

الرواية النسائية المغاربية والكتابة بشروط الجسد

أ. الأخضر بن السائح

جامعة الأغواط

يمثل الجسد في الرواية النسائية الصورة السردية المحفزة داخل تشكّل المكونات الأخرى.

فالجسد هو سيل الكتابة عند المرأة وناورها التي لا تتضرب ومعجزتها التي لم تكتمل، فمن الجسد تقبض المرأة على شيطان لغتها ومن معجمه تزيّن السرد ببروقه ورعوده وتركب على أحصنة اللغة، وتقتل الحرائق وتبارك حتى الجحيم.

في حضرة الجسد ينحت السرد، وتتناسل الجمل داخل طميه وفي عمق جغرافيته، حيث تتخذ اللفظة بعدا دلاليا واسعا، ويتحول الإدراك المعرفي للمتلقي في اتجاه جديد، كما يتحوّل منظور الرؤية ليكون للأشياء بعدها المغاير.

فالسرد يصبح معادلا لغويا لحالة الجسد، كما يحقق الوظيفة الشعرية للغة، ويماثل بين عناصر الوجود المادي والكيان الجسدي الإنساني.

قانون التماثل هذا تحسنه المرأة التي تكتب بشروط الجسد حيث، يحدث التماسك النصّي على مستوى عال داخل السياق الجسدي، ولا شك أن الكثافة الجمالية وحالات الاجتذاب الفني وبث اللذة الجمالية يمثّله الجسد الذي يبقى من المرتكزات والعلامات التي تستثير بها الرواية النسائية المعاصرة.

1 - صوت الذات المبدعة، والسفر نحو الأبعاد اللامتناهية في الجسد

والذات:

تسكن الروح الجسد، وتهيمن على فضاءاته وتحتويها: ثقافة، وذكرى، ورؤيا، وينفتح الجسد على إشراقات الذات فينعكس فيها، ليغدو الجسد، بتشكيلته الظاهرة،

أول عتبة نصّية للعبور من الجسد البرّاني إلى الجسد الجوّاني، ذلك أن "الجسد كان - وما زال - مادة للنشاط الثقافي، في بعده الخيالي، وفي بعده اللغوي"¹. والكتابة قابلية الجسد لتمثيل هذا المكتوب معرفياً، بعد أن ترك بذرته ونواته، تنضج وتتمو وتلد، وإذا مات الجسد، تبقى الروح ترفرف؛ لتسكن جسداً آخر. فحاله أشبه بحال الإنسان: يموت الجسد، وتبقى الروح، إذ "الكتابة ليست قراءة ذات، بقدر ما هي قراءة آخر يتجدد"².

يبدأ مستوى الوعي الإدراكي المشكّل لموقع الرؤية في الرواية النسائية من الجسد هويّةً، وتبدأ أسئلة الكتابة، من خلال أسئلة الجسد الذي يشخّص أكثر الأفعال المصاغة ذاتياً، والمشبّعة بأحاسيس الجسد التي تمثّل موقف الساردة أو موقف مؤلفة النص. فالمرأة المبدعة تصغي إلى جسدها، ومن خلال جسدها، تبحر في عوالم الذات.

من هنا، تعتبر كوكبة الدوال التي تمثّل النص النسائي امتدادات نورانية من الجسد إلى الذات، ومن الجسد إلى العالم الخارجي، ذلك أن الجسد تمثيل حي للنص، يؤطّر جسور العبور بين الداخل والخارج، كما يتميّز بسحر الملاحقة عند المرأة المبدعة التي توظّف كطاقة أكثر دلالة وترميزاً. فحلم المرأة المبدعة مخبوء في جسدها، من هنا، نلمس موضوعية (الجسد) بدلالاتها المفتحة على النص.

تطلع علينا رواية "قلادة قرنفل" للكاتبة المغربية (زهور كرام)، يطغى عليها صوت الذات، وبلاغة الجسد، حين ينتشي بوجود الآخر، وبالبحث عنه. هنا، تتحول اللغة إلى طاقتها الشعرية الكامنة في جسد الساردة الباحثة عن الآخر، إذ اللغة "عبر نظامها، تقوم على استحضار الغائب والكلام عنه، لا على استحضار الحاضر والكلام عنه، كما يعني أنها تملك القدرة على تشكيل هذا الغائب، وإعادة تشكيله؛ لإعطائه "صورة سمعية، ومفهوما ذهنياً"³.

"... تزدهم نفسي شوقاً لرؤيته.. وأمتلئ كلاماً أستعيده من شوقي، وارغب في حكيه، حين التقت عيني بعينه، خبائي الصمت في تجاعيد الزمن.. انهزمت في داخلي، وتعطل الكلام. لم أفهم ما حدث.. ما وجدتني أَلَم لم لغتي.. ما وجدتني أحرك لساني.. لم أفهم ما حدث. في المرة السابقة، وقفت أنشد امتدادي أمامه.. هذه المرة، اختزلت امتدادي في صمت يذبحني.. هو ما سألني عن صمتي. حين تحركت عيونه، تهدئ صرخة صمتي، وجدتني أحاول جاهدة تحريك لساني، والبحث عن لغة تخرقني، فتكبتني؛ ليتكسر الصمت أمامه.. أمامي..."⁴.

صوت الذات المبدعة ينطلق من الأعماق، نلمس ذلك مع افتتاح السرد بتلك العوالم الباطنية التي تبحث عن الخلاص في هذا الآخر، ووجع السرد هو في وجع هذا الجسد وأشواقه الدفينة المكبوتة، وكأن الساردة لا تتكلم؛ وإنما جسدها الذي يتكلم.

حين نصغي إلى المقطع السردى، يترأى لنا حضور الذات لغةً، من خلال مصاحبة كل فعل لضميرها: "...أمتلئ.. أرغب.. انهزمت.. أفهم.. وقفت.. أنشد.. ألم.. أحرك.. اختزلت.. تحركت...". وضامائر المتكلم المرتبطة بالفعل، تعطي انطباعاً بوعي الذات بنفسها، وبالأخر التواقة إليه.

والجسد الذي تتحرك في سياقه "الساردة" جسد بمصدره الأنثوي والذكوري، وهو هاجس المرأة ونواتها الحكائية: "... حين التقت عيني بعينه، خبائي الصمت في تجاعيد الزمن.. انهزمت في داخلي، وتعطل الكلام...".

ما نلمسه أن "الذات (الأنثى) مفجوعة بالآخر (المذكر)، هنا، يتدخل الزمن الخارجى؛ ليحل محلّه الزمن النفسى القائم على التداخليات الداخلية التي يعوّل عليها في تفسير خطية المسلمات الموروثة في البنية التعبيرية اللغوية. فالساردة مسافرة في الرؤيا التي تضيئها شعلة الشعر، كما يتحوّل الفعل من آلة تصوير

لحدث، إلى مادة من مواد البناء، وهندسة السرد: "... حين تحركت عيونه، تهدئ صرخة صمتي، وجدنتي أحاول جاهدة تحريك لساني..."

وطاقة الفعل هنا، تتحوّل من طاقة حركة إلى طاقة إشارة توحد الأصوات. وفي صمت هذا التلاحم، يتحقّق صوت التلاحم الجسدي، أو صوت التلاحم النصّي الذي اقتضى الاكتفاء بلغة الجسد، لغة الإشارة. فالجسد هو المؤشّر على تلك التحولات الطارئة، وهو المولّد لحركة التداعي والاستدعاء. تواصل الساردة تصوير المشهد السردى باقتصاد مركز في اللغة، وكثافة في المعنى:

"... شهدت نفسي تتعرّى أمامي... تفضحها شمس هذا الصباح، وجدت الأبيض يحنك بي، يوقظ ما بداخلي من ارتعاشات.. يعزفها.. يغنيها.. رأيت الأبيض ينفلت مني، حين اقترب هو من صمتي.. حين لمحته بطرف عيني؛ يصغي إلى صمتي... يقترب من شعري المسدول.. هذه المرّة، أطلقت شعري، حرّرتّه من القيود.. غمس أنفه بين ثنايا شعري، فغاب وجهه، وإذا بي أبحث عنه. - شعرك غابة!

- شعرك ليل دامس!

قالها المرّة السابقة .. وأنا الآن أبحث عنه في تعاريج الغابة.. أخاف أن أفقده في هذا الليل الدامس، لولا أن الأبيض الذي أشاهده الآن، يرقص أمامي، لحسبت الكون انطفأ، وبات ليلاً...⁵

إنّ كثافة اللغة، وقوّة المجاز، وطاقة الترميز، طرحت نصّاً يحتمل مضاعفات دلالية عدّة، وسياقا يحتمل دلالات شتى، وجملة تحتمل جملاً متعدّدة. نلمس الميل إلى التوحد بـ (الأنثى)، وتوحد الآخر (المذكر)، وغيابه في الأنثى: "... أنا الآن أبحث عنه في تعاريج الغابة...". فالأنثى، حين تدخل النص، تمارس الانشطار الذي يجعل دلالتها تعطي الكون بأكمله، وقد تفتّن إلى ذلك

الصوفية في طقوسهم، فوردت في مآثر (ابن عربي): "أن المرأة هي أقرب المواد إلى الخالق، وأقدرها على احتواء ماهيته وصفاته، وإظهارها، ولعل هذا الاصطفاء يفسّر غرام بعض النساك بالمرأة تقرباً إلى الله، وملامسته لحضوره من خلال جسدها، ويسوغ الانجذاب الثاوي للرجل نحوها طالما أن عشقها "ميراث نبوي، وحب إلهي"⁶.

وما يلاحظ على (زهور كرام) تلك الشعرية السردية التي انفلتت من سلطة الخطاب، ليتحول النص إلى شرنقة للأنواع التعبيرية المنزقة من تيمة الجسد الأنثوي، المنجذب إلى الآخر. هذا الانزلاق الجسدي، زود النص بقيم دلالية مضافة، وأفرغ الجسد من شحنة توتره، وتباريح بواطنه وقلقه. وغدّى السرد بديمومة حركته وتحوّله. هذا ما يجعلنا نقول بتشيء الحالة الجسدية داخل المشهد الإبداعي النسائي، وتحولها إلى رؤيا لا تطلها إلا اللغة الشعرية الرامزة، الغنية بانزياحاتها الرمزية التي تحافظ على الجسد وآلياته المختبئة وراء اللغة. "... أحسست بشيء يدبّ في قلبي، كأني رأيت إبراهيم يطل منه..."

فحين يستخدم أي عضو من أعضاء الجسد، يستخدم حسب حجمه الثقافي، وبعده التداولي؛ فالقلب هو المضخة التي تنبض الدم حاراً في أوردة الجسد وشرائبه، وبالتالي يعتبر الآخر (المذكر) المحرّك لـ (الأنثى) وهاجسها في معانقة تجربة كتابتها الروائية.

والجسد يتخلق من أجزائه المكونة له؛ "فعندما يستعصى العثر على معنى للكل، بإمكان المحلّل أن يعود إلى الأجزاء. فقد لا يدل الكلّ إلا من خلال أجزائه، أو قد تختلف دلالة الكلّ عن دلالة الأجزاء المكونة له، تلك حالة الجسد، وتلك حالة دلالاته وأشكاله ومعانيه"⁷.

إن موضوع الأنوثة، وسياقها: لغة ورمزا وإيحاء، تعتبر ظاهرة أساسية فاعلة في الرواية النسائية المغاربية، وعندما نشير إلى الرواية النسائية؛ إنّما نقصد الرواية

الناضجة فنيا، وليست الرواية التقريرية الصحفية التي لا تمت بصلة إلى عالم الرواية إلا في عنوانها، ولا نقصي هنا، ولا نهّمش بقدر ما أريد للرواية التي يتوفر فيها الحد الأدنى من العمل الفني، مما من شأنه أن يساعد على الدراسة والمقارنة. "تخب الحياة" عنوان رواية لـ (آمال مختار) التي تدخل الأنثى إلى عالمها الروائي دخولا جارفا، ويبقى الجسد المؤنث في موقع التأسيس الذي يمثل نواته الحكائية والدلالية حيث نلمس حيوية السرد وطاقته الفعالة. فقد ورد على لسان الساردة:

"...دقائق بعد السابعة، أخذت مرآة من حقيبتتي، لم يكن وجهي مرهقا ولا مترهلا، بل كان مشرقا وجميلا، أعدت صباغ شفتي، ترحلقت إلى الطرف الآخر من الكرسي، كنت سأغادر لما وقفت، سطع ضوء في عيني؛ فتهاويت. أغمضت عيني.. بخخت عطرا على جسدي.. وقفت عارية أمام المرأة.. فكرت أن أعيد رسم شفتي، ثم عدلت بقلم.. تتبعت خطوط جسدي على المرأة، ورسمته. تطلّعت إلى الرسم أحسست بشيء يدبّ في قلبي، كأنّي رأيت إبراهيم يطل منه كأنّي رأيته يقف فيه، يتبختر، يتمدّد، ويضحك..."⁸.

الكتابة قراءة تطلّ من الجسد وإليه، وحركة النص حركة الجسد الذي يمدّ النص بتفجير هائل للدلالة، بمقتضاه ينساب السرد عن طريق الحركة الداخلية التي يحدثها الجسد، بحيث تغدو تداعيات الرؤيا محصورة في هذا الجسد أو في جزء منه.

ورد على لسان الساردة - باعتبارها حاكية وفاعلة في رواية "تخب الحياة"-

ما يلي:

"... شيء ما يحدث هنا، يتحرك.. فذاتي لم تعد تقوى على ذاتي، تكد سنا جميعنا، أنا وفوضاي، والارتباك وضوء أسر. كأس أخرى أيتها الشقراء.. ماذا يحدث؟ وماذا سيحدث؟... التحام، انصهار، لوحدة تجديدية، يتداخل في فضائها

الجسد والفعل مع اللون والضوء والظل. والفعل متوتر، يهدم، ينساب، يتعالى ضجيج، وتمتلئ الصرخة المكتومة بأثات المتعة. تنقنت قطع الثلج في كأس وتتن...⁹.

ما نلاحظه، ونلمسه في النص هو نزوع الأنثى إلى الاشتعال الجسدي، والرغبة في الالتحام، تسرد الكاتبة لحظة الانصهار تحت وطأة الجسد، متشظيا مع ذاته وواقعه، وقد غلب على النص تعابير الانصهار والاحتراق، فالسرد هو اكتشاف للذات الأنثوية عبر اكتشاف الآخر، وصوت الجسد هو الذي يطغى على السرد، ويتقاطع مع الآخر المذكر. "من هنا، كان الجسد كلا وأجزاء في الوقت نفسه، إنه يولد معطى انفعاليا وغريزيا وثقافيا عاما، وكل هذا المعطى لا يدرك إلا من خلال الأجزاء، ولا يستقيم وجود هذه الأجزاء إلا من خلال اندراجها ضمن هذه الكل الذي هو الجسد"¹⁰.

تقتحم المرأة عالمها الكتابي بجسدين: جسد بيولوجي محسوس، وجسد لغوي، فتحمل نصها مجنحا بحسبته وتجريده فقد نلمس مفردات جسدية المرأة وبيولوجيتها، كما نلمس رمزية هذا الجسد ومجازاته التي تتركها الألفاظ المشعة في النص. والكتابة السردية النسائية، بوصفها إنصاتا للمكبوت الجسدي، تشترك فيها أغلب الروايات المغاربية. فها هي الكاتبة الليبية (فوزية شلالي)، لم تشذ هي الأخرى عن الظاهر. يرد على لسان الساردة "صالحة":

"... المشهد اليومي متاهة من خطوط متداخلة شوهاء، والأصوات مزيج صاخب من نقيق وزعيق وانفجارات...!

أبكي، لا، أنا لا أبكي، إني أحاول أن أبكي فأرتد مهزومة: "هذا أنت، أيها البكاء، تخذلني!.. أحاول أن أريح رأسي على كتفي، فتحيط بي غيلان الرغبات: "إني أحتاج رجلا، ولا بد أن هنالك رجلا ما في هذا الحي.. في هذه المدينة.. في هذا الوطن.. في العالم.. في هذا اليوم..، يحتاجني كما أحتاجه، وربما أكثر!..."

ذراعي يختزنان هذه الرغبة المحمومة في أن يحضنا رجلا ما، يشعلان فيه نار هذا الوقت الوعر. هيا نجرب أن يحيل هذا الفراغ.. هذا الهواء البارد الخفيف، رجلا!.. تتهاى علي صور هؤلاء الرجال الذين أعرفهم واحدا واحدا.. الذين جربتهم، والذين لم أجربهم واحدا واحدا!.."¹¹.

حين نستدلّ بهذا النص، ونستقرئ فضاءاته، بحثا عن حمولة رموزه، وإشعاع إشاراته، نلاحظ:

أنّ الكتابة السردية النسائية، بوصفها إنصاتا للمكبوت، تحافظ على تماهي الذات مع أشياء الوجود، فحالة الساردة النفسية، وقلقها الوجداني، وانفجار رغباتها الكامنة، وحاجتها إلى الآخر الغائب، جعلت حياتها لا تطاق، فحتى المشهد اليومي المألوف، انقلب إلى فوضى عارمة، ينقصها التجانس والتنظيم: "... المشهد اليومي متاهة من خطوط متداخلة شوهاء..."

أنّ هناك تماثلا وتزاوجا بين إيقاع الذات والحياة والواقع، وإيقاع الجسد الثائر؛ مما يؤكد طبيعة السرد عند المرأة، القائم بين تجاذب الذات والجسد، هذا التجاذب هو الذي يغذي الحركة السردية ويدفعها، كما يمثل هذا التجاذب المحور الذي يجمع بين مفاصل الرواية وشخصياتها وأحداثها.

أنه، حين نصغي إلى النص، ونتأمل العنصر الإيقاعي المرتبط بالجسد، نجد التركيب الإيقاعي يبدأ من الحواس وينتهي عند الجسد: "... ذراعي، يختزنان هذه الرغبة المحمومة في أن يحضنا رجلا ما، يشعلان فيه نار هذا الوقت الواعر..."

إن الجسد "باعتباره بؤرة لتجلي العملي والغريزي والوظيفي والأسطوري الثقافي، يعيش بشكل دائم تحت التهديدات المستمرة للاستعمالات الإيحائية (الاستعارية). إننا من خلال هذه الاستعمالات لا نقرأ الحركة ولا نقرأ الإيماءة، ولا نقرأ ترابط هذه الحركات وهذه الإيماءات، ولكننا نقرأ فقط النصوص التي تولدها

هذه الحركات"¹². ولو نصغي إلى النص، نصغي إلى نبض الساردة، ورعشة جسدها من خلال إيقاع الرغبة في هذا الآخر الغائب.

أنّ جغرافية الجسد تتداخل مع فضاء النص وفضاء المكان إلى درجة التماهي، فالمرجعية الثقافية لدلالة الجسد تحتوي تمفصلات المعنى المكتتزة فيه، تنثريه بخصوصية المجاز، ومضاعفة الدلالة، كما أن السياق سيحوّله إلى نسيج النص ورؤيته الكلية.

إنّ "الذراع" وظفت بدقة، فهو عضو من الأعضاء الرئيسة للجسد، لما تمثله من حمولة دلالية كثيفة، أدناها، دلالتها "على التهديد، وعلى المنع، وعلى العناق، كما تدل على الإشارات الرامزة للفعل الجنسي"¹³، نستشف أثره من قول الساردة: "...هيا نجرب أن نحيل هذا الفراغ.. هذا الهواء البارد الخفيف رجلا.."، حيث إنّ وظيفة الذراع تكوّن فكرة التملك، والاغتنام، والتشكيل، مثلما هي المعانقة والرغبة، كما أن السياق الذي وردت فيها يكسبها شكلا إيجابيا تصويريا، تعكسه مخيلة المتلقي، ومرجعياته الثقافية؛ فيحمل النص مجنّحا رشيقا إلى القارئ، حين يزواج بين المرأة الجسد والمرأة المجاز.

إنّ المنتبّع للمشهد الإبداعي النسائي المغاربي، يكتشف أن سرد المرأة عموما هو وقفه تعرّف على الذات أولا، ووقفه تعرّف على الآخر، بوصفه روحا وجسدا ونصا معا.

وحين نعود إلى رواية "الغد والغضب" للكاتبة المغربية (خناثة بنونة)، نجد تمرّدا وعصيانا وفوضى من أجل تحرير الذات أولا، ومن أجل تغيير نمط السلطة المتعالية التي تقمع الجسد وتقمع الذات تاليا.

فالساردة "هدى" ذات فاعلة، تملك القدرة على التجاوز والاختراق، وعلى الرغم من ذلك، نجدها تعاني الوحدة والشعور بالخوف:

"... حينما كانت تماشيني، كنت أتساءل: هذا الجسد.. أي ألوان من التفجير والارتواء قد عرف؟... وكان ذلك يوقظني على جسدي.. هذا الذي قد يكون يحمل نفس استعدادات جسد "هند"، لكنني لم أتيقن، فجسدي لن يكون غير شبيه بي، يحمل لوحة كبيرة من البدء. ولكنني رأيت خموده... خمود جسد "هند"، وهو يتلقف في كفه يد "محسن"، حينما التقيناه صدفة ذات مرة.. فلكان أية لحظة، أو أيام، أو متعة، لم تجمع بينهما!. بينما كنت أنتظر أن يحصل أي شيء واضح، حينما يتقابل جسدان، عرف بعضها في وقت ما..."¹⁴.

يتجلى فعل السرد عند المرأة، على أنه اندفاع نحو المغامرة والاكتشاف، فللجسد لغته وبلاغته، وهو أول عتبة نصّية تسمح لنا بالمرور من الخارج على الداخل. وقراءة الساردة "هدى" لـ "هند"، قد تمّ من خلال جسدها، والملاحم الظاهرة فيه، فهي ملاحم الألم والخوف. ونص (خنائنة بنونة) قلقُ أسئلةٍ، وأزمة هوية، كما أنّه محاكمة للتاريخ والحقيقة.

كانت رغبة الساردة "هدى" إثباتا للوجود، وإثباتا لكيونة المرأة، وحضورها الفاعل المؤثر. من هنا، كان عنوان الرواية "الغد والغضب" الذي امتاز - من الناحية السيميائية- بعلاقة عضوية مع النص، مشكّلا بنية تعادلية كبرى؛ تتألف من محورين أساسيين في العملية الإبداعية، هما: العنوان/ النص. ومعه، سيغدو العنوان هو "المناس" الذي يستند إليه النص الموازي¹⁵.

تحضرنا - في هذا السياق - رواية "فوضى الحواس" التي هي وليدة الجسد الأنثوي وحواسه، هذه الرواية الجارفة التي ولدت بين تعابير الاحتراق والانصهار مع تداعيات الرؤيا الدائبة، على الحركة التحويلية التي لا تعرف السكون أو الثبات. يرد في افتتاحية الرواية:

"... عكس الناس، كان يريد أن يختبر بها الإخلاص، أن يجرب معها متعة الوفاء عن جوع، أن يربّي حبّا وسط ألغام الحواس.

هي لا تدري كيف اهتدت أنوثتها إليه. هو الذي بنظرة، يخلع عنها عقلها، ويلبسها شفتيه، كم كان يلزمها من الإيمان كي تقاوم نظرتة!... كم كان يلزمه من الصمت كي لا تشي به الحرائق!... هو الذي يعرف كيف يلامس أنثى تماما، كما يعرف ملاسة الكلمات بالاشتعال المستتر نفسه.

يحتضنها من الخلف، كما يحتضن جملة هاربة، بشيء من الكسل الكاذب. شفتاه تعبرانها ببطء متعمد، على مسافة مدروسة للإثارة، تمرّان بمحاذاة شفتيها، دون أن تقبلاهما تماما، تنزلقان نحو عنقها، دون أن تلامسها حقا، ثم تعاودان صعودهما بالبطء المتعمد نفسه، وكأنه كان يقبلها بأنفساه لا غير.

هذا الرجل الذي يرسم بشفتيه قدرها، ويكتبها، ويمحوها من غير أن يقبلها، كيف لها أن تنسى.. كل ما لم يحدث بينه وبينها...¹⁶.

حين نقرأ هذا المقطع السردي، يبهرننا ويفاجئنا وبغيرنا؛ فالرواية تمتلك من الكثافة الشعرية، ونزيف الدلالة، وتداعيات الرؤيا ما يجعلها تنغرس في جسد النص، خلية خلّية، ثم تبدأ في الانقسام الخلوي، إنها سيل جارف من الكلمات لا تقوى أمامه سدود البناء المنطقي وحواجزه المباشرة.

إنّ (أحلام مستغانمي) تعتمد على الجسد الأنثوي، كبؤرة مركزية تستقطب حولها عالم النص كلّ. فالدلالة مركزة على وظيفة الشيفرات الثقافية للجسد الحسيّ، تنقله إلى الجسد النصّي، ولو "أن الكتابة استحضرت تاريخ المعاني ونظام المباني: كلمات، فجلا، فخطابا، لحظة إنشائها، لأمتنع حدوثها، ولصارت في حصولها ضربا من المحال، لكثرة انشغالها بالمعاني عن المعنى الوليد، وبالمباني عن المبني الجديد"¹⁷.

لذا، نجد الأعمال الإبداعية، هي التي تفجّر اللغة من الداخل، وتخلق لها دلالات جديدة، غير مألوفة، تثري اللغة، فتجعل فيها الحياة والحركة، ويبقى الأدب

نظاما لغويا "يقوم من خلفه نظام حضاري يحتويه نص مفتوح، تفسّره سياقات خاصة"¹⁸.

حين نتأمل نص (أحلام مستغانمي)، نكتشف اختفاء أدوات الربط، وانسياب المعنى ضمن الحركة الدائرية المحجوزة، من الجسد إلى الذات، جسد النص يستحضر الجسد المؤنث بألفاظه وحميميته، ويبقى النص يدور ضمن جغرافية الجسد وفضاءه، فتظهر شعرية اللغة من خلال الاتصال والانفصال بين الجسد الواقعي والجسد المتخيّل، حيث الدلالة الإيحائية الانفعالية.

إنّ الإيقاع الداخلي لبنية النص، تمّ من خلال معجم الجسد، وما يثير من إغراء وتوتّر واستفزاز. فالجسد بموجوداته، يشحن السرد، ويجعل الإيقاع اللغوي متناغما عبر الجمل القصيرة التي تتعدّم فيها أدوات الربط، ويبقى الإشعار الجغرافي المحدّد للنص متماثلا مع إحياءات الجسد ورموزه المكثّفة. و"اللغة، عندما تدخل الكتابة، تتطهّر من بقاياها، وتلد نفسها حدثا يفارق الأصل إلى غير عودة، وتصبح مجهولا، سمّته الثقافة العربية: سحر البيان..¹⁹.

ولغة (أحلام مستغانمي) تطفح بالشعرية المنسجمة مع طبيعتها، بوصفها أنثى تألف لعبة البساطة، حيث إنّ "إيثار البساطة في نظم الكلام، جعل لغة الكتابة النسائية تتميّز بسرعة الإيقاع الذي يعكس الانفعالات داخل الأنثى، ويكشف عن أحوالها عند التناغم أو التنافر. فالجمل في الأغلب قصيرة متعاطفة أو متلازمة، تتسحب أحيانا ليعوضها نوع من كتابة البياض، تعبّر عنه علامات تعجب أو استفهام، أو نقاط متتابعة، وهو ما يسم نسقها بالتدفق الذي يجسد حال توتر الذات/ الكاتبة، وهي تمارس فعل الإبداع، ومن علاماتها تقطع العبارة بانعدام الروابط، وتسارع الوتيرة، والترجيع الغنائي، وتقسيم الكلام إلا وحدات إيقاعية متساوية"²⁰.

2- بلاغة الجسد، وفاعلية التجسيم الإستعاري:

يستيقظ الجسد كالجمرة في الكتابة النسائية، يمدّها بفاعلية التجسيم بوصفه كائنا حسياً مرئياً موجوداً، تتذوّق طعم الأشياء من خلاله، ليتحوّل بعد ذلك من الجسد إلى الإحساس بالأشياء، والاندماج فيها. فالجسد في الكتابة النسائية عنصر محفز لإثارة الأحداث، وتشغيل الذاكرة، باعتباره المرجعية التي تثبت الكينونة والوجود.

وخلاصة الأمر "أن الجسد واقعة اجتماعية، ومن ثم، فهو واقعة دالة، يدل باعتباره موضوعاً، ويدل باعتباره حجاجاً إنسانياً، ويدل باعتباره شكلاً، إنه علامة، وكلّ العلامات، لا يدرك إلا من خلال استعمالته، وكل استعمال يحيل على نسق، وكل نسق يحيل على دلالة مثبتة في سجل الذات، وسجل الجسد، وسجل الأشياء. إنّ أي محاولة لفهم هذه الدلالات، والإمساك بها، يمر عبر تحديد مسبق لمجموع النصوص التي يتحرك ضمنها، ومعها، وضدها"²¹.

وقد تحوّلت اللغة من كائن مسموع إلى كائن موجود بفعل الكتابة، كما تحوّلت من كائن مجرد إلى كائن محسوس ومرئي باستعارتها لمعجم الجسد، وتوظيفه كدال لغوي وجودي له دلالات أخرى متعدّدة، تتجاوز الموجود إلى ما هو ذهني وروحي، لينتقل بالجسد من الذات إلى الآخر والعالم.

"لقد تحققت للغة، بدخولها إلى عالم الكتابة، أن دلت على نفسها؛ فصارت بالمكتوب إشارة دالة، انتقلت بكائنها من المضغة إلى الكائن، ومن المسموع إلى المرئي، ومن المنطوق إلى المقروء، وتغلّبت على زوالها، فبرزت شكلاً دالاً لمعان لا تنتهي"²².

إن الجسد في الرواية النسائية، يمثّل فضاء عنكبوتياً، تمتد خيوطه إلى جميع العوالم السردية الأخرى، فجغرافية الجسد هي جغرافية النص، واستبطان الجسد الأنثوي هو استبطان للفضاء النصّي، وتمثّل لخصائصه.

إنّ الكتابة النسائية تحسن الإصغاء والتلصص بعينين جائعتين على عوالم جسدها، تستعير للأشياء والأحجام والألوان والظواهر مسمّيات، تستقطرها من جسدها، وحاجاته الكامنة التي تستوطن المخيلة السادرة، بحسب الأجواء النفسية الراصدة لحالة الجسد، الكاشفة لأحاسيسه.

فالمرأة تكتب نصّها، بناء على آلية الاشتغال العضوي للجسد، وإسقاطاته، ولكن الجسد، حين يدخل عالم الكتابة، ينفلت من معناه المعجمي المنغلق، إلى دلالات احتمالية مضاعفة، يفرضها السياق وتفرضها القارئ المصاحبة المنفتحة على قنوات محايدة للجسد، تحقّق الاستبطان والتمنّل من كون الأشياء، كما تتحوّل أعضاء الجسد إلى كائنات حبلّى بالتحوّلات الدلاليّة المتشعّبة التي تغني السرد وتشحنه بالخصب والنماء.

والجدير بالذكر، أن الكتابة النسائية الناضجة فنيا، تجيد في مجملها بلاغة الجسد، وفاعلية التجسيم الإستعاري للأشياء التي تمنحها المرأة تشكيلات الجسد، وتزرع فيها العواطف الآدمية، بوصفها كائنات حيّة نابضة بالحياة، تشارك السارد في توليد السرد وإثرائه.

ومن الأمثلة الدالة على توظيف الجسد، واستعارة أشيائه وتفاصيله، نذكر ما ورد في رواية (فوزية شلابي)، على لسان الساردة "صالحة":

"... مضى أسبوع.. أسبوعان.. ثلاثة.. تلاشى كلّ شيء.. دخلت كل التفاصيل.. رماد الذاكرة القديمة، لكن شيئا واحدا بدأ ينفر من الرماد، ويكون له وهج الجمر: كان شبعا باهتا. ازداد وضوحا، اكتسى معنى وهيئة ونبضا، هي ابتسامته تحاصرني.. أكابدها.. ! .. هي جسر من البهاء والروعة والمودة، فهل أنجو من طوق ياسمين، أو عرجون فل!.. هي ابتسامته تتاغيني.. أهيل على وجهها رماد النسيان ! .. هي ابتسامته.. هي ابتسامته.. يالورطة اللذيذة..."²³.

بناءً على ملاحظتنا للجمال السردية، نشعر بتلك الوقفات الشبحية والطيفية التي تطرحها رؤيا الساردة بعد أن كاد يطويها النسيان. لكن ما نلاحظه أيضاً، هو هذا الطيف الطليق الذي يغادر جسده، ليتوحد مع الساردة، أو يحلّ في الأشياء والتفاصيل المحيطة بها: "... لكن شيئاً واحداً بدأ ينفر من الرماد، ويكون له وهج الجمر...". هذا الزائر الغريب التي استضاءت الساردة بتحوّلاته، فتعاطت لغة الجسد بعد اقتحامها لعالم المحرّمات والممنوعات.

إنّ الحيز العاطفي للجسد والمساحة الرومانسية للأشياء، يمثّل الأفعال والوقائع في الكتابة النسائية، التي تلقى بظلالها على السرد الذي يشحن بكمّ هائل من الوحدات السردية المتناسلة من بعضها بعض، تتحدّد بمدى احتوائها لهذا الجسد المغيب. "... كان شبحاً باهتاً، ازداد وضوحاً، اكتسب معنى وهيئة ونبضاً، هي ابتسامته تحاصرني، أكابدها...".

لو حاولنا استقراء المنظور السردى عند (فوزية شلابي)، لوجدنا ظاهرة تمثّل الجسد الغائب، واستعارة تشكيله، ثم زرعه بالحياة، فإذا هو كائن يخرج من الرماد جمراً متوهّجاً، أسرا الساردة بابتسامته. "... هي ابتسامته، هي ابتسامته...". والساردة، في الرواية، شخصية محورية فاعلة في الأحداث، تحقّق في حركتها السردية التوازي بين (زمن السرد) و(زمن الفعل المتخيّل) إذ لا يكاد السرد يبرح العالم الداخلي للساردة، من خلال التأكيد على عنصر الفعل المرتبط بالضمير: "... تحاصرني، أكابدها، تناغيني...".

تفعل الكتابة النسائية (الرغبة)، فتحيلها كائناً حيّاً، يسهم في تلك الإرساليات السردية المشبّعة بالآخر (الحاضر/ الغائب) الذي ينساب إلى عوالم محكيات المرأة. وحين يحضر هذا الآخر، يحضر بكل جسده، وعنفوانه، كما تريده المرأة أن يكون.

آمال مختار، كاتبة روائية تجيد جماليات الحفر، والعبور، والتواصل الجسدي (من الجسد وإلى الجسد)، حيث تبدو روايتها إنصاتها لهذا الجسد، واستقرازاً له، وولوجاً

لعتباته، وإمساكا لمفاتيحه؛ فمع أحداثها اليومية، ووقائعها السردية، وعوالم محكياتها، تتبع من هذا الجسد المؤنث، وتتخلّق في رحمه، تقّات من تفاصيله، حتى الطبيعة، بمظاهرها المختلفة تصبح كائنا حركيا، يكوّن برنامجها السردى بتواطئه مع هذا الجسد المؤنث الخصب.

فالجسد ينسجم مع كينونات الطبيعة، ويتلاحم معها، نجده ينسجم مع الريح، والمطر، والشتاء:

"... المطر، الشتاء، الضباب، كلمات تعني عندي الدفء، وبقدر ما يكون الشتاء عاصفا باردا قاسيا، يكون الدفء أدفأ، والعشق أعنف، وأكثر جنونا. أحب أن يبدأ العشق دائما في الخريف، أن يبدأ خجولا، بخدود مordة، ثم يكبر مع عواصفه حتى يصير مجنونا في الشتاء..."²⁴.

ما يلاحظ في الكتابة النسائية، تلك العناصر الداخلية للجسد، تخاطب العناصر الخارجية للكون، بلغتها المؤنثة، فتجعلها متألّفة متناغمة مع إيقاع جسدها، وفق تواصل متحاور منسجم.

إن الجسد المؤنث يشحن مظاهر الطبيعة بتلك الشحنة المتوقّدة التي يفرزها الجسد المؤنث، عبر سلاسل نصّية، فتتخلّق في السرد، وتتناسل، مساعدة الدلالة على الانطلاق والإنعتاق من قيود المعجم ودلالاته المباشرة، إلى فضاء متعدّد لا محدود، تجابه المرأة المبدعة، في أثناءه، شيطان الجسد، بكلّ هيمنته وسلطته وشراسته التي لم تتوقف عن الحضور الطاغي في فضاء الوعي الكاشف غير الآبه بالمحرمات والممنوعات.

ها هي (فضيلة فاروق) تتحت روايتها من تخوم الجسد وحفريات، من خلال العبارات المشخونة التي تتجذب من الجسد وإليه، فيتكلّم بلغته ويستعير معجمه. نلمس ذلك في مثل قولها: "... "أيس"، تلك السماء العبوس الملبّدة بالغيوم، وذلك

المطر الشبق الذي يغازل الكون، لم يكن أكثر من رجل، ولكنه في الوقت نفسه، كان أكثر من رجل، وهذا ما لم أفهمه...²⁵.

وفي مقطع آخر، يرد على لسان الساردة، في وصف شارع، هو أشبه بوصف جسد رجل: "... شارع (مونبرناس)، في السادسة مساءً، تحت قبعة سوداء من الغيوم، يبدو رجلاً مشكوكاً في أمره، الريح تهبّ كالموسيقى، وبقع الماء في الشارع أغنية مبعثرة...²⁶.

وفي أحيان كثيرة، نجد في الرواية النسائية ميلاً إلى إخراج الجسد - بشقيه الذكوري والأنثوي - من أسوار الذات إلى فضاء الكون؛ فقد توظف المرأة "المطر" و"الشارع" و"الريح" بالصفة الذكورية، فتمنح له تفاصيل الجسد الذكوري، بينما تختبئ خلف مسميات أخرى كـ "الكون"، مثل: "... ذاك المطر الشبق الذي يغازل الكون...". وأحياناً نجدها هي "الأرض" و"المدينة"، تمارس من خلال ذلك كل التحولات، بل تتشاكل مع كينونات طبيعیه ورمزية، وتبقى السياحة متواصلة، والترحال مستمر، خاصّة، حين يتوقّف الزمن الخارجي، وتطغى التدايعات الداخلية التي تتيح لهذا الجسد أو ذاك إمكانية التماهي مع مظاهر الطبيعة الحيّة والجامدة، مثل ما ورد في رواية (فضيلة فاروق): "... ولكن باريس جميلة، ومتوهجة في الوقت الذي تنام فيه قسنطينة في حضن رجل شرس، بلا قلب، بلا مخ، بلا صوت، تسرق أنفاسها خلسة من مساء يختنق، وتقول الشعر الذي يجعلنا نبكي، لا الشعر الذي تقوله باريس في صالونات، تضج بالتصفيق...²⁷.

إن المغامرة السردية في الكتابة النسائية هي مغامرة للروح والجسد. فالتواصل مع الكون، والفضاء الخارجي، يتم عبر مجموعة من القرائن المحفّزة على التخيل، والتي لا تخرج عن استعارة تفاصيل الجسد الحاضرة عبر الامتداد اللغوي، في جمل سريعة الإيقاع، نقرأ فيها حاضر الجسد، وحاضر الذات. فهي تنطلق من الجسد، وتعود من حيث بدأت، بعد أن زوّدت المعنى بدلالات جديدة، فرضتها شبكة

العلاقات الجديدة بين مفردات النص الروائي: "... ولكن باريس جميلة ومتوهجة، في الوقت الذي تنام فيه قسنطينة، في حضان رجل شرس...".

وما يلاحظ على (فضيلة فاروق) محاكاتها لـ (أحلام مستغانمي) بناءً ولغةً، بل إنها تستعمل لغتها ومسمياتها، وتستخدم رؤيتها للأشياء، بحيث تكاد تكون هذه الرواية "اكتشاف الشهوة" تقليداً أعمى للكاتبة (أحلام) التي تبقى متفوقة على قريباتها، سواءً من حيث المرتكزات المعرفية التي انطلقت منها، أم من حيث البناء وتقنيات السرد، أم بالنظر إلى الإشارات اللغوية، والظواهر الأسلوبية التي تميز كتابتها. توظف (أحلام مستغانمي) الجسد الأنثوي، وتستعير جزئياته في رسم لوحاتها الزيتية "حنين". وعن طريق السارد الرئيس في رواية "ذاكرة الجسد"، يرد المقطع التالي:

"... ها هي لوحاتي، تستيقظ كامرأة بتلك الحقيقة الصباحية العارية، دون زينة ولا مساحيق ولا رتوش، ها هي امرأة تتناعب على الجدران، بعد أمسية صاخبة، اتجهت نحو لوحتي الصغيرة -حنين- أفقدها، وكأنني أفقدك: "صباح الخير قسنطينة، كيف أنت، يا جسري المعلق.. يا حزني المعلق منذ ربع قرن؟". ردت عليّ اللوحة بصمتها المعتاد، ولكن بغمزة صغيرة هذه المرة، فابتسمت لها بتواطؤ، إننا نفهم بعضنا، أنا وهذه اللوحة - البلدي يفهم من غمزة - وكانت لوحة بلديّة مكابرة مثل صاحبها، عريفة مثله، تفهم بنصف غمزة..."²⁸.

فالجسد المؤنث هو الذي يجسد المتن الروائي، ويربط عناصره، كما يساعد في تكثيف حضور الطاقة الشعرية، وتحقيق ذلك التعاطف المادي، والانجذاب الوجداني. "الجسد الأنثوي، يسع الحياة برمتها، لأن العلاقة بين الجسد وبين العالم، بعد أن كانت علاقة احتواء وترويض وامتلاك، أصبحت علاقة حوار وتناغم وتوحد"²⁹.

ويبقى الجسد الأنثوي، في الرواية، هو القابض على خيال القارئ وفكره، وتبقى اللغة التي تعمل على تقجير أشياء الجسد هي السائدة، نظراً للتوتر الكائن الذي تمثلته

المجازات والصور والإيحاءات. فالرواية النسائية تحسن الإنصات إلى الجسد الذي يفعل الشبكات الدلالية واللغوية، بحيث تصعد بالكائن الحسي إلى كائن علوي مجتّح، مزوّد بالمعاني الإضافية المبنوثة، تحقّق للنص سلطة دلالية موجّهة للمعنى، قابلة للتأويل، مثل: "... ها هي لوحاتي تستيقظ كامرأة بتلك الصباحية العارية، دون زينة ولا مساحيق..."

(أحلام مستغانمي) في روايتها "ذاكرة الجسد" تترك قواعد اللعبة السردية، من خلال شعرية الرواية وحرارتها، حين توظّف الجسد الأنثوي مرتعا خصبا لتغذية السرد وتحريكه: "... ردت عليّ اللوحة بصمتها المعتاد، ولكن بغمزة صغيرة هذه المرة...". فاللوحة الزيتية "حنين"، تتحوّل إلى امرأة مغرية باتّمة معنى الكلمة، وهي صورة قد درج عليها الأدباء من قبل، حين عمدوا إلى "تحمية التعبير المنطقي، والتركيز على عمليات الاستثارة العاطفية، بحيث يصبح نقل التوتر هو المقصد الأول"³⁰. والملاحظة نفسها يمكن أن تقال في رواية "قلادة قرنفل" للكاتبة الروائية (زهور كرام)، حيث يرد على لسان الساردة، وهي تتكلّم عن ذاتها، وجسدها، وظلّها: "... لأن ظلّي سرعان ما عاد يستلطفني.. هل أدرك حاجتي إليه هو أيضا.. يحيا من وجودي.. لم أعرف كم من الوقت انصرف في ركوب هذا السفر، يحدث أن أركب مسافات، واحلّق في أجواء، لأجد ذاكرتي جاهزة لاحتضان شرودي، لاهثة من فرط تحالفها معي، كأنها تصرّ على استفزازي حتّى لا يتراجع خطوي، وأضعف أمام انسحاب ظلّي.. أنيسي.. حين نقاجئني الطبيعة مطرا.. مطرا.. وإن كان خفيفا.. خفيفا.. فإنه يوارى أنيسي..."³¹.

يتحوّل النزوع إلى التوحد بالجسد وبظله إلى طرح المرأة من خلال كليتها، وهذه الكليّة تتحقّق في الجسد وفي ظله الذي يعتبر باعثا لليقين على الكينونة والوجود، فتأكيد الظل هو تأكيد على وجود الجسد الذي تتحقّق بوجوده الاستمرارية، والقدرة على الديمومة والحركة.

إن وجود "الظل" هو دليل على وجود "الجسد"، والجسد كائن يمتلك الشكل، والكائن الذي يمتلك الشكل، حسب تعبير (باشلار)، "يسود آلاف السنين، لأن كل شكل يستعيد الحياة، والكائنات المتحجرة، ليست مجرد كائنات عاشت في الماضي، ولكنها ما تزال حيّة، مستغرقة في النوم داخل شكلها"³².

الجسد يمثل تحوّل الحياة، وديمومة الحركة، كما يمثل الجسد الأنثوي شجون الرغبة، بين ما يرسله النص من مفردات لغوية، وما يبحث عنه المتلقي لتبقى سلطة الرغبة في التأويل والكشف قائمة وفق تلك المسافة بين الجسد وظله. هذه المسافة التي تحسنها الكتابة النسائية بامتياز.

وحين نتأمل مثل عبارات: "... يستلطفني.. أركب مسافات الاحتضان.. لاهثة.. المطر..."، وحين نبحت في عالم الألفاظ عن تلك العلاقة المتجاذبة المهيمنة في فضاء النص: كالاستلطاف، والاحتضان، والركوب، واللهات، والإمطار، تتكون لدينا لوحة تعبيرية مشحونة بتوتر الجسد، هي في الأصل علامات سردية تستدعي التأويل، إنها بلاغة الجسد النابعة من كثافة الرموز المشحونة بالتأويلات

3- فاعلية الجسد وبلاغته في تشكيل لوحات شعرية مشفرة:

يمثل الجسد بلاغة فنية مكثفة في الرواية النسائية، يسهم في إنتاج العناصر المشكّلة للإبداع، وتشكيل لوحات شعرية مشفرة، هذا التميّز في كتابة المرأة، يخلق تلك الخصوصية التي قد تعجز عنها الكتابة الذكورية لنمطية الجسد الأنثوي عند الرجل.

مع تشكيل الجسد عند المرأة، نعيش المباغته والتحوّل والانشطار، وما يترتّب عنها من تداع للأفكار، وتوليد للدلالات المطلقة، فيتقاطع الذاتي بالموضوعي، ويلتئم المتعدّد بالواحد الكلّي، كما يسمح للطاقة الخيالية بالعبور والتسلّل إلى ما وراء الأشياء.

تسعى الرواية النسائية - دوماً - إلى الاختراق والتجاوز، لكن بنوع من اللين والمرونة، قصد اكتشاف الحقيقة، ومواجهتها عبر الالتحام بالآخر. وظاهرة استحضار (الجسد) في الرواية النسائية تختلف عنها في الرواية الذكورية؛ فالرجل يرى المرأة جسداً نامياً، لا فكراً واعياً، بينما اختلف الأمر في الرواية النسائية، لخصوصية التعاطي الأنثوي مع هذه القضية، والانسجام المتميز في اللغة التعبيرية عن المرأة التي ترصد أرق الأحاسيس والمشاعر دون خجل أو مواربة، معها يشترك نبض الجسد مع نبض النص، في لغة متألّفة مبدعة خلّاقة، نلمس فيها فاعلية الجسد، فاعلية الصورة البلاغية المستمدّة منه، وتشكيلات شعرية مشفّرة تضيء أرق النص المؤنث، فتزيل الحجب الفاصلة بين الآنأ والآخر، من خلال التشكيل المتجانس الإيقاع والدلالة.

ولتقريب هذا المعطى، نورد مقطعاً سردياً من "ذاكرة الجسد"، على لسان السارد "خالد بن طوبال"، وهو يعلّق على اللوحة الزيتية "حنين" ومدى التقارب بينها وبين "حياة":

"... نظرت إليك خلف ضباب الدمع، كنت أودّ لحظتها لو احتضنتك بذراعي الوحيدة، كما لم أحضن امرأة.. كما لم أحضن حلماً.. ولكنني بقيت في مكاني، وبقيت في مكانك متقابلين هكذا.. جبلين مكابرين، بينهما جسر سري من الشوق والحنين، وكثير من الغيوم التي لم تمطر، استوقفتني كلمة جسر، وتذكرت تلك اللوحة... نظرت إلى اللوحة، وكأنك تبحثين فيها عن نفسك. قلت: "أليست هذه قنطرة الحبال؟...". أجبتك: "أنها أكثر من قنطرة .. إنها قسنطينة، وهذه هي القرابة الأخرى التي تربطك بهذه اللوحة ... يوم دخلت هذه القاعة، دخلت قسنطينة معك، دخلت في طنّك، في مشيتك، في لهجتك.. وفي سوار كنت تلبسينه..."³³.

إنّ (أحلام مستغانمي) في رسمها للصورة، تستعير الجسد الأنثوي المشتهى، ليتشاكل عندها، في نظام بديع، مع كينونات رمزية، وطبيعية، وتاريخية، حيث

يتناسل الوصف الموضوعي مع الإسهام والهديان في تشكيل الصورة المستمدّة من الأنتى، أين الدفء والجادبية والميل الغريزي. وإنّ تحقيق هذا النظام بين دوال الأشياء ومدلولاتها قد لا ينسجم دائماً، ذلك أنّ "نظام تشكّل الأشياء واقعا، ونظام تشكّل معنى الأشياء لغة، لا يتلازمان"³⁴.

تلبس اللغة عند (أحلام مستغانمي) لباسا محجّبا، يخفي نصف الحقيقة، ويظهر النصف الآخر. وإنّ "اللغة لتعيش وجودها في جدل مع الواقع، تجاذبه ويجاذبها في فهم الواقع والتعبير عنه، أو تزويره والانحراف به، أو ولوجه والاستحواذ عليه، لا لسيطرة اللغة عليه، بل لتحويله وإعادة إبداعه تركيبا وصياغة وإنشاء"³⁵.

تحاول المؤلفة، في تشكيل صورها الشعرية، فتبدأ من الدلالات التي تدخلها في غلالاتها الضبابية: "... نظرت إليك خلف ضباب الدمع...". و"ضباب الدمع" لها مرجعية دلالية، تتمثّل في الحزن الشديد، أو الشوق الذي يحرق القلب، فيكون حاجبا حاجزا للرؤية. ولكن مع سياق النص، نعثر على الدلالة الضمنية التي تعبّر عن حميميّة المشاعر التي ألمّت بالسارد "خالد بن طويال"، وهو يوشك على احتضان حياة: "... كنت أودّ لحظتها لو احتضنتك بذراعي الوحيدة...".

فالصورة السردية المحفّرة هنا هو العناق والالتحام، حيث مشاعر العشق والفيض الوجداني ينزف من جسد ينقصه ذراع. وهذا المشهد المحموم المتوتّر الذي هو في حاجة إلى الالتحام لم يقع، بل بقيت المسافة بين الجسد المؤنث، وظلّ الآخر، تمثّل القوّة الفاعلة في مسار السرد النسائي، حيث البؤرة المحفّرة، والمستقطبة لمحاور السرد الباحثة عن الإشباع وعن الارتواء، فلا تكاد تعثر عليه: "... ولكنني بقيت في مكاني، وبقيت في مكانك، متقابلين، هكذا جبليين مكابرين، بينهما جسر سرّي من الشوق والحنين، وكثير من الغيوم التي لم تمطر...".

تستوقفنا كلمة "جبل"، والجبال من الركائز التي استخدمها سبحانه وتعالى لتثبيت هذه الأرض واستقرارها، فهي من العلامات الدالة التي لا يمكن أن تتحوّل، ذلك أنّ للجبل من القوة والصلابة ما يجعل الانحراف به أو تزويره أو الاستحواذ عليه أمراً مستحيلاً.

بهذا الاستحضار القصدي لـ "الجبل"، فيه صورة الذات وصورة للآخر؛ هذا الآخر الذي تمثله "حياة" التي هي "قسنطينة" الوطن والأرض. غير أنّ (الجبل) الآخر سيمثّله السارد "خالد بن طوبال" الرجل المجاهد الذي حمل السلاح دفاعاً عن هذا الوطن، وهو الذي تربطه حلقة وصل وانجذاب بهذا الوطن، هي حلقة الشوق والحنين.

وتحسن (أحلام مستغانمي) التوليد الدلالي المنسجم مع الإيقاع الصوتي، وهو ما يجعل أسلوبها التعبيري يقترب من الشعرية المكتنزة بالرموز، حيث إنّ الرؤيا عند الكاتبة تؤطر لفلسفة الجسد، وتجسيد لآلياته المختبئة وراء اللغة الشعرية المشققة الغنية بالتأويل.

فالنص "مكان الذات الذي تتجسد من خلاله رؤاها ومعاناتها وأحاسيسها، في علاقاتها بالكون والكائنات، والنص مكان الذات إذ تتموضع في اللغة، فتجد فيه سكنها، ومن خلال هذا التموضع تجد الذات - أو تحاول أن تجد - هويتها، وهذه الهوية مع الهوية المادية الجسدية هويتان تتحركان في جسد العالم، وفضاءات المكان، وهو تموضع وجودي حتمي؛ لأن المكان الأكبر (الأرض/ الوطن)، يملك هويته، ويفرض خطابه الاجتماعي والثقافي والحضاري، في علاقة هيمنة وتملك³⁶، فيكتسب الجسد في الرواية النسائية نكهة مغايرة ولغة وليدة تنشأ عنها تحولات وجماليات.

ولعل بلاغة الجسد في تشكيل لوحات شعرية مشققة يشير إلى تلك العلاقات التي تبحث عن الالتحام والتوافق، فتصبح هذه الظاهرة سنّة كونية، تشمل الطبيعة

ومظاهرها الشاعرية المحفزة، داخل تشكّل المكونات الأخرى. "إنّ إحالة اللغة على الجسد، والجسد على اللغة، وتماهيهما، تجعل من الضروري التذكير بمفصل الكينونة القديم، والإشارة إلى تلك اللحظة التي أنشأ الله فيها جسد الكون بكلمة (كُنْ)، والجسد البشري، أو الكينونة البشرية جزء من هذه الكينونة الجسدية الكبرى، ولعلّ النص الصّريح قي قصّة خلق عيسى (عليه السلام) من كلمة الله، يشير بوضوح إلى هذه العلاقة المتجدّرة بين الخلق والجسد واللغة"³⁷.

وتتقن (أحلام مستغانمي) أيضا شعرية الكتابة ببلاغة الجسد الذي يمدّها بلغة طافحة بالشعرية، مشحونة بالدلالات، مثيرة لخيال المتلقي، عبر النباش في مخزون الذاكرة والتاريخ، وعبر تفاصيل الجسد، وعوالمه الثريّة المتجدّدة المتناصلة باستمرار، مما يعبرّ بصدق عن مهارة الكاتبة وموهبتها السردية، وبلاغة قصّها الذي يؤسّس لكتابة نسائية مغربية بامتياز.

وللاستدلال والتمثيل على هذا الزعم، نتوقف عند رواية "فوضى الحواس" مرة أخرى، والتي تعدّ محفلا إبداعيا ولغويا، مارست الكاتبة من خلاله غواية اللغة وفتنتها، كما تماهت مع الكتابة، مكوّنة منحوتة شعرية من جسد مؤنث، غطّى فضاء النص إغراء ومتعة.

"... كنا على مشارف قبلة، عندما جاءت تلك الموسيقى مباغتة لنا، زاحفة نحونا، متباطئة كسلى، ثم متقاربة الإيقاع، بمزاجية الرغبات الطاعنة، تناقضا كخطى راقص على أرصفة الشغف، تحت مطر السماء، كانت الأقدام الحافية، تنقل لنا إيقاعها العشقي، منتعلة خفّة شهوتنا في حضرة زوربا... خلع البحر نظاراته السوداء، وقميصا أسود، وجلس يتأملني.

رجل نصفه حبر، ونصفه بحر، يجردني من أسئلتي، بين مدّ وجزر، يسحبني نحو قدرتي، رجل نصفه حياة، ونصفه إغراء، يجتاحني بحمى من القبل،

بذراع واحدة يضمّني، يلغي يدي، ويكتنبي، يتألمني وسط ارتباكّي، يقول: "إنّها أول مرة، أطل فيها من نافذة الصفحة، لأتفرّج على جسدك. دعيني أراك أخيراً..."³⁸.

تظهر الساردة "علامة" أساسية في رواية "فوضى الحواس"، فهي التي تحكي والرجل يستمع، وتبقى الساردة تضيء الأبعاد الدلالية والرمزية، بين الكثافة الشعرية والاسترسال الروائي. إنّها تستقطر رحيق الجسد الأنثوي، وتجمع عصارته الجمالية حين ترصف تلك العلاقة الجوانية بين الـ (هي) والـ (هو)، وتختار حوافرها التي تؤسّس للحبكة الفنية من إيقاع الجسد.

لقد كان جسد الساردة هاجس الرواية، الماسك بأعنة شخصها، معه تجسّدت شعرية السرد المؤسّسة لبؤرة الرواية النسائية ونقطة ارتكازها وأرضية توازنها. وهذه الخصوصية التي يميّز بها السرد النسائي، تتباين - قوة وضعفاً - من رواية إلى أخرى، لعلّ (أحلام مستغانمي) كانت أكثرهنّ تفعيلاً لدفع الجسد وعبقه، وعرضاً لتواريخه، وكشفاً لأسراره.

في رواية "ذاكرة الجسد"، بقي السارد "خالد بن طوبال"، و"حياة" متقابلين كجبلين مكابرين، بينهما كثير من الغيوم التي لم تمطر³⁹. لكن في رواية "فوضى الحواس" التي هي بمثابة تكملة للرواية الأولى، تمطر الغيوم، ويلتقي الجبلان، ويجتاح أحدهما الآخر عبر نزيف لغوي، نلمس فيه نفس الساردة الساخن بحمّى الكلمات المحبوكة على مقاس الجسد:

"... أحاول أن أحتمي بلحاف الكلمات.. يطمئنني: "لا تحتمي بشيء، أنا أنظر إليك في عتمة الحبر، وحده قنديل الشهوة يضيء جسدك الآن، لقد عاش حبنا دائماً في عتمة الحواس".

أود أن أسأله: "لماذا أنت حزين إلى هذا الحد؟". ولكن زوبعة بحرية ذهبّت بأسئلتي، وبعثرتني رغبة... على سرير الشهوة. كان البحر يتقدم، يكتسح كل شيء في طريقه، يضع أعلام رجولته على كل مكان يمر به. مع كل منطقة يعلنها

منطقة محتلة، وأعلنها منطقة محررة، كنت أكتشف فداحة خسائري قبله. كمن يتململ داخل قفص الجسد.. أنتفض واقفا، كان يريد أن يغادر ذاته، ويتحد بي. أسأله: "ماذا أنت فاعل بي؟". يجيب: لا تملك الأشجار إلا أن تمارس الحب واقفة. تعالي للوقوف معي " ...⁴⁰.

حين نتأمل المادة اللغوية بوصفها (ملفوظا)، نجد معجم الجسد، وإيقاع الرغبة، وطقوس التلاحم الجارف هو المؤسس للحيز الأكبر من المدونة. وبعد تأملنا للمقطع السردى المنتخب بعفوية، نجده أقرب إلى المشاهد واللوحات الشعرية المتتابعة، والمتقاطعة أحيانا مع الجسد، المحبوك والمكتملة بوجود الآخر.

ف (أحلام مستغانمي) تخط نصا قريبا من جسدها بحيث ينتفس النص هواءه، ويعيد أصداءه، ويجس نبضه. وهذه (الظاهرة الفنية) هي من خصوصية التعبير النسائي المطارد بعلاقات التماثل بين الجسد وبين الرموز والمعاني الكونية ومظاهر الطبيعة الأخرى.

مع (فضيلة فاروق)، نجد تفاوتا واضحا بينها وبين (أحلام مستغانمي) من حيث توظيف الجسد⁴¹. لذلك فقد أخفقت، حين حاولت محاكاتها، أو منافستها، ليتحول الجسد - الذي يمثل قيمة جمالية وفنية - إلى شيء مبتذل، نلمس فيه التكلف، وانعدمت التقنية التصويرية له. كما فقد الجسد عند (فضيلة فاروق) تلك الكثافة الدلالية، وذلك الإيقاع العالي والعنيف، وبالتالي، فقد خصوصية العمل الفني، فكشفت عن عدم امتلاك للتقنيات الأسلوبية المؤثرة في إنتاج النص التي تملكها (أحلام مستغانمي) بتقوى.

وتوظف الكاتبة الليبية (فوزية شلابي) الجسد كشخصية وهوية، كما تتحول الرؤيا عندها إلى فلسفة للجسد، بموجبه تتشكل حركية نمو الحدث وتطوره. فالجسد هو الذي يخلق التوتر الدرامي في الجمل الشعرية، ويمثل شرايين لا مرئية قوية الدفع والحركة، والاستعانة بأصوات الجسد وحركاته هو الكفيل بتلك الصور

البلاغية التي تجسّد اللوحة الشعرية المبنية على مقاس الجسد في ثورته وصخبه،
أو في هدوئه واسترخائه، ذلك الذي ورد على لسان الساردة:

"... العالم، هذا الحوت الضخم المخيف؟ أسنانه حادة وكبيرة، وهذا
الخدر... الأشياء تتلاشى.. الجمرة تخبو رويدا رويدا، وأنا أرقص/ أجمح/ أهمهم /
أتلوى كأفعى/ أعدو مثل قطة فزعة/ أكثر عن أنيابي القديمة، ثم أسقط في هذا
الخدر اللذيذ.

تعال، أجدبك من يدك، آخذك منهم، أنت لي، لي وحدي، تعال لأهرب بك.
أجري وسط جموعهم التي تتفرج مدهوشة وحاقدة، يرحموننا بنظراتهم، وأنت، وأنا
نركض. إلى أين..؟ لا أدري، لكنني فقط أعرف أنك معي، أن أمسك يدك، أريد
يدك، ولا أعرف!. أضحك/ أبكى/ أغني/ أبتهل/ أسب!. أقول لك أحبك، أقول
لك أبغضك. أقول هيا قبلي، اصفعني. ماذا أريد منك؟. لا أدري. من أنت؟. لا
أدري. متى - أين - كيف - لماذا؟. أرجوك، تسأل أو لا تسأل. أريد سيجارة
أخرى. هذا غير معقول. الطرق مملأى بالعربات، والناس، وأكوام القمامة والحفر،
والإشارات الضوئية، والمنعطفات، ورجال البوليس، وتقلب الأحوال الجوية، وفضول
النوافذ المغلقة، وشفاة السيدات المملوطة. إيه.. وماذا أيضا؟!...⁴².

توحي المشاهد والوقفات السردية، بتبعثر الجسد المتشظّي تحت سلطة
الرغبة المكبّلة بالإلغاء والمصادرة. فالنص مكتنز بتفاصيل الجسد المشحون
بحركية الاجتياز إلى الآخر المعشوق، حيث يوظّف الجسد هنا، ليستوعب تجربة
شعورية وشعرية، تعطي أجواء الغبطة الراقصة لهذا الجسد الذي داهمته خيول
الشوق، شوق الآخر الغائب: "... وأنا أرقص/ أجمح/ أهمهم/ أتلوى كأفعى....".

وتواتر ارتباط غبطة الجسد، وشراته المحمومة بـ (الجمرة) و(القطة)
و(الأفعى)، وهي محاولة تدخل في تسمية الأشياء بغير أسمائها ذلك أن "الألفاظ
التي يعمل وجودها في نسقها الدلالي على إخراجها من دلالاتها القريبة المباشرة

المعروفة، ويحصرها بدلالاتها الجنسية الصرفة، من خلال جعلها تشكّل ثوبا شفافا، وظيفته الأولى: لفت الانتباه إلى المنطقة المثيرة، وليس إلى سترها وتغطيتها⁴³."

حين نصغي إلى النص، نشعر برغبة "جسد الساردة"، باعتباره كمون انتظاري، وطاقته كامنة تسمح بالتغير ولكن إلى أين؟. "... أقول لك: أحبك، أقول لك: أبغضك، أقول: هيا قبلني، أصفعني، ماذا أريد منك..." ما تريد الساردة تحرير الجسد النسائي من المفاهيم المتداولة، وتأكيد الكينونة من خلال الإحساس بالأشياء والاندماج فيها. ويبقى "الجسد بمثابة الحاضن للتحوّل في الدلالات والرؤيا من المستوى الرمزي التجريدي، إلى المستوى الرمزي في الثقافة الشعبية، تماما كما لو أن الجسد أصبح ذلك الوسيط الشفاف بين قناتي الوعي واللاوعي، وبالتالي، تتولّد الرؤيا بفعل الصورة أو الهيئة المعطاء للجسد، والمعنى المنبعث منها"⁴⁴.

ثم تأتي (زهور كرام)، فتكسر جدار الصمت بتمرّدها وثورتها على الكثير من القيود والعوائق الاجتماعية، ولكنها لا تبرح جسدها؛ فهي تسكنه، وتكتفي بتفاصيله؛ لتكتب منها رواية تسمى: "قلادة قرنفل".

تغدو الساردة شخصية محورية فاعلة في اختراق (جبة العمة).. وقد أحسنت الكاتبة في ذلك التداعي الذي يولّد من الكلمة الواحدة موضوعا من خلال السياق المونولوجي وتداعياته. جاء على لسان الساردة:

"... هو الذي حثني على السير للقياء، كلّما هاجت نفسي، لكي أرتوي.. لكي أعانقه، أعانقني، أدور في الغرفة.. أرتطم بأشلاء حميميتي.. اختلطت فوق الأرض، تبعثرت، تمرّقت، تعريت، أشعر بالبرودة تلّسعني.. برودة العري والفضح.. وأنا منتشرة غسيلا على الأرض، أفتّشني، يستعصى عليّ الأمر، أقلبني ورقة ورقة، أصبح كتابا تافها.. منسيا، ذكرى مخذولة، أين الطريق إليه. هل اغتصبوه.. سرقوه..

انتبهت إلى انسحاب الشمس من الغرفة، خرجت من النافذة دون أن أدري..
انشغلت عنها.. جمعت خيوطها وانصرفت بهدوء.

حسنا فعلت، حيث أضأت نور الغرفة.. مازلت أبحث عن الكتاب عن أثر
العشق.. حيث أعياني الدوار.. ارتيمت فوق السرير، وعيناي على السقف، فيما
أفكر.. لا أدري.. ذهني منشغل... أعرف، أصبح في فضاءات.. أركب صورا،
تحضرني كل الأسماء...⁴⁵.

تكتب (زهور كرام) من خلال التوحد مع جسدها، ومع ذاتها، ومن ثم، كانت
الرواية معها هجرة داخل الجسد الذي ما فتئ يقف حائلا دون الصدام العلني،
والمواجهة الحقيقية.

ومن أجل استفزاز النص، واستفزاز القارئ من بعد ذلك، تركز الكاتبة إلى
نسق سردي تركيبى، عماده وحدات نحوية قصيرة غير مقيدة دلاليا، تتوسل بها
للتعبير عن آفاق التجربة الإنسانية المفتوحة، ومن هنا، ترد الأفعال الموجهة إلى
الذات، لتتحول بعد ذلك إلى (مفعول به)، مثل: "... لكي أعانقه أعانفتي، تبعثرت
تعريت، تلسعني، ..."، كما نلمس التكرار المعجمي، مثل: "... أركب،
أركبني،..."، الذي يتحول إلى مؤشر صوتي متكرر، يكتف المدلول الصوتي
للألفاظ.

كما نجد الكاتبة تكسر (نمطية) الخطاب، ومألوف اللغة، فتعتمد على
(المجاز)، وهي بهذا توجه منظور الرؤية ليكون للأشياء بعدها المغاير، ونكهتها
المميّزة، مثل: "... انتبهت إلى انسحاب الشمس من الغرفة، خرجت من النافذة
دون أن أدري...".

لقد أحسنت (زهور كرام) في صياغة جملها السردية، حين أقامتها على
(شعرية اللغة)، من خلال الانزياح الذي يشغل ذهن المتلقي، ويربك أفق انتظاره.

فذات الساردة تفتش دوما في الجسد، وتستأنس بظله، وتختبئ بداخله، وتنجذب إلى التأمل في الآخر الذي يعتبر عناقه عناقا لجسدها وذاتها، مثل ذلك، قولها: "... لكي أعانقه أعانقني، أركبني..."

تعمل (زهور كرام) على تحرير (الآخر) بوصفه جزءا جوهريا في تحرير الذات، وتحرير الجسد. وهي بهذا، تحاول تحطيم التراث، من خلال الاختفاء وراء جدران الجسد وجغرافيته، لذا، كان التشابه النحوي والصرفي بين مفردات اللغة التي تعمل على نسق واحد، كون الكتابة يمتزج فيها المشهد المرئي الحسي بمشاعر الساردة الساعية إلى إرباك قواعد اللعبة السردية، من خلال تشتيت البرنامج السردى، من (الثابت) إلى (المتحول)، حيث الإفرازات الجديدة المتناسلة للتحويلات المتسارعة، قصد تغذية السرد، وتحريكه، مثل تحوّل الساردة إلى غسيل، ثم إلى كتاب.. وهكذا، يبقى مسار التحويلات خاضعا لنفسية الساردة، ووضعها الجسدي الباحث عن كيانه، ووجوده.

مع (آمال مختار)، نجد توظيف الجسد يأخذ طريقة هي أقرب إلى المباشرة والحسية، حيث تستبد به الواقعية في صياغة المشهد، ففقد الجسد خلاها شحنته الدلالية، وضاعت رموزه الدالة، جراء سعي الكاتبة إلى الانتقال المباشر لتلك الفاعلية المشهدية (البصرية) التي تجعل التوظيف الجسدي ماديا، يفقد سخونته وفتنته، ويخيب أفق انتظار القارئ، كونه يجهر ويعلن ولا يخفي، لذا، كانت نصوص (آمال مختار) السردية أبلاغية، إخبارية، أكثر من بلاغية، إشارية⁴⁶.

وعلى الرغم من ذلك، يبقى الجسد في السرد النسائي، يمثل الومضة الإبداعية التي تحمل الكثير من الدلالات المشحونة بالاحتمالات المضاعفة، يكفي معها القول إن الجسد غدا قناعا ملازما لإبداع الأنتى، حيث "القناع يتعمّد لفت الانتباه إلى القيمة الخاصة التي تنطوي عليها المنطقة المقنّعة المستشفّة، وهكذا، تتحوّل هذه الكلمات إلى درجة أخرى من درجات البوح، وبعدا من أبعاده، وليس

إلى مجرد مجاز لغوي، أو استعارة، أو تورية، أو ما سوى ذلك مما هو معروف في علم البلاغة...⁴⁷.

4- جغرافية الجسد فضاء لتأثير المساحة السردية:

يغدو الجسد (تيمة) دلالية في الرواية النسائية التي توظفه كمادة حكاية، وكملفوظ تشخيصي وتصويري لجميع المشاهد السردية المنبثقة من الجسد، المتصلة والمنفصلة بينه وبين مظاهر الطبيعة الأخرى التي يحل فيها. نجده في البحر، والشجر، والمطر، والكون.

إن السرد عند المرأة - عموماً - موازٍ لأحوال جسدها مدًا وجزرا. هنا تكمن (شعرية) السرد عندها، كون السرد يلامس الجسد، ويلتحم به مكثفًا، مشحونًا، غنيًا بحمولته اللفظية التي تغطي النص النسائي.

كما يمثل (الجسد) أجواء الغبطة الراقصة المثيرة لذهن المتلقي، باعتباره بؤرة دلالية وإيقاعية ينطلق منها المخيال السردى النسوي، فتفتح اللغة معه بكل طاقتها الترميزية، ومنتهى إحياءاتها المجازية على جسد النص تمهيدا لإخصابه. وإن وصف لغة الصورة السردية بأنها لغة مكثفة على نحو تبدو فيه بنيتها الداخلية أو حتى شكلها الخارجي أقرب إلى مرتبة اللغة الشعرية⁴⁸.

تستمد اللغة الشعرية، في الكتابة النسائية، طاقتها من الجسد، حيث تمنح الفاعلية للمرأة من خلال جسدها الذي يمدّها بالاندفاع والحركة تجاه الآخر، وهنا تكمن لذة الالتحام والاختراق في إطار وعيها بالآخر المذكر، نلمس - أثناءها - قدرة المرأة المبدعة في استثمار قدرة الجسد لتأثير مساحتها السردية، بعيدا عن سطوة المجتمع وقيدته.

فالمرأة، حين تسرد، تبدأ بنبضات أنوثتها الحاملة، حيث ينبري المخيال الانزياحي إثرها، في استدعاء صوت الآخر وصورته، هذه الفضاءات الحاملة المهيمنة على السرد النسائي، تجتاح المرأة الكاتبة أثناء فعل سرد، فتجسّد رغبتها

الأزلية في الاستثناء بمن تحب، حيث تبقى الفضاءات الترميزية المتاحة للإسقاط الفني رهينة "الجسد".

وكما أن (الذوات/ الأجساد) لا تلتقي، أو تتفاعل إلا بتجسيد أساليب النفاذ والاختراق، لتجسيد ما يمكن أن نطلق عليها (الذات الشعرية الكاملة)، فإنّ من هذا التوحد، أو من هذه الكثرة داخل الوحدة، ما يفتح أسئلة الوجود والحياة⁴⁹.

يمثل الجسد عند المرأة منطلق الخصوبة، والتوالد، والكينونة، إذ لا تستقيم الكتابة عندها دون هذا الجسد، إنّه الفضاء الذي تتحرّك في جغرافيته. فهي (آمال مختار)، في روايتها "نخب الحياة"، تسبح في فضاء الجسد الذي اتخذت من جغرافيته فضاء رحبا لتأثيث سردها، تستوقفنا، بمشاهدها السردية التي لا تخرج عن حدود (المرأة / الجسد)، حيث الشهوة وحيث الشبقية المسترسلة:

"... كصبية تذهب إلى الموعد الأول لغرامها الأول.. كعاشقة تمشي في ضباب النشوة.. كصوفي في حضرة الإله، دخلت المقهى.. كنت كمن يبحث عن عمره الضائع، وعلى حافة الضياع التقينا.

كان كما رسمته روحي، وانتظرته أعماقي. غصنا من نار تضيء.. ارتبكت وحدثت أن الأمر خطير عليّ، على سكوتي، ورتابتي، وكسلي.. لم تكن أبدا أضغاث فراغ، ولا ابتكارات الوحشة والشوق إلى تلك الفوضى التي تعطل سير خمولي.

منذ متى لم أتجمل، وكنت أتجمل كل يوم؟ .. منذ متى لم أر الكحل في عيني؟ .. منذ متى لم أتردد في اختيار عطري وألواني؟ .. منذ زمن.. كم عمره؟.. لا أدري .. أذكر فقط أنه مرّ زمن، لم أر وجهي في المرأة.

قبل أن يجيء، انتظرته، وكنت أكره الانتظار، لكن انتظاره متعة أخرى، وكانت ثقتي بقدومه تعنق متعتي، لحظات كان فيها كلّ من حولي أشباحا، وكنت داخل شرنقتي أشد لهفتي حتى لا تفر، وتزكني. لم أكن أحب أن أراه قادما؛

يخترق بهو المقهى.. لم أكن أحب أن أرى خطواته تطوي المسافة إليّ، بل أن أراه، وقد انبثق أمامي فجأة، كأنه يطلع في أرضي ورده عطرة...⁵⁰.

إن المتأمل للمسار السردى النسائي، يجد أن تشكيل حركية نمو الحدث، وتصاعده، يتم في فضاء "الجسد" الذي تتخذ منه المؤلفة بؤرة لتوليد محكياتها السردية، كما أن الرؤيا، عند المرأة المبدعة، تكاد تكون فلسفة للجسد، إذ "الجسد" هو الوجود، والكينونة، ومن هذا الوجود يتم الأخذ والعطاء.

والسرد الذي يتخذ من الجسد مطية، يمتلك القدرة على الاستقبال والتفاعل، حتى مع النصوص والذوات المهاجرة الأخرى، كما أنّ الجسد الأنثوي يملك خاصية متفردة، فهو منتج ومتلقٍ، وإذا كان الجنين يتكون نطفة، فمضغة، فعلقه، فجنينا، كذلك حال النصوص، تحبل بالحكاية، وتتحمل عسر الولادة التي تتم داخل الجسد وفي فضاءه. "قالميل والوصال الجسدي يجمع الحواس والأعضاء تأهباً للعرشة الحسية والوجودية، لذلك تقصد المتعة الجنسية لذاتها، ولغيرها، متخذةً من الحواس بؤرةً لتوليد المعاني" الفم، العين، الأذن، الأنف...⁵¹.

توظف (آمال مختار) الجسد فضاءً لتأثير "تخب الحياة"، هذه الرواية التي تنتحت من جغرافية الجسد، وعالمه، من خلال الساردة المتحررة الباحثة عن الشهوة والجنس، من خلال العلاقات الأنثوية بالآخر؛ فتسرد ثورة الجسد وتفاصيله.

وكما توظف "الجسد"، توظف المطر، والاعتسال، والمتعة، والحلم والتوحد، بحيث تكاد تكون مفردات الملفوظ السردى هي المعجم اللغوي الجسدي الذي يشكل لوحة مؤطرة لجغرافيته، تحت غطاء البوح، ووجع الأنوثة، والالتحام بالآخر، من هنا تتوالد الوحدات السردية بتوالد الشخصيات، فتسهم في تفعيل العوالم السردية المنتشية بالحلم والحب والجنس، ويبقى صنع الحكاية عن طريق التداعي والأحلام. ولو أردنا تأمل المحكي الذاتى عند (آمال مختار)، وتمثلاته في النص، نجد أن هذه التمثلات لا تكاد تخرج عن "الجسد"؛ فحين تقول الساردة: "...منذ متى لم

أتجمل، وكنت أتجمل كل يوم؟ .. منذ متى لم أر الكحل في عيني..."، تكون الحكاية بضمير المتكلم والحاضر، ممثلة ضمير الفاعل.

تطلق الروائية من عالمها الحميمي، عالم جسدها، تريد أن تفجر تلك الرغبات المكبوتة، مما يجعل الحضور السردى، وفق شكلين متطابقين: "أنا الساردة، وأنا الفعل". حيث الفعل يتمثل في صياغة العالم الداخلى من موقع المرأة الفاعلة في سوغ بناء عالمها التخيلي: "... قبل أن يجيء، انتظرتة.. كنت أكره الانتظار، ولكن انتظاره متعة أخرى.. كانت ثقتي بقدمه تعتق متعتي...".

وتشخص (آمال مختار) أحداثها التخيلية من موقع كون الساردة تمثل شخصية محورية في الرواية، وفاعلة في (زمن السرد)، و(زمن الفعل)، من خلال الحكاية عن عالمها الحميمي الذي يستمد طاقته من وجع الجسد ورغباته. هذا التزاوج بين السرد والفعل، جاء نتيجة تزاوج العالم (الخارجي) بالعالم (الداخلي) الذي تعيشه الساردة.

إن تجلّي عنصر الأفعال المرتبطة بالضمير، مثل: "...كنت أكره.. لم أتجمل.. لم أتردد.. لم أره..."، تثبت تمظهرات الحياة الداخلية للساردة، من خلال التأكيد على الفعل المرتبط بنفسية الشخصية التي نجدها ساردة وفاعلة في الأحداث.

(فضيلة فاروق)، لا تختلف عن (آمال مختار)، في روايتها "اكتشاف الشهوة"، حيث توظف جغرافية الجسد في كلّ وحداتها السردية المختلفة حكايا، والمؤتلفة دلاليًا؛ فهي أشبه بتنويعات مختلفة تضرب على وتر واحد مؤتلف هو "الجسد". فالجسد هو الذي يوطّر هذه الرواية، ومغامرة الجسد هي هاجسها ومرجعها الذي يؤلف بين وحداتها. ورد على لسان الساردة، الشخصية البطلة في هذه الرواية:

"... قبلة "إيس" كانت تلك أخطر المنعرجات في حياتي.. أخطرها على الإطلاق قبل أن أتحوّل إلى امرأة أخرى تشبه سيل مطر صيفي هائج، لا يفرق بين الحجارة والكائنات. قبلة "أيس" كانت قبلة الصباح الماطر، والبرد الذي غامر من أجل حفنة من الدفء، والرضاب الذي سقى شتائل الشهوة، وأيقظ كل شياطين الدنيا؛ لإقامة حفلة تنكرية مجنونة، في سهل مقفر..."⁵².

(فضيلة فاروق) في روايتها، تشكّل سردها من شرايين الجسد الملتهب وتأخذ جميع صورها منه، تضيء نصها بعلاقات التماثل بين الرموز والمعاني، والجسد الذي تطارده ويطاردها في آن واحد، وهذه من خصوصية التعبير النسائي الذي يستمد مادته من الجسد المؤشّر الأولي على الكون والوجود، ومن خلال قراءتها لتضاريس الجسد تقرأ هويتها وأسرارها.

وإذا كان الجسد يستهل مهمة الوظيفة الشعرية للغة، ويفجّر تلك الطاقة الكامنة، حين تمتزج عناصر الوجود المادي بالكيان الجسدي، فإنّ قانون التماثل عند الساردة يولّد عناصره السردية؛ نلمس ذلك في مثل قولها: "...قبلة الصباح الماطر، والبرد الذي غامر من أجل حفنة من الدفء..."؛ فالصباح، والبرد، والكون، والمطر، والريح، وما شابه ذلك.. تأخذ من الجسد مذاقه ونكهته، لتتحول الكاتبة، من فضاء الجسد وتخومه إلى رحاب الكون والوجود، بل "تحفر اللغة على الجسد، فيصير الجسد لغة في لغة، ومن هنا، تبدو الأبجدية والكتابة ليست سوى تموضع في المكان، فهي وشم في جسد الكون"⁵³.

لغة الجسد حاضرة في السرد النسائي، تتسج النص من الجسد، بكلّ ما تعنيه الكلمة، (نسيج النص/ نسيج الجسد) هذا المصطلح الذي يرجعه - جان فرانسوا جان ديلو - jean - francois jean dillou، إلى أصله الذي يربط النص بالنسيج. إن النص بموجب أصله الإيتيمولوجي (من اللاتينية tissu

وtextus، المشتق من الفعل: texture، أي: نسج، قتل..) حيث يغدو شبيها بالنسج tissage⁵⁴.

إنَّ سرد المرأة إثبات لحقيقة الذات وكيونتها، كينونة الجسد التي تختبئ داخل ظلّه، وتتجذب إلى التأمل بوجوده، حيث عالم المرأة الأنثوي راقد ساكن في جسدها، قابل للتحرك بحيويتها وانطلاقاتها، وما تقوله المرأة هو من قبيل الحكاية الرامزة بجملة عناصر جسدها المتوازية والمتقاطعة بين نصّها وجسدها.

وها هي (أحلام مستغانمي) تزوج بين الجسد وشعرية اللغة، تبدأ من تضاريس الكلمات القائمة على تجسيده، حيث نشعر بتلك (الإيروسية) الممتعة بشعرية مكثفة، قائمة على تراسل الدلالات والأشياء في بوتقة التجربة الكلية للجسد. ورد على لسان الساردة التي تغامر وتجاوز من أجل هذا الآخر الحبيب والعشيق:

"... ومنذ البدء، كنت أدري تماما أن الأسئلة تورّط عشقي، لم أكن أعرف أنه، مع هذا الرجل بالذات، تصبح الأجوبة - أيضا - انبهارا لا يقل تورطا. أحب أجوبته، وأعترف أنني كثيرا ما لا أفهم ما يعنيه بالتحديد. كثيرا ما يبدو لي، كأنه يحدث امرأة غيري، عن رجل آخر، ولكنني أحب كل ما يقول، ربما لأنني مأخوذة بغموضه.

أقول، وأنا أعبت بيده: "أحبك.. حررني قليلا من عبوديتك".. يحتضنني، ويسحبني نحوه قائلا: "الحب أن تسمح لي لمن يحبك بأن يجتاحك، ويهزمك، ويسطو على كل شيء.. هو أنت.. لا بأس أن تنهزمي قليلا.. الحب حالة ضعف، وليس حالة قوة، ولكن.. ولكن.. لأنك لم تع هذا.. أنت تكررين خطأ سبق أن ارتكبته في كتاب سابق.

أريد أن أسأله متى حدث هذا، وفي أي كتاب، ولكن شفتيه تسرقان أسئلتي، وتذهبان بي في قبلة مفاجئة.. كأجوبة، فأستسلم لاجتياح شفتيه لي، وكأنني أريد أن أثبت، مع كل مساحة تسقط تحت سطوة رجولته، كم أنا أحبه...⁵⁵.

تراهن (أحلام مستغانمي) على سلطة اللغة، وسطوة الجسد المؤنث؛ فهي تحسن لعبة المجاز والسرد حين تتعامل مع اللغة، بوصفها مجازا محبوبا ومشقرا، وهو يشتغل على النص الأنثي، والجسد الأنثوي، حيث تجد المساحة الوافرة لمعجمها اللغوي الذي يستمد مادته من تفاصيل الجسد.

وبما أن النص "بناء لغوي، يتمظهر داخل سلسلة تركيبية ودلالية متعددة المسارات والمستويات"⁵⁶، فإنه يتيح للمرأة أن تكتب نصّها الأنثوي في جسده وفي دلالاته، كما نلمس سيطرة البعد العاطفي الخيالي فيه، وانجذابها إلى الآخر المذكر الذي لا يمكن أن تعيش بدونه. "فالمراة في صورتها الذهنية الراسخة، كائن اندماجي، وليس مستقلا"⁵⁷.

توظف (أحلام مستغانمي) المخيال الانزياحي لتجسيد ملامح الذات الأنثوية من الجسد الذي يعتبر الفضاء المهيمن على أفق فضاء النص السردي، حيث الرؤية الرامزة المحملة بالتأويل الثقافي المؤثر. وقد وجدت الرؤية النسائية في فضاء الجسد فضاء ملائما للإسقاط الفني، تجتاز الذات المتكلمة به عالمها الراهن، في اتجاه فضاءات باهرة، تمنحها نشوة سرابية، بوصفه فضاءً مناسباً لشعرية السرد واللغة التصويرية.

إنّ ما هو مكتوب موجود في الطبيعية، والمراة، حين كتبت نصّها، كتبت جسدها المغيب، ليفرض حضوره وكيونته. فكان نصا أنثويا مثبتا بالكتابة - على حدّ قول (بول ريكور) "تسمي نصا كل خطاب مثبت بالكتابة، ومن خلال هذا التعريف فإنّ التثبيت بالكتابة يكون النص ذاته".⁵⁸ فالمرأة، حين تكتب نصّها، نجدّها فعلا وفاعلا، وأنموذجا ولغة، وقد نلمس "تعامل المرأة مع اللغة، في سبيل

التحوّل من كونها موضوع أو مجاز لغوي، أي من مجرد مفعول به إلى فاعل، حيث تدخل تاء التأنيث على الفاعل اللغوي، ويدخل الضمير المؤنث على المرجع النحوي، وحيث تقلب المرأة أوراق اللعبة؛ فتدخل الرجل معها، في سجن اللغة، ويتقابل المسجون مع السجّان، ويتبارى الرجل والمرأة، في مناورة ما بين الأنوثة والفحولة، وتأتي رواية "ذاكرة الجسد" كمثال على هذا الانقلاب اللغوي⁵⁹.

- 1- عبد الله محمد الغدامي، المرأة واللغة، ج2، ط.1، 1998، المركز الثقافي العربي، بيروت، ص.70.
- 2- المرجع نفسه، ج.1، ص. 55.
- 3- منذر عياشي، الكتابة الثانية وفاتحة المتعة، المركز الثقافي العربي، ط.1، 1998، ص.34.
- 4- زهور كرم، قلادة قرنفل، ص.93.
- 5- زهور كرام، قلادة قرنفل، ص.93.
- 6- هشام العلوي، "الجسد والمعنى"، قراءة في السيرة الروائية المغربية، شركة النشر والتوزيع، المدارس، الدار البيضاء، ط1. 2006. ص.116.
- 7- سعيد بنكراد، السيميائيات (مفاهيمها وتطبيقاتها)، منشورات الزمن، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، ط. 2003، ص.128.
- 8- آمال مختار، "تخب الحياة"، ص.10.
- 9- آمال مختار، نخب الحياة، ص.39.
- 10- سعيد بنكراد، مرجع سابق، ص.129.
- 11- فوزية شلالي، رجل لرواية واحدة، ص.50-51.
- 12- سعيد بنكراد / السيميائيات / مفاهيمها وتطبيقاتها، مرجع سابق، ص.129.
- 13- نفسه، ص.130.
- 14- خنانة بنونة، الغد والغضب، ص.58.
- 15- ناصر يعقوب، اللغة الشعرية وتجلياتها في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط.1، 2004، ص.100.
- 16- فوزى الحواس، ص. 09-10.
- 17- منذر عياشي، الكتابة الثانية وفاتحة المتعة، مرجع سابق، ص. 33.
- 18- نفسه، ص. 150.
- 19- نفسه، ص. 35.

-
- 20- بوشوشة بن جمعة، الرواية النسائية المغربية، منشورات سعيدان، سوسة، الجمهورية التونسية، ص. 297.
- 21- سعيد بنكراد، السيمائيات، مرجع سابق، ص. 141.
- 22- منذر عياشي، الكتابة الثانية وفاتحة المتعة، مرجع سابق، ص. 35.
- 23- فوزية شلابي، رجل لرواية واحدة، ص. 65 - 66.
- 24- آمال مختار، نخب الحياة، ص ص 23 - 24.
- 25- فضيلة فاروق، اكتشاف الشهوة، ص. 32.
- 26- فضيلة فاروق، اكتشاف الشهوة، ص. 39.
- 27- فضيلة فاروق، اكتشاف الشهوة، ص. 41 - 42.
- 28- أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص. 91.
- 29- عبد القادر الغزالي، الصورة الشعرية وأسئلة الذات، ص. 148.
- 30 - صلاح فضل، أساليب الشعرية المعاصرة، دار الآداب، بيروت، ط. 1، 1995، ص. 19.
- 31- زهور كرام، قلادة قرنفل، ص. 16 - 17.
- 32- غاستون باشلار، جماليات المكان، تر: غالب هلس، ص. 145.
- 33- أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص ص 133 - 135.
- 34- منذر عياشي، الكتابة الثانية وخاتمة المتعة، مرجع سابق، ص. 47.
- 35- المرجع نفسه، ص. 39 .
- 36- فاطمة الوهبي، المكان والجسد والقصيدة (المواجهة وتجليات الذات)، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط. 1، 2005، ص. 43.
- 37- نفسه، ص. 13.
- 38- أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، ص. 287.
- 39- أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص. 133 - 134.
- 40- أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، ص ص 288 - 289.
- 41- ينظر، فضيلة فاروق، اكتشاف الشهوة، مصدر سابق
- 42- فوزية شلابي، رجل لرواية واحدة، ص. 97.

-
- 43- صلاح صالح، سرد الآخر (الأنا والآخر عبر اللغة السردية)، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط.1، 2003، ص. 161.
- 44- محمد الحرز، شعرية الكتابة والجسد (دراسات حول الوعي الشعري والنقدي)، مطبعة الانتشار العربي، بيروت، ط.1، 2005، ص. 33.
- 45- زهور كرام، قلادة قرنفل، ص.167.
- 46 - آمال مختار، نخب الحياة، مصدر سابق
- 47- صلاح صالح، سرد الآخر، مرجع سابق، ص.161
- 48- عثمان بدري، وظيفة اللغة في الخطاب الروائي الواقعي عند نجيب محفوظ (دراسة تطبيقية)، موفم للنشر والتوزيع، الجزائر، 2000، ص. 216.
- 49- عبد القادر الغزالي، الصورة الشعرية وأسئلة الذات، مرجع سابق، ص. 85.
- 50- آمال مختار، نخب الحياة، ص ص. 27-28.
- 51- عبد القادر الغزالي، الصورة الشعرية وأسئلة الذات، مرجع سابق، ص. 150.
- 52- فضيلة فاروق، اكتشاف الشهوة، ص ص. 30 - 31.
- 53- فاطمة الوهيبي، المكان والجسد والقصيدة، مرجع سابق، ص. 13.
- 54- Jeon – fromcais jendillou, l'analyse textuel, Armand Collin/Masson. Paris, 1997, p.29.
- 55- أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، ص ص 261 - 262.
- 56- أحمد البيوري، دينامية النص الروائي، منشورات اتحاد كتاب المغرب، ط.1، الرباط، 1993، ص.67.
- 57- عبد الله الغزامي، المرأة واللغة، مرجع سابق، ص. 131.
- 58- Paul Ricœur, Du texte a l'action, Edition Seuil, 1986, P15 .
- 59- عبد الله الغزامي، المرأة واللغة، ص. 180.