ثيمة المسكوت عنه في الرواية الجزائرية المعاصرة.. بين التواصل و القطيعة

أ.د محمد الأمين بحري
جامعة بسكرة

مدخل:

يعتبر المسكوت عنه ثيمة عريقة في تاريخ الكتابة، إذ تمتد جذورها إلى أعرق الحضارات العالمية، التي عبرت عنها بشتى الأساليب و الفنون و اللغات، و لم يكن التراث العربي بمنأى عن تناولها حيث تخاطب بها أصحاب النِكاتِ و المِلَحِ، و الشعراء و جُمّاع الأخبار الذين قدموا عنها صوراً في مصادر من قبيل البيان و التبيين للجاحظ(الجزء الرابع)، و عيون الأخبار لابن قتيبة(باب النساء)، و أسهب فيها الإصفهاني في أغانيه، و الهمذاني في مقامته [الشامية] التي عمد كثير من المحققين و الناشرين إلى حذفها لم احتوته من مسكوتات الخطاب و المشاهد.و لم تكد تختفي هذه التيمة من كتابات العرب في كل العصور حتى وصلت إلى عصرنا، حيث عرف بها السرد أكثر من الشعر.

و قد عمد المعاصرون من أهل الأدب إلى حصر ثيمات المسكوت عنه في ثلاثة مواضيع: (الجنس– السياسة– الدين)، و هي الكلمات التي يمكن اختصارها في عبارة [ج ـ س ـ د، أو جسد][1]، التي تناولها الروائيون بأساليب تفاوتت بين المباشرة و الإيحاء، و التلميح و التصريح.إذ لا يمكن أن تتساوى نسب استعمال هذه الثيمات الثلاث، في الخطاب الذي عادة ما يميل إلى تكثيف أحدها على البقية، و لذلك مصوغات أسلوبية، و منظورات فنية، و مقصديات موضوعية و ذاتية تحايث الخطاب السردي.

أولاً: المستوى التواصليفي وصف الفضاء المدنس بين أحلام مستغانمي و الطاهر وطار.

1–فضاء المحظور الأخلاقي(Le tabou) المقهى و السينما:

أ– فضاء المقهى عند الطاهر وطار:

يواجه الطاهر وطار فضاءات المدينة التي تستنبت العادات و السلوكيات المنافية لأخلاقيات المجتمع المحافظ بنبرة الشجب، و التطير و التنديد، على لسان بطله في رواية الزلزال "بو الارواح " الذي نزل ضيفاً على قسنطينة ففتحت له مقاهيها و ساحاتها التي رآها أوكاراً للرذيلة و فساد الخلق و هاهو الراوي يصف لنا هذا الدخول و المواجهة الصدامية بين الرجل المحافظ و الفضاءات المدنسة للمدينة و كان أولها مقهى الانشراح: " قابله مقهى معلق في الطابق الأول، ينبعث منه ضجيج اللاعبين، و دقات الحجر، و تمتم عندما قرأ على لافتته عبارة (مقهى الانشراح).

– لا شرح الله لكم صدرا"[2]

و من المقاهي تنبت الرذيلة و تزحف على أبناء الشعب حديث العهد بالاستقلال: " كل يوم يمنعون مقهى من بيع الخمر، فيهجرها صاحبها و زبناؤها، الشعب يشرب، و الشعب يبيع، و الشعب لا يرى مانعاً (...) ليفعلوا ما يشاؤون، فالكمية المشروبة ستظل تشرب إلى يوم القيامة .

– تشربون ((الرهج)).[3]

و في مقام آخر يصف لنا بوالارواحخسران فضاء المقهى لأصالته و قيمته، فصار وصمة عار يحسن أن يسكت عنه حين قال: "مقهى البهجة، كان في ذلكم الزمن وكر المثقفين من كامل الولاية، لا يشعر الغريب الذي يدخله إلا و النادل يقف عند رأسه هامساً :

– ثمن مشروبك مدفوع.

– و من دفعه؟

– قسنطيني حر يأبى أن يعلن عن نفسه.

كانت الحمية الوطنية تنمو هنا، كانت البورجوازية الصغيرة تعلن عن نفسها من هنا.

و الآن ؟

لا حول و لا قوة إلا بالله (...)

لم يبق من الحياة السابقة إلا الآثار .. هدموا عالماً و أقاموا عالماً آخر.. داسوا فوق عنق روح قسنطينة و راحوا يضغطون"[4].

يلحظ القارئ بأن مقهى الطاهر وطار مقهى شعبي يشع بالأصالةالتي سرعان ما تلاشت فانحرفت فيه عوائد الناس و أخلاقهم، فصار متقلب القيمالتي عصفت بها رياح التغيير. فقدحمل في البدايةقيماً عريقة، و رمزية ثقافية عالية حيث كام: " وكر المثقفين من كامل الولاية، لا يشعر الغريب الذي يدخله إلا و النادل يقف عند رأسه هامساً: ثمن مشروبك مدفوع..."، في ذلك الزمن حيث" كانت الحمية الوطنية تنمو هنا، كانت البورجوازية الصغيرة تعلن عن نفسها من هنا" كما نص المقطع السابق. ليتخذ مع تقدم الزمن دلالة أخرى معاكسة تماماً، حيث:" لم يبق من الحياة السابقة إلا الآثار .. هدموا عالماً و أقاموا عالماً آخر.. داسوا فوق عنق روح قسنطينة و راحوا يضغطون".[5]

يرتفع شأن المدينة بعادات أهلها و ينحط في ميزان القيم بفقدان أخلاقهم و انحراف سلوكاتهم التي تحمل معانيها على دوال و مسميات مهضومة و مستهجنة (مسكوت عنها).

تجتمع تلك الخطابات الواصفة لفضاء المقهىلتصنع منه الفضاءاللأثم يتنقل في حركية دائبة بين دلالتين إحداهما أثيرة مأثورة و الأخرى بغيضة محظورة. و ما سلوكات الناس بداخله سوى المؤشر على اضمحلال القيم الأخلاقية التي ينعيها الكاتب في هذه الإشارات الدالة على الشجب:(لا شرح الله لكم صدراً– تشربون الرهج – هدموا عالماً و أقاموا عالماً آخر).

تتحول المدينة بفضاءاتها المدنسة الآثمة إلى مدينة سدوم الملعونة، و البطل إلى نبي عصاه قومه فحاقت بهم اللعنة، وحل بهم الرجس،. فدعى ربه، و أدر ظهره، و مضى إلى حال سبيله.

ب-أحلام مستغانمي

ينفتحهذا الفضاء الآثم (المقهى) على الرذيلة، فتتسع دلالة الممنوع الأخلاقي لتتصل بخطابات روايات جزائرية أخرى، حيث نجده في صورة مختلفة لدى أحلام مستغانميالتي قامت كتابياً بسرد مغامرة محظورة اجتماعياً مثلت جانباً مهماً من تكوينية المسكوت عنه في المجتمع الجزائري، و هي ظاهرة الزج بالعنصر النسوي في المقاهي، حيث يتم تسويق دلالة هذا المشهد مشوبة بمزيد من محاذير العقاب من المجتمع الذي خرجت نساؤه عن طوعه. فتصف لنا مثلاً مغامرة بطلتها(حياة في فوضى الحواس) التي ترتاد مقهى الموعد فتقول واصفة وضعها:"جلست وحيدة في تلك الزاوية اليسرى من ذلك المقهى الذي كان يعرف الكثير عنهما"(6). و أمام هذا التحدي الاجتماعي تصور لنا الكاتبة مشهداً يدل على استنكار سلوكها من طرف المجتمع الممثل في شخص النادل، تقول البطلة الراوية: "أخيراً جاء النادل بفنجان القهوة، وضعه أمامي، أو بالأحرى رمى به أمامي، و ذهب(...) شعرت أن صمتي أجمل من أن أكسره لأقول شيئاً لنادل، خاصة أن عواقب ما سأقوله قد لا تكون محمودة، حسب ما توحي به لحيته(...) هذا إذا لم يقلب علي الفنجان"(7). و يشي هذا السلوك المناهض لوجود البطلة في هذا المكان بأنها غير مرغوبة فيه، و إن كان هذا الفضاء قد دنس فإنها بلا شك علة تدنيسه، و سبب انحطاطه.إذ يمثل وجود المرأة في هكذا أمكنة من قبيل الهجوم الغير متوقع على مملكة الرجال المهيبة. و هي آية على نشاز الوضع، و شذوذه، لذلك عليه أن يكون على استعداد لكل سلوك مضاد من لدن مالكي ذلك المكان و هو الإحساس الذي حدثتنا به الكاتبة التي يشير كلامها بأنها رضيت بأن يُرمى أمامها الفنجان على أن يُقلب عليها. كرد فعل من النادل على وضعيتها الشاذة في ذلك المكان، و تعتبر هذه الصور الآثمة تطوراً و امتداداً لما تنبأبه الطاهر وطار و حذر منه في المشهد المقهاوي السابق، حيث أعلن منذ السبعينات عن تلوث هذا الفضاء بالمحظورات لدى رواده من الرجال.. لتكمل أحلام مستغانمي تأثيث هذ الفضاء بجنس النساء مضاعفة من قتامة صورته.

ب- السينما:في مجتمع عربي محافظ، تحل السينما باعتبارها ظاهرة حضارية غريبة و مستوردة لتجمع حولها المراهقين و المثقفين، من الطامحين للتحضر و تغيير الحياة السالفة، لكن بدل أن تأتي على الشباب المثقف، تضعنا أحلام مستغانمي أمام صورة أكثر جرأة تتمثل في خروج المرأة الجزائرية عن المألوف و إقدامها على ارتياد هذا الفضاءسيء السمعة من وجهة نظر المجتمع المحافظ، فحين تزج الروائية فيها بالمرأة في صورة تحدٍ سافر للعرف الاجتماعي،تستنطق الروائية وعي بطلتها المدرك لهذه المغامرة غير المحسوبة و هذا ما تقر به البطلة عند دخولها سينما "أولمبيك" وهي مغامرة لم تجد لها صاحبتها من تسمية غير "الحماقة" في مجتمع محافظ كمجتمع قسنطينة، حين تخاطبنا:"كنت أعي تماما أنني أرتكب حماقة غير مضمونة العواقب، بذهابي بمفردي لمشاهدة فيلم في مدينة مثل قسنطينة لا ترتاد فيها النساء قاعات السينما، فما بالك إذا كانت هذه المرأة زوجة أحد كبار ضباط المدينة و تصل إلى السينما في سيارة رسمية(...) وحدهما رجل وامرأة كانا يجلسان على انفراد في آخر القاعة، و يبدو أنهما كانا هنا لسبب آخر." (8).

تتجلى دلالة الفعل المسكوت عنه في هذا الفضاء عبر استراتيجية الضوء و الظلمة؛ فنلاحظ كيف أن تواجد الرجل و المرأة في آخر قاعة السينما (و هي قاعة مظلمة تنطفئ فيها الأنوار عندما تبدأ مشاهدة الفيلم) هو سلوك مسكوت عنه يصاغ في مشهد مركب من المقومات التالية: [رجل و امرأة + زاوية + ظلام+ آخر قاعة سينما + بعيداً عن الجمهور المتفرج] و هذه المقومات هي التي جعلت الكاتبة تستنتج بأنهما هنا لسبب آخر غير مشاهدة الفيلم، و نلاحظ بكل وضوح كيف أن الكاتبة قد امتنعت عن ذكر ذلك السبب الآخر الخفي لتوفر كل مقومات دلائليته. و وقوفها على عتبة المسكوت عنه في هذا السلوك يوحي بدلالة حضارية عميقة عن و ضع المرأة في هذه البلاد، بل بأزمتها الأخلاقية التي توصد أمامها كل الأبواب للتصرف كإنسان مكتمل، فتلجأ إلى حلول تعويضية بديلة، و هي بالطبع ليست بدائل نقية دائماً، من أجل نيل أوطار و رغبات لا تمارس باعتبارها مسكوتات محظورة سوى في الزوايا المظلمة.

و هكذا يصبح ظهور أعراض الفصامية أو الانشطارية في شخصية المرأة (المنحرفة) المرتادة لفضاءات منبوذة اجتماعيا، نتيجة مباشرة و طردية جراء ما تتعرض له و تقبله من ضغط و رقابة سلطوية و حجر على أهوائها من طرف **مجتمع أبوي مضاد**.

تتكرس تيمة المسكوت عنه بصورةأعمق دلالة عند تناولنا لصورتها في المحرم الديني الذي يتم فيه التركيز على ممشاهد جنوح آخر للنساء في فضاءت نسوية هذه المرة وهي الحمامات العمومية للنساء المحرمة شرعاً، التي سنتناولها باعتبارها محظوراً دينياً. له أبعاده السيميائية التي تنفذ من الدال إلى المدلول ثم إلى المرجع مخترقة المرأة (الحاضرة)، و الرجل(الغائب)، و المجتمع(المفلس القيم) على حد سواء.

2- فضاء المحظور الديني(*L'élicite*) حمام النساء لدى أحلام مستغانمي

هو فضاء آخر لتجلي المسكوت عنه لدى أحلام مستغانمي، التي تكشفلنا فيه جانباً من خطاب هذا المحظور الأخلاقي و الديني، فتفتح أمامنا الحمام كفضاء يفترض منطقياً أن يكون مغلقاً على مرتاديه خاصة إذا علمنا أن الطبقة التي تعمد الكاتبة إلى كشف مستورها هناك هي طبقة النساء . ناقلة هذا الفضاء من صيغة الفضاء المغلق على كل محظوراته و محاذيره إلى صيغة الفضاء المفتوح، أو المفضوح بالأحرى.

و حالما يتحقق هذا الانتقال العجيب من النقيض إلى النقيض، ينشطر بنا الفضاء إلى فضاءات؛ فنلفيه و قد انقسم إلى مستويات و فئات نطلق عليها صفة "الحضارية" بكل تحفظ. فكان جانب منه مخصص للنساء الشريفات المحافظات، و آخر للساقطات المومسات، و آخر بينهما للزائرات الجديدات، المتفرجات اللاتي تمثلهن البطلة/ الراوية حياة.

يضحى حمام أحلام مستغانمي محفلاً سردياً تتقاطع فيه الخطابات، و المستويات الاجتماعية و الثقافية. و هو فضاء موبوء آخر و تمظهر مسكوت عنه لجأت إليه الكاتبة بعد أن استنفدت المباح، أو أنها لم تعد تثق في جدواه دلالياً حينما تقدم لنا هذا المشهد و تصفه: " الحمام هو المكان الذي

تنتهك فيه حرمة الجسد، و حياؤه، تسلط عليه الأضواء، و النظرات الفضولية للنساء... و فجأة تدخل الحمام ثلاث نساء متوسطات العمر، متوسطات الجمال، لكن بإغراء و بمظهر ((مميز)) فقد دخلن عاريات تماماً، شاهرات أنوثتهن أمام الجميع، بينما العادة هنا أن تدخل جميع النساء بالفوطة ، و لا يخلعنها إلا وهن جالسات...أفهم من مسبات أمي و نعوتها لهن، أنهن مومسات. مومسات."(9).

تتحدث الكاتبة و هي تكشف المسكوت عنه و تميط الستار عن هذه البوابة المحكة الإقفال إلى وجهين متناقضين

– **الوجه الأول:** وجه عادات أهل المدينة المتوارثة عن حمام النساء الذي بات معرضاً لتسويق كل السلع بما فيها البشر، و هي حرفة تنافي وظيفة الحمام الأولى التي هي الاغتسال، ولعل الدلالة السيميائية لهذا الفضاء تنفجر مدوية أكثر حينما نطرح تساؤلنا السابق:– هل أن النساء تقصد الحمام لمجرد الاغتسال ؟ و من هنا تبدأ الدلالة المعاكسة لوجهه الثاني في التجلي.

– **الوجه الثاني** : لأن الحمام بات رقعة لكل الأنشطة المرذولة، من استعراض الحلي و الأجساد، و الأخبار و تسويقها فإن هذا الوجه السافر للحمام هو ما استدعى دلالة تحريمه دينياً على النساء لقوله صلى الله عليه وسلم في حديث حسن مخرّجٌ في السنن نقله الإمام أحمد ابن حنبل في مسنده عن عائشة رضي الله عنها أنها سمعت رسول الله صلى الله عليه و سلم يقول:"**أيما امرأة نزعت ثيابها في غير بيت زوجها، هتكت ما بينها و بين الله**"(10).

و في سنن الترمذي بالرواية نفسها أن رسول الله صلى الله عليه وسلم قال: " أيما امرأة نزعت ثيابها في غير بيت زوجها هتكت الستر بينها و بين ربها" (11). و في حديث آخر خرَّجه الترمذي في سننه، قال عليه الصلاة والسلام:"**من كان يؤمن بالله و اليوم الآخر فلا يدخل الحمام بغير إزار، و من كان يؤمن بالله و اليوم الآخر فلا يدخل حليلته الحمام**"(12).

و إنما سقنا هذه الأدلة التحريمية لارتياد النسوة للحمام، لإبراز جانبٍ دلاليٍ يفيد وجهه الثاني كمحرم ديني، بينما يسود وسط الفئات الساذجة للمجتمع كفضاء محظور كشفه، تهتك فيه حرمة المرأة بإرادتها ثم تتستر هي نفسها على ما تشاهده من تجاوزات، و تقرر حجبه في خانة المسكوت عنه الذي أعلنته الشريعة الإسلامية فضاءاً محرماً بنص الحديث الشريف.

فيضحى الحمام قيمياً؛ وكراً لفساد الأخلاق و حوضاً تفرخ فيه الرذيلة، و تفرخ فيه بالتوازي جملة من الدلالات السيميائية المتعددة و المتناقضة المواقف تأييداً و معارضة و حياداً عند تلقي هذا الخطاب الكاشف لعورات أهل هذا الفضاء الملعونين شرعاً، و المستنكرين أخلاقاً، و المؤيدين عرفاً في المخيال الساذج لبعض الطبقات الاجتماعية و إن تثقفت في أشياء أخرى.

ثانياً– خطاب للمسكوت عنه بين القطيعة و التشاكل:

1–المقدس و المدنس بين قطيعة الواقعي و تشاكل التخييلي (سمير قسيمي– أمين الزاوي):

أ- سمير قسيمي

يناوش خطاب المسكوت عنه ما هو مباح و مصرح به و مشرع في الأفهام، و يختط قطيعته مع مختلف المنظومات القيمية و الأخلاقية و الدينية و حتى الثقافية الراسخة في عرف المجتمع و مخياله.ليُحدِث انزياحاً يعيد رسم الصور النمطية الجاهزة عن عديد المفاهيم المتداولة فتظهر في صور أكثر غرائبية و تحولاً عن مفاهيمها القائمة في الأذهان. يمارس الروائي سمير قسيمي هذه القطيعة الصورية مع الخطاب المقدس المتعلق بنوع العلاقةمع الله و مع البشر في مخيال بطل رواية "حب في خريف مائل" الذي يصفه الراوي قائلاً:"استمتع عبد الله بنوعين من العلاقات: علاقته بالله، و علاقته بالنساء. كان الله بالنسبة إليه تعبيراً ميتافيزيقياً عن الحب، و ما النساء إلا تجسيد مادي له، لهذا لم يكن يجد أي تناقض في أن يكون المرء مؤمناً و ناكحاً مغرماً بالجنس في نفس الوقت"[13]. يقوم الخطاب في هذا المقطع على دمج المدنس و الدنيوي الماثل في ممارسة الجنس، مع المقدس المتعالي الماثل في الذات الإلهية، فيكون الله باعتباره فكرة ميتافيزيقية عن الحب ممثلاً على المستوى المادي في جسد المرأة باعتباره دالاً بما يملك من مزايا حسية على ذلك النموذج المتعالي للحب. و لعل الحب في صورتيه سواء تلك المجردة المقدسة أم المادية المدنسة هو الموضوع الجوهري المقصود من هذا التوصيف الرابط بين الله كخالق متعالي و الإنسان كمخلوق أرضي، انطلاقاً من اشتراكهما في صورة الحب الانشطارية التي تجمع في شقيها النقيضين في الخطاب الشرعي و العرفي ليتكاملا و تشاكلا في الخطاب التخييلي الروائي.

وفي موطن آخر يعزز الروائي تصوره لهذا الطرح بمقولة تربط استقرار إيمان المرء في القلب، بممارسة الجنس[14]، و يستدل على ذلك بمقولة صوفية للحلاج، دون أي تفسير أو تأويل لخطابها: "إنه الفرج.. منه خلقنا و إليه نعود"[15]. و هو ربط أسطوري أنثروبولوجي يرسم خروجاً و عودة أزليين أبديين من و إلى هذا المحرم الجسدي [الفرج] و يعلنه مركزاً و مصدراً و مثوى أخيراًللإنسان، في مقاربة تستوحي قداسة الوجود و الروح من دنس الجسد.. فتتلاشى في لحظة تخييل أسطوري حدود المقدس و المدنس اللذان يتجاذبان حياة الإنسان و يصنعان سعادته و شقائه في دنيا و آخرته.

ب- أمين الزاوي:

في روايته حادي التيوس يجتلب أمين الزاوي أكثر من 20 حديثاً شريفاً بين صحيح و ضعيف، تصب جميعها في خانة الحقل الدلالي للمحرم للجنس ممارسة و تصوراً، سواء في الحياة الدنياً أو في الآخرة، و عادة ما يعقد مقارنات بينهما من وجهة نظر عربية و أخرى غربية[16]. في صورة هذا المشهد الذي تروي فيه إحدى الفتيات النصرانيات اللاتي دخلن الإسلام في الجزائر (مارتين/ فاطمة الزهراء)- و حولهن يدور موضوع الرواية- مفسرة سبب إسلامها و هو سبب شهواني و جنسي محض فتقول:"كرهت.. في بلاد البرد، مللت الدين و الدنيا و الدنيويين.. اليوم قررت أن أغير كل شيء يذكرني بيّ فيّ، قررت أن أبدل ديني بآخر، أن أغادر المسيح بكل رومانسيته و صوره المعلقة في كل ركن (...) ربما قراءتي لقوة و شهية النكاح في الجنة الإسلامية هو الذي دفعني إلى تغيير دين عشت

له لثلث قرن و عاش له كل أجدادي و آبائي (...) أريد أن أكون حورية من حوريات الجنة، أن أكون طعماً جنسياً للمؤمنين الفاضلين في الجنة و بدون حدود، أن أعوض لجسدي ما ضاع منه من حق وواجب، أطمع يا ربي أن أكون حرثاً ممتعاً لجميع سكان الجنة (...) أريد أن أعوض في تلك الدنيا الخالدة العادلة على ما فاتني في هذه الدنيا الفانية و أنتقم مما عشته و عانيته من برودة و خيبة جسدية سببها المسيح الرومانسي و أبناؤه البردين المعطلين"[17].

يضحى تغيير الدين في خطاب هذه الشخصية منوطاً بلذة الجسد الذي عينته مركزاً للعالم و الروح للدنيا و الآخرة، و صار الجسد بهذه المركزية و القوة كأنما هو ما يحكم عقيدة المرء، و يوجه روحه و عقله، و بقوة الجسد و شهوانيته المفتقدة يتحول المرء من دين إلى دين، رغبة في إشباع نهم الجسد الدنيوي، و يتحول من نبي إلى نبي بدعوى البرودة و الحرارة الجسديتين.

يتعين الخطاب السردي في هذا المقطع بصورة غرائبية ترفع المدنس إلى مرتبة أعلى مقاماً و جوهرية من المقدس، بل تخوله سلطة عليا تحكم المقدس الروحي و العقدي و توجه مساره، فتدفعه للارتداد و الإدبار دين و تزين له الإقبال و اعتناق آخر بديل.

كأنما أضحى الجسد هو مادة الخطاب و موضوعه، و عماده و مشروعه، و منطلقه و منتهاه، و تراجع المقدس الذي رأيناه في خطاب الكتب السماوية يُرَشِّد الشهوات و يوجهها بنصوصه، و يعقلنا بمنطقه، إلى مكانة خلفية و صار في منظور الآخر الوافد على هذه الحضارة و الدين محكوماً بمنطق الجسد، و خاضعاً لتقلب شهواته و صورة خلفية لنزواته.

ثالثاً المستوى الإيديولوجي- المحظور السياسي و أشكال القطيعة(أحلام مستغانمي-سمير قسيمي)

أ- أحلام مستغانمي:

إذا كان الدين في هذا الثالوث المحرم مستوى علوياً مقدساً يحايثه التدنيس و الاختراق في الكون السردي، و الجنس مستوى سفلياً مدنساً، يبتغي التعالي و الرمزية و التشذر ليبسط منطقه و سيطرته على ذلك الكون نفسه، فإن السياسة كمستوى إيديولوجي، يمارس جدله بين المثقف و السلطة، يستشري بدوره في أوصال الكون الروائي كأفيون و عقار يخدر مخلوقات المجتمع السردي. و يعاقبها كلما تمردت، أو تطاولت و انتهكت محظوراته، غير أن هذا الخطاب يتميز عن الثيمتين السابقتين، بخطابه الجدلي في التناول بين الروائيين كما بين ممثليهم على المستوى النصي من شخصيات، جدل دينامي بين أشكال القطيعة التي تمارسها الشخصيات الروائية، مع متعاليات الخطاب السلطوي كإيديولوجية مضادة.

و يبدأ تقاطب الأضداد في الظهور لدى أحلام مستغانمي حينما يبلغ توتر العلاقة أقصاه بين الأخوين خالد بن طوبال و حسان في "ذاكرة الجسد"، إذ سرعان ما انتقل من نقاش حول العرس الحقيقي لحياة، إلى العرس المجازي الذي تعيشه البلاد،يقول حسان معاتباً أخاه خالد: "ياخي واش بيكم..البلاد متخذة, وأنتما, واحد لاتي يصلي.. وواحد لاتي يسكر.. كيفاش نعمل معاكم ؟(...) رفعت عني نحوه وقلت له

بشيء من السخرية المرة هذه هي الجزائر يا حسان..البعضيصلي..والبعض يسكر والآخرون أثناء ذلك <<ياخذو في البلاد >> "[18].

و هنا نقف على الأقطاب الثلاثة للمسكوت عنه مستوفية الدلالة؛ فـ

– القطب الأول يمثله من يصلون؛ و هم فئة يحترمون مقدسات الدين و ينضوون تحت مظلته.

– القطب الثاني: يمثله من يسكرون؛ و هم فئة يأتون محظورات الدين و المجتمع باتخاذهم عقاراً يجنح بهم عن سواء السبيل

– القطب الثالث: الذين جعلوا " البلاد متخذة " أي المنتهكة العرض (تحت مصطلح جنسي محظور اجتماعياً ".

و هو مصطلح عامي له دلالة جنسية في الدارجة الجزائرية و التي استوقفتنا أحلام مستغانمي لتشرحها فتقول:" توقف سمعي عند ذلك التعبير، الذي لم أسمعه منذ عدة سنوات: "البلاد متخذة" (...) و الذي هو في الواقع تعبير جنسي محض"[19] .

و إذا أسقطنا هذه الخطاطة القيمية على خطاطة المسكوت عنه لدى أحلام مستغانمي تبرز التقاطبات الدلالية المنجرة عن ذلك الإسقاط المتجانس على النحو الآتي:

المجاز الديني(المقدس)	المجاز السياسي (العقار المخدر)	المجازالجنسي (المدنس)
⇩	⇩	⇩
البعض "يصلي"	البعض "يسكر"	البعض "ياخذوا في البلاد"

فكل عبارة من عبارات الكاتبة تنضوي قيمياً و دلالياً تحت القطب المعبر عن السقوط في المحظور بما فيها منتسبي المجال الديني الذي أصبح من المنظور السياسي في هذه الفترة الظلامية عصياناً مدنياً و ضرباً من المحظور الذي يتحدى السلطة، و هو ترجمة صريحة لقطيعة إيديولوجية بين هذين القطبين المجادلين داخل الخطاب الروائي.

فمن يصلي يرى في من يسكر واقعاً في المحظور– و من يتعاطى عقار السكر (السياسي) يرى في دعاة الدين واقعين في المحظور. و من " ياخذوا في البلاد"، يقعون بين الطرفين بعيدين عنهما ويمارسون فعل انتهاك العرض على هذه البلاد كما عبرت عنه الكاتبة بقولها: " والآخرون أثناء ذلك <<ياخذو في البلاد >>"[20]. و هذه الفئة الأخيرة هي التي ظلت مبهمة لشدة وضوحها للقراء، و مسكوت عن تسميتها في صورة الزوج العسكري للبطلة حياة التي استعاضت الروائية عن اسمه برمز (سي...)

و هذا دليل على تجريم هذه الفئة التي يبدو أنها انتقلت لدى الكاتبة من قطب المسكوت عنه إلى قطب الممنوع قوله (سياسياً) " ***l'indicible*** " و ذلك خوفاً على شخصها (في الواقع) من عقوبة التصريح بالأسماء، فلجأت الكاتبة – كي تعبر عن هذه الفئة كشخصيات مجرمة– إلى استعمال هذه العلامة: "(...)" حينما تتحدث عن عالم الثراء الفاحش المنغمس في متع و ملذات الرفاه و البذخ القائمين على نهب خيرات و ثروات الشعب البائس،عالم ملؤه الإجرام و الانتهاز، و هي طبقة الوجهاء،

و الرسميين، و رجال العسكر التي نجدها ممثلة بوضوح في شخصية (سي...) و هي الشخصية التي تحمل من الغموض و استتار الهوية ما تحمله من مسكوت عنه من جرائم و فضائح سياسية و صفقات مشبوهة ، تحاشت الكاتبة إعطاءها أي اسم مخافة مطابقته لأحد أسماء هذه الطبقة في الواقع. فآثرت أن ترمز لتلك الشخصية بـ (سي...) التي لا ينم غموضها إلى عن بشاعة جرائمها فتقول عنها :

"ها هو (سي..) يبدو طيبا، و رجلا شبه بسيط لولا بدلته الأنيقة جدا..حديثه الذي لا يتوقف عن مشاريعه القريبة و البعيدة التي تمر جميعها بباريس، و بأسماء أجنبية مشبوهة،تبدو مخجلة في فم ضابط سابق. هو ذا إذن.. تراه ظاهرة ثقافية في عالم العسكر..أم ظاهرة عسكرية في عالم الثقافة...و لكن (سي..) كان أكثر من ذلك.كان رجل الصفقات السرية، و الواجهة الأمامية. كان رجل العملة الصعبة و المهمات الصعبة كان رجل العسكر و رجل المستقبل فهل يهم بعد هذا أن يكون طيبا أو لا يكون"[21].

و تقول في عملية فضحه من طرف أحد الصحفيين الشجعان الذين قادتهم شجاعتهم هذه إلى أبشع الاغتيالات: " و بدل أن يسكنه الخوف، تدفقت حمم غضبه على صفحات الجرائد ، فاضحاً ممارسات (سي...) الجنرال الذي كان بنجومه الكثيرة يصنع الصفاء و الأعاصير في سماء قسنطينة.

و (سي...) هذا، ليس سوى زوج تلك الكاتبة التي كما يمتهن زوجها تدبير الاغتيالات، تتسلى هي بقتل أبطالها في الروايات"[22]. إنه خطاب يختط ملامح قطيعته الإيديولوجية بمواقف سردية و أخرى تخييلية، و مشاهد تتعاقب فيها الوجوه و الأقنعة، و نصوص يتعاقب على تشكيلها التلميح و التصريح، و الإشارة و العبارة. بحسب خصوصية المسكوت عنه الذي قد يزج بالكاتب نفسه في مخاطر تتجاوز فن الكتابة نفسه، لذلك يحافظ الروائي على مسافة الأمان من الواقعي و مسافة التوتر مع الجمالي و التخييلي.

ب-سمير قسيمي:

بخطى جريئة يتناول سمير قسيمي في رواية "**حب في خريف مائل**" خطابه الإيديولوجي الذي يوزع مواقفه بين شخصياته المتحاورة حول أزمتها. مشيعاً القطيعة و الرفض للأوضاع السائدة في البلد، حينما يعرض موضوعاً راهناً لروايته و هو الانتخابات الرئاسية 2014، ووصفه للصراع بين المعارضة والسلطة، بالمفتعل و المسرحية المكشوفة، و تارة أخرى بغرفة العهر، في قول البطل عبد الله: "ضحكت بمرارة و يقيني أن الاستمرار في هذا الحديث يضطرنا إلى دفع تلك الباب المغلقة و النظر داخل غرفة العهر تلك المسماة الوطن"[23]. يتحول الوطن عند أحلام مستغانمي إلى سيرك عمار، و عند سمير قسيمي إلى غرفة للعهر، وهي صورة بائسة في الواقع تتعارض راسمة قطيعتها من جهة ثانية مع ذلك الوطن البديل الذي يتمناه كلاهما من وراء خطابه القادح، فالروائي لا يشجب مظهراً إلا إذا كان يرمق بديله المثالي و المصحح في مخيلته، ليصبح الخطاب رؤية للما يجب أن يكون عليه الوطن من كمال و جمال انطلاقاً من الصورة القبيحة و المزرية التي يشجبها الروائي و ينبذ الحياة فيها و يصفها بأقذع الأوصاف. محدداً قطيعته بما لا يقال و لا يسمح به مع أزمنة الرداءة و ممثليها في خطابه التخييلي.

و يعد عنوان الرواية نفسه [حب في خريف مائل]، وصف لقصص حب عاشها كهل في غمرة ما يسمى بالربيع العربي الذي رآه الروائي أقرب من الخريف المائل منه إلى وصف الربيع النهضوي المزهر.

وما كانت تلك التمثلات السردية للمسكوت عنه في هذه الشواهد السردية سوى استئناف لخطاب الواقعي مقموع من منظور تخييلي رمزي، و خطاب سيميائي يتكوثر بتعدد دلالاته و كثرة مراجعه و إحالاته، حاملا ما أمكن من مواقف سردية، و رؤى تواصلية تارة و قطائعية تارة أخرى شكلت حوارية من الأنساق الثقافية و الرمزية من شأن طرحها للنقاش و التداول المعرفي بين القراء والباحثين أن يسهم في فهم و تفسير النص الروائي و رصد تحولاته و الإصغاء لتعدد أصواته وخطاباته.

الهوامش و الإحالات:

(1)– محمد الأمين بحري: خطاب الجسد في فلسفة القول الإبداعي– أعمال المؤتمر الدولي "لإشكالية الجسد في الخطاب العربي الإسلامي" قسم الفلسفة، جامعة عبد الحميد بن باديس، مستغانم 2012. ص369.

(2)– الطاهر وطار: الزلزال– المؤسسة و الوطنية للفنون المطبعيةENAGموفم للنشر و التوزيع– 2004: ص 37.

(3)–نفسه: ص 38.

(4)– نفسه: ص 29– 30.

(5)نفسه ص 94.

(6) – أحلام مستغانمي: فوضى الحواس – منشوراتANEP– ط 12 الجزائر –2004 . ص 14.

(7) –نفسه ص 68–69.

(8) – نفسه ص 45

(9) –نفسه، ص 232–233.

(10)– مسند الإمام أحمد بن حنبل الشيباني:. الجزء 50. كتاب حديث السيدة عائشة رضي الله عنها، باب حديث السيدة عائشة رضي الله عنها.

(11) – سنن الترمذي محمد بن عيسى السلمي: الجزء 10. –كتاب الأدب عن الرسول صلى الله عليه وسلم، باب ما جاء في دخول الحمام.

(12) – نفسه: الجزء 10. كتاب الأدب عن الرسول صلى الله عليه وسلم، باب ما جاء في دخول الحمام.

(13) –سمير قسيمي: حب في خريف مائل، منشورات الاختلاف/ ضفاف، الطبعة الأولى 2014، ص 42.

(14) –نفسه، ص 42

(15) –نفسه: ص 42.

(16) –أمين الزاوي، حادي التيوس أو فتنة النفوس لعذارى النصارى و المجوس، منشورات الاختلاف، ط1، 2011، ص: 119.

(17) –نفسه، ص 120– 121.

(18)– أحلام مستغانمي: ذاكرة الجسد، منشورات المؤسسة الوطنية للنشر والإشهارANEP الجزائر الطبعة 18– 2004 ص 345.

(19)– نفسه ص 345.

[20]– نفسه ص 345.

[21]– نفسه ص 317.

[22] – أحلام مستغانمي : عابر سرير– منشوراتANEP–الطبعة4 الجزائر –2004 . ص68.

[23]–سمير قسيمي: حب في خريف مائل، ص: 162