اشتغال الذاكرة في الكتابة النسائية
The work of memory in women's writing

د حنينة طبيش

كلية الآداب واللغات، جامعة عباس لغرور خنشلة –الجزائر–

hananecomdz@yahoo.com

تاريخ الإرسال: 2018/11/26	تاريخ القبول: 2019/01/31	تاريخ النشر: 2019/05/15

ملخص البحث

تروم الدراسة بيان اشتغال خطاب الذاكرة في الكتابة النسائية الجزائرية، وتتخذ من نصي ذاكرة الجسد وتاء الخجل للروائيتين الجزائريتين أحلام مستغانمي وفضيلة الفاروق أنموذجا للتطبيق من خلال عقد المقارنة على مستوى الاشتغال الجندري/الجنسوي والفني وذلك بتتبع مقاطع القص التذكري الواردة في الروايتين، لتصل الدراسة إلى نتيجة حاسمة مفادها أن الذاكرة استطاعت أن تحسم المسارات السردية الكبرى للنصين، وأن تحدد طبيعة كل نص انطلاقا من طبيعة ذاكرته، حيث انخرط نص تاء الخجل في إطار الكتابة النسوية لما تأنثت الذاكرة فيه، أما نص ذاكرة الجسد فلم يتجاوز حدود الكتابة النسائية، لأن الذاكرة لم تتجاور فيه الاشتغال الفني أما اشتغالها الجنسوي فقد انتفت فاعليته بسبب فحولة الذاكرة مما أحدث انفصاما بين الذات والذاكرة.

الكلمات المفتاح: ذاكرة؛ كتابة نسائية، كتابة نسوية؛ أحلام مستغانمي؛ فضيلة الفاروق.

Abstract

The study aims at identifying the discourse of memory in the Algerian feminist's writing. The texts of The Memory of the Body of Ahlam Mostaghanemi, and T of Shyness of Fadhila Al -Farouk as a model to apply comparison at the level of gender and artistic use in both novels. This paper shows a decisive result that the memory can resolve the major narratives of the texts, and determine the nature of each text out of the nature of memory. In the text of T of Shyness, memory of femininity is included. Whereas in the text of the Memory of the Body did not exceed the limits of this style of writing because this skill did not exceed the artistic work because of the memory which caused a schism between self and memory, its gender activity has ceased to be effective.

Keywords: Memory; Women's Writing; Feminist Writing; Ahlam Mostaganemi; Fadhila al-Farouk.

أولا– تقديم:

تعد الذاكرة من التقانات السردية التي يعول عليها المبدع في سبر عوالم شخصياته الروائية وتقديمها للقارئ بصورة محايدة تكون فيها الشخصية مسؤولة عن كلامها بصورة تامة ومباشرة، في محاولة من الروائي درء شبهة اتحاد الذات بالشخصية ولكن هيهات أن يتم له ذلك، والخطاب الذاكراتي بهذا لا يتنصل من طبيعته التخييلية بل يتماهى معها لدرجة أن هناك من يتهم الذاكرة بتزييف الوقائع وتحريف الحقائق المقدمة عن الشخصية/الذات، وإذا كانت هذه هي الحال في الخطاب الذكوري الفحولي السلطوي، فإن الخطاب النسوي بوصفه خطابا مهتما بقضايا المرأة في المجتمعات العربية الأبوية أحوج ما يكون إلى الذاكرة وآلياتها المتعددة لكشف الهواجس والمخاوف وتشريح قضايا الأنثى العربية داخل المجتمع الذكوري، لذا تحضر الذاكرة بصورة مكثفة عند الروائيات الجزائريات بوصفها تقنية سردية مرة وبوصفها مادة حكائية مرات أخرى، مما يدفعنا للبحث عن جماليات هذا التوظيف وخصوصياته في السرد النسوي الجزائري؟ هل الاشتغال على الخطاب الذاكراتي آلية دفاعية في مواجهة مجتمعات أبوية أم هو بحث عن العطب الذي أصاب الهوية الأنثوية داخل هذه المجتمعات؟

ثانيا– في تأصيل مصطلح الذاكرة:

تعني الذاكرة في واحد من معانيها اللغوية الحفظ[1]، وهو معنى يقترب إلى حدّ ما من المعنى الاصطلاحي القائم على «التمثل الانتقائي... للمعلومات التي تميز بشكل فريد خبرة معينة، والاحتفاظ بتلك المعلومات بطريقة منظمة في بنية الذاكرة الحالية، وإعادة إنتاج بعض أو كل هذه المعلومات في زمن معين بالمستقبل، وذلك تحت ظروف أو شروط محددة»[2]، وبهذا فإن المعنى الاصطلاحي يتجاوز المفهوم اللغوي في توصيفه لطبيعة هذا الحفظ القائم على الانتقاء المرتبط – هو كذلك– بظروف وشروط محددة تتحكم في إعادة إنتاج المعلومات المحتفظ بها.

وتنقسم الذاكرة بدورها إلى ذاكرة فردية وأخرى جمعية، وهذا التقسيم لا يعني الانفصال الكلي بين النوعين بل إنهما مرتبطان لأن «عملية التذكر الفردية لا يمكن أن تنشأ أو أن تتم إلا ضمن إطار اجتماعي معين»[3]، كما أن الذاكرة الجمعية لا يمكن أن تتحقق دون أفراد لأن «الذاكرة الفردية هي ذاكرة الشاهد هي الرحم الذي ولد منه التاريخ ثم سجلت شهادة الشاهد

ودخلت الأرشيف المخيف بحجمه وتنوعه، وجاء المؤرخ كي يعيد إلى المجموعة تصورا أو بالأحرى تمثيلا حقيقيا للماضي يضعه أمام الأمة كي تكون عندها ذاكرة جماعية جاءتها من هذا الذي لم يعد قائما ولا تستطيع أن تستعيده وتتحقق من صدق هذه الاستعادة»[4]، ولا شك أن الذاكرة التي يشتغل عليها المؤرخ تختلف عن تلك التي يستدعيها الفنان والمبدع، وفيما يلي تتبع لاشتغال الذاكرة في النص الإبداعي النسوي:

ثالثا– اشتغال خطاب الذاكرة في الرواية النسوية

1 –الاشتغال الجندري:

أ– الذاكرة ورحلة البحث عن الذات:

مذ كانت الذاكرة كانت الخطيئة، كيف لا و«ربة الذاكرة منيموزين Mnémosyne في الأساطير الإغريقية، هي نتاج للعلاقة السفاحية بين أورانوس إله السماء وأمه غايا Gaya ربة الأرض»[5]، وتتضاعف هذه الخطيئة عندما تتأنث الذاكرة لتبحث عن هوية الذات والكينونة الأنثوية المعطوبة في مجتمعات ذكورية، وُضِع شرطها الاجتماعي مسبقا ليصبح الحديث عن هذه الذات/الهوية المعطوبة مثار تهكم حتى من قبل النخبة، فقد ذهب كثير من النقاد إلى نعت «كتابة المرأة بأنها عبارة عن كتابة سير ذاتية وليست سوى اعترافات لا تتجاوز ما يخامر الذات في لحظات ضعفها، وفي سطوة غرائزها وشهواتها. ووصفت كتابتها بأنها رومانسية مغرقة في عتمة الذات المنعزلة عن العالم والناس والمحيط. وأن كتاباتها لا ترقى إلى كتابات الرجل الذي خبر الحياة ووقف على مكامنها وخباياها»[6]، إن هذه الأحكام الجائرة لم تزد المرأة إلا صمودا فأخذت تتحرش بالذاكرة مستفزة بذلك الذائقة الفحولية مرة مثلما نجده مع فضيلة الفاروق، ومتواطئة معها مرات أخرى كما نجده في نص ذاكرة الجسد لأحلام مستغانمي التي اختارت أن تتكئ على ذاكرة رجل في نصها، ويعد هذا الاختيار الفني أول هروب من الروائية في مواجهتها للمجتمع الأبوي أولا، وفي مواجهتها لذاتها ثانيا حيث تملصت من هذه الهوية المشبوهة عندما منحت البطولة المطلقة لذاكرة خالد بن طوبال التي راحت تستحضر الهوية الأنثوية بنظرة المجتمع الذكوري الذي طالما جعلها رمز الخطيئة. يقول: «كنت المرأة التي أغرتني بأكل التفاح لا أكثر. كنت

تمارسين معي فطريا لعبة حواء مع آدم. ولم يكن بإمكاني أن أتنكر لأكثر من رجل يسكنني، لأكون معك أنت بالذات، في حماقة آدم»[7].

إن رمز التفاحة هنا هو رمز الخطيئة الأولى التي ألصقت بالأنثى/حواء، والروائية لم تحرك ساكنا بل كرست هذه الصورة النمطية عن المرأة وقامت بتهميش حياة تماما كما همشها الواقع، عندما تبنت خيار الذاكرة الفحولية وألغت صوت حياة/الأنثى وذاكرتها، ولئن رأى بعض الدارسين أن هذه الصورة السلبية التي قُدمت بها حياة هو من قبيل الإخلاص الفني القائم على استقراء التاريخ الاجتماعي للواقع والتاريخ الحقيقي للجزائر[8] فإن الإخلاص الفني الحقيقي يكمن أيضا في فهم الذات أولا والبحث عن الهوية الشخصية الأنثوية من خلال ذاكرة أنثوية كذلك، وهذا ما تذهب إليه الكاتبة Mary Warnock ميري ورنوك. حين تقول: «إن الذاكرة والهوية الشخصية مرتبطان بعرى لا تنفصم»[9]. إن هذا الالتحام بين الهوية والذاكرة يقتضي أن تكون الأخيرة من جنس الأولى وإلا انفصمت العرى وأصبحت الهوية مشوهة ومعطوبة تماما كما في ذاكرة الجسد التي لم تطرح قضايا المرأة بمفهومها الجنسوي. وهذا راجع إلى هذا الخيار الدفاعي الذي اختارت فيه الكاتبة أن تختبئ وراء صوت رجولي ليطرح مجمل القضايا التي عالجتها الرواية. وبهذا تخلت الرواية عن أهم سمة تسمها بصفة النسوية؛ لأن «الرواية لا تكون نسوية لمجرد أن كاتبتها امرأة بل لا بد للرواية التي تحمل صفة النسوية، أن تكون معنية بصورة جزئية أو كلية بطرح قضية المرأة بالمعني الجنسوي أو الجندري، وليس كتصنيف طبيعي لوجود شخصيات من الرجال أو النساء داخل النص الروائي»[10]. إذن فأحلام اختارت الوعي الرجولي ليؤطر المسارات الكبرى لروايتها وارتكبت جريمة في حق ذاكرة بطلتها /حياة /أحلام التي تقر قائلة: «في الحقيقة، كل رواية ناجحة، هي جريمة نرتكبها تجاه ذاكرة ما. وربما تجاه شخص ما، نقتله على مرأى من الجميع بكاتم صوت. ووحده يدري أن تلك الكلمة الرصاصة كانت موجهة إليه»[11]، وفعلا نجحت الرواية بوعيها الرجولي في جلد الذات الأنثوية. يقول خالد بن طوبال «أنت التي تعلقت بي لتكتشفي ما تجهلينه... وأنا الذي تعلقت بك لأنسى ما كنت أعرفه...»[12]، إن هذا الوعي الذكوري يضعنا أمام مفارقة ثنائية مفعمة بالنظرة الفحولية التي تنسب الجهل للأنثى والمعرفة للرجل.

وعلى النقيض من نص أحلام مستغانمي "**ذاكرة الجسد**" الذي أسند فيه فعل التذكر لخالد يقف نص فضيلة الفاروق "**تاء الخجل**" –الذي تأنثت فيه الذاكرة والاسم خالدة– صامدا في وجه الأعراف المجتمعية الذكورية باحثا عن الهوية الأنثوية المعطوبة منذ القدم، حيث يرفع صوت الذاكرة الجمعية المؤنثة خطابه عاليا ليعيد للغة إنسانيتها، وتصبح بذلك قادرة على إيصال هواجس المرأة **خالدة** تماما كما الرجل **خالد**. تقول خالدة:

«منذ العائلة... منذ المدرسة... منذ التقاليد... منذ الإرهاب... كل شيء عني كان تاء للخجل،

كل شيء عنهن تاء للخجل،

منذ أسمائنا التي تتعثر عند آخر حرف،

منذ العبوس الذي يستقبلنا عند الولادة،

منذ أقدم من هذا،

منذ والدتي التي ظلت معلقة بزواج ليس زواجا تماما،

منذ كل ما كنت أراه يموت فيها بصمت،

منذ جدتي التي ظلت مشلولة نصف قرن من الزمن،

إثر الضرب المبرح الذي تعرضت له من قبل أخي زوجها وصفقت له القبيلة، وأغمض القانون عنه عينيه.

منذ القدم»[13]

إن هذا المقطع الذاكراتي المتمرد على التاريخ الاجتماعي الذي يلخصه ظرف الزمان **منذ** المحيل على الاستمرارية الزمنية التي لا يمكن امتلاكها دون ذاكرة[14] ما هو إلا تشريح ونقد صريح لبنية المجتمع السلطوي الذكوري أولا، وبحث حثيث عن حقيقة الذات المشوهة ثانيا بعيدا عن الأحكام المسبقة، إنه مرحلة متقدمة من تقبل هذه الذات/الهوية المختلفة التي كانت ترفضها البطلة في مرحلة أولى، فقررت الهروب منها، حيث تقول: «لهذا كثيرا ما هربت من أنوثتي. وكثيرا ما هربت منك لأنك مرادف لتلك الأنوثة»[15]. ولكنها تراجعت لأن ذاكرتها الملتحمة بذاتها أسعفتها

بشواهد ماضية مستمرة في الحاضر جعلتها تدرك حقيقة ذاتها وتتقبل هذه الهوية المختلفة؛ لذا كان الخيار الأمثل للدفاع عن هذه الهوية اختيار ذاكرة تجانسها.

إذن فإن هذا التأنيث الذاكراتي جعل فضيلة الفاروق تقترب من الذات الأنثوية/خالدة بعد أن مارست كل أشكال الهروب من هذه الذات المقصاة في مجتمعها القبلي (بني مقران)، وهي بذلك تكون قد تقدمت خطوة إلى الأمام في «تأنيث اللغة، أو أنسنتها، لكي تكون وسيلة للجنسين معا، وعلى الدرجة نفسها من الإفصاح والتمثيل»[16]، إن تبني خيار تأنيث الذاكرة يعني ثورة وتمردا لغويا واجتماعيا على القبيلة وقوانينها التعسفية. إنه إعادة لصوت الأنثى المقموع واقعيا. تقول خالدة: «كان يزعجني أن أرى سيدي إبراهيم في موقع السلطان وأعمامي وأبناءَهم حاشيتهم المفضلة، يجلسون في غرفة الضيوف حول المائدة الكبيرة، ينتظرون خدمتنا لهم. كانت النسوة يبقين في المطبخ يسكبن الصحون، ونحن الصبايا نقوم بتوصيلها، ولهذا كل يوم جمعة أصاب بالصداع، أتمارض، أو أختار لنفسي موقعا في البستان أو على سلالم السطح لأختفي عن الأنظار، كانت تلك أولى بوادر تمردي، ومقاومة العائلة»[17]، إن هذه الذات الناقدة ممثلة في ضمير المتكلم المفرد تتمرد على كينونتها الاجتماعية بعون كبير من الذاكرة التي راحت تمدها بسيل غزير من ذكريات القمع الاجتماعي ونماذج لا متناهية من القهر والتعسف النفسي الذي جسدته اللازمة المتكررة "منذ... منذ... منذ" التي تحمل معنى الاستمرارية كما أنها تعد لمحة دالة على حجم الألم.

ب– الذاكرة وخطاب الكنتية:

طبيعي أن يرتبط خطاب الذاكرة بخطاب الكنتية، ولكن فعل تذكر "**كان**" يرتبط بضمير المتكلم في رواية **تاء الخجل**، في حين ارتبط بضمير الغائب في رواية **ذاكرة الجسد**، إن لعبة الضمائر تفرض نفسها لتحدد لنا عمق الذاكرة ومدى ارتباطها بالذات الأنثوية والتحامها بها، وتتحدد درجة هذا العمق بواسطة المسافة التي تفصل الذاكرة عن الذات، فعلى الرغم من «أن السرد بضمير المتكلم هو ثمرة اختيار جمالي واع وليس علامة من علامات المسَارّة المباشرة أو الاعتراف أو السيرة الذاتية»[18]، ولكنه يشي بطريقة ما باتحاد الذاكرة مع الذات، فكلما كانت الذات هي المسترجعة لذكرياتها الخاصة كلما كان انكشافها صادقا وكانت ذاكرتها وفية لهويتها.

تقول خالدة: «**كنتُ** أعود إلى البيت محملة بكلامك، فأنهي دروسي بسرعة، وأتذرع بالنعاس لأحلم به مرة أخرى وعيناي مغمضتان»[19]، إن الذات هنا تبدو واعية ومدركة إدراكا تاما لنفسيتها واحتياجاتها، وهذا ما يجعل هذه الذات متكشفة أمام القارئ وما يعزز هذه المكاشفة فعل الكينونة المرتبط بضمير المتكلم أنا، في حين تلتبس هذه الذات على القارئ في نص ذاكرة الجسد؛ لأن كينونة هذه الذات الأنثوية تقدَّم للمتلقي مرتبطة بضمير الغائب "هي"، يقول خالد: «**كنتِ لغزا** لا تزيده التفاصيل إلا **غموضا**. فرحت أراهن على اكتشافك. أتفحصك مأخوذا مرتبكا.. كأنني أعرفك وأتعرف عليك في آن واحد.

لم تكوني جميلة ذلك الجمال الذي يبهر. ذلك الجمال الذي يخيف ويربك.

كنتِ فتاة عادية، ولكن بتفاصيل غير عادية، **بسر** ما يكمن في مكان ما من وجهك.. ربما في جبهتك العالية وحاجبيك السميكين والمتروكين على استدارتهما الطبيعية. وربما في ابتسامتك الغامضة وشفتيك المرسومتين بأحمر شفاه فاتح كدعوة سرية لقبلة»[20]، إن الذاكرة الفحولية هنا بقيت عاجزة عن فك **لغز** حياة/ الذات الأنثوية لذا بدت هذه الذاكرة مرتبكة ومترددة بين المعرفة والتعرف، فلم تقدم لنا أي شيء ذا قيمة عدا المعرفة الخارجية السطحية ممثلة في وصف **ممعن** للجسد، وغياب كامل للمعرفة الباطنية، وهذا راجع إلى الهوة العميقة التي تفصل بين الذاكرة الذكورية والذات الأنثوية فحدث التململ في فك لغز هذه الذات عند البطل أولا والقارئ في مستوى ثانٍ، وهذا راجع إلى أن المرأة كتبت نفسها ولكن كرجل، وأبدعت ذاتها كرجل كذلك[21]. وهذا بالضبط ما وقعت فيه أحلام بسبب اختيارها الفني المستوحى من النموذج الواقعي الذي جعلها تقدم حياة بصورة سلبية بل وتهمش دورها حتى يكاد يتحول إلى دور ثانوي[22].

ج- الذات والذاكرة المكانية:

يقرّ كثير من الدارسين المهتمين بالرواية النسائية المغاربية بارتباط المكان بالجسد في هذا النوع من الكتابة، وتتحقق هذه الرؤية في نص ذاكرة الجسد إذ تحضر قسنطينة بوصفها جسدا مغريا يفتح شهية الذاكرة الرجولية للاحتفاء بفحولتها في شكل تداعيات نفسية، يقول خالد بن طوبال بطل الرواية:

«كيف حالك؟

يا شجرة توت تلبس ثوب الحداد وراثيا كل موسم
يا قسطنطينية الأثواب
يا قسطنطينية الحب.. والأفراح والأحزان والأحباب. أجيبي أين تكونين الآن؟
ها هي ذي قسنطينة ..
باردة الأطراف والأقدام. محمومة الشفاه، مجنونة الأطوار
ها هي ذي كم تشبهينها اليوم أيضا.. لو تدرين»[23]

إن استحضار الكاتبة لمدينة قسنطينة هنا يتم عبر الذاكرة الفحولية مما جعل صوتها الأنثوي ينتفي، ولكنها تحضر في شكل جسد مديني، وبهذا تكون الروائية قد اختارت قدرها في الاختباء عندما اختفت وراء المكان هذه المرة في حديثها عن الجسد الأنثوي، بعد اختفائها الأول وراء صوت رجولي ممثلا في شخصية البطل خالد بن طوبال الذي تتحمل ذاكرته المسؤولية المطلقة في تشكيل هذا الجسد، وهذا إن دل على شيء إنما يدل على «حقيقة رؤية المرأة/ الكاتبة، للجسد وتعاملها معه عند ممارسة فعل الإبداع، فهي تتحدث عنه في الأغلب من وراء حجب، تلتقي والمنظور الاجتماعي الذي يعد حديث المرأة عن ذاتها وخاصة جسدها من المحرمات والموضوعات الممنوعة والمسكوت عنها، وبذلك تمارس في كتابتها عن الجسد وحديثها عنه لعبة الإظهار [والمخاتلة]. مما يؤكد أنها لم تستطع التحرر من ضوابط البيئة وضغوط قيمها وأعرافها ولعل مثل هذه اللعبة هي التي تمنح للكتابة النسائية بعدها الدرامي والجمالي»[24]، والسمة ذاتها تتكرر عند فضيلة الفاروق مع بعض الاختلاف حيث توظف المكان، ولكن بصوت ذاكراتي أنثوي مما يجعل المكان ملتحما بالذات ومعبرا عن الرؤية الخاصة للجسد وليس قناعا تختفي وراءه الذات. تقول البطلة: «لحظتها بكت قسنطينة، وطوقني الصمت، فإذا بالماضي ينزل دموعا شديدة الملوحة، وإذا بعينيك تسبحان في السماء، ..... كان المطر أجمل من أن نختبئ منه، أبهى من أن نغادره، كان رجلا مثيرا، يعرف أين يضع أصابعه، أين يرمي شفتيه، كيف يغمر الأنوثة، كيف يطوقها، كيف يغنجها، كيف يجعلها تبلغ قمة الشهوة»[25]، إن خطاب فضيلة الفاروق خطاب مخاتل يضع القارئ على حدود ملغومة مواربة فلا هو يصرح ولا هو يخفي إنه يستعمل الإيحاء والتلميح في وصف الجسد عن طريق «الاحتضان والالتحام المعبر عن الشهوة العارمة التي

تصل إلى حد الامتزاج بالآخر فالذوبان فيه، [إن قسنطينة هنا لم تصبح مجرد مكان أليف يعيش فيه الإنسان بل أصبحت بمؤطرات فضائها جذابة] تماما كجاذبية جسد أنثى خالقة تلك الأيروسية التي تصل إلى حد الانفعال فالهيجان عن طريق إثارة مشاعر القارئ والمستمع»[26]، ومع هذا فإن توظيف المكان في رواية **تاء الخجل** كان مقتربا من المواجهة والمكاشفة أكثر من الهروب والاختفاء وهذا بسبب تأنيث الذاكرة واستخدام ضمير المتكلم، لذا فإن قسنطينة تتحول إلى ذات أنثوية والمطر إلى رجل يعرف سر هذا الجسد ومكامن الشهوة فيه.

2- الاشتغال الفني

أ- الذاكرة أداة تخييل للمرجع:

إن الاشتغال على الذاكرة في النص الروائي لا يعني استنساخ المرجع الواقعي بحرفيته لأن الذاكرة بالأساس ليست سوى عملية انتقائية وتأويلية، و«الارتكاز على الذات في هذه الكتابات يستبطن جدلا بين الأنا والآخر والداخل والخارج والذاتي والموضوعي. ولا تعني قوة الإحالة المرجعية في هذه الكتابات أنها منعدمة الصلة بالتخييل. فكثيرا ما اكتسبت ذات المؤلف أبعادا نفسية ورمزية تنشأ داخل فعل الكتابة، وكثيرا ما اتسمت وقائع حياته بسمات تخييلية لم تكن لها في الواقع المرجعي التاريخي. ذلك أن الكتابة وإن جعلت همها الأول التعريف بالذات وسرد قصة حياتها، هي دائما خلق للذات وانبعاث لها جديد»[27]، وتتجلى قوة الإحالة المرجعية في ضمير المتكلم "**أنا**" المرتبط عادة بالذاكرة الذاتية، مما يجعل فضيلة الفاروق بطريقة غير مباشرة تتولى دور البطلة التي تتشابه معها في كثير من تفاصيل الواقع الذي تستحضره الذاكرة بدءا من آريس وصولا إلى قسنطينة، مرورا باستعمال ضمير المتكلم الذي يظهر في تشكيل العناوين الداخلية في شكل مواجهة بين الذات الأنثوية والآخر الذكوري، إذ حمل الفصل الأول عنوان "أنا وأنت" أما الفصل الثاني فكان بعنوان "أنا ورجال العائلة". ويتناسل ضمير المتكلم في الفصول ليسيطر على مفاصل القص التذكري مرسخا هذه المواجهة. تقول البطلة: «و**أنا** على شرفة الرابعة عشر، حين دغدغت مشاعري بنقائك، عشت الحيرة لأول مرة، أبصف النساء **أنا** أم بصف الرجال؟

لماذا اختلفت عن كل الرجال؟

أ لأنك ابن امرأة على رأي أهل الحي؟

أم لأنك اختلفت من أجلي؟

.....

أ تذكر ذلك الطوفان الذي يغمرنا معا **أنا** وأنت؟ أ تذكر صخب عيوننا؟

أ تذكر أجمل السنوات التي قضيناها معا؟»[28]

ولكن هذه العناصر السير ذاتية المبثوثة في جسد الرواية لا تعني بالضرورة التطابق الحرفي لأن الذاكرة لا تحتفظ إلا بالذاتي، والكتابة تقوم بتخييله في مرحلة ثانية. كما أن تطابق اسم البطلة الأول في نص "**ذاكرة الجسد**" مع اسم الكاتبة أحلام مستغانمي يشي بصورة ما بقوة الإحالة المرجعية، إضافة إلى حضور اسم والدها "سي الشريف". يقول البطل متذكرا البدايات الأولى:

«لقد اخترت لها هذا الاسم ... سجلها متى استطعت ذلك وقبلها عني... وسلم كثيرا على أمّا...

كانت تلك أول مرة سمعت فيها اسمك.. سمعته وأنا في لحظة نزيف بين الموت والحياة، فتعلقت في غيبوبتي بحروفه، كما يتعلق محموم في لحظة هذيان بكلمة..

كما يتعلق رسول بوصية يخاف أن تضيع منه..

كما يتعلق غريق بحبال الحلم..

بين **ألف** الألم و**ميم** المتعة كان اسمك

تشطره **حاء** الحرقة.. و**لام** التحذير. فكيف لم أحذر اسمك الذي ولد وسط الحرائق الأولى. شعلة صغيرة في تلك الحرب. كيف لم أحذر اسما يحمل ضده ويبدأ بـ "**أح**" الألم واللذة معا كيف لم أحذر هذا الاسم المفرد- الجمع كاسم هذا الوطن وأدرك منذ البدء أن الجمع خلق دائما ليقتسم»[29].

إن الكاتبة بعد أن تشظي اسمها بطريقة شعرية ملغزة تستفز بها ذائقة القارئ لجمع شتاته، تعود وتهرب ثانية من المشهد الروائي بإعطاء البطلة اسما ثانيا يقترحه البطل «حياة.. سأدعوك هكذا.. ليس هذا اسمك على كل حال. إنه أحد أسمائك فقط،، فلأسمينك به ما دام هذا الاسم الذي عرفتك به، والاسم الذي أنفرد بمعرفته. اسمك غير المتداول على الألسنة، وغير

المسجل على صفحات الكتب والمجلات، ولا في أي سجلات رسمية»[30]، إن هذه المراوغة السردية ليست سوى تخييل للشخصيات والوقائع والأحداث، وهذا ما وعته الشخصيات التي تتحدث بلسان الكاتبة هذه المرة، يقول خالد بن طوبال متذكرا قول حياة/أحلام:

«مازلت أذكر قولك ذات يوم

الحب هو ما حدث بيننا. **والأدب هو كل ما لم يحدث**»[31]

إن هذا المونولوغ التذكري يشي بفكرة التخييل، فالأدب/ الرواية لا تقول الواقع (ما حدث) بل تخيله (ما لم يحدث) وبهذا نصبح أمام نص تنتفي فيه المسارة المباشرة التي يوهمنا بها – للوهلة الأولى– القص التذكري وضمائر المتكلم والأسماء (أحلام، سي الشريف) وفضاءات الأحداث (قسنطينة وآريس)، التي تعد عناصر سير ذاتية مهمة، ولكن الذاكرة قامت بتذويتها لأن «الماضي يلحق دوما بحاضر التلفظ ويولد تعاليق وتقويمات أكثر مما يولده مجرد سرد»[32]، والذاكرة لا تحفظ الحدث بل أثره في الذات وبهذا نكون أمام تحريف أول يتضاعف عند الكتابة التي تقوم بتخييل الأحداث، وهذا ما انتبه إليه المنظرون المعاصرون حين وصفوا الذاكرة بأنها «عملية انتقائية وتأويلية»[33].

ب– الذاكرة والتوالد الحكائي:

تعد الذاكرة واحدة من آليات التناسل الحكائي، حيث تتداعى الذكريات تباعا، كما في نص "ذاكرة الجسد" الذي يحكي قصة خالد بن طوبال بوصفها الحكاية الإطار ثم تتوالد هذه القصة وتتداخل مع قصص أخرى فرضتها طبيعة النص التذكرية، فتحضر قصة روجيه النقاش اليهودي القسنطيني الذي تحفظ ذاكراته لقسنطينة صورة بهية ولكنه يخشى العودة إليها خوفا من مواجهة الذاكرة «دعني أتوهم أن تلك الشجرة مازالت هناك.. وأنها تعطي تينا كل سنة، وأن ذلك الشباك كان يطل على ناس كنت أحبهم، وذلك الزقاق الضيق ما زال يؤدي إلى أماكن كنت أعرفها.. أتدري.. إن أصعب شيء على الإطلاق هو مواجهة الذاكرة بواقع مناقض لها»[34]، إن الذاكرة الفحولية هنا تستدعي الذاكرة الغيرية الفحولية كذلك التي احتفت بالفقدان. في حين تتوالد الحكاية الإطار في نص تاء الخجل من رحم ذاكرة أنثوية؛ لذا تحضر الذاكرة الفجائعية بصورة مكثفة خاصة فيما يتعلق بقصة يمينة التي تؤطر حكايتها عوالم الاغتصاب الذي

كانت تتعرض له الفتيات زمن العشرية السوداء، ونظرة المجتمع إليهن، لذا تنتفض ذاكرة راوية لتروي حكاية المغتصبات لخالدة :«هل تعرفين ماذا يفعلون بنا؟ إنهم يأتون كل مساء ويرغموننا على ممارسة العيب، وحين نلد يقتلون المواليد، نحن نصرخ ونبكي ونتألم وهم يمارسون معنا العيب، نستنجد، نتوسلهم، نقبل أرجلهم ألا يفعلوا ذلك ولكنهم لا يبالون»[35] وفي المسار ذاته تندرج قصة الطفلة ريمة وغيرها تقول خالدة متذكرة: «حكاية كنزة جعلت الوحل يجتاح حلقي لكن الأسوأ في تلك الأيام كانت حكاية "ريمة نجار" طفلة في الثامنة رمت بنفسها من على جسر سيدي مسيد. لم أصدق أن الأطفال ينتحرون، لهذا حققت في الموضوع بنفسي وبعد أن رمتني التفاصيل في أكثر من متاهة، اكتشفت أن الوالد هو الذي رمى بابنته من على الجسر، نسي الناس الاغتصابات الجماعية وصاروا يفكرون بريمة. قال إنه خلصها من العار لأنها اغتصبت»[36]، إن الذات هنا تنسى آلامها من خلال تذكر آلام الآخر إلى درجة الالتحام به. وهذا ما جعل نص فضيلة الفاروق ينجح في الانخراط –انطلاقا من الذاكرة المؤنثة– في إطار ما يسمى الكتابة النسوية التي «ترتبط بنوع خاص من الكتابة، تلك التي تنبع من خلفية إيديولوجية. تنصب المرأة الكاتبة (وقد يكون الرجل أيضا) فيها نفسها مدافعا عن حقوق المرأة، كاشفة عن المواقف المعادية لها في ميادين مختلفة»[37]، وهذا ما اشتغلت عليه فضيلة الفاروق من خلال ذاكرة خالدة، في حين ابتعد نص ذاكرة الجسد عن هذه القضايا لأن الكاتبة اختارت ذاكرة خالد لتؤطر مسارات النص الفنية وقضاياه الإيديولوجية وبهذا يدرج نص ذاكرة الجسد ضمن الكتابة النسائية التي تدل على الكتابة التي تبدعها المرأة عموما.

رابعا– خاتمة:

* لقد استطاعت الذاكرة بوصفها تقانة سردية ومادة حكائية أن تحسم المسارات السردية الكبرى للنصين، من خلال اشتغالها الفني القائم على تخييل الواقع فهي لا تستدعي الواقع كما هو بل كما وقع في الذات

* أسهمت الذاكرة في إثراء النصين اللذين تتناسل حكاياتهما وتتوالد من رحم الذاكرة الذاتية والغيرية، وغالبا ما يكون هذا التناسل الحكائي متجانسا مع طبيعة الذاكرة في كل نص.

* نجحت الذاكرة في تحديد طبيعة كل نص انطلاقا من طبيعة ذاكرته حيث انخرط نص تاء الخجل في إطار الكتابة النسوية لما تأنثت الذاكرة فيه وعلا فيه صوت خالدة مدافعا عن قضايا الأنوثة في المجتمعات الذكورية، حيث أصبح النبش في الذاكرة بحثا حثيثا عن هوية الذات الأنثوية المعطوبة في هذه المجتمعات في حين لم يتجاوز نص ذاكرة الجسد حدود الكتابة النسائية، لأن الذاكرة لم تتجاور فيه الاشتغال الفني أما اشتغالها الجنسوي فقد انتفت فاعليته بسبب فحولة الذاكرة حيث حدث الانفصام بين الذات والذاكرة فظهرت حياة بصورة سلبية.

وفيما يلي جدول يلخص هذه الدراسة في شكل مقارنة موجزة بين النصين كما هو مبين أسفله:

أحلام مستغانمي		فضيلة الفاروق	
ذاكرة الجسد		تاء الخجل	
اشتغال فني (+)	اشتغال جندري (−)	اشتغال فني (+)	اشتغال جندري (+)
ذاكرة فحولية (خالد)= اختفاء		ذاكرة أنثوية (خالدة)= مواجهة	
ذاكرة + ضمائر الغائب= انفصام		ذاكرة + ضمائر المتكلم= التحام	
رواية نسائية		رواية نسوية	

هوامش:

[1] ينظر: ابن منظور: لسان العرب، مج3، تح عبد الله علي الكبير، دار المعارف (القاهرة)، دط، دت، ص1507

[2] محمد قاسم عبد الله: سيكولوجية الذاكرة (قضايا واتجاهات حديثة)، سلسلة عالم المعرفة (الكويت)، 2003، ص17

[3] زهير سوكاح: مفهوم الذاكرة الجمعية عند موريس هالبواكس، الحوار المتمدن، العدد 1755، تاريخ الإنزال 05.12. 2006، http://www.ahewar.org/debat/show.art.asp?aid=82628

[4] بول ريكور: الذاكرة التاريخ النسيان، تر جورج زيناتي، دار الكتاب الجديد المتحدة (لبنان)، ط1، 2009، ص18

[5] لورون بوتي: الذاكرة (أسرارها وآلياتها)، تر عز الدين الخطابي، هيئة أبو ظبي للسياحة والثقافة، (أبو ظبي)، ط1، 2012، ص13

[6] محمد معتصم: بناء الحكاية والشخصية في الخطاب الروائي النسائي العربي، دار الأمان (الرباط)، دط، 2007، ص22

[7] أحلام مستغانمي: ذاكرة الجسد، ، دار الآداب (لبنان)، ط13، 2000ص12

[8] نزيه أبو نضال: تمرد الأنثى (في رواية المرأة العربية وببليوغرافيا الرواية النسوية العربية)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر (بيروت)، ط1، 2004، ص111

[9] ميري ورنوك: الذاكرة في الفلسفة والأدب، تر فلاح رحيم، دار الكتاب الجديد المتحدة (لبنان)، ط1، 2007، ص117

[10] نزيه أبو نضال: تمرد الأنثى، ص11

[11] أحلام مستغانمي: ذاكرة الجسد، ص18

[12] أحلام مستغانمي: ذاكرة الجسد، ص43

[13] فضيلة الفاروق: تاء الخجل، دار رياض الريس، دط، دت، ص12.11

[14] ينظر: ميري ورنوك: الذاكرة في الفلسفة والأدب، ص117

[15] فضيلة الفاروق: تاء الخجل، ص12

[16] عبد الله محمد الغذامي: المرأة واللغة، المركز الثقافي العربي (المغرب)، ط3، 2006، ص207

[17] فضيلة الفاروق: تاء الخجل، ص24

[18] محمد القاضي وآخرون: معجم السرديات، الرابطة الدولية للناشرين المستقلين (تونس، لبنان، الجزائر، مصر، المغرب)، ط1، 2010، ص280

[19] فضيلة الفاروق: تاء الخجل، ص24

[20] أحلام مستغانمي: ذاكرة الجسد، ص34

[21] ينظر: عبد الله الغذامي: المرأة واللغة، ص121

[22] نزيه أبو نضال: تمرد الأنثى، ص111

[23] أحلام مستغانمي: ذاكرة الجسد، ص13

[24] بوشوشة بن جمعة: الرواية النسائية المغاربية، منشورات سعيدان (تونس)، 1998، ص268

[25] فضيلة الفاروق: تاء الخجل، ص31

[26] الأخضر بن السائح: شعرية المكان في الرواية العربية (ذاكرة الجسد نموذجا)، دار التنوير (الجزائر)، دط، 2013، ص201

[27] محمد القاضي وآخرون: معجم السرديات، ص354

[28] فضيلة الفاروق: تاء الخجل، ص12

[29] أحلام مستغانمي: ذاكرة الجسد، ص37.36

[30] أحلام مستغانمي: ذاكرة الجسد، ص42

[31] أحلام مستغانمي: ذاكرة الجسد، ص7

[32] محمد القاضي وآخرون: معجم السرديات، ص434

[33] جوناثان كيه فوستر: الذاكرة، تر مروة عبد السلام، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة،(القاهرة)، ط1، 2014، ص11

[34] أحلام مستغانمي: ذاكرة الجسد، ص134

[35] فضيلة الفاروق: تاء الخجل، ص45

[36] فضيلة الفاروق: تاء الخجل، ص39

[37] محمد معتصم: بناء الحكاية والشخصية في الخطاب الروائي النسائي العربي، ص7-8