البنية التقابلية في" فوضى الحواس" لأحلام مستغانمي
ثنائيّة " الزوج والعشيق " أنموذجا

عيسى طيبي(*)

ملخص:

يَسعى هذا البحث إلى الكشف عن البنية التقابليّة المُؤَسِّسَة لنص" فوضى الحواسّ" لأحلام مستغانمي، لِمَا لَهَا من قدرة كبيرة في التدليل، فضلا عن وَظيفتها داخل بِنْيَة الخطاب السَّردي، إذْ نلحظ أنّ الرواية تتأسّس باعتماد ثنائيّات تقابليّة ضدّية كثيرة، ما يجعل هذا التناول ذَا أهمية من زاوية إيضاح مفهوم " التقابل " وقدرته على اِختزال المعاني، فضلا عن تثبيتها في الأذهان، وهو يتحقّق في النّصّ السَّردي، باشتغاله على مستوى أوسع، ذلك أنّه يتجاوز مفهوم بِنية الكلمة (الطباق)، كما يتجاوز حدود بِنية الجملة أو بِنيات الجمل (المقابلة)، ليصبح شاملا لمتواليات كثيرة، قد تصل إلى حدود فقرة، أو نص بأكمله، أو قد يتعدّى (أي المفهوم) حدود النّصّ الواحد إلى مجموعة من النصوص، كما هو الشأن في الثلاثيات الروائية، أو الخماسيات...

للإشارة، يرتبط مفهوم " التقابل " بأكثر من بنية في " فوضى الحواس "، كما يرتبط بأكثر من شخصيّة، لكِن سينصبّ اهتمامنا على المعنى التقابلي المُتحقّق بين شخصيتين اثنتين فقط، باعتبارهما ضدين متقابلين، يتعلق الأمر بشخصيّة" الزوج "، وشخصيّة " العشيق".

Abstract:

This study aims at revealing the systematic use of " opposition " which forms the structure of Ahlem Moustaghanemi's «Fawdha Elhawass ».In fact this author makes a systematic use of "opposition" between different pairs of entities throughout the story. In addition to its function in the structure of a narrative text, this literary device under study (" opposition ") plays also an important role in conveying meaning. We believe that the present study is worth undertaking in that it clarifies this concept of " opposition ". The latter not only simplifies the meaning of the story, but it also helps « print » it in the reader 's mind. This literary device can be used at different levels of discourse, starting from the word level, the sentence level, the paragraph level, up to the chapter level. It can also be used at a higher level, such as the trilogy level,for example, as is the case in Ahlem Moustaghanemi's works.

* استاذ محاضر –ب-، كلية الآداب واللغات، قسم اللغة والأدب العربي، جامعة أكلي امحند أولحاج –البويرة.

مقدمة:

يلعبُ مفهوم " التقابل " في النصوص الأدبية على اِختلافها دورًا هامًا في إيضاح المعنى وتثبيته، كما إنّه يعمل على إثارة انفعالات مختلفة لدى المتلقّي، سواء أكان هذا المتلقي سامعًا أمْ قارئًا، وإنْ ارتبط هذا المفهوم – أساسًا – بمحسّنين بديعيّين، ألَا وهما:

الطباق والمقابلة[1]، فإنّه يأخذ مفهومًا أوسع في النّصّ السردي، والقارئ يكتشف قدرته الكبيرة في التدليل، إذْ فضلاً عن وظيفته داخل بنية الخطاب السّردي، فإنّه يسمح باعتماد فعل المقارنة الذي تُخْتَزل معه كل الفروقات، سواء أتعلق الأمر ببنية الشخصيّات أمْ ببنية الفضاء أمْ بسواهما من البنيات الأخرى المكوّنة للنّص. « ولعل السر في جمال الطباق، فضلاً عن تثبيته المعنى في النفس؛ لأنّ الضد أقرب خطورا بالبال إذا ذكر ضدّه- أنّه يصف الشيء المتحدث عنه إزاء الضدين المتقابلين.»[2].

يرتبط المعنى التقابلي في بنية الشخصيّات في رواية " فوضى الحواس " أساسًا بشخصيّة " الزوج " وشخصيّة " العشيق "، ولكي تقوم الشخصيّة مقام " العلامة " عليها أنْ تنتظم في علاقة خلافيّة مع غيرها من الشخصيّات، إذْ يؤكّد فيليب هامون Philippe Hamon أنّ الشخصيّة «... يمكن أنْ تحدد في مقاربة أولى كمورفيم مفصل بشكل مضاعف: مورفيم غير ثابت ومتجل في دال لا متواصل (مجموعة من الإشارات) يحيل على مدلول لا متواصل (« معنى» أو« قيمة » الشخصيّة). وعلى هذا ستحدّد الشخصيّة من خلال شبكة علائقية من التشابهات والتراتبية والانتظام (توزيعها) التي تربطها، على مستوى الدال والمدلول تزامنيا أو

1- الطباق: هو أن يجتمع اللفظ وضدّه في الكلام، وهو نوعان؛ ما اختلف فيه الضدان إثباتًا ونفيًا، ويسمى: " طباقالإيجاب ". أما الذي يختلف فيه الضدان إثباتًا ونفيًا، فيطلق عليه تسمية " طباق السلب ". بينما يعتبر البلاغيون المقابلة" طباقا مركبًا "، وهي أن يؤتى بمعنيين غير متقابلين أو أكثر ثمّ يؤتى بما يقابل ذلك على الترتيب، أي تتحقق المقابلة باجتماع معنيين (أو أكثر) في الكلام تليهما أضدادهما على الترتيب.
يقول الشاعر:

فالضدّ يُظهر حسنَه الضدّ وبالأضداد تتميّز الأشياء

ولمزيد من الإيضاح في موضوع " المطابقة ": ينظر: أبو هلال الحسن بن عبد الله بن سهل العسكري، كتاب الصناعتين، تحقيق: علي محمد البجاوي، محمد أبو الفضل إبراهيم محمد، دار الفكر العربي، دون ذكر مكان الطبع، ط2،1971، ص: 316- 329.

2- أحمد أحمد بدوي، أسس النقد الأدبي عند العرب، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، دط، سبتمبر 1996، ص: 447.

تعاقبيا، مع الشخصيّات الأخرى، وعناصر العمل الأدبي الأخرى سواء على مستوى السياق الأدبي القريب (شخصيّات نفس الرواية، نفس العمل الأدبي) أو السياق البعيد (في الغياب: شخصيّات نفس النوع) »[1].

إنّ اشتغال الشخصيّة على هذا النحو في العمل السَّردي، لا يجعل القارئ يركّز على الشخصيّة فقط، وإنّما أيضا على علاقة هذه الشخصيّة أو تلك بشخصيّات الملفوظات الأخرى، ودون إهمال حالات التغيّر التي تحدث من مقطع سردي إلى آخر. لأنّ صورتها لا تكتمل إلاّ في آخر ملفوظ من الرواية اعتمادا على تذكّر القارئ الذي يمسك – بناء على ذلك – بسمة (étiquette) كلّ شخصيّة من الشخصيّات التي تتحرّك في المتن الروائي اعتماداً على المحاور الدلاليّة الرئيسة.

أ- فضاء الكتابة النسائيّة وسلطة الذكورة:

تتأسّس رؤية الكاتبة حياة/أحلام[2] التي بدأت تظهر ملامحها الأولى مع نص" ذاكرة الجسد " الذي سمح للقارئ من خلال حواراتها التي دارت بينها وبين خالد/الرسام من معرفة رغبتها وموقفها من الإبداع عموما، وتوقها الاستثنائي إلى الحبّ الذي يتجاوز النظرة المهيمنة إلى رؤية جديدة، أساسها كسر التوقّع إمعانا في الخلق الذي يطفح بالحرّيّة والمفاجأة، إذ تجلّى ربطها بين تقديرها للفن وبين إكبار الفنان ذاته للمرأة، باعتبارها المحور الأساس الذي يقوم عليه، وباعتبارها " كاتبة " تريد أن تجعل من هذا الفعل أداة لاكتساب التحرر من الواقع، الذي تأتي المؤسسة الزوجية في مقدمته، فالكتابة مواجهة وحرية وهروب كما هي تحقيق لآمال لم يسمح بإنجازها والتصريح بها[3]، لإنشاء عالم بديل عن ذلك الذي في واقع الحال، وهو الدور الذي تضطلع به الرواية ككل، إذ تسعى إلى هدم علاقة مبنيّة على "

1- فيليب هامون، سميولوجية الشخصيات الروائية، ترجمة: سعيد بنكراد، دار الكلام للنشر والتوزيع، الرباط، المغرب، دط، 1990،ص: 26.
2- للإشارة؛ إنّ حياة/أحلام هي ساردة رواية " فوضى الحواس "، كما إنّها هي المسرود له في " ذاكرة الجسد "، وهي تحمل اسمين: اسم " حياة " حملته بعد والدتها مباشرة، و" أحلام " هو الأسم الذي اختاره لها والدها، وسجله بها خالد بن طوبال رسميا في البلدية بتونس؛ ينظر: أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، منشورات أحلام مستغانمي، بيروت، لبنان ، ط19، 2003 م، ص: 36، 37، 219.
3- ينظر: نور الهدى باديس، دراسات في الخطاب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2008، ص: 145.
3- ينظر: المرجع نفسه، ص: 146.

مؤسسة "، وتُنشئ مكانها علاقة قائمة على حرّيّة الاختيار والمشاعر[1]. إذ تُعيد حياة/أحلام " الكاتبة " « صياغة التاريخ في كتابتها السّردية من زاوية التأسيس لزمن التهميش والإقصاء، التأسيس لفضاء الكتابة بصرخات الذاكرة الأنثوية التي لا يسعها إلّا الفضاء الروائي، فالمرأة بالرواية تَسْتأثر بالحكي فتكتبنا جميعًا في مذكراتها اليوميّة، ترهن واقع الجميع في ألم تجربتها وعمق إحساسها بالواقع لتجد في الألم.. في ثنايا انجراحاتها تشكيلا فنيّا لذواتنا وهي متلبسة بعريها، ضمن سؤال كينونتها.»[2]. خاصة وهي تعلم علم اليقين سلطة الذكورة عليها، من زاوية أنّ هذه السلطة تضرب بجذورها في الفكر البشري، إذْ إنّ الفيلسوف اليوناني أرسطو إستبعد المرأة من ممارسة التفلسف إلى جانب فئة العبيد، ونظر إليهما كشكل من أشكال الملكية للسيّد، ووسيلتين ضروريتين ليعيش السيد حياته الحرة[3]، وهذا الاعتقاد هو في حقيقته انعكاس لموقف المجتمع الذي ظلّ يمارس حضوره على مستوى النّصوص الإبداعية أيضًا في كثير من مراحله التاريخية. فتأتي حياة/أحلام "الكاتبة " لتمارس خلخلتها للبنية المتجذّرة في الذّهنية الذكوريّة، فتنتقل إلى فعل الخيانة هدمًا للبنية المتحكمة والمتسلطة، متخذة الكتابة سبيلًا، واللغة أسلوب تغيير، يقول محمد الغذامي: « كتابة المرأة عن الرجل معناه إنهاء تاريخ مديد من الوصاية والأبوة والسلطوية، هي قضاء على الفحولة وسلطان الفحل، لأنّها تقتضي تحويل الفاعل إلى مفعول به، لكي يكون الكاتب مكتوبًا ويكون سيد اللغة مجرد مجاز لغوي في خطاب مؤنث »، كما يظهر من العيّنة التمثيلية التّالية:

- « زوجي مثلاً، لم يوفّق يومًا في تمييز« الأثاث الحقيقيّ » عن الأثاث المزيّف في أيّ نص كتبته. ولذا أصبح يبدي انزعاجه من جلوسي لساعات أمام طاولة الكتابة، بدل تخصيص هذا الوقت لطفل لا يأتي، دون أن يعترف تمامًا بأنّ ما يزعجه، هو الكتابة في حدّ ذاتها. كعمل مواجهة، ومراوغة صامتة. لم يستطع برغم – إمكانيّاته البوليسيّة – التجسس على مصداقيّتها. »[4].

1-عبد النور إدريس، دلالات الجسد الأنثوي في السرد النسائي العربي، منشورات سلسلة دفاتر الاختلاف، المغرب، ط1، 2006، ص: 72.
2- ينظر: عطيات أبو السعود، نيتشه والنزعة الأنثوية، نيتشه وجذور ما بعد الحداثة، تحرير: أحمد عبد الحليم عطية، دار الفارابي، الفكر المعاصر(سلسلة أوراق فلسفية)، بيروت، لبنان، ط1، 2010، ص: 74. والمقال موجود أيضا في: فصول مجلة النقد الأدبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، العدد65، خريف 2004- شتاء 2005، ص: 36- 56.
3- عبد الله محمد الغذّامي، المرأة واللغة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، ط4، 2008، ص: 189.
4- أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، منشورات أحلام مستغانمي، بيروت، لبنان، ط 2، 2003، ص: 96.

وما يتجلّى في هذا الملفوظ أيضًا هو أنّ الكتابة تتنزّل عند الكاتبة في مقام الإنجاب – كونها عقيمة – لأنّها تصبح سبيلًا إلى تعويض خسران الذات لعدد من رهانات الوجود[1]، وهو ما يؤكد طغيان الجانب الأدبي على الجانب الواقعي في رؤية حياة/أحلام، إذ تجعل من الكتابة هاجسا، وممارسةً، وإشكاليّةً، لأنّ الكتابة النسائيّة هي هدم ونثوير للواقع المادي، وابتداع واقع متخيَّل، وحياة افتراضية من أجل تحقيق التوازن النفسي والتكامل الإنساني[2]، كما يأتي تصوير مشاهد الحبّ مع العشيق، والشعور بالفرحة معه، وانعدامها مع الزوج، بل الشعور بالخيبة وهي إلى جانبه.. لتأكيد فكرة صلة العشق بالكتابة، تمامًا مثلما تصرّح بشعورها بالراحة وهي متصلة

ببيتها الآمن بالجزائر العاصمة، بعيدة عن بيت الزوجيّة:

- « أتوقّع أن يكون زوجي قد ولد بمزاجٍ عسكريّ، وحمل السلاح قبل أن يحمل أيّ شيء. فأين العجب في أن يكسرني أيضًا دون قصد، تمامًا، كما أغراني قبل ذلك بسنوات، دون جهد؟ أليست السّلطة، كالثراء، تجعلنا نبدو أجمل وأشهى؟

(...)

كنت أجد في تصرّفه شيئا من الأبوّة التي حُرمت من سلطتها. بينما يجد هو في تسلّطه استمراريّة لمهامّه الوظيفيّة خارج البيت.

أذكر.. بدأت علاقتنا بانبهار متبادل وبعنف التحدّي المستتر.

كان لابدّ أن أتوقّع أنّ العلاقات العنيفة هي علاقات قصيرة بحكم شراستها. وأنّه لا يمكن أن نضع كلّ شيء في علاقة؛ لا يمكن أن نكون أزواجًا، وأصدقاءً، وآباءً، وأحبّة، ورموزًا.

(...)

1- ينظر: بوشوشة بن جمعة، جماليات لعبة الكتابة السردية (روايات أحلام مستغانمي)، كتابات معاصرة، مجلة الإبداع والعلوم الإنسانية، بيروت، لبنان، المجلد الرابع عشر، العدد الخامس والخمسون (55)، شباط /آذار2005، ص: 105.

2- ينظر: نورة الجرموني، الشخصية في متخيل الرواية النسائية العربية، مطبعة آنفو- برانت، فاس، المغرب، دط، 2011، ص: 39.

ولهذا لم يترك في حياتي مساحة حرّيَّة، يمكن أن يتسلّل منها أحد. فقد سطا على كلّ الكراسيّ، دون أن يشغل أحدهَا بجدارة. »[1].

ويأتي حديثها عن صورة زوجها وهو يدخل إلى البيت لتُبرِز منحى هذه العلاقة الموسومة بالفتور، وعدم التجاوب من جانبها يعكس نكهة عدم الرضا، وينعكس هذا على مستوى السرد، فتأتي اللغة مُحمّلة بكمّ هائل من المفردات التي لها علاقة بوظيفة زوجها بوصفه رجلاً عسكريًّا « ضابط - الانتصارات- صفّارات الإنذار- الهزائم- سيّارات الإسعاف- قصف عشوائي- الأبرياء- القوة- » الموحية بأشكال العنف، والقوّة، لتشرح طبيعة هذه العلاقة " المؤسسة " التي يطغى فيها الجانب الوظيفي للزوج عن جانبه الاجتماعي، وعن النزوع الإنساني بشكل عام، وتجيء صورته بعيدة عن تلك الأحاسيس التي يفترض الشعور بها، وهو يتّصل ببيت الزوجية:

- « كهذا المساء، أتوقّع أن أمارس عادتيفي الكتابة، صمتًا، وأنا أتفرّج على زوجي، وهو يخلع بذلته العسكريّة، ليرتدي جسدي للحظات، ثمّ.. يغرق في النوم.

دومًا، كان ضابطًا يحب الانتصارات السريعة حتّى في سرير. وكنت أنثى تحبّ الهزائم الجميلة، والغارات العشقيّة التي لا تسبقها صفارات إنذار.. ولا تليها سيّارات إسعاف، وتبقى إثرها جثث العشاق أرضًا.

بي افتتان بقصف عشوائيّ، يموت فيه الأبرياء عشقًا.. على مرمى اشتهاء، دون أن يكون لهم الوقت ليسألوا: لماذا؟

تمنّيت أحيانًا، لو أنّه مارس الحبّ معي دون أن يخلع بذلته. ربّما كان ببذلته تلك، فتح له طريقًا إلى جسدي بالقوّة.

فقد كنت دائمًا مأخوذة بقوته.

ولكنّه هذه اللّيلة أيضًا لن يفعل. لأنّه يخاف عليها أن « تَتَجَعْلَك ». وربّما- فقط- لأنّه رجل بلا خيال. بل بالأحرى هو ينفق خياله وذكاءه خارج هذا السّرير.

في النّهاية، الرّجال الّذين خلقوا لكرسيّ، لم يخلقوا بالضّرورة لسرير. والذين يبهروننا بثيابهم ليسوا الذين يبهروننا بدونها. والمشكلة، أنّنا نكتشف هذا في ما بعد!

1- الرواية، ص: 37، 38.

اللّيلة أيضًا، سأسترق النّظر إليه وهو يخلع قوّته ويرتدي منامته. »[1].

تتنكّر صورة المؤسسة بهذه الكيفية لدور المرأة التي تصبح فيها كائنًا مجردًا من كل الأحاسيس، ويتضاءل حينها جسدها بانكماش عواطفه الممزوجة بالمرارة، فلا تبدي سوى امتعاضها من سلوك الزوج الذي يشرحه عدم التجاوب معه، والتفرج عليه، مع غياب الجانب الانفعالي في المشهد، وذلك لأنّها مجردة من خطابها الخاص، إذ تكتفي بتلقي هذا الخطاب منه:

- « ولكن قبل أن أرفع السمّاعة، دقّ الهاتف وهزّني. كان زوجي على الخطّ يحدث لكلمة « ألو» أن تقتل الوهم أيضًا!

جمل عجلى نتبادلها، وكأنّنا نتحدّث على بعد قارّات. أو كأنّ الهاتف الذي يتحدّث منه ليس مدفوعًا من طرف الدولة.

فليكن! إنّه دائمًا على عجل. وربّما كانت الأحداث حوله هي التي تسرع، مادام يأمرني بالعودة إلى قسنطينة، بعد غد، على متن الطائرة، لا في السيّارة، نظرًا إلى تدهور الوضع الأمنيّ في العاصمة. »[2].

يُفسّر الحديث المقتضب بين الزوجين شعور الطرفين المبني على نظام تراتبي، تفقد معه المرأة أيّة خصوصيّة، ولا تملك خيارات أخرى غير تلك التي يراها زوجها، يُلخّصها هذا التواصل المحكوم بعلاقة عموديّة، وبخطاب الذكورة المهيمن، ومن جهة ثانية، يظهر انجذاب الزوج إلى عمله الذي يأخذه عنوة وطواعية، ويشغله بذلك عن الاهتمام بمصير العائلة وشؤونها:

- « أطلب زوجي على الهاتف لأعياده. أشعر أنّ هاتفي يفاجئه وربّما يسعده. أسأله إن كان أرسل شيئًا إلى بيت عمّي أحمد. يقول إنّه نسي ذلك، نظرًا إلى مشاغله. أجيبه أنني سأتكفّل بالأمر. وقبل أن أواصل كلامي يدق في مكتبه هاتف أخر.. ويتوقّف بيننا الكلام.»[3].

يزيد الوضع المتأزم للبلاد بشكل فاعل في فتور علاقة الزوجين على مستويات عديدة، فالظروف القاهرة التي تحكم وضعية الزوج باعتباره مسؤولًا عن أمن المدينة، تُسهِم في تكريس مفهوم الذكورة وقيمها من ناحية انصباب اهتمامه

1- الرواية، ص: 97.
2- الرواية، ص: 191، 192.
3- الرواية، ص: 201.

على " الخارج "، في مقابل عدم اهتمامه بالداخل" البيت" الذي يتخذه مكانًا لالتماس الراحة فقط، حتّى يتجدّد عهده بمهامه خارجه، وبالتالي تنعكس ذهنيّته المتأثرة بالوضع السياسيّ والاجتماعيّ على سلوكاته تجاه زوجته:

- « زوجي كان مرهقًا بدوره إلى درجة لم يلحظ معها غياب شهيّتي.

تبادلنا أحاديث عاديّة، عن أشياء عامّة دون تحديد. وما إن أنهى عشاءه حتّى رأيته يتّجه نحو غرفة النّوم ويخلع ثيابه. وكأنّه يخلع عبئًا كان يحمله طوال النهار. ويلقي بنفسه على السّرير. »[1].

إن وسم الساردة لأحاديثها مع زوجها بـ" العادية "، يُبَيّن هذه الصورة النمطيّة اليوميّة التي يحياها الثنائيّ " الزوج والزوجة " في التعاطي مع مختلف الوقائع والأحداث. أمّا عدم بسط هذه الأحاديث على مستوى السرد، فمؤسس من زاوية عدم إيلائها أهمية ما، لأنّها تُجَانب عواطف المرأة، ولا تَمُسّ مشاعرَها، كما إنّها تأتي بعيدة عن كينونتها كذات، ولَا تُحَرّك أحاسيسها، ممّا يفسر واقعًا بائسًا يحكم هذه العلاقة الزوجية التي تتّسم بالبرود، وعدم التوهّج، وتُكَرّس " المألوف المتوارث ".

- ب: المسار الأنثوي التحرري وأبعاد العلاقة البديلة[2]:

تأتي، في مقابل ذلك، صورة حياة/أحلام وهي تتحايل على زوجها للانتقال إلى العاصمة، للاتصال بالعشيق، لتعمق معاني الخصب، والثراء الفكري الذي تنطوي عليه الكاتبة في مجابهة السلطة الذكورية المهيمنة، والمتجليّة في الزوج ليس باعتباره زوجًا فحسب، وهو أمر حاصل بالتأكيد، ولكن في كونه رجلًا تطال سلطته البلاد أيضًا، ممّا يشرح قدرة الكتّابة على المراوغة التي مكّنتها من التحرر من السيّاج المحيط بها، من قبل زوجها الذي يتحصن في علاقته بها بذكورته، وبموقعه السلطوي المشفوعين بتاريخه النضالي الطويل:

1- الرواية، ص: 210.

2- اهتم البحث بالجانب الوصفي- غالبا -، وهي خاصّيّة نابعة من المنهج المتّبع (البنيوي)، وأغفل التركيز على البعد التأويلي، الذي يموضع هذه العلاقة بالنظر إلى المعطى الإيديولوجي في الأساس. فيظهر هذا السلوك بوصفه اختيارًا أنيًا، غير قادر على تحقيق حرية المرأة، لأن اقتحام حياة/أحلام لعوالم العلاقة مع العشيق لم يجعلها تتحرر بصورة كليّة، ذلك لأنّها تجعل من نفسها " موضوعة جنسية "، كما لم تتخطّ حدود الجسد، وهي تضع جسدها " بؤرة " تواصل مع الرجل خارج مؤسسة الزواج.

- « حتّى الآن، لا أدري كيف استطعت إقناع زوجي بفكرة سفري إلى العاصمة للاستجمام على شاطئ البحر، في عزّ الشتّاء!

وكيف لم يجد في سفر كهذا شبهةً ما.

أتذكّر تلك المقولة السّاخرة « ثمّة نوعان من الأغبياء: أولئك الّذين يشكّون في كلّ شيء. وأولئك الذين لا يشكّون في شيء! ».

أمّا زوجي الذي يملك من التذاكي المهنيّ ما يجعله دائما على حذر، فقد بدأ حياته الزوجيّة معي، كأيّ عسكري، بالتجسّس والتحرّي والاشتباه في كلّ شيء.

ثمّ أمام غياب الأدلّة، أعطاني من الحرّيّة ما فاجأني، أو ربّما بقدر ما يلزمه من الوقت كي ينصرف عنّي إلى مهامّه، واثقا من سطوة نجومه الكثيرة.. عليّ.

وهذه المرّة أيضا، من الأرجح أنّه مشغول عنّي بالمستجدّات السياسيّة، وأن لا وقت له للتجسّس على مشاغلي النسائيّة، التي حتّى الآن، لم يكن فيها ما يستحق الإخفاء أو الحذر.»[1]

تأتي رؤية الساردة للزوج مقابلة لرؤية العشيق التي هي وليدة رؤية الكتابة التي تحقق الحرية والانعتاق اللذين تفرضهما طقوس الإبداع، وفي رحابه تكتسب الذات كينونتها التي ظلت حبيسة الأوامر والخضوع للزوج، فتجيء لغة السرد بنزعة تصويرية طافحة بالشعرية والاندماج الكلي مع مشهد الحب، الذي يكشف عن أنوثة كامنة ومشاعر مستبطنة، لأنّ العشيقة تأخذ كامل ثقتها بنفسها، فتكون فاعلة بامتياز[2]، كما يتجلّى في العيّنة التمثيلية التّالية:

- « كان صوته ملامسًا لمسمعي. ما كدت ألتفت خلفي حتّى وجدتني على حافة جسده. بيننا مسافة أنفاس وقبلة. ولكنّه لم يقبّلني. امتدّت يده اليمنى نحو شعري، تلامسه مرورًا بعنقي ببطء، وعبث مثير. ثمّ انزلقت نحو أذني، تخلع عنهما الواحدة بعد الأخرى قرطهما. (...)

رحت أستعيد أنفاسي. أتنبّه للثوب الذي أتصبّب تحته عرقًا، وأنا أراه يخلع جاكيته، يشعل سيجارة، ويجلس على تلك الأريكة لاحتساء قهوته. »[3].

1- الرواية، ص: 253، 254.
2- ينظر: عبد النور إدريس، دلالات الجسد الأنثوي في السرد النسائي العربي، ص: 84.
3- الرواية، ص: 180، 181.

يجيء سرد تفاصيل هذا اللقاء في قرابة الصفحتين، إذْ يأخذ فيه الجسد أبعاده الأنثوية، وتأخذ فيه المشاعر مداها، دلالة على الانفعال الحاصل بين الطرفين، ويشكّل فيه جسد حياة/أحلام " بؤرة " التواصل، وإذّاك لا تبقى شخصيّة المرأة مشاهدة، وإنّما تبادر هي ذاتها إلى التعبير عن مشاعرها:

- « وبدل أن أساعده على تزريرها، امتدّت يدي تخلع عنه القميص. وراحت شفتاي تتدحرجان على مساحة صدره. ثمّ تنزلقان نحو ذراعه الثّابتة مكانها، فتكسوها قبلا، بشراسة العشق الذي هو وحده قادر على جعل أيّة حقيقة.. جميلة في بشاعتها! »[1].

يلحظ القارئ أنّ لقاءاتهما كلها حازت على مستوى السرد بالتصوير بذكر التفاصيل، ووردت ضمن " سرد مفرد "، وهذا الشكل من الحكاية بتعبير جيرار جينيت « يتوافق فيه تفرد المنطوق السردي مع تفرد الحدث السردي. »[2]. في حين ليس الأمر كذلك مع زوجها؛ إذ يجيء مقتضبا (يرتدي جسدي للحظات ثم.. يغرق في النوم)، ويخضع للسرد المؤلّف (عادتي- دوما- إنّه دائما)، ويتمثل السرد المؤلّف في حكي مرّة واحدة ما وقع مرات لا متناهية. يقول جيرار جينيت عن هذا النمط: إنّه يتولى فيه « بث سردي وحيد عدة حدوثات مجتمعة للحدث الواحد. »[3]. ويمكن اللجوء إلى السرد المؤلّف في " فوضى الحواس " في تجاوز العرضي الهامشي، لذا يضغط المقطع النّصي عدة أحداث متماثلة (أو متطابقة) في جملة واحدة، ناقلا الواقعي إلى المتخيل، متجاوزا عنصر الحرفية في سرد الوقائع اللفظية وغير اللفظية[4] (*). كما أنّ التصوير للحالة الأولى (مع العشيق) يأتي دائما محكوما بالحوار الذي يعكس تجاوب الطرفين، ويسر التواصل بينهما، في حين تسقط

1- الرواية، ص: 272.
2- جيرار جينيت، خطاب الحكاية - بحث في المنهج -، ترجمة: محمد معتصم، عبد الجليل الأزدي، عمر الحلي، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط3، 2003، ص: 130.
3- جيرار جينيت، خطاب الحكاية - بحث في المنهج -، ترجمة: محمد معتصم، عبد الجليل الأزدي، عمر الحلي، ص: 132.
4- ينظر:السعيد بوطاجين، " غدا يوم جديد " لعبد الحميد بن هدوقة - دراسة بنيوية-، مذكرة لنيل الماجستير في الأدب العربي، معهد اللغة العربية وآدابها، جامعة الجزائر، السنة الجامعية، 1996-1997، ص: 15.
*- من الموضوعات التي خضعت للسرد المؤلّف أيضًا: حديث الساردة عن إطعام والدتها لها «الطّمينة» المتكرر، وزياراتها الكثيرة للأطباء بتوصيات خاصة من زوجها، وكذا زياراتها لأضرحة الأولياء بإيعاز من أمها (استسلاما لها وفضولا، لا رغبة في الإنجاب)، وجع الوالدة، وتردد ناصر عليها، وحث الوالدة ابنها على الكسب، وتساؤلات الساردة عن لحظات الضجر الذي تعيشه كل ذات عصر. ينظر: الرواية، ص: 100، 123، 129، 132، 215، 216، 246.

لقاءاتها المتواترة مع زوجها في الروتين، ممّا جعلها تُعبر عن خيبة كبيرة تجاه زوجها الذي رأت فيه يوما قامة تاريخ بلادهاوشموخه، قبل أن تتضاءل صورته تلك في عينيها بعد معايشتها له.. وهي تكتشف خطأ الدمج بين هذا الزواج والوطن، فالذاكرة مشحونة بشجون النضال الوطني، أمّا الزوج فواقع مضاد لأنّه سارق، وخائن لأحلام الوطن، ولأحلامها أيضا![1] ممّا جعلها تعترف:

- « تنبّهت بعد ذلك، إلى أنّ أبوّته هي التي كانت تعني لي الأكثر. وأنّ مهامّه السياسيّة ورتبته العسكريّة لم تكن تعنيني بوجاهتها، وإنّما لكونها استمرارا لذاكرة نضاليّة نشأت عليها، وعنفوان جزائر حلمت بها.

كنت أرى في قامته الوطن، بقوّته وشموخه. وفي جسده الذي عرف الجوع والخوف والبرد، خلال سنوات التّحرير، ما يبرّر اشتهائي له.. واحتفائي به إكراما للذاكرة. كم مرّ من الوقت، قبل أن اكتشف حماقة خلطي عقدة الماضي.. بالواقع المضادّ.»[2]. لقد تمثّلت حياة/أحلام زوجها بقيم كثيرة قبل أن تتضاءل في منظورها بالنظر إلى تفاعلات الحياة اليوميّة التي جردته من تلك القيم، وشحنته بقيم مناقضة لسابقتها، ممّا بلور مواقف جديدة من جانبها، وهي تلحظ تداعي صورته الأولى. فلجأت إلى خرق الثابت، ملتمسة واقعا آخر، يمنحها زادها كاملا من الحرّيّة من أجل تحقيق الذات؛ يبدأ هذا الواقع الجديد بممارسة الكتابة التي تسعى إلى تهميش الثابت أو تدميره في الثقافة الذكورية عن المرأة[3]، ويأخذ أبعاده بعدذلك في التأسيس لعلاقة بديلة تستمد مشروعيّتها من وقائع جديدة، لا تنظر إلى المرأة بوصفها جنسا (sexe) أي معطى بيولوجيّا فقط، وإنّما باعتبارها بنية سوسيو ثقافية[4]، بعيدا عن الضوابط التي تحكم النساء – عادة – أللائي يخضعن لترسيمات مألوفة ولمنظومات المجتمع وقيمه.

ونافلة القول أنّهيمكن إجمال الاستنتاجات المتوصل إليها، في النُّقط التالية:

- تتبّين هامشيّة علاقة حياة/أحلام مع زوجها التي خضعت للسرد المؤلَّف، بينما تجيء علاقتها، من وجهة تقابلية، مع خالد/الصحافي (العشيق) ضمن سرود مفردة، تشرح أهميّتها.

1- ينظر: سوسن ناجي رضوان، الوعي بالكتابة في الخطاب النسائي العربي المعاصر- دراسات نقدية-، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، مصر، دط، 2004، ص: 130.
2- الرواية، ص: 38، 39.
3- ينظر: حسين المناصرة، وعي الذكورة والمرأة، فصول مجلة النقد الأدبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، العدد66/ ربيع 2005، ص: 182.
4- ينظر: رشيد بنحدو، جمالية البين- بين في الرواية العربية، منشورات مؤسسة نادي الكتاب بالمغرب، ط1، 2011، ص: 25، 26.

- يظهر منظور حياة/أحلام لشخصيتي الزوج والعشيق مختلفًا(ثنائيّة تقابليّة ضدّية)، فتجيء صورتها مع زوجها باهتة خالية من كل إشراق أو توهّج، لأنّها خاضعة للسلطة الذكورية المهيمنة، بينما تبدو صورتها مع عشيقها أكثر ثراءً، وأكثر حيويّة، لأنّها تتحرك بمحض إرادتها لإشباع رغباتها في انسجام تفاعلي، يشرح التناغم الحاصل بين الطرفين.

- يَتجلّى عدم قدرة العلاقة البديلة مع " العشيق " على تحقيق كينونة المرأة بوصفها بنية سوسيو ثقافية، على اعتبار أنّها تجعل من " جسدها " دوما بؤرة تواصل مع الرجل كما هو الشأن في بيت الزوجيّة. وهي بقدر ما تمنحها توازنا ما، بقدر ما تؤكّد استلابها وعدم قدرتها على التحرر.

- تؤكّد عودة الساردة حياة/أحلامفي نهاية الرواية، إلى حياتها الطبيعية، وإلى حضن أسرتها، وإلى دفء العلاقات الأسرية (الأمّ – الأخ - وزوجها)، أهمية العلاقة الزوجيّة في وعْيها الفرديّ، بعد أنْ أهملتها سابقًا تحت وقع جماليّة الالتباس بين الكتابة والحياة.

- تُلَخّص الكتابة النسائيّة موقفا فكريّا، مفاده البحث عن الحرّيّة الذاتيّة التي تفتقدها المرأة ضمْن إطار الأسرة، وفي الوقت نفسه تأتي هذه الكتابة تعبيرا عن خرق الثابت في الثقافة الذكوريّة عن المرأة .

قائمة المصادر والمراجع:

01- أبو هلال الحسن بن عبد الله بن سهل العسكري، كتاب الصناعتين، تحقيق: علي محمد البجاوي، محمد أبو الفضل إبراهيم محمد، دار الفكر العربي، دون ذكر مكان الطبع، ط2،1971.

02- أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، منشورات أحلام مستغانمي، بيروت، لبنان ، ط19، 2003 م.

03- أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، منشورات أحلام مستغانمي، بيروت، لبنان، ط 2، 2003.

04- أحمد أحمد بدوي، أسس النقد الأدبي عند العرب، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، دط، سبتمبر 1996.

05- بوشوشة بن جمعة، جماليات لعبة الكتابة السردية (روايات أحلام مستغانمي)، كتابات معاصرة، مجلة الإبداع والعلوم الإنسانية، بيروت، لبنان، المجلد الرابع عشر، العدد الخامس والخمسون (55)، شباط /آذار2005.

06- جيرار جينيت، خطاب الحكاية - بحث في المنهج -، ترجمة: محمد معتصم، عبد الجليل الأزدي، عمر الحلي، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط3، 2003.

07-حسين المناصرة، وعي الذكورة والمرأة، فصول مجلة النقد الأدبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، العدد66/ ربيع 2005.
08- رشيد بنحدو، جمالية البين- بين في الرواية العربية، منشورات مؤسسة نادي الكتاب بالمغرب، ط1، 2011.
09- السعيد بوطاجين، " غدا يوم جديد " لعبد الحميد بن هدوقة - دراسة بنيوية-، مذكرة لنيل الماجستير في الأدب العربي، معهد اللغة العربية وآدابها، جامعة الجزائر، السنة الجامعية، 1996-1997.
10- سوسن ناجي رضوان، الوعي بالكتابة في الخطاب النسائي العربي المعاصر- دراسات نقدية-، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، مصر، دط، 2004.
11- عبد الله محمد الغذامي، المرأة واللغة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، ط4، 2008.
12- عبد النور إدريس، دلالات الجسد الأنثوي في السرد النسائي العربي، منشورات سلسلة دفاتر الأختلاف، المغرب، ط1، 2006.
13- عطيات أبو السعود، نيتشه والنزعة الأنثوية، نيتشه وجذور ما بعد الحداثة، تحرير: أحمد عبد الحليم عطية، دار الفارابي، الفكر المعاصر (سلسلة أوراق فلسفية)، بيروت، لبنان، ط1، 2010.
14-فصول مجلة النقد الأدبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، العدد65، خريف 2004- شتاء 2005.
15- فيليب هامون، سميولوجية الشخصيّات الروائية، ترجمة: سعيد بنكراد، دار الكلام للنشر والتوزيع، الرباط، المغرب، دط، 1990.
16- نور الهدى باديس، دراسات في الخطاب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2008.
17- نورة الجرموني، الشخصيّة في متخيل الرواية النسائية العربية، مطبعة آنفو- برانت، فاس، المغرب، دط، 2011.