تمتهن مهنة التدريس، ولكن رغم ذلك لم يكن أهل القرية يكلمونها أو يتجاذبون معها أطراف الحديث، لأنها كانت في نظرهم آثمة ومذنبة.

زينة و رغم مضايقات شبّان الحي لها، ومحاولاتهم المتكررة للاعتداء عليها، كانت تتملص منهم باختبائها بين القبور لتحافظ على شرفها ، إلى أن جاء اليوم المشؤوم ووقعت في فخ نصبه لها أحد الشباب حينما ذهبت لتحضر مال الزكاة لخالتها من أمه، فوضع لها مخدرا في المشروب وقام باغتصابها وبعد أن سمع أهلها بذلك، حاولوا أن يتغاضوا عن الأمر، وقرّروا أن يتخلّصوا منها عن طريق حرقها، لتغدو جثة هامدة ولكن روحها بقيت هائمة وغاضبة تعكر صفو حياة الشاب وأهله ،الشاب الذي فقد عقله وهام على وجهه فلم يفلح في علاجه شيء.

الذروة

من رمزية التاريخ الإسلامي البعيد، تستوحي "ربيعة جلطي" فكرة روايتها التي تحيل على الواقع العربي الذي يكبّله الفساد، وتتحكّم في أنظمته سلطة مريضة مليئة بالشر والظلم، سلطة تعمل على قتل الطموحات والأحلام وتقييدها.

من الأندلس، تستلهم اسم بطلتها (أندلس)، التي تعدّ صورة حية للخير والسلام· أندلس الفريدة من نوعها، والفائقة الجمال تجد نفسها محاصرة من طرف صاحب الغلالة الذي يمثّل السلطة الهرمة والمريضة التي تتحكّم في واقع الشعب؛ فلا يهمه من أمرهم شيئا، إلّا أن يختار لنفسه منهم من يشبع غرائزه، ويزيده سلطة وعلوا.

أندلس فنانة تشكيلية، كانت دائما مميزة ومحط إعجاب الكثير من الشباب وحسد الفتيات بفضل ما ورثته من أنوثة وسحر عن والدتها ومن وسامة وأدب وفكر عن والدها، ما جعل صاحب الغلالة يعجب بها لشدة ما سمعه عنها، ويلقّبها بالذروة، بحكم أنها تمثّل حلم أيّ شاب مهما كانت مواصفاته فريدة وعالية.

صاحب الغلالة الذي جعل لأندلس لوحة كبيرة علّقها فوق سريره، ومن ثمّ نصبها في مدخل مهم للقصر، قرر أن يطلبها للزواج ويجعل منها سيدة المقام الأول، ولكنه يفاجأ برفضها، بسبب أنها لا تسعى وراء السلطة.

لتنتهي الرواية بحصول انقلاب عسكري أدّى إلى عزل الحاكم من منصبه وتولي خادمة المخنّث حكم البلاد، ليبقى الوضع على حاله، فلم يتغير شيء في البلاد سوى الحاكم.

من منطلق الفساد الأخلاقي والسياسي الذي يمثّله صاحب الغلالة و حاشيته، استطاعت الروائية "ربيعة جلطي" أن ترسم لوحة الحياة بمختلف مشاربها، التاريخية والسياسية والاجتماعية... عبر لغة شعرية وأسلوب روائي تهكمي ساخر، تضع من خلاله المجتمع العربي تحت المجهر وتنتقد سلطته المريضة.

نادي الصنوبر

من علياء الصحراء وشموخها، تطل "ربيعة جلطي" على مجتمع الطوارق، هذا المجتمع الذي تعكسه البطلة "عذراء"، المرأة الطارقية الجميلة والفريدة من نوعها والتي تجسّد لنا سحر وغموض مجتمع الطوارق الذي يقدّس المرأة، ويعلي من شأنها.

"عذراء" الطارقية التي ألقت بسحرها على كل من يراها أو يجالسها، عذراء التي جاءت إلى الجزائر العاصمة رفقة خليجي وسيم تزوجها بعد حضوره لحفلة طلاقها، طلاقها الذي كان بسبب عدم قدرتها على الإنجاب، ذلك أنه قد جرت العادة بين سكان الطوارق أن تقيم المطلقة حفلا تدعو فيه كل من ترغب في وجوده.

عذراء التي انتقلت من الصحراء للعيش في مدينة ساحلية قصدتها هروبا من شيء أو انتقاما من شيء، أو بحثا عن شيء.

تعيش عذراء في شقة تقابل شقة أجّرتها لثلاث فتيات جئن من مدن مختلفة من الجزائر لغايات وطموحات مختلفة، أبت إلا أن تشاركهن همومهن وأن تروي لهن عن عالمها الصحراوي المميّز الذي يختلف عن المدينة التي تعيش فيها.

تحكي عذراء عن زوجها الخليجي الثري الذي وقع في حبها بعدما شاهدها ترقص في حفلة طلاقها، فاصطادته بنظراتها الساحرة والجريئة، فما كان لها إلا أن يتزوجها ويأخذها معه إلى بلاده، ولكنها انفصلت عنه لأنها لم تستطع أن تتأقلم معه لأسباب مختلفة.

ومن الثري العربي، تحكي عذراء عن حارس فيلاتها في نادي الصنوبر "مسعود" هذا الشاب الوسيم الذي انتشلته من شبح البطالة، فهام في ملكوتها وسحرها إلى حد الجنون.

بين هاته الحكايات تحضر الصحراء إذن في رواية نادي الصنوبر من خلال عذراء، في صوتها الذي تسمع منه حشرجات الرمال، وجمالها المتوحّش الذي تعكسه سمرتها النحاسية، لتجعل من الأنوثة صفة مقدّسة تحمل في معناها كل معاني الحرية والحياة.

عرش معشق

بين مخاضين، أو ولادتين، تواصل ربيعة جلطي الإبحار في قلب المجتمعات لتنقل لنا هذه المرة، عالمين يتأرجحان بين ما هو واقعي وما هو خيالي، بين التاريخ والحب، بين الفن والدين.

بين الاسم المفروض (نجود)، والاسم المختار (زليخا)، تتأرجح حياة البطلة التي ولدت زمن العشرية السوداء، فتحمل معها معنى السواد الذي رافقها منذ ولادتها، بداية بموت أمها وهي تلدها نتيجة المخاض العسير وكذا موت والدها الشرطي برصاص الغدر في نفس الليلة، لتتحمل المصيبة، فتكون أولى مآسيها وهو ما يحتم عليها العيش مع خالتها وزوج خالتها بعد ما رأى فيها الجميع نقمة كبرى.

على لسان جنين تبدأ أحداث الرواية لتنقل لنا المواجع والمعاناة التي تعترض الأشخاص منذ ولادتهم، فتكون أولى هذه المواجع معاناة ألم المخاض الذي لا يعتبر حكرا على الأم فقط، وإنما على الجنين أيضا ليتعلم معنى المصارعة من أجل الحياة.

وتتواصل المعاناة حينما يكتشف أن الجنين أنثى، لاسيما إذا كانت هذه الأنثى قبيحة الشكل، وهو ما يزيد من معاناتها.

من مفهوم القبح والجمال، تزيح "جلطي" اللثام عن معاناة المرأة باعتبارها في أعين الناس شكلا فقط، دون الغوص فيما يمكنه أن يجعل منها متميزة أو جميلة بشكل أو بآخر.

من هذا المنطلق تحاول البطلة أن تنزع عنها اسم (نجود) الذي ألصق بها، وكان لأختها التي ولدت قبلها بخمس سنوات وماتت، لتطلق على نفسها اسم (زليخا)، وتحاول الاندماج مع ظل أختها المتوفاة الفائقة الجمال في جسدها والتي كانت تخرج من هيكل الزجاج المعشق، ليزيدها ذلك ثقة وجمالا، وهو ما يجعل "عبد الحق" الشاب الوسيم يقع في غرامها رغم قبحها، وكان سببا في اكتشافها لرغباتها وأحاسيسها، ليتوج في الأخير هذا الحب بالزواج.

ومن فكرة الوجع استوحت الكاتبة "ربيعة جلطي" أحداثا مهمة عن تاريخ الجزائر، وحكايات المقاومة الشعبية التي كان بوعلام يسردها عن أمه المجاهدة (نورة) التي تركت له هيكلا من الزجاج المعشق الذي أكّدت جميع الروايات على اختلاف سرودها أنّ الزجاجات التي صنع منها اختيرت بدقة عالية من مختلف الأماكن المقدّسة والحاملة لقيم روحية وتاريخية فريدة كنوافذ أعرق المساجد وأشهرها، وشبابيك الكنائس والكاثيدرائيات، وهو ما يوحي بفكرة التعايش المشترك بين الأديان في المجتمع الواحد، والتي يرمز إليها الهيكل الزجاجي الذي رأت فيه البطلة (زليخا) أختها (نجود) تخرج منه وتندمج معها في نفس الجسد.

في الجبة لا أحد

بين الألم والأمل تكتب زهرة ديك روايتها في الجبة لا أحد، رواية، قد يتيه القارئ في حدود عنوانها، المستمد على الأغلب من قول الحلاج "ما في الجبة إلا الله".

بين ما يعرف بـ "الفتنة الدموية الكبرى" والقدر الدموي الذي كان ينتظر "السعيد" بطل الرواية وراء الباب، تستوحي زهرة ديك أحداث روايتها التي دارت تفاصيلها زمن عشرية الدم التي طال فيها القتل أصحاب البدلة الزرقاء، وأهل الفن بلا منازع.

السعيد، شاب في الأربعين من العمر، كل صفاته كانت تدل على تذبذب واضح في العقيدة والعواطف عنده، والذي كان يحلم بإيجاد وطن على مقاسه ليتلاشى حلمه، بعد الطرق الذي سمعه خلف الباب.

السعيد كان عاملا في المسرح، لذلك فبمجرد سماعه لذلك الطرق، حتى تاه في صراع داخلي بين من يكسر الباب ويذبحه، وبين ذلك الطيف الذي لخرج له من وراء الباب ليخلصه من خوفه ويأخذه بعيدا عن أفكاره الدموية وتلك السكين التي ترقص وراء الباب المتشوقة للدم.

طرق جعله يستحضر التاريخ، بين صورته الدموية والصورة السلمية، بين من استباحوا دماء هذه الأرض الطيبة من رومان، ووندال وبيزنطيين...، وبين كليوباترا الملكة الفرعونية التي عرفت بجمالها، ذلك الجمال الذي جعل مخيلته تسافر في عالم اللامكان واللازمان كحل له من المأساة التي تنتظره خارجا.

بعد أن صمت الرصاص

تعد رواية "بعد أن صمت الرصاص" لسميرة قبلي صورة حية لواقع مرير كان سببه حدوث فتنة دموية دامت عشرية كاملة بين أبناء الوطن الواحد، صورت فيها الروائية الأحداث بواقعية كبيرة تجسّد فيها ارتباط الوعي بالظروف السياسية ·

رواية تعرضت فيها الروائية لفكرة المصالحة الوطنية التي تخلّلت سنوات الجمر، والتي كانت تقضي بالعفو عن الخونة والقتلة الذين تلطخت أياديهم ونفوسهم بدماء أبناء وطنهم الأبرياء، وذلك مقابل شروط سطرت بنودها الحكومة.

رواية عرف معها الوطن قصة أخرى عن الحزن، عن الألم والضياع، تحمل في تفاصيلها معنى التساؤل عما ستؤول إليه الأوضاع بعد شلال الدم والفجائع التي راح ضحيتها أبرياء عزل من أبناء هذا الوطن الجريح الذي أصبح يئن وينزف تحت وطأة الظلم والقتل.

بين الوعي واللاوعي تتنازع أجوبة تلك الأسئلة عن إمكانية المصالحة وإن كان بإمكان هذه المصالحة أن تنسينا مرارة الواقع، وهل بإمكان من تعرّض لانتهاك الأرواح والحرمات أن يسامح.

من تمازج الشخصي بالوطني، تحكي "سميرة قبلي" تفاصيل عن أحداث دامية، عن انتهاك حرمة الوطن والأرواح باسم الدين، وعن الوقت الذي يلزمنا للملمة جراحنا، وتناسينا لتلك الحوادث الأليمة التي تعالت معها كلمة "الله أكبر" وتعالى معها صوت الرصاص، فماذا سيحدث بعد أن يصمت هذا الرصاص؟

فتيحة أحمد بوروينة

الهجالة

بلغة شعرية يتزاوج فيها الحزن والحب، تكتب "فتيحة بوروينة" روايتها الموسومة بـ "الهجالة" التي تعتبر تجربة إبداعية مرّة، تحكي من خلالها مأساة فقدان زوجها بصورة مفاجأة، ودون سابق إنذار، لتجد نفسها بين ليلة وضحاها تحمل لقبا جديدا (الهجالة) ، له من معاني الدونية ما له وسط المجتمعات، إضافة إلى طفلين صغيرين يتيمين يحتاجان إلى رعاية من نوع خاص.

فعلى وقع الأحزان وقلب محترق بلهيب الحب تستحضر الروائية "بوروينة" حادثة موت زوجها "مراد" الذي فارقها دون رجعة إثر سكتة قلبية مفاجئة، وتركها في عزّ أنوثتها وشبابها، أنوثة لم يمهلها الموت أن تنبض بروح الحياة. أنوثة خذلت وهي تستقبل زوجها الذي وصفته بالعريس في كفنه الأبيض، وهي بلباسها الأسود المنقوش والمطرز بالأسى والحزن.

بمشاعر صادقة، ولغة عنيفة عنف الفاجعة، تكتب فتيحة بوروينة انطفاءها المفاجئ الذي اختار أحب فصول السنة إليها، وهو فصل الشتاء لتكون حبات المطر شاهدا على دموع عدتها ووجعها المطل على ذاكرتها وذكراه في أشهرها الأربعة وأيامها العشر.

عدة، أقل ما يمكن أن يقال عنها، أنها أطفأت أنوار الحياة، وحفرت المزيد من الوجع. صراع هي ضد الحزن، وبحث عن بصيص أمل يعيد رسم طريق جديد لحياة تتنازعها واجبات الأم والأب تمارس فيها ذكورة تخدش حياء أنوثتها جامعة بين عطف الأمومة وشفقتها، وبين حزم الأب الغائب صرامته.

عدة، لن تشرق بعدها شمس الحرية والانعتاق لفتيحة إلا لتكون طريقا إلى قبر زوجها "مراد"، طريق رسم الحزن خطوطها لحما رسمت على وجهها ملامح شيخوخة مبكرة أطفأت أنوثتها وسحرها، لتنسج خيوط حياة جديدة عنوانها الوحدة والوجع.

دار الفجيعة للنشر
www.alriyadh.com

مزاج مراهقة

تعد رواية "مزاج مراهقة" أول رواية للكاتبة "فضيلة الفاروق" وهي رواية سلّطت من خلالها الروائية الضوء على الواقع الجزائري الذي كان يتخبّط تحت وطأة السلطات المختلفة والأعراف.

تروي أحداث هذه الرواية حكاية "لويزا" الفتاة الجزائرية المنحدرة من أرض الأوراس الشامخة شموخ هذا الوطن. لويزا التي تصارع من أجل الوصول إلى مبتغاها، فتتمرّد على كل قوى المجتمع بداية بعائلتها التي أرادت لها الدراسة في مجال الطب، غير أنها ناضلت بكل الطرق والوسائل لتدخل عالم الكتابة والصحافة الذي كانت تحلم به هروبا من الواقع المرير الذي كانت تعيشه.

وفي خضم التحولات النفسية والمعيشية التي كانت تعاني منها، سعت "لويزا" إلى التغيير والنضال من أجل الحرية، حرية الاختيار والعيش لتكون هي من يجدر به تقرير مصيرها، فوجدت في الصحافة والكتابة القصصية ما يمكنه أن يعبر عن غربتها في مجتمع لا يرى فيها إلا إرثا أبويا، ويحقّق مساعيها.

في ظل هذه الأوضاع، التحقت لويزا بجامعة قسنطينة لتزاول دراستها في قسم اللغة العربية إضافة إلى مزاولة النشاط الصحفي في إحدى الجرائد أين تعرفت على يوسف عبد المجيد صاحب الصحيفة الذي أعجب بشخصيتها وبقدراتها، لتنشأ بينهما علاقة حب تحمل من الغموض ما يحمله قدرها الحائر، فتختلط عليها المشاعر والنفسيات بين حب الأب (عبد الجليل) والابن توفيق، بعد قصة حبها الفاشل مع ابن عمها الذي كان يرى فيها صورة المرأة النمطية، فحاول استغلالها.

ويتواصل تمرّدها حينما تأبى أن ترتدي الحجاب مثلها مثل باقي الفتيات لأنها كانت ترى فيه ما يقيدها وينحرف بها وينحاد عن الطريق الذي رسمته لنفسها. والذي جاء كرد فعل على الحيرة التي تعيشها الفتاة في ظل الواقع الدرامي والإيديولوجي في الجزائر.

تاء الخجل

رواية تاء الخجل، رواية تحكي من خلالها "فضيلة الفاروق" معاناة الأنثى بسبب جسد لم تختره، فكان رمزا لمعاناتها وتهديدا لحريتها.

تعود أحداث هذه الرواية إلى زمن عشرية الدم، تلك الحقبة التي كانت سببا في تعالي صرخات النساء الصامتة، صرخات كانت تجري أحداثها وتفاصيلها في جبال الجزائر الخالدة التي كانت شاهدا حيا على معاناة المرأة بسبب جسدها مثلما عانت الأرض بسبب المستعمر.

بين الجسد المؤنث والأرض الطاهرة، تكتب الفاروق معادلة صعبة بقيت مجهولة الحدود والحلول، فكانت معادلة من نوع خاص كتبت بدماء الأنوثة وصرخاتها، فلم يكن اختيار الكاتبة لعنوان روايتها (تاء الخجل) عبثا، بل كان صورة تحمل العديد من الأبعاد و الدلالات نقلت بصدق الباحثة والكاتبة عرض حالات وقصص لفتيات في مقتبل العمر،قاومن من أجل الدفاع عن شرفهن وشرف عائلاتهن ومجتمعهن. ولكن تعطش الإرهابيين للجنس كان أقوى منهن.

بين الإيديولوجيا، التابو، الواقع، العدل، السيف، الموت ... تنتقل لنا عمق مأساة الأنثى وهي المؤمنة بأنها تحمل في جسدها المؤنث الذي فرض عليها ولم تختره ما يهدّد حريتها وحياتها.

بلغة يتزاوج فيها الألم والحب والحنين ،بلغتها الأنثى الشاعرية، تكتب الفاروق لتنقل لنا كيف تستباح الأنوثة وتغتصب، كيف للمرأة أن تعاني بسبب جسدها. عن يمينة التي قاومت وحشية الإرهاب، ولكنها ماتت، عن فتيات اغتصبن وذبحن بأبشع الطرق لأنهن رفضن الرضوخ، عن رزيقة التي انتحرت لأنها كانت تحمل في أحشائها ثمرة خطيئة لم ترتكبها، وراوية التي جنت لشدة ما عاشته ورأته من لحظات بشعة وقاسية.

"تاء الخجل" رواية ناطقة، وثيقة تمثل دفع الأنوثة لفاتورة واقع مرير لا ناقة لها فيه ولا جمل، وهي في نفس الوقت تساؤل عمن أعطى لهؤلاء المغتصبين الحق في استباحة أجساد الفتيات تحت اسم الإسلام الذي يبقى بريئا من كل ذلك.

اكتشاف الشهوة

عنوان جريء قد يقودنا إلى الانفتاح على عالم الجنس المحظور، ولكنه في حقيقة الأمر ما هو إلا كشف للمستور والمغمور، وخلخلة لنظام المجتمعات، وزعزعة لكيانه، لتجسيد الوعي الأنثوي لهذه – الفكرة، والذي يكون حكرا على الرجل دون المرأة بحكم أنها لم تخلق إلا لإشباع نزواته .

عبر لغتها الجريئة تخوض "فضيلة الفاروق" في حكايات أبطالها نساء لتكشف لنا واقع المرأة المرير الذي لا يرى فيها إلا رمزا للمتعة وآلة بيولوجية لإنجاب الأولاد، ويحرمها من حق أباحه الشرع لها.

تحكي لنا الرواية قصة البطلة "باني" التي تجاوزت سن الزواج حسب ما هو معروف في المجتمعات العربية ودخلت سن العنوسة بوصولها سن الثلاثين والتي زوّجها أهلها من مغترب همّه الوحيد ممارسة شذوذه في ظل وثيقة زواج.

و بعدما تكتشف "باني" أخلاق زوجها وتصرفاته الشاذة منذ أول لقاء جمعهما مع بعضهما، حاول من خلاله التنكّر لأنوثتها، أصبحت أكثر نفورا منه، وهو ما جعلها تبحث عن الحب خارج المؤسسة الزوجية بعدما أدركت أنّ زوجها لا يهتم لأحاسيسها ومشاعرها، بل همه الوحيد هو إشباع رغباته ولو بطرق غير مشروعة.

وتزداد الهوة اتساعا بين باني وزوجها لتصل إلى الطلاق، الطلاق الذي رفضه أهلها جملة وتفصيلا وسارعوا إلى عقابها بسببه، وكان لأخيها وأبيها دور المؤدّب و الرادع، ولكنها لم ترضخ لهما.

وتواصل "الفاروق" نفض الغبار عن العديد من العلاقات الزوجية التي كانت تبدو ناجحة في مظهرها، فاشلة في أصلها، كقصة أختها شاهي التي كانت تعاني من زوج رفض أن يعطيها أدنى حقوقها الشرعية لا لشيء إلا لأنها أنثى واجبها ينحصر في تلبية رغباته، وما زاد الطين بلة هو أنها كانت تعمل دائما على إخفاء حملها وكأنها ترتكب جريمة في معاشرتها لزوجها.

هكذا إذن، قررت "فضيلة الفاروق" أن تغوص في العلاقات التي تجمع المرأة والرجل.وفي محاولة منها لتغطية جرأتها في الحكي جعلت من بطلتها تعاني مرضا نفسيا كان وراء كل القصص المبثوثة في الرواية وكأنها تهرب من نظرة المجتمع إلى مثل هذه الموضوعات والجرأة في تحليلها، ورغم كل ذلك، فقد جعلت من البطلة تؤكّد على لسان العديد من القراء فكرة أنّ اكتشاف الشهوة أمر مشروع لا مناص من الهروب منه.

أقاليم الخوف

تبقى الكتابة في نظر "فضيلة الفاروق" السبيل الوحيد إلى البوح بكل ما يعتري النفس البشرية ويعبّر عن ضياعها، ويفضح العالم سياسيا ويكشف أسراره ودهاليزه. فبين الشرق والغرب، بين الحب والحرب، تتسلّل أحداث روايتها "أقاليم الخوف" لترسم جغرافية جديدة تصوّر آفاقا فريدة يتناوب فيها القتل بين المسيحيين والمسلمين حسب الأزمنة والأمكنة وحسب الأراضي والأوضاع.

تتجسّد فكرة الصراع أكثر حينما تعلن عن الحقد الدفين الذي يكنّه الغرب للشرق وذلك من خلال سياسة الاتّجار بالأعضاء البشرية، وبالسائل المنوي للرجال الشرقيين لزرعه في أرحام نساء أجنبيات ذات قدرات خاصة في مراكز سرية ببيروت ليكونوا في المستقبل عقولا أمريكية ذكية بلا جذور تعثّر مسيرتهم المرغوبة أو تربطهم ببلدهم الأصيل حسب ما جاء في الرواية.

هي أحداث تحمل من الغرابة ما تحمل، وتنفتح على أسئلة جوهرية لا بد من التفكير فيها حول علاقة الغرب بالشرق، علاقة بدأت أحداثها مع "مارغريت" الجاسوسة الأمريكية التي كانت متزوجة بلبناني كان يعيش في أمريكا، تعود معه إلى وطنه حيث تطفوا الفوارق والتقاليد لتخرب هذا الزواج وتفضح الأصول الحقيقية لمارغريت التي كانت تتاجر بالسائل المنوي الخاص بزوجها وغيره لزرعه في أرحام أجنبيات، وكذا عقار مسح الذاكرة الذي كانت تدسه له في المشروب أو القهوة، لتتركه بعد أن أدركت بأنه قد أصبح غير قادر على الإنتاج.

ويبدو أنّ بوادر الصراع بين الشرق والغرب لا تزال قائمة لا سيما في المجتمعات العربية التي يتعايش فيها المسلمون والمسيحيون جنبا إلى جنب مثل بيروت، العراق،أمريكا وهي كلها بؤر للتوتر والموت لذا يختلط الأمر على مارغريت التي تتحول إلى جاسوسة خائنة للجهة التي تعمل لديها بعد تعرضها للاغتصاب الذي أثر في نفسيتها بصورة إيجابية، تحول معها العنف والكره الذي كان يملأ نفسيتها إلى حب طالما بحثت عنه ولم تتذوقه.

على إيقاع الجنس والحرب واللغة الجريئة، وبين حب الوطن والجوسسة والخيانة تحاول الروائية أن تظهر الوجه الآخر للبعد الإنساني المرتبط بالأمكنة.

نعيمة معمري

أعشاب القلب ليست سوداء

تدور أحداث هذه الرواية عن وطن ارتبط اسمه بالدموع والذكريات، ممن لم يمهلهم الموت إكمال مشاريعهم، عن تهديدات وطن ينذر بالفجيعة، عن الغربة، عن الضياع والوحشية، عن القتل الذي لم يخلف سوى الوحدة والدمار وذاكرة عن الخراب، عن الوداع، عن الوجع و الموت.

رواية جمعت في طيّاتها كل الحوادث التي ارتبطت بالدم منذ أكتوبر 1988 إلى غاية المصالحة الوطنية وبالضبط إلى عام 2002، لتحكي عن عقدة الوطن والأمن، عن رجل أمن يعتبر هروبه من القتل خيانة في حق الوطن، رجل يهرب من بلاد دافئة ليبحث عن الدفء الذي افتقده في بلاد الغربة، فيقع في قبضة قتل من نوع آخر، قتل الأماني والأحلام بعيدا عن الوطن الأم الذي كان يحضنه بأرضه الطيبة وشمسه الدافئة دفء شموخه رغم قدره الحزين.

قدر هرب منه، فأهداه إلى الفراق، إلى الصمت والنسيان، إلى ديار الغربة الباردة التي تنزع عنه مشاعره لتحوله إلى دمية خشبية تهيم وسط اللامكان على صور القتلى ورصاص الغدر والموت، والحب المستحيل في ظل دمار الوطن الذي وقع في جحيم الموت حتى أصبح الموت هاجسا يلف الأيام ويسكن الروح التي حاصرتها السياسة فلم تترك لشمس الوطن الدافئة سوى ذكريات مرّة زادت مرارتها شمس الغربة الباردة.

نورس باشا

تختلط الأزمنة وتتداخل في استضافة الأوجاع، واستقبال الهموم، لتدخل عبر هذه الرواية زمنا بعيدا يعود إلى العهد العثماني في الجزائر،فتنفتح أمامنا الذاكرة لتكتب تاريخا جديدا ترويه الروائية على لسان بطلتها "الضاوية" التي عانت من كل أشكال الوجع والحرمان فأبت إلا أن تشاركنا إياها، وهي التي عرفت منذ نعومة أظافرها معنى اليتم بعد ان اختار والدها أن يتركها هي وأمها، ويهيم على وجهه للتعبّد في الصحراء لتجد نفسها مع زوج أم سخرها للرعي، فكانت المراعي بالنسبة لها فسحة من الأمل والأحلام التي لا يرجى تحقيقها.

هو المرعى الذي التقت فيه بفارس أحلامها "الباشا آغا حمدان" الذي أعجب بها من أول نظرة لأنوثتها الزاهية والمتميّزة، فطلبها للزواج، وأخذها معه إلى بلدة "الداميات"

كان هذا الزواج يمثّل للضاوية فرصة لتحقيق أحلامها وللعيش الكريم، ولكنها تفاجأت بأنه لم يكن سوى سجن للعذاب والإهانة تفننت فيه الزوجة الأولى للباشا آغا حمدان زوجها.

وبوفاة زوجها "حمدان" بسبب مرض الطاعون، تتضاعف أوجاعها، وتزيد عذاباتها، فتعود إلى بيت زوج أمها تاركة طفلها الوحيد "إبراهيم" بعد ما رفض أهل البيت الكبير للسلالة مغادرته معها، لتتزوج مرة ثانية وتنجب ابنة ·وبعد وفاة ابنها إبراهيم ذي الثماني سنوات، ترث تركة أبيه وألما وحزنا جعلها تفكر في الانتحار عدة مرات، لولا الخادم المالطي كيتونيوس الذي حرّضها على الانتقال إلى البيت الكبير الذي تركه زوجها في مدينة الجزائر فاتحا لها أفقا جديدا للحلم بعد كل الفجائع التي عانتها.

وهكذا تغادر الضاوية إلى ذلك البيت مع ابنتها من الزواج الثاني والخادم المالطي ولكنها تفاجأ بلحاق البكماء "عائشة" بها وقد تعرضت للاغتصاب في الطريق وهو ما يجعلها تلد طفلا أسمته الضاوية "إبراهيم".

وهكذا تتغير حياة الضاوية بدخولها مدينة الجزائر، لتعرف عادات مختلفة وطقوسا لم يكن لها عهد بها.

تتزوج الضاوية مرة أخرى بكاتب الداي مصطفى حاكم الجزائر الذي أعجب بها عندما كانت تشكي على كيتونيوس الذي سرق مجوهراتها وأموالها فتدخل عالما آخر يسوده الجو السياسي، لتصير قريبة من بيت الحكم، وما يطبخ فيه من معاهدات ومؤتمرات، لعل أبرزها تشنج العلاقة بين الباب العالي في إسطنبول وإقليم الجزائر، بسبب تقاعس حكام الجزائر في الحيلولة دون دخول نابليون إلى مصر وهو ما كان سببا في الاختفاء الغامض لزوجها الباشكاتب.

ومع هذه الخاتمة المفتوحة والحائرة تتجدّد حيرة الضاوية فتبقى معلقة تماما مثل حكايتها.

بحر الصمت

عن علاقة الأنوثة بالوطن تحكي رواية بحر الصمت، عن رجل إقطاعي كان حبه لامرأة دافعا لانضمامه إلى الثورة التحريرية، بعد ما كان يخون أبناء وطنه من المجاهدين.

تعود أحداث هذه الرواية إلى زمن الثورة التحريرية، وبالتحديد إلى مرحلة الإقطاعية والاستبداد والعبودية التي كان يعاني منها المزارعون وهم يعملون كأجراء مقابل خمس المحصول الفلاحي.

نظام إقطاعي مثله "سي السعيد" الذي كان يعمل عند عميل للاستعمار الفرنسي اسمه "بلقاسم" الذي أغراه للدخول معه ضد الثورة، ولكنه ندم بعد تعرّفه إلى عمر وهو معلم في مدرسة القرية. عمر الذي كان له دور كبير في دفعه للإيمان بشرعية الثورة المسلحة وضرورتها، غير أن إيمانه بالثورة وحبه للوطن لم يكن واضحا، بل كان يلفه الصمت والغموض، إلى أن تعرف إلى أخت عمر، فكانت حافزا له للانضمام إلى الثورة التي كان خائفا من الانضمام إليها.

لقد حاول عمر أن يدلّ سي السعيد على حب الوطن، باعتباره الوحيد الذي يستحق موتنا لينال خلوده، ولكنه كان يرى في الوطن وجه الحبيبة التي لم تحبه يوما، بل كان قلبها معلقا بأحد المجاهدين الذين انظم إليهم سي السعيد ضمن كتيبة بالشرق الجزائري، فلم يكن زواجه منها إلا بحرا من الصمت، زاد اتساعه وعمقه بعد ما فارقت الحياة وهي تلد ابنه الذي طالما اعتبره سببا في فقدانها، فلم يكن للأبوة واجب ومعنى إلا بعد أن فقد ابنه بسبب الإدمان، فخيم الصمت على حياته من جديد، وهو يرى نظرات ابنته الوحيدة، التي تحمل معنى اللوم والعتاب.

فرواية بحر الصمت رواية انفتحت على دور المرأة في الكفاح ضد المستعمر، فكان عشقها دافعا لحب الوطن، والتوبة والندم على ما فات من أخطاء.

وطن من زجاج

يبدو هذا العنوان الشفاف واضح الأحداث، فاضحا للدلالات، فكل من يقرأه يتبادر إلى ذهنه الموضوع العام الذي تدور حوله الرواية، وهو كذبة الوطن؛ فعبر مراحل الرواية، تطفو وتتعالى صورة الوطن المختلف الذي يهدي أبناءه إلى الغربة والموت، ليضطرهم للبحث عنه في أوطان أخرى لعلهم يجدون فيها الأمان والسكينة.

رواية تعالج من خلالها الروائية "ياسمينة صالح" سؤال الهوية الذي يبدو غامضا في ظل وطن تخلى عن أبنائه، فأهداهم للموت، ولم يشعر بالذنب حيالهم ،بل راح يقيم الأعراس والحفلات، ويفرح على موتهم وذبولهم، فلا أرواحهم المعذبة حركت فيه حنوه عليهم، ولا دماؤهم المنتهكة فجرت غضبه وكبرياءه.

لقد كان الوطن يرقص على جثث القتلى مجاملا الأجانب على حساب أبنائه، يدفع لهم بالعملة الصعبة ليغنوا في جزائر العزة والكرامة، موهمين العالم بأن ما يحدث في الجزائر ليس إلا افتراءات تتناقلها وسائل الإعلام من أجل الدعاية المغرضة، وأن كل تلك الصور ما هي إلا تمثيليات أعدت لتزيد من حجم الفاجعة، وكأن بشاعة المجازر لا تكفي للتعبير عن مأساة بلد أصبح فيه الموت تجارة مربحة.

قائمة المصادر و المراجع

قائمة المصادر و المراجع

-القرآن الكريم برواية ورش عن نافع.

المصادر:

1- أحلام مستغانمي: ذاكرة الجسد، دار الآداب للنشر و التوزيع،بيروت-لبنان،ط26 ،2010 .

2- ـــــــــــــ:فوضى الحواس، دار الآداب للنشر و التوزيع، بيروت- لبنان، ط20 ،2011 .

3-ـــــــــــــ: الأسود يليق بك، نوفل، هاشيت أنطون،ط15 ،2012.

4- إنعام بيوض: السمك لا يبالي، دار الفارابي، بيروت- لبنان، ط1 ،2004

5- جميلة زنير :أوشام بربرية، موفم للنشر، الرغاية – الجزائر،دط،2008.

6-ـــــــــــــ:أصابع الاتهام، موفم للنشر الرغاية – الجزائر،دط،2008

7-ربيعة جلطي : الذروة ،دار الآداب للنشر و التوزيع ، بيروت- لبنان، ط1 ،2010

8-ـــــــــــــ : نادي الصنوبر،الدار العربية للعلوم ناشرون ، بيروت – لبنان، منشورات الاختلاف، الجزائر العاصمة – الجزائر، ط 1 ،2012.

9-ـــــــــــــ: عرش معشّق ،منشورات الاختلاف ،الجزائر العاصمة – الجزائر ،منشورات ضفاف، بيروت – لبنان،ط1 ،2013.

10- زهرة ديك: في الجبة لا أحد، منشورات الاختلاف، الجزائر العاصمة، ط$_1$، 2002.

11- سميرة قبلي: بعد أن صمت الرصاص ، دار القصبة للنشر، الجزائر، دط، 2008.

12- فتيحة بوروينة: الهجالة، دار القصبة للنشر،الجزائر،دط،2009.

13- فضيلة الفاروق: مزاج مراهقة ،دار الفارابي، بيروت- لبنان،ط1 ،1999.

14-ـــــــــــــــ: تاء الخجل، رياض الريس للكتاب و النشر،بيروت- لبنان ،ط1 ،2003 .
15-ـــــــــــــــ:اكتشاف الشهوة، رياض الريس للكتاب و النشر ،بيروت –لبنان ،ط1 ،2005.
16-ـــــــــــــــ: أقاليم الخوف، رياض الريس للكتاب والنشر، بيروت - لبنان، ط1، 2010
17-نعيمة معمري: أعشاب القلب ليست سوداء، فيسيرا للنشر، برج البحري – الجزائر،دط، 2010.
18- هاجر قويدري: نورس باشا، منشورات ANEP، الرويبة – الجزائر 2013.
19-ياسمينة صالح: بحر الصمت، دار الآداب للنشر و التوزيع، بيروت – لبنان،ط1 ،2002.
20-ـــــــــــــــ: وطن من زجاج، منشورات الاختلاف، الجزائر العاصمة – الجزائر، الدار العربية للعلوم – ناشرون، بيروت – لبنان، ط 1، 2006 .

المراجع باللّغة العربية:

1- إبراهيم أحمد ملحم :سميحة خريس: الرؤية والفن، عالم الكتب الحديث ، إربد-الأردن، ط1 ،2010.
2- إبراهيم خليل : في الرّواية النّسوية العربيّة ، دار ورد للنّشر و التّوزيع، عمّان- الأردن، ط1، 2007.
3- الأخضر بن السايح: سرد الجسد و غواية اللغة قراءة في حركية السرد الأنثوي و تجربة المعنى، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1، 2011.
4-ـــــــــــــــ: سطوة المكان وشعرية القص في رواية ذاكرة الجسد دراسة في تقنيات السرد ،عالم الكتب الحديث ،إربد- الأردن ،ط1 ،2011.
5- أمل التميمي: السيرة الذاتية النسائية في الأدب العربي المعاصر، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء-المغرب، بيروت- لبنان، ط1، 2005.
6- آمنه بلعلي: المتخيل في الرواية الجزائرية من المتماثل إلى المختلف، دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، تيزي وزو - الجزائر، د ط،2006.
7- أمينة غصن: نقد المسكوت عنه في خطاب المراة و الجسد و الثقافة، دار المدى للثقافة و النشر، دمشق- سوريا، ط1 ،2001.

8-بثينة شعبان: 100 عام من الرّواية النّسائيّة العربيّة، دار الآداب، بيروت – لبنان، ط1، 1999.
9- بن جمعة بوشوشة: اتجاهات الرّواية في المغرب العربي، تقديم محمّد طرشونة، المغاربيّة للطّباعة والنّشر والإشهار-تونس ، ط1، 1999.
10- حسن المودن: الرواية والتحليل النصي قراءات من منظور التحليل النفسي، منشورات الاختلاف، الجزائر العاصمة – الجزائر، ط1، 2009،
11- حسين المناصرة: النّسوية في الثّقافة و الإبداع، عالم الكتب الحديث ، إربد- الأردن، ط1،2008.
12-_____:وهج السرد مقاربات في الخطاب السردي السعودي ،عالم الكتب الحديث،إربد – الأردن،ط1 ،2010.
13-_____: مقاربات في السّرد ، عالم الكتب الحديث، إربد- الأردن ، ط1، 2012.
14- حسين خمري: فضاء المتخيل فضاء المتخيل مقاربات في الرواية، منشورات الاختلاف، الجزائر العاصمة، ط1 ،2002.
15- حسن نجمي: شعريّة الفضاء المتخيّل والهويّة في الرواية العربيّة، المركز الثّقافي العربي، الدّار البيضاء – المغرب، بيروت – لبنان، ط1، 2000،
16-حميد لحميداني: كتابة المرأة من المونولوج إلى الحوار، الدار العالمية للكتاب، الدار البيضاء – المغرب، ط 1، 1993.
17- خلود السّباعي: الجسد الأنثوي وهويّة الجندر، جداول للنّشر والتّوزيع، بيروت – لبنان، ط1، 2011.
18- رشيدة بنمسعود: المرأة و الكتابة سؤال الخصوصية/بلاغة الاختلاف أفريقيا الشرق ،الدار البيضاء – المغرب ،بيروت – لبنان ،ط2 ،2002.
19-_____: جماليّة السّرد النّسائي، شركة النشر و التوزيع المدارس، الدار البيضاء،ط1، 2006.
20- رياض القرشي :النسوية قراءة في الخلفية المعرفية لخطاب المرأة في الغرب، دار حضرموت للدراسات و النشر، المكلا-الجمهورية اليمنية،ط1، دت.

21-رفيف رضا صيداوي: الرواية العربية بين الواقع والتتخيل ،دار الفارابي، بيروت – لبنان،ط1 ، 2008 .

22- زهرة كمون: الشعري في روايات أحلام مستغانمي، دار صامد للنشر، صفاقس – تونس، ط1، 2007.

23- زينب الأعوج: دفاتر نسائيّة المرأة/ المجتمع /الوعي/ الجديد، المؤسّسة الوطنيّة للكتاب، الجزائر، الكتاب الثّاني،ط2، 1993.

24- سامية بابا: مكون السيرة الذاتية في رواية: حكايتي شرح يطول لحنان الشيخ، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمان – الأردن، ط1، 2012.

25- سعاد الناصر، السرد النسائي العربي بين قلق السؤال وغواية الحكي ، مكتبة سلمى الثقافية- تطوان ،ط1 ،2014.

26- سعاد جبر سعيد: سيكولوجيا الأدب الماهيّة و الاتّجاهات، عالم الكتب الحديث، إربد- الأردن، ط1، 2008.

27- سعد البازغي: استقبال الآخر الغرب في النقد العربي الحديث، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء – المغرب، ط1، 2004.

28-سعد فهد الذويخ: صورة الآخر في الشعر العربي من العصر الأموي حتى نهاية العصر العباسي، عالم الكتب الحديث، إربد – الأردن، ط1، 2009.

29- سعيد جبّار: من السردية إلى التخييلية بحث في بعض الأنساق الدلالية في السرد العربي، دار الأمان، الرباط، منشورات الاختلاف، الجزائر العاصمة-الجزائر، منشورات ضفاف،بيروت،ط1، 2013.

30- سعيد يقطين: قضايا الرواية العربية الجديدة الوجود و الحدود ،رؤية للنشر و التوزيع، القاهرة- مصر، ط1، 2010.

31-شرف الدين ماجدولين :ترويض الحكاية بصدد قراءة التراث السردي ،الدار العربية للعلوم ناشرون ، منشورات الاختلاف،بيروت –لبنان ، الجزائر العاصمة – الجزائر،ط1 ،2007.

32- شريفة القيادي: رحلة القلم النسائي الليبي- منشورات ELGA، فاليتا- مالطا ، د ط، 1997.

33- شهلا العجيلي: الخصوصيّة الثّقافيّة في الرّواية العربيّة(النّسويّة القوميّة الإثنيّة) ، الدّار المصريّة اللّبنانيّة، القاهرة- مصر، ط1، 2011.

34- صلاح صالح: سرد الآخر- الأنا و الآخر عبر اللغة السردية المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء – المغرب ،بيروت – لبنان ط1، 2003.

35- طه وادي: صورة المرأة في الرواية المعاصرة، دار المعارف، القاهرة – مصر، ط2، 1980.

36- عادل ضرغام: في السرد الروائي ، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت . لبنان ،منشورات الاختلاف -الجزائر ،ط1 ،2010 .

37-عاطف جوده نصر: الخيال مفهوماته و وظائفه ،مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب،مصر،دط، 1984

38- عبد الرحمن أبو عوف: قراءة في الكتابات الأنثوية الرواية... والقصة القصيرة المصرية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، د ط، 2009

39-عبد السلام صحراوي: أسئلة الحداثة العربية، ديوان المطبوعات الجامعية، المطبعة الجهوية، قسنطينة – الجزائر، ط1، 2011.

40- عبد القادر الشاوي: الكتابة والوجود السيرة الذاتية في المغرب،إفريقيا للشرق- المغرب ، بيروت- لبنان ،دط، 2000.

41- عبد القادر عميش: شعرية الخطاب السردي سردية الخبر، الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، المدينة الجديدة – تيزي وزو، دط،دت.

42- عبد القادر الغزالي: الصّورة الشّعرية وأسئلة الذّات قراءة في شعر حسن نجمي، مؤسّسة النّشر والتّوزيع دار الثّقافة، الدّار البيضاء، ط1، 2004، .

43- عبد اللطيف الأرناؤوط: أحلام مستغانمي مرافئ إبداعية في الثقافة والأدب، دراسات، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت – لبنان، ط1، 2013.

44-عبد الله إبراهيم: السرد النسوي، الثقافة الأبوية، الهوية الأنثوية والجسد، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت – لبنان، ط1، 2011،.

45-ـــــــــــــ:المحاورات السردية، المؤسسة العربية للدراسات و النشر، بيروت – لبنان، ط1 ،2012.

46- عبد المالك أشهبون: الحساسية الجديدة، في الرواية العربية روايات إدوار الخراط نموذجا، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت – لبنان، ، منشورات الاختلاف، الجزائر العاصمة، ط1، 2010.
47-عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية بحث في تقنيات السرد، دار الغرب للنشر و التوزيع، وهران ، دط، دت .
48-_____: نظرية النص الأدبي، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، د ط ، 2007.
49- عبد النور إدريس: دلالات الجسد الأنثوي في السرد النسائي العربي، منشورات سلسلة دفاتر، الاختلاف (2)، مكناس – المغرب، ط1، 2006
50-_____: التمثلات الثقافية للجسد الأنثوي – الرواية النسائية أنموذجا- منشورات سلسلة دفاتر الاختلاف، ردمك، ط1، 2015،
51- عفيف فراج: الحرية في أدب المرأة، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت – لبنان، ط2، 1980،.
52- عمر منير إدلبي: سرد الذات – فن السيرة الذاتية، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة – دولة الإمارات العربية المتحدة ،ط1 ،2008.
53- عمر مهيبل: من النّسق إلى الذّات ،الدّار العربيّة للعلوم ناشرون،بيروت-لبنان،ط1 ، 2007.
54- عيسى برهومة: معجم المرأة (دراسة)، وزارة الثقافة، عمّان – الأردن، دط ، 2010.
55-غيثاء قادرة: لغة الجسد في أشعار الصعاليك تجلّيات النفس و أثرها في صورة الجسد منشورات إتّحاد الكتاب العرب، دمشق، 2013.
56- فاطمة الوهيبي: المكان و الجسد و القصيدة- المواجهة و تجلّيات الذّات، المركز الثقافي العربي، الدّار البيضاء- المغرب، بيروت- لبنان ، ط1، 2005.
57- فيصل درّاج :الرواية و تأويل التاريخ –نظرية الرواية و الرواية العربية ،المركز الثقافي العربي ،الدار البيضاء – المغرب ،بيروت – لبنان ،ط 1 ،2004
58-لطيفة لبصير: سيرهن الذاتية الجنس الملتبس، محاكاة للدراسات والنشر والتوزيع، أليانا، دمشق – سوريا، الشركة الجزائرية السورية للنشر والتوزيع – الجزائر، ط1، 2013.
59-ليندا عبد الرحمن عبيد :تمثيلات الأب في الرواية النسوية العربية المعاصرة ،فضاءات للنشر و التوزيع و الطباعة ،عمان – الأردن،ط1 ،2007.

60- مجدي توفيق: الأدب والحياة من الرسالة إلى الصمت، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية - مصر، دط، 2002.
61-مجموعة من الكاتبات والكتاب: الكتابة النسائية محكي الأنا محكي الحياة، اتحاد كتاب المغرب ردمك، ط1، 2007..
62- محمد الحرز: شعرية الكتابة بالجسد دراسات حول الوعي الشعري و النقدي ،مؤسسة الانتشار العربي، بيروت – لبنان، ط1 ،2005.
63-محمّد داود: الكتابة النّسويّة التّلقي، الخطاب والتمثلات، منشورات OCRASC، 2010.
64-محمد شوقي الزّين: الذّات و الآخر تأملات معاصرة في العقل و السّياسة و الواقع ، دار الأمان، الرّباط- المغرب،ط1، 2012.
65-محمد عبد الله الغذامي: المرأة و اللغة. المركز الثقافي ،الدار البيضاء- المغرب ، بيروت- لبنان ،ط 4، 2008 .
66-ـــــــــــــــــــ: المرأة و اللغة -2- ثقافة الوهم(مقاربات حول المرأة و الجسد و اللغة)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء- المغرب، بيروت- لبنان، ط 1 ، 2000.
67- محمد مصطفى أبو شوارب وأحمد محمد المصري: قراءة الوعي الأدبي، دار الوفاء لدنيا الطّباعة والنّشر، الإسكندرية – مصر، د ط، 2004.
68- محمد نور الدّين أفاية : المتخيل و التواصل مفارقات العرب و الغرب، دار المنتخب العربي للدّراسات و النّشر و التوزيع، بيروت- لبنان، ط 1، 1993 .
69- محمود خليف خضير: سلطة الإبداع الأنثوي في الخطاب النّسوي الشاعرة بشرى البستاني أنموذجا، دار غيداء للنّشر والتّوزيع، عمّان – الأردن، ط1، 2012.
70- محمّد صابر عبيد: تأويل متاهة الحكي في تمظهرات الشّكل السّردي، دار الحوار للنّشر والتّوزيع، اللاّذقية سورية، ط1، 2007.
71-ـــــــــــــــــــ: السيرة الذاتية الشعرية قراءة في التجربة السيرية لشعراء الحداثة العربية، عالم الكتب الحديث للنشر و الطباعة، إربد- الأردن ،ط1 ،2007.
72-ـــــــــــــــــــ: التشكيل السيرذاتي التجربة والكتابة، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، سورية، ط1، 2012.

73-ـــــــــــــــــــ: سوسن البياتي :جماليات التشكيل الروائي دراسة في الملحمة الروائية "مدارات الشرق" لنبيل سليمان، دار الحوار للنشر و التوزيع،اللاذقية -سوريا ، ط 2008،1.
74-ـــــــــــــــــــ: المغامرة الجمالية للنص الروائي ،عالم الكتب الحديث ،إربد - الأردن ط1 ،2010.
75-ـــــــــــــــــــ: المغامرة الجمالية للنص القصصي، عالم الكتب الحديث، إربد - الأردن، ط1، 2010.
76- محمد معتصم : المرأة و السرد في الأدب المعاصر، دار الثقافة، الدار البيضاء- المغرب، ط1، 2004.
77-ـــــــــــــــــــ:بناء الحكاية و الشخصية في الخطاب الروائي النسائي العربي ،دار الأمان للطباعة و النشر و التوزيع ، الرباط - المغرب ، ط1 ، 2007.
78-مصطفى عبد الغني: قضايا الرواية العربية في نهاية القرن العشرين ،الدار المصرية البنانية – القاهرة،ط1 ،1999.
79- مصطفى عمر الكيلاني: الرواية والتأويل سردية المعنى في في الرواية العربية، أزمنة للنشر والتوزيع، عمان، الأدرن، ط 1، 2009.
80- منذر عياشي: الكتابة الثانية وفاتحة المتعة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء - المغرب، ط1، 1998.
81- ناصر يعقوب: اللغة الشعرية و تجلياتها في الرواية العربية (1970-2000)، المؤسسة العربية للدراسات و النشر ط1 ، 2004.
82- ناهد بدويّة صبح: الخروج من العزلة، تقديم جاد الكريم الجباعي، دمشق، 2011/11/07، النّايا للدّراسات والنّشر والتّوزيع، محاكاة للدّراسات والنّشر والتّوزيع دمشق - سوريّة، الشّركة الجزائريّة السّوريّة للنّشر والتّوزيع، الجزائر، ط1، 2013.
83- نجوى الرياحي القسنطيني: النّسائيّة في محافل الغربة، تقديم توفيق بكّار، مركز النّشر الجامعي، تونس، د ط، 2009.
84-نهال مهيدات: الآخر في الرّواية النّسويّة العربيّة في خطاب المرأة و الجسد و الثّقافة، عالم الكتب الحديث ، إربد- الأردن، ط1، 2008.

85- نوال السعداوي: الأنثى هي الأصل، مكتبة مدبولي، عربية للطباعة و النشر، القاهرة - مصر، ط2، 2006.

86-نور الهدى باديس: دراسات في الخطاب، المؤسسة العربية للدراسات و النشر ،تونس، ط1، 2008.

87- هشام العلوي: الجسد والمعنى، قراءات في السيرة الروائية المغربية، شركة النشر والتوزيع المدارس، الدار البيضاء- المغرب ، 2006.

88-هويدا صالح: نقد الخطاب المفارق- السرد النسوي بين النظرية والتطبيق، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة – مصر، ط 1، 2014.

89-ياسين النصير، القاص والواقع مقالات في القصة والرواية العراقية، منشورات وزارة الإعلام- الجمهورية العراقية، د ط، 1975.

90-يحي الشيخ صالح: حداثة التراث / تراثية الحداثة قراءات في السرد والتناص والفضاء الطباعي دار الفائز للطباعة و النشر،زواغي- قسنطينة،ط1 ،2009

الكتب المترجمة:

1-سارة جامبل: النّسويّة وما بعد النّسويّة، تر أحمد الشامي المجلس الأعلى للثقافة، طبع بالهيئة العامة لشؤون المطابع الأميركية،ط1، 2002

2- سيمون دو بوفوار: الجنس الآخر، ترجمة مجموعة من أساتذة الجامعة، دار أسامة ، دمشق ،بيروت، 1997.

الرسائل الجامعية:

1- سعيد الوكيل:الجسد في الرواية العربية المعاصرة -الموقع- التعبير- المفهوم، ملخص رسالة دكتوراة ، جامعة عين شمس – مصر ،2001.

2- سعيدة بن بوزة: الهوية والاختلاف في الرواية النسوية في المغرب العربي ،مخطوط رسالة دكتوراه علوم في الأدب الحديث، جامعة باتنة ،2007- 2008.

4- فطيمة الزهرة بايزيد: الكتابة الرّوائية النّسوية العربيّة بين سلطة المرجع و حرّية المتخيّل، مخطوط رسالة دكتوراه علوم في الأدب الحديث و المعاصر، جامعة باتنة، 2012.

5- لامية بوداود : تحليل الخطاب الميني روائي في الجزائر رواية (أوشام بربرية) لجميلة زنير نموذجا، مذكرة مخطوط رسالة ماجستير في الأدب العربي الحديث، جامعة قسنطينة ،2010-2011 .

6- نور الدين سيليني: تيمة الجنس في السرد النسائي المغاربي، دراسة سوسيوبنائية، أطروحة مقدّمة لنيل درجة دكتوراه علوم في الأدب الحديث، قسنطينة 2009-2010.

المعاجم و الموسوعات:

1-عبد الله إبراهيم: موسوعة السرد العربي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت – لبنان، ط1، 2005.

2- لابلاش جان،ج.ب.بونتاليس: معجم مصطلحات التحليل النفسي، تر:مصطفى حجازي، المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر و التوزيع،بيروت،ط2، 1987.

المجلّات و الدوريات:

3-أحمد حيدوش: (الأنا و التجليات النفسية لعناصر السيرة الذاتية في الرواية)،مجلة الكاتب الجزائري، ع خاص،2005.

4-أمال منصور:(الخطاب الأدبي النسوي بين سلطة المتخيّل و سؤال الهوية ربيعة جلطي/أحلام مستغانمي انموذجا)،مجلة عمّان ،أمانة عمّان الكبرى، الأردن ،ع 135 ،أيلول 2006.

5-بهيجة مصري إدلبي: (السرد النسوي شهادة في التجربة و التجربة الذاتية)، مجلة الاستهلال ،ع 1، نوفمبر 2011.

6-حسين تروش :(السيرة الذاتية فعل الكتابة و فعل إدراك الذات)، مجلة السرديات ، مخبر السرد العربي جامعة منتوري قسنطينة ،ع 4 – 5 ، 2010 – 2011

7-الحبيب بوهرور :(تثوير المحظور في الرواية الأنثوية العربية المعاصرة، قراءة في تجلي الصورة عند الروائية العربية)، مجلة عمان، ع 140، شباط 2007

8-زهور كرام :(المحكي الذاتي و تحوّلات الجنس الروائي "إمرأة من ماء" لعز الدين التازي نموذجا)، مجلة عمان ،ع 150 ،كانون الأوّل ،2007.

9-عبد الرحمن تمارة :(جمالية الإنزياح اللّغوي قراءة في "علبة الباندورا"1 لأنيس الرفاعي)، مجلة عمان، ع 162، كانون الأول 2008.

10-صباح الدبي: (الائتلاف و الاختلاف في الكتابة النسائية)، مؤسسة الغاوون ،ع47 ،شباط 2012.

11-محمد برادة:سلطة الرواية و التخييل في الثقافة العربية)، مجلة الثقافة،ع9، يناير2007،الجزائر عاصمة الثقافة العربية.

12-محمد حسين النعيمي:(جدل العلاقة بين الزمن و المرأة، دراسة في مجموعة(البحث عن يوم سابع))، مجلة السرديات ،مخبر السرد العربي ،جتمعة منتوري قسنطينة ،ع 4-5 ،2011.

13-مفيد نجم:(الأدب النسوي إشكالية المصطلح)، -مجلة علامات، ج 7، م 15، سبتمبر 2005.

14-مصطفى عطية جمعة :(سؤال الذات و الهوية في البناء السردي رواية "وطن من زجاج")، مجلة جسور ،ع 3 ، سبتمبر 2014.

15-نعيمة بن علية:(الأثر اللغوي في ثلاثية(أحلام مستغانمي)،دراسة أسلوبية)، مجلّة معارف ، ع12، جوان 2012، جامعة أكلي محند أولحاج، البويرة – الجزائر.

المراجع الإلكترونية:

1- الأخضر بن السايح: تيمة الجسد وإنتاج المعنى.. متعة النص ولذة التأليف مقاربة تحليلية في الرواية، www.arrafid.ae/arrafid/f3-10-201 .html

2- الإبداع الأنثوي: متاح على الشبكة، posté par karima Ahdad, le 4 Mars 2013 dans culture

3- الذّكورة المبعثرة والأنوثة المستعادة في روايات النّساء العربيّات، متاح على الشّبكة nesasy.org/index.php/-culture-85/1370 جريدة النّهار 2004/11/28.[1] –

4-عبد النور إدريس: المرأة والكتابة بالجسد، http://abdnnour.over-blog.net

5-مفيد نجم :مركزية الذات في الخطاب الروائي النسوي –

6-هاديةحسبالله:الكتابة النّسائية، حريّة أم رقصا بالقيد؟.

(http://www.rezgar.com/debat/show.art.asp?t=1&aid=6575

7- يسرى مقدم: النّقد النّسوي العربي – أنوثة لفظيّة و خصوصيّة موهومة (ورقة بحثيّة)، متاح على موقع اتحاد العرب.

فهرس الموضوعات

فهرس الموضوعات

الصفحة

_مقدّمة

_مدخل :النسائية بين وجع الذات و سلطة الكتابة.....1

- أوّلا : الاغتراب ودوره في تشكيل الوعي الأنثوي.....2
- ثانيا: المرأة و فعل الكتابة /تجسيد الوعي.....8
- ثالثا: الوعي بالذات بين اللّغة الأنثى و أنثى اللّغة.....18

_الفصل الأوّل: النسق الأنثوي وعملية تشكيل اللّغة الأنثى في الرواية النسائية الجزائرية المعاصرة.....24

_المبحث الأوّل : المعجم اللّغوي الأنثوي:.....25

1- معجم الذات الأنثى 31

2- معجم الجسد الأنثوي 37

_المبحث الثاني: خصائص اللّغة السردية الأنثوية 46

1-التوالد و التناسل 49

2-الخلق و التشكيل 57

3-الأناقة و الإغراء 62

_ المبحث الثالث: شعرية اللّغة و الأنثى و جمالياتها.....72

1-شعرية الانزياح اللّغوي : جمالية اللّغة الأنثى.....76

2-المجاز و دلالالته: الأبعاد الفنّية للغة الأنثى.....83

3-الإيقاع و فنّياته: سحر اللّغة الأنثى 90

-الفصل الثاني : الكتابة الأنثوية في الجزائر من السيرة الذاتية إلى فنّ الرواية.....99

- المبحث الأوّل :استراتيجيات ضمير المتكلّم في الرواية النسائية الجزائرية.....100

1-ضمير المتكلّم و السرد السيري في روايتي " الهجالة " لفتيحة بوروينة و"مزاج مراهقة " لفضيلة الفاروق.....103

2-ضمير المتكلّم و تأنيث السرد في رواية "نورس باشا" لهاجر قويدري.....115

- المبحث الثاني :إضاءات الذات الكاتبة الأنثوية في أعمال سردية نسائية.....124

1-المحكي الذاتي في رواية "السمك لا يبالي" لإنعام بيوض.....126

2-الأنا الكتابة : سرد في سيرة الأنوثة في روايتي " أوشام بربرية " و" أصابع الإثّام "لجميلة زنير 132

3-تمظهرات الذات الكاتبة في شخصيات الروائية الأنثوية في روايات ربيعة جلطي.....142

-المبحث الثالث :الذات الكاتبة بين تمركز الأنا و استدعاء الآخر.....151

1-الآخرو تأنيث الرواية في " ذاكرة الجسد" لأحلام مستغانمي.....154

2-الآخر :سؤال الذات و خصوصية الكتابة في رواية "أعشاب القلب ليست سوداء ".لنعيمة معمري.....166

-الفصل الثالث :الكتابة بالجسد بين سرد الفتنة و فتنة السرد.....179

_المبحث الأول : الإغراء بين الجسد و اللّغة في روايات أحلام مستغانمي.....180

1-الإغراء اللّغوي و شهوة الكتابة في رواية "فوضى الحواس".....183

2-تموّجات الجسد و سحر الكتابة في رواية "الأسود يليق بك".....192

-المبحث الثاني :تيمة الجنس :غواية الكشف و التعرية في روايات فضيلة الفاروق.....202

1-الجنس و وعي الذات في رواية "تاءالخجل".....205

2-الجنس وكبت الذات في رواية "اكتشاف الشهوة".....213

3-الجنس و جرأة الذات :كتابة العري و التعرية في رواية "أقاليم الخوف".....223

-الفصل الرابع :تجليات الذاتي والتخييلي في الرواية النسائية الجزائرية المعاصرة.. 237

_ المبحث الأوّل :الذات بين الاستيهام و التخييل.....238

1-الاستيهامات من اللاشعور إلى الوعي في رواية "في الجبة لا أحد" لزهرةديك.....244

2-التخييل داخل التخييل في رواية "فوضى الحواس" 254

-المبحث الثاني:تداعيات الذاكرة وفعل التخييل في روايتي "ذاكرة الجسد" و "الذروة".....261

1- السيرة الذاتية و فعل التخييل في رواية "ذاكرة الجسد".....265

2-التاريخ و فعل التخييل في روايتي "ذاكرة الجسد" و الذروة".....275

2-1-التاريخ الجزائري و فعل التخييل في رواية "ذاكرة الجسد".....276

2-2-التاريخ الإسلامي و فعل التخييل في رواية "الذروة".....283

-المبحث الثالث :الذات الوطن /الوطن الذات في روايات ياسمينة صالح و سميرة قبلي 295

1-الوطن و رهانات الذات في رواية "بحر الصمت " لياسمينة صالح 297

2-الذات و الوطن الخرافي في رواية"وطن من زجاج" لياسمينة صالح 305

3-انفتاحات اللّاوعي و سلطة الهوية في رواية " بعد أن صمت الرصاص " لسميرة قبلي.....314

_**خاتمة** 331

-ملاحق.....339

_ملحق بيبليوغرافيا الروائيات المدروسات.....340

-ملحق ملخّصات الروايات المدروسة.....357

_قائمة المصادر و المراجع.....378

(ملخّصات (باللّغة العربية– الفرنسية– الإنجليزية)

ملخص البحث:

على ضوء وقع أنغام الذات و إيقاعاتها ، و لجنا سراديب و مغاور هذه الدراسة الموسومة بـ «الأنثى و إسقاطات الذات في الرواية النسائية الجزائرية المعاصرة ». و قد سعينا إلى مقاربة النصوص النسائية في ارتباطها بالذات الأنثى واستنطاقها . و قد حاولنا مساءلة هذه النصوص عن مدى تجليات وتمظهرات الذات الأنثوية داخلها عبر مستويات مختلفة تمحورت حول اللّغة و النسق من حيث دوره في عملية تشكيل اللّغة الأنثى.و كذلك في السيرة باعتبارها فنا أدبيا ينطلق من الذات و ينتهي عند حدود الإبداع . كما كان اهتمامنا منصبّا على الجسد و دوره في تخصيب السرد و خلقه للغة الإغراء. إضافة إلى التخييل و قدرته على تجاوز الذات و التماهي معها في الآن ذاته. و قد عمدنا عبر تقنيات و آليات سردية إلى بيان قدرة الذات على رسم خطابها الذي ينهض من ذاتها و الذي يعكس أنوثة الحرف و سحر المعنى اللذين تحكمهما اللّغة و يترجمهما الوعي.

فلما وطأت المرأة عالم الكتابة و الإبداع ،كتبت ذاتها بلغة أنثى تستمد مشروعيتها من اختلافها النفسي و الاجتماعي و البيولوجي ... .فنهلت من معجمها الخاص الذي يتشكّل وفقا لخصوصيتها واختلافيتها .تلك الاختلافية التي نستشعر فيه اللّغة كحضور إنساني يقطر سحرا و أنوثة ، يمارس إغراءه و فتنته ، ويعمل على خلق لغة جديدة تأخذ أسبابها من عمليتي الخلق و التوليد في مزاوجتهما بالتخييل .إنّه التخييل الذي يمحو الحدود بين الواقعي و المخترع ، فيجعل من الإبداع النسائي عامة، و الكتابة السردية خاصة عملية خلق متواصلة تنفتح على التأويل الذي يعمل على تخصيب كتابات المرأة في نحتها لنصها القريب من ذاتها. هذا النص الذي تتمشهد فيه أزمة الذات بمقدار ما يتمشهد خلاصها من المحو والإلغاء بغية المشاركة الفعّالة في الارتقاء بالأعمال الفنية النسائية خاصة و الأعمال الإبداعية عامة.و يتمثّل كلّ ذلك في حضور الأنثى و إسقاطات الذات الأنثوية في النصوص الروائية الجزائرية المعاصرة .

الكلمات المفتاحية:

-المرأة و اللّغة_ اللّغة الأنثى_ لغة الذات _المرأة و الكتابة_الكتابة و الإغراء _الأنثى والإبداع_ النسق و الذات – الجسد و الكتابة الأنثوية –الذات و التخييل.

Résumé

Au son des mélodies de la personne et ses rythmes, nous pénétrâmes au fond de cette étude intitulée, « la femme et les retombées de la personne dans le roman féminin, algérien, contemporain. »

Nous nous sommes efforcés de faire une approche des textes féminins dans leur attachement à la personne et à son interrogation, et nous avons essayé de questionner ces textes sur la portée des performances et de figurations de la personne féminine, et cela à travers de différents niveaux centrés autour du langage et de la coordination et son rôle dans l'opération de formation du langage féminin, ainsi que dans la biographie en tout qu'art littéraire allant de la personne et se terminant aux limites de l'innovation. Notre souci est allé, aussi , au corps et à son rôle dans la fécondation de la narration et dans la création d'un langages séducteur, en plus de l'imagination et sa force à dépasser la personne et à faire, dans le même temps, fusion avec elle. Nous avons en recours, à travers des techniques et des mécanismes narratifs pour montrer la force de la personne à dessiner son discours qui prend naissance en la personne elle-même et qui reflète la féminité de la lettre et la magie du sens que domine le langage et qu'interprête la conscience.

Lorsque la femme entra dans le monde de l'écriture, elle écrivit sa personne en utilisant un langage féminin qui prend sa légitimité dans ses différences psychologiques, sociales et biologiques… Elle puisa dans son lexique particulier qui se forme conformement à ses particularités et à ses différences et dans lequel nous avons le sentiment d'avoir un langage comme présence humaine pleine de magie et de féminité et qui séduit et charme et travaille à créer un langage nouveau qui prend ses moyens dans les opérations de création et d'enfantement dans leur mariage avec l'imagination qui éfface les limites entre le réel et le crée pour faire de l'innovation féminine, en général et de la narration, en particulièr une opération créative continue s'ouvrant sur l'interprétation qui travaille à fertiliser les écrits de la femme qui forge son texte qui est proche de sa personne et dans lequel nous distinguons la crise de la personne, en même temps que sa délivrance de l'effacement et de l'annulation en vue d'une participation efficace dans l'épanouissement des travaux artistiques féminins, en particulier et des travaux créatifs féminins, en général. Tous cela se représente dans l'existence de la femme et les retombées de la personne dans les textes narratifs féminins, algériens, contemporains.

Les mots-clés :

La femme et le langage – le langage féminin – le langage de la personne – la femme et l'écriture – l'écriture et la séduction – la femelle et l'innovation – la coordination et la personne – le corps et l'écriture féminine – la personne et l'imagination.

Summary

Within the person's melodies and rhythms, we penetrate the essence of this study entitled : «Female and the Person's Projection in the Algerian Contemporary Feminine Novels ».

We sought to make an approach of the feminine texts in their correlation and attachment to the female and by enquesting them. We tried to enquest these texts concerning to which extent does the feminine self appear in these texts throughout a different levels focused on the language and the arrangement in terms of its role in the feminine language formulation process, and also the biography since it is a literary art which starts from the self and ends at the creativity limits. Our interest was also focused on the body and its role in enriching the narration and in creating a seductive language, in addition to the fantazy and its ability in exceeding the self and blending with it at the same time. We tried using a narrative technics and mechanisms to show the self's ability in drawing its speech which springs from its self and which reflects the letter's femininity and the meaning charm that are ruled by the language and interpreted by the awareness.

When the women has penetrated the writing world, she wrote its self using a female language that derived its legetimacy from her psycholgical, social, biological … differences. She drawn from her specific lexicon which is formulated according to her singularity and differences. This difference in which we feel the language as a human presence rich of charm and femininity practicing its seduction and trying to create a new language by maching the creation and innovation with the imagination. It is this imagination that erases the boundaries betwwen the realist and the inventor, and which makes of the female innovation in general and the narrative writing in particular a continuous process of creation open to the interpretation that seeks to enrich the women's writings in her way of carving her text which is near to her self. This text in which we distinguish the self crisis at the same level of her getting rid of the concellation in order to participate effectively in the aupgrading of the feminine artistic works in particuar and of the creative works in general. All of this is caracterised by the female presence and the feminine person's projection in the Algerian contemporary feminine narrative texts.

Key Words :

Women and the language- Female language- Self language- Women and the writing- Writing and seduction- Women and creativity- Arragement and the self- The body and the feminine writing- The Self and imagination.