الجمهوريـــة الجزائريـــة الديمقراطيـــة الشعبيـــة
وزارة التعليـــــم العـــــالي والبحـــــث العلمـــــي

جامعة العقيد الحـــاج لخضـــــر بـــاتنـــة
كليـــــــــة الآداب واللغـــــــات
قسم اللغة العربية وآدابهـــا

الكتابة الروائية النسوية العربية بين سلطة المرجع وحرية المتخيل

بحث مقدم لنيل درجة دكتوراه العلوم في الأدب العربي الحديث
تخصص: أدب حديث ومعاصر

إعداد الطالبة: بايزيد فطيمة الزهرة

إشراف الأستاذ الدكتور: الطيب بودربالة

لجنة المناقشة

الاسم واللقب	الرتبة	الجامعة	الصفة
جاب الله السعيد	أستاذ محاضر (أ)	جامعة باتنة	رئيـــــــــسا
الطيب بودربالة	أستاذ التعليم العالي	جامعة باتنة	مشرفـــا ومقـــررا
محمد العيد تاورتة	أستاذ التعليم العالي	جامعة قسنطينة	عضـــوا منـــاقشـــا
فتحي بوخالفة	أستاذ محاضر (أ)	جامعة المسيلة	عضـــوا منـــاقشـــا
عمر زرفاوي	أستاذ محاضر (أ)	جامعة تبسة	عضـــوا منـــاقشـــا

السنة الجامعية:
1432-1433هـ/2011- 2012 م

شكر وعرفان

بدءا بمقولة نجيب محفوظ:

«الكمال حلم يعيش في الخيال، ولو تحقق في الوجود ما طابت الحياة لحي».

وبمقولة يونغ: «خبرتي ما هي إلا نقطة في بحر، ومعرفتي ليست أوسع من مجال الرؤية في مجهر، وعيني ما هي إلا مرآة تعكس زاوية صغيرة من العالم».

أقول: إن هذا العمل لم يستوف الاكتمال المعرفي والمنهجي إلا بتأطير الأستاذ الدكتور " الطيب بودربالة " الذي كان خير دليل على إتمام هذا البحث منذ أن كان مجرد طرح حتى وصل إلى هذه الصورة.

فله مني كريم الجزاء والفضل والعرفان.

كما أشكر أعضاء لجنة المناقشة الموقرة —كل باسمه- والتي خصت بمناقشة هذا العمل، وستبدي آراءها القيمة التي تراها أولية ويستوجب مراعاتها في البحث العلمي. غير ناسين ولا متناسين العودة إلى كل ملاحظاتهم والعمل بها شاكرين لهم حسن السعي والقصد من ذلك.

كما أشكر إدارة جامعة الحاج لخضر على حسن سيرها في إتمام البحوث الأكاديمية والسهر على إنجاحها في أتم وجه.

والشكر الموفور لكل من أمد يد العون للباحثة من قريب أو بعيد.

الإهـداء

وحدها الأقدار تصنع لون البداية، وشكل النهاية.

وحدها الأقدار تختار ما لا تشاء.

مرت الأيام وبقى الفراغ بداخلي يذكرك

تغيرت السنون وبقى حبك سرمديا وإلى الأبد

وعملي هذا ثمرة ما زرعت بداخلي

من ثقة و احترام كبيرين

... ... والدي العزيز "رحمه الله"

- حي أنوء بمشقة الطريق

تمتد يدك الطاهر عبر العناء

تعبث بالعزم

كانت عاقبتي عنيدة

وكانت عطاءتك لا تنتهي

واليوم بعد زمن مضى

أفي بالوعد لك

وأنت أحق من يذكر على شفاهي – أمي الغالية –

- إلى شمسي و قمري ... نبع حناني الذي توج بهما، تذوب كل المتاعب في حضنهما، إلى البراءة الخالدة في ترقب العيون الحالمة طفلاي

" نور الهدي" و" علاء الدين".

- إلي كنوزي في الحياة ما حييت إخوتي وأخواتي السند الذي لم يتوان يوما في إشعاع فسحة الأمل بداخلي لمواصلة البحث.

- "عبد الحميد"، "سليم"، "مليكة"، "فوزية"، "رزيقة"، "عائشة" إليهم أهدي ثمرة السنين.

مقدمـــــة

فتحت الروائية /الكاتبة مسألة وجودها على الساحة الإبداعية **بدءا** من مساءلة جنسيتها في رصد الرجل لإبداعها في زخم ما تداولته أقلام المبدعين/الروائيين لتطرح وعي هذه الكتابة في نصوصها الحائرة، التي تشظّت فيها الذات الأنثوية عبر مواضيع حساسة لا يستسيغها الكاتب/المبدع بقلمه لعدم وعيّه بأنثاه.

و**حتما** فالرواية هي محور العلاقات بين الذات والعالم، بين الواقع والحلم، فكما قال "ميخائيل باختين"(Mikhail Bakhtin) عن العمل الروائي:«بأنه منتجا للمعرفة، ومحاورا لثقافته، ومن ثم فإن إنتاجه لا يمكن أن يكون مادة محايدة».

و**قطعا** إن النص النسوي يشارك الآخر همومه الاجتماعية والإنسانية، والسياسية، وهي بهذا الخطاب الأنثوي تؤسس لإستراتيجية الخصوصية بالنظر إلى لغته، أيديولوجيته، وبنيته السردية أيضا.

وهذا لا يعني **طبعا** النظر إلى النص الأنثوي من باب ضيق ، بل كمجال إبداعي أنتجته ذات مختلفة، وهذا الاختلاف لا يعزو إلى نقص ذاتوي، بل إلى رؤية ووعي مختلفين ومكملين في ذات الوقت لرؤية الآخر.

ومن هذه الزاوية تأسست استراتيجيتنا للبحث في غمار سجّالات حول الكتابة الروائية النسوية، من منطق ما كتبه المبدعون وآخر ما توصل إليه النقاد من باب الإبداع الذكوري، وخصوصية الآخر النسوي.

ولعل قيمة هذا الطرح ومكانته المعرفية تتأسس من خلال بنية التسمية في حدّ ذاتها، واشكالية المصطلح النسوي، وخلفياته الحضارية المختلفة(الدينية، الثقافية، التاريخية...) وأشكال تمظهراتها في النص الأنثوي، إذ يقف النقاد من الأدب النسوي موقفين: منهم من يرفض التسمية"الكتابة النسوية" بدعوى أن الأدب واحد لا قبل التصنيف بناء على معايير خارجية غريبة عن كينونته، وبعضهم يرى بمبدأ التقسيم (الكتابة)، وهذا ما يجعلنا نطرح اشكاليات عدّة من هذا الباب، أولاها:

-هل هذا التقسيم لفعل الكتابة(الإبداعية) والذي يقتصر على مصطلحي الذكوري/الأنثوي بقي سجين التعامل اللاهوتي مع المرأة، باعتبارها كائن يأتي في المكانة الثانية من حيث الوجود الإنساني؟

-وهل الكتابة فعل تحرري، أم هي ارتحال دائم في فهم ووعي الآخر المختلف؟

-وهل اللغة في الكتابة الأنثوية وسيلة لاستعادة الهوية والالتحام باللغة الأم؟
-كيف واجهت المرأة/الكاتبة عوالم الآخر/المغاير؟ وهل الكتابة ليست سوى ثمن للأنوثة المهدورة على هامشية الآخر؟
-كيف كانت الكتابة الأنثوية ملاذا للاحتماء من عفونة الواقع وقصور الوعي الثقافي؟
-هل جسدت استراتجية الكتابة بالجسد وعيا ثقافيا للنصوص الروائية؟
-وهل استطاعت الكتابة النسائية أن تكون الناطق الوحيد على انجراحاتها الأنثوية الخاصة والعامة؟

وللرد عن هاته السّجالات اعتمدنا خطة بحث مؤطرة بمقدمة ومدخل ضبطناه بعنوان موسوم بـــ: "ماهية الكتابة النسائية..الوعي بالكتابة أم احتراق الأسئلة" وتطرقنا فيه إلى ثلاث مباحث: المبحث الأول: حقيقة الكتابة النسائية، المبحث الثاني: هاجس الكتابة، المبحث الثالث: كتابة المرأة/جدلية الحضور/الغياب.

واندرجت الدراسة ضمن أربع فصول، كان الفصل الأول موسوما بـــ:"فضاءات الغيرية في الرواية العربية"، وينطوي تحته ستة مباحث، جاء المبحث الأول تحت عنوان: الآخر الغيري، والثاني: الآخر الموازي، والثالث:الأخر المعادي، والرابع: الآخر الجنساني، والخامس: الآخر المغيب. والمبحث السادس كان الأخر الاستعماري.

وجاء الفصل الثاني موسوما بعنوان: " الكتابة بين سلطة الواقع وآليات التخييل في الرواية العربية"، واحتوى بدوره خمس مباحث كانت كالآتي: المبحث الأول: الإيديولوجيّ الذكورية، المبحث الثاني: المعادل اللغوي للذات، المبحث الثالث: البحث عن الهوية، المبحث الرابع: الكتابة بالجسد "الإستربتيز الأدبي"، المبحث الخامس: الدين والمتخيـــل الروائي.

في حين جاء الفصل الثالث تحت عنوان: " الرواية النسوية ومعالم الذات الأنوثية"، وأدرج ضمنه أربعة مباحث، هي على التوالي: 1- شعرية السرد الروائي. 2- أبجدية الجسد الأنثوي. 3- الانحياز للصوت النسوي. 4- السلطة الاجتماعية على الأنثى.

وأخيرا عنونا الفصل الرابع بـــ:" صورة المرأة في الرواية العربية"، وخصصنا له مبحثين ارتأينا أنهم من باب الأهمية بما كان توزيع قضايا المرأة إلى شقين: شق خاص، وآخر عام. فكان الأول يضم ثلاثة مطالب: كان الأول: الحب.والثاني: العقم. في حين كان الثالث: الطلاق.

أما الشق العام الموسوم بـــ: المرأة والقضايا العامة، فأدرجنا ضمنه ثلاثة مطالب أيضا:الأول: الأنوثة السياسة/القمع والتماهي. الثاني: الآخر الاستعماري/الوعي الجريح. الثالث: الرحيل إلى الآخر(الغرب) وتشظي المصير.

وختمنا البحث بخاتمة كانت حوصلة إجمالية على نتائج الدراسة المتوصل إليها.

ويعود اختيارنا لهذا الموضوع بالذات إلى أسباب مختلفة بداية بخصوصية الكتابة كفعل باعتبارها خلاصا تحرريا من كل ممارسات القهر والاستلاب، لتتحول إلى نوع من الخلاص والتحدي المضاد للحظات الانتظار والاغتراب عن الذات، وعن الماضي، عن المساحة التي تؤطر لأساسيات الوجود، والكشف ثانيا عن الاختلاف إن وجد بين التقسيم للمصطلحين الكتابة النسوية والذكورية، على الصعيد النقدي. هذا الأخير الذي أخذ النصيب الأوفر من الطروحات والسجّالات المتضاربة في القبول أو الرفض لوجوده، وذلك من خلال ما أنتج من مؤلفات تقر أو ترفض مبدأ التقسيم.

– ثم ما لعبته المرأة/الكاتبة إلى جانب الرجل/الكاتب من إصدارات حظيت بالدرس والتمحيص، ونالت بها الروائية الحظ في الشهرة، وأثبتت عن جدارة تفوقها في الإبداع الروائي– والأمثلة عديدة –، وهذا ما جعلنا نأخذ من كل مكان بالوطن العربي نموذجا لإيضاح ما وصلت إليه الكتابة النسوية.

– ومن الأسباب التي دعتنا إلى طرح هذا الموضوع، البحث في استراتيجية الكتابة النسوية على وجه التحديد، وقراءة الوعي التاريخي والحضاري لهذه النصوص، وإيضاح مدى قدرة المرأة على التعبير عن شؤونها الخاصة إلى جانب العامة.

– البحث في تقنيات السرد النسوي، وايديولوجية كل كاتبة على حدّة في تصوير عوالم التخييل، وسلطة الواقع بآليات تبرز تفوق المرأة إلى جانب الرجل في هذا السبق.

وقد استفدنا في دراستنا من عدة مناهج، كان أهمها المنهج التاريخي في رصد المصطلحات المتعلقة بالمصطلح النسوي والمصطلح الذكوري.

وكان اعتمادنا على المنهج التحليلي الوصفي في تحليل المادة الروائية، وإبراز خصائص الكتابة النسوية في متون روائية نسائية من عدة أماكن، أهمها: الجزائر، تونس، المغرب، العراق، السعودية، لبنان، مصر، للرائدات الرواية بهاته البلدان.

أما المنهج الوصفي فكان في وصف الكتابة النسوية واختلافها مع نظيرتها الذكورية، وما تعتمده الأولى من خصائص تميزها عن هاته الأخيرة.

وكان المنهج النفسي يدور في العوالم الباطنة التي وعتها الكاتبة من خلال تناول قضياها خاصة بعالمها الأنثوي، وإعطاء الدور للأنثى- البطلة الورقية- لتنوب عن كاتبتها وهو المتنفس الوحيد عبر الكتابة.

وقد اعتمدنا في دراستنا على قائمة من المصادر والمراجع التي أنارت طريق هذا البحث إلى أفق المساءلة والنقاش، من بينها نذكر: عبد العالي بوطيب في" الكتابة النسائية، الذات والجسد، سعيدة مفرح في: الرجال أيضا يكتبون الأدب النسائي"، الحبيب السايح في:" الكتابة عن الكتابة"، زهرة الجلاصي في:"النص المؤنث"، مفيد نجم في "الأدب النسوي، اشكالية المصطلح". وغيرها من المراجع والمجلات والمواقع الإلكترونية التي اطلعنا عليها وأفادت البحث من زوايا عدّة، وكانت خير دليل لإنارة بعض النقاط المطروحة، وكأي بحث تواجهه عوائق، فإن العائق الوحيد من جانب دراستنا لموضوع الكتابة الروائية النسوية هو الانفتاح والتوسع والاختلاف، والتنوع في الدراسات التي خاضت في هاته المسألة، وهذا في حدّ ذاته يجعلنا نعيد النظر في أوجه التضارب في مسألة الكتابة وخصوصية الرواية النسوية، باعتبارها عملا مختلفا ومميزا يدخل ضمن الأدب الإنساني بصفة عامة، كما اعترضتنا مسألة الحصول على العديد من المصادر الروائية لروائيات لم يسبق دراستهن بعد، وهذا في حدّ ذاته يُعد إجحافا في حقّ أيّ رواية صدرت ولم تدرس في الحقل الإبداعي أو النقدي على عكس أخريات اكتسحن مجال الريادة والشهرة.

وفي الأخير وإن كان من واجب الباحث الشكر والعرفان، فإنني أدرك جيدا بأن الشكر لا يوفيه حقّه، وقد كان دعامة لأفكار البحث، ومصدرا منيرا للسّير في انجازه. كان بحق الأب الروحي للبحث فله مني كريم الفضل وجازاه الله عن الباحثين الناشئين في المستقبل خيرا.(الدكتور الفاضل الطيب بودربالة).

مدخـــــل

ماهية الكتابة النسائية... الوعي بالكتابة أم احتراق الأسئلة...

I- حقيقة الكتابة النسائية

II- المرأة/ماجس الكتابة.

III- كتابة المرأة/جدلية الحضور، الغياب

هو الملك وأنا الحريم...

لأني امرأة..؟

لأني من صنف الحريم..؟

بعلي تزوج أربعة...

ماذا يهمّ..؟

لو ألهبتني غيرتي..

لو أحرقتني.. دمعتي..

لو جففتني وحدتي..

ماذا يهمّ..؟

لو بتُّ في قصر الجحيم..

فهو الملك..

وأنا الحريم...

/// /// ///

يا إخوتي لا تسألوا...

لا تذهلوا...

لو كان يمشي.. خجلاً..

لو كان يشبه عجلاً..

لو أطرشا أو أحولاً..

لو أحمقا أو أهبلاً..

فهو الملك..

وهو الوزير..

وهو الأسد.. يا إخوتي..

حتى ولو أن الزئير..

مستبدل بصدى الشخير..

هواي.. رذيلة..؟

زناه.. رجولة..؟

جمالي عورة..
فجوره ثورة..
وله الجواري بعد موتي..
أما أنا..
فإلى الجحيم...
وعقلي سقيم...
فكري سقيم...
حتى ولو كان..
بهيم..
يا أمة نساؤها..
تساق نحرًا كالبقر...[1]

[1] لوسي يعقوب، لغة الأدب والشعر في كتابات المرأة العربية، مكتبة الدار العربية للكتاب، مدينة نصر، مصر، ط1، 2001، ص67.

حين تبوح الأنثى بكل حروفها المشفرة، فإنها تريد من الرجل الاعتراف بانتمائها لمملكته، لا فصلها عنه. فعندما «يُطرد المبدع من فراديس إبداعه، ويُشكّك بانتمائها إلى نبض جنانه، لتغدوَ ومضاته الجمالية إبرًا مسنونة تقضّ مضجعه، وتهزّ أشجار رؤاه ما الذي يفعله؟ بل ما الذي تفعله امرأة مسكونة بالرهافة والأنوثة، حين تباغتها هراوات التهم وطعنات الشائعات، هل تمزق كراريس بوحها، وتترك ساحة الإبداع؟..».[1]

نحن أمام أنثى جارحة تعرف ما لها، تدير حساباتها بين ماضٍ آمل، وحاضر تعس، فلا تجد ما يقنعها غير "الكتابة" التي لن تشفيَ غليلها وتعيد إليها بعث الحياة من جديد. فكل نصوصها محمومة تبحث عن أفق في ظله. إن الكتابة لديها هي ذلك الوجع الذي ظل يسكن أعماقها ليسدّ نتوءات الجراح النازفة، والتي ظلّت تغيّبها أو تقصيها، تحاول من خلال فعل الكتابة كشف جسرها الممدود بخيط رفيع منذ أن حكت شهرزاد، فأوحت أنها المغرية والقاصة لشهريار الملك، ليس فقط عبر الليالي الألف، ولا خوفًا من الموت، بل أصبحت تحكي رغبة في الحكي وسلطة عليه لا خوفا ورهبة منه، هي معادلة مشوّهة بين كينونته وكينونتها، رغبة منها في خلق خطاب يدين تجاوزها وتجاوز نصّها الأنثوي بأي حال من الأحوال.

---

[1] وجدان الصائغ، شهرزاد وغواية السرد، قراءة في القصة والرواية الأنثوية، منشورات الاختلاف، بيروت، ط1، 2008، ص63.

I- حقيقة الكتابة النسوية:

أ/الكتابة: هي نظرة للعالم وطريقة للحضور فيه، واختيار المرأة للكتابة يعني رغبتها في أن تكون وأن توجد، وتحضر بالفعل، وبالقوة وتحقق ما يمكن اعتباره تجاوزًا لوضعها الحالي، وهكذا تصبح الكتابة نوعًا من الخلاص، ويصبح الاستمرار فيها رغم ما يتضمنه من عذاب وشفاء، نوعًا من توسع دائرة الخلاص. وهكذا تشرِّع الكتابة لنفسها، لتجد كل مبررات وجودها، وتنهض.. إنه وضع المرأة، ففي عالم غريب وحاضر غريب لم تجد المرأة نفسها إلا بالكتابة، وواقع الكتابة ترتاد لغة الغرابة، لتدرأ عن اللغة الصدأ، حاملة كآبتها التي لا تنفتح إلا في غابة الكتابة، حيث يقوم العمل الفني بتخفيف توتر النفس البشرية العميقة.[1]

فالكتابة تفجير للمكبوت، والمخفي، والمرأة من خلال مختلف أشكال كتابتها الجسدية والرمزية تستدعي المكبوت المتراكم عبر الزمن لتعلنه في حوارها، وصراعا مع الرجل خصوصًا، حين تقترن الكتابة مع الحركة النسوية. لذلك عدّت الكتابة «حال شعرية بامتياز، فكلما شفّت الذات، تجرّدت اللغة، فحدث فعل الكتابة الذي يصير أحد أسراره هذه الوفرة التأويلية التي تتبعها اللغة للقارئ على مستوى علامة المعجم ووظيفة الدلالة، وتشكل الزمن وتهندس الفضاء».[2]

«فإذا كان النص الروائي ينكتب من الداخل، من اللاوعي. فإن تجربة الكتابة ليست سوى رهان مع الذات على قول ما لا تستطيع لغات الآخرين تشكيله».[3]

فالكتابة فضاء يتحرك في حدوده زمن الإنسان، وهي أروع مزيج بين قدرة العقل وسلطة اللغة، والرواية العربية على وجه الخصوص يمكنها أن تكون عالمية الموضوع، إنسانية الفكر. «فكم كان يجب أن يمرّ من الوقت لتتحول الكتابة من الرمز

---

(1) ينظر زغينة علي، وآخرون، «السرد النسائي في الأدب الجزائري المعاصر»، مجلة مخبر أبحاث في اللغة والأدب الجزائري ، كلية الآداب واللغات . قسم الآداب و اللغة العربية، جامعة محمد خيضر – بسكرة، الجزائر، ع1، 2004، ص18.

(2) الحبيب السايح، «الكتابة عن الكتابة»، مجلة الثقافة، الرواية الجزائرية، مسارات وتجارب، وزارة الاتصال والثقافة، الجزائر، ع118، فبراير 2004، ص23.

(3) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

المنطوق إلى الصوت المحفور. ومنه إلى الحرف المقروء، ومن هذا كله إلى هذه الكلمة العجيبة».[1]

وبذلك عُدّت الرواية أسطرة جديدة لإنسان ما بعد الشعر، ولعل تواشج الشعر مع الرواية يولد شاعرية أكثر، وهذا ما نلمسه داخل النصوص، فبوح النص يعني بهذا بوح الجسد لذلك عدّ الأسلوب هو الرجل والكتابة هي المرأة. والكتابة: «هي أداة أخرى لتأسيس علاقة جديدة مع العالم، واختارت المرأة الكتابة بناءً على المواجهة، المراوغة، والاحتيال على واقع وشخوص تصبح معها الكتابة أداة انتقام تصل حدود القتل، وفي هذا كله تنطلق من منطلق يقوم على استعمال الحواس بدل العقل، لتعطيَ صورة من علاقة المرأة/بالكتابة كقيمة تجسد الكتابة كفعل مواجهة للاحتفاء بالذات وإثبات حضورها».[2]

وإذا كانت الساحة النقدية قد صنفت الكتابة الأدبية على أساس الاختلاف الجنسي، فلا غرابة أن نجد تضاربا في مواقف النقاد من خلال مجموعتين كبيرتين:

الأولى: ترفض التسمية (الكتابة النسائية) بدعوى أن الأدب واحد لا يقبل التصنيف بناءً على معاييرَ خارجيةٍ غريبة كليا عن كينونته، وإن ما يلاحظ عادة من اختلافات فنية وفكرية بين بعض الكتابات لا يعدو أن يكون مجرد تكوينات طبيعية تشهد في مجموعها على دينامية هذا الحقل الإبداعي المعرفي وحيويته، ولا يمكن اتخاذها أبدًا ذريعة لأية نمذجة غالبا ما تتجاوز وظيفتها الوصفية لتكتسب دلالة معيارية تفقدها كل قيمة نقدية حقيقية، وتحوّلها لمجرد تصنيف تراتيبي مرفوض، كما هو حال الكتابة النسائية «حيث عدّ هذا التصنيف – رجاليا – من أجل الإبقاء على تلك الحواجز الحريمية الموجودة في عالمنا العربي وترسيخها وتدعيمها في مجال الإبداع».[3]

أما الثانية: فتقر بمبدأ التقسيم (الكتابة) لأصناف متنوعة، اعتمادًا على معايير مضبوطة تفترضها منهجية الدراسة، علما بأن ذلك لا يمس ولا ينبغي له أن يمس لا وحدة الأدب ولا خصوصيات الأصناف والتجارب الإبداعية المنضوية تحته،

---

[1] المرجع السابق، ص22.

[2] محمد غرناط، «الهوية والتخييل في الرواية الجزائرية، قراءة مغربية»، رابطة أهل القلم، منشورات الثقافة، سطيف/الجزائر، ط1، 2008، ص127.

[3] عبد العالي بوطيب، «الكتابة النسائية، الذات والجسد»، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ع75، شتاء 2009، مصر، ص24.

لتتحصر بذلك أهدافه في حدود ما تسمح به الطبيعة العامة لهذا النوع من الدراسة المهتمّة بإبراز أهم الجوانب الفنية والفكرية المشتركة بين مختلف الأعمال المصنفة دون إغفال علاقتها بباقي الأعمال والأصناف الأخرى.[1]

ومهما يكن من تضارب هذه الآراء فإن مصطلح (الكتابة النسائية) فرض نفسه، وهيمنته على الساحة الإبداعية العربية بفعل اكتساح المرأة لمجال الكتابة. وإذا علمنا أن هذا المصطلح، غالبا ما يتداول نقديا بمفاهيم مختلفة تبلغ أحيانا حدّ التناقض مما يسيء لقيمة المصطلح، فإننا إذا عدنا إلى حصر دائرة "الكتابة" نجدها أحيانا تتوزع على مفهومين مختلفين:

أولا: يحددها فيما تكتبه المرأة تمييزا عمّا يكتبه الرجل، بغض النظر عن نوعية موضوعاتها خاصة كانت أو عامة، معتمدا في ذلك طبعا على قاعدة ربط الكتابة بجنس الكاتب، في محاولة لكشف آثار ذلك المحتملة على المكتوب: «إن مصطلح الأدب النسائي يتحدد من خلال التصنيف الجنسي، وبذلك يستعمل المصطلح هنا مرادفا (لأدب المرأة)».[2]

ثانيا: يحصرها فيما يكتب عن المرأة بغض النظر عن جنس صاحبه رجلا كان أم امرأة، وبذلك يربطها عكس السابق بموضوعها فقط (ككتابة عن المرأة)، حتى ولو كان كاتبها رجلا: "الأدب النسائي لا يعني بالضرورة أن امرأة كتبته، بل يعني أن موضوعه نسائي".[3]

– ينحصر المفهوم الأول في نطاق جنس الكاتب، بغض النظر عن دائرة المواضيع، في حين أن المفهوم الثاني يقع بحكم عمومية موضوعاتها خارج حدود التعريف الذي يضيق أفق دائرة الكتابة النسائية.

وهكذا؛ تميزت (كتابة المرأة) "L'écriture féminine" عن الكتابة النسائية "L'écriture féministe"، الأولى نسبة للمرأة (Femme)، وتطلق على كل ما

---

(1) المرجع السابق، ص25.

(2) ينظر نفسه، الصفحة نفسها.

(3) سعيدة مفرح، «الرجال أيضا يكتبون الأدب النسائي»، جريدة القدس العربي، السنة السادسة، ع1717، 29 ديسمبر 1994، ص06.

تكتبه المرأة بغض النظر عن الموضوعات، والثانية نسبة للاتجاه المناصر لقضية المرأة العادلة المعروف بـــ (Féminisme)، سواء أكان كاتبه رجلا أم امرأة. وهو ما يعني بعبارة أخرى أن (موضوع المرأة) لا يمثل سوى جزءا بسيطا من مجموع اهتمامات المرأة المتنوعة في المجال الأدبي. هذا فضلا على أن (الكتابة النسائية) بمفهومها الواسع لا تنحصر طبعا فيما تقدمه المرأة فقط، بقدر ما تشمل كذلك كتابة الرجل.

فالرجال أيضا يكتبون الأدب النسائي، وللتمييز بين مصطلحي (كتابة المرأة) و(كتابة الرجل)، فإننا نفرق بين (الكتابة النسائية المؤنثة) و(الكتابة النسائية المذكرة)، مع مراعاة أنواع العلاقات القائمة بين مختلف هذه الكتابات على الصعيد الأفقي والعمودي، من خلال الجدول التالي: [1]

1/ كتابة المرأة	2/ كتابة الرجل
↓	↓
L'écriture féminine	L'écriture masculine

3/ الكتابة النسائية المؤنثة	4/ الكتابة النسائية المذكرة
↓	↓
L'écriture féministe féminine	L'écriture féministe masculine

عند تأملنا في الجدول تتبادر إلينا مجموعة من الملاحظات أهمها:

- إن عبارة (كتابة) تحضر وبشكل جلّي في موقع متميز لكل المصطلحات الأربعة مما يعد مؤشرا قويا على الصفة الإبداعية الأساسية المشتركة بين الأصناف الأدبية رغم تمايزها الداخلي.
- إن التمايزات الاصطلاحية المسجلة بينها تبقى على أهميتها بسيطة، بالنظر لمواقعها وما تمسه من جوانبَ محدودةٍ تنحصر أفقيا وتوزيعيا في جنس الكاتب.

[1] ينظر: المرجع السابق، ص26.

(امرأة ≠ رجل)، (كتابة المرأة ≠ كتابة الرجل)، (كتابة نسائية مؤنثة ≠ كتابة نسائية مذكرة).

وعموديا واندماجيا في موضوع (موضوعات) الكتابة: (عام ≠ خاص)، (كتابة المرأة) ≠ (كتابة الرجل)، (كتابة نسائية مؤنثة) ≠ (كتابة نسائية مذكرة).

* إن الحضور المشترك لصفة النسائية في الخانتين 3، 4، وهما على التوالي: (الكتابة النسائية المؤنثة) و(الكتابة النسائية المذكرة). بقدر تميزهما عن الخانة 1 و 2 على التوالي أي (كتابة المرأة) و(كتابة الرجل)، فهما أي الكتابتان السابقتان عكس ما يعتقد بعضهم لا تهاجم الرجل بكتابتها، وإنما عنصرية العقلية الذكورية السالبة لقيمتها الإنسانية حيثما وجدت وكيفما تجسدت (الأم، الأب، الأخ، الصديق، المؤسسة، ...). ولو كان الأمر كذلك لما ساهم فيها الرجل بنصيب، ولا انحصرت دائرة نقمة كاتباتها على شخص الرجل وحده دون غيره من الرموز العقلية الذكورية المتحجرة بمختلف تمظهراتها، عكس ما تؤكد ذلك أغلب الأعمال الأدبية النسائية.[1]

هل رفضت المرأة الكاتبة مصطلح الكتابة النسائية؟ ما معيار التصنيف الإشكالي الخاص بمجال كتابتها الإبداعية؟ هل يعد هذا التصنيف تصغيرا لشأنها في دائرة (النسائي)، أم يمكن اعتباره أدبا مغايرا لأدب الرجل؟

– وفي دائرة هذا السجال تتضارب مواقف عدّة، فنلاحظ ما يلي:

توزعت مواقف المرأة الكاتبة من مصطلح "الكتابة النسوية" على ثلاثة مواقف.

أولها: الموقف الرافض كليا له، وقد تميزت المرأة/الكاتبة بالمسارعة إلى هذا الرفض منذ بدايات طرحه للتداول، وكان يعبر عن حساسية خاصة تجاهه، لاسيما لدى الجيل الذي استطاع أن يحقق حضوره الأدبي وشهرته، كما هو حال الأديبة "غادة السمان"، على الرغم من أن شهرتها حققتها من خلال أدب يعبر عن تمرد المرأة على الواقع الاجتماعي والثقافي القائم، حيث كانت المرأة هي بطلة قصصها ورواياتها.[2]

---

[1] ينظر: المرجع السابق، ص26.

[2] ينظر: مفيد نجم، «الأدب النسوي، إشكالية المصطلح، إشكالية المصطلح»، مجلة علامات، ج57، م15، رجب 1426، سبتمبر 2005، ص ص161،160.

فالأدب النسائي بالنسبة لهن آتٍ من عدم تحديد وتعريف "كلمة نسائي"، والتي تحمل دلالاتٍ مشحونةً بالمفهوم الحريمي، الاحتقاري. وهذا ما يدفع المبدعات إلى النفور منه على حساب هويتهن.[1]

وفي رفضهن هذا عدم الرغبة في الانضمام إلى المؤنث كمعادل لمجموعة نسائية منغلقة على ذاتها أو كمنزلة سوسيوثقافية هامشية. لذلك تؤكد المرأة/الكاتبة على أنها كائن "لا جنسي" أو "محايد" عندما تنتابها دواعي الكتابة تنسى أنها امرأة.[2]

أما الموقف الثاني فتمثل في الوسطية: فهو يقر من جهة بخصوصية التجربة التاريخية، والاجتماعية التي عاشتها المرأة وطبعتها بطابع خاص، ومن جهة أخرى يرفض أن تكون هذه الخصوصية نابعة من خصوصية طبيعية تلازم المرأة.[3]

وثالث المواقف هو الذي تلقف المصطلح وراح يدافع عنه ويتبناه، وعمل على توظيفه في الثقافة والأدب العربيين، ولكن من دون وعي نظري ومنهجي واضح ومتبلور. وفي الحقيقة، إن غياب هذا الأساس النظري والمنهجي لدى الكاتبات والناقدات العربيات المدافعات عن شرعية المصطلح، لم يكن بعيدا عن حال الحركة الأدبية النسوية في الغرب، والتي ظهرت في نهاية النصف الثاني من ستينات القرن العشرين، حيث كان الغرب يشهد فورة مناهج النقد الحداثي، مما أثر على عملية استقبال النقد النسوي وأدى إلى تجاهله مرحلة من الزمن.[4]

لم يكن هناك اختلاف بين أشكال التعاطي مع مفهوم الكتابة النسوية في الغرب، وهذه الأشكال عند الكاتبات العربيات. فقد اتخذ هذا التعاطي شكلا من الرفض الكامل وآخر من الاعتراف المؤقت، وكان الموقف الثالث هو الموقف المتحمس والمدافع عنه، ولا شك أن هذه المواقف استندت في موقفها إلى خلفيات ثقافية وسياسية. فالموقف الوسطي المتمثل فـي التيار المعترف بوجود خصوصية تاريخية واجتماعية لتجربة المرأة وحياتها، هو التيار المستند في وعيه على أساس إيديولوج ي... سواء أكان تيار

---

[1] زهرة الجلاصي، النص المؤنث، دار سراس للنشر، تونس، 2000، ص10.

[2] ينظر: المرجع نفسه، ص09.

[3] مفيد نجم، الأدب النسوي، إشكالية المصطلح، إشكالية المصطلح، ص161.

[4] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

الكاتبات الغربيات أم التيار العربي. وقد عرف بالتيار المادي الذي اهتمّ بكيفية ظهور مفهوم الأنوثة من خلال الظروف الاجتماعية الواقعية.[1]

فمحمد نور الدين أفاية وضع قلق الكتابة النسائية خارج هاجس الجسد، يقول: «إن الكتابة شيء مستعصي أو غريب عن مجال جسد المرأة، وما هي طبيعة التوتر الذي يمكن أن توحي به واو العلاقة بين المرأة والكتابة».[2]

لقد كان النقد النسوي في الغرب يحاول أن يؤسس قاعدة نظرية "للكتابة النسوية". الأمر الذي انعكس على عملية استيعاب حدود المصطلح ودلالاته للأشكال الأدبية السائدة وتقاليدها الأدبية المهيمنة، وثانيها مرحلة الاعتراض على هذه التعابير والقيم، ثم هناك أخيرًا اكتشاف الذات، وقد أطلقت على المرحلة الأولى تسمية (المؤنثة) وعلى الثانية تسمية (النسوية) والثالثة (الأنثوية).[3]

* إن الباحثة "بنزاكور" (**Anissa Benzakour Chami**) واعية بحدود المتخيل الرجولي الذي لا يمكن وضعه مكان المتخيل النسائي، فهذا الإعلان يضع الكتابة النسائية في مواجهة الجسد الأنثوي ليحقق ثقافة من نوع لا تستجيب فيه المرأة لخصائصها الأنثوية، مما يجعل المرأة تصوغ كتابتها بشكل مختلف تمامًا عن أشكال كتابة الرجل.[4]

ولإزالة اللبس بين المفاهيم السابقة، وضبط مجال اشتغالها الدلالي، إذ إن هناك (المؤنث) و(النسوي) و(الأنثوي)، وهذا الاختلاف حاضر لدى الناقدات العربيات عند استخدام الصفة المميزة لكتابة المرأة.[5]

فالمرجعيات الفكرية التي تستند إليها الناقدة النسوية في تشكيل منظورها إلى مفهوم الكتابة النسوية لعبت دورًا كبيرًا في تحديد طبيعة الرؤية إلى هذه الكتابة. كما

---

[1] ينظر: المرجع السابق، الصفحة نفسها.

[2] عبد النور إدريس: الكتابة النسوية، حفرية في الأنساق الدالة، الأنوثة... الجسد.. الهوية، مطبعة سجلماسة – مكناس، المغرب، ط1، سبتمبر 2004، ص75.

[3] مفيد نجم، الأدب النسوي، إشكالية المصطلح، ص ص163-164.

[4] عبد النور إدريس، الكتابة النسوية، حفرية في الأنساق الدالة، ص75.

[5] ينظر: مفيد نجم، الأدب النسوي، إشكالية المصطلح، ص164.

نجد هذه الظاهرة مشتركة بين النقدين النسويين في الثقافة الغربية والعربية. وقد رفضت الناقدة العراقية (نازك الأعرجي)، وهي من بين الناقدات النسويات المجتهدا ت في هذا المجال مصطلح "الكتابة الأنثوية" لأن الأنوثة كمفهوم تعني لها: "ما تقوم به الأنثى وما تتصف به وتنضبط إليه، فلفظة الأنثى يستدعي على الفور وظيفتها الجنسية، وذلك لفرط ما استخدم اللفظ لوصف الضعف والرقّة والاستسلام والسلبية. وبناءً على استخدامات هذا المفهوم في الثقافة والمجتمع العربيين تدعو الناقدة إلى استخدام آخر هو مصطلح"الكتابة النسوية« لأن هذا المصطلح يقدم المرأة والإطار المحيط بها المادي، والبشري والعرفي والاعتباري في حالة حركة وجدل».[1]

كما أن الكتابة الأنثوية تُعنى بالفروق البيولوجية بين النساء والرجال، وهي من قضايا الاختلاف الجنسي، التي ترى أن البيولوجية قضية جوهر، والقول بأن المرأة ليست سوى "رحم" يلخص هذا الموقف الذي يقلل من أهمية التكيف الاجتماعي... وقد رأت بعضهن أن الصفات البيولوجية مصدر اعتزاز لا مصدر دونية، وأن دراسة التمثلات الأدبية لهذه الاختلافات في كتابات النساء مهمة جدا للتوصل إلى ما يمكن أن نسميه بالنقد النسوي.[2]

غير أن الناقدة العراقية "نازك الأعرجي" تكشف أخيرا في عنوان كتابها عن الاختلاط والتداخل في الرؤية، والمفهوم مما يكشف لنا عن إشكالي ة المصطلح في هذه الكتابات، فهي تعنون "كتابها بصوت الأنثى"، وتضع عنوانا تاليا هو «دراسات في الكتابة النسوية العربية"، فإذا كانت ترفض مصطلح الكتابة الأنثوية، فكيف تبيح بمثل هذا العنوان وتجعل مفهوم النسوية عنوانا فرعيا له؟! ».[3]

وتبدي الأعرجي استغرابها من الوسط الثقافي العربي ومقاومته لهذا المصطلح أي (الأنثوي) رغم أنها في قرارة وعيها تريد الخروج من حتمية الحصار لتبرهن بنتاجها الأدبي والذهني بأنه نسوي.

---

[1] مفيد نجم، الأدب النسوي، إشكالية المصطلح، إشكالية المصطلح، ص ص164-165.

[2] ينظر: محمد دودين، خطاب الرواية النسوية العربية المعاصرة، أمانة عمان، عمان، ط207، ص74.

[3] مفيد نجم، الأدب النسوي، إشكالية المصطلح، ص165.

كما نجد الدكتورة "زهرة الجلاصي" قد استخدمت مصطلح "النص الأنثوي" بديلاً لمصطلح "النقد النسوي" أو "الكتابة النسوية" مؤكدة بذلك التعارض بين المصطلحين، من حيث الدلالة والمعنى. ففي "مصطلح "نسائي" معنى التخصيص الموحي بالحصر والانغلاق في دائرة جنس النساء، بينما ينزع المؤنث إلى الاشتغال في مجالٍ أوسعَ مما يخول تجاوز عقبة الفعل الاعتباطي في تصنيف الإبداع احتكامًا لعواملَ خارجيةٍ على غرار جنس المبدع.[1]

ويتميز هذا النص عند الناقدة بالرفض للانطلاق من أي تصنيف مسبق، كما يتميز بوجود علامات "مؤنث" في تشكيل تعبيراته.

إن بيان هذا الاختلاف في المفردات قد يكون كافيا لجلاء القضايا السياسية النظرية في النسوية. وبذلك فإن كلمة (أنثى) (Female) تشير إلى العناصر البيولوجية البحتة التي تميز النساء جنسيا عن الرجال... أما كلمة (أنثوي) (Féminine)، فتستعمل للإشارة إلى ما تفرضه المبادئ الثقافية والاجتماعية البطريكية من أنماط الجنس والسلوك، وهي تشير إذن إلى الثقافة بمعنى مجموعة الصفات المحددة ثقافيا، اجتماعيا، تاريخيا والمفروضة على النساء ككل بوصف جوهرهن الطبيعي... وكلمة (نسوية) (Féminisme) تشير إلى قضية سياسية تتعلق بحرية المرأة الجديدة التي بزغت أواخر الستينات من القرن العشرين.[2]

وتنطلق "رشيدة بنمسعود" في هذا التحديد من سؤال الخصوصية الذي تؤكد فيه على أن «علاقة المرأة بالممارسة الأدبية التي احتلتها في تاريخ الكتابة الأدبية، يجب النظر إليه من زاوية الخلق والإبداع التي تبدو من خلاله المرأة كذات فاعلة ومنتجة كذلك، والزاوية التي تحضر فيها المرأة كمادة للاستهلاك يستمد منها الرجل/المبدع إنتاجه الفني».[3]

---

[1] ينظر: المرجع السابق، ص166.

[2] ينظر: نادر القنة، «إشكالية المصطلح في المسرح النسائي»، مجلة البيان، رابطة الأدباء، الكويت، ع401، ديسمبر 2003، ص130.

[3] ينظر: مفيد نجم، الأدب النسوي، إشكالية المصطلح، ص167.

ويمكن أن نلمس آلية انتقال (مصطلح النسوية) والأدب النسوي، أو الثقافة النسوية عبر ارتحال المصطلح ذاته قاموسيا من اللغة الانجليزية إلى اللغة العربية (Feminism) تقابل بالعربية " نسوية" ترتبط باللغة الانجليزية بكلمتين هما: الأولى (Femelle) وتعني (أنثى)، والثانية (Féminine)، وتعني بالعربية أنثوي. وقد أفادت الدراسات اللغوية الحديثة تمايز كل كلمة عن الأخرى في الدلالة الاصطلاحية، رغم تشابكهما في جذر واحد.

"نعكس على مستوى اللغة ما هو سائد في ثقافة بطريكية نجد أن كلمة (Femelle) (أنثى): هي صفة واسم في الوقت ذاته، حيث تشير بوصفها اسما إلى شخص أو حيوان ينتمي إلى هذا الجنس... أما كلمة (Féminine) (أنثوي)، فهي صفة تشير إلى التمتع بصفات ينظر إليها على أنها مطابقة للنساء مثل اللطف، الرقة...أما كلمة (Féminisme) (نسوي) فتشير إلى مذهب يدافع عن حقوق النساء والمساواة مع الرجال.[1]

وما تؤكده الناقدة "رشيدة بنمسعود" هو رفضها التمييز بين الأدب كمفهوم عام و"الأدب النسائي" كمفهوم خاص، وتعتبر مشاركة المرأة في الإنتاج الأدبي وسيلة من وسائل تحررها ووعيها العميق بالحياة والواقع. كما نجد في هذا الصدد الناقدة "يمنى العيد" تنطلق كذلك من رفضها لهاته الخصوصية، التي ترى بأنها تعيق الإنتاج الأدبي، في حين تعود لتعترف بها على أنها «لا تعد خصوصية طبيعية ثابتة، بل هي ظاهرة تجد أساسها في الواقع الاجتماعي التاريخي الذي عاشته المرأة. وفي ضوء هذا تحدد خصوصية الأدب النسوي بالتمركز حول الذات ورفض السلطة الذكورية، والبحث عن الحرية».[2]

كما أننا نجد النقد الأنثوي قد توزع إلى نمطين هما على التوالي:

النمط الأول: يهتم بها بوصفها قارئة أي مستهلكة للأدب الذي ينتجه الرجل ويهتم بصورة المرأة ومقبوليتها في الأدب، ويهتم أيضا باستقلال الجمهور الأنثوي والعبث به وتحليل المرأة بوصفها علامة سيميائية.

---

[1] ينظر: نادر القنة، إشكالية المصطلح في المسرح النسائي، ص130.

[2] ينظر: مفيد نجم، الأدب النسوي، إشكالية المصطلح، ص167.

النمط الثاني: يهتم بالمرأة بوصفها كاتبة، من حيث هي منتج للمعنى النصّي لتاريخ الأدب الذي ينتجه النساء.[1]

وفي هذا الصدد تقر الروائية المغربية "خناثة بنونة" بأن التصنيفات السابقة عابرة، إذا كانت المرأة تمتلك الجدارة الفكرية والاجتماعية. ولعلّ هذا ما ذهب إليه الناقد "محمد عبد الله الغذامي" في تحديده لمصطلح الكتابة النسوية حيث «يشترط توفر وعي المرأة/الكاتبة بذاتها ووجودها، لأن هناك نساء كثيرات كتبن بقلم الرجل ولغته وعقليته، وكن ضيْفات أنيقات على صالون اللغة، ومن هنا تصبح كتابة المرأة– اليوم...صوت جماعي. فالمؤلفة هنا؛ وكذلك اللغة هما وجودان ثقافيان فيهما تظهر المرأة بوصفها جنسًا بشريًا ويظهر النص بوصفه جنسا لغويا».[2]

إن هذا العالم الإبداعي كما نتصوره «مشكل من أوليات متتالية فهو لا يحضر إلا ليغيب، ولا يغيب إلا ليحضر والحاضر من شأنه أن يتمثل الغائب، وإذا بهذا الغائب يغدو حاضرا يستدعي هو الآخر غائبا آخر».[3]

بين النظرة التي تجعل من الأنثى كائنا مجتزأ، وبين كتابة الأنثى التي تحاول الخروج من الظل لتجعل من ذاتها كينونة خاصة، ولعلّ كتابة "ليلى بعلبكي" في "أنا أحيا" (1958) أشبه بصرخة تلي الخروج من قوقعة الآخر. فهي إعلان عن عصيان ذي طابع نسوي تحرري كان في الواقع خطوة لامرأة عربية صوب الحداثة في مجتمع بطريكي محاولة استعادة ذاتها، والتأكيد على خصوصيتها كقضية وجود. «يبدو أن الكتابة هي إما تعبير عن انفتاحات اللاوعي، أو انحياز لسلطة مادية ورمزية، وإما إنصات دائم لتفاصيل المرحلة. والكتابة فعل وجودي إشكالي ومتعدد، لأنه يترجم افتراقا معينا مع الذات وارتماءً في آخر مغاير من خلال اللغة والرهانات الدلالية، وهذا الافتراق ليس قطيعة بقدر ما هو تحول يطرأ على الهوية المنخرطة في سياق الكتابة».[4]

---

[1] زغينة علي، وآخرون، السرد النسائي في الأدب الجزائري المعاصر، ص ص 21،22.

[2] عبد الله الغذامي، المرأة واللغة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط1، 1996، ص182.

[3] عبد الجليل مرتاض، في عالم النص والقراءة، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 2006، ص71.

[4] محمد نور الدين أفاية، الهوية والاختلاف، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، 1988، ص07.

فهذه "إيلين شوالتر"(Elain Showalter) –على سبيل المثال– تربط بين اختلاف كتابات النساء الأدبية عن كتابات الرجال بالاختلاف القائم في تجربة الحياة التي تعيشها والواجبات التي ينتج عنها مضمون مختلف، وتستدل على ذلك بالملامح المشتركة التي يمكن أن نجدها بين كتابات النساء الأديبات، خاصة على مستوى الخيال، والموضوعات المطروحة في كتاباتهن، وأيضا على مستوى الصورة وأنماط الكتابة.[1]

إن المرأة في كتابتها تستدعي المكبوت المتراكم عبر الزمن، لتعلنه – أو تلعنه – في حوارها، أو صراعها مع الرجل، لاسيما وأن رغبة هذا الأخير في الخلود تعبر عن نفسها من خلال إقصاء المرأة وتهميشها.[2]

فالكتابة افتراق مع الآخر وارتماء في آخرَ مغايرٍ بواسطة الكلمات، فالنص المكتوب امتداد وجودي للذات الكاتبة وتكثيف لأشياء أخرى تتجاوزها، فهي – أي الكتابة – إذن تفجير للمكبوت والمخفي، فالمرأة من خلال "مختلف أشكال كتابتها الجسدية والرمزية تستدعي ذلك المسكوت عنه.[3]

كما أن الروائية فضيلة الفاروق تصرح بمفهومها عن الجرأة، الجسد، الكتابة، فتقول: «ومفهومي عن الجسد هو كسائر المفاهيم، إنه واقع وملموس وآمر وناهٍ. ولا تستطيع تجاهله، لذلك يحضر في التعبير وفي الثقافة ككل، ثم إنني لا أغيّبه تحديدًا بداعي الطهورية أو العفة، فهذا أمر تجاوزته الثقافة العربية وأصبح للتعبير الحرّ سيادته وضروريته».[4]

إن "راسين" (Racine) قديما قد أعطى لجلّ مسرحياته التراجيدية عناوين نسائية، وأكد على أن الشخصية التي تخلق الفتنة وتتحمل مسؤولية التراجيديات الإنسانية تكون في غالب الأحيان امرأة لأنها تفتقر بشكل وجودي إلى جوهر وليست

---

[1] نادر القنة، إشكالية المصطلح، ص129.

[2] المرجع نفسه، ص35.

[3] محمد نور الدين أفاية، الهوية والاختلاف، ص09.

[4] عناية جابر، فضيلة الفاروق، لن ألجم خطابي الجريء، مجلة البيان، الكويت، ع401، ديسمبر 2003، ص93.

إلا حضورًا ثانويًا يتلخص في الولادة وإعادة الإنتاج، وهكذا بقيت الكتابة الأدبية في القرن 17م مُسيجة بالتصور اللاهوتي للإنسان والمرأة.[1]

وبهذا؛ يظهر أن الخطاب العربي... بقي سجين التعامل اللاهوتي مع المرأة باعتبارها كائنا يأتي في المكانة الثانية من حيث الوجودُ الإنسانيُّ، وبوصفها عنصرًا اختارته الطبيعة للقيام بوظيفة إعادة الإنتاج وحسب.[2]

وهكذا؛ وبدءًا من ليلي بعلبكي التي أطلقت العنان لقدرتها الإبداعية «وهي تحاور الذات والآخر لتتواصل معهما بجمالية مطلقة تصنعها بشفافية وصدق، فهي حين تكتب تكون في أسمى حالات الصدق، فتتعرى أمام ذاتها، وأمام القارئ دون قناع أو حجاب، إنها تنتج كتابة سافرة تمزق وتخترق كل الأقنعة، وهذه هي إحدى خصائص الكتابة النسائية».[3]

وهذا ما دفع بالمرأة لخوض مغامرة الكتابة الروائية في الوطن العربي من خلال أسطرة نفسها في زخم اللغة التي تتناسل حروفها، لتجهض النص الأنثوي بصورته المتخيلة داخل الكاتبة ذاتها، وبذلك تعد «الكتابة لا إرادية تكتب الشخص وليس العكس، وكما أن الكتابة مشروطة باللغة، فهذه الأخيرة هي التي تتكلم الفرد وتضمن شرط وجوده».[4]

فإذا كان النص الروائي ينكتب من الداخل – أي من اللاوعي(باللاشعور) بالغياب والمسكوت عنه، فإن تجربة الكتابة في حدّ ذاتها تطرح العديد من الأسئلة: هل الكتابة نبوءة تاريخية تقترح العالم ومعناه؟ وهل فعل الكتابة هو في عمقه فعل أزلي؟ أم فعل تحرري؟ أم تسلطي؟ أهو فعل يكتب الجسد واللغة والوجود، ويكتب الكتابة ذاتها؟ هل هي فعل الصيرورة والارتحال الدائم؟ أم هي السّم والدواء كما عبر عنها أفلاطون في إحدى حواراته الفلسفية؟

---

(1) محمد نور الدين أفاية، الهوية والاختلاف، ص38.

(2) المرجع السابق، ص39.

(3) ينظر: سعيدة بن بوزة، الهوية والاختلاف في الرواية النسوية في المغرب العربي، رسالة دكتوراه العلوم في الأدب العربي، إشراف الدكتور الطيب بودربالة، جامعة باتنة، 2008، ص75.

(4) لحسن أحمامة، قراءة النص، بحث في شروط تذوق المحكي، الثقافة مؤسسة النشر والتوزيع، ط1، 1999، ص72.

هذا ما شكل دائرة السجال في كتاب "شعرية الكتابة والجسد" لمحمد الحرز، ومدى وعينا بهذه التساؤلات التي تفرز حقيقة الإجابة وتطلعنا للوصول لها. فالكتابة تطلق العنان للأفكار وتجعل الذات أكثر عمقا «هذا التراوح الديناميكي الخلاّق والفعّال يخلق نوعًا من الطاقة الحيوية التعبيرية، تجعل الذات تتجاوز السطحية الواقعية الأحادية للأشياء إلى العمق الوجودي، حيث تتماهى الذات مع أشياء الوجود لتعيد صياغة نفسها من جديد عبر السياق اللغوي ذاته».[1]

وهنا تتحقق الحرية للذات عبر أفق الكتابة بصفتها محتوى مكانيا لحركة الحرية، وهذا ما عبر عنه "ميشيل فوكو" (Paul-Michel Foucault) عندما صرّح قائلا "أتركونا أحرارًا عندما يتعلق الأمر بالكتابة"... فالحرية ذات طبيعة علائقية لا يمكن أن تنهض من دون أن تتعاضد مع المكان والزمان في وحدة واحدة، بحيث تشكل بنية متعددة الرؤى كفيلة بأن تجعل الذات المبدعة تمسك باللحظة التاريخية الخالدة... وهنا تصبح الذات رائية، بمعنى أنها تخترق البنية الاجتماعية والثقافية والأدبية المتخارجة منها، وتتعالق مع عالمها الخاص ورؤيتها المستقبلية.[2]

ومن هنا كانت الكتابة النسائية «ميالة إلى الكتابة السير ذاتية، حيث تجد الذات متنفسا لها، وتبوح وتعترف بكل ما كانت تحس به من ضيم وضيق في كنف القبضة الحديدية».[3]

فالكتابة أيضا قضية شائكة مثلها في ذلك مثل المرأة العربية، لا يمكن إدراك جوهرها الباطن من خلال تجلياتها ومظاهرها، وإذا كان مصطلح (كتابة نسائية) يشير إلى عديد من القضايا من مثل: هل هناك معايير نقدية خاصة تميز في الكتابة بين ما هو نسائي وما هو رجالي؟ ولكي يصبح مصطلح الكتابة النسائية إجرائيا يحتاج في حد ذاته إلى دراسة كل أنماط الكتابة الصادرة عن المرأة سلوكًا فاعلاً أو منفعلاً أو متفاعلاً.

---

[1] محمد الحرز، شعرية الكتابة والجسد، دراسات حول الوعي الشعري والنقدي، بيروت، لبنان، ط1، 2005، ص71.

[2] المرجع نفسه، ص72.

[3] محمد معتصم، المرأة والسرد، دار الثقافة، الدار البيضاء، ط1، 2004، ص07.

فتغدو بذلك الكتابة النسائية مصنفة إلى ثلاثة محاور عامة هي كالتالي:

أولا: الكتابة كإقرار بوضع قائم: وتندرج تحته كل الكتابات التي اعتمدت على الدراسة والبحث/الميدانيين اعتمادًا على الدرس السوسيولوجي، والدرس النفساني للمرأة... وهي كتابات غالبيتها باللغة الفرنسية.[1]

ثانيا: الكتابة كتخطيب لوعي قائم ومظاهره سائدة: وهي كتابة ترى في التفكير والبوح النسائيين خطر، بل يمكن أن نطلق على ذلك بالقياس والتشبيه اسم ومعنى (العورة). فالمرأة إذا باحت بتفكيرها، وبما يزخر به مكنونها من أماني وهواجس ورغبات... تكون قد كشفت عما لا يمكن الكشف عنه، وهذا الفعل إباحية مرفوضة، وفي هذا المحور ندرج نمطًا آخر من الكتابات، وإن بدا مناقضا للأول في ظاهره، ففي عمقه وقصده يبدو مماثلاً له، لأنهما معًا ينظران إلى المرأة كمعطى أنثوي«الأول: أي الكتابة التي تحظر على المرأة البوح بأنوثتها وتحبذ كتمانها وقمعها وتأمرها بالعودة إلى حظيرة الحريم. الثاني: الكتابة التي تغيّب المرأة ككينونة اجتماعية وتجهر عكس الأولى بمظاهرها ومفاتنها والتركيز عليها كسلطة قاهرة يمكن بها إخضاع الآخر (الرجل)، وهذا ما نجده في الكتابة الإشهارية والملصقات الإعلانية، والمجلات النسائية التي ترقص على محوري الفحولة والأنوثة».[2]

ثالثا: الكتابة كإنتاج وعي مغاير: فأي وعي مغاير ومختلف ينطلق من معطيات سابقة للمحورين السالفين، فيقوض بنيتهما ويستخلص ما يمده بالاستمرار وقوة الإبداع والخلق، ولا شك في أن بعض الدراسات حفرت في هذا الاتجاه، وأوضحت تصوّرها المحدد لوضعيات المرأة داخل السياق الثقافي والتركيبة المجتمعية، لأنهما المجرى الشرعي لسلوك المرأة قولاً وفعلاً.[3]

فعندما تختلف الذات وتحاصرها الهموم في الداخل والخارج، يتصاعد صوت البوح حينا معلنا عن التذمر، وحينا آخر يعلن الارتياح والتواطؤ وهو صوت يعبر بطريقة عكسية عن تخاذل الذات والموضوع وعدم التواصل بينهما، وهو ما يطلق عليه

---

[1] المرجع السابق، ص19.

[2] المرجع نفسه، ص20.

[3] المرجع نفسه، ص23.

بـــ"الاستيلاب"، وحينا آخر يصعد الصوت متفائلاً مزهوًّا بذاته، فكيف للمرأة أن تحرّر ذاتها، وتستخلص كينونتها الحقة؟ هل بمشاركة الآخر للتفاوض معه على المائدة ذاتها؟ هل استطاعت تحرير جسدها عن ترسبات الزمن الغابر؟

ونتيجة لكونها تفتقد التقاليد الأدبية التي تمنحها سلطة التعبير شفاهيا، نشاهد البحث المتواصل للمرأة الكاتبة من أجل تعزيز الأنماط التعبيرية المختلفة، والتي يمكن من خلال كشف (الوجه المتواري لحواء) وخلخلة النظم المتعارف عليها المؤطرة لوجودها، يقوم على التقسيم الجنسي، ولهذا نرى بأن التشظي وعدم الاستمرارية، وليس الديمومة هو ما يبدو جليا في الكتابة الحديثة للمرأة، ما نشهده هو محاولة الذات الحداثية المؤرقة بوعيها المفرط.[1]

فها هي "خناثة بنونة" في مجموعتها القصصية "الكتابة خارج النص" تميز بين امرأتين: 1/امرأة بقضية، 2/ امرأة دون قضية، وتميل القاصة إلى النمط الأول وتتعاطف معه، وقد اعتبرت "خناثة بنونة" المرأة التي هي بدون قضية امرأة يجب استئصالها، وتهميشها. في حين إن "سحر خليفة" قالت أنه يجب التركيز عليها وتقويمها بتهذيب سلوكها في روايتها "باب الساحة" من خلال بطلتها "نزهة".[2]

وإذا نظرنا وأمعنا التدقيق في موضوعات الكتابة النسائية نجد أطراف الصراع فيها تتوزع إلى ثلاثة أنواع من الكتابة تأتي وفق ما يلي:

"1- كتابات موجهة نحو الرجل.

2- كتابات موجهة نحو المؤسسات المجتمعية المدنية.

3- كتابات موجهة نحو الذات".[3]

ب- الخصائص النفسية الكتابة النسائية السردية:

1/ هيمنة الرؤية السردية الذاتية على الموضوعية: وتقوم هذه العلاقة على مبدأ الحميمية القائمة بين بطلات الأعمال النسائية وساردتها من ناحية وبين موضوعات

---

[1] ينظر: منيرة الفاضل، «المرأة، النص، وطقس الكتابة»، مجلة البحرين الثقافية، وزارة الإعلام، البحرين، ربيع 2003، ص61.

[2] ينظر: محمد معتصم، المرأة والسرد، ص23.

[3] المرجع نفسه، ص24.

حكيها، وكاتباتها من ناحية أخرى، وذلك لإتاحة فرصة أكبر للتعبير عن أدق تفاصيل القضايا النسائية المعروضة، مما يجعل الرؤية الذاتية أبرز مقومات هذه الكتابة، مما جعل الباحثين يجمعون على أن «الذات هي بؤرة هذا العالم، منها يبدأ الخلق وفيها تهمهم كلمة السر وإليها ينتهي تطواف العالم وعطشه، إليها تنتهي رحلة السعي والعذاب المستديم، لا شيء يسبقها في الأصل والولادة والمنبع والمصب».[1]

وعليه؛ فكتابة المرأة "كتابة من الداخل"[2]، مبنية على المعايشة، أما كتابة الرجل فموضوعية قائمة على المعاينة، لذلك تظل منحصرة في ما هو حسّي فقط، ولا تتجاوزه أبدًا لما هو شعوري، ما دام الرجل يكتب عنها: «استنادًا إلى تخيلاته، ويبقى في النهاية عاجزًا عن تصوير مكنوناتها ومشاعرها».[3]

2/ طغيان الميتاسرد (Métarécit): تأسيسًا على ما سبق ذكره، فإن حكي الكتابة النسائية المؤنثة عكس نظيرتها (المذكرة) تعرف هيمنته جلية للتعليق على السرد، وللخطاب الإنشائي على الخبري، مما يؤثر سلبًا في توازن هذه الكتابة، ويحولها أحيانا لممارسة خطابية مرضية: «لأنه إذا كان هناك ما يبرر للأديبة العربية أن تطالب بحق بنات جنسها، ونستخدم قلها في الذود عن حقوقهن، وإقرار وجودهن،... فإننا نرى من الضعف وبساطة التفكير، وخفة الوعي أن يتحول الإبداع... إلى واجهة إفراز المشاعر المريضة، وتضخيم الذات في صورة عصابية مع غياب الطرح العلمي الناضج لوضعية المرأة، والرجل معًا».[4]

وذلك من خلال استراتيجية الضمائر، فالحضور الكثيف لضمير المتكلم في معظم الروايات النسوية ما هو إلا مؤشر قوي على ذلك: «فتلك الشخصيات التي تبدعها كاتبات الرواية تختار بطلاتها من النساء اللواتي يستخدمن ضمير – الأنا – بغزارة، ويتحدثن عن مشاكلهن الشخصية، رافضات الغبن الذي تقع المرأة ضحيته».[5] ولعلّ هذا السبب كافٍ للتحامل على أسلوب الكتابة لدى الكاتبات من طرف النقاد.

---

(1) كارمن البستاني، «الرواية النسوية الفرنسية»، الفكر العربي المعاصر، ع34، ربيع 1985، ص123.

(2) أحمد المديني، فن القصة القصيرة بالمغرب في النشأة والتطور والاتجاهات، دار العودة، بيروت، ص400.

(3) كارمن البستاني، الرواية النسوية الفرنسية، ص122.

(4) المرجع نفسه، ص124.

(5) أحمد المديني، فن القصة القصيرة بالمغرب، ص406.

3/ هيمنة المونولوج على الحوارية: لعلّ أهم ميزة للكتابة النسائية المؤنثة، والتي ترتبط ارتباطا وثيقا بوضعية المرأة وانعكاساتها النفسية، الفكرية هي هيمنة المونولوج على الحوار، حيث لا تجد أمام الآخر حلاًّ لمشاكلها، فتكتفي بالانكفاء على ذاتها في محاولة لاستعادة التوازن المفقود في علاقتها مع الآخر والعالم على المستوى التخييلي الداخلي، على الأقل، بعدما عجزت عن فعل تحقيقه في الواقع الخارجي، وبذلك تنطلق مكرهة للانغلاق على ذاتها في رؤية ضيقة وخاصة، متغافلة عن كل حوار حقيقي مع باقي الرؤى الأخرى الموجودة بالنصّ. [1] وبهذا؛ تميزت كتابة المرأة بالمونولوج على الصعيد الأسلوبي لهذه الكتابة «إن أزمة – المرأة – الذاتية لا تعطيها الفرصة لكي ترى العالم بمختلف تصوراته، برؤية موضوعية متجردة، وهي لذلك تحول في مركز التمثل كل التصورات إلى تصور واحد، هو تصورها الخاص عن وضعها الوجودي في الواقع».[2]

4/ طغيان الوظيفة الشعرية: من أهم الخصائص المميزة للكتابة النسائية المؤنثة هيمنة وطغيان الوظيفة الشعرية "La fonction poétique" بالمفهوم الجاكبسوني، وإذا كانت هذه الخاصية تجد مبرراتها الموضوعية في طبيعة هذه ا لكتابة الخاصة، وما يلائمها من وسائلَ تعبيريةٍ، فإن هذا كله لا يغفل عن دور المرأة/الكاتبة في امتلاك ملكة الإبداع وقدراتها على مجاراة الرجل في الكتابة، خلافًا لما تروجه الذهنية الذكورية المستبدة، لذلك فإنها حين تدافع عن قضيتها بوسيلة الكتابة لا يفوتها أن تجعل من هذه الوسيلة التعبيرية غاية تثبت بها، ومن خلالها مشروعية مطلبها في المساواة مع الرجل، ولتثبت بالفعل وجودها، « فالمرأة كتبت منذ الأزل وسوف تبقى تكتب إلى ما لانهاية ككائن لا كجنس لأن الإبداع لا يؤطره جنس حامله امرأة كان أم رجلاً، لأن خلوده يأخذه من قيمته كنص إبداعي حامل لوجوده عبر الزمان والمكان».[3]

وإن كان مصطلح الكتابة النسائية قد أخذ حظا من الدراسة، فإن القضية الثانية هي المرأة/الكتابة من خلال ثنائية الحضور/الغياب.

---

[1] ينظر: عبد العالي بوطيب، الكتابة النسائية، الذات والجسد، ص30.

[2] لحميداني حميد، كتابة المرأة من المونولوج إلى الحوار، الدار العالمية للكتاب، ط1، 1993، ص18.

[3] بهيجة مصري إدلبي، «تساؤلات حول أدب المرأة»، مجلة الرافد، الإمارات العربية المتحدة، الشارقة، ع70، جوان 2003، ص45.

II- المرأة/هاجس الكتابة:

«أكتب لكيلا تحتلني الغصة، وتتكفئ حروفي في حلقي، أسرد الحيوات المختلفة لكل أولئك النسوة اللاتي طرقن وعيي وقت العزلة باذلاتٍ حكاياتهن يُرصعن محيطهن بهمسهن الخافت حينا، والصاخب حينا آخر، استمعي تقول الأصوات، وانظري في شأننا/شأنك». [1]

إن الحديث عن المرأة/الكتابة ليس بالأمر السهل، فكل طرف من هذه الثنائية يشكل بمفرده موضوعا جدليا قائما بذاته، فنحن في الحقيقة أمام جدليتين في جدلية واحدة هي كتابة/المرأة فـ«العلاقة بين المرأة والكتابة.. هي إشكالية تاريخية، حضارية عامة تنبئ بكثير من التحولات في التصورات والخطابات». [2]

فطالما نُظِرَ إلى علاقة المرأة بـ/الكتابة بنوع من الريبة، فالمرأة التي تكتب هي امرأة ترتكب خطيئة، فقد أسس الخطاب الذكوري عبر التاريخ لهذه القاعدة التي تدخل في نسق الثقافة العربية الذكورية التي عملت لزمن طويل على إبعاد المرأة عن حقل الكتابة.. أن تكتب المرأة معناه خروجها من دائرة الصمت التي انحصرت فيها، وأن تخرج من صمتها بواسطة فعل الكتابة مفاده أن تقول: أن تفعل باختصار، أن تنافس وتشارك الرجل في سلطة بناها وفق مقاييسه، وهذا ما لا يقبله الرجل، أي صاحب سلطة على وجه العموم. وحتى يحافظ الرجل على هذه السلطة سواء في شكلها المادي أو الرمزي الذي يتجلى في القوانين والتشريعات، والأدب، عمل على زرع فكرة أن المرأة لا تكتب، وإذا كتبت فإنها لا تبدع فـ«المرأة تلغى هكذا في مجال الكتابة، لأن التاريخ الذكوري يزرع فيها القناعة بضعفها، رغم قدرتها على الابتكار (...) من هنا تبدأ المرأة بالابتعاد عن مجال الإبداع والكتابة، لأنها تشعر بخوف لا مثيل له من هذا العالم السحري المرتب من طرف الرجل، إنه نظام موضوع، ومؤطر حسب استراتيجية ذكورية معلومة». [3]

---

[1] منيرة الفاضل، المرأة، النص، وطقس الكتابة، ص62.

[2] معجب الزهراني، صورة الغرب في كتابة المرأة العربية، أفق التحولات في الرواية العربية، دراسات وشهادات، المؤسسة العربية للنشر، بيروت، ط1، 1999، ص68.

[3] محمد نور الدين أفاية، الهوية والاختلاف، ص33.

هكذا ظلت المرأة تخشى الكتابة، وكثيرا ما رفضت أدبيات من القرن العشرين نعتهن بالكاتبات، أو تصنيف أدبهن ضمن الأدب النسائي لشعورهن بالنقص أمام كتابات الرجل، وكثيرا أيضا ما ارتبطت الكتابة عند المرأة بالرذيلة والغدر. فالمرأة لا تكتب، وإذا كتبت، فإنها تكاتب عمرًا أو زيدًا، إنها الكتابة عند المرأة، وهي مكاتِبة وليست كاتبة، «ولهذا؛ فإنها تتعلم الكتابة من أجل المكاتبة، ومصطلح المكاتبة يتضمن الغدر والخيانة والفحش، ويعني استخدام الثقافة من أجل إقامة جسور العشق وتسهيل سبيل الخيانة وتوريط الحبيب في علاقة مغشوشة هدفها الابتزاز والاتجار بالجسد».[1]

ولكنها ترد على هذا القول ببوح أنثوي جارح «أعرف كيف ينهار الجسد ويتداعي في لحظة أن يسقط في ضبابية انتقاله الدائم من قارة إلى أخرى، في الهجرة أو المنفى، في هوس الانتقال والبحث، أعرف عبء الإرث الاجتماعي، وكيف أتحول إلى طريدة في أوقات، وإلى درع في أوقات أخرى، حين أجاهد في سبح مقص الرقيب المتوجه نحو كلماتي... الرقيب المتتبع حركاتي الذي يتمادى في استجواب حروفي..».[2]

إن فعل الكتابة لدى المرأة فعل سلبي من منظور ذكوري متوارٍ. فالمرأة راوية حكي، وشعر لا كاتبة، وفي ضوء هذا كله يجب أن تبقى جاهلة لأبجديات الكتابة والقراءة. فالكتابة تتنافى مع أنوثتها التي انحصرت في ثلاثية (الصمت، الخضوع، اللاحركة) فـ«حين تفرض كتابة المرأة ذاتها داخل النسق الذكوري، ولو باعتبارها هامشًا ينعتها الرجل بأنها ليست امرأة، ولا تستجيب لخصائص الأنوثة الضرورية للمرأة، بل إنها خنثى (...) هي كائن لا ملامح له. لأنها فقط تشكل صورة المرأة..».[3]

لقد ظلت المرأة تبحث عن منفذ، لأن تقول وتفعل فكانت الكتابة وسيلتها إلى ذلك، فإذا كانت الكتابة عند بعض كاتباتنا ترفا فكريا، كما ترى "عروسية النالوتي" فإنها عند الكثيرات فعل تحرر «فالكتابة ليست فقط اللعبة والمتعة، ولكنها كذلك اللغة التي

---

[1] عبد الله الغذامي، المرأة واللغة، ص102.

[2] منيرة الفاضل، المرأة، النص، وطقس الكتابة، ص62.

[3] محمد نور الدين أفاية، الهوية والاختلاف، ص34.

من خلالها تعطي المرأة لكتاباتها معنى اختيار الحرية وتحمّل قهر السلطتين: "السلطة الشهريارية" الذكورية، التي لا ترى في المرأة سوى انعكاسات باهتة لعجزها وسلطة "دنيا زاد" المنضبطة التي ترقب بودّ وإخلاص وصرامة الزلل والخطأ لتنشئ حوله كيانا نقديا».[1]

تجد المرأة/الكاتبة إذن فعل الكتابة متنفسا ومساحة لممارسة حركية القول والفعل والانفلات من قيود الصمت، كما أن المرأة تمارس فعل الكتابة أيضا مثلها مثل الرجل وسيلة لتحقيق الذات، كما تسعى لإثبات الكيان المختلف، مما يحوّل كتابتها إلى فعل وجودي «فالكتابة إذن ينبغي البحث عنها في ثنايا الكلمات، في انكساراتها، وفراغاتها، في تموجاتها التي تحدد "حقيقة" ما يكتب، ولهذا فإن الإنسان كآلة راغبة بتعبير "دولوز وغواتاري" ينسى أن رغباته وما يطالبه جسده بتحقيقه تتركز في تلك الكلمات البسيطة... التي ينطق بها أو يكتبها».[2]

ومن هنا تبدو «اللغة وسيلة أولى لاستعادة الهوية، والالتحام بلغة الأم، وذلك من خلال الوعي بها. ثم محاولة إعادة هيكلتها/إبداعها لتصبح صياغة ذات وإعلان هوية... ولن يتأتى ذلك إلا من خلال تغيير أبجدية التحيّز ضد المرأة في التراث وفي كتب الأدب القديم منها والمعاصر».[3]

إن إسهام المرأة/الكاتبة في الأدب يعدّ في حدّ ذاته «موقفا حضاريا لا بد من التنبّه إلى أبعاده الاجتماعية، والثقافية والسياسية والإيجابية، ذلك أن انتقال المرأة إلى مستوى انتزاع بعض شروط الكتابة من الرجل، هي عن ذاتها وعن اختلافها دون وصاية أو ارتهان... يدخل ضمن صراع القوي.. لأنه يدخل خارج نطاق اعتراف وعي الآخر، لهذا كانت كتابة النساء/الكتابة النسوية بمثابة الرقص في حقل ألغام».[4]

---

[1] واسيني الأعرج، «الأدب النسائي، إرتباكات المصطلح وأشواق العنف المبطن»، مجلة روافد، ع أول، 1999، منشورات مارينو، الجزائر، ص13.

[2] محمد نور الدين أفاية، الهوية والاختلاف، ص41.

[3] سوسن ناجي رضوان، الوعي بالكتابة في الخطاب النسائي العربي المعاصر، دراسات نقدية، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2004، ص77.

[4] المرجع نفسه، ص61.

فالمرأة العربية تجد نفسها «محاصرة على كل الأصعدة في وجودها، في قيمتها، في حريتها، في إبداعها، وتجد سلطة الذكر تترصدها على الدوام، حتى وإن تغيرت الأوضاع والعقليات وتمكنت المرأة من التعبير، كتابة عن رغبتها في التساوي مع الرجل من خلال فضح التقسيم الاجتماعي والتبادل الاقتصادي، فإن النسق العام لا يتورع... أن يزرع فيها القناعة بضعفها وعدم قدرتها على الابتكار».[1]

«فالرقيب الاجتماعي الذي يتلون ويتماهى في وجوهه المتعددة، ويسلط عينيه على خطوي لكي أتعثر وانكب في مسيرتي، الرقيب الذي يفتح فاه المنفى القسري الذاتي داخل حدود ما أخاله آمنا من حولي جاعلا الزنزانة هي البيت، العمل، السيارة التي أتحرك فيها يملي شروطه على الشارع الذي يستقبل قدميّ مكبّلا إياهما على رصيف الأشياء، هامش العبور، وحين أسقط في العزلة وتنغرز في محيطي احتمالات التوقف الأبدي، الصمت الساكن حنجرتي وقت الرهبة، تسحب الكتابة جبهتها نحو وجهي لتريني الألفة وصخب الاحتمالات لأكتب صوتي جهورًا..».[2]

إنها أنثى تتحدى بالكتابة، تتوحد في ذاتها كما تقول "نبيلة الزبير": «خوف التغريد خارج السرب يتنافى حتما مع الكتابة من داخل الوعي بالذات».[3]

فها هي أحلام مستغانمي في "ذاكرة الجسد" تبوح بجسد كتابتها لتغسل كل الشبهات التي أتاحها الفكر الذكوري «لا تبحث كثيرا لا يوجد شيء تحت الكلمات، إن امرأة تكتب هي امرأة فوق الشبهات، لأنها شفافة بطبعها، إن الكتابة تطهّر ما يعلق بنا، منذ لحظة الولادة أبحث عن القذارة حيث لا يوجد الأدب».[4]

ومساهمة المرأة في إثبات كيانها من خلال فعل الكتابة لا يمكن أن يتم إلا بعد تقديم تضحيات لا حصر لها. وبالتالي يغدو النظام الذكوري فخًّا لا حدود له في إمكانية الانتقاص من عملية الإنتاج الأدبي النسوي.

---

[1] المرجع السابق، ص61.

[2] منيرة الفاضل، المرأة، النص، وطقس الكتابة، ص62.

[3] سوسن ناجي رضوان، الوعي بالكتابة في الخطاب النسائي العربي المعاصر، ص61.

[4] أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، موفم للنشر، وحدة الرغاية، الجزائر، 1993، ص355.

«وهنا تبدو التحديات التي تواجه المرأة/الكاتبة في واقعها أشبه بعملية غسيل للمخ، بواسطة هذا النمط من الايديلوجيا الأبوية التي تنتج قوالب مكررة عن رجال أقوياء ونساء ضعيفات، وصورة الذات الأنثوية وفقا لهذا تصبح محدودة من خلال منظور الرجل، بل تكون بمثابة النص المكتوب، أو الصفحة البيضاء التي يسطرها الرجل فتظل بمثابة التمثال لا المثال، والمصنوع لا الصانع».[1]

كما تقول "سعاد الصباح": «أريد أن أكتب... لأدافع عن كل شبر من أنوثتي...لأتحرر من ألوف الدوائر، والمربعات وأخرج من حزام التلوث الذي سمّم كل الأنهار، والأفكار... فالمدينة التي أسكنها لا تطرب إلا لصياح الديكة وصهيل الخيول».[2]

وتحدد "سيمون دي بوفوار" (Simone de Beauvoir) في كتابها "الجنس الآخر"(Le Deuxième Sexe) ملامح انمحاء الذات الأنثوي، واستبدال أخرى بها في إطار المجتمع بقولها: (On ne naît pas femme, on le devient)(المرأة لا تولد امرأة ولكن تصير امرأة). [3]

– فإذا أتينا لمراحل الكتابة الأدبية عند المرأة نجدها عبر المراحل التالية:

فالمرحلة الأولى: من التجربة الأدبية للكاتبة العربية ترصد وعي المرأة/الكاتبة عن واقعها، في إطار من الإذعان لعلاقة غير متكافئة مع الرجل مقتضاها أن المرأة أدنى بفطرتها – من الرجل – اقتبست تيار الكتابة على منواله، وأعادت إنتاج مواقفه التقليدية التي تقمصت فيها المرأة روح الرجل، في مقابل عجزها عن الإفصاح عن عالمها وتجربتها، في صدق وحرية، وقد مثلت هذه الحقبة كل من (بنت الشاطئ، جاذبية صدقي، صوني عبد الله، زهور ونيسي ...) من خلال إعادة إنتاج موقف رجولي تقليدي، حيث دافعن عنه، وذلك ما جسدته أعمال جاذبية صدقي في مجموعة (أنت قاسٍ) و(الليل طويل)، كما يجري تأليه الرجل في مجموعة (أنت قاسٍ) بقولها: «إنما الإله واحد للكون، أما هذا الرجل، فإلهي أنا».[4]

---

(1) سوسن ناجي رضوان، الوعي بالكتابة في الخطاب النسائي العربي المعاصر، ص62.

(2) سعاد محمد الصباح، «قصيدة حب»، مجلة الناقد، ع24، 1990، ص20.

(3) Simone de Beauvoir, Le Deuxième Sexe, Vol2, Paris Gallimard, 1949, p.116.

(4) سوسن ناجي رضوان، الوعي بالكتابة، ص67.

المرحلة الثانية: من التجربة الإبداعية للكاتبات، تحولت إلى مرحلة جديدة من الوعي، تم فيها «التحول من مرحلة فقدان الذات إلى محاولة استعادتها، وذلك في صورة الدخول في علاقة تسلطية مع الآخر/الرجل لانتزاع الاعتراف بالصورة الجديدة للذات، دون أن يقايض (الآخر) باعتراف مماثل أو دون محاولة منهن لرسم البديل، وبناءً على هذا يعدن الواقع القاهر للمرأة في صورة تبنّي شروط تسليطية جديدة تعمل على نفي (الآخر) بشكل تام».[1]

وخروج الذات الأنثوية هنا لا يتأتى إلا بهدم الخطاب التقليدي للمجتمع وإيديلوجيته، وذلك من خلال تحطيم الصورة التقليدية للمرأة التي تبناها المجتمع البطريركي.

«إنها تأتي لتمزق الأسطورة... أسطورة تفوق الرجل على المرأة في ميدان العطاء الذهني، ولتقود هي... فتوحات الذات المؤنثة».[2]

وبديلا عن النمط الأنثوي المتمثل لدى كاتبات المرحلة الأولى، يظهر التمرد لدى بطلات تلك المرحلة كتعبير مجازي يعكس غضبهن ورفضهن للهيمنة الأبوية، كما يعكس السمة النفسية لبطلات تلك المرحلة/الشخصية الرئيسية في النص، واللاتي يرون أن تحقيق ذاتهن يمكن أن يجدن قوتهن الأنثوية الخاصة، ولكن بطريقة غامضة وبعيدة الغور تتناسب وحجم الرفض لهن في الواقع السائد.[3]

يقول في هذا الصدد "رولاند بييس": «إن المرأة المعاصرة تطمح بالفعل أن تصل إلى مستوى أعلى من الوعي والإدراك، فقد صارت أكثر يقظة عن والدتها... إن امرأة اليوم تريد أن تتخلص من عقدها التي تمثل محركات النفس حتى تحولها إلى مراكزَ طاقويّةٍ».[4]

وصراع الأنوثة عبر تلك المرحلة يقارب ومفاهيم "جوليا كرستيفا" (Julia Kristeva) عن التهميش " Marginalité" والتخريب " Subversion"

---

(1) سوسن ناجي رضوان، الوعي بالكتابة في الخطاب النسائي العربي المعاصر، ص68.

(2) بهيجة مصري إدلبي،« تساؤلات حول أدب المرأة»، مجلة الرافد، ع70، جوان 2003، ص45.

(3) سوسن ناجي رضوان، الوعي بالكتابة في الخطاب النسائي العربي المعاصر، ص68.

(4) نادر القنة، إشكالية المصطلح في المسرح النسائي، ص132.

والانشقاق "Dissidence"، وهي مفاهيم ثلاثة مترابطة بثرى بعضها البعض، فتهميش المرأة لدى "جوليا كرستيفا" لا ينفصل عن تهميش أي قطاعٍ آخرَ في المجتمع الإنساني. وبذلك فإن أي بؤرة ضد التهميش لا تختلف عن صراع أي جماعة ضد النظام المركزي السلطوي. وعبر الشخصيات الأنثوية الرئيسة في النص تقوم الكاتبات بعرض قلقهن وعدم استقرارهن، ومن ثم قمن يحاولن خلق بدائل لهن– من شأنها أن تحقق فعل المراجعة للصور المرسومة عن المرأة في المجتمع الذكوري/البطريركي. وتتبلور استراتيجية النص– في تلك المرحلة في تقويض وإعادة تركيب الصور الموروثة للمرأة بمعنى تقديم شخصية أنثوية منشطرة على نفسها، كي تعكس الانقسام الكائن في الهوية الأنثوية بفعل الازدواجية الفكرية.[1]

وأبرز نماذج الازدواج كاتبات تلك المرحلة تقدمها كل من: نوال السعداوي، سعاد زهير في الرواية المصرية؛ وذلك من خلال روايتي (امرأتان في امرأة) و(اعترافات امرأة مسترجلة) لنوال السعداوي، حيث تظهر البطلة في النموذج الأول بين شقين «الشق الثوري، والآخر الاستسلامي، ورغم أنها ثورية ورافضة لقيود ولأوضاع اجتماعية كثيرة، يبدو التردد ملحوظا في تصرفاتها، وعندما أجبرها أهلها على الزواج تستسلم وتقبل الزواج، لكن ما تعيشه البطلة من أهلها هو رغبتها في أن تكون ألاّ (لا)».[2]

إن التمرد الذي تعلنه البطلات هنا، ينطلق من وعي ضدي يسعى إلى تأسيس خطاب نقيض من خلال تفكيك الخطابات السائدة أو تفجيرها – بالنقد لها أو التمرد المعلن عليها، الأمر الذي يؤدي إلى تعرية علاقات القوى أو السلطة القائمة في المجتمع ووضعها محلا للمساواة وذلك لتحقيق فعل المواجهة. [3]

---

[1] ينظر: سوسن ناجي رضوان، الوعي بالكتابة في الخطاب النسائي العربي المعاصر، ص69.

[2] ينظر: المرجع نفسه، ص70.

[3] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

إن الكتابة عند المرأة تعدّ وسيلة لتحقيق الذات، وتتجلى بشكلٍ أعمقَ وأجملَ لتشابه ميلاد الكتابة عند المرأة بميلاد طفل فـ«الكتابة الأنثوية تحلّ بالنسبة للمرأة محلّ الحمل أو تواصله، إنها تظهر كنتيجة لتنامي العلاقة بكائن محبوب».[1]

بهذه الصورة الجميلة التي يتعالق فيها مخاض الولادتين ولادة طفل وميلاد نص، تتحقق ذات المرأة/الأنثى، وتكون فيها الأمومة مزدوجة، أم لكائن جديد تهديه الحياة، وأم لنص جديد تهديه الديمومة، إذ يخرج من غياهب الصمت لتعلن عبره عبثية نظرية "رولان بارث" (Roland Barthes) لموت المؤلف. فالمرأة حين تكتب وتواجه بياض الورق، فإنها «لا تكتب من أجل السيطرة على الرجل، كما يفعل هو بل تكتب بواسطة القانون والأدب، لأنها حين تريد أن تسيطر عليه تستعمل كتابة من نوع آخر، لا يفقه الرجل تفكيك رموزها بسهولة. فهي ترمي من الكتابة والكلام إلى تفجير كل شروخ جسدها وتموجاته».[2]

وعبر المرحلة الثالثة: من عمر التجربة الأدبية للكاتبات العربيات، تبدو الكتابة القصصية مرحلة جديدة، مرحلة يبدو فيها النص، وكأنه «بنية بالغة الإحكام، وإحكام البنية لا يصدر عن الاندفاع أو التلقائية أو اللامنطق، ... وهنا تبتعد عن النمطي، وتخترق السائد، والمألوف بهدف إنتاج لغة جديدة، تشيع فيها مفردات وتركيبات يزول النظر فيها إلى المرأة كموضوع!».[3]

وتحاول كاتبات هذه المرحلة صياغة الوعي – صياغة جديدة – صياغة تقرن بين الوعي الفعلي والوعي الممكن – أو الكائن، وما ينبغي أن يكون خاصة، وقد أدركن أن«تحررهن لا يكون إلا بتحررهن ضمنيا من منظورهن التقليدي إلى العالم، وهذا في حدّ ذاته يستدعي منهن إلغاء الانقسام من داخل ذواتهن... وذلك بتبني صورة جديدة عن الذات تبعثها رؤية جديدة للعالم، لا تحاول نفي القديم، وفي الوقت نفسه لا ترحب به إيمانًا بأن نفي القديم ليس مواجهة، وإنما تأكيدًا لحضور هذا القديم وطغيانه».[4]

---

[1] سعيدة بن بوزة، الهوية والاختلاف في الرواية النسوية في المغرب العربي، ص66.

[2] محمد نور الدين أفاية، الهوية والاختلاف، ص35.

[3] سوسن ناجي رضوان، الوعي بالكتابة في الخطاب النسائي العربي المعاصر، ص72.

[4] المرجع نفسه، ص73.

وتأتي أولى محاولات تحرير الوعي النسائي، والتي من شأنها أن تضفيَ خصوصية بعينها، على نص تلك المرحلة، تتمثل في تفجير المسكوت عنه، أو استخراج المكبوت في الوعي– من موروث ديني أو تاريخي – باللجوء إلى ذلك الموروث ذاته واستلهامه، ثم التعبير في بناء استطيقي/جمالي، مثال ذلك مجموعة "يونس البحر" لاعتدال عثمان و"مجموعة الشيخوخة" للطيفة الزيات ومجموعة "ليل الغرباء" لغادة السمان.

فعلى حدّ قول "محمد نور الدين أفاية": إن الكتابة إما أن تكون انفتاحًا للاوعي أو خضوعًا للسلطة، فإن الكتابة عند غادة السمان هي الانفتاح بعينه عن اللاوعي.

وتأتي **ثاني مرحلة** لتحرير الوعي النسوي، متمثلة في المنظور القصصي بوصفه «أكثر طرق التقنية تعبيرا عن وعي الكاتبة وأثرها، كشفا عن العناصر المكبوتة للوعي من عقل، وجسد وروح، ذلك أنه وظيفة تعبيرية تمكن "المتكلِّم" في النص من إعطاء انطباع عن حالته، مما يشكل في النهاية خاصية تتميز بها كتابات المرأة القصصية».[1]

ففضيلة الفاروق تقول: «إنني أتطفل على اللحظة التي أعيشها... إذن فيما الجسد من كينونتنا ووجودنا، وإلا كيف أكتب لك بيدي التي هي جزء من جسدي؟ أجوبتي على الأسئلة؟ جسدي إذن يأخذ حيزه الضروري... حيث تستدعيه الحالة أو الفكرة، ولا يأتي من تلقائية ليختال ويستعرض».[2]

فحضور الذات/الأنثوي في النصوص القصصية الروائية، من خلال منظور المتكلم تارة (كأنثى بطلة)، أو من خلال الشخصية الأنثوية – في الغالب – كشخصية رئيسة – تارة أخرى تتصدر المواقع الأمامية في النص. وفي مقابل ذلك إرجاء "الرجل" كي يحتل المواقع الخلفية في النص، وهذا في حدّ ذاته يعدّ رغبة ضمنية في الهيمنة على النص، مقابل هيمنة الرجل على الواقع. فالكتابة في حدّ ذاتها فعل تحرري يجعل من المرأة/الكاتبة كائنًا آخرَ على الورق غير التي في الواقع.

---

[1] المرجع السابق، ص75.

[2] عناية جابر، فضيلة الفاروق، «لن ألجم خطابي الجريء»، ص93.

فالكتابة لا تهادن، إنها فعل عنيف و « فعل إرباك قبل أن تكون فعل اختلاف، باعتبارها حال ارتحال دائم بين الأسئلة، وانتهاك متواصل لمنطق الأجوبة».[1]

فوحدها الكتابة بمقدورها أن تحدث خلخلة فيما هو سائد من قيم وأفكار، وتربك الذات ببعديها الفردي والجماعي، أمام جرأة السؤال التي تجعل الكل في مواجهة عارية أمام الذات. فدخول المرأة عالم الكتابة، هو في حدّ ذاته حدث هام في تاريخ الثقافة العربية وأنساقها القارة التي صورت المرأة باكية، وموضوع كتابة ورمزها في هذه الثقافة شهرزاد التي أنقذت نفسها، وبنات جنسها من موت محقق بواسطة فعل الحكي فـــ «دخول المرأة إلى عالم الكتابة هو الخروج، هو الهجرة عن الموطن إلى المنفى، ومن هنا، فإن الكتابة بالنسبة للمرأة هي منفى ومعتزل، حيث تنفصل عن موطنها القار (الساكن/(الحكي)) إلى موطن متحرك متحول هو (الكتابة) ».[2] بهذا التحول يولد وعي المرأة بذاتها، وبما يحيط بها بفعل الكتابة التي ستفتح شهيتها للأسئلة التي ستربك وعيها الساذج، فتولّد لديها حالة من القلق، وهي التي تدخل عالمًا (الكتابة) تكتشف فيه لأول مرة هويتها المفقودة. ففي «حادثة المرأة، والكتابة تقع المرأة/الكاتبة في هذه الهوة العميقة الممتدة ما بين الهوية المكتسبة والهوية المفقودة بين الجزء المقتول من الذات، والجزء الذي يحتاج إلى صراع مرير للحفاظ عليه، ولكي تكسب المرأة شيئا، وتدخل النهار الساطع، لا بدّ أن تخسر أشياء، وما بين الكسب والخسارة، تنشأ الكتابة في علاقة جبرية مع الاكتئاب».[3]

هكذا تنظر المرأة إلى فعل الكتابة وتقيم معها علاقة حميمة بطنوس المرأة/الأنثى التي تصنع تميّزها. فما هي خصوصية الكتابة النسائية على الساحة النقدية؟

انقسمت الساحة الأدبية النقدية إلى ثلاثة مواقف هي:

---

[1] محمد محمود، «حوار مع أحلام مستغانمي»، مجلة أيام الرواية، الصادرة عن مؤتمر القاهرة للإبداع الروائي، ع2، 23 فبراير 1998، ص02.

[2] محمد عبد الله الغذامي، المرأة واللغة، ص135.

[3] المرجع نفسه، ص137.

أولا: الموقف الأول: المرأة تكتب بشكل مختلف

يقر أصحاب هذا الموقف بوجود خصوصية تميّز أدب المرأة، باعتبار الاختلاف الجنسي. فالمرأة تختلف بيولوجيا ونفسيا عنه. وبالتالي تنتج أدبًا يخضع لمجموع هذه الاختلافات والفروق، فيحمل ملامحه الخاصة، فللمرأة عالمها الخاص بها الذي أخذ أبعاد تجربتها كامرأة/أنثى فـ«ما دامت المرأة قد جرّبت وحدها هذه الخبرات الحياتية الأنثوية الخاصة (الإباضة، الحمل، الوضع، ..). فإنها وحدها القادرة على الحديث عن حياة المرأة، فضلا عن ذلك، فإن خبرة المرأة تتضمن حياة إدراكية وانفعالية مختلفة، فالنساء لا يرين الأشياء كما يراها الرجال، ولهن أفكار مختلفة، ومشاعر مغايرة، فيما هو مهم وليس بمهم». [1] فوحدها المرأة تستطيع أن تكتب عن المرأة، وهو ما يؤيده الناقد "محمد برادة"، حين تحدث عن توفر أدب المرأة على ملامح الاختلاف والخصوصية، من منظور اللغة، إذ يرى أن «اللغة النسائية مستوى بين عدة مستويات، هذا الطرح يجب أن نربطه بالنص الأدبي، والنص بطبيعته متعدد المكونات، رغم الوسط هناك، تعدد المقصود باللغات داخل اللغة النسق لا القاموس، هناك كلام مرتبط بالتلفظ بالذات، وليس المقصود أن تدرس نصوصًا قصصية وروائية كتبتها نساء، إن الشرط الفيزيقي المادي للمرأة كجسد، نصوص تكتبها المرأة يلتقي الرجل الكاتب والمرأة الكاتبة في اللغة التعبيرية واللغة الإيديلوجية- لكن هناك اللغة المرتبطة بالذات – ببعدها الميثولوجي- من هذه الناحية يحق لي أن أفتقد لغة نسائية... لا أستطيع أن أكتب بدل المرأة...». [2]

ففي ظل هذا المعطى اكتسبت المرأة رؤية خاصة لذاتها وللعالم، سعت إلى تجسيدها في كتاباتها، وحسب "إدوارد خراط" «جميعهم ضد القهر وضد الاستيلاب وباحثين عن الحرية، ولكن هذا لا يعني إلغاء الاختلاف بين الكاتب والكاتبة، هناك اختلاف في الاستجابة للمؤثرات الخارجية في تفسير العالم». [3]

---

[1] راما سلدن، النظرية النسوية النفسانية في الأدب، تر: سعيد الغانمي، ص104.

[2] حسن بحراوي، «هل هناك لغة نسائية في القصة؟»، مجلة آفاق، المغرب، ع12، أكتوبر، 1983، ص135.

[3] شرين أبو النجا، عاطفة الاختلاف قراءة في كتابات نسوية، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة، 1998، ص42.

أما الناقدة "خالدة سعيد"، فرغم رفضها لمصطلح الأدب النسائي، باعتبار «أننا إذا تناولنا النص بذاته، فإنه لا يدرس إلا كتشكل فني قائم في منظومة إشارية جمالية في الفضاء العام لثقافة معينة، ولا يدرس إلا بأدوات التحليل الفني العامة المشتركة، وبموجب قوانين التحليل الخاصة بهذا الفن، وحتى في حالة تحليل المضمون، فإننا لا نتعامل تعاملاً مباشرًا مع المرجع، ولا نعتبر له وجودًا قبليا أو سابقا على المعرفة التي ينتجها النص حول هذا المرجع».[1]

إلا أنها تفرض في ذات السياق بوجود «الاختلاف بين الرجال والنساء. فهذا الاختلاف قائم ولا يقتصر على الفوارق البيولوجية، وما يتولد عنها على المستوى النفسي – فهناك إرث تاريخي، وثقافة كاملة وتجارب طويلة زادت حدة الاختلاف، بل إن النظام السياسي والاجتماعي برمّته مبني على هذا الاختلاف. وكذلك هندسة الفضاء المدني، الاجتماعي، والمؤسسات الدينية والاقتصادية يتولد عن ذلك كله إرث يُميز علاقة الشخصية بالفضاء والأشياء والعالم والخاص بالداخل والآخر والذات».[2]

فالاختلاف بين المرأة والرجل موجود، وهو اختلاف يتجاوز الناحية البيولوجية والنفسية، تتجلى كل الفضاءات والمجالات التي تتعلق بالفرد، ويتعلق هو الآخر بها بنحو ما، وبطريقة تميّزه كشخص يحمل تجربة حياتية مختلفة، وكذلك تعاملت المرأة مع فعل الكتابة الذي أرادته، وسيلة للكشف عن تجربة غاية في الخصوصية، فأنتجت بذلك كتابة تعكس هذه الخصوصية. «فالخصوصية هي منطلق الكتابة... لكن تغيير العالم أو التأثير في العالم أو العام هو مبتغاها، من هنا كانت الكتابة لدى النساء، هي كل تعبير صادر عن النساء، كتطلع إلى تغيير العالم وإعادة تشكيله– أي كفن– هي أنسنة الخصوصية وخروج بها إلى أفق التفاعل والفعل والفاعلية».[3]

---

[1] خالدة سعيد، المرأة، التحرر، والإبداع، سلسلة نساء مغاربيات، تشرف عليها فاطمة المرنيسي، نشر الفنك، 1996، ص42.

[2] المرجع نفسه، ص87.

[3] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

ورغم إقرار الناقدة بوجود هذه الخصوصية في كتابات المرأة، إلا أنها ترى بأنها لا تزال بعيدة إلى حدٍّ ما عن تحقيق تطلعات المرأة الراهنة في خلق تميّزها وتفرّدها في كتاباتها.

أما الموقف الثاني: لا خصوصية في كتابة المرأة:

ويقر أصحاب هذا الموقف بعدم وجود خصوصية في كتابة المرأة. فالناقد "حسن البحراوي" يقول بعدم أحقية المرأة في الدراسة النقدية ما دامت لا تتوفر على الخصوصية فيما تكتب «.. أنا لا أنكر أن هناك اضطهادًا خاصًّا بالمرأة، لكن هذه المرأة/الكاتبة لا يمكن أن تدرس في مجال النقد، فلا حق لها في دخول هذا المجال، بعد أن نفى عنها الرجل مجال الكتابة والقدرة على الإبداع، وخلق الاختلاف. فالنص النقدي السائد على الساحة العربية، ليس إلا نص الأستاذ الدكتور، العالم الخبير، ذي الحسّ المرهف، والفكر الرفيع.. إنه نص رجالي لا مكان للمرأة فيه، لا يسمع فيه إلا صوت الأب بنعرته العارفة الآسرة».[1]

هكذا ينفي الأب بصورته وبحضوره القوي، الصوت الأنثوي – من خلال موقف (سيد البحراوي) الذي يرفض النزعة الأنثوية من خلال دراسته لرواية (الخباء) لميرال الطحاوي، حيث قال عنها: «لا ينبغي أمام الكاتبة إلا أن تهديَ عملها إلى جسدها المصلوب وحيدا في العراء...».[2]

وحين يحذّر الناقد من فخ المنظور النسوي، ومن إنكاره للصوت الأنثوي. وبالتالي؛ خصوصيته، يعني بالضرورة أنه هناك صوتا مختلفا يحمل ملامح خصوصيته، وهويته.

فحين تعلن الكاتبة "هدى بركات" التي أرادت أن تنفيَ الخصوصية النسوية بقولها «أنا كاتبة أكتب مثل الرجال، بل كتاباتي – ضد النسوية – ... رواية (أهل الهوى) مثلاً، و"حجر الضحك" كتبتها للدفاع عن قضايا أقرب لأن تكون قضايا رجال...».[3]

---

[1] حسن بحراوي، «هل هناك لغة نسائية في القصة؟»، ص30.

[2] شرين أبو النجا، عاطفة الاختلاف قراءة في كتابات نسوية، ص35.

[3] المرجع نفسه، ص11.

إنها هنا تثبت الحضور الفعلي للرجل على حساب الصوت المؤنث كقضية وجود، كما يذهب "فخري صالح" في تحليله للمنظور الثقافي العربي للمرأة وتأثير الساحة الأدبية العربية، وخاصة الكاتبات بالنقد النسوي الغربي دون البحث في جذوره التاريخية، الثقافية والإيديلوجية التي تأسس عليها، مما أوقعها في الخلط والتردد، وعدم وضوح الرؤية بشأن المرأة، توصل في الأخير إلى أن «الأنوثة ليست طبيعية ثابتة بالمعنى الثقافي كما هي بالمعنى البيولوجي... ومن ثم إن الأدب الذي تكتبه المرأة لا يحوز خصائص فارقة تميّزه عن الأدب الذي يكتبه الرجل».[1]

فالمرأة لا تكتب بشكل مختلف عن الرجل، فكلاهما يستعمل اللغة ذاتها، لغة ذكورية منحازة، ومؤدلجة. وعلى هذا الأساس؛ لا يمكن للمرأة أن تنتج نصًّا يحمل خصوصيتة النسائية بلغة ذكورية، والمذكر هو الأصل، ووحده الأقدر على احتواء الحياد، ومن هذه القاعدة اللغوية الثابتة التي يكون فيها المؤنث مفتقرا إلى علامة تدلّ عليه، تمارس الذات/الكاتبة/المؤنثة فعل الكتابة بلغة هي فيها فرع وخصوصيتها ملغاة.

كما تصف الناقدة (يسرى مقدم) كتاباتِ المرأة بعد العديد من الدراسات للروايات النسائية، سواء من المشرق أو المغرب العربيين، إلى أن المرأة/الكاتبة لا تختلف في رواياتها عن الرجل الروائي. فهي تنهج نفس المنهج، من حيث رسمُ النهاياتِ التي تنتهي فيها المرأة العامية، إما إلى الموت أو الخسران أو التوبة، وهي النهايات الكلاسيكية النمطية، التي كثيرا ما وردت في الروايات التي يكتبها الرجال، وترى من خلال دراستها أن اسم الكاتب هو الفارق الشكلي الوحيد بين ما تكتبه المرأة/الكاتبة أو الرجل الكاتب عن معيشة المرأة. ما يُغيّب عن الكتابة خصوصية لا تحقق منها النساء الكاتبات سوى خصوصية الهوية الدون، الهوية التي انبثقت من صلب الذكورة تمامًا كاشتقاق الضلع بحسب ما شاءته لهن الأسطورة.[2]

---

[1] فخري صالح، الكتابة بحليب الأم، موقع: www.nizwa.com 13:30 2011/09/18.

[2] يسرى مقدم، النقد النسوي العربي، أنوثة لفظية وخصوصية موهومة، مهرجان القرين الثقافي الثالث عشر، الكويت، 21/2 ديسمبر 2006، ندوة الخطاب النقدي العربي، موقع:8:00 2011/12/15.
www.midouza.org

إن المرأة/الكاتبة بحسب هذه الناقدة غير قادرة على إنتاج أدب يحمل هويته المستقلة دون أن يكون في دائرة التبعية لغيره. فهي (أي المرأة) عاجزة على إثبات خصوصيتها، فما «جدوى التصنيف وإطلاق مصطلح الرواية النسائية تخصيصا لسرديات لم تقرئنا اختلافا أو خصوصية، ولا هي أتت بجديد كاشف يضيف إلى ما سردته عن غبن النساء... حيث علا الصوت الذكوري منفردًا بملكية التعبير عن حال المرأة العربية، ليكشف ويعريَ من خارج ما يتراءى له، أو يدّعي رؤيته من دواخل الأنثى، تلك الدواخل الموصدة التي دامت موصدة حتى على المرأة الكاتبة».[1]

وهنا؛ تجرنا الناقدة إلى أن الخصوصية التي شاع الحديث عنها في كتابات المرأة، ما هي إلا مجرد «خصوصية وهمية ليست من ميزة الإبداع ما يفرق بين كاتب وكاتبة، فكلاهما يتوسم فيما يكتبه حول المرأة ثقافة النمط الواحد... لنقرأ الكتابيْن معًا انكتاب المرأة لا على شاكلة ما تكتب الذات المبدعة ذاتها في نصِّها الإبداعيِّ، بل على ما يشاء لصورة هذه الذات أن تتكتب خارج الذات».[2]

وبهذا، نجد الناقدة تقر بعدم الخصوصية في مجال كتابة المرأة، فرهان المرأة الكاتبة إذن أن تكتب بشكل مختلف عن كتابة الآخر/الرجل، لا من أجل الاختلاف بل حتى لا تقمع بداخلها هويتها كأنثى، فتظهر لاستعارة لغته، لتفكّ رموزها ما دامت اللغة ذكورية، ولهذا عليها مواجهتها بأدواتها لتسائلها، وتكتب نصًّا أنثويًّا من صميم ذاتها.

أما الموقف الثالث: فالخصوصية في الكتابة النسوية غير ثابتة:

أصحاب هذا الموقف يقرّون بوجود الخصوصية، ولكن يقولون بعدم ثباتها. فهذه الناقدة "يمنى العيد" ترى بأن هناك خصوصية تسّم كتابات المرأة، إلا أنها رهينة ظروف اجتماعية معينة داخل بيئة معينة، ووفق ظروف تاريخية خاصة. وعليه فهي ليست خصوصية طبيعية ثابتة، بل هي ظاهرة تجد أساسها في الواقع الاجتماعي التاريخي الذي عاشته المرأة.[3]

---

[1] يسرى مقدم، النقد النسوي العربي، الموقع السابق.

[2] الموقع نفسه.

[3] يمنى العيد، «مساهمة المرأة في الإنتاج الأدبي»، مجلة الطريق، ع4، نيسان، 1975، ص66.

إن الناقدة "يمنى العيد" هنا تنفي القول بوجود خصوصية ثابتة في كتابة المرأة. وعليه فهي ليست خصوصية فنية، إنها مجرد ظاهرة تتغير حسب ظروف الزمان والمكان لتحمل إرهاصات الأنثى الكاتبة وهمومها الإنسانية بشكلٍ أعمقَ وأكبرَ، «وهو ما يسّم كتاباتِها بمحدودية الرؤية، فيبقى عالم الذات مدار الكتابة وبؤرة التجربة».[1]

وهي بذلك تقرّ بأن كتابة المرأة ما هي إلا وسيلة للتحرر، والخروج من قوقعة العالم التي حصرت فيه من طرف الثقافة الذكورية المسيطرة، إلا أنها تحذر من وقوع المرأة/الكاتبة، وهي التي تسعى لأن تثبت للرجل بأنها تحسن فعل الكتابة الفنية، فتنحرف «عن صعيدها الاجتماعي لتستويَ على صعيد الجنس، فتصبح المساواة بالرجل هي الغاية التي تهدف إليها المرأة».[2]

وفي مقابل ذلك ترى الناقدة "يمنى العيد" أن المرأة من خلال نتاجها الأدبي تطرح عديدا من القضايا التي تعالجها في مواجهة الرجل «إذ يعالج قضايا المرأة لا يعالجها كقضايا ذاتية سجينة فئويتها، بل يعالجها كقضايا اجتماعية، تتجدد في إطار العلاقات والمفاهيم الاجتماعية، ويظهر ما فيها من خصوصية على أساس العلاقات...لا على أساس طبيعة في المرأة أو بسبب منها».[3]

إن نظرة "يمنى العيد" لكتابة المرأة ومدى توفر نتاجها الأدبي على ملامح الخصوصية، وربط هذه الخصوصية في الكتابة النسائية بالوضع الاجتماعي، يؤكد الطرح الذي يُنكر دور الذات المبدعة، والتي عبرها يتشكل النص الأدبي "المرأة كخصوصية"[4]. وهي بذلك رؤية «تقوم على خلفية معرفية ذات توجه ماركسي تقول بتوحيد الطاقات المرأة والرجل من أجل التحرر الاجتماعي الوطني للشعوب المناضلة».[5]

---

(1) بوشوشة بن جمعة، الرواية النسائية المغاربية، المغاربية للنشر والتوزيع، تونس، ط1، 2003، ص16.

(2) رشيدة بنمسعود، المرأة والكتابة، سؤال الخصوصية وبلاغة الاختلاف، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1994، ص77.

(3) يمنى العيد، مساهمة المرأة في الإنتاج الأدبي، ص144.

(4) رشيدة بنمسعود، المرأة والكتابة، سؤال الخصوصية وبلاغة الاختلاف، ص77.

(5) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

ورغم هذا الطرح الذي ظل صائبا أوله حظ من الصحة في القول بأهمية الواقع الاجتماعي، في تشكيل العملية الإبداعية، إلا أنه يظلّ منقوصًا ومجحفًا في حق هذه الذات الأنثوية المبدعة، فرغم أن "المرأة" و"الرجل" يعيشان في بيئة واحدة، إلا أن المرأة لها خصوصيتها البيولوجية، والنفسية كأنثى لا كرجل تبقى مختلفة، وفي اختلافها هذا خصوصية تتضح من خلال رؤيتهما لهذا الواقع من خلال رهان الكتابة.

وحين نأتي لموقف الكاتبة "إملي نصر الله"، التي لا تفرق بين أدب يكتبه الرجل، وآخر تكتبه المرأة بقولها: «إن للأدب الذي تكتبه المرأة نكهة أخرى، وهو في بعض الحالات يعكس تجاربَ شخصيةً وأحاسيسَ عاشتها دون الرجل، خصوصًا حين كان جدار العزلة يرتفع بين الجنسين، كذلك هناك أمور قد تلفت انتباه المرأة وحسّها، بينما لا تحرك حسًّا لدى الرجل، إنما هذه كلها خارجة عن القيمة، ويمكن أن نردّها إلى موقع الكاتبة من المجتمع».[1]

ونجد في هذا الكلام أنها تناقض نفسها بالإقرار بوجود الخصوصية تارة، ونفيها تارة أخرى.

كانت هذه المواقف الثلاثة التي كان أولها يقرّ بخصوصية أدب المرأة، ويعزى ذلك إلى الاختلاف البيولوجي، والنفسي للمرأة. وبالتالي طريقتها ورؤيتها للأشياء تختلف، ومن هنا لا تكتب المرأة كتابة الرجل. وبالتالي؛ إقرار هاته الخصوصية، أما الثاني فهو المعاكس للرأي الأول، إذ يرى بأنه لا فرق بين الكتابتين، وذلك لاستعمالهما اللغة ذاتها، وهي اللغة الذكورية المؤدلجة، إذ كيف للمرأة أن تنتج خطابًا مغايرًا، ذا خصوصية بوسيلة (اللغة) التي هي من صنع الرجل، والتي جعلها منحازة إليه، سواء في صيغها أو تراكيبها، أو في بعض دلالة مفرداتها، فلا يمكن للمرأة أن تنتج نصًّا أدبيًّا مختلفًا يحمل ملامح خصوصيته. والموقف الأخير؛ يقرّ بهاته الخصوصية في أدب المرأة/الكاتبة، ولكنه يقول بعدم ثبات هذه الخصوصية، وذلك نتيجة الظروف الاجتماعية. غير أن هذه الخصوصية ستزول بالضرورة، إذا زالت كل أشكال القهر الاجتماعي، وبذلك فإن وعي المرأة/الكاتبة يصبح ضمن الهمّ الاجتماعي ويدخل بوتقة الفكر الإنساني ليصبح جزءًا منه.

---

[1] المرجع نفسه، ص81.

«ونادرًا ما حققت النساء الكاتبات مثل هذا الاقتراب من الجوهر الأنثوي، ومن خصوصية التجربة الأنثوية في تناقضها: تجربة الأنثى الخالقة المملوكة، أجرؤ أن أقول إن المرأة/الكاتبة لم تكتب الأنوثة بعد».[1]

فطبيعة نظرة المرأة/الكاتبة تختلف عن تلك التي يصوغها الكاتب/الرجل في كتاباته، فلدى المرأة لا زالت تهيمن بعض الهواجس التي تؤطر طبيعة نظرتها إلى المجتمع، وكما تؤطر طبيعة تصورها لما تكتبه سواء عن ذاتها، أو عن الرجل أيضا. إذ لا زالت ثمة مسافة محددة بين هاتين النظرتين، وهو ما تؤطره خصوصية الكتابة لدى كل واحد من الجنسين.

إن النص المؤنث تخطى طور الخوف، ودائرة التهم الشائكة ليهيئ لنفسه خصوصية تجعل منه «محل رهان واعٍ كأن تعمد الذات الكاتبة إلى خلق رموزها الجديدة داخل بياض النص الذي يستند إلى مقوّم أساسي، وهو الانزياح عن الواقع، أي التخلي عن نقله أو محاكاته».[2]

لكن شهرزاد الجديدة، ولئن أعلنت القطيعة مع زمن "الحكي السعيد" بطمأنينته وقناعاته، فقد ظلت وفيّة للأم والجدة، حين آلت على نفسها تخليد صوتها "المسموع"، وقد اتخذته مصدر شعرية وأداة إخصاب لمشروعها الحكائي.[3]

لذلك نجد حضور الشخصيات النسائية في النص السردي له أكثر من دلالة لإثبات كيان المرأة وقضية وجودها الفعليّ.

---

[1] خالدة سعيد، المرأة، التحرر، والإبداع، ص11.

[2] زهرة الجلاصي، النص المؤنث، ص119.

[3] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

III- كتابة المرأة/ جدلية الحضور، الغياب:

قديمًا شنّ أفلاطون هجومًا على الشاعر بوصفه خالق الأساطير، وقال في محاوراته: «الإسكافي إسكافي، وعامل البناء، عامل بناء، والجندي جندي، ولا نريد لأحد أن يكون كل هذا في نفس الوقت. لذا توجب أن نكرّم الشاعر ونرشه بالعطور على باب المدينة، ونقول له أن لا يعود، لأنه لا مكان له بيننا».[1]

وبدءا من ثنائية الاحتفاء الجميل الذي يحمل الإلغاء بين جنباته، كانت كتابة المرأة بالنسبة للرجل على الساحة الأدبية كذلك.

فإذا كانت الكتابة وعيا بالذات والآخر والعالم، فإن فقدان هذا الوعي يجعل من الكتابة مجرد محاكاة وتبَنّيٍ لمقولات الآخر، كما أن استعادة هذا الوعي يعني البحث عن الأنا ومحاولة استكشافه يعني السؤال كما يعني التحوّل.[2]

وفي ساحة هذا الجدل سعت الاستقصاءات النسوية الجديدة إلى محاولة تحرير وعي المرأة من المفاهيم الأبوية، وذلك من خلال إثارة الشكوك في المفاهيم الراسخة أو محاولة قلب عملية التشفير الرمزية (Coding Symbolic) التي استبعدت منها المرأة لزمن طويل، واحتكرها الرجل وحده، حتى أصبحت كل البنى والأنساق الرمزية الحاكمة التعبير والتحليل تنهض على رؤية الرجل وحده للعالم.[3]

ففي كتابة غادة السمان وانفتاحها على اللاوعي حيث «يعتبر المواء رمزًا لعويل الذات، وتصير الهياكل الآسرة تحاول الهرب رمزًا ليلى ذاتها في أسرها، وفي موتها السيكولوجي، ومع ذلك فهي تحاول الهرب، ويصبح الوجود غابةً، كما يصبح الآخر/فراس مقابل الانشطار من الشرق وقيمه الجميلة».[4]

كما يصبح مأزق بطلات مجموعة (ليل الغرباء) في محاولتهن تجاوز الميناء الشرقي «كمنظومة وتراث ليعبرن إلى بحار الغرب، والجديد بشراع مغامرة لا يفتأ إلا أن ينكسر، ليقعن في حومة الاغتراب والضياع الفردي، وإذا كانت الذات الكاتبة

---

[1] عبد الكريم الزيباري، للموت والحب سرير واحد، تداخل وانفصال بين وقوع الحدث وزمن السارد والمؤلف. الموقع: http://www.mafhoum.com/press9/284C37.htm .10:45 2011/10/18

[2] سوسن ناجي رضوان، الوعي بالكتابة في الخطاب النسائي العربي المعاصر، ص72.

[3] المرجع نفسه، ص71.

[4] المرجع نفسه، ص74.

تعي ذاتها وأزمنتها الحضارية فإنها أيضا تعني أن لا شفاء دون كتابة، لا شفاء دون تقيأ الداخل والاطلاع عليه، وذلك عبر لغة اللاوعي التي تساهم في تشريح الباطن وعرضه بهدف التحرّر من المكبوت وحل المعضلة الحضارية».[1]

الكتابة الموجهة نحو الرجل كثيرة جدا، أساسها الصراع مع السلطة القاهرة أمام المرأة (الرجل)، ولكي تنطلق المرأة بكل حرية، عليها اجتياز عقبة الرجل، هنا يتحول معنى "الرجل" من مجرد شخص بسيط إلى مستوى الصراع مع نظام معرفي وتركيبة نفسية وذهنية سادت فيما يُطلق عليه بـــ (المجتمع الأبوي)، حيث تتبوأ المرأة الهامش والأدوار المكملة لنشاط الرجل الأساسية، والصراع هنا يقوم على أساس واحد هو (التملّك)، فما دام الرجل يملك المرأة والمجتمع يثمّن ملكيته تلك، فعلى المرأة أن تعكس هذا النظام (Système) بتأنيث الثقافة والفن والحضارة والمصير الإنساني [2] كما يقول الشاعر "لويس أرغون" (Louis Aragon): " La femme est l'avenir de l'homme" "المرأة هي مستقبل الإنسان"، لتثبت بالفعل وجودها في مجتمع ظلّ يهمشّها.

«إن المرأة ظلّت تعيش نفيًا وجوديًّا خاصًّا، .. وحين تعبر عن وجودها المنفي من خلال الرموز والكتابة تنتج كتابة جذرية... إن كتابة النفي والإقصاء والخطر هي أشدّ الكتابات عنفًا وتوتّرًا».[3]

ظلّت تسعى جاهدةً إلى إثبات كيانها عبر الكتابة لتنشأ في ظلّ كلّ ذلك علاقة حميمة مع القلم والورقة، وليصبح ميلادها الثاني على صفحات نتاجها الأدبي مما يجعل "لهذه الكتابات اعتبارات متعددة كثيرا ما لا يعترف بها الجسد الكاتب، منها الهاجس الجمالي، أو الرغبة في أن يكون النتاج المكتوب مقروءًا أو مسموعًا، أو معروفًا، أو محبوبًا، ربما يكمن هناك همّ نرجسي في التظاهر والشهرة. وبالتالي الميل العارم لامتلاك السلطة.[4]

---

[1] المرجع السابق، ص75.

[2] ينظر: محمد معتصم، المرأة والسرد، ص25.

[3] محمد نور الدين أفاية، الهوية والاختلاف، ص43.

[4] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

ففي معظم الكتابات النسوية أو النصوص الروائية النسائية، «تبدو العلاقة بين الكاتبة والبطلة علاقة حميمة أشبه بصلة الرحم التي لا تنقطع بين الكاتبات وبطلاتهن، الأمر الذي يعكس الرغبة في الهرب من مساكن الذكور ونصوص الذكور، وذلك من خلال التوحد مع البطلة/الشخصية الرئيسة في النص للتعبير عن الغضب المكبوت الذي لا يمكن احتواءه».[1]

فيما كانت "غادة السمان" تحضر رسالة الدكتوراه في لندن، كان العالم الغربي يمثل لها العالم الذي ستحلّق فيه بأجنحة بعيدًا عن الأفق الضيق لمحيطها «وعندما رأت غادة السمان الساحة التي أحرقت فيها "جان دارك" قالت: ففي بلادي مئات من "جان دارك" يصلبن في كل مكان، وبألف أسلوب وأسلوب، يحرقن ببطء دون أن يتجمهر الناس، ويمتن ببساطة دون أن يقام لهن نُصب».[2]

لم تعد "شهرزاد" التي مضت عليها السنون سيدة الجمال والطوفان وكاتمة الأسرار، لتغيّب مصيرها الحتمي، «ففي زمن سابق كانت شهرزاد تحكي لمجرد أن تحميَ رأسها من سيف شهريار، ولكن السيف قد تثلّم وهُزم، وباتت شهرزاد أكثر قدرة على الحكي كي تقول ذاتها هي...». [3]

تتوالى علينا عدة أطروحات في هذا الصدد: هل ما نقرأه من روايات أنثوية هو نسق سردي أم صياغة جديدة لصرخات شهرزاد بوجه شهريار، وليله المضاء ليس بقمر الليالي، لكن بأزيز الطائرات وحمم القذائف في عصر ملبّد بدخان الانتقادات؟

كيف تحولت هذه المتون الروائية إلى مرايا سحرية خارقة، نبصر من خلالها بشاعة اللحظة الراعفة التي تنكر وجود السرد النسوي في ظل اجتياح طوفان السرد النسائي وطغيانه على الساحة الأدبية؟

---

[1] سوسن ناجي رضوان، الوعي بالكتابة في الخطاب النسائي العربي المعاصر، ص76.

[2] نجلاء نسيب، الاختيار، تحرر المرأة عبر أعمال سيمون دوبفوار وغادة السمان، دار الطليعة، بيروت، ط1، 1991، ص41.

[3] ينظر: صلاح صالح، سرد الآخر، الأنا والآخر، عبر اللغة السردية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط1، 2003، ص65.

إن ما حصل مع الروائية الكاميرونية "كالكست بيالا" (Calixte *Beyala*) في روايتها "الشمس التي أحرقتني" (1987)، وما قوبلت به جراء هاته الكتابة، حصل مع العديد من أمثالها «بيد أن هذا اللغط لم يغيب بصخبه الجانب المضيء في فضاءاتنا الثقافية، فثمّة من يجد في إبداع المرأة رافدًا مهمًّا وقسمًا حيويًّا للأدب الإنساني الخالد... فيزيح الغبار عن كينونة المرأة المبدعة وعالمها الملبّد بالمصادرة والإلغاء والقهر، ويرى أن هذه الأزمات المفتعلة ما هي إلا ظواهر شائهة تتبلور بفعل النظرة الذكورية القاصرة للمرأة بوصفها مبدعة تشاطر الرجل منصة البوح».[1]

إلى جانب هذا لا يعترف محمود فوزي بوجود المصطلح أي (الأدب النسوي)، حتى أنه عَدَّ كتاباتِ المرأة نوعًا من الخربشة فقط قائلاً: «الأدب ليس له جنس، والمشاعر الإنسانية ليست لها خريطة» [2].

لكن تظلّ المرأة تفوق الرجل في التعبير من خلال نعومتها الفكرية التي لا توجد عند الرجل، فهي وحدها التي تستطيع من خلال الأدب إنقاذ الإنسانية على رأي الكاتب المسرحي العالمي "يوجين يونسكو"(Eugene Ionesco).[3]

كما أكد محمود فوزي قائلا: «إن الاختلاف الجنسي للمرأة، والذي عدّ في أحايينَ كثيرةٍ جانبا سلبيا في حياتها، من ناحية أخرى هو من أهم المصادر التي تساعدها على الإبداع».[4]

والمرأة/الكاتبة «ككل النساء ترفض السلطة القهرية للآخر (الرجل) الذي ظلّ قرونًا شاهرًا سيف طغيانه على الأنثى، سالبًا منها كل حق في التعبير عن ذاتها، مدمجًا إياها في قائمة ممتلكاته وشهواته»[5].

غير أن الدكتور "أحمد كمال زكي" لا يعترف بوجود أدب نسائي، إلا أنه يؤكد بأن هناك نساء برعن كالرجال، حتى أنه لا فرق بين الرجل والمرأة في نوعية الإنتاج،

---

[1] وجدان الصائغ، شهرزاد وغواية السرد، قراءة في القصة والرواية الأنثوية، منشورات الاختلاف، بيروت، ط1، 2008، ص64.

[2] محمود فوزي، أدب الأظافر الطويلة، دار نهضة مصر للطباعة، والنشر، الفجالة، القاهرة، 1987، ص03.

[3] ينظر: المرجع نفسه، ص113.

[4] ينظر: المرجع نفسه، ص16.

[5] المرجع نفسه، ص 19، 20.

ويستدلّ على رأيه من خلال كتابات "سيمون دوبوفوار" في (الماندرين) مثل "ألبير كامي"(Albert Camus) في (الغريب l'étranger) أو (السقطة La Chute) من خلال الإحساس بالغربة والقلق واعتماد اللاشعور والتركيز على التراجيديا.

وبهذا كانت الكتابة هي ولادة من رحم اللغة لتجعل من المرأة أمًّا للورقة تكتب بحبرها نصّها المولود في زخم كل المؤثرات الخارجية. فالولادة هي أعظم مغامرة إنسانية عضوية بالنسبة للمرأة، رمزية بالنسبة للرجل.[1]

غير أن ولادتها الحقة تكمن في كتابتها، وهي الأمومة الثانية التي كانت تبحث فيها عن ذاتها لتجسّد هواجسها بمن حولها، وتثبت جدارتها أمام الرجل/الكاتب، «فكتابة "مي زيادة"، وباعتراف الكثير خاصة في (ظلمات واسعة) تشبه كتابة (جبران) في كتابه (النبي) أو الرافعي في (أوراق الورد) و(السحاب الأحمر) من خلال الولولة مع اللفظ المصقول، والتناجي بالشكوى والتموج مع النفس».[2]

غير أن الدكتورة (سامية أسعد) لا تعترف بوجود تفرقة بين الإبداع النسوي والذكوري، وتؤكد على ذلك من خلال أعمال الكاتب المسرحي (جان راسين) (Jean Racine) الفرنسي في مسرحياته التي تناولت العديد من نماذج المرأة في فهم نفسيتها، ومن مثال ذلك (أندروماك).[3]

وهذا ينفي المقولة التي تدّعي أن المرأة أقدر على تحليل نفسيتها من الرجل، لكن باستثناء بعض المواضيع النسائية التي تتفوق فيها المرأة كتجارب: (الحمل، الولادة...).

فالرجل يعرف أن بطن المرأة، بطن خصبة، ولن يسمح لها بأن تحول خصوبتها من بطنها إلى عقلها، وهو يتكفل بحيازة أمومة الأشياء الأخرى بما فيها كتابته.[4]

وتنطلق مساحة الكتابة لدى المرأة ملتصقة بالجسد، «إذ إن المرأة باعتبارها كائنا مختلفا في تكوينه وجسده عن الرجل، وباعتبار تواجدها في مجتمع ذكوري تعمل

---

[1] محمد نور الدين أفاية، الهوية والاختلاف، ص34.

[2] ينظر: محمود فوزي، أدب الأظافر الطويلة، ص11.

[3] ينظر: المرجع نفسه، ص12.

[4] محمد نور الدين أفاية، الهوية والاختلاف، ص34.

على الدوام على إظهار جسدها بشكل مغاير... إنها تعطي للعالم قناعًا، لكي ترتب للجسد مسافة ما. فهي تفضل إبراز التمثل الذي تحمله عن جسدها بدل جسدها الملموس.. إن المرأة بأساليب التمويه التي تلصقها بجسدها تكتب مباشرة على جسدها... فتولد لدى الرجل حساسية خاصة تجاه هذه الرموز».[1]

إن الكتابة باعتبارها فعل حقيقي تخرج عن الذات لتفجر مكبوت الجسد، فتصبح متعددة الإيحاءات. وبالتالي تجعل من الرجل في عتمة لكشف أسرار كتابة المرأة التي يطول فكّ طلاسمها. «هناك هاجس ثابت لدى المرأة يتمثل في الإغراء، إن المرأة عندما لا تغري، تعيش انمحاءً وجوديًّا، فتلجأ إلى القناع لإظهار وجه آخر بإلباسه رسومًا لتجمّله، وهكذا تلغي الموت من جسد ميّت، وتبرز للرجل وجهًا وجسدًا يمكنه في الأخير أن يعترف به».[2]

فتصبح ثنائية اللعب بالكتابة تتمثل في الجسد/الإغراء ليعيش الرجل انمحاءً داخل النص المؤنث، وما عليه إلا أن يعترف بكتابة شهرزاد، ويطوي سلطته الشهريارية التي تمركزه بالدرجة الأولى، وبذلك لا تقتصر اللغة على أحدهما فقط، بل تصبح أداة طيّعة لا تدخل ضمن أبجدية التحيّز ضد أيٍّ منهما (المرأة/الرجل). «فكون الكاتبة امرأة لا يكفي لعد كتابتها أنثوية، أو بمعنى آخر، لكي تتأنث اللغة لا يكفي أن تكون الكاتبة امرأة...فهناك الكثير ممن كتبن بقلم الرجل ولغته، وعقليته، وكنّ ضيفات أنيقات على صالون اللغة».[3]

إن الرجل يقول بالتطابق والوحدة، وينسى أن المرأة كائن "منقسم ومتعدد، وأن هذا التعدد يتجلى في جنسانيتها (Sexualité)، ولكي يصبح اللعب بالكتابة يتمثل مساحة الجسد الأنثوي، نخلص بذلك إلى اعتبار «الجسد مساحة لا متناهية لصياغة الرموز، والكتابة سواء أكان جسد امرأة أو رجل، لأن كل جسد يشكل نصًّا يتحدث إليه يحاوره، يتخاصم معه، ويتصارع معه. فالذات تعاني من كونها لا تتطابق مع صورتها حتى ولو كانت الأكثر بهاءً وجمالاً».[4]

---

[1] ينظر: محمد نور الدين أفاية، الهوية والاختلاف، ص42.

[2] ينظر: المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[3] سوسن ناجي رضوان، الوعي بالكتابة، ص78.

[4] محمد نور الدين أفاية، الهوية والاختلاف، ص45.

تذكر فضيلة الفاروق هذا في قولها: «جميل أن تكوني امرأة وتكتبي بإحساسها...إنها كتابة إنسانية من دون (أساور) أو (خلاخيل)، ومن دون زينة النساء، فنحن أرواح تتشابه مع الرجال وتكتب بالروحية ذاتها، ... في خطابي إلى الرجل أبدو في الجرأة الكاملة غير المنقوصة، لأننا في أعماقنا نتوجه إليه وفي خطابنا نتوجه إليه».[1]

فالمرأة لها فن الكتابة، تتمرد تارة وتخضع اللغة إلى قوامها تارة أخرى «تكتب بجسدها ما لا يستطيع النظام الرمزي الذكوري تفكيكه، أو فهمه. فالمرأة تحدس المرأة من بعيد من خلال عدة أشياء».[2]

ويمكن أن نقترب من فهم مطالبة المرأة/الكاتبة بالحب والمساواة. فالكتابة إذن ليست وسيلة للإبحار في اللاوعي أو «لتفجير مكبوتات الجسد النسائي، بل هي نمط حياة يسكنها الرجل على الدوام، كما تحضر المرأة في حركات وسكنات وتخطيطات الرجل، لكن الفرق بين حضور الواحد في الآخر يحركه هاجس وجودي من الخوف والالتباس».[3]

وبذلك صارت الذات الأنثوية في كتاباتها تحمل هموم الأنثى إزاء الآخر المنغلق على نرجسيته، وهو أسلوب يحمل في بنيته إدانة للنسقين (المؤنث، المذكر) وعبر «متوازية ترميزية تعكس مرايا النص، الفعل الشرس للنسق الذكوري، سلوكياته، مرجعياته القائمة على احتقار الكينونة الأنثوية التي تقع فريسة هذا المجد السلطوي، فنراها تخضع للثقافة الاجتماعية، حين تكون جسدًا يمتلك سحر الغواية مع التباسات الرؤية الأنثوية إزاء الآخر (الحميم/الخصيم)».[4]

فالكتابة إذن «ترجمة للجسد، واللاوعي، والرغبة، كتابة تعبر عن ذاتها كتحويل وتحوير لما لا يمكن توصيله إلى ما يمكن توصيله، لأن اللغة ليست وحدة أو نسقا تسيطر عليه كلية محددة، بل إنها تتضمن لغاتٍ مختلفةً توجد داخل اللغة والتواصل في اللغة، هو الرغبة الحاسمة التي يحركها هاجس الاقتراب من الآخر».[5]

---

[1] عناية جابر، فضيلة الفاروق، لن ألجم خطابي الجريء، ص94.

[2] ينظر: محمد نور الدين أفاية، الهوية والاختلاف، ص45.

[3] بنظر: المرجع نفسه، ص59.

[4] وجدان الصائغ، شهرزاد، وغواية السرد، ص200.

[5] محمد نور الدين أفاية، الهوية والاختلاف، ص ص 80، 81.

إن الرواية الأنثوية كتابة أسطورية تبنى على ثقافة فكرية، تستدعي من خلالها البوح بمكابدة تطمح فيها الذات الأنثوية إلى إبراز قدرتها المعرفية على جغرافية الفكر والثقافة الذكورية، فتظهر فتنة السرد وشعريته في تماهي وحداته عبر المخيال السردي: يقول في هذا الصدد الباحث محمود إبراهيم في مقال موسوم بـــ (زئبق شهريار، جماليات الجسد المحظور) «إن الحضور الشهرياري في العديد من النماذج الروائية النسائية يلفت الأنظار في مقدرة المرأة على الإبداع، وحتى منافسة الرجل في فنون القول المختلفة. ومن ذلك؛ الرواية... بل إنها في أفضل الأحوال منافسة الرجل، وما تعنيه المنافسة من كيدية ومجابهة وتوتر دون تجاوز حدود رؤيته تكون مقارنة به، وكأنه المقياس. وبذلك فإن الكتابة لا تعدو أن تكون في مقام شهرزادي تستثير في قارئها ما يرتقي بها إلى مستوى المرغوب فيه، مشتهاة ذكوريا. ويذكر في هذا الصدد، بأن اللغة التي تستخدمها المرأة هي لغة الرجل، وليست لغة المرأة، ويضرب أمثلة (كغادة السمان وأحلام مستغانمي)، ليخلص في الأخير إلى أن السرد هو سرد ذكوري».[1]

وإن كانت كتابة أحلام في الثلاثية (ذاكرة الجسد، فوضى الحواس، عابر سرير) قد لاقت رواجًا، وهي ظاهرة نادرة ندرة الماس، فتكرر طباعة رواية "ذاكرة الجسد" أكثر من ثلاث عشرة طبعة، فما إن حازت الرواية « قصب السبق حتى انبرت بعض الأقلام الملفعة بالنظرة الفحولية التي تلغي الإبداع الأنثوي، تنفخ في رماد الظن علّ جمر الحقيقة يتّقد، فما دامت الروائية "أنثى"، فإن ثمّة من كتب لها الرواية، وإذا كانت قد جعلتها قصيدة مشفّرة تمزج بين الشعري والسردي من خلال وعي الرجل (بطل الرواية)، فإن أفذاذ عصرها من الشعراء قد زودوها بإكسير الكتابـــة الروائيـــة ».[2] هذه الأقاويـــل على الرغم من هشاشتها، فإنها تشكل ظاهرة مؤسفة في حياتنا الأدبية، حيث كتبت عدة مقالات من بينها: (حتى لا يغرق المبدعون خارج بحر الإبداع) لـــ"عبد العزيز المقالح"، و(أحلام مستغانمي وأحلام شهريار) للشاعر شوقي بزيع، و(هل أحلام مستغانمي روائية استثنائية؟) للدكتور صبري مسلم، وغيرها. وهي كلها

---

[1] وجدان الصائغ، شهرزاد، وغواية السرد، ص63.

[2] ينظر: المرجع نفسه، ص64.

شاءت الأقدار يا سيدتي، (...)
أن تمطري..مثل السحابة
فوق أرض ما بها قطرة ماء
وتكوني زهرة مزروعة عند خط الاستواء
وتكوني صورة شعرية
في زمان قطعوا فيه رؤوس الشعراء
وتكوني امرأة نادرة
في بلاد طردت من أرضها كل النساء (1)

(الحب في الجاهلية لنزار القباني)

(1) عبد النور إدريس، الكتابة النسائية، حفرية في الأنساق الدالة، الأنوثة... الجسد... الهوية، ص05.

المبحث الأول: الآخر/ الغيري

يبقى همّ المرأة الكتابة والاشتغال بأدواتها باعتبار **« الكتابة** هي المستراح من عبء ما يتناوب على الروح من استلاب يومي، هي الرأفة من أحيان متجلية في التوحد الكامل بين الذات وبرهة زمنية عابرة/ماثلة إلى الأبد، هي أيضا التشظي بكل أشكاله حين يمعن الذات في تغييب ذاتها في التوحد كيف يمكن للمرأة منا أن تلملم كل ما بعثره هذا السطو على مدى قرون تراكمت على بعضها فوق هذا الكتف الرهيف المثقل بتركته؟»[1].

كثيرا ما تحار المرأة بين عالمها الأنثوي الخاص بها وبين صدقها مع ذاتها تجاه التجربة الإنسانية ككل لأنها تمثل ذات الرجل، وذات المرأة بآن واحد. فالمرأة أولا وأخيرا هي المنتجة للرجل بعد البدء، بعد أن كانت جزءًا منه قبل البدء.[2]

صارت شهرزاد/الكاتبة تحتاج إلى بعض الصفحات لتملأ البياض بحيث يصبح فعل الكتابة هنا بحثا عن «أفق أوسع للحرية تحقق فيه المرأة توازنها المفقود بين ذاتها الداخلية، وذاتها الاجتماعية... بين ما ترغب في إعلانه، وبين المسكوت عنه»[3].

فالكتابة لدى "فرجينيا وولف"(Virginia woolf)[*] حدث ثوري تقيم بها علاقة مملوءة بالرعب مع الأشياء المحيطة بها، والتي تحدد وجودها المادي وتضغط عليه

---

[1] منيرة الفاضل، المرأة، النص، وطقس الكتابة، ص69.

[2] بهيجة مصري إدلبي، تساؤلات حول أدب المرأة، ص42.

[3] ينظر: صلاح صالح، سرد الآخر، الأنا والآخر، عبر اللغة السردية، ص65.

[*] هي روائية إنجليزية 25 يناير 1882 – 28 مارس 1941 أديبة إنجليزية، ومن كتاب المقالات. تزوجت 1912 من ليونارد وولف، الناقد والكاتب الاقتصادي، وهي تعد من كتاب القصة التأثيرين. كانت روايتها الأولى ذات طابع تقليدي مثل رواية «الليل والنهار» 1919، واتخذت فيما بعد المنهج المعروف بمجرى الوعي أو تيار الشعور، كما في "غرفة يعقوب" 1922، و«السيدة دالواي» 1925 و«إلى المنارة» 1927، و"الأمواج" 1931، ولها روايات أخرى ذات طابع تعبيري، منها رواية «أورلاندو» 1928 و«الأعوام» 1937، و«بين الفصول» 1941. اشتغلت بالنقد، ومن كتبها النقدية «القارئ العادي» 1925، و«موت الفراشة ومقالات أخرى» 1943. كتبت ترجمة لحياة «روجز فراي» 1940، وكتبت القصة القصيرة، وظهرت لها مجموعة بعنوان الاثنين أو الثلاثاء 1921 انتحرت غرقاً مخافة أن يصيبها انهيار عقلي. فرجينيا–وولف/http://ar.wikipedia.org/wiki

عبر علاقة تجاذب تحيلها مشيتها إلى مركز داخل المركزي، والفاعل وبذلك يصبح همّ المجتمع من خصوصيات همّها كامرأة.[1]

فبعد أن كانت الكلمات تطرق باب المرأة وهي وراء أسيجة العادات والتقاليد، أصبحت تصدر وترسل كلماتها لطرق أبواب الآخرين وما زالت تفاصيل هذه الكلمات تلامس جوهر حصار الماضي الخبيث لها... وهي... الآن... وهنا... تمارس في فوضى الدلالات ترتيبًا لأبجدية الفحولة تكتب في فوضـــا (نا) ما يحقق للهامش قوة الانطلاق.. بباعث المركز بوضع الاهتزازات تحت سماطه... إن المرأة دومًا كموضوع في قصيدة أو كشاعرة داهمت قصيدة الشطرين بالتفجير (نازك الملائكة) أو كساردة تحررت من غربة الافتتان بنرجسيتها... تشاكس الافتراضات اللامحدودة لمداهمة المألوف الذي ما فتئ يجعل من الذاكرة سبيلا للتعايش مع الحاضر.[2]

ولقد تساءل "محمد نور الدين أفاية" عن خصائص اللغة النسائية وتشكيل القالب البدائلي الذي يميز الكتابة النسوية، غير أن « الإجابة على هذا التساؤل لا تعكسه قوة الجواب بقدر ما تكمن قوتها في حدود التساؤل وملء فضاء الإشكالية بإثارة الاهتمام، إذ في احتراق الأسئلة توهج المسكوت عنه...تسامي المضمر... انبلاج ظلمة المهمّش... وحضور المقصّي».[3]

وعلى حد قول "سيمون دي بوفوار"(Simon De Beauvoir) إن الشخص لا يولد امرأة بل يصبح امرأة « فلما نقارن المتخيل الأدبي... النسوي... بنظيره.. الرجولي.. تطفو.. تلك الهيمنة القوية للأدب الرجولي التي تضع تمايزًا جنسيا مفارقًا يصعد من استرقاق الأدب النسوي لاحتلال الهامشي، يدعم كل هذا ما تختزنه الذاكرة العربية من إرث بضم مجموعة من التصورات في المجتمع، أو سلبي في الفعل الإنساني».[4]

---

[1] عبد النور إدريس، الكتابة النسائية، حفرية في الأنساق الدالة، ص99.

[2] المرجع نفسه، ص08.

[3] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[4] زهور كرام، المرأة والتخييل، أعمال ندوة المرأة والكتابة، سلسلة ندوات8، جامعة المولى إسماعيل، كلية الآداب، مكناس، المغرب، 1995، ص26.

إن حاجة المرأة للكتابة استدعاها الفارق المفاهيمي والمعجمي بينها والرجل الذي كان يستكفيها وصف حاجاتها إلى الكتابة، إن هذه الهوة التي جعلت المرأة لا تكتفي بشهامة العشق ولا بالثقافة المأسوية التي ينتجها الرجل، حيث القليل من المتعة، والكثير من الرقابة والعنف والكبت.[1]

فعوالم المرأة الكاتبة مفتوحة على فعل التخييل وأشكال أحاديثها العذبة من عالم مغروس في (أنوية) المجتمع الذكوري التقليدي، إذن ما هي أشكال الدخول إلى العوالم التخييلية للمرأة/الكاتبة؟ إن هذا التساؤل ومثله ما الذي في إبداع النساء نسائي محض، ولا يستطيع الرجل الإتيان به إلا إذا تحوّل إلى أنثى !؟[2] لاستحالة التماهي مع الآخر المختلف، يثير الكثير من الجدل.

مما يعمق «صدمة المنطق الذكوري من أوهام إيديلوجية البعد الواحد الذي حافظ على تماسكه بالحراسة الأسطورية والدينية لقيمه، ومنعه للآخر من الاقتراب من بؤرة المعنى لاقتناص المتعدد والمتشظي الذي يحمل في طياته ديمومته الاختلاف ومشروعيته الأنثى في الحضور كذات وكينونة».[3]

ولعل الذات المؤنثة، وبالأخص/الكاتبة تجد نفسها في مواجهة (الآخر) ومتغيرية المكان، وهذا ما نلاحظه في عديد من الأعمال كرواية (الميراث) "لسحر خليفة" و"ذاكرة الجسد" لأحلام مستغانمي، كما قد يأتي الآخر المتمثل في دور الرجل باعتباره يمثل (آخرا) للذات الأنثوية، وذلك من خلال ما طرحته الكاتبة الفرنسية "لوس إيريغاري"(Luce Irigaray) في كتابها (علم أخلاق الاختلاف الجنسي) (1984)، وما له من أهمية في دراسة الآخر الغيري في الرواية النسوية.

فهي ترى أن الاختلاف الجنسي هو المسألة الأخلاقية الأساسية للحقبة المعاصرة، والتي من الممكن أن تكون خلاصنا " Salvation" لو شغلنا التفكير لها، وأن الاعتراف بغيرية الآخر عبر الاختلاف الجنسي يمكن أن يقدم نموذجا ملموسًا ومنطقيا.. لأجل احترام كل أشكال الغيرية[4]، وأول شكل ندرسه هو:

---

[1] عبد النور إدريس، الكتابة النسائية، حفرية في الأنساق الدالة، ص64.

[2] موليم لعروسي، الفضاء والجسد، منشورات الرابطة، الدار البيضاء، ط1، 1996، ص104.

[3] ينظر، عبد النور إدريس، الكتابة النسائية، حفرية في الأنساق الدالة، ص08.

[4] نهال مهيدات، الآخر في الرواية النسوية العربية، في خطاب المرأة، الجسد والثقافة، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، أربد، الأردن، ط1، 2008، ص13.

المبحث الثاني: الآخر/ الموازي- أحلام مستغانمي (الثلاثية..)

وفي ظل هذه الكتابة التي تحول العلاقة من الكاتبة إلى احتواء دور البطلة في حميمية لتحتويها الورقة، فتتكتب روح الكاتبة بطلة ورقية تحمل هموم الكاتبة في مقابل ذلك « يبدو الرجل/الآخر صورة خافتة أو صامتة أو مغفل عنها عمدًا، أو تقف في الظل، تتصف بالغموض أو تأتي في المرتبة الثانية في مقابل اهتمام الكاتبات بالشخصيات النسائية للشخصيات المسكوت عنها في المجتمع أو المهمشة، وهذا في حدّ ذاته يعكس موقفا إيجابيا تجاه المرأة كرد فعل غير واعٍ على تهميش المجتمع والتاريخ للذات الكاتبة لاعتبارها جنسًا آخر كما تقول سيمون دي بوفوار».[1]

ونمثل لهذه الكتابة بروايتي أحلام مستغانمي (ذاكرة الجسد وفوضى الحواس)، فيما يأتي اسم البطلة مطابقًا لاسم الكاتبة (أحلام) كما في ذاكرة الجسد.

يتجلى حضور الذات/الكاتبة/ في الروايتين حضورًا يجسد رؤية الكاتبة التي تسعى من خلال الكتابة إلى تحرير الذات أو الوعي تقول الكاتبة: « كنت كاتبة بنزعات إجرامية تجلس كل مساء... وتذهب للنوم».[2]

ومكمن الجريمة هنا يكمن في سطوة المسلح بالكلمات على اللغة (مملكة الرجال) في احتلال مملكة الرجل، بل وتعرب عن رغبتها الضمنية في إقلاعه عنها.[3]

تقول: « هي امرأة تجلس على أرجوحة ربما.. وهو رجل اللغة القاطعة... فكيف للغة أن تسعهما معًا».[4]

تسعى الكتابة عند أحلام مستغانمي إلى أن « تحتال بالمفارقة، والمجاز لاغتيال سلطة الرجل إلى مادة لغوية فتقوم ببتر ذراعه !... وهي حين تقر بفعل التدمير – كبطلة– وفعل التخييل ككاتبة، إنما تسعى جاهدة لتأنيث لغة النص ! فالسرد يتشكل في يديها في سلاسة، ويصير عجينة طيّعة، وهي لعبة تراها تناسبها تمامًا... والتي تهدف منها إلى إحكام السيطرة على الرجل، فهي تقول "نعم" في الوقت الذي تقول فيه "لا"

---

[1] سوسن ناجي رضوان، الوعي بالكتابة في الخطاب النسائي العربي المعاصر، ص76.

[2] أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط16، 2001، ص114.

[3] المصدر نفسه، ص115.

[4] أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط11، 2001، ص116.

وتبتعد في الوقت الذي ترغب فيه من الاقتراب، والكاتبة هنا أنثى تعي اللعبة، بل وتعرف اللغة وتتفق آليات الكتابة».[1]

وحين تصف نفسها، تستعير عباءة اللغة ورداؤها لتصنع منها ثيابًا ومحتوىً تقول: « أنثى عباءتها كلمات ضيقة، تلتصق بالجسد، وجمل قصيرة، لا تغطي سوى ركبتي الأسئلة منذ الصغر كنت فتاة نحيلة بأسئلة كبيرة».[2]

هكذا يتوارى الوعي بالكتابة، مع الوعي بالأنوثة، مع الوعي باللغة لينتج فعل الكتابة نصا مؤنثا تكون اللغة فيه هي خط الدفاع الأول لإعلان الأنوثة، تلك اللغة التي استعمرها الرجل، ورجلها، استطاعت هي تأنيثها، وذلك حينما اتخذت من اللغة صيغة حياة ومعنى وجود.[3]

(الاستيلاء على اللغة يعني الاستيلاء على كل السلطات) (La prise de la parole est la prise de tous les pouvoirs). تقول « أمشي تمشي الأسئلة معي وكأنني أنتعل علامات الاستفهام».[4]

إذا بحثنا في النصوص السردية نجد كتاباتٍ نسائيةً يتمحور عملها السردي على الخطاب الأنثوي الذي أخذ صدارة السرد في رسم ملامح (شهرزاد) مع تهميش فضاء "شهريار"، فهو بالضرورة شهريار آخر ينبعث من رماده ليوقد في الفضاءات الأنثوية مرجعياته السلوكية والثقافية التي تحبس الفكر الأنثوي.[5]

إننا بصدد أن نقول: نحن أمام كتابة ذات طاغية تلغي الأنا الأنثوية وتهمشها، وفي الوقت نفسه هناك ذات أنثوية مدجنة مستعبدة تتوسل سيدها تعيش الاغتراب بنوعيه « فالاغتراب الأول: هو اغتراب الأنثى عن الآخر/المذكر بسبب عقم الراهن الثقافي الذي قادها بالضرورة إلى الاستجابة لأعرافه الموروثة، وأما الاغتراب الثاني: فهو اغتراب الآخر القامع عن أنثاه بحثا عن كينونة تعيد له ذاته المتفتتة في يوميات

---

[1] ينظر: سوسن ناجي رضوان، الوعي بالكتابة في الخطاب النسائي العربي المعاصر، ص77.

[2] فوضى الحواس، ص119.

[3] سوسن ناجي رضوان، الوعي بالكتابة في الخطاب النسائي العربي المعاصر، ص77.

[4] فوضى الحواس، ص118.

[5] فوزية رشيد، ثقافة العنف من كتاب وجدان الصائغ، شهرزاد وغواية السرد، ص188.

الجسد والغواية، لذلك يستدعي النص فضاءات كابوسية تحتضن محنة المذكر المنفي طواعية عن واقعه المادي، زد على ذلك أن زمن النص في هذا المكان بعد أن تميل الشمس بوجهها قليلا نحو الأفق هو زمن سريان العتمة والتوقد الذهني الذي يسترجع نداءات توحي بوجود خلل ثقافي في راهننا المعاش».[1]

إذا كانت الكتابة حصنا يحمي الكاتبة من ضعفها الأنثوي، أو وسيلة ناجعة لإقامة توازن نفسي ووجداني مع فضائها الاجتماعي، أو إن الكتابة ليست إلا ثمن أنوثة مهدورة إن لن تستعاد واقعًا فستستعاد تخييلا؟[2]

وأحلام مستغانمي نموذج من الكتابة النسوية التي « قوّضت منطق البنية البطريركية التي نظرت إلى المرأة بصفتها مصدرًا من مصادر حرارة الخلق والحياة، والطاقة الإنجابية، وحلّت الكاتبة مكانها، "الكتابة" بما هي طابع عقلي وثمرة من ثمار التوليد الفكري والذهني، وعامل خلاّق يبتكر الفضاءات والشخصيات والعوالم، ويليق بمكانة المرأة وكرامتها، وعقلها، ولكن القاصة لم تقاوم الذكورة إلا بمقدار ما قاومت الأنوثة المستكينة».[3]

فنقرأ في نساء الضجر: « البيوت الفائقة الترتيب والأطباق الفائقة التعقيد والكلمات الكاذبة التهذيب، وغرف النوم الفاخرة، البرودة والأجساد التي تخفي تحت أثواب باهضة الثمن كل ما لم يشعله رجل، هن نساء الاستكانة اللاتي تطبعن بقيم المجتمع البطريركي، ومعاييره وسننه، ينفقن الوقت في الثرثرة الفارغة والمباهاة المصطنعة، والتطلعات المحدودة».[4]

فترى الكاتبة أن الأنوثة الحقة هي أنوثة الأرق، والأسّرة غير المرتبة، والأحلام التي تنضج على نار خافتة، هي التمرد بكل وسائله دون هوادة، لكن ليس تمردا على الرجل وحده، بل على قوانين الاستكانة أيضا التي ترضاها الأنثى من طرف الرجل

---

[1] وجدان الصائغ، شهرزاد وغواية السرد، ص201.

[2] أحمد زين الدين، «فوضى الحواس لأحلام مستغانمي، رواية الأنوثة المهدورة على أعتاب الوطن»، مجلة الاختلاف، ع3، ماي 2003، ص36.

[3] ينظر: المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[4] ينظر: المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

أو المجتمع. بالكتابة تشرّع الكاتبة «أبواب حريتها الداخلية، وترسم مدارات عالمها الباطني، وأحاسيسه المتفجرة وتمارس وهم التفوق والتمايز، ووهم تبديل وجه العالم من خلال الحرف، بعبارة أخرى تكتب لتختبر قوة الكتابة ومنطقها إزاء منطق الحياة».[1]

« عندما يمكن أن نلمس جراحنا القديمة بقلم، دون أن نتألم مرة أخرى. عندما نقدر على النظر خلفنا دون حنين، دون جنون، ودون حقد أيضا، أيمكن هذا حقا؟ ! نحن لا نشفى من ذاكرتنا. ولهذا نحن نكتب، ولهذا نحن نرسم، ولهذا يموت بعضنا أيضا».[2]

تعيش الكتابة كما تعيش الحياة، «بل تعيش الحياة على هامش الكتابة، فتحول الكلمات في النص إلى مظلة تحمي من المطر، والعاشق يوقف سيارته بين الجملتين، وإذ تأخذ الكتابة مأخذ الحياة، فإنها تمحو الحدود الفاصلة بين المتخيل والواقعي».[3]

فالآخر يقول لها: « أجمل حب هو الذي نعثر عليه أثناء بحثنا عن شيء آخر هو، رجل الوقت ليلا، يأتي في ساعة متأخرة من الذكرى، يباغتها بين نسيان وآخر، يضرم الرغبة في ليلها، .. ويرحل».[4]

وتتناغم معه في حوارية غاية في الرومانسية بين الصوت الأنثوي والمذكر (هو/هي) «تمتطي إليه جنونها، وتدري، للرغبة صهيلا داخليا لا يعترضه منطق فتشهق، وخيول الشوق الوحشية تأخذها إليه».[5]

وتتأثر بالكلام على لسانها « فهو رجل الوقت سهوًا، حبه حالة ضوئية في عتمة الحواس يأتي، يدخل الكهرباء إلى دهاليز نفسها، يوقظ رغباتِها المستترةَ يشعل كل شيء في داخلها... ويمضي».[6]

---

(1) ينظر: أحمد زين الدين، «فوضى الحواس لأحلام مستغانمي، رواية الأنوثة المهدورة على أعتاب الوطن»، ص35.

(2) ذاكرة الجسد، ص11، 12.

(3) المصدر نفسه، ص35.

(4) فوضى الحواس، ص01.

(5) المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

(6) المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

إنه قلم المرأة الذي قال كلمة الرجل و(القلم مذكر، والمرأة مؤنث)، أما الكلمة فمؤنثة والرجل مذكر، وكثير من الناس يعتبرون المرأة جزءًا لا يتجزأ من المجتمع، ولكن لا يعتدون بقلمها، في حين يرون طبعا الرجل الجزء الآخر للمجتمع، أما كلمته فهي التي لا بد أن تكون الأقوى والأبرز من شخصيته، ومن حيث لا يدرون هي المؤنث تحظى بالعناية والاحترام.[1]

هو الرجل الذي تنطبق عليه دومًا مقولة أوسكار وايلد(Oscar Wilde) « خلق الإنسان اللغة ليخفي بها مشاعره، ما زال كلما تحدث تكسوه اللغة، ويعريه الصمت بين الجمل».[2]

تحسب وأنت تقرأ الرواية الثانية لأحلام (فوضى الحواس) أو الجزء لثاني من (ذاكرة الجسد) أنك تقع في متعة تعادل متعة الكاتبة، « وهي تحنو على الكلمات حنو الأم وحدسها، وتنحتها بأناملَ أنثويةٍ، ولذة مقروءة بلذة الولادة وعذابها... ما دامت القاصة تحتجب خلف بطلة عاقر تجدد حياتها بتوليد الكلمات، وبما يتناسل من قلمها من كائنات حبرية تتدرج على القرطاس، وتسرد بالكلمات ما حرمت منه في الحياة من قدرات وأفعال، وتجعل من التركيب السردي بديلا عن قول تعجز عن قوله كأنثى على حدّ تعبير "عبد الله الغذامي"، فتقرأ العالم بعينها وحواسها وجسدها وذاكرتها، وتحاول أن تستحوذ على العالم، عالم الرجل بالتخييل، وسلطانها على الكلام واللغة، ما بقيت مملوكة في الواقع لعالم الرجولة التي تأمر، وتقرر وتطالب، وتحمي، وتدفع، وتتمادى وتجردها من أنوثتها، وتغتصب حقوقها».[3]

تكتب أحلام في حدود المتخيل والواقع روايتها، « تذهب بطلتها إلى موعد ضربه لها رجل الحبر والورق الذي صنعته بنفسها، بل إن العلاقة هذه التي تقيمها البطلة مع صنيعها تؤلف البؤرة الروائية الأساسية في "فوضى الحواس" علاقة تتميز بازدواجيتها،

---

[1] هند سعدوني، قراءة في رواية (ذاكرة الجسد) لأحلام مستغانمي، الخطاب الروائي النسوي، بين أنا (الكاتبة) و(هو) البطل. الموقع:http://www.dotcrs.org/s4997.htm page 08 .11.15 2011/03/28

[2] فوضى الحواس، ص11.

[3] أحمد زين الدين، فوضى الحواس لأحلام مستغانمي، رواية الأنوثة المهدورة على أعتاب الوطن، ص35.

فهي بين الكاتب وشخوصه، وبين المرأة داخل الكتابة وخارجها، وهي بمثابة حوار باطني بين الأديبة كذات إنسانية والأديبة كذات أدبية».[1]

« هو الذي، بنظرة يخلع عنها عقلها ويلبسها شفتيه، كم كان يلزمها من الإيمان كي تقاوم نظرته !.. هو الذي يعرف كيف يلامس أنثى تمامًا، كما يعرف ملامسة الكلمات... بالاشتعال المستتر نفسه».[2]

« وإذ يبدي الزوج انزعاجه من جلوس البطلة لساعات أمام طاولة الكتابة بدل تخصيصها هذا الوقت لطفل لا يأتي.. إنما يرى في مخاض الكتابة أمومة بدلاً من ضائع، أمومة مزيفة، وانحرافا عن دور الأمومة الحقيقية التي أرستها الطبيعة، وأقرّها المجتمع، ومجّدها وعدّها أولوية من أولويات الأنوثة الحقة، وحيال عقم البطلة وحرمانها من الإنجاب والخصوبة البيولوجية تسعى إلى إقامة بديل، ألا وهو الكتابة والتخييل الروائي. لذا تحبل بذلك الرجل الورقي الذي يجعلها تكتشف حواسها، ويكبر داخلها كل يوم، تطارده داخلها تمارس لعبتها عليه بدلا من ممارسة أمومتها».[3]

لا تستسلم لممارسة اللعبة الحقيقية التي تحولت من الورق أسطورة بطل كان يعيش في داخلها لتشتهيَه وتحاول هزمه « ولكني لا أستسلم بل أطارده بإصرار

– أعطني أي اسم شئت– أريد اسما أناديك به.

.. اسمي خالد بن طوبال. أردد مذهولة:

خالد بن طوبال؟ ولكن..

يقاطعني: أدري أنه اسم بطل في روايتك... ولكنه أيضا اسمي... رجل أعرف كل شيء عنه، كما لو كان أنا، ولم تفصلني عنه سوى الرجولة وجسد شوّهت الحرب ذراعه اليسرى..».[4]

تخترق العالم بنصّها المضاد، لفضاء العداء، والكراهية والحقد، وشوارع الغضب الجزائري، أزقة الموت المباغت، والمفخخ، وزمن السجون والاعتقالات

---

[1] المرجع السابق، الصفحة نفسها.

[2] فوضى الحواس، ص09.

[3] المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[4] المصدر نفسه، ص266.

والتجاوزات وغياب الشهداء، والشهود وانحراف الثوار القدامى وانتشار المتطرفين والنص بمقدار ما هو مضاد لعنف الرجولة الكاذبة، فهو سنفونية عشق للأرض، والوطن ولأحد رموزه الرئيس السابق محمد بوضياف الذي قدم له إهداء في روايتها.[1]

هذه العلاقة الجدلية التي تقيمها الكاتبة في مساحة الكتابة بين بطلتها والرجل الذي يخرج مطلا للبعث من جديد من بين سطور الرواية بشرًا سويا، ليربط بين الذاكرة لاسم كان في حياة البطلة ويرتبط بالكاتبة ذاتها ليدخل بعنف العشق واللغة متجاوزًا كل الصفحات إلى حياتها، إن الكتابة هنا هي ثمن الأنوثة المهدورة التي استعادتها خياليا. وهذا ما يجعلنا نتساءل عن مكانة الكتابة في حياتها، وعن صحة انحيازنا الدائم والمسبق إلى الحياة على حساب المكتوب وإلى الواقعي على حساب الوهمي.[2]

« حتما ليس هذا صحيحا، ليس فقط لأن الكتابة هي الوصفة المثلى لإنفاق حياتك خارج الحياة، ولكنها في هذا البلد بالذات هي التهمة الأولى التي قد تفقد بسببها حياتك».[3]

« لذا فإن أحلام مستغانمي لا تنتج في روايتها "فوضى الحواس" معنى الأنوثة المضادة للرجولة، الأنوثة المدمرة المهتاجة، الحاقدة، والمتحيزة.

إنها تحاول بأنوثتها الدينامية المبدعة أن تفهم الآخر فتحاول استيعاب أخيها ناصر المقرب من الأصوليين رغم كراهيته لهم، وتلوذ بأبوة أبيها الشهيد الذي فقدته منذ الطفولة، وترسم صورة الرجل الورقي على إيقاع أحداث الوطن، فالقاصة لا تنتج هنا إلا معنى الأنوثة والرجولة في اتحادهما، واكتمالهما وتواصلهما».[4]

---

[1] ينظر: أحمد زين الدين، فوضى الحواس، رواية الأنوثة المهدورة على أعتاب الوطن، ص35.

[2] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[3] فوضى الحواس، ص371.

[4] أحمد زين الدين، فوضى الحواس، رواية الأنوثة المهدورة على أعتاب الوطن، ص36.

وكأن هذا (الآخر) غير أنا الأنثوية أصبح موازيًا بفعل الكتابة في نصوص أحلام مستغانمي، فهي أنثى كاتبة لا تقهر الآخر، إلا من خلال تبادل صوتيهما على الورق.

« فتغتذي الكتابة الجسدية والأنثوية في هذا الحال رغم دلالتها الشبقية وتجلياتها الحسية بدلالات اجتماعية وسياسية متعددة، وتتحول إلى مرايا للفكر والوجدان ».[1]

وبحثا عن تمظهرات "الأنا" الكاتبة – أحلام مستغانمي في رواية "ذاكرة الجسد" التي كان بطلاها (خالد، حياة). نجد أن خالدا بصفته شخصية محورية تمثل الماضي، التاريخ، الذاكرة، المعاناة على جميع الأصعدة في سبيل الوطن « إنها الشخصية التي احتوت أو قد تعرّفت على الأنا/الوطن والآخر/المنفى، التي مارست الثورة، وعاشت الفن، وكلاهما تمردا على أشكال الحياة الروتينية... إنها تمتلك الماضي إلى جانب الحاضر المعيش... إنها شخصية المجاهد في حرب التحرير الجزائرية».[2]

غير أن السمة البارزة لشخصية "خالد" "التردد"، هذا التردد الذي اعتراه لزمن طويل واستمر: « حان لك أن تكتب.. أو تصمت إلى الأبد أيها الرجل فما أعجب ما يحدث هذه الأيام!

وفجأة يحسم البرد الموقف، ويزحف ليل قسنطينة نحوي من نافذة الوحشة، فأعيد للقلم غطاءه وأنزلق بدوري تحت غطاء الوحدة».[3]

وقد يكون أحد أسباب "التردد" قائما من التناقض الكامن داخل كل شيء فينا وحولنا وعالم الرواية ينهض من أعماق التناقض، القائم بين مجموع كلي ثابت، وتاريخ متغير.. وقد تحول في مفهوم البطل إلى كيان إشكالي يحمل في طياته عالمين متناقضين، عالم القيم الإنسانية المثالية الثابتة، وعالم الواقع التاريخي المتغير.[4]

---

[1] المرجع السابق، ص36.

[2] هند سعدوني، قراءة في رواية (ذاكرة الجسد)، موقع سابق، ص08.

[3] ذاكرة الجسد، ص21.

[4] أحمد طالب، الفاعل في المنظور السيميائي، دراسة في القصة القصيرة الجزائرية، دار الغرب للنشر والتوزيع، ط 2002، ص12.

ومن الأسباب الأخرى أنه كان في حياته "العاشق الخجول" و"المحب المتواري" و"المتيم الخائف"، فهو الذي عشق الجزائر حد إهدائها أحد أطرافه (يده)، وهو المحب لـــ:(حياة) حدّ الجنون، لكنه المتخفي في صورة الأب التعويضي، الذي كان من المفروض أن يهبها حبا أبويا، لا عشقا قيسيا.

« وفي كلتا الحالتين لم يكن "خالد" سوى المتيم الخائف دومًا من رد الفعل من المستقبل، وأكثر من ذلك من استيقاظ الذاكرة – ليست كل الذاكرة – التي تفرض عليه بجلالها نمطية محددة ووظيفة معينة في الحياة وفي علاقته بـــ:(حياة) ».[1]

تقول أحلام مستغانمي: « إن الحب والموت يغذيان وحدهما كل الأدب العالمي، فخارج هذين الموضوعين لا يوجد شيء يستحق الكتابة».[2]

إنها بكتابتها، ومنطقها تؤدلج الرواية في تسخير الموت لخدمة الحب، فتنحسر مساحة الموت كثيرًا وتضيق لصالح الحب لتعطيَنا صورة انقلابية تحتاج إلى تعويض، فخليط (الحب، الموت) هو موضوعة مستغانمي الرئيسية في كل عباراتها، ليس نصوصها فحسب.

ففي رواية "ذاكرة الجسد" تتخلى الكاتبة عن أنوثتها لترتديَ قناع الرجل الراوي "خالد بن طوبال" بطل الروايات الثلاث، المناضل، والفنان الجزائري الذي بترت يده أثناء حرب التحرير الجزائرية، وكأنها وهي تناضل ضد سلطة الرجل الذكورية، تسقط في فخ سلطة أخرى تحاول صياغة امرأة من نمط خاص، وهي (حياة ابنة سي الطاهر) بطلة الروايات الثلاث، التي ترضى الزواج من أحد سماسرة الثورة.[3]

إن الكاتبة تؤسطر نفسها من خلال محاولتها لأسطرة الواقع اليومي، ومن أهم معطيات "جاك دريدا" نقد التمركز، فلكل تركيب مركز، وكل تركيب قابل للتفكيك، والنص تركيب، فهو قابل للتفكيك، ومركز النص يختلف عن تمركزه، فالمركز مهم لتفعيل حركة الدوال كالنواة في الذرة. والتمركز إضفاء مركزية وهمية لمن هو ليس بمركز؛ أي صورة كاذبة لحركة الدوال، ولمستغانمي عدة مراكز وتمركزات في نصها

---

[1] هند سعدوني، قراءة في رواية (ذاكرة الجسد)، موقع سابق، ص09.

[2] عبد الكريم الزيباري، للموت والحب سرير واحد، موقع سابق، ص01.

[3] ينظر: الموقع نفسه، ص02.

تتناقض مع الواقع والذات، تمركزها حول حقيقة أنها ترفض أن تمتدح نفسها، وبصورة كامنة أوحت لقارئها بأنها أسطورة روائية، وترفض أن تقرأ كأنثى، فإختارت السارد ذكرًا في ثلاثيتها، وتمركزت حول جسد المرأة وشهوتها للرجل، ومن خلال تمركزها حول هموم الشعب الجزائري أثبتت نرجسيتها العالية، وهي تمتدح الرئيس "أحمد بن بلة" تمركزت حول وهم وطنيتها، وبينما وهي تعتزّ باللغة العربية تمركزت حول فكرة أن العقل العربي لن يخرج عن استباحة الخيانة بأنواعها الزوجية والوطنية.[1]

ففي أول جملة من الفصل الأول من رواية عابر سرير: « كنا مساء اللهفة الأولى عاشقين في ضيافة المطر، رتبت لهما المصادفة موعدًا خارج المدن العربية للخوف».[2]

بهذه الجملة اختصرت الأحداث كلها التي تدور حول مركزية اللقاء الذي حدث صدفة في مدينة باريس، وهو بالضبط ما حدث في بداية الفصل الثاني من (ذاكرة الجسد): « لم يكن القدر فيه هو الطرف الثاني، كان منذ البدء، الطرف الأول، أليس هو الذي أتى بنا من مدن أخرى، من زمن آخر، وذاكرة أخرى، يجمعنا في قاعة بباريس في حفل افتتاح معرض للرسم».[3]

هذا ملخص للثلاثية، عاشقان يلتقيان مصادفة في معرض للرسم في كل مرة يتناسل منها نص روائي نص طويل. أية رغبة تحتكم إليها الكتابة التخفي، الصمت، الصراخ، أم الجنون. وفي هذه الثنائيات تتناسل الكتابة عند أحلام مستغانمي، لتجسد مقولة هيدغر « إن أخطر الأعمال هي الكتابة».[4]

« حدثني كأنك وافد من آخر الدنيا وفي شفتيك...
بدء الكون أو بدء اللغة..»[5]

---

[1] ينظر: عبد الكريم الزيباري، للموت والحب سرير واحد، موقع سابق، ص02.

[2] عابر سرير، ص09.

[3] ذاكرة الجسد، ص59.

[4] محمد نور الدين آفاية، الهوية والاختلاف، ص36.

[5] مصطفى الكيلاني، الذئب في العبارة ليوسف زروقة، تجريب الكتابة، كتابة الحرية، مجلة عمان، ع127، أمانة عمان الكبرى، كانون الثاني 2006، ص69.

« السارد ذكر والكاتبة أنثى لا تريد أن تقرأ كأنثى كما صرحت، والسارد ضمير المتكلم – الأنا – ولطريقة السرد هذه عدّة مآخذ أهمها:

1) لحظة قول الإنسان (أنا)، فإنه يكون قد ابتعد عن الحقيقة شبرًا وتحول إلى آخر يحاول الهرب من مأزق ما، وكلما طال ابتعد أكثر...

2) لا يقدر المؤلف أن يتوارى عن ذهن القارئ حتى وإن بدل الجنس، كأن بكتب الذكر بلسان امرأة، والمرأة بلسان ذكر كما حدث في عابر سرير. وبالتالي فقد يؤاخذ في الأفكار التي يطرحها والايديلوجيات التي يعتقدها.

3) يسقط كاتب النص أو كاتبة النص في فخ السيرة الذاتية وهو ما حدث ربما في "عابر سرير".

4) لن ينفصل زمن وقوع الحدث عن زمن السارد وعن زمن المؤلف، بينما بفضل الضمير "هو" نحصل على خيارات أوسع بكثير تتعلق بزمن الحدث الذي هو زمن المؤلف والسارد.

5) لن يمنح القارئ رؤى متغيرة، فالرؤية ستكون من جانب ضمير المتكلم الذي غالبا ما يضيف على شخصه صفاتٍ مثاليةً.. مما ينحدر بالنص وفق رغبة السارد إلى أوضاع غريبة ومناقضة».[1]

ربما لكل نص ثلاثة محاور، وهو ما فعله (جولدمان) في كتابه "الإله الخفي"... لقد تكشفت له في مسرحيات (راسين) بنية متكررة من المقولات (الله، الإنسان، العالم)، بينما مستغانمي تغرق في بنية متكررة لتدور حول (الجنس) وثلاثية أحلام انبنت على (الموت، الحب، السرير).

فراش الموت: هو فراش الحب: « ليست المهانة أن أكون في هذا الوضع، إنما في كوني هنا أضاجع الموت في سرير، قصدت السرير دومًا لمنازلة الحب».[2]

وهذا الإطار هو الذي يحصر ثلاثية مستغانمي: « إن البؤرة التي تدور عليها لغة رواية عابر سرير، هي الموت والحب والسرير، حياة بطلة الرواية –أحلام (الكاتبة) تكون وفق هذه النظرية قد عاشت ثلاث أو عشر مرات كشخصية روائية (أنوثة

---

[1] عبد الكريم الزيباري، للموت والحب سرير واحد، موقع سابق، ص04.

[2] عابر سرير، ص171.

الكاتبة، أنوثة اللغة، أنوثة البطلة حياة)، ثلاث أنوثات رغم أن الكاتبة قد قالت في حوار أجرته معها زهرة الخليج: "أنا أريد أن أحاكم ككاتبة بدون تاء التأنيث، وأن يحاكم نصي منفصلا عن أنوثتي ودون مراعاة أي شيء". لكنها نجحت بفضل تاء التأنيث، لذا اشتاقت إلى قيمتها بدون تاء التأنيث، ولهذا كان بطل الثلاثية وراوي القصة رجل».[1]

فهي فتنة الكاتبة، والرواية معًا « كان لها دهاء الأنوثة الفطري، فتنة امرأة تكيد لك بتواطؤ منك، امرأة معنوية، متعصبة، جمالها من نصفها المستحيل الذي يلغي السبيل إلى نصفٍ آخرَ، يوهمك أنها مفتوحة على احتمال رغباتك، هي المجرمة عمدًا، الفاتنة كما بلا قصد تتعاقد معها على الإخلاص وتدري أنك تبرم صفقة مع غيمة لا يمكن أن تتوقع في أي أرض ستمطر أو متى...امرأة لها علاقة بالتقمص، تتقمص نساءً من أقصى العفة إلى أقصى الفسق، من أقصى البراءة إلى أقصى الإجرام».[2]

ما أكبر مساحة الكتابة حين تداعب مساحة الأوراق لتناغم شساعة الفكر التي لم ترسم بعد، والحقيقة إنها ما زالت مسندة إلى مرسم الذكرى. فهل الورق مطفأة للذاكرة؟

كيف تغادر الحروف، وقبلها الألوان وتحوّل العالم كله إلى شريط للذاكرة ليكون القلم سيد البوح والعرفان، ليضع ظلال الأشياء ويرش العطر على نزف التاريخ، ليحط على حبر الوطن ويكتب حتى الجراحات...

« لا تحزن... خلقت الأحلام كي لا تتحقق ! أثناء ضمه لي اقشعرّ جسدي، وأنا أصطدم بالفراغ الذي خلفته ذراعه الناقصة.. كنت أختبر لحظتها كيف ضمّها، كيف بإمكان رجل بذراع وحيدة أن يضمّ إنساناً آخرَ إلى صدره.. لم أعد أدري أكنت أبكيها فيه.. أم أبكيه فيها؟ أو أنني أبكي نفسي بينهما».[3]

فكما تقول ماركوريت دورامى "الحرف هو مملكة النساء".[4]

تبحث نساء الحروف عن طريقتهن خارج النظم الأدبية الكلاسيكية، لإشباع الرغبة في تجسيد التقابل المزدوج للإبداع الأدبي بحضورهن القوي والفعّال، لاحتقار وجه الدونية والنظرة الانتقاصية متوّجين بذلك مملكة الحروف كمملكة حقيقية للنساء.

---

[1] عبد الكريم الزيباري، للموت والحب سرير واحد، الموقع السابق، ص04.

[2] عابر سرير، ص189.

[3] المصدر نفسه، ص168.

[4] عبد النور إدريس، الكتابة النسوية، حفرية في الأنساق الدالة، ص86.

يقول نزار قباني على ذاكرة الجسد: « قرأت رواية ذاكرة الجسد لأحلام مستغانمي وأنا جالس أمام بركة السباحة في فندق "ساموالاند" في بيروت، بعد أن فرغت من قراءة الرواية، خرجت لي أحلام من تحت الماء الأزرق كسمكة دولفين جميلة، وشربت معي فنجان قهوة وجسمها يقطر ماءً... روايتها دوّختني وأنا نادرًا ما أدوخ أمام رواية، وسبب الدوخة أن النص الذي قرأته يشبهني إلى درجة التطابق، فهو مجنون ومتوتر واقتحامي، ومتوحش وإنساني وشهواني وخارج على القانون مثلي ».[1]

وفي ثنائية من ثنائيات (الحب، الموت، السرير) نجد الراوي (خالد) يتكلم عن علاقة الحب المتأخر والكتابة المتأخرة « الكتابة ما بعد الخمسين لأول مرة... شيء شهواني وجنوني شبيه بعودة المراهقة».[2]

ويقول عن حبه المتأخر: « ولكن عبثا كنت أحاول الوقوف في طريق ذلك الشلال الذي كان يجرفني إليك بقوة الحب في الخمسين، بجنون حب في الخمسين، بشهية رجل لم يعرف الحب قبل ذلك اليوم».[3]

إذن حالة حبّ متأخرة خلّفت حالة نفسية متوترة للغاية، لتكون بعدها البداية الفعلية في نسج خيوط هذه الشخصية وإظهار العقدة الأولى في حياته ألا وهي "اليتم"، حيث تحدث في الرواية عن وضعه الأسري القاسي، سوى قبر طري لأم ماتت مرضًا، وقهرًا، وأخ فريد يصغرني بسنوات، وأب مشغول بمطالب عروسه الصغيرة، لقد كان ذلك المثل الشعبي على حق، إن الذي مات أبوه لم يتيتم، وحده الذي ماتت أمه تيتم وكنت يتيما.[4]

"اليتم" هي العقدة الأولى والأبدية في حياة البطل خالد، والذي دفعت به للبحث عن بديل تعويضي عن هذه الأم، فسمح للوطن أن يتبناه ابنا صالحًا مدافعًا عن حرمة حدوده وقداسة تاريخه، وشرف مكانته « لم أعد أنتسب إلى أحد غير هذا الوطن »[5].

---

[1] عبد الكريم الزيباري، للموت والحب سرير واحد، موقع سابق، ص04.

[2] ذاكرة الجسد، ص23.

[3] المصدر نفسه، ص101.

[4] المصدر نفسه، ص27.

[5] المصدر نفسه ، ص34.

لكن هذا الوطن، وهذه الأرض لم يكن لها إلا أن تهبه الأسى، والحزن والكفن كما قال الشاعر أدونيس:

« عجبًا لهذا الوطن

كيف لا يكبر في أرجائه غير الكفن». [1]

« فهل غدت الأرض العربية بدورها أمًّا غادرة تتقاسم مع الآباء الطغاة متعة الاستحواذ بقتلنا؟ لكنها مثلهم تستكثر علينا موتا فرديًّا كريمًا» [2]. كما سمح (خالد) لنفسه أن يرتميَ في حضن (حياة) الابنة والتي تحولت في نظرة (أمًّا) عطوفا، بل أكثر من ذلك، كان لا يرى فيها غير صورة أمه (أمًّا) فعلا بسوارها الذي يزين ويقيد معصمها، ولا تملّ منه أبدًا وبقندورتها العنابي التي كانت رمزا لقسنطينة في شكل لباسها التقليدي « ولكن حياة لم يكن في استطاعتها أن تكون كذلك. كيف حدث يوما أن وجدت فيك شبها بأمي، كيف تصورتك تلبسين ثوبها العنابي وتعجنين بهذه الأيدي ذات الأظافر المطلية الطويلة تلك الكسرة التي افتقدت مذاقها منذ سنين؟ أي جنون كان ذلك وأية حماقة».[3]

أما العقدة الثانية في حياته فكانت هي "التشوّه والعطب"، ورد ذلك من قوله: «أنا الرجل المعطوب الذي ترك في المعارك المنسية ذراعه وفي المدن المغلقة قلبه».[4]

فبعد مشاركته في حرب التحرير الجزائرية وفي سن الخامسة والعشرين وبعد إصابته وانتقاله إلى تونس للعلاج، تقرر بتر ذراعه كسبيل لإنقاذه مما سبب له مرارة نفسية « كنت أشعر لسبب غامض أنني أصبحت يتيمًا مرة أخرى. كانت دمعتان قد تجمدتا في عيني كنت أنزف، وكان ألم ذراعي ينتقل تدريجي ا إلى جسدي كله ويستقر في حلقي غصة، غصة الخيبة، والألم والخوف من المجهول».[5]

---

[1] أدونيس، أبجدية ثانية (ديوان قصيدة البرزخ)، دار النشر توبقال، ط1، 1994، ص144.

[2] أحلام مستغانمي، أمة تبحث عن كرامتها بين الأنقاض، من موقع مجلة زهرة الخليج على الانترنيت:
http://www.dctcrs.org/s4997.htm .16:53 .2011/06/25

[3] ذاكرة الجسد، ص17.

[4] المصدر نفسه، ص100.

[5] المصدر نفسه، ص36.

"وبتر الذراع" حدث مهزوز يستديم في الذاكرة ليستقرّ أثره في الظهور على سطح الذاكرة. « بذاكرة تسكنها لأنها جسدك جسدك المشوّه لا غير ».[1]

« كل هذه الصفات أسهمت في بروز شخصية مشوّهة الجسد، مبتورة الطفولة، معطوبة الأحلام. وكل هذه الصفات هل بإمكانها فعلاً أن تجعل من "خالد" بطلا؟

نصرح هنا أولا بإشكالية الشخصية الرئيسية أو البطل بأي معيار نحكم برئسية الشخصية أو بعدم رئيسيتها؟.. ونحن في ترتيب الأهمية للشخصيات أبعدنا التواتر من الاعتبار (...) من أجل ذلك نميل في تحديد مركزية الشخصية إلى درجة الوظيفة التي توكل إليها في النص السردي».[2]

بحكم تواجده بكثرة مع كل مساحات النص الروائي، فهو بطل لكن بحكم ما اتصف به، فهو منافٍ تمامًا لمفهوم البطل الذي عُرِف في أدب الملاحم التقليدي، والذي يعني الشخص الخارق للعادة الذي امتلك مواهبَ خاصّةً ترفعه – فيما بعد – إلى مصاف الآلهة. إنه الشخص الذي لا يهزم ولا يعرف إلا لذّة الانتصار.

« ويختلف البطل عن الشخصية التي عرفناها، بأنه كائن حركي حتى ينهض في العمل الملحمي بوظيفة الشخص الخارق مثل هرقل الإغريق، وصامصون عند العبرانيين وعنترة بن شداد في الذهنية الشعبية العربية والبطل بحكم مفهومه هذا لا يعني له أن يوجد في الملاحم».[3]

من منظور الأدب العربي القديم والغربي الذي تعددت وجوهه وصوره هو بطل بالمعنى المجازي لأن عصرنا عصر الهزائم واللابطولات، كما أنه بطل تعويضي، أي أنه يحاول أن يملأ فراغ البطولات المتحققة بالبطولات الفنية، كبطل ورقي ورسام يمتهن الرسم بيد واحدة.[4]

---

[1] المصدر السابق، ص29.

[2] عبد المالك مرتاض، تحليل الخطاب السردي، معالجة تفكيكية سيميائية مركبة لرواية زقاق المدق، سلسلة المعرفة، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون، الجزائر، 1995، ص ص134، 144.

[3] المرجع نفسه، ص162.

[4] هند سعدوني، قراءة في رواية (ذاكرة الجسد) بين أنا (الكاتبة) و(هو) البطل، موقع سابق، ص10.

وعليه لا يمكننا الحديث عن بطل بشكله التقليدي الذي يجعل منه صورة مثالية متنامية، لأن الحياة ليست كما كانت عليه سابقا والواقع صار أكثر تأزما يفرض الإبداع جوا تعبيرًا يمنح القارئ متعة التحاور معه من خلال الواقع والمتخيل معًا.

ولتعويض النقص (بتر الذراع) يلجأ (خالد) إلى وسيلة للتنفيس عن هموم داخلية كثيرة. يقول "خالد": «كان داخلي شيء لا ينام، شيء يواصل الرسم دائما، وكأنه يواصل الركض بي ليوصلني إلى هذه القاعة، حيث سأعيش لأيام رجلا عاديا بذراعين، أو بالأحرى رجلا فوق العادة، رجلا يسخر من هذا العالم بيد واحدة، ويعيد عجن تضاريس الأشياء بيد واحدة».[1]

ونتساءل هنا بعمق عن سبب اختيار مهنة الرسم دون غيرها، رجل فتح عينيه على الحروب، والثورات، رفع السلاح (16 سنة)، بترت ذراعه وأُبعِدَ عن المعارك، بعد هذا الحادث «كيف له أن يحمل بدل الرشاش فرشاة، وأن يستبدل بلون الدم الأحمر ألوانا عديدة؟ أن يتحول من صاحب الهدف المرسو م في الماضي إلى رسام الهدف المجهول في زمن المستقبل غير المعلوم».[2]

«إن الرسام لا يقدم لنا من خلال لوحته صورة شخصية عن نفسه، إنه يقدم لنا فقط مشروعا عن نفسه ويكشف لنا الخطوط العريضة لملامحه القادمة».[3]

إن أحلام في حنينها إلى هذا الوطن، وإلى الماضي خلفت لديها شخصية (خالد) التي حمّلتها الموروث التاريخي فكان رجل التاريخ، رجل الماضي النزيه الذي رفض كل الإغراءات.

إن أصل العلاقة بين "خالد/حياة/أحلام" قائمة على أساس التضاد والاختلاف في كل شيء، ربما هذا الذي زاد من شهوة اللقاء «أنتِ تملئين ثقوب الذاكرة الفارغة بالكلمات فقط، وتتجاوزين الجرح بالكذب، وربما كان هذا سرّ تعلقّك بي، أنا الذي أعرف الحلقة المفقودة من عمرك، وأعرف ذلك الأب الذي لم تريه... وتلك المدينة التي سكنتها ولا تسكنك وتعاملين أزقتها دون عشق، وتمشين وتجيئين على ذاكرتها

---

[1] ذاكرة الجسد، ص51.

[2] هند سعدوني، قراءة في رواية ذاكرة الجسد، موقع سابق، ص11.

[3] ذاكرة الجسد، ص74.

دون انتباه... أنت التي تعلقت بي لتكتشفي ما تجهلينه... وأنا الذي تعلقت بك لأنني ما كنت أعرفه أكان ممكنا لحبنا أن يدوم؟»[1]

«* رؤية خالد:

رواية = كتابة = طريقة عيش أخرى = منح للخلود الحقيقي) أي تفعيل الذاكرة باستمرار وجعلها مفتوحة ممتدة من الزمن الماضي إلى اللامحدود قدر المستطاع.

* رؤية أحلام:

ترى أن الورق مطفأة للذاكرة. وبالتالي فالكتابة تجاوز للذاكرة، وفعلا الخلود الأدبي لم يمنح إلا لهؤلاء القتلى، وكل كان شهيد قضيته أو قصته».[2]

هوايتها الكتابة وهوايته الرسم، الإبداع/الفن «هواية أحلام هي كتابة الرواية ومتعة التلذذ بقتل الشخصيات فيها، وهو ما فعلته في عالم الرواية المتخيل بـــ"خالد" الذي حوّلت حياته إلى حطام إلى انعدام، ومن ذاكرة ورغبة في الحاضر إلى حاضر فقط لا شيء يهم فيه، وهي التي كانت تقول: "إننا نكتب الروايات لنقتل الأبطال لا غير وننتهي من الأشخاص الذين أصبح وجودهم عبئًا على حياتنا، فكلما كتبنا عنهم فرغنا منهم.. وامتلأنا بهواء نظيف (...) في الحقيقة كل رواية ناجحة هي جريمة نرتكبها تجاه ذاكرة ما، وربما تجاه شخص ما نقتله على مرأى من الجميع بكاتم الصوت ووحده يدري أن تلك الكلمة الرصاصة كانت موجهة إليه».[3]

وطرح على الروائية لماذا تكتب الرواية وليس الشعر فردّت قائلة في حوار لها مع جريدة (البيان): «إذا فقدنا حبيبًا (نكتب شعرا) لكن عندما نقد وطنًا (نكتب رواية)..لأنه لدينا أسئلة أكبرُ من الشعر. فالرواية ترتبط بوعي كبير وتحتاج إلى رصيد من الحياة لتمكن من إنجازها».[4]

حياة/أحلام الروائية إمكانات كثيرة، احتمالات مفتوحة، تبدأ من اسمها (فحياة) ضد الموت تمارس سحرها وتشوقنا إلى الاسم، وتجيرنا بألغاز حروفه وتغرينا بفكّه

---

[1] المصدر السابق، ص102.

[2] هند سعدوني، قراءة في رواية ذاكرة الجسد، موقع سابق، ص17.

[3] ذاكرة الجسد، ص23.

[4] الموقع نفسه، ص18.

« ربما كان اسمك الأكثر استفزازًا لي، فهو ما زال يقفز إلى الذاكرة قبل أن تقفز حروفه المميزة إلى العين».[1]

وها هو يدهشنا بتفسيره لحروف اسمها (حياة): « رحت أنحاز للحروف التي تشبهك.. لتاء الأنوثة، لحاء الحرقة، لهاء الشهوة، لألف الكبرياء .. للنقاط المبعثرة على جسدك خالاً أسمر».[2]

ويأتي الاسم الذي حوّلته الظروف من حياة إلى (أحلام) «بين ألف الألم وميم المتعة كان اسمك تشطره حاء الحرقة ولام التحذي ر، فكيف لم أحذر اسمك الذي ولد وسط الحرائق، شعلة صغيرة في تلك الحرب، كيف لن أحذر سمًا.. يحمل ضده ويبدأ بـــ(أح) الألم واللذ ة معًا، كيف لم أحذر هذا الاسم المفرد–الجمع كاسم هذا الوطن وأدرك منذ البدء أن الجمع خُلِقَ دائما ليقتسم».[3]

"أحلام" شخصية أحبها "خالد" كتعلقه بحلم جميل رآه، وأحلام الكاتبة الذي مكنت الرجل (خالد) من البطولة الوهمية كأنها تريد أن تشبع رغبته الجامحة في البقاء والامتداد على كل المساحات لترضيَ غروره بإحساس الذي يود امتلاك كل شيء، ليغدوَ في بلاط الضياع والعراء وحيدًا يعاني اليتم من جديد، ولكن هذه المرة في النص الروائي.

وهكذا تسترجع المرأة/الكاتبة كل الحق في ممارسة الفعل (الرسم، الكتابة، التعذيب، القتل، السلطة)، وبحرية مطلقة كما يفعل البطل – الرجل – في إبداع الروائي– الرجل، وفي واقع الإنسان – الرجل–.[4]

* تقول أحلام مستغانمي: «فلا أجمل من أن تلتقيَ ضدك، فذلك وحده قادر على أن يجعلك تكتشف نفسك».[5]

وانطلاقا من شعرية هذا القول يتضح أسلوب المرأة/الكاتبة ورؤيتها (للآخر) في فضاء الرواية.

---

[1] ذاكرة الجسد، ص21.

[2] المصدر نفسه، ص219.

[3] المصدر نفسه، ص37.

[4] هند سعدوني، قراءة في رواية ذاكرة الجسد، موقع سابق، ص20، 21.

[5] نهال مهيدات، الآخر في الرواية النسوية العربية، ص37.

إن الكتابة الأنثوية تحاول جادة بعث سلطتها التخييلية وفق بناء استطيقي، محاولة بذلك تقويض (الآخر) المذكر ومعارضة الصورة الخارجية لتي رسمتها لها الأعراف والأبنية الفكرية، لتبدوَ «اللغة هي الوسيلة الأولى لاستعادة الهوية وإعادة إبداعها بمفردات يزول فيها النظر إلى المرأة على أنها موضوع "Subject" وليس ذاتا».[1]

ولعل الرواية السعودية هي الأخرى مارست لعبة الكتابة أمام الكتابة التي أبدع فيها "الرجل"، وقد أكّدت الروائية "سمر المقرن": «أن المشهد الثقافي السعودي شهد في الآونة الأخيرة بروز جملة من الأعمال الروائية وصلت إلى (150) رواية، وأكّدت المقرن أن المرأة السعودية تحاول مجابهة الواقع لصالح المرأة العصرية المثقفة بعيدا عن المجتمع الذكوري».[2]

– لقد أفلحت القصة النسوية المعاصرة، وعبر نماذجها المتميزة في أن تغدوَ مرايا سردية تمكن أفق المتلقي من رصد ملامح (الأنا) الأنثوية وتفاصيل عالمها وطبيعة طقوسها إبان اغترابها عن الآخر، أو لحظة نشوتها بحضوره ليكون ذلك البوح المتقد مرايا سانحة تأمل أناه واكتشاف ذاته.[3]

وهو ما يعيد إلى ذاكرة البحث مقولة: "جورج ماي"(Goerge May) «بأننا حين ننحني على كتف نرسيس، فإنما لنرى وجهنا لا وجهه منعكسًا على مرايا الماء».[4]

ومن نافلة القول أن سعة الفضاء السردي وتعدد أدواته الفنية يجعل أفق انتظار القارئ في حالة تماس مع أدق تفاصيل عالم الأنوثة وخصوصيتها، فإذا كانت "فرجينيا وولف" قد آمنت بأن على الأنثى المسكونة بهاجس الإبداع «أن تستخدم المداهنة والحيل

---

(1) سوسن ناجي رضوان، الوعي بالكتابة في الخطاب النسائي العربي المعاصر، في الخطاب النسائي العربي المعاصر، دراسة نقدية، ص63.

(2) فيما شاركت سمر المقرن، ملتقى ثقافي للكتابة النسائية العربية بالجزائر، البلاد الثقافية: خاص من موقع سابق ص02.

(3) وجدان عبد الإله الصائغ، «الأنثى ومرايا السرد في القصة السعودية، مقاربة تأويلية لبلاغة مجموعة (الكتابة بحروف مسروقة) لهيام المفلح»، مجلة الرافد، الثقافية 72، الشارقة، ع70، جويلية 2003، ص56.

(4) جورج ماي، السيرة الذاتية، ص118، نقلا عن د. حاتم الصقر، مرايا نرسيس، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، (دت)، ص115.

النسائية لتخلق زمن الكتابة ومكانها، مخترقة العوائق الاجتماعية والاقتصادية التي تحول دون تحقيق طموحها الأدبي »[1]. إفصاحا عن مكابدات الأنثى الغربية في بحثها الدائب عن فرصة سانحة للكتابة « إن المنجز القصصي النسوي العربي قد لبث طويلا عند تشظيات (الأنثى) الشرقية في سعيها الجاد لامتلاك بلورة البوح تحت سلطة الرهن الثقافي والفكري».[2]

[1] رامان سلدن، النظرية الأدبية المعاصرة، تر: جابر عصفور، دار قباء، القاهرة، 1998، ص196.

[2] وجدان عبد الإله الصائغ، الأنثى ومرايا السرد في القصة السعودية، ص56.

المبحث الثالث: الآخر... المعادي

سنطل على الوجع الأنثوي ومكابدة سلطة الراهن الذكوري من خلال مجموعة هيام المفلح (الكتابة بحروف مسروقة) بوصفها أنموذجًا تطبيقيا يفرز لنا خصوصية الخطاب الأنثوي وقدرته على أن يرود بمخيال التلقي في فراديسَ مضمخةٍ، بنكهة الوجع الأنثوي في السرد السعودي، من خلال رؤية هيام المفلح وعبر ثنائية (الأنا والآخر) التي تزيح الستار على ضدية كليهما في إطار الصراع المأزوم.

هيام المفلح (الكتابة بحروف مسروقة) وتفضح (ألف ياء امرأة) [1] المتشذرة وعبر المقاطع المرقمة إلى ثلاثة عشرة شذرة تتراوح بين السرد السيري القائم على تقصي تجربة حياة كاملة منذ انبلاجها، وحتى نضجها واكتمالها منعكسة على وعي الكينونة الأنثوية الساردة، وبين دورة حياة الأنثى (ميلاد + زواج + ولادة) رؤية انتقادية واعية هدفها تسليط الضوء على الوجع الأنثوي الخاص، الذي يرافق هذه الكينونة المرهفة منذ ساعاتها الأولى التي تشهد فيها الحياة، إذ يتناهى إلى مسامعنا صوتها المنتحب وهو يقلب صفحات الماضي، وبأسلوب الارتجاع الفني [2]، أو ما يطلق عليه بـــ Flash-back[3]، هذا الوجع الراهن والممتد عبر الصوت الأنثوي « حين ولدتني أمي أخبرتها الوجوه المقطبة حولها أنها:

ولدت "شيئًا" غير مرغوب فيه..

وحين وعيت ما حولي

اكتشفت أنني مجرد "شيء" مختلف!»[4]

بداية من العنوان لاستبطان الفكرة (الكتابة بحروف مسروقة)، وكأن لحظة الكتابة لا تأتي إلا من لحظة اختلاس (السرقة)، لأنها ليست من أدواتها وممتلكاتها، إنها بالأحرى تتطلع شوقا، تتضرّع ألمًا وتتضوّر جوعًا وتعطشًا لأن تكتب بلا سرقة أن تكتب ذاتها المتفجعة التي تخصها دون سلطة الآخر، الكتابة هنا كفعل ليست فعلا

---

[1] هيام المفلح، الكتابة بحروف مسروقة، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، د ط، د ت، ص09.

[2] وجدان عبد الإله الصائغ، الأنثى ومرايا السرد في القصة السعودية، ص57.

[3] مجدي وهبة، معجم مصطلحات الأدب، مكتبة لبنان، بيروت، 1974، ص51.

[4] هيام المفلح، الكتابة بحروف مسروقة، ص09.

تحرريا، إنما هي قيد يقيدها، فحروفها ليست حروفها (هي) إنما حروفه (هو)، ولذلك تحاول الكتابة بحروف سرقت من زمنه، فهي مسروقة لتعبر عن الراهن الموجوع والممتد، لأن اللغة لغة لذكورة والكتابة، لتؤسس لأنوثتها لا بد أن تبنيَ جسرًا على حروف الذكورة، ولا يتأتى ذلك إلا بفعل السرقة، ولهذا انبنت رؤية هيام المفلح على تضادية (الأنا/الآخر) عبر هذه المجموعة. إنها كتابة الجسد المعلنة، هذا المصطلح الذي يشير إلى الكتابة النسائية المنطلقة من الجسد، والمصطلح أطلقته "جوليا كرستيفا" (Julia Kristeva) في كتابها (ثورة اللغة الشعرية) (La révolution du langage poétique) عام 1974، والملاحظ أن تقاربًا لافتًا بدأ يتحقق بين الكتابة والجسد في التخييل الإنساني المعاصر والنسائي خاصة.[1]

إن الرواية الأنثوية، رواية أسطورية تنبني على ثقافة فكرية يستدعي من خلالها البوح بمكابدة، تطمح فيها الذات الأنثوية إلى إبراز قدرتها المعرفية على جغرافية الفكر والثقافة الذكورية.

تستبطن البنية السردية السابقة رؤية الآخر المدججة بالاستيلاب والقمع إزاء (الأنا) الأنثوية، ويختزل فضاء القص الزمني السردي (ولدتني + حين وعيت أدركت) "ليقدم تشكيلات ترميزية تسترجع المعيش الشخصي المنصرم (ولدتني)، وتدمج ذلك بمناخات الحاضر (أدركت)، بحيث تتناسل تشظيات متوالية لتتبلور سيرة ذاتية تؤاخي بين الصيغة الشعرية الغنائية والسرد، وتفتح حوارًا صادقًا بين المحكي اليومي والخطاب الساخر المتدثر بعتمة الواقع القامع.[2]

ويكنى الانزياح البياني المتأرجح بين الصورة الاستعارية التصريحية «أخبرتها الوجوه المقطبة، إنها ولدت (شيئا) غير مرغوب فيه". والصورة التشبيهية (أنني مجرد شيء مختلف) موقفان متآلفان إزاء الكينونة الأنثوية يحمل بين جنباته الآخر الرافض لحضورها، وذلك عبر الملامح المتجهمة (الوجوه المقطبة). "وينبع الموقف الثاني من استسلام الذات الأنثوية لسلطة هذه الرؤية الماحقة، وهو يعكس ضمنا تشظيات (الأنا)

---

[1] حسن المودن، الكتابة والجسد، قراءة في قصص وفاء مليح، من موقع:2012/01/11. 9:30.
http://www.wata.cc/site/Literary_articles/23.html

[2] وجدان عبد الإله الصائغ، الأنثى ومرايا السرد في القصة السعودية، ص57.

الساردة واغترابها الزمكاني، وقد جرد المحمول اللفظي (شيء) الذات الأنثوية في البنية الاستعارية والتشبيهية على حد سواء من إنسانيتها، واجتاز بها إلى ضفة السكونية المطبقة لتتخلق صورة وصفية تضيء السرد القصصي بملامح الأنوثة المستلبة »[1].

وتتسلل تفاصيلها إلى المشهد الأول إذ يرد:

«عندما أصرخ أنا لأجل رغبة
أحتاجها.. لا تتحقق
وعندما يصرخ أخي لأجل رغبة
اشتهاها.. تهرع كل الدنيا لتحقيقها!
من يومها..
خلعت رداء الصراخ..
ثم طويته...
ووضعته في خزانة أمي »[2]

«فالنص يأخذ من الجسد إيحاءاته الرمزية وحيوية علاقاته بالعالم الخارجي، كما بالعوالم الداخلية، وهو إذ يمرر عبره الأحاسيس والعواطف يجعل من ترابطه المرآوي بالجسد وسيلة يتمكن من خلالها من إنتاج أثره الفني، فالجسد بالنص يقف على ثنائية تشطر الوعي بحدوده إلى جعل البناء البيولوجي أساس قيام البناء الثقافي والاجتماعي وتحقيق الإمكانات الإجرائية للجسد في النص الأدبي».[3]

تتبلور هنا البنية السردية لتعكس طفولة مدججة مصادرة في زمن الإلغاء والتهميش ممتد العتمة على الراهن المعاش، وعلى الآتي في آن واحد.

ليؤثث على ثنائية تشتغل على إيقاع (الأنثى/الذكر) عبر التجانس الصوتي (عندما أصرخ/عندما يصرخ) + (أنا/أخي) + (لأجل رغبة/لأجل رغبة) (وقد كنى الفضاء الدلالي المتصادم في (اشتهاها/أحتاجها) عن الترف النفسي في مقابل الحرمان

---

[1] المرجع السابق، الصفحة نفسها.

[2] هيام المفلح، الكتابة بحروف مسروقة، ص09.

[3] عبد النور إدريس، الجسد وفتنة الكتابة، من موقع: 2011/0112/12. 10:20.
http://ofouq.com/today/modules.php?name=News&file=article&sid=2892

والمكابدة، كما يوقد الطباق (لا تتحقق/تهرع كل الدنيا لتحقيقها) في أفق التلقي بعدًا اجتماعيًا مهيمنًا يكشف تراجيديا الذات المرهفة وتحولاتها (من يومها خلعت رداء الصراخ... طويته في خزانة أمي.).[1]

وفي هذا الكلام الأنثوي حلم مخبوء في أمكنة معتمة مغلقة، متخمة موبوءة ومصادرة لتعود إلى أصلها (خزانة أمي) أي التأرجح بين الماضي والحاضر المنكسر وهو أقصى الانكسار.

لتعود مرة ثانية لتخوم المصادرة عبر ثنائية (الأنا/الآخر) في غصة متناهية إذ يرد:

«بيني وبينه...

تعاركنا.. تجادلنا..

أنا أختك الكبرى..

لكنكِ بنت وأنا الولد!»[2]

في صوته ثقة متمرسة، ورث القدرة على لجم أي فرس توهمت لبرهة أنها..حرة جامحة، وأنها تقوى على الانطلاق خارج حدود مربط أمها. وهي رؤية صِدامية تشكل منها الحوار الخارجي (Dialogue) بين (الأنثى/الذكر) وهي فوقية الذكوري على الأنثوي وكأنه يؤسس لجعل الأنثى معتمة انطلاقًا من نظرته المركزية وبطولته الموروثة «الشخصية المحورية هنا هي (الذكر).. تكتب وجودها من تناميها..والشخصية الثانية هي (الأنثى).. إلا أن سبب إقصائها عن شرقيتها هو الرجل أي عندما حاولت العودة إلى التوازن والاستناد إلى ما كانت عليه (فشلت)».[3]

ورغم أن الكاتبة أنثى فإنها تكتب عن الأنثى التي جاءت من مخاض الحرمان لتفتح عينيها على سلطوية الآخر الذي شارك في وجودها وقمعها في آن لتنحوَ « باتجاه تكثيف عتمة الواقع ومرارته المتكئة إلى ثقافة اجتماعية تبيح نظرتها المتدنية إلى

---

[1] وجدان عبد الإله الصائغ، الأنثى ومرايا السرد في القصة السعودية، ص57.

[2] هيام المفلح، الكتابة بحروف مسروقة، ص55.

[3] ينظر: عبد الرحيم مراشدة، عبد الباسط مراشدة، «الأنثوي الذكوري في النص الروائي، مكاتيب النارنج وذاكرة الجسد أنموذجًا»، مجلة التواصل الأدبي، كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية، جامعة باجي مختار، عنابة (الجزائر)، ديسمبر 2008، ص137.

الأنوثة بسبب من طبيعتها البيولوجية تغييب كينونتها ومصادرتها في مقابل إعلان صرح الحضارة الذكورية».[1]

ولا تكتفي بهذه المصادرة رغم مرارتها، بل لتصور صدامها حتى مع الذات الأنثوية التي تمثل كيانا آخر لتتراءى لها تشظيات الصدام الذي يرمي بها إلى الفشل.

إزاء إلغاء هذه الذات المسكونة بالطموح لإعادتها لفوضوية وصمت الأشياء المنمقة بالفشل والغارقة فيه:

«أصبح لقلبيَ جناحان.. حلق بعيدا!
بين يدي تتراقص (ورقة بيضاء) مطرزة بسهر الليالي وإرهاق السنين
مصّت أمي شفتيها متحسرة
ليت هذا النجاح لأخيك
اختلطت الحروف وذابت..
سالت من الورقة دمعات سوداء..
ولقلبيَ الذي حلق بعيدا..
انقضّت عليه (العنقاء)
نتفت ريشه.. وأعادته مدميا إلى.. قفصي الصدري»[2]

«يفجر المتن السردي بؤرًا مفخّخةً تحيل إلى ذروة الاغتراب النفسي ويفلح المخيال الانزياحي الذي خلق قلادة دلالية تؤطر النص في أن يمنح القلب وسائل الانعتاق وأدواته (جناحان) ليتيحَ لـــ(أنا) الساردة سانحة اختراق الرؤية المعتمة إزاء كينونتها المدانة إلا أن النص يفضح في خاتمته فضاءً قلقًا وتوترًا مأساويًّا... بل ليحدث صدمة للقارئ، إذ يفاجئه بما لا يتوقعه حين يهشم المخيال الكنائي صورة الطائر المحلق بنشوة (النجاح) تحت تأثير سلطة الآخر المرموز له با(العنقاء) وحركته الشرسة نتفت ريشه + أعادته مدمى) في القفص الصدري من خلال مرايا البطش لتتأكد هزيمة الذات إزاء عقم الآخر بل عقم النجاح، حيث يصبح هذا الانعتاق البديل غير قادر على منح الأنا المكبلة بقيود المصادرة القدرة على ابتهاج النفس».[3]

---

[1] وجدان الصائغ، الأنثى ومرايا السرد في القصة السعودية، ص57.

[2] هيام المفلح، الكتابة بحروف مسروقة، ص111.

[3] ينظر: وجدان الصائغ، الأنثى ومرايا السرد، ص58.

وتستثمر مخيلة القصة الفضاءات الترميزية للإسقاط الفني " Projection – Active".[1]

الذي هو « العملية النفسية التي يحول بها المبدع تلك المشاهد الغريبة التي تطلع عليه من أعماقه اللاشعورية، يحولها إلى موضوعات خارجية، يمكن أن يتأملها الآخرون».[2]

وتعكس هنا ملامح (الأنا) الأنثوية، إذ يفلح المخيال في أن يجعل من (الورقة) مرايا تحمل في طياتها (الأنا) الأنثوية في حالتين متصادمتين الأولى تحمل ذروة النشوة (تتراقص).. مطرزة بسهر الليالي..). والأخرى هي ذروة الاغتراب من الآخر (اختلطت الحروف.. ذابت) وامتلاء المآقي بالدموع السوداء، حيث تتماهى الأنا الأنثوية مع الورقة ليكون المنجز الذي حققته الأنوثة مجرد لطخات سوداء تسيء للورقة البيضاء بسيلانها ليمنح تلك الدموع الانفلات، وبالتالي اتجاهها للغياب والإلغاء.

إن المرأة/الكاتبة هنا تكتب انطلاقا من ضمير المذكر المهيمن في اللغة، بل إن النص ككل يؤثث لكيانه وبمركزية وجوده، إنها لا تخرج عن هذه الأبجدية، وعن تصوره وما يصوره المشهد التالي من عقدة الصمت التي رافقت (الأنا) الساردة وهي تخضع واعية لسلطة الآخر (المؤنث).

«تأتي وفود نسائية..
تحملق في تضاريسي..
تقيس طولي وعرضي..
تحفظ وقع خطواتي..
تشم رائحتي..
..
وتتيه في ثنايا شعري
ثم ترحل» [3]

---

[1] مصطفى سويف، الأسس النفسية للإبداع الفني، دار المعارف، ط3، القاهرة، 1969، ص205.

[2] المرجع نفسه، ص207.

[3] هيام المفلح، الكتابة بحروف مسروقة، ص79.

تحمل في هذا الخطاب نظرة الآخر (الأنثوية) للذات الأنثى لترصد ملامحها المتوترة نفسيا وجسديا، ليأتي المشهد التالي ويحمل في جنباته توق هذه الأنثى الحالمة بآخر يحتويها في قولها:

«حلمت أنه قال لي:
يدًا بيدٍ.. سنبني.. حبيبتي صرح
حياتنا القادمة
وحلمت.. أنني قلت له:
أنت لحظة ميلادي!
ولكن..
كيف أقولها لك؟
وكل الأشياء من حولي تحاصرني..
تمحو معالم خارطتي..
...
وتغير مشارف حدودي..
وتعلن..
أن جهاتيَ الأربع:
شرقية
شرقية
شرقية
شرقية» [1]

يخلق الحوار الخارجي بين (الأنا/الآخر) المخبوء تحت حجب الحلم (حلمت) بلورة سحرية تجتاز بالذات المتكلمة عتبة الراهن الكابوسي باتجاه فضاءات تنزع عن الروح أغلال اغترابها وتمنحها نشوة سرابية سرعان ما تبددها أداة الاستدراك (لكن) لتجثم الحيرة من جديد على فضاء النص ويعود معها القيد الذي يحول دون إحالة وإفصاح الأنا عما يخالجها.[2]

---

[1] المصدر نفسه، ص35.

[2] ينظر: وجدان الصائغ، الأنثى ومرايا السرد، ص58.

ليكشف شراسة الاغتراب النفسي وحركته في تفتيت الروح المرهفة فتمحوَ معالمها، خارطتها، تحاصرها من الجهات الأربع.

لتغير مشارف حدودها وتزيل هويتها وتكبح جماحها لا لشيء، إلا لكونه يحمل عقلية الشرقي، ومن جهة شرقية راصدة مناخات الهزيمة القصوى تحت سلطة النفي والتهميش بتكراره للفظة (شرقية...)

«وهذا ما جعل "بيير بورديو"(Pierre Bourdieu) يلاحظ الهيمنة الذكورية الحديثة التي صارت تأخذ أشكالا مفارقة من العنف الرمزي "اللامر ئي" وغير المحسوس العنف الناعم الممارس... والإقرار في علاقة المهيمن والمهيمن عليه المتبادلة».[1]

وربما تزحف بهذا العنف البارد إلى الحياة الخاصة في إطار العلاقة بين (الأنا والآخر) بقولها: «القطب المتجمد يقيم في منزلي..

آكل معه..

وأشرب معه..

وأنام معه..

وحين أود التحدث معه.. تلسعني برودة قممه الصامتة..

فأنكفئ على نفسيَ، راجية، أن تحل

عليّ بركة الصمت.. ونعمة التجمد !»[2]

ينبني السرد هنا على الاستذكار (الأنا الأنثوية) في إطار علاقتها با(الآخر) الذي يأخذ طابع الصمت، البرودة، اللامبالاة بالأنثى ليضفيَ على مشاعرها صقيعًا وصمتًا مقطبا تحمد نعمته على أنه لا يثور ويغضب ليحدث عنفًا ويفجر قطبه الذي تجمّد من الأحاسيس لتبارك هذه النعمة التي دام صمتها رغم إحساسها بالضجر النفسي والتوتر كونه طال.

---

[1] عبد الله موسى، «حضور المرأة في الكتابات الفلسفية»، مجلة الثقافة، الرواية الجزائرية، مسارات وتجارب، فبراير 2004، ع بعد 118، ص70.

[2] هيام المفلح، الكتابة بحروف مسروقة، ص41.

تعكس مرايا السرد عند "هيام مفلح" إسقاطات توحي بالتدجين والتغييب "للأنثى" ككل بما فيها(الكاتبة) منطلقة باستثمار شعرية السرد لتصوغ أدواته المتنوعة مرايا دلالية صقيلة تمنح أفق التلقي سانحة ملاحقة ملامح الأنثى، وتأمل خارطتها وجغرافيتها وخصوصية طقوسها، لتخلق تماسًّا مباشرًا مع إحساسات الأنثى في اغترابها عن الآخر في قبوله إياها أو رفضه لها إبان الراهن اليومي.

وقد عكست ذلك من خلال (دور الأم – دور الابنة...). وأفرزت هذه الرؤية الترميزية عن رؤية الآخر المعتمة التي تستلب الأنوثة وتلغيها بدورها في آفاق الهامش الإنساني، لا لشيء إلا لكونه يحمل أعرافا بالية ورثها عن شهريار.

وقد ردت الروائية نوال السعداوي على هذا »مبدأ التكامل [...] أنا ضد فكرة التكامل، فالتكامل معناه أنني ناقصة، ولا أكتمل إلا برجل، وهذه فكرة خاطئة، أنا كاملة، وأقترن برجل كامل، وأستطيع أن أعيش وحدي».[1]

وقد كانت نظرة المجتمع كلها انتقاصية تهدف إلى جعل هذه (الأنثى) القابعة على سطور الهامش محط الدونية.

[1] نوال السعداوي، في مقابلة مع صحيفة الزمن الثقافية، بغداد، 2000/05/30، ص10. نقلا عن نهال مهيدات، الآخر في الرواية النسوية العربية، ص64.

المبحث الرابع: الآخر جنسانيا (المتخيل الأنثوي/الكيان المكبوت)

(نساء عند خط الاستواء، مسك الغزال).

لعل الآخر المعادي قد انبنى على عوالم عدّة جعلته ينظر من باب المركزية إلى الأنثى التي تمثل له آخرَ مغايرًا بما في ذلك اختلاف الرجل والمرأة «بالمعنى (الجنوسي) قدم ذخيرة من الموضوعات التي أمكن بوسطاتها استيعاب الآخر (الاختلاف) استيعابًا فكريا وحضاريا...».[1]

«فالجنسانية قادرة على أن تكون نقطة استناد ومحور عجلة لأكثر الاستراتيجيات تنوعًا لاسيما أن خلق فضاء آخرية في الخطاب الروائي النسوي "المتخيل الأنثوي" ينطوي على تهديد للذات، في مثل هذه الحالة يستدعي منطقيا خلق فضاء يكون آمنا، ولعل هذا الشيء لا يمكن تحقيقه، نظرًا إلى أن الآخر يعد مهدّدًا للذات بالفطرة ولتفادي الآخر، فقد تم تجاوزه من الخطاب النسوي عبر الإزاحة الجسدية، مما يعني أن متعلقات الموقف الجنسي (الجسد، المكان، العطر..) هي تقانات لصور مجنسة للآخر تدعم ممارسات الهيمنة المحمّلة بطابع إيروتيكي استشراقي».[2]

فعوالم المرأة/الكاتبة مفتوحة على فعل التخييل على أشكال أحاديثها العذبة من عالم مغروس في أنوية المجتمع الذكوري/التقليدي.

إذن فما هي أشكال الدخول إلى العوالم التخييلية للمرأة/الكاتبة؟ [3]

تنطلق الروائية السعودية زينب حفني في "نساء عند خط الاستواء" باستغلال الجسد المنتهك جرّاء فعل الإثم ونظرة هذا الآخر (الرجل) إلى الأنثى نظرة ازدراء بعد انتهاكه للجسد الأنثوي. «نظر صوبي من تحت جفني عينيه المثقلتين ثم أدار وجهه عني، مدّ ذراعه تجاه حقيبة... فتحها، غاص بيده فيها، أخرج حفنة من الدولارات وضعها جانبي، عاد للنوم مرة أخرى شعرت... إحساس بالخزي والعار يتملكني... تمنيت لو أنتني الشجاعة لصفعه على وجهه، رميه بأقذع الشتائم » [4]، ثم تحاول جاهدة

---

[1] نهال مهيدات، الآخر في الرواية النسوية العربية، ص75.

[2] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[3] عبد النور إدريس، الكتابة النسائية، حفرية في الأنساق الدالة ص69.

[4] زينب حفني، نساء عند خط الاستواء، ص09. موقع: www.ithar.com: 13:00 .2010/03/18

رد اعتبارها بقولها : «متحاشية النظر صوب الرجل الذي عاد يغط في النوم، صفقت الباب خلفي بعنف مردده بوجع لست مومسًا... لست مومسًا».[1]

وفي هذا الترديد المتوجع، والذي يحمل صمتًا أنثويًّا مخبوءً يجسّد حال «المرأة الواقعة تحت وطأة الخشية من البوح وتحديد موقفها من الآخر (الرجل) بمسمياته الكثيرة ومن (الجماعة) بمؤسساتها (المكرسة)، ومن (ذاتها) المنطوية على (جسد) تجهله، ورغبة لا تصرح بها واختيار لا تجرؤ على الجهر به، محفوفة بمتاعبها البيولوجية التي تزيدها نظرة الآخر حرجًا وشعورًا بالقمع».[2]

تلوح باريس عاصمة النور على ضفاف البطلة لتغتسل من كابوس (الآخر) «أشبهها بالمرأة اللعوب التي ترتدي أجمل حليها لتغريَ القادم إليها». [3]

وكأنها تشتهي الإغراء لتمحوَ حدود الجسد وتغتسل بالمتخيل عبر العاصمة (باريس) «كانت تتراقص السفن السياحية على جانبي نهر السين، محدثا التحام قعرها بالماء، نغما خافتا كهمس العشاق».[4]

فعندما سألها: "قادمة للتنزّه: أليس كذلك؟" ردت قائلة: أعشق باريس في فصل الخريف، أراها تتحرر من جمودها وكبريائها العتيق، تصبح امرأة تلقائية في تصرفاتها تنساق خلف رغباتها بلا تصنّع.[5]

إنها تحاول الانمحاء، والتوحّد بباريس (الآخر) الذي لا يتصنع، لا يفرض عن المرأة رسومًا جمركية، يحررها في (الحب، الاختيار،...)، الآخر هنا باريس التي تفك قيودها المأسورة من عالمها الشرقي الذي ظلّ سجّانها طوال فترة.

«يشكل المتخيل الأداة الرئيسية أو البؤرة المحورية التي يكتب من خلالها الواقع بكل دقته، وتفاصيله من خلال مخيلة الشخصية، «أحلامها، ورؤاها... عبر وحدات

---

(1) المصدر السابق، الصفحة نفسها.

(2) حاتم الصكر، «السيرة الذاتية النسوية، بين البوح والترميز القهري»، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ع63، ربيع 2004، ص214.

(3) زينب حفني، نساء عند خط الاستواء، ص10.

(4) المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

(5) المصدر نفسه، ص11.

تيماتية يمكن تحديدها كالتالي: الروح، الجسد... ترتبط بحياة إحدى شخصيات الرواية..».[1]

إنها تتساءل عن الآخر في إطار علاقتها به «كيف أتتني الجرأة على إزاحة الستار عن هذا الجسد، لشخص لا يربطني به عقد زواج ! هراء أعرف كثيرات يخنّ أزواجهنّ،... يرفضن الاعتراف والخضوع لعقد الملكية، تبًّا للرجل، إن أعطته المرأة ازدراها... وإن ضنت عليه اتهمها بالرجعية والتخلف، تراني امرأة مبتذلة لتفكيري هذا؟».[2]

وفي ظل هذا التساؤل المحموم نجد أنها تبحث عن ذاتها أمام (الآخر) (الرجل)، ولم تدر الجواب فهل الجسد هنا يمثل آخرَ، إذا انغلق بدوره جعل منها مستلبة، وإذا فكت طلاسمه زادت أسره بدورها لأن الآخر (الرجل) هو من يملك حق التحرر وليست هي.

هذا الوعي جاء مرتبطًا بباريس المدينة التي تحل الذوبان في كل شيء، الساحرة بعوالمها، الفاتنة بجمال نسائها. وتختلف المرأة كليا بدورها في نساء (مسك الغزال) للروائية اللبنانية حنان الشيخ التي أعطت مساحة لتحرر الأنوية الأنثوية على حساب مساحة الآخر، حيث استأثرت كل واحدة من البطلات الأربع (نور، سوزان، سهى، تمر) بفصل لكل واحدة تسرد فيه ما حدث في الصحراء مقابل إنبهارهن بعالم الآخر (الغرب) باريس... وغيرها «باريس هذه المجنونة تضمكم، لأن لا مدينة عربية أخرى يمكن أن تتنفسوا فيها بحرية وتقولوا ما تشاؤون».[3]

في مقابل السأم والملل الذي تسربا إليهن من خلال مكوثهن في الصحراء. لأجل العمل وما أردنا هنا الخوض فيه هو إبهار المرآة بحضارة الغرب، دون أن تعيَ سلبية هذه الأخيرة.

---

[1] بشرى الصغار، «الواقعي والخيالي في كائن ميلان كونديرا»، مجلة البيان، رابطة الأدباء في الكويت، ع416، مارس 2005، ص35.

[2] زينب حفني، نساء عند خط الاستواء، ص11.

[3] حميدة نعنع، من يجرؤ على الشوق، دار الآداب للنشر والتوزيع، 1989، ص26.

وما يميز الرواية هو البذخ الجنسي في علاقة « سوزان الأمريكية أو سوزي.. أو مارلين مونرو الصحراء.. كما يحلو "لمعاذ" الرجل الخليجي مناداتها، ومعاذ متزوج من امرأة من بلده، ويقيم علاقة مع أمريكية، ولعلّ أبرز ما يميز علاقة كهذه اندهاش معاذ (الأنا) بجسد سوزان حتى التهتك، فهو (الجسد) بؤرة اهتمامه، وهو التابو تحرّر من قيوده يتعبد به، وكأنه رجل وثني في معبد يشعوذ بكلام لا يفهم معظمه... متسائلاً لماذا خلق الله النساء الأجنبيات على شكل آخر؟».[1]

ففي بطلة نساء عند خط الاستواء تطرح التساؤل الذي يحيل في جنباته إلى الوعي نفسه. فالنساء الأجنبيات يختلفن عن غيرهن، فأمريكا وباريس بلد الحضارة التي تفتح آفاقا للممارسات غير المشروعة، التي تستهوي إليها الأشخاص المحاصرين بأعرافهم تسمح لهم بمحو حدودها من خلال النساء الأجنبيات، وهن بوابة الحضارة « قال إنه سيلصق نجمة حمراء على بلدي إذ عنده خارطة العالم، والبلاد عنده هي من خلال النساء».[2]

وإذا كانت الكاتبة قد تساءلت عن علاقة الرجل بالمرأة خارج عقد الزوجية ونظرة الرجل الانتقاصية لها، فإن مسك الغزال صورت هذه العلاقة في إطار من الإيروسية التي تبحث عن الحرية في ظل ترف العيش وغياب الرجل (أو تغييبه) عن الأسرة في تصوير مبالغ يطرح نفسه على البطلة (سهى): « هل من يمر بهذا البيت يصدق أن في إحدى غرفه امرأة وإلى جانبها رجل غير زوجها..».[3]

ففعل الخيانة تبرّره الكاتبة بشتى الوسائل (غياب سلطة الأب، غياب دور الأم، تغيب الزوج، انبهار بالحضارة الغربية، السأم والملل، الوحدة...)

« أبحث عن آثار لقاء نور بالرجل حتى أخفيه، وأنا أفكر.. أفتح النافذة أبدل الشراشف حتى تطير رائحة نور... يبدو أن الخلوة كانت تبدد كل التشويش والقهر الذي تعانيه».[4]

---

[1] حنان الشيخ، مسك الغزال، دار الآداب للنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 1988، ص137.

[2] المصدر نفسه، ص108.

[3] المصدر نفسه، ص43.

[4] المصدر نفسه، ص43.

وإذا كان (معاذ) يمثل الآخر بالنسبة للساردة (سوزان)، فإن هذه الأنثى تمثل آخرًا مغايرًا بالنسبة للكاتبة، و« نقطة الاندهاش وقدرة هذا الجسد على التحرر من عُقده والتجاوب جنسيا مع الآخر (الرجل)، هي نقطة التحوّل والإعجاب من معاذ العربي...والسبب هو اختزال جسد المرأة/الزوجة وقمعه بوساطة الممنوعات التي تفرض عليه دينيا ومدنيا، ... يجعلها تشعر بأن لا سلطة لها على جسدها، لأنه محاصر تبعا لأنماط مقبولة اجتماعيا تصب في خدمة المتسلط الذي يمتلك هذا الجسد».[1]

في مقابل هذا نجد أن المرأة العربية إذا أسلمت جسدها اتهمت بأسماء انتقاصية وتبقى محل شك وريبة إلى الأبد ويزدريها الرجل، وهذا ما تصوره بطلة (نساء على خط الاستواء)، حين التقت به وداست على ما كان مقدّسا « طلقني بعد شهرين، ... شكّه كاد يدمرني في إحدى مرات شجارنا سألته معاتبة... أجابني باستخفاف كيف أثق بامرأة وهبتني جسدها قبل أن أتزوجها!».[2]

ومن هذه الصدمة، والتجربة حاولت الهروب إلى باريس كي تضع بلسما لجراحها النازفة ولتتذوق طعم التحرر دون قيد أو سخرية.

« ولعل ما يجعل علاقة سوزان بمعاذ على هذا النحو من الإعجاب هو سيطرة المخيال في ذهن كل منهما لدى تعاطيه مع الآخر جنسيا، فسوزان تمارس سلطة الجسد على الرجل العربي الشهواني بطبعه... والذي لا يكتفي بامرأة واحدة، وإنما بعالم من الحريم، وكذلك معاذ الذي تسيطر على ذهنه النظرة الجنسية التي تصور الغرب غربا منحلا وغير أخلاقي، لذا فهو ينقضّ على جسد سوزي.. كأنه المقدس وهي تشاركه..دون حدود».[3]

« لقد مر الزمن الذي كان فيه الرجل يحكم سيادته بطل الساحة الجنسية، وبدت استجابة المرأة لرغباته الجنسية تعبيرًا عن الخضوع والانقياد... الأضعف إلى الأقوى، في حين أن الطرفين يملكان قطبي الذكورة والأنوثة.. إلا أن تسيد الرجل أدخل الوهم إلى العقول من أنه أحادي القطب وليس في تكوينه إلا القطب الذكوري».[4]

---

[1] نهال مهيدات، الآخر في الرواية النسوية العربية، ص76.

[2] زينب حفني، نساء عند خط الاستواء، ص12.

[3] نهال مهيدات، الآخر في الرواية النسوية العربية، ص76.

[4] عبد اللطيف الأرناؤوط، «تجليات الجنس والجنسانية في رواية العصعص لليلى العثمان»، مجلة البيان، ع390، جانفي 2003، ص92.

ولعل ما سار إليه (معاذ) في امتلاك جسد (سوزان) أو بالأحرى هواه المفرط بها هو إعجابه بانحلال هذا الأخير وتحرره من العقد دون أن يكون هناك رابط يربطه بها.

« فالجنس بمعناه الفزيولوجي، والجنسانية بمعناها الاجتماعي... أما الجنس فله أبرز الأثر في تحديد سلوك الإنسان»[1]، كما يرى فرويد ذلك فيتفرع إلى سلوك شاذ قد يؤدي في سوء استغلاله له إلى شخصية غير سوية (مشوّهة).

وإذا كان استغلال الجسد وانتهاك تضاريسه في مسك الغزال مبني على إيديلوجية العلاقة (بين العرب والغرب)، فإن الاستغلال في رواية نساء عند خط الاستواء يأتي بين أديب لامع وكاتبة صاعدة « هل ستساعدني للالتقاء بالقراء من خلال تزكيتي لدى إحدى المطبوعات المعروفة؟».[2]

يحاول تخطي وتجاوز هذا الجواب عن الهاتف « هذا حديث لا ينفع الخوض فيه عبر الهاتف، ما رأيك في قبول دعوتي لفنجان من القهوة».[3]

والأنثى محاصرة في المجتمع الذكوري منذ ولادتها وجسدها عورة ولا يقتصر حصارها على الجسد، وإنما يمتد إلى إحساساتها وعواطفها. فمفردة (الحب) من المفردات المحرّمة على شفتي الأنثى... وعليها أن تخنق الرغبات في صدرها من البداية، والأهمّ من ذلك ألا تصل أخبار هذه الرغبات المجتمع.[4]

ترد عليه بثقة يراودها خوف « أنا واثقة فيك، لكني متوجسة بعض الشيء، أنت تعرف بأننا نعيش في مجتمع محافظ لا يرحم».[5]

إنها تراه إلهًا للأدب، سطرت له أسطورة الرجل الذي سيمنحها النور على سطور صفحاته، ويهديها نفسًا من روحه، لكنه كان ينظر للجسد لا للعقل.

---

[1] المرجع السابق، ص90.

[2] زينب حفني، نساء عند خط الاستواء، ص18.

[3] المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[4] خليل الموسى، «الإيقاعات المحلية في تشكيل صورة المرأة في الرواية العربية السورية»، مجلة آفاق المعرفة، وزارة الثقافة، سوريا، ع463، السنة 41، أفريل 2002، ص158.

[5] زينب حفني، نساء عند خط الاستواء، ص19.

« ثنائية جوهرية تتمحور على وفقها الأحداث هي ثنائية (الجسد/الروح) في محاولة لتحقيق ثيمة النص..».[1]

« فالحرية، المصادرة، الاستبداد، القسوة، هي العامل المشترك لسلوك الرجل هنا». [2]

وهذا الاستغلال يبدأ في التكشف عبر الحوار: «أعدك أن أقف بجانبك حتى تصبحي كاتبة مشهورة. هذا الجمال يستحق أن يتعب الإنسان من أجله».[3]

ولكنها تريد أن يجعل منها نجما في سمائه الإبداعية دون اشتهاء لهذا الجمال والجسد وتتضح نواياه « ألا تعرفين أن قضيتي الأولى في الحياة المرأة والحب!».[4]

« إن تصالح الرجل مع أنثويته تشكله الكتابة النسائية مرة بالجسد المملوء بالروائح، البخور، والمطلي بأصباغ الفتنة والوقارة، ومرة بحضور لذة المتخيل لديها وقدرتها على تعرية الجسد وتحويله بالكلمة إلى رمز قابل للتجلي وخلق متعة التلقي».[5]

وهو إن بحث عن هذه الفتنة في الكتابة ظلّ يتباهى بمركزيته على حساب الأنثى، غير أنه ينتقص الكتابة التي لا تغري ولا تعري الجسد الفاتن ليشهر سلطة ثانية عليها « حاولي الفصل بين واقع المجتمع وبين لغتك، الحياة أجمل ما فيها ممارسة الجنون، مجيئك للقائي فيه شيء من الجنون، لكنه ما زال عليك ممارسة الجنون نفسه... أتدرين ما عيب قصصك ! إنها جامدة تنقصها حرارة التفاعل مع تجربة حية، تجريدها من القيود الاجتماعية وأغلال الكبت والحرمان».[6]

إن رؤية الحرية في "مسك الغزال" في إطار العلاقات، خارج دائرة الزوجية تبعث بقيم العادات إلى الهامش، نتيجة الانبهار بالآخر الغربي في بيئة محمومة تسلط

---

(1) علي عز الدين الخطيب، «مرآة الذات دراسة لبنية المعادل الموضوعي عن قصص لطيفة الدليمي»، مجلة المعرفة، ع483، كانون الأول، 2003، السنة 42، ص175.

(2) المرجع السابق، ص173.

(3) زينب حفني، نساء عند خط الاستواء، ص20.

(4) المصدر نفسه، ص21.

(5) عبد النور إدريس، الكتابة النسائية، حفرية في الأنساق الدالة، ص70.

(6) زينب حفني، نساء عند خط الاستواء، ص21.

همها على حفظ التقاليد، فإن الانفلات بلغ غايته نتيجة هذه الضغوطات، غير أن الحرية التي تصورها زينب حفني كطرح بين أحد بطلات الرواية (الكاتبة الصاعدة) التي تريد من يجعلها أديبة، والأديب أراد استغلالها، أراد ممارسة لعبة الكتابة على الجسد لممارسة البطولة لكي تنال هي شرف الكتابة. هذه هي حرية الآخر (الأديب) المنبهر بالغرب « لقد نجح الغربيون في القفز فوق سياج التقاليد، والعادات البالية، ثاروا على كل شيء في سبيل تذوق الحرية». [1]

ثم يحاول اتباع فلسفة غيرية لإطباق الانتهاك على جسدها في مراوغة ذكية « حرّري نفسك من سجن العيب والحرام، اجعليني الأداة التي تحطمين بها خوفك...تعلمي أن تغتنمي الفرص، تابعي ما يهم الناس، ويلفت انتباههم لتسيطري عليهم، حتى ولو كنت غير مؤمنة بقضاياهم.. الحياة مركب فلا تجدّفي عكس التيار».[2]

إنها لا تحاول كسر الطابو بانتهاك الجسد من الآخر، وبذلك تحاول السيطرة لهزم (الآخر) الرجل بعدم تركه يقتحم هذا الأخير «آسفة لا أريد ممارسة هذا الجنون»[3]. ليردّ بسخرية متمتمًا « ساذجة، جاهلة، بأصول فن اللعب».[4]

إنها لا تتخلى عن هذا الجسد الذي يرمز للأنوثة لتلبس قناع الرجل (الكاتب) الذي تصور مدى تسلط هذا (الآخر) على الذات (الأنثى)، فإما أن تكون كاتبة بجسد تمحو حدوده لتذوب فيه، وإما ألاّ تكون. وبالتالي توصف بالسذاجة والجهل. إنه يشتهي هذا الجسد في الكتابة، ويشتهي هذا الجسد ليكون مصدر فتنه وإلهام له (على الواقع والمتخيل) كليهما مصدرًا لإشباع غرائز هذا الآخر (الجنسي) المغاير، « هذا الجسد يرتبط في الأذهان بالإغراء ومذهب المتعة (Hédoniste)، وعندما يبرز الجسد تختزل

---

[1] المصدر السابق، ص22.

[2] المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[3] المصدر نفسه، ص23.

[4] المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

المرأة إلى حدوده، ويختزل هذا الجسد البعد الجنسي، إن ارتباط جسد المرأة بهذا البعد حولها إلى مجرد عنصر رمزي». [1]

« إن الطابوهات بما فيها (الجنس) تحيط بالمرأة ضمن هذه الكتابة قوية الحضور تمارس الحصار الطروادي على جسد الرجل». [2]

بينما العلاقة بين معاذ ابن الصحراء وسوزان الأمريكية علاقة برغماتية متبادلة، ثقافات جنسية، إذ يتخذ الجسد أبعادا أخرى مع احتفاظه بمركزيته في أنه يشكل نقطة ضعف لمعاذ، في حين تلحظ سوزان انطفاء رغبته الجنسية نحوها وهجر معاذ لها تسارع لاسترجاعه، تقاوم برود علاقتهما بوسائطَ من داخل ثقافته، تحاربه بأسلحته، تلجأ للشعوذة والسحر عند امرأة اسمها (صيته) فتضع لها حجابا وتعطيها زجاجة فيها بضع نقاط تضعها بدورها في شرابه الويسكي، فتتوهّج علاقتهما مجدّدًا، وتستثمر سوزان هذه العودة بصفقة اقتصادية كبيرة، ومن هنا فإنه يمكن فهم العلاقة الجنسية بينهما على أنها تقانات مجنسنة حاملة لمدلول الصفقة والاستثمار الاقتصادي، ولعلّ التراتبية الطبقية بوصف الذكر أعلى مرتبة من الأنثى ينسحب على أشكال القمع التي يمارسها الزوج/الرجل في العلاقات الجنسية، بحيث يمنح نفسه الحق في ممارسة ما يريد دون الأخذ بعين الاعتبار لدور الأنثى/الزوجة... [3]

إن هذا الآخر المغاير جنسيا مارس سلطته على الأنثى، ولعلّ الاختلاف في علاقة المرأة بالزوج وعلاقتها بالآخر، هو أن الأول قد اختزل وجودها إلى كيان جنسي في الدرجة الأولى، في حين أن علاقتها بالآخر أتاحت لها رؤية الجوانب الأخرى في شخصيّتها دون أن يكون بديلا عن آخر (الذات).

---

[1] وطفاء حمادي هاشم، نساء من مسرح العشرينات بين الذات والهوية، مجلة البيان، الكويت، ع396، 397، يوليو 2003، ص178.

[2] عبد النور إدريس، حفريات في الكتابة النسائية، ص66.

[3] ينظر: المرجع السابق، ص87.

- **نص محمد زتيلي (سياحات)**

الأضواء المتلاحقة
تشربها فتحات مغارات مظلمة
الآن تمر حشود قادمة من كل الدنيا
لترانيَ خلف الأضواء المتلاحقة
حينما لا يدري أمره
...
وتضيء النصف الأول من جسدي
لافتة ضوئية
كتبوا فيها أن جمال مدينتنا
مرهون بجمال النفس
ووضوح الكلمات
حين آفاق النصف الآخر من جسدي
أبصرت السواح العجزة يلتقطون لي الصور
...
أو يغلب عينيَ الدمع
فأنا الباحث كالدرويش
التائه في الفلوات
عن عاصفة
تحيي كل عظامي... وهي
رميم
...
واحذر أن ترجع دون سلال
فواكهها
أما أنت فتكفيك سلال الكلمات.[1]

[1] محمد زتيلي، «قصيدة سياحات»، مجلة الثقافة، وزارة الثقافة والاتصال، فبراير 2004، الحامة، الجزائر، ع118، ص81.

المبحث الخامس: الآخر المغيّب (مذكرات طبيبة" لنوال السعداوي)

كما أن الآخر قد يأتي مغيّبًا، يختفي بين الثنايا والسطور فيقع في المراتب الخلفية، والمواقع الثانية للدور الأنا الأنثوي، لتجعل من آناتها مركزية على حسابه، وفي هذا تلجأ الكاتبة لجعل الآخر يتنفس تحت القلم، وكأنها تقول إذا كانت سلطتك في المجتمع، فسلطتي في الورق، وإحكام القلم (المذكر) لأقتلك عبر الكتابة..

تنطلق نوال السعداوي مستأثرة من بداية الرواية إلى نهايتها بسرد لصوتها الأنثوي، لتفلسف لنا قضية التمايز الجنسي بين الذكر والأنثى في بداية الرواية لتطرح تساؤلاً مبكرًا ما الأنوثة؟

ولتبدأ صراعها مع هذا العالم الذي أعطاها اسم (أنثى)!

«كل ما كنت أعرفه في ذلك الوقت أنني بنت كما أسمع من أمي!

بنت، ولم يكن لكلمة بنت في نظري سوى معنى واحد... هو أنني لست ولدًا... لست مثل أخي...».[1]

تنتمي "مذكرات طبيبة" إلى السيرة الذاتية التي تحكي على لسان (الآخر) (الرجل) وتتأثر بالسرد على لسانه، وأول هذه الشخصيات (الأخ) في مفارقات بين الأخ وبينها «أخي يقص شعره ويتركه حرًّا لا يمشطه وأنا شعري يطول... أخي يصحو من نومه ويترك سريره كما هو، وأنا علي أن أرتّب سريري وسريره أيضًا. أخي يخرج إلى الشارع ليلعب بلا إذن من أمي،... وأنا لا أخرج إلى بإذن... أخي يأخذ قطعة من اللحم أكبر من قطعتي... أما أنا... أنا بنت..». [2]

هذا الألم الأنثوي، والتوجع الباطني الذي تحمله الذات المهوسة بحلم التطلّع إلى حرية مثل (الآخر) الذي وفّر له المجتمع كل شروط السلطة عليها.

«فالأنثى الروائية تظلّ أقرب إلى المعاناة التي تعيشها بنات جنسها، ولذلك هي تقمع أحيانًا في داخلها ما هو مكبوت، ولكنها ترفضه أيًا كان مصدره، وهي تحاول أن تظهر هيمنة هذه العادات والتقاليد لفضحها وبيان سلبياتها بقصد الخلاص منها». [3]

---

[1] نوال السعداوي، مذكرات طبيبة، دار المعارف المصرية، 1985، ص05.

[2] المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[3] خليل الموسى، الإيقاعات المحلية في تشكيل صورة المرأة في الرواية العربية السورية، ص159.

أنها تصور دور الأم المستكينة للأعراف والتقاليد «الأنثى التي تتقبل إلى حد كبير الثقافة الذكورية وتستسلم لها، بل هي ترى أحياناً أنها مخلوق ضعيف وتابع، وأنها بحاجة إلى قيادة الذكر... وحمايته، ولذلك تحافظ على أسطورة الإله الذكري ومبادئه، وتصبح حارسة لهذه المبادئ، لتقدم ولاءها وطاعتها للذكورة، ولذلك هي تستسلم لمصيرها الأوديبي، وتقتنع بأنها ملعونة قبل ولادتها، وهي تحمل في طبيعتها بذور العار والخطيئة». [1]

ولقد نجحت الكاتبة في اختيار أسلوب «الحوار الداخلي (المونولوج) للبوح بمشاعرها المقهورة وإنسانيتها المهانة، هذا الأسلوب الذي يجسّد الصراع المرير في أعماقها بين الاستسلام للواقع المميت الذي يقيّدها من ناحية، وبين الثورة التي تتفجّر كالبراكين في أعماقها وتكبتها رغما عنها من ناحية أخرى، حوار يكشف عن عذابات الروح والجسد لامرأة تحلم بالحب وتتعلق بالكرامة.. وتتشبّث بآدميتها.. حيث فقدت هذا بعد زواج.. حولها إلى جسد يستبيحه زوج بلا مشاعر.. كأنها ترقص فوق نيران متأججة... وتحفّ بسريرها غيلان.. وهي تحترق». [2]

فكما ذكرنا آنفًا لا تؤمن "نوال السعداوي" بمبدأ أن المرأة ناقصة، بل تراها كاملة تقترن برجل كامل، وهذا الأخير عليه أن يعترف بكمالها، فمنذ «مقولة أرسطو عن الأنثى التي هي عنده أنثى بما تفتقر إليه من خصائصَ، وليس بما ليدها من مزايا، ومقولة توماس الأكويني(Thomas Aquinas): إن المرأة رجل ناقص، وتصنيفه للشكل المذكر والمادة المؤنث ينطبع عليها شكل العقل المقدس المذكر».[3]

لذا فإن الروائية "نوال السعداوي" يتركز اتجاه إجاباتها حول الكتابة عادة، والتأكيد على ذاتها عبر أعمالها واجترار لغة الخطاب الذكوري الذي يندر عفويا في إجاباتها «أكدح كأي رجل، وبوسعي إعالة نفسي وطفلي كأي مواطن آخر!».[4]

---

[1] خليل الموسى، الإيقاعات المحلية في تشكيل صورة المرأة في الرواية العربية السورية، ص159.

[2] أحمد الزعبي، «قصة من يخشى النهار، لباسمة يونس، استباحة الروح والجسد في الزمن الموبوء»، مجلة الرافد الثقافية، الشارقة، ع70، جويلية 2003، ص69.

[3] حاتم الصكر، «السيرة الذاتية النسوية، بين البوح والترميز القهري»، ص229.

[4] المرجع نفسه، ص220.

إن (مذكرات طبيبة) «صيغة هروبية أخرى تقترحها نوال السعداوي وهي (تتذكر) أجزاء من كفاحها في الحياة بسرد متصل يجعلنا نسمي ما كتبته (ذكريات) و(تداعيات) وليس (مذكرات)، بمعنى الرصد اليومي المنفصل للأشياء، والأحداث فعنوان (مذكرات طبيبة) لا يعد القارئ بعائدية خاصة، إلا بعد أن يعلم داخل النص أن الطبيبة هي المؤلفة والساردة، وهي نوال السعداوي التي يعلو اسمها غلاف الكتاب الخارجي». [1]

«في سلاسة تنساب معها اللغة، نجدها تذكر الحياة، الموت، الحلم، الحقيقة، إنها تريد من خلال تقديم ذاتها أن تعرفنا على الآخر الذي نجهله». [2]

«كل شيء فيّ عورة، وأنا طفلة في التاسعة من عمري!

حزنت على نفسي

... لأنيَ بنت!

فتحت عيني على الحياة وبيني وبين طبيعتي عداء». [3]

فالمرأة تمثل الأسرة ككيان أخلاقي بفضل حماية نفسها، سمعتها وحياتها «ويحفظ الرجل شرفه عن طريق حمايته لنسائه، ومن خلال ربط المرأة بالشرف ونقيضه العار يبرر الحجب والستر والترك كحماية للسمعة». [4]

إنها تعكس بهذا الفارق لست كأخي «إحساس الذات النسوية حول الاختلاف الجنسي (لا النوعي) بين الرجل والمرأة، فالمرأة لا وجود إيجابيا لها، بل هي ليست الرجل بالاحتكام إلى التكوين البيولوجي، والتقسيم الجنسي، ويغيب عن هذه النظرة التقليدية الوعي بالهوية النوعية (الجنوسة) التي هي أعمق من ملاحظة الاختلاف الضدي (رجل/امرأة)... وذلك يبرر استخدام الكاتبة للفظة (الصراع) مع الأنوثة كترحيل غير واعٍ للصراع مع (الآخر) المضاد بثقافة النوع النسوي... ويبرز كذلك

---

[1] المرجع السابق، الصفحة نفسها.

[2] حسن عبد الهادي، «من قراءات في أدب ليلى العثمان توحد الكاتبة مع ذاتها، وانصهارها مع الكلمة»، مجلة البيان الثقافية، الكويت، ع368، مارس 2001، ص87.

[3] نوال السعداوي، مذكرات طبيبة، ص06.

[4] إنصاف حمد، «المرأة والموروث الثقافي»، مجلة آفاق المعرفة، ع463، 2002، ص77.

انزعاجها من بروز علامات أنوثتها... وتتحكم النظرة نفسها في العلاقة مع الرجل، فهي علاقة عدوانية تتّسم بالخوف». [1]

فالفروق البيولوجية لا تعني أفضلية الرجل عن المرأة وشرف السيادة، وهي الانتقاصية ومحط النظرة الاحتقارية هذه النظرة «وهذا النفور الطبيعي من الرجل بحكم الإحساس بالفارق الجنسي هو الذي جعل الكاتبة تعترف أن دراستها للطب وتشريحها لجسد الرجل الميت كانت انتقاما لها من الرجل». [2]

«لأنهم يربون البنت.. منذ طفولتها على أنها جسم فقط فتشغل به طول حياتها، ولا تعرف أن لها عقلا أيضًا يجب أن تنميه». [3]

وتنطلق بمرارة لتحول فعل الكتابة إلى تشريح، لا إلى عقل الرجل فقط، بل لجسده لتنتقم: «جسد الرجل ! ذلك الشيء الرهيب الذي تخيف به الأمهات البنات الصغار.. ها هو الرجل ملقى أماميَ عاريًا قبيحًا ممزّقًا. لم أتصوّر أن الحياة سوق تكذّب لي أمي بهذه السرعة.. أو تنتقم لي من الرجل على هذا النحو.. ذلك الرجل الكئيب الذي نظر إلى نهديَ يومًا ولم ير من كياني شيئًا سواهما. ها أنذى أرد سهامه إلى صدره... أهذا هو جسد الرجل؟». [4]

«إن السرد القصصي الممتع والمليء بالحوار الذي يؤدي دور الكشف عن طبائع الشخصيات وأفكارها لم يلغِ حاجتنا إلى.. ذاتية مجنّسة لا تقودها رغبة لتركي ز الذات وإشباع تلك الرغبة عبر تجسيد الأحداث لصياغات سردية تضيع معها شذرات الحياة ومفرداتها التي تستعيض عنها الكاتبة بالأفكار». [5]

«إنها تعبر عن نساء شعرن بحزن عميق، وبعضهن يعانين في حياتهن من الأصوات الذكورية المتسلطة». [6]

---

[1] حاتم الصكر، «السيرة الذاتية النسوية، بين البوح والترميز القهري»، ص221.

[2] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[3] نوال السعداوي، مذكرات طبيبة، ص60.

[4] المصدر نفسه، ص25.

[5] حاتم الصكر، السيرة الذاتية النسوية، ص221.

[6] بيري لونجو، «نساء في دوامة عذابات المرأة وصراعاتها النفسية»، مجلة البيان، الكويت، ع428، مارس 2006، ص42.

إنها تتحدى الأم، الجدة، الأب وسلطة (الآخر) على وجه الخصوص بالعلم لتثبت مجدّدًا أكذوبة الرجل (الإله) ولتسقط أسطورته إلى جانب صورته المشخصة والماثلة (أمامها كجثة هامدة) مقابل جثة المرأة.

« أثبت ليَ العلم أن المرأة كالرجل والرجل كالحيوان.. ليست هناك فروق جوهرية بين أحد منهم، وإنما هي فروق شكلية تتفق جميعًا في الأصل والجوهر ».[1]

وتمرد "نوال السعداوي" بالكتابة يكشف لنا تمردها عن ذاتها الأنثوية في حياتها الخاصة كما صرحت به في عديد من اللقاءات، تقول: « لم يبق لي من سلاح في حياتي إلا القلم أدافع به عن نفسي، عن حريتي وحرية الإنسان في كل مكان... ولا أتزين كالحريم ولا أستحم بالشامبو الأمريكي »[2]. وتكون الأنوثة هنا ضد نفسها كما حصل مع (غادة السمان) والتمرد ضد الأنوثة ذاتها كثقافة وتميز نوعي، هذا إذا شدّدنا على عبارة الامتناع عن التزين كالحريم، التي تتنازل فيها الكاتبة عن زينتها، واقعة تحت تأثير خطاب الرجل دون وعي، إذ تعد تلك الزينة مطلبا ذكوريا ترفضه بالتخلي عنه.[3]

« وتنبهت.. ها هو جسدي الذي حكمت عليه يوما بالإعدام – جسد المرأة الأنثى الذي ذبحته ذبحا عند قدمي إله العلم والعقل».[4]

نشأت في زخم التقاليد وأعباء الحياة المسيّجة برائحة الرجل الذكورية، وبلغة شاءت لها أن تكون لغته الشهريارية إلى حدّ ما « بنت له مملكة على حساباته، فترك في كل زاوية بقايا امرأة ما من زمن ما».[5]

وبتكرار (الأنا) كضمير عائد للأحداث فحسب، بل للطبائع التي تلصقها الكاتبة بنفسها في معرض (امتداح) خصالها وتميزها عن الرجل، « تؤكد نزوعها الضدي ذاك، وصولاً إلى تفردها في (السجن) الذي صار مناسبة للتعرف على افتقاد الحرية بالمعنى

---

[1] نوال السعداوي، مذكرات طبيبة، ص32.

[2] حاتم الصكر، السيرة الذاتية النسوية، ص222.

[3] المرجع نفسه، ص222.

[4] نوال السعداوي، مذكرات طبيبة، ص44.

[5] ينظر: عبد القادر صبري، ليلة القهر، «الكتابة بالضوء والظل وانكساراتها»، رابطة الأدباء في الكويت، ع430، ماي 2006، ص34.

الحسي لا الرمزي، وكذلك لقراءة (أفكار) مجموعة من النساء السجينات تبالغ الكاتبة في تنميط شخصياتهن ليعبرن عن وجهات نظر وأفكار مع (أو ضد) المرأة في حقوقها العادية كالسفور، الغناء، الضحك بصوت عالٍ، وهو أمر تربطه الكاتبة بنموذج (الأم) أو نمطها، فهي أيضًا مثلهن».[1]

وهي تتساءل كيف للرجل أن يثق في علمها، ويحتج على ما يبدو منها ويخصها، « هؤلاء الناس الذين يسلمون لي أجسادهم وأرواحهم فأنقذها من الهلاك والموت.. كيف لهم أن يحتجوا على شيء خاص بي؟ أنا الذي أشير عليهم بما يأكلون... لقد ضيّعت أمي طفولتي... والتهم العلم صباي..».[2]

« فالضمير الدال على العائدية (أنا) هو الإعلان المباشر عن الذات في مركزيتها اللافتة، وهو نوع من مقاومة ضدية للسائد... إذ كان برهان الشجاعة هو (حصر استعمال الأنا).. وبهذا يصبح الضمير (أنا) عنوان الشهادة ثأرًا من ذلك الفقدان... إن المسكوت عنه والمنسي والمقصي سيكون لحذفه ما يبرره».[3]

حاولت "نوال السعداوي" هنا أن تغيّب الآخر وتنفيَه من حياتها على أساس سلطته التي ظلّت تطاردها، بل لأنها ترى فيه ذلك الجسد المحتقر التي ظلّت في زمن أمها تقدّسه، وكذلك بنات حواء، وانطلاقا من عملية التشريح رأت بأن الرجل مثله مثل المرأة، فالمرأة لديها كاملة ولا تحتاج إليه. « لم تكن بقية النساء بهذا القدر من الشجاعة، ولكنهن يدركن بأن العثور على ذواتهن ومواجهة تحديات الواقع حاجة ضرورية لنيل حرياتهن».[4]

إنها تعزف عن أنوثتها في التزيين لإظهار ما يرغب به، وتغييبا لما يريد، وفي هذا تقليلا وقتلا لدوره في الرواية، وعلى الصعيد الواقعي – بالنسبة لسياسة نوال السعداوي في الحياة – إنها تحتقر الجسد الذي يمثل بؤرة قطبها أحادي (الجنس).

---

[1] حاتم الصكر، السيرة الذاتية النسوية، ص222.

[2] نوال السعداوي، مذكرات طبيبة، ص72.

[3] حاتم الصكر، السيرة الذاتية النسوية، ص224.

[4] بيري لونجو، نساء في دوامة عذابات المرأة وصراعاتها النفسية، ص44.

وتغييب هذا الجسد وفق نظرة الإغراء ومحوه تمامًا تعني تغييب الآخر وقتل سلطته. « فإذا كان الجنس في الحالات الطبيعية تعبيرًا عن رغبة مشتركة؛ أي بوصفه شكلاً من أشكال التواصل الجسدي والروحي، واللغوي، فإن الجنس... يساهم في تعميق الهوة التي تفصل بين منجزي التواصل، لأن السياق الذي تتم فيه عملية التواصل هذه مبني على علاقة غير متكافئة من جهة».[1]

وإذا بدا الجنس مهسترا في علاقة (معاذ) الصحراوي بـــ(سوزان) الأمريكية، وفي علاقات (نـــور) بطلة "مسك الغزال"، فإن لهذا الاستعمال إيديلوجيته على صفحات الرواية (وفق نظرة (الرجل/للمرأة)كما أن العلاقة القائمة بكتابة هذا الجسد وفق قاعدة الإغراء والفتنة، الاشتهاء يمثل بدوره « رابطًا بين فعلي الكتابة والجنس ربطًا بارثيا "نسبة إلى بارث"، حضور الجسد في النص هو مادي وميتافيزيقي معًا، المرأة والرجل، والوطن تمثيل للجسد في حركته الإنسانية بشتى أبعادها وعلاقاتها، لكنه أيضًا يجد تعبيره في عملية الكتابة ذاتها. الكتابة في جوهر طبيعتها فعل جسدي/جنسي، إنه ولوج شبقي شهواني عنيف داخل كينونة البشر، والأشياء، واللامرئي، بالمحسوس والخفي بالظاهر، والكامن، وكلما كان الجوهر أكثر عمقا ومجهولية وغموضا كان الاختراق أكثر انغمارًا ووحدةً وإشراقًا».[2]

إن الكتابة عملية تقتضي التوحد والعزلة والتخييل، « أن تكون مع ذات أخرى لا وجود مادي لها، قد تأخذ شكل امرأة أو حجر، أو شيطان، أو قصيدة، إنها فعل سرّي حميمي شهواني، افتضاضي، الكتابة، اغتصاب للذاكرة، افتضاض للواقع، إشباع لرغبة ما، إذن الكتابة ليست فعلا ثقافيا، وسياسيا فحسب، وإنما هي أيضًا فعل جنسي». [3]

فإذا كانت نظرة الآخر للمرأة الكاتبة تتمثل في الغواية بهذا الجسد، فإن « الوعي الإيروتيكي بجمالية النص عند "أمين صالح" يبدأ من (اللغة) في حدّ ذاتها. إذ يرى

---

[1] حسين خمري، فضاء المتخيل مقاربة في الرواية، منشورات الاختلاف، ط1، 2002، الجزائر، ص172.

[2] رشيد يحياوي، «حوارية الشعر عند باختين، قراءة في نصوص أمين صالح»، مجلة البيان، مجلة البحرين الثقافية، ع30، أكتوبر 2001، ص69.

[3] المرجع نفسه، ص72.

الكاتب أن اللغة (أنثى) تأخذ كاتبها (بالغواية) وتجره إلى (نعيم المتاهة) لتخنقه ببطء. إذ ذاك يكون على الكاتب ألا يستسلم لها، بل يكبح جماحها، أن يعانق الموجة لا الزبد».[1]

ومن هذا المنطلق إنبني المتخيل في الكتابة الروائية « فالمتخيل نوع من الممارسة لهذا الواقع، هذه الممارسة تكون في شكل إعادة إنتاجه، أو ترتيب علاقاته، أو تشكيله من جديد... نجد أن هذا الواقع هو معطى حضوري يمكن أن يدرك بالحس، ونلمس آثاره بالملاحظة العينية، في حين أن المتخيل بناء ذهني خفي لا يدرك إلا بإعمال الفكر والنظر عند المواد التعبيرية التي تستعملها الرموز في الحروف والكلمات».[2]

وإذا كان الآخر (الغربي) أو الاستعماري قد مثّل متخيّلاً في العمل الروائي النسوي، فإنه أخذ صورًا عديدة.

---

[1] رشيد يحياوي، حوارية الشعر عند باختين، ص69.

[2] ينظر: حسين خمري، فضاء المتخيل، مقاربة في الرواية، ص44.

المبحث السادس: الآخر/الاستعماري، البحث عن الانعتاق...

فإذا انطلقنا من الكلام السابق أن المتخيل بناء ذهني، أي أنه إنتاج فكري بالدرجة الأولى وليس إنتاجًا ماديا، « في حين أن الواقع هو معطى حقيقي وموضوعي، فإن العلاقة القائمة بينهما مبنية على التعارض بين الثنائيات التالية: فكري/ذهني، موضوعي، حقيقي. وهي ثنائيات أساسية لتحديد طبيعة كل مفهوم، وهو أن المتخيل يحيل على الواقع ويستند إليه، في حين أن الواقع يحيل على ذاته».[1]

والعلاقة بين المتخيل/الواقعي علاقة جمالية تصير بوظيفة الأدب إلى حالة من التناغم والانسجام.

« الكتابة هذا الشقاء اللذيذ الذي تستهويه أرواحنا، وتستلذّ به جراحاتنا قادتنا لنقف مع كاتبة تنوء بوعي ناقد »[2] عن حسّ أنثوي أوحاه القلم تلك الأداة المتمثلة في (القلم)،« الذي يجترح الوعي ويكتب بنبض الروح مفارقاتِ زماننا العربي، منعكسًا على سلوكيات الأفراد، في مجتمعاتنا، حيث يمثل الآخر كيانًا مختلفًا من وجهة نظر أنثوية، فكم طرحت مسألة/الآخر، الغرب في أكثر من نص روائي (موسم الهجرة إلى الشمال، عصفور من الشرق...) تناولته أقلام المبدعين لتعبر عن العلاقة القائمة بينهما. ففي نص لطيفة الدليمي العراقية (حديقة حياة) تسترجع ذكرياتِها في "وَهْمِ استعادة تاريخ الحب، لا تعرف أن الذاكرة التي تحيي تفاصيل قصة الحب، لم تعد متناغمة مع ذاكرته، هو في مكان مختلف وعالم آخر... »[3]، في عالم مع الأموات لأن الاستعمار أطفأ فيها كل العوالم الجميلة، أفقدها لذة الحياة ببشاعته، إلا أن ما يربطها بالماضي الجميل هو تلك الحديقة التي سميت باسمها (حديقة حياة)، لأنها تبعث فيها متخيلا جماليًّا وإحساسًا بعودته،« تخرج من المطر الناعم إلى الحديقة المهجورة التي نسيت في زحام الحروب، وتدهشها زهرة، وردة حمراء تفتحت في وحشة الخراب النباتي، وحدها على شجيرة صغيرة».[4]

---

[1] ينظر: المرجع السابق، ص43.

[2] أحمد الشريف، «تعرية المسكوت عنه في قصة لعبة خدوجة ليلى العثمان، تفتح النص على أسئلة كثيرة»، مجلة البيان، رابطة الأدباء في الكويت، ع398، سبتمبر 2003، ص46.

[3] لطيفة الدليمي، حديقة حياة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2003، ص03.

[4] المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

« فالحلم ليس فقط بلاغًا، بل هو أيضًا نشاط جمالي ولعبة للخيال، إنها لعبة تضفي جمالية خاصة على الواقع من خلال المرور عبر شبكة الرموز التي قد تكون كثيفة، كما قد تكون شفافة.. تسمح بمرور الدلالات التي تكتسب قيمة استطيقية خاصة، فالحلم هو البرهان على أن التخيل، وتصور ما ليس له وجود هو إحدى الحاجات الأساسية للإنسان، وهنا يكمن أصل الخطر الخادع الكامن في الحلم».[1]

فـ"لطيفة الدليمي" ترسم شخصياتٍ متطوّرةً وتقدم رؤية النسوة (للحب والحرب) تحمل الرواية عبق دجلة برومانسيتها الماضية وواقعية الحاضر، في زمن الحرب، تنتظر حياة زوجها/الغائب الذي سلبته الحرب، ولكنها تظلّ على حلم عودته ثانية تسقي الحديقة التي كانت على عهده مزهوة جميلة « على الرغم من حزنها لفقد زوجها (غالب) وخطيب ابنتها (زياد)، وقد منحتها من وقتها وحنانها، وغذت بها روحها، ونفسها».[2]

إنها تصف حديقتها لصديقتها "سوزان" على الرغم من أن حديقة هذه الأخيرة أكبر، إلا أنها « لا تهتم في صنع الحياة، فهي حديقة موحشة، سجينة قصرها لا يراها أحد ولا يستمتع بشذاها أحد على عكس حديقة حياة...».[3]

تقول حياة « انظري إلى هذه الحديقة المتواضعة التي لا تقاس بحديقتك وأشجارها الغريبة... تخفف من وطأة أحزاني.. وتذكرني الروائح بأزمنة سعادتي في هذا البيت».[4]

الحب هو ما جمع الماضي والحاضر لدى مخيلة (حياة)، فهو « الجوهر الذي يشكل حديقة حياة... فرفضت تصديق خبر موته كما رفضت الزواج من أحد بعده، أحبت (ميساء) فمنحتها جزءًا من روحها ووقتها لتدريس الموسيقى وعلم الآثار وأحبت (زياد).. بعد وفاة أهله جميعًا إثر سقوط صاروخ على منزلهم، وساعدته على متابعة

---

[1] بشرى الصفار، الواقعي والخيالي في كائن ميلان كونديرا، ص41.

[2] وصفية محبك، «الحب، والزمن وتفاعل الأنواع الأدبية في رواية حديقة حياة»، مجلة البيان، الكويت، ع416، مارس 2005، ص27.

[3] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[4] لطيفة الدليمي، حديقة حياة، ص61.

دراسته في الإخراج المسرحي حتى أصبح مُخرجًا، ولم تعترض على سفره إلى الغرب..».[1]

وترفض حياة أن تبيع الحديقة لأحد المستثمرين، لأنها امتداد للحاضر والماضي، ولكنها في الأخير تحول الحديقة « إلى معرض للوحات الفنية قدمها الرسام غسان، وعزفت فيها (ميساء) أعذب الموسيقى، تتعانق الفنون كلها وتنتصر "حياة"... ويبقى الخلود للفن والجمال».[2]

للناس من الحرب مواقف مختلفة، فقد يتلاءم معها البعض، وقد يرفضها، وقد يستفيد منها فريق آخر «فحياة تحملت المعاناة والألم بعد فقد زوجها (غالب) في الحرب، كانت تعمل مدرسة.. وكان زوجها مدرّسًا لمادة التاريخ... في الليل تعمل في الخياطة.. تصنع الحياة لا تصدق نبأ وفاته، تفضل الانتظار في آخر يوم من حياتها.. مثلها مثل بنيلوب زوجة أوديسيوس، وهي وحدها من دون باقي الشخصيات تتمسّك بخيط الأمل والحياة».[3]

تصور الروائية الجانب البشع للاستعمار في فقد (زياد) لعائلته إثرى سقوط صاروخ على منزله لم ينجُ أحد غيره، غير أن وحشة المكان لم يغطيها عنده حب حياة وابنتها (ميساء) الذي رأت فيه حلمًا آخرَ تودّ مواصلته، فكافأهما بالانبهار بالغرب لسدّ وحشة الفراغ التي تركها أهله الضحايا من هذا الغرب المتوحش.

« فالغرب من جهته حاول أن يقدم نفسه قوة، حضارة، حداثة.. والآخرون رأووا فيه ما أراد هو أن يروه فيه في مرحلة أولى مرحلة الدهشة قبل أن يتم الوعي به والبحث في الموقف الواجب اتخاذه إزاءه». [4]

ما فعله (زياد) فعله قبله وبعده آخرون، فعندما «رحل إلى بلد أوروبي ليتابع دراسته... وقد هجر (ميساء) التي أحبته وحياة التي ربّته.. ليعمل في الغربة على خشبة المسرح، حيث يرتدي قناعًا، ويمثل وهو على مسرح الحياة الكبير يرتدي قناعًا

---

[1] وصفية محبك، الحب، والزمن وتفاعل الأنواع الأدبية في رواية حديقة حياة، ص28.

[2] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[3] ينظر: المرجع نفسه، ص ص28، 29.

[4] محمد راتب الحلاق، نحن والآخر، منشورات اتحاد الكتاب العرب، حمص، أيلول، 1997، ص33.

آخر، ويقنع نفسه بإمكانية العيش في مكان بعيد مع أناس لا يحملون الهمّ الذي يحمله».[1]

فالغرب غرب، والشرق شرق وهما خطان متوازيان لا يلتقيان أبدا، ورؤية الرواية بهذا الآخر المنبهر بالغرب المتمثل في (زياد)، تقابله رؤية الرفض من (ميساء) لهذا الذي تراه قد يشوّه صورته، و(ميساء) التي تحب (زياد) ترى أنه رجل بجسده، وترك روحه على الطريق الطويل العائد إلى الوطن، وهي تذكره فتقول: « يتوهم زياد أنه اجتاز مياه بحر الموت، وأنه سيفوز بعشبة السعادة ويقطف ثمرة الثراء... لم يدرك أنه أفلت بجسده ولبثت روحه تصارع المسافات وتقاوم تبدلات الريح... شيء واحد أردت إثباته للغرباء أن تخفي حقيقة لونك وعلامات سلالتك..».[2]

وهذا القناع الذي ارتداه زياد على خشبة المسرح ما هو إلا علامة لإخفاء حقيقته العربية. وبالتالي محاولة التماهي مع الغرب.

وكأنه بهذا البحث يجسّد صورة "جلجامش"(Gilgamesh) في البحث عن الخلود، إلاّ أن نهايته تصل حتمًا إلى حقيقة ينفيها من خارطته، لكنها حقيقة واقعة لا محال.

يساهم الحلم هنا في دفع عجلة السرد أيّما إسهام، إلا أن « خطر الحلم حسب الساردة يكمن في استرجاع الذي يتلذذ من خلاله الحالم بأحداث الحلم ومحاولات تفسيرها والبحث عن دلالاتها، إما من الواقع أو الاستمداد من الأساطير للاستعانة بها على فكّ أو تحليل الرموز المستعصية».[3]

الحلم يتعلق بعودة الغائب وطول الانتظار الذي لا يجدي نفعًا، والمخيلة تلعب لعبها في تناغم عالم الأصوات، وتجد أن لذة العزاء في الصوت «.. تعيش حياة مع الأصوات، فهي تحبها وتأنس بها، ولاسيما صوت زوجها غالب الذي أصبح مجرد ذكرى.. فالجسد يفنى ولكن الصوت لا يفنى تنام، أو تحاول أن تنام وصوت الرجل المفقود حاضر تعثر عليه وحده دون الرجل بوجوده المادي، الصوت مادة أثيرية

---

[1] وصفية محبك، الحب، والزمن وتفاعل الأنواع الأدبية في رواية حديقة حياة، ص30.

[2] لطيفة الدليمي، حديقة حياة، ص57.

[3] وصفية محبك، الحب، والزمن، وتفاعل الأنواع الأدبية في رواية حديقة حياة، ص41.

وطاقته لا تفنى، لذا فهو يطوقها، ويقرأ لها... رسائل لم يرسلها من قبل، صوت الرجل لا يفقد ولا يذبل.. صوت الرجل ينجو من النار، يطفئ الحرب بالحروف.. يحط الليلة مثل الحمامة على وسادتها.. يشاطرها الصوت ليلتها فتزف أشواقها إلى أعماقها».[1]

ولأن الحرب تفقدنا السعادة وطعم التلذذ بالحياة، فإنها أيضًا تغير تاريخ الذاكرة، إما بالمحو لهذا الماضي، أو بالارتداد نحو الحزن فتتساءل « لأن الحروب طويلة فهي تغير الزمن، سيحمل بعدًا آخرَ هل يصبح الماضي ذكرى جميلة، والحاضر موتًا والمستقبل غموضًا. هل يستبدل المرء بعدد الساعات، عدد الجرحى، والأحباء والأصدقاء الذين سلبتهم منه الحرب؟ كل شيء يسقط من الزمن، ولكن أين يسقط الزمن؟ من يجمع شتات الأيام والسنوات والدهور؟ كيف يقيس الحزانى مادة زمنهم؟»[2]

وانطلاقًا من هذا الجرح النازف الذي يتركه الغرب الهمجي يكشف لنا نص (ذاكرة الجسد) على لسان بطلها "خالد بن طوبال" عن وجه الاستعمار الفرنسي من خلال ممارساته الإجرامية ضد الشعب الجزائري، وقد مثلت لهذه الممارسات بأحداث 08 ماي 1945 التي راح ضحيتها (45 ألف شهيد)، وقد جرت عقب خروج الآلاف من الجزائريين لمطالبة فرنسا بالوفاء بوعودها ومنحهم الاستقلال مباشرة بعد انتصارها على ألمانيا في الحرب العالمية الثانية، لكن دون رحمة ردت ردًّا كان نتيجته تلك المجازر الرهيبة.

يصفه خالد بن طوبال قائلا « كان سجن الكديا وقتها ككل سجون الشرق الجزائري يعاني فجأة من فائض رجولة إثر مظاهرات 08 ماي 1945 التي قدمت فيها قسنطينة وسطيف وضواحيها عربونًا للثورة، في مظاهرة واحدة وعشرات الآلاف من المساجين الذين ضاقت بهم الزنزانات...».[3]

ونتيجة هذا العنف كان أن حمّلت النفوس حقدًا دفينًا، وصورة مشوّهة عن الغرب في صورته العنيفة والهمجية التي تسفك الدماء.

---

[1] لطيفة الدليمي، حديقة حياة، ص10.

[2] المصدر نفسه، ص23.

[3] ذاكرة الجسد، ص36.

وبالمقابل فالآخر/الغرب يحمل في مخيلته صورًا نمطية عن الشرق والعرب «فالغرب – نفسه رأى في الشرق كما سبق وذكرنا – ما أراد هو أن يراه: شرق ألف ليلة وليلة بصخب الأسواق والتصرفات الصبيانية الساذجة والألوان الزاهية، الفاتنة»[1]، الشرق الساحر، شرق الخوارق والعجائب والغرائب، وشرق الجواري والغلمان.

وهذا ما يتمثل لنا في علاقة (سوزان) الأمريكية بالصحراء العربية في رواية "مسك الغزال" « شجّعتني هي كثيرًا للذهاب إلى البلد العربي، قائلة بأننا سنعيش كما في كتاب ألف ليلة وليلة... ثم أخذت تخبرني عن الأموال، والقصور، والأقمشة المرصّعة بالمجوهرات.. وأنا أنظر إلى مصاغها الذهبي وأفكر بسعادة.. احترت من أصدق والدي الذي قال لنا أن نحترس من البراغيث.. وخالتي التي أوصتنا من لسعة العقارب لأنها تحب دماء الشقر».[2]

هذه نظرة بطلة رواية حنان الشيخ للشرق نظرة فوقية متعالية تريد أن تعيش تجربة كتاب ألف ليلة وليلة على أرض الواقع، لكنها في حيرة من أمرها، غير أن فكرة المغامرة وكسب المال جعلاها تخوض التجربة. وبالتالي العلاقة القائمة بين سوزان، معاذ، الصحراء علاقة برغماتية انتهازية تحقق مصالحهما على حساب الآخر.

« أفكر بسعادة في أنه لا بد أن أشتريَ مثلها في البلد العربي، فراتب (ديفيد) سيكون ضعفيْ ما يتقاضاه هنا».[3]

وتصف استعلاءها كشخصية غربية مشتهاة مرغوب فيها من العنصر العربي وبالأخص (معاذ).

« لأعرف بعد وقت أنه كان صادقا في تصرفات ه، وبأني (مارلين مونرو) الصحراء إذا تحركت أو جلست أهجت... وإذا تكلمت فهناك من يجمع كلماتي كأنها قبلات». [4]

---

[1] محمد راتب الحلاق، نحن والآخر، ص33.

[2] مسك الغزال، ص146.

[3] المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[4] المصدر نفسه، ص139.

وعلاقة (سوزان) الأمريكية وحبّها للصحراء يكمن بتعلقها الشاذ بـــ(معاذ)، واستنزاف طاقته الفحولية هي إيديلوجية غربية لاستنزاف ثروات النفط في البلد الصحراوي، والمرجع أنه (الخليج العربي) وتصوره الرواية بأنه يصاب "بالزهري" لاختلاطه بالجنس الغربي، وخاصة بعد سفره لـــ"سيريلانكا"، وكأن الغرب (أمريكا) يحاول إبعاد كيانه عن تدمير العرب بطريقة إيديلوجية ذكية.

ويزداد تمسكها بمعاذ عندما يقترب موعدها للسفر « كلما أفكر بأن العودة إلى أمريكا أصبحت قريبة.... هم حقّقوا لي حلم ألف ليلة وليلة...».[1]

« لم يعد الشرق والغرب اتجاهين على الأرض، بل أصبحا بالضبط تحديدين ميتافيزيقيين». [2]

فالشرقي في نظر الغرب هو ذلك الإنسان في صورته البدائية بعيدًا كل البعد عن التطور، والرقي والحضارة، وعلى العكس من ذلك ارتبط الغرب وجه الآخر المشرق بكل مظاهر الحداثة. ففي "ذاكرة الجسد" تتوجه البطلة (حياة) إلى مدينة باريس للدراسة، وكذلك (خالد بن طوبال) لدراسة فن الرسم. كما أن الغرب يعدّ رمزًا للآفاق والتطلّعات والانفتاح عن الحرية، ووجهة للبحث عن الانعتاق والتحرر من قيود الأعراف والتقاليد.

ليصل بعد ضرب هذه القيود وممارسة الحرية، وبعد الإخفاقات على الصعيد العاطفي، إلى أن الحرية التي تعني بها الغرب ما هي إلا سراب وعبثية تنزل بالفرد إلى مستوى البهيمة، فيصل إلى مرحلة الاغتراب من ذاته وكينونته « وتأكله النوستالجيا والحنين إلى الماضي.. التي يحب لو يدفن بها، فليس لديه رغبة في سواها – حتى العواطف رغم لهوة الزمنية تتشابه الشعور بأن هناك وطنا ما بات مفقودًا».[3]

ويلعب الرمز دورًا كبيرًا في سبيل تحقيق هذه الغاية (المواجهة بين حضارة الأنا والآخر) لقياس درجة التفاعل بين الحضارتين، وذلك ضمن علاقة الرجل العربي

---

[1] المصدر السابق، ص180.

[2] محمد راتب الحلاق، نحن والآخر، ص11.

[3] طاهر البربري، «قراءة في رواية الغر للكاتبة نجوى شعبان، استحضار الغائب عبر المتخيل السوسيوتاريخي»، مجلة الرافد، ع70، جويلية 2003، الشارقة، ص79.

بالمرأة الأوروبية، فلقد ذهب أغلب الروائيين إلى تجسيدها في كتاباتهم، «إذ يعمق هذه لغاية بمحتواها الدلالي، فتضحي الصلات الشخصية أو ما نظنها شخصية رمزا للصراع بين حضارتين مختلفتين فكرا وعاطفة وشعورا».[1]

وتتفق الروايات العربية في أن تجعل الذكورة دائما للعربي، والأنوثة دائما للأوروبية، بحيث يغدو الصراع بين الذكورة العربية/والأنوثة الأوروبية في إطار الرمز الكبير وهو صراع الحضارات.[2]

غير أن الغريب هو أن تستقطب المرأة الغربية الأحداث كلها في الرواية، وتتفق جلّ الروايات التي تأخذ مجال الصراع الحضاري فضاء لها في نهايتها المأسوية. فهي إنما تنتهي بالضياع والغربة والموت أو الفراق والنفي، وتكمن المفارقة في هذه النهايات كلها، في كون أن الزواج لا يحصل بين الشخصية العربية والأجنبية، مثل (معاذ) و(سوزان) في مسك الغزال، وبانعدام تحقق هذه العلاقة لا يوجد إنجاب، والإنجاب هو رمز التفاعل والخصوبة والاستمرارية، وحتى إن وجد الزواج فإنه غير شرعي وغير معترف به، وربما يكون هناك عقما من طرف الشخصية الأجنبية، وهذا «دلالة على أن الصلة الحضارية لا يمكن أن تستمر، وإذا استمرت لن تتفاعل وتنتج، فهي صلة محكوم عليها بالانفصال، والعقم ومعنى هذا أن الروائيين العرب يؤمنون بالمقولة القائلة: إن الشرق شرق والغرب غرب ولن يلتقيا أبدًا».[3]

وهذا ما حدث مع بطلة مسك الغزال (سوزان) الأمريكية.

---

[1] ينظر: عبد الفتاح محمد عثمان، «قضايا الصراع الحضاري في الرواية العربية»، مجلة البيان، الكويت، ع389، ديسمبر 2002، ص15.

[2] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[3] المرجع نفسه، ص17.

الفصل الثاني

الكتابة بين سلطة الواقع وآليات التخييل في الرواية العربية

المبحث الأول: الإيديولوجية الذكورية.

المبحث الثاني: المعادل اللغوي للذات.

المبحث الثالث: البحث عن الهوية.

المبحث الرابع: الكتابة بالجسد "الإستربتيز الأدبي".

المبحث الخامس: الدين والمتخيل الروائي.

المبحث الأول: الإيديولوجية الذكورية

- عوالم التخييل لدى المرأة الكاتبة:

إن 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 الأخر، فالرغبة في إدراك الكيان الذاتي تعد مشكلة على حد تعبير إدوار الخراط: «مشكلة الهوية هي القضية الأولى التي تلح على مجمل الأعمال، والأسئلة المؤرقة التي تستلهم الخبرة الفنية كلها يمكن تلخيصها وبلورتها: من أنا؟، من أنت؟، أو احد أم أكثر»[1].

والمرأة الكاتبة التي سنتعرض لإبداعها هنا «ليست كاتبة تقليدية مهتمة بقضايا عامة، أو كاتبة رومانسية منشغلة بمحور ذاتها فقط، ولا كاتبة واقعية تكرس من كتابتها نموذجا سلبيا لنقد مجتمعها، أو نموذجا مثاليا للاحتذاء وتغيير هذا الواقع- إنها كاتبة حداثوية تجاوزت هاته المراحل، عايشت مراحل الاغتراب التي مرت بها الذات الإنسانية، وفي الوقت ذاته تسعى هذه الذات المغتربة لمواجهة أزمتها، وتحقيق التوازن، وربما الوجود لنفسها من خلال فعل الكتابة»[2].

وإذا كانت الكتابة ملاذا تحتمي فيه الذات من عفونة الواقع وتردّي مستوى وقصور الوعي عن الذهاب بعيدا في أعماق الموجودات وسبر أغوار المجهول الإنساني والطبيعي. [3]

إن المتخيل من حيث هو دلالة يحيل حتما على دلالة الواقع لأنه مرتبط به عضويا. [4]

---

[1] إدوار الخراط، «ما وراء الواقع»، مقالات في الظاهرة اللاوقعية، القاهرة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، سلسلة كتابات نقدية، ع68، 1997، ص 245.

[2] سيد محمد السيد قطب وآخرون في أدب المرأة، مكتبة لبنان، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، ط2000، ص105.

[3] محمد معتصم، الرؤية الفجائعية في الأدب العربي، في نهاية القرن وبدايات الألفية الثالثة، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2003، ص 128.

[4] ينظر: حسين خمري، فضاء المتخيل، ص 44.

وهناك طبيعة أخرى نستطيع بواسطتها وصف المتخيل وهي الطبيعة اللغوية: «فالمتخيل بوصفه خطابا حول الواقع يتمفصل على عدة مستويات في هذا الواقع فهو عبارة عن بناءات لغوية تحاول قدر الإمكان احتواء الواقع أو محاكاته أو التعبير عنه...»[1].

فالعلاقة بين المتخيل والواقع علاقة جمالية: « فالمتخيل على الرغم من كونه مكونا من مكونات الواقع، فهو يؤثر فيه ويحدث خلخلة في بنياته»[2].

«إن النص بهذا التجاوز بين الواقع والمتخيل يغدو فضاءً واسعا للتخيل تتلاقى فيه حقول معرفية مختلفة أدبية، سياسية، تاريخية، اجتماعية، فلسفية...»[3].

فإذا كان الأدب انعكاسا للواقع على الإحساس، فإننا بدخولنا عوالم الإبداع النسوي نطل على فضاءات تكون مسرحا لاتجاهات قرائية أكثر بكونها «فضاء للغة والشخوص والرؤى، وفضاء للسرد، فتظهر مستويات كتابية تضفي على النصوص آفاقا تأويلية حسب استعداد المتلقي ومرجعيته، غير متناسين أن هاته النصوص تحوي بدورها دوال تساعد على فك شفراتها واستنطاقها بقراءة واعية تستحضر النصوص بمرجعياتها فقد تبدو النصوص التي تثير ولا تقول أكثر عمقا، وإشكالات الواقع يجب أن تنعكس على مجمل النسيج الأدبي "فالأدب ليس صورة نمطية للواقع فحسب بل انزياحا فنيا لما نعرف، ونشاهد في الحياة، وقد يتحول فعل الكتابة إلى صرخة تشهرها أقلام المبدعين في وجه واقع مزيف يلبس أبهى الأزياء، وقد تكون الكتابة وجعا يسكن أعماق الكتاب تثخنهم جراحات الروح النازفة التي انطبعت بفعل عوامل عديدة...»[4].

- إيديولوجيـــة الرجـــل:

تتخذ المرأة من الكتابة وسيلة لحل تناقضاتها مع الرجل، والمجتمع عامة، فهي ترمي من هاته الكتابة إلى تفجير كل شروخ جسدها وتموجاته، حيث تسعى المرأة

---

(1) المرجع السابق، ص 45.

(2) حسين خمري، فضاء المتخيل، ص 54.

(3) علال سنقوقة، المتخيل والسلطة في علاقة الرواية الجزائرية بالسلطة السياسية، منشورات الاختلاف، ط1، جوان 2000، الجزائر، ص 250.

(4) سمير أحمد الشريف، «المرأة والرجل في قصص فاطمة يوسف العلي»، مجلة علامات، ع 53، ص 586.

للبحث عن هويتها الأنثوية، في مقابل الأخر الذي حقق ذاته تاريخيا، واجتماعيا وإيديولوجيا، إن المرأة تاريخيا واجتماعيا كانت تابعة لعالم الذكورة، الذي امتطى مساحة زمنية ومكانية وأيديولوجية رسخت قواعدها، لذلك تحاول المرأة أن تخصص صفحات أدبية لتكون بداية لإثبات الهوية الأنثوية في عالم اتسعت فيه المساحة الثقافية للمرأة وامتدادها خارج خارطة الذات والمكانة خاصة. [1]

إن اللغة أندروجينية(Androgyne) وهو مصطلح يوناني الأصل يشير (Andro) إلى الرجل بينما(Gyne) يشير إلى المرأة، فاللغة غير حيادية بل توترية تعكس المواجهة اللاشعورية بين الاثنين "إنها كتابة الأزمة، والكتابة الإشكالية التي لا تبدأ من اليقين والإذعان، بل تبدأ من السؤال من لحظة الشك في نفسها وما حولها، وهي حين تبدأ بسؤال الهوية تؤسس لسؤال الوجود، فسؤالها القائل: "ما أكون؟" هو مقدمة لتحديد قدرتها على الإجابة عن السؤال القائل: «ما يمكن أن أفعل في هذا الوجود»[2]، تنفتح عوالم المرأة على فعل التخييل على أشكال أحاديثها العذبة وفق عالم مغروس في أنوية المجتمع الذكوري التقليدي، ولقد تساءل موليم لعروسي عن حقيقة الإبداع النسوي حيث قال: "هل للإبداع النسائي خاصية معنية تجعل منه شيئا ممتنعا عن الرجل وإن هو أراد الوصول إليه فعليه مطلقا أن يتحول إلى أنثى؟»[3].

تتكتب الرواية الأنثوية وفق انجراحات الزمن وانعطافاته، لتزيح الغبار، وتعرِّي ذلك المسكوت عنه في بعض النصوص «فتبقي الذات الأنثوية وهمومها الراهنة كما أشواقها في الزمن الآتي منطلق الكتابة الروائية ومدارها لدى المبدعات،... دون أن يفيد ذلك قطعية هذه الكتابة وإشكاليات الراهن وتحدياته»[4].

---

[1] سيد محمد السيد قطب، في أدب المرأة، ص 137.

[2] بوشوشة بن جمعة، الرواية النسائية التونسية، الدار المغاربية للطباعة والنشر، ط1، 2009، ص 33.

[3] موليم لعروسي، الفضاء والجسد، ص 103.

[4] المرجع نفسه، ص 23.

تقول عروسية النالوتي في هذا الصدد: « ونحن نكتب نقول همومنا، وانتصاراتنا، إننا نصوغ أحلامنا وأشواقنا في عزلة قاتلة لا يشفع لنا إلاّ هذا الصدق الجريح الموجع الذي نواجه به العالم وأنفسنا»[1].

إن تواصل العلاقة بين الرجل، والمرأة تواصل مأساوي مختزن قديم، لذلك تتجسد المفارقة بين الصورة قديما، ورفضها لتلك الصورة القديمة واحتفاظها بعصرية المرأة في التهكم من صورة الرجل الممثل لثنائية درامية الصراع بين الرجل والمرأة قائلة: كنت أعتقد أن قضيتك الأساسية حرية الإنسان والتزامه تجاه قضاياه ألم تكن دوما تدعوا لهذا؟ ضحك ضحكة صاخبة، اخترقت طبقات غلاف قلبها، غرست فيه خنجرا من الصدمة في شخصه أحست كأن صرحا عظيما تهدمت أعمدته في زوايا نفسها.[2]

وتزداد صورة التهكم الأنثوي من الرجل في تصوير شخصيته من الخارج وذلك لتهميش علاقتها به «فالتواصل بين الأنا الذات المبدعة وبين الآخر لرجل المتلقي تواصل انقطاع يحمل صورة التواصل الظاهري، الرافضة لذكورة الرجل فلا يوجد أي بعد نفسي عند المرأة للرجل، فالعربي هو المال المظهر الخارجي المالك المفتخر بالذكورة، المسيطر برجولته على من حوله... في مقابل الأنثى وتراجعها بالأنوثة المملوكة بمرجعية تاريخية، المختفية وراء الخمار الرافضة ايدولوجيا فكرة السكون والتبعية»[3].

وتذكر الروائية "زينب خفنى" على لسان بطلتها الكاتبة التي مارس عليها أحد المشاهير في عالم الرواية سطوته لأجل أن ترتاد عالم الكتابة مثله وهي إيديولوجية من الرواية في احتكار الرجل والريادة في عالم الكتابة «اكتفت بالنظر صوبه باحتقار، ملأها شعور بالخيبة منه، مدت يدها بلا تفكير، أمسكت كتابه الذي أهداه إليها، سقطت

---

[1] المرجع السابق، ص 24.

[2] نساء عند خط الاستواء، ص 21.

[3] سيد محمد السيد قطب، في أدب المرأة، ص 151.

عيناها على عنوان الكتاب "الطريق إلى الحرية"، أطلقت زفرة عميقة، ناولته إياه قائلة بحزم "آسفة لا أريد ممارسة هذا الجنون»[1].

وتكشف الروائية على نظرتها لهذا الكاتب لتزدري فلسفته في مركزية عالم الرواية «أنت أكبر مخادع كاذب ما تقوله بين دفات كتبك شيء، وما تضمره شيء آخر... كم من الأفراد مؤمنون بحروفك النارية؟ ويعتبرون فلسفتك في الحياة نبراسًا لهم»[2].

ففيما أن الأنثى هي الأصل نجد أن الرجل لفهم الإبداع النسائي يحس داخله إمكانيته فعندما يبدع الرجل هل يمكننا الحديث عن عودة الأنثوي المكبوت؟ لأن الرجل غالبا ما يكتب الأنثى فيه وفي تصرفاته، لكننا عندما نتحدث عن الإبداع حتى عند الرجل نتحدث عنه بعبارات أنثوية.[3]

وحين نتساءل عن عوالم التخييل لدى المرأة الكاتبة مقارنة بنظيرها الرجل فيما إذا كانت تحمل نفس الشحنات الإبداعية أول ما نلاحظه "طغيان تلك الهيمنة القوية "للأدب الرجولي« التي تضع تمايزا جنسيا مفارقا يصعد من استرقاق الأدب النسوي لاحتلال الهامشي»[4].

لقد طرحت "سيمون دي بوفوار" بوضوح العديد من الأسئلة الأساسية في كتابها "الجنس الثاني" 1949، حيث ترى أن المرأة تبدأ بالقول: "أنا امرأة" عندما تحاول تعريف نفسها، وليس هناك رجل يفعل ذلك، هذه الحقيقة تكشف اللاتماثل الأساسي بين مصطلح "مذكر" و"مؤنث" والتضاد بينهما يرجع إلى العهد القديم، ولم يكن للمرأة تاريخ منفصل، ولا تضامن طبيعي وظلت المرأة مستمرة في علاقة غير متكافئة مع الرجل، فهو الواحد، وهو الآخر. [5]

---

[1] نساء عند خط الاستواء، ص 23.

[2] المصدر نفسه، ص 22.

[3] موليم لعروسي، الفضاء والجسد، ص 107، 108.

[4] عبد النور إدريس، الكتابة النسائية، حفرية في الأنساق الدالة، الأنوثة، الجسد، الهوية، ص 63.

[5] رامان سلدن، النظرية الأدبية المعاصرة، ص 235.

تفترض المرأة أنها شيء في عالم يصنعه الرجل، ويفرض من خلاله أيديولوجيته التي تصنع أسطورة المذكر.

فالناقدة ترى أنه «في عالم يحكمه الرجل تتم رؤية المرأة كأنها شيء، أو آخر وليس باعتبارها فردا أو ذاتا»[1].

في حين أن الرجل الناقد يرى: «أن قهر الرجل للمرأة هو صورة من انقهاره هو في مجتمع قاهر، وعليه فإن تحرير الآخر هو جزء أصيل من تحرير الذات، وإن تحرير الذات هو جزء أصيل من تحرير الآخر، ولعل التركيز على هذا الجدل هو الأجدى من التركيز على (جدل الجنس)»[2].

وعلى حد تعبير "شارل فوربيه" إن درجة تحرر المرأة تصبح بكل بداهة مقياس التحرر العام. [3]

وإذا كان المجتمع يفرض جبروته، من جهة والرجل يرسم مداراته من جهة أخرى فإن متاهة المرأة تقع وسط هاته الدائرة ولا خروج منها إلا بالكتابة التي تعبر عن مدى تحررها، فها هو بطل نساء قد خط الاستواء يقول للبطلة «لقد نجح الغربيون في القفز فوق سياج التقاليد والعادات البالية ثاروا على كل شيء في سبيل تذوق الحرية»[4].

غير أن هذه الحرية المنشودة في علاقته بالبطلة هي خارج حدود العلاقة الشرعية، فتصبح المرأة في خانة الساقطة في نظر المجتمع العربي لا المجتمع الغربي، فترد عليه البطلة محددة رؤية الرجل والمجتمع لها إذا تجاوزت ما سمحا لها به في سبيل أن تتذوق الحرية: «لكن الحرية ليست سيفا نرفعه في وجه قيمنا ومبادئنا، أداة نذبح بها معتقداتنا، الحرية في رأيي هي تمسكنا بقضايا تحترم إنسانيتنا»[5].

---

[1] سيد محمد السيد قطب، في أدب المرأة، ص 73.

[2] المرجع نفسه، ص 73.

[3] عبد النور إدريس، الكتابة النسائية، حفرية في الأنساق الدالة، ص 67.

[4] نساء عند خط الاستواء، ص 22.

[5] المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

حينما تبدأ المرأة/الكاتبة في اختراق النظم الاجتماعية السائدة والكشف عن طبيعة العلاقات الإنسانية والاجتماعية، تصبح كتابتها في طور المحظور وخاصة في بعض المحاور الحساسة أين تغوص الكاتبة لتبحث عن وعيها الخاص، وتواجه الآخر (الرجل) بأزمته هو التي تصنع أزمتها محاولة بذلك كسر حاجز الحصار الطروادي لها لتنطلق في عالم حميمي، عالم أصابه التهميش، لتنتهي إلى الخلاص بالإبداع الذي يفتح أمامها رحاب الكون ويرسخ رؤيتها ككائن يتنفس في نص أنثوي مغاير للنص الذكوري.

وأول سطوة لإيديولوجية الرجل هي كونه يمارس عليها استهلاكه، ويراها كسلعة تكاد تكون ملكا له لا غير، « وتنعكس هذه الصورة السلعية للمرأة حين تختفي الذات وتذوب في الرجل وهذا الشأن يتفق مع ما ذكره كانط: إن الشخص إذا أصبح موضوع استهزا ء شخص آخر، فإنه يتحول إلى شيء، ويمكن أن يعامله كل فرد ويستخدمه بهذه الصفة»[1].

ومن منطلق السلعية أصبح جسد المرأة يشكل حيزا كبيرا من دائرة استلاباتها، وأصبحت المرأة على حد تعبير "ميرال الطحاوي" أداة جنس لا غير وقد تكرر هذا المنطق الذكوري في الكثير من أعمال المرأة/الكاتبة لتبرز مدى نظرته الاحتقارية لها في رواية "مسك الغزال" بقولها: «إنه يفكر في أغرب الطرق كي يمارس متطلبات نفسه، وها أنا في منزل من المنازل التي كنت أشكك أن الجنس موجود بين جدرانه»[2].

وإذا كان الجنس في "مسك الغزال" مهسترا فإن الجسد في روايات أحلام مستغانمي يأخذ بعدا آخر، بعدا مثاليا للحب، فالحب بالنسبة للكاتبات مثلما عبرت عنه نصوصهن، وما إنبنت عليه من منظور للعاطفة «ليس فكرة افتراضية، أو مجرد خلفية يمكن أن تتيسر الحياة على احتمال حدوثها، إنما هو الفاصل بين الطوباوي الأجمل من حياة واقعية مديدة وشرط وجود، أو هو كل حياة المرأة حسب مقولة مدام "دي ستايل" بالنظر إلى أن المرأة لا تبلغ كمالها الأنثوي أو أقصى تطرفاتها الإنسانية، إلا عندما

---

[1] سيد محمد السيد قطب وآخرون، في أدب المرأة، ص 106.

[2] مسك الغزال، ص 43.

تحب، وهي كذات عشيقة مغالية في النرجسية لا تهب نفسها إلا لذات تشبهها، تستحقها، أو تموت دون ذلك»[1].

«كمثل صدقة جارية، كان عشق تلك المرأة قصاصا جاريا، ما عرفت امرأة بعدها إلا وكان فيها قصاصك، وما استعملت شيئا أهدتك إياه إلا وعذبت نفسك به، وما ضممت إلى صدرك غيرها، إلا وهجم عليك الصقيع... هي التي أغدقت عليك بما لن تعطيك امرأة بعدها، أكانت تضمر لك في كل ما أعطته ألما، ذلك أن العشق وحده في كل ما يعطيك يضمر قصاصه المستقبلي»[2].

وتبرز تيمة الحب في مواضيع الكاتبات بدرجة لا تقل أهمية عن المواضيع الأخرى التي خاضت فيها وإذا كان الحب في روايات أحلام مستغانمي قد أخذ طابعا مثاليا بين بطلها الورقي/الواقعي وبطلتها حياة في فوضى الحواس «أدري إنه اسم بطل في روايتك... اعرف هذا ولكنه أيضا اسمي أجلس على طرف الأريكة، أتفرج على رجل أتعرف إليه واستعيد آخر، عرفته يوما في كتاب سابق، كان أيضا رساما من قسنطينة، رجل أعرف كل شيء عنه، كما لو كان أنا، ولم تفصلني عنه سوى الرجولة وجسد شوهت الحرب ذراعه اليسرى»[3].

وتؤكد ذلك الحلم الذي كان بين سطور كتابتها لتؤنس ذاتها وتتوهم واقعا رسمته ريشتها عبر الذاكرة «فالحب المصعد إذن هو الذاكرة وبالضرورة هو ابتيوغرافيتها ووثيقة حضورها وتاريخها وهو ماء الحياة وروحها أو هو ما يحاول النص الأنثوي التأكيد عليه بنبرة واحدة من حناجر مختلفة تاريخا، ومكانا وعرقا»[4].

وهذا ما تؤكده أحلام في فوضى الحواس «أو كأنني حلمت يوما بان ما يحدث لي سيحدث، وها هو ذا يحدث فعلا، وإذا بي أمام رجل خلقته وشوهته بنفسي، كنت أعي أنه يختبرني ويتابع وقع المفاجأة علي بحساسية مفرطة فتداركت ارتباكي وقلت بنبرة صادقة لا يعنيني ما تعتقده اللحظة ولكن ثق أنني أحبك كما أنت، وإلا لما كنت

---

[1] بوشوشة بن جمعة، الرواية النسائية التونسية، الدار المغاربية للطباعة والنشر، ط1، 2009، ص26.

[2] أحلام مستغانمي، عابر سرير، دار الآداب، بيروت، ط 6، 2007، ص 238.

[3] أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط 2001، ص 266.

[4] بوشوشة بن جمعة، الرواية النسائية التونسية، ص 26.

خلقت رجلا يشبهك، تماما لأعيش معه سنوات في كتاب... بل مارست صلاحيات الكاتب في التخيل ليس أكثر»[1].

وأحيانا كثيرة تنتهي تيمة الحب إلى خيبة بسبب الرجل الذي تعرضه الكاتبة في صورة المذنب مقابل المرأة الضحية التي تعاني من جراء تبعات حضوره في حياتها، بفعل علاقاته معها وما تتميز به من أشكال التعامل تسميها بالسلبية مما يسّهم في انغلاق افقه، وإعطاب العلاقة بينهما وهذا ما حدث في رواية مسك الغزال ونساء عند خط الاستواء فكل بطلاتهن يعانين الخيبات في الحب فنور بطلة مسك الغزال تكشف خيبة زواجها من صالح بقولها « وما طلقني صالح رغم انه لمح لي بأن أطلبه إذا أردت، فهو خائف على كرامته وعزة نفسه تجاه أهلي والمجتمع»[2].

وما نلاحظه من خيبة في بطلات نساء عند خط الاستواء من فشل في (الزواج، الحب العلاقات) تقول «كل الرجال لا أمان لهم، أنظري إلى كل الناس يحسدونني على الترف الذي أعيش فيه، لا يعرفون أنني أحيا في وحدة قاتلة، زوجي طوال العام، في رحلات عمل خارجية أعلم أنه يصطحب معه في كل رحلة صديقة جديدة ترفه عنه»[3].

كما تأتي حالة الخيبة في طقوس غير شرعية تحمل الكثير من الاستفهامات والظلال معها فتصبح الأنثى في خانة السافرة المتمردة يأتي على لسان إحدى بطلاتها: «تسرب لحظتها إلى دواخلها إحساس قاتل بأن روحها تدنست، كبرياءها تحطمت، وأنها تسمع صوت تهشم عظام عفتها، كان بداخلها صراع مرير بين رغبتها في مصارحة والدتها بما جرى وخوفها من تحذيرات الشيخ»[4].

كما تطرح قضية الحب من منظورها الغربي قبل الزواج وبعده في إشارة منها إلى أن إيديولوجية الرجل الشرقي تحمل في طياتها سيف شهريار «إننا من السهل أن

---

[1] فوضى الحواس، ص 270.

[2] مسك الغزال، ص 113.

[3] نساء عند خط الاستواء، ص 28.

[4] المصدر نفسه، ص 40، 41.

نلاحظ في مجتمعنا كيف أن الرجل يريد من عشيقته أن تمنحه الحب والعطاء العاطفي... بلا حدود، أما زوجة المستقبل فيجب أن تكون محافظة»[1].

وهذا ما تؤكد عليه زينب حفني في روايتها "نساء عند خط الاستواء" قائلة على لسان بطلتها: «من أول خلوة لنا سلمته نفسي، اخترقت العالم المجهول الذي حذرتني دوما أمي من الاقتراب منه،.. استمرت علاقتنا ثلاث سنوات، تقدم لخطبتي بعد إلحاح شديد مني، طلقني بعد شهرين من زواجنا»[2].

وتصور ما يحمله هذا الرجل من أفكار كانت من مبادئ المجتمع العربي ولن يكون الخروج عنها سهلا، وليس هناك بديل عنها فالحب شيء والزواج شيئا آخر «شكّه كاد يدمرني... أجابني باستخفاف كيف أثق بامرأة وهبتني جسدها قبل أن أتزوجها!»[3].

فمن خلال تركيز الكاتبات على تصوير انجراحات الأنوثة بفعل إعطاب الذكور لكيانها، وهي الانجراحات التي تتكتب «فتستعيدها الكاتبات عبر الاشتغال على الذاكرة والتوسل باللغة/والكتابة ليحولنها من المعيش/الماضي إلى المدون/الحاضر ومن النفوس إلى النصوص قصد الشفاء من مواجعها»[4].

وطابع الحب في الكتابة الأنثوية يأخذ البعد الإيروسي ويأخذ صفة دالة عليه كما يراها "جورج باتاي"(Georges Batay) بمثابة الإقرار بالحياة حتى الموت، مما يفيد بأن الكاتبة/الروائية لا تؤمن بنص خارج ذلك الإلحاح الإيروسي مهما انتمت إلى قضايا مصيرية.

«فالعالم بالنسبة لها مكان فائض الذكورة، وهو بحاجة إلى لمسة استئناسية منبثة من شعرية الأنثوي شخصية وعبر جسدية بالضرورة لأن جسدها هو عين صفاتها»[5].

---

[1] بوشوشة بن جمعة، الرواية النسائية المغاربية، ص 63.

[2] نساء عند خط الاستواء، ص 12.

[3] المصدر نفسه، ص 13.

[4] المصدر نفسه، ص 18.

[5] بن جمعة بوشوشة، الرواية النسائية التونسية، ص 27.

وذلك لأن الأنا الكاتبة سافرة الحضور، وهي تخاطب قارئها المفترض، ومن ثم فإن العلامات الدالة على المطابقة بين سير الكاتبات في الوجود وسير بطلاتهن في النصوص توحي بفن المراوغة بين ما عشنه وما يكتبنه بين الواقع، والخيال، فحياة أو أحلام في الثلاثية ابنه سي الطاهر المجاهد والكاتبة على صفحات فوضى الحواس بطولة وهمية بين بطل وهمي وامرأة من الواقع هي ذاتها أحلام مستغانمي ابنة المجاهد باعتراف التاريخ سليلة التاريخ القسنطيني بجسوره الشامخة الامتداد بين الماضي والحاضر «إن الرواية هي عناصر خاطئة مزيفة لبناء واقع مختلف، واقع الوهم، وهم اللغة، واللغة ليست الواقع ولا يمكنها أن تكون بديلا عنه، بل تأويلا له فتجئ كل كتابة روائية أو إبداعية خيانة لغوية، وثقافية، وحضارية، وإلا فقدت كل قيمة أدبية»[1].

تجتاحها الكتابة بإغراء الكلمات فتكتب وتتكتب لتكون أسطورة بدء الكتابة، كتابة الحياة من جديد لتقرأ حكايتها ذاتها، حكاية بين الكتابة والقراءة أسطورة التقاء قصتها بحياة هذا الرجل الذي كتبته في كتابها وتقرأه في حياتها في المدينة ذاتها (قسنطينة) وأحلام نفسها تقول في فوضى الحواس « الروائي لا يروي فقط لا يستطيع أن يروي فقط، إنه يزور أيضا بل إنه يزور فقط، ويلبس الحقيقة ثوبا لائقا من الكلام»[2].

وتدخل الروائية فلك هذا التزييف للحقائق بين رجل نصفه حبر ونصفه بحر، يجردها من أسئلتها بين مد وجزر، ليسحب أوراقها ويكتب قصة رجل كان مكتوبا قبلا في كتاب هو عنوان لحياتها ذاتها.[3]

إن الكاتبة باللغة تنزاح عن الواقع إلى الخيال لتبحث عن واقع جديد ومختلف فحسب «نتشه بدأ الناس يدركون الخطأ الفادح الذين أشاعوه بإيمانهم باللغة.. إن اللغة حسب فانسان جوف، لم تعد شيئا مؤكدا إن اللغة اليقينية هي لغة أيديولوجيا، ومن

---

(1) عبد الوهاب بن منصور، «الكتابة الروائية لماذا؟»، مجلة الثقافة، وزارة الاتصال والثقافة، فبراير 2004، ع18، الحامة، الجزائر، ص 31.

(2) فوضى الحواس، ص 95.

(3) بايزيد فاطمة الزهراء، «جسد النص في الكتابة المستغامي»، مجلة المخبر، أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، قسم الأدب العربي، جامعة بسكرة، ع5، 2009، ص 178.

خواصها حسب بول ريكور التشويه، التبرير، الإدماج أي دمج الفرد، الظاهرة، الفكر، الكون في نسق واحد»[1].

إن نص أحلام مستغانمي من النصوص الأنثوية التي نراها تعيد نفسها لتأخذ الريادة على الساحة الأدبية للغة جمالية لا متناهية تشد العقول وكأنها تريد إعادة بناء لغة ثانية تملك من الحس ما تملك: «فتهدم ممالك الطغيان التي تصادرنا، وممالك الخوف التي قيم فيها، إنها تعزف الحب، والرغبة والموت كي تفتح مغارة على باب على الحرية وانعتاق الجسد، والروح من معوقاتها وحضاراتها التاريخية والمعاصرة»[2].

وبطل أحلام في سردها هو اللغة ولأنها تفتقد الوطن أحالت لغتها إلى وطن تأوي إليه، فتفوق سردها في المونولوج على الديالوج لأن كائناتها الحرية تعود إلى ينابيعها الأولى فهي كسمك السلمون في هجرته كأنه لا ينسى مكانه الأول أبدا، «هكذا يعود أبطالها في عابر سرير إلى قسنطينة رحمهما الدافئ بوجهي الحياة والموت كأن ماتت الثورة الجزائرية رمزيا بموت رسام الجسور والأبواب وبقي المصدر شاهدا راعبا على هذا الخراب العظيم، وهذا الموت الغميم»[3].

وأحيانا كثيرة تشتغل المرأة الكاتبة على ثنائية (الموت، الحب) كما في الثلاثية عند "أحلام مستغانمي" وحديقة حياة لـــ"لطيفة الدليمي" فتُبنى شفرات النص، وتتأسس جماليته على هاته الثنائية «كما أن الموت حبا جميل حتى تؤسسه بفوات الأعمار والأزمنة وغربة الكائنات عن أمكنتها وتتوزع الحبيبة لتصير أما وحبيبة وابنة في آن واحد، أليست الحبيبة أُمًّا موهوبة، كما يقال ولدت أمي أباها فلعمري تلك إحدى المعجزات... من الرواية حين يشتد عصف الحب فيها وتندلع الندمات والحسرات»[4].

---

[1] عبد الوهاب بن منصور، الكتابة الروائية لماذا؟، ص 31.

[2] زهير غانم، «مراجعات»، مجلة البحرين الثقافية، قطاع الثقافة، وزارة الإعلام، مملكة البحرين، ع38، مارس 2004، ص151.

[3] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[4] زهير غانم، مراجعات، ص151.

تذكر لطيفة الدليمي في حديقة حياة حسرتها على ذكرى حبها لزوجها الذي غاب ولم تعرف عن موته أو حياته شيء «لكنها تستغرق في وهم استعادة تاريخ الحب، لا تعرف أن الذاكرة التي تحيي تفاصيل قصة الحب لم تعد متناغمة مع ذاكرته هو في مكان مختلف وعالم آخر ومؤثرات تحرك فيه حوافز ورغبات جديدة»[1].

وحين تمنح الكاتبة للأنثى دورا آخر إلى جانب دور الأم تنصهر أحاسيس البنت في رغبة مستحيلة للوصول إلى ذلك الآخر (الأب) الغائب/الحاضر في هواجسها من الطفولة «تناديه ولا تحرك شفتيها المضمومتين على الرغبة المستحيلة...أبي تشم نسيمها يداعب وجهها به رائحة دخان... ويختفي وجه الأب وتتهاوى الضجة»[2].

وإذا كانت ثنائية (الحب، الموت) في حديقة الحياة تنحو بعدا تاريخيا باعتبار أن غياب الأب كان تضحية منه لأجل الوطن فإنها تتعالق مع ثلاثية أحلام من هاته الزاوية حيث شكلت صورة أحوال الجزائر وأحوال العراق على التوالي جروح الجسد النازف، جروح الوطن المغدور، جروح الطفولة المغتربة عن طفولتها، جروح الحروب المدمرة فكانت الكتابة ملاذا تحتمي فيه الكاتبة من عفونة ونزف التاريخ الماضي، فتُكتب نصوصهن بحروف من نار، تمزج لتنطفئ بماء العواطف لتسبر أغوار ما لم يكشف وظل محتجبا وراء أنثى / كاتبة تخطت حواجز القهر والسلب الماضي.

« عندما فقد أبوها في الحرب... أمضت ميساء عامين في ذهول وغياب وهي تتعذب في كوابيس مروعة طحنت طفولتها..»[3].

للموت والحب سرير واحد وهذا ما يحضر في رواية أحلام مستغانمي في كتابتها عن العشرية السوداء في"فوضى الحواس"« كنت أتوقع من الموت كل شيء...تقريبا كل شيء من نوع تلك المفاجآت الدنيئة التي وحده يتقنها ولكن هذا الصباح كانت الجريدة التي لم أشترها تنقل لي الموت الوحيد الذي لم أتوقعه... كان المسكين صحافيا..»[4].

---

[1] حديقة حياة، ص03.

[2] المصدر نفسه، ص 64.

[3] المصدر نفسه، ص 04.

[4] فوضى الحواس، ص 345.

إن الكتابة لحظة كشف، لحظة حلم، لحظة تجاوز عن الواقع، فكل شيء نص؛ المرأة، الطبيعة، القصيدة، الكتابة «إن المرأة تنطلق في كتابتها من قضية مركزية ذاتية، أولاً ويمكن نعتها بالشخصية كالهموم الصغيرة المرتبطة بالحاجيات الضرورية في الحياة، إنها لا تكتب من دون قصد أو هدف فمن أهم مقاصدها في الكتابة مساءلة الذات في عزلتها بل في أتون الحياة»[1].

وإذا نظرنا إلى ما تختزنه الذاكرة الجماعية من إرث يضم مجموعة من التصورات ارتبطت بالمرأة منذ القديم، حولتها إلى مصدر ضعف، أو سلبي غير فعّال في مقابل مركزية الآخر (الرجل) حتى أصبح هذا الأخير ينظر إليها نظرة فوقية مقابل مركزيته وإذا كانت هناك حالتين من حالات المرأة/الكاتبة أو ثنائيتين هما (الكاتبة العزباء، الكاتبة المتزوجة) وكيف عبرت كليهما عن نظرتهما للرجل «وإذ نسقط هذه الثنائية على تجدّر وفرادة الكتابة الثنائية من حيث أصالتها نجد أن الكاتبة/العزباء تشير في النص الأدبي ثوريته الممكنة والمفتوحة على ادهاش لا يسقط حق المتعة من حسابه بما فيه الشعري أمام المتلقي (نموذج "ليلى العثمان"، "فضيلة الفاروق")»[2].

ومثال ذلك ما ذكر في رواية "اكتشاف الشهوة" لفضيلة الفاروق في تصوير بطلتها باني قائلة: « شيئا فشيئا وجدتني أتكاسل للنهوض من فراشي صباحا وأهرب لمزيد من الغزلة، وأتناول مزيدا من الأطعمة وأموت كثيرا في كل الأوقات..كان والدي يفعل ذلك بوالدتي..»[3].

أما في الكلام عن ثنائية الكاتبة/المتزوجة فإنها تعكس هوس المرأة بالبحث عن الحرية، ونزوعها إلى كسر قيود السلطة الذكورية الشيء الذي كان يطبع المساهمات الأدبية للرائدات (خناثة بنونة، حنان الشيخ، نوال السعداوي) بطابع التحدي فتصبح

---

[1] حسن الأشرف، الذات والهوية في كتابات الروائيات العربيات من موقع :

www.islamoline.net. 11/03/2009. 11 :00.

[2] ينظر: عبد النور إدريس، الكتابة النسائية حفرية في الأنساق الدالة، ص 66.

[3] اكتشاف الشهوة، ص12.

المساواة بالرجل هي الغاية التي تهدف إليها المرأة بينما المسار السليم لنضالها حسب "يمنى العيد" يتحدد باحتلال موقع في المجتمع وفتح علاقة مباشرة معه»[1].

فـ"نوال السعداوي" في (مذكرات طبيبة) توحي بقدرة الروائية على تجاوز المجتمع وطابوهاته والرجل ونظرته محاولة أن تجعل نفسها كاملة من دونه فهي غير ما يرى أنها ناقصة لا تكتمل إلا به «لقد تعود الرجل على أنه هو وحده الذي يفحص المرأة ويختبرها...هو وحده الذي له حق الاختيار، أما المرأة فليس لها إلا أن تقبل الرجل الذي يختارها... رجل واحد أوحد... ويعيش حياه كلها يقنع نفسه أنه هو هذا الواحد الأوحد، أليست المرأة مثل الرجل أيها الطبيب العبقري الفذ ولكن الغرور يصنع من الرجل مخلوقا غبيا»[2].

وما جاء على لسان الطبيبة يحمل في طياته إيديولوجية الكاتبة (نوال السعداوي) لأنها تحمل الفكرة ذاتها وتمتهن مهنة الطب ولا ترى الرجل مكملا لها لأنها لا ترى نفسها كائنا ناقصا.

«إن الانتماء إلى ثنائية الكاتبة/ المتزوجة وخاصة في الفترة التاريخية التي لم يكتمل فيها نضج تجربة الكتابة النسائية يطرح أكثر من سؤال عن دور عامل مؤسسة الزواج في نضوب معين الإبداع لدى المرأة».[3]

وحسب طرح "رشيدة بن مسعود" أنه كلما تقدم الوعي الاجتماعي تضاءلت الأهمية الذاتية للأدب النسائي لاعتبارات عامة تصبح فيه معاناة المرأة جزءا واقعيا، فتنحاز كتابتها فيما بعد إلى قضايا أخرى كالطلاق، الخيانة،... الخ.

---

[1] المصدر السابق، ص 66.

[2] مذكرات طبيبة، ص 83.

[3] عبد النور إدريس، الكتابة النسائية حفرية في الأنساق الدالة، ص 67.

المبحث الثاني: المعادل اللغوي للذات

هل آن للسرد الروائي/الأنثوي أن يرفع النقاب عن تلك الايدولوجيا البطريركية ليعيد كتابة التاريخ الاجتماعي، السياسي، ليدفع إلى المركز وما هو تحت مظلة الهامش إلى الحياة ويبعثها من الرماد إلى التوقد؟ !

إن المرأة/الكاتبة التي تناضل من أجل بلورة رؤيا خاصة بها وتجعل التجربة الأنثوية رائدة لم يسبق لها نظير في ريادة الرجل من خلال «الحفر في عناصر الذات الأنثوية التي تم طمسها تحت ميثولوجيا كسبب من أسباب تغريبها، هدفها وهو تمثيل قد لا ينظر إليه بأنه "صحيح" أو "مألوف" في البداية، كون وعينا قد شكلته الظروف الاجتماعية والتاريخية المحيطة بنا، وكون المخيال الجماعي دون شك هو مخيال غير مؤنث»[1].

ولما شهرت المرأة قلمها للكتابة تكالبت عليها كل الأيادي تخفض صوتها، وترهن قضاياها المصيرية ورغم ذلك ظل الصوت الأنثوي يكابد شظف الحياة في شتى مجالاتها.

«اكتب في مهب ما يتضارب من عنف نحو هذا الجسد لتطويعه، وتشكيله وطمس حوافه البارزة الصاخبة، كل ما هو بهجة واحتفال في الجلد الفاتن تحت كومة الثياب المهلهلة العامدة نشر حصارها لتدفن في الحياة بهجة الحياة».[2]

وربما يتعين على المرأة أيضا كما يطرح الدكتور "عبد الله الغذامي" أن تكون على «وعي خارق بشروط اللغة وقيودها لكي تتمكن من إحلال (الأنوثة) إزاء (الذكورة) بوصف الصفتين معا قيمتين إبداعيتين تحظيان بالدرجة نفسها من الاحترام والجديّة»[3].

كل الظروف المحيطة بها تجعل منها ذاتا مغيّبة أمام ذاتها الأنثوية أولا حيث تنظر إلى نفسها فلا تجدها في ذاتها، وتنظر لصورتها أمام المجتمع فتضمحل ضمن تصويراته وتصوراته، مخدوعة ومستلبة أمام الآخر أو من خلال « الأسرة التي توهم

---

[1] منيرة الفاضل، المرأة، النص وطقس الكتابة، ص 61.

[2] المرجع نفسه، ص 60.

[3] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

دائما بأنها مسؤولة عنها كي يكون سموها من خلال صورة التقديس التي ينسبها لها المجتمع بأنها جزء الرجل وعليها أن تتبع كلها»[1].

كيف تنسى المرأة قضية وجودها وهي أول من دفع بآدم لتحقيق وجوده في الأرض، كيف تمحو المرأة الرجل من عالمها، وهي من سعت إلى خلافته في الأرض؟ إنها تتوحد معه بكل ما فيه، بكل ما يمكن وما لا يمكن، بكل ما كان وما هو كائن « أما الرجل فلا يتوحد إلا بما يصنع، يقول ويبقى ضمن اهتمامات أقواله غير أن المرأة تبحث عن ماهية المعنى من خلال ما تقوله هي وما يقوله الرجل فكيف لنا أن نعزل انجازها عن انجاز الرجل، إن كان كلاهما موجودا في انجاز الآخر؟»[2].

دراستنا لا تنطوي على قضية الاعتراف بوجود كتابات المرأة أو عدم الاعتراف بها، بقدر ما تأخذ هذه الدراسة جانب كتابة المرأة بالاهتمام من الناحية الإنسانية والهوية التي تثبت كيانها كإنسانة موُرس عليها كل أنواع القهر من المجتمع، الرجل، اللغة...الخ.

تفترض المرأة أنها شيء في عالم يصنعه الرجل، ويفرض من خلاله أيديولوجيته التي تصنع أسطورته الشهريارية، غير أن تعبيرها بواسطة اللغة أعطى لها طابعا خاصا «فاللغة تعبر عن الذات والأشياء معا، وتكتسب وجودا تشخيصيا خادعا جميلا أو قبيحا وتقيم علاقة بين الذات والأشياء بما يسمح للذات أن تتحول إلى شيء»[3].

تخترق الكتابة الإبداعية نواميس الواقع لتشكل عالما خاصا بسردها المثالي فتمحو الحدود الفاصلة بين الواقع والمتخيل، ففي عصرنا الحديث توقف الفيلسوف الفرنسي "ميشال فوكو" في كتابه "الكلمات والأشياء" حيث قال: « إن المتشابهات تقوم على كشف هذه التوقيعات وفك رموزها... ولهذا فإن وجه العالم مغطى بالشعارات والحروف، والأرقام والكلمات الغامضة»[4].

---

[1] بهيجة مصري أدلبي، «تساؤلات حول أدب المرأة»، مجلة الرافد، الإمارات العربية، الشارقة، ع 70، جوان 2003، ص43.

[2] المرجع نفسه، ص 42.

[3] سيد محمد السيد قطب، في أدب المرأة، ص 74.

[4] فاطمة الوهيبي، المكان، والجسد، والقصيدة، المواجهة وتجليات الذات، المركز الثقافي العربي، المغرب، الدار البيضاء، ط1، جويلية 2005، ص 16.

إن اللغة رموز، ليست هي الأشياء، وليست كذلك الذات، إنها أوراق اللعبة، والمرأة تستغل دورها عبر الأوراق في كشف حجب العلاقة المصيرية لإعلان رأيها تجاه ذاتها وتجاه الرجل إنها تمارس اللغة بما يسمح أن تعلن عن ارتباط الذات بالشيء ارتباطا وثيقا من وجهة نظر الرجل المستهلك. [1]

تقول لطيفة الدليمي على لسان إحدى بطلاتها: « وهي تدندن بنبرة فرحة، ضامة أحد كتبه لصدرها، لقد عاشت سنوات مراهقتها بين دفات كتبه جميعها قرأتها، تابعت مقابلاته الصحفية... لم يفتها أي مما سطره النقاد عن نتاجه الأدبي، سنوات طويلة وهي تحلم بهذا الرجل، كيف يأكل؟ أين يكتب؟...»[2].

تتدفق الحالة الإبداعية التي هي في النهاية روح، وهذه الروح هي شفرة جينية أيضا لها موسيقاها وألوانها، وأبجدياتها.... يتكلم ليحرق الصمت، وليس باستطاعة أيا كان أن يسمح هسيسه ويسمعه سوى المبتعد عن حواسه الأولى، وحواس الصمت الأولى ليدخل في حواس اللغة اللانهائية المكتوبة بالمحو... [3]

ولكي يمارس الإبداع النسوي فوضوية سلطته، ويصبح مجرد من العلامات « وليس في طبع الثقافة الذكورية أن تتحمل أو تتقبل واقعية الجسد المؤنث، ومن الضروري لهذه الثقافة أن يكون التأنيث قصيًّا ووهميا لكي تظل الأنوثة مجازا أو مادة للخيال، وفي هذه الحالة فقط تكون الأنوثة جذابة ومطلوبة في المخيال الثقافي وتنتهي بمجرد تحولها إلى واقع محسوس»[4].

وبهذا تجعل الكاتبة من جسدها هامشا، وتصبح الورقة هي الجسد الذي ينقل مشافهة عبر اللغة. [5]

---

[1] سيد محمد السيد قطب، في أدب المرأة، ص 74.

[2] حديقة حياة، ص 18.

[3] غالية خوجة، بعيدا عن الحواس الأولى، أرجوحة بين اللامعروف واللامألوف، www.arzaman.com? 05/05/2002.

[4] محمد عبد الله الغذامي، المرأة واللغة في (ثقافة الوهم)، مقاربات حول المرأة والجسد واللغة، المركز الثقافي، المغرب، الدار البيضاء، ط2، 2000، ص 42.

[5] محمد نور الدين آفاية، الهوية والاختلاف، المرأة والكتابة والهامش، ص 42.

والكتابة في ذكر الجسد تنحو منحى خاصا، إنها كتابة تنطوي تحت ما يسمى بـــ"كتابة الجسد"، وكأنها تشكل لحظة كشف جديدة ورؤية مغايرة للكتابة، وقدرة على البوح تكسر حاجز المستحيل لتبدو اللغة حية تماما مع الجسد الرغبوي، وهذا من خلال "ذاكرة الجسد" و"عابر سرير" فقدرتها على البوح «وقلب سرائر أبطالها كما يقلب القفاز وتحقيبهم في الزمان وتحفيزهم في المكان وإضاءة غياباتهم، وتضليل حضورهم كي لا تسطع وتتوهج... من ممكنات التعبير واستحالاته... إنها تفجر المجاز في مضمار الشعر أو في موت الكتابة كي تتحول إلى إضاءات وأنوار خاصة في مطارحات العامة والكشوفات الاستبصارية الخاصة»[1].

إن كتابتها تلد، وتجهض في الآن ذاته، فتفكك الزمن بالاسترجاعات، وتشكل المكان بجماليات درامية، لا نفاذ لها، فمن سرتا (قسنطينة) المكان الأسطوري الأخاذ يتبدى لنا النص المستغانمي أسطوريا برغبته المحمومة الحالمة إلى واقعية النص الكتابي وفق شعرية لا متناهية فيصبح البياض لغة، والحرف لغة، والكلمة كلمات، واللغة قصيدة، يتعانق فيها الإحساس المتضاد. [2]

« إن كتابة "أحلام" كتابة متشككة ملغومة مفخخة تنصب الشِرّاك للقارئ فتنسف بيقينياته وبديهياته وتغلبه على أمره وتجعله يتواطأ مع نفسه على نفسه، يتأثر ويتغير بقراءة رواياتها، إن اللعب الجمالي على اللغة راعب ومثير ومحفز ودماري ومتواثب وهي لا تني تزكي نيرانه بأحطاب اللغة، وأحطاب العشق؛ إنها تؤسس رفات ورماد وغبار الأشياء والكائنات أيضا»[3].

ففي "ذاكرة الجسد" كتب خالد الرسام سيرته وفي نفس الوقت سيرة المرأة التي تعرّف عليها، وقرأ لها «فأنضافت الكتابة عنده إلى فن الرسم لتصبح أداة أخرى لتأسيس علاقة جديدة مع العالم، واختارت حياة الكتابة بناء على رغبة في المواجهة، والمراوغة والاحتيال على واقع وشخوص الرواية، لتصبح معه عملية (الكتابة) أداة انتقام تصل حدود القتل وفي هذا كله تنطلق من منطلق يقوم على استعمال الحواس بدل

---

[1] زهير غانم، مراجعات، ص 149.

[2] بايزيد فاطمة الزهراء، جسد النص في الكتابة المستغانمية، ص 177.

[3] المرجع نفسه، ص 151.

العقل»[1]، كذكر "أحلام مستغانمي" على لسان بطلتها في "فوضى الحواس" قائلة: «كنت أنثى القلق، أنثى الورق الأبيض، والأسّرة غير المرتبة، والأحلام التي تنضج على نار خافتة وفوضى الحواس»[2].

وبهذا اتجهت الروائية إلى موضوعها، وخلفه تكمن العديد من الحوافز المختلفة، تحرك الذات بين الماضي، الحاضر والمستقبل الافتراضي وبالرغم من تعدد الضمائر في الكتابة لديها تكشف الساردة عن امتلاك سلطة واسعة في توجيه عملية السرد، وتنظيم المحكي وبناء مختلف الخطابات المتخيلة مما يحدث تقاطعا واضحا بين السيري والروائي، ويعطي صورةعن علاقة المرأة بالكتابة كقيمة تجسد الكتابة كفعل مواجهة للاحتفاء بالذات وإثبات حضورها.[3]

فبوح النص يعني بهذا بوح الجسد لذلك عد الأسلوب هو الرجل والكتابة هي المرأة، وبوح النص المستغانمي يعني «بوح جسدها الحي النابض من الجزائر، ونجمة وحياة والخالدين، وهي وكل الجزائريين المنكوبين بانكسار وانجراح أرواحهم وانذباح أجسادهم داخل الجزائر وفي المنافي»[4].

كتابتها حلم يغتسل بالمباح، والمحتمل فلأبطالها لغة وللعطر لغة تفوق الإغراء في الكتابة فدلالته لا تتوانى في كشف الخفايا والأنوثة فيها هو بالأحرى «عطر شانيل المفضل للرسام، هو عطر مارلين مونرو، وخالد المصور يشتري في باريس فستانا أسود يظهر الظهر أو يكشفه كي حينما تأتي حياة يهديها إياه لترتديه ...»[5].

إن النص المستغانمي يعيد تتويج نفسه، وأخذ الريادة على الساحة الأدبية بلغة جمالية لا متناهية تشد العقول، وكأنها تريد إعادة بناء لغة ثانية تملك من الحس ما تملك، وبطل أحلام في سردها هو اللغة، وقد أحالت وطنها اللغة لأنها تفتقد إليه، تتبني شفرات النص على تدفق الوعي واللاوعي، والحب والفن التشكيلي، وفن التصوير

---

[1] محمد غرناط، الشخصية النسوية في ثلاثية أحلام مستغانمي، من كتاب الهوية والتخييل في الرواية الجزائرية، قراءات مغربية، رابطة أهل القلم، سطيف، ط7، 2008، ص127.

[2] فوضى الحواس، ص 127.

[3] محمد غرناط، الشخصية النسوية في ثلاثية أحلام مستغانمي، ص127.

[4] زهير غانم، «مراجعات»، ص 150.

[5] فوضى الحواس، ص 158.

فباتت مصائر الشخصيات صورة عن أحوال الجزائر، وعن جروح الجسد من نجمة إلى ليس في رصيف الأزهار من يجيب " كاتب ياسين" "مالك حداد" ملاكا الكتابة عند الروائية فيتداعى في كتابتها كلا من: الأسطورة والتاريخ ليشكلا نصا مشحونا بالمثاقفة يرقى ببنيته السردية إلى قصيدة شعرية ملحمية.

«كما يقول "جاك دريدا": إن قيام الكتابة هو قيام اللعب »[1]، وتشترك روايات أحلام الثلاث (ذاكرة الجسد، فوضى الحواس، عابر سرير)، في حضور الكتابة سؤالا مركزيا يتردد في جميعها كلازمة إيقاعية، تضفي عليها سمة خاصة ذات طابع تجريبي وأفق حداثي يسهم بفعالية في تشكيل عوالم الحكي. [2]

وأول ما يتجلى من ملاحظات هو حضور تيمة الكتابة كهاجس فكري، وتشكيل جمالي في النص المستغانمي أولا من خلال الحديث عن طقوس الكتابة، ومن ثم الكشف عن دوافعها كفعل خلاّق ممارس من طرف الذات وكطرح اجتماعي إنساني بالإضافة إلى إدراك ماهيتها وإبراز قيمتها.

«أن تحكي لتكتب في مكان علني، كأن تمارس الحب على وقع أزيز سرير معدني، وبإمكان الجميع أن يتابعوا عن بعد كل أوضاعك النفسية وتقلباتك المزاجية أمام ورقة»[3].

تدرك "أحلام" أن الكتابة طقسا حميميا ذاتيا يبقى وليد أحاسيس ودوافع لا شعورية ومن ثمة لا يمكن أن يمارس في نظرها إلا في فضاءات خاصة، وفي مناخات مختلفة عن السائد وهو ما يعلل اندهاشها وتفاجئها ببعض المناخات الممارسة تقول: "لم أفهم يوما، كيف يكون بإمكان البعض أن يكتب هكذا في مقهى، أو في قطار، دون أيّ اعتبار لحميمية الكتابة.[4]

---

[1] بوشوشة بن جمعة، سردية التجريب وحداثة السردية في الرواية الجزائرية، المطبعة المغاربية، تونس، ط1، 2005، ص 186.

[2] المرجع نفسه، ص187.

[3] فوضى الحواس، ص 65.

[4] المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

وتعلل تصورها هذا بقولها: «الكتابة جزء من كياني »[1]، وهو ما يفسر السمة النرجسية لممارستها فعل الكتابة، حيث تتخذ من الذات المنطلق والمدار والمدى، إذ تقول: «إننا نكتب بالدرجة الأولى لأنفسنا فالكتابة مشروع شخصي، ورحلة لا يقوم بها المسافر إلا وحده لسبب وحده معني به»[2].

إن رموز اللغة تسمح لنا بإدراك مكامن النص الأنثوي « واكتشاف لحظات التحول اللغوي بين الحقيقة والخيال هو أعمق اكتساب معرفي تمارسه الذات المبدعة مع الآخرين، وتحديد لمكانة الذات في منظور الآخر، من منظورها هي، وأولى خطوات التغيير هي كشف العلاقات القائمة بالفعل حتى تتمكن الذات من المواجهة بعد أن أماطت اللثام عن أسطورة الأخر، وكشفت أمامه قناعه اللغوي»[3].

ولقد كانت شخصية "حياة" ضمن الخطاب الروائي امرأة تحب تفاصيل خاصة تصفها «كنت فتاة عادية، ولكن بتفاصيل غير عادية بسرٍّ ما يكمن في مكان ما من وجهك،... ربما في جبهتك العالية...»[4].

وإذا كان اسم البطل "خالد" فإن هذا الاسم ضارب في جذور التاريخ القديم فخالد بن وليد، وخالد بن سعيد بن العاص الصحابي، وخالد بن يزيد بن معاوية الأموي كل هاته الأسماء لها امتداد للماضي والموروث التاريخي، فهو رجل التاريخ أثناء الحرب التحريرية، والرجل الذي تمرد على كل الإغراءات، وبذلك نجد مجموعة من العلاقات تقيمها الروائية كمتخيل لهاته الشخصية التاريخية، فهو الشبيه بالقائد العظيم خالد بن الوليد في عدم رضا الحكم والسلطات عليه، وهو الشبيه بخالد بن يزيد في إيمانه بالمثاقفة وتلاقي الحضارات دون مركب نقص، وفي ابتعاده عن السياسة والحكم وتفصيله للحياة الخاصة كما يحبّ، وهو الشبيه بخالد القسري في معاناته العذاب والتعذيب الجسدي والنفسي، الإقصاء والتهميش والإبعاد.[5]

---

(1) مفيدة الزريبي، «مع أحلام مستغانمي»، مجلة الحياة الثقافية، تونس، ع 89، 22 نوفمبر 1997، ص30.

(2) أحلام مستغانمي، أن تكون كاتبا جزائريا، صحيفة أخبار الأدب المصرية، ع 125، الأحد، 10 رجب 1416، ديسمبر 1995، ص 10.

(3) سيد محمد السيد قطب، في أدب المرأة، ص75.

(4) ذاكرة الجسد، ص 55.

(5) هند سعدوني، قراءة في رواية ذاكرة الجسد، موقع سابق.

إن الكاتبة "أحلام" قد شحنت نصّها – شخصيتها– بالزخم الثقافي والتاريخي والفرق الكامن بين النصين المتخيل والواقعي في كون «أن الشخصية مصدر إمتاع وتشويق يستمدها الكاتب من الحياة المحيطة به فتكون متماسكة، متفردة، متكاملة... تترك في نفسنا أثرا لأنها أكمل من الواقع»[1].

وتبقي شخصية خالد من خلال رسم اسمه وأفعاله في الرواية وهو الرجل الراغب في الخلود عند فتح أبواب الذاكرة أمام حياة/أحلام من أجل أن يعيش معها زمنا أخر هو الحاضر الذي يمتلك خاصية الامتداد في المستقبل على صعيد الحب، أما على الصعيد الاجتماعي والسياسي "فخالد" حارب لأجل خلوده، وخلود الكثيرين من أمثاله، من مجاهدي الوطن النبلاء وقد كان للتاريخ شعار يقول المجد والخلود لشهدائنا الأبرار وهو شعار الجزائر إبان الاستقلال.

وعلاقة "حياة" "بخالد" لم تكن حديثة العهد أي منذ اللقاء في قاعة العرض بباريس، بل كانت قديمة ضاربة في عمق عمر "حياة" إنهما المتقاطعان أكثر من مرة، إنه الجسد وهي الذاكرة، « كيف أنت أيتها الزائرة الغريبة التي لم تعد تعريني، يا طفلة تلبس ذاكرتي، وتحمل في معصمها سوارا كان لأمي»[2].

"حياة" أو بالأحرى "أحلام" ابنة سي الطاهر المجاهد الشهيد يصفها البطل "خالد" بقوله: «عندما أتحدث عنك عمن تراني أتحدث؟ عن طفلة كانت تحبو عند قدمي، أم عن صبية قلبت بعد خمس وعشرين سنة حياتي، أم عن امرأة تكاد تشبهك أتأملها على غلاف كتاب أنيق عنوانه منعطف النسيان وأتساءل أتراها حقا... أنت؟»[3].

إنها امرأة لها جاذبية قوية بالنسبة لخالد، استطاعت قلب أوراق تاريخه، أحدثت به مدا وجزرا كلما شاءت دون تمكنه من التصرف في تسييرها وهو الذي يمتلك الماضي والتاريخ، « كنت أستمع إليك بانبهار ومتعة وبدل أن أجد في ذلك الخراب

---

(1) هند سعدوني، قراءة في رواية ذاكرة الجسد، موقع سابق.

(2) ذاكرة الجسد، ص 54.

(3) المصدر نفسه، ص 38.

الجميل، الذي كنت تصفينه لي بحماسة ما يمكن أن يثير مخاوفي عن نزعة سارية أو مازوشية ما، قد تسكنك، رحت أنقاد لجمال فكرتك فقط»[1].

أحلام الذاكرة، أحلام الوطن، أحلام المراوغة واللعب باللغة وهي التي قالت: « لو خلف هتلر ابنة في هذا العالم لكنت ابنته الشرعية !»[2].

كانت هي الوطن والذاكرة، وخالد الجسد المشوه الحامل للنزف التاريخ، المتضمخ بجراحات الوطن، فكانا كليهما معطوب حرب.

« كان جرحي واضحا وجرحك خفيا، في الأعماق بتروا ذراعي، وبتروا طفولتك اقتلعوا من جسدي عضوا وأخذوا من أحضانك أبا، كنّا أشلاء حرب، وتمثالين محطمين داخل أثواب أنيقة لا غير»[3].

إنّ أصل العلاقة بين "خالد" و"حياة"/"أحلام" قائمة على التضاد والاختلاف في كل شيء وهذا ما زاد من شهوة اللقاء بينهما في كل مرة.

« ويبدو أن هواية أحلام هي كتابة الروايات، ومتعة التلذذ بقتل الشخصيات فيها، وهو ما فعلته في عالم الرواية "المتخيل" بـــ "خالد" الذي حوّلت حياته إلى حطام، إلى انعدام وضمور، وموت ومن ذاكرة إلى رغبة في الحاضر إلى حاضر فقط لا شيء يهمُّ فيه»[4].

وهي التي تقول: «إننا نكتب الروايات لنقتل الأبطال لا غير، وتنتهي من الأشخاص الذين أصبح وجودهم عبئا على حياتنا فكلما كتبنا عنهم فرغنا عنهم وامتلأنا بهواء نظيف»[5].

إنها المرأة/ الكاتبة القادرة على لعب اللغة لتحتال وتغتال، هي وحدها لها الحق على إبطالها «ألم تكوني امرأة من ورق تحب وتكره على ورق، وتهجر وتعود على ورق، وتقتل وتحيي بجرة قلم»[6].

---

(1) المصدر السابق، ص 41.

(2) المصدر نفسه، ص 127.

(3) المصدر نفسه، ص 82.

(4) هند سعدوني، قراءة في ذاكرة الجسد، موقع سابق.

(5) ذاكرة الجسد، ص 16.

(6) المصدر السابق، ص 90.

راحت الروائية بين الحين والآخر تمارس سحرها اللغوي وتشوقنا إلى الاسم وتحيّرنا بالغاز حروفه وتغرينا بهواية فكِّها "ربما كان اسمك الأكثر استفزازا لي، فهو مازال يقفز إلى الذاكرة، قبل أن تقفز حروفه المميزة إلى العين اسمك الذي لا يقرأ، وإنما يسمع كموسيقى تعزف على آلة واحدة من أجل مستمع واحد"[1].

وها هو "خالد" يدهشنا مرة أخرى بتفسيره لاسم "حياة"، التي تعني ضد "الموت"، «رحت أنجاز للحروف التي تشبهك، لتاء الأنوثة لحاء الحرقة، لهاء النشوة، لألف الكبرياء، للنقاط المبعثرة على جسدك، خالا أسمراً»[2].

في حين يأتي ليفسر اسم "أحلام" ومرة أخرى يدهشنا سحر اللعب بالكتابة وكشف أغوارها بطريقة مغرية «اسمها تشطره حاء الحرقة... ولام التحذير فكيف لم احذر اسمك الذي ولد وسط الحرائق الأولى، شعلة صغيرة في تلك الحرب، كيف لن أحذر اسما.. يحمل ضده ويبدأ بـــ "أحْ" الألم معا... الجمع كاسم هذا الوطن وأدرك منذ البدء أن الجمع خلق دائما ليقتسم»[3].

إن فعل الكتابة قد يتجاوز هذا الكشف في حفريات اللغة ليتجاوز بذلك إلى تقنية تلجأ إليها الكاتبات وهي السرد بضمير المتكلم "أنا" وهذا ما نراه في رواية "مسك الغزال" و"مذكرات طبيبة"، فقد عمدت الروائية "حنان الشيخ" في مسك الغزال إلى توزيع السرد عبر أربع شخصيات سنوية توالت في سرد الحدث عبر أربع فصول يحمل كل فصل اسم البطلة، « وقد عد سرد أحداث الرواية، أو الحدث الرئيسي فيها بألسنة عدد من الشخصيات التي تروي كل منها الحدث من منظوره الخاص وموقعه الخاص، قفزة نوعية في تاريخ الروائية على الصعيدين التقني والفلسفي، إذا استطاع فن الرواية أن يستثمر ذلك الإرث الفلسفي والثقافي الإنساني الكبير في إطار علائق الأنا بالآخر»[4].

---

[1] المصدر السابق، ص 21.

[2] المصدر نفسه، ص 219.

[3] المصدر نفسه ، ص 37.

[4] صلاح صالح، سرد الآخر، ص 68.

وهذا العدد في سرد الحدث يقابله تعددا في الحقائق أو تعدد وجوه الحقيقة الواحدة، وبالتالي تعدد الزوايا المنظورية المعتمدة لرؤيتها ويعني ذلك أن كل شخصية من الشخصيات الروائية تشترك في رواية الحدث الواحد، تؤدي دور الأنا، ودور الآخر بصورة جلية «من غير أن يكون هناك توازن صارم بين أدوار الأنا والأخر حين يكون عدد الشخصيات السادرة أكثر من اثنين»[1].

فمثلا "سهى" بطلة الرواية تأتي في دور الأنا في الفصل الأول من الرواية في العديد من المرات، غير أنها تأتي في دور الآخر في الفصول الثلاثة للرواية، وكل الشخصيات الأخرى (نور، سوزان، تمر) تتكلم عن شخصية "سهى" كآخر، وقد كان لكل شخصية في الرواية دور الأنا والآخر أيضا: «بحيث استطاع النسق الواحد أن يضم انتقالات جميلة ومتعددة، ومتواترة بشكل إيقاعي جميل بين جملة من الأنوات وجملة من الآخرين»[2].

وإذا كانت "مسك الغزال" قد أولت لكل شخصية من شخصياتها الأنثوية التكلم بضمير (الأنا)، وسرد شخصية كل واحد على حدة، فإنه في مقابل ذلك نجدها تتأرجح في سرد الأخر، وقد يأتي أحيانا على لسان الشخصية الأنثوية، وبذلك فإن كل سرد روائي يتضمن بالضرورة أنا وآخر سواء أكان السارد أنا أم آخر، أو كان ساردا افتراضيا آخر كامنا خارج هذين القطبين. [3]

سواء أكان هذا التماس توافقيا في حده الأقصى كما نجده في سرد الحياة العاطفية أو عبر التداخل النفسي، والانفعال عبر مظاهر الحب غير الجسدية أو كان هذا التماس تنافريا عبر كل الأشكال الخاصة بالخصومة والعداء، « سرت في المدينة، وكأني في مهمة عسكرية، ولم أتوقف إلا عند الجسر، اختبر شعورا جديدا عليّ، هو أني لأول مرة وحيدة، كأنه لا مكان لي على الكرة الأرضية...»[4].

---

[1] المرجع السابق، ص 70.

[2] المرجع نفسه، الصحة نفسها.

[3] المرجع نفسه، ص 54.

[4] مسك الغزال، ص 156.

فكانت الرواية تقدم دائما نموذجين متصارعين، وتفتح للقارئ نافذة ليطل منها على بنية يسحقها هذا الصراع، غير أنها تنجب باستمرار المرأة المداسة بأقدام هذا الصراع، لأن تلك هي قضيتها الأساسية كمؤلفة ذات مشروع اجتماعي وأدبي في وقت واحد، وعلى هذا فإن الرواية تغوص كثيرا في تحليل العالم الباطني، والعالم الظاهر للشخصيات النسائية، لكنها لا تعنى كثيرا بتحليل الشخصيات الذكورية، إذ لم يكن "باسم" زوج "سهى" أو "صالح" زوج "نور" أو غيرهم من الرجال، سوى أصوات لرجال يتحركون من وراء ستار، لكنهم ذوو تأثير كبير على مسرح الأحداث.

فالنساء الأربع في هذه الرواية يعوضن فقدان قوة السلطة بقوة السرد، فهن لا يرتضين كالسابق بالسرد الذكوري الذي ينقل الصورة من وجهة نظره فقط، ولذلك فإن قارئ رواية "مسك الغزال" سيقف أمام سؤال أساسي هو: «من هو الراوي الأول الذي حصل على هذه الاعترافات الشخصية لهؤلاء النسوة الأربع وأنشأ منها رواية وضع لها عنوان مسك الغزال؟ »[1].

وإذا كانت "مسك الغزال" قد أولت بتنوعها السردي أولوية ضمير الأنا فإن لهذه دلالة خاصة بالسرد الأنثوي، « فألف المدّ التي ينتهي بها الضمير"أنا" يترافق نطقها مع رفع الرأس المصاحب لحس الشموخ الذي يملأ وجدان الإنسان العربي الأول الذي أنتج اللغة، ويتماشى مع رغبته في الاستعلاء على الآخر الذي ينتهي ضميره المخاطب بالتاء المكتومة التي لابد من تحريكها ليظهر صوتها، فاستتبعت بالفتحة التي تساوى نصف ألف في (أنتَ) مما يعني إبقاء الآخر في حالة أدنى من حالة الأنا، فالأنا الذي يستعمل اللغة الذي أنتجها يستكثر على الآخر (الأنتَ) مدا صوتيا كاملا فيجود عليه بمجرد فتحة، أو بنصف صوت الألف...فينتهي ضميرها (الأنتِ) بتاء مكتومة هي أنثى أو علامة تأنيث في اللغة العربية، فالتاء تنتهي بكسرة فالأنثى (الأنتِ) لا يجوز أن تتساوى مع (الأنتَ) الذي يشترك مع الأنا بالصفة الذكورية»[2].

---

[1] ناظم عودة، حنان الشيخ، السرد ومعضلة الايروتيكا، روائية تحرر مساحة لصراع الأنا والآخر، موقع: www.azzaman.com/azz/articles, 02/02/2003.

[2] حسام العباس، الحرف العربي والشخصية العربية، دار أسامة، دمشق، سوريا، ط1، 1992، ص 135.

وإذا كان السرد بضمير المتكلم هو المهيمن على الكتابة النسوية، حيث نجد البطلات هن الشخصيات الرئيسة، وهن بؤر المحكي السردي، وهن الساردات في آن وهي هيمنة حضور في النصوص تعوض بها الكاتبات استلاب هويتهن في الواقع من طرف الذكورة أو المجتمع. [1]

ويكشف النص الأنثوي ذلك التعالق الوثيق، والعلاقة الجدلية بين الكتابة والهوية في السرد الروائي للكاتبات، وهذا ما يفسر وجود الأنا وكثرته في الكتابة النسوية كرد فعل على التشكيك الدائم الذي يحيط بوجودها »إن فعل الكتابة الروائية يتوفر على مساحة ممتدة من الحرية تمكنه من الارتحال ذهابا وإيابا بين حاضر الكتابة الذي يمتلكه ضمير "الأنا" بطريقة تمكنه من استبطان شعوره الذاتي العاطفي بأنا وبين ماضي، الوقائع المروية الذي تحتله الشخصية الساردة»[2].

وتقنية السرد بضمير (الأنا) في النصوص الأنثوية يجعل من النص يتطابق وسيرة الكاتبة ذاتها عبر أسماء استعارية تطابقها على بطلاتها إمعانا في إبعاد النص عن ذاتها وإبطال إمكانية تقبل نصها على أنه سيرة ذاتية فـ"مذكرات طبيبة" لـ"نوال السعداوي" عبارة عن سيرة ذاتية للروائية خاصة وأن الروائية طبيبة عيون والبطلة طبيبة تشريح وحياة البطلة أقرب إلى إيديولوجية وحياة الروائية "نوال السعداوي".

تغوص الروائية في ذاكرة البطلة لتسترجع الماضي، مهبط الكينونة الفردية وهو مجموع الفضاءات التي عبرتها الذات في رحلتها الطويلة بحثا عن هويتها المتفردة، عمدت إلى استعادة ذلك الماضي فقررت تحويله من الذاكرة إلى الكتابة تقول نوال السعداوي في "مذكرات طبيبة".

«شعرت أن الله قد تحيز للصبيان في كل شيء... ونهضت من فراشي أجر كياني الثقيل ونظرت في المرآة... ما هذا؟...كرهت أنوثتي... أحسست أنها قيود...قيود من دمي أنا تربطني بالسرير فلا أستطيع أن أجري وأقفز... قيود من خلايا جسمي أنا»[3].

---

[1] بن جمعة بوشوشة، الرواية النسائية التونسية، ص 21.

[2] المرجع نفسه، ص 23.

[3] مذكرات طبيبة، ص 08.

جاء السرد في رواية "نوال السعداوي" على لسان البطلة وقد قلصّ دور الرجل/الأخر (كالأخ) أو دور الأم كثيرا وأولت الساردة سرد أحداثها بضمير المتكلم (أنا) وفي هذا إيديولوجية للمركزية الأنثوية . تصور هنا ازدراؤها لجثة الرجل الماثلة أمامها في المشرحة، تقول:

«ها أنذى أرد سهامه إلى صدره...

ها أنذى انظر إلى جسده العاري وأشعر بالغثيان...

ها أنذى أهوي عليه بمشرطي فأمزقه إربا...

أهذا هو جسد الرجل؟ ! ».[1]

في مقابل الغوص في تفاصيل جثة أخرى ماثلة أمامها ولكنها للسيدة فتغوص في الماضي الذي شوه لها نظرتها عن الرجل، وما خلفه من شوائب تقول: «ما أضحل مستقبل البنات ! وما أتفه ما يملأ عقول الرجال وعيونهم ! والشعر الطويل الناعم الذي عذبتني أمي من أجله سنين طفولتي... تاج المرأة وعرش جمالها تضيع نصف عمرها في تصفيفه وتنعيمه وصباغته... ها هو يستقر أمام عيني في جردل المشرحة إلى جوار عفونات الجسد»[2].

فعندما تتوحد الأنوثة باللغة، يكون تلاشي الأنا/ الكاتبة تمجيدا للفناء الذي ينقل أنطوقها من سفلية المحسوسات إلى معاني المعقولات ذهابا إلى برزخ المتخيلات، فتبدأ بالأسئلة التي توحي بعدمية الأشياء، الأجساد وفنائها في مقابل الهبوط من المركزية ليتساوى كلا من جثة الرجل وجثة المرأة أمام مرأى الطبيبة المتعلمة التي أثبت لها العلم نفاق المجتمع، وأسقط لها أسطورة الرجل – الإله–.

"إن الكتابة عن الذات وخصوصا عندما تفكر في استحضارها للماضي، واستجماع الذكريات المتزاحمة، تملي أسلوبا في الصوغ، يجعل من الأنا بؤرة حولها تنسج الكتابة محكي الحياة الذاتية [3]، وهذا ما جعل رواية نوال أقرب إلى السيرة « إن تقنية تداخل الأنوات (المؤلفة الساردة، الشخصية) في مجمل نصوص الكاتبات...

---

[1] المصدر السابق، ص 25.

[2] المصدر نفسه، ص 26.

[3] عبد القادر الشاوي، الكتابة والوجود، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، 1994، ص 171.

يضفي نوعا من الالتباس على ملفوظ خطاباتهن، ويربك عملية تقبل القارئ لها، فهما وتأويلا، إلا أنه يتوصل إلى أنه أمام بناء تلفظي رمزي يحاكي في أبعاده المختلفة بناء أخر يمكن تسميته بالواقعي، يدعوه إلى التماهي معه، والتسليم بحقيقته»[1].

وهذه التقنية تطغى على العديد من الروايات كروايات أحلام مستغانمي في توازي الأنوات بين البطلة والبطل، وطغيان الأنا الأنثوي في مسك الغزال وهيمنته على السرد وتراوح هذا السرد بين الأنا الأنثوية المهيمنة وذوبان الأخر (الرجل) في المقابل إلى حد نستطيع القول فيه أن مذكرات طبيبة هي أقرب إلى السير الذاتية منها إلى الراوية.

[1] المرجع نفسه، ص 186.

المبحث الثالث: البحث عن الهوية

إن اللغة تساوي الذات، والدماء تساوي المداد الذي تكتب به، ونبض القلم يساوي التنفس الحيوي، لكن الناتج وهو النص الإبداعي السردي لن يحل محل الذات، لأنه سينفصل عنها لتعيش الذات محاولة التشكل من جديد وتقنيات التداول العصري التي جعلت اللغة تشكيلا مطبوعا عبر الآلة تعمق هذا الاغتراب. [1]

إن السرد النسائي لا يناقش فقط أزمة المرأة الاجتماعية من خلال اللغة، ولكن يناقش موروثا فكريا طويلا أسسته اللغة.

إن الوعي الجديد الذي امتلكته الكاتبات مكنهن من السعي إلى استعادة هويتهن بعد طول استلاب من خلال ما صنعته من شخصيات نسوية داخل عالمهن الروائي، وفق محاولة لرسم بديل يظهر واقعا مغايرا «فكاتبات هذا المستوى يعدن الواقع القاهر للمرأة، في صورة تبني شروط تسليطية جديدة تعمل على نفي الأخر بشكل تام»[2].

تبحث المرأة/الكاتبة عن هويتها في ظل خيبة الوطن وانكساراته فترسم لطيفة الدليمي في "حديقة حياة" شخصيات متطورة وتقدم رؤية النسوة لـــ(لحب والحرب)، تحمل عبق دجلة برومانسية الماضي وواقعية الحاضر في زمن الحرب، وقد يدمر الحزن بعضهن في حين يبعث الأمل في أخريات، وفي الحالات كلها ستتغير نظرتهن جميعا إلى الزمن.

«كان ذلك قبل أن تولد "ميساء" خلال أول سنوات الحرب عندما كانا وحيدين كأي عاشقين، ولكنهما كانا قلقين لا يعرفان ترف العشق الذي تصفه قصص الحب والأفلام، رأيا مهما تتصدع بموت أخوة وأصدقاء بسقوط صواريخ على المدينة في أية ساعة...»[3].

فإذا كانت الحرب تسلب الأمل الذي تملكه الأنثى، التي تفطر قلبها على الزوج، الأخ، الصديق، فإنها تمثل إحدى صور القهر القسرية التي تحاكي صورتها بالألم، وكما جسدت أحلام مستغانمي عنف العشرية السوداء في "فوضى الحواس"، حيث

---

[1] سيد محمد السيد قطب، في أدب المرأة، ص 100.

[2] سوسن ناجي رضوان، صورة الرجل في القصص النسائي، وكالة الأهرام للنشر، القاهرة، 1994، ص 58.

[3] حديقة حياة، ص 09.

قضت على من حبّت أحلام لقاءهم مثل "عبد الحق" الصحفي، وكالثورة الفرنسية التي بترت ذراع "خالد" بطل ذاكرة الجسد "كلما تقدم بي الانتظار، تحول إحساسي بالتحدي إلى إحساس عارم بالحزن والخيبة، فأنا كنت أريد أن أتحدى به... ومن أجله أتراه تغيب ليتحداني بغيابه؟... مذهول به التراب خرج ذلك الصباح لن يدري أحد ماذا كان سيكتب.

«لحظة ذهب به الجسر إلى مثواه الأخير.

... وفي رأسه رصاصة.

و لذا لم يضعوا وردا على قبره.

وضعوا ما اشترى من أقلام.

ولذا لم يكتبوا شيئا على قبره».[1]

تكتب المرأة هنا لتبحث عن الحرية، عن السلم في ظل كل التطرفات السياسية والظروف الاجتماعية السلبية كالعنف مثلا الذي طال المثقفين من الصحافة، الأطباء، الساسة، الكتاب،... الخ، في الجزائر إبان التسعينيات، إنها «تلامس عبر أدواتها السردية ذاكرة المكان الجريح لتوثق أحداثا دامية التهمت وجوه الأحبة لتترمد بغيابهم...»[2] في كل ساعة من الزمن.

وإذا كانت الحرب في "حديقة حياة" والعنف "فوضى الحواس" قد سارا وفق أحداث زمنين مختلفين، فإن المتخيل السردي يعكس لنا الإحساس الأنثوي تجاه ما عانته من تجربة واقعية عبر اللغة، ذلك القناع الشفاف الذي ينم على اللحظة الراهنة والمستقبل البعيد.

لقد اتخذت "لطيفة الدليمي" رموز الطبيعة كـــ:(الريح، الماء، الأشجار، العصافير، النخيل) معادلات موضوعية لمحاكاتها في النص.

---

[1] فوضى الحواس، ص 362.

[2] وجدان الصائغ، شهرزاد وغواية السرد، ص 89.

« زال عن المشهد المترف رونقه، ولم تبق من حلم الفردوس سوى باقات الزهور التي احتفظت بنضارتها وكأن أنفاس الرجال العاشقين نفحت فيها سر الحياة الدائم»[1].

تمثل كتابتها رغبة الذات المتوحدة في ذات العالم للحرية والسلام، تتكسر على جدارته كل الآمال ورغم ذلك تظل تنتظر تقتل الرغبة وحشة الزمن وتتصاعد الرهبة في صراع مع الزمن الماضي ليطغى الحاضر في صورة ابنتها مسياء، البنت التي كانت حلم الأب الغائب في الحرب « ثم يدخل الحب جزءا مهما في قضية الصراع وشكلا من أشكال...(التغيير) في محاولة لتحقيقه إلا أن غياب الأخر (الرجل)...يكشف عن فشله بمهمته»[2].

ففشل حبّ "ميساء" لـــ"زياد"، وغياب هذا الأخير في بلاد الغرب أين استهوته الحضارة واضعا قناعا مسرحيا لهويته ليكسب حبهم في حين ترى ميساء أن هذه الحياة غير بديلة عن الأحبة الذين فقدهم بسقوط صاروخ على منزله، إنه يبحث عن هوية مشوهة بعيدا عن حقيقته الواقعية المرعبة ووفاءها جعل منها تنتظر الانتظار البائس.

« تعرف حياة، وتعرف أمنية أنهم يقتلون أناس هذه البلاد بطرق مختلفة ليس بالإشعاع وحده يموت الناس... هناك من يموتون لفرط اليأس من عودة الغائبين، هناك من يموتون انتحارا باختيار أوطان بديلة لن تكون لهم مهما حاولوا أن يكونوا لها». [3]

وهذا هو اغتراب الذات عن ذاتها، ذوبانها في الأخر وانسحاقها فيه اعتقادا منها بأنها ستكون جزءا من الآخر.

« فالحرية المصادرة والاستبداد والقسوة هي العامل المشترك...»[4].

من الرجل، ومن الغرب في كثير من مواضيع الرواية النسوية ثم إن الغرب الأوربي/والأمريكي لم يتخل عن وجهه الاستعماري، من خلال بسط نفوذه السياسي

---

[1] حديقة حياة، ص 09.

[2] علي عز الدين الخطيب، «مرآة الذات، دراسة لبنية المعادل الموضوعي في قصص لطيفة الدليمي»، مجلة المعرفة، ع483، 2003، السنة 42، ص 171.

[3] حديقة حياة، ص 18.

[4] علي عز الدين الخطيب، مرآة الذات، ص 173.

والعسكري في أكثر من منطقة في العالم، وبالأساس منطقة الخليج، وما كان من حربيها الأولى والثانية ومن غزو للعراق.[1]

وقد عكست الرواية النسائية وجوها عدة تتّسم الأزمة بين العرب والغرب « ومن مظاهرها الدالة حرية العلاقات الجنسية التي أفرزتها الشواذ من الرجال والنساء»[2].

وقد تشكل الغرب في (حديقة حياة، ذاكرة الجسد، مسك الغزال) بصور متعددة إذن فصوت المرأة ليس بحاجة لهوية أو انتماء... إنما هو صرخة تعبر من خلال دويها عن قوة وجودها ومصدريتها التي لا تضمحل ووجودها الذي لا يزال. [3]

وإذا كان الروائي الرجل ينبهر بالمرأة الغربية في الكثير من الأعمال كعصفور من الشرق، وموسم الهجرة إلى الشمال ويوميات نائب في الأريا ف...وتوظيفها كان بمثابة تحلية للعمل الروائي لديهم.

فإن المرأة/الكاتبة تنطوي على إيديولوجية في توظيفها للمرأة الغربية فـــ"مسك الغزال" لـــ"حنان الشيخ" استأثرت بسرد خاص للشخصية الغربية الأمريكية "سوزان" في فصل خاص بها شأن بطلاتها الأخريات في الرواية فالشخصية هنا قبل كل شيء هي «مقولة من مقولات القيمة وهي تحقيق لغاية، وهي أيضا رمز على التكامل الإنساني، والقيم الدائمة، وهي شاملة إذ تستوعب الروح والنفس والجسم معا»[4].

إن توظيفها في الرواية العربية « يقول نظرتنا إلى نظرة الغرب إلينا بشكل رئيسي، وليس النظرة الموضوعية التي يلتزمها الغرب اتجاهنا»[5].

مع الإشارة إلى أن بعض الروايات العربية والتي عنيت بتوظيف الشخصية الغربية في الرواية، قد تناولتها بجوانب موضوعية من خلال نظرتنا إلى الغرب مستثمرة الحقائق التاريخية، والابتعاد عن الافتراء ويدعم هذا التوجه أن كتاب الرواية

---

[1] بوشوشة بن جمعة، الرواية النسائية التونسية، ص 58.

[2] المرجع نفسه، ص 59.

[3] بهيجة مصري أدلبي، تساؤلات حول أدب المرأة، ص 45.

[4] نيكولاس برديائيف، العزلة، والمجتمع، تر: فؤاد كامل، المنشورات الجامعية، طرابلس، لبنان، ط1، 1985، ص148.

[5] صلاح صالح، سرد الآخر، ص 104.

العربية في العقود الأخيرة من القرن العشرين يمتلكون ثقافة واسعة، وخصوصا في الجانب السياسي.

"مسك الغزال" شأنها شأن الرواية العربية حيث توظف "سوزان" الأمريكية في الفصل الثالث « ترمي الكاتبة من إغفال تسميتها إلى عدها نمطا للدول البترولية الأخرى تغرق سوازن في علاقة شغف جنسي بمعاذ العربي المتزوج، الموظف في بلده، ويصل شغفها به حد الانفصال عن زوجها لتصير زوجة ثانية، لكنه يصاب بمرض التقطه من سيريلنكا، ونقله إلى زوجته وإلى جنينها الذي ولد مصابا، فكان سببا كافيا في إقلاع سوزان عن فكرة زواجها منه»[1].

وتصف الروائية صفات الشخصية الغربية ومخالفتها للمجتمع العربي الذي تواجدت به، ورغم ذلك فإن انبهار الرجل العربي بها يزداد رغم سلبياتها فهي مادية، جريئة، تحتقر العرب، كثيرة العلاقات والدافع الأول لتواجدها في الصحراء هي أسطورة "ألف ليلة وليلة". تقول الروائية على لسانها: «كانت بربرا تلفت نظري، تلبس كما في المجلات... أسوار معصمها تخشخش، كذلك حلقاتها وسلاسل رقبتها»[2].

أطماعها واضحة كهمزة وصل بين أمريكا والخليج فكانت تبيع المطابخ الأمريكية «أعطيتك اسم مطبخي، وأنت تطلبه من أمريكا، واستفيد ماديا، وأكون صلة الوصل التجارية بين أمريكا والصحراء»[3].

تصورها الروائية بكثرة طيشها، وجرأتها، في ظل التغير الحاصل بين مكانين، وبذلك استطاعت الروائية كشف تعطش العرب للأجانب والتعامل معهم، وقد كانت علاقة "معاذ" "سوزان" علاقة استنزاف طاقته عبر العديد من المشاهد ووراء كل ذلك مصلحة مادية يجعلها كغيرها من الغربيين الذين يريدون استنزاف الطاقة البترولية وهي معادل تخييلي «باستخدام النفط الذي كان له تأثيرا هائلا بالنسبة لاقتصاد العالم، وللأقطار العربية أيضا»[4].

---

[1] ينظر: المرجع السابق، ص 104.

[2] مسك الغزال، ص 145.

[3] المصدر نفسه، ص 132.

[4] روجر آلن، الرواية العربية، تر: إبراهيم المنيف، المجلس الأعلى للثقافة، لبنان، ط1، مارس، 1994، ص 135.

وبذلك استطاعت الروائية تقديم شخصية سوزان بوصفها أنثى مطلقة بتسكين الطاء أكثر مما سعت إلى تقديمها أنثى أمريكية أو زوجة رجل أعمال أمريكي في الخليج « فقد ظهرت متمردة داعية إلى حرية الحب وثائرة بوجه كل سلطة تعترض طريقها... وتصطدم بتقاليد المجتمع بقوة »[1]. وقد مثلت شخصية "سوزان" نظرة الاستعلاء للعرب بقولها: « أفكر بضيق بأن سهى رغم ملابسها ولغتها الانجليزية الممتازة هي مثل.. اللواتي أراهن يمشين في الشارع كأكياس فحم»[2].

وما يمنع تحقيق علاقة "معاذ" "بسوزان" أمران هما: « الأول أن لدى معاذ فحولة خام فائضة عن الحدود المعتادة في محيطها الغربي،.. ولها استغلال تلك الفحولة.. وكأن امتصاص فائض الفحولة عنوان مبطن، أو تصوير بلاغي مضمر لامتصاص الفائض البترولي العربي الزائد عن حاجة البلد»[3].

أما العامل الثاني الذي وقف عائقا بين تحقيق هذه العلاقة فتمثل في طموح "سوزان" الفردي لتكوين ثروة خاصة بها، لا يشاركها فيها أحد حتى زوجها لقد «كانت تحت سقف تصوراتها المستثارة بأحلام الترف، والثراء الأسطوري المتعلق بأجواء ألف ليلة وليلة»[4].

وإذا كانت "مسك الغزال" قد أولت عناية هامة بالشخصية من حيث السرد، فإن رواية "حديقة حياة" وبطلتها "سوزان" أيضا قد أخذت بعض الملامح السلبية لكن تصويرها كان أكثر قهرا من (مسك الغزال) "سوازن" هنا حزينة كئيبة مقهورة من زوجها، فهي لا ترى الحياة في البيت، ولا في الحديقة رغم ما تبثه فيها أم "ميساء" من أمل.

---

[1] رازان محمود إبراهيم، خطاب النهضة والتقدم في الرواية العربية المعاصرة، دار الشروق، عمان، الأردن، ط1، 2003، 172.

[2] مسك الغزال، ص 124.

[3] صلاح صالح، سرد الآخر، ص 106.

[4] المرجع نفسه، صفحة نفسها.

« على الرغم من اتساع حديقة سوزان فإنها لا تسهم في صنع الحياة، فهي حديقة موحشة سجينة قصرها لا يراها أحد ولا يستمتع بشذاها أحد على عكس حديقة حياة»[1].

« إنها زوجة لرجل ثري، عربي، سلبية في تعاملها تصفها الروائية بقولها: "تبدو شخصية سوزان متطورة فقد ظهرت في البداية امرأة غنية لا يهمها شيء في العالم، ولا ترى في الحياة سوى غناها وجمالها، وأنوثتها، ثم تنهار الدنيا من حولها وتفقد الأشياء قيمتها، بعد أن يرفض عبد المقصود أن يطلقها وتنسى إحساسها بجمالها وأنوثتها حتى أنها تفكر في التحول إلى ذكر لتنتقم من العالم الذكوري.. وعندما تلجأ إلى حياة يطرأ تحول كبير في شخصيتها فتصبح إيجابية تساعد كل من حولها ولاسيما "غسان"..».[2]

يصطدم الحبّ والموت في ثنائية تشكل هوية النص الأنثوي على مداه فقد أسلم زياد حبيب "ميساء" نفسه للحضارة الفرنسية، وترك الوطن هناك، تصفه الروائية وكأنه جلجامش الأسطورة ذهب بحثا عن عشبة الخلود، في بلد الأجانب، نهايته معروفة «يتوهم زياد أنه اجتاز مياه بحر الموت، وأنه سيفوز بعشبة السعادة ويقطف ثمرة الثراء... لم يدرك أنه أفلت بجسده ولبثت روحه تصارع المسافات وتقاوم تبدلات الريح... شيء واحد أردت إثباته للغرباء أن تخفي حقيقة لونك وعلامات سلالتك»[3].

إن الأنثى/الكاتبة أنثى مقهورة مثلت انجراحاتها في خطابها معبرة عن صورة الأخر (الرجل) الذي ينبهر بحضارة الغرب وخصوصا الشخصية النسوية، ويترك وراءه أنثى من سلالته مقهورة ووطنا جريحا في انتظاره.

وإذا كان الغرب بصورة يتجلى في عدة أشكال حضارية، اجتماعية، سياسية، فإن الرواية النسوية العربية قد بينت الوجه السلبي له، والخطر المحدق بالهوية العربية الإسلامية في مختلف أبعادها.

---

[1] حديقة حياة، ص 27.

[2] المصدرنفسه، ص 29.

[3] المصدر نفسه، ص 57.

فالانبهار بالغرب، والانمحاء فيه، ومغالطته كلها صور عبرت عن رؤيا حاولت البحث عن هويتها، عن ذاتها عن أصلها، والبحث عن انتمائها إلى أرض، إلى وطن إلى تاريخ يكتب ولا ينمحي، حقيقي لا مشوه أرادت المرأة/الكاتبة تحقيق مقولة عطيل/شكسبير الشهيرة: أكون أو لا أكون![1] في خوض غمار رحلتها الروائية.

[1] بن جمعة بوشوشة، الرواية النسائية التونسية، ص 60.

المبحث الرابع: الكتابة بالجسد... مساحة تحرر

إن نظرة الرجل العتيقة للمرأة تشدها إلى اعتبار جسدها هو محور وعيها بمشكلاتها يتوجب انخراطه في معركة التحرر.. أن يضحي بحرارته أمام ذاكرة مجتمعية مازالت تحافظ على فسيفساء تواجدها، على مسافات واسعة من الضوء ترهن الوجدان والوعي بالآخر إن لم يكن الوعي بالذات هو الذي يقارب في الأشيا ء التحول الجنائزي للحلم بالطغيان إلى حقيقة ارتسمت على جسد المرأة كخلفية لهذا الطغيان.[1]

إنها غواية الحديث- الكتابة الممزوجة بطهارة الحب ودنس اللغة، حيث تسكن خواطر الجراح، بينما تنادي الكلمات قاموس النساء لتمزيق وطي دفتي كتاب النفزاوي (الروض العاطر في نزهة الخاطر) لأن الفحولة الحضارية تخرج من بين صفحاته لتعلن في غير تردد الجسد بكل مكامنه دون اعتبار للعرف الاجتماعي «إن المجتمع العربي غير معفى من المراجعة... مراجعة كل التراث الاجتماعي الذي يحيطه»[2].

إن الكتابة بالجسد أو الاستبرتيز الأدبي "Strip-tease littéraire" يعطي للعالم قناعا لكي ترتب للجسد مسافة ما، فهي تفصل إبراز التمثل الذي تحمله عن جسدها بدل جسدها الملموس، إنها تعطي عناية خاصة لهذا الجسد الذي تكثف رسمه، ورمزيته من اجل جعل كتابتها إغرائية تنمحي في هذا الجسد، انطلاقا من عملية تماهي الورقة بالقلم ففعل كتابتها فعل تحرري لتجارب وأحلام طال انتظارها، أو كانت تحت لواء المسكوت عنه.

« إن جسد المرأة هو صورة نفسية تشكل انتظاما مفتوحا على السياقات الاجتماعية والثقافية التي تعتبر العمق غير المرئي للجسد بمثابة طقوس تتهاوى على الشكل الاحترافي للأوضاع الجسدية، تجعل الجسد مقيدا بأقانيم تجعل انسيابه وغيابه في اتساع عودة المكبوت حاضرة»[3].

---

[1] عبد النور إدريس، الكتابة النسائية، حفرية في الأنساق، ص128.

[2] عبد النور إدريس، «المرأة في صراع مع حقوقها»، جريدة بيان اليوم، ع814، 14 سبتمبر 1994، ص06.

[3] عبد النور إدريس، الكتابة النسائية، حفرية في الأنساق، ص68.

فإذا كانت الكتابة بالنسبة للحاضر هي تعبير عن وضع قائم، فإنها من ناحية أخرى استنطاق للذات، للذاكرة، وهذا ما يتجسد في رواية "عابر سرير" من خلال العلامات المؤشرة عليه في بيت خالد: "المكتبة، المطبخ، الحمام، السرير...".

فإن الجسد يشكل إحدى العلامات البارزة في الثلاثية، وقد تمثل في عدة صور متنوعة منها: الجسد كذاكرة وطنية « وابرز ما يجسد ذلك اليد المبتورة لخالد في قوله: "كنت تحمل ذاكرتك على جسدك »[1]، وفي قولها أيضا « وأنت الذاكرة المعطوبة التي ليس هذا الجسد المعطوب سوى واجهة لها»[2].

فالجسد هنا يمثل تاريخ نضال طويل، والعلامة التي يحملها تختصر مرحلة هامة من تاريخ الجزائر، وهي مرحلة التحرير، ومواجهة المستعمر، ومن هنا يمكن فهم وتأويل جوهر علاقة الحب القائمة بين حياة وخالد، وبينها وبين الأب الوطني المناضل، وبينها وبين جميلة المناضلة الرمز.[3]

إنها تستحضر التاريخ، تختصر الزمن عبر الجسد المشوه، المبتور في إطار مرجعي أو متخيل، حيث تقترب الساردة هنا في وظيفتها من وظيفة الراوي في السيرة الشعبية التي تتراوح بين التمجيد والتأويل، حيث يقوم بإيجاد علاقة بين مرويه والبنية الثقافية لتمكين خطابه من الدلالة المطلوبة، هذا فضلا عن وظيفته الإبلاغية التي تتوخى إيصال مادة حكائية باعتباره شاهدًا يحمل علامة تشهد له بمصداقية ما يرويه.[4]

إن الجسد بهذه الصورة يختزل المسافات، يختزل الحروب، إنه الوطن الجريح الذي لازالت ذاكرته تنزف بصورة المستعمر، وبترُ يدّ خالد شاهد على ذاكرة التاريخ الجزائري.

« لا مساحة للنساء خارج الجسد، والذاكرة ليست الطريق الذي يؤدي إليهن في الواقع هناك طريق واحد لا أكثر».[5]

---

[1] ذاكرة الجسد، ص 72.

[2] المصدر نفسه، ص 73.

[3] ينظر: محمد غرناط، الشخصية النسوية في ثلاثية أحلام مستغانمي، ص 128.

[4] المرجع نفسه، الصفحة السابقة.

[5] فوضى الحواس، ص 305.

حينما تكبر دائرة استلاب المرأة، ويعوق الحصار الذات، تتجه الأنثى إلى الاستفادة من قدراتها، وتسعى إلى تحويل العزلة إلى فضاء منتج، ترى السبيل متمثلا في توليد الحياة من ظلمة الفقد من خلال الإبداع والكتابة.[1]

وحين يحتل الحلم جزءا من مساحة الكتابة، حين تسعى الذات بحثا عن نفسها فتفكر في اختراق العالم الوهمي عبر الجسد الأنثوي فتكشف عن شفافية الذات المؤنثة « إنها بأساليب التمويه التي تصقلها بجسدها تكتب مباشرة على جسدها... إنها ترسم ورسمها تكثيف لرغبتها، والرجل تتولد لديه حساسية نحو هذه الرموز »[2].

إن الجسد بالنسبة لـــ"حياة" بطلة "أحلام مستغانمي" مرتبط بالحب والشهوة، وهما حق لها، لكن هذا الحق تعترضه عوائق تتمثل في التقاليد المقيدة للجسد يحمله من الأمور التي تزدري الأنوثة وتعلي شأن الذكورة، فتجعل الرجل يحصر نظرته للجسد في كونه مساحة للذة والاستمتاع فقط تقول حياة عن الأم: « أتأملها في أنوثتها المعطوبة، في جمالها المسالم، في مرحها البسيط الذي يجاور الحزن»[3].

وهي لذلك لا تعرف معنى الحب ومعنى الزواج، وتقوم بينها وبين الزوج علاقة خضوع للعرف الاجتماعي لا غير، بينما الكاتبة تحتفي بالجسد في شكل يتحقق معه تعالي الذات عما هو سائد، يبدأ من رفض أن يكون الجسد موضوع متعة، من خلال التمرد على الزوج العسكري، ولغته لتقيم علاقة حب مع غيره (العاشق) تحرر ذاتها من الخضوع السالف، وتمكنها من تحقيق الإشباع مثل "فرانسواز" التي يشتغل جسدها رغبة « وهو جسد عصي على الإطفاء »[4]، ولكنها لا تريد علاقة عارية من الحب كعلاقة خالد مع كاترين « تلك السعادة السرية التي نمارسها دون قيود.. بشرعية الجنون»[5]، بل ترغب في تحرير الجسد ضمن علاقة يتحقق فيها الانسجام والتوحيد، « فالمرأة تكتب لتغلف جسدها وتجعله هامشا ينفلت من الشهوية لتعطي للنص المكتوب

---

[1] سيد محمد السيد قطب، في أدب المرأة، ص 133.

[2] عبد النور إدريس، الكتابة النسائية، ص 68.

[3] فوضى الحواس، ص 102.

[4] عابر سرير، ص 16.

[5] ذاكرة الجسد، ص 76.

لذاته الشبقية فوق الجسد السافر وتستعيد تحررها عبر دفع الرجل إلى الإنصات إلى جسد الكتابة وتعرض الجسد الأنثوي للانمحاء داخل فضاء رمزي لا يتميز بالحركة»[1].

إن رقابة المجتمع لهذا الجسد وجعله حبيس خانة الأخر (الرجل) كونه صاحب الملكية له في إطار الشرعية، وغير هذه الخانة لا يسمح له بالتحرك والتحرر، وهو ما يمثل لديه بؤرة مركزية تتمثل في كونه مصدر شهوة وإمتاع وقد كرس النظرة المتوارثة للمرأة، والتي لا ترى فيها سوى مركزا للذة، وعندما تشعر المرأة بأنها لا تملك سوى جسدها فإنها « توظفه في حالة التمرد وحالة الإكراه كأداة عمل، وأداة إشباع»[2]، وكأن النساء هكذا دائما لا يرين أبعد من أجسادهن، وهذا من خلال تعدد صور انعتاق الجسد في العديد من الأعمال الروائية النسوية فالجسد في "مسك الغزال" يأخذ عدة أبعاد لهذا الانعتاق وخاصة جسد "سوزان" الأمريكية في علاقته بـــ"معاذ"، حيث تجسد صور « انعتاق الجسد وتوقه للاكتمال عن طريق عنفوان اللذة و المتعة مما يمثل علامة تحول في وضع..»[3].

المرأة/الغربية وعلاقتها بالرجل العربي- المشرقي الذي يتوقف على علاقة خارج التقاليد ودائرة الزواج.

« أمسك وجهي بين يديه وقبل عيني وانفي... وقال أنه سيلصق نجمة حمراء على بلدي إذ عنده خارطة العالم والبلاد عنده هي من خلال النساء»[4].

فتصور "سوازن" امرأة جرئية متهورة تبحث عن متعة الجسد بتعدد العلاقات في الوطن العربي، وإن تعرض هذا الجسد للعنف فإنها ترفض أن يظل هذا الجسد ساكنا ليس له مكان في بلد كهذا- ألف ليلة وليلة والجواري، إنها تريد أن تكون جارية كما في ألف ليلة وليلة وتسأم من الجسد الصامت تذكر على لسان (سهى) قولها: « تريني

---

[1] عبد النور إدريس، الكتابة النسائية، ص 68.

[2] سوسن ناجي رضوان، صورة الرجل في القصص النسائي، ص 38.

[3] بوشوشة بن جمعة، الرواية النسائية التونسية، ص 65.

[4] مسك الغزال، ص 108.

كالمعتاد أثار قنينة الزجاج على رقبتها، أثار المنفضة على إبطها، وما كفت عن التوسل لأن أتدخل لدى معاذ وأكلمه من أجل أن يعود إليها»[1].

وإذا كان اشتغال الجسد في روايات أحلام اشتغالا يعكس متعة الكتابة والتفنن فيها عبر إسقاط الجسد في ثنائية التاريخ، الذاكرة، الحب فإنها تقر بأنه: مجرد هروب لها بَعْدَ توالى خيبات متوالية لهذا الجسد «أنا اهرب إليه فقط من ذاكرة لم تعد تصلح للسكن بعدما أثثتها بالأحلام المستحيلة والخيبات المتتالية »[2]. بينما الجسد في "مسك الغزال" نجده يأخذ بعده الإيروسي بين "معاذ" و"سوزان" وباقي الشخصيات حتى يصبح هم الكاتبة– حنان الشيخ– التكيف وفق إيروسية هذا الجسد لتمرير إيديولوجي ة معينة، فتذهب في كثير من الأحايين إلى الإمعان في احتقار هذا الجسد بفعل العنف المسلط عليه من الرجل فيصبح هذا الأخير له حق الامتلاك للجسد الأنثوي وقد يتحول هذا الأخير إلى « فضاء تمارس عليه أشكال من القهر الجنسي من قبل الرجل، حيث الفعل إكراها لا ينجز عن رضى، فيكون امتهان الجسد الأنثوي، واحتقار كيان المرأة من خلال اغتصاب الذكورة للأنوثة بشكل أناني، يدرك أحيانا مدى التوحش بعيدا عن التناغم والتفاعل، فلا تتجاوز نظرة الرجل للمرأة البعد الحسي إذ يعتبرها مجرد بؤرة للذة لا كيانا متكاملا»[3].

وهذا ما نجده في نساء عند خط الاستواء بقولها على لسان البطلة: « عينا الرجل النهمتان اللتان نهشتا مفاتن جسدي طوال ساعات الليل، حفنة الدولارات ألقاها بجواري...»[4].

كما تذكر استغلال هذا الكاتب الشهير للكاتبة الصاعدة المنبهرة بأفكاره الشعرية قائلة: « سألته بلهفة هل ستساعدني على الولوج لعالم الأدب؟ أجابها بثقة أعدك أن أقف بجانبك،.. هذا الجمال يستحق أن يتعب الإنسان من أجله»[5].

---

[1] المصدر السابق، ص 20.

[2] ذاكرة الجسد، ص 276.

[3] سوسن ناجي رضوان، الوعي بالكتابة في الخطاب النسائي العربي المعاصر، ص 72.

[4] نساء عند خط الاستواء، ص 13.

[5] المصدر نفسه، ص 20.

وإذا كان الجسد في "نساء عند خط الاستواء" قد رسم مدارا من المتعة، واللذة من طرف الرجل، فإن الكاتبة ترى من خلاله انكسارات وانجراحات أنثوية، إنها صرخة مكتومة تبحث في ذاتها لتعيد لجسدها وكيانها مكانة ترفعه عن السقوط فتناوله كتابه لتعلي أو بالأحرى لتبعث قضايا متعددة من خلاله ويتجسد ذلك من خلال نموذج المرأة/المنحرفة والذي يعد من التيمات المحرمة والمسكوت عنها في الثقافة الدينية، والعرف الاجتماعي فيصبح « دالا على تغير ثقافي بحيث يصبح هذا الموضوع صريحا ومعبرا عنه، وقابلا لأن يستهلك، رغم كونه محترم كموضوع ثقافي في الرواية..»[1]. بالإضافة إلى أن احتراف المرأة للعهر قد « يكون أحيانا إترافا متولدا عن الفقر، وعجزها عن مجاراة الرجل في المدينة، في حيازة وسائل الإنتاج، ولكن نجد أن المرأة ذاتها تساهم في ترسيخ تلك الظاهرة أحيانا بوعي ما هو إلا تبرير فاسد تتوهم فيه عندما تمتلك ثقافة ما، بأن إباحة الجسد إثبات للذات»[2].

تذكر الروائية زينب حفني في قولها على لسان إحدى بطلات روايتها: « أعشق باريس في فصل الخريف أراها تتحرر من جمودها وكبريائها العتيق، تصبح امرأة تلقائية في تصرفاتها، تنساق خلف رغباتها بلا تصنع. تذكرت ليلة الأمس.. كيف أتتني الجرأة على إزاحة الستار على هذا الجسد لشخص لا يربطني به عقد زواج»[3].

إن المساس بهذا الجسد مساس بطابو المجتمع، الأسرة، وهو انتهاك عقوبته القتل غسلا للعار، من حمى القوانين أو تساهلها حتى في البلدان الغربية الاشتراكية، لقد تطرقت الكاتبات إلى تيمة الجسد/والجنس فتحدثن عنه مزاوجين بين التلميح والتصريح في لغة مشتهاة لا تخلو من الرمزية والتشفير لتجعل هذا الجسد ضمن حقل دلالي وهو ما يسفر عن تحدي المرأة/الكاتبة للذات الذكورية ضمن دائرة الحقل الأدبي في ظل « وجود أدباء يجاهرون، ويعلنون بتفوق الجسد الذكوري جماليا على جسد المرأة كاسخيلوس واندريه جيد، وتينسي وليامز وأوسكار وايلد»[4].

---

[1] بوشوشة بن جمعة، الرواية النسائية التونسية، ص 72.

[2] المرجع نفسه، ص 72.

[3] نساء عند خط الاستواء، ص 11.

[4] بوشوشة بن جمعة، الرواية النسائية التونسية، ص 76

وهذا ما يرجئ الكتابة الأنثوية إلى حالة من التمازج بين الحس الذكوري الأنثوي في الذات المبدعة لأحداث التوازن في عملية الإبداع.

« إن بلاغة الكتابة النسائية بالجسد تعطي للغة طابعا شبقيا يحقق قوته باندفاع الكلمات للرقص في مكان هارب، فالجسد داخل الوضع السيميولوجي الأنثوي يضع المرأة الراقصة أمام الحرقة الدلالية ضمن تمظهرات نسقية للفحولة فهي: راقصة/لا امرأة إذ أنها لا ترقص وإنما توحي بكتابتها الجسدية إنها تتعالى عن الأنثى لتصبح امتدادا للرجل ضمن لعبة هندسية»[1]، ثنائيتها كما يري عبد الكبير الخطيبي بين (الكلام والكتابة) داخل منظومة فعل الرقص يقول: « فالوجود الراقص هو حد نظري للغة، أو بدقة أكثر يحيي من هذه الحيرة بين الكلام والكتابة، إذ إن الجسم الراقص يكتب الكلام ويحطمه، يجرد من الفضاء هندسة دقيقة ومتعددة الأصوات، إنه زوبعة القوانين انعكاس الخطوط، ومحو الأثر الذي بواسطته ينطق الأصل (الجسم) ويمحق»[2].

إن اللحظة المتداخلة بين الكلام والكتابة تتراءئ ملامحها لتجعل من الجسد الأنثوي الراقص كتابة يلفها الضباب، وهذه اللحظة بين الكلام والكتابة النسائية يمتلك فيها الرجل الجسد والهوية، وقد تكتب الأنثى عن طريق الوشم لتجعل من جسدها ممتلئا بالرموز.

إن الوشم كالكتابة يعتبر داخل المنظومة الإسلامية حجابا يعتم أفق المتلقي ورؤاه للجسد الأنثوي، انه يحجب الجسد عن الانتهاك « إن المرأة الواشمة تكتب لتضع لذة النص بيد المتلقي لاكتشاف نهاياته الاشتهائية ولتضع تجربتها داخل نظام جنساني..»[3].

أي أن الوشم يشطر جسد المرأة إلى نصفين، انها نقط مركزية تتفرع عنها اللذة بالكتابة وبالجسد فهي حين تربط ملامح الأنثى بلوحة فنية في نساء عند خط الاستواء محاولة بذلك جعل الصورة تعبر عن انكسار المرأة في الواقع قائلة « لمحت فوق

---

(1) عبد النور إدريس، الكتابة النسائية، ص 71.

(2) المرجع نفسه، ص 72.

(3) المرجع نفسه، ص 73.

السرير لوحة لامرأة مرسومة بدقة متناهية أجمل ما فيها ملامح الوجه وبروز منطقة العينين... شعرت منذ اللحظة الأولى بان هناك شيئا مشتركا يجمع بينها وبين هذه المرأة، ربما النظرات متشابهة، البريق... ظلال الحزن نفسها...»[1].

إن هذا الرسم الفني التخييلي بين اللوحة، والمرأة في الرواية يوحيان بهندسة الروائية ووشمها للجسد عبر رمزية اللوحة الفنية « إن الجسد في علاقته بالنص يوحي بمعطيات إدراكية تخيلية، ومتخيلة في الآن نفسه إذ إن الجسد هو موضوع النص ومنبع معطياته، وهو يشدنا إلى مسألة الوجود كي يصغي لها وينتجها تخيليا »[2].

إن الباحثة "بنزاكور" تعي جيدا بأن المتخيل الذكوري لا يمكن وضعه مكان المتخيل الأنثوي، وهذا ما يجعل المرأة/الكاتبة تحقق نوعا من الثقافة في مواجهة جسدها بحيث تصوغ كتابة مختلفة عن كتابة الرجل.

ففي نص "اكتشاف الشهوة" لفضيلة الفاروق تقدم لنا البطلة "بانى" التي مارست حرية الجسد بحثا عن الانعتاق، لتدوس كل المخاوف والطابوهات المسكوت عنها بقولها: « يلزمنا دائما جسد ما، خطيئة أولى، لنلقي أجسادنا في بحر التجربة، ثم نتعلم كيف نسبح، وكيف نخرج منه، ويصبح من السهل علينا أن نعيد الكرة ثانية »[3].

هي إذن الخطيئة، الاعتراف بالجرم، والإصرار على المعاودة لتدنيس هذا الجسد، بفعل الإكراه، غير أن أحلام مستغانمي في ذاكرة الجسد تطرح المسالة من الناحية الدينية من خلال الحوار الدائر بين (خالد وأحلام) وخالد وأخيه حسان من منظور نفعي أكثر من كونه تيمة عقائدية، ومكون للهوية، ففكرة الإيمان في الرواية تتماشى وفكرة الحب، والوطن والذاكرة، لتعلن أحلام بأنها مؤمنة وتمارس شعائر الدين كالصوم في التواصل مع الوطن حين تعجز عن إيجاد اللغة التي تتحدث بها إلى هذا الوطن وإلى الذاكرة التاريخية تقول: « طبعا أصوم... إنها طريقتي في تحدي هذه المدينة... في التواصل مع الوطن.. ومع الذاكرة»[4].

---

[1] نساء عند خط الاستواء، ص 67.

[2] ينظر: فريد الزاهي، النص والجسد والتأويل، دار إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، ط2004، ص18، 19.

[3] اكتشاف الشهوة، ص 140، 141.

[4] ذاكرة الجسد، ص 278.

وتتملك خالد الدهشة من مظهر أحلام وتدينها في الآن ذاته يقول: « تعجبت لكلامك- لا ادري لماذا لم أكن أتوقعك هكذا، كان في مظهرك شيء ما يوهم بتحررك من كل الرواسب»[1]، غير أن أحلام ترى أن تمسكها بدينها والإيمان به، قناعة وليست رواسب كما يراها (خالد) وهو أي الإيمان ملجأ الإنسان حين تضيق به الآفاق:

« الإيمان كالحب عاطفة سرية نعيشها وحدنا في خلوتنا الدائمة على أنفسنا، إنها طمأنينتنا السرية، درعنا السري... إلى العمق لتجديد بطاريتنا عند الحاجة»[2].

فكأن الأزمات، وظلم الوطن لأبنائه هي وحدها كافية لتحريك العاطفة الدينية في نفوس الناس، فيهرعون إلى التدين لقناعتهم أن الإيمان وحده كافٍ لمداواة الجراح التي طبعها الزمن فيهم.

وقد كانت نظرة أحلام في الرواية أن الإيمان في القلب وليس في الحجاب،فهي تناهض الحجاب الذي يستر الجسد في قولها: « لا تصدق المظاهر أبدا في هذه القضايا، الإيمان كالحب، عاطفة سرية (..) أما الذين يبدو عليهم فائض من الإيمان فهم غالبا ما يكونون قد افرغوا أنفسهم من الداخل ليعرضوا كل إيمانهم في الواجهة، لأسباب لا علاقة لها بالله...»[3].

إن فضيلة الفاروق في "اكتشاف الشهوة" من خلال شخصيتها الروائية "باني" تعطي نظرة عدائية، ومشوهة للحجاب باعتباره سترا لمفاتن الجسد تقول: « نحو سان جان الشارع مكتظ وعابس، الجو كان جميلا، النساء كلهن متحجبات ما عداي أنا...ألبستهن كئيبة، عبوسهن فطري، متأهبات دائما لحرب ما، ...وحتى اللواتي يبدون متأنقات تجعلك شراستهن المفتعلة تنفر منهن»[4].

فالكاتبة لم تكتف برفضها للحجاب فقط بل طالت عدائيتها حتى المتحجبات، وراحت تعطي لنا صفات سلبية لا تتم في الحقيقة إلا عن موقف للزي الإسلامي، فالدين جمع بين الروح والجسد على حد السواء وكلاهما مكمل للآخر، « وهي جعل

---

[1] المصدر السابق، الصفحة نفسها.

[2] المصدر نفسه، ص 361.

[3] المصدر نفسه، ص 279.

[4] اكتشاف الشهوة، ص 134، 135.

الجسد يتسامى عبر اللاهوتي، ولا يعود اللباس مجرد عملية استخدام ليتحول إلى أخلاق، بل إلى لاهوت »[1]. فحجاب المرأة/الأنثى هويتها رمز جنسيتها، رمز وطنيتها كمسلمة فالغرب حين يحارب الحجاب فانه يحارب الهوية الإسلامية فينا.

وبهذا فإن الحجاب يعدّ وشما تَشم به المرأة مفاتن الجسد لتعتم آفاق الرجل من زاوية الرؤية والاكتشاف قصد المتعة والاشتهاء.

[1] بوحديبة عبد الوهاب، الجنسانية في الإسلام، تر: محمد مقلد علي، دار سراس للنشر والتوزيع، تونس، ط2000، ص22.

المبحث الخامس: الدين/ المتخيل الروائي

تتأسس الكثير من النصوص الأنثوية على تيمة بدء الخلق والخطيئة الأولى في قصة آدم وحواء ويؤرق هاته النصوص أسئلة متخيلة منذ نزول آدم وحواء من الفردوس إلى الأرض، فتعمد الكثير من الكاتبات إلى رمز الشجرة الآثمة التي أغوت حواء وكانت رمزا للخطيئة الأولى، فكانت الخطيئة التي ألصقت بحواء الخطأ الذي لم يغفره لها المجتمع والى اليوم لا تزال موشومة بعار الخطيئة على جسدها الذي دفع الثمن فأصبح هذا الجسد لا يخرج عن دلالة: العورة، المحرم، المتعة، المقدس، العاهر، المدنس... الخ.

كيف تناولت النصوص النسوية قصة الخطيئة الأولى؟ وهل كان هذا التناول نفسه في جميع النصوص؟ أم انه أخذ أبعادا دلالية اخرى؟ فأحلام مستغانمي في ذاكرة الجسد وظفت قصة الخطيئة الأولى بطريقة فنية ذكية تجاوزت بها ذلك الخطاب التقريري المباشر، فجعلت للخطيئة نكهة خاصة وطريفة يقول بطل أحلام « يالتفاحة...يالتفاحة خبريني وعلاش الناس والعة بيك... هل التغزل بالفواكه ظاهرة عربية؟ أم وحده التفاح الذي مازال يحمل نكهة خطيئتنا الأولى، شهي لحد التغني به، في أكثر من بلد عربي، لا لم تكوني تفاحة، كنت المرأة التي أغرتني بأكل التفاح لاأكثر، كنت تمارسين معي فطريا لعبة حواء، ولم يكن بإمكاني أن أتنكر لأكثر من رجل لأكون معك أنت بالذات في حماقة آدم»[1].

فبطل "حياة" خالد وأمام إغراء أحلام الوطن، يستسلم للخطيئة التي لا علاقة لها بالتفاح، إنها خطيئة الحب، حبه للوطن ولأحلام يأتي هذا في قوله: « اكتفي بابتلاع ريقي فقط، في الواقع لم أكن أحب الفواكه، ولا كان أمر التفاح يعنيني بالتحديد، كنت أحبك أنت، وما ذنبي إن جاءني حبك في شكل خطيئة»[2].

إن الكاتبة بهذا التوظيف لدلالة التفاحة تؤسس للخطاب القائل بأن حواء شريكة آدم في الخطيئة، فهي من أغرته بأنوثتها، ليأكل التفاحة، فما كان لآدم إلا الاستسلام أما

---

[1] ذاكرة الجسد، ص 16.

[2] المصدر نفسه، ص 17.

الإغراء الأنثوي الذي جعلته أحلام مستغانمي إغراء فطريا أي انه من طبيعة الأنثى، وما كان سائدا في العرف لا يمكن تغييره.

فـ"خالد" بطل حياة لم يرتكب خطيئة آدم- أكل التفاح- كما فعل آدم قبله بل اكتفى بإيهام نفسه بابتلاع ريقه كما ذكرت الكاتبة "أحلام" وقد دلت بهاته العبارة التي توهم بحدوث الخطيئة التي لم تحدث، أن الحب الذي جمع بين "خالد" والبطلة "أحلام" هو الخطيئة التي لم تحدث رغم إيهام الرواية بحدوث الخطيئة، وكانت وسيلة الكاتبة في ذلك هي اللغة التي تكاشف بها البطل والبطلة « فبطلا النص يكتشفان اللغة العربية يعودان إليها ويدخلان في سحرها، حيث تكون اللغة لتكون هي الأنثى، وهي الذاكرة وهي الأم، وهي الوطن»[1].

وهذا من خلال الحوار المغري بينهما في اشتهاء، تنمحي فيه حدود المستحيل وتذوب فيه كل الفواصل وفق تناسق وتناغم « أنت تعلقت بي لتكتشفي ما تجهلينه، وأنا تعلقت بك لأنسى ما كنت أعرفه»[2].

فاللغة كانت وسيلة خالد وأحلام لمواراة حبهما الذي اكتشفاه عند أول لقاء بينهما، كما استعان آدم وحواء ليواريا سوأتهما عند أول اكتشاف لجسديهما، ولكن في الرواية لم يكن ذلك الاكتشاف سوى وهم «فلم يكن خالد يدرك أنه يقابل اللغة، ولم يكن يقابل جسدا أنثويا كما كان يتوهم»[3].

أوهمتنا الكاتبة باشتغالها على اللغة أن الخطيئة حدثت لنكشف في نهاية المطاف من مسار الرواية أن الذي حدث هو اللعب اللغوي، وليس الخطيئة ! وإذا كان الاشتغال على هذه القصة في بعض النصوص الروائية يأخذ أبعادا أخرى، خصوصا « وأن حكاية الخروج من الجنة والخصوصية الفزيولوجية للجسد الأنثوي وبعض الأحكام الشرعية المتعلقة بهذه الخصوصية يعاد تأويلها كلها من منظور تحقيري، عدائي يجعل

---

(1) محمد عبد الله الغذامي، المرأة واللغة، ص 194.

(2) ذاكرة الجسد، ص 50.

(3) محمد عبد الله الغذامي، المرأة واللغة، ص 198.

حياة المرأة كلها تبدو سلسلة من العقوبات المتلاحقة، بسبب ذنب لم ترتكبه لكنها تتحمل وزره حتى يوم القيامة لمجرد أنها امرأة»[1].

حملت حواء وبنات حواء بذور الخطيئة، ومسؤولية ارتكاب الخطأ وقد كانت « حديقة حياة" من بين الروايات التي أشارت إلى حدوث الخطأ بين "زياد" و"ميساء" وقد كان الإغواء من كليهما وحدث فعل الخطيئة تم فعلا وكانت النتيجة أن تحملت "ميساء" وحدها ذبك الخطأ رغم أن زياد كان شريكا فيه، غير أنه لم يبالي بها، وضرب في رحلة اللاعودة إلى بلاد الغرب ليكمل مع بناتهم السافرات ما بدأ مع "ميساء" أغوته الحضارة فأشعلت نار فتنته وذكت فيه أواصر الخطيئة، وترك وراءه امرأة وفيه ظلت تحيا علاقتها تلك « وفي إشارة إلى الأفعى التي أغوت آدم وحواء بتناول ثمار الشجرة المحرمة تحدث ميساء زيادا عن الأفاعي فتقول:... الرجل والمرأة والنخلة والأفعى، آدم وحواء السومريان... ليس من خطيئة هكذا الأمر... يفوز العاشقان بالمعرفة ويخسران الفردوس،... ولكن حين تنصل الاثنان من المسؤولية،... القيا التهمة على الأفعى...»[2].

إذا كانت كلا من النخلة، آدم، حواء، الأفعى رموز توحي بقصة الخطيئة الأولى على وجه الأرض فإن دلالة الأفعى هنا أقوى فالأفعى في « الأسطورة الخلود، فهل الحرب هي من فقد كل من ميساء وزياد الحب بسببها؟ وهل غادر زياد الفردوس عندما هاجر بعيدا عن وطنه كما غادره من قبل أبواه آدم وحواء»[3].

إذا كان هذا الفردوس يتمثل في ميساء، في الوطن والأفعى، هي الحرب والخطيئة فمن السبب في إضاعة – الفردوس– أهي ميساء أم الحرب؟

«وماذا ستفعل كل من ميساء وحياة لو أن إحداهما رأت مارد القمقم السحري ! ماذا ستطلبان منه؟.. هل تقولان له: يا خادمنا المطيع يا جنينا الطيب، احبس الحرب

---

[1] معجب الزهراني، «صورة المرأة بين فكر التوحش ونقيضه»، مجلة البحرين الثقافية، ع36، أوت 2003، وزارة الإعلام، مملكة البحرين، ص 95.

[2] وصفية محبك، «الحب والزمن وتفاعل الأنواع الأدبية في رواية حديقة حياة»، ص 127.

[3] المرجع نفسه، ص 34.

في القمقم، وألق القمقم في الأعماق السحيقة للمحيط، وأوصد بوابات الجحيم وأطلق شريعة السلام»[1].

تظل الأحلام معلقة بأوهام نستلذ بها، رغم أنها لا تجدي نفعا في الواقع وهكذا تظل حواء/الأنثى تحمل نزغ الخطيئة المتوارثة لبناتها وقد « عاقب الله تعالى "النساء" بثماني عشرة عقوبة، الحيض، والولادة، وفراق أمها وأبيها وحصولها على أجنبي يتزوجها، والنفاس والتلطخ به، وأنها لا تملك أمر نفسها ونقصان ميراثها، وكون الطلاق في يد غيرها، وما حلل للزوج أن يتزوج بأربع، ومالها أن تتزوج إلا بواحد،... وأن المرأة تعتد لموت زوجها أربعة أشهر وعشرا...»[2].

كيف جاءت نصوص شهرزاد مثقلة بهموم حوائية، بحثا عن الإجابة، بدءا بمن هو أول من ارتكب الخطيئة بأكل التفاح آدم أم حواء؟

إن نص "أبو بكر مسعودة" الموسوم بـــ "طرشقانة" يشتغل على هاته الفكرة بعيدا عن مدلولاتها الرمزية ويرد ذلك على لسان "مراد" إحدى شخصيات الرواية بتعريف مرتكب الخطيئة قائلا وهو مزهو برجولته « أحقق الكثير؟ وما يمنع الأنثى من تحقيق الكثير؟ ثم علام الفخر؟ أول جريمة بشعة على وجه الأرض اقترفها رجل، وأول عصيان اقترافه رجل، أهذا مما يبعث على الفخر؟ كان ذلك بإيعاز من المرأة، بل قل سبب ذلك، ضعف الرجل أورثه آدم أحفاده، ألا ترى في هذا سببا كافيا يجعلني اختار جنس حواء»[3]، تمرر الكاتبة عبر هذا الحوار خطابا نسويا مضادا للخطاب الأبوي، المركزي المهيمن القائل بإيجابية الرجل وسلبية المرأة، فترجئ الخطأ إلى آدم وليس حواء رغم أن فعل الغواية حاصل لكليهما، غير أن محاولة مراد ورغبته في تغيير جنسه الى أنثى يعكس صورة باهتة ولا ينطلق من قناعة أن آدم/الرجل هو مرتكب المعصية وليست حواء، بل لرغبة طبيعية بداخله، حيث يتصارع فيها الجسد المذكر الذي يميزه والروح المؤنثة التي تسكن هذا الجسد.

---

[1] المرجع السابق، ص 56.

[2] معجب الزهراني، صورة المرأة، بين فكر التوحش ونقيضه، ص 95.

[3] أبو بكر مسعودة، طرشقانة، دار سحر للنشر، تونس، ط1، 2006، ص

وعلى غير ذلك نرى نص "إلهام مسيوغة بوصفارة" يحمل كامل المسؤولية في ارتكاب الخطيئة على "حواء" تقول في نصها "صهيل الصمت" على لسان بطلتها "صفاء" التي عاد بها الحنين إلى حبيبها "عمر" وهي تبحث عن إجابة لترسلها له بعد فراق طويل «... جميل أن تجد الإجابة بعد دهر طويل لترسلها، بعطر الماضي، لتقول له إنه تفاحة الشعر، تفاحة مفلجة يطيب لحواء أن تقضم منها وتسعد بسحرها رغم اللعنات، إنه شيطان العشق يدعو إليه ويبني عالمه بكل جوارحه ويغوي الناس بتجربه لم ينكره»[1].

إن حواء هي الفاعلة، الآثمة، وما آدم سوى ضحية لغوايتها بإيعاز من الشيطان فنص الكاتبة تناص مع النص القرآني بصورة متضادة، في تبادل الأدوار بين (آدم وحواء) فوسوس إليه الشيطان، لتقع الوسوسة على حواء بدل آدم لترتكب الخطيئة وتتلذذ بسحرها حسب نص الكاتبة.

أما رواية حفيظة القاسمي "رشو النجم على ثوبي" فبطلاها هما "آدم" و"حواء" حيث تغوص الروائية عبر المتخيل الروائي للاشتغال على قصة آدم وهبوطه الى الأرض، حيث ظل حزينا يتوق إلى نصفه الآخر، حتى جاء أمر الله بهبوط حواء الى الأرض، ليحصل التكامل، غير أن حواء ظلت متعلقة بالفردوس، وبخالقها يقول: «... يا جلالا لا يكتمل بداية !! هو الأول والآخر وهو الخالق، وأنا والجنة الضائعة هناك، أبكي حين أتذكرها وأمسح دموعي إذا استفاق آدم وأقول له إذا سأل: هل نمت. أقول طاف بي في المنام لما استفقت: فيضمني إليه وينام: فأتأمل وجهه: كم هو جميل ! وكم يبدو مطمئنا ! وأسأل نفسي: لماذا لا أنسى ما قد مضى، فأرضيه وقد أرضاني به ربي»[2].

هبط آدم، وهبطت هي الأخرى، ومن يومها وهي تتوق إلى الصعود ثانية، إلى السكن الأول، إلى الفردوس، ظلت متعلقة بخالقها « واصعد بصري هناك... هل يا

---

[1] بوصفارة إلهام مسيوغة، صهيل الصمت، الأطلسية للنشر، تونس، ط1، 2006، ص 18.

[2] حفيظة القاسمي، رشو النجم على ثوبي، دار صامد للنشر، ط1، 2000، ص 14.

ترى أعود؟ وهل يا ترى تأتيني صويحباتي ذات ليلة مقمرة، لأشتم منهن رائحة السكن الأول»[1].

ويتصعد الخطاب الصوفي في مناجاة بين حواء وربها، تناجيه ويبادلها المناجاة والوله والعشق، وتتصهر الذات الإلهية في جسد حواء « فأنت منيتي منذ الخلق الأول، أنت الحب، وأنت العشق، وأنت خلاصة الجمال أبدعتها فيك، أذابتني كلماتك فذبت داخلك، فإذا أنت جنتي، لا جنة أجمل من جنتك، فما أحلى أن أتخلل إليك انزلاقا وتمددا/وانتشاءً، فيسعى هناك وجمرة الشهوة سرا، فهلا كتمت هواي وكتمت سري»[2].

وتمضي باقي فصول الرواية، بهذا الحوار العشقي، الصوفي بين حواء والذات الإلهية، حيث جسدت الروائية هاته الأخيرة وجعلتها تتبادل حوارات الوله والعشق مع الأنثى "حواء" ليتماهى نصها في توحد الذات، وتعكس ما عرف عند المتصوفين بالتوحد بالذات الإلهية.

غير أن الكاتبة أرادت لحواء في نصها أن تكون هي المرغوب في التوحد بها، بما في ذلك رغبة خالقها في الذوبان فيها، فهي مصدر الجنة، الحب، الكون... « يا لهبا منه فأشتعل هياما مذيبا، إنك اللهب، وأنا الجذوة تلتحم بك، فتتصهر فيك...»[3].

تستعير الكاتبة من الخطاب الصوفي لغته، ومن الخطاب النسوي فكرته، من خلال الهاجس المسكون داخل حواء/الأنثى، ذلك الحلم بالمحاولة في أن تتغلب على عقدة النقص وتتعالى على آدم/الرجل فهو الناقص في نظرها، وهي تتوق إلى الكمال الذي لا يكون إلا في خالقها «فالحب المصعد إذن هو الذاكرة، وبالضرورة هو وثيقة حضورها، وتاريخها، وهو ماء الحياة وروحها، أو هذا ما يحاول النصف الأنثوي التأكيد عليه »[4]، وهذه الخاصية التي تشكل في نظرنا فرادة الكتابة النسائية التي

---

[1] رشو النجم على ثوبي، ص 15.

[2] المصدر نفسه، ص 02، 03.

[3] المصدر نفسه، ص 25.

[4] محمد العباس ، سادنات القمر، سردانية النص الشعري الأنثوي، الانتشار العربي، بيروت، لبنان، ط1، 2003، ص10.

جسدتها الروائية في نصها "رشوا النجم على ثوبي" وهو ما عمقته "سيمون دي بوفوار" في كتابها "الجنس الآخر" حيث الرغبة في لمس "الإله" (تعانق)، خطوة أولى لمعرفة واقعية السلطة الذكورية وطبيعة عملها، وبالتالي محاولة اكتشاف ماديتها [1]، تقول: « يشاهد لدى الكثير من الورعات هذا الخلط بين الرجل والإله»[2].

إن المرحلة التي تكتب فيها المرأة النص الأدبي بمنظار جسدها، تستقي فيها نزعتها الرومانسية لتبقى خاصية مهيمنة على الكتابة الأنثوية، أين حضور "الأنا" للإحالة على هوية دائمة الغياب، منتقصة من طرف النقد الرجولي مستعصية عليه، فتلجأ الكاتبة إلى حرقة العشق والتحرر للذوبان في الذات الإلهية والحلم المنشود بالكمال.

هكذا ارتبطت الخطيئة الأولى في المخيال العربي والغربي على حد السواء لحواء وبالأنثى، ومنذ مفارقتها جند الخلد "الفردوس" وهي تحمل بذور الخطيئة، فكان تاريخ حواء، تاريخ الأنثى ومن يومها والمرأة، تسعى إلى الخلاص من زنزانة التاريخ الذي وشم جسدها بسياط القهر، والانتقاص فهي رمزا للشرور، ومحطا للدونية والانتقاص، وإن هي حظيت بالحياة، فهي الجسد، المتعة، لا غير في مقابل أن الرجل هو العقل والاكتمال.

1 + **الأنثـــى:** اختزال الجسد، (الشهوة، المتعة) = الانتقاص.

2 + **الرجـــل:** اختزال العقل (الكمال، المطلق) = الإله.

فجسد الرجل فاعل وجسد المرأة منفعل، وما هي إلا وسيلة وملكية خاصة به لذلك لا تكتمل الذات الأنثوية إلا به.

---

[1] عبد النور إدريس، الكتابة النسائية، ص 77.

[2] سيمون دي بوفوار، الجنس الآخر، تر: محمد علي شرف الدين، المكتبة الحديثة للطباعة، بيروت، 1979، ص207.

الفصل الثالث

الرواية النسوية ومعالم الذات الأنوثية

1- شعرية السـرد الروائـي.

2- أبجـدية الجسـد الأنثـوي.

3- الانحياز للصـوت النسـوي.

4- السلطة الاجتماعية على الأنثى.

- جماليـــة الســـرد النســـوي:

يطرح السرد النسائي العربي إشكاليات عديدة تمكننا بعد دراستها وتمحيصها أن نقف عند مواطن جماليات السرد النسائي التي تتميز عن كتابة الرجل وقد نجملها فيما يلي:

1 -البحث عن الذات.

2 -البعد التراجيدي.

3 -الاعتراف والبوح.

4 -الحاجة إلى الانعتاق والتحرر.

5 -التدفق السردي.

6 -التركيز على اليومي.

لقد أفرزت الكاتبة (رشيدة بتمسعود عصارة فكرها ونقدها عن الكتابة النسوية في كتابها جمالية السرد النسائي الذي طبع سنة 2006 بعد صدورها المميز لكتابها: المرأة والكتابة: سؤال الخصوصية/البلاغة والاختلاف والذي يعد طرحا مميزا اشتغل على جمالية السرد النسائي، وقد امتازت الكاتبة بالجرأة في الطرح والمغامرة في الكتابة، ففي كتابها جمالية السرد النسائي اشتغلت على نصوص سردية موزعة على خمس دول عربية هي كالآتي: (المغرب، الجزائر، لبنان، فلسطين، الإمارات) لرائدات الرواية العربية، وقد كانت قراءتها لهاته النصوص مبنية على عمق يتجه إلى هاته الكتابة النسوية، ويوضح مدى ارتباطها بتوجهات عدة حيث لجأت إلى تصنيف فعل الكتابة إلى ثلاث محاور/قضايا.

1- الكتابة في مواجهة سلطة المجتمع، والأب، الزوج، وهذا النمط من الكتابة يضع أمامه مسألة المرأة الأساس، والحاجة إلى الانعتاق انعتاق الذات وبحثها عن إمكانيات التحقق الفعلي والإسهام في البناء والخروج من منطقة الظل، وذلك بواسطة الاحتجاج الداخلي، والتعبير الأدبي لمنع سلطة الأب، الزوج (الواقع/الرجل)[1].

---

[1] محمد معتصم، قراءة في كتاب جمالية السرد الروائي لرشيدة بنمسعود، من موقع:

http:/www.doroob.com/archives 18 :09 ،2011/07/14

أما النوع الثاني فإن الكاتبة تصنفه إلى: الكتابة بالجسد وترى فيه « القدرة الفائقة على تحويل الجسد، برائحته وحركاته، وسكناته، إلى وسيلة تعبير عن الأفكار والمشاعر، والهواجس، وأن الجسد يمكنه أن يكون استعارة كبرى على الوجود والذات الكائنة في الخضم العارم للوجود»[1].

في حين يتفرع النوع الثالث من الكتابة إلى قضايا كبرى وتم التطرق إلى القضية الأساس والمحور في الكتابة الفلسطينية وترها الكتابة « لحماية الذاكرة واسترجاعها عبر التأكيد على المكان وملامح الشخصيات، وطرائق كلامها وتعبيرها ضدا على كل محاولات الطمس والمحو والتذويب التي يقوم بها المستعمر وليس المكان وحده المدخل لدراسة المتن الروائي فالذاكرة الفلسطينية المبدعة تقوم على دعامتي المكان والزمان حتى لا تنسى»[2].

وإذا جئنا لتأكيد الخصوصية بين الكتابة النسائية والذكورية، فإنه يجدر بنا عند الحديث عن خصوصية الكتابة النسائية في مقارنتها مع نظيرتها الذكورية، أن نطرح الإشكال الآتي:

– بما يتميز النص النسوي في الرواية العربية؟ وكيف عبرت الكاتبة عن ذاتها من منظور سردي أمام إيديولوجية مغايرة؟

وللإجابة على هذا السؤال يمكننا القول بأن: « الكتابة النسائية المؤنثة تلتقي بنظيرتها المذكرة في اقتسامهما نفس الموقف من قضية المرأة، غير أنهما يختلفات عن بعضهما من حيث جنس الكاتب (رجل ≠امرأة)، وبالتالي في علاقة كل واحد منهما بهذه القضية، سواء من حيث (الموقع)، (المسافة) و(المستوى) بالمفاهيم السردية الخاصة التي يعطيها "جيرار جينيت" لهذه المصطلحات، مما يجعل تناولهما لها مختلفا بالضرورة عن الناحية التعبيرية، والتخييلية على قد سواء»[3].

---

(1) الموقع السابق.

(2) الموقع نفسه.

(3) عبد العالي بوطيب، الكتابة النسائية، التخييل والتلقي، منشورات اتحاد كتاب المغرب، ط1، يوليو، 2006، ص13.

وإذا اختلفت الكتابة في طابعها بين كتابة المرأة وكتابة الرجل فإننا « نجد مقابل ذلك أن هذا الأخير أي (الرجل) يكتب عن المرأة استنادا على تخيلاته، ويبقى في النهاية عاجزا عن تصوير مكنوناتها ومشاعرها»[1].

وفي الوقت ذاته تصبح (الكتابة النسائية المؤنثة) بحكم حميمية علاقة صاحبتها بموضوع المرأة (كآبة الذات عن الجسد) أو (كتابة للجسد بالجسد) تكتفي فيه (الكتابة النسائية المذكرة) بسبب غياب نفس العلاقة (الكتابة غيرية عن الجسد) أو (لكتابة الآخر عن الجسد)[2]، بكل ما تحمله الكتابة من دلالات وأبعاد رمزية لتفريغ شحنات باطنية، تعبر فيها المرأة عن رصد شامل لواقعها المضطهد من حيث أن الكتابة « هي إمكانيتها الوحيدة لإقامة علاقة جمالية مع الواقع، تعطيها فرصة الاستمتاع بفرح الإبداع وإقامة البرهان على قدرة المرأة على أن تكون أدبية»[3].

لقد قدمت "جوليا كرستيفا" (J. Kristeva) رأيها في الكتابة النسوية انطلاقا من ترتيبها « لجملة من الخصائص اعتبرتها سمات تميز النص النسوى عن النص الذكوري، منها أن النص النسوي يشتغل على الفجوات والمسكوت عنه، والثغرات التي لا تسلط عليها الأضواء من قبل البنية الفكرية الأبوية، كما أسندت إلى الخطاب الأنثوي سمات أخرى أهمها أنه يتميز بالحضور المرتفع نسبيا لدور المرسل، وحضور الوظيفة اللغوية التي يقع فيها لتركيز على القناة كوسيلة للاتصال في حدّ ذاته تمكن من المحافظة على الروابط والعلاقات الاجتماعية، وتتجلى الوظيفة اللغوية عبر الإطناب والتكرار»"[4].

وإذا كان الأسلوب هو الإنسان "le style c'est l'homme" فإن اللغة شكلت الهدف الرئيس من منظار النقاد النسويون لأجل الوصول إلى غاياتهم المسطرة، إذا رأو أن أي تعديل لصورة المرأة ومكانتها في الأدب والثقافة عموما لا يكون إلا من خلال

---

[1] كارمن بستاني، الرواية النسوية الفرنسية، الفكر العربي المعاصر، عدد 34، ربيع 1985، ص 122.

[2] عبد العالي بوطيب، الكتابة النسائية: الذات والجسد، ص 13.

[3] رشيدة بنمسعود، المرأة والكتابة، سؤال الخصوصية وبلاغة الاختلاف، ص 76.

[4] سعاد طبوش، النقد النسوي والأيديولوجيا، من اضطراب المفهوم إلى فوضوية التنظير، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير، إشراف: عبد المالك بومنجل، جامعة فرحات عباس، سطيف، 2009، ص 75.

امتلاك المرأة للغة خاصة، تختلف عن لغة الرجل، تؤسس لوجودها ومكانتها في مجتمعها ما دامت اللغة هي بيت الوجود كما يقول "هيجر" "Heidegger"، فالمرأة كما يقرر الغذامي « تحتاج إلى وعي خارق بشروط اللغة وقيودها لكي تتمكن من إحلال الأنوثة بإزاء الفحولة »[1]، التي امتلكت اللغة ومن ثم فرضت سلطتها على الوجود والسلطة منذ الأزل.

1- شعريـــة الســـرد الروائـــي

إن التجربة الأنثوية في مجال الإبداع الروائي، بالإضافة إلى مجال التفكير والشعور، وإدراك الذات، والتركيز على التسميات النسائية لن يكون إلا بالبحث عن لغة مميزة، وإظهار عبقرية خالدة للبناء الأدبي النسوي المتفرد وسط الأبنية الأخرى لتحوز المرأة/الكاتبة السبق في مجال ريادة الرواية.

لقد « عانق هذا الكائن الليلي الكتابة وسطع نور النهار عليه، لكن هذا الكائن الليلي كان دائما يختلس لحظات المتعة للاستراحة قليلا تحت أشعة الشمس يلتفت يمينا ويسارا، ومن خلفه خوفا من أن يداهمه الحارس التاريخي الذي سجنه داخل غرفته الخاصة المظلمة مانعا عنه نور الضوء وحرارته، يلتمس هواءً نقيا يجدد إحساسه بالحياة»[2].

أمسكت القلم، وخاضت مغامرتها في بياض الصفحة، «امتطت صهوة الكتابة، وابتدأت الرحلة، تسللت على العراء لتمنح للعرف روحها وجسدها أعلنت قصة عشقها بل مارست الحب أمام الملأ، بما أن الكتابة تبيح لها الغبطة، والتحرر والانطلاق نحو أفق مفتوح»[3].

فإذا كان الحكي هو ملاذ شهرزاد الأمس، فإن الكتابة هاجس شهرزاد اليوم « لتشكل عبرها هويتها، وتسترد عرش الحكي عن طريق سلطة الكتابة، فبين الأمس

---

[1] عبد الله محمد الغذامي، المرأة واللغة، ص 12.

[2] مجموعة من المؤلفين، الكتابة النسائية، التخييل والتلقي، اتحاد كتاب المغرب، ط1، يوليو 2006، ص 198.

[3] المرجع نفسه، ص199.

واليوم عبرت الكتابة لديها مسافة بل مسافات حين ودعت عالم الحكي حيث كانت الكتابة رجلا والحكي أنثى»[1].

إن شعرية السرد النثوي واضحة وجلية من خلال نصوص المبدعات في الوطن العربي، فهن يدركن ذوق المتلقي، فيجعلن لغتهن تداعب إحساسه، وتلامس مشاعره « فملامسة الكلمات هنا توحي بالثقة، الاستعداد، الإصرار، الانتباه، الشعور بالراحة والاطمئنان، التذوق، الخوف، الحذر، فاللغة كما يقول "هيدجر" تعمل بشكل واعٍ أو لا واعي على صياغة هويته وإعلان ذاته للآخر وللآخرين»[2].

وبما أن «السرد هو دائما انزياح عن زمنية عادية من أجل تأسيس زمنية جديدة، تهييء للتجربة التي ستروي بؤرتها وإطار وجودها، فإن لحظة الاسترخاء هي عودة بالجسد إلى سكون واعد بحركات آنية... فإن العودة بالجسد إلى لحظة سكونه معناه تحديدا الحالة التي سيكون عليها الفعل الصادر عنه استقبالا»[3].

يلتصق قاموس الكلمات لدى الروائيات بمعجم الجسد ليزداد إغراء "انمحاء، احتواء"، فترتوي نصوصهن بعبق أجسادهن ويتحلى النص الأنثوي بحلي الجسد كما في قول أحلام مستغانمي في روايتها فوضى الحواس، « أنثى عباءتها كلمات ضيقة تلتصق بالجسد، وجمل قصيرة لا تغطي سوى ركبتي الأسئلة»[4].

تفرش حولها بيتا من الكلمات منتقاة بنوايا تضليلية حدّ اختيار لون السجاد ورسوم الستائر وشكل المزهرية. [5]

وعلى سبيل هذين المثالين للكاتبة الجزائرية أحلام مستغانمي ودون أن نستثني أعمال روائية أخرى(كلطيفة الدليمي، حنان الشيخ، نوال السعداوي...)، فإننا نلاحظ توازي الكلمات بالأحاسيس، وارتباطها بالحس الأنثوي المتدفق، لتضيء معالم عميقة أردن البوح بهما عن طريق اللغة في نصوصهن الروائية.

---

[1] المرجع السابق، ص197.

[2] محمد نور الدين آفاية، الهوية والاختلاف، ص36.

[3] سعيد بنكراد مقال منشور في الموقع:2011/11/15. 10:30 http/said bengrad.fre.fe/art10/

[4] فوضى الحواس، ص 124.

[5] المصدر نفسه، ص 95.

« ببساطة هي عوالم وكوامن، وكوائن، وظواهر، ظهور وتجل واختفاء وغياب، إنه مغامرة مع اللغة من حيث اللغة هي "أنا وأنت" و"هو" و"هم" و"هي" والأشياء والكون والماضي الآتي، والزمان واللازمان، والمكان واللامكان والعدم، والوجود... فأعماق كل شيء تغرينا وما نفعله ليس بأكثر من أن كلامنا يكتب روحه، ويقرأ ما تعيه هذه الروح»[1].

تحاول كشف العتمة، وكسر الصمت وقد كانت أنثى الصمت بالأمس تتحدى بالكلمات حاجز السكون لتتمرد، «أمن تمردي على كل شيء، أم من براكين الكلمات التي تنفجر داخلي باستمرار»[2].

فتبحث عن شيء مكنون يخرجها من حزنها عبر تلك الكلمات وقد كانت بغير الكتابة "أنثى صامتة" « ومازلت أنثى الصمت وأنثى الأرق فمن أين آتي بالكلمات كي أتحدث إليهن عن حزني»[3].

ومن الضروري أن تتميز الثقافة الأنثوية عن الثقافة الذكورية وأن يكون التأنيث قصيا ووهميا، « ولكي تظل الأنوثة مجازا، ومادة للخيال وفي هذه الحالة فقط تكون الأنوثة جذابة ومطلوبة في المخيال الثقافي وتنتهي بمجرد تحولها إلى واقع محسوس»[4].

وإذا كانت شعرية السرد الأنثوية تكمن في الانبهار اللغوي، وملامسة الكلمات للروح والجسد، بتوظيف هذا الأخير لقاموس من الجمل المغرية، الممحوة بماء الاشتهاء والاشتياق للعودة بالزمن الشهرياري إلى الوراء وجعل بطلته شهرزاد كاتبة عن جدارة واستحقاق لتقر باعتراف منه استحقاقها عالم الإبدا ع الذي كان حكرا عليه منذ الأزل.

---

(1) غالية خوجة، بعيدا عن الحواس الأولى، أرجوحة بين اللامعروف واللامؤلوف، جريدة الزمان من موقع: www.azzaman.com/azz articles/.05/05/26-2002

(2) فوضى الحواس، ص 102.

(3) المصدر نفسه، ص 125.

(4) عبد الله محمد الغذامي، المرأة، اللغة (ثقافة الوهم)، مقاربة حول المرأة والجسد واللغة، ص42.

« فاللغة الشعرية تتآلف مجموع عناصرها اللغوية، والايقاعية والثقافية بالعمليات البانية للنص أو معها، فهي تتشكل وتبني بتفاعل الدوال العناصر ضمن علاقات تنشأ بين الذات واللغة وعوالمها»[1].

فالكتابة فعل إنساني منخرط في الحياة غير أنه لا يستقيم حالها بغير القواعد التي تنظمها، والقيم والدلالات التي تحملها، سواء أكانت قيما تواصلية أم معرفية أم جمالية. [2]

وكما يشير الناقد "حسين خمري" معتمدا على رومان جاكسيون في تحديده لوظائف اللغة– إلى الوظيفة الشعرية « وفي الوظيفة يركز المرسل على جماليات اللغة واستغلال طاقاتها الشعرية التي لا يمكن امتصاصها إلا عن طريق النظم والتشكيل»[3].

« وإذا لم تكن لغة الرواية شعرية، جمالية، أنيقة، رشيقة، عبقة، مغردة، متزنة، متفجرة، لا يمكن إلا أن تكون لغة شاحبة ذابلة، عليلة، حسيرة، اللغة هي أساس الجمال في العمل الإبداعي من حيث هو، الرواية التي ينهض تشكيلها على اللغة»[4].

إن موضوعا أخر هو اللغة يعد من أبرز المحاور وأكثرها حساسية وإثارة في مجال المفارقة بين الإبداع النسوي والذكوري وانطلاقا من الرد على « فكرة مفادها أن النساء مجرد أحوال في اللغة وهنا فوق ذلك مسقطات منها»[5].

انطلقت الروائيات لإبراز قدراتهن في مجال الرواية لتكشف الستار عن قاموسها اللغوي، والمعجمي الخاص بها والتي اختزلت دواله من روحها، وجسدها لتعبر عن أفق رحب معتمدة فيه على عوالم التوهم، الحلم، الاستيهام، التخيل في رؤية رومانسية تتعالى على الواقع المادي الملموس موظفة تقنية البوح والاعتراف والحوار لتأتي لغتها الأنثوية شجية لا شاحبة ولا تقريرية يسودها الجفاف، بل لغة يغمرها الصوت

---

(1) يوسف ناوري، دلالية النص الشعري، محاضرات الملتقى الدولي الخامس، السيمياء والنص الأدبي، جامعة بسكرة، 15–17 نوفمبر 2008، ص243.

(2) المرجع نفسه، ص 247.

(3) عبد الناصر مباركية، رواية مثلث الراقدين، للروائية السورية سها جلال جودة، الملتقى الدولي الخامس، السيمياء والنص الأدبي، ص 463.

(4) المرجع نفسه، ص 463.

(5) سعاد طبوش، النقد النسوي والأيديولوجيا، ص90.

الرومانسي المنبعثة صرخاته من الأم، الروح واستنطاق الجسد، لتقول ما في الجسد من غرابة، وعزلة ومجهولية، وما فيه كذلك من الحب والرغبة والألم والجمال.

ومن هنا يصبح جوهر الإيديولوجية النسوية الجديدة هو تعديل اللغة وأعراف التعبير الأخرى عن طريق أسلوب أكثر قربا من الجسد ومن العاطفة ومن هنا « فإن "جوليا كرستيفا" لا تتحدث عن لغة خاصة بالنساء لن تكون نتاج اختلاف جنسوي بقدر ما هي نتاج نزعة هامشية، اجتماعية، كما أنها لا تتحدث عن النوعية الجمالية للنتاجات الأنثوية فالغالبية من الكتابات النسائية كما ترى تكرر نزعة رومانسية متشيئة أو محبطة، وتعرض انفجارا للذات المفتقرة إلى الإشباع النرجسي في عصر محبط للنرجسيات على حد تعبيرها»[1].

وإذا كانت جوليا كرستيفا ترى بأن اللغة النسائية هي نتاج نزعة هامشية، وتحمل نفس النزعة الرومانسية المحبطة للذات المفتقرة للإشباع النرجسي في زمن أحبطت فيه النرجسيات فإن المرأة الكاتبة (الروائية) انطلقت من هذا المنظور لتشبع نصوصها بعضا من روحها، فتلتبس الكلمات بألوان الجسد الموسوم بالإغراء والانمحاء في ولادتها الجديدة التي تتنفس هواءً نقيا في سماء الإبداع وتشارك في الهموم العامة.

ولما كانت النصوص النسوية تتميز بهذه السمات فإن أول ما يطالعنا فيها هو شعرية العنوان وتفرده عن النصوص الذكورية الأخرى كونه يعد في الحقيقة أي (العنوان) «مرآة مصغرة لكل ذلك النسيج النصي واسم فارغ، وهذا يعني أنه علامة ضمن علامات أوسع هي التي تشكل قوام العمل الفني باعتباره نظاما ونسقا يقتضي أن يعالج معالجة منهجية أساسها أن دلالة أية علامة مرتبطة ارتباطا بنائيا لا تراكميا بدلالات أخرى»[2].

وتقنية العنونة صارت في حد ذاتها تحمل أيديولوجية الكاتب أو الروائي باعتباره جزءا من كلية النص، « إن العنوان كما كتب "كلود دوشيه"

---

[1] رفقة محمد دودين، «اللغة والسياق الثقافي في الكتابة النسائية»، مجلة الموقف الأدبي، ع 415، 2005، ص19.

[2] رحماني علي، سيميائية العنوان في روايات محمد جبريل، الملتقى الدولي الخامس السيمياء والنص الأدبي، ص293.

(Claud Duchet) عنصر من النص الكلي الذي يستبقه ويستذكره في آن، بما أنه حاضر في البدء فهو يعمل كأداة وصل وتعديل للقراءة»[1].

أصبح العنوان لعبة فنية وحوارية بين التحدد واللاتحدد، بين المرجعية المحددة، والدلالات المتعددة، فإما أن الرواية تعبر عن عنوانها تشبعه، وتفك رموزه وتمحوه، وإما أنها تعيد إدماجه في جماع النص، وتبلل السنن الدعائي عن طريق التشديد على الوظيفة الشعرية الكامنة للعنوان، محولة المعلومة والعلامة إلى قيمة والخبر إلى إيحاء.[2]

إن العنوان يلتصق بوحدة النص الروائي بطابعه الإغرائي، والمجازي، الانزياحي الذي يحيل بكل شذراته على بوتقة النص الكلي فيحدد هويته، ويبرز شعريته،« إن للعنوان شاعرية لا يمكن إنكارها، لأن هذه الشاعرية تعطينا بعدا تاريخيا، وهي قادرة على التحليق»[3].

إلى أبعد حد ولعل تكثيف الرموز في العنوان يزيده جمالا، بحيث «ينقل الرمز في نفس المتلقي الكثير من الأحاسيس، يساعد المؤول على الإحساس بالتجربة الشعورية، كونه يختصر له طريق المعايشة الوجدانية، حيث يعمل على ربط الذات بالموضوع»[4].

وإذا كان العنوان قد احتل هذه المكانة من الدراسات السيميائية واللسانية فإننا لسنا بصدد دراسة مكانة العنوان في هاته الدراسات بقدر ما نريد إيضاح دراستين متواليتين لعناوين روائية نسائية تميزت بأنوثة لغتها ورمزيتها لتوضح جمالية العنوان وشعريته في السرد النسائي وعلى سبيل المثال لا الحصر نذكر العناوين الروائية الآتية: (ذاكرة الجسد، فوضى الحواس، عابر سري)، أحلام مستغانمي، (موت الرجل الوحيد على الأرض، مذكرات طبيبة،...)، نوال السعداوي، (مسك الغزال،...)، حنان

---

[1] المرجع السابق، ص 293.

[2] المرجع نفسه، ص 294.

[3] المرجع نفسه، ص 299.

[4] محمد كعوان ، سلطة الرمز بين رغبة المؤول وممكنات النص، الملتقى الدولي الخامس السيمياء والنص الأدبي، ص 419.

الشيخ، (حديقة حياة)، لطيفة الدليمي، (نساء عند خط الاستواء)، لزينب حفني...الخ وسنتطرق لدراسة عنوانين للروايتين عربيتين لنبرز جمالية وشعرية الكلمات التي تفردا بهما هذين العنوانين وتميزهما عن العنوان الروائي لدى الرجل (الكاتب) باعتبار الكاتبة تميل إلى الإغراء والإغواء واسطرة الكتابة فتميل إلى الانمحاء بجسدها في رمزية العنوان الأنثوي.

أول هذين العنوانين هو عنوان الرواية الثانية للكاتبة الجزائرية أحلام مستغانمي رواية (فوضى الحواس).

لقد عدّت الرواية أسطرة جديدة لإنسان ما بعد الشعر، ولعل تواشج الشعر مع الرواية يولد شاعرية أكثر وهذا ما نلمسه في النص المستغانمي، ولغته الشعرية بما تحمله هذه الأخيرة من تجاوزات مع الزمن، وفي طرق التعبير بما يجعل الإشارات اللغوية تقفز على حدود وترصع بدلالات حسابية أو حرفية تتضمن رموزا أو إيحاءات هامة، تضفي على الكتابة إيقاعا تشكيليا أكثر منه إيقاعا صوتيا، وذلك ما يجعل جسد النص في الكتابة الجديدة مباحا،...كلمات أخرى، حروف أخرى...[1]

تسرد أحلام مشتغانمي رواياتها التي ترقى إلى قصيدة شعرية ملحمية لا يضيرها الشعر في الرواية وهي الشاعرة، « فتتاب الكلمات من بين أصابعها بسيولة مرنة، تتدفق بشعرية عذبة كتابتها بالأحرى كتابة بالجسد وكأنها تتشكل لحظة كشف جديدة ورؤية مغايرة للكتابة بقدرتها على البوح الذي تكسر به حاجز المستحيل لتبدو اللغة حية تماما مع الجسد الرغبوي، وهذا من خلال ثلاثيتها» [2] ليس فقط (فوضى الحواس).

نص مستغانمي قادر على البوح إلى ابعد الحدود تتكشف فيه ملامح الأنوثة غير المرتبة، والفوضى في الحواس، يختلط فيه البدء بالانتهاء، الرغبة بالمستحيل، البياض والسواد، الحزن والحب في ثنائيات تنسجم أحيانا وتتنافر أحيانا أخرى: « لأن الكتابة هنا رغبوية تماما تتموج وتختلج وتفتن وتذهب في صبابتها وغواياتها»[3] إلى حد بعيد.

---

[1] بايزيد فاطمة الزهراء، جسد النص في الكتابة المستغانمية، ص176.

[2] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[3] زهير غانم، مراجعات، ص150.

تكتب حتى المكان والزمان فتوحد الأشياء لتكتب التاريخ المكتوب والخالد والتاريخ المشوه في زمن السواد (العشرية السوداء)، « هو نص يكتب قسنطينة التاريخ، قسنطينة الجسور المعلقة، قسنطينة الأسطورة الحالمة (المكان بماضيه وحاضره) يتعانق مع النص المستغانمي»[1].

إن كتابتها تلد وتجهض في الآن ذاته، فتفكك الزمن بالاسترجاعات وتشكل المكان بجماليات درامية لا نفاذ لها، فيبتدئ لنا النص المستغانمي أسطوريا برغبته المحمومة الحالمة إلى واقعية النص الكتابي وفق شعرية لا متناهية فيصبح البياض لغة، والحرف لغة والكلمة كلمات لا متناهية، متناغمة، يتعانق فيها الإحساس المتضاد.[2]

فيصبح نصها في فوضى الحواس تكثيف للمكان الأسطوري (قسنطينة) أو سرتا وتتويج لفوضوية الحواس، لتعيش كل حواسها في توحد مع المكان فيصير للعطر لغته في النص فدلالته لا تتوانى في كشف الخفايا والأنوثة فيها إنه « عطر شانيل المفضل للرسام هو عطر مارلين مونرو وخالد المصور»[3].

وأحلام ذاتها تقول في فوضى الحواس، «الروائى لا يروي فقط، بل يلبس الحقيقة ثوبا لائقا من الكلام»[4].

نلحظ من عنوان الرواية ذلك الاشتغال بالتكثيف الدلالي من خلال وحدات العنوان(فوضى الحواس) لأول وهلة يتضح لنا أن الحواس تعيش في فوضى عارمة أي أنها في حركة دائبة لا استقرار لها واستعملت لفظة الحواس للتعميم دون التخصيص لحاسة معينة وتقصد من ورائها الحواس الخمس في فوضى وعتمة دائمة وبهذا يكون العنوان "فوضى الحواس" بؤرة النص ككل بحيث تتجلى من خلاله كل الوحدات المركزية التي عملت على بناء النص الروائي، فتأخذ المتلقي الدهشة من هذا الغموض الذي يعتري العنوان، وانطلاقا من الأبواب الخمس للرواية (1)، بدءًا(2)، دومًا(3)، طبعًا(4)، حتمًا(5)، قطعا وكلها وحدات تصب في بؤرة المركز (العنوان) «وكأنها بهذا

---

[1] بايزيد فاطمة الزهراء، جسد النص في الكتابة الميتغانمية، ص 176.

[2] المرجع نفسه، ص 177.

[3] زهير غانم، مراجعات، ص 149.

[4] فوضى الحواس، ص 95.

التصريح تدعو إلى هجرة من الجسد الريفي إلى جسد الحداثة، وذلك بأساليب تنوعت وتعددت بحسب خلفيات الكاتبة والملاحظ هنا أن هاته الأبواب الخمس تمثل الحواس الخمسة في فوضويتها الإبداعية للنطق من هذا التمثيل عند أول باب وهو بدءا، بأول جملة بدأت بها الرواية (عكس الناس كان يريد أن يختبر معها الإخلاص، أن يجرب معها متعة الوفاء عن جوع أن يربي حبا وسط ألغام الحواس»[1].

ومن هنا يتضح لنا أن الجسد أصبح عنصرا ضمن نسق رمزي تكثف داخله مجموع الإستهامات، فيبدأ هذا الجسد من ولادة حب وسط ألغام الحواس، ليصبح الجسد في الرواية بمثابة العصب الرئيس لينتج المعادلة غياب الجسد يعني غياب الرواية وجملة (ألغام الحواس)، تعادل أن هذه الحواس لا تعيش فوضى فحسب بل هي في حالة تأهب للانطلاق فهي أن للغم الموقوت والمخفي الذي لا يعرف وقت انطلاقه ولا مكان وجوده لخطورته ليس إلا.[2]

وبذلك فهي تحول الجسد إلى أيقونة Icone بل إلى عملة لاستمالة القارئ، فهي تمارس الكتابة في الطابوهات.[3]

وتكرر لفظة الحواس في عدة مرات، وفي تراكيب مختلفة قد تأتي أحيانا بذكرها على لسانه (هو) «هو رجل الوقت سهوا، حبه حالة ضوئية في عتمة الحواس»[4].

تؤكد الرواية من جديد «ارتباط الجسد بالشعور ارتباطا جدليا عميقا ينقل مفهومه من شكل ضمني ذي أبعاد بصرية لافتة إلى تجربة تحقق هوية الذات وخطابها وتفسر وجودها في الحياة»[5].

ويستطيع الشكل الآتي توضيح الوحدات الأساسية التي تركزت كلها حول بؤرة عنوان الرواية (فوضى الحواس).

---

[1] فوضى الحواس، ص 69.

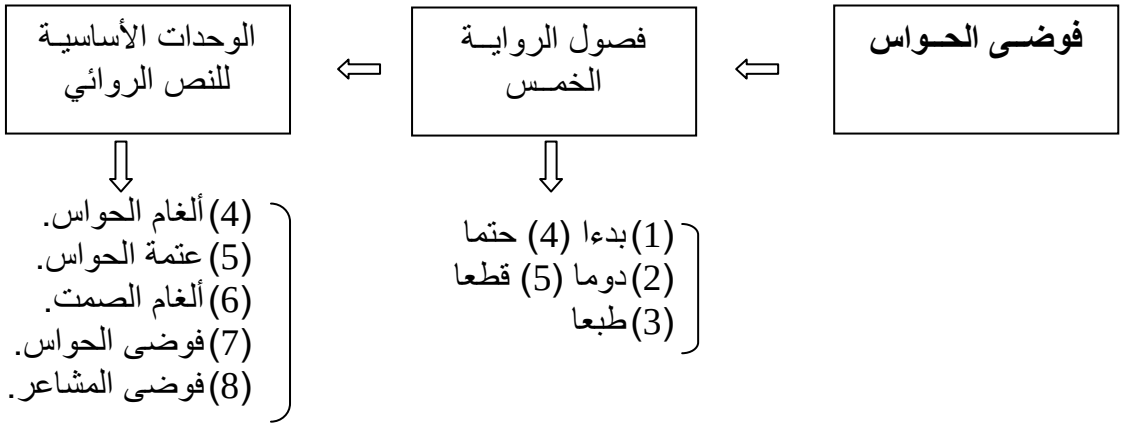
[2] بايزيد فاطمة الزهراء، سيمياء الحواس في فوضى الحواس، الملتقى الدولي الخامس السيمياء والنص الأدبي، ص525.

[3] عبد النوار إدريس، هتاف الجسد بين الحرية والتحرر في السرد النسائي العربي. الموقع: www.aslim.net .10:30 .2012/01/20

[4] فوضى الحواس، ص 10.

[5] بايزيد فاطمة الزهراء، سيمياء الحواس في فوضى الحواس، ص 525.

عنـــوان الروايـــة



يتضح لنا من الشكل كيف تماهت هذه الوحدات في البؤرة الرئيسة للعنوان ونعني تشكل الحواس الخمس عبر أبواب الرواية الخمسة وكلها لا تخرج عن إطار (الفوضى، والعتمة) «وكأن قدراتي العقلية تعطلت لتنوب عنها حواسي »[1]، فيكتب نصها من الداخل، من اللاوعي، فتتحول اللغة إلى جسد والجسد إلى لغة وبالتالي تباهيهما ببعض يجعل عن الرواية في قمة الشاعرية فيشير فيك الكثير من الإبهام، الكثير من الفوضى، والمشاعر «لا بد أن يترك في نفسك كثيرا من فوضى المشاعر، وفوضى الأسئلة، خاصة عندما ترى اسمه كما اخترعته أنت»[2].

يبدو لنا ذلك التجاوز للواقع ومغالطة المألوف في كثير من الفوضى «كنت أنثى القلق، أنثى الورق الأبيض،... وفوضى الحواس لحظة الخلق» [3]، تخلع بكلماتها ثوب الروتين الإبداعي لتجعله يشف عن العتمة حتى في الحواس، كما تخلع الفصول صفاتها في تداخل الأزمنة، تتقن لعبة الكتابة الشعرية كما يخلع البحر ملوحته في الشواطئ مع الأمواج العاتية، تكتب باحتمالات أكثر لهبا، وأكثر حلما، وكأنها تتناغم باتصال لا مرئي وفق تنغيمات النجوم والأفلاك، فترصد لنا نصها حواسا خمس، هي في ترتيبها كالآتي:

(1) اللمس، (2) الذوق، (3) الشم، (4) السمع، (5) البصر

---

[1] فوضى الحواس، ص 74.

[2] المصدر نفسه، ص 272.

[3] المصدر نفسه، ص 124.

لنكشف عالما إبداعيا مليئا بعوالم الاتصالات والمشاعر الباطنية والخارجية «لنجرب معا كيف تتراءى، كيف نكشف هذا العالم الأكبر المنطوي فينا، الحاضر، الغائب في ذات الآن ذاك الاحتمالي اللامرئي أو ذاك اللامنظور من الواضح أو ذاك.. العمق المرفوع كما أصطلح عليه». [1]

اشتغلت الروائية – أحلام مستغانمي– على الحواس الخمس ككل في الأبواب الخمسة للرواية باشتغال محكم، جمالي بحيث مارست الانزياح اللغوي لكل حاسة من الحواس فقلبت وضعيتها وأصبحت كل الحواس في فوضوية لها «يغلق البحر قميصه يتفقد ليلا أزرار الذكرى يغلقها أيضا بإمعان حتى لا يتسرب الملح إلى الكلمات»[2].

والبحر هنا يدل على الجسد، إنه الجسد الذي يمتد على حواسه المبهمة ليستنطق منمنماته فيظهر في ثياب مغلقة عليه بأزرار الذكرى كي لا يتسرب الملح إلى الكلمات الصادرة عن هذا الجسد عبر حاسة الذوق، وهو يمتد بامتداد البحر الذي يوحي إلى العطاء، الحياة، الدهشة، الانعتاق، الذكرى...[3]

لقد كان للعطور دورا واضحا في إضفاء صيغة أنثوية جمالية على شاعرية الرواية لإثارة المشاعر والذكرى بين البطلة والبطل الكتابي الوهمي وقد كان للعطر ذكرى، ولغة خاصة به فهو دليل الحب بينهما «وعلى الصعيد الاجتماعي أدت العطور دورًا بارزا في تجمل المرأة وتزينها قياسا إلى غيره من مواد التجميل لتكون محببة إلى الآخرين مرغوبا فيها»[4].

والرجل يلعب لعبته أيضا في تقييم لغة العطر «تذكرت أيضا أن قصتي مع هذا الرجل ولدت بسبب كلمة وعطر، وربما بسبب هذا العطر وحده»[5].

---

[1] بايزيد فاطمة الزهراء، سيمياء الحواس في فوضى الحواس، ص527.

[2] فوضى الحواس، ص330.

[3] بايزيد فاطمة الزهراء، سيمياء الحواس في فوضى الحواس ، ص531.

[4] المرجع نفسه، ص513.

[5] فوضى الحواس، ص 262.

يوقض العطر بحاسة الشم جميع الحواس الأخرى لتصبح على أهبة الاستعداد الكامل لتلقي الرسالة العطرية والذي توحي عبر المثال السابق إلى الذكرى، الموعد، اللقاء، الماضي،... الخ.

يصبح للعطر لغة الجسد تنفتح دلالاته على اختراق كل الحواس، فيستنطق حتى الأمكنة ليترك فينا ذكرى عالقة بصاحبة العطر تذكر الروائية «رشت بعطرها غرفته لما يكفي لإبقائه خمسة عشرة يوما محاصرًا بها رغم وجوده مع أخرى قبلها كانت كليوباترة ترش أشرعة باخرتها بعطرها حتى تترك خلفها خيطا من العطر حيث حلت»[1].

فلسفة (العطر، اللغة) تحوي بدورها ثنائية الصمت لتتم على صمت الحواس كلية في حالة عدم وجود العطر الذي يعني لغة الحواس أي لغة الجسد، «أحب رائحتك لقد أحببت دائما لغة جسدك... إن جسدا لا رائحة له هو جسد أخرس»[2].

كشفت الروائية مهارة فن اللعب باللغة، فكانت الحواس لغة الجسد الناطقة التي تنفتح عن دلالات لها أثر بارز كالذكرى، اللقاء، الماضي، الحب،... « لتشف عن شعرية النص الروائي وجمالية اللغة التي عادلت هنا الإحساس وارتبطت بفوضوية الحواس الخمس داخل الرواية.

لذلك فحاسة "الشم" هنا دلت دلالة اللغة فهو عبارة عن رسالة تحكي تناهي الرائحة فيها العبارة، تثير الأشجان في بعض الأحيان... ومعانيها متنوعة ومفرداتها متعددة وهي تشهد يقينا بصحة إطلاق مصطلح (اللغة) عليها أو مصطلح أدق (لغة الكيمياء)»[3].

---

[1] فوضى الحواس، ص139.

[2] المصدر نفسه، ص138.

[3] محمد كشاش، اللغة والحواس، رؤية في التواصل والتعبير بالعلامات غير اللسانية، المكتبة العصرية، بيروت، ط1، 2001، ص19.

إضافة إلى اشتغالها على حاسة السمع اشتغالا انزياحيا و «كيف إذ لا يكون هذا التداخل بين اللغة والكتابة، والجسد، وبين العربي واللباس، والقلق الإبداعي والمعرفي وقلق الخلود والامتداد حقيقة لا مجازا؟»[1].

ومثلما ربطت الكتابة بالإبداع، بالجسد وبالحواس، فإن هذا (والجسد حسب شروط الجمال الصناعي، يتحرك حسب مواصفات الحسن البلاغي، والدلالة النهائية لهذه الصفحة المفتوحة هو الفتنة.[2]

وأحايين كثيرة تصمت عاصفة الجسد في بدن المرء، وتهدأ أصوات الأرض وتسكن الأحاسيس، وتفنى في عتمة الحواس فتمتزج حاسة السمع بدلالة الحياء الأنثوي «أيها الليل الذي مساؤه (ربما) صباحك (نعم) كم كان مساؤك (لا) يا أيها المساء»[3].

اشتغلت على ثنائية الصمت، الكلام فإزداد النص جمالية بالغة، جعلتنا نغوص في عالم عميق يطل بنا على « امرأة مثقفة، كاتبة، وشاعرة، مترددة بين إيجاد ذاتها وأنوثتها في الكتابة والكلمات واكتشاف عالمها خارج وداخل عوالم فوضى الحواس»[4].

إن جمالية السرد في "فوضى الحواس" تكمن في ذلك «اللعب الذي يتماشى فيه الجد والهزل، فيكون خوف – الكاتبة– من أن يكون يكتب قدره دون علم منه، ليتحول خطاب الرواية إلى خطاب نبوءة من خلال مطابقة وقائع الواقع لتوقعات الرواية»[5].

وهو حال الكاتبة الجزائرية أحلام مستغانمي في أحد مقاطع روايتها (فوضى الحواس) بقولها: «أغرب ما يمكن أن يحدث لكاتب أن يكتشف انه مع كل صفحة يكتبها يكتب عمره الآتي، وأنه برغم ذلك لا يستطيع رفع دعوى على الحياة لأنها طابقت خياله وقلدت قصته تقليدا واضحا، .. فعادت ليحدث العكس لي...»[6].

---

(1) فاطمة الوهيبي، المكان والجسد والقصيدة، المواجهة وتجليات الذات، ص16.

(2) عبد الله الغذامي، المرأة واللغة، ص73.

(3) فوضى الحواس، ص 256.

(4) بايزيد فاطمة الزهراء، سيمياء الحواس في فوضى الحواس، ص 536.

(5) بوشوشة بن جمعة، الرواية النسائية التونسية، ص 94.

(6) فوضى الحواس، ط 12، ص 364.

الرجل يذوب في العالم بينما المرأة تُذوّب العالم داخلها، إنه يكتب بعقله، بينما تكتب المرأة بقلبها، لذلك يأتي النص الأنثوي بتمثلاته وكينونته ليرسم الجسد الأنثوي في دائرة لا تحيد عن الأحاسيس والمشاعر كما يميز جورج طرابيش بين ما تكتبه المرأة وما يكتبه الرجل إذ يرى أن «العمل الفني عند الرجل هو إعادة بناء العالم وفق ما يتصوره بينما المرأة فلا تعدو أن تكون مجرد بؤرة للأحاسيس والمشاعر الدافقة، أي أن كتابتها هي مجرد تعبير عن هذا العالم، ورصد الإثارة التي تخلقها لحظة الالتقاء به».[1]

فتميز كتابتها بالمناجاة والتداعيات، واستبطان الذات، واستدعاء الماضي [2] وما يسجل على الكتابة النسائية هو الحضور المرتفع نسبيا لدور المرسل كما جاء في قول جوليا كرستيفا، ويعني هذا أن الوظيفة التعبيرية حاضرة وتطغى على الكتابة النسوية بالإضافة «إلى نصاعة الأسلوب والتكثيف والبوح من خلال النظرات التلميحية،...وحضور اليوميات والرسائل، والغناء والحوار.. »[3]، الذي يضفي شعرية على النصوص الروائية.

ولعل هذا حاضرا بصور لافتة للانتباه في روايات أحلام مستغانمي ليسفر بنا عند قرأتها وكأنها سيرة ذاتية أو نصوص شعرية مختزلة بدقة.

والعنوان الثاني الذي سنأتي على دراسته هو نساء عند خط الاستواء للروائية السعودية زينب حفني.

بداية يجدر بنا أن نلخص ما يحويه العنوان في الروايات النسوية من ثنائيات تجعل منه ينم عن حداثة الشكل الروائي وذلك من خلال :

(1) الإغراء ← الاشتهاء: خفاء المعنى

(2) الانزياح ← التأويل: العدول عن الواقع

---

[1] سعاد طبوش، النقد النسوي والإيديولوجيا، ص 73.

[2] سلوى السعداوي، عشق للذات، عشق الجسد في رواية نخب الحياة لآمال مختار، صورة المرأة في الرواية العربية، منتدى الروائيين العرب، ص 63.

[3] فيصل الأحمر، تأنيث النص في خصوصيات الرواية النسائية الجزائرية، بحوث ندوة المرأة العربية والإبداع في الألفية الثالثة، (2000، 2009)، رابطة الأدباء، الكويت، 3-5 ماي، 2009، ص 67.

(3) الأنوثة ← ما يؤول تحت الطابع الأنثوي كالأحاسيس والمشاعر.

(4) الكتابة بالجسد ← الإثارة، الغواية، الفتنة

وعنوان الرواية (نساء عند خط الاستواء) يحوي بدوره هاته الثنائيات، من أول وهلة يجعلنا نتساءل لماذا هذا التعميم (نساء) دون القول باسم امرأة معينة بالإضافة إلى التوقف عند لحظة زمنية معينة يشير إليها العنوان بـــ (عند) خط الاستواء وكأنهن توقفن عند خط مستو واحد لا غير دون أن يبدين حراكًا أو رجوعًا، فهل هذا التوقف إيجابي؟ أم سلبي؟ وهذا ما سيجيب عنه النص الروائي حتما. يتقدم العمل الروائي إهداء يتلخص فيما يأتي « إلى حواء المتهمة الوحيدة في قضية إخراج آدم من الجنة...»[1]

يتبادر إلينا أن قضية الرواية هي بين (الرجل، المرأة) وتتخلل الرواية عناوين فرعية مغرية، هي بدورها تذكي من نار اشتهاء ورغبة العنوان الكلي فيتضح لنا مفهومه تدريجيا.

نذكر منها (إيقاعات أنثوية محرمة) (هل أمارس جنوني)، (لا بد أن تغرد البلابل)، (طقوس غير شرعية)، (امرأة على فوهة بركان) (وفاحت رائحة عرقها) (اللوحة)، (الليلة حفلة عرسي) (حكاية قارصة البرودة)، (وارتمت الحقيقة أمامه)، (المرأة الأخرى) (نساء عند خط الاستواء)، هن أربع نساء (عبلة، فاطمة، ليلى، نهى) اجتمعن على طاولة واحدة يتناقشن همومهن الكئيبة ليكتبن أمانيهن «كل واحدة على ورقة مستقلة أمنيتها حول المستقبل على ورقة ثم يتناقشن...».[2]

وقد وردت في آخر قصة للرواية وهي تحمل العنوان نفسه للرواية لتتم عن فحوى العنوان بأن (نساء عند خط الاستواء) يوحي بأن هؤلاء النسوة توقفن عند أمانيهن دون أن تتحقق فقيودهن كثيرة أولاها كما ورد في الرواية تلك الحواجز والقيود، دون أن يجدن من يعطيهن قيمة وثقة واحتراما وخاصة من طرف (الرجل، المجتمع الأبوي) والفهم الخاطئ للدين وتفسيره على هوى الرجال الذين يرونها سلعة لا حق لها.

---

[1] نساء عند خط الاستواء، ص 09.

[2] المصدر نفسه، ص 106.

وعندما أنهين كتابة كل الأماني تركن أوراقهن على الطاولة حيث حلت فاجعة النهاية «قمن متثاقلات، تركن أوراق المطالب على الطاولة نسمة خفيفة هبت، تطايرت أوراق أحلامهن بعيدا، خارج أسوار الحديقة، داست أقدام المارة على الأمنيات المستحيلة...».[1]

إن العنوان يحيلنا على عدة تساؤلات أهمها ما تطرحه المرأة المبدعة فكرا ووجدانا «قضايا حميمة الصلة بعالم المرأة الذاتي والمجتمعي، والتي تمثل مدار معاناتها كأنثى في مجتمع (سعودي) لم يتخلص بعد من منظوره الذكوري للمرأة، رغم ما يبدو عليه من علامات انفتاح، وبين مسائل وقضايا وليدة إشكالات الراهن وتحدياته في مختلف أبعاده المحلية منها والإقليمية والعالمية...».[2]

وإذا كانت العناوين الفرعية السابقة قد صبت في بوتقة العنوان الرئيسي، فإنها «جسدت بحق فن الإمتاع عبر فنون الإغراء لذائقة القارئ التي غالبا ما تقرن أدب المرأة بالمتعة، إذ تشير ملفوظاتها عبر فنون المجاز والاستعارة والرمز إلى الأنوثة والجسد باعتبارها العتبات/العلامات الدالة على كتابة الروائيات بالجسد، ممّا يضفي عليها سمة الحداثة لانفتاحها على أكثر من أفق قراءة».[3]

خاضت "زينب حفني" في نساء عند خط الاستواء قضايا نسائية مصيرية، كالمرأة المومس، المرأة الكاتبة المضطهدة، المطلقة،....الخ.

بأسلوب شيق، جذاب يوحي بشاعرية الرواية ويكشف عن عدم الملل منها فروايتها تحوي قصصا فرعية بعناوين جذابة مغرية توحي بالاشتهاء القرائي لتلك النصوص معالجتها لهاته القضايا بقيت قيد الطرح وكأنها تعطي تساؤلا جديدا مقابل العديد من الأسئلة المطروحة، نهايتها مفتوحة تعطي للقارئ متعة الخيال، ولذة إكمال النص وهي تروم «عبر فعل التخييل الذي أصبح طرفا أساسيا في راهنية مواجهة الآخر: الرجل والمجتمع صياغة جديدة تقرن الوعي الفعلي والوعي الممكن – أو الكائن، وما ينبغي أن يكون– خاصة وقد أدركن أن تحررهن لا يكون إلا

---

[1] المصدر السابق، ص 110.

[2] بوشوشة بن جمعة، الرواية النسائية التونسية، ص 51.

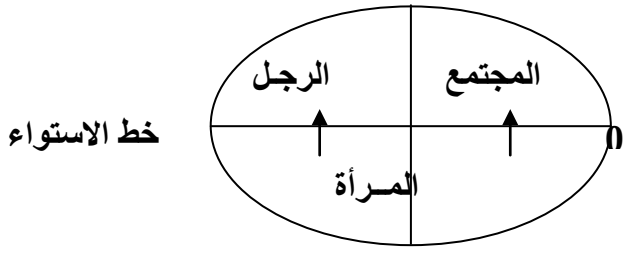
[3] المرجع نفسه، ص 51.

بتحررهن ضمنيا من منظورهن التقليدي إلى العالم وهذا في حدّ ذاته يستدعي منهن إلغاء الصورة التقليدية المرسومة للمرأة سلفاً، وذلك بتبني صورة جديدة عن الذات تبعثها رؤية جديدة للعالم، لا تحاول نفي القديم، وفي الوقت نفسه لا ترحب به...»[1].

وإذا جئنا إلى التعريف العلمي لخط الاستواء فهو، « خط وهمي يلتف حول كوكب الأرض في منتصف المسافة بين قطبية يقسم خط الاستواء الكوكب إلى قسمين، نصف كرة شمالي ونصف كرة جنوبي، بالتعريف يكون خط الاستواء على خط عرض"0"، غالبا عند الحديث عن خط الاستواء، فإن المقصود هو خط استواء الأرض»[2].

كما ورد في التعريف أيضا بأن «معظم سطح الأرض عند خط الاستواء محيطات (ماء) حيث يستطيع الناس التمييز بين فصلين رطب وجاف ويساوي عرض خط الاستواء صفرا وخط الاستواء على الكرة الأرضية هو بمثابة خط تقاس عليه المسافات المتساوية لتباين درجات خطوط الطول التي تقيس المسافات للشرق والغرب»[3].

تروي الروائية تحت قصة من قصص هؤلاء النسوة مأساة اجتماعية تلتصق كلمات الرواية أيضا بالجسد فتعزف على أوتاره سواء كان مقدسا أو مدنسا، لتمحو معالم وخرائط الجسد تحت مظلة الرجل فتعمل على تكسير الطابوه وإلحاق الأذى بها دون أن يكون لها أدنى الحق في إرجاع شرفها فيعاب عليها من الجميع في دور المومس،مرفوضة، منبوذة من (الأسرة، المجتمع...)، كما يحق له أن يخون ولا يحق لها ذلك، أو حين يعرض لها كاتب شهير بأن يعيطها شهرة فسيحة أمام جماهيره في مقابل أن تبيع شرفها لأنها سجينة ذلك الجسد والحرية في الغرب تبيح كسر ذلك الحاجز.



°خط غرينتش 90

---

(1) المرجع السابق، ص 140.

(2) ويكيبيديا الموسوعة الحرة http://ar.wikipedia.org/wiki ، 2011/07/16، 16: 17.

(3) الموقع نفسه.

وإذا عدنا إلى العنوان الرئيس (نساء عند خط الاستواء) فإننا نلحظ من خلال الشكل الآتي أن الكرة الأرضية يقسمها خط غرينتش طولا والخط الوهمي الذي وضعه العلماء بالعرض يمثل الدرجة الصفر وهو خط متقطع وهمي يفصل النصف العلوي عن السفلي من الكرة الأرضية، وإذا تمثلنا أن النصف العلوي يمثل كل من (المجتمع ، الرجل)، فإن النصف السفلي هو المرأة القابعة عند خط الدرجة الصفر أي خط الاستواء الوهمي وهذا يحيلنا بدرجة ما أن هؤلاء النسوة يقبعن عند خط وهمي وضع هكذا ليساوي بين نصفي الكرة الأرضية التي قد تمثل الوطن العربي بأوضاعه (فالمجتمع والرجل) ينظران لها نظرة سفلية دنيا وهي دائما تنظر له بمنظار (الإله، المقدس)، وفي وجودها عند خط الاستواء ترى أنها تساوي الرجل، فلها الحق في (الاحترام، الثقة، الحب،...) مثلما له الحق في هاته القضايا واهمة نفسها بأنها قد وصلت إلى أمانيها، كما تصور الروائية في الأخير هاته الأماني تاهت في مهب الريح وأصبح من المستحيل تحقيقها كوهمية خط الاستواء.

وهذا ما يجعل نهاية كل قصة من القصص التي ذكرناها في الرواية لها نهاية مفتوحة، وهمية لا يتكهن القارئ العادي بمسارها السردي إذا لم يكن ذا بديهة وخيال واسعين.

2- أبجديـــة الجســـد الأنثـــوي

انطلاقا لما قبل النص "Avant texte" بحسب تعبير "جيرار جينت" والذي يشمل مايلي: (العنوان، اسم الكاتب، الناشر، العناوين الفرعية، الإهداء... أي كل العناصر التي تنتج خطاب النص الأدبي[1]:

وبناءا على هذا المنطلق، ننطلق من إهداء تصدر رواية نسوية يثير الاهتمام باعتباره علامة مميزة للكتابة النسوية، هذا الإهداء هو للروائية "زهور كرام" في روايتها "جسد ومدينة"، وهذا نصه « إلى جسدي.... وتدُ خيمة مصلوبة في العراء»[2].

وقد ذكر أحد الباحثين بهذا الصدد: أن الكاتبة «كانت ترهص من حيث تدري، أو لا تدري باللب من أزمتها، أزمة قناعها الأنثوي في مهب الحكي، فالجسد الأنثوي كطبوغرافيا، وبلاغة وتاريخ هو مستقر منظومة السلطة القامعة والرادعة، هو مبتدأ سؤال الاستحقاق والاختلاف والتكافؤ»[3].

لقد بات جسد المرأة عنصرا فعالا وأساسي، يصب في صلب الإشكالية النسائية، إن لم نقل نواة الكتابة النسائية، ولئن بدت المرأة – وهي تمارس طقوس الكتابة– مستجيبة لغواية الورق، إلا أنها في الواقع مفتتنة بالكتابة على جسدها بأفانين من الكلام تتوسل أساليب البلاغة إيحاء «خشية ارتكاب المحظور إعلانا، ذلك أن التمويه ومختلف أشكال أبراز ذاتها بمثابة نقش على الجسد» [4]، تكتب النص الأنثوي بجسدها لتغتسل بالحلم والمباح تكتب لتعلن ثورتها عبر مركزية الجسد لتشي بمكنون روحها المكبوتة، لتنعطف قليلا وتتصدر الريادة عبر هذه الأبجدية وفق رمزية لا متناهية أحيانا تبلغ حدّ الإغراق في الخطيئة (المحظور) لتتجاوز الطابوه أحيانا وتسكت عنه أحايين أخرى.

«كتابة المرأة بجسدها في شتى حالاته وطقوسه باعتباره مكان الأنا المؤنث، والنص الروائي صوتها المؤكد، ومعبر الكاتبة الروائية إلى أناها المؤنث مما يكشف عن العلاقة التلازمية بين المرأة وجسدها في إبداعها في شتى تنويعاته الأجناسية،

---

[1] محمد معتصم، قراءة في كتاب جمالية السرد، الموقع السابق.

[2] زهور كرام، جسد ومدينة، ص 01.

[3] عبد العالي بوطيب، الكتابة النسائية: الذات والجسد، من كتاب الكتابة النسائية، التخيل والتلقي، ص 18.

[4] بوشوشة بن جمعة، الرواية النسائية التونسية، ص 144.

ومنها الرواية "الرواية" كما تكشف عن علاقة التوازي بين الوعي بالذات والوعي بالأنوثة والوعي بالكتابة»[1].

إنها تكتب بالوعي واللاوعي لتصيغ لنا نصا أنثويا يحمل طابعين(1) الجسد المقدس أو(2) الجسد المدنس، إن إنشغال كاتبات الرواية بالجسد حد الهوس «يختزل مقصديته في الإغواء عبر لغة تفيض أنوثة... فالجسد حين ينطلق من برانيته الشفوية إلى داخلية الأشياء من خلال رحلاته الرمزية في اللغة، يخلق ثقافته الوجودية(...) كحضارة لها تخيلها الطقوسي(...) إنه إنطولوجية سرمدية في اللغة وفي نفسه كذات تتفاعل وعناصر الطبيعة وتنسج في سفر حكيا إيقاعيا ينوب في صورة نفسه النرجسية، معلنا الجسد (...) والجسد لا غير»[2].

وفي ظل الكتابة النسوية السافرة في أبعاد الجسد و تيمة الجنس يجدر بنا أن نطرح التساؤل الآتي: «كيف يتم التعاطي مع هذا الجسد في ظل شرط ثقافي مسيج بكثير من الطابوهات؟ وما الاستراتيجيات التي تؤسس لاشتغال الجسد في ظل هذا الشرط؟ ذلك أن الكتابة بلغة الضاد حول الحسد غالبا ما تكون مسكونة بالمقدس وأحكام القيمة، وبهذا فإن الجسد يعد نافذة لقراءة التغير الاجتماعي وتحديد مسار ومآل هذا التغير»[3].

يحمل الجسد علامات تميزه من ثقافة لأخرى فجسد المرأة في الثقافة الإسلامية له طابع قدسي قاعدته هي التكريم الإلهي لبني آدم، واختزال هذا الجسد، وستره عن الأجانب، «بحيث يعزل الجسد الأنثوي بستار يمنع الإفضاء إلى التعامل معه تعاملا غريزيا غير مضبوط على شاكلة التعامل مع الجسد في المجتمع الحيواني مما يؤدي إلى السقوط في مخالفة الناموس الإلهي (...) أما جسد المرأة في الثقافة الغربية فليس له قدسية، وإنما له كامل الحرية لهذا لا يشكل الستر أهمية بالنسبة له، بل يتحقق وجوده

---

[1] المرجع السابق، ص 160.

[2] محمد بشيكار، «متى يغدو الجسد شاهد إثبات، جمالي في الثقافة العربية؟»، جريدة القلم الثقافي، المغرب، الخميس 14 جمادى، 1428، 31 ماي، 2007، ص 01.

[3] عبد الرحيم العطري، الجسد الأنثوي وهوية الجندر، موقع:

http://www.ahewar.org/debat/show.art.asp? .22 :25 ،2011/07/11

بالتخلص من الستر المانع لقيمة الزينة ذات الوجود الطاغي في ثقافة التسويق (...) فالجسد في ثقافة الغرب (...) أداة المتعة التي تقتضيها قيمة الحرية بما في ذلك حرية الاستهلاك والاستمتاع»[1].

وإذا كانت الثقافتين تختلفان في سفور الجسد أو احتشامه فإن المرأة الكاتبة جسدت هذين الاختلافين في كتاباتها وجعلت من جسدها صوتا خانعا أحيانا وزاجرا أحايين كثيرة وذلك عبر الاستهامات الرمزية المكثفة حول بؤرة هذا الجسد "إن صوت الجسد كان عاليا جدا، لاسيما الجسد الأنثوي وكأن الأنثى تتهجى أبجدية خافتة عنها تحاول أن تتقرى حروف هذا الجسد حرفا حرفا وتعيد اكتشاف جسدها للوصول إلى أبجديته المتكاملة من الألف إلى الياء، بعيدا عن أنساق الثقافة ومحرّماتها، بل إن الجسد أصبح نصا في ذاته يتابع ظواهر الجسد الأنثوية داخليا وخارجيا.[2]

إن الجسد الأنثوي باعتباره نصا له أنساقه، وعلاماته يحمل إيديولوجية كاتبته «معروضا للملاحظة والمراقبة والعقاب وهو موضوع للإدراك على كافة المستويات، كما أنه يعد نصا مفتوحا على كل الاحتمالات الممكنة للتأويل (...) فمنهم من لا يرى فيه إلا مواطن الجمال والسحر والفتنة... ومنهم من يلفه العمى فيستقصي مواطن القبح والبشاعة (...) وبين الجسد الفتنة والجسد الآثم أجساد تتعدد طبقاتها وتتنوع دلالاتها وهو ما يؤكد أن فعل إدراك الجسد هو قائم بالأساس على عملية بناء فنحن نحمل تصورا للأجساد يشبع هواماتنا ويستجيب لما ترسخ في متخيلنا، فعلاقة الناس بأجسادهم تعكس في كل الثقافات نمط علاقاتهم بالأشياء المحيطة بهم...»[3].

فمثلا قضية "الحجاب" ضد السفور والتبرج في المجتمعات العربية تكشف النقاب عن وعي الفرد والجماعة العربية عن صلتها بالمنظومة الأخلاقية وبطابوه الدين الذي لا يحق لنا المساس به.

---

[1] محمد شراكي، صراع الثقافات حول الجسد الأنثوي، وجدة سيتي موقع:
http//:www.twitter.com/ouyda city.net .2006 31 أكتوبر

[2] رشا ناصر العلي، «تحولات الجسد في نص (مزون وردة الصحراء)»، مجلة الرافد، دار الثقافة والإعلام، الشارقة، 167، يوليو 2011، من موقع http//:www.arrafid.3.tm

[3] آمال قرامي، الجسد الأنثوي والعلامة، قراءة فيما وراء الحجب، موقع:
http://www.c-we.org/ar/show.art.asp?aid=127304

«فجسد المرأة مصدر خوف دائم للرجل- فتنة.... وهذه النقطة بالذات جعلت الحجاب هو أفضل حل»[1].

ولئن انطلقت الكاتبة والأنثى بالكتابة على الجسد لتحرر أبجديته فإنها تنتهي بتحرر الفكر والروح، لتتعرف على أبجدية العشق وتنتهي أخيرا إلى تهجين تضاريس الجسد، «إن السلطة الذكورية تحصر الذكورة في أمرين، امتلاك الجسد الأنثوي بوصفه منطقة للاشتهاء والمتعة، والثاني تابع للأول وهو تحول هذا الجسد لوعاء للإنجاب وبخاصة إنجاب الذكور وهو ما يعني أن الذكر حريص على امتداد ذكورته بإنجاب الذكور...»[2].

وهذا ما نددت له بشدة الروائية "نوال السعداوي" في "مذكرات طبيبة" قائلة: «لم يكن لكلمة بنت في نظري سوى معنى واحد... هو أنني لست ولدا... لست مثل أخي...»[3].

«بدأ الصراع بيني وبين أنوثتي مبكرا جدا... بل قبل أن أعرف أي تجويف كان يحتويني قبل أن ألفظ إلى هذا العالم الواسع... كل ما كنت أعرفه في ذلك الوقت أنني بنت كما أسمع من أمي بنت»[4].

وتتفوق الروائية "نوال السعداوي" لتحاول قتل الآخر (الزوج، الأخ، الأب) بتفوقها في العلم الذي كشف لها بأن هناك زيفا في ثقافة أمها ورثته عن بنات حواء قبلها وأن كلا من الرجل والمرأة متساويين عبر طاولة التشريح لجثتين إحداهما لامرأة والأخرى لرجل لتحقق انتصارها الأنثوي عبر أداة صغيرة هي المبضع «... كشف لي العلم سر الإنسان... ليست هناك فروق جوهرية بين أحد منهم... وفرحت بهذا العالم الجديد الذي يضع المرأة إلى جوار الرجل...»[5].

---

[1] نادية العشيري، ملامح في صورة المرأة ضمن المرة والكتابة، منشورات كلية الآداب، مكناس، المغرب، ع9، 1996، ص 88.

[2] رشا ناصر العلي، تحولات الجسد في نص (مزون وردة الصحراء)، موقع سابق.

[3] مذكرات طبيبة، ص 05.

[4] المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[5] المصدر نفسه، ص 32.

إن الطقوس الثقافية المضادة تحاول أن تنقل الأنثى من الهامش إلى المتن ووسيلتها إلى ذلك هي كشف التخلف الثقافي في بيئة السرد وبخاصة فيما يتعلق بالأنثى، ومن ثم فإن معظم النصوص السردية تحرص على استدعاء بعض الشخوص من ثقافات أخرى، تخلصت من علاقة (المفاضلة) بين الذكر والأنثى، إذ جعلتهما متساويين تساويا مطلقا. [1]

تنطلق المرأة الكاتبة في نصوصها السردية من تشخيص همومها الذاتية والاجتماعية بطريقة غير معتادة في الكتابة الذكورية ومن ضمنها اختيار مواضيع أنثوية تلائم طبيعتها وحساسيتها، ورؤيتها إلى الوجود، «والنزوع إلى تأنيث اللغة" والبوح بأسرارها، وتطلعاتها بعفوية وتلقائية، وتواتر المعجم الجسدي واستعمال تراكيب ومفردات لغوية معينة...»[2].

إن الكاتبة العربية باتت تهتم بكتابة الجسد، لتفتح أفقا أوسع مقابل الثقافة المضادة (الذكورية، الاجتماعية)، وذلك «لتحرير حواسها التي ظلت معطلة بسبب القمع الذكوري وردّ الاعتبار إلى جسدها الأنثوي لمعاودة النظر في التصورات التقليدية التي تنظر إلى الكتابة بالجسد من منظور أخلاقي ضيق»[3].

إن اشتغال الكاتبات/الروائيات على الجسد حد الهوس هو «حسب تعبير "Jean Se Jeux" اعتراف النساء بأجسادهن ويضاف تناول الكتابة لمغامرات هذا الجسد، الذي يعاد اكتشافه بعد كل مغامرة، وهو اكتشاف للاختلاف الذي يمكنهن من تحرير ذواتهن»[4].

يختلف طابع الكتابة النسوية بين كاتبة وأخرى فمنها من تعالج هذه الأبجدية (الجسد/ الجنس) بحذر فتلجأ إلى التلميحات ، والرموز ومنها من تغوص في الإيروسية محطمة كل الأسوار والخنادق المحظورة فتعزف على تخطي كل الخطوط الحمراء متحدية أنوثتها بلغة تفوق لغة الذكورة، «إنها تضع ذاتها في لحظة المواجهة ولكنها

---

[1] رشا ناصر العلي، تحولات الجسد في نص (مزون وردة الصحراء)، موقع سابق.

[2] محمد الداهي، جمالية السرد النسائي لرشيدة بنمسعود، مجلة ميدوزا، موقع سابق.

[3] الموقع نفسه.

[4] مجموعة مؤلفين، الكتابة النسائية التخييل والتلقي، ص 115.

لا تجرؤ على استكمال قوانين اللعبة، المرأة التي تقاوم بينها وبين نفسها في الخيال، ولا تقبل مقاومتها لحدّ اقتحام الواقع بما فيه من أعراف ترفضها المرأة لم تستطع أن تفصل بين الرمز والحقيقة، بين اللعبة ببساطتها والواقع الاجتماعي والنفسي بقوته الساحقة»[1].

إن اللغة لها سطوتها، ولها أيضا مساحات من الاختيار إنها مرآة عاكسة لعلاقة الذات الإنسانية بالعالم، إنها زاوية للنظر أو بالأحرى هي رؤيا العالم من جديد.

فقد يتجاوز اللعب باللغة لتصوير الجسد في عدة أنماط فمثلا لدينا:

(1) الجسد المشوه ← ذاكرة الجسد في صورة بتريد خالد في الثورة وبديلا لذلك صار رساما شهيرا يمسك الفرشاة بدل السلاح.

(2) الجسد المقدس ← في رواية حديقة حياة لم يتناول الجسد إلا من باب محتشم دون المساس بالمحظور.

(3) الجسد المدنس ← في نساء عند خط الاستواء، ورواية مسك الغزال ورواية اكتشاف الشهوة وتاء لخجل لـــ"فضيلة الفاروق" – مذكرات طبيبة لـــ"نوال السعداوي" ورواية صهيل الصمت وغيرها....

(4) الجسد الذاكرة ← ذاكرة الجسد، فوضى لحواس.

(5) الجسد الأسطورة ← في رواية حديقة حياة مثل الحب الأسطورة الخالد الذي لا يفنى مع موته، فهو خالد بذكراه، دوما، يعود كالطيف ليعيش مع محبوبته من جديد.

فإذا كانت هناك علاقة وطيدة بين الكاتبة وبطلاتها، فلأنها تمنحها نفثا من روحها، وتصاعدا لمدّ أنفاسها، تحمل رؤاها فإن اللعب باللغة لكتابة الجسد يعد أسطرة لأنوثتها «لم أكن أتوقع أن تكون الرواية اغتصابا لغويا يرغم فيه الروائي أبطاله على قول ما يشاء هو، فيأخذ عنهم عنوة كل الاعترافا ت والأقوال التي يريدها... ثم يلقي بهم على الورق أبطالا متعبين»[2].

---

[1] سيد محمد السيد قطب، في أدب المرأة، ص 46.

[2] فوضى الحواس، ص 28.

احتدم الصراع بينها والرجل لاسترجاع ذاتها عبر تحطيم الأصنام التي تخندقت وجعلتها تابعا وملحقا، وذلك عبر تحطيم تفوق الرجل والتنكر لتحقيقه وقيمته. [1]

تكشف رواية "ذاكرة الجسد" عن تقنية غاية في الذكاء تمثل في تشويه جسد الرجل/البطل "خالد" في الرواية، فتعرضه لوفاة أمه صار يتيما وهذا اليتم المبكر ترتب عنه نقص عاطفي كبير «ربما كنت الوحيد الذي لم يترك خلفه سوى قبر طري لأم ماتت مرضا، وقهرا.. »[2]، ويعاود هذا اليتم "خالد" بأن يصير جسدًا مشوها، غير أن الأقدار تربصت به وبترت ذراعه في الحرب ليكون العود على البدء، والرجوع إلى ألم من جديد وكأنها تريد استرجاع ريادة الكتابة من سطوته بطريقة ذكية، لتجعل الكتابة بحوزتها، فتملك الجرأة بالبوح والعظمة.

لقد نجحت أحلام في جعل الجسد يبيح برمزيته عن التاريخ، الوطن، الذاكرة، وذلك عبر ملابس خاصة بالنساء، تميزت بها مدينة قسنطينة (الملاءة السوداء، والعجار) لإخفاء الجسد والوجه وكان يقتصر على الحزن والحداد على أحد حكامها، المعروف باسم "صالح باي" ولكن النساء توارثت لبس حداده دون دراية منهن.

ولهذا وجد عداء عند البطل خالد لهذا اللون الأسود الذي يمثل الحزن «أريد أن أصب الآن لعنتي: أبصق مرارة عمر من الخيبات، أفرغ ذاكرة انحازت للون الأسود... منذ انحزت لهذه المدينة الملتحقة حماقة – بالسواد منذ قرون، والتي تخفي وجهها– تناقضا – تحت مثلث أبيض للإغراء...»[3].

في مقابل ذلك نجد الميل إلى المعاصرة في الرواية وبذلك نجد خطين متوازيين (التراث، المعاصرة) في ذاكرة الجسد، « ويصل العبث بما تراكم لدى الذاكرة من مواصفات جسدية عن المرأة أقصاه حين تنال أحلام من جمالية شعرها الطويل بقصة قصيرة»[4].

---

[1] عبد النور إدريس، الكتابة النسوية، حفرية في الأنساق الدالة، ص 101.

[2] ذاكرة الجسد، ص 32.

[3] المصدر نفسه، ص 400.

[4] المصدر نفسه، ص 121.

كما تستبدل طبيعة شفاهها بحمرة اصطناعية فاقعة [1]، وفي هذا الموقف حمولة دلالية تستفز المخيال العربي القديم، المولع بتمجيد الأنوثة من خلال مواصفاتها الجسدية (الظفائر الطويلة، الخلاخل، السوار،...) فتخلخل أنفاس الرجل، وتذكي حبه لهذه المواصفات، وقد فسحت الرواية المجال لأيديولوجية غربية تبدو تقدمية، لذا تسعى الروائيات العربيات لاعتناقها ظنا منهن أنهن تخلصن من قيودهن المشرقية.

بيد أن الحقيقة على عكس ذلك، فهن لا يخرجن من نمطية الجسد في الذاكرة العربية إلا ليقعن في هوة نمطية الجسد في الذاكرة الغربية فالوصف المرفولوجي لـــ "كاترين" يختزن فيضا من تداعيات هذه الحقيقة، من تحرر، إباحية، الجسد، تعدد العلاقات...الخ، «لقد كانت علاقتنا دائما ضحية سوء فهم، وقصر نظر، فافترقنا كما التقينا منذ أكثر من قرن... ولكن بتلك الجاذبية الغامضة نفسها»[2].

"كاترين" الفرنسية الباريسية عشيقة خالد، هي جسد لا غير بحكم مهنتها أولا، لأنها تعمل مصممة أزياء في قاعات الرسم، ثم بحكم علاقتها الجسدية بخالد، يقول عنها (كان بيننا تواطؤ جسدي ما) [3]، ويفسر مدى تحرر هذا الجسد السافر بعيد الغرر في العطاء والعشق الخارج عن دائرة الملكية الزوجية وكأن هذا الجسد المدنس لعبة تهبها من تشاء، دون مقابل «جسدها كان يرفض أن يفهم جسدها يخرج عن الموضوع دائما، جسدها موظف فرنسي يحتج دائما، يطالب بالمزيد»[4].

لكن تبقى (أحلام) رمزا للجسد المرغوب، فهي بمثابة الحلم، الوطن، الذاكرة، رمزا للتراث ولقسنطينة (سرتا) ذاتها.

إن توظيف (قسنطينة في مقابل/باريس) يكشف عن علاقة ضدية بين التراث والمعاصرة بين الجسد النظيف/المدنس، بين ثنائية الستر/الإباحية، فعابر سرير للروائية أحلام مستغانمي تكشف اللثام عن هذا النمط، «الناس في باريس لا يشتكون من القيود،

---

[1] المصدر السابق، ص 21.

[2] المصدر نفسه، ص 402.

[3] المصدر نفسه، ص 76.

[4] المصدر نفسه، ص 399.

ويمارسون رغباتهم كما يشتهون دون حسيب ولا رقيب مدينة برغبات صاخبة تنتظرك»[1].

وباريس هذه لا تعترف بالمحرّم والممنوع، فخالد الذي يلتقي بعشيقته قبالة الضفة اليسرى لنهر السين يقف مسلما عليها دون حذر «فباريس تجيز لك سرقة القبل»[2].

وفي كتابة أحلام مستغانمي كشف عن ستار خفي بطابعه الأنثوي الذي يحمل الغواية، وفيض من التداعيات، يحمل في نسقه نزغ أنثوي لا يعاند الرجولة إلا بمقدار تعنته ففي «سعيها للقضاء على أسطورة أنوثتها وتحررها من عبوديتها تكشف أن أسطورة الذكر منغرسة عميقا في كيانها ذاته»[3].

وهذا ما تؤكده سيمون دوبوفوار "simone de beauvoir" في قولها: «إن سحر الرجولة لا يزال محافظا على تأثيره الكبير لدى النساء وما انفك يستند على قواعد وأسس اقتصادية واجتماعية راسخة»[4].

وبناءً على ذلك فإن كتابة المرأة تستدعي المكبوت، ذلك السكوت عنه والمتراكم عبر الزمن، لتعلنه أو تلعنه في حواراتها، أو صراعاتها الداخلية، وهذا «الانجراح المزدوج للأنوثة عاطفة وجسدا هو الذي يجعل الرجل يميت الأنثوية في المرأة، فالمؤسف من الوجهة النسوية، أن ذلك الكائن الرجل المتربص بها، لا يحرضها على إعلاء أنوثتها قبالة ذكوريته، إنما يُصعّد فيها (نون) النسوة ليزيحها بوعي أو دون وعي عن سحر (تاء) التأنيث إلى المنفى الحقوقي وكأن المرأة كتاريخ وجنس وثقافة وكتلة اعتباطية لا تستفرد كل أنثى بمواصفات »[5] وهذا ما يعلل نظرتها السلبية للرجل، ولعل هذا ما جعل نوال السعداوي تقر بكينونة مستقلة عن كينونة الرجل، وتنعت ذاتها

---

[1] عابر سرير، ص 52.

[2] المصدر نفسه، ص 203.

[3] عبد النور إدريس، الكتابة النسائية، ص 102.

[4] سيمون دي بوفوار، الجنس الآخر، تر: محمد علي شرف الدين، المكتبة الحديثة للطباعة والنشر، بيروت، 1979، ص 65.

[5] بوشوشة بن جمعة، الرواية النسائية، ص 134.

بالكاملة تقترن بذات كاملة، وهذا الاقتران لا يكمل نقصها كما يرى هو، إنما هي كاملة قبله.

«إن انشغال كاتبات الرواية بالمرأة/الجسد، وبالجنس وطقوسه في حال الاستجابة كما الإرغام يضع المرأة في ثنائية متناقضة أخلاقيا وعمليا، فهي متعة، وهي عاهرة، وهي شيء مرغوب فيه وضروري لكنها شيء حرام، ومرفوض في الآن نفسه»[1].

فرواية "ذاكرة الجسد" تعود بنا إلى بداية الجسد في شكل خطيئة، وتستعرض بها أول الحماقات في أكل التفاحة والشهوة إلى الجسد، إسقاطات تضفي عليها أبعادا مرسومة، تمارس فطريا التغزل ومن أين جاءت الخطيئة.[2]

كما نجد التناقض الإيحائي البعيد، الرؤية تصوره في عبارة اختزلت بها الخطيئة فيأكل التفاح والصلاة «الوطن كله ذاهب إلى الصلاة والمذياع يمجد أكل التفاحة»[3].

ولعل هذه الإيحاءات الرمزية المتعمدة تحملنا لتساؤل « لماذا حاولت أن تقرب الخطيئة من الصلاة؟ قد يكون الطهر، وقد تكون الحماقة عند النفوس المضطربة»[4].

ولعل إحساس الكاتبة بقهر الرجل لها جعلها تلتصق بلغة التأنيث، تؤلف على منوالها كما فعلت فضيلة الفاروق في روايتها "تاء الخجل" حيث جسدت هذه الرواية انتهاك الجسد بفعل الاغتصاب والعشرية السوداء التي سادت الجزائر إبان التسعينات.

ومن العنوان نلاحظ ارتبط التاء المؤنثة بالخجل وهذا ما يطرح التساؤل ؟ تذكر الروائية «منذ العائلة... منذ المدرسة... منذ التقاليد... منذ الإرهاب كل شيء عني كان (تاء) للخجل، كل شيء عنهن تاء الخجل، منذ أسمائنا التي تتعثر عند آخر حرف، منذ العبوس الذي سيتقبلنا عند الولادة، منذ والدتي التي ظلت معلقة بزواج ليس زواجا تماما(...) نصف قرن من الزمن إثر الضرب المبرح الذي تعرضت له من أخي

---

[1] المرجع السابق، ص 72.

[2] عائشة بنور، قراءات سيكولوجية في روايات وقصص عربية، وزارة الثقافة، الجزائر، ط2، 2007، ص89.

[3] ذاكرة الجسد، ص 16.

[4] عائشة بنور، قراءات سيكولوجية في روايات وقصص عربية ، ص 89.

زوجها وصفقت له القبيلة وأغمض القانون عنه عينه، منذ الجواري والحريم،... لهذا كثيرا ما هربت من أنوثتي، وكثيرا ما هربت منك لأنك مرادف لتلك الأنوثة»[1].

وهذه اللغة تحيل على لأنثى المضطهدة التي تعاني الظلم والتبعية للسلطة المضادة لجنسها، ولعل جميع النسوة المضطهدات في الرواية كن على ثلاثة صور

الصورة الأولى: الأنثى العشيقة المحرومة من الدفاع عن حبها.

الصورة الثانية: الأنثى الخاضعة لسلطة المحيط والذكور.

الصورة الثالثة: الأنثى المضطهدة المغتصبة (المنتهكة الجسد).

إن المرأة تموت ببطء في "تاء الخجل" ينهك جسدها في زمن السواد ولا رادع لقانون الذئاب، وتمارس حبها في صمت وتخاف من جلب العار وترى في المكاشفة مشكل يعجل بزواجها من آخر.

تذكر على لسان ابن عمها "بوبكر" الذي وشى بها إلى أبيها قائلا:« كل بنات الجامعة يعدن حُبالى فهل ستنتظر حتى تأتيك بالعار»[2].

وليجعل الأب يفقد كامل ثقته بها أصر قائلا مرة أخرى: «يا رجل، لقد رأوها مع نصر الدين ابن مسعودة أكثر من مرة»[3].

تنفلت أواصر الصمت الأنثوية قليلا لتصرّح ولكن في خجل «يزعجني أيضا أننا معا كنا ننتمي لتلك البيئة الجبلية القاسية التي تترصد الحب بعيون الريبة... أعترف لك اليوم أنني هربت منك بعد أن أعياني الخجل لمواجهة الجميع بحبك... وجدتني عاجزة عن فك عقدتي المرتبطة بترسب قديم وبال يخلط بين الحب والجنس»[4].

تتكتب الرواية لتجعل الخجل ملازما للأنثى، خوفا، خجلا من انتهاك حرمة الجسد، فقد الشرف، العار في القبيلة «فالعلاقة الجسدية خارج مؤسسة الزواج خطيئة، مميتة أو من الكبائر التي تستحق الرجم... إنه يحاط بهالات وطقوس والمساس به

---

[1] فضيلة الفاروق، تاء الخجل، دار الفارابي، بيروت، 2003، ص 11، 12.

[2] المصدر نفسه، ص 28.

[3] المصدر نفسه، ص 29.

[4] المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

مساس بطابو الأسرة أو القبيلة، وهو انتهاك عقوبته القتل غسلا للعار في حمى القوانين أو تساهلها»[1].

فتلجأ الكاتبة للكشف عن ثقافة لشعبية راسخة في عادات القبيلة التي تقطنها، خوفا على بناتهن من فقد شرفهن وهي ما يعرف بالتصفاح [*] إن واقع الاغتصاب، الانتهاك الجسدي ظل هاجس خوف الأنثى من عهد قديم فتكشف لنا لوحات حية لأجساد انتهكن وكأن مآلهن الموت «طفلة في الثامنة رمت بنفسها من أعلى جسر سيدي مسيد... اكتشفت أن الوالد هو الذي رمى بابنته من على الجسر، يقال أنه خلصها من العار لأنها اغتصبت »[2] وهذه هي حال رغبة النجار لتأتي حالة "رزيقة" الفتاة التي اختطفها الإرهاب واغتصبها، التي حاولت إجراء عملية الإجهاض، ولكن الأطباء قرروا التحقيق في أمرها مما أدى بها إلى الانتحار في دورة المياه، وأخرى بالجنون «الأهل لا يبالون طردوا بناتهن بعد عودتهن قلت أنهن أصبن بالجنون، ارتمين في حضن الدعارة، انتحرن...»[3].

إن الجسد المدنس في الرواية بمعنى الرذيلة والخطيئة وانتهاك المحظور هنا – أي في الرواية– ليس للمرأة دخل فيه غير أنها تتحمل أخطاء ثقافة الآخر (القبيلة، الأب، الأخ، الزوج...) رغم كونه هو السبب في حصول هذا الانتهاك، «إن المرأة على حد تعبير إدوار الخراط ليست شيئا أو موضوعا مطروحا لشهوات رجولية ولأحلام رجولية... المرأة واقعة إنسانية معقدة ومتراكبة شأنها شأن الرجل ببساطة»[4].

وقد تتحدث الروائية عن طابوه الشرف المنتهك في نساء عند خط الاستواء حيث تشتغل المرأة/المومس على فعل انتهاك هذا الجسد سواء بإرادتها أو تحت سلطة القهر الاجتماعي الذي فرض عنها هذا السلوك، «أعرف كثيرات يخن أزواجهن، لهن

---

[1] بوشوشة بن جمعة، الرواية النسائية، ص 73.

[*] وشم على فخذ الفتاة، تقرأ عليه التعويذة، خوفا على اغتصاب البنت، الرواية، ص 25.

[2] تاء الخجل، ص 39.

[3] المصدر نفسه، ص 59.

[4] سيد محمد السيد قطب، أدب المرأة، ص 108.

علاقات خاصة يبحثن عن متعهن خارج أسوار الزوجية، يرفضن الاعتراف والخضوع لعقد الملكية»[1].

وتصور هذه الخيانة بجرأة أكثر «السهرة الماجنة التي امتدت للفجر صدى فحيح نشوتى التي رويتها بوحشية- عينا الرجل النهمتان اللتان نهشتا مفاتن جسدي طوال ساعات الليل»[2].

وفي نفس الوقت تعزف على الجسد النظيف لكاتبة هاوية لكتابة الرواية وكأنها تريد الإعلاء من شأن الكاتبة وتنتصر لذاتها على حساب الآخر (الرجل/الكاتب) ذلك الأديب الشهير، الذي كتبت عنه الصحف وأراد أن يدنس جسدها بداعي الحرية" أتدرين ما عيب قصصك إنها جامدة، تنقصها حرارة التفاعل... تجريدها من القيود الاجتماعية وأغلال الكبت والحرمان. [3]

ويعود لتكرار الطلب رافضا مبدأها الأخلاقي بدعوى العقد الاجتماعي «حرري نفسك من سجن العيب والحرام، إجعلينى الأداة التي تحطمين بها خوفك وترددك»[4].

ولكنها ترفض أن تكون لامعة في سماء الأدب منحطة بقانون الجسد «اكتفت بالنظر صوبه باحتقار... لا أريد ممارسة هذا الجنون »[5]، في مقابل ذلك نجد أن "ميساء" بطلة حديثة "حياة" حينما سلمت جسدها لحبيبها "زياد" هاجر وتركها «أعطيت لزياد كل ما بوسعي أن أقدمه له.. وأخذ ما كان يريده، وما زاد عن ذلك أنه إزاء كارثة الذاكرة المجروحة، آثر أن يتحول إلى البحث عن مستقبل له بعيدا عن ساحة المأساة التي سقط فيها أهله... سيدهش بجمال أولئك النساء ببشراتهن الناصعة وأجسادهن المعراة وجرأتهن في الكشف اللا مشروط عن أنوثتهن»[6].

ولم تر بدا لخروج ذاتها من مأساة الواقع بعدما هجرها إلى بلاد الغرب ليجد ضالته من النساء هناك سوى الكتابة إليه لتبوح له بمشاعرها الصامتة «أواصل الكتابة

---

[1] نساء عند خط الاستواء، ص 11.

[2] المصدر نفسه، ص 13.

[3] المصدر نفسه، ص 21.

[4] المصدر نفسه، ص 22.

[5] المصدر نفسه، ص 23.

[6] حديقة حياة، ص 75.

إليه ويواصل الكتابة لي، أصبحت الكتابة عادة مستحكمة تسير هبوب الشوق، ...وعذابات الليل الموحش»[1].

وبين الانتهاك الجسدي خارج دائرة الزوجية إلى الانتهاك الذي يحطم المرأة على سرير الزوجية حين لا يربط الحب بين الزوج والزوجة فتكون هذه الأخيرة في مهب الريح/على الهامش، كما كان لـــ"باني بسطانجي" في رواية "اكتشاف الشهوة" لـــ"فضيلة الفاروق" «أنا باني بسطانجي التي منعت طيلة حياتها في مجرد التفكير في ذَكر بين ليلة وضحاها أصبح المطلوب منهن أن أكون عاهرة في الفراش... المشكلة تجاوزتني ولهذا تطلقت»[2].

حتى تحل الكارثة، وتتمرد على الأعراف والتقاليد وتجرب متعة الخيانة شوق الحب إلى تجربة جديدة لا تحوط بها أسوار مدينتها وذلك مع آيس، لتعيش الحب الذي أصبح في قاموس أهلها شبهة تقول«الاعتراف بالحب شبهة... ما أخطر الاعتراف بالحب، إنه كالزنا،... »[3]. وتصف ما حدث لها مع آيس حيث حلت اللعنة عليه «قبلة آيس واللعنة التي حلت... وألقت بقيود الشهوة حيث الموتى، وألقت بي أبدا إلى النار»[4].

لقد تناولت الكاتبات موضع الجنس من خلف ستار المحافظة وتحت وقع المحظورات، ومحرمات الدين، وضوابط الأخلاق، اعتبارا لكونه من المسائل المحرمة في الثقافة الدينية، وفي العرف الاجتماعي تندرج ضمن المسكوت عنه، خاصة إذا كان مصدره المرأة.[5]

وإذا كن قد اشتغلن على نموذج المرأة / المتعة/ العهر والذي يعد من التيمات المحرمة، والمسكوت عنها في الثقافة الدينية والعرف الاجتماعي... لكن الذي يصبح غير طبيعي في الثقافة (...) ودالا على تغير ثقافي هو أن هذا الموضوع لم يبق سرّيا

---

[1] المصدر السابق، الصفحة نفسها.

[2] اكتشاف الشهوة، ص 90.

[3] المصدر نفسه، ص 99.

[4] المصدر نفسه، ص 31.

[5] بوشوشة بن جمعة، الروية النسائية التونسية، ص 73.

وغير ثقافي بل أصبح صريحا ومعبرا عنه وقابلا لأن يستهلك رغم أنه محرم كموضوع ثقافي في الرواية بالخصوص.[1]

ولئن كان موضوع (العهر) متناولا بكثرة وبالكثير من الصراحة والجرأة فإنه يبرز «تغيرا في العلاقات الاجتماعية، وعدم قدرتها على الاستقرار مما يجعل المرأة والرجل مكتفيين بالاتصال الظرفي والعارض وغير قادرين على تحديد الاختيار بسبب طغيان التوتر الاجتماعي المؤدي إلى الشك المتبدل، وانعدام الضمانات المتبادلة، والتي كان يحققها المجتمع من قبل خلال العائلة، والجماعة...»[2].

فبطلات "مسك لغزال" يعشن عدم الاستقرار الاجتماعي ولهذا حاولن الخيانة بأبشع الطرق ونور إحدى هؤلاء «أنا أتعجب من نفسي كيف أني قد فكرت قبل لحظات أن الزواج هو من أجل الحرية، حتى أستطيع من خلالها الوصول إلى حب... وعشق الآخرين»[3].

ولا تتحمل الكبت فيها إلا لأجل المال «هل يجوز أن تجمع الثروات من بلد، بينما العين والقلب على بلاد أخرى»[4].

واحتراف المرأة للدعارة قد يكون في أحيان كثيرة ناجما عن ظروف اجتماعية (كالفقر..)، «احترافا متولدا عن الفقر، وعجزها عن مجاراة الرجل في المدينة في حيازة وسائل الإنتاج، ولكن نجد أن المرأة ذاتها تساهم في ترسيخ تلك الظاهرة أحيانا بوعي ما هو إلا بتبرير فاسد تتوهم فيه عندما تمتلك ثقافة ما، بأن إباحة الجسد إثبات للذات»[5].

وفي هذا يجعل المرأة مصدرا للمتعة وسلعة استهلاكية وهذه النزعة وليدة الصناعة والفكر الحاضر، تقترن بما يروج من السلع شأن ما يحدث في عالم الموضة وأدوات التجميل التي تعرض على الشاشات إنها تشبه السلعة المروج لها، اعتقاد

---

[1] المرجع السابق، ص 72.

[2] محمد الدغمومي، الرواية المغربية والتغير الاجتماعي- دراسة سوسيوثقافية، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، 1991، ص 112.

[3] مسك الغزال، ص 95.

[4] المصدر نفسه، ص 96.

[5] محمد الدغمومي، الرواية المغربية والتغيير الاجتماعي، ص 112.

خاطئ ظل يطاردها حتى الآن ليصادر الأنوثة الرقيقة « وقد تكون المرأة/السلعة وفق بعض النماذج، هي التي لا تصمد إزاء قوة المال...»[1].

تذكر "زينب حفني" في "نساء عند خط الاستواء" على لسان إحداهن (مومس) «أخرج حفنة من الدولارات، وضعها بجانبي، عاد للنوم مرة أخرى... أجابني بصوت ناعس "حقك خذيه... ارتديت ملابسي على عجل متحاشية النظر صوب الرجل الذي عاد يغط في النوم»[2].

إن ممارسة البغي يجعل من المرأة مفرغة، معتمة تحارب نفسها قبل كسر الطابوه لتضيع في متاهات النرجسية وتحوّلها إلى آلة مجردة من الأحاسيس «باعتبار أن العاهر لا تستشعر المتعة بل تتحول إلى ممارسة آلية مفرغة من الأحاسيس، ومن التفاعل مع الجسد الذكوري، فالمرأة التي تمارس هذه المهنة تشبع حاجة دفينة هي أن تكون مرغوبة ... ترّوي ظمأها النرجسي الناجم عن جرح قديم غائر في تلافيف الذاكرة»[3].

ولقد عبرت "فضيلة الفاروق" في روايتها "اكتشاف الشهوة" على إرغام الجسد الأنثوي لسلطة الزوج ليفرض جبروته دون رحمة «فيتجاوز الإرغام الجسدي الأنثوي على الاستجابة لغريزة الذكورة، المرأة الزوجة ليطال المرأة/البغي»[4].

وتصور عدمية الحوار، والحب بين الزوج والبطلة "باني البسطانجي" قائلة: «ما يحدث لجسدي لا يختلف كثيرا عن أي كارثة طبيعية تستلزم فريقا من النجدة للملمة ما حدث»[5].

إن هاته النصوص الأنثوية لكاتبات عايشن الواقع، وكتبن بروح أنثوية معبرة عن مدى تهميش المجتمع، وقسرية الواقع للمرأة من زاوية نظر أنثوية هو في حد ذاته تعبير عن إنجراح للأنوثة المعطوبة، ليتجاوز العاطفة، ويطال الجسد الأنثوي من خلال

---

(1) سيد محمد السيد قطب، أدب المرأة، ص 106.

(2) نساء عند خط الاستواء، ص 10.

(3) جان نعوم، طنوس، صورة المومس في الأدب العربي، دار المنهل اللبناني، بيروت، 2006، ص 12.

(4) بوشوشة بن جمعة، الرواية النسائية التونسية، ص 71.

(5) اكتشاف الشهوة، ص 12.

ما يمارس عليه من ارغامات فمن خلال الاستمتاع الجنسي يبحث الرجل عن اللذة في مقابل ألم المرأة، أما المرأة فإنها تبحث عن للذة من خلال ألمها الذاتي... تؤكد هذه الثنائية الأصل الرمزي لمفاهيم الأنوثة والذكورة.[1]

كذكر الروائية في "تاء الخجل" على لسان الزوجة "باني بسطانجي" « لم يحاول أن يوجهني، ولم يحاول أن يفهم شيئا من لغة جسدي...» [2]، وأفرزت هذه العدمية في الحوار إلى جعل هذه الزوجة امرأة مطلقة في سن مبكرة، تقع على الرفوف المنسية «ورغم ما كنت أؤمن به من أفكار وجدتني في الثامنة والعشرين بلغة قديمة داهمتها موجات الموضة، وإحالتها على الرفوف المنسية للأسف كنت أنتمي إلى مجتمع ينهي حياة المرأة في الثلاثين»[3].

يزداد الحفر عميقا في طبقات الواقع المريض، ترواغه، تسخر منه تفجر كل التداعيات الذاتية للبحث عن رؤى تجسد بعمق استراتيجية مفبركة لقناع الزيف في واقع المجتمع وسلطة الرجل.

ناقشت هاته النصوص «كثيرا مما يؤرق الأنثى عقلا، وروحا، وجسدا واستطاعت أن تدخل بنا إلى المضمرات في دواخل شخصيتها هجت نصوصها كذلك الوعي الزائف في ذهنية الكثير مما يعلون من طبقة السلطة والمال»[4].

«تكتب لتعلن جسدها وتجعله هامشا ينفلت من الشهوية، لتعطي للنص المكتوب لذته الشبقية فوق الجسد السافر، ولتستعيد تحررها عبر دفع الرجل إلى الإنصات إلى جسد الكتابة وتعرض الجسد الأنثوي للانمحاء داخل فضاء رمزي، لا يتميز بالحركة...»[5].

إلى حدّ إغراق هذا الجسد في الأيروسية كمعادل موضوعي لتطرفات المخيال «ما يحيل اللغة في النص الروائي النسوي إلى لعبة إيروسية أما محلها- أي الرواية-

---

[1] عبد النور إدريس، الكتابة النسائية، ص 84.

[2] تاء الخجل، ص 89.

[3] المصدر نفسه، ص 13.

[4] سمير أحمد الشريف، «المرأة والرجل في قصص فاطمة يوسف العلي»، مجلة علامات، ع 53، سبتمبر 2004، ص 598.

[5] عبد النور إدريس، الكتابة النسائية، ص71.

فهو الجسد بما هو علامة الفرد أو بنيته الرمزية على اعتباراته استعارة(...) حيث يكون وهما فاعلا...»[1].

لقد أتاحت هذه الذاكرة الجسدية المرونة اللغوية اللامتناهية في سمات أنثوية يتعذر الفصل مابين ما هو ذكوري أو غير ذلك، فما بين الجسد النظيف، المدنس، هناك الجسد الذاكرة فجسد (خالد بن طوبال) المشوّه إبان حرب التحرير الوطنية وبتر ذراعه ما هو إلا استعادة لذكريات لن تنسى، ولن ينساها الشعب الجزائري ففعل التشويه/العطب أحدث ذكرى خالدة إنه ذاكرة الوطن، التاريخ، قسنطينة، الماضي بكل مآسيه ومحاولة جعله رساما هي فكرة صائبة لإعادة رسم الماضي وصبغه كما يشاء لا كما شاء له القدر أن يعيش على جسد معطوب، هو تحد لجعل هذا الزيف واقعا ملونا بألوان زاهية لا بالسواد الحالك الذي يعتبره خالد أكذوبة. وفي استعراض آخر للجسد يمكننا اعتباره جسدا أسطوريا لدى المرأة لأنه بمثابة الحياة، الذاكرة، الماضي، التاريخ، هو روح مفرغة تتواصل بحب مع أسرتها في رواية "حديقة حياة".

«صوت الرجل ينجو من النار، يطفيء الحرب بالحروف، وينمو ويحيا، يحط الليلة مثل حمامة على وسادتها... يشاطرها الصوت ليلتها، فتنزف أشواقها إلى أعماقها... تلقي رأسها على الوسادة بجوار صوت الرجل الذي يتنفس عبير السنوات الغاربة... تمد يدها تحت الوسادة لعلها ترتاح... يحدثها الصوت عن زمن طاعن...»[2].

واعتقادا بإيمان الأم بروح زوجها المفقود "غالب"، فإن ابنتها "ميساء" تقف عند كل غروب أمام الحديقة في انتظار دائم على أمل عودة أبيها مع المفقودين، وما بقي ذكرى على زواجها هو تلك النخلة التي زرعها "غالب" في حديقة "حياة" لتكون أسطورة النخلة كشجرة المعرفة في قصة آدم وحواء واشتهاء الأكل بغواية منها للمعرفة قائلا «لا ترين أنهما لو امتلكا السعادة لما انشغل التاريخ بهما، ولا دونت أسطورتهما الأيام، ولكننا نسيناهما... دعنا نكن سعيدين وليذهب التاريخ إلى أساطيره»[3].

---

[1] بوشوشة بن جمعة، الرواية النسائية التونسية، ص 143.

[2] حديقة حياة، ص 05.

[3] المصدر نفسه، ص 11.

إن اللغة كما يقول الفيلسوف (لافيل) : «ذاكرة الإنسانية فهي تحتفظ بسائر مكتسباتها وهي أغنى من فكر أي فرد إلى ابعد حد»[1].

كتبت المرأة نصوصها السردية بروح أنثوية فكانت ملامحها بين طيات السطور، وخفايا الكلمات، تداعب الحب الرجولي والبوح الأنثوي في ثنايا الروح مطلقة الجسد باشتهاءاته وتلعب على أوتار الكلمات والحميميات، قد تكون عبارة عن رسائل وجدانية بلغة النساء، ورسائل اغتراب يشوبها الحنين إلى لحظة ميلادها هاربة في جسر من الجسور المعلقة.[2]

إن الكتابة وفق أبجدية الجسد أثبتت أن الرائدات في الرواية النسوية أثبتن عن جدارة واستحقاق كاملين «عدم الانغلاق على الذات، وكسر القيود المتعارف عليها، ومحاولة فك الحصار أو العزلة التي نجمت عن عدم التجربة والخوض في أي شيء جديد ووافد»[3].

وقد تناولت بكثير من الحذر مسألة (الحجاب) باعتبار هذا الأخير أيقونة أو علامة مميزة وهو ما يعبر عن «دلالة إيديولوجية سياسية، فالخطاب وسيلة للتميز بين المنتمي إلى التيار الإسلامي أو غير المنتمي »[4] وفي هذا النسق نراه يحمل أبعادا عديدة أهمها الآتي:

1- دلالة سوسيوثقافية تكشف النقاب عن الحراك الاجتماعي وتؤسس إلى تغيير أصاب مختلف الأنساق والبنى، فالثقافة المهددة صارت اليوم تبحث عن وسائل مقاومة لتواجه بها أعداء الإسلام، منها الحجاب الفاصل بين مقومات هويتنا وهويتهم، ودلالة أخرى جندرية معبرة عن رغبة في رسم الحدود بين الجنسين دون تشبه النساء بالرجال، وبالتالي انتشار الفوضى واللبس في الفضاء العمومي ودلالة نفسية تعكس حالة التأزم التي تعانيها فئة النساء فهن منشطرات بين الطاعة والعصيان، فضلا عن شيوع الخوف من الرجال.

---

[1] عائشة بنور، قراءات سيكولوجية، ص 87.

[2] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[3] المرجع نفسه، ص 91.

[4] آمال قرامي، الجسد الأنثوي والعلامة قراءة فيما وراء الحجب، موقع سابق.

ودلالة أخرى أخلاقية باعتبار الحجاب شعارا للطهر والعفة في مقابل المرأة السافرة المتحررة التي تحمل الآثام ومركز اللايروسية وهذا الفهم خاطئ لأنه ليس كل امرأة سافرة هي امرأة تبيح المحظور والعكس صحيح، ودلالة أخيرة هي دلالة جسمانية «ترتبط بوضع الجسد الأنثوي المسيج داخل ثنائية الحجب/الكشف في مجتمعات بطريكية لتختزل حضور المرأة في إشارة الرغبة، الفتنة، الغواية... فتحاول تجريد هذا الجسد من سحر الأنوثة أو وجهها الآثم، ولكن بين الصورة التي روّج لها المجتمع الذكوري والصورة التي ارتقتها المرأة لنفسها حتى وإن كانت محجبة...مسافة»[1].

ويكشف لنا الزخم المعجمي/الايروسي عن طابع الجرأة والخروج من دائرة الصمت الشهرزادي ويكشف لنا عن لغتها المثقلة «بدلالات جسمانية من خلال حضور الجسد الأنثوي/تيمة ومرجعية مهمة أثرت في لغة السرد الروائي للكاتبات، فإذا كان الجسد هو مكان الأنا المؤنث، فالنص الروائي هو صوتها المؤكد من خلال لغته التي تحيل على الجسد الأنثوي في شتى حالاته وطقوسه»[2].

تكشف لنا الكاتبة /الأنثى من جديد عن كتابتها الأنثوية من خلال اللعب باللغة وانزياحاتها لتكتب أبجدية الجسد وتطرح العديد من القضايا التي تزدري هذا الجسد كسلعة مستهلكة فتلجأ إلى انتهاكه أو ازدرائه أو ترويج ثقافة الأخر من وجهة نظر ضيقة تنم عن سلطة المجتمع والرجل تجاه جسد الأنثى باعتباره طابوها لا يمسّ.

وقد عبرت الروائية "إلهام مسيوغة بوصفارة" في روايتها "صهيل الصمت" عن تمرد الأنثى، واختراق كل النواميس، والتشريعات التي تراها وضعت لشقاء الإنسانية فقط، حين تتحول بطلتها (صفاء) من مدرسة إلى مومس، اخترقت النظم الدينية، والطابوهات التي لا تجرؤ على المساس بها. جردت الأنثى من العقل، وأعلت العواطف المشحونة بالتمرد، وتكلمت عن مواضيع جدّ حساسة تمس بكرامة المرأة إنه قاموس إدانتها باسم الحرية أي (المومس)، وموضوع العهر يجعل من بطلتها تمتهنه

---

[1] آمال قرامي، الجسد الأنثوي والعلامة قراءة فيما وراء الحجب، الموقع السابق.

[2] بوشوشة بن جمعة، الرواية النسائية التونسية، ص 142.

بطريقة غير عادية، ومن ثم «لا تتهيب من إدانتها باسم الحرية التي تبيح للفرد/وهنا للأنثى إمتاع جسدها كيفما شاء، إلا أنها لا تعتبر نفسها عاهرا بل كاتبة جسد»[1].

يكشف هذا الحوار جرأة الكاتبة في طرح الموضوع وتفضح اللغة تمرد البطلة على كل السنن وهي تحاور إحدى زبائنها في الملاهي الليلية "أعرف... لكن لتعلم أني لست عاهرا عادية ... قطب جبينه وسألها في سخرية:

«وماذا تكونين. إذن؟

كاتبة جسد.

رفع حاجبيه وضحك في استغراب: وماذا؟

أنا امرأة تبحث عن السعادة، فتركت جسدها يكتب نصا مقروءا من الميولات والأهواء... ودمرت الفواصل المصطنعة بين العقل والجسد، بين الداخل والخارج، حذفت هذه الواو بين العالمين؟ أين العهر في هذا؟

(...) أجابها بصوت أبح: لكنها سعادة ملعونة تتكرها الأديان وينهي عنها قانون السماء، ولا يمكن تشريعها مهما رغبنا فيها.

هزت كتفيها قائلة:

خرقت هذه القوانين وما عدت أفهم جدواها، ولا أقبل أن أعيش أسيرة لمنظومة دينية لم توضع إلا لشقاء البشرية.

أجل، إني حرّة، وجسدي اليوم يحتفل بحريته».[2]

ويحرف مثل هذا المنطق الذي تتبناه "صفاء" وتدافع عنه تبريرا لعهرها، مقاصد الشريعة الإسلامية من وضعها ضوابط للمتعة باعتبار أن الإسلام لم يدع إلى الزهد في الجسد، حيث يعد ذلك ضربا من الزهد في الروح « فاحتقار الجسد هو في النهاية احتقار للروح، والإسلاموية هي نزعة طبيعية أولا كما أن الروحانية الإسلامية هي طبيعة كاملة»[3].

---

[1] المرجع السابق، الصفحة نفسها.

[2] صهيل الصمت، ص 180، 181.

[3] عبد الوهاب بوحديبة، الجنسانية في الإسلام، ص 22.

ثم إن الإسلام لم يحرّم المتعة الحسية، بل وضع لها حدودا شرعية وضوابط قصد الحفاظ على شرعية العلاقة بين الرجل/المرأة، وتكريما للجنس البشري وتميزه عن العالم الحيواني الذي يعيش على الغريزة فقط.

إن السعادة التي تبحث عنها "صفاء" والإحساس بها عبر حرية الجسد، ما هي في الحقيقة إلا وهم، باعتبار أن (العاهر) لا تشعر بالمتعة الروحية، لأن جسدها ألف الممارسة الآلية المفرغة من الأحاسيس، والتفاعل مع جسد الآخر، وكأن منطق الروائية أن جسد الأنثى لا يخرج عن دائرة السلعة ومن «منطلق السلعية أصبح جسد المرأة يشكل حيزا كبيرا من دائرة استلاباتها، وأصبحت المرأة على حد تعبير "ميرال الطحاوي" أداة جنس»[1].

أي تشوه وصلت إليه الأنثى التي أعوزتها السبل فلم تجد غير إشعال النار في قبر ميت؟.[2]

إنها تحاول بهذه المهنة (مومس) إشباع حاجة دفينة هي أن تكون مشتهاة جنسيا، وهذا ما عزز نظرة الرجل للمرأة، إذ يعتبرها (مجرد بؤرة للذة، لا كيانا متكاملا)[3].

إن اللغة الأنثوية في هذا النص كشفت لنا أبجدية الجسد من زاوية نظر أنثوية، والمرأة أقدر على فهم المرأة، كما أن «المرأة تستخدم بسلاح أنوثتها من أجل ترويج كلماتها في مجتمع مكبوت تاريخيا»[4].

حاولت الروائية بهذا البوح، الجرأة، التماهي في لغة الجسد كشف جانب هام في حياة (المومس) التي تمتهن هذه المهنة متخطية كل النقاط، والقوانين والشرائع لكتابة نص خاص بحريتها، هذا النص ليس على الورق، بل على الجسد ليصبح لها تاريخ وذاكرة، واشتهاء من قبل الآخر الذي يذوب في الجسد باعتبارها مصدرا للذة لديه.

إذا كانت (المومس) في نص "صهيل الصمت" خرجت عن قوانين الشرائع فإن المومس في (امرأة عند النقطة الصفر) تختلف عن وضعها في مفهوم الحرية، فبطلة

---

[1] سيد محمد السيد قطب، أدب المرأة، ص 106.

[2] سمير أحمد الشريف، المرأة والرجل في قصص فاطمة يوسف العلي، ص 610.

[3] بوشوشة بن جمعة، الرواية النسائية التونسية، ص 70.

[4] مفيد نجم، الأدب النسوي، إشكالية المصطلح، ص 160.

"نوال السعداوي" "فردوس" تمتهن حرية الجسد بطريقة مغايرة، عالجتها الروائية بإباحية لا أخلاقية، وبذلك أظهرت رؤاها في إباحية اللامباح (تفضيل المومس فردوس على النساء الشريفات، وفيه نوع من القمع الذاتي انحسر بداخلها مما جعلها تنساق وراء الخطيئة (شر لا أخلاقي) وتعطيها بعدا آخر...لقد أصبح الشرف يقارن بهذا الفعل اللاأخلاقي، وأن تقارن المومس بالشريفة، والاستهزاء بقدسية الزواج، والحب الصادق، وأن يكون البوح... من كاتبة واعية بعلم النفس أن تحط من قيمة الزوجة إلى هذه الدرجة الوضيعة وهي زوجة وأعلم بقيمتها.[1]

إن هرب "فردوس" من الضغوط الاجتماعية ترى الروائية له مبرراته للهرب إلى طريق الرذيلة، وقد يكون ذلك انتقاما، أو هروبا من واقعها المر. «فهل كانت الحرية عملا إراديا بفعل التحرر، أم كانت حالة شعورية تتلذذ المرأة بممارستها بمختلف أفعالها، وحدود اللامنطق، والشعور بالمتعة، للخروج من حالة الألم، والإحباط، أو الظروف الاجتماعية القاهرة».[2]

وهذا الانسلاخ نحو الرذيلة، يأتي نتيجة غياب المسؤولية والرقابة الحسنة، إذ لا بد من إعادة قراءة المجتمع سلوكيا وفكريا، أو إعادة بناء فكر المجتمع الذكوري بطريقة دينية صحيحة. وتعادل هنا الحرية اللامبالاة «حيث اعتمدت فردوس على الذاكرة في قتل الرجل... ذاكرة كيف كانت، وكيف أصبحت؟ بذكاء اكتشفت الحل، وفي نهاية هذه المرأة التي تكره الرجال إلى حد مواجهة الموقف... لا تخضع كمومس إلى رجل يتحكم فيها ويفرض سلطته الذكورية عليها وعلى الكثيرات مثلها... وذهبت بهذا الفعل إلى رأي الفلاسفة في أن حرية الإنسان تتجلى، على شكل فعل مجاني " حرية اللامبالاة».[3]

وما كانت تقوم به "فردوس"، من حالة اللاوعي وشعورها بالحرية فيما تفعل في حياتها: « حرية عدم الانتماء لأحد ولذة الانفصال عن الكون، تحس باستقلالها وبأنها كائن مستقل، لا يحكمها رجل ولا تخضع لقانون زواج وحب، هي خارج الزمن

---

[1] عائشة بنور، قراءات سيكولوجية في روايات وقصص عربية، ص 113.

[2] المرجع نفسه، ص 108.

[3] المرجع نفسه، ص 110، 111.

وخارج القانون وخارج الكون »[1]. غير أن هذه الحرية لم ترتبط بالعقل، ولا بالشعور بالذم، لأن حياتها عبارة عن ترسبات لحياة ماضية، قاهرة. « أمي لم تكن مجرمة، لا يمكن لأية امرأة أن تكون مجرمة، فالإجرام يحتاج إلى الذكورة »[2]. ويجعلنا نفهم من خلال (فردوس) أعماق الكاتبة ونستكنه. ما أرادت قوله: «إذ يمكننا أن نقول إن الشعور بالحرية ليس دليلا كافيا على وجود الحرية أو نحاول تجسيدها لأنها تخضع للحتمية المطلقة، وقد أثبت التحليل النفسي أن الشعور يخفي خلفه دوافع لاشعورية تقودنا للقيام بأي عمل في غياب العقل الواعي وأن الحرية ليست مجرد حالة شعورية بل مرتبطة بالمسؤولية الواعية، والمسؤولية الأخلاقية النابعة عن السلطة الداخلية (الضمير) هي مسؤولية أمام الذات، الذات المبدعة».[3]

إن تفضيل الروائية لطبقات المومس في المجتمع كـــ"فردوس" على النساء الشريفات، فيه نوع من القمع الذاتي، مما جعلها تتساق وراء الخطيئة، وتعطيها بعدا آخر.

«إن أرخص النساء ثمنا هن الزوجات، على جميع النساء أن يكن مومسات بأشكال مختلفة، ولأنني واعية فقد فضلت أن أكون مومسا حرة على أن أكون عبدة، وفي كل مرة أعطي جسدي أقبض الثمن غاليا...».[4]

وفي موضع آخر تذكر أيضا « إلا أن أقل النساء انخداعا هن المومسات، ومن أجل الزواج أو الحب تنال المرأة عقابا أشد».[5]

ورغم أن المال عامل أساسي في العلاقات الإنسانية، فإنه يملك قوة خاصة تفوق العوائق،...« استطاع الرجل بهذا أن يحقق بأمواله امتلاك المرأة، وبالتالي له الحق في استلاب جسدها».[6]

---

[1] نوال السعداوي، امرأة عند النقطة الصفر، دار الآداب، 2003، ص 80.

[2] المصدر نفسه، ص 91.

[3] عائشة بنور، قراءات سيكولوجية، ص 112.

[4] امرأة عند النقطة الصفر، ص 84.

[5] المصدر نفسه، ص 80.

[6] السيد محمد سيد قطب، أدب المرأة، ص107.

فهل نستطيع القول هنا أن "فردوس" حققت أفكار الروائية على واقع النص؟ فالأخلاق لا تتجزأ بتجزؤ الفعل المراد فعله مهما كانت الظروف قاسية.

أما الحياء الذي انعدم في النهاية عند مشروع الكاتبة– في شخصية "فردوس"– « فهو قيد اجتماعي... إذا لم يوجد انطلقت الغرائز الإنسانية معلنة شرها، وإباحة الجريمة"[1]. لتعلن نوال السعداوي في النهاية انهزامها كأنثى" أخجل من نفسي، من حياتي، وأخجل من كذبي...».[2]

ولأن "فردوس" في الخطيئة على حق « ولأن العالم كله يكذب فقد كان على فردوس أن تدفع ثمن الصدق باهضا...».[3]

وهذا ما يتركنا نتساءل حول شخصية فردوس التي منحتها الكاتبة جانبا من فكرها، أي صدق أرادته الكاتبة وهي تمتهن الرذيلة، وهل الصدق يمحو الخطيئة كونها مومسا؟

فرغم ما جمعنه من مال، وضخموا أسماءهم، فإن الخطيئة ملتصقة بهن، وقيمتهن فارغة، وهناك انهزام داخلي تتحاشاه الأنثى فتلجأ إلى الكذب حتى على ذاتها بأنها تعيش في وهم الحرية. فهذا ما جعل شخصية " فردوس" متضاربة، خوفا من العيون والمجتمع وطموحها لعيش الحرية الوهم.

جسدت الرواية قوة المال، السلطة والجنس في الحياة وسيطرتهم في تخدير المجتمعات. « وأدركت أنهم كلهم رجال ونفوسهم شرهة مشوهة، شهواتهم للمال، الجنس والسلطة لا حدود لها...».[4]

تحتمي المرأة الكاتبة بلغة أنثوية أحيانا تكون فيها مرارة الطرح لمواضيع أكثر جدية، لكن لا بد من طرحها، فتحدى طرحها بجرأة فائقة لتقف منتصرة لأنثاها الروائية. بينما في أحايين كثيرة يعتري خطابها الأنثوي خجلا فيداهمها الصمت لتطبق شفتيها على معالجة المسكوت عنه لأنها تعودت الابتعاد عن الطابوه في كثير من المرات.

---

[1] عائشة بنور، قراءات سيكولوجية، ص 113.

[2] امرأة عند النقطة الصفر، ص 96.

[3] المصدر نفسه، ص 56.

[4] المصدر نفسه، ص 29.

3- الانحيـــاز للصـــوت النســـوي:

تقول "جوزفين دونوفان": «لقد نظر إلى النساء في معظم الأدب على أنهن آخر أشياء، ليس لها قيمة إلا بمقدار ما تخدم أهداف البطل الذكر أو تنتقص منها، هذا الأدب غريب عن وجهة نظر الأنثى لأنه ينكر شخصيتها»[1].

وانطلاقا من هذا القول ارتبطت الكتابة لدى المرأة إلى جعل الصوت النسوي هو بؤرة الحكي في السرد النسائي، ويصبح الرجل آخر أمام الشخصية النسوية «إنه مسرود، مرسوم من وجهة نظر نسائية تقول له أنت آخر، أنت لست محور الوجود، أنت مثلي، وأنا يمكن أن ألعب دورك، وكما عاشت المرأة وسط مداد الروائيين الرجال، يقلبون صورتها على الورق كما يحلو لهم ليستمتع بها قارئ نهم يروي بها غروره الذكوري، ويحصل عليها في الخيال، تمارس المبدعة مع شخصية الرجل الدور ذاته»[2].

وقد عمدت الروائية "حنان الشيخ" في مسك الغزال إلى توزيع السرد عبر أربع محاور لأربع شخصيات نسوية توالت في سرد الحدث، « وقد عد سرد أحداث الرواية، أو الحدث الرئيسي فيها بألسنة عدد من الشخصيات التي تروي كل منها الحدث من منظوره الخاص وموقعه الخاص، قفزة نوعية في تاريخ الرواية على الصعيدين التقني والفلسفي، إذا استطاع فن الرواية أن يثمر ذلك الإرث الفلسفي والثقافي، الإنساني الكبير في إطار علائق الأنا بالأخر»[3].

توالت الأنوات الأنثوية في "مسك الغزال" بإعلائها وجعلها مركزية في سرد الأحداث فكانت كل من: (سهى، نور، سوزان، تمر) في دور الأنا، كما كان لها أيضا دور الآخر حين تتولى إحدى الشخصيات الأخرى سرد حكاية عنها، «بحيث استطاع النسق الواحد أن يضم انتقالات جميلة ومتعددة، ومتواترة بشكل إيقاعي جميل بين جملة من الأنوات وجملة من الآخرين»[4].

---

[1] السيد محمد سيد قطب، أدب المرأة، ص 109.

[2] المرجع نفسه، ص 171.

[3] صلاح صالح، سرد الآخر، ص 68.

[4] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

وإذا كانت "مسك الغزال" و"نساء عند خط الاستواء" على التوالي قد أعطوا للمرأة فصلا خاصا بها من البداية حتى النهاية، والتكلم بضمير (الأنا) وسرد شخصية كل واحدة على حدة، فإنه في مقابل ذلك تتأرجح في سرد الآخر، وقد يأتي أحيانا على لسان الشخصية الأنثوية، فالأنا المتكلم ليس المساهم الوحيد في اختيار الكلام وسويته، فكل سرد روائي يتضمن بالضرورة "أنا" و"آخر"، سواء أكان هذا التماس توافقيا كما يأتي في سرد الدفق العاطفي، أم عبر التداخل النفسي وذلك عبر مظاهر الحب غير الجسدي، أم كان ذلك التماس تنافريا يمثل الخصومة والعداء، «سرت في المدينة، وكأني في مهمة عسكرية، ولم أتوقف إلا عند الجسر، أختبر شعورا جديدا عليّ، هو أني لأول مرة وحيدة، كأنه لا مكان لي على الكرة الأرضية»[1].

لقد كانت "مسك الغزال" تقدم دائما نموذجين متصارعين وتفتح للقارئ نافذة ليطل منها على بنية يسحقها هذا الصراع، غير أنها تنجب باستمرار المرأة المداسة بأقدام هذا الصراع شأنها في هذا شأن "نساء عند خط الاستواء" التي تولي بدورها إعلاء للصوت النسوي، رغم اضطهادها من الأخر (الرجل) رغم انكسارها منه فإن النساء الأربع في نساء خط الاستواء ما هم إلا عند الدرجة الصفر، طارت أحلامهم لتدوسها أقدام المارة في الشارع وبذلك تصور مدى تحطم روحها وتدنس كبريائها في قولها: «حتى سمعت فحيحا يصدر من غرفة نومها، انقبض صدرها، مشت على أطراف أصابعها، شعرت بالأرض تدور بها، وعيناها تقعان على زوجها وفي أحضانه ترقد خادمتها الأسيوية على سريرها... تكوّن بداخلها شعور مفرط لم تستطع كبحه»[2].

وكذلك نجدها في سرد اللقاء العاطفي يكون هناك تناوبا بين الأنا الأنثوية والآخر ولكن يظهر في الرواية دور الأنا بشكل مركزي في قولها: «طافت بعينيها في هيئته، وطاف هو بعينيه في مفاتنها، كان مرتديا جلبابا مفتوحا عند أعلى صدره،...أنفاسه لمست صفحة وجهها، استجمعت قوتها، دفعته عنها، اتجهت صوب

---

[1] مسك الغزال، ص 156.

[2] نساء عند خط الاستواء، ص 47.

الباب،... ركبت سيارتها، أمرت السائق بالتحرك مرددة في عناد، لا، لن يكون الثمن عمري»[1].

وما كان صوت الرجال في الروايتين إلا آخر، خافتا، مهزوما، مهزوزا لم تستثني له الروائيتين محاور في الرواية، فإذا كانت "مسك الغزال" قد أولت لنساء الأربع (سهى، نور، سوزان، تمر)، فصولا خاصة بهم تحمل أسماءهم ، فإن الروائية "زينب حفني" أعطت لهن دورا آخر في مقابل اكتشافنا لمركزية الأنا الأنثوية في "نساء عند خط الاستواء"، فالنسوة الأربع في روايتها تفردت إلى تسع حكايا، كل حكاية منها تحمل مدلولا أنثويا، معبرا عن المرأة وحياتها النفسية والعاطفية، كذلك الاجتماعية التي تراها الروائية في المجتمع السعودي. كمثال «وفاحت رائحة عرقها، امرأة على فوهة بركان، هل أمارس جنوني، نساء عند خط الاستواء..».

وقد عزفت كلا من "حنان الشيخ" و"زينب حفني" على التوالي على المرأة المدنسة، المداسة، التي عانت خيبة : (الحب، الزواج، الإنجاب،...).

«فالنساء الأربع يعوضن فقدان قوة السلطة بقوة السرد فهن لا يرتضين كالسابق بالسرد الذكوري الذي ينقل الصورة من وجهة نظره فقط »[2]. وقد يتساءل قارئ مسك الغزال في من هو الراوي الأول، الذي حصل على هذه الاعترافات الشخصية لهؤلاء النسوة الأربع وأنشأن منها رواية وضع لها عنوان هو مسك الغزال؟[3].

فحين تتمركز الشخصية النسائية بالأنا فإن لهذا دلالة خاصة بالسرد الأنثوي: «فألف المد التي ينتهي بها الضمير (أنا) يترافق نطقها مع رفع الرأس المصاحب لحس الشموخ الذي يملأ وجدان الإنسان العربي الأول الذي أنتج اللغة، ويتماشى مع رغبته في الاستعلاء على الآخر، الذي ينتهي ضميره المخاطب بالتاء المكتومة التي لابد من تحريكها ليظهر صوتها، فاستتبعت بالفتحة التي تساوي نصف ألفٍ في (أنتَ)، مما يعني إبقاء الآخر في حالة أدنى من حالة الأنا...».[4]

---

[1] مسك الغزال، ص 49.

[2] ناظم عودة، حنان الشيخ، السرد ومعضلة الأيروتيكا، موقع سابق.

[3] صلاح صالح، سرد الآخر، ص 53.

[4] حسام العباس، الحرق العربي، والشخصية العربية، ص 134، 135.

وكذلك الحال بالنسبة لروايتي "نوال السعداوي" في "امرأة عند الدرجة الصفر"، و"مذكرات طبيبة"، غير أن الأخيرة تميل فيها إلى السيرة الذاتية، فقد كان سرد الروايتين على لسان البطلة ففي الرواية الأولى تروي على لسان البطلة فردوس، حياتها وسط العائلة ثم كيف تحولت إلى مومس لتكبح قوانين المجتمع وقد كان هروبها من البيت خشية تزويج عمها لها من شيخ طاعن في السن وهي ابنة لم تتجاوز التاسعة عشر من عمرها... الخوف كان يلاحقها دوما، «ولأنني كنت امرأة، فقد كنت أخاف أن أرفع يدي، ولأنني كنت مومسا، فقد كنت أخفي خوفي بطبقة من المساحيق »[1]، تبحث عن ذاتها في ظل هذا الخوف، فتتوه في حلقة مفرغة لتسرد على لسان أبيها مرارة الحياة كبنت وهي تردد السؤال بداخلها أين هي أمي؟، «حين تموت البنت منهم يأكل أبي عشاءه وتغسل أمي ساقيه وينام كل ليلة، وحين يموت الولد يضرب أبي أمي، ثم ينام بعد أن يتعشى »[2]، "فردوس" هذه المرأة التي ترفض العالم كله، خاصة العالم الذكوري، تقول عنها الطبيبة النفسية عند زيارتها لها في السجن: « وتملكني إحساس غريب أشبه باليقين أنها أفضل منكل الرجال، وكل النساء الذين نسمع عنهم أو نراهم...»[3]. ولما تحولت إلى مومس، بفعل التحرر والمتعة رغم أنها لم تحس بها للخروج من حالة الألم والإحباط والظروف القاهرة، بل نتيجة الحرمان من العاطفة في الأسرة، والمعاملة الذكورية من (الأخ، الأب، الزوج،...) في حين بطلة "مذكرات طبيبة" تسرد لنا كرهها للآخر (الرجل) ومغالطة الحياة لها بأنه لا يساويها حتى يثبت لها العلم (الطب) بعد التشريح المساواة بين الأنثى والذكر ويسقط أوهام المجتمع ككل، «أما أنا... أنا بنت علي أن أراقب حركاتي وسكناتي... علي أن أخفي شهيتي للأكل، فأكل ببطء، وأشرب الحساء بلا صوت»[4].

وتصور الرجل الأخر وفق ما تراه بعينها هي « ضاعت من عينيه نظرة الضعف والاحتياج فانقطع الخيط الذي كان يربطني به... وبرزت من قاع عينيه

---

[1] امرأة عند الدرجة الصفر، ص 16.

[2] المصدر نفسه، ص 21.

[3] المصدر نفسه، ص 11.

[4] مذكرات طبيبة، ص 05.

الضحلتين نظرة قاسية متغطرسة... ليست هي نظرة الرجل القوي... ولكنها نظرة الرجل الضعيف حين يشعر بعقدة النقص، عقدة الرجل الذي يرى نفسها لطرف الأقوى بين الناس ثم يشعر أنه الطرف الأضعف بين جدران بيته»[1].

إن هذه النظرة للآخر في مقابل إعلاء شأن الأنا الأنثوية تبرز مدى رغبة الكاتبة في إماتة الذكر (السرد العنكبوتي) فالنص «يسير عكس النسق الثقافي، فإذا كانت الثقافة تجعل الذكر في المتن والأنثى في الهامش فإن الذكر في هذا النص قد وضع في الهامش، وهي في المتن، بل إن بعض الذكور قد انتقلوا من الهامش إلى الهامش بالموت، لا يوصف الموت نهاية الحياة، وإنما بوصفه نهاية لعلاقة الذكر بالأنثى بدليل أن معظم الذكور (المرغوب، وغير المرغوب فيهم)، ذهبوا إلى الموت وهم في مقتبل العمر، وتخلص السرد من البعض الآخر بالسفر، والسفر في التراث الصوفي أحد أسماء الموت»[2].

ففي حديقة حياة تخلصت الروائية "لطيفة الديلمي" من الآخر بموته لكي لا يكون له صوتا بينهن (حياة، ميساء) وتخلصت من "زياد" بهجرته إلى الغرب ولم يكن الأول إلا في ذكرياتها، كصور حميمية استرجعتها، والثاني لا يأتي إلا في رسائله لابنتها "ميساء" وبالتالي كانت البطلة "حياة" هي "الأنا" المركزي في الرواية فكان السرد على لسانها، تروي من خلالها حكاية هذا الزوج الذي فقد لتكتشف في الأخير موته ولا يسفر إلا عن طيف يزورها كل ليلة، «كان ذلك قبل أن تولد ميساء، خلال أولى سنوات الحرب، عندما كانا وحيدين، كأي عاشقين ولكنهما كانا قلقين لا يعرفان ترف العشق الذي تصفه قصص الحب والأفلام وأيامهما تتصدع بموت أخوه، وأصدقاء...يظلم المساء بسرعة قبل أوان الظلام في أماسي الغارات وهي في اضطراب الوحام تشتهي ما لا طاقة له على إيجاده أمسية الحرب... كان يعدها بأن يحقق رغباتها بعد حين ولم يحقق شيئا... ولا زرع نخلة...»[3].

---

[1] المصدر السابق، ص 70.

[2] رشا ناصر العلي، تحولات الجسد في نص (مزون وردة الصحراء)، موقع سابق.

[3] حديقة حياة، ص 09.

إن العودة إلى الماضي وسط الذكريات الحميمية توحي بالعطب المزدوج السياسي/والعاطفي سيما تجربة "ميساء" الساردة والبطلة في "نساء عند خط الاستواء" لـــ"زيبب حفني"، عطب عاطفة تجسده علاقتها بزياد الذي يهجرها بعد موت أهله، ولمزاولة دراسة المسرح وتظل على أمل عودته وعودة أبيها، ولكن زياد لا يريد العودة، إنه يكتفي بقناع آخر غير القناع المشوّه بالحرب في وطنه الجريح.

«إن صوت الرجل الحاضر (الغائب) في هاته الروايات في مقابل صوت الراوي المعبر عن الأنثى... وسيلة تقنية للسرد عند الروائية ولا شك أن الملامح الأساسية للشخصيات في الرواية ودوافعها الداخلية ودورها في حركة الأحداث، بل كذلك توزيع الشخصيات وقدرتها على أن تعكس نموذجا- هي مفاتيح أساسية لاكتشاف إيديولوجيا النص».[1]

إن شخصيات رواية "حديقة حياة" مثقفة متعلمة تبحث عن سيكولوجية الإنسان المقهور من خلال كسر جدار الصمت، أو تعدي حاجر الأنوثة المتمثل في نماذج نسائية (حياة، ميساء، سوزان...) وقد تميز سرد لطيفة الدليمي بتداخل الأجناس التعبيرية، الرسائل، التاريخ، الأسطورة، المقاطع الشعرية، الأغنية،...الخ.

الذات الأنثوية المقهورة تبحث عن السلام بأي طريقة فتمارس السحر ليظهر الجني وينقذ رغبة مستحيلة «يا خادمنا المطيع يا جنيّنا الطيب، أحبس الحرب في القمقم وألق القمقم في الأعماق السحيقة للمحيط وأوصد بوابات الجحيم وأطلق شريعة السلام»[2]، فيتحول فعل الكتابة عند الكاتبات إلى برهان إيجابي يستعين من خلاله إلى «تعويض رهاناتهن الخاسرة في الوجود، ورهانات وطنهن الخاسرة في التاريخ، باعتبار جدلية العلاقة بين الذات والوطن... وهو ما يفيد أن الهوية النصية، ليست معطى سابقا على كتابة السيّر ذاتية- بطبيعة الحال- وإنما نتيجة لبحثها عن الكينونة الفردية كما تطورت وفق محددات التطور المفكر فيها في الزمان والمكان»[3].

---

[1] سيد محمد السيد قطب، أدب المرأة، ص 164.

[2] حديقة حياة، ص 28.

[3] بوشوشة بن جمعة، الكتابة النسائية التونسية، ص 41.

إن التخلص من الذكريات أحيانا في السرد النسوي يعد ظاهرة لافتة –عموما– فهو بمثابة « لأنثى العنكبوت التي تقتل ذكرها بعد أن تنتهي مهمته في التلقيح، وهذا الفعل مشابه لفعل السرد النسوي– في بعض الروايات– إذ تتخلص الأنثى من الذكر تدريجيا إلى أن تنتهي منه بالموت الفعلي أو التقديري، فهي تقوم أولا بتهميش دوره الفعال، ثم تستحوذ على بعض سلطانه ثم تقوم بتشويهه داخليا وخارجيا، وربما إلى إلحاق العجز به، فإن لم ينفع ما سبق سعت إلى قتله لتنفرد هي بأفعالها وسلطاتها وتعوض ما فاتها خلال رحلة التهميش الطويلة التي عانت منه»[1].

لقد آن للمرأة الكاتبة أن تتقمص أدوار أخرى غير دور الإنجاب، فتأخذ دور المرأة/الواعية بالكتابة وتقنياتها، فأحلام مستغانمي في ذاكرة الجسد، حين لجأت إلى عطب (البطل) خالد كان على ذكاء منها في تحويله من المركز السارد إلى الهامش فهي تعطيه المركزية وتنزعها منه بعطب يده، تشويه ذراعه اليسرى لتأخذ منه القلم والكتابة وتتولى المركزية بعد أن كانت ثانوية لتوهمه بالمركزية وتفقده إياها بلعبة اللغة في النص المستغانمي، إنه (خالد) الرجل/ السارد، الرجل بذاكرته الموجعة، الرجل العاشق للغة الأنثى، العاشق لزمن الثورة، صاحب السلطة، وهو رجل الانكسارات بعد الثورة حين فقد ذراعه (الذكورة، الكتابة) فيضع سلطانه « ليس هذا الزمن لك، إنه زمن لما بعد الثورة»[2].

إن توالى الضمائر في نص ذاكرة الجسد بين (خالد، أحلام) يكشف لنا الراوي (الأنا) خالد، وكان عليه أن يجد مرويًا عليه امرأة تحترف اللغة والثقافة، تحترف استفزاز الذاكرة وكتابتها أيضا، تحترف استدراج القاص إلى الحكي: «أنت التي تعلقت بي لتكتشفي ما تجهلينه... وأنا الذي تعلقت بك لأنسى ما كنت أعرفه»[3].

إن علاقة الراوي والمروي له هنا علاقة وجود، ووجود ضمير لـــ(أنتِ) بهذا الشكل هو تأكيد الحضور الأنثوي في الكتابة والثقافة معا، «في ذاكرة الجسد يتغير الموقع اللغوي والأيديولوجي، من خلال البنية السردية، ومن ثم الموقع الثقافي

---

[1] رشا، ناصر العلي، تحولات الجسد في نص (مزون وردة الصحراء)، موقع سابق.

[2] ذاكرة الجسد، ص 73.

[3] المصدر نفسه، ص 43.

والتاريخي، فيتحول شهريار(خالد) إلى راو للنص، وشهرزاد إلى مستمع (مروي عليه)- أحلام- وهي هنا فضاء الرغبة والمتعة وعنصر اشتهاء ثقافي بعد أن كانت في الليالي فضاء للانتقام الغريزي وأداة سردية يتوقف حضورها، أو غيابها على مزاج الرجل (شهريار) »[1]، فيصير بذلك الرجل (خالد) قاصا وعنصرا حكواتيا بعد أن استفرد بالكتابة، وبالحضور في المقام الأول لضمير اللغة (السرد) وتصير الأنثى مستمعا (مرويا عليه)، وكاتبة النص، ومنتجته في المقام الأول فهي تكتبه حين ألزمت خالد (الراوي) بالقص.

وهذه أيديولوجية الكاتبة في الهيمنة الذكية على الحضور الذكوري، لتنوط بفاعلية الحضور المؤنث على هامشية المذكر في نصها «من أين أبدأ معك الحديث، وكيف أقص عليك تلك القصة العجيبة،... قصتنا؟ كيف أغريك بالعودة من جديد لسماع بقيتها»[2].

تصبح الشخصية النسائية هي محور الرواية بلا شك، فهي تلمس عالمها الداخلي، وتتعمقه، لتتمركز في السرد، ويصبح هذا الآخر أمامها « وهي تمتلكه داخل فعل الكتابة، فتواجه العالم بذلك، عبر الحديث عن رجل من لحم ودم، دون خجل ودون كبت، دون تحفظ، هذا هو الجديد في السرد النسائي المعاصر، يتحول الرجل إلى موضوع يتم استقصاء تفصيلاته الجسمية والنفسية والاجتماعية ويتم استبعاده من الخطاب لتسيطر الراوية الأنثى على الخطاب لفترة وتحجزه خلفها، كما حجزها في سراديب التاريخ وحجرات المنازل لفترات طويلة»[3].

وهذا ما يجعل أدوار الرجل بائدة، ومنحطة في رواية مسك الغزال في قولها: «فأنا الآن امرأة مترفة، اسأل السائق أن يأتي لي حتى بعلبة الكبريت، ومن "رينغو" أن يغسل فراشي الشعر، المأكولات تأتيني، كذلك الملابس...»[4].

---

[1] نبيلة منادي، الخطاب الروائي الأنثوي الجزائري، دراسة سوسيوبنائية، مذكرة ماجستير، إشراف عبد المجيد حنون، جامعة عنابة، 1999، ص 111.

[2] ذاكرة الجسد، ص 78.

[3] السيد محمد سيد قطب، أدب المرأة، ص 171.

[4] مسك الغزال، ص 155.

إن حنان الشيخ حين أولت لكل واحدة فصلا كاملا بضمير (المخاطب) تقدم على «تحطيم غنائية المتكلم في الظاهر، ومحطمة سطوة الذات الأسطورة، ومصادقة لذات وحيدة حوّلها المجتمع إلى شيء إلى كيان لغوي تمثيلي يختصر الإنسان ويجرده من كيانه الداخلي »[1] يحولها المجتمع إلى امرأة عند النقطة الصفر، أي مومس نهايتها السجن أو إلى امرأة مغتصبة منبوذة تعانى أعراضا سيكولوجية حدّ الجنون كما في تاء الخجل.

«تتحول الكتابة عن الذات إلى رهان تحاول الكاتبات من خلاله تعويض ما خسرنه من رهانات الوجود بغية الشفاء من انجراحات الأنوثة»[2].

فالمرأة المومس، المرأة المغتصبة، المرأة المطلقة، المرأة الفاشلة في الحب كلها واقع مأساوي، ينطبع في الذاكرة بعيد العمق ليكشف الستار عن أنا حطمتها الأعراف، وليوضح إنجراح الذاكرة الأنثوية في الزمان والمكان عبر الاسترجاع والبوح في السرد النسوي، فأحيانا تتوالي الذاكرة إلى استرجاع الماضي في الذاكرة المعطوبة في زمن الحرب كذاكرة الجسد، وأسطورة خالد، أو في عودة الطيف زوج حياة في حديقة حياة" كل هذا يؤكد أن التاريخ الفردي «للأنا الساردة، مثلما تجسده – في الأغلب– تجربة مخصوصة من سيرورته (لوجودية لا يستقل عن سيرورته الزمنية، فهو ماض يستوطن الذاكرة، وهو ماضي تتآلف معه البطلات/الساردات، ومن خلالهن الكاتبات حميميا يستعدنه ليعدن من خلال فعل الكتابة عنه بناء ذواتهن وإنتاج المعاني الدالة على ذلك لغويا، وذهنيا»[3].

تذكر بطلة حديقة حياة هذا الآخر قائلة: «كيف يمكنني أن أحب رجلا سواه؟.... كيف سأمضي سنواتي القادمة في وحشة القلب؟... روح الإنسان لا تسكن الأمكنة لأن بيته الحقيقي الأول والأخير هو لغته»[4].

---

[1] سيد محمد السيد قطب، أدب المرأة، ص 101.

[2] بوشوشة بن جمعة، الرواية النسائية التونسية، ص 38.

[3] بوشوشة بن جمعة، الكتابة النسائية المغاربية، ص 37.

[4] حديقة حياة، ص 68.

التاريخ، الذاكرة، الحرب، الماضي بآماله، وآلامه كله يتناوب في إنتاج الذات عبر جدلية الماضي/الحاضر/الكتابة (التي تحول أحياء الذاكرة للماضي ذهنيا وشعوريا إلى نص مدون يمثل مدار تواصل بين الذات الساردة/والكاتبة تصوغه بضمير المتكلم/الأنا لتتوّجه به إلى قارئ مفترض بخطاب محدد هو المحكي الذاتي.[1]

فهي حين تستعيد ذكرياتها، تتوج (الأنا) في أسلوبها، وتجعله بؤرة مركزية تنسج الكتابة من خلالها محكي الذات الأنثوية حين تكشف خيانته لها تصدم، وحين تتذكر يعاودها الألم بنفس الدرجة، «تمنيت أن تخطئ توجساتي، أن يكون تشابها في الألقاب، الحقيقة سطعت أمامي، ... وبجواره عروسته تستمر عيناي عليه، جسدي سرت فيه رجفة باردة، رصاصة من الألم اخترقت جدار فؤادي، جعلتني أترنح في مكاني، تحاملت على نفسي إنتقل بصري إليها، جميلة، لا، ليست أجمل مني،...مازالت وجبة ساخنة، حديثة التجربة، أما أنا فقد أضحيت خرقة بالية، مستهلكة، أمواج الماضي أخذت تدفعني لأعماقها... »[2].«من خلال اقترانه بما تنجزه الذات/الساردة/البطلة من أفعال وما تقوم به من سلوكات، بالإضافة إلى كشفه عن هيأتها، وحالاتها النفسية والذهنية يغدو التلفظ بضمير المتكلم (أنا) تعبيرا عن هيمنة حضور السارد العليم على كامل النص»[3].

إنها تشتهي الكتابة، شهوة دائمة، تقتص لكلمات، تشتهي هذا الآخر (الرجل) لتوجهه في نصها، تقتله تارة، وتهمشه تارة أخرى وهذا ما جعل أحلام مستغانمي في إحدى حواراتها تقول: «أنا في حالة شهوة دائمة، اشتهي نصا، اشتهي شخصا، اشتهي حالة، اشتهي مدينة،... لا أعرفها.. كل هذه الأشياء تجعلني أكتب»[4].

فمن خلال اللغة التي تبلغ درجة عالية من البوح الذاتي، يتحول السرد إلى مونولوج في تقنية الوعي، وتكشف الساردة عن الكثير بتحليلها النفسي للشخصية الروائية، كما حصل لشخصية فردوس في "امرأة عند الدرجة الصفر" لنوال السعداوي.

---

[1] بوشوشة بن جمعة، الكتابة النسائية المغاربية، ص 38.

[2] حديقة حياة، ص 58.

[3] بوشوشة بن جمعة، الكتابة النسائية المغاربية، ص 39.

[4] مفيدة الزريبي، «مع أحلام مستغانمي»، مجلة الحياة الثقافية، تونس، ع39، السنة 22 نوفمبر 1997، ص 35.

«ففردوس" تبوح بمرارة، وهي تتذكر طفولتها، "سألت أمي عن أبي وكيف ولدتني بغير أب فضربتني... بكيت طوال الليل»[1].

يشتغل السرد في الرواية على مركزية المرأة «فتشغل موقع الفاعل، وعلاقتها بشخصية الرجل، علاقة انتقامية، في حين تصبح علاقتها بالرجل الحقيقي الذي تحبه علاقة هروب تنحو إلى الانقطاع حتى لا تستسلم للنموذج التقليدي المقولب لشخصية المرأة الضعيفة»[2].

لتبوح البطلة بمرارة الواقع عن حياة المومس «مهما كنت فلم أكن إلا مومسا ناجحة، ومهما نجحت المومس فلا يمكن لها أن تعرف كل الرجال»[3].

إن المعادل اللغوي قائم على التشكل ، قناع يخفي المجتمع تحته، ذاتها، ويفقدها حيوية إنسانيتها، فتلجأ الذات إلى الذات بأسلوب التجريد بضمير المخاطب، بإحياء التواصل الشفهي، ولكن برؤية جديدة صارخة بالاغتراب. [4]

إن السرد النسائي تساؤل كبير بصدد «الذات الساعية إلى التشكيل، لكنه في بعض الأحيان يتجاوز المذكر والمؤنث معا ليصبح تساؤلا عن الوجود الإنساني والمصير الباعث على الحيرة»[5].

توجه المرأة/الكاتبة خطابها إلى الآخر، نصفها المذكر، نصفها الذي يدفعها إلى الإبداع كما قالت أحلام مستغانمي سابقا حيث توظف «اللغة توظيفا اتصاليا حيويا، بالخطاب من خلال الضمير الثاني، ضمير المخاطب، بالاستفهام، باستحضار الآخر، حتى تصل درجة التواصل إلى التجريد، بانقسام الذات على نفسها إلى مرسل ومتلقٍ أيضا ليتحول الحديث الأحادي إلى حوار ثنائي، لكنه من طرف واحد، تتغلب فيه الذات على العزلة وتشخص من ذاتها مبدعة ومتلقية، وموضوعا للإبداع»[6].

---

(1) امرأة عند الدرجة الصفر، ص 17.

(2) سيد محمد السيد قطب، أدب المرأة، ص 174.

(3) امرأة عند الدرجة الصفر، ص 15.

(4) سيد محمد السيد قطب، أدب المرأة، ص 101.

(5) المرجع نفسه، ص 102.

(6) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

تكشف طبيعته التحول الدرامي للشخصية النسائية على محاولة ممارسة دور الرجل في لعبة التواصل العاطفي- عن أزمة موضوعية- تخوضها الكتابة المعاصرة التي تخشى أن تلعب دور المؤلف الرجل، فيفقد خطابها خصوصيته [1]، لذلك فإن طموح المرأة/الساردة، ينحى دوما نحو نص حداثي خاص هو طموحها الاجتماعي لتجاوز دورها المفترض، ودور الرجل كذلك، لتصبح كينونة جديدة، أو لتكون كتابة مختلفة أيضا.

كل هذا يجعل من الكتابة عن الذات كتابة عن تجارب عايشنها، عن قضايا وجود «مما يجعلها كتابة كينونة، وهي تفكر في صيرورتها الفردية، والجماعية في آن بحكم جدلية العلاقة بين الأنا/ المؤنثة، والآخر/ المذكر، التي يستمد منها النص المؤنث نسغه الدال على اختلاف الذات الأنثوية وخصوصيتها»[2].

[1] المرجع السابق، ص 174.

[2] بوشوشة بن جمعة، الرواية النسائية التونسية، ص 41.

4- السلطـــة الاجتماعيـــة على الأنثى

إذا كانت النصوص النسائية تعبير على قضايا عايشنها، من زاوية نظر أنثوية فإن السلطة الاجتماعية / القاهرة تلعب دورها في النصوص النسائية بصورة سلبية جد واضحة.

«إن الكتابة وجهة نظر، تتكون هذه الأخيرة من تفاعل الذات المدركة من معطيات عالمها، ومع غيرها من الذوات المحيطة بها، ومع نفسها أيضا»[1].

وبقولنا في البداية السلطة الاجتماعية فإننا بصدد توضيح علاقة المرأة /الكاتبة مع الذوات الأخرى المحيطة بها عن المجتمع، ونذكر من بينها (سلطة الأب، سلطة الأخ، سلطة الزوج، سلطة الولد...) بالإضافة إلى العادات الاجتماعية، والثقافة الراسخة في أذهان الطبقة الاجتماعية التي تعيش فيها (الوطن).

فقد يصبح هذا الأخير معادي لها، تحاول الخلاص منه بالهروب ولهذا قيل بأن المرأة تخضع لسلطات الأربع أي السلطات السابقة نبدأ دراستنا لهذا العصر بتصريحات (نوال السعداوي) المناهضة لكل السلطات، ولـــسيمون دي بوفوار التي تدعو المرأة إلى التحرر.

«ما دامت الأنثى هي الأصل حسب رأي "نوال السعداوي"، وما دامت الأنثى لا تولد أنثى، وإنما تصبح كذلك حسب اعتقاد الثانية أي أنها لا تولد "ناقصة" ولا بعودة ما، ولكن المجتمع هو الذي يجعلها كذلك... وحتى لا تكون كائنا ناقصا، قررت المرأة أن تكون "امرأة ونص" ذلك أن المرأة، مذ أقنعوها بأنها (نصف الرجل) خلقوا عندها عقدة النصف المفقود، وأصبح مطلبها (النصف الزائد) »[2]، وانطلاقا من المفارقة الساخرة بين من يعبر على لسانها (أي المرأة) وهو رجل، وللتباين الإبداع النسائي والرجولي، نذكر قول شاعر المرأة الوحيد (نزار قباني) وهو يرصد معاناة الأنثى في مجتمع قاهر لا يرى فيها إلا جسدا دون روح.

«أنا أنثـــــى... أنا أنثـــــى

---

[1] سيد محمد السيد قطب، في أدب المرأة، ص 104.

[2] أحلام مستغانمي، «ليدعنا العقلاء وشأننا، كلمات لقارئ آخر»، مجلة زهرة الخليج، ع 1686، السنة الثالثة والثلاثون، 16 تموز، 2011، ص 240.

نهار أتيـــــت للدنيـــــا
وجدت قــرار إعدامـــــي
و لــم أر بــاب محكمتــي
ولــم أر وجـــه حكامــي
أبـــــــي رجــل أنانــي
مريـــــض في محبتـــه
مريـــــض في تعصبـــــه
مريـــــض في تعنتـــــه »[1]

لقد تمكن الإبداع الرجولي، متمثلا في شعر نزار قباني، من أن يعبر عن إحساسات المرأة، وانكساراتها، انتصاراتها، وكأنه يوحد الوعي العربي، تجاهها. فوعي المجتمع يصنعه الرجل في كثير من الأحيان إن « البنى والأنساق الرمزية الحاكمة لعمليات التعبير والتحليل تنهض على رؤية الرجل وحده للعالم»[2].

ولقد لفت النقد السنوي الأمر إلى رؤية الرجل بصورة مغايرة داخل المجتمع حيث يرى: « أن البنية الذكرية المتحكمة في نظام القيمة السائد في المجتمع تبرز كل ايجابيات خصائصها الايجابية عن طريق اعتبار المرأة بوعي ودون وعي، المستودع الطبيعي لنقائصها السلبية، وهذا شكل من أشكال التشويه التي تستبيح حقوق الآخر من خلال استباحتها لصورته... بحيث يصبح انتهاك الآخر وتشويهه، وبالتالي حرمانه من حقوقه هو شرط تحقيق الأنا وبلورتها لهويتها الجنسية»[3].

وعندما أدركت شهرزاد اليوم، أنها سلعة مستهلكة من الآخر الذي أراد تطويعها كالعجينة، وتشكيلها كما أراد، فاستلب جسدها، وسعى وراء شهواته إلى أن يحولها إلى سلعة استهلاكية، «استبد بالذات الأنثوية الإحباط، وهو نوع من الصدمة النفسية الناتجة من صراع المطلوب مع المتحقق في السلوك الإنساني. وعندما يسير المتيسر في الظروف والمعطيات والتسهيلات البيئية أمام الإنسان أقل من المطلوب المنشود

---

[1] سيد محمد السيد قطب، في أدب المرأة، ص 120 (العودة إلى ديوان نزار)

[2] صبري حافظ، أفق الخطاب النقدي، القاهرة، دار شرقيات، 1996، ص 30.

[3] سيد محمد السيد قطب، في أدب المرأة، ص 121.

في أعماقه لتحقيق حاجاته ودوافعه، ينشأ هذا النوع من الصدمة الذي يثير العدوانية في النفس»[1].

وانطلاقا من ذلك حاولت الذات الأنثوية نيل حقوقها المهضومة، فسعت إلى إثبات وجودها، عن طريق «تجريد الرجل من امتداده الرجولي، معلنة أنها ترفض وجوده الفعلي الحيوي، وتجاهد في سلب كيانه الإنساني، فأصبح سلوكها هذا كأنه عقاب متوعد منها على ما اقترفه من قبل حين كان يتعامل معها باعتبارها جسدا مستهلكا فقط، ولم يتعامل معها باعتبارها ذاتا مستقلة، كيانا إنسانيا له حقوقه»[2].

نلمس هذا في رواية مذكرات طبية، وفي امرأة عند النقطة الصفر، حين يرفض هذه الأنثى لا لشيء إلا لكونها امتدادا لها..

وأن الذكر امتداد له: «حين تموت البنت منهم يأكل ابي عشاءه،... وينام كل ليلة...»[3]

"فردوس" بطلة رواية امرأة عند النقطة الصفر، المرأة الخاضعة المظلومة... من أب يعيش الازدواج، وحياة تشوبها الخطيئة والأحلام، والصدق والانهزام الأنثوي... امرأة حكم عليها بالإعدام بتهمة القتل (رجل)... لا تأكل... لا تنام، وتعتزل عن المسجونات...، ترفض العالم بمن فيه، العالم الذكوري وسلطته.

تسرد قصتها والظروف القاهرة، البيئية والأسرية التي دفعتها إلى احتراف العهر. « لم أكن أنتمي إلى الطبقة العليا إلا بمساحيقي، وشعري وحذائي الثمين، وأنتمي إلى الطبقة المتوسطة بشهادتي الثانوية، ورغباتي المكبوتة، وأنتمي إلى الطبقة السفلى بمولدي من أب فقير فلاح لم يقرأ ولم يكتب... ويبيع ابنته العذراء قبل أن تبور،... ويضرب زوجته كل ليلة حتى تعض الأرض... وصباح كل جمعة يرتدي جلبابا نظيفا ويذهب ليصلي الجمعة...»[4].

---

[1] ريكان إبراهيم، نقد الشعر في المنظور النفسي، دار الشؤون الثقافية، بغداد، العراق، 1989، ص29.

[2] سيد محمد السيد قطب وآخرون، في أدب المرأة، ص 122.

[3] امرأة عند النقطة الصفر، ص 21.

[4] المصدر نفسه، ص 16.

والمفارقة التي تبرزها الروائية بين معاملة العائلة للبنت ومعاملتها للولد « ولم يكن لكلمة بنت في نظري، سوى معنى واحد،... هو أنثى لست ولدا... لست مثل أخي... لماذا لم يخلقني الله طائرا أطير في الهواء مثل هذه الحمامة وخلقني بنتا؟...

أحسست أن الولد بالرغم من حريته الواسعة فهو عاجز مثلي عن الطير...، أصبحت أفتش دائما عن مواطن العجز في الرجل لتعزيني عن ذلك العجز الذي تفرضه علي أنوثتي»[1].

فإذا كان الأب يكره البنت لمجرد أنها (أنثى) فكيف حال المجتمع الذي تهيمن عليه السلطة الذكورية، إنه لا يراها إلا بمنظار ضيق الأفق فيزدريها في أكثر المواطن. ولا يبيح لها ما يبيحه للرجل، يحق له التطليق، ولا يحق لها الطلاق، يحق له تكرار الزواج ويشين عليها ذلك لأنه انتقاص لها، يحق له الخيانة ولا يبيحها لها. يحق له أن يكون عقيما ولا يحق لها لأنه عيب فيها ولا يراه عيبا فيه، كل هذه الأمور هي عادات اجتماعية وسلطة ذكورية قسرية صنعها مجتمع يحتكم إلى سلوك متناحر، يجعل من المرأة مشكلته في حين أنها جزء من الكيان العام للمجتمع.

ولذلك يأتي تعويض الأنا الأنثوية في الكتابة كرد فعل على التشكيك الدائم الذي يحيط بها. ومن ثم فإن «الرجل سواء كان أبا، أو زوجا، أو حبيبا... إلى آخره، يأتي دائما في المحل الثاني، إن لم يكن غائبا كل الغياب، مفتقدا، أو مفقودا على السواء»[2].

والعزلة تعد جزءا من طبيعة الأنثى وتركيبها، فهي تطاردها دائما منذ بدء الخليقة، حيث كتب على حواء أن تعيش محصورة في ظل آدم، ولعل هذا ما يفسر سر ارتباط عزلة المرأة بالجدران وأديم الأرض. فالمرأة في حديقة حياة ظلت تناضل لأجل حديقتها التي تراها جزءا من كيانها حتى باتت تسمى باسمها (حديقة حياة) وفيها لا تشعر بالوحدة، وتتوحد فيها مشاعرها الموجعة، "تنام البنت والمرأة في ظلمة البيت معها تنام تلك العذابات أو تتنامى من خلال استغراقهما في الأحلام والكوابيس...

---

[1] المصدر السابق، ص ص 5، 7.

[2] أدوار الخراط، ما وراء الواقع، مقالات في الظاهرة اللاواقعية، ص258.

من حروب العالم وجوعه، تغلق البيت عليها، تريد أن تنسى السواد الذي تذروه الحروب على قلوب النساء وأجساد الرجال الذي تلمحهم الحرب وتجففهم أو تذروهم في الرياح.[1]

تدور في ذاكرتها، ذاكرة الروح، وهي تحمل رسالة السلام لتردد أغنية فيروز...

«رجعت في المساء كالقمر المهاجر
حقولك السماء حصانك البيـــــــادر
أنا نسيت وجهي...تركته يسافـــــر
سافرت البحار لم تأخذ السفينـــــة
وأنت كالنهار تشرق في المدينـــة
والريح تبكي في ساحتي الحزينـــة
...
أعلن حبي لك واتحادي بحزن عينيك
... وينـــزل المســـــــــــــــاء.»[2]

وفي ظل الانعزال، وعبر الحصار تتجه الذات إلى التفتيش في باطن ذكرياتها، وتنجذب إلى التأمل، إنها تبحث عن ما وراء الجدران عن الحقيقة التي لا تراها، غير المشوهة التي أروها إياها ابتداءً من عزلة ذاتها عنها، غربتها وكأن جسدها كيان آخر غير روحها، لا بد أن تستر مفاتنها، لأنها عورة تجلب لها العار «لمحتني يوما أقف في شرفة المنزل برداء يظهر جسدي، وزندي يدي ضربتني ضربا مبرحا، هددتني إن كررت هذا الفعل ستطفئ أعواد الكبريت المشتعلة في جلدي. جسدك هذا لا يجب أن يراه سوى الرجل الذي سترتبطين به في المستقبل. ما معنى الزواج يا أمي؟

تصرخ في وجهي... أثارت بدواخلي زوابع من الرهبة تجاه جسدي ورسمت في فكري علامات استفهام كبرى»[3].

---

[1] حديقة حياة، ص 09.

[2] المصدر نفسه، ص 14.

[3] نساء عند خط الاستواء، ص 12.

وفي هذا الكبت الاجتماعي الذي يفرض حجبا عن الجسد، تتمرد عن هذه الحجب سواء بإرادتها أو دون ذلك لتفرض ذاتها كأنثى في المجتمع قائلة «تذكرت ليلة الأمس... كيف أتتني الجرأة على إزاحة الستار على هذا الجسد لشخص لا يربطني به عقد زواج؟ هراء»[1].

وهذا التمرد لا يراه المجتمع حرية بل يراه مساسا بالشرف لا بد أن تحاسب عليه الأنثى- بالقتل- أو بالنبذ من البيئة القبلية والمجتمع ككل. «فالواقع أن قهر الرجل للمرأة هو صورة من صور انقهاره، هو في مجتمع قاهر، وعليه فإن تحرير الآخر هو جزء أصيل من تحرير الذات، وأن تحرير الذات هو جزء أصيل من تحرير الذات، وأن تحرير الذات هو جزء أصيل من تحرير الآخر»[2].

إن المجتمع المتمثل في الأب، الزوج، الأخ لا يرى المرأة منوطة مثله بالعمل خارج البيت فهي منوطة بخدمته، قيد إشارته تنجب الأولاد وتسهر على تربيتهم، فإن خرجت للعمل فهي مشكوك فيها، إنها تضاهي الرجل- المرأة المسترجلة- التي لا يقدر أي رجل على امتلاكها، وبالتالي فهي مجردة من صفات الأنوثة ولا تصلح كزوجة. إن هذا المفهوم الخاطئ كان في كثير من المواضيع الروائية النسائية منها والذكورية.

في حين أن المرأة المثقفة تعكس نمطا ايجابيا في البيت من حيث (الديكور، المعاملة الزوجية، تربية الأبناء... الخ).

ليس من حقها أن تحب، وأن تختار شريك الحياة، بخلافه هو، «الاعتراف بالحب شبهة،... كإحدى الكبائر، أو كالقتل»[3].

ليس من حقها التعليم «الأزهر لا يدخله إلا الرجال »[4]، وتذكر حبها للمدرسة الذي ظل دفينا في قلبها «كنت أحب المدرسة، فهي مليئة بالأولاد والبنات»[5].

---

[1] المصدر السابق، ص 11.

[2] سيد محمد السيد قطب، في أدب المرأة، ص 113.

[3] اكتشاف الشهوة، ص 99.

[4] امرأة عند النقطة الصفر، ص 19.

[5] المصدر نفسه، ص 23.

أراد الأب منها أن تكون سلعة لشيخ طاعن في سن وهذا هو الزواج في نظره لا يهمه كفاءة السن وعمرها لا يتجاوز التاسعة عشر، وحين اشتكت من ضربه لها قال عمها: «كل الأزواج يضربون زوجاتهم،... إن الرجل الذي يعرف الدين معرفة كاملة هو الذي يضرب زوجته،... وليس للزوجة الفاضلة أن تشكو زوجها وواجبها الطاعة الكاملة»[1].

في حين أنها إذا أفلتت من قبضة القيود ومارست نوعا ما حريتها سميت (مومسا) غير انه لا يدعي باسم آخر غير اسمه لأن العيب ينطلق من الأنثى، ويبقى فيها دونه هو.

وإذا تعرضت للطلاق تعامل بسلبية أكثر، لأنها لم تحافظ على بيتها وكأن الرباط بيدها هي، «تنهدت قائلة أتدرين: يقولون في الدول الغربية تأخذ المرأة المطلقة نصف ثروة مطلقها إذا أثبتت كفاحها معه من الصفر، بل سمعت أن هناك من تتقاضى مبلغا كبيرا عن كل يوم قضته مع الزوج... هذا هناك. عندنا للأسف تعامل المرأة كالخيل العجوز يطلق صاحبه عليه الرصاص بمجرد أن يصبح غير قادر على العمل»[2].

إن هذا الطرح يكشف لنا دور المرأة في مجتمعين متناقضين (العربي/ الغربي) غير أن الأول لا دخل لمعاملة الدين الإسلامي للمرأة بهاته المعاملة، إنهم يجعلون أقنعة الدين على وجوههم غير أن ديننا السمح لا يعامل البنت إلا كما يعامل الولد اعتبارا من أنهما ذاتا إنسانية تثبت بأفعالها أصالحة أو عكس ذلك.

وإن عارضتها الظروف، وكافحت بطريقة غير شرعية وسمت بالعار وأخرجت من المجتمع «يخاطب أمي بنبرة قاسية، فيها تهديد ووعيد لملمي أغراضك، وارحلي الليلة لا أريد أن يتسخ بيتي... ترجت أمي صاحب البيت أن يسمح لنا بالبقاء بضعة أيام حتى تعثر على سكن آخر»[3].

إن الرجل يطلقها، يرميها إلى المجتمع، والأب يحرمها العلم، والتعليم، والأولاد يطلبون الكثير، كيف لها أن تعيش في ظل هذه الظروف سوى أن يستغلها الذئاب

---

(1) المصدر السابق، ص 44.

(2) المصدر نفسه، ص 11.

(3) المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

البشرية، فتنعت بالمومس ويطردها الشرفاء أو الذين يدعون الشرف، إن نساء عند خط الاستواء توضح مدى قهر المجتمع للمرأة وعدوانية الرجل التي تحاصرها من كل جهة.

«وحينما تكبر دائرة استلاب المرأة، ويعوق الحصار الذات، تتجه الأنثى إلى الاستفادة من قدراتها وتسعى إلى تحويل العزلة إلى فضاء منتج، ترى السبيل متمثلا في توليد الحياة من ظلمة الفقد من خلال الإبداع والكتابة»[1].

وفي هذا الصدد تحاول الكتابة عبثا، للبحث عن أشياء مفقودة، تلم شعثها بالكتابة، إن سطورها على الورقة هي المستراح من عبء الحياة الاجتماعية «إنها محاولة بديلة لصنع ذات أكثر تماسكا، أكثر مواجهة للعالم، أكثر قدرة على الحضور الدائم، في مقابل الذات الإنسانية المعاشة لضعفها الإنساني والاجتماعي، الكتابة هنا تصبح تجربة في البقاء، وكيانا حقيقيا نابضا يستحضر صوت صاحبته الغائب على المستوى الاجتماعي»[2].

فإذا كانت الكاتبة قد لفتت القارئ المعاصر إلى زوايا بعيدة الغور في حياة المرأة من خلال بطلات أعمالها الإبداعية، فإنها بذلك قد استطاعت طي صفحة الألم لتعالج نفسها بنفسها بالكتابة وتشغل ساحة الرجل المثقف بهمومها ليشاطرها الرأي، أو ينتقد المجتمع الذي يراها سلبية، لقد قاومت المرجعية المحيطة بها، بما فيها عوامل الضغط والإحباط، «إن فعل الكتابة بعيد إلى الذات حضورها وتجلياتها ليصبح السرد النسائي معاصرة إبداعية لتحقيق الذات»[3].

فالبطش + القهر ← يتحولان إلى انفجار وعزلة + عنف ← / التمرد على الأعراف ← الانحراف.

وإذا جئنا إلى السّجال الذي شغله دور المرأة في المجتمع نرى فريقين الأول: يرى أن الأيديولوجية الرجولية التفضيلية هي السبب الحقيقي في احتلال المرأة لخانة المساعد، وعليها تقدم الأعمال الإبداعية صورا ثابتة للنساء على هيئة مقولبات، تجعل

---

(1) سيد محمد السيد قطب وآخرون، في أدب المرأة، ص 133.

(2) المرجع نفسه، ص 134.

(3) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

من المرأة مرتبطة بمصالح الرجال، وتتعامل مع النساء على أنهن مجرد أدوات لنماء البطل المذكر وخدمة مصالحه وتسهيل مشاريعه.

وفريق آخر يرى أن تلك الأيديولوجية لم ينتجها الرجل لكونه رجلا، وليست راجعة إلى هيمنة طبيعية للذكر على الأنثى، بل أنتجتها المصالح المادية، والأنساق السياسية والظروف الاجتماعية المختلفة، ويقرون بشمولية القهر، فالسلطة والقهر والقمع... الخ واقع على الجميع الرجال والنساء، وسياق الشمولية لا يميز بين ذكر وأنثى، ولابد من مقاومة العوامل الاجتماعية وغيرها لأنها هي الفاعل الأصلي في جريمة القهر.[1]

ويبقى المجتمع متحيزا للرجل، منتقصا للمرأة، رغم أن هذه الأخيرة هناك من ينصفها من الطبقة المثقفة التي ترى بأنها كيان مستقل لابد من احترامه وفهم شعوره ودواخله.

ولعل ما يزيدها سوءا حين نزدريها، حين لا نعطيها الحق في الحرية، التعبير، الاختيار ليعلمها الخطأ وما معناه دون أن نتركها تفعل غير الصواب ثم نصادر أفعالها بتهمة الإجرام.

وبذلك يكون المجتمع على قائمة المخطئين في حقها ثم تأتي أدوار الباقي (الأب، الزوج، الأخ، الابن) في اقتراف الخطأ باسم المجتمع.

وانطلاقا من مقولة "إليانور روزفلت": "المرأة أشبه بكيس الشاي، لا تعرف قوته حتى يرمى به في الماء الساخن"، حيث لا نعي فائدتها في المجتمع، حتى نلوذ بانتقادها لنلقي بها في دوامة العدم.

فتارة يقنعها المجتمع أنها نواة لأسرة متماسكة... لكنه عند الحاجة يدفع بها إلى خارج النص، خارج المنزل ضاربا بها عرض الحائط.

إن الكتابة عندها فعل خلاص، بل ردا على القهر الوجودي العام الذي ظلت تمارسه عليها السلطة الذكورية، ولم تبق ذلك الكائن الحسي سجين أشياء جسده، بل ارتقت إلى مستوى إبداعي وفكري فعبرت عن ذاتها وعن بنات جنسها.

---

[1] المرجع السابق، ص 116.

الفصل الرابع

صورة المرأة في الرواية العربية

المبحث الأول: المرأة/ والقضايا الخاصة

المطلب الأول: الحب

المطلب الثاني: العقم

المطلب الثالث: الطلاق

المبحث الثاني: المرأة/ والقضايا العامة

المطلب الأول: السياسة

المطلب الثاني: الحرب

المطلب الثالث: الآخر (الغرب)

المبحث الأول: المرأة/ والقضايا الخاصة

إن الأنوثة في الكتابة الروائية النسائية هي جملة من السمات النوعية الدالة على تميز الكيان المؤنث عن نظيره المذكر، التي يؤثر فيها السلوك الاجتماعي العام إزاء المرأة في المجتمع الذكوري، كما المنظور الثقافي الذي يبقى هو الآخر، محتكما في رؤيته للمرأة، وتعامله معها إلى أنساق المنظورات الثقافية المتوارثة. [1]

ولأن المرأة هي أقرب للتعبير عن المرأة، حتى ولو استطاع الرجل في بعض الأحيان أن يتقمص هذا العالم الأنثوي كشاعر المرأة في الوطن العربي "نزار قباني" الذي ذكر في معرض حديثه عن "أحلام مستغانمي" قائلا: «هل كانت أحلام في روايتها (تكتبني) دون أن تدري؟»[2].

ولعلماء النفس رأي آخر، كالأستاذ "سيرل بيرت"، القائل: «أن البنات أكثر في تصور مواقف بغاية من الوضوح تفوق البنين، وذلك بالاستعانة بخيالهن الواضح، فالموازنة بين الجنسين من حيث الصفات الوجدانية تختلف باختلاف قوة المشاعر، وهي أكثر الفروق العقلية»[3].

وإذا جئنا للمتن الروائي النسائي، سنجد فيه عدة قضايا تناولتها المرأة/الكاتبة من وجهة نظرها، أولاها القضايا النسائية (صورة المرأة في كتابة المرأة) وتتمثل فيما يلي:

1- الحب، 2- العقم، 3- الأمومة، 4- الطلاق، ثم تأتي على القضايا العامة، أو الاجتماعية التي تناولتها وفق منظورها العام وتتمثل فيما يلي:

1- السياسة، 2- الحرب، 3- الآخر (الغرب).

وانطلاقا من قول "توفيق بكّار": «... مع الكتابة النسائية، أصبحنا ننظر بعينين، لا بعين واحدة، ونعيها بعقلين، وندركها بحسِّين...»[4].

---

[1] بوشوشة بن جمعة، الرواية النسائية التونسية، ص 125.

[2] عائشة بنور، قراءات سيكولوجية في روايات وقصص عربية، ص 90.

[3] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[4] بوشوشة بن جمعة، الرواية النسائية الجزائرية، أسئلة الكتابة والاختلاف والتلقي، أعمال الملتقى عبد الحميد هدوقة، وزارة الثقافة، برج بوعريريج، الجزائر، 2004، ص 57.

فإن الحديث عن المرأة أو قضية المرأة عموما يشكل سؤالا مهما ضمن أسئلة المتن الروائي النسائي، حيث تناولت الروائيات موضوع المرأة في أبعاده المختلفة، النفسية، والفكرية، والاجتماعية بطرق فنية تتباين وطبيعة المواقف، إنها «تتأسس على أشكال من المكاشفة، والاعترافات الصامتة، التي يتداخل فيها الواقعي والمتخيل، الحقيقي والحلمي»[1].

ولقد لجأت في بعض الأحايين إلى فنون البلاغة والمجاز، والاستعارة، كما تخترق الطابوهات أحيانا فتدخل دائرة المحظور، وإن كانت من مجتمع محافظ لتتشبع بعوالم الأنوثة، وترصد العلاقات الحميمة لبطلاتها في نصوصها الروائية، خاصة في مسألة حديثها عن مسألة (الحب، الزوج، الجنس، الطلاق)، وكانت علاقة المرأة/بالرجل أكثر النماذج معالجة لدى المرأة/الكاتبة لترمز بها إلى أنها في مجتمع أبوي (ذكوري) متزمت يخضع لثقافة المجتمع.

لذلك سنعمد على معالجة المواضيع الخاصة بالمرأة، والتي لها علاقة بالرجل ثم نأتي على ذكر المحاور العامة التي دارت في متن الرواية النسوية كـــ (الحرب، السياسة، الآخر...).

[1] بوشوشة بن جمعة، سردية التجريب وحداثة السردية في الرواية العربية الجزائرية، ص 75.

المطلب الأول: المرأة / الحـــــــب:

يعدُ الحديث في الحب من القضايا المهمة في الكتابة النسائية، إذ توليه الروائيات الدرجة الكبيرة في المتن الروائي، حيث يعدُ العصب الأساس لبطلات الرواية، ويعلل تناوله لديها «المنزلة الأثيرة التي يحظى بها الحب في حياتها، وخاصة وهي تدركه رديفا للحرية»[1].

ولقد ورد في قول الروائية "أحلام مستغانمي" بأنه «محض تقنية نسائية لا تعني الرجل سوى بدرجات متفاوتة من الأهمية»[2].

فقد مثل الحب تيمة أساسية في المتن الروائي النسوي «حيث لا يكاد نص من نصوصه يخلو من الحديث عنه/ وفيه، من خلال تصوير علاقة عاطفية، أو أكثر بصيغ تتراوح بين الحياء، والجرأة، باعتبار دقة وحرج موقف المرأة/ الكاتبة وهي تتحدث عن الحب في مجتمع ذكوري ينظر بارتياب إلى مثل هذا الحديث الذي يعده فضائحيا، وذلك رغم ما يبدو عليه من علامات تفتح وتحرر»[3].

ولقد جاءت تقنية الحب النسائية في رواية "فوضى الحواس" بصورة جريئة لها علاقة بالجسد الأنثوي أكثر من أن يقال أنه ذاك الحب الروحي، وأن كاتبة الرواية من مجتمع جزائري محافظ وهذا ما يؤكده قولها في الرواية «هو الذي بنظرة يخلع عنها عقلها، ويلبسها شفتيه،... كم كان يلزمه من الصمت، كي لا تشي به الحرائق !...كعادته بمحاذاة الحب يمر، فلن تسأله أي طريق سلك للذكرى، ومن دله على امرأة لفرط ما انتظرته، لم تعد تنتظر»[4].

تخلق الروائية حوارا بين بطلتها وبين عشيق لها من ورق وحبر، تصور حبا يتضور جوعا وسط حواس ملتهبة، رغم أن هذا الرجل الورقي يتقن فن الصمت مما خلق حرائقا في ذاكرتها لا تنطفئ «ثمة هدنة مع الحب، خرقها حبه، ومقعد للذاكرة، مازال شاغرا بعده، وأبوابا موارية للترقب، وامرأة،...ريثما يأتي تحبه كما لو أنه لن

---

(1) المرجع السابق، ص 75.

(2) فوضى الحواس، ص 12.

(3) بوشوشة بن جمعة، الرواية النسائية الجزائرية، أسئلة الكتابة، الاختلاف والتلقي، ص 57.

(4) فوضى الحواس، ص 09.

يأتي...كي يجئ... هو رجل الوقت شوقا، تخاف أن يشي به فرحها المباغت، بعدما لم يشي غير الحبر بغيابه»[1].

تمارس تقنية الحب لتعبر عن دواخلها لهذا الكائن الورقي بطريقة ذكية وبارعة تجعلك تتوه في أغوار خيالات البطلة لتمويه القارئ عن إخفاقات الأنثى العشيقة تحاور الكائن الحبري وتعرض عليه صداقتها فيجيبها «لا أعرف مصادقة جسدا أشتهيه»[2].

لتكشف لنا خبايا الرجل المكنونة، وبأن علاقته بالمرأة علاقة جسد لا غير وأن لعبة الحب، ما هي إلا كإطفاء سيجارة أخيرة لديه. «على جسد الكلمات أطفأ سيجارته الأخيرة، ثم عندما لم يبق في جعبته شيء دخن قلبها مطفأ للسجائر، ويمضي منذ ذلك اليوم وهي تتصدى لشوقها الذي فخخه بالتحدي»[3].

فالكاتبة في ممارستها الروائية لهذه العواطف على لسان البطلة "حياة" غالبا ما تشكل هذه الأخيرة «تحولا مهما في حياتها، لما يتولد عنها من تغيرات تطال كيانها الأنثوي، الشعوري، والحسي، وأفق صيرورتها، مما يعلل المنزلة الأثيرة التي يحظى بها الحب في حياتها، خاصة وهي تدركه رديفا للحرية، بل هو تعبير عنها، وتجسيد لها، فهو القيمة الوحيدة التي بإمكان الإنسان أن يفرد لها وجوده ويضحي في سبيلها بحياته»[4].

وتمثل روايات أحلام نماذج دالة على تمكن تيمة الحب من نفوس كاتبات الرواية الجزائرية ونصوصهن، "فقد تواترت تعريفاتها له إلى حد الالتباس مما يؤكد استعصاء الحب على الحد، فكانت صفة الغموض الدالة عليه، إذ تتداخل التخوم بينه وبين الأدب، وكذلك الحال مع اللغة إذ تتحول الحالة العشيقة إلى حالة لغوية بفعل الكتابة وهو ما حصل في ذاكرة الجسد، «الحب هو ما حدث بيننا والأدب هو كل ما لم يحدث لغة، ولكن بين ما حدث وما لم يحدث، حدثت أشياء أخرى لا علاقة لها بالحب»[5].

---

[1] المصدر السابق، ص 10.

[2] المصدر نفسه، ص 15.

[3] المصدر نفسه، ص 15.

[4] بوشوشة بن جمعة، الرواية النسائية الجزائرية، أسئلة الكتابة، الاختلاف والتلقي، ص 70.

[5] ذاكرة الجسد، ص110.

ولكنها تقر بأننا حين نفقد العشق نفقد أشياء جميلة في حياتنا، «عندما ينطفئ العشق، نفقد دائما شيئا منا، ونرفض أن يكون هذا قد حصل، ولذا فإن القطيعة في العشق فن»[1].

وإذا كان للحب ذكرى وشوق، لدى أحلام مستغانمي فإن بطلة حديقة حياة تنزله بمنزلة التقديس، فهو أكثر من مجرد حلم عابر، علاقة عشقية وهمية على ورق يكتبها حبر أسود، إنه يمثل لديها تاريخ بأكمله، فقصة غالب وحياة أبدية حتى بموته، لم يندثر هذا الحب في قلبها الخافق بين الضلوع. « وهو – أي الحب– التماس بين الممكن والمستحيل، والمتوقع، واللامتوقع، المقدس والمدنس، المنطق واللامنطق، والموت، والحياة»[2].

باعتبار أن «الحب كالموت، هما اللغزان الكبيران في هذا العالم، كلاهما مطابق للآخر في غموضه، شراسته، في مباغتته، في عبثيته، وفي أسئلته»[3].

وحول الحب، والعلاقات الحميمة، تؤكد "سيمون دو بوفوار" في مقال لها نشرته إحدى المجلات الأمريكية: «الحب الصاعق، الحب المفاجئ، الحب الذي يجمع بين اثنين هو تجربة ثورية تسقط بها كل حقوق الآخرين. وتحرر دون سابق إنذار، العشاق...لكن الحب أيضا غزوة سعيدة...إنه تحرر، انعتاق، إنه يفجر فينا هذه الحاجة المبهمة لاكتشاف الذات بالذات»[4].

كما ترى الروائية غادة السمان « أن الحب هو نضال ضد الموت وهو ولادة ثانية للإنسان، وإذا كان لا خيار له في ولادته الأولى، فإنه يستطيع إلى حد بعيد أن يتحكم في ولادته الثانية»[5].

---

(1) فوضى الحواس، ص 19.

(2) بوشوشة بن جمعة، الرواية النسائية الجزائرية، أسئلة الكتابة، الاختلاف والتلقي، ص 71.

(3) ذاكرة الجسد، ص95.

(4) نجلاء نسيب الاختيار، تحرر المرأة عبر أعمال سيمون دوبوفوار، وغادة السمان، دار الطليعة، بيروت، ط 1، جانفي 1991، ص 68 نقلا عن:

Claude Francis et Fernande gantier Simone de Beauvoir, 1985, P354.

(5) المرجع نفسه، ص 68.

إن الحب ليس نقيضا للمواجهة، والتحدي في زمن الحروب، في زمن « تعالت أغنيات الحب، وموسيقى الأعياد وفاحت روائح الفجر،... وحلت في الأرض حياة جديدة وأطلقت كلمات من عقالها...تنام الأم برغ م الريح، تنام أو تحاول أن تنام، وصوت الرجل المفقود حاضر، تعثر عليه وحده دون الرجل بوجوده المادي،... لذا فهو يطوقها ويقرأ لها رسائل لم يرسلها من قبل عبر بريد الجبهة المحمول في جعب الجنود العائدين في إجازات دورية»[1].

إنه الحب الذي يخلف وراءه إنهاكا جسديا إذا فقد، ذاك الحب الصادق الذي تعيش على ذكراه بافتقاد الزوج في الحرب، والأب لابنتها « تنتاب الجسد الصغير آلام متحولة... ويتكشف الألم... أحبت فيه تلك الدعابات والعاب الظهيرة،... تصغي البنت لأصوات الطبيعة... علمها أبوها مذ كنت في الرابعة كل أسرار الطبيعة»[2].

إن الحب يبدو رهانا خاسرا لجل بطلات الرواية النسائية، وكأن العطب هو الصفة الدالة على ما عشنه من علاقات عاطفية انتهت بالفشل، الموت، الهجر، الانفصال.

نذكر من المصائر الفاجعة للعلاقات، علاقة حياة/ بغالب في رواية "حديقة حياة"، حيث تترمل حياة بسبب فقدان زوجها في الحرب.

وفي "ذاكرة الجسد" لأحلام مستغانمي، يستشهد زياد الشاعر الفلسطيني في إحدى المعارك بجنوب لبنان.

« أما النمط المقترن بالهجر، فمتواتر في الكثير من العلاقات العاطفية التي تعرضها نصوص المدونة الروائية النسائية ونمثل له بحياة/خالد بن طوبال في ذاكرة الجسد، حيث تتخلى الأولى عن الثاني لتتزوج أحد كبار الضباط في الجزائر، وحياة/صاحب الرداء الأسود في فوضى الحواس وعابر سرير، سبب حالة الحب الملتبس والناجمة عن فوضى الحواس...»[3].

---

[1] حديقة حياة، ص05.

[2] المصدر نفسه، ص07.

[3] بوشوشة بن جمعة، الرواية النسائية الجزائرية، أسئلة الكتابة، الاختلاف والتلقي، ص71.

كما في "حديقة حياة" حيث هجر "زياد"/"ميساء" بعد علاقة حب، شوهتها الحرب، في زمن بادت فيه أحلامهما معا، وسافر إلى أمريكا ليعيش حياة مترفة بين نساء أمريكا ليدرس المسرح ويضع قناعا على بشرته العربية، « ها هي الآن امرأة مهجورة، جسد ميت في كفن عطور وحرير، ملقاة هنا في سرير وحشتها لا يد تلمس ذراعها ولا رائحة إنسانية تذوب على شفتيها»[1].

فإذا كانت "أحلام مستغانمي" قد رسمت الحب مع رجل وهمي في فوضى الحواس، فإن "لطيفة الدليمي" إكتفت بجعل هذا الحب تضحية وطنية مقدسة من امرأة ظلت تعيش على هامش ذِكرى رجل مفقود في زمن الحرب، غير أن الحب في نساء عند خط الاستواء، واكتشاف الشهوة يحمل بعد الشبهة، والخيانة، والتدنيس كما لا يتعدى أسوار الجسد المنتهك في مسك الغزال للروائية حنان الشيخ وامرأة عند النقطة الصفر لنوال السعداوي.

إن الحبّ يشكل بالفعل رهانا خاسرا بالنسبة لبطلات الروايات، وخاصة ما يخلفه من هزائم نفسية وجسدية، حيث عادة ما تنتهي علاقات الحب والقصص الغرامية إلى طريق مسدود الأفق مخرجه إما إلى طلاق كما حصل لـــ"باني سطانجي" في اكتشاف الشهوة عند اكتشافها لعلاقة زوجها الغرامية بالمرأة الباريسية ونفورها منه من أول لقاء، أو ما حصل في مسك الغزال من طلاق نتيجة عدم التواصل الروحي بين البطلة (نور) وزوجها (صالح)، ويصل حد الانتهاك الجسدي خارج محل الزوجية في نساء عند خط الاستواء حيث تقول إحدى بطلاتها « خمس سنوات قضيتها مع زوجي، معظمها تخللتها خلافات مستمرة بسبب الفجوة الواسعة التي كانت بيننا، كثيرا ما كنت أسأل نفسي... أنني قد أسأت الاختيار وأن الطلاق لابد أن يحدث يوما»[2].

كما أن الحب يأتي أحيانا لديها لتذوق طعم الحرية، فيصير ذاك الجسد حينئذ منتهكا، مداسا، « لم تردعني وصايا أمي، وتهكمات مطلقي في معاودة تذوق طعم التجربة من جديد»[3].

---

[1] حديقة حياة، ص33.

[2] نساء عند خط الاستواء، ص 33.

[3] المصدر نفسه، ص 13.

غير أن الخيانة لدى البطلة (نور) في مسك الغزال كانت تبدد وحشة القهر بينها وبين زوجها على حد قول "سهى" عنها « أبحث عن أثار لقاء نور بالرجل حتى أخفيه، وأنا أفكر،... يبدو أن الخلوة كانت تبدد كل التشوش والقهر الذي تعانيه»[1].

وعطب علاقات الزواج يشكل هو الآخر موضوعا مهما، يتقاطع وموضوع الحب، ويتواتر في أغلب المتون الروائية لهؤلاء الكاتبات باعتباره « يشكل مدار وجود الأنثى راهنا ومستقبلا، وإن فقد الكثير من سلطة إغرائه في السنوات الأخيرة بسبب تفاقم مظاهر الأزمة الاجتماعية والاقتصادية»[2].

وتكشف "حياة" بطلة "فوضى الحواس عن عطب العلاقات الزوجية السائدة في هذا الزمن في قولها: « في البدء نحن ندري مع من تزوجنا ثم كلما تقدم بنا الزواج لا نعود ندري مع من نعيش»[3].

ويتواتر حضور العلاقات الزوجية المعطوبة في أغلب نصوص الروائيات ففي روايتي "فوضى الحواس" و"عابر سرير" على سبيل المثال « تعمد البطلة حياة إلى خيانة زوجها أحد كبار الضباط باتخاذ أحد المصورين الصحفيين عشيقا لها، حتى تتجاوز الوحدة والفراغ والكبت التي كانت تسمم حياتها، خاصة وأنها لم تتزوجه عن حب، وإنما بغية نسيان عدد من رهناتها الخاسرة مع الحياة»[4].

تقول الروائية على لسان البطلة « أنا لا أرتبط به... أنا أهرب إليه فقط من ذاكرة لم تعد تصلح للسكن، بعدما أثثتها بالأحلام المستحيلة، والخيبات المتتالية...»[5].

ويعمق خسران المرأة لرهان كل من (الحب ، والزواج) أشكال معاناتها النفسية ويضخم تأزم وضعها الاجتماعي، مما يدفعها إلى إعادة النظر في نظرتها للعالم، وعلاقتها بالآخر/ الرجل، والمجتمع في آن. [6]

---

[1] مسك الغزال، ص 43.

[2] بوشوشة بن جمعة، الرواية النسائية الجزائرية، أسئلة الكتابة، الاختلاف والتلقي، ص 72.

[3] فوضى الحواس، ص90.

[4] بوشوشة بن جمعة، الرواية النسائية الجزائرية، أسئلة الكتابة، الاختلاف والتلقي، ص 73.

[5] فوضى الحواس، ص100.

[6] بوشوشة بن جمعة، الرواية النسائية الجزائرية، أسئلة الكتابة، الاختلاف والتلقي، ص 73.

فالمرأة في الرواية النسوية بقدر ما تعكس لنا نظرة الآخر لها من خلال (الحب، الزواج) فإنها تظهر في الكثير من المرات «متمردة داعية إلى حرية الحب، وثائرة بوجه كل سلطة تعترض طريقها، وخاصة سلطة الأب فتصطدم بتقاليد المجتمع فتتحدى هذه التقاليد بقوة يمنحها إياها صدقها مع ذاتها على حين يبدو الآخرون منافقين، إلا أن هذا التحدي وإن أشعرها بالتفوق والتميز، فهي في كثير من الأحيان جريئة... إلا أنه يمنحها إحساسا بالغربة والوحدة يدفعها وبقوة كي تبحث عن الرجل القوي الذي قد يذيب هذه الوحدة ويحميها»[1].

إن المرأة / الكاتبة التي نتحدث عنها ترى أن من حقها أن تعيش تجربتها مع الرجل غير عابئة بتقاليد أو بأعراف...[2]

فـ"نوال السعداوي" في "امرأة عند النقطة الصفر" ترى أن الرجال والنساء طبقتان وما بينهما صراع لن يهدأ، فهاته البطلة (فردوس) تعترف أمام الطبيبة النفسية بقولها: « أنها ما رأت صورة الرجل في جريدة إلا بصقت عنها،... وما عرفت رجلا إلا وأرادت أن ترفع يدها عاليا في الهواء ثم تهوي بها على وجهه»[3].

وآخر ما يطالعنا من أقوال البطلة قبل أن يتم شنقها قولها: « إنني لو عشت فسوف أقتلهم... إن حياتي تعني موتهم»[4].

هي نماذج تجعل من المرأة « عموما مسكونة بقدر التجديف ضد التيار، وضد الواقع، بل وضد الممكن إلى درجة الهوس بالمستحيل والوسوسة بإمكانية تحقيقه، أو أن المستحيل العاطفي هو ما تراه واقعيا، وممكنا، بل وحقا معطى من أجل ما ينبغي تخليقه»[5].

ترفض القهر فتمارس كل أنواع التمرد، الخيانة، لأجل العيش في ظل ما تراه ممكنا وتعيش فيه بحرية «هي نماذج نسائية ترى في التمرد على أشكال القمع والقهر والاستلاب التي يمارسها عليها الرجل/ والمجتمع سبيلها الأمثل إلى تحرير كيانها روحا وجسدا، وتحقيق توازنها بعد طول اختلال نتيجة خسران الذات لأكثر من رهان وجود

---

[1] رازان محمود إبراهيم، خطاب النهضة والتقدم في الرواية العربية المعاصرة، ص 172.

[2] المرجع نفسه، ص173.

[3] امرأة عند النقطة الصفر، ص 15.

[4] المصدر نفسه، ص 11.

[5] محمد العباس، سردانية النص الشعري الأنثوي، ص 123.

عاطفي/ ومجتمعي وتاريخي، محلي، وإقليمي وهي الرهانات الخاسرة التي ولدت تيمة مركزية في المتن الروائي النسائي، يمكن أن نطلق عليها(انجراح الأنوثة) والتي لا تكاد رواية نسائية أن تخلو منها ... حيث تعمد الكاتبات إلى تصوير أعطاب ذواتهن نتيجة خسرانهن لأكثر من رهان وجود»[1].

وتمثل تيمة انجراح الأنوثة خاصية أدبية/للكاتبات وهي تتجلى في استعادة كاتبات الرواية لتجارب عاطفية، وحسية معطوبة في أغلبها، عبر الاشتغال على الذاكرة، مما يحولها من المعيش الواقعي إلى المكتوب « ويجعل الكتابة سبيلا ممكنا للشفاء من جراح الروح والجسد، لأنها تسهم في تحرير الكاتبات من المسكوت عنه»[2].

فتلجأ للتعويض على وجودها المستلب، بالكتابة كنوع من تحقيق ديمومة أناها في مجتمع لا يني عن إقصائها.

تبرز سلطة الأنثى وخصوصيتها في البنية السردية لتعطيها نكهة خاصة وليس أدل على ذلك من استدعاء ذاكرة الرواية النسائية للشخصيات النسوية متباينة الدلالة كشأن رواية فوضى الحواس، فثمة (جميلة بوحيرد، الخنساء، جوزفين، جورج صاند، كليوباترة...).

« إن جميع النساء هن على اختلاف أجناسهن وأعمارهن حفيدات كليوباترا، تلك الأنثى التي حكمت بلدا في عظمة مصر، دون أن تغادر حمامها تماما».[3]

ومثل ذلك ينسحب على حوار البطل مع (حياة) بطلة الرواية إثر لقائه الأول بها إذ يقول "كما يمكن أن تفعلي– لو قرأتِ– ماذا فعلت جوزفين بنابليون أجبرها على مغادرة القصر– ماذا فعلت؟

« رشت بعطرها غرفته بما يكفي لإبقائه خمسة عشرة يوما محاصرا بها رغم وجوده مع أخرى، ومثلها كانت كليوباترا ترش أشرعة باخرتها بعطرها حتى تترك خلفها خيطا من العطر حيث حلَّت».[4]

---

[1] بوشوشة بن جمعة، الرواية النسائية التونسية، ص 132.

[2] المرجع نفسه، ص 133.

[3] فوضى الحواس، ص 232.

[4] المصدر نفسه، ص 193.

إن العطر لغة، تسكن الذاكرة، المكان، وهو يؤثر على قدرة الأنثى في تنفيذ سلاحها عبر لغته ليكون الحب بينهما في أقصى طقوسه« أحبك في هذا الثوب...الأسود يليق بك...أحب المصادفة التي جعلتنا نلبس اللون نفسه»[1].

ويستقصي النص الأخر من عالم الأزياء فيجلي طابعا خاصا لأنثوية واضحة تستدعى ذاكرة –حياة– بطلة الرواية في نشوء اللقاء الذي انعكس على حديثها مع آناها. [2]

وذلك في قول حياة عن الحب « مدهش الحب يأتي دائما بغتة في المكان واللحظة اللذين نتوقعهما الأقل، حتى إننا قلما نستقبله في هيأة تليق به»[3].

فإذا كان الحب الذي يغلف سيرة البطلة ويأخذ بمجامع قلبها وحياتها وخيالها، ينبئ بموضوع قد أضاءته من قبلها كاتبات أخريات (سابقات) فإن تيمة الحب في فوضى الحواس، وفي فضاء الجزائر بالذات (بلد الكاتبة) « يغدو أمرا غير عادي لأنه ينمو في وسط فضاء سياسي واجتماعي، يقتات من ذاكرة دموية تنشر الغضب والضغينة، وتشكل علاقة الحب بين رجل وامرأة تحديا، وفضيحة، بل أكبر عملية فدائية تقوم بها امرأة جزائرية وفق عبارة القاصة، من هنا يتواشج الهمّ الفردي بالهمّ الجماعي، ويأخذ الجسد حجم الوطن»[4].

إن الروائية– أحلام مستغانمي– توظف الحب لتنفيه بطريقتها الخاصة « فبطلها (خالد) يعاشر عددا من النساء لكنهن يغادرون روحه بمجرد مغادرة الجسد، فالحب والجسد منفصلان، وغير مترادفان، إن أحلام بهذه الطريقة تعطي للعلاقة الحميمية معنى آخر»[5].

"ذاكرة الجسد" هي أيضا الرواية التي تحمل في طياتها «روحا أنثوية، ملامحها بين طيّات السطور، وخفايا الكلمات، روح أنثوية تداعب الحب الرجولي، والبوح الأنثوي في ثنايا الروح مطلقة الجسد باشتهاءاته، وتلعب على أوتار الكلمات

---

[1] المصدر السابق، ص 85.

[2] وجدان الصائغ، شهرزاد وغواية السرد، ص 67.

[3] فوضى الحواس، ص 151.

[4] أحمد زين الدين، «فوضى الحواس لأحلام مستغانمي، رواية الأنوثة المهدورة على أعتاب الوطن»، ص 36.

[5] آمال منصور، «الخطاب الأدبي النسوي بين سلطة المتخيل وسؤال الهوية »، مجلة عمان، ع135، أيلول، ص76.

والحميميات... قد تكون عبارة عن رسائل وجدانية بلغة النساء، أو رسائل اغتراب يشوبها الحنين إلى لحظة ميلادها هاربة في جسر من الجسور المعلقة»[1].

إنها تتقن لعبة الحب مع الرجل، تتماهى فيه بالكلمات، بالإغراءات بالانمحاء ذاته، في لغة أنثوية بحتة، إنها ترسم «عبودية الحب والمنفي، والحنين إلى الجذور، بالإضافة إلى الإشارات الحميمية... تكتب لترسم وتشخّص المكان في روح الذاكرة استفهاما، واستنطاقا مقولبة بذلك الأشياء وبقايا الأشياء من شظايا الحب والإغراق فيه»[2]، وقد تكون كتابة الأنثى خرق من أجل الخرق ذاته. [3]

تقول البطلة في فوضى الحواس « هو قال أجمل حب هو الذي نعثر عليه أثناء بحثنا عن شيء آخر»[4].

وقد تحدث القطيعة أثناء البحث عن الحب، إذا كان السبيل إليه أي – الحب– مسيجا بالخطيئة، لأن بطبعه دائم البحث عن حب جديد يلهيه عن متاهات القديم عكس ما تفعله المرأة في بعض الأحيان.

وهكذا تلجأ الروائية إلى تصوير البطلة وهي تحت وطأة الحب تكبلها أوهام الحبيب إلى أن تصطدم بالواقع فتظل تتوهم ذاك الحب متمسكة بخيط الكذب وهذا ما حاولت بطلة مسك الغزال العيش به كسبيل للخروج من القهر الذي تعيشه « أخذت كلما اقتربت مكالمتنا إلى النهاية أحييتها حتى بالأخبار الكاذبة التي تبعث الفضول به من جديد، واستدرج غيرته بطريقة كلامي»[5].

إن الروائية في الغالب تقدم لنا الرجل بصورة سلبية توحي لنا بمدى الغطرسة، والأنانية التي يعامل بها المرأة، وهكذا تتأسس تيمة الحب في النصوص الروائية للمرأة/الكاتبة على ثنائية متقابلة يشكل طرفها الأول المرأة بكل صفاتها الإيجابية: (الحب، الوفاء، التفاني، ...) بينما الرجل طرفها المقابل بكل صفاته السلبية:(الأنانية،

---

[1] عائشة بنور، قراءات سيكولوجية، ص 87.

[2] المرجع نفسه، ص 88.

[3] آمال منصور، الخطاب الأدبي النسوي بين سلطة المتخيل وسؤال الهوية، ص 77.

[4] فوضى الحواس، ص 61.

[5] مسك الغزال، ص 97.

التسلط، الخيانة، الإهمال...الخ) وهذا يجعلنا نحكم على النصوص النسوية بأن كاتباتهن انحزن إلى العنصر النسوي في طرحهن لقضية الحب، ليحققن انتصارهن وحريتهن على الرجل عبر مساحة الكتابة « وكأن المرأة الكاتبة بهذا الموقف المتجني على الرجل تريد أن ترد على ما يمارسه عليها هذا الرجل بالذات، والمجتمع بصفة عامة من تجنّ يعلل تأزم أوضاعها»[1].

ويحضر في سياق تناول كاتبات هذه الرواية لموضوعي الحب، والزواج حديثهن عن الجسد/الجنس، من خلال « تصوير علاقة الأنثى بجسدها في حال الإكراه/كما في حال الاستجابة، إبراز موقفها الرافض والمدين للتصور الذكوري للجسد الأنثوي والذي يدركه سبيلا لتحقيق اللذة والمتعة لا غير »[2].

وهو ما عبرت عنه "أحلام مستغانمي" على لسان بطل رواية "فوضى الحواس" بقوله: « لا مساحة للنساء خارج الجسد، والذاكرة ليست الطريق الذي يؤدي إليهن، في الواقع هناك طريق واحد لا أكثر...»[3].

ويكرس هذا المنظور الذكوري نظرة الرجل الشبقية للجسد الأنثوي وهو يمثل مصدر وجع للأنثى خاصة في حال إكراه الجسد على الاستجابة من خلال إغتصاب الذكورة للأنوثة بشكل أناني يبدي مدى التوحش في كثير من الحالات.[4]

وهو ما جاء في رواية "تاء الخجل" لفضيلة الفاروق: نمثل له بريمة بنت الثماني سنوات والتي يلقي بها أبوها من على جسر سيدي مسيد تخليصا لها من العار، بعد اغتصاب بقال الحي لها في دكانه، وبيمينة وصاحبتيها رزيقة وراوية، اللاتي وقع اختطافهن من الجماعات الإسلامية المسلحة وتم اغتصابهن في ذات النص الروائي قبل أن يتم تحريرهن، ومصائر الفاجعة في النهاية حيث تموت يمينة في المستشفى وتنتحر رزيقة وتجن راوية.

---

[1] بوشوشة بن جمعة، الرواية النسائية التونسية، ص 79.

[2] بوشوشة بن جمعة، الرواية النسائية الجزائرية، أسئلة الكتابة، الاختلاف والتلقي، ص 73.

[3] فوضى الحواس، ص 305.

[4] بوشوشة بن جمعة، الرواية النسائية الجزائرية، أسئلة الكتابة، الاختلاف والتلقي، ص 73.

إن الحب في تاء الخجل مؤلم جدا، رغم افتقادها له في زمن اغتصب الجسد، ودنس العرض والشرف بدعوى إسلاموية كاذبة، اغتصب الأنوثة في حقها فحرمها حتى الحياة.

« عشت أجمل قصة حب في ذلك الزمن الباكر، ومعك كنت أنسى قساوة الرجال(...) إذ أخجل أن أفتح حديثا عن الحب(...) الحب مؤلم جدا حين تعبره الجنائز وتلوثه الاغتصابات، ويملؤه دخان الإناث المحترقات»[1].

ولأن المرأة تبحث عن ذاك الحب الذي يشعرها بالأمان وما وجدت عزاءها فيمن أحبته ولكن « تعود لتطرح قضية الأنثى والحب فلا قانون عرفي في الجزائر يسمح بذلك، فالشعور موجود، ولكنه أسير العوالم الداخلية والإفصاح عنه محرّم وممنوع في مجتمع لابد أن تخجل الأنثى من الإفصاح عنه والتحدث في شأنه... بل ومازالت المرأة متخوفة من الإفصاح عن أدق مشاعرها الأنثوية ونداءات قلبها حين يخفق بالحب»[2].

فتقمع المرأة من جديد وهي تمارس حبها داخليا وفي صمت، ولكن للمجتمع عيونه التي تراقب الأنثى، وتحمل أخبار المحبين إلى ذويهم، فتخاف من جلب العار، وحلّها للحب المشكل هو التعجيل بتزويجها [3] برجل من رجال العائلة... أو القبيلة « يا راجل لقد رأوها مع نصر الدين ابن مسعودة أكثر من مرة»[4].

فالرجل ينظر إلى المرأة العاشقة نظرة تخلو من الاحترام، ويعتبرها لا أخلاقية تجرأت وتجاوزت القواعد التي ينصُّ عليها مجتمعه. [5]

ومن جهتها فإن "سيمون دوبوفوار" تدين المرأة التي تراهن بحياتها على الرجل– الرجل فقط تقول مونيك في امرأة محطمة (Le Femme Rompue) :

---

[1] تاء الخجل، ص 12. 14.

[2] سلاف بعزيز، الذات الكاتبة المؤنثة (تاء الخجل)، الفضيلة الفاروق، أعمال الملتقى الوطني الثاني في الأدب الجزائري، المركز الجامعي الوادي، 16، 17 مارس 2009، ص 210.

[3] المرجع نفسه، ص 211.

[4] تاء الخجل، ص 29.

[5] نجلاء نسيب الاختيار، تحرر المرأة، ص 61.

« لقد كان كل شيء في حياتي، كنت أعيش له،... وتضيف: في عينيه كنت أرى نفسي»[1].

وفي النهاية تجد "مونيك" البطلة نفسها عاجزة أمام المستقبل الذي أغلق في وجهها أبوابه لأنها لم تعرف منذ البداية أن تكون شخصية مستقلة عن الرجل، وتحذر "سيمون" من مغبة افتتان المرأة بالرجل.

فكاتبات هذا النوع من الرواية يرفضن أن يتحول كيان الأنثى إلى مجرد جسد يشكل مصدر إشتهاء لا يثير في الرجل إلا غريزته، ويكره ممارسة الولاء لطقوس المتعة، حيث يؤثرن تصريف الكبت بأشكال متنوعة منها الرقص مثلا وهذا ما جسدته (ذاكرة الجسد) في سياق حديث الروائية عن وضع نساء قسنطينة المأزوم « تعودت النساء هنا منذ زمن على حمل رغبتهن قنبلة موقوتة في اللاوعي لا تنطلق من كبتها الجنسي إلا في الأعراس عندما تستسلم النساء لوقع البندير، وكأنهن يستسلمن للحب هكذا تمارس النساء الحب وهمًا في قسنطينة»[2].

إن موضوع « الحب جزء من الدعوة إلى تحرير النفس العربية مما لحق بها من مفاهيم مغلوطة تقليدية تشوّه إنسانيتها، وتعوق تفجير طاقاتها، وتتفق مع "إريك فروم" في القول: إن الحب هو طفل الحرية، وفعل إيمان، ومع "جان فريفيل" في: إن الحب ذلك التفتح الرائع للشخص الإنساني، المهدد بخطر مزدوج، اجتماعي، وفردي، العبوديات الخارجية النابعة من علاقات الإنتاج، ونداءات الغريزة الغاشمة،... »[3].

بخلاف المجتمع العربي الذي يرى أن الحب لا يخرج عن دائرة الأسرة والحياة الزوجية، ولا يمكن أن تحب الفتاة كي لا ينال منها، فيصبح جسدها منتهكا وتجلب العار باسم الحب، في حين نجد أن المجتمع الغربي يترك للحب مجالات للتعبير مفتوحة الأفق بدعوى تحرر الجسد، وتعدد العلاقات على عكس أن الرجل في كلا المجتمعين (العربي، الغربي) له الحق في الحب والبحث عن حب جديد في ظل آخر قديم، وهذه المفارقة تعكس لنا نظرة المجتمع والرجل للمرأة على حد سواء.

---

(1) Simone de Beauvoir, la femme rompue, Paris, édition Gallimard, 1968, page 179.

(2) ذاكرة الجسد، ص203.

(3) نجلا نسيب، الاختيار، تحرر المرأة، ص 68.

وتيمة الحب لا تكاد تفتر في رواية نسوية حتى تتأجج في أخرى، إنها لا تنعدم أبدا، فهي لا تتوانى في طرح راهن المرأة ومستقبلها في ظل علاقته بالأخر الرجل/المجتمع، وخاصة على الصعيد العاطفي الذي كثيرا ما تصوره الرواية مسدود الأفق محكوم عليه بالموت والفشل؛ لأنه لا يعدّ لها حقا في مقارنتها بالرجل.

المطلب الثاني: المـــــرأة/ العقـــــم/ الأمومـــــة

تزداد العلاقة فتورا ورتابة حينما تعجز المرأة (الزوجة) على الإنجاب فالعقم يشكل أحد الهواجس التي تقض مضجع الاثنين معا، نتيجة ما تلاقيه المرأة على الخصوص من ضغوطات في مجتمع ينظر إليها بعين الانتقاص (كأنثى عقيمة) وهي المعانات التي كشفت عنها المرأة/الكاتبة، فالرجل يبحث عن أرض خصبة توازي فحولته، ولا تخذله في إنجاب الولد، ذاك الامتداد الذكوري لفحولة الأب، وقد تعبر المرأة عن عقمها البيولوجي بالخصوبة الرمزية التي يمثلها فعل الكتابة.

« فالكتابة الأنثوية تحلُّ بالنسبة للمرأة محلِّ الحمل، أو تواصله، إنها تظهر كنتيجة لتسامي العلاقة بكائن محبوب».[1]

وقد بدت هذه الهواجس من زوج حياة بطلة ذاكرة الجسد "إذ يبدي الزوج انزعاجه من جلوس البطلة لساعات أمام طاولة الكتابة، بدل تخصيصها هذا الوقت لطفل لا يأتي، إنها ترى في مخاض الكتابة أمومة بدلا من طفل ضائع، أمومة مزيفة، وانحرافا عن دور الأمومة الحقيقية التي أرستها الطبيعة، وأقرها المجتمع، ومجّدها، وعدّها أولوية من أولويات الأنوثة الحقة، وحيال عقم البطلة « وحرمانها من الإنجاب، والخصوبة البيولوجية تسعى إلى بديل الكتابة والتخييل الروائي... لذا تحب بذلك الرجل الورقي الذي يجعلها تكشف حواسها ويكبر داخلا كل يوم كي تمارس أدبيتها بدلا من ممارسة أمومتها»[2].

إن تيمة الأمومة « ذات خصوصية نسوية دالة على الهوية الجنسية للأنثى، وعلى إختلافها، وتميزها البيولوجي، والنفسي والسلوكي عن الرجل، وهي موضوعة لا يمكن أن تحذق الحديث عنها إلا المرأة/الأم، وتختلف باختلاف وجهة نظر كل روائية عن الأخرى، من خلال ما طرحته في المتون الروائية عن صورة المرأة/ الأم»[3].

---

[1] انزيو آني، المرأة الأنثى بعيدا عن صفاتها، رؤية إجمالية للأنوثة من زاوية التحليل النفسي، تر: حرب طلال، بيروت، ط1، 1992، ص 151.

[2] أحمد زين الدين، فوضى الحواس لأحلام مستغانمي، ص 75.

[3] بوشوشة بن جمعة، الرواية النسائية التونسية، ص 135.

لذلك كان العقم والأمومة مثار جدل بين المرأة والرجل سواء على الساحة الأدبية أم على أرضية الواقع المعيش. « إن العقم الذي يحول دون إثبات الرجل لوجوده، واستمرار نوعه يشكل سببا أساسي في معالجة بعض الكاتبات لهذه المسالة بنوع من الرفض الخافت، سرعان ما ينتكس ليتحول إلى قبول، يكشف عن موقف المواجهة في ظل مجتمع تحكمه السلطة الذكورية، التي لا تتسامح مع المرأة، وتعدها ناقصة الأنوثة بقدر ما تتسامح مع الرجل في هاته المسالة»[1].

وهذا ما يحول للرجل سلطة ثانية بعد هذا الحكم الجائر، وهو الطلاق أو تعدد الزوجات فتصبح المرأة في كلتا الحالتين مقهورة مضطهدة لا تعيش بحرية، بل تواجه مصيرا لا تعرف نهايته.

تتوجه أصابع الاتهام إلى المرأة إذا كانت لا تنجب إلا إناثا، وتظل تنجب حتى يأتي الولد (الذكر) وإن لم يحصل فمصيرها لا يختلف عن المرأة/العقيمة هو الطلاق الذي يشكل أحد محاور المتن الروائي النسوي فالطلاق « قضية تواتر حضورها في أكثر من رواية نسائية... تستمد أهميتها لدى المرأة من انعكاسات سلبية على وضع المرأة/المطلقة النفسي، والاجتماعي في مجتمع ذكوري ينظر إليها بعين الريبة والطمع»[2].

وهذا ما جعل رواية "نساء عند خط الاستواء" تروي: « خرجت المرأة من المحكمة، تتخبط في مشيتها، الدموع تتساقط من عينيها، ...طلقني بسبب صبية صغيرة،...لا أتصور حياتي دون ولديّ، كأنك تطلبين مني نزع روحي بيدي من بين ضلوعي...إعترض طريقها صاحب البيت نظراته الجائعة إلتهمتها، لوح بيده،...إنساقت خلفه، ألقى إليها بحفنة من النقود، مدت يدها في حركة مسعورة، أطبقت عليها بأصابعها المعفرة بأتربة الغرفة، وقد فاحت في المكان رائحة عرقها المحترقة بجمرات الخطيئة»[3].

---

[1] بوشوشة بن جمعة، الرواية النسائية الجزائرية، أسئلة الكتابة والاختلاف والتلقي، ص 89.

[2] بوشوشة بن جمعة، الرواية النسائية التونسية، ص 135.

[3] نساء عند خط الاستواء، ص 58، 60.

عالجت الروائية مسألة الطلاق من باب الظروف الاجتماعية القاهرة للمطلقة، والتي حكمت لها المحكمة بنفقة لا تكفى لإعالة طفلين جاء هذا في قول البطلة « لقد حكمت المحكمة بمبلغ ألف ريال نفقة شهرية لحضانتك طفليك، إنه مبلغ ضئيل يا سيدي القاضي، لن يكفيني... لكنني كافحت معه سنوات طويلة، بدأت معه منذ كان موظفا صغيرا حتى أصبح رجلا ناجحا»[1].

إن هذا الطرح من الروائية، وتمرد البطلة على الوضع الذي فرضه عليها الرجل/المجتمع « يعلل نزعة هذا الصنف من النساء إلى الاحتجاج والتمرد على نظرة المجتمع إليهن، وتعامل الرجل بلا أساس معهن تعاملا يقرنهن بالعهر والدعارة»[2].

يُعدّ العقم، أحد أسباب الطلاق، وتعدد الزوجات وهو الحق الذي يُشهّر الرجل سيفه فيه ضد المرأة/الزوجة حيث يُعدّ « العقم ظاهرة تتحمل المرأة وحدها مسؤوليتها في عرف المجتمع الذكوري، الذي يجعل الخصوصية للأنوثة تتضخم على حساب البعد الإنساني للمرأة، ويصير الإنجاب الصفة الأساسية التي تفاضل بها المرأة غيرها من النساء»[3].

ففي رواية "عابر سرير" يعد العقم أحد شواغل بطلتها (حياة) التي بذلت الكثير من الجهد بغية الشفاء والإنجاب « لم أعد أذكر كم زرت من الأطباء، بتوصيات خاصة، وكم من أضرحة الأولياء أجبرتني أمي التبرّك بها»[4].

غير أن "حياة" وحيال إخفاقها في الشفاء من عقمها، توصلت إلى تحويل ذلك العقم إلى إخصاب عبر فعل الكتابة الخلاّق، فحققت لها الكتابة كل ما تصبو إليه من حالات العشق، الرغبة، الاشتهاء، الحب، والتفاعل الحميمي بتفاعل يحقق لها فعل الخلق والولادة من جديد.

« باعتبارها الصلة التي تشدها أكثر بالحياة، وتمح كينونتها المعنى، ومن ثم فهي الرغبة العارمة التي تقهر كيانها في بلورة رؤيتها للذات، والعالم». [5]

---

[1] المصدر السابق، ص 53.

[2] بوشوشة بن جمعة، الرواية النسائية الجزائرية، أسئلة الكتابة والاختلاف والتلقي، ص 90.

[3] المرجع نفسه، ص 90.

[4] عابر سرير، ص85.

[5] بوشوشة بن جمعة، الرواية النسائية الجزائرية، أسئلة الكتابة والاختلاف والتلقي، ص 91.

ففي روايات أحلام مستغانمي الثلاث، ورغم عقم البطلة حياة، فإن عاطفة الأمومة تبدو بصورة ملتبسة في أحايين كثيرة، حيث تقترن تارة بالوطن/الجزائر، وأخرى بالموطن/قسنطينة وأخرى بالمرأة الحبيبة ورابعا بالكتابة الروائية.[1]

فالحال الأولى الأمومة/الوطن نجدها في قول خالد بن طوبال بطل "ذاكرة الجسد" في قوله: « لم أعد أذكر الآن بالتحديد في أية لحظة بالذات أخذ الوطن ملامح الأمومة، وأعطاني ما لم أتوقعه من الحنان الغامض والانتماء المتطرف »[2].

ويكشف حال الالتباس الثاني الأمومة/الموطن قسنطينة بعد أن أصبح شخصية أدبية كما الوطن في قوله: « ها هي ذي قسنطينة مرة أخرى، تلك الأم الطاغية التي تتربص بأبنائها والتي اقسمت أن تعيدنا إليها ولو جثة، ها هي قد هزمتنا،... ها نحن نعود إليها معا، أحدنا في تابوت، والآخر أشلاء رجل، وقع حكمك علي أيتها الصخرة، أيتها الأم الصخرة»[3].

أما حال الالتباس الثالثة: الأمومة/المرأة الحبيبة فيتواتر ظهورها في أكثر من مقطع حيث يخاطب خالد حبيبته قائلا: « يا امرأة متنكرة في ثياب أمي، في عطر أمي، وفي خوف أمي عليّ،... أكْذبَ الأمهات أنتِ، وأحْمق العشاق أنا»[4].

وتلتبس الحال الرابعة الأمومة/الكتابة لدى حياة بطلة (عابر سرير) في حديثها عن حبيبها صاحب الرداء الأسود وبطل روايتها في آن واحدة « إني أَلِد متى شئت من المرات»[5].

فضلا عن حال اليتم والفقدان لدى البطل (خالد)، وهوسه عن البحث عن رائحة الأمومة في جميع الأمكنة ولدى جميع النساء اللاتي يتعرف إليهن.

« لقد مثلت قضية تعدد الزوجات سؤالا مهما في المتن الروائي، لأكثر من رواية نسائية عرضت أثار هذه الظاهرة التي لا تزال موجودة ولها الأثر البالغ على

---

(1) المرجع السابق، ص 91.

(2) ذاكرة الجسد، ص205.

(3) المصدر نفسه، ص125.

(4) المصدر نفسه، ص223.

(5) عابر سرير، ص95.

حياة المرأة، فكريا، نفسيا، جسديا، مما يأزم معاناتها وهي ترى زوجها تتقاسمه معها امرأة أخرى»[1]. ونمثل لهذا بالبطلة –حياة– في "فوضى الحواس" و"عابر سرير"، ففي "فوضى الحواس" « نقف عند نوع المهادنة الصامتة بين حياة الزوجة الثانية للضابط الكبير، وضرتها التي شاركته عقدين من حياته ووهبته ثلاثة أبناء وهي مهادنة تنبئ بالأساس على نوع من التواطؤ الصامت بين الزوجين، يعكس في جوهره علامة دالة على استسلام المرأة لوضعها، وعجزها عن تغييره»[2].

تقول حياة: « لا أعتقد أنها كانت من الطيبة إلى درجة التحمس لهذا الزواج، ولكنها لم تكن شريرة...و لا حاولت يوما أن تكيد لي ثم مع الوقت ولد بيننا شيء من التواطؤ النسائي الصامت بعد أن أدركت كل واحدة منا أنها لا يمكن أن تلغي الأخرى، أو تنفرد بامتلاك ذلك الرجل»[3].

غير أن إحساس "حياة" بوجود ضرتها في حياة الرجل/الزوج، كان السبب في عطب علاقتها الزوجية به« بعدم تجاوب جسدها معه منذ الليلة الأولى، ففي غياب عاطفة الحب المتبادل، يفقد الجسد عنفوان توهجه، ليصير الجنس فعلا رتيبا»[4].

وذلك ما يكشفه لنا قول "حياة": « صنع جسدي يومها حاجزا لم يستطع زوجي تخطيه...شيء فيَّ كان لا يطاوعني ويرفض الاستلام له»[5].

فعطب الروح، يولد حتما عطب الجسد، ومن ثمة فبعد « أن خسرت حياة رهان الحب مع خالد بن طوبال المناضل/الرسام، ثم مع صديقه الشاعر الفلسطيني زياد في رواية ذاكرة الجسد، وشعرت بخيبتها في رهان الزواج بهذا الضابط في فوضى الحواس، وعابر سرير، لم تتوانى في خوض تجربة عاطفية جديدة مع مصور صحفي إلتقته صدفة بأحد مقاهي قسنطينة موطنهما المشترك»[6].

---

[1] بوشوشة بن جمعة، الرواية النسائية الجزائرية، أسئلة الكتابة والاختلاف والتلقي للرواية، ص 87.

[2] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[3] فوضى الحواس، ص105.

[4] بوشوشة بن جمعة، الرواية النسائية الجزائرية، أسئلة الكتابة والاختلاف والتلقي، ص 88.

[5] فوضى الحواس، ص25.

[6] بوشوشة بن جمعة، الرواية النسائية الجزائرية، أسئلة الكتابة والاختلاف والتلقي، ص 88.

وأما الروائية (حنان الشيخ) في مسك الغزال فقد أوردت موضوع العقم من تدبير إحدى ضرات البطلة (تاج العروس) نكاية فيها كي يطلقها السلطان الذي ينتظر مولوده منها، فتصف معاناتها من زوجاته (جوهر، نجية) اللذان يتآمران عليها، بل كانتا تفتعلان الأخطاء لتوقعان بها: (طبيخ محروق، مياه على السلالم، صراخ الأولاد...، كذلك تذكر على لسان البطلة قائلة: « أخذت تحمل وتضع الولد الميت، والبنت الميتة،...لاحظت أن زوجها تبدل ما عاد يناديها بتاج الملوك، ويصرخ بها ويسألها بتهكم لماذا الشقاء والانتظار، إذا كانت ستلد الولد، والبنت ميتين؟»[1].

وتطرح القضية من وجهة نظر أخرى، حيث تلجأ الروائية إلى الكشف عن حيلة المرأتين (الضرتين) حين وضعا للزوجة الجديدة (تاج العروس) السحر في الوسادة كي تنجب أبناءها أموات« تحسّستها ارتطمت يدها بشيء قاس، أخذت تفك خيطان الوسادة، رأت بين القطن كلاما على أوراق أطرافها محروقة، أرت زوجها الأوراق أمسكها بلهفة... سمعت صوته يتوعد ويصرخ...»[2].

وبعد فك الطلاسم تعود "تاج العروس" لتنجب ابنتها التي حملتها أربع سنوات « وولدتني بعد أن حملت بي أربع سنين... ولا تعرف لماذا جاء بعد رحلة طويلة لبلاد الهند وقال لها طالق»[3].

وإذا كان الطلاق يأتي بعد إنجاب البنات، أو نتيجة حتمية للعقم، فإن الأمومة لعبت أدوارها في الرواية النسائية، ففي "حديقة حياة" لعبت حياة الدور المتفاني حتى بعد فقد الأب (غالب) في الحرب، إنها تناضل لأجل الوطن الذي يترائ في براءة ابنتها (ميساء) وابنها زياد الذي ربَّته بعد وفاة والديه.

« عندما فقد أبوها في الحرب...أمضت (ميساء) عامين في ذهول وغياب وهي تتعذب في كوابيس مروعة، طحنت طفولتها وسمّمت حياة الأم، ...كانت تسمع أصواتا، وصرخات تنبت من الجدران أو تتعالى من الأثاث...»[4].

---

[1] مسك الغزال، ص 244.

[2] المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[3] المصدر نفسه، ص 245.

[4] حديقة حياة، ص 04.

وتمتد مساحة أمومتها الحقيقية لتطال دور الأم الثانية لزياد وتحنو عليه، وتعلمه كأنه ابنها « هو مثلهم فتى من يأس وصمت ورمل ودخان، ومن مساماته تفوح رائحة الحروب والموتى»[1].

ولعبت البطلة نور دور الأم السلبية في "مسك الغزال" لما رفضت الحمل لأنه يمنع عليها تناول أشياء ويفرض عليها أخرى، « رغم حنانه وتفهمه لما أعانيه واقتناعي بأني اكتمل كامرأة إذا أنجبت، وبأن هناك الأزياء الخاصة للحمل تضاهي بغرابتها الملابس الأخرى لما اقتنعت... ولما وضعت ابنتي انهالت عليّ المجوهرات... بل أخذ يعطيني النصائح بأنه يجب حمل ابنتي وأن أرضعها بدلا من القنينة، وأن أكف عن التدخين وهي في غرفتي،...»[2].

إن حياة الترف، والمعاش الشهري من والد نور، جعلاها تتقاضى عن دور الأم فتسقطه تماما، لأنها ترى نفسها ناقصة في مجتمع مترف يهتم بالفنانين والأزياء فالبنت مجرد عبء عليها.

وتعالج "نوال السعداوي" في "مذكرات طبيبة" كيف تعاني أم عند ولادتها حتى الموت وهي تحمل في عينيها بريق الأمل والفرحة بمولودها الذكر الذي حلمت به طوال حياتها لكن الحياة تفاجئها عكس ما أرادت « نظرت إلى المرأة الشابة... ورأيت بريق الأمل في عينيها، وقالت لي في فرحة، ماذا اسميه؟ إنه أول ابن لي... ورأيت شعر الطفل الأسود الناعم يطل من الظلام إلى النور... ونظرت إلى المرأة كان وجهها صامتا باردا كتمثال... لا علم يستطيع... كل شيء عاجز على أن يجعل هذا الجفن الصغير المغمض- يرتفع عن العين...مرة واحدة فقط»[3].

إنها تضع مقاربة العلم، والطب أمام جثة المرأة حيث يعجزان على إنقاذ هذه الأم وإعادة الحياة إلى جسدها البارد من جديد صارعت من أجل البقاء، تحدت الموت غير أن الموت حصل.

---

[1] المصدر السابق، ص 04.

[2] مسك الغزال، ص 104.

[3] مذكرات طبيبة، ص 38.

رحلت تاركة مولودها الذي انطلق صراخه وكأنه ينذر على الخوف من المجهول، المستقبل دون أم أو صدر حنون يحنو عليه.

ولأن الألم انجاز محفز للاستمرار، الألم نزيف، والنزيف كتابة، أما الموت فهو الذي يغلق السياق. [1]

لقد أثبتت (نور) انتصارها على الرجل في مسك الغزال بإنجابها (البنت) دون (الولد) في قولها: « ولما وضعت أبنتي انهالت عليّ المجوهرات...»[2].

لقد حققت انتصارا لبني جنسها حيث « استطاعت الأنثى بهذا الإنجاب الأنثوي أن تسلب الرجل ذكورته؟ وهل في ظل الانحياز للنسوية اجتهدت الذات الأنثوية في تشييع الرجل وتشويهه بصورة توحي برغبة عارمة في قتله ثأرا منه، وانتقاما منه؟ !»[3].

وهذا ما جسدته الروائية في موقف نور من ابنتها، وكرهها لمعاملة زوجها وتصرفاته لأجل الحفاظ على المولودة (البنت).

« فالأب هو ذات موجودة في حياة (البنت هنا أو الابن بصفة عامة) ولهذه الذات علاقة خاصة بالأم تسمح له أن يكون مجاورا لها بالطبع، وصانعا لسياق حياة الأسرة».[4]

ولهذا كان تصعيد فعل الإكراه، والتمرد من طرف (نور) كنوع من الانتصار على الرجل في الرواية.

« تشغل ألفاظ الميلاد، والخصوبة، مساحة في السرد النسائي ويصبح فعل الولادة الذي تمارسه المرأة على المستوى الحيوي المادي، فعلا متكررا له مصاحبات فعلية أخرى، ويكاد يتحول الى طقس في الكتابة النسائية ليتصل بذات المرأة أو يلقي بدلالته على الأشياء»[5].

---

[1] سيد محمد السيد قطب، في أدب المرأة، ص 87.

[2] مسك الغزال، ص 104.

[3] سيد محمد السيد قطب، في أدب المرأة، ص 123.

[4] المرجع نفسه، ص 55.

[5] المرجع نفسه، ص 81.

وهذا ما جسدته الرواية النسائية في تسليط الضوء على صورة الأم على مساحة الكتابة كل حسب وجهة نظر كاتبتها.

وتصور "نوال السعداوي"، الكره والخوف بين المرأة والرجل في امرأة عند النقطة الصفر في قولها على لسان البطلة "فردوس"، « ظلت عيناي ثابتتين في عينيه، وأدركت أنني أكرهه بمقدار ما تكره المرأة الرجل وبمقدار ما يكره العبد لسيده، وأدركت من عينيه أنه يخاف مني بمقدار ما يخاف السيد من عبده، وبمقدار ما يخاف الرجل من المرأة»[1].

« فالرجل، والمرأة لم يخلقا إلا ليتصارعا والعلاقة بين الجنسين تنطوي على تعارض جذري، هو التعارض بين الرجل والمرأة، بين الأنا المتحكمة والآخر المغاير المقموع، وإذا كان تشويه الأخر هو من سمات بنية التفكير الأبوي القائمة على تعارض ثنائي طرفاه الرجل، المرأة– فإن عملية التصحيح لا تعني قلب طرفي المعادلة...، فالتصحيح يقتضي بالضرورة أساسا جديدا ينظر إلى المرأة باعتباره الآخر المماثل لا الأخر النقيض»[2].

وبعد مراجعة ما كتبته المرأة عموما يمكننا الوقوف على خطين: « الخط الأول وفيه إعلان عن الذات المتمردة، وحديث عن الإحباط والخط الثاني، وفيه رضوخ وخضوع في الحب»[3].

---

[1] امرأة عند النقطة الصفر، ص 105، 106.

[2] رازان محمود إبراهيم، خطاب النهضة والتقدم، ص173.

[3] أنيسة الأمين، امرأة الحداثة العربية، قضايا وشهادات، ط2، صيف 1990، ص 110.

المطلب الثالث: المــرأة / الطــلاق

عالجت المرأة هذا الموضوع من وجهة نظر أنثوية بحتة في جميع كتاباتها الروائية، حيث شغلت تيمة (الطلاق) صفحات الرواية النسوية في أقطار الوطن العربي- هذا الموضوع الحساس الذي ظلت تراه المرأة شبحا يطاردها في جميع مستوياتها (مثقفة، عاملة، أم...)، إذ ترى بأن الرجل يفرض سلطته الكاملة ويبرهن من جديد على فحولته بجعل هذا الكائن الرقيق منكسرا من جديد، وتحت قيد سطوته.

وهذا ما جعل روايات نسوية كــ: (مسك الغزال، نساء عند خط الاستواء، اكتشاف الشهوة، عابر سرير، امرأة عند النقطة الصفر،...)، يتناولن هذا الموضوع لكن لكل منهن وجهة نظر خاصة بمجتمعها الذي تعيش فيه.

« تحضر قضية الطلاق بدورها سؤالا مهما تردد في أكثر من متن روائي سنوي،... فالمنظور الذكوري للمرأة الطالق يجعل منها موضوع طمع الرجل ومصدر تنامي الشائعات ومدار تحوم حوله الشبهات، وهو ما يسهم في تأزم وضعها النفسي والذهني والاجتماعي»[1].

نمثل له برواية "عابر سري" من خلال نموذج "فريدة" أخت زوج حياة، الضابط الكبير « ينظر إليها نظرة إرتياب إذ يراها مصدرا للغواية وعنوانا للمعصية، باعتبار ما يتصوره من يسر الوصول إليها»[2].

فالطلاق عند بطلة (نساء عند خط الاستواء) وظروف العيش الصعبة والحكم بمبلغ النفقة غير الكافي جعل الأم المطلقة تعيش تعاسة مع طفليها، مما سبب لها أن تكون في النهاية فريسة سهلة المنال لتعيل أطفالها بذلك المال، وقد كان الطلاق بسبب وظيفة الزوج الراقية، وميله إلى صبية صغيرة في السن اشترطت عليه طلاق الزوجة الأولى، « تعودت على مستوى مادي معين، كم كنت غبية، لم أحسب حسابا للزمن، ولا لغدر الزوج، طلقني بسبب صبية صغيرة سلبت عقله، رفضت أن تكون الزوجة الثانية خيّرته بيني وبينها، رجحت كفتها، ألقاني في الطريق»[3].

---

(1) بوشوشة بن جمعة، الرواية النسائية الجزائرية، أسئلة الكتابة والاختلاف والتلقي، ص 89، 90.

(2) المرجع نفسه، ص 90.

(3) نساء عند خط الاستواء، ص 54.

وتطرح قضية الطلاق في المجتمع العربي بخلاف ما يحصل في المجتمعات الغربية حيث تأخذ المطلقة نصف ممتلكات زوجها إذا أثبتت كفاحها معه من الصفر، « هذا هناك، عندنا للأسف تعامل المرأة كالخيل العجوز، يطلق صاحبه عليه الرصاص بمجرد أن يصبح غير قادر على العمل»[1].

إن هذا الطرح يجعلنا نعيد حسابنا في كون أن المجتمع والقانون لا يوليان اهتماما لظروف المطلقة بل يحملانها المسؤولية التامة.

أما حدوث (الطلاق) في "مسك الغزال" بين البطلة "نور" و"سامر"، فقد عالجته الروائية "حنان الشيخ" بطريقة أخرى متصلة بتيمة الخنوثة وهي « تيمة جديدة في الرواية النسائية منها بالأساس وجزئية لما يمثله تناولها من اختراق للمحظور، من أحكام البيئة، وضوابط الأخلاق، وسنن الأعراف الاجتماعية والدينية، وأطرح للحياء من خلال النبش في المسكوت عنه، وكذا البحث عن متخيل مغيب، خاصة وأن مدارها التباس الهوية الجنسية بين الذكورة/الأنوثة، في مجتمع ذكوري تمثل الفحولة ثابتا من ثوابت متصوراته الاجتماعية المتوارثة»[2].

فعلاقة زوج (نور) (سامر) بصديقه "وليد" التي تطرحها الروائية في قولها على لسان "نور" « وما عرفت أن سامر يحب جنسه، أيضا إلا أثناء إحدى سفراتنا، لما فضل البقاء في الفندق،... ولما أطل وليد وجلس كانت نظرة زوجي إليه نظرة خاصة لكنني فهمت معناها،... وما كنت قد فكرت في الطلاق، لو لم يرسل سامر من يبلغني به وكان قد التحق بدورة تدريبية في السلاح البحري في بلجيكا، واصطحب معه وليد...»[3].

وهذا ما يعلل أن الكاتبة أرادت المساس بطابو الجنس لتتحدث عن واقع مرتهن ظل وليد نزوات غريزية لا علاقة لها بالدين، « وهي رغبة وليدة عوامل ذاتية فطرية تتمثل في ميله الجنسي إلى الذكور، فلا ينجذب للأنثى إطلاقا»[4].

---

[1] نساء عند خط الاستواء، ص 55.

[2] بوشوشة بن جمعة، الرواية النسائية التونسية، ص 74.

[3] مسك الغزال، ص 94.

[4] بوشوشة بن جمعة، الرواية النسائية التونسية، ص 75.

وهو ما أحدث هوة بين "سامر" الشاذ وبين زوجته"نور"، حيث لم يعد التواصل بينهما يجدي، وحصل الطلاق، ولم يواجهها به بل بعث أحدهم يخبرها به، وهذه ليست من صفات الرجولة كذلك، لعل الروائية أرادت سلب فحولته انتقاما منه للبطلة (الأنثى) فصورته عاجزا، جبانا، لا علاقة له بالفحولة.

ولعل هذا العجز في اكتمال الجنس الواحد في الرواية يعلل أيديولوجية الروائية في الطرح فهو دال على « عجز حضاري، يتجلى في عدم القدرة على الفعل الحضاري، والإسهام في إنتاج المعرفة الإنسانية ممّا يعمق أشكال تبعيته للغرب المزدوج، الأوروبي/الأمريكي في آن »[1]، وهو ما تشير إلي ه الروائية بعد أن سافر(سامر) مع (وليد) إلى بلجيكا، وكذلك سفرات (نور) و(سهى) إلى أوروبا، الحضارة والبذخ المترف اللذان يعيشان فيه تركهما لا يعرفان امتداد جنسهما للشرق أم الغرب؟ وهو ما أرادت الروائية فتح مجاله في المتن الروائي من خلال تيمة الطلاق.

وتتضاف إلى هذه الدلالة الحضارية للخنوثة أخرى جمالية تعبر عن موقف تحدي الكاتبة العلني للذات الذكورية ضمن دائرة الحقل الأدبي « في ظل وجود أدباء يجاهرون بالشذوذ ويعلنون تفوق الجسد الذكوري جماليا على جسد المرأة، كاسخيلوس، وأندريه جيد، وتيسني وليامز، وأوسكار وايلد »[2].

وقد يكون هذا الموقف سوى حالة من التمازج الذكوري/الأنثوي في الذات المبدعة لإحداث التوازن في عملية الإبداع.

بينما حصول الطلاق بين (باني بسطانجي) وزوجها في "اكتشاف الشهوة" لـــ"فضيلة الفاروق" نتيجة واضحة منذ اللقاء الأول الذي عرفت فيه "بانى" بأن زوجها على علاقة بامرأة أخرى من "باريس".

وهذا ما ورد في قولها « شيئا فشيئا، وجدتني أتكاسل للنهوض من فراشي صباحا، وأهرب لمزيد من العزلة، وأتناول مزيدا من الأطعمة وأموت كثيرا في كل الأوقات، أموت»[3].

---

[1] المرجع السابق، ص 76.

[2] محمد العباس، سادنات القمر، ص 135.

[3] اكتشاف الشهوة، ص 12.

وإذا كان عامل الثقة والاحترام فقدا من اليوم الأول للزواج فإن النهاية ستكون حتما الانفصال.

فالطلاق الذي صورته"نوال السعداوي" في "امرأة عند النقطة الصفر"، فقد كانت فردوس المرأة/الضحية فيه حين فقدت الثقة والاحترام، والحب من الأسرة بعد موت والديها، وكفالة عمها لها.

« كان هروبها من البيت خشية تزويج عمها لها من شيخ طاعن في السن...ورضخت لمؤامرة زوجة عمها، وتزوجت...»[1].

قال عمها "كل الأزواج يضربون زوجاتهن،... وليس للزوجة الفاضلة أن تشكو زوجها وواجبها الطاعة الكاملة"[2].

« إن الواقع يكشف عن وضع مزري... لا إنساني ولا أخلاقي تتخبط فيه المرأة، وكلها نابعة من ظروف اجتماعية قاهرة،... هناك إحصائيات تدل على حالات الضياع والتشرد والفساد الأخلاقي، إذا ما أرجعناها إلى المرأة وهي السبب في تدمير نفسها والمجتمع، وقد يكون انتقاما أو يكون هروبا، من واقعها المرّ»[3].

عجزت (فردوس) عن مقاومة عمها، فرضخت لزواج من الشيخ، لكنها أعلنت في داخلها تمردا على كل الرجال، بعد أن عاشت مومسا وانتقص المجتمع، والرجل كرامتها وحريتها مما أدى بها في الأخير إلى الشنق (الإعدام).

---

[1] عائشة بنور، قراءات سيكولوجية، ص 106.

[2] امرأة عند النقطة الصفر، ص 44.

[3] عائشة بنور، قراءات سيكولوجية، ص 107.

المبحث الثاني: المرأة/ والقضـــــــايا العـــــامة

المطلب الأول: الأنوثـــة/ السياســـة (القمـــع / التماهـــي)

إن التحرر الاجتماعي والجنسي للمرأة لا يكفي إذا لم يصحبه تحرر سياسي، وذلك بسبب ما كان لها من تأثير عميق في واقع مجتمعهن ولقد « مثلت السياسة سؤالا مركزيا في أغلب المتون الحكائية لكاتبات الرواية العربية، وذلك لما لها من أثار على وضع المرأة في مختلف أبعاده النفسية والذهنية والاجتماعية»[1].

لقد تداولت الروايات النسائية في طرح المسالة السياسية وشكلت عندها شغلا شاغلا لكاتباتها اللاتي عمدن على ملامسة أبرز قضاياها والوقوف عند « أهم انعكاساتها على الفرد والمجتمع بسبب تفاعل المرأة مع الظاهرة السياسية لوطنها وانفعالها بها. حتى وإن كانت – في الأغلب– غير فاعلة فيها، مما يبقي النشاط السياسي حكرا على الرجل»[2].

ولقد تناولت المسألة السياسية في مجمل نصوصها الروائية/ النسائية من زوايا نظر مختلفة تحدد طرح مسار كل روائية على حدة فالرواية الجزائرية في فترة التسعينات « لم تخرج عن إطارها المألوف...لأنها وجدت الوضع السياسي، والاجتماعي مرتعا خصبا ورافدا.. تستقي منه مادتها الأدبية والفنية والإبداعية، فهي تعد أداة ناجعة، فاعلة...»[3].

وقد شكل الوضع في الجزائر إبان التسعينات راهنا مخيفا على الصعيد السياسي، بسبب الاغتيالات المتصاعدة على المثقفين لردع عقليتها باسم الدين ونعت كل ما يصدر عنهم بالكفر فالحضور البشع للإرهاب، أكد فعليا إدراك الجزائريين « العقلية الجامدة والمتحجرة التي تنطوي عليها عقول الإرهابيين ، خصوصا حين يبررون لأنفسهم ولغيرهم قتل الأبرياء ، بدوافع لا علاقة لها بالإسلام»[4].

---

(1) بوشوشة بن جمعة، الرواية النسائية الجزائرية، أسئلة الكتابة، الاختلاف والتلقي، ص76.

(2) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

(3) عجال لعرج، النص الأدبي الجزائري بين أيديلولجية النظام، وذاتية الأديب، من أعمال الملتقى الخامس للنقد الأدبي في الجزائر، الأدبي والأيديولوجي في رواية التسعينيات، روايات الطاهر وطار وواسيني لعرج، 16/15 أفريل 2008، سعيدة، الجزائر، ص140.

(4) شارف مزاري، أدب المحنة في الرواية الجزائرية المعاصرة، الشمعة والدهاليز، تيميمون، عواصف جزيرة الطيور، أنموذجا، أعمال الملتقى الخامس للنقد الأدبي، المركز الجامعي سعيدة، 16/15 أفريل، 2008، ص86.

والواقع أن فترة التسعينات تجلت فيها المحنة، و فرضت حضورها بقوة في الكتابة الأدبية في كثير من الأعمال الروائية.

فـ"ذاكرة الجسد" "فوض الحواس"، "عابر سبرير" لأحلام مستغانمي، "تاء الخجل" لـ"فضيلة الفاروق"، "بيت من جماجم" زاغر شهرزاد ...الخ.

وبهذا الاعتبار فان المتن الروائي الجزائري ما لبث عبر سرديته وسيرورته أن يتغلغل في أعماق الذات بأبعادها، « ويلامس وجدان ونبض الشارع الجزائري وقضاياه، وما ترمز إليه من تناقض في المفاهيم وتبعثر في الرؤى وهو نوع يرمز للكثير من المسلمات المتعلقة بالتاريخ، النضال الجزائري ورموزه الوطنية»[1].

وهو واقع يفتح آفاقه واسعا أمام القارئ ليقف متسائلا عن الذات الكاتبة الروائية، هل سجلت حضورها الفاعل على اعتبار أن الرواية هي أكثر الأنواع الأدبية شيوعا كجنس، وأكثر التصاقا بالحياة، والتعبير عن هموم الجزائريين وآفاقهم؟

إن الرواية الجزائرية والنسوية ولدت في رحم الأزمة الوطنية وواقع هذه الأزمة التي تتجاوز مداها العمري العشر سنوات كانت ورائها أسبابا سياسية وأخرى اقتصادية، واجتماعية فضلا عن الأسباب الخارجية التي وضعت الجزائر في فوهة بركان من الغليان الشعبي الاجتماعي. ويزداد الوضع تأزما من خلال صورة الإرهاب في المجتمع وما يثيره من اغتيالات غير أن الإرهاب لا يحصل « إلا حين يقع الاصطدام بين الفكر والسلطة مما يفضي إلى اليأس، وهي صورة يتمثلها أبو حيان التوحيدي حين أحرق كتبه تعبيرا عن خيبة الأمل التي آل إليها المثقف في عصره، وفي علاقته بالسلطة. وهناك المحنة السياسية التي بدأت ملامحها بمقتل الخلفاء»[2].

وفي أعمال أخرى/ روائية لا تطال هذه الخلافات، ولا تعبر بشكل مباشر عن نفس ماركسي، لكنها لا تبقى تحت مظلة الخطاب الرسمي من حيث هي تستدعي الثورة/الحرب للموازنة بين أمس الشهادة وحاضر الخيانة. فما توظيفها في هذه الحالة

---

[1] عقيلة قرورو، الذات الجزائرية وإشكالية راهن المأساة الوطنية في المتن الروائي الجزائري، نماذج من روايات المحنة، أعمال الملتقى الثاني في الأدب الجزائري بين خطاب الأزمة ووعي الكتابة، 17/16 مارس 2009، المركز الجامعي بالوادي، الجزائري، ص262.

[2] شارف مزاري، أدب المحنة في الرواية الجزائرية المعاصرة، ص83.

إلا تعلّة لإبراز الوجه الآخر للجزائر المخدوعة لتصوير ما يجري في النهر المحول بعد التنكر للتصفيات الشهداء. [1]

ويتجسد هذا الموقف في ثلاثية أحلام مستغانمي (ذاكرة الجسد، فوضى الحواس، عابر سرير) « من خلال المجاهد "سي الطاهر" الذي سقط شهيدا، وأصبح أخوه اليوم يشتغل في السفارة الجزائرية بفرنسا ويستغل الماضي واسمه لإبرام الصفقات المشبوهة...إنه الموقف الذي يجسد المقولة المعروفة: الثورة يخطط لها الدهاة، وينفذها الأبطال ويجني ثمارها الجبناء»[2].

إن هاته الأعمال الروائية جسدت بالفعل المناخ السياسي والاجتماعي المتأزم بسبب أجواء الفتنة التي طبعت الجزائر في التسعينات « إنه نص محنة وعذاب، نص يساءل الوطن، والضمير،...كتابة تبحث عن الذات المخربة والمتشظية»[3].

لم تهاجر المرأة/ الكاتبة بأزمنة الكلام إلى خارج الوطن والموطن، بل سلطت الضوء على جراحاته المعنوية والمادية...مزاوجة بين جراحات الوطن وجراحات وجدانها...بين مأساة الوطن كرقعة جغرافية ومأساة أهلها، تطرح جراحات الوطن وجراحات الذات...صوت الوطن المقهور، وصوت المرأة المدحور، صوت يفجر معاني الحياة بتناقضاتها صوت الحب، والكراهية، الفقد والخوف،...الرفض، الأمل...[4]

ينشأ بين الرواية/ والتاريخ باعتباره « جماع للوقائع والأحداث، علاقات تجاور، وتناوب، تشابك أو تماه،... ويسلمنا التاريخي (الوقائع والأحداث) إلى المنسي من الوجع البشري وفق نسق، بموجبه تصبح علاقات التشابك والتناوب والتجاور التي تتوالى بشكل دوري بمثابة قانون إيقاعي لا يخلو من الدلالة...إن الرواية لا تصف

---

[1] مخلوف عامر، واقع الرواية من رواية الواقع، الأدبي والإيديولوجي في رواية التسعينات، أعمال الملتقى الخاص للنقد الأدبي، ص73.

[2] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[3] محمد تحريشي، رحلة الكتابة، كتابة الرحلة نحو أفق كتابة مغاربية، الملتقى الدولي الثامن للرواية، عبد الحميد بن هدوقة، ص52.

[4] مسعودة بن بوبكر، «مغامرة الكتابة الحرة...التحليق خارج السرب "رجيم الكلام" لفوزية شويش السالم، هوية الانتماء...هوية الذات المبدعة»، مجلة البيان، رابطة الأدباء في الكويت، ع450، جانفي 2008، ص51.

واقعا، بل تتحول هي نفسها إلى واقع، إنها عبارة عن لملمة لمزق من حيوات مخافة أن يطالها النسيان»[1].

إن خالد بن طوبال في رواية "ذاكرة الجسد" كان على هامش الذكورة حتى قبل لقائه بالبطلة، فقد انضم إلى حرب التحرير لوقت قصير، انتهى بفقد ذراعه، ثم سرعان ما اختلف مع رفاقه بعد قيام الحكم الوطني ليَ نحسب ويختار المنفى إقامة، والرسم مهنة.[2]

هل يختار الإنسان منفاه؟ بعيدا عن الوطن الذي أنجبه؟!

« المنفى ليس إلا نتيجة لمجموعة من الانكسارات والخيبات التي تأكل الأفراد والأوطان...تدرك فجأة أن المنفى لم يكن فقط خسارات متتالية، تشعر به عمرا مضافا إذ كان يفترض أن تموت قبل ذلك بكثير»[3].

عوالم نسائية كثيرة عالجت المناخ السياسية وأجواء الفتنة التي طبعت عهد التسعينات ولونتها بفجائع الموت العبثي والرعب والفوضى العارمة وهو ما جسدته متون الروائيات، فكانت محنة/الجزائر أو جزائر/المحنة، هاجسا مركزيا دفع بكتاباتهن إلى مداها في أعمال الروائية أخرى بين فكي وطن 1999، في الجبة لا أحد (2001) لزهرة ديك، وبحر الصمت(2001) لياسمينة صالح، مزاج مراهقة(1999) لفضيلة الفاروق،...الخ.

« فعل الكتابة لدى النساء بشكل أخص عملية تحرر من حيث أنه وعي وموضعه وكشف و معاينات، وتصورات وأحلام طال عهدها بالصمت والخفاء، والكتابة تبلورها، تخرج بها إلى مدار العام »[4]. نصوص اختزلت وجع الذاكرة،

---

[1] أحمد أبو مطر وآخرون، أفق التحولات في الرواية العربية، دراسات المؤسسة العربية للنشر، عمان- الأردن، ط1، 2003، ص ص89، 90.

[2] المرجع نفسه، ص144.

[3] واسيني الأعرج، أراضي المنفى وطن الكتابة، من أعمال الملتقي الخامس للنقد الأدبي، 16 أفريل 2008، ص 324، 325.

[4] بوشوشة بن جمعة، الرواية النسائية الجزائرية، ص59.

والوطن والماضي في هموم الوطن « أنت التي – كهذا الوطن– تحترفين تزوير الأوراق وقلبها...دون جهد»[1].

أسئلة لا متناهية رسمتها أرض الواقع واعتر اف أن الوطن يحترف التزوير...رواية ذاكرة الجسد،«تحمل الكثير من شخصيتها وتقاطعها بالماضي/الحاضر فيها، أم كانت مجرد خيال يلعب بالكلمات حدّ الجنون»[2].

هذه المخيلة الخصبة التي امتازت بها استدعتها القول: « الروايات الفاشلة، ليست سوى جرائم فاشلة، لابد أن تسحب عن أصحابها رخصة حمل القلم، بحجة أنهم لا يحسنون استعمال الكلمات وقد يقتلون خطأ بها أي أحد...بما في ذلك أنفسهم بعدما يكونوا قد قتلوا القراء...ضجرا»[3].

لقد اختزلت الوجع الماضي، الوطن، همومه وسلطة المثقف « عندما تتشلل السياسة إلى عقل المثقف فتنخر فيه وتبعده عن رؤاه الفكرية التي يوظفها في خدمة المجتمع، يصبح السياسي يوظفه لخدمة مشاريعه السياسية، وفرض سلطته على فكر المثقف، فيصبح دور المثقف اللجوء إلى الصمت والهروب وراءه ويبقى سجين الخوف من قمع السلطة، أو رهينة أطماعه »[4]، وذلك ما جسده قولها: « لقد كنت بعد الاستقلال أهرب من المناصب السياسية التي عرضت عليّ، والتي كان الجميع يلهثون للوصول إليها»[5].

فهل تحتاج السلطة إلى مجتمع منعزل متقوقع على ذاته تخضعه للتجارب وتكرس عليه حياة من الجوع، الفقر لتجسيد مخططاتها للإبقاء على مصالحها، ويبقى المثقف رهينا، يشاهد من بعيد، عاجزا عن إبداء موقفه لتغيير الوضع السياسي، « فقد كنت ممتلئا كذلك بالمثل والقيم، ورغبة في تغيير العقليات والقيام بثورة داخل العقل الجزائري، الذي لم تغير فيه الهزات التاريخية شيئا»[6].

---

(1) ذاكرة الجسد، ص55.

(2) عائشة بنور، قراءات سيكولوجية، ص95.

(3) ذاكرة الجسد، ص23.

(4) عائشة بنور، قراءات سيكولوجية، ص95.

(5) ذاكرة الجسد، ص166.

(6) المصدر نفسه، ص167.

لقد أصبح المثقف يعيش بالمسلمات، ويعي أن وجوده لا يعن ي شيئا سوى الكبت والإحباط، وقد تكون السلطة نجحت في إفرازاتها فأبعدته عن طريقها.

« كانت هناك أخطاء كبرى ترتكب عن حسن نية، فلقد بدأت التغيرات بالمصانع، والقرى الفلاحية والمباني والمنشآت الضخمة، وترك الإنسان إلى الآخر».[1]

وأحيانا ينقلب ليعبر عن مآسيه النازفة أحيانا، والقابعة أحيانا، والقابعة أحيانا أخرى في الذاكرة « تعيش في بلد يحترم موهبتك ويرفض جروحك، وتنتمي لوطن يحترم جراحك ويرفضك أنت، فأيهما تختار وأنت الرجل والجرح في آن واحد...وأنت الذاكرة المعطوبة التي ليس هذا الجسد المعطوب سوى واجهة لها»[2].

ولما كانت السياسة أحد أهم العوامل المؤثرة في حياة المرأة/ الكاتبة والمحددة لوضعها، ولأشكال وجودها الاجتماعي المأزوم، فقد شكلت في جميع نصوصها الروائية أحد أهم المحاور التي تفتح الأسئلة على مصرعيها.

ومن أشكال رهانات وجود المرأة وعطب علاقاتها العاطفية والنفسية والاجتماعية ويكشف عن حقيقة وضع ها المأزوم، وضخم سلبية وضعها حيث تجد نفسها ضائعة تلاحقها الجراح حتى من الوطن فموضوع "الاغتصاب" من مواضيع القمع في زمن الإرهاب. وهذا ما جسدته بعض النماذج النسائية كرواية تاء الخجل على سبيل المثال وهي الوجه الآخر للمأساة/الجزائرية وأكثرها ارتباطا بالصمت والنسيان المتعمد، لأنها الوجه الم سكون عنه أكثر من أي قضية سواء على الأصعدة الرسمية، أو الإعلامية، الشعبية، الأسرية لدى من أبتلي به.

وقد عبرت عنه فضيلة الفاروق في تاء "الخجل" بواقع أليم جعل منها تحلم بالهروب إلى حيث الأمن « جاءت هذه السنوات متلاحقة لتصنع سجني الذي لم أتوقعه، سجني الانفرادي، داخل وطن ملئ بالقضبان، إذ لم تعد أسوار العائلة هي التي تستفز طير الحرية في داخلي للهروب، صار الوطن كله مثيرا لتلك الرغبة، مثلي مثل ملايين

---

[1] المصدر السابق، ص167.

[2] المصدر نفسه، ص86.

الشباب الحالمين بالهجرة إلى حيث النوم لا تـوقظه الكوابيس، صرت أخطط للهروب، أريد هواء لا تملأه راحة الاغتصابات»[1].

إن هذا الواقع الموجع جعل حدث الاغتصاب لدى الروائية يتأرجح بين مرارة الفعل، وانكار العائلة لهذا الكيان الأنثوي المتشظي الذي صار يحمل أوزار العار، الأمر الذي أدى إلى نهاية كان لابد منها:

الأولى بالانتحار « طفلة في الثامنة رمت بنفسها من أعلى جسر سيدي مسيد...قال: إنه خلصها من العار لأنها اغتصبت»[2].

والثانية بالجنون « الأهل لا يبالون، طردوا بناتهن بعد عودتهن قلت إنهن أصبن بالجنون إرتمين في حضن(...) انتحرن»[3].

والثالثة بالموت كما في حالة يمينة التي تصرخ بذلك.. « اخبرني الضابط أن أهلي رفضوا استقبالي من جديد.. انكر (والدها) في البداية أن له بنتا »[4] لتنتهي هذه المعاناة بمفارقة الحياة.

كل هذه المعاناة وجب التعبير عنها بالكتابة، فإذا استطاعت الروائية فضيلة الفاروق أن تتسلل معبر أبجديات اللغة للتعبير عن الحالة الأولى مع استحضار الذات[5]، حيث تذكر ذلك في قولها: « بكيت وأنا أكتب قصة قصيرة عن بنت تشبه ريمة وعن بطل يشبهني واصفة شراسة الحياة»[6].

إنها أزمة واقع اغتصاب الأهل الذي تأبى الكتابة أن تترجمه لأنه يساوي بين الضحية والذات الكاتبة المؤنثة « أأفضح يمينة؟ أأفضح نفسي؟ غدا سيقول الأقارب والأهل وكل من يعرف اسمي هذه ابنة عبد الحفيظ مقران تفضح واحدة منا»[7].

---

(1) تاء الخجل، ص37.

(2) المصدر نفسه، ص39.

(3) المصدر نفسه، ص59.

(4) المصدر نفسه، ص81.

(5) سلاف بعزيز، الذات الكاتبة المؤنثة (تاء الخجل)، أعمال الملتقى الوطني الثاني في الأدب الجزائري، المركز الجامعي، بالوادي، 2009، ص214.

(6) تاء الخجل، ص40.

(7) المصدر نفسه، ص50.

تعلقت هذه الرواية بزمن السواد الذي طال فترة التسعينات أو ما يسمى بزمن المحنة أو العشرية السوداء، زمن الاختطاف والاغتصابات التي طالت النساء في الجزائر من قبل الجماعات المسلحة ورغم حساسية الموضوع فإن الكاتبة قدمته بشكل فضفاض وعام متماهيا مع موضوع الإرهاب في الجزائر دون أن تتعمق في تصوير واقع حادثة الاغتصاب على بطلاتها (راوية، يمينة، رزيقة) التي كانت نهايتهن أليمة بين الموت، الجنون، الانتحار.

« فكانت حادثة الاغتصاب جزءا من الأحداث التي مست الوطن (الجزائر) ولم يكن موضوعا مستقلا يمس ذاتية المرأة وإنسانيتها بالدرجة الأولى بل جاء لصيقا بهموم الوطن، الذات في صورتها الكبرى (المجتمع)... وكأن الموت وحده كان المحفز للكاتبة الجزائرية لتكتب ذاكرتها الحلم بدماء راهنها المعطوب، وكأن ميلاد نص روائي نسوي في الجزائر كان ينتظر زمن الموت والأزمة ليعلن ميلاده»[1].

لقد غيبت هواجسها الذاتية أمام هواجس السياسة والوطن فأصبح الهمّ السياسي وعيها العام ففي ذاكرة الجسد حاولت أحلام تشريح الأزمة الوطنية في الجزائر للوقوف عند السبب وراء العنف. وترى الإفلاس السياسي هو السبب فيما حصل قائلة « بدأت أعي لعبة السياسة، وشراهة الحكم وأصبحت أحذر الأنظمة التي تكثر من المهرجانات والمؤامرات، إنها دائما تخفي شيئا»[2].

إنها سياسة النظام المتعفنة التي ترقص على وقع الألغام وتنام على جثث المّوات وتلك هي إذا لعبة النظام المتعفن التي وعتها الكاتبة و هي لا تتوانى في طرح وكشف قناع أصحاب الألاعيب السياسية الذين باعوا الوطن من أجل المصالح الذاتية.إنهم « أصحاب البطون المنتفخة... والسجائر.. والبدلات، أصحاب كل عهد وكل زمن، أصحاب الحقائب الدبلوماسية، أصحاب الماضي المجهول، وزراء ...سراق سابقون،...عسكر متنكرون في ثياب وزارية»[3].

---

[1] سعيدة بن بوزة، الرواية النسوية الجزائرية وخطاب الأزمة الوطنية، ص 200، 202.

[2] ذاكرة الجسد، ص45.

[3] المصدر السابق، ص354.

إن لعفونة النظام في الجزائر يدا في الأزمة الوطنية، الذي تزينت شوارع وطنه- الجزائر- بجثث قتلاه، في حين كان السؤال الدائر من يق تل من؟ ولماذا نقتل؟ فإن الكاتبة ياسمينة صالح في نصها (وطن من زجاج) ترى على لسان بطلها الصحفي أنه « لم يكن القتل هنا يحتاج إلى سبب حقيقي، كان برنامجا سياسيا كأي برنامج تنموي يسعى إلى جسّ نبض الشارع. فقد كان مشروعا قائما بذاته، له موظفوه وله مدراؤه ومنفذوه أيضا»[1].

وأمام الخيبات، والخسائر، وجثث القتلى والاغت سال بالدماء بدل الدموع، والاستيقاظ على احتراق القلوب، وشنق الأحلام لم يعد الجزائري أن يفهم داخله معنى الوطن أو حب الوطن « أتأمل شكل الفجيعة في بيوتهم التي لم تعد آمنة، ولا سارة ولا حالمة،... كيف يمكن حب الوطن، أن يتربع على عرش الجريمة اليومية...على أبجديات لا كامورا بكل طقوسها... »[2]، إنه الوطن الذي يستغفل أبناءه بأكذوبة مت واقفا.

وغالبا ما يتواشج الإحساس بالوطن بصورة الحبيبة، وفي صورة الابنة أيضا كما في نص "بحر الصمت" لياسمينة صالح. فيأخذ ملامح الأم، كما تأخذ الحبيبة ملامح الوطن في أكثر من نص.

« وحين يحضر الوطن تتضارب مشاعر الحب، والكراهية، الإحباط، الأمل فلا تعلم هؤلاء الكاتبات وشخصياتهن الورقية كما لا نعلم جميعا هل لهم أن يحبوا هذا الوطن لمجرد الانتماء إليه، وأن يكرهوه لأنه الوطن الذي يتنكر لهم أحياء أو أمواتا، أم أن الوطن هو في حد ذاته ضحية، وهنا يشترك الكل في الفجيعة الوطن والمواطن»[3].

تقدم الروائية شخصياتها النسائية من منظورين: الأول حيث تقدم الشخصية النسائية، كرمز للوطن /المدينة لتعلن كذات لها حضورها فتصبح المرأة رمزا للوطن وهو تقليد قديم. « إذ يبدو أن فهم الثقافة العربية لرمز المرأة باعتباره علاقة دالة على الوطن قديما، بحيث يعلن لنا رؤية الرجل للمرأة موازية لرؤيته لوطنه، وأن اتجاه

---

[1] ياسمينة صالح، وطن من زجاج، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2006، ص80.

[2] المصدر نفسه، ص16.

[3] سعيدة بن بوزة، الرواية النسوية الجزائرية وخطاب الأزمة الوطنية، ص202.

الرجل للمرأة بالغزل الداعي إلى الوصال والعطاء، العدل،...لأنه يعشقها هو في حقيقة الأمر خطاب سياسي وليس غزليا محضا»[1].

ووفق تقنية الترميز يتم اختزال المرأة كمعادل موضوعي لصورة الوطن الذي ستحمله وساما شرفيا على جسدها لتتطهر به من الخطيئة الذي و صمتها بالعار (الخطيئة الأولى).

هكذا تتماه ى المرأة كذات مع الوطن وتتوشج بهويته فيأخذ الوطن ملامح أنثوية (أمًّا، حبيبة، وابنة).

وفي راوية فوضى الحواس وعابر سرير أصبح القتل دستورا له قواعده وشاعت ظاهرة التمثيل بالجثث، مما أفرز ذهنية تشع بالرجوع إلى عهد لا علاقة للإسلام به، كما يدعون « وكانت قد شاعت فجأة بدعة تشويه الجثث والتمثيل بها كي لا ترتاح نفوس أصحابها، ولا تدخل الجنة»[2].

وعقدت الأزمة ذروتها وأباح القتل دماء الجميع، ومن ضمنهم طبقة المثقفين، رجال الأمن، الصحافة،... « وهي صفة لا تعني غالبا سوى رجال الأمن وبعض البائسين من شرطة السير الذين انقرضوا في بضعة أشهر رميا بالرصاص، وذبحا ومطاردة في المقابر، حيث أغتيل العديد منهم وهو يرافق قريبا إلى مثواه الأخير»[3].

فأي ثورة هذه الذي كان الوطن فيها يأكل أبناءه ليكتب مجده من دمه؟ هل يمكن لوطن أن يلحق بأبنائه أذى لا يلحقه حيوان بنسله؟ هل الثورات أشرس من القطط في التهامها لأبنائها من غير جوع؟ [4]

تكتب أحلام وهي متحسرة في روايتها الأخيرة "عابر سرير" عن تاريخ مضى، وتاريخ يكتب وشتان بين الثورتين؟ « يحدث أن أحن إلى جزائر السبعينات كنا في العشرين وكان العالم لا يتجاوز الأفق حينا، لكننا كنا نعتقد أن العالم كله كان يحسدنا فقد كنا نصدر الثورة والأحلام لأناس مازالوا منبهرين بشعب أعزل ركعت أمامه فرنسا»[5].

---

[1] سيد محمد السيد قطب، قراءات المرأة، ص13.

[2] فوضى الحواس، ص277.

[3] المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[4] عابر سرير، ص48.

[5] المصدر نفسه، ص43.

لكن عندما تعصف زلازل التاريخ بالقلاع الإنسانية، وعندما تدق الأحداث على الأبراج العربية، وعندما يفجر الزمن غضبا، فتتطاير حمما كالشظايا عندما يطلب العقل من التاريخ إجازة، ثم يركب البحر سائحا بين أمواج الخيال ينطلق مسافرا ليس مستقيلا ولا باكيا.[1]

عندها فقط تتماهى الكتابة بالذكريات فتكتب ما تشاء من الكلمات كذلك تنطلق أحلام أحلامها الوطنية ووعيها بالأزمة تاريخ يحكي ذاته عبر لغة شاعرية أزمة أمة عبر صفحات مستغانمية « مشحونة بالمثاقفة من جان جنيه، الذي سجن بسبب سرقة ديوان شعر لفرلين، إلى هيجو، إلى الثورة الجزائرية، وأحمد بن بلّة و هواري بومدين إلى اغتيال بوضياف وإلى تظاهرة الجزائريين في باريس وإغراقهم بالمئات في السين، ولوحة الشباك والأحذية الدامية، وممارسة الفن في الألوان، وممارسة الفن كأنه صلاة، وفي الحب والصلاة وفي الموت لا نحتاج إلى أحذية»[2].

جست موت الرئيس (بومدين) بحق قائلة على لسانه: « ولذا أرحل مكفنا بالأسئلة ككل رجالات الجزائر الذين لفقت لهم ميتات وانتحارات وتصفيات انتقامية عابرة للقارات وللتاريخ»[3].

متأملة موته قبل حلول الأزمة التي رحل فيها الرئيس (بوضياف) كلاهما في زمن غير الزمن، لكن الرحيل بشرف هو عنوانهما للوطن وفي هذا وعي منها بمدار التجربة والأزمة الوطنية، وكأنها تريد بهذا « البوح هدم ممالك الطغيان التي تصادرنا، وممالك الخوف التي رقيم فيها، إنها تعزف الحب والرغبة والموت كي تفتح مغارة علي باب على الحرية، وانعتاق الجسد والروح من معوقاتهما وحضاراتهما التاريخية والمعاصرة»[4].

فوعيها بالأزمة شكل لها أيديولوجية التعامل مع الواقع بشكل فني ذو حس لا متناهي « فالوعي لا يتعامل مع الواقع المشخّص، وإنما يتعامل مع الأشياء، وبين

---

(1) عبد السلام المسدي، «صحة الجسم من صحيح ما يأكل، وصحة العقل من صحيح ما يعلم»، مجلة البحرين الثقافية، ع38، مارس 2004، ص04.

(2) زهير غانم، «مراجعات»، ص148.

(3) عابر سرير، ص43.

(4) زهير غانم، «مراجعات»، ص151.

الواقع والأشياء، مسافة، واختلاف الوعي ينتج معرفة بالواقع، عندما يتجاوز الأشياء التي تطفو فوقه»[1].

لتعود وتصور الأزمة كغربة تغترب فيها الذات عن الوطن إلى وطن آخر غير معروف ليأويها سالكة كل الجسور دون السبيل إلى ذلك.

« في كل غربة كأسماك السلمون تبحث عن مجرى مائي يعيدك من حيث جئت سالكا جسرا للوصول، لكن ليس بسبب النهر وجد الجسر، إنه كالمواطنة لم تبتدع إلا بسبب خديعة اسمها الوطن»[2].

اتخذت المرأة/الكاتبة من المأساة الجزائرية تيمة مهيمنة ومن الأحداث الأهلية غير المعلنة بؤرة للسرد تتوالد منها أسئلة النص وعلى ضوئها تتحدد علاقتها بالذات/الآخر، الحياة/الموت، الذاكرة، الوطن/النسيان، المنفى وثنائيات أخرى. تتواشج في كتاباتها مع الماضي، الحاضر، فتعود الذكريات، وترتد الأسئلة إلى بداياتها، ويطوي التاريخ المأزوم صفحته السوداء بانطفاء المحن وتجاوز الأزمة.

« بدءا..بين عتمة الحبر وفوضى الحواس، تنبثق الجزائر بين الأحلام الأكثر جنونا، ومن بين عتمة العشرية السوداء، تشرق أشعة شمس جديدة حتما»[3].

وباعتبار أن السياسة هي التي تفرز نوع وأشكال الأنظمة الأخرى بماضيها في النظام الاجتماعي، الثقافي والاقتصادي، والمتحكمة فيها آليات رغم أن السياسة في حقيقة الأمر « ليست هي السلطة ولكنها تخفي مع ذلك الوجه الظاهر لها»[4].

وهكذا تطلب غادة السمان، من المرأة والرجل على حد سواء النضال سوية ضد عدوها المشترك الذي هو برأيها الاحتلال والأنظمة العربية التي تسحق المواطن.[5]

وهو ما نستطيع أن نطلق عليه الوجه الآخر للغرب الاستعماري في أبشع صوره. وهذا ما صورته المرأة/الكاتبة أينما كانت.

---

(1) عابر سرير، ص298.

(2) ملامح لكاتبة مارسيلياء، كتابة العنف، عنف الكتابة في رواية فوضى الحواس، الملتقى الدولي الحادي عشر للرواية بن هدوقة، برج بوعريريج، الجزائر، 2008، ص233.

(3) المرجع نفسه، ص232.

(4) عمر أوكان، مدخل لدراسة النص والسلطة، إفريقيا الشرق، 1991، ص120.

(5) نجلاء نسيب الاختيار، سيمون دوبوفوار، وغادة السمان، ص84.

المطلب الثاني: الآخـــر الاستعمـــاري/ الوعـــي الجريـــح

ما يهمنا هو النمط السياسي، التي يكون محورها الأفكار السياسية ونجدها تشكّل محور الرواية السياسية ، وإذا جئنا للرواية نجد أن الشخصية هي المعلم البارز الذي يقدم لنا رؤيا الكاتب الأيديولوجية تجاه الآخر/ الاستعماري، رغم أن « الثورة قد ظلت المرجعية الأيديولوجية والفنية، التي ينطلق منها أغلب الروائيين الجزائريين »[1].

وعندما تصنع "أحلام مستغانمي" عنوانا لروايتها "ذاكرة الجسد" تدرك بالتأكيد «فاعلية الذاكرة الإنسانية وانخراط هذه الذاكرة في الوجود والعالم من جهة، وتدارك فاعلية الجسد وحركيته في المفهوم الإنساني في الماضي، والحاضر، والمستقبل من جهة أخرى»[2].

فأحلام الطفلة فقدت والدها، الذي أستشهد أثناء إحدى المعارك ضد الاستعمار الفرنسي، وهنا بموت الأب تفقد الشخصية الحياة المعنوية. وقد تتجه إلى نزف الذاكرة، لتغور في الجرح بعيدا عبر حوار شخصيات الرواية « حوار بيكاسو مع من دمر المدينة التي أحبها فيها تشبيها لبطل الرواية ووعيه الحاد بمأساته ووجه الشبه الجامع بينهما هو الوعي بمحنة الإنسان إزاء قهر الأخر، وإذا كانت إدانة بيكاسو قد بدت من خلال لوحة الجورنيكا، فإن هذه المدينة المدمرة شكلت معادلا فنيا لعاهة البطل وإحساسه بالغبن جرائها»[3].

يتواشج الفن بالكتابة رغم العطب الذي أصاب ذراع البطل، فإنه يدخل معركة من نوع آخر، فالرسم بطريقة أو بأخرى وسيلة لصمود الذات أمام نفسها ومواجهة للآخر، إنها وسيلة مقاومة للفناء والنفي، وأفق آخر للبحث عن الحرية.

يلتقي خالد في مدرسة الفنون الجميلة بطلبة الفنون الهواة، وقد كان موضوع الرسم « موديل نسائي عار، في تلك اللحظة فوجئ برؤية امرأة عارية تحت الضوء،... أمام عشرات العيون، تشبه تلقائية ظهر "كلير" المعروض بسخاء في المطعم

---

[1] زهرة خفيف، «واقعية الرواية الجزائرية، التواصل الأدبي»، مجلة مخبر الأدب العام والمقارن، جامعة باجي مختار، عنابة، الجزائر، ع3، ديسمبر 2008، ص97.

[2] عبد الرحيم مراشدة، عبد الباسط مراشدة، «الأنثوي الذكوري في النص الروائي، التواصل الأدبي»، ص117.

[3] آمال منصور، الخطاب الأدبي النسوي بين سلطة المتخيل وسؤال الهوية، ص77.

أمام زائريه، لكنه وأقصد خالد برواسب عقد ة رجل من جيله رفض ر سم ذلك الجسد...واكتفى برسم الوجه حسب ما بدا من زاويته أو بتعبير آخر رؤيته، أما كاترين فقد شعرت لدى رؤيتها للوحة الناقصة بالاهانة، والإقصاء...»[1].

وأدركت تجاهله قائلة:« أهذا كل ما ألهمتك إياه،.. فأجابها: إن فرشاتي تشبهني، إنها تكره أيضا أن تتقاسم مع الآخرين امرأة عارية حتى في جلسة رسم»[2].

تحاول كاترين الفرنسية هنا أن تفرض سلطتها على خالد، غير أنه يواجه سلطتها بمنطق الفرشاة، ومنطق الفنان، « لهذه الفرشاة أيضا مخططاتها في مقاومة المستعمر، هي فرشاة لرجل رفض وجود المستعمر على أرضه كما رفض بموضوعية ومبدأ وجود جسد المرأة العارية في لوحته. إن إيقاع النقصان، نقصان اللوحة، والاكتفاء برسم الوجه دون الجسد، أحد سمات روايتي مستغانمي (ذاكرة الجسد، فوضى الحواس)»[3].

لقد ظل الجسد الأنثوي منذ بدء الخليقة عصي في أسراره بالرغم من الانحياز السافر للذكورة في سفر التكوين، إذ جعل من المرأة الغانية الأولى، فكانت أوليتها، أولية العري، والإغراء، والمعرفة وسخط الرب والحرمان من الجنة [4]. فبطلا الروايتين يعانين بتر ذراعيهما، حيث فقدها الأول في ثورة التحرير على يد المستعمر الفرنسي الغاشم، في حين فقدها الثاني على يد العسكر الجزائري إبان مظاهرات أكتوبر 1988، لذا فلا غرابة أن تكون لوحة خالد المرسومة تعاني النقصان، لأن الأشياء من حوله تتماشى مع منظوره لجسده وهويته التي شوهها الاستعمار/الغربي.

« والنقصان محرض نحو اندفاع الإنسان نحو كماله، ولهذا كان اكتمال وجود خالد بعودته إلى قسنطينة، الجزائر لحضور زفاف المرأة التي أحب. ولعل إيقاع "النقصان" في اللوحة هو سر تعلق أحلام بها، إنه أحد انزياحات الجسد باتجاه مدلولاته

---

[1] نهال مهيدات، الآخر في الرواية النسوية العربية، ص110.

[2] ذاكرة الجسد، ص95.

[3] نهال مهيدات، الآخر في الرواية النسوية العربية، ص111.

[4] المرجع نفسه، ص102.

التاريخية المرتبطة بالكولونيالية الفرنسية على الجزائر، وتمسك أحلام بقضيتها وإيمانها في حقها يفسر أسباب تعلقها باللوحة»[1].

يذكر خالد قائلا: « غريب هو عالم النساء حقا كنت أتوقع أن تقعي في حبي وأنت تكتشفين تلك العلاقة السرية التي تربطك بلوحتي الأولى "حنين" لوحة في عمرك، وفي هويتك وإذا بك تتعلقين بي بسبب لوحة أخرى تعبر الذاكرة خطأ»[2].

كما كان الاستعمار هو ذلك الوجه المشوّه لكل صور الحياة بما فيها المكان/الموطن الذي نزف كثيرا إبان تلك الفترة.

هؤلاء الذين شوهوا صورة الوطن « اليوم لا شيء يستحق تلك الأناقة، واللياقة، الوطن نفسه أصبح لا يخجل إن يبدو أمامنا في وضع غير لائق»[3].

كما تصور الروائية كيف امتلأت السجون في مظاهرات 1945 والتي قدمت فيها بعض ولايات الشرق عربون ولائها للغرب تحت مظلة الاستقلال المنتظر « وكان سجن "الكديا" وقتها لكل سجون الشرق الجزائري عان ى فجأة من فائض رجولة إثر مظاهرات 8 ماي 1945، التي قدمت فيها قسنطينة وسطيف وضواحيها، أول عربون للثورة في مظاهرة واحدة، وعشرات الآلاف من المساجين الذين ضاقت بهم الزنزانات»[4].

إن هذا الطرح للواقع الاستعماري الغربي، وللوضع السياسي هو الذي « يحدد وعي المرأة، ونمط تفكيرها، ويوجه فعاليتها»[5].

وكما يصبح الوضع رهين ما يمليه الغرب من استنزاف للثروات، وقتل للطاقات البشرية وتشويه للتاريخ الإنساني، فإن أول ما تتعرض إليه المرأة هو أن تكون شكلا من أشكال الغنيمة للإطاحة بها. ففي سائر « الغزوات والحروب تتعرض المرأة لأشنع معاملة إنسانية إذ تمسي أحد أهم أشكال الغنائم»[6].

---

(1) نهال مهيدات، الآخر في الرواية النسوية، ص111.

(2) ذاكرة الجسد، ص91.

(3) المصدر نفسه، ص66.

(4) المصدر نفسه، ص36.

(5) مرزي الحافظ، الجنسانية، أسطورة البدء المقدس، دراسة، دار الفرقد، دمشق، سوريا، ط1، 2008، ص82.

(6) المرجع نفسه، ص37.

وقد قالت "ماري كرافت": « إحدى دعاة الحرية النسوية في بريطانيا: لا تود المرأة أن تكون سلطانة على الرجال، إنما على نفسها»[1].

ولتواجه المرأة/الكاتبة سلطتها على نفسها، تمارس فعل الكتابة كرد على المستعمر الذي أراد تهميشها، وقتلها، هي لا تجد تخبطا في معركة الحياة اليومية، بل هي دائمة البحث عن مرتع للخلاص... خلاص الذات، ولحظة صفاء مثالية لا تحدها الحدود،و لا تردعها الحواجز « رحلة تفضي إلى مكاشفة ذاتية من خلال مواجهة المختلف»[2].

فبطلة رواية فضيلة الفاروق "باني سبطانجي" تتعارض في داخلها أسئلة كثيرة لتعي بها ذاتها الجريحة أمام جسرين فهل كانت ذاتها حقا في مفترق الطرق قابعة؟ أم أن الآخر كان شعلة ضوء تحترق بها الفراشة عند الاقتراب؟ تقول: « هل تعرفين حين تزوجت، كنت أظن أن كل مشاكلي انتهت. ولكنني اكتشفت أني دخلت سجنا فيه كل أنواع العذاب...»[3].

تبدو المفارقة واضحة حين نعاين العلاقة بين "باني" وزوجها في مكانين مختلفين باريس/ قسنطينة، « فباريس تلقي الضوء على مسألة مهمة تخص الثقافة الذكورية، وهي تقديم الأنوثة بوصفها قيمة خرساء أو كائنا غير لغوي، ومود/ الزوج وإن كان في باريس فهو ابن هذه الثقافة النفزاوية....انطلق بخبرات مشوهة من امرأة فرنسية. وانتهاك جسد باني كشف عن تلك الصورة الذهنية الحاملة لثلاث جوانب مختلفة»[4].

1. إغراء الجسد المؤنث الذي لا يمكن مقاومتة.
2. حماقة اللغة المؤنثة، فالأنثى كائن غير لغوي، جسد فقط وأية لغة هي مجرد ثرثرة لا غير.
3. مؤشرات ثقافية، اجتماعية تكشف عدم رغبة الرجل في التواصل لغويا مع المرأة، لأنها تراها خالية من العقل[5].

---

[1] المرجع السابق، ص182.

[2] سعد البازعي، مقاربة الآخر، مقارنات أدبية، دار الشروق، القاهرة، ط1، 1999، ص12.

[3] اكتشاف الشهوة، ص90.

[4] نهال مهيدات، الآخر في الرواية النسوية، ص102.

[5] ينظر المرجع السابق، ص102.

أما قسنطينة الطرف الثاني النقيض المقابل/لباريس فتبدو صورتها في ذهن باني أكثر تعاطفا وحميمية، إنها نقيض الإستيلاب الجسدي، والذهني الذي يمارس على جسدها، وفكرها في الشقة الباريسية.

ولقد ارتبط هذا التصور بتاريخ الجزائر مع فرنسا وبما أفرزته هذه الأخيرة من تشوهات ترسبت في بعض الذهنيات التي قطنت بباريس بعد فترة الاستقلال. وكأن هذا الانبهار الحضاري بثقافة الآخر ما هو إلا قمع لترسبات الحياة الجزائرية وأمكنتها.

وهذا ما نلاحظه في بعض مقاطع الرواية:

"باريس /الآخر/ هناك"	ص	"قسنطينة الأنا (هنا)"	ص
"أمقت باريس"	**46**	"قسنطينة تستوعب حزنك في كل الأوقات"	**46**
"في باريس الوحشة لها مخالب"	**67**	"قسنطينة تتوغل فيك كسهم"	**77**
"باريس مدينة لا تعبأ بك"	**77**	"العيد مدهش في قسنطينة ويحق للمآذن أن تكسر الصمت"	**67**
"سرت نقطة بلا معنى في شارع باريس"	**15**		

اقترنت سيرورة الرواية العربية منذ البداية بالاشتغال على ما يسمى بوعي الذات والعالم – أي بحسب الكثيرين– وعي النحن والأخر[1].

فرواية اكتشاف الشهوة يبدو فيها الآخر هو الطرف المعاين، والأنا هي الطرف المعاين، وكل ذلك عبر إسقاطات الذات، وإحساسها بالمحيط/ باريس وذلك بعدما أدركت أن امرأة باريسية قد قاسمتها غرفتها وعالمها الح ميم، حيث تتماهى « المرأة الغربية الأخرى مع باريس، فشعور العدائية تجاه الآخر/ باريس (المكان) الاغتراب لا عن المكان الغريب فقط، وإنما اغترابها عن نفسها أيضا»[2].

---

[1] نبيل سليمان، «نحن والآخر في الخطاب الروائي الحواري– سويسرا أنموذجا»، مجلة آفاق المعرفة، ع479، آب 2003، دمشق/ سوريا، ص118.

[2] نهال مهيدات، الآخر في الرواية النسوية، ص101.

وأحيانا يثير المكان فينا رائحة الحياة، ويشع فينا نورا للبحث في وجع الذاكرة وما خلفه الغرب/الاستعمار في رواية "ذاكرة الجسد" في قول البطلة « وحتى قبل أن يغريني شاطئ (سيدي فرج) بمنشآته السياحية ومركباته التجارية أذهلتني مصادفة وجودي دائما في الأماكن التي يطوقها التاريخ والتي تشهر ذاكرتها في وجهك عند كل منعطف (سيدي فرج) ليس في النهاية اسما لولي صالح ما زال الناس يترددون على ضريحه طالبين بركاته ، إنما اسم المرفأ الذي دخلت فرنسا منه إلى الجزائر فهنا رسيت سفنها الحربية، ذات 5 يوليو من صيف 1830...شاء المفاوضون الجزائريون أن يجعلوا فرنسا تغادر الجزائر بعد قرن وثلاثين سنة، في هذا التاريخ نفسه، ليصبح 5 يوليو أيضا تاريخ استقلالنا»[1].

إن الذاكرة التاريخي، القابعة فينا تجعلنا نعيد « تسجيل منازلة الإنسان الجزائري لأشكال الظلم والاستعباد، زد على ذلك أن تلك الشذرات التوثيقية تأتيك مصوغة بقلم جزائري تنفس أجواء ذلك الصراع فكانت الكاتبة هي (الأنا) الشاهدة التي أعدت الخطاب الروائي بخزينها المعرفي الذي أعطى الرواية نكهة خاصة بمنح المكان الروائي بعد الكفاح والمعاناة»[2].

« فيلتقي في هذا الخطاب الروائي الفن بتصوير الآخر لإعادة بناء الأحداث التاريخية في ذاكرة البطل/الرسام الذي عطب الاستعمار ذراعه وشوّه مدينته (قسنطينة) "لم يخجلني أمر لست فاعله؟ أتعرفين قصة بيكاسو، عندما رسم لوحته الشهيرة الجورنيكا مصورا فيها خراب تلك المدينة على أيدي الفاشين؟ فجاء منهم من سأله أنت الذي فعلت هذا؟ فرد عليهم بجوابه الشهير: لا بل أنتم، لو سألتني لأجبتك مثله، لست أنا، ...بل هم»[3].

---

[1] ذاكرة الجسد، ص143.

[2] وجدان الصائغ، شهرزاد وغواية السرد، ص86.

[3] ذاكرة الجسد، ص317.

المطلب الثالث: الرحيل إلى الآخر (الغرب) و/ تشظي المصير

إن الرحيل يتجاوز الرحلة التي تفضي إلى مكاشفة ذاتية في إطار مواجهة الآخر المغاير عنها، إنه الرغبة في الهروب إليه بما أن الوقوف أمام الآخر هو « وقوف أمام الاختلاف، ومواجهة للمغايرة- هو موقف كثيرا ما تتكبد فيه الذات شعورا بالنقص، فالمختلف هو ما تفتقر إليه الذات، هو ما لا تملكه...هي وقفة مشبعة بالقلق، بل وقفة سرعان ما تتلبس بالرحيل فتصير انطلاقة نحو المختلف أملا في الوصول إلى الكمال الذي لا يتحقق طبعا فلا يتبقى سوى أثار الرحيل إليه»[1].

فكما يرتحل البطل "خالد" في رواية ذاكرة الجسد إلى فرنسا بعدما شعر بالاغتراب في وطنه (الجزائر)، الذي لا يحترم فنه، وهو الرسام الذي أبدع بيد واحدة، بعدما قدم يده الأخرى عربون وفاء لوطنه (الجزائر)، لقد غادر وطنه الذي لا يعترف إلا بجروحه (الذراع المبتورة) كرمز لهوية الوطن، ويتنكر لهويته الفردية (الفنية) التي لم يقبل خالد التضحية بها في بلد يقول عنه « إننا ننتمي إلى أمه لا تحترم مبدعيها، وإذا فقدنا غرورنا وكبرياءنا ستدوسنا أقدام الأميين والجهلة»"[2].

كما ترحل آمال في "جسد ومدينة" لـ"زهور كرام" إلى فرنسا بعد وقوعها في مستنقع الرذيلة، « وهي التي كانت تناضل رفقة إبراهيم و سعيد لتتخلص من مستنقع المدينة الذي جاء في الرواية كرمز لتعفن البلد (المغرب) بعد الاستقلال وتنكره لأبنائه، آمال التي صمدت بعد وفاة إبراهيم واختفاء سعيد لكن القهر كان أكثر من أن تتحمله فمارست الرذيلة من غير قناعة لتحزم أمتعتها هروبا إلى الآخر/ فرنسا لتواري عارها، تاركة وراءها عار المدينة (البلد) مستنقعا عفنا يلوث أطفال المدينة بوحله»[3].

وفي نص "طرشفانة" لمسعودة أبو بكر يقرر "مراد" الرحيل إلى فرنسا لإجراء عملية تغيير الجنس ليصبح امرأة، الحلم الذي راوده طوال حياته، وهو الذي لم يشعر يوما بهويته الذكورية فيقرر الرحيل إلى الآخر ليحقق حلمه، هويته الأنثوية التي

---

[1] سعد البازغي ، مقاربة الآخر، ص12.

[2] ذاكرة الجسد، ص206.

[3] سعيدة بن بوزة، الهوية والاختلاف في الرواية النسوية، ص262.

يستشعرها حتى النخاع، إلا أن تحقق الحلم ظل معلقا، ومجهولا لإخفاء مراد الذي رحل دون سابق إنذار، ولا معرفة الوجهة التي اختارها. [1]

أما بالنسبة لروايتي "تاء الخجل" و"وطن من زجاج" لروائيتين فضيلة الفاروق وياسمينة صالح فالرحيل إلى الآخر/ فرنسا كان نتيجة مأساة ظاهرة الإرهاب التي عاشها الوطن/ الجزائر إبان فترة التسعينات أو (العشرية السوداء) فبعد أن تقف البطلة في "تاء الخجل" عند المصائر المفجوعة لبطلات الرواية (يمينة، راوية، رزيقة) الذي كان (الانتحار، الجنون، الموت) نهايتهن بعد فعل الاغتصاب من الجماعات المسلحة، تفجع الصحفية لهذا الوطن الذي بات يقتل أبناءه فتقول: « لا مكان للإناث هنا، إلا وهن نائمات...ها هي حقيبتي في انتظاري...ها هي حصتي في الوطن...ليست أكثر من حقيبة سفر..توسدي "الجسد" الذي جعل نصف أبناء الجزائر يمشون حفاة... ها هو المجهول يصبح بديلا للوطن»[2].

إن أثر الأزمة الأمنية ظهر جليا في وجوه الناس؟ لأن وقعها في القلوب والعقول قد يعادل وقع الثورة التحريرية في التأثير والخراب والدمار. فالأزمة قد اقتحمت عالم الكتابة وأثثت لعوالم المرأة/ النصية فتركت بصمتها بكل جرأة وشفافية على مستوى الوعي والإبداع.

وهذا ما يجعل منها تقف متسائلة أمام هذه الفجائع « تلك البيوت الجزائرية التي تصنع منها الضحية شيئا استثنائيا، وسؤال لا يظل هو نفسه كيف يمكن حب وطن أن يتربع على عرش الجريمة اليومية»[3].

فإذا كان الوجه الثاني للآخر يمثل الأمن، الحضارة، السعادة بكل وجوهها، الكمال الذي طمح إلى تحقيقه فأصبح الرحيل إليه حلما لابد تحقيقه فإنه أيضا يمثل الصورة الصدامية للحضارة الموهومة فـ"زياد" حين ه اجر إلى أمريكا ليدرس المسرح ويضع قناعا لبشرته العربية واهما أن السعادة هناك بعيدا عن أسرته التي راحت ضحية الحرب/على مدينته العراق. وكأن هجره هذا يصور الرحيل الإيجابي للغرب

---

[1] المرجع السابق، ص262.

[2] تاء الخجل، ص94.

[3] وطن من زجاج، ص16.

الذي يتوق فيه إلى السلام والحب. غير أن ميساء تراه عكس ذلك « كيف أقع في الحب ونحن نكابد الحرب في البر والجو، والدم مفارقة...تنتابني رجفة الصعود إلى أعالي البهجة وأنا أمسك بيدي الشظية الناطقة بحب سومري لم يندثر. ..حب ولد في نشوة السلام»[1].

كما تصور حزن الأم على رحيل زياد للبلاد التي كانت سببا في شقائهم جميعا، « لا أملك مكيالا لقياس الطوفانات ولكني أتيقن وهي مستغرقة في البكاء أنها تدفع ضريبة الدموع عن نساء البلاد جميعهن من أول الخليفة حتى آخر الحروب وظهور النجم المذنب لقيامه العالم»[2].

ويبقى أمل عودته وكأنه الانتظار إلى مستقبل وأفق يخلو من الآخر/الغرب الذي ترك ماضي محطم. « إنها تحيا بذاكراتها على تاريخ البلاد العتيق وتدمر الحاضر بالعيش في أمل عودة زياد أو لقائهما بفضل معجزة في زمن ما، وأرض ما... تحيا الارتداد في ماضيين ماضي البلاد وماضي الأسرة، الحضارة الغائبة والأب الغائب، وحده سوف يأخذ الحاضر إليه ويحياه برغم عسره..»[3].

وأحيانا كثيرة تكون الشخصية الغربية (المرأة) في نصوص سردية نسائية لتوحي بمدى سلبية هاته الأخيرة، "فسوزان" في رواية مسك الغزال ورواية حديقة حياة وعلاقتهما بالرجل الشرقي توحي بمدى وعي الكاتبة لعلاقة الآخر الغربي بالرجل العربي الذي قد يكون هو الوطن. فتكون العلاقة إما انفصال كما في حديقة حياة أو هروب كما في مسك الغزال وما حصل ل ــ"معاذ" بعد اختلاطه بها والنتيجة كانت موته في نهاية الرواية. « فالشخصية الغربية في الرواية العربية لم تكن أكثر من تجسيد حي لفكرة الهيمنة الاستعمارية على المنطقة العربية خلال المرحلة الجديدة من مراحل الاستعمار»[4].

---

[1] حديقة حياة، ص24.

[2] المصدر نفسه، ص26.

[3] المصدر نفسه، ص77.

[4] صلاح صالح، سرد الآخر، ص173.

فحتى "كاترين" في ذاكرة الجسد كانت في لوحة خالد المرسومة ناقصة وهذا بحد ذاته يؤكد أن العلاقة بعيدة الغور بين الشرق والغرب، تحمل نزع العدائية والاستبداد من الغرب تجاه الشرق.

وبذلك نستطيع القول أن المرأة/الروائية وظفت الشخصية الغربية وحمّلتها نظرتها العدائية تجاهنا، عبر لمحة من رؤاها التاريخية، والثقافية ذات الجذور البعيدة والامتدادات الغربية التي تنزع منزعا استعماريا مظهره علاقات عاطفية مع الرجل العربي، وباطنه استعماري لا غير.

ولعل تشبث "سوزان" بالمكان في رواية "مسك الغزال" يوحي بهذه الأيديولوجية في قولها: « أفكر بأنني لم أغادر هنا مهما حصل، تصميمي هذا جعل أفكارا حتى الخرافية منها تتزاحم في راسي، إشهار إسلامي، وطلب البقاء لأعمل مربية أطفال؟ أو توقيع أوراق طلاقي من ديفيد والزواج الشكلي من رينغو »[1].

فلا تتراود مثل هذه الأفكار إلا لأطماع غربية في بلد عربي يزخر بالنفط (الذهب الأسود) الذي يعد من المطامع الأولى للغرب بصفة عامة. وهي بهذه التساؤلات تنم عن امرأة تعيش الحرية إلى أبعد الحدود، فهي تطرح القضايا دون معرفة نتيجتها إضافة إلى كون أن هذه التناقضات الحاصلة لديها في وجود حل للوضع، والذي جعلها تمكث في هذا البلد لمدة أطول قدر الإمكان، فإن هذه التساؤلات لا تحوي أية نتيجة على الإطلاق، « فالحاضر يغره الاغتراب، والمستقبل لديها غامضا كل الغموض، فهي موضع شك وارتياب »[2].

غير أن العلاقة بينها وبين "معاذ" تأتي نهايتها عندما يصاب بمرض الزهري بسبب شراهته، واختياره الجهة الخاطئة (سيريلنكا) الشرق لاستثمار فائضه الفحولي وقد ذهب قبلها إلى أمريكا بصحبة سوزان، دون أن يصاب بالمرض، لكن الروائية تؤكد أن المرض انتقل إليه من بلد آخر متخلف، أو أكثر تخلفا، وكأنها تقصد بهذا القول: « أن الغربيون ينهبون خيرات البلد، ولكنهم لا يدمرونها تدميرا كاملا، أو يجهزون عليها، إنهم يقدمون السبب والعلة، ويتركون لسواهم إنجاز ما تبقى من

---

[1] مسك الغزال، ص182.

[2] صلاح صالح، سرد الآخر، ص159.

التدمير مثلما فعلت سوزان بالاشتراك مع المشعوذة (بنت البلد) بالتظافر مع سذاجة الزوجة...فعندما جرب استثمار فائضه الذكوري بمعزل عن الأمريكية، أصابه العجز والانهيار»[1].

وبهذا النضح والوعي الروائيين تكون الروائية قد أخرجت الشخصية الغربية من النظرة السطحية والتجريدية المحتملة ومنحها التمتع بالنبض الحي، والحضور الفني الرائد في الرواية العربية في دراسة وتحليل الشخصية الغربية باعتبارها تفتح أبواب العلاقة مع الغرب ومن « (الحضارة الغربية) وتحديد أتبعية الشرق للغرب رغم ما كان يقال عن أقوال الاستعمار الغربي»[2].

إلا أن الشخصية الغربية لا تزال تفتح آفاقا جديدة لهذه العلاقة القائمة بين العالمين العربي، والغربي، في ظل تصورات ربما لا يشكل الماضي الاستعماري إلا أحد العناصر المخزونة في ذاكرة الزمن، فإن هناك أشكالا من تجليات هذا الماضي واستمراريته الشديدة التنوع والتعقيد. [3]

ومن البديهي أن تصور الروائية "حنان الشيخ" الأمريكية "سوزان" وهي تحاول التشبث بالمكان كأجدادها الغرب ذوي النزعة الاستعمارية والمطامع المادية.

---

[1] المرجع السابق، ص106، 107.

[2] رازان محمود إبراهيم، خطاب النهضة والتقدم في الرواية العربية، ص228.

[3] صلاح صالح، سرد الآخر، ص134.

خـــــاتمة

خاتمـــــــــــــة

الكتابة: هي ذلك الفعل الوجودي المترامي الأطراف، هي نظرة للعالم وطريقة للحضور فيه، واختيار المرأة عالم الكتابة – وبالخصوص "الرواية"، هي كونها موجودة وحاضرة بالفعل وتستطيع بفضلها أن تحقق نوعا من الخلاص والحرية عبر مساحة البياض.

إن الكتابة النسوية كتابة رمزية تستدعي المتراكم عبر الزمن فتحدث في اللغة شفافية فيغدو بذلك عالمها الروائي مميزا بهندسة كتابتها الواعية واللاواعية، إنها تنطلق من لغة الحواس في شاعرية لتوحي بمدى العلائقية بينها و بين الكتابة كقيمة تجسد فعل مواجهة الاحتفاء بالذات وإثبات الحضور، وإدانة الإقصاء والتهميش بكل أنواعه.

لقد كانت حقا "شهرزاد" /الكاتبة تكتسح عوالم شهريار/الكاتب رغم كونها تختزن ثقافة الحاضر وهموم الحياة والوطن، وترتهن بشريعة الماضي "المجتمع الذكوري".

إنها ككاتبة تطمح لمستقبل مضيء يفتح لها أفاقه مع شهريار/معاصر يسكن مدينة أفكارها ويعترف بكينونتها الإبداعية إلى جانب مملكته المقدسة التي تقر به سيد الإبداع.

عمدنا في هذه الدراسة و البحث إلى الاقتراب من الإبداع النسوي الروائي في مختلف البلدان العربية بدءا بالرواية: (الجزائرية والتونسية والمصرية ...إلى اللبنانية) وكان هذا الثراء في النماذج المقدمة يبرز مدى وعي المرأة الكاتبة بثقافة المجتمع والوعي الحضاري والسياسي، وقد كان الواقع يتجسد من خلال مضمون هاته الأعمال حيث كشفت بلغتها والمخيال الأنثوي المميزين ضلال الواقع وفق رؤية مغايرة عن رؤية الرجل الكاتب.

ولعل ما اعترانا في البحث هو توضيح ما شهدته الساحة النقدية، والأدبية من تضارب حول مصطلح (الكتابة النسوية)، وقد ذهبنا إلى توضيح هذه الاختلافات وإبراز الجوانب النفسية والأدبية المؤداة إلى قبوله أو رفضه، وذلك توضيحا منا بمدى علائقية العنوان وجوانب البحث، من خلال بعض النماذج الروائية النسوية ومكانتها على الساحتين النقدية والأدبية، حيث أقر النقاد والمبدعون في مجال الكتابة أن هناك أعمالا

نسوية تستحق أن تخلد، وعلى سبيل المثال: ما ذكره نزار قباني عن كتابة أحلام مستعانمي.

إن الواقع يبرز أن الأدب واحد لا يقبل التصنيف، وأن كلا من المرأة والرجل ينظران إلى هذا الواقع بمنظور رؤيوي خاص بكليهما، وقد يتوحد أحيانا في فن الكتابة الروائية، غير أن اللغة والمخيال يحمل ثقافة الراهن الخاص بكل منهما.

ولقد توصلنا إلى مجموعة من النتائج، كان أهمها ما نورده في النقاط الآتية:

- تضارب الآراء حول مصطلح "الكتابة النسائية" بناء على أن الأدب وحدة كلية لا يقبل التقسيم وفق معايير خارجية غريبة عن كينونته.
- الاختلاف والتضارب حول مصطلح "الكتابة النسائية" في حقل الإبداع لا يعدو أن يكون مجرد دينامية في مجال حيويته وزخم الثقافة المعرفية.
- اكتساح الأعمال الإبداعية في إطار كتابة المرأة أفرز مفاهيم مختلفة على الساحة النقدية من باب فعل" الكتابة" وعلاقة الكاتبة بما تكتبه.
- مصطلح الكتابة النسوية حدد في إطار ما تكتبه المرأة تمييزا عن كتابة الرجل بعيدا عن الفوضى في الموضوعات خاصة أو/عامة وهذا في إطار علاقة الكتابة بجنس الكاتب حيث يصبح هنا مرادفا لأدب المرأة.
- وثانيا حصرها فيما يكتب عن المرأة بغض النظر عن كاتبه سواء أكان رجلا أم امرأة، وهنا يربطها عكس السابق بموضوعها فقط، ككتابة عن المرأة بحكم أن الرجال أيضا يكتبون الأدب النسائي.
- سارعت المرأة/الكاتبة إلى رفض مصطلح "الكتابة النسائية" كمعيار يعمل على تفريق وحدة الأدب و التصغير من شأنها وقد تنوعت هذه المواقف إلى:

1) الموقف الرافض كليا تجاه هذا التقسيم وقد عبر عن حساسية خاصة تجاه المصطلح "النسائي"، حيث يرون أن كلمة (نسائي) موازي لمفهوم حريمي، احتقاري ولا يحدد هويتهن على الإطلاق.
2) وموقف يقر بخصوصية التجربة ويرفض أن تكون هذه الخصوصية نابعة من خصوصية تلازم المرأة.

- تبني مصطلح "النسائي" وتوظيفه في الثقافة والأدب العربي من دون وعي منهجي/أو نظري لهذا التقسيم على الساحة الإبداعية.
- تضارب المصطلحات بين "النسوي، النسائي، الأنثوي" وتوزيع النقد الأنثوي إلى نمطين هما على التوالي:

  -النمط الأول: يهتم بالمرأة بوصفها قارئة استهلاكية للأدب الذكوري ويهتم باستقلال الجمهور الأنثوي.

  -النمط الثاني: يهتم بالمرأة بوصفها كاتبة من حيث هي المولدة لمعنى النص وهي المبدعة في مجال الإنتاج النسوي.
- الكتابة الأنثوية في البناء الروائي تستقطب فضاءات الغيرية ومتغيرية المكان من خلال تحول الكتابة إلى مادة لغوية لاغتيال سلطة الرجل بواسطة التخييل، حيث تعيده من جديد بواسطة قوالب اختارتها الروائية/الكاتبة للبطل على صفحات الرواية.
- إن الكاتبة لا تقدم لنا لوحة عن صورة شخصية، إنها تبحث عن مشروع يكشف لنا الخطوط العريضة لملامح متخيلة لشخصية البطل حيث تحمله رؤيتها والمورث التاريخي والواقع الإنساني الذي تطمح إليه.
- يتموقع الآخر/المغاير في الكتابة النسوية إلى عدة أنواع فمن الآخر الكولونيالي، إلى الآخر المنفي إلى المعادي وكل هذا من خلال تبادل أدوار الأنوات وتمركز الذات الأنثوية و كبت الصوت الذكوري في متن الرواية.
- وأحيانا يكون "الآخر" معاديا وذلك من خلال عدة نماذج نسائية توحي بالراهن الذكوري المعطوب، من خلال الحوارية التي تبدأ من استنطاق الفكرة إلى تشفير العنوان، إلى لحظة ميلاد الحوار على لسان البطلة التي ولدت وكل الوجوه مقطبة من حولها كمثال "الكتابة بحروف مسروقة".
- أما الآخر جنسيا من خلال روايتي (نساء عند خط الاستواء، مسك العزال) فقد إنبنى على مركزية (الجنوسة) وهي إستراتيجية غيرية أكثر فضاء في الخطاب الروائي النسوي "المتخيل"، حيث لجأت إلى جو أكثر أمانا، إلى تقانات مجنسنة

تدعم ممارسة الهيمنة المحملة بالإيروسية والاستشرافية (الجسد، المكان، العطور) وذلك من خلال ما يلي:

1 -ثقافة الكتابة بالجسد، وفق الاشتغال على اللعب باللغة، تكتب على الجسد جراحات الوطن النازفة، فترش العطر على ظلال الأشياء، وتمحو، وتذكي نار القداسة والتدنيس على نساء وأبطال ورقيين لتضع على النظرة الدونية بلسما وتسد الثغرة الذكورية الانتقاصية لها.

2 –تبلغ باريس" كمكان" في المتخيل الأنثوي حدود الاشتهاء والحرية بالنسبة للمرأة لذلك تحاول الكاتبة عبر البطلة التوحد فيها فتختارها مرتعا(للحب،...).

- تلعب الشخصية الأجنبية في المتن الروائي "النسوي" دورا لا يقل أهمية عن الشخصيات الأخرى، حيث أن الكاتبة تصورها سلبية لا تولي اعتبارا للجسد وللمكان، وتتخطى كل الحدود لتعيش بجسد مبتذل/مدنس يتحرر من قوانين وسنن المجتمع العربي.
- تحتكم الكاتبة إلى إيديولوجية في توظيف الشخصية الغربية، والتي في الغالب تكون "امرأة"، لتربط بينها وبين البطل الرجل (العربي) علاقة تنبؤ بمدى تشظي العلاقة بين (الغرب والعرب)، وأن المصير حتمي يفضي إلى علاقة مبتورة أساسها نفعي لا غير.
- تتخذ المرأة من الكتابة وسيلة لحل تناقضاتها مع الرجل، والمجتمع عامة وهي تسعى في هاته الكتابة للبحث عن هويتها الأنثوية في مقابل الآخر الذي حقق ذاته تاريخيا، اجتماعيا، وأيديولوجيا.
- تكتب الرواية الأنثوية وفق انجراحات الأنوثة، لتعرية المسكوت عنه، إنها كتابة الماضي المأساوي دون إحداث قطيعة مع الراهن وتحدياته في نصوصها.
- اخترقت المرأة/الكاتبة النظم الاجتماعية السائدة وكشفت عن العلاقات الإنسانية والاجتماعية في إطار إستراتيجية تعرية المسكوت، لتواجه الآخر بأزمته، ولتوحي بمدى تهميشه لها وفق سطوة أيديولوجية ظل يمارسها عليها.
- تتبني متون الرواية النسائية على تيمات عديدة (الحب، الجنس، السياسة،) وقد صورت الروائية تيمة الحب بمواضيع لا تقل أهمية عن التيمات الأخرى، حيث

طرحت خيبة الحب من خلال بطلاتها لتوحي بأيديولوجية الرجل المشرقي وعقم العطاء العاطفي الذي يرى أن البوح به من المرأة يعد اختراقا للنظم الاجتماعي.

- تحمل الكاتبة/ثقافة أدبية أرادت بها أن ترفع الستار على الكبت التاريخي، الاجتماعي، السياسي، لتدفع إلى المركز ما ظل زمنا طويلا يتنفس تحت الظل، إنها تدافع عن قضية وجودها بدءا من قصة آدم وحواء.
- شكلت هموم الوطن، السياسية أيديولوجية لدى الكاتبة ملأت قاموسها الثقافي بتاريخ الوطن فارتدت الذاكرة بها إلى الماضي لتستوحي منه أبطالا ثوريين، رسمت لهم معالم الخلود، وأوكلتهم مناصب سياسية، وحملتهم حماسة المواقف، لتبرز بذلك مدى انقياد اللغة لها ووعيها للثقافة السياسية التي تريد إزاحة الستار عنها لكشف سلبياتها بطريقة ما.
- تميز السرد النسوي بتقنيات عدة أهمها شعرية اللغة، حيث تتوحد الأنثى باللغة وتلتبس بها، فتخلع عنها كل الحواس، فتصير لغة العواطف واضحة في قاموس المرأة /الكاتبة انطلاقا من أنوثة العنوان الذي ميز كتابها عن كتابة الرجل.
- خصوصية العنونة النسوية؛ فهي تروم بتوظيفه إلى اللعب اللغوي الذي يكشف عن نتوءات أنثوية في متون الروايات، وينبني على الوعي واللاوعي للكاتبة، ويوحي بثقافة نسقية تهندس فضاء الرواية النسائية بحيث ينحاز إلى الإغراء والتشويق والكتابة بالجسد.
- تتفرع المتون الروائية لدى الكاتبات إلى هموم خاصة وأخرى عامة، ولأنها الأقدر على التعبير على لسان المرأة صارت عوالمها الخاصة والأكثر حميمية أكثر التصاقا بعالمها الروائي، وخاصة أنها تحمل رؤيتها لشخصية بطولية من جنسها وتمنحها نفسا من تصورها الواقعي.
- تحمل رؤيا الكاتبة في المسألة السياسية زوايا نظر متعددة، فيتشكل الفضاء السياسي لديها بأبعاده الداخلية والخارجية، محاولة بذلك تصوير الاصطدام الواقع بين السلطة والمثقف، دون أن تهاجر المرأة/الكاتبة الوطن بل تزاوج جراحات الوطن، وجراحات الأنوثة، لتطرح صوت الوطن وهو يحمل تناقضات عدة.

- أحيانا يطغى على الكاتبة الصوت الإنساني فتكتب على هموم الأوطان العربية ومآسيها(الحروب، ...) فتستدعي مخيلة الوجع بماضيه وحاضره، لتوحي لنا بمدى قدرتها على تناول المواضيع الأكثر تناولا على المدار العام.
- ما تناولته الروايات النسوية في فترة العشرية السوداء يترجم فعل الكتابة لدى المرأة/الكاتبة عن جدارة، زمن(الاختطاف، الاغتصاب...) التي طالت الجماعة المثقفة "النساء، الصحافيين" كل هذا الواقع المأساوي لم يكن مستقلا عن رؤية وذاتية الكاتبة، وبالدرجة الأولى إنسانيتها.
- حملت المرأة/الكاتبة أمام مرأى الساحة الإبداعية إلى جانب الرجل هموم الوطن والسياسة وكشفت فساد النظام السياسي وعفونته وبحثت فيمن يقتل من؟ في تواشج بين الإحساس بالوطن وتصوير الخيبات من خلال شخصيات الرواية التي رسمتها كرمز للوطن.
- تشظي الشخصية في متون الرواية النسوية، حيث ترى الموطن هو الرحيل إلى الغرب وتشظي الهوية العربية عبر هذا الانسحاق بين الموطن الأصلي والموطن المزعوم، إنها بؤرة الاغتراب التي توحي بذوبان الشخصية العربية في الآخر الاستعماري، اشتغال الكاتبة في هذا الموضوع يوحي بمدى وعيها لخطورة الواقع.

وأخيرا ومن خلال هاته النتائج المتوصل إليها نتمنى أن نكون قد وفقنا في إضاءة جوانب البحث، وأن نكون من خلال النماذج الروائية المدروسة قد ألممنا بالدراسة وكشفنا عن شفرات الغموض التي طرحناها في هذا البحث. فإن وفقنا فمن الله عز وجل أولا، و من حسن توجيه من قام بالإشراف على البحث ثانيا ، تاركين هذا العمل بعدما سعينا إليه بكل جهد منا لإنارة بعض المواطن في المتون الروائية المدروسة، إلى كل من يستهويه عالم الرواية والغوص في عوالمها أن يتطرق لفتح آفاق أخرى ربما لم نتطرق إليها من خلال دراستنا هذه، وهذا ليس سهوا منا وإنما تقييدا بأهم النقاط التي رأينا أنها من الأولى بالدراسة في الخصوصية والإلمام ببعض الروايات التي تحمل شفافية الرؤية وتثبت ريادة الكتابة النسوية في العديد من البلدان العربية، فرغم أن الوطن مختلف، إلا أن الفكرة وحّدها القلم النسوي.

وفي الختام لا يسعنا إلا أن نقول أنه لكل شيء إذا ما تم نقصان و الله من وراء القصد وهو يهدي السبيل.

قائمة المصادر والمراجع

أولا: المصادر.

1. أبو بكر مسعودة، طرشقانة، دار سحر، تونس، ط2006.
2. أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط16، 2001.
3. أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، موفم للنشر، وحدة الرغاية، الجزائر، 1993.
4. أحلام مستغانمي، عابر سرير، دار الآداب، بيروت، ط 6، 2007.
5. أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط11، 2001.
6. إلهام مسيوغة بوصفارة، صهيل الصمت، الأطلسية للنشر، تونس، ط1، 2006.
7. حفيظة القاسمي، رشو النجم على ثوبي، دار صامد للنشر، ط1، 2000.
8. حنان الشيخ، مسك الغزال، بيروت، لبنان، ط1، 1988.
9. زينب حفني، نساء عند خط الاستواء، www.ithar.com
10. فضيلة الفاروق، اكتشاف الشهوة، رياض الريس للكتب والنشر، ط1، 2006.
11. فضيلة الفاروق، تاء الخجل، دار الفارابي، بيروت، 2003.
12. لطيفة الدليمي، حديقة حياة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط 2003.
13. نوال السعداوي، امرأة عند النقطة الصفر، دار الآداب، 2003.
14. نوال السعداوي، مذكرات طبيبة، دار المعارف المصرية، 1985.
15. هيام المفلح الكتابة بحروف مسروقة، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، د ط.
16. ياسمينة صالح، وطن من زجاج ، الدار العربية للعلوم، منشورات الاختلاف، 2006.

ثـــــــانيا: المراجع

1. أحمد أبو مطر وآخرون، أفق التحولات في الرواية العربية، دراسات المؤسسة العربية للنشر، عمان- الأردن، ط1، 2003.
2. أحمد المديني، فن القصة القصيرة بالمغرب في النشأة والتطور والاتجاهات، دار العودة، بيروت.

3. أحمد طالب، الفاعل في المنظور السيميائي، دراسة في القصة القصيرة الجزائرية، دار الغرب للنشر والتوزيع، ط 2002.

4. أدونيس، أبجدية ثانية (ديوان) قصيدة البرزخ، دار النشر توبقال، ط$_1$، 1994.

5. أنزيوآني، المرأة الأنثى بعيدا عن صفاتها، رؤية إجمالية للأنوثة من زاوية التحليل النفسي، تر: حرب طلال، بيروت، ط1، 1992.

6. أنسية الأمين، امرأة الحداثة العربية، قضايا وشهادات، ط2، صيف 1990.

7. بوشوشة بن جمعة، الرواية النسائية التونسية، الدار المغاربية للطباعة والنشر، ط1، 2009.

8. بوشوشة بن جمعة، الرواية النسائية المغاربية، للنشر، تونس، ط$_1$، 2003.

9. بوشوشة بن جمعة، سردية التجريب وحداثة السردية في الرواية العربية الجزائرية المغاربية، للطباعة والنشر، ط1، 2005.

10. جان نعوم، طنوس، صورة المومس في الأدب العربي، دار المنهل اللبناني، بيروت، 2006.

11. حاتم الصقر، مرايا نرسيس، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، (دت).

12. حسام العباس، الحرف العربي والشخصية العربية، دار أسامة، دمشق، سوريا، ط1، 1992.

13. حسين خمري، فضاء المتخيل مقاربة في الرواية، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط$_1$، 2002.

14. خالدة سعيد، المرأة، التحرر، والإبداع، سلسلة نساء مغاربيات، تشرف عليها فاطمة المرنيسي، نشر الفنك، 1996.

15. رازان محمود إبراهيم، خطاب النهضة والتقدم في الرواية العربية المعاصرة، دار الشروق، عمان، الأردن، ط1، 2003.

16. رامان سلدن، النظرية الأدبية المعاصرة، تر: جابر عصفور، دار قباء، القاهرة، 1998.

17. رامان سلدن، النظرية النسوية النفسانية في الأدب، تر: سعيد الغانمي.

18. رشيدة بنمسعود، المرأة والكتابة، سؤال الخصوصية وبلاغة الاختلاف، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1994.

19. روجر آلن، الرواية العربية، تر: إبراهيم المنيف، المجلس الأعلى للثقافة، لبنان، ط1، مارس، 1994.

20. ريكان إبراهيم، نقد الشعر في المنظور النفسي، دار الشؤون الثقافية، بغداد، العراق، 1989.

21. زهرة الجلاصي، النص المؤنث، دار سراس للنشر، تونس، 2000.

22. زهور كرام: المرأة والتخييل، المرأة والكتابة، سلسلة ندوات(9)، عن جامعة المولى إسماعيل – مكناس، 1996.

23. زهور كرام، جسد ومدينة، مؤسسة الفنِّي، الدار البيضاء، المغرب ط1، 1996.

24. سعد البازغي، مقاربة الآخر، مقارنات أدبية، دار الشروق، القاهرة، ط1، 1999.

25. سلوى السعداوي عشق الذات، عشق الجسد في رواية نخب الحياة لآمال مختار، صورة المرأة في الرواية العربية، منتدى الروائيين العرب.

26. سوسن ناجي رضوان، الوعي بالكتابة في الخطاب النسائي العربي المعاصر، دراسات نقدية، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2004.

27. سوسن ناجي رضوان، صورة الرجل في القصص النسائي، وكالة الأهرام للنشر، القاهرة، 1994.

28. سيد محمد السيد قطب وآخرون، في أدب المرأة، مكتبة لبنان، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، ط2000.

29. سيمون دي بوفوار، الجنس الآخر، تر: محمد علي شرف الدين، المكتبة الحديثة للطباعة والنشر، بيروت، 1979.

30. شرين أبو النجا، عاطفة الاختلاف، قراءة في كتابات نسوية، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، 1998.

31. صبري حافظ، أفق الخطاب النقدي، القاهرة، دار شرقيات، 1996.

32. صلاح صالح، سرد الآخر، الأنا والآخر، عبر اللغة السردية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط1، 2003.

33. عائشة بنور، قراءات سيكولوجية في روايات وقصص عربية، وزارة الثقافة، الجزائر، ط2، 2007.

34. العباس محمد، سادنات القمر، سردانية النص الشعري الأنثوي، الانتشار العربي، بيروت، لبنان، ط1، 2003.

35. عبد الجليل مرتاض، في عالم النص والقراءة، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 2006.

36. عبد العالي بوطيب، الكتابة النسائية، الذات والجسد، من كتاب الكتابة النسائية، التخييل والتلقي، منشورات اتحاد كتاب المغرب، ط1، يوليو، 2006.

37. عبد القادر الشاوي، الكتابة والوجود، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، 1994..

38. عبد الله محمد الغذامي، المرأة واللغة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط$_1$، 1996.

39. عبد الله محمد الغذامي، المرأة، اللغة(ثقافة الوهم)، مقاربة حول المرأة والجسد واللغة، المركز الثقافي، المغرب، الدار البيضاء، ط2، 2000.

40. عبد المالك مرتاض، تحليل الخطاب السردي، معالجة تفكيكية سيميائية مركبة لرواية زقاق المدق، سلسلة المعرفة، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون، الجزائر، 1995.

41. عبد النور إدريس، الكتابة النسائية، حفرية في الأنساق الدالة، الأنوثة... الجسد... الهوية، مطبعة سجلماسة– مكناس، المغرب، ط1، سبتمبر 2004.

42. عبد الوهاب بوحديبة، الجنسانية في الإسلام، تر: مقلد محمد علي، دار سراس للنشر، تونس، 2000.

43. علال سنقوقة، المتخيل والسلطة في علاقة الرواية الجزائرية بالسلطة السياسية، منشورات الاختلاف، ط1، جوان 2000، الجزائر.

44. عمر أوكان، مدخل لدراسة النص والسلطة، إفريقيا الشرق، 1991.

45. فاطمة الوهيبي، المكان والجسد والقصيدة، المواجهة وتجليات الذات، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، جويلية 2005.

46. فريد الزاهي، النص والجسد والتأويل، دار إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، ط2004.

47. فيصل الأحمر، تأنيث النص في خصوصيات الرواية النسائية الجزائرية، بحوث ندوة المرأة العربية والابداع في الألفية الثالثة.(2000.2009)، رابطة الأدباء، الكويت، 3-5 ماي 2009.

48. لحسن أحمامة، قراءة النص ،بحث في شروط تذوق المحكي، دار الثقافة، مؤسسة النشر والتوزيع، ط$_1$، 1999.

49. لحميداني حميد، كتابة المرأة من المونولوج إلى الحوار، الدار العالمية للكتاب، ط$_1$، 1993.

50. لوسي يعقوب، لغة الأدب والشعر في كتابات المرأة العربية، مكتبة الدار العربية للكتاب، مدينة نصر، مصر، ط$_1$، 2001.

51. مجدي وهبة، معجم مصطلحات الأدب، مكتبة لبنان، بيروت، 1974.

52. مجموعة من المؤلفين، الكتابة النسائية، التخييل والتلقي، اتحاد كتاب المغرب، ط1، يوليو 2006.

53. محمد الحرز، شعرية الكتابة والجسد.دراسات حول الوعي الشعري والنقدي بيروت- لبنان، ط1، 2005.

54. محمد الدغمومي، الرواية المغربية والتغير الاجتماعي- دراسة سوسيوثقافية، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، 1991.

55. محمد دودين، خطاب الرواية النسوية العربية، المعاصرة ، أمانة عمان، عمان ط2007.

56. محمد راتب الحلاق، نحن والآخر، منشورات اتحاد الكتاب العرب، حمص، أيلول، 1997.

57. محمد غرناط، الشخصية النسوية في ثلاثية أحلام مستغانمي، من كتاب الهوية والتخييل في الرواية الجزائرية، قراءات مغربية، رابطة أهل القلم، سطيف، ط 7، 2008.

58. محمد كشاش، اللغة والحواس، رؤية في التواصل والتعبير بالعلامات غير اللسانية، المكتبة العصرية، بيروت، ط1، 2001.

59. محمد معتصم، الرؤية الفجائعية في الأدب العربي، في نهاية القرن وبدايات الألفية الثالثة، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2003.

60. محمد معتصم، المرأة والسرد، دار الثقافة، الدار البيضاء، ط1، 2004.

61. محمد نور الدين آفاية، الهوية والاختلاف، المرأة والكتابة والهامش، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، 1988.

62. محمود فوزي، أدب الأظافر الطويلة،دار نهضة الفجَّالة، القاهرة، مصر، 1987.

63. مصطفى سويف، الأسس النفسية للإبداع الفني، دار المعارف، ط 3، القاهرة، 1969.

64. معجب الزهراني، صورة الغرب في كتابة المرأة العربية، أفق التحولات في الرواية العربية، دراسات وشهادات، المؤسسة العربية للنشر، بيروت، ط1، 1999.

65. مرتي الحافظ، الجنسانية، أسطورة البدء المقدس، دراسة، دار الفرقد، دمشق، سوريا، ط1، 2008.

66. موليم لعروسي، الفضاء والجسد، منشورات الرابطة، الدار البيضاء، ط1، 1996.

67. نادية العشيري، ملامح في صورة المرأة ضمن المرة والكتابة، منشورات كلية الآداب ، مكناس، المغرب، ع9، 1996.

68. نجلاء نسيب، الاختيار، تحرر المرأة عبر أعمال سيمون دوبوفوار، وغادة السمان، دار الطليعة، بيروت، ط1، جانفي 1991.

69. نهال مهيدات، الآخر في الرواية النسوية العربية، في خطاب المرأة، الجسد والثقافة، عالم الكتب، الحديث للنشر والتوزيع أربد، ط1، 2008.

ثـــــالثا: المجلات:

1. أحلام مستغانمي، «أن تكون كاتبا جزائريا »، صحيفة أخبار الأدب (المصرية) ، ع125، الأحد، 10 رجب 1416، ديسمبر 1995.

2. أحمد الزعبي، «قصة من يخشى النهار، لباسمة يونس، استباحة الروح والجسد في الزمن الموبوء»، مجلة الرافد الثقافية، الشارقة، ع70، جويلية 2003.

3. أحمد الشريف، «تعرية المسكوت عنه في قصة لعبة خدوجة ليلى العثمان، تفتح النص على أسئلة كثيرة »، مجلة البيان، رابطة الأدباء في الكويت، ع 398، سبتمبر 2003.

4. أحمد زين الدين، «فوضى الحواس لأحلام مستغانمي، رواية الأنوثة المهدورة على أعتاب الوطن»، مجلة الاختلاف، ع3، ماي 2003.

5. إدوار الخراط، «ما وراء الواقع»، مقالات في الظاهرة اللاوقعية، القاهرة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، سلسلة كتابات نقدية، ع68، 1997.

6. إنصاف حمد، «المرأة والموروث الثقافي»، مجلة آفاق المعرفة، ع463، 2002.

7. بايزيد فاطمة الزهراء، «النص الآخر وسلطته في إيضاء المخيال السردي»، مجلة العلوم الإنسانية، ع6، منشورات جامعة بسكرة، ط 2009.

8. بايزيد فاطمة الزهراء، «جسد النص في الكتابة المستغانمية »، مجلة المخبر ، أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، قسم الأدب العربي، جامعة بسكرة، ع5، 2009.

9. بشرى الصَّغار، «الواقعي والخيالي في كائن ميلان كونديرا»، مجلة البيان، رابطة الأدباء في الكويت، ع416، مارس 2005.

10. بهيجة مصري إدلبي، «تساؤلات حول أدب المرأة »، مجلة الرافد ، الإمارات العربية المتحدة، الشارقة، ع70، جوان 2003.

11. بيري لونجو، «نساء في دوامة عذابات المرأة وصراعاتها النفسية »، مجلة البيان، الكويت، ع428، مارس 2006.

12. حاتم الصُّكر، «السيرة الذاتية النسوية، بين البوح والترميز القهري »، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ع63، ربيع 2004.

13. الحبيب السايح، «الكتابة عن الكتابة »، مجلة الثقافة، الرواية الجزائرية، مسارات وتجارب، وزارة الاتصال والثقافة، الجزائر، ع118، فبراير 2004.

14. حسن بحراوي، «هل هناك لغة نسائية في القصة؟ » مجلة آفاق، المغرب، ع12، أكتوبر، 1983.

15. حسن عبد الهادي، «من قراءات في أدب ليلى العثمان توحد الكاتبة مع ذاتها، وانصهارها مع الكلمة»، مجلة البيان الثقافية، الكويت، ع368، مارس 2001.

16. خليل الموسى، «الإيقاعات المحلية في تشكيل صورة المرأة في الرواية العربية السورية»، مجلة آفاق المعرفة ، وزارة الثقافة، سوريا، ع 463، السنة 41، أفريل 2002.

17. رشا ناصر العلي، «تحولات الجسد في نص (مزون وردة الصحراء) »، مجلة الرافد، دار الثقافة والإعلام، الشارقة، 167، يوليو 2011.

18. رشيد يحياوي، «حوارية الشعر عند باختين، قراءة في نصوص أمين صالح »، مجلة البحرين الثقافية، ع30، أكتوبر 2001.

19. رفقة محمد دودين، «اللغة والسياق الثقافي في الكتابة النسائية »، مجلة الموقف الأدبي، ع 415، 2005.

20. زغينة علي، وآخرون، «السرد النسائي في الأدب الجزائري المعاصر »، مجلة مخبر أبحاث في اللغة والأدب الجزائري ، كلية الآداب واللغات . قسم الآداب و اللغة العربية، جامعة محمد خيضر – بسكرة، الجزائر، ع1، 2004.

21. زهرة خفيف، «واقعية الرواية الجزائرية، التواصل الأدبي »، مجلة مخبر الأدب العام والمقارن، جامعة باجي مختار، عنابة، الجزائر، ع3، ديسمبر 2008.

22. زهير غانم، «مراجعات»، مجلة البحرين الثقافية، قطاع الثقافة والتراث الوطني، وزارة الإعلام، مملكة البحرين، ع38، مارس 2004.

23. سعاد محمد الصبَّاح، «قصيدة حب»، مجلة الناقد، ع24، 1990.

24. سعيدة مفرح، «الرجال أيضا يكتبون الأدب النسائي»، جريدة القدس العربي، السنة السادسة، ع1717، 29 ديسمبر 1994.

25. سمير أحمد الشريف، «المرأة والرجل في قصص فاطمة يوسف العلي »، مجلة علامات، ع 53، سبتمبر 2004.

26. سوسن ناجي رضوان، «صورة الرجل في القصص النسائي »، مجلة إبداع، القاهرة، جانفي 1993.

27. طاهر البربري، «قراءة في رواية الغر للكاتبة نجوى شعبان، استحضار الغائب عبر المتخيل السوسيوتاريخي»، مجلة الرافد، ع70، الشارقة، جويلية 2003.

28. عبد الرحيم مراشدة، عبد الباسط مراشدة، «الأنثوي والذكوري في النص الروائي، مكاتيب النارنج وذاكرة الجسد أنموذجًا »، مجلة التواصل الأدبي، كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية، جامعة باجي مختار، عنابة (الجزائر)، ديسمبر 2008.

29. عبد السلام المسدي، «صحة الجسم من صحيح ما يأكل، وصحة العقل من صحيح ما يعلم»، مجلة البحرين الثقافية، ع38، مارس 2004.

30. عبد العالي بوطيب، «الكتابة النسائية، الذات والجسد »، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ع75، مصر، شتاء 2009.

31. عبد الفتاح محمد عثمان، «قضايا الصراع الحضاري في الرواية العربية »، مجلة البيان، الكويت، ع389، ديسمبر 2002.

32. عبد القادر صبري، ليلة القهر، «الكتابة بالضوء والظل وانكساراتها »، رابطة الأدباء في الكويت، ع430، ماي 2006.

33. عبد اللطيف الأرناؤوط، «تجليات الجنس والجنسانية في رواية العصعص لليلى العثمان»، مجلة البيان، ع390، جانفي 2003.

34. عبد الله موسى، «حضور المرأة في الكتابات الفلسفية »، مجلة الثقافة، الرواية الجزائرية، مسارات وتجارب، فبراير 2004، ع بعد 118.

35. عبد النور إدريس، «المرأة في صراع مع حقوقها »، جريدة بيان اليوم، العدد 814، 14 سبتمبر 199.

36. عبدالوهاب بن منصور، «الكتابة الروائية لماذا؟ »، مجلة الثقافة، وزارة الاتصال والثقافة، فبراير ، ع18، الحامة، الجزائر، 2004.

37. علي عز الدين الخطيب، «مرآة الذات دراسة لبنية المعادل الموضوعي عن قصص لطيفة الدليمي»، مجلة المعرفة، ع483، كانون الأول، السنة2003.

38. عناية جابر، فضيلة الفاروق، «لن ألجم خطابي الجريء »، مجلة البيان، الكويت، ع401، ديسمبر 2003.

39. كارمن البستاني، «الرواية النسوية الفرنسية »، الفكر العربي المعاصر ، ع 34، ربيع 1985.

40. محمد بشكار، «متى يغدو الجسد شاهد إثبات، جمالي في الثقافة العربية؟ »، جريدة العلم الثقافي، المغرب، الخميس 14 جماد 1428– 31 ماي 2007.

41. محمد زتيلي، «قصيدة سياحات»، مجلة الثقافة وزارة الثقافة والاتصال ، الجزائر، ع118، فيفري 2004.

42. محمد غرناط، «الهوية والتخييل في الرواية الجزائرية، قراءة مغربية »، رابطة أهل القلم، منشورات الثقافة، سطيف–الجزائر، ط1، 2008.

43. محمد محمود، «حوار مع أحلام مستغانمي »، مجلة أيام الرواية ، الصادرة عن مؤتمر القاهرة للإبداع الروائي، ع2، 23 فبراير 1998.

44. مسعودة بن بوبكر، «مغامرة الكتابة الحرة...التحليق خارج السرب "رجيم الكلام" لفوزية شويش السالم، هوية الانتماء...هوية الذات المبدعة »، مجلة البيان ، رابطة الأدباء في الكويت، ع450، جانفي 2008.

45. مصطفى الكيلاني، «الذئب في العبارة ليوسف زروقة، تجريب الكتابة، كتابة الحرية»، مجلة عمان، ع127، أمانة عمان الكبرى، كانون الثاني 2006.

46. معجب الزهراني، «صورة المرأة بين فكر التوحش ونقيضه »، مجلة البحرين الثقافية، وزارة الإعلام، مملكة البحرين ع36، أوت 2003،.

47. مفيد نجم، «الأدب النسوي،و إشكالية المصطلح »، مجلة علامات ، ج57، م15، رجب 1426، سبتمبر 2005.

48. مفيدة الزريبي، «مع أحلام مستغانمي »، مجلة الحياة الثقافية، تونس، ع39، السنة 22 نوفمبر 1997.

49. منصور أمال، الخطاب الأدبي النسوي بين سلطة المتخيل وسؤال الهوية، مجلة عمان، ع135، أيلول .

50. منيرة الفاضل، «المرأة، النص، وطقس الكتابة »، مجلة البحرين الثقافية ، وزارة الإعلام، البحرين، ربيع 2003.

51. نادر القنة، «إشكالية المصطلح في المسرح النسائي»، مجلة البيان، رابطة الأدباء، الكويت، ع401، ديسمبر 2003.

52. نبيل سليمان، «نحن والآخر في الخطاب الروائي الحواري- سويسرا أنموذجا »، مجلة آفاق المعرفة، دمشق- سوريا، ع479، آب 2003.

53. وجدان عبد الإله الصائغ، «الأنثى ومرايا السرد في القصة السعودية »، مقاربة تأويلية لبلاغة مجموعة (الكتابة بحروف مسروقة) لهيام المفلح، مجلة الرافد، الثقافية 72، الشارقة، ع70، جويلية 2003.

54. وصفية محبك، «الحب والزمن وتفاعل الأنواع الأدبية في رواية حديقة حياة »، مجلة البيان، رابطة الأدباء في الكويت، ع 416، مارس 2005.

55. وطفاء حمادي هاشم، «نساء من مسرح العشرينات بين الذات والهوية »، مجلة البيان، الكويت، ع396، 397، يوليو 2003.

56. يمنى العيد، «مساهمة المرأة في الإنتاج الأدبي »، مجلة الطريق ، ع 4، نيسان 1975.

رابعا: الملتقيـــــــات:

01. أعمال الملتقى الدولي الخامس للسيمياء والنص الأدبي ببسكرة، 15- 17نوفمبر، 2008.

02. أعمال الملتقى الدولي الثامن للرواية،عبد الحميد هدوقة، وزارة الثقافة، برج بوعريريج، الجزائر.

03 . أعمال الملتقى الوطني الثاني في الأدب الجزائري، المركز الجامعي الوادي، 16، 17 مارس 2009.

04. أعمال الملتقى الخامس للنقد الأدبي، في الجزائر الأدبي والأيديولوجي في رواية التسعينات، المركز الجامعي بسعيدة، 16/15 أفريل، 2008.

05. أعمال الملتقى الدولي الحادي عشر للرواية بن هدوقة، برج بوعريريج، الجزائر، 2008.

خامسا: المذكـــــــرات:

01.سعاد طبوش، النقد النسوي والأيديولوجيا، من إضطراب المفهوم إلى فوضوية التنظير، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير، إشراف: عبد المالك بومنجل، جامعة فرحات عباس، سطيف، 2009.

02.سعيدة بن بوزة، الهوية والاختلاف في الرواية النسوية في المغرب العربي، رسالة دكتوراه علوم في الأدب العربي، إشراف الدكتور الطيب بودربالة، جامعة باتنة، 2008.

03.نبيلة منادي، الخطاب الروائي الأنثوي الجزائري، دراسة سوسيوبنائية، مذكرة ماجستير، إشراف عبد المجيد حنون، جامعة عنابة، 1999.

سادسا: المراجع الأجنبية.

Simone de Beauvoir, la femme rompue, Paris, édition Gallimard, 1968.

سابعا: المواقـــــع.

http://abdennour.over-blog.net/article-765923.html

http://ar.wikipedia.org/wiki.17 :16 ،2011/07/16.

http://ar.wikipedia.org/wiki/فرجينيا–وولف

http://ofouq.com/today/modules.php?name=News&file=article&sid=2892

http://said bengrad.fre.fe/art10/

www.ahewar.org/debat/show.art.asp?.22 :25 :54 ،2011/07/11.

www.albiladdaily.com

www.albiladdaily.com/news.php?action=show&id=27548

www.alnoor.se/article.asp?id=6617.
www.arrafid.3.tm
www.arzaman.com? 05/05/2002.
www.aslim.net
www.azzaman.com.2003 /02 /02.
www.azzaman.com/azz articles/.05/05/26-2002
www.azzaman.com/azz/articles, 02/02/2003.
www.azzaman.com/azz/articles/05/05/26-2002
www.c.we.org
www.c-we.org/ar/show.art.asp?aid=127304
www.dctcrs.org/s4997.htm.
www.doroob.com/archives . 2011/07/14
www.dotcrs.org/s4997.htm
www.islamoline.net, 11/03/2009, 11 :00.
www.mafhoum.com/press9/284C37.htm
www.midouza.org
www.nizwa.com/articles.php?id=2456
www.twitter.com/ouyda city.net
www.wata.cc/site/Literary_articles/23.html.

فهرس الموضوعات

مقدمة ..... أ-د

تمهيد: ماهية الكتابة النسائية... الوعي بالكتابة أم احتراق الأسئلة...

I- حقيقة الكتابة النسائية. 10

II- المرأة/هاجس الكتابة..... 28

III- كتابة المرأة/جدلية الحضور، الغياب. 46

الفصل الأول: فضاءات الغيرية في الرواية العربية

المبحث الأول: الآخر/ الغيري..... 57

المبحث الثاني: الآخر/الموازي 60

المبحث الثالث: الآخر... المعادي 80

المبحث الرابع: الآخر/الجنساني 89

المبحث الخامس: الآخر/المغيب 99

المبحث السادس: الآخر/الاستعماري..... 107

الفصل الثاني: الكتابة بين سلطة الواقع وآليات التخييل في الرواية العربية

المبحث الأول: الإيديولوجية الذكورية. 116

المبحث الثاني: المعادل اللغوي للذات..... 131

المبحث الثالث: البحث عن الهوية. 146

المبحث الرابع: الكتابة بالجسد "الإستربتيز الأدبي". 154

المبحث الخامس: الدين والمتخيل الروائي..... 164

الفصل الثالث: الرواية النسوية ومعالم الذات الأنوثية

1- شعرية السرد الروائي..... 175

2- أبجدية الجسد الأنثوي. 193

3- الانحياز للصوت النسوي..... 218

4- السلطة الاجتماعية على الأنثى..... 231

الفصل الرابع: صورة المرأة في الرواية العربية

المبحـــث الأول: المــرأة/ والقضايـــا الخاصـــة.....240

المطلــب الأول: الحـــب.....242

المطلب الثاني: العقـــم 256

المطلب الثالث: الطـــلاق.....265

المبحــث الثانـــي: المـــرأة/ والقضايــا العامــة.....269

المطلــب الأول: السياســـــة.....269

المطلب الثاني: الآخر الاستعماري.....281

المطلب الثالث: الرحيل إلى الآخر (الغرب) 287

الخاتمة..... 293

قائمة المصادر والمراجع 301

فهرس الموضوعات 315