الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

جامعة قاصدي مرباح ورقلة

كلية الآداب واللغات

مخبر اللسانيات النصية وتحليل الخطاب ينظم:

الملتقى الوطني: النص الروائي الجزائري ونظرية الفهم.

19-20 نوفمبر 2014.

استمارة المشاركة:

الاسم: الأخضر

اللقب: بن السايح

الدرجة العلمية: أستاذ محاضر (أ)

التخصص: أدب معاصر و تحليل الخطاب

الوظيفة: أستاذ محاضر (أ)

الجامعة أو المؤسسة: جامعة عمار ثليجي الأغواط

الهاتف: 0662747810

الفاكس:

البريد الإلكتروني:lakhdarbensayah@gmail.com

عنوان المحور: نظرية الفهم

عنوان المداخلة: سلطة النص السردي و علاماته الدالة ... قراءة في السرد النسوي الجزائري

ملخص المداخلة:

إن سلطة النص المتسلّطة القابضة على خيال القارئ و فكره تمثلها النواة الحكائية و الدلالية التي تضح الدم حارا في أوردة النص كما تمثّل المرتع الخصب الذي يساهم في تكثيف الدلالات و شحنها بالرموز المتعددة التأويل كما يشكل افرازا جديدا و متناسلا لشبكة التفرعات التي ينحت منها الكاتب مشاهده السردية و يصوغ منها علاماته النصيّة لما لها من سلطة دلالية مؤسسة و موجهة للمعنى النصّي بما فيها المعاني الإضافية المبثوثة في مجاري النص الداخلية التي تجمع بين شتات الفكر و تجاذب الذاكرة و الحاضر كما تساهم في تلك السيولة اللفضية التي تجدد نسيج وخلايا النص السردي و تفتح مغاليقه و تلج إلى مجاهيله المخبوءة و المعلنة .

إن سلطة النص السردي تعكسه جماليات التلقي ، و تلقي النص هو الذي يجعله محفلا ابداعيا و لغويا يمارس الكاتب من خلاله لعبة الكتابة مستسلما لغواية اللغة كما يجدد نسيج النص ويقبض على البؤر المضيئة التي تأسر القارئ و ترتقي به في مقامات السمو و الرؤيا ضمن عوالم التجلي و المشاهدة ، من هنا تحوّلت الرواية إلى بؤرة فكرية مدججة بالمرتكزات

المعرفية ضمن المساحات التي تظهر فيها النواة الدلالية الممغنطة و التي تقوم بإجتذاب المحاور و تسخيرها للعمل و الإيصال .

إن نظرية الفهم هي نظرية القراءة التي يشارك فيها المتخيل في صنع المعنى لأنها تمثل شرايين لامرئية قوية الدفع مبنية على آليات تمثلها نظرية الفهم التي يرتكز عليها المؤلف في جعل رواياته مرتوية بالتخييل قادرة على الإستقلالية و التواصل و وقد تجلّت هذه الظاهرة عند كتاب الرواية المعاصرين نذكر منهم على سبيل المثال لا الحصر الرويات النسائية الجزائرية و المغاربية عموما ...

سرد المرأة / سرد الذات، سرد الداخل:

إن السرد عند المرأة مخاض متزامن، وتجريب صعب و شرس؛ فهي حملت بالحكاية وتحمّلتها جنينا مثخنا إلى حدّ الاختناق، يقضّ مضجع لحظة الكتابة التي ألزمتها التعبّد في محراب الذات بعيداً عن الآخرين، لتبقى الكتابة مع المرأة همسا خجولا، يعانق تجربة الخلق حتى الاكتمال، أو كانت الولادة القيصرية، فكان التشوّه، وكان الضعف والهشاشة.

تلك حال الرواية النسائية المرتبطة بالذات، لم يكن صمّام الأمان فيها سوى الانفتاح على الداخل، بعالمه وطبيعة طقوسه، وكأنها تعود إلى الرحم، إلى الأم.

وحين تتلاحم المرأة مع نصّها، نشعر بذلك الدوار قبل الدخول في غيبوبة الخلاص، حيث الستائر الضبابية، والدلالات المتناقضة، والسكن في المستحيل، حينها، تقلّ الأفعال، وحروف العطف، وتغيب الفواصل، وتكثر النقاط لكثرة الصيغ المحتملة التي يتحملها القارئ لوحده، "فلا يوجد النص إلاّ من خلال عملية تحقيق وعي، يتلقاه فقط أثناء تناول العمل الأدبي"[1].

كان النص السردي النسائي لبوس المرأة، وسكنها. حين تتلاحم مع النص المكتوب، تمنح لها فاعلية أكثر، حيث إمكانية التعرّي والبوح، وممارسة لذّة الاختراق والالتحام في إطار نصها الذي يكتبها جسدا وروحا، ليغدو "الحبر الأسود سبيلا للخروج من أسر الذات عبر استعماله في الكتابة"[2].

تبقى المرأة بين حدود الذات، وتخوم الكتابة، وحين تكتب نصّها، تكون قد كتبت ذاتها، هذه الذات التي تتحوّل إلى علامة أنثوية جاذبة مستقطبة لجميع المحاور الأخرى، كما تتحوّل إلى مطلق سريع الانشطار، يصعب الإمساك به، يتوزّع في خلايا النص، معتمدا على الصيغ المحتملة التي تجعله في حالة تغيّر وتلوّن. إن "الكتابة إيقاظ لفتنة كانت نائمة، وإشعال لنار كانت خابية"[3].

تنفتح "الساردة" على ذاتها، تصاحبها لذّة الإنصات، ومحاولات اختراق الجسد البرانى، استعدادا للدخول في أقاليم الجسد الجوّاني، عبر استيهامات الذات، ونبوءاتها في الحلم واليقظة، تبقى معه الجمل السردية في تناسل مستمر، أشبه ما تكون بدوائر الماء، تبدأ صغيرة ثم تتوالد إلى أن تتلاشى.

تخامرنا هذه الملاحظة، ونحن نقرأ رواية "**فوضى الحواس**" التي كثيراً ما تفلت من أصابعنا، فنعيد قراءتها مرّة ثانية، فيشدّنا من جديد نبضها المتدفق من بين السطور. ومع أوّل جملة تصادفنا، نستشعر تلك الذات الأنثوية المسكونة بالإبداع، وفراديس البوح الذي جعلها تكتب عن علاقة (**حبّ**) تأسست على موعد، أخذته (الساردة) مأخذ الجد، حين قرّرت أن تقتفي أثر الحبيبين، وتصغي إلى عالمهما، فإذا بها تغوص في الأبعاد الباطنية لا المتناهية.

انطلقت الكاتبة من جملة سردية كانت بمثابة نواة دلالية احتوت النص بأكمله. بدأت بجملة تحوي سطراً، وانتهت بنص طويل يتجاوز (375) صفحة. فلا شكّ – عندئذ – أن هذا التوالد، وهذا الاسترسال الباطني مردّه أصداءَ الذات وعوالمها المنفلتة من الزمن. تقول الساردة :

"... **بين الرغبات الأبديّة الجارفة.. والأقدار المعاكسة.. كان قدري، وكان الحب يأتي متسلّلاً إليّ من باب نصف مفتوح، وقلب نصف مغلق.**

أكنت انتظره دون اهتمام، تاركة له الباب مواربا، متسلية بإغلاق نوافذ المنطق؟

قبل الحبّ بقليل، في منتهى الالتباس، تجئ أعراض حبّ أعرفها، وأنا الساكنة في قلب متصدّع الجدران، لم يصبني يوماً هلع من ولع مقبل كإعصار..

كنت أستسلم لتلك الأعاصير التي تغيّر أسماءها كلّ مرّة، وتأتي لتقلب كلّ شيء داخليّ.. وتمضي بذلك القدّر الجميل من الدمار دوماً..

كنت أحبهم.. أولئك العشّاق الذين يزجّون بأنفسهم في ممرّات الحبّ الضيّقة، فيتعثّرون حيث حلّوا بقصة حبّ وضعتها الحياة في طريقهم، بعد أن يكونوا قد حشروا أنفسهم بين الممكن والمستحيل ... أولئك الذين يعيشون داخل زوبعة الحبّ التي لا تهدأ، مأخوذين بعواصف الشغف، مذهولين أمام الحرائق الّتي، مقابل أن تضئ أيّاماً في حياتهم، تلتهم كلّ شيء حولهم، جاهزين تماماً.. لتلك اللحظات المضيئة خلسة، والتي ستخلّف داخلهم عندما تنطفئ رماد انطفائهم الحتمي..."[4].

يشدّنا هذا المقطع برمزية العنف فيه، والمعاناة أثناء السفر في أعماق الذات، حيث المتاهة، والعوالم الباطنية لا المتناهية، وحيث تشرف (الذات الساردة) على الهاوية، وهي تعيش ألوانا من المكابدات الممزوجة بالوحشة والغربة، وسط عالم تداعت تفاصيله.

إنّ ما نستشعره، أثناء تفحصنا هذه الرواية، ومحاولة الإصغاء إلى نبضها من تحت طيّات السطور، حضور الساردة في صورة (علامة) أنثوية جسّدت همس العتاب، ووهج البوح، وجمر المكابدة، كما نستشعر ذلك النزيف اللغوي الساخن مع تصعيد الفعل الدرامي، وهو ينفتح على الذات في أفق لا متناه، تتحول فيه اللغة إلى طاقة ترميزية فعّالة، تعبّر بجلاء عن مطاردة المرأة للغة.

ف (**أحلام مستغانمي**) في روايتها – وهي خاصية غالبة في كتاباتها – تستدرج القارئ، وتوهمه أنه يعيش أحداث الرواية، أو – على الأقل – جزءا من الحكاية، عبر الإحساس بالأشياء، والاندماج فيها. كما نلمس قدرة (الأنا) الأنثوية في استقراء عنفوان القلب، بالاعتماد على فاعلية الإسقاط وحركيته؛ "... **كان الحبّ يأتي متسلّلا إلي من باب نصف مفتوح، وقلب نصف مغلق...**". حيث أصداء الذات تمثّل بؤرة حبلى بالدلالة الرمزية، وتحولاتها، حين يصدع خطابها المدجّج بالانزياحات الدالة على ملامح الوجع الأنثوي، وآهاته المكبّلة بالمصادرة والنفي:

"... **أحبّهم.. وربّما كنت أشبههم، ولكن، هذه المرّة، توقّعت أنني أذكى من أن أتعثّر في قصّة حبّ وضعها الأدب في طريقي، لا ليختبر قدرتي على الكتابة، وإنّما ليختبر جرأتي على أخذ الكتابة مأخذ الحياة.**

كنت في الواقع، مأخوذة بمقولة لـ (اندريه جيد): "إن أجمل الأشياء هي التي يقترحها الجنون، ويكتبها العقل".. مأخوذة بها إلى درجة أنني، عندما أقترح عليّ الجنون أن أذهب إلى موعد ضربه بطل في قصتي لامرأة أخرى، أخذته مأخذ الجدّ، وقررت أن اذهب بذريعة كتابة شيء جميل. كنت مرتبكة لعدّة ساعات قبل الموعد، ذلك الارتباك الذي يسبق لقاء لا ندري ماذا ينتظرنا فيه، ولكنّنا نصرّ على الذهاب إليه؛ لأنّ شيئاً ما يأمرنا بأن نذهب..."[5].

لقد وظّفت الكاتبة حكاية قصّتها التي هي وليدة (**الداخل**)، مكرّسة (**سحر الملاحقة**). فالكتابة تريد أن تخرج من (الداخل) إلى (الخارج) ، وتريد أن تحول شخصياتها (**الحبرية**) إلى شخصيات حية، من لحم ودم، وهو سلوك فنيّ سيحدو بها إلى مطاردة شخصيات قصتها، تحت وطأة التشابه المتلازم بين (الذات الساردة) و(شخصياتها الورقية)؛ فحال الرواية معها حال الثمرة؛ لا تنمو إلا بنواة في داخلها، ولذا، نكتشف صورة (التوحّد) بين الداخل والخارج، وتواشجهما في انقسام خلوي آسر كرّست لحظات الاشتعال الوجداني، ذلك أن عالم الرواية عند الساردة "يستلهم ولادته من الرحم الاجتماعي والنفسي اللذين يراهما الكاتب بمتخيله السردي"[6].

إن المتتبع للروايات النسائية – عامة – يجدها متقاربة دائماً، من حيث نفَس النبض السردي، على الرغم من الاختلاف الواضح في (الكفاية) المعرفيّة، و(الأداء) الفنيّ. فالكاتبة (**فوزية شلابي**) في روايتها "**رجل لرواية واحدة**"، مثلا، تعتمد في سردها على (الداخل)، حين توظّف تقنية الاسترجاع من خلال "**صالحة**":

"... لست مدهشا ولك كل هذا الجمر؟

وددت أن أدمر هذا الخيط الرفيع الذي يصلني بك مرة، ويحجبني عنك مرات.

هل حقا مرّت كل هذه السنوات؟!

كنت مغرورا، طفلا، استعراضيا، وكنت مراهقة !

الآن.. أنت مراهق كبير، وأنا امرأة مغرورة!

هل نلتقي؟

إنها المسافة مرة أخرى، تبدأ أنت من حيث أنتهي أنا، وأنت ولد مدلل؛ تطاردك نساء الدنيا، أعرف.. أعرف ذلك جيداً، ولكنك لا تدهش إلا امرأة مغرورة هي أنا.

البارحة: كنت أضحك على كل نساء الدنيا اللائي اعتدت اصطيادهن بذلك التهذيب البالغ، ويا لهن من غبيات، فأن يكون الرجل مهذّبا، يعني أن يكون طقساً من صقيع ألاسكا، وأنا لا أشتري عصراً من الصقيع من أجل حفنة رماد!

ستقول: مجنونة ووقحة! . سأقول: شكراً يا محمود! أنحني لك باحترام شديد! وتعالى.. أجلسك على المقعد بكامل هيئتك؛ لأدير معك هذا الحوار الذي كانت تناشده عيناك.

بقي منك شيئان: رماد السيجار، ووجهك المتردد..."[7].

في هذه الوحدات السردية المتتالية، نلمس قدرة (**فوزية شلابي**) على الإمساك بحركية الوقائع من الداخل؛ داخل ذاتها، وداخل عوالمها الباطنية، كما نلمس حركاتها المتحوّلة الدائبة؛ فهي تستدعي الآخر، بل، وتحاوره، من خلال ما تبقّى من "**المنفضة**" أو من "**رماد الدخان**".. فعالم (الذات الساردة)، ومن ورائها (مؤلفة الرواية)، ينزرع في بنية النص، كمحور مفصلي لعلاقات التوتر والتجاذب بين (الحاضر/ الغائب)، أو (الذات/ الآخر).

مثل هذه العلاقات يحيل النص فيضا سرديا دافقا، يفضي أحيانا إلى الالتباس الدلالي بين الحاضر الراهن، والماضي المسترجع من الذاكرة، حيث يتجلّى صوت الساردة المسكونة بالسؤال، مستغرقة في ذاتها (**المنكتبة**) بتفاصيل السرد.

وكما نلمس بلاغة التفاصيل المنسيّة، والمهمّشة التي تتخذها المرأة (**المبدعة**) مطيّة للبوح، وقرينة مصاحبة لـ (**الآخر**) الغائب عبر الذات، نلمس استرجاع الماضي إلى الحاضر تتوسّل به الساردة في محاورتها، في محاولة الاستئناس به، لتخصيب الحاضر

الممتد إلى المستقبل، وكأنّ قابلية حضور الماضي، بأحداثه وصخبه، وشخصياته للاقتران بالحاضر (زمن السرد)، يساعد في تفجير النص داخليا، وإعادة صياغته من خلال تناقضاته الداخلية المدمّرة لكل المسلّمات، يتحوّل النص معها إلى مساحة مسترسلة البداية، مفتوحة النهاية، قابلة للتحوّل عن طريق المحاور السردية المتناوبة، عند إثراء السرد وتفعيله. تقول الساردة:

"... هرعت صباح اليوم إلى مكان.. قلت لا بدّ أنك احتويت المكان؛ فصار جزءاً منك. كنت أود أن ألقى عليه تحية الصباح، وأدعوه إلى قهوتي الصعبة. كنت سأقبّل عينيه، وأقرأ له إحدى قصائد (ناظم حكمت) ، ثم أقترح عليه أن يمحو من يومه جميع نسائه الأخريات، ويدعوني إليه...!

لكنني قبضت الريح!

يسقط مني القلم في قدح القهوة المرّة، فتتشكل فوق البلاط لوحة ناطقة بكل معاني المرارة والحزن والوحشة.. نجمات بحرية داكنة تمدّ أصابعها في الفراغ.. ذبذبات الوقت تصر أسنانها على عينيّ الأشياء.. وبقع.. بقع.. بقع.. فيها من الزوابع، وفيها من الرذاذ، وفيها من قلبي ذلك التمزّق الأخرس!

يسقط مني قلبي في ردهة الغناء العالي.. يقول المغني: "واكتب قلبي على وجهك ثم أمزقه". هذا مقص.. هذا مشرط.. هذا خنجر.. وذاك وجهك.. النجمات وجهك... الذبذبات وجهك ...البقع وجهك... الزوابع وجهك... الرذاذ وجهك... لا... ذاك قلبي، وهذا وجهك..."[8].

إنها سطوة الباطن، التي تستبدّ بالسرد النسائي، من خلال الإحساس بالأشياء البسيطة التي تتحوّل إلى ما يشبه (القرينة الدالّة)، كالمكان الذي احتواه هذا (الآخر) الغائب، ليصير جزءاً منه، بل إن الأشياء العادية، لتبدو، في السرد النسائي، مشحونة بالعواطف الآدمية المتأججة، تشارك المرأة في وحدتها، وتؤنسها.

إنّه السرد النسائي الذي يحسن القبض على تلابيب الأشياء البسيطة التي تعيش معها، وعلى الظلال النفسية التي يتركها انتصاب الداخل فيها،، وعلى الأصداء الفكرية التي تقرع سكون ذاتها، وقناعتها أنّ "بالمعرفة نؤسّس حوارا بين الكائنات والذوات، وسبر الأغوار والإنصات، وكشف الوجود الجوهري؛ فالحكمة الشعرية تقضي جسورا بين الذات والجسد والعالم، وفق الإشراقة الشعرية: "أنا هو الآخر"[9].

وحين نعود إلى (فوزية شلابي) ندرك أنّ التوتر يسود الأنساق والقيم التي تعبّر عنها، ذلك أنّ الكتابة لا تكتفي بذلك الشيء الموجود، بل تطمح إلى إنتاج دلالات، جديدة يقتضيها سياق استحضار (الرجل) في عملية (التأسيس) لنص نسائي

خالص؛ فتغادر الحكاية إيقاعها وينفتح النص على دلالات احتمالية متباينة: "... **قلت: "لا بد أنك احتويت المكان؛ فصار جزءاً منك"**...".

ويبقى توالد المعاني واستمرارها، والتجديد فيها، من خلال استحضار (الآخر) ومناقشته مؤسسا لقانون يحكم برمجة السرد عند المرأة؛ فهي بهذا، تكتب (الذات) قبل أن تكتب "الآخر"، يتقلص (التخييلي) أثناءها لصالح (الواقعي)، "... **لكنني قبضت الريح**..." كأنّها انتباهة الساردة إلى حالها من غمرة لا تجد نفسها إلا مع القهوة والقلم، ونشوة طقوس الكتابة.

تعود الكاتبة، مرة ثانية، إلى جدلية (الكلام / الصمت)، فتكسر الصمت برجوعها إلى عالمها (المونولوجي) المتخيل، من خلال جدلية (الحياة / الموت)، و(الغياب / الحضور)، و(الواقع / المتخيل).. فتأخذ من الواقع الحسي "**القهوة والقلم**"، تدفع بهما إلى عالمها المتخّيل، فتبعث فيه الحياة: "... **يسقط مني القلم، في قدح القهوة المرة**...". فالقلم (مذكر)، لا من حيث الصيغة اللغوية فحسب؛ وإنما هو مذكر – أيضاً – من حيث الصفة الثقافية والوظيفية الحضارية"[10]. والقهوة (مؤنث) من حيث تركيبتها اللغوية، ومرجعيتها الثقافية التي شاءت أن تجعلها مؤنثاً.

حين نتأمل علاقة القلم بقدح القهوة، نجدها أشبه بعلاقة اللفظ والمعنى؛ فاللفظ يحمل صفة التذكير، والمعنى يحمل صفة التأنيث، اعتمادا على قول عبد الحميد الكاتب: "خير الكلام ما كان لفظه فحلا، ومعناه بكراً"[11] وإذا كانت الألفاظ أوعية للمعاني، فإن المعنى غاية، واللفظ وسيلة، والمعنى هو الذي يفرض طبيعة الوعاء الذي يحمل دلالته، مثلما المرأة؛ تختار الرجل وفق رؤيتها. وحين نعود إلى (المنولوج)، ونستقرئ الجمل السردية المتدفقة من لسان الساردة نلمس (**ألف المد**ّ) تعانق السماء؛ إذ في مقطع، لا يتجاوز ثلاثة أسطر، نجد كلمات مثل: "**ناطقة، معاني، المرارة، نجمات، داكنة، أصابع، الفراغ، ذبذبات، أسنان، الأشياء**.."، وكأن هذه (**الألف**) مؤشّر على المطلق لا المتناهي ولا المكتمل، فهو تشكيل هلامي غير محدّد يشير إلى حالة ذهنية غيابية شاردة في دهاليز الشتات، وتشظيّات الذات.

كما أن المعاني، والدلالات المستخلصة، تشترك في اللون المتذبذب الداكن الذي يحمل ملامح الانكسار والاستلاب والمعاناة أكثر من غيرها؛ تستوقفنا كلمة "**بقع**" المكررة ثلاث مرات متتالية، تشير إلى المتنافر المختلف، أكثر من المتجاذب المؤتلف، كما تشير إلى بلبلة ذهنية، وتشوّه فكري وذاتي، أكثر من التناغم والانسجام الذي يجب أن يكون.هذا ما نجده في المقطع ما قبل الأخير: ".. **فيها من الزوابع، وفيها من الرذاذ، وفيها من قلبي ذلك التمزق الأخرس!**"

بقع.. كلمة تشير إلى المختلف المتنافر أكثر من المؤتلف كما تشير إلى بلبلة ذهنية وتشوّه فكري وذاتي أكثر من التناغم والانسجام.

كم كانت حمولة الكلمة فيها مهلهلة غير محبوكة، تمثل عبئاً غير محتمل، سواء من جانبها (الصوتي)؛ فمخارج حروفها متباعدة متنافرة، أم على المستوى (الدلالي)،فهي همّ وغمّ على الذات الساردة، تثبّتها القرينة المصاحبة: (**الزوابع، الرذاذ،وشيء من هذا القلب المتمّزق الأخرس**).

حين نرهف السمع لكلمة "**بقع**"، أو ننطقها بصورة مثلى، نجد أن مخارج الحروف، تبدأ من الشفة وتتجه نحو الحلق، من الخارج إلى الداخل، وكأنّ كل شيء يعبر إلى الداخل، مما يكرّس، في سرد المرأة، فكرة الانفتاح على الداخل.

لقد أعادت المرأة إلى اللغة ما تصوّرت أنّه سلب منها، تأنيثها، وأنوثتها، جعل "لغتها تعبر عن شحنة خاصة، بل تقدّم نمطاً من الوعي، بالإضافة إلى أن الوضع النفسي الذي يشكّل أحد مظاهر عالم المرأة، قد ينعكس على تفكيرها، وردود أفعالها، ويفجر لغة خاصة بها"[12]. نلمس ذلك في الملفوظات: "... **النجمات... الذبذبات...، البقع... الزوابع...**". هـــذه اللغـــة الجامحة التي خرجت عن المألوف، نلمس فيها ذات المرأة، بوصفها فاعلا، وبوصفها أنموذجا، وبوصفها لغة أيضا، وكأن لسان حال الساردة يقول: إنّ هذه المعاناة، والهموم، والتهميش، ومظاهر الاستلاب التي أعاني منها، سببها (الآخر) المنغلق على نرجسيته.

إن السرد النسائي، كثيراً ما يخرج عن نمط الحكاية، ليتغلغل في السرد الذاتي عن طريق (التناسل) مازجا الواقعي بالخيالي والعاطفي، "فلم يعد الموضوع الحكائي ديدن السرد، بل أصبح العالم قابلا للتسرد بكل موجوداته وأشكاله، وأصبحت الفلسفة سرداً للفكر الإنساني، كذلك علم الاقتصاد الذي ينظر إليه كسرد للحاجة والندرة المتصارعة مع العرض والطلب، وأصبحت كلّ الأفعال في الوجود تمثل سرد (الأنا) المنطوية في العالم[13].

فها هي المرأة تسرد ذاتها، وتسرد جسدها، وتسرد رغباتها، عن طريق التعرية المجازية، وإسقاط أقنعة الرجل، حيث إنّها أثناء معايشتها للسرد، تعايش ذاتها، متسلّحة بسلطة اللغة، ومفعول المجاز: "فالنص فعل وجودي، يستخدم الكتابة؛ لتأطير عالمه، وعرض الأشياء من خلال الجمل المتوالية"[14]. وتبقى الرواية صناعة لغوية، فبحركيتها المنسجمة مع لغة المرأة، تصنع خطاباً كون "الأحداث لا تكوّن محور النص، بقدر ما تتقدّم اللغة ذاتها، لتكون مركز الخطاب، وتتصدر الحبكة"[15].

لقد غدا الـ (أنا) المؤنث مجالا رحبا للمنولوج، أو الحوار الداخلي، بمظهريه الواعي واللاّواعي، وقد تجلّت هذه الظاهرة في جميع النصوص النسائية .

فـ "**نخب الحياة**" للكاتبة (**آمال مختار**)، نص روائي نسائي، يحمل سؤال الذات وقلقها، مثلما يحمل سؤال الجسد والمتعة والأحلام. تقول الساردة:

"... وحدي أعرف المتعة في الأحلام، أنجز الفعل الذي أريد في مملكتي، أبني صروحا من المتعة، وأهدمها، أنصّب أمراء لها، ثم أخلعهم في مملكتي، أفعل ما أشاء..."[16].

ما يلاحظ على المؤلفة الاشتغال على (الداخل) في صنع عالم متخيّل قائم على التداعي، يتوازى فيه زمن (السرد) زمن (الفعل)، من خلال حكي الساردة عن إحساسها، وتفكيرها، وانشغالها.

وتشخص الأحداث التخييلية، من خلال تمظهرات المنظور السردي عبر (المونولوج)، حيث "يعتبر المونولوج دليلا على عدم الوئام والانسجام مع الواقع الخارجي، وصرخة احتجاج مخنوقة في وجهه، والمرء – عادة – يلجأ إلى مناجاة ذاته، والانطواء في داخله، حين يفقد الطمأنينة والأمان"[17]. ومن هنا، ندرك أنّ سرد المرأة – مع ذاتها – يعود إلى مناخات التهميش والاستلاب الذي عانت منها.

في رواية **"الغد والغضب"** للكاتبة (**خناثة بنونة**) ، نجد الذات الساردة مسكونة بعالمها الداخلي، لا تكاد تبرحه، نستشعر من خلاله انشطارات الذات أمام معاول الاغتراب والوحشة التي تعاني منها، لتبقى الساردة متقوقعة في محراب الذات، بعيداً عن الواقع المزري الذي لم ينسجم مع طموحها. تقول الساردة "هدى":

... وأسرعت، أضبط هذا الوجه بكل ملامحه، على صفحة مصقولة، فطالعتني سمات بلا تناسق، تتربع عليها قسوة مريرة، كل ذلك يعتلي هيكلا متضخما لحجم قصير... وشعرت بلون من الامتعاض: امتعاض مرير، لم يفض مثله على قلبي كالآن، ولمت أمي: "لماذا تزوجت أبي حتى تلدني..؟ ولماذا هو يفتخر بي، مع أنني لو ظهرت أمام نظرته كأية أنثى لما ابتسم..."[18].

فالساردة "**هدى**"، في حوار مع ذاتها، وهي المتعلمّة الناجحة، وهي – أيضا – المشاكسة برأيها، المتميّزة بمخالفتها، تعاني من تناقضات المجتمع الكثيرة، ومن قلق التأليف بين المتنافرات في سلم المجتمع.

تعاني (**الساردة**) امتعاضا شديدا، بسبب فقدانها جمال الوجه ونظارته، وهي المتعلمّة والناجحة، لكن النجاح، لا يتجاوز الوظيف، بينما الجمال هو الحياة، بدليل والدها المسن، الذي رصدته في كثير من الأحيان يبتسم للوجه الذي يصادفه. فحين نستقرئ المقطع السردي، نلمس نوعية الأفعال الموظّفة المرتبطة بالزمن الحاضر، وزمن الفعل. فالسرد وقع مع استرسال المحكي في نقل مختلف الرغبات والأحلام والرؤى التي وجدتها الذات الساردة زمن (الفعل).

كما نجد الأسئلة مرتبطة بأدوات الاستباق الزمني، وكأن المستقبل هو المساحة المتبقية لأن الزمن (الحاضر)، وهو الزمن (المنجز) ، هو الذي يثير سؤال القلق.

ويبقى "حال المرأة مع الكتابة، حيث جاءت لتكون هي المؤلف، وهي الموضوع، وهي الذات، وهي الآخر. وإذا ما كتبت المرأة عن المرأة، فإن صوت الجنس النسوي هو الذي يتكلّم، من حيث إن الكتابة ليست ذاتا تميل إلى فرديتها، ولكنها ذات تميل إلى جنسها، وإلى نوعها البشري. والذات هنا هي ذات (أنثوية) تحوّل نفسها إلى موضوع، وتحوّل حلمها إلى نص مكتوب، وتجعل كابوسها لغة"[19].

هذا ما نلمسه – أيضاً – في رواية "**قلادة قرنفل**" التي تزخر بعالمها الداخلي المثير؛ فهي تضرب على وتر الذات للوصول إلى الآخر، والعالم، حيث يغلب عليها (المونولوج) وسيلتها في ذلك التداعي، وملاحقة الذاكرة:

"... كان ولم يكن.. حضور وغير وجود.. لم يكن أمامي جسداً، ولم اطلب؛ لأننا اتفقنا منذ البداية على عدم تمزيق الزمن بتحديد الاتجاه.. لم أره.. لم يسبق لي أن رأيته.. ربما صورته.. لم أعد أذكر.. ربمّا بعثت بها ذات مرة.. ربما أهملتها؛ لأني لم أكن بعد قد وعيت تكومي.. طبعاً صوته ما يزال يدوي في داخلي.. مثل جرعة ماء بعد عطش شديد.. تشعر أنها تدخلك الحياة من جديد.

لا أعرف متى التقينا.. أعلم فقط كيف التقينا.. واختفينا معاً حتى لا يصاب زمننا بالنكسة. مضى زمن ونحن نحيا.. نحيا معاً.. لكن لم يسبق أن لمحته.. صورته ربما.. سمعته أي نعم.. حدث ذلك ذات مساء ممطر.. عدت من العمل.. مبلّلة.

كنت أنفض ثيابي وشعري.. رن الهاتف.. هي وحدها التي تجيب على الهاتف.. على الباب.. لكنها هذه المرة، كانت مسافرة، والهدوء يحضن البيت.. كل طوابقه تشهد هدنة غريبة.. حتى الأبواب والنوافذ.. حتى الأرض تنعم بالراحة.. شعرت أني وحيدة فيه.. الكل هرع إلى غرفته.. يناشد سرّه.. أشياءه الخاصّة.. البيت هادئ.. ماذا يحدث داخل الغرف.. ربما فاطمة تتزيّن الآن؛ فالليلة ليلتها.. وزهرة، الزوجة الأولى، حضنت عريها وأغلقت أذنيها حتى لا تصلها أصوات السرير المؤثث بجسدي صالح وفاطمة، فيما أسرعت عائشة، زوجة "الكبير" الابن الأكبر للعمة، إلى إخلاد طفليها للنوم مبكراً في انتظار عودة الزوج.

لا وقت للضياع، والبيت يشفع بالهدوء والالتحام يحلو مع الإحساس بالحرية، والبيت ينعم بالسكون..."[20].

يتجلّى السرد لصيقا بالذات الساردة، لغة، وإيقاعاً، ودلالة إلى درجة التلاحم والتماثل، تطابق المضمون مع الشخصية والنص الذي تسكنه (**الساردة**) ، بحيث أفرّغت فيه حميميتها، وفيضها العاطفي إلى درجة التماهي، عبر سيولة نفسية مونولوجية.

وحين نصغي إلى النص، ونسافر مع نسيجه وأمشاجه، تصل أنوفنا، رائحة الأنثى وعالمها ألحميمي الخاص، وعنفوان رغبتها المحظورة المقتصرة على الجمل القصيرة النصف عارية؛ نلمس في وقعها تلك البحّة المثخنة بالحروف الحلقية المهموسة؛ "فاللغة محتاجة أن تتزين جملة، فعبارة، فنصا، لكي تثير شهوة، وأن تتنكّر مجازاً، فاستعارة، فكتابة، لكي تبعث لذّة؛ أي إنّها محتاجة إلى أن تصبح لغة أخرى، تعد بها نفسها لاستنساخ الكتابة لها واختراعها، فإذا استنسختها، واخترعتها، تكون قد انتصبت فيها علامة ليس على الأصل الذي كان به حدوثها، ولكن على اللغة الأخرى التي توسلت بها عندها، حفظا لبقائها، وانتشارا لكائنها"[21]

لا جرم أنّ (**زهور كرام**) تتقن حركية اللغة المتفاعلة تحت سطوة الباطن، فطبيعة الجمل المتسارعة الإيقاع توحي بالجري و اللهاث، مثل: "...**كان ولم يكن.. حضور وغير وجود.. لم يكن أمامي جسداً.. ولم أطلب**...". تطرح فيه الكاتبة جدلية (الحضور و الغياب) للتعبير عن الدلالة المطلقة التي لا ترتبط بشخص بعينه، بقدر ما ترتبط برؤية الذات، وسؤال القلق الوجودي الذي يثيرها.

لقد انطلق موقع الرؤية من إحساس ذاتين له علاقة مباشرة بنفسية الساردة، فمعظم الأفعال مرتبطة بأدوات الجزم، وبالخصوص أداة "**لم**" كأنها جاءت للتأكيد على أن المستقبل هو المساحة المتبقية للفعل "... **لم أره.. لم يسبق لي أن رأيته.. لم اطلب.. لم أعد أذكر.. لم أكن**..."

ووظّفت (الساردة) الاسترجاع ألحدثي؛ للتأكيد على الرؤية المستقبلية الوشيكة، وليس بالضرورة الرجوع إلى الماضي. فالساردة تبحث عن حكاية لملامح وضعها الداخلي، والساردة تتحوّل إلى (علامة أنثوية) كـ (بؤرة سردية) تمثّل ملتقى العلاقات والأخبار والأحداث. نسمعها تقول: "... **مضى زمن، ونحن نحيا.. نحيا معاً.. لكن، لم يسبق أن لمحته.. صورته ربّما.. سمعته أي نعم.. حدث ذلك ذات مساء ممطر**...". إنّها تثوّر القارئ وتحفّزه، وتشوّقه للحكايات اللاحقة.

تتناسل الجمل السردية الموحية بالغرف المغلقة والسكينة، للتعبير عن طقوس الحبّ الذي يعتدّ بحلم المرأة وسؤالها؛ فالمرأة قارئة لذاتها انطلاقاً من حمولات الذاكرة المؤنثة التي تترصّد تفاصيل الأنثى، وعالمها الداخلي. كان سؤال الذات عند الساردة هو سؤال الكتابة المجسّد في الجمل القصيرة ذات الإيقاع السريع المنسجم مع نبضات القلب في حضور الذات، وشبه غياب الآخر.

2- الوعي الكتابي والامتلاء الكلّي بحضور الحواس:

إنّ فيض المشاعر، والهواجس المتأثّرة بنبض القلب، وتداعي الأفكار والمعاني، هي سمة بارزة في الكتابة النسائية، تقوم حركيتها على استنطاق الحواس، والقبض على البؤر المضيئة في الذات، حيث التوتر والانفعال، والإنصات لما هو كائن، وما ينبغي أن يكون.

فالمرأة بطبيعتها، تحسن الاستثمار المعرفي والشعري للحواس التي تتسلّل من الجسد إلى الذات، ينعكس بدوره على الجسد النصّي، كما أن المرأة المبدعة تحسن النظر والتأمل والإنصات لعالمها الداخلي الذي يفتح لها أفاقا مغايرة ومنفتحة لممارسة سرد يغوص في الأبعاد الباطنية، متجاوزا الرؤيا (الما- وراء حسيّة). فالمرأة تكاد تكتب بحواسها، بل إنّ كتابة المرأة هي كتابة الحواس المسْهمة في تشكيل الوعي.

تقدم رواية "**رجل لرواية واحدة**" للكتابة الليبية (**فوزية شلابي**) أنموذجاً ليقظة الحواس أثناء فعل الكتابة، بل تمثّل الحواس عندها رحم الكتابة، حين تبعث بشرارتها الأولى في كلّ مكان، فيتوالد السرد ويتناسل، منقادا إلى هتافات الحواس وأصدائه، فتتلذّذ، خاصة، عند استدعاء صوت "**الآخر**":

"... أنهض مفزوعة إلى جهاز التيليفون الذي كان لرنينه في الحادية عشرة مساء وقع خاص، يتراوح بين المفاجأة، وبين الغيظ، وبين التوقع الحذر، كان الصوت غريباً، به رقة وأدب، يضمنان معنى الاعتذار.

– هل هذا هو الرقم كذا!

– نعم من أنت؟

– معكم المرج على الخط...!

لم أجبه بشيء، انتابتني موجة من الفرح والذهول والارتباك، حتى أني كدت أحس بدوار الخروج من الزمن الإنساني، إلى الزمن الضوئي. دوائر ملونة.. زخارف ونقوش دقيقة.. خيوط من نور تلتف حولي، مطر يعقد حول قدمي حلقات من السلاسة، وقوى غير مرئية تداعب جفوني، وتهدهد كل الصور الجميلة..."[22].

لقد امتزجت الجمل المشبعة بالحسية (السمعية والبصرية)، مع المخيّلة والوجدان. فأسست لحركة انتقال فجائي، أثارها "**جهاز التلفزيون**"، والامتداد المتلاحم بين (الذات الساردة)، و(الهاتف)، و(الآخر)، ومعها كانت حركية (النص المكتوب)، وزئبقيته، وأصداء الحواس المركّبة تربط بين هذه العناصر المختلفة.

لقد أثار صوت الآخر الحواس كلّها، فنزلت دفعة واحدة على الذات الساردة، لدرجة أصبح إيقاع النص هو إيقاع الحواس التي أثارت الفيض الشعوري والخيالي لحظة الإصابة المباغتة بالآخر، عن طريق جهاز (الهاتف) لتحوّل إلى صانع للإشارة ومولّد لها.

كان لاستجابة الذات الساردة بحواسها تحرير للدلالات المعجمية تتحوّل معها إلى دلالات مغايرة غير مكتملة لطبيعتها الهلامية، مثل: "... **دوائر ملونة، زخارف ونقوش، خيوط من نور تلتفّ حولي، مطر يعقد حول قدمي حلقات من السلاسة، وقوة غير مرئية تداعب جفوني** ...".

فالأحاسيس أسهمت في تشكيل عناصر أسّست لدلالة متخيّلة، تحمل معنى جديد لهذه الذات التي تريد الاغتسال بهذا الآخر، من خلال الإحساس بقدومه، والالتحام به. فالآخر هو الذي يخرج الذات الساردة من ضجرها ووحدتها، كما أن هذا الآخر هو الذي ينشّط الحواس، ويفعّل تداعي المعاني التي يتشكل منها السرد.

ويتصاعد الحضور الكلّي للحواس، أثناء فعل الكتابة من أصداء ومحمولات الدلالة التي تتحول من دلالتها المعجمية إلى دلالة أوسع تسهم فيها يقظة الحواس التي لا تعرف الحدود، تتجاوز الكلمة، إلى الجملة، إلى السياق.

إن الفضاء الحسّي (معادل موضوعي) للفضاء النفسي الذي تعيشه المرأة المنجزة للمتخيّل، وبالتالي، تغدو صانعة للإشارة وقارئة لها في الوقت نفسه، ذلك أنّ فيض الأحاسيس والمشاعر أثناء فعل الكتابة، يساعد الدلالة على الانعتاق والانطلاق في فضاء المتعدد ولا المحدود. كما يفجر سيلا من الأسئلة التي تتجاوز الجاهز وتطير بالكتابة إلى ما وراء التخوم المتعارف عليها، كما تساعد في التصعيد التخييلي المتنامي الذي يثري العملية السردية، فيخرجها من السرد الأفقي الجاف، إلى السرد ألعامودي لا المتناهي.

في ضوء هذه الملاحظات، وتماثلها مع كتابة المرأة العربية، نتوقف عند (**آمال مختار**) في روايتها "**نخب الحياة**"، ونصغي لأول مقطع بدأت به روايتها:

"... **فاحت رائحة قديمة بلا هوية، اقترنت في ذاكرتي بمطعم المبيت الجامعي، وكان مطعم الفندق مكفهراً، وأكثر كآبة. منذ نزلت هنا، لم أتردّد عليه كثيرا إذا كنت أطلب الطعام في غرفتي، في مرات قليلة، أذكر أني أكلت.**

لكني في هذا الصباح، اجلس باسترخاء على أحد كراسيه الخشبية الطويلة، وألتهم الفطور بشراهة.

حليب دافئ في أوان بلّورية، بيض وخبز وقهوة تصاعد بخارها، فاختفت وراءه تلك الوجوه القليلة المتناثرة في زوايا المطعم المعتمة.

لعلني رأيت بعضها يبتسم لي! استغربت ذلك من وجوه غريبة قادمة من بلاد عجيبة، وزمن غابر.

كانت عيونها جاحظة، وشعرها مستنفراً، وألسنتها متدلّية، بينما كان الدم يسيل من أنيابها. كنت أرى تلك الأنياب تطول وتطول حتى تلتقط الخبز بأطرافها المعقوفة..."[23].

بدأت الكاتبة بتوظيف حاسة **الشم**. "...**فاحت رائحة قديمة**..". ومن شظايا هذه الحاسة، تداعت المتتاليات السردية برائحة المبيت الجامعي، ومطعم الفندق.. وبقي السرد – على أساس التنويع والتجاوز أحياناً – يخلق تشكلات سردية متباينة. ثم انتقلت الساردة بعد ذلك إلى حاسة **الذوق** المرتبطة بالأكل والشرب ووجبات المطعم، لتشغيل السرد أكثر، بأسئلة نبعت من صيرورة الحكي الآني، كمقدمات للتشويق وإثارة الانتباه. كما وظفت المؤلفة تقنية **الحلم**، كمجال أوسع لتمظهر الرغبة الحسيّة المتمثّلة في استنطاق المكبوت من الجسد المؤنث.

حين نتأمل حركية السرد عند (**آمال مختار**) نجدها ممزوجة بين **الشم والذوق والسمع والبصر**، تتحوّل بعدها إلى حاسة اللمس، ورغبات الجسد، ويبقى تلوّن السرد حسب تلوّن الحواس وتباينها، تراهن ثقافة الإبداع النسائي فيه على الحواس أكثر، وتستمدّ منه الوعي المحتمل في تلوّن حركية السرد وتفعيله.

وإذا كانت الذاكرة، وتداعي المعاني، يمثل المصدر الأساس للسرد النسائي ، فإنّ " الذكرى ليست صورة ذهنية تقبع في العقل أو المخيّلة فحسب، ولكنّها سلسلة من الصور الصغرى المنبثّة في مختلف الحواس التي أدركت الحدث دفعة أول الأمر إذ يمتلك كل عضو ذاكرته انطلاقاً من القدرة الادراكية التي يضطلع بها"[24].

فالحواس هي التي تتلقى الحدث، وتخزّنه، وتثوّره مرّة ثانية بفعل هاجس المرأة ومخيلتها أثناء الكتابة. حيث إنّ الحواس هي مصدر اللّذة والألم. وحين تموت هذه الحواس، تموت هذه الأشياء فينا فـ "الكتابة متعة لا متناهية، تستمدّ ابتهاجاتها من مصدر لـذّتها الخـاص، مـا دامـت هـي في عمقهـا ترجمـة للرغبـة المتفتقـة مـن الجسـد الكاتـب، وهـي تنسـج رموزهـا داخـل فضـاء الغيـاب والحضور"[25].

إن تشغيل الحواس، أو الامتلاء بها، أثناء كتابة المرأة، تكاد تكون ظاهرة عامّة تشترك فيها جميع الروايات النسائية بطرق مختلفة؛ فهناك من يوظّفها توظيفاً مباشراً علنياً، وهناك من المبدعات من تركب الحواس مطيّة للإسقاط، عن طريق ترميز الأشياء والظواهر الطبيعية.

فها هي (**فضيلة فاروق**) ، في روايتها "**تاء الخجل**"، لم تشذ عن هذه القاعدة، في اعتمادها على فاعلية الحواس المضمرة، من خلال الأسئلة الظاهرة المرتبطة بأحداث الرواية. نسمعها في مثل قولها:

"... **لحظتها بكت قسنطينة، وطوقني الصمت، فإذا بالماضي ينزل دموعا شديدة الملوحة، وإذا بعينيك تسبحان في السماء، وأنا طائرة ورق أنهكها البلل.**

– لنختبئ من المطر.

– قال أحمد: لكنّي لم أرد

كان المطر أجمل من أن نختبئ منه، أبهى من أن نغادره، كان رجلا مثيراً، يعرف أين يضع أصابعه، أين يرمي شفتيه، كيف يغمر الأنوثة، كيف يطوقها، كيف يغنجها، كيف يجعلها تبلغ قمة النشوة.

كان جميلا ذلك اليوم، كان أجمل الأيام على الإطلاق...

– كنت أحبّذ دائما تلك المسافة بيننا، مسافة الحرقة، مسافة اللا لمس، مسافة الطهر.

– لكني أردت تعذيبك أيضاً، وأردت إرباكك، وإرباك نفسي. كنت سادية إلى أبعد حدّ.

أردت أن أوقف أحمد، أن أطلب منه عدم فتح الموضوع معك، لكنه المطر.. لكنها قسنطينة..

ضغط المطر عليّ، تأوهت الجسور، طارت حمامات نحو الضباب.. ارتعشت هضبة الجامعة..."

بلغت أصابع المطر قاعدة ظهري، تخيلتك أمامي، تلقي قصائد عينيك عليّ، هبّ الهواء بارداً، لم تأبه قسنطينة بذلك، رمت ما تبقى لها من أثواب على جنب، وبدأت تغتسل، بدأت تغري.

تخيلتك تضع أصابعك على شفتي، تطلب مني قبلة، كدت أقبلك لولا ضجيج عمارة الآداب، وابتعادي عن المطر..."[26].

تطرح الرواية هاجس البحث عن الأمان، من خلال حاجتها إلى الآخر، ووعيها الملمّ بأبعاد مأساتها وتناقضات مسيرتها عبر التاريخ، كما أن نوازع الذات حريصة على الاتحاد والتلاحم مع الآخر، نظراً لشعورها بالغربة، وحاجتها إلى السكينة في ظلّ وجود الآخر.

لذا نجد الميل إلى الكتابة الشعرية الشفّافة، والرسم بالكلمات، والنفاذ إلى بواطن الأشياء، من خلال تزويد المدينة بتلك العواطف الآدمية التي جعلتها تشارك الساردة في هذه الغربة الموحشة التي تشعر بها. "... **لحظتها بكت قسنطينة، وطوقني الصمت...**". فقسنطينة مستحضرة كذات مزوّدة بمخيّلة ووجدان وذاكرة، وإذا بالماضي يأتي بأوضاع جديدة مغايرة، جعلته الساردة باكيا بدموع غزيرة مَلِحَّة، دأبه دأب الإنسان المتأثّر بجذوة النار التي أخمدها الزمن، لكنها سرعان ما تعود بمرارتها وحزنها و سوداويتها، ذلك أن الصورة الماثلة في الذاكرة مازالت تحافظ على ضبابيتها، ولونها المتعثّر، وهذا مؤشّر على العالم الخارجي، بغية النفوذ إلى العالم الداخلي؛ عالم الذات الساردة، ومن ورائها مؤلفة الرواية.

وعلى هذا الأساس، ينبغي البحث عن الكتابة "في ثنايا الكلمات، في انكساراتها وفراغاتها، في تموجاتها التي تحدّد حقيقة ما يكتب، ولهذا، فإنّ الإنسان، بوصفه "آلة راغبة" ينسى أن رغباته، وما يطالب جسده، بتحقيقه، تتركّز في تلك الكلمات البسيطة أو القليلة التي ينطق بها أو يكتبها.."[27].

لذا، ليس غريباً أن نجد (**فضيلة فاروق**) تحسن التشكيل بالكلمات ضمن فسيفساء نصية، يمتزج فيها ما هو شعري بما هو نثري، ذلك أن طقوس الحواس تنزل بثقلها على النص، مشكّلة كوكبة من الدوال النصية، تمثّل اختراق الزمن بعتمته وظلمته وجروحه الغائرة إلى الإنارة المضيئة الخافتة التي تتسلّل إلى الذات.

غير أن هذه الإنارة تظل مقرونة بالآخر، ومقرونة بالمطر أيضاً.

"... **وأنا طائرة ورق، أنهكها البلل..**".

لنختبئ من المطر.

قال أحمد ، لكني لم أرد..."

ظاهرة المطر تكاد ترتبط بكتابة المرأة، نجدها عند (**فضيلة فاروق**)، وعند (**أحلام مستغانمي**)، و(**زهور كرام**)، و(**آمال مختار**)، و(**خثانة بنونة**)، و(**فاطمة العقون**)، والقائمة تطول... لكن السؤال المستمر الذي يمثل إشكالية في حدّ ذاته هو: ماذا يمثل المطر للمرأة، وما علاقته بالكتابة النسائية، ولماذا توظفه المرأة بالتحديد؟

لو أردنا إطلالة سريعة على بعض الأمثلة، نجد (**فاطمة العقون**) في أول روايتها "**رجل وثلاث نساء**" توظّف "**المطر**" في أول مقطع سردي لها": "... **كان رذاذ المطر لا يزال يتهاطل من سماء الحي...**"[28].

و(زهور كرام) في رواية "قلادة قرنفل" تجعل "المطر" أنيسها، يرافقها في حلّها وترحالها: "...**ثم مطر.. مطر خفيف.. خفيف، أعاد شرودي إلى ظلّي.. أنيسي...**"[29].

و(فضيلة فاروق) في مقطعها الذي سبق ذكره: "... **كان المطر أجمل من أن نختبئ منه.. أبهى من أن نغادره.. كان رجلاً مثيراً، يعرف أين يضع أصابعه، أين يرمي شفتيه، كيف يغمر الأنوثة...**"[30].

– المطر سؤال مؤرق للإنسان منذ الأزل، مطلبه ساكن في كل الكائنات منذ القدم، منذ أن خلق الله الأرض ومن عليها.

– المطر أصل للتطوّر الإنساني والحيواني والنباتي، وهو ما يضيء المستقبل، ويكتب له البقاء و الوجود.

– المطر، على الصعيد الكوني، من الإشكاليات الحضارية، ومن بؤر الوجود والعدم.

– المطر، على الصعيد الإنساني، بداية نمو.. اكتمال.. نهاية.. فبداية متجددة، والمرأة تريد لبدايتها أن تتجدّد، أن تزهر وتثمر، ولذا، فهي في حاجة إلى المطر الذي يبعث فيها الحياة من جديد، بعد فقد وغياب.

– المطر بالنسبة للمرأة، هو انبثاق الحياة، وبهجة الظهور؛ يساعد في التحام المرأة مع جسدها المغيّب منذ الزمن.

والأرض امرأة، وليس غريباً أن نجد جميع الحضارات السابقة –كما هو في الحضارة السومرية – تعتبر الأرض أمًّا، فتعبدها كأنثى، وكمصدر للخصب والنماء.

ولكن الأرض لا تحيا إلا بالماء، وما الماء إلا ماء الرجل الذي يعرف كيف يطوق هذه الأرض البوار، فيجعلها تخصب وتينع وتثمر، فتغدق.

لقد أحسنت الأنثى سحر ملاحقة الآخر، والمحافظة على المسافة بين الجسد وظلّه. ولقد كان الآخر هو " **أحمد**"، وهو المطر – أيضا – من خلال عملية توزيع الضمائر في جسد النص.

"... **أردت أن أوقف أحمد، أن اطلب منه عدم فتح الموضوع معك، لكنه المطر، و لكنها قسنطينة.. ضغط المطر عليّ، تأوهت الجسور، طارت حمامات نحو الضباب...**"

حين نتأمل دلالة النص ولغته، نشعر بذلك الانتقال المفاجئ من السطح إلى العمق، هذا من خلال اللغة وطاقتها الترميزية التي تخرج بها عن مألوف اللغة العادية، لحظة اختراق الذات الشعرية للعتمة في اتجاه الضوء، ذلك أن "الكتابة تفجير لمكبوتات أشياء الجسد، فالكتابة فعل متعدّد الامتدادات والإيحاءات، تكثّف الحضاري والثقافي والاجتماعي والإيديولوجي والنفسي، غير أنّها مهما تعددت، فإنها لا تخرج عن مساحة الجسد الكاتب، مهما كانت غايات هذا الجسد المعلنة أو الخفية"[31].

وحين تمتزج الذات واللغة والعالم ، تزداد البؤر المضيئة التي تتحوّل إلى أطياف رؤيا تمتلئ سحرا وغواية، وتتحوّل إلى إشارات روحيّة تحبل بالصورة، فتفجّرها، وتتفجّر اللغة من داخلها نزيفا لغويا، وصراخا جسديا.

ما يلاحظ على (**فضيلة فاروق**) أنّها أرادت أن تحاكي أحلام مستغانمي في إثارة الحواس واستنفارها أثناء سطوة الكتابة، حيث يتحوّل الجسد إلى مركز استقطاب، عن طريق الحركية الرمزية الإشارية. و(**أحلام مستغانمي**)، هي أيضا، تفعّل الرغبة التي تستبطن الحواس أثناء ممارسة الكتابة التي تعتمد على حركية الحواس ورغبة الجسد، وسيلتها في ذلك اللّعب على المجاز، والاشتغال على رمزية اللغة؛ فتتحوّل الجمل السردية إلى مقبّلات مثيرة للحوافز، وعنصر جذّاب لها، ذلك الذي نستشعره في مثل قولها:

"... **في ساعة متأخّرة من الشوق، يداهمها حبّه". هو رجل الوقت ليلا، يأتي في ساعة متأخّرة من الذكرى، يباغتها بين نسيان وآخر، يضرم الرغّبة في ليلها.. ويرحل. تمتطي إليه جنونها، وتدري، للرغبة صهيل داخليّ لا يعترضه منطق، فتشهق، وخيول الشوق الوحشية تأخذها إليه. هو رجل الوقت سهوا، حبّه حالة ضوئية، في عتمة الحواس، يأتي، يدخل الكهرباء إلى دهاليز نفسها، يوقظ رغبتها المستترة، يشعل كلّ شيء في داخلها.. ويمضي. فتجلس في المقعد المواجه لغيابه، هناك.. حيث جلس يوما مقابلا لدهشتها، تستعيد به انبهارها الأوّل. هو رجل الوقت عطرا، ماذا تراها تفعل بكلّ تلك الصباحات دونه؟ ، وثمة هدنة مع الحب...**"[32].

تتحوّل الحواس عند (**أحلام مستغانمي**) إلى بؤرة لتوليد المعاني، كما تشحن برموز دلالية مكثّفة منتزعة من رغبة الجسد وحميميّة الذكرى، وهذه الظاهرة لا نجدها إلاّ في الشعر؛ "لأنه في الشعر وحده يحمل دلالات تتكاثف عن طريق مدلولات أخرى في السياق، وتولد دلالة أعمق عن طريق التضافر مع غيرها، وكان هذا الدال مع مجاوزته أو انحرافه عن سنن لغة النثر مقبولا"[33].

تعد اللغة عند (**أحلام مستغانمي**) الوسط الذي تستيقظ فيه حواس الجسد من غفوتها، لتنفجر نارا وشظايا وبركانا، متوحّدا مع صهيل الرغبة الحسيّة، وسيلتها في ذلك الرمز والإيحاء، ومخالفة مألوف اللغة. هذه الطاقة الشعرية الكامنة هي من المقّبلات الشهية المتوفّرة في النص النسائي التي " تستدعي اللغة المعبرة عنها، والوسائل المعينة على كشفها وإبرازها؛ بمعنى أنها تستدعي الرمز – مثلا – لكي تفرغ فيه، أو تحمله الدفقة الشعورية والشحنة العاطفية التي تمنحه القوة التعبيرية من جهة، وتربطه بالتجربة الحالية من جهة ثانية"[34].

فالجسد هو سكن النص ونسيجه، يأخذ طبيعة هلامية سريعة الحركة، وفجائية التحوّل، تحتمل التشكّل بعدّة وجوه مختلفة، مما يفضي أحيانا إلى الالتباس الدلالي، على الرغم من أن النواة التي ينشأ عنها، ويدور حول دلالتها، ويفضي إليها، هي "**رغبة الجسد، وصهيل الحواس**"، مثل: "... **الشوق يداهم.. يباغت.. تمتطي.. الرغبة صهيل.. تشهق..**". ولكن هذه النواة الدلالية ستصبح مطلقة الدلالة، بحيث تتوالد في حركة انشطارية لا متناهية، كدماء للخلايا، تمدّ النص بذلك الغذاء المزوّد بالطيوف والأصداء التي تشدّ مخيّلة المتلقي التائه في ضباب النص.

وقد بنيت رواية "**فوضى الحواس**" على هذه الحواس المفتوحة، والمشحونة باستنطاق الجسد، واستنطاق الواقع، واستدراج الكون ككل، عبر الاستحضار الحسّي والتداعي التخييلي. وتتحوّل الحواس إلى نواة متحرّكة عبر سلسلة نصيّة يتدفق فيها السرد وتتجلّى كثافته الكميّة والنوعية، بلغة تعبيرية عالية، تمكّن الفعل الواحد من بناء فقرة بكاملها، مثل الفقرة السابقة الذكر، والفضل يعود إلى تشغيل الحواس التي تحوّل النص إلى نسيج عنكبوتي ملم بجميع تفاصيل النص الروائي.

3- التقابل الحاصل بين الجسد كذات نصّا نية ، والآخر (المختلف):

حين ينكتب الجسد على النص، يتحوّل إلى ذات نصّانية مزوّدة بمؤشراته التأويلية التي تسهم في بنائه، كما يفعّل السرد، ويفجّر المدلولات الموازية التي تستدعي التأويل، من خلال إثارة المتلقي في تتبّع تلك المعاني المبثوثة في نسيج النص الذي تختلط فيه أسئلة الجسد بأسئلة الكتابة.

فالنص السردي عند المرأة هو متعدّد لا متجانس من حيث (**التيمات**) التي تتناولها المرأة، والتي يختلط فيها السياسي بالاجتماعي والاقتصادي، إضافة إلى العالم المتخيّل الذي يغذّي التوالد السردي، ولكن هذا المتعدّد ينحصر ضمن الواحد المنفرد المنسجم هو الجسد الذي نطلق عليه (**الجسد النصّي**) ممثّل النواة الدلالية والحكائية من حيث كونه لغة، ورؤية، وبناء.

من الجسد تنحت الألفاظ، وتندفع عمقا نحو العوالم الغامضة والمظلمة في الذات الإنسانية، كون "الجسد الأنثوي داخل الرواية، تختزله الأجزاء في دلالاتها على الكل"[35]. ومهما تكن التخوم التي يعرضها المدار السردي الذي يتحرك من الجسد وإليه، فإنّ قيمته تكمن في تلك الدلالات التي تأسر القارئ، وتستفزّه، وتثير فيه اللّذة "**لذّة النص**" التي تعطي للمتلقي سلطة الرغبة في الكشف والتأويل. وليس غريبا أن يقول (**رولان بارت**): "إن الحقيقة الجسديّة ضرورية للذّة النص"[36].

إنّ المتأمّل للمشهد الإبداعي النسائي العربي يجد أن الحسّ المؤنّث، وشهيّة الكتابة نابع من أنثوية الجسد، ومواجعه ورغباته المستترة، ومن هنا، يتحرّك السرد الأنثوي ضمن جغرافية الجسد الأنثوي، حيث تعمل اللغة على استنطاق المكبوت وتحريك الساكن. فالجسد يخلق صورا سردية لها كيانها المتميّز المشحون بالكثافة الدلالية والجمالية، ويحوّل الرواية إلى واقع نصّي جديد، يجمع بين المتناقضات والمؤتلفات، نظرا لقدرته الإحالية وأبعاده الدلالية المفارقة. والمرأة، حين تكتب جسدها، تكتبه بأشواقه ورغباته، حيث الولع والمتعة والعذاب، وتصبح اللغة هي نداء الجسد، وهمسات الرغبة المشتعلة.

إنّ المتأمّل لرواية (فضيلة فاروق)، في "اكتشاف الشهوة"، يجدها وليدة الجسد وشهوته، بل يتحوّل المتن السردي إلى سرد للجسد بكلّ شراهته وعنفوانه؛ فالرواية، من أوّلها إلى آخرها، محمّلة بأصداء (الجسد) و(الآخر) المختلف الذي أيقظ

شهيّته، وشهيّة الكتابة، من خلال رحلة قامت بها الساردة إلى باريس، وهي متزوّجة من رجل يكبرها سنا، لا يفقه لغة جسدها، ذلك الذي تصرّح به الساردة:

"... **حتى حين يمارس حقّه الطبيعي معي، يفعل ذلك بعكس رغبتي تماما، كان يعود متأخرا كل ليلة، فيوقظني لحاجة في نفسه، ثمّ يفعل ذلك كما في كلّ مرّة، بسرعة، ودون أن يعطيني مجالا لأعبّر عن وجودي، كان يقوم بالعملية، وكأنها عملية عسكرية مستعجلة، يسلمني بعدها للأرق، لأن ما يحدث لجسدي لا يختلف كثيرا عن أيّ كارثة طبيعية تستلزم فريقا من النجدة للملمة ما حدث...**"[37].

ما يلاحظ على (فضيلة فاروق) محاولتها خلق واقع نصّي جديد محايث لواقع الجسد في تمظهراته المختلفة، مشيرة إلى المرأة واللغة والجسد، وعلاقتهما الحميميّة، كما يشير إلى قدرة الأنثى على التجوال والترحال مع تفاصيل جسدها التي استأثرت عموما بولع الأنثى دون غيرها من الرواية (الذكورية). فتفعيل السرد الروائي في هذه الرواية هو تفعيل لحواس الجسد، وإثارة شهوته القائمة على استدعاء الطرف الثاني، مما يجعل الرواية قائمة على المنحى التلازمي بين جسد الساردة، والآخر المذّكر، مستعينة بحواسّ الشمّ واللمس والذوق، كما نلمس كثرة حضور الوحدات السردية المشحونة باحتمالات الرغبة والجنس، في ظلّ وجود الآخر المذكّر الذي يقوم بتحريض الجسد على الاشتهاء والتحرّك نحو الطرف الآخر، وتبقى العملية تحوّل وحركة وتجاوز، وكأنّ الإبداع ساكن في حركة الجسد الذي يحدّد قيمة النص الفنيّة على استدعاء العلاقات، وتحويلها إلى شبكة مفتوحة منفتحة على حركة الجسد الداخلية والخارجية، معتمدة في كلّ ذلك على حركة التناوب بين شخص وشخص آخر، وكأن السرد لا ينبض إلاّ من الجسد، وكل نهاية لتجربة مع الجسد إلاّ وتفتح بداية أخرى، هي بداية لحركة جديدة، وهكذا، فبعد علاقة الساردة بزوجها الأوّل التي عرفت بالتعاسة والتناقض، والبعد عن الائتلاف، تنتقل إلى علاقة ثانية مختلفة ومغايرة هي: علاقة "**الساردة**" مع "**إيس**"، هذا الشاب اللبناني المقيم في باريس، وكأنّ حاله أشبه بحالها، وأشبه بحالة الجو المتقلّب الممطر الذي يشي بتغيّر كوني صاخب، فيه الاغتسال، وفيه التجدّد، وفيه البعث.

ووفق تطورات الحدث وتشعّباته، يدخل "**إيس**" بعالم جديد، يشحن السرد، ويدفع به من جديد، بعد أن تعطّلت طاقة الجسد، يحيي مواته، ويعيد إليه نظارته، حيث الإغراء، وسحر الغواية.

"... "**إيس**"، **أيها المجنون، إني امرأة متزوّجة؟... همست له، فأغلق فمي بأصابعه، وأشار لي أن أسكت. في الخارج كان للمطر حديث آخر، ولهذا، قبل أن نفترق قبّلته مرة أخرى، وعدت إلى البيت، محمّلة برائحته وأنفاسه، ووقع شهوته، وأصبح من الصعب عليّ أن أعيش مجددا بالإيقاع نفسه، إذ هناك شيء ما فقدته، أو كسبته مع قبلته تلك، شيء كأنه أنا قبل الزواج، كأنه رجوع العمر إلى الوراء، أو كأنه ولادة ما. شيء صعب عليّ تفسيره، ولكنه احتواني، وعشش في كل خلايا جسدي، وأصبح يسيطر على سلوكي اليومي...**"[38].

ويبقى التداعي السردي متواصلا، ومتلاحقا، يؤسّسه الجسد عبر التجسيد الإبداعي لحقيقة الجسد الذي يستفيد من الآخر، في تفجير الحركة التي تخلق في رحم النص حياة تنبض بالحركة والحيوية والتجدّد، وفق صيرورة الحكي، فتولد جذورها من ذاتها ونوعها، وتتحوّل لغة الجسد إلى لغة النص، وكأنّ "انبثاق الحياة في رحم النص يشبه إلى حدّ بعيد انبثاق الحياة في الكمأة البرّية، فهي لا تعيش في المناخات المعتدلة، والفصول الرتيبة، لأنّها لا تتلاقح إلاّ مع البروق والرعود، في اللحظات العاصفة"[39].

وقد يكتسب النص الروائي فاعليته، بوصفه سلطة لغوية مهيمنة في فضاء الجسد، حين يسهم الجسد، كعتبة نصيّة، في إرسال مفردات لغوية، تثير المتلقي وتستفزّه. والجسد، حين ينكتب، ويتحوّل إلى لغة، يملك سلطة دلالية مؤسّسه موجّهة للنص، كما أن مؤشّرات الجسد تتحوّل إلى علامات سردية تسهم في تفعيل السرد، وتفجير مدلولات موازية، تتحكّم في النص، وتستدعي التأويل؛ ذلك أنّ "منطق الصواب في وجود الأشياء واقعا، هو غير منطق الصواب في التعبير عن الأشياء لغة"[40]. وتبقى "الكتابة، من حيث هي حدث، هي خرق وتجاوز، وإنجاز دائم، وتفاعل مستمر، وتداخل لا ينتهي، وتناص لا ينقضي"[41].

إنّ أسئلة الجسد والكتابة النسائية تستدعي التأويل، وتشحن النص بطاقة دلالية هائلة، تسهم في تحريك السرد، وتغذيته بإفرازات جديدة متناسلة، قائمة على التحوّلات المتسارعة في الزمان والمكان والإنسان، مثلما تنفتح على أفق جديد للتخيل والتأمّل، والقول عبر النبش في تخوم الجسد الذي يثار بركانه على نار الكلمة المبدعة البسيطة والرائعة.

هذا المجال هو المجال الحيوي لعبقرية (أحلام مستغانمي) السردية التي تظهر جلية واضحة في رواية "ذاكرة الجسد"، حيث الجسد عندها يمثل العصب الحي في تجربتها الروائية، وفي تفعيل نسيج النص، وضخّ خلاياه بدماء حارّة تستقطر فيها رحيق الجسد، وعصارته الجمالية، كادت الرواية معه أن تتحوّل إلى جسد يحترق ليضيء، ولا شيء سوى الكلمة الحبلى بالصدق الفنّي، عبر السيولة اللفظيّة. فكان للغة غوايتها وفتنتها، وللنص سطوته وقوّة حضوره.

يقول "خالد بن طوبال"، الشخصية المحورية، والسارد الرئيس في الرواية:

"... على حافة العقل والجنون.. في ذلك الحد الذي تلغيه العتمة، والفاصل بين الممكن والمستحيل.. كنت أقترفك... كنت أرسم بشفتي حدود جسدك.. أرسم برجولتي حدود أنوثتك.. أرسم بيدي كل ما لا تصله الفرشاة.. بيد واحدة، كنت أحتضنك.. وأزرعك وأقطفك.. وأعريّك وألبسك.. وأغيّر تضاريس جسدك؛ لتصبحي على مقاييسي. يا امرأة على شاكلة وطن..."[42].

حين نتأمل النص ونصغي إليه أكثر، نجد أن الجسد الأنثوي هو المهيمن على فضائه، وفسحته اللغوية. فالجسد الأنثوي، حين ينكتب على النص، يتحوّل إلى جسد نصّي، يضخّ دماءه في جسد القصّة، ويترك بصمته ووشمه على جسد الكتابة، فيضطرم النص بحرائق الجسد الممتدة من أوّل كلمة إلى آخر جملة، بعد أن اكتنز النص الروائي بالجسد وفعله.

إنّ (جسْدَنَة) النص بكيان أنثوي سيجعله قابلا للخصوبة والنماء والاستمرارية، خاصّة حين نلمس نشوة الآخر بهذا الجسد عبر النص؛ فتنفجر اللغة المسكونة بالإبداع مع صوت الآخر (المذكّر)، هنا، تتشكّل لوحات شعرية، توقظ مخيال المتلقي، حيث ينغمس مع فراديس النص وفضاءاته المتشعّبة، خاصّة، حين يتحوّل هذا الجسد إلى وابل من الرموز المشعّة، المعريّة لكثير من الحقائق السياسية والتاريخية والاجتماعية، من خلال الجسد الذي تتلوّن أبعاده. فأحيانا نجده المدينة، وأحيانا أخرى الوطن، والسياسة، والقومية، والإيديولوجيا. وقد تتعدّد دوائر هذه الأبعاد إلى ما لانهاية، تحت قدرة الانزياح الاستعاريّ المشفّر.

إنّ "الكتابة، اذّ تطلب جسدا من الأجساد؛ لتحلّ فيه، تترك من نفسها علامة تدلّ على مقدار متعتها فيه، ألا أنّه لولا ذلك، لما أقدمت كتابة على جسد، ولما انفتح جسد على كتابة، ولما تناسلت الأنظمة بعضها من بعض، فكل شيء إلى كل شيء، بالشهوة يندفع، وبالمتعة يشعّ..."[43]

فحين تستوعب الكتابة جسدا، وتحلّ فيه، وتحفر مساماتها، وتفعل فعلها، فهي تترك نطفتها أيضا؛ لتتخلّق بعد ذلك، وتخصب، وتلد، ويبقى تلاقح النصوص وتناسلها مستمرا؛ فحال النصوص أشبه بحال الإنسان، حين يهرم ويموت، يموت الجسد وتبقى الروح، وهذا شأن النصوص المتناسلة من بعضها بعض؛ "فما من كتابة إلاّ وهي في نظامها فريدة فرادة النطفة الكتابية التي تودعها في الجسد المكتوب، ولذا، كانت في تجلّيها فرقا واختلافا، ونتوءا ومباينة، كما كانت على الدوام هجرة وارتحالا، وسؤالا لا يكاد يستقر، حتى يلد سؤالا آخر، وتحريضا لا يهدأ حتى تصطلي الأجساد بشهوة التساؤلات من حوله، فلا هي من تحريضها تنتهي إلى إجابة، ولا هو منها يرتوي، فلا يظمأ لسؤال وإثارة بعدها أبدا، وعلى هذا، فقد كانت الكتابة في نظامها نظام الأنظمة، ونظام المعارف كلها"[44].

الكتابة، حين تتلاحم مع النص، تنحفر فيه،و تكوّن حركة إيحائية دائرية تؤطّر المتن السردي، فتخلق من شظاياها بلّورات دلالية، تعكس تفاصيل الجسد، وماله من محمولات لفظية تستفزّ حواس المتلقي، وتأخذ به للدخول إلى المنتج السردي.

و(**أحلام مستغانمي**) في "**ذاكرة الجسد**"، قد وظّفت الجسد، من العنوان إلى آخر مقطع من الرواية، هذا الجسد الذي يتميّز بطبيعة هلامية لا تستقرّ على حال، فتارة نجده هو المكان، وهو المدينة، والوطن، يتحوّل تارة إلى "**قسنطينة**"، وإلى

"**اللوحة الزيتية**" التي وسمها صاحبها بـ "**حنين**"، وأحيانا أخرى إلى "**بلاد الأندلس**" في مدنها: "غرناطة" و"أشبيلية"، وقد يكتسب أبعادا دلالية، نلمس فيها: القومية، والسياسة، والتاريخ، والجذور، وأحيانا "الحبيبة" التي تسكن القلب والوجدان.[45].

فـ "الكتابة فاعل تعدّده الأجساد التي يحلّ فيها، فهي خلق مستمر، وهي خلق مختلف"[46]، والجسد دائم التوالد والتناسل والتحوّل، فهو يتّجه تارة، صوب النص الحاضر، وتارة صوب النص الغائب، كما يمثّل الجسد بوحا صامتا، وجرحا مكلوما من تشظيات الأنا المرهقة، وملامح الآخر.

يكتسي الجسد لافته ترميزية قويّة تلمّ بالعناصر والمؤشرات التي تشكّل أفق المتخيّل، وهذه خصوصية تتمتّع بها الرواية النسائية على وجه التحديد. **تقول "أحلام"**، على لسان السارد "**خالد بن طوبال**":

"... **كان حبّك يأتي مع المنازل البيضاء الواطئة، بسقوفها القرميدية الحمراء.. مع عرائش العنب.. مع أشجار الياسمين المثقلة.. مع الجداول التي تعبر غرناطة.. مع المياه.. مع الشمس.. مع ذاكرة العرب. كان حبّك يأتي مع العطور والأصوات والوجوه.. مع سمرة الأندلسيات وشعرهن الحالك. مع فساتين الفرح.. مع قيثارة محمومة كجسدك . كنت أشعر أنك جزء من تلك المدينة أيضا.. فهل كلّ المدن العربية أنت.. وكل ذاكرة عربية أنت. مرّ الزمان، وأنت مازلت كمياه غرناطة، رقراقة الحنين.. تحملين طعما مميّزا، لا علاقة له بالمياه القادمة من الأنابيب والحنفيات. مرّ الزمن، وصوتك مازال يأتي كصدى نوافير المياه وقت السحر، في ذاكرة القصور العربية المهجورة، عندما، يفاجئ المساء غرناطة، وتفاجئ غرناطة نفسها، عاشقة لملك عربي، غادرها لتوّه، كان اسمه "عبد الله"، وكان آخر عاشق عربي قبّلها!...**"[47].

هذا المقطع غنيّ بالحركات اللّولبية، والسيولة المجازية داخل الجسد الأنثوي الذي يتحوّل إلى جسد نصّي سريع الانشطار والتحوّل والتوغّل في جميع التفاصيل الممثلة لحركية السرد، وتفتح مخيّلة النص بجميع تفاصيله إلى المتلقي كي يعيد تشكيله وصياغته.

إنّ عنوان الرواية "**ذاكرة الجسد**" يحيلنا إلى جسد "**خالد بن طوبال**" السارد والرّاوي لهذه الحكاية، كما يحيلنا إلى جسد "**حياة**" التي تمثّل النواة الحكائية والدلالية في هذه الرواية. وجسد "**حياة**" يمثّل لافته ترميزية مكتنزة بحركية التحوّل والانشطار، كما نجدها مدجّجة بلغة الاجتياز والعبور، نظرا لمحمولاتها اللفظية المتوتّرة، والملغومة، فيتحوّل جسد "**حياة**"، ومن ورائه جسد (**الرّاوي**) إلى جسد الرواية الماسك لزمام السرد، وتطورات الأحداث. هنا يتحوّل هذا الجسد والقرائن المصاحبة له إلى "**الأندلس**"، ومنازلها القرميدية الحمراء، ويتجسّد مع سمرة الأندلسيات، وذاكرة العرب..."[48].

لقد "كان الجسد، في جميع التمظهرات، مركز الاهتمام، تبعا للحيّز الذي يشغله مكانيا، أو حسب نوعية العلاقة مع الروح والنفس، أو في علاقة الذات بها معا"[49]. و(**أحلام مستغانمي**) تكون قد أحسنت توظيف تلك العلاقة التي تربط حفريات المكان المجسّدة عند "حياة" بالأندلس، وتاريخ العرب هناك، كما أحسنت الربط بين جسد "**حياة**" وجسد "**الرّاوي**"، نظرا للتماثل والتشاكل الذي يصبّ ويستمد طاقته من المرجعية الواحدة؛ فـ "مجهودات الذات الشاعرة موجّهة، بالدرجة الأولى إلى تأسيس حوار فعال بين الحقول الفنيّة المتجاورة: الفن الفوتوغرافي، والتشكيلي، والكتابة، لإعادة تفعيل الموارد الأولية الخام، وتعويض الآلة الجسمية بالطاقة اللغوية التفجيرية"[50].

مناخات النص مكتنزة بالجمل القصيرة، الواعدة بدلالات واسعة، تفهم من السياق مثل قول الساردة: "...**كان حبّك يأتي مع فساتين الفرح.. مع قيثارة محمومة كجسدك.. مع حزن أبي فراس الحمداني...**"[51]. وإنّ السرد عند (**أحلام مستغانمي**)، ليرتبط بتحفيز مرجعية القارئ إلى استدعاء نصوص أخرى غائبة، ممتدّة إلى عمق المخيّلة الشعبية، والإرث الثقافي، والذاكرة التاريخية. فـ "**ذاكرة الجسد**" تتشكّل من نواة دلالية، يمثلها جسد "**أنثى**"، هو جسد "**حياة**" الذي يمثّل، بدوره، بؤرة النص، ومحوره الأساس الذي يفيض بإيحاءاته على (**الجسد / النص**)، فضلا على قدرته في خرق طبقة الحاضر، مشرّعا الباب للماضي والمستقبل، كما استطاع هذا الجسد إزاحة حواجز الزمن، وتمثيل أجواء الغبطة الممتعة، والإغراء اللذيذ الذي سيكون حافزا في تنشيط ذهن المتلقي.

سنحاول تدعيم هذه المقدّمة النظرية، وإقامة الدليل عليها، من خلال رواية "قلادة قرنفل" لـ (زهور كرام)، التي كانت تستقرئ إشارات الجسد ودلالاته، بحثا عن الذات والآخر؛ فالجسد يمثّل سلطة الكشف، والخلق والإبداع، كما يمثل نواة النص في معجميته ودلائليته، بل إنّ المعاني لتجيء كسرب من الأصوات الشاردة، ذات وجه مؤنث محجّب.

يمثل الجسد عند الأنثى مسار السرد، وتطوره وجماله، كما يمثل الآخر المذكر شرارة هذا الجسد وعنفوانه واشتعاله. فحين تكتب المرأة، تفرغ جسدها على النص، فينكتب، ويتحرّك وفقا لمشيئة الجسد ورغباته وإيحاءاته، وهذا التوجّه يمثّل العامل الأكثر فعاليه في التحويل والتثوير، كما يمثّل الجسد عند المرأة العتبة النصيّة الوحيدة في أفق الانفتاح والتعدّد، والمساءلة والنقد، وتبقى علاقة المرأة بجسدها، وعلاقتها بجسد النص والأخر، علاقة نور وظل، ماض وحاضر، وصعود وهبوط، ويتحوّل النص إلى حيز تصادم وتحوّل وتفاعل، وقد يمتلك النص سلطته من خلال العناصر المتفاعلة التي يغذيها الجسد، ويشحنها أكثر في تفعيل السرد، والمحافظة على حيويته وإغرائه. لقد ورد على لسان الساردة:

"... **ضوء الغرفة أطفأته.. الظلمة فيها سحر الضياء.. امتطيها.. الظلمة.. وأسافر إليه.. حقا! كلّمني.. أحاول إعادة الانتباه إلى ذبذباته الصوتيه. ما الذي أسمعه؟ من يخدش الباب؟ ليس في البيت قطة أو قط؟ تجاهلت أذني، تركتها منشغلة بالباب.. وأعدتني إلى ضيائي.. امتطيها.. الظلمة.. لكن فيها سحر الضياء.. مازلت تحتويني.. أقبض على نفسي.. هو الآن يسكنني.. صوته.. أي نعم!.. أنا ما رأيته.. ربما صورته.. أغمض عيني.. أنغرس في نفسي.. العجيب أني لا أتخيل أي شيء.. لا أفكر بأي شيء.. حتى مجرّد الهذيان مع لحظة هاربة من الفضح تجمع امرأة ورجلا.. ليس هناك موضوع محدّد.. كان.. أو صوته.. صوته.. بداية احتوائني.. انغراسي في نفسي.. ولكن العجيب أني لا أستعير مساء فاطمة أو سرير زهرة، لا أتحالف أنا معه، فأخبّئ سري معي، وأبرهن أني أمارس عريي في غياب أنف العمة.. فقط أمتص الظلمة حين أنغرس في نفسي.. إني أحيا أقصى حالات التوحد مع النبض.. نبضي بوحي من ذبذباته الصوتية.. تراجع الصوت.. تراجع الجسد.. والبيت.. امتطى الألوان..."**[52].

حين نقرأ النص، ونتحسّس ألفاظه وتراكيبه، نشعر بتلك الشعرية الصافية التي تجوس في خبايا عالم الجسد المؤنث، بألفاظ محجّبة، تظهر نصف الحقيقة. وأوّل ما نلاحظه في هذا المقطع السردي، أجواء الغبطة الراقصة التي تثير ذهن المتلقي: "... **ضوء الغرفة، وامتطاء الساردة لهذه الظلمة، والسفر إليها..**".

و(زهور كرام)، تحسن فن الكتابة من منظور الجسد، كما تحسن فن المتعة، وتحقيق اللذّة، حين تفتح أفق التخيّل، وتقبض على المتلقي في المشاركة في صنع المعنى، وتعدّد الكتابة، ذلك "أنّ الكتابة، في تعدّدها واختلافها، لا تتخلّى عن ذاتها واختلافها، إذ تحلّ في الجسد المشتهى، إنّها تخطّ خطّها، وترسم رسمها، وتحفر حفرها، وتنقش نقشها، ولكنّها تبقى فعّالة لما تريد"[53].

يمثّل الجسد في الرواية النسائية عمقا جغرافيا، وأسطوريا، وتاريخيا، وجماليا، كما يمثّل هاجس الرواية ونواتها الحكائية، حيث تتشكّل من حضور الجسد، كمؤشّر دلالي وإيقاعي، يتكئ عليه السرد. وحتى تتمّ عملية الخصوبة والنماء، والتشكّل والصيرورة، لابدّ من وجود الآخر؛ لتكتمل عملية التلقيح، ويتم للسرد وجوده ودوامه.

يكاد يكون هذا الحلم (**كونيا**)، كأنّه من سنن الخلق، ولم تشذّ عنه الرواية أيضا، باعتبارها (**نصّا**)، والنص لا يلد من العدم، بل يتكوّن مضغة، فعلقة، فجنينا، وقبل هذا وذاك، لا بدّ من امرأة، ورجل، كذلك هو سرد المرأة. وكذلك الجسد، هو منبع الفيض في انبثاقه الإبداعي، يمثل عند المؤلف والمتلقّي شغف الالتحام باللغة، حين ولوج الجسد الحي للنص، لتحسّس نبضه في الظاهر والباطن.

ويبقى الارتحال في الجسد، ومحاولة القبض على مكامن السرّ فيه ديدن السرد النسائي بامتياز، ولإثبات ذلك نصغي إلى نص (**زهور كرام**)، حيث تستوقفنا بعض ألفاظه التي تفيض على جسد النص بإشارات مثيرة للرغبة، ومستفزّة للملتقي، مثل: ".. **أمتطيها..أركبني.. احتويني.. يسكنني.. احتوائني.. انغراسي.. أمتص الظلمة حين أنغرس في نفسي.. حالات التوحد مع النبض...**".

كما تشكّل الإشارات اللغوية الممثّلة في الأفعال شغف الالتحام بالآخر، حيث وردت مكثّفة، مشحونة برغبة الجسد، ممثلة لنقطة ارتكاز الجسد وتوازنه. فحين يرد على لسان الساردة الفعل "**أمتطيها**"، نستشعر في هذا الفعل دلالته المعجمية التي تفيد الركوب على صهوة فرس جموح، و"الهاء"، هاء الضمير المتصل المشير إلى المؤنث، ثم سياق النص الذي يشير إلى الغرفة والظلمة وجسد الساردة، ثم إنّ الفعل "أمتطي" يحمل في حدّ ذاته معنى حسيّا ينسجم مع طبيعة الجسد أيّا كانت طبيعة هذا الجسد.

وحين نعيد سياق الجملة: "...**ضوء الغرفة.. أطفأته.. الظلمة.. فيها سحر الضياء.. امتطيها.. الظلمة...**"، نلفي النسق اللغوي مفعما برائحة الجنس، وعبق الجسد الأنثوي المشتهى، وأسراره وخباياه. وسواءٌ، أجهرت به الساردة فوق السطور، أم أضمرت به في طوايا الصدور، فهو واضح وجلي، نحسّه، ونشتمّ رائحته، من خلال الحروف والكلمات ومخارج الأصوات.

نتأمّل المقطع الصوتي "**امتطيها**"، فنتأكّد من مخارج الأصوات التي تبدأ من أول الشفة، لتنتهي في أقصى الحلق، وكأنّ كلّ شيء في السرد النسائي يتّجه إلى الداخل. بل إنّ الأفعال التي سبق ذكرها: "... **سكن، انغرس، احتوى، توحّد...**"، لتحمل معنى الجمع والتوحّد والالتحام والضم، و لكن الساردة (زهور كرام) تحسن المراوغة، والانحراف بأفق انتظار القارئ، حين تعمد إلى تشريد ذهنه، وتكسير خطيّة الحكي عنده، والخروج عن نمطية الاستنتاج المنطقي الذي ينتظره، فتأتي بعكسها: ".. **امتطيها.. الظلمة** ..."، مكرسة مبدأ أنّ "النص الأدبي هو تحقّق لغوي، وملفوظ بين مؤلف ضمني، وقارئ مفترض"[54].

أتقنت (**زهور كرام**) لعبة الضمائر، ولعبة المرايا المتقابلة التي تنعكس فيها الأجساد والذوات، وفق الارتباط العضوي بين التجربة الجسدية، والتجربة الكتابية؛ أي مرور الكتابة أولا من الجسد قبل أن تنقل على الورق. والرواية نص أدبي، و"النص الأدبي نسيج من الأداء اللغوي، ولأنّه هو الذي يتكلّم – على حدّ تعبير بارت – فهذا الكلام تنتجه اللغة، كأداة تحدد تشكيله ومعماريته، وكآلية لإنتاج المعنى"[55].

تعتبر (**زهور كرام**) عنصرا فاعلا في الرواية، ورافدا لها، على الرغم من طراوة عودها، وحداثة عهدها بالكتابة؛ فقد طوّرت من السرد، كما طوّرت من لغة المرأة الفنيّة، من خلال نصّها الذي يتخلّله وقفات وأقواس سردية، إضافة إلى الجمع بين الضمائر في فعل واحد، مثل استعمالها الفعل "**اركبني**" بكثرة. فالفعل متّصل بضمير المتكلّم "أنا"، وملحق بضمير الغائب "هو"، فمزجت الضميرين في فعل واحد "اركبني"، والشيء مثله في الفعل "**أعدتني**".

إنّ الرواية "نص أدبي متخيّل، وليست نصا علميا، تشفع له ضرورة العلم والالتزام بالمنطق، بأن يكون عنوانه مطابقا، بل إن الرواية تؤثّث عناوينها بالبلاغة، والإشراقات الشعرية، كما تشتغل على لعبة المراوغة والإيهام"[56]. وظاهرة الجسد المصاحبة لجسد النص، تمثّل المركزية النازلة بثقلها على الرواية النسائية حيث يبقى السرد فيها موازيا لأحوال الجسد الداخلية؛ فها هي (خناثة بنونة) توظّف الجسد، وتتخذ منه المحطّة الأساسية، والبؤرة الساخنة في روايتها "**الغد والغضب**". تقول الساردة "هدى":

"... **لقد كنت في السلم، لكن حينما كانت سلمى ترد على تحيّة "سعد" ببسمة ندية، ومن بعد، حينما هتف "محسن" باسمي، بتعلق شبيه بالوجع: "هدى؟"، انتفض جسدي، وغادر منطقة السلم، وأعلن عصيانه.. فتبعته: "جسدي هذا"، و"محسن" يمسك بجزء منه عند المرفق، وأنا قد طاب لي أن أصفع، كلا، من دهشة "سلمى" ودهشتي..."**[57].

لقد اكتسب السرد عند (**خناثة بنونة**) حيويته من الأجواء المكتنزة بأصوات الجسد، والأشياء المعادلة له، كما يمثّل الجسد التجاوز والتحوّل عبر التشخيص الإبداعي للحقيقة. فالجسد هو الذي يفجّر الحركة، ويخلق من رحم النص حياة تنبض بالتجدّد والاستمرارية، ذلك أنّ الجسد عند (خناثة بنونة) معادل للوجود والحياة، متضمّن الإقرار بالاختلاف، منه تلد اللفظة موضوعا جديدا، مرتبطا بالسرد ككل، مثل عبارتها "**القضم هو الحياة**"[58]، حيث إنّها تتّخذ من الفعل "**قضم**" وشمة على جسد النص بأكمله، كما نلمس التكثيف العالي لإيقاع الذات المصاحب لإيقاع الجسد، وخصوصيته المتفرّدة.

"... **سللت المخدة بعد أن تمددت، واتكأت عليها، أفرض اتكائي الباذخ على كل ما في الغرفة.. على مزهرية صغيرة غارقة في الغبار وراء الباب. تنبهت، ثم قمت أحملها، وبين حاجبي نظرة مقطبة أستنكر بها هذا السهو الذي أغرقها عني في العدم مدة أشهر. وتوجت بها وسط المكتب؛ لتكتسب أهميتها، ثم أعدت جلوسي، فاتكائي، فاعتقادي بالسيطرة على المزهرية بالذات، بل على ما تعكسه بالأخص: إنها ما استطعت أن أوجده.. لون من الحياة**

بلا رونق، كمزهرية بلا زهر، أو كيان بلا روح، أو صراع بلا جدوى، أو محسن بلا لذة، أو كل شيء مما أنا أفعل في محيطه ولا أعيه ..."[59].

هذا المقطع السردي مستلّ من عمق الجسد المدجّج بالقلق والارتباك والبرودة، وهو يبحث عسى أن يجد ما ينير ظلمته، ويزرع فيه الحياة، فحاله أشبه بحال المزهرية، بلا زهر، أو جسد بلا روح،و روح هذا الجسد هو الآخر . وما نلاحظه في هذا الملفوظ هو تلك الألفاظ التي تحمل إيقاعات باهتة، كون هذا الجسد لا قيمة له بدون جذب انتباه الآخر وتحفيزه. هنا، نقرأ الواقع، من خلال قراءتنا للجسد: **الساردة / المزهرية / هويّة الذات وهوية الدال متلاصقان ، متماثلان والنتيجة لا حياة.**

تحوّل (خناثة بنونة) الإدراك المعرفي للقارئ في اتجاه جديد، تغيّر فيه منظور الرؤية: من حال جسدها الباهت الأشبه بالميّت، إلى المزهرية، تحاول تغيير النظرة المألوفة لها، حين أعدّت للمزهرية مكانا في المكتب. ولعل هذه الوضعية الجديدة لها قد تسمح بالمرور والتغيّر إلى حالة الميلاد والبعث.

لقد استحالت حالة جسد الساردة إلى (معادل موضوعي) لحالة المزهرية التي تجسّدت مع النص، في ذلك اللون الباهت الذي تنقصه الحرارة والعنفوان، فكان السرد ثقيلا، بطيئا، يفتقد إلى الحركة والسرعة.

وحين نتحسّس الزمن، نحس الفعل أو الحدث الذي ينتشر أفقيا، حاملا معه إيقاعا رتيبا وهادئا. لكن الحركة تتفجر من رحم النص، خالقة حياة تنبض وتجدّد طاقتها، وهي تمثّل ثقل الرواية ونواتها، وهذا ما نلمسه في المقاطع السردية الموالية:

"... **فقد خامرتني رغبة: أن أبتلع أنا أيضا قطعة من الحياة.. أي شيئ منها، أن أصهره.. أطحنه أو أدمره. وغابت نظرتي في بحث مستعجل حتى التقيت بدكان لبيع الحلويات.. قصدته.. دعكت قطعة.. سحقتها بأضراس واعية.. انزلقت في حلقي، ثمّ جوفي.. فتقلّصت أمعائي كأنها تحكم عملية حصار، قطعة الحياة تهزمها في عملية جبروتية... وأنجزت خطوات، ففاجأني.. تعجب: كيف أنني أرفض الحياة، وأحشرها في أمعائي..."**[60].

يعود إلى لجسد نبضه، بدليل أنه يريد الحياة، فالقضم يمثّل طاقة كامنة في الحركة والتغيّر .

إنّ الإبداع النسائي يحسن تخصيب الجمل السردية التي تحوّل الألفاظ إلى إشارات لغوية غنيّة بالإسقاطات الرمزية الموازية للواقع والجسد. ويمتلك الجسد الأنثوي حركية مرنة قائمة على الالتحام باللغة، والولوج فيها، وفق المرتكزات المعرفية للكاتبة الساردة، حيث إنّ الجسد والنص في تفاعلات منتجة لدلالات جديدة، تتحوّل فيه المفردة الواحدة إلى نص سريع الانشطار؛ يحقّق منابع الفيض في الإبداع، مثل فعل: "**القضم**" الذي تحوّل إلى دلالة كونية تمسّ الحياة والوجود والكون، بل

تحوّل الفعل إلى فلسفة ورؤيا لا يمكن تجزئتها عن بقيّة العناصر الأخرى، وتحوّل الفعل " قضم" إلى رمز مشحون بالدلالات اللانهائية، وكان وقوعه على النص كسيل من المطر المفاجئ، لا يستجمع.

كما أنّ هذا الفعل هو من الجسد وإليه، ومسار الاتجاه لهذه الحركة التوالدية هو "الجسد" الذي يمثّل نسيجا شبكيا، يسمح للمحاور والأصوات أن تتسلّل إليه، ومنه، عبر فجوات تسمح بتخصيب النص وتفجيره. ومع إقرارنا بدور الجسد الذي يمثّل أحد مكونات التخصيب في السرد النسائي الذي يحوّل النص إلى غابة من الرموز المتعدّدة التأويل، والتي تحمل دلالات مضاعفة، تثري العملية السردية، وتكون قادرة على جذب انتباه المتلقي وشدّه.

هذا قانون عام نلمس مصداقيته في النصوص الناضجة فنيًا والمستوفية لشروط الرواية. أمّا الروايات التقريرية الشفافة، فطابعها تسجيلي إخباري، يسقط عنها القانون لعدم توفّرها على شروط الرواية الناجحة .

يماثل الإحساس بالجسد الإحساس بالنص أيضا، ذلك الذي نستشفّه من لسان الساردة "**سالمة**"، في رواية "**رجل لرواية واحدة** " للكاتبة الليبية (**فوزية شلابي**):

"...**كان محمود يمسك بيدي، فيما كانت شفتاي تقترحان عليه طعم الكرز المخلوط بالشيكولاته، وتدعوه عيناي: الطفل الكسول! كان طابور النساء اللائي يعرفنه عشيقا وحبيبا ومغامرا، يصطف في مسامات وجهه، وأنا أعبث بمفاتيح قلبه العتيقة: لمن تحمل أوجاعك.. لمن تفضح أسرار خيباتك.. وأي الصدور تذرف في زفراتها دمعك ؟ ! ... كان محمود يكابدهن / يئن / ينكسر / تمثله أجسادهن، فيغشاه التعب / يداعبه النور، فيشتد / تطفو من زوايا جسده شهوته الجامحة، فيندلع فيه تعبه القديم...!**"[61].

يماثل الإحساس بالجسد نفس الإحساس بالأحداث والأشخاص، بل إن النص مخصّب، في جرس كلماته وسيميائية حروفه من ذلك النسيج الإيقاعي وأبعاده الدلالية. بحيث يفيض هذا الإحساس على النص مدلولات تؤشّر لتلك الرغبة التي تنسج خيوطه. فانظر كيف تستثمر (**فوزية شلابي**) حرف (**الفاء**) للتنفيس، في مثل قولها: "... **شفتاي، يعرفنه، مفاتيح، تفضح، تذرف، زفراتها، تطفو**..."، كما نلمس هذا الأنين المكتوم في طبيعة حرف (**النون**) الذي يمثّل في دلالته نون النسوة: "... **يكابدهنّ، أجسادهن** ...".

ثم إنّ مخيال النص الذي استدعي رغبة الجسد، يستحضر الآخر بوصفه مرايا تعكس وجعه وجحيمه، نستشعر ذلك في مثل قولها: "... **لمن تحمل أوجاعك.. لمن تفضح أسرار خيباتك.. وأي الصدور تذرف في زفراتها دمعك**...؟"، ومن خلال هذه الأسئلة، نشعر نبض النص المحمّل بدلالات مطلقه متعدّدة الوجوه، تجعل النص مفتوحا، وفي

هذا يقول (**عبد الله الغذامي**): "**ليس هناك نص كامل، لأنه ليس هناك واقع كامل، وستظل النصوص مفتوحة كإمكانيات لمعان لم تأت بعد**"[62].

ونظرا إلى وفرة الشواهد، والمقاطع الدالة التي تثبت هيمنة الجسد على الذات في النص النسائي، نتوقف عند (**آمال مختار**) في روايتها "**نخب الحياة**"، مع المقطع الآتي:

"... **عندما تعود خيوط المطر، تثقب جسدي بوجع لذيذ، تتهيّج الأشياء فيّ، تتبعثر، تعانق المطر، تنصهر وترفض، صراخ جسدي لا يزعج المارّة في الطريق، وهم يحثون الخطى في دفء البيوت، متلفّعين بمعاطفهم. عندما أهدأ من سكرة المطر، وتتلاشى رقصته، وأعود إلى خشوع الشتاء الحميم، يربّت الهدوء على عرائي هامسا: "هنيئا حمّامك!"...**"[63].

فهذه الجمل السردية تحيلنا إلى العنوان "**نخب الحياة**"، حيث يصبح بؤرة يتناسل منها النص، وتتشابك حولها الأحداث، لتشكّل في مجموعها نصّا موازيا للعنوان، حيث يحيل على النص، ويحيل النص عليه، وكلا هما بنية مستقلّة حتى في المعنى أو الدلالة النحوية[64].

يمثّل الجسد عند المرأة أقصى لذّة التشكيل عندما يتلاحم الجسد بالنص، ويبوح بما لديه، محمّلا اللّغة نبوءاته ووجعه، هنا، يتحول النص إلى مستجيب لنداء الجسد، يستدعي لغة ترفع الجسد من الحسّ إلى التجريد، حيث يتم الذوبان والتلاشي والفناء بين الجسد والنص الذي سوف يحافظ على بقاء الصورة الجسدية المرغوب فيها.

عند (**آمال مختار**)، يتقدّم الجسد باعتباره قطبا دلاليا وترميزيا يستقطب جميع الدوال النصية الأخرى، فيحملها معانيَ تحمل في ملفوظها دلالة الاختراق والتأثر، والتلاحم والاستجابة، مثل: "... **تثقب، تتهيّج، تتبعثر، تعانق، تنصهر، ترفض** ..."، وكلّها أفعال تؤشر لدرجات الانفعال والتوتّر حين ترفع الأطواق على الجسد، ويستجيب لهذا الآخر المغيّب. هذا الآخر هو "**المطر**" الذي يستجيب الجسد لحضوره، ويمارس معه طقوسه، فتعود له الحياة.

إن الانشغال الأكبر في الرواية النسائية هو الحفر في الجسد، وإظهار تخومه وجغرافيته خارج سياجات النسيان والصمت، كما يمثّل الجسد صوت الرواية الجوهري الذي شكّل عالمها التخييلي والتركيبي، فالمرأة المبدعة كتبت النص الجسدي قبل ترجمته، ونقله مكتوبا على الورق.

4- حركية الأنثى كعلامة جاذبة للسرد، ومستقطبة لوحداته:

تمثل الأنثى سلطة جمالية تذوقية مغرية في العمل الروائي، فهي نواة جاذبة مستقطبة لجميع الوحدات السردية، حيث الأنثى تتحول إلى علامة سردية في الرواية النسائية، فتستحيل شكلا هلاميا سريع الانشطار. كما تتحول الأنثى إلى وسم يطبع جسد النص، فيعضد شكل البناء الروائي، ويقيم هندسته.

وتمثّل الأنثى طاقة توليدية لحركة التداعي والتفاعل والتحوّل، كما تتحوّل في النص إلى طاقة لا تكتفي بالدلالة الواحدة، بل تتعدّاه إلى طاقة تفجيرية محمّلة بدلالات مضاعفة تسافر في الرؤيا، تمسح فضاءات النص؛ لتضيئه بشعلة الشعر ووهجه.

تطلع علينا (زهور كرام) بروايتها "قلادة قرنفل"، حيث يمثل العنوان جزءا أساسا من التشكيل اللغوي للنص[65]، وهو أيضا يمثل شكل الرواية، وهرمها الذي يحافظ على بقائها، واستمرار تشكلّها، كونه "يمثّل بداية (القطب الدلالي) الذي يقوم باستقطاب دلالي حول نواة دلالية واحدة"[66]. والقلادة اسم مؤنث مرتبط بهوية الساردة، وبرائحة القرنفل، حيث الجمال، والحبّ، والرائحة المعطّرة التي تثير الاشتهاء والرغبة.

ينتقل السرد من "**قلادة قرنفل**"، معتمدا على حركة الانتقال التدريجي من السطح القائم على مشهد القلادة إلى العمق، حيث الرؤيا (الما وراء حسية)، وحيث الأبعاد الباطنية للمجتمع. وتبدأ الرواية بهذا التشكيل:

"... **ولقد اختفينا معا. هو الذي استدرجني نحو الداخل، بعد أن عرض فكرة وجدت صداها في نفسي. ولقد انطلقنا معا** (...) **هو الذي سبقني نحو الداخل، وبعد أن بدأت خطواتي تقتحم شتاته، تأكدت من أني على مقربة من الموعد. كان أنيسي، فكنت بوجوده متفوقة على احتمالات التراجع والتخلي عن موعد اللقاء.**

مجرد الإحساس بالأنيس يجعلني أتطهّر من خوفي ومن ضعفي. وحده ظلي، كان معي، يشهد أني انزويت مع خطواتي في مساري..." [67].

حين نتأمل الأفعال، نجد أصواتها توحّدت لتتكلّم بضمير (الجمع) تحت وطأة الألم الناري الذي يؤدّي وظيفته بوجود الآخر. فقابلية الأنثى، كعلامة سردية في النص، تشحن السرد بكم هائل من الطاقة التعبيرية، كما نلمس قدرة الأنثى وقابليتها في توليد الدلالة المتناسلة في ظلّ وجود الآخر الذي يفجّر النص داخليا، ليتحوّل إلى عدّة نصوص، كما تتحوّل الجملة إلى عدّة جمل، والسياق إلى عدّة سياقات.

"يحضر الآخر، بوصفه صورة تتعدّى الحدود العقلية والمنطقية؛ لتصير تجليا من التجليات النورانية، تبعا لخفّة أو ثقل الجسد"[68]. والآخر في الرواية النسائية، يشحن السرد بكثافة كميّة ونوعية، كما يحمل حركة السرد على التحوّل والتفاعل قصد إنتاج دلالات جديدة تثري عملية السرد، وتنوّع إيقاعه، بقدرات متعدّدة، تساعد في ذلك التصعيد المذهل للدلالة، تستشف ذلك في مثل قولها

"... كان أنيسي، فكنت بوجوده متفوّقة على احتمالات التراجع، والتخلّي عن موعد اللقاء. مجرّد الإحساس بالأنيس، يجعلني أتطهر من خوفي وضعفي...".

فدخول الأنثى إلى النص بوجود الأخر، يخصّب من عملية السرد، ويثبّت ديمومته وحركته، ويؤطّر حياته المتحوّلة التي يصعب رصدها في مجال واحد دائما. وتوحّد الأنثى بالآخر (الغائب/ الحاضر) يشحن (المؤلفة/ الساردة) بالعزم، ويمدّها بالقدرة على المواصلة.

وحين تُزرع الأنثى في النص كعلامة، تزرع حميميتها على فضاء النص بأكمله، يجسده تشكل الخطاب الروائي: بألفاظه، وأخيلته، ومعانيه، بل يختبئ النص بكامل نسيجه داخل ظّل الأنثى الذي يتحرّك بمشيئتها. تقول الساردة:

"... منذ شروق الشمس، وأنا أطلبه.. لا عشقا في لقاء هارب عن الأعين.. أو حبا في ملاحقة الاختباء الذي تصبح له – أحيانا – نكهة خاصة، ولكن الشيء بداخلي يختمر.. يعصف بهدوئي.. يواري جمودي.. يجرفه حيث لا يعود. تفتحت شهيتي إليه.. إلي.. هاجت نفسي صخبا يوقظ جسدي من بقايا نومي التاريخي المتخاذل.. تجمعت الآن أجراس الأزمان، وعزفت الجسد طلقة، بقيت أمامها محايدة، وأنا أشهد تعاليم الزلزال، نقرأ ثنايا الروح، وسفوح النفس..."[69].

يكشف المقطع السردي الحضور المذهل لفاعلية الأنثى الساردة في النص، واستدعائها للآخر، أو حاجة الآخر إليها، كما نلمس تلك الإنشطارات والتحوّلات المباغتة التي تمارسها الأنثى في النص، كونها مركز الكون، وحركته، وشموليته، بوصفها تمثّل موضع الخصوبة، واستمرار الحياة، ولكن لا تتوفّر هذه الصفات إلاّ بالتوحّد مع الآخر الذي يبقى الشغل الشاغل لهذه الأنثى "... **تفتّحت شهيتي إليه .. إلي** ...".

حين نصغي إلى نص المرأة، نشعر بجمالية الحس المؤنّث، وشهيّة الكتابة في الرواية النسائية القائمة على تأنيث اللغة، وتأنيث الكتابة والكاتبة، كما نشعر بتلك العلاقة العضوية بين المرأة واللغة، فكلتاهما أنثى، اكتنز النص بهما وبفعلهما. "لقد اكتست اللغة فستانا نسائيا أبيض، وتزينت بالشعر الأنثوي، سوادا يتمدّد على بياض، وكتبت المرأة نصّها"[70].

تبعا لذلك، نشتمّ رائحة الأنثى المتغلغلة في خلايا النسيج اللغوي للنص، والتي تتسرّب من تحته لتدخل في ركام التاريخ والذاكرة. وقد تتحوّل إلى رمز للدلالة الاحتمالية على المطلق الشمولي، كحالة من الوجود الفاعل المغيّر المولّد. فها هي (زهور كرام)، من خلال الساردة، تدخل إلى النص دخولا محتشما من الواقع، كونها عنصرا مهمّشا ألغيت فاعليته، لتتحوّل بعد ذلك إلى قوّة فعّالة تسهم في تغيير الفحولة وإصلاحها، بل، وإصلاح الكون أيضا.

وهكذا، تتجلّى أمامنا حركية الساردة، حين تحوّلت إلى علامة أنثوية في النص، مسهمة في تشكيل الحكاية والخطاب – في آن واحد – من خلال "**جبّة العمّة**" الآمرة الناهية المتحكّمة في شؤون البيت، لتبدأ الساردة معها كشخصية من شخصيات العائلة المتقوقعة في "الجبّة"، وكعلامة أنثوية جاذبة مستقطبة جميع الشخصيات بما فيهم "صالح / الفحل". فكان السرد في هذه الرواية سرد لوعة وحبّ واشتهاء، وكان الضوء الباهت الذي يطلّ من الغرفة إشارة توحّد مع السرير، والجسد، ومع شظايا الذاكرة.

وقد لعبت حميميّة اللغة المؤنّثة دورها، وكان للحبّ، والقبلة، والوجع مع صوت الآخر الغائب، استطاعت المؤلّفة بفضله نقل الخارج إلى الداخل، مع المحافظة على المسافة بين الذات والجسد والآخر. ومع اقتحام العري، تقتحم "جبّة العمّة"، وتسقط الهيبة، فيكون التحرّر. وعن طريق عري الجسد، وعري الذات، وعري الآخر، ومع نشوة الالتحام به، تتحرّك الأنثى لتقبض على الكون بما حوى. تقول الساردة:

"... أخذتني هدنة.. احتواني السرير بلطف يشكر عليه.. كيف يعقل.. هل يدخل الجمال هذا البيت.. آه!.. لقد ضيع أنف العمّة هذا الحدث.. كانت ستسمعني درسا لن أنساه.. كدت أخترق السرير، وأنا أنتشي في نفسي.. وجدتني أضحك وحدي.. أقفز بسرعة نحو المرآة.. أسعى جاهدة لكي أضبط ملامح الفرحة.. فأنا أشعر بشيء يهيج بداخلي.. أحاول أن أتبّين هذا الذي يحدث.. خجلت من المرآة.. من نفسي.. شعرت بالخوف.. كأني أخبّئ رجلا في غرفتي.. يقبّلني في الخفاء.. ويمارس العري معي في كلّ شيء.. أخافني جسدي.. غطّيته.. أخشى أن يفضحني.. أنا أيضا لست وحدي.. صوته يلفّني.. يؤنسني.. لم أستطع أن أعيد التركيز.. أخذني صوته.. كدت أعتقد أنه فكرة.. كتابة خواطر أو حتّى مقالة، مثل تلك التي نكبتها أول مرة، فتظل هي الأحسن، هي الأفضل..."[71].

إنّ أقرب ما يمكن قوله عن النص سيطرة الأنثى فيه، كعلامة في النص، سيطرة شبه مطلقة، بحيث لا تخلو الرواية من الحركة الحسيّة الأنثوية، وتموّجاتها النفسية بين الحين والآخر، كما نلمس الجمل القصيرة اللاهثة بصدى الأنثى، وحروفها المهموسة التي تمزج بين الحركة النفسية والحركة الحسيّة، بموجبه، تنتقل الدلالة من التجسيد إلى التجريد، حيث تنقل ضجّة الحياة الخارجية، لتحلّ محلّها

الضجّة الداخلية، ضجّة الأنثى التي تلازم العمل الروائي، عبر سلسلة ولادات متناسلة من حدث واحد: عري الجسد / عري الواقع / عري الجبّة / فتح قفل الصندوق / فتح القفل المجازي..[72].

هذا قانون عام، نلمس مصداقيته في الرواية النسائية الناضجة فنيا، مثل رواية "**ذاكرة الجسد**" لـ (**أحلام مستغانمي**). هذه الكاتبة التي هيمنت على عالمها، بما فيه أبطالها المتحركين، من خلال النواة الجاذبة للكل التي تمثّلها "**حياة**": النواة الحكائية والدلالية، حيث استطاعت بفضلها أن تخلق طقوس العشق بين شخصياتها وأمكنتها الروائية. كما تحوّلت "**حياة**"، بوصفها علامة أنثوية في النص، إلى دلالات احتمالية مضاعفة، فكانت: المدينة والوطن والثورة والتاريخ والأندلس وفلسطين، كما خلقت من "**حياة**" علامة أنثوية، تركت سطوتها وروحها الخفية في النص، ومثلت نواة الرواية، ومركز استقطاب محاورها في علاقة حميمية شبه إيروسية، حملت طقوس العشق والولاء لهذه (**المدينة / الصخرة**) مثلما تسميها الكاتبة[73].

ولم تشذ عن القاعدة رواية "فوضى الحواس" إذ كانت الأنثى مركز رحى الرواية، والوتر الذي يحدّد ملتقى الأحداث والأخبار والعلاقات، كما كانت الأنثى علامة فاعلة في النص، مؤثّرة فيه؛ فهي التي تمثّل عنصر التشويق والإغراء والجذب، مثلما تؤدي دور التحفيز، وتفعيل السرد، لتبقى الأنثى في البنى السردية النسائية بين شفافية الحب وعذريته، وشهوانية الجنس وجسديته.

إن دويّ الأنثى، كعلامة نصيّة جاذبة لجميع المحاور السردية، عبر فضاء النص، هو ما تتقنه (**أحلام مستغانمي**)، من خلال شدّ أنفاس المتلقّي عبر نسيج أخطبوطي مزوّد بالوحدات الإشارية الدالّة، من موقع "الساردة "، وفي إطار المنظور السردي الذي يجمع بين ملامح وضعها النفسي، وعالمها الخارجي. نلمس تلك المزاوجة بين مكبوتات (الأنا) وشاعرية (الأشياء) من حولها، بلغة حميميّة لا تحسنها إلاّ أنثى.

وتبعا لذلك، نجد رواية "فوضى الحواس" تنطلق من منحى رجوع الكاتبة إلى دفاترها وكتابة قصّة حول علاقة حبّ بين شاب وفتاة، وإذا بالساردة تخرج قصتها وشخصياتها (الورقية) إلى الواقع، ومعها، تخرج الساردة لمتابعة قصّتها، فتدخل (السينما) لمشاهدة فيلم حول أستاذ مع طلبته، فيشدّ انتباهها في الكرسي المجاور لها امرأة برفقة رجل تصاحبه.

تتوزّع الساردة بين مشاهدة الفيلم، ووضع الأنثى المجاورة لها مع عشيقها، وقصتها هي. وينطلق السرد من حلقة إلى أخرى، تحتوي جملا، ثم تتوالد تلك الحلقات حتى تشمل فضاء الرواية ككل. وتبقى النواة الدلالية لعملية السرد حركية الأنثى الساردة التي تقرأ ذاتها من خلال منظورها الروائي، وعن طريق قراءة الذات نقرأ التاريخ والذاكرة والمجتمع فيها، كما نقرأ النص جملا قصيرة، سريعة الإيقاع، تخضع في ترتيبها العام إلى العالم النفسي للساردة الفاعلة في الخطاب، والمشكّلة له.

"... هما الآن يتبادلان اللمسات المشبوهة على مرأى منها، وهي تحاول أن تقنع نفسها بأنها كاتبة، وكاتبة فقط، وأن الذي يحدث أمامها يعنيها لفهم أبطال روايتها، لا أكثر... هي تدري أنها تكذب، وأنّ الذي يعنيها هو هذا الرجل؟ صاحب المعطف الذي ربّما جاء بها إلى هنا لتعذيبها، بمغازلة امرأة أخرى في حضرتها لا أكثر، بعد أن أغراها كامرأة بشيء غير معلن لا اسم له، وأوهمها ككاتبة، بأنه يخفي سّرا ما تحت معطف صمته، شيئا يبرّر هذه المجازفة. ها قد خلع معطفه، ليس لها ولا بسببها، لكن ليصنع منه غطاء يلامس تحته جسد امرأة جالسة إلى جواره ! ... إنه في النهاية، ينتمي إلى السّلالة الأسوأ من الرجال، تلك التي تخفي خلف رصانتها ووقارها؟ ملء عقد العالم وقذارته. كأولئك الذين يجلسون جوار زوجاتهم، بهيبة وصمت، ثم يتركون لأقدامهم حريّة مدّ حديث بذيء تحت الطاولة ! ... ليس هذا الاكتشاف هو الذي صدمني، بقدر ما أزعجني غبائي في هذه القصّة التي تصرّفت فيها منذ البدء بحماقة مثالية، واختلقت مواقف وحوارات ومواعيد، فقط كي أعيش في رومانسيّة الحب الواهمة... حتى إنني صدّقت أن بإمكان رجل أن يغادر دفاتري، ويضرب لي موعدا خارج الورق..."[74].

في رواية "فوضى الحواس"، تدشّن الساردة افتتاح نصّها السردي بمغامرة البحث عن شخصياتها خارج الورق، وإذا بها تفتح للنص مغامرة أخرى، هي الاكتشاف والبحث والمشاركة من خلال حركية السرد، وضمن الفضاء الخارجي، عبر الإدراك الذاتي، باعتبارها شخصية محورية ساردة في هذه الرواية.

دليلها في البحث والاستقصاء، تلك الكلمات القاطعة، وذلك العطر... هنا يتداخل الزمن النفسي والزمن الخارجي مع زمن السرد داخل الرواية، كما يتساوى زمن الحكاية وزمن الخطاب، عن طريق التماثل التيماتي بين محكيين مختلفين حكائيا مؤتلفين دلاليا: حكاية شخصياتها داخل الورق، ومغادرتهم لدفترها خارج الورق.

إن حضور "الساردة" في النص الروائي يدخل في الإستراتيجية العامّة لهندسة النص الروائي النسائي الذي تتحوّل فيه (المرأة / الساردة) إلى علامة أنثوية تمثّل ملتقى البؤر السردية، تشحن السرد بمنظورها، ضمن حيوية المعرفة، وحركية سؤالها العالق بالأنثى، كعلامة نصيّة جمالية، تفوح عطرا وشهوة وإغراء، ولو كانت متخفّية في ثنايا النص، أو مختبئة تحت ظّل الكلمات والجمل، ومقاطع الحروف، أو مزروعة في نسيج النص، فعالمها الروائي متحرّك بحيويتها وانطلاقاتها، بوصفها علامة نصيّة مغرية وشهية في إيقاع النص ككل، كون الأنثى علامة متلبّسة بوحدات السرد التي تحمل في طيّاتها شحنة من الرغبات والغرائز، عن طريق تمثّلات الأنثى واحتمالات المعنى؛ لإضاءة هواجس النص وأسئلته، ومن ورائها هواجس الأنثى كنواة دلالية منتجة للنص ومغذّية له.

نستنتج من خلال الوقفات السردية السابقة صورة المزج بين الرؤية الحسيّة والرؤيا الحالمة التي تتغذّى على إسقاطات العين، وتصغي للحواس التي تبحث عن عالمها في تأملاتها الذاتية وعالمها الداخلي، لذا، عكست المحمولات اللفظية، والوحدات

المعجمية أيروسية المشهد، بطاقة شعرية رامزة ومتحوّلة عن طريق المجاز وكثافته، عن طريق تطعيم المشهد بشحنات تخييلية، تزيد النص إغراء وفتنة وجمالا وإثارة، وهذا ما نجحت فيه (أحلام مستغانمي) بامتياز.

ولا شك أن الرواية النسائية، تفيض على جسد النص بتلك الحركية الأنثوية التي تنغرس في النص، كعلامة جاذبة للسرد، ومحرّكة له. وكأنّنا نلمس رغبة المرأة في استثمار قدرة الأنثى على تلك الحركية المتمرّدة المتجاوزة القابضة على تلابيب السرد، بعيدا عن قيد الآخر وسطوته، وأبرز الأمثلة على اتّساع هذه الحركية وسيولتها، رواية "**المظروف الأزرق**" لـ (**مرضية النعّاس**).

فقصّة "**المظروف الأزرق**" تنبني على فتاة تقتحم عالم الكتابة، في مجتمع تطغى عليه ظاهرة (**الفحولة**)، حيث لا مكان فيه للأنثى. فالساردة "**زينب**"، تدفع بمظروفها الأزرق إلى النشر، ولكن بدون هوية، وبدون اسم، فتزداد حيرة رئيس التحرير، ويعجز في بحثه عن الاسم الحقيقي (امرأة أو رجل).

من هنا تبدأ أحداث هذه الرواية في التطور، بتطوّر الكتابة، وتنوّع القضايا المطروحة، لتبقى الساردة "**زينب**" بين الانغلاق على الذات، والانفتاح على الآخر، أما على مستوى النص، فقد تحوّلت الساردة "**زينب**" إلى علامة أنثوية روحية عذرية؛ تعمل على تحريك حواس (**رئيس التحرير**)، وتشعل وجدانه، فيتولى البحث عن بصمة النص بين الجمل، وتحت السطور، وفي ثنايا الألفاظ، لتتحوّل هذه الظاهرة إلى هوس يلاحق صاحبة "**المظروف الأزرق**".

وحين نواصل اقتفاء خطى الرواية النسائية (العربية)، نتوقّف عند الكاتبة الليبية (فوزية شلابي) في روايتها "رجل لرواية واحدة"، لنجد تفاصيل روائية منسية، تحركها رغبة الساردة "صالحة" المحمومة بالآخر.

تتحرّك الساردة، كشخصية محورية في الرواية، فهي المحرّك الذي يضخّ الدم حارّا في أوردة السرد، لتبدأ بالتفاته بسيطة إلى تلك النباتات الظليّة التي كانت في حاجة إلى الماء: "... **أباشر سقي النبات ألظلي.. لا.. لن أدعك تموت.. لم يحن الوقت بعد..لا...**"[75].

يتداعى السرد من خلال انتظار الزائر المحتمل، إذ بين الحين والآخر، تتفقّد النافذة أو الشرفة الأمامية، فتزداد الحواس يقظة واشتعالا، والكاتبة هنا، تستعين بأدق المؤثّرات، فتوظّف العين، واللمس، والشمّ، والألوان، وتبدأ في حوارها مع ذاتها، ثمّ يتداعى الحلم والنشوة والحب، معتمدة على الاسترجاع، استرجاع الماضي في الحاضر، من أجل إنارة المستقبل، وهكذا، تبقى عملية السرد متوالدة من ذات الساردة، ومن عالمها الحميمي، وتبقى رغبة الذات، وصهيل الجسد، ديدن الرواية ومضخّتها التي لا تنضب:

"... أريد أن أمضغ شيئا.. رغبة محمومة بي لأن أمضغ أي شيء !.. بي رغبة هنا.. هناك.. بأسناني.. بلساني!.. أي شيء، أي شيء..

ماستيكا، لا يهم !.. حلوى.. لا يهم !.. شيكولاته.. لا يهم !.. حتى الماء.. هل من ماء لأمضغه ؟!... لا.. لا.. لا!.. أركض مثل جروة تائهة إلى الشرفة..."[76].

هذا السرد معطّر بعبق الأنوثة وشذاها، مدجّج بأجواء الأنا الأنثوية، وحاجتها إلى الآخر، وقد يستدعي مخيال النص اللغة لتعبّر عن الأنين المكتوم للذات الأنثوية للساردة. " فاللغة لا تقول الأشياء ، ولكنّها تقول رؤاها للأشياء"[77]، كما أن "النص بتأثيره، وليس بمعناه"[78]، كما أنّ المخيال الإنزياحي الذي يستظلّ بظلال الأنثى يفجّر المتن السردي بؤرا مفخّخة، تساعد في تأطير السرد وتوالده، من خلال الفضاءات الترميزية للإسقاط الفني، مثل ما ورد في المقطع السابق.

فالرؤية الرّامزة للكينونة الأنثوية، حين تحوّل النص إلى علامة نصيّة أنثوية، تبحر المؤلّفة من خلالها إلى مرافئ الضوء والإبداع، فيعطي لكتابتها نكهة شهّية المذاق، كما يعطي للرواية النسائية ومضاتها الجمالية والفنيّة.

---

[1]- صلاح صالح، سرد الآخر (الأنا والآخر عبر اللغة السردية)، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط.1، 2003، ص. 21.
[2] - المرجع نفسه، ص.174.
[3]- عبد الله محمد الغذامي، المرأة و اللغة، مرجع سابق، المركز الثقافي العربي، بيروت، الطبعة.1، 1996، ص. 137 .
[4]- أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، ص 43- 44 .
[5]- أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، ص. 44.
[6] - فهد حسن حسين، إيقاعات الذات (قراءة في السرد العربي)، المؤسسة العربية للدراسات و النشر، بيروت، ط.1، 2002، ص. 61.

[7]- فوزية شلابي، رجل لرواية واحدة، ص. 24- 25.
[8]- فوزية شلابي، رجل الرواية واحدة، ص 26- 27 .
[9]- عبد القادر الغزالي، الصورة الشعرية وأسئلة الذات،قراءة في شعر حسن نجمي.ط1 .....2004..مؤسسة النشر والتوزيع الدار البيضاء المغرب. ص. 151 .
[10]- عبد الله محمد الغذامي، المرأة و اللغة، مرجع سابق، ص. 185.
[11] - عبد الحميد الكاتب نقلا عن عبد الله محمد الغذامي، المرأة واللغة ص 07 .
[12]- زهور كرام، السرد النسائي العربي، شركة النشر والتوزيع، المدارس، الدار البيضاء، ط1. 2004 ص. 84.
[13]- شريف هزاع شريف، وحدة الوجود السردية (قراءة في فلسفة السرد المعاصر)، مجلة ألواح، مدريد، عدد. 20، 2005، www.alwah.com
[14]- نفس المرجع
[15]- عبد الله الغذامي، المرأة و اللغة، مرجع سابق، ص. 184.
[16]- آمال مختار، نخب الحياة، ص. 74.
[17]- نجيب العوفي، مقاربة الواقع في القصة القصيرة المغربية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ص.534.
[18]- خناثة بنونة، الغد والغضب، ص. 19.
[19]- عبد الله الغذامي، المرأة و اللغة، المركز الثقافي العربي.ط1996،1 ص. 210.
[20]- زهور كرام، قلادة قرنفل، ص 27 - 28.
[21] - منذر عياشي، الكتابة الثانية و فاتحة المتعة ، مرجع سابق، ص. 35.
[22]- فوزية شلابي، رجل لرواية واحدة، ص. 104.

[23]- آمال مختار، نخب الحياة، ص. 09.
[24]- هشام العلوي، الجسد والمعنى (قراءة في السيرة الروائية المغربية)، شركة النشر والتوزيع المدارس، الدار البيضاء ، ط.1، 2006، ص. 74.
[25]- محمد نور الدين أفاية، الهوية والاختلاف في المرأة (الكتابة والهامش)، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، ط.1، ص.81.
[26]- فضيلة فاروق، تاء الخجل، ص. 31- 32.
[27]- المرجع السابق، ص.41.
[28]- فاطمة العقون، رجل وثلاث نساء، منشورات الجاحظية، الجزائر، ط.1، ص. 90.
[29]- زهور كرام، قلادة قرنفل، ص.16.
[30]- فضيلة فاروق، تاء الخجل، ص. 32.
[31] - محمد نور الدين أفاية، الهوية والاختلاف في المرأة، مرجع سابق، ص. 41.

[32]- أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، ص. 10.
[33]- محمد حماسة عبد اللطيف، الجملة في الشعر العربي، كلية دار العلوم، القاهرة، ط.1، 1990، ص. 23.
[34]- إبراهيم الحاوي، حركة النقد الحديث والمعاصر في الشعر العربي، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط.1984، ص. 179.
[35]- عبد النور إدريس، الرواية النسائية والواقع (بين سوسيولوجيا الأدب ونظرية التلقي)، مطبعة سجلماسة، مكناس، ط.1، 2005، ص.42.
[36]- محمد خير البقاع، تلقي رولان بارت في الخطاب العربي النقدي واللساني ولترجمي (كتاب لذّة النص أنموذجا) مجلّة عالم الفكر، مجلد 27 ، عدد.1، 1998، الكويت،ص.30.
[37]- فضيلة فاروق، اكتشاف الشهوة، ص 11 - 12.
[38] - فضيلة فاروق، رواية اكتشاف الشهوة، ص. 30 .
[39] - أسيمة درويش، مسار التحوّلات،قراءة في شعر أدونيس،ط1.....1992...دار الآداب،بيروت،لبنان.ص.296.
[40] - منذر عياشي، الكتابة الثانية وفاتحة المتعة، مرجع سابق، ص. 46.
[41] - المرجع نفسه، ص. 28 .
[42]- أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص. 208.
[43]- المرجع السابق، ص.21.
[44] - نفسه، ص. 22.
[45] -ينظر، احلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص..14.وما بعدها.
[46]- المرجع السابق، ص. 21.
[47]- أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص. 247 - 248.
[48]- أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص.247.
[49]- عبد القادر الغزالي، الصورة الشعرية وأسئلة الذات، مرجع سابق، ص.95.
[50]- المرجع نفسه، ص. 107.
[51]- أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص. 248.
[52] - زهور كرام، قلادة قرنفل، ص. 34.
[53] - منذر عياشي، الكتابة الثانية وفاتحة المتعة، ص. 21.
[54]- روجر فاولر،ترجمة لحسن حمامة، اللسانيات والرواية،.دار الثقافة للنشر والتوزيع، مطبعة النجاح الجديدة الدار البيضاء المغرب ط1..1997..ص. 08 .
[55] - المرجع نفسه، ص. 08.
[56]- شعيب حليفي، هوية العلامات (في العتبات وبناء التأويل)، دار الثقافة للنشر والتوزيع، المغرب، ط.1، 2005، ص. 33.
[57]- خناثة بنونة، الغد والغضب، ص. 115.
[58] - خناثة بنونة، الغد والغضب، ص 118- 119.
[59]- خناثة بنونة، الغد والغضب، ص. 116.
[60]- خناثة بنونة، الغد والغضب، ص. 117.
[61] - فوزية شلابي، رجل لرواية واحدة، ص. 119- 120.
[62] - عبد الله الغذامي، تشريح النص، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، ط.1، 1987، ص. 79.
[63]- آمال مختار، نخب الحياة، ص. 15- 16.
[64]- ناصر يعقوب، اللغة الشعرية وتجلياتها في الرواية العربية، المؤسّسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط.1، 2004، ص. 147.
[65] - ناصر يعقوب اللغة الشعرية وتجلياتها في الرواية العربية / المؤسسة العربية للدراسات والنشر / بيروت ط1 / 2004، ص. 115.
[66] - المرجع نفسه، ص. 117.
[67] - زهور كرام، قلادة قرنفل، ص. 05- 06.
[68]- عبد القادر الغزالي، الصورة الشعرية وأسئلة الذات، مرجع سابق، ص. 160.
[69] - زهور كرام، قلادة قرنفل، ص.13- 14 .

[70] ـ عبد الله الغذامي، المرأة واللغة، مرجع سابق، ص. 198.
[71] ـ زهور كرام، قلادة قرنفل، صص. 30- 31.
[72] ـ ينظر الرواية " قلادة قرنفل "
[73] ـ ينظـر: ابـن السـائح الأخضـر، جماليـات المكـان القسـنطيني (قـراءة فـي روايـة ذاكـرة الجسـد)، منشـورات الأديـب، السـانية (وهران)2007.ص107
[74]ـ أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، ص. 50.
[75]ـ فوزية شلابي، رجل لرواية واحدة، ص. 08.
[76] ـ فوزية شلابي، رجل لرواية واحدة، ص. 49 - 50 .
[77] ـ منذر عياشي / الكتابة الثانية وفاتحة المتعة، مرجع سابق، ص. 39.
[78] ـ المرجع نفسه، ص.18.