



تناصية الخطاب الأنثوي

في الرواية الجزائرية النسوية

أ. شريف سعاد¹

المركز الجامعي الوشيري - بتيسمسيلت

ملخص:

إن الحديث عن التحولات الإبداعية التي طرأت على المدونة الروائية النسوية يمكن أن يتفرع إلى اتجاهات متعددة تتجاوز الصراع الذاتي إلى صراع الدين والثقافة والمجتمع، لتتمركز في تجربتها الروائية وتصنع لنفسها مكانة في الساحة العربية، فتفوق إبداعيا وفكريا من خلال كسر الطابوهات المتعارف عليها بأسلوب فني وجمالي، يتعدى البوح المباشر المتعصب إلى الانجاء والعمق بلمسة لغوية أنثوية لها طعمها الخاص مستفيدة من الأساليب الشعرية والقضايا المعاصرة لتكمل الصورة وتفتح القارئ بجذواها.

الكلمات المفتاحية: التناص، الرواية، الخطاب، القارئ، التأويل، التضاد، المفارقة.

Astract

The discourse on the creative transformations of feminist narratives can be divided into several trends ranging from conflict to religion, culture and society, focusing on their narrative experience and finding a place in the Arab arena, creative innovation and intellectual by breaking down traditional styles. Direct fanaticism to inspiration and depth with a feminine linguistic touch has its own taste, taking advantage of poetic methods and contemporary questions to complete the image and convince the reader of its usefulness

Keywords: *harmony, novel, discourse, interpretation, contradiction, paradox*

تمهيد:

يعد التناس من الأساليب الفنية التي استعانت بها الروائية العربية لتمرر رسالتها وتعبر عن المسكوت عنه بالإضافة إلى لعبة الضمائر والقناع، كما أنها ارتكزت على نظام الثنائيات المتضادة فشكّلت نصوصها بؤرة تأزم تحتاج إلى متلقي فطن لفك شفراتها، فالقارئ يتصفح الرواية ليغوص في عالم خيالي بألوان واقعية مطعم بتجارب إنسانية معاشة بعضها موجود في الذاكرة والبعض الآخر يكتشفه من سطور الرواية.

فالنص هنا ليس في قطيعة عن النص هناك بل هو تموج شديد الحيوية، فعل استقرار في سياق من الكتابات لا حدود له، وبذلك تتضافر النصوص الجديدة والقديمة لصنع رابطة تحتضن في شباكها إبداع الحاضر والماضي¹، فالتناس -إذن- إما أن يكون اعتباطياً يعتمد في دراسته على ذاكرة المتلقي، وإما أن يكون وسيلة نستكشف بها مكونات ودلالات النص، وهو أداة تواصلية بالدرجة الأولى تؤدي بعد ذلك بعداً فنياً وجالياً.

ماهية التناس :

على الرغم من ضبابية المفهوم إلا أنه لا يمكن لأحد أن ينكر على التناس فائدته، كما أن التفاعل القائم بين النصوص يزيدها رونقاً وجالاً ويذهب بها بعيداً في مدار دلالات جديدة وحيوية، سواء أكان بتوظيفه على مستوى الشكل أم المضمون وهذا يعني عبارة (باختين) أن كل نص ما هو إلا « ملتقى مجموعة من النصوص الأخرى يعيد قراءتها ويؤكددها ويكشفها ويجولها ويعمقها في الوقت نفسه »².

وتعد "كريستيفا Julia Kristiva" أول من وضع أسس نظرية التناس بمفهومها المكتمل وذلك في عدة أبحاث لها كتبت بين 1966-1967 وأعيد نشرها في كتبها في ما بعد، وهي ترى أن المجال القائم بين النصوص وعلاقتها ببعضها البعض هو مكان ولادة النص، فالنص في نظر "كريستيفا" هو « جمّاز

¹ ينظر: علي جعفر العلاق، الدلالة المرئية، دار الشروق، عمان، ص، 2002، ص: 53.

² المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

عبر لسانی یعید توزیع نظام اللسان بواسطة الربط بين الكلام التواصلی، یهدف إلى الإخبار المباشر بين أنماط عديدة من الملفوظات السابقة علیه أو المتزامنة معه، فالنص إذن إنتاجية¹.

وهناك خلط وتداخل كبير بين مفهوم التناص وبين بعض المفاهيم الأخرى مثل الأدب المقارن والمثاقفة ودراسة المصادر والسرقات الأدبية، ويعود ذلك إلى الاقتراب في بعض المفاهيم في ما يخص الاتجاه العام المتمثل في التأثير والتواصل، فقد درسه المقارنون واستعملوه أداة تحليلية تحت مسمى التأثير والتأثير (Influence)، ولكن اهتمامهم اقتصر على دراسة الموضوعات المشتركة بين الثقافات المختلفة، إلا أن مفهوم التناص يختلف عن الأدب المقارن على صعيد آليات التحليل النقدي ومستوياته المختلفة، حيث سعت السيميائيات ونظرية الأدب الحديثة إلى تحديد مفهوم التناص وتوظيفه توظيفا أدائيا وإجرائيا ومتابعة تطوره بدءا من الشكلائية الروسية إلى التبلور النهائي عند أعلام السيميائية الحديثة²، دون أن تغفل عن ما جاء به التفكيكية في هذا المجال إذ اعتبرت التناص من أهم آليات مقارنة لتفكيك النصوص وتحليلها.

وتعود الخلفية الأساسية لنشوء هذا المصطلح إلى التمرد على النظرية البنيوية التي جعلت من النص وحدة منغلقة على ذاتها حين عزلت النص عن سياقه العام الذي أنتجه، فسعى نقاد ما بعد البنيوية في أواخر الستينيات وما بعدها إلى استعمال مصطلح التناص لتحطيم الأفكار العتيقة للبنيوية والتي حاصرت النص وحددت معانيه ودلالاته، ذلك أن « الأهمية الجذرية لمفهوم التناص في النقد المعاصر، هو التحول من فكرة النسق المغلق أو الوجود المكتفي بنفسه أو البنيات الموجودة ذاتيا إلى فكرة النسق المفتوح والوجود الذي ينتمي إلى موجودات أخرى »³، فالنص عند "تودوروف" كان يتميز (بالحكم الذاتي وبانغلاقه)، إلا أن هذا التعريف الكلاسيكي أصبح إشكالية منذ ظهور النص اللاحق.

يتعلق التناص intertextualite بالصلات التي تربط نصا بآخر وبالعلاقات أو التفاعلات بين النصوص تصريحا أو تلميحا بوعي أو بدونه، ليشكل بؤرة مركزية في النظرية الأدبية المعاصرة، فهو مجموعة من الاقتباسات النصوصية أدمجت في النص بتقنيات مختلفة وهو بمعناه العام التعلق والتفاعل بين نصوص سابقة مع النص الحاضر ليشكل بذلك عنصرا ضروريا في العملية الإبداعية.

¹ جوليا كريستيفا، علم النص، تر: فريد زاهي، دار توبقال للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، المغرب، ط2-1997، ص: 21.

² ينظر: حسين خمري، نظرية النص، ص: 253، وينظر: محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري، ص: 119.

³ مصطفى بيومي عبد السلام، التناص: مقارنة نظرية شارحة، عالم الفكر، ع1-مج40-سبتمبر 2011، ص: 68.

فكل خطاب يتكون أساساً من خطابات أخرى سابقة ومعاصرة، ويتقاطع معها ويتفاعل في خضمها بصفة ظاهرة أو خفية فلا وجود لخطاب منفرد وخال من الآخر، ويؤكد باختين على هذه النظرية ويجعل لها استثناء « وحده آدم ذاك المتوحد كان يستطيع أن يجتنب هذا التوجه الحوارى نحو الموضوع مع كلام الآخرين، وهذا غير ممكن بالنسبة للخطاب البشرى الملموس»¹، أما الكلام الإنسانى فى تطوره التاريخى فلم يأتى عن هذا التداخل.

ورغم الاختلاف الكبير بين النقاد والباحثين حول مفهوم التناص الراجع إلى اختلاف المدارس النقدية التى ينتمون إليها، إلا أن أغلبهم يتفقون على نقاط أساسية حددها "مارك أنجنو" فيما يأتى:

-1

كرة النص كقابلية تناصية.

-2

ن فرضية الحقل التناصى، سمحت بالحد من عملية حصر النص وتحديد دلالاته.

-3

ن النص باعتباره تناصاً، أصبح مادة إبستمية Epistemique متعلقة بالمعرفة والثقافة.

-4

ن فكرة التناص ترفض انغلاق النص وتدعوا إلى انفتاحه.

-5

ستستخدم كلمة تناص من الناحية الدلالية مصدراً لنحت وابتكار العديد من المصطلحات والتسميات.²

التناص والخطاب الأنثوي:

وللربط بين التناص والخطاب الأنثوي اخترت ثلاثية أحلام مستغانمي كمودج تطبيقي حاولت من خلاله الوقوف عند جاليات التناص فى خطاب الثلاثية من خلال استدعاء الروائية لنماذج حياتية أنثوية صنعت التاريخ و أثرت بوجه أو بآخر فى الثقافة الإنسانية بجمالياتها وقوتها وعبريتها وحتى

¹ ميخائيل باختين ، الخطاب الروائى، تر: محمد برادة، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة ، ط1-1987، ص

ص: 53-54، وينظر : الكلمة فى الرواية ، ص: 33

² ينظر: مارك أنجنو، مفهوم التناص فى الخطاب النقدى الجديد، ص: 192

الأسطورية منها من خلال ثنائية (الأنا والآخر) التي تمثلت في الأنثى بمميزات وخصائصها وعلاقتها بالرجل في نماذج مختلفة (الأب ، الزوج ، الحبيب ، العدو ...).

حيث تبقى جدلية المرأة والرجل من أعقد الثنائيات التي أثارت الكثير من الجدل وقدمت للمبدع موضوعاً لا ينتهي، وبخاصة أن ذات كل واحد منها لا يمكن بأية حال أن تكتمل إلا بوجود الآخر فالإبداع « هو الذي يتيح لنا العلاقة الأكثر جمالا وغنى وإنسانية مع الآخر، ذلك أنه الأكثر قدرة على كشف الذات لذاتها وعلى أن يكشف لها بعدها الآخر، والذات في حاجة إلى هذا البعد لا لكي تنمى وحسب وإنما لكي تتفرد أيضاً»¹.

تجسدت ثنائية العرب والغرب في كثير من الروايات العربية في إقامة علاقة بين الرجل العربي الشرقي ذي الطباع الخاصة والمرأة الغربية الشقراء المتحررة، وهي علاقة جنسية في أغلبها قائمة على الحرمان العاطفي عند الأنا العربي والشهوة عند الآخر الغربي، فالأنا لم يستطع أن يواكب الغرب ولا أن ينسلخ من شرقيته، وللحرية عنده مفهوما مغايرا مرتبطا بالعادات والتقاليد التي تربى عليها وعبثا يحاول التخلص منها، والآخر رغم فضوله ومحاولته إشباع شهوته والتأثير على الطرف الثاني يفضل أن تكون العلاقة سرية، ولتبيان هذه الجدلية اخترنا ثلاثية أحلام مستغانمي لما تحويه من تنوع في الطرح وشعرية في السرد الأثنيوي، ويتضح هذا من خلال المقطع السردى الآتي «..كنت أعرف أنها تكره اللقاءات العامة أو تكره كما استنتجت أن تظهر معي في الأماكن العامة، ربما كانت تخجل أن يراها بعض معارفها وهي مع رجل عربي يكبرها بعشر سنوات وينقصها بذراع...»².

يسرد لنا الراوي علاقته مع كثرين (الآخر) ويقدم لنا الفروق الجوهرية بينها، كما يخبرنا عن الجوانب المشتركة بقوله: «كان بيننا تواطؤ جسدي ما، يشبع بيننا تلك الهجة الثنائية، تلك السعادة السرية التي نمارسها دون قيود.. بشرعية الجنون...»³، ولأن الذات العربية تتكون من أعراف وتقاليد وقيم تربت عليها ورسخت في ذاكرتها وتسري في دماغها، لم تهتز تحت وطأة التبعية أو نتيجة الغربة معلنة عن حضورها باستمرار في كل مرة وتحاول من خلالها فرض هيمنتها وسيطرتها على الأوضاع، فقد تتفق مع الآخر وقد تختلف حسب الموقف والحاجة « وفي الوقت ذاته الغربة الآخريّة هي التي توضح لي ذاتي وتألّفني معها

¹ أدونيس، النظام والكلام، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط1، 1993، ص: 70

² أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، دار الآداب، بيروت، ط: 11، 1992، ص: 71

³ المصدر نفسه، ص: 76

والإبداع يتيح لقاء الأفراد، معيدا خلقها باستمرار في وحدة إنسانية كونية¹، فتجربة الغربة ساعدت الشخصية الرئيسية في الرواية من تكوين ذاتها وفق المعطيات الجديدة.

يعي الراوي حقيقة هذا الأمر لذلك يحاول دائما تقبل الآخر كما هو ورصد ذاته من خلاله بقوله «تعودت منذ تعرفت على كاثرين ألا أبحث كثيرا عن أوجه الاختلاف بيننا.. فلا أجمل من أن تلتقي بضدك فذلك وحده قادر على أن يجعلك تكتشف نفسك واعترف أي مدين لكاثرين بكثير من اكتشافي فلا شيء كان يحمني بهذه المرأة في النهاية، سوى شهوتنا المشتركة وحبنا المشترك للفن»².

تغلغل الأنثى بخصوصيتها فتهب للبنية السردية نكهتها الخاصة وليس أدل على ذلك من استدعاء (أحلام مستغاني) شخصيات نسائية متباينة الدلالة، فمة جميلة بوحيد والحنساء وجوزفين وجورج صائد وكيلوباترا.

ولو تمعنا في الخطاب الروائي لوجدنا أن (كيلوباترا) قد استأثرت بثلاثة مشاهد روائية رصعت البنية السردية بخصوصية أنثوية مميزة، فأما المشهد الأول فيرد من خلال وعي البطلة (حياة) وعبر مونولوجها المتوتر « وكما كيلوباترا التي وضعت كل زينتها وتعطرت وارتدت استعدادا لموتها ذلك الثوب الذي رآها فيه انطونيو لأول مرة، مثلها تجملت وضعت عطر ذلك الرجل نفسه الذي بدأت به هذه القصة، وارتديت ذلك الفستان الأسود نفسه ذا الأزوار الذهبية الكبيرة التي تمتد على طوله من الأمام والذي تعودت أن أترك زره الأخير مفتوحاً وأضع معه زناراً أسود يشد الخصر ويرسم استدارات الأنوثة...قطعاً لم أكن أرتدي الأسود حداداً، كنت باذخة الحزن لا أكثر، باذخة الإغراء مفرطة التحدي»³.

يستدعي ضمير الأنا الأنثوي حضور الضمير الذكوري، فكيلوباترا ترتبط بصورة تلقائية بأنطونيو وكيف استطاعت بأنوثتها المتميزة السيطرة على أقوى رجل في ذلك العصر، فالبطلة باستدعائها لصورة كيلوباترا أثارت من جديد جدلية الرجل والمرأة وهذه العلاقة الأزلية التي تشتعل بالتناقضات وتشكل مادة خصبة للأعمال الأدبية (العشق والتحدي - الرغبة والجسد).

¹ أدونيس، النظام والكلام، ص: 70

² ذاكرة الجسد، ص: 77

³ أحلام مستغاني، فوضى الحواس، دار الآداب، بيروت، ط: 5، 1998، ص: 357

إن هذا الاختيار المميز لـ: (كيلوباترا) يحفز ذاكرة المتلقي، في أن يزيل غبار الماضي عن ملامح هذه الشخصية الفاتنة، فلقد كانت « دائماً تجسيدا أعلى للأنوثة الخالدة، ولغزاً حلواً وقاسياً نذرتة الطبيعية، إما من أجل أن يزين الحياة بسحرها الإلهي أو أن يكون سبباً في هلاكها وعذابها »¹.

وتتكرس الخصوصية الأنثوية للخطاب الروائي من خلال استدعاء شخصية "كيلوباترا" مرة ثانية لصياغة بنية سردية ذات بعد جمالي، حيث تعود بنا إلى المرجعية الثقافية التي تشكلت عند القارئ لهذه المرأة وتفننها في إبراز أنوثتها، ذلك إن جميع النساء «هن على اختلاف أجناسهن وأعمارهن حفيدات كيلوباترا، تلك الأنثى التي حكمت بلداً في عظمة مصر دون أن تغادر حائهما تماماً»²، يفسر لنا هذا التناسع شغف المرأة الأزلي بالماء الذي يرجع إلى كيلوباترا التي أكتسبت هذه العادة منذ القدم، فحتى أيامنا هذه وبعد ألفي عام من موتها « لا تزال عقود من نخبة العقول مأخوذة بسحرها المسكر، فأية امرأة لا تشتهي مثل هذا الامتياز الخالد »³.

حتى موتها كان في صورته منفرداً حين كانت تتأمل واعية حركة الأفعى وديبها على جسدها الفاتن وهذا يحيلنا إلى أفعى الأقدار التي عبثت بحياة (البطلة) وبأحلامها وبعلاقتها بالآخر (البطل)، وتفاعل الروائية مع شخصية أنثوية أخرى لها قيمتها التاريخية ويظهر ذلك من خلال حوار البطل مع حياة « كما يمكن أن تفعل - لو قرأت - ما فعلت جوزفين بنابليون عندما أجبرها على مغادرة القصر.

- ماذا فعلت ؟

- رشت بعطرها غرفته بما يكفي لإيقاظه خمسة عشرة يوماً محاصراً بها، رغم وجوده مع أخرى ومثلها كانت كيلوباترا ترش أشرعة باخرتها بعطرها؛ حتى تترك خلفها خيطاً من العطر حيث حلت»⁴.

إن استدعاء الروائية طقوس "كيلوباترا" وولعها بالعطر، لهو كناية على قدرة العطر في أن يكون سلاحاً نافذاً بيد الجمال والأنثى، وهذا ما أكدته "جوزفين" بعد عقود من الزمن الفاصل بينهما، وهذا ما تؤكدته أيضاً (حياة) باستذكارها قول (ديدرو)، « وأذكر أن ديدرو الذي وضع سلماً شبه أخلاقي

¹ يوسف شلب، كيلوبترا وعصرها، منشورات دار علاء الدين، ط1، 2000، ص: 05

² فوضى الحواس، ص: 335

³ المرجع السابق، ص: 05

⁴ فوضى الحواس، ص: 193

للحواس، وصف النظر بالأكثر سطحية، والسمع بالحاسة الأكثر غروراً والمذاق بالأكثر تطيراً، واللمس بالأكثر عمقاً، وعندما وصل إلى الشم جعله حاسة الرغبة، أي حاسة لا يمكن تصنيفها لأنها حاسة يحكمها اللاشعور وليس المنطق»¹، حدد لنا هذا التناص وظيفة كل حاسة لتستغلها الذات على وجه حسن.

لم تمر (أحلام مستغاني) على شخصية "جوزفين" مرور الكرام، فهي تعطينا من خلال هذا الاستدعاء الأثوي أمثلة مختلفة بقولها: « ولذا لم يخطئ ذلك العاشق الرائع، الذي يدعى نابليون عندما بعث يزف خبر نصره إلى زوجته طالباً منها أن تحتفظ له براءحتها قائلاً: "جوزفين...لا تستحي...إني قادم بعد ثلاث أيام"...منذ نابليون، لم يوجد قائد عسكري يتقن الحديث إلى النساء، وهزم أمام الأنوثة...بالعظمة نفسها التي يهزم بها الأعداء ولذا...سأخذ حماماً...وأنام هذا المساء»²

إن "نابليون" الذي كان يهزم الأعداء بجدارة ويحكم العالم بقبضة من حديد، يسقط صريعاً أمام حب "جوزفين" التي أخضعت ذلك المحارب وجعلته ينحني لأنوثتها، ويجسد لنا هذا التفاعل النصي انتصارات الأنوثة عبر الزمن، حيث شكّل العطر حضوراً رسمياً بين الرجل والمرأة بإتقانها دورها في إرسال تلك الدعوة المشفرة ليملاً بها الرجل ذاكرته لحد الثمالة .

تدل هذه المفارقة بين القولين على أن الروائية تفتقد إلى الحب الذي ينتشلها من الملل والقهر ولذلك تأخذ حماماً وتنام فهي لا تنتظر أحداً، مستعينة بالنفي الكلي حيث يقوم المبدع في هذا المستوى بنفي النصوص الغائبة، وفيه يكون «المقطع الدخيل منفياً كلية ومعنى النص المرجعي مقلوباً»³، وذلك بعد أن قدمت لنا النص الغائب تاماً ثم نفتته وفق سياق الحدث.

وتنتقل بنا الروائية إلى الجزائر لتقتبس منها بعض ملامح الأنوثة في بعدٍ جديد مثلته (جميلة بوحيدر) وما تميّزت به من تضحية وشجاعة فداء للوطن، بقولها: « أمام مقهى "المليك بار" الذي أجتازه بخوف بالغ أتذكر فجأة "جميلة بوحيدر"، التي أثناء الثورة جاءت يوماً إلى هذا المقهى، تاركة تحت الطاوله حقيبة يدها الملاء بالمتفجرات، تلك التي اهتزت لدويها فرنسا مكتشفة - هي التي كانت تطالب

¹ المصدر نفسه، ص: 219

² فوضى الحواس، ص: 372

³ جوليا كريستيفا، علم النص تر: فريد زاهي، دار توبقال للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، المغرب، ط2-1997، ص: 78

برفع الحجاب عن المرأة الجزائرية- أن هذا السلاح أصبح يستعمل ضدها، وأن امرأة في زي عصري قد تخفي... فدائية!¹

أخذت الأنوثة في الخطاب الروائي لثلاثية بعداً مغايراً للمعتاد، بعداً فدائياً مغموساً بالخطر استغلت فيه "جميلة" أنوثتها وجعلها لتفخخ جسدها الناعم بالمتفجرات ولتلقن فرنسا درساً يكتبه التاريخ على صفحاته «بعد أربعين سنة ها أنا الورثة الشرعية لجميلة بوحيرد، أمر بهذا المقهى نفسه متنكرة في ثياب التقوى، بعد أن اكتشفت النساء - هذه المرة أيضاً- أن ثياب التقوى قد تخفي عاشقة، تخبي تحت عبايتها جسداً مفخخاً بالشهوة»²، تشابهت في هذا المقطع السردي الأمكنة وأساليب التخفي واختلفت الغاية منها، ليأخذ هذا التفاعل بعداً متضاداً وسيلته الجسد.

تأخذنا الروائية هذه المرة إلى أنوثة تخفي جسدها بثياب رجل، حين غيرت "جورج صائد"³ اسمها إلى اسم رجل لتأخذ الأنثى من خلال هذا التفاعل بعداً رمزياً جديداً، يدل على التحدي ومواجهة الضغوطات ومواصلة المسيرة، بقول البطلة: «منذ قرن، لكي تستطيع الكتابة، تبنت جورج صائد اسماً رجالياً وثياباً رجالية عاشت داخلها كأمراة، ولأن هذا لم يعد ممكناً فأنا أستعير كل مرة ثياب امرأة أخرى كي أوصل الكتابة داخلها»⁴، لأن الكتابة فعل حياة كان لا بد من المراوغة للاستمرار فيها. تحاول البطلة "حياة" من خلال هذا التفاعل النصي الهروب من الواقع الذي لا يسعها كثيراً في الكتابة وتلجأ إلى التخفي بأقنعة وملابس أخرى لنساء كثيرات، وتسكن أرواحاً مفعمة بالحرية والبساطة، بالإضافة إلى الحب والشهوة والقدرة على التحمل والتضحية التي أضفتها الناصة على رموز الأنوثة عبر عصور مختلفة، تصلنا إلى رمز الوفاء والذي يعد سمة أساسية عند النساء «أهكذا ماتت

¹ فوضى الحواس، ص: 171

² المصدر نفسه، ص: 171

³ جورج ساند (George Sand) هو الاسم المستعار لأمانتين أورو لوسيل دوفين (بالفرنسية: Amantine

Aurore Lucile Dupin) روائية فرنسية من أسرة أرستقراطية، لم توفق في الزواج فطلبت الطلاق بعد أن أنجبت طفلين أخذتهما معها إلى باريس، حيث أقامت و بدأت تكتب قصصها التي اعتمدت على ما تكسبه منها في تربية ولديها وأول قصتين لها: «السيدة الأولى» 1831، و«وردي و أبيض»، كتبتهما بالاشتراك مع جول ساندو وكتبت وحدها: «المستنقع المسحور» 1846، و«قارعو الناقوس» 1853، وتمتاز هذه القصص بالحب الرومانسي العنيف و المثالية الخلقية، كتبت أيضاً بعض السير مثل: «قصة حياتي» 1854، و«هي وهو».

⁴ المصدر نفسه، ص: 189

الخنساء، وهي تبكي أخاها؟ ولم هي تبكي هكذا على كل قبر تصادفه خطاها، أفي كل قبر لها صخرا؟¹، فجادت عينها دمعا غزيرا عليه ولم تجمدا.

على الرغم مما تطرحه مقولة الذات والكتابة من صعوبات معرفية وتاريخية في تاريخ الثقافة العربية، فإنها تشكل أيقونة أساسية في قراءة النصوص الأدبية وتحليلها، لأنها لا تحيل فقط إلى معنى ورهانات النص، ولكنها تحيل أيضا إلى علاقاتنا بالعالم أيضا.

قناع الأسطورة الأنثوي :

لقد حقق استلهام الروائيات للأسطورة إنجازاً نوعياً للخطاب الروائي العربي، ولم تكن (أحلام مستغانمي) بمعزل عن هذه الحركة الثقافية المتجددة بل رصعت نصها السردي بمقتطفات أسطورية، وكان هذا الاستلهام من خلال ما يسمى بالزوع الأسطوري والذي يتمثل في «استلهام الأسطورة أو استوحائها، على نحو كلي أو جزئي، ظاهر أو مضمّر أو استدعاء الرموز الأسطورية أو بناء عوالم تخيل روائية، تتصل بأكثر من سبب مع ما هو أسطوري»²، ويكشف استدعاء الأسطورة عن قيمة الوظيفة الدلالية والجمالية التي يحققها الرمز في سياق النص الروائي، سواء جاء هذا الاستدعاء كليا أو جزئيا أو تلميحا فقط، وفي كل الحالات يجب أن يتم هذا التوظيف الأسطوري بأبعاده الدلالية والتخيلية والجمالية.

1- فينوس:

ينبع استدعاء الأسطورة وكثافتها من خلال مستويات التناص وآلياته المختلفة في تجربة الروائية من طبيعة الرؤية التي تقدمها هذه التجربة على المستويين الفكري والجمالي، فمنها ما ينتمي إلى منطقتنا العربية ومنها ما ينتمي إلى التراث الأسطوري الغربي، ومن أمثلة ذلك قول بطلها: «لم أكن في تلك اللحظة نبيا ولا كنت أنت آلهة إغريقية.. كنا فقط تمثالين أثريين قديمين محطمي الأطراف يحاولان ترميم أجزائهما بالكلمات، فرحت استمع إليك وأنت ترمين ما في أعماقك من دمار»³.

¹ فوضى الحواس ، ص:36

² نضال صالح، النزوع الأسطوري في الرواية العربية المعاصرة، اتحاد كتاب العرب، دمشق، 2001، ص: 07

³ ذاكرة الجسد، ص:104

جاء هذا المزج بين عالمين مختلفين من خلال بؤرة مركزية في ديانات الشعوب، فالعرب عرفوا عبر السنين مجموعة من الأنبياء لتبليغ رسالة الإسلام والني هو المثال الأعلى الذي يحتذى به أما الآلهة الإغريقية فتنتي إلى الميثولوجيا الإغريقية التي آمن بها اليونانيون القدماء، وتعتبر أساس ممارساتهم الدينية والطقوسية في محاولة لفهم العالم.

تجسدت الميثولوجية اليونانية في عدد كبير من الروايات والأشعار والفنون المتنوعة من رسم ونحت وغيرها، وقد استفاد السرد من جدلية العلاقة القائمة بين هذه الثنائيات التي تنفي كل واحدة منها الأخرى لتولد بذلك مجالا دراميا للحكاية، ويواصل البطل استدعاء لهذه الأساطير بقوله: «يبدو أنك لم تصدقي ذلك أن يعيش رجل مع تمثال لامرأة ضرب من الجنون أليس كذلك ؟ حتى لو كان الرجل رساما وكانت المرأة فينوس لا غير ¹»، كان هذا الحوار هو بداية ظهور فينوس في الثلاثية وتكررت بعدها في عدة مواضع.

وتعد فينوس ² إلهة الحب والجمال والخصوبة في الأساطير اليونانية وقد ظلت نموذجا مثاليا للفتنة والسحر في المرأة، فهذا الافتتان جعل الكثير من الفنانين يستلهمون منها أفكارهم وأعمالهم، وها هنا بطل (عابر سرير) يجعل فينوس حلما يراوده دائما ليصل إلى امرأته وهو في مقطع آخر يشبهها بالهة الحب قائلا: «هي كانت كفينوس لها غضاضة بطن لم ينبج.. كنت أصلي لإلهة الاخصاب كي تحرر أنوثتها المغتصبة ³»، يضيف استلهاً أسطورة (فينوس) نوعا من السحر على السرد بقوله: «كنت أريد امرأة كفينوس في انزلاق نصف ثوبها، أكو نصفها أو أعري نصفها الآخر حسب رغبتني، امرأة نصفها طاهر ونصفها عاهر، أتكفل بإصلاح أو إفساد أحد نصفها.. فبكل نصف فيها أقيس رجولتي ⁴».

استفادت الروائية من الكثافة التكرارية لاسم الشخصية الأسطورية (فينوس) دون استدعاء كامل لها، بل حاولت اسقاطها وجعل بطلتها تغدو حلما كما هي (فينوس) رمزا للجمال وللحب والعطاء،

¹ ذاكرة الجسد، ص: 166

² فينوس أو أفروديت" كما جاء في الأساطير الوثنية كانت مثالا للجمال الذي يسعى وراءه أي رجل ويذكر أنها تكونت من زيد البحر وخرجت من الصدفة كلؤلؤة براقة وأنها أنبتت العشب الأخضر على أرض جزيرة قبرص حين وطأتها بقدميها الفاتنتين للمرة الأولى ويوجد تمثال فينوس الشهير بمتحف (اللوفر) بباريس وقلده الكثير من النحاتين تمجيذا لإلهة الحب والجمال

³ أحلام مستغانمي، عابر سرير ، دار الآداب، بيروت، ط7، 2008، ص: 86

⁴ عابر سرير، ص: 198

فهذا التفاعل بين السرد والأسطورة يعيد تشكيلها وتكثيف دلالاتها الموحية، بما يضمن لها تفاعلاً جميلاً مع التجربة الروائية «وأفهم أن يكون رودان قال إن لها القدرة على إلهاب الحواس لأنها تمثل بهجة الحياة، هي دائماً الابتسام تستيقظ بمزاج رائع كل صباح لأنها وهي إلهة الحب والجمال، لم تتلوث برجل إنها أنثى بشهوات مرتفعة»¹

يعد "أوغست رودان" auguste rodin الذي اقتبس البطل وصفه لفينوس من أشهر الفنانين والناحيتين في فرنسا خلال القرن التاسع عشر، حيث طوّع "أوغست" الضوء لينعكس على منحنيات الأجسام وعلى تماثيل (فينوس) ليصبح رمزاً للإبداع، ولا تكفي هذه الآلية من التناسل باستدعاء النص الأسطوري الغائب بل تحاوره وتجعله جزءاً من النص السردى وجزءاً من حياة الشخصيات، فتمثالها الموجود في منزل (خالد بن طوبال) أضفى رمزية درامية متجددة حسب نظرة كل زائر لها ذلك أن «الأدب يزدهر دائماً في النزوع إلى عالم مقدس ضائع»².

2- (سندريلا):

ومن أهم الأساطير التي تناصت معها الروائية في فوضى الحواس أسطورة سندريلا، استعارت قناعها لتلبسه للبطلة وعلى أساسه تقوم معطيات السرد وأحداثه رابطة بين الجو الخيالي والأسطوري وبين واقع البطلة (الخيال السردى) «لولا أنني تنهت إلى مرور الوقت واقترب نهاية الفيلم، الذي سيفاجئني الضوء بعده، ويحرق شريط حلمي ويجولني كما في قصة سندريلا من سيدة المستحيل إلى امرأة عادية، تجلس في قاعة بأثيرة جوار رجل قد لا يستحق كل هذه الأحاسيس الجميلة التي خلقها داخلي»³

تحيلنا الروائية من خلال هذا المقتطف السردى إلى أسطورة سندريلا والأمير، وتحول قاعة السينما مسرحاً لهذه الذاكرة التي تغير أحداث السرد إلى نوع من الخيال الجميل المقترن بالأسطورة، في تحول البطلة من الحلم إلى الواقع.

ولا يتوقف استلهام الروائية لهذه القصة هنا، إنما تستمر إلى صفحات كثيرة وهذا ما نلمسه من خلال شخصيات الرواية، فغالباً ما يتجلى «هذا الشكل من أشكال استلهام الروائيين العرب

¹ المصدر نفسه، ص: 100

² ميشال بتور، بحوث في الرواية: ترجمة: فريد أنطونيوس، دار عويدات، بيروت، ط2، 1982، ص: 92

³ فوضى الحواس، ص: 57

لما هو أسطوري من خلال إحدى العناصر الأساسية المكونة للنص الروائي، الشخصية والشخصيات الحكائية، أو العالم التخيلي أو الفضاء أو الفضاءات المكانية، وغالباً أيضاً ما تتضافر هذه العناصر فيما بينها في النص الروائي الواحد¹، وتتخذ بذلك الشخصيات الروائية من التاريخ والأسطورة رمزا دلالية.

ويتضح هذا أكثر من خلال المقطع التالي: « مسافة لم أعد أدري أعبرتها في لحظة أم في ساعات ولكنها المسافة الصغيرة والكبيرة في آن واحد، تلك التي عندما تقطعها نكون قد تجاوزنا عالم الحلم إلى عالم الحقيقة أكانت كافية... ليلتصق بي عطره، ويخترق حواسي حد إيقاظي بعد ذلك أشهراً أمام رجولة لن استدل عليها سوى يعطرها²، في انتقال البطلة من عالم الحلم إلى عالم الحقيقة لم يتبق لها سوى وسيلة العطر للتعرف على ذلك الرجل مرة أخرى، ليشكل بذلك العطر معادلاً أسطورياً للحذاء ولكن هذه المرة المرأة هي التي تبحث عن الرجل وليس العكس.

ولتجعل الروائية عملية الفصل بين الأسطورة والرواية أمراً صعباً تتقمص شخصياتها أدوار أبطال الأسطورة وتحاورها مستلهمة منها الأحداث الرئيسية وتستعير قناعها حتى تترك أفق انتظار القارئ، وتعبث بالذاكرة الجمعية «الجنون بدايته الحلم، وحلمي الليلة، أن أسكن جسد تلك المرأة التي ذهبت نيابة عنها لمشاهدة الفيلم³».

من الملاحظ أن الروائية تحاول إقحام القارئ في فوضى الحواس بإدراجها كل مرة دلالة جديدة لكل حاسة « فقد أصبح لهذا العطر ذكرى تقودني في عممة الحواس... لأستدل عليه⁴، فباستعمالها العطر هنا تحاول تحريك حاسة الشم عند المتلقي، ويرجع ذلك لأن «الرائحة على عكس الصورة والدلالات الروتينية للأصوات لا يمكن أن توصف أو تحدد في المدى اللانهائي للغة، الرائحة دقيقة جداً لذا فهي مقدسة ومنزهة عن الوصف⁵».

وتواصل تناصها على لسان البطل قائلاً: «حتماً ولكن أكثر من هذا اللون أحب المصادفة التي جعلتنا نرتدي اللون نفسه اليوم أيضاً، مازلت أذكر ذلك الثوب الذي كنت ترتدينه يوم رأيتك أول مرة،

¹ عبد الله أبو هيف، قناع المتنبي في الشعر العربي الحديث، المؤسسة العربية للنشر والتوزيع، ط1، 2004، ص: 143

² المرجع نفسه، ص: 58

³ فوضى الحواس، ص: 61

⁴ المصدر نفسه، ص: 70

⁵ برنارد توسان، ما هي السيمولوجيا، ترجمة: محمد نصيف، دار إفريقيا الشرق، المغرب، ط2، 2000، ص: 22

حتى إنني كما في قصة ذلك الأمير، الذي لم يبق له من (سندريلا) سوى حذاء ليتعرف به إلى فتاة لا يعرف سوى مقاس قدمها أتوقع أنني لو رأيت امرأة ترتدي ثوباً من المسلمين للحتت بها، متأكداً من كونها أنت»¹.

تنقلب المعادلة هنا لتصبح الأسطورة بحث رجل عن امرأة، وتكمن المضاهاة بين طرفي التشبيه (سندريلا المشبه به) و(حياة المشبه) عبر وسيطين (الثوب والحذاء)، حيث يشكلان الوسيلة التي من خلالها يمكن العثور على الغائب (البطل)، وتنتقل بذلك الناصة من حاسة الشم إلى حاسة النظر، حيث يشكل ثوب المسلمين الأسود دلالة بارزة يتمكن من خلالها البطل التعرف على (حياة).

عملت الروائية على دمج اللون مع الأسطورة بشكل يجعل من اللون دلالة عريقة « فضلاً عما يشره توظيف اللون من رموز وإيحاءات وتراسل يتجاوز الإطار المعجمي ويثري دلالات الألفاظ، وينتقل بها من المحسوس إلى ما وراء الظاهر أو الإطار المحدود»²، وبهذا استطاعت الألوان أن تثرى التجربة الروائية بدلالات نفسية، وأضفت صورة شعرية على الخطاب الروائي وبذلك يمكن تجاوز الإطار المحدود إلى اللامحدود من خلال الحواس.

استطاعت الروائية بتوظيفها لمفهوم القناع من خلال جدلية هذه الأسطورة كشف الغطاء على بئر خيالية تعج بالعذاب والعذوبة معاً، وتوضح للقارئ بعدما عبثت بذاكرته مستعملة اللغة الشعرية لإظهار الشائيات المتضادة التي تزيد النص لذة وبهاء « في النهاية...كان كلانا بالنسبة إلى الآخر سندريلا والأمير في الوقت نفسه، وكان هذا أغرب ما في قصتنا»³.

خاتمة:

■ ينطوي الخطاب الروائي النسوي على صور متلونة تتجسد فيها ثنائية (الأنا والآخر) حيث تعمل ذات الآخر مرآة نرى فيها ذاتنا، ويتضمن هذا البعد المعرفي الذي يتضمنه التناص في تشكيل وعي الجماعة بالتغيير نحو الأفضل .

ويمثل القناع نمط تعبيرياً عن الذات والرؤية التي تمتلكها اتجاه الآخر، فهو يخفي شخصية ما ليظهر أخرى بدلا عنها، وقد استعانت به الروائية لتسليط الضوء على صور جديدة لهذه الشائيات، ولتعطي

¹ المصدر السابق ، ص: 85

² علي جعفر العلاق، الشعر و التلقي، دراسات نقدية، دار الشروق، عمان، ط1، 1997، ص: 186

³ فوضى الحواس، ص: 86

نصها كثافة دلالية ناتجة عن التفاعل القائم بين مناحات القناع التاريخية والاجتماعية والنفسية وإسقاطها على شخصياتها الروائية.

■ إن العلاقة التفاعلية بين النصوص الغائبة في ثلاثية "أحلام مستغانمي" مزدوجة الأثر منها ينبثق النص وتشكل بناء وبها يدركه المتلقي، فهي إحدى المكونات الأساسية لأدبية المدونة لأنها تعود إلى الوظيفة المزدوجة المعرفية والجمالية للنص الروائي، فهي وسيلة لا يمكن أن يحصل القصد من أي خطاب لغوي بدونها.

■ لقد تلاقت في هذه الروايات النسوية المرجعيات الغربية والعربية، وامتزجت الفلسفة بالأدب والفن بالتاريخ واستحضرت الروائية التراث والشعر وجمعت بين الواقعي والأسطوري والعجائي وجاورت بين الأزمنة المستقتاة من حوادث تاريخية لتجعلها مفتاحا لعلمها الروائي. تجدر الإشارة إلى أن الثقافة التي تخص الروائية والتي وظفتها في نصوصها ليست تلك الثقافة التي تشير فقط إلى التراكم المعرفي المخزن في ذاكرتها، وإنما تلك التي تعد لبنة بناء وتحول وتغيير للمستقبل تتحول بانصهارها في الذات إلى رؤية فكرية ومعرفية اتجاه ما يحيط بها من أوضاع راهنة تثير تجربتها، لأن الإبداع الحقيقي لا يتم خارج النسق الثقافي والمعرفي.

قائمة المصادر والمراجع:

- أحلام مستغانمي ، فوضى الحواس ، دار الآداب، بيروت، ط:5، 1998
 أحلام مستغانمي ،ذاكرة الجسد، دار الآداب، بيروت، ط:11، 1992
 أحلام مستغانمي، عابر سرير ، دار الآداب، بيروت، ط، 7، 2008، ص: 86
 أدونيس، النظام والكلام، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط، 1، 1993
 برنارد توسان، ما هي السيمولوجيا، ترجمة: محمد نصيف، دار إفريقيا الشرق، المغرب، ط، 2، 2000
 جعفر العلاق، الشعر و التلقي، دراسات نقدية، دار الشروق، عمان، ط، 1، 1997
 جوليا كريستيفا، علم النص، تر: فريد زاهي، دار توبقال للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، المغرب، ط، 2-1997
 حسين خمري، نظرية النص، من بنية المعنى إلى سيميائية الدال، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط، 1، 2007.



عبد الله أبو هيف، قناع المتنبي في الشعر العربي الحديث، المؤسسة العربية للنشر والتوزيع، ط1،

2004

علي جعفر العلاق، الدلالة المرئية، دار الشروق، عمان، ص، 2002.

مارك أنجينو، مفهوم التناس في الخطاب النقدي الجديد، تر: أحمد مديني، عيون المقالات، دار

البيضاء، ط1.

محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري، إستراتيجية التناس، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط2- 1986.

مصطفى بيومي عبد السلام، التناس: مقارنة نظرية شارحة، عالم الفكر، ع1-مج40 سبتمبر 2011

ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، تر: محمد برادة، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة،

ط1- 1987

ميخائيل باختين، الكلمة في الرواية، تر: يوسف حلاق، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 1988.

ميشال بتور، بحوث في الرواية: ترجمة: فريد أنطونيوس، دار عويدات، بيروت، ط2، 1982

نضال صالح، النزوع الأسطوري في الرواية العربية المعاصرة، اتحاد كتاب العرب، دمشق، 2001

يوسف شلب، كيلوبترا وعصرها، منشورات دار علاء الدين، ط1، 2000