

في كتابة الذات قراءة في خطاب الهوية ثلاثية أحلام مستغانمي (نموذجاً)⁽¹⁾

أ.د. سوسن ناجي رضوان*

كلية دار العلوم، جامعة المنيا، جمهورية مصر العربية

sawsannagy@gmail.com

دون أن أدري أن الكتابة التي هربت إليها من الحياة ، تأخذني منحى إنحرافيا نحوها وتزج بي في قصة ستصبح صفحة بعد أخرى قصتي"⁽¹⁾.
"كيف تقاوم شهوة التلصص على امرأة، تبدو كأنها لا تشعر بوجودك في غرفتها، مشغولة عنك بترتيب ذاكرتها"⁽²⁾.

1-تنطلق ثلاثية أحلام مستغانمي

1- ذاكرة الجسد

2- فوضى الحواس

3- عابر سرير

من محور الذات إلى فضاء الهوية الأرحب حيث تنسج لنا قضاياها الوجودية واستراتيجياتها لإعادة تركيب العالم جماليا، ومن معين الذاكرة تمضي لتضئ لنا المناطق المعتمة في الذات الجزائرية الأنثوية، وعبر ثنائية الأنا والآخر تستحضر الجدل المحتدم والذي يترجم وجع المرأة العربية عبر امتداد سنين الماضي المختلفة وحتى الحاضر. فرغم تمدد الثقافات والحضارات، ورغم تشابكها، والتحام بعضها ببعض، عبر وسائل الاتصال الحديثة إلا أن وجع المرأة العربية مازال باقياً، وممتد ببقاء جنسها وهويتها العربية.

وفي تقريرية وعفوية تنطلق لغة "أحلام مستغانمي" - في ثلاثيتها- من الذاكرة، لكن الذاكرة طريق وعر ينقلب فيه السحر على الساحر، " لأنها كشف للمخبأ من حقائق وتعيم للظاهر من وقائع ، أو هي عمل مضاد لفعل الكتابة، لأن ما تكشفه الكتابة تلغيه الذاكرة ، إنها مسعى ضمنى لقمع نوايا الكاتب؛ لأنها تقوم على إبراز الكامن والمضمر، كي يحل محل الظاهر والمعلن "⁽³⁾ تقول: " ها أنا أسكن ذاكرتي وأنا أسكن هذا البيت فكيف ينام من يتوسد ذاكرته .. وحدها الذاكرة أصبحت أثقل حملاً،

ولكن من سيحاسبنا على ذاكرة نحملها بمفردنا" (4) "أهى معابنة للذاكرة، أم تذاك على الأدب ؟" (5) " ذات صباح استيقظت وبى رغبة للتحرش بالذاكرة" (6).

هكذا يتم تخييل الذاكرة الى معنى حر يجوز التحرش به، لاستحضارها بهدف توسيع الحاضر واغناؤه بتجارب الماضي، وإذا كانت الذاكرة سجل الماضي فالوعى بها هو وعى بالذات والتاريخ الذى تتموضع فيه هذه الذات ، والقضاء على الذاكرة يوازى القضاء على الذات وعلى الكرامة، تقول " فبخوا أحلامه، وأطلقوا الرصاص على ذاكرته أمامه، فدخل فى عمر الزهول ، لا عن شيخوخة، ولكن لأن المواطن كان يدخل سن اليأس" (7).

وهنا يمتزج الخاص بالعام، والذات بالموضوع ، حيث تغدو الذاكرة بنية اللا شعور، ولغته " يخطئ من يعتقد أننا عندما ندخل مدنا جديدة نترك ذاكرتنا فى المطار ، كل حيث يذهب يقصد مدينة محملاً بأخرى.. ويتجول فى خراب وحده يراه ، وما دمت خربت بيتك فى هذا الركن الصغير من العالم فسيلاحقك الخراب أينما حللت" (8).

وذاكرة الجسد - فى رأى نزار قباني- عند أحلام مستغانمي تختصر " تاريخ الوجد الجزائري والحزن الجزائري ، والجاهلية الجزائرية": تقول هى سافرت إلى باريس " حيث أحل تطل شرفتي على فاجعة، وإذا بى حتى هنا فى باريس، كمن لفرط جوعه لا يعرف الجلوس إلى مائدة الحياة العامة ، أصنع تعاسى من ذاكرة الفقدان حيناً، وحيناً من ذاكرة الحرمان .. لست عابئاً على نهر السين، ولا أنا على خلاف معه ، فذاكرة المياه المحملة عبر العصور بجثث من كل الأجناس ، لا تستطيع أن تفرق بين الهويات، ولا يمكنها التمييز بين جثث الفرنسيين من الذين ألقوا سنة 1789 الى هذا النهر باسم الثورة .. وجثث الجزائريين الذين ألقوا إليه على مسافة قرنين بتهمة ما أنا أثق فى براءة الأنهار، ولا أشك فى النوايا الطيبة للجسور ، شكى فى الشعارات الكبيرة للثورات" (9) !.

والذات هنا تمضى محملة بأوجاع الوطن وقد صارت هى نفس أوجاع الذات تقول "أمضى بقاطرة عمرى المزدهمة بأحزان الآخرين ، حيث أحل تطل شرفتي على فاجعة .. حتى هنا فى باريس... مائدة الحياة العامة .. أصنع تعاسى من ذاكرة الفقدان" (10).

وتنسحب تيمة الفقدان لتغزو الذات كما غزت الوطن، يقول " خالد" فى عابر سرير " ليست الشهوة، بل اليتيم، ما يلقي بفتى، فى أول حفرة نسائية يصادفها، بحثاً عن رحم يحتويه، عساه ينجبه من جديد " (11) ويتوازى هذا الفقد مع إهيار الأمن فى الجزائر يقول " كانت الجزائر الخارجة لتوها من الحرب ، صبية تقع فى حب من جاؤوا ، من كل العالم لتنهتها وإدارة شؤونها .. ليقتسموا معها بعض شرف

تاريخها، وتقتسم معهم ما فقدت من عروبتهـا" (12) " كنا نعتقد أن العالم كله كان يحسدنا ، فقد كنا نصدر الثورة والأحلام لأناس منبهرين بشعب أعزل ركعت أمامه فرنسا (13) " ما كنت أظن " .. أن كل الأقدار الغريبة ستتضافر لاحقا.. لتقلب قدرى رأسا" على عقب (14) وهنا تتوحد الذات مع الوطن فالقدر لكليهما واحد، فقد تبدلت الصور ، فبعد أن كانت الجزائر حبيبة تقع في حب من جاؤوا إليها غدت ضواحي باردة " والناس - فيها- لا وقت لديهم للحياة ، سنوات وهم مستغرقون في الاستشهاد حتى أنهم في انشغالهم بالبحث عن ذريعة لموت جميل، نسوا لماذا هم يموتون ، بينما أثناء انشغالنا نحن بالبقاء أحياء نسينا أن نحيا فلا هلاء هنثوا بموتهم ولا نحن نعمنا بحياتنا" (15).

وتساق هذه الرؤية على مفهوم الكتابة، فتغدو " الكتابة تكفين الوقت بالورق الأبيض .. أنا مصور مهنتي الاحتفاظ بجثته الوقت ، تثبت اللحظة .. في الحالتين أنت لا تكفن سوى نفسك بذا أو ذاك (16). وكما تم تخييل الذاكرة تم تخييل الكتابة حيث يتم تخييل المدينة فغدت كحبيبة اتشحت بالسواد لكن يلتبس منها الحنوا والشفقة يقول : " سيدتى قسنطينة التي لا تستيقظ إلا لجدولة موتنا، تعفى عن إيذاء حلمه، تظاهري بلا اكتراث به، أحضنيه كذبا وعودى إلى النوم، لا تدققي في أوراقه كثيراً، لا تسألين عن اسمه، حيثما حل كان اسمه القسنطيني " (17).

هكذا يتجاوز الخاص مع العام، والذات مع الوطن، والتاريخ مع الثقافة، والذاكرة مع الكتابة، والماضى مع الحاضر، في إطار اللحظة التي تم تثبيتها، والسرد الذى تم استثماره لتغدو الرواية سجلاً ثقافياً بل مهرجاناً لملتقى الثقافات والقراءات.

فالرواية هنا استثمار ثقافى لمقروء الكاتبة، وطرح جديد لمفهوم السرد، وتكنيك مغاير للبناء الروائى، الذى يعتمد اللغة بديلاً للحدث ، والذاكرة بديلاً للخطاب .

" وسلطة التخييل - هنا- تعنى القدرة على بناء استيطقي جمالى عن طريق اللغة ، ويستمد هذا البناء مادته من خلال رصد المجتمع، والخلفيات السياسية والفكرية والثقافية المكونه له، لكن هذه الخلفيات يتم تفكيكها، وإعادة تركيبها، وفقاً لمنطق جمالى ، يتفق أو يختلف مع ما هو قائم. وتصبح الذات في هذه الحالة طرفا أساسيا في عملية التفكيك وإعادة التركيب، ويتراوح التركيب الجديد في تماسكه وعمقه وجذرية أطروحاته، بقدر اكتساب الذات الكاتبة لدرجات من الوعى والقدرة على التشكيل ، وامتلاك أدوات الصنعة الفنية" (18).

وهنا تبدو اللغة هى الوسيلة الأولى لاستعادة الهوية ، هى الوسيلة الاولى لصياغة خطاب العشق من وجهة نظر الذات / الكاتبة ، (الرواية/ البطلة)، والتي يحل خطابها محل الحدث لتكون اللغة هى مركز

الخطاب، وأصل الحبكة، تقول : "ألأنك هنا لا وطن لك ولا بيت، قررت أن تصبح من نزلاء الرواية، ذاهبا الى الكتابة، كما يذهب آخرون الى الرقص، .. كما يذهب الكثيرون الى النساء، أتنازل الموت في كتاب أم تختبئ من الموت بقلم ؟ .. تلزمننا مناطق منزوعة الذكريات".⁽¹⁹⁾.

هكذا تعكس الكاتبة حساسية أنثوية جديدة تنطوى على تفرد في الرؤية والتجربة، والنظر إلى كل ما يشجع أو يستهل اللعب الحر للمعاني ، ويتأتى ذلك عبر المواجهة بفعل التخيل الذى ذكرناه والذى يعتمد على الذاكرة الأنثوية ومخططها الاستراتيجى نحو استعادة مملكتها من الرجل ، فتعلن : "نحن نكتب لنستعيد ما أضاعناه. وما سرق خلصة منا ، نحن نكتب لننتهى منهم"⁽²⁰⁾ والتقريرية هنا فى الاعتراف تدخل نص "أحلام مستغانمي" الى منطقة جديدة من ألغام الأدب ، منطقة يتجاور فيها التقرير مع البوح أو التطهر والذى يعتمد على إطلاق صراح الذات من الداخل بهدف تأسيس خطاب نقىض ينطلق من وعى ضدى يتصدى لخطابات القوة والهيمنة".

وهنا تحتال الكاتبة بالمفارقة والمجاز لاغتيال سلطة الرجل ، وفى اللحظة التى تذوب فيها عشقا ترجئه إلى المواقع الخلفية من النص، تحوله الى مادة لغوية، وتقوم ببتز ذراعه، وهى حين تقر بفعل التدمير- كبطله- وفعل التخيل ككتابة إنما تسعى جاهدة لتأنيث لغة النص ؟ فالسرد يتشكل فى يديها فى سلاسة، ويصير عجيبة طيبة، وهى لعبة تراها تناسبها تماما... والى تحذف منها الى كمال السيطرة على الرجل، فهو تقول: "نعم، فى الوقت الذى تقول فيه لا ، وتبتعد فى الوقت الذى ترغب فيه، من الاقتراب ، والكاتبة هنا انثى تعى اللعبة، بل وتعرف اللغة وتتقن الكتابة"⁽²¹⁾.

وفى إطار هذا الوعى الضدى نجد الذات الكاتبة تعيد قراءة ذاتها، بل ويصل هذا الوعى الى درجة نقد تلك الذات وتعرية مخططاتها دون موارد، وفى هذا تفجير للمكبوت والمخفى لا بنية خلق حوار مع الآخر فحسب بل أيضا بنية أن تكون فاعلة، والفعل هنا هو الكتابة ، تقول : " كان لها دهاء الأنوثة الفطرى، فتنة امرأة تكيد لك بتواطؤ منك ، امرأة مغوية، مستعصية.. هى المجرمة عمداً. الفاتنة كما بلا قصد .. امرأة لها علاقة بالتقمص، تتقمص نساء من أقصى العفة إلى أقصى الفسق، من أقصى البراءة إلى أقصى الإجرام " " ذلك أن الرواية لم تكن بالنسبة لها،⁽²²⁾ سوى آخر طريق لتمرير الأفكار الخطرة تحت مسميات بريئة"⁽²³⁾.

إن جعل الذات الكاتبة- هنا- موضوعا للكتابة" عملية تنطوى على قدر من الزخرفة والتصنيف ، ومقدار من الخداع، والمراوغة ، لأن فيها قدراً من النرجسية مهما تسترت بالحياء والتواضع ومقدارا من ولع الذات الكاتبة بالذات المكتوبة، فالتماهى بين الذات الكاتبة والذات المكتوبة يلغى

المسافة التي توحى عادة بوهم الموضوعية من ناحية، ويطرح إشكاليات طبيعية رؤية الذات الكاتبة للذات المكتوبة، واستحالة حيادية هذه الرؤية أو موضوعيتها⁽²⁴⁾.

تقول: "دون أن أدري، أن الكتابة التي هربت إليها من الحياة تأخذني منحى إنحرافيا نحوها، تزج بي في قصة ستصبح صفحة بعد أخرى، قصتي"⁽²⁵⁾ والتوحد هنا بين الذات الكاتبة والبطلة عبر ضمير الاعتراف جعل الذات نفسها موضوعا للكتابة "إلا أن هذه المغامرة تتم من خلال شرع خوض الذات رحلة داخلية فيها تنظر إلى ذاتها بوصفها شخصا آخر والسبيل إلى ذلك أداتان: الذاكرة، والمرأة"⁽²⁶⁾.

لذا كانت البطلة (في ذاكرة الجسد) تدعى أحلام، والكاتبة هي أحلام ، وكلاهما امرأة لذات الأخرى " وقيمة معرفة الذات من خلال مرآة الأنا والآخر تجعله لا يظل داخل ذاته، ولا يبقى سجين جوانيته،" وإنما يظهر لنفسه وللآخرين وكالآخرين موضوعا خارجيا او متخرجاً، يخضع للحكم والتأمل ، مثله مثل أى موضوع آخر⁽²⁷⁾. تقول: "عساني أتصالح مع جسدى .. فأنا استعير كل مرة ثياب امرأة أخرى، كى أوصل الكتابة داخلها .. الأصعب عندما نغلق دفاترنا، ونخلع ما ليس لنا، ونعود لنقيم في أجساد لم تعد تعرفنا، لكثرة ما ألبسناها ثيابا لا تشبهها! ... أجلس لأفكر ما حل بي"⁽²⁸⁾.

"الأنا هنا أصبحت مخاطبة ومُخاطبة ، أو راوية ومروى عنها في آن واحد ، مما يهئ للأنا أن ترى نفسها، وأن تستوعبها، بما يماثل تجربة الإنسان أمام المرأة"⁽²⁹⁾ تقول: "منذ الصغر كنت فتاة نخيلة، بأسئلة كبيرة، كنت أنثى القلق ، أنثى الورق الأبيض ، أنثى عباءتها كلمات ضيقة، وجمال قصيرة، لا تغطي سوى ركبتي الأسئلة"⁽³⁰⁾.

فالكاتبة هنا تستعير المرأة بالكتابة، للإفراج عن الذات من مأزق الوحدة، ولخلق نوع من الوحدة بالعالم - مخافة الانشطار - فالكتابة تتيح لها رحلة استكشافية تقول: "أكل كاتب غريب يشئ به قفل، غير محكم الإغلاق، لحقيقة أتعبها الترحال ، لا يدري صاحبها متى، ولا في أية محطة من العمر يتدفق محتواها أمام الغرباء ... الروائي سارق بامتياز، سارق محترم، لا يمكن لأحد أن يثبت أنه سطا على تفاصيل حياته أو على أحلامه السرية، من هنا فضولنا أمام كتاباته، كفضولنا أمام حقائق الغرباء المفتوحة."⁽³¹⁾

وإذا كانت استراتيجية البناء الروائي - هنا- قائمة على الحكى واثنيال الخبرات والرؤى ، وتداعى الصور فإن الذات تستثمر الخبرات والسجل الثقافى لها لاستحضار الحداث واستنباطه في إطار تعريه محتوى ومكنون الذات وما ينطوى عليه من مشاعر تؤسس لفجعية الفقد تقول: "في قصة زوربا، عندما كانت تلك العجوز أثناء احتضارها، ترى بعينها الناس الذين جاؤوا بذريعة مواساتها، يتسابقون إلى

سرقة أشياءها، مستفيدين من عجزها عن الدفاع .. المؤلم إغلاقها عينيها على مشهد فقدان ... في الموت الدور الأكثر تعاسة ليس من نصيب الذى رحل.. إنما من نصيب الذى سيرا قدر الأشياء بعده⁽³²⁾.

وتستعين الكاتبة بالمونتاج السينمائي من تداع ، واسترجاع ، وقطع كما تحاول الامساك بالزمن، وبملاح غير واضحة لذات مازالت تعيش وتتطور في صورة حوار مستمر بين الحاضر والماضى، بين الذات الكاتبة والآخر (في رواية عابر سبيل) ، تستدعى فيه الذاكرة لمقطعات وشذرات غير متصلة، حيث يتولى الخيال إعادة تشكيل وخلق هذا المزج بمعاونة الذاكرة، تقول على لسان بطلها خالد - في رواية عابر سبيل- " ماذا نستطيع أن نفعل ضد امرأة تذهب إلى الحب بعدة ساحر، تبتكر من أجلك فنونا خداعية، تمارس أمامك قلب الأشياء، إخفاء بعضها استحضار أخرى ، وتحويل كل ما هو حولك إلى وهم كبير، تضعك في صندوق زجاجي، وتشطرك في استعراض سحرى إلى اثنين .. ثم تعيد إلصاق جزءيك في كتاب. ساحرة ... أخرجت من قبعة خدعتها حمامة بيضاء.. أربنا مدعوراً.. أم مناديل ملونة للدموع ؟ " ⁽³³⁾.

والآخر في رواية عابر سبيل يتصدر النص ، وعلى خلاف روايتى ذاكرة الجسد " ، و " فوضى الحواس " - حيث كانت أحلام / حياة بطالات يتصدرن النص - ورغم هذا فهو يُردى قتيلا، ورغم اشعاله خطاب العشق في جنبات الرواية إلا أنه " يظل كوكبا من الكواكب التى تخلق في سماء " حياة " - ذات الكاتبة القطبية المهيمنة - على النص ، ومن قبل كانت تتصدر الحبكة، يقول خالد ، وهو ما زال يدور في فلك حياة : " في مجرة الحب ، من يدير سير الكواكب ؟ ومن يبعدها ويقربها؟ من يرمج تلاميها وتصادمها ؟ من يطفئ أحداها ويضيئ أخرى في سماء حياتنا؟ وهل ينبغي أن يتعثر المرء بجثمان ليقع في الحب . في سعينا الى حب جديد دوما نتعثر بجثمان من أحبنا ، بمن قتلناهم حتى نستطيع مواصلة الطريق نحو غيرهم. لكننا نحتاج جسمائهم جسرا، ولذا في كل عثارتنا العاطفية نقع في المكان نفسه، على الصخرة نفسها، فلا تهدر وقتك في نصح العشاق .. أأكون ما شفيت منها، لكنها امرأة داخلية في خياشيم ذاكرتي، محترفة مسام قدرى، اتعثر بعطرها أينما حللت، ما كانت حياة " إنها الحياة " ⁽³⁴⁾.

إن حضور المؤلفة (الذات الكاتبة) في ثلاثية نصوصها: ذاكرة الجسد، ثم فوضى الحواس، ثم عابر سبيل، تؤكد سمات الوحدة الموضوعية التى كست منهج الكاتبة في الروايات الثلاثة فجعلت منهم ثلاثية، فذاكرة الجسد " تعد " نصاً مفتوحاً لتلقى نص فوضى الحواس ، كما أن نص فوضى الحواس يعد هو الآخر نصاً منفتحاً لتقبل نص ⁽³⁵⁾ عابر سبيل ، لأن كليهم " يحمل خاصية تنتقل بها الكتابة بواسطة

لازمتي الاختلاف والإرجاء الى حضور مغاير، وهو حضور يجعل من مكان الكتابة - كما يشير رولان بارت - مكانا للارتحال في أفق لا يحد، وهذا الأفق هو الذى جعل نص ذاكرة الجسد مفتوحا لتلقى نص فوضى الحواس⁽³⁵⁾ إلى هو الآخر ظل منفحاً لتلقى نص عابر سبيل.

والكاتبة إذا تصدر " خالد" في آخر نصوصها، بينما تصدر أحلام وحياة في نصها السابقين له، تستحضر الآلية النظرية التي أسسها الرجال عبر التاريخ الأبوى والتي تقضى بصدارة الرجل المواقع الأمامية في الواقع، فأنت " بخالد" ومنحته البطولة والرواية بضمير المتكلم في رواية " عابر سبيل"، على عكس تصديرها (أحلام / حياة) في روايتي " ذاكرة الجسد"، و " فوضى الحواس"، والكاتبة بهذا تؤسس لاستراتيجية مغزاها استثمار وعى الرجل واعترافه، يقول: " اكتشف مسدسها مخبأ بين ثنايا ثيابها النسائية، وجعلها الماربة القصيرة"⁽³⁶⁾، لكنها كانت تكتب لتردى أحداً قتيلاً.. كانت تملك القدرة النادرة على تدبير جريمة حبر بين جملتين " (36).

إن وعى (الآخر) خالد - هنا- وصل إلى درجة فهم المخطط الاستراتيجي المعد له سلفاً، وبماهية ما يدور في خلد الذات الكاتبة/ حياة، يقول: " الرواية بالنسبة لها، ليس سوى آخر طريق لتمير الأفكار الخطرة تحت مسميات بريئة.. انيقة حقائبها.. كرواية نسائية مرتبة بنية تضليلية كحقيقية امرأة تريد اقناعك أنها لا تخفى شيئاً"⁽³⁷⁾. وهو في علاقته بها، لا يستطيع مقاومة التلصص عليها ومراقبتها، يقول: " كيف تقاوم شهوة التلصص على امرأة، تبدو كأنها لا تشعر بوجودك في غرفتها، مشغولة عنك بترتيب ذاكرتها " (38).

وهنا تكتمل صورة العلاقة بين خالد والذات الكاتبة / البطلة حياة وهى صورة تؤسس للاستراتيجية المضمرة من الذات الكاتبة- والتي تنوى خلخلة النظرية التي أسسها الرجال من زمن قديم- وإنتاج مقولات بديلة، تبتعد عن النمطى، وتخرق السائد والمألوف، بهدف إنتاج لغة جديدة، تشيع فيها مفردات وتركيبات يزول النظر فيها إلى المرأة كموضوع "⁽³⁹⁾. بل تتغير النظرة إليها وتتبدل فيقول " الآخر " أنا الذى أعرف تماماً جغرافيتها، أعرف منطقتها البركانية" وتلك الزئبقية، وتلك النارية، كنت اكتشفت مساحتها الجلدية، وتضاريس حزنها المدروس كى لا يتجاوز حده .. امرأة كزهرة توليب سوداء تدعى تارة حياة، وتارة نجمة " .. امرأة كأنها وطن، لا تكلف نفسها سوى جهد تمرير يدها بالقفاز على تابوتك، أو وضع وردة على نعشك فى أحسن الحالات، كم مرة يجب أن تموت لتستحق دفء صدرها " (40).

ومواجهة "أحلام مستغانمي" لهذا السائد تأنت عبر فعل التخيل حيث تصبح الذات في هذه الحالة طرفاً أساسياً في عملية التفكير ، وإعادة التركيب ، للمفاهيم والأفكار السائدة، ولماهية صورة الأنا والآخر ، أو الذات والموضوع ، ويتراوح تماسك بناءها أو تركيبها الجديد بقدر اكتساب الذات الكاتبة درجات من الوعي، أو امتلاك أدوات الصياغة .. والتي تبدأ من اللغة " الأصل التكويني للوعي، ذلك أن اللغة هي الممر السردى للوجود، أو الشكل الجمالي للأسئلة القلقة، ومن ثم انكسار هذه الروح أو تمحورها أو حتى تفتحها جدير بأن ينعكس على مرآة الأدب.

تقول : " هو رجل اللغة القاطعة .. كان يبدو لها طاغية يلهو بمقصلة اللغة ⁽⁴¹⁾ ، بينما هي " مازالت أنثى التدايعات تخلع وترتدى الكلمات ... تكسو كلمات اللقاء بالتردد بين سؤالين .. فلماذا تخلى عنها ذات يوم بين جملتين ورحل " ⁽⁴²⁾ هكذا يتشكل السرد كعجيبة طيبة في يديها، وقد امتلكت زمام اللغة ، وهذه اللغة تكسب الكتابة ثقة وقوة وهي قوة تفوق قوة الكلمات المنطوقة " وتسلب اللغة الكتابة على الوعي " يعنى قدرتها على تغييره، بتشكيله وإعادة صياغته " ومن دون الكتابة لا يستطيع العقل الكتابي أن يفكر على النحو الذى يفعله، ليس فقط عندما يمارس الكتابة، بل حتى في حالة إنشائه أفكاره في شكل شفاهى .. إن الكتابة تخلق ما أسماه بعض الباحثين لغة (طليقة من السياق) أو الخطاب المستقل ، وهو خطاب لا يمكن مساءلته أو معارضته ؛ ذلك لأن الخطاب المكتوب منفصل عن مؤلفه " ⁽⁴³⁾

تقول : " إن حباً نكتب عنه، هو حب لم يعد موجوداً وكتاباً نوزع آلاف النسخ منه ، ليس سوى رماد عشق نثره في المكتبات.. الذين نحبهم ، نهديم مخطوطاً لا كتاباً، حريقاً لا رماداً، نهديمهم ما لا يساويهم عندنا.. أشلاء الأشياء أكثر إيلا ما من جثث أصحابها " ⁽⁴⁴⁾.

لكن علاقة أحلام مستغانمي " باللغة هي علاقة لا تخلو من توتر، وتبادل رمزي بينها والذات الكاتبة " تصل إلى درجة الفتنة والالتفاف، حيث تتبدى في ثوب أنيق مغر بمجرد أن يهم المحب بها تشده إليها، وتطبق بجبايلها عليه وهنا تبدو اللغة بمثابة المستلطة المرغوب فيها- على الوعي ! " ⁽⁴⁵⁾ تقول " هو رجل يشى به سكوته المفاجئ بين كلمتين ، ولذا يصبح الصمت معه حالة لغوية " ⁽⁴⁶⁾.

واستراتيجية الكاتبة هنا تنتهك قوانين الخطاب السائدة في المجتمع والتي سبق وأن اعتمدت على مركزية الرجل ، وتأتى بخطاب يعنى بإزالة كل ألوان الكبت في اللاوعي ، كما يرسم ملامح جديدة لاختزال الآخر ، تقول : " خالداً لو لم أقتله في رواية لقتلنى ، ما قست عليه رجلاً إلا وازدادت فجيعتى ، كان لابد أن يموت، جماله يفضح بشاعة الآخرين ويشوش حياتى العاطفية.. لم أعرف الفاصل بين الكتابة

والحياة .. وإذا بى أمام رجل خلقتة ، وشوّهته بنفسى ... كان عجبى الوحيد أن أتعلق بهذا الرجل بالذات ... وأن يقع بيغمالون فى حب تمثلاً خلقه بيده ... ويحب الروائى البطل الذى شوّهه بنفسه" (47).

والنصوص الثلاثة هنا تشى بتمرد- الذات الكاتبة / البطلة- على سجنها الفيزيقي ولذا كان التخيل هو قارب النجاة للانطلاق بها إلى آفاق أكثر رحابة لإبداء قدر من التحرك أو الإنطلاق الوجودى فى إطار نسق من التفلسف للخروج بالذات من الضيق إلى الواسع ومن التهديد إلى الأمن.

2- خطاب العشق / مغامرات الخروج

تبلور الكتابة هنا فعلاً للخروج على القيم السائدة، فعلاً للخروج على جدلية لعلاقة بين الأنا والآخر، وهذا الفعل يوازى الثورة التى تجسد أزمة الذات فى بحثها المتواتر عن الهوية وأزمة الهوية تنعكس هنا فى الوعى الذى أخذ يتطور ويتناهى بفضل الكتابة من الوعى بالأنا (التحقق من صورة الذات) ، ثم تطور الى لوعى بمهية الاستلاب بابعاده التاريخية والاجتماعية والثقافية، وأخيراً وصل الى الوعى بجماليات الاختلاف ، تقول : " كنت كاتبة بنزعات إجرامية، تجلس كل مساء الى مكتبها، ودوو شعور بالذنب تقتل رجالاً لا وقت لها لحبهم وآخرين خطأ أحببتهم ، تصنع لهم أضرحة فاخرة فى كتاب ، وتذهب للنوم " (48).

"وفى إطار هذه النزعة الإجرامية تم تحويل الرجل الى مكتوب ، حينئذ تم تحرير اللغة من سلطة " ومثلما يحدث فى كل حالة تحرير ، فإن المتحررة (اللغة) توا تصبح بطلة وتنتشر بطولتها الصادرة عن حريتها الجديدة بعد استعمار طويل . وهذا الكاتب الفاعل صار مكتوباً به مما رفع سلطاته عن النص، فصارت اللغة حرة من جهة، وصار للمرأة مجال لأن تداخل لتفعل اللغوى، وتصبح فالة منه" (49).

لكن هذا الفاعل / الرجل تربع على عرش البطولة فى رواية " عابر سبيل " فكان هو البطل ، وكان هو الراوى لكنه ما جاء الى هذا الموقع إلا ليحقق استراتيجاتها وينطق بلسانها فيقول : " ليس البكاء شأنًا نسائيًا لابد للرجال أن يستعيدوا حقهم فى البكاء " (50).

يكون ذو مهمة اختارت له مهنة مصور .. مهنة تؤسس للعناية ، ولأن المرأة مولعة بالتفاصيل جاء البطل مصوراً ، يقول : " من جثة الوقت تعلمت اقتناص اللحظة الهاربة، وإيقاف انسياب الوقت فى لقطة ، فالصورة هى محاولة يائسة لتحنيط الزمن .. كنت أعى ذلك الامتياز الذى أهدتنى إياه الحياة ولذا قررت أن أفضى نهارى فى البيت متمتعاً باحتجازى فى متاهات رواية أفحمت فيها كبطل من ابطالها" (51).

وهنا يتحول الفاعل الى مفعول ، لأن الأفعال صار مقحما عليها، أى مفعولا لا فاعلا يقول: "تمتيني امرأة تحتضنها أوهامى من الخلف . ولهذا اقتنيت لها هذا الفستان الأسود من المسلمين .. أقتنيتها بسبب تلك الأهانة المستترة " (52) والكاتبة هنا تسرف في إلباسه خيالها الجنسي ، لتكتمل لها حلقات الخروج تقول : "أحلم بنساء لا أعرف لهن أسماء ، يشجعنك بدون كلام على اقتحامهن، نساء عابرات لضجر عابر، ولكن كيف تعبر ممالك المتعة ، وقد سلبك الرعب الهارب منه جواز مرور رجولتك وعليك أن تعيش بإثم الشهوات غير المحققة" (53).

وأحلام مستغامى - عبر روايتها الثلاثة- عبر روايتها الثلاثة- تكرر الخطاب العشق ، بكل ما فى العشق من خروج على السائد والمألوف أو كما يصف نزار قباني هذا الخطاب ، فيقول : "مجنون ومتوتر واقتحامى ومتوحش وإنسانى وشهوانى وخارج عن القانون مثلى" فالجسد عند أحلام مستغامى يعد مصدراً لمعرفة الذات، مصدراً للهوية، ومن خلال الجسد تعيد رؤية العالم ، يقول خالد فى عابر سرير "بدت لى فرانسواز امرأة لا يملكها رسام، لكنها أنثى لكل فرشاة .. كنت تشعر معها وكأنك تسلم نفسك الى قبيلة من النساء...

رغم ذلك لم يكن فى الأمر ما يغرينى ، ولا كانت لى رغبة أن أدخل فى تحد مع الرجال الذين سبقونى إليها ، فقد كنت على جوعى الجسد رجالا انتقائيا فى حرمانى كما فى متعتى، أنا المولع بالبحسار الثوب على جسد متوهم .. ما وجدت فى جسدها المكشوف مكنى فتنى . كنت أريد امرأة . كفينوس " فى انزلاق نصف ثوبها أكسو نصفها أو أعرى نصفها الآخر حسب رغبتي ، امرأة نصفها طاهر، ونصفها عاهر، أتكفل بإصلاح أو إفساد أحد نصفها بكل نصف فيها كنت أقيس رجولتى " (54).

والكاتبة هنا لا تعمل على تحليل علاقات القوى بين الرجال والنساء فحسب بل أيضا تعمل على تحليل الممارسات بينهما وعندئذ ستعيد رؤيتى للعالم باكتشاف كينونة المرأة ، وكينونة الرجل عبر تحليل تأثير القوة على الرؤية الى العالم : "فالنساء ليس لديهن أى معرفة بأنفسهن بسبب أنهن يعشن فى عالم يتمركز حول الرجل ، وترى أن نقطة البدء فى معرفة المرأة بنفسها تتمثل فى الوعى الذاتى الأنثوى بالحقائق حول جيد المرأة وبالمتعة الجنسية النسوية. لأن هذه الأشياء غائبة أو أسئ عرضها فى الخطاب الذكورى" (55).

هكذا يصبح الجسد مصدراً لمعرفة الذات مصدراً للهوية بل ومصدراً للخبرات والكتابة الأنثوية ، تقول : " فى المتعة كلمة سر، وشيفرة جسدية، تجعل من شخص عبداً للآخر دون علمه، وهذا الرجل الذى لم يستعمل معى سوى شفتيه، من دله على متعتى، كى يسلك ممرات سرية للرغبة، لم تعبرها شفتنا

رجل قبله ؟ .. لم أكن أملك القوة، ولا الرغبة في مقاومته ، كنت أجد متعتى في إندهاشى به، وهو يضع مفاتيحه في الأقفال السرية لجسدى" (56).

واللغة هنا تحوى دلالات مزدوجة لتكوين خطاب العشق، " وفي ضوء رؤية جديدة تسعى جاهدة الى الغاء الثنائية الفكرية داخل الذات، في إطار تقديم رؤية جديدة الى الحب وقد تجاوزت مرحلة التجريم والتأثيم، لذا بدت فيه اللغة جديدة، تضمنت انطلاقة في التعبير الحسى وقد تضافرت مع التعبير الشعري، وذلك للوصول الى لغة/ خطاب جديدة، عفوية وأثوية، تستطيع من خلالها أن تنفذ من الخطاب السائد/ خطاب الرجال الى آفاق رحبة من التعبير الذاتى" (57).

وهنا تبدو مغامرة الخروج عبر خطاب العشق بمثابة فعل وجودى يرسم معالمك الذات بما تنطوى عليه من رؤى وخبرات وفي الوقت نفسه تهدف الى خلخلة الآلية النظرية التى كرسست للتحيز ضد المرأة، (في اللغة بشكل خاص) ومن ثم انعكست العلاقة الجدلية بين الأنا والآخر - وجوديا - على النص / الكتابة والذي استطاعت من خلاله أحلام مستغانمى أن ترصد لنا من خلال أزمة الهوية ، وهى أزمة بمثابة هاجس يراود" أحلام مستغانمى - بين الحين والآخر ، في إطار خطاب لا يمكن أن نسميه بالحياد أو البراءة.

تقول : " اعتاد أن يقحم الجنس في كل شئ . حتى إنه ذات مرة راح يقنعنا أثناء مرافعة سياسية دفاعا عن الديمقراطية. أن الجزائريين ككل العرب ما استطاعوا أن ينجزوا من الانتصارات غير تلك الشعارات المذكورة، فدفعوا من أجل فحولة الاستقلال ملايين البشر، بينما استخفوا بالشعارات المؤنثة، استخفافهم بنسائهم" (58).

هكذا يتوج خطاب العشق خطاب لاهوية ، وكلاهما يتوج الوعي بالأنا، والوعي بالأنوثة لأنه يشكل " البطل الرئيسى، في الواقع، في مواجهة الموت .. الأنوثة كما الكتابة ليست عزاء على الإطلاق، لأنهما تذكير دائم به" (59).

والتصريح بحضور ماهية هذا الوعي هو جوهر خطاب الهوية لدى الكاتبة - هنا - والذي بدأ في سائر نصوصها الثلاثة، تارة في حضور القدرة على المبادرة بالحب ، وتارة أخرى في حضور القدرة على السؤال وتارة ثالثة في حضور القدرة على الكتابة ، والكتابة هنا هى كتابة للذات ، وعن الذات.

هوامش الدراسة

- 1- أحلام مستغانمى : فوضى الحواس (دار الآداب - بيروت - ط8 - 1999م - ص 39)
- 2- أحلام مستغانمى : عابر سرير(دار الآداب - بيروت - ط6 - 2007م - ص 19)

- 3- د. سوسن ناجي : (الوعي بالكتابة في الخطاب النسائي المعاصر) القاهرة - المجلس الأعلى للثقافة - ط 1 (2—3 ، ص 130-131)
- 4- أحلام مستغانمي : (ذاكرة الجسد) (دار الآداب - بيروت - 1999 - ط 2 - ص 288-282)
- 5- أحلام مستغانمي : عابر سرير ، ص 83.
- 6- أحلام مستغانمي : فوزى الحواس ، ص 34.
- 7- أحلام مستغانمي : فوزى الحواس ، ص 328.
- 8- أحلام مستغانمي : عابر سرير ، ص 93.
- 9- نفسه ، ص 102.
- 10- نفسه.
- 11- نفسه ، ص 46.
- 12- نفسه ، ص 45.
- 13- نفسه ، ص 43.
- 14- نفسه ، ص 53.
- 15- نفسه ، ص 128.
- 16- نفسه ، ص 117.
- 17- نفسه ، ص 318.
- 18- أنظر : اعتدال عثمان: الخطاب النسائي بين سلطة الواقع وسلطة التخيل، القاهرة ، مجلة ابداع ، ع يناير 1993 ، ص 13، 14.
- 19- أحلام مستغانمي: عابر سرير ، ص 10-11.
- 20- أحلام مستغانمي: ذاكرة الجسد، ص 105، 123.
- 21- د. سوسن ناجي: الوعي بالكتابة وتأنيث النص في فوزى الحواس ص 369 (مجلة الدراسات العربية - كلية دار العلوم - جامعة المنيا - ع يناير 2002)
- 22- أحلام مستغانمي: عابر سبيل ، ص 189.
- 23- نفسه ، ص 17.

- 24- د صبرى حافظ : رقص الذات لاكتابتها مجلة ألف - الجامعة الأمريكية القاهرة - ع 22- 2002م ، ص 7.
- 25- أحلام مستغانى : فوضى الحواس ، ص 39.
- 26- دلال أديب : الكتابة عن الذات، لعبة الذاكرة والمرأة .
(مجلة فصول: القاهرة - الهيئة العامة للكتاب - ع 60 - خريف 2002 - ص 432)
- 27- محمود رجب : فلسفة المرأة
(القاهرة - دار المعارف - 1994 - الطبعة الأولى - ص 191)
- 28- أحلام مستغانى : فوضى الحواس ، ص 189.
- 29- فاطمة مسعود: كافكا (حينما تتحدث الذات عن ذاتها ، مجلة ألف الجامعة الأمريكية - القاهرة - ع 22- 2002 ، ص 114.
- 30- أحلام مستغانى: فوضى الحواس ، ص 125.
- 31- أحلام مستغانى : عابر سبيل ، ص 18.
- 32- أحلام مستغانى: عابر سبيل ، ص 240 .
- 33- نفسه: ص 228.
- 34- نفسه: ص 315- 316.
- 35- د. سوسن ناجى: خوف الكتابة ، ص 133.
- 36- أحلام مستغانى : عابر سبيل ، ص 20.
- 37- نسه: ص 17-18.
- 38- نفسه: ص 19.
- 39- د. سوسن ناجى: الوعي بالكتابة ، ص 72.
- 40- أحلام مستغانى : عاب رسير ، ص 293- 292.
- 41- أحلام مستغانى : فوضى الحواس ، ص 16.
- 42- نفسه، ص 12.
- 43- والتر .ج.أونج : الشفاهية والكتابية ، ترجمة حسن البنا (سلسلة عالم المعرفة - الكويت - 1994)
- 44- أحلام مستغانى : عابر سبيل ، ص 24.

- 45- مُجَّد ناصر العجمي: حفيف اللغة ، ص 648-649.
- انظر (مجلة علامات - المملكة العربية السعودية - ع 13 - ج 49 - رجب 1424هـ)
- 46- أحلام مستغانمي: فوضى الحواس ، ص 16.
- 47- أحلام مستغانمي : عابر سبيل ، ص 188، فوضى الحواس ، ص 270-275.
- 48- أحلام مستغانمي : فوضى الحواس ، ص 231.
- 49- مُجَّد عبد الله لغزامي : المرأة واللغة ، ص 191.
- 50- أحلام مستغانمي : عابر سبيل ، ص 25.
- 51- نفسه ، ص 197-196.
- 52- نفسه ، ص 12.
- 53- نفسه ، ص 51.
- 54- نفسه ، ص 86.
- 55- Ann rosalin Jones(1981):p. 371- 376 writing the body: toward an understanding of, L'écriture feminine in feminisms: an anthology of literary theory and criticism edited by Robn worhol and criticism, edited Robyn Warhol and Diane price hendel by Rutgers. The state university- 1997 (58) Ibid, p.373, 370, 376
- 56- أحلام مستغانمي: فوضى الحواس 262.
- 57- د. سوسن ناجي : الوعي بالكتابة ، ص 134-135.
- 58- أحلام مستغانمي : عابر سبيل ، ص 73.
- 59- أحلام مستغانمي : فوضى الحواس ، ص 359-360.