وهم الأنوثة وسطوة المتخيل الذكوري في كتابات أحلام مستغانمي الإبداعية

Delusion of feminity And the supremacy of male Imaginative in the writings Ahlam Mosteghanemi creative

مسيكة ذيب *

تاريخ الإرسال: 2021/01/23	تاريخ القبول: 29 /2021/09	تاريخ النشر: 2022/11/10

الملخص:

لم تكن أحلام مستغانمي؛ أنثى المستحيل وسيدة اللهفة، خلال نصوصها الروائية سوى الوجه الآخر العصري لشهرزاد(الرمز التقليدي لسلطة الثقافة وقداسة الكلم)، والتي كانت محكومة بتاريخ إرثها الثقيل الوطء، وهكذا نجد الروائية ومن خلال حرائقها التي كانت تشعلها في مجمرة الذاكرة حبريا، لم تكن تسرد ذاتها، وتؤثث تفاصيل أنوثتها، وتدون رؤوس أقلامها- عفوا- فيوض أحلامها إلا من منظور الصوت الذكوري المستعار؛ شهريار الأسطوري، وهو في أوج حالته القنطورية، الذي ما استطاعت مقاومة سحر غوايته أو الانفلات من عقاله، فلعنته كانت تطاردها في حركة مدها وجزرها الإبداعية، وتهيمن على واجهة متخيلها السردي، وبالتالي فإن النص المؤنث لديها كان مستلب الهوية، مثلوم الملامح، ومقولة الأنوثة كانت مجرد خيوط واهية، وكأن انكفاءها إلى محراب الكتابة المؤنثة كان لا يتم إلا تحت وكالة أو وصاية ذكورية.

الكلمات المفتاحية: الذكورة، الخطاب المؤنث، المتخيل السردي، أحلام مستغانمي.

Abstract:

Ahlem Mostaghanemi was not a female of the impossible and the lady of strong desire. Through her novels, she has shown the other face of Chahrazed (the traditional figure of cultural authority and linguistic sanctity), who was governed by her historical legacy. Thus, we find that this novelist was not narrating stories of herself or of her feminity, she was rather

* جامعة باجي مختار–عنابة Massikadoc77@gmail.com

expressing herself through a male voice, the legendary Chahrayar, whom she could not resist nor escape his seduction. She was haunted by him when creatively narrating her stories. Thus, her female text was deprived from identity and effaced from features. Feminity in her text was just an illusion and her feminist writing was taking place under male tutelage.

***Key words**:* Masculinity , Feminine discourse , Narrative visualizer , Ahlam Mosteghanemi.

*** *** ***

المؤلف المرسل: مسيكة ذيب massikadoc77@gmail.com

1. على سبيل التقديم:

تربع الرجل على عرش المملكة الأدبية ردحا من الزمن، واستفرد بالقول – متباهيا بخيلائه– في ساحة الشعر والسرد على حد سواء، ليهيمن قلمه الذكوري هيمنة كاسحة، ويرسخ حضوره تأسيسا لمجد أدبي أسطورته واو الجماعة، مقابل استبعاد واضح للمرأة، وتهميش مقصود لأدوارها الفاعلة في هذا المجال، كتما لأنفاسها ومصادرة لصك حريتها، في ظل مجتمع سادته ثقافة المذكر، ونسق التفكير البطريركي المتسلط.. فأن تكتب المرأة (المقصاة والمدانة ثقافيا لأسباب خارج دائرة التوصيف البيولوجي)؛ معناه أن تزاحم الرجل في ملك توهم فرادة الاستحواذ عليه، أن تشاركه مقام البوح ومحراب قداسة الكلم ... أن تنازعه ... تنافسه ... تكسر شوكة عنفوانه تفوقا وتجاوزا في صياغة أنماطها الخطابية المؤنثة ... وهذه مخاوف متأصلة ومتجذرة في الكيان الذكوري.

هكذا إذن، تلغى المرأة من فضاءات الكتابة المحتكرة، «لأن التاريخ الذكوري يزرع فيها القناعة بضعفها وعدم قدرتها على الابتكار، وهذه البديهية تؤكدها كل النصوص وتثبتها الوقائع والرموز، ومن هنا تبدأ المرأة بالابتعاد عن مجال الإبداع والكتابة لأنها تشعر بخوف لا مثيل له من هذا العالم السحري المرتب من طرف الرجل إنه نظام موضوع ومؤطر حسب إستراتيجية ذكورية معلومة، ومساهمة المرأة في هذا النظام من خلال فعل الكتابة لا يمكن أن يتم إلا بعد تقديم تضحيات لا حصر لها»[1].

وفي ظل هذه الرؤية الاضطهادية للرجل، والتي استأثر فيها بالكلمة لحق نفسه، مؤكدا على أن ذاته الذكورية لا تزال تحتفظ بـ: «جينات أو "كروموسومات" الجاهلية الأولى»[2]، وجب على المرأة أن تنبري –وبكل استماتة – للدفاع عن كينونتها وأنوثتها وهويتها المثلومة المستلبة، وذلك بالسعي جاهدة إلى بلورة قناعة ثابتة على مستوى تصوراتها الخاصة، تستدعي تأنيث بعض الفضاءات الثقافية الفارهة بلمستها الناعمة، وإلحاق نون النسوة بكثير من الأفعال المجتمعية، ومن هنا تشكل لديها وعي بضرورة إثبات وجودها، وتشييد صرح كيانها المتوج بوهج الطموحات الأنثوية، وعرفت يقينا– بعد كل التجارب التي خاضتها- أن ذلك لن يتم إلا عبر بوابة الكتابة، وتأثيث مساحات البياض بوحدات حبرية تأبى الانمحاء والانسحاق، لتنشأ وشائج قربى وطيدة بينها وبين الدال اللغوي، وهكذا فإن «العلاقة بين المرأة والكتابة هي إشكالية تاريخية وحضارية عامة تنبئ بكثير من التحولات في التصورات والخطابات»[3].

وإذا كانت المرأة قد تبنت الكتابة كوجهة إبداعية راسخة، لا مجال للتراجع عنها، وتأكدت يقينا أنها قلعتها الحصينة، وسلاحها الوحيد للذود عن نفسها، وإثبات كينونتها ووجودها، فهل استطاعت أن تنفلت من عقال الرجل وسلطته الذكورية، لتهندس لذاتها ملامح هوية أنثوية عتيدة وعنيدة خاصة بها، أم أنها لا تزال ترزخ تحت وطأته وسطوته، وتحتكم إلى أعرافه ومواضعاته الأدبية؟ وبتعبير آخر: هل نجحت في تأنيث نتاجاتها الشعرية والسردية، وإضفاء لمستها الناعمة لغة وفكرا على مختلف التشكيلات الخطابية التي كانت تنبجس من لدنها؟

2. أحلام مستغانمي وهاجس الكتابة المؤنثة:

لقد وجدت المرأة في الكتابة ملاذا ومتنفسا، للتخفيف من عبء الإرث الاجتماعي الذي يثقل كاهلها والانفكاك من ربقة السلطة القمعية، والنظرة الذكورية المترصدة لها والتي «تؤدي إلى نوع من القتل الخفي»[4]، لقد استحالت – بالنسبة إليها– أداة لتحقيق ولادة أنثوية جديدة، وقدرا محتوما لمجابهة المظالم والفواجع داخل معترك الحياة، بل

«بحثا عن أفق أوسع للحرية، تحقق فيه المرأة توازنها المفقود بين ذاتها الداخلية وذاتها الاجتماعية بين ما ترغب بإعلانه وبين ذلك المسكوت عنه»[5].

إن تشخيص علاقة المرأة بالكتابة، بعين الريبة الذكورية التي أدلجت لهذه الفكرة طويلا في نسق الثقافة العربية ذات النزوع البطريركي، تجعل من هذه الممارسة التي ترتقي بالكلمات إلى معارج القداسة شبهة وخطيئة نسائية لا تغتفر، وهي نظرة فيها إدانة صريحة لكل أنثى احترفت الكتابة، وامتطت صهوتها نحو مدارات ضاجة بالمغامرة والمخاطرة، فها هي **أحلام مستغانمي** التي تعشقت الكتابة، كما لم يتعشقها أحد تلوح بكلماتها مرافعة ضد هذه التهمة الذكورية المغرضة، منصفة المرأة المبدعة التي تتموضع فوق مستوى الشبهات، تقول في روايتها **ذاكرة الجسد**: «لا تبحث كثيرا.. لا يوجد شيء تحت الكلمات. إن امرأة تكتب هي امرأة فوق الشبهات .. لأنها شفافة بطبعها. إن الكتابة تطهر مما يعلق بنا منذ لحظة الولادة.. ابحث عن القذارة حيث لا يوجد الأدب!»[6].

هكذا إذن، فقد طغى منطق الحبر وطقس الاحتفاء بالكلم عند **أحلام مستغانمي**؛ المرأة المبدعة التي بدت محمومة ومصابة بداء الكتابة، هذا الأخير الذي لا تظهر أولى أعراضه، إلا حينما تنتابها حاجة ملحة لاحتساء كوب حليب ساخن؛ «فالحليب يمثل للجزائريين ما يعنيه الشاي للإنجليز والقهوة للبدو»[7]، إنها تعتنق أبجدية الحرف حد التماهي في كينونته، لتتحول الكتابة بالنسبة إليها إلى مسألة موت أو حياة، إلى قدسية وقتية تحتاج إلى الابتهال، والبحث عن مصادر إلهام، بل تغور في وجدانها لتصبح الشغل الشاغل، والهاجس المركزي، وشهوة المبتدأ والمنتهى، ولربما- وحسب اعتقادها- فالإنسان «يحتاج إلى أن تكون الكتابة عشيقته لا زوجته، ولعله لا مهنته، ليواعدها بشغف سرّا كل مساء»[8].

تدخل **أحلام مستغانمي** -التي تريد أن تجعل من الأدب دهشة تقفز إلى قلوب قرائها – دوائر الكتابة لتهندس ملامح هوية أنثوية كانت ضائعة، إنها تشهر ريشتها في وجه العدم وصفحات البياض المقلقة، وهي التي تدري أن ملك الوزير يونان لم يجن عليه سوى البياض بإيعاز من الحكيم رويان في المحكيات الألف ليلية، وهكذا فقد جاء غلاف كتابها الأخير **شهيا كفراق**، ليعكس لنا كوجيتو الروائية: «أنا أكتب، إذن أنا أتحرر»، وليؤكد على

بعد نظر الأنثى التي أبت إلا أن تخرق كل الحجب، وتشيد أركان قلعتها الأدبية الحصينة الخاصة بها.

تؤسس الروائية من خلال الخطاب الغلافي -و«الذي يعد بمثابة جينيريك للعمل الأدبي لما يتضمنه من علامات لغوية وبصرية، وما يشتمل عليه من مؤشرات أيقونية وإشارات سيميائية وعتبات توضح طبيعة العمل وتعين هويته وتحدد جنسه الأدبي»[9]- لرؤية خاصة إزاء الإبداع/الكتابة، فما من شيء مجاني في هذه العتبة الأولية التي تنتصب كمصاحب نصي، ذو طبيعة فضائية ومادية تتعلق بالفضاء الداخلي الأكثر خارجية للنص، ذلك أنها تعمل على تبئير واستدعاء كوكبة من العناصر اللغوية وغير اللغوية، بهدف أسر القارئ وجعله ينساق وراءها مفتونا بجاذبيتها، مأخوذا بسحر غوايتها، سعيا منه لاقتناص المخبوء الدلالي المضمر، فالغلاف لم يعد مجرد «حلية شكلية بقدر ما يدخل في تضاريس النص»[10]، ويهندس أولى النبوءات والاستشرافات المعنوية له، إنه أكثر من توشية غرافية أو لعبة بصرية لونية، وفي ذلك تأكيد على أهميته القصوى ومقصديته الكبيرة في التشكيل والتوظيف، الأمر الذي من شأنه أن يجعل منه فضاء علاماتيا مدججا بدلالات ثرية، بل منجما نفيسا محملا برؤى لغوية وإيحاءات بصرية غائرة في التدليل، وفضاء خصبا لتقاطع اللغوي المجازي مع البصري التشكيلي على أعتاب المنجز النصي.

والحقيقة أن الذي يعنينا بشكل خاص في هذا المصاحب النصي هو الدوال الأيقونية، التي ترسم لنا كونا تخييليا منفتحا على أفلاك مزدحمة بالاحتمالات والتأويلات، بل يقدم لنا «وصفا ترميزيا متساميا لدلالة النص»[11]، وهو ما يحتاج إلى قارئ مؤدلج بثقافة نوعية وخبرة فنية عالية المستوى.

يضع المسح البصري لعتبة غلاف هذه المعمارية النصية **(شهيا كفراق)** بين أيدينا قلة من الدوال البصرية الهائمة والعائمة على أرضية بيضاء اللون تتسم بالرحابة المغرية، لكن رغم ذلك، فإنها تمتاز بكثافة إخبارية وتدليلية عالية، إذ نلتقط ريشة طائر (زرقاء) تتقاطر حبرا- والريشة هي أداة ورمز للكتابة في تقاليد التدوين العربية القديمة-، وقد انبثقت هذه الريشة –التي بدت وكأنها هي التي تخط أبجديات عنوان شهيا كفراق- في

لحظة ميلاد رائعة من ألف كلمة (فراق) على مستوى جملة العنونة (على ما للألف الممدودة من دلالة على الإلحاح في إسماع الصوت أو المناجاة)، في خط عمودي يوحي بـ: «السمو والعظمة والشموخ والوقار والنمو والاستقرار والثبات [و] أحاسيس التوازن»[12]، لكن سرعان ما نلحظ أن هذا الخط الرأسي قد تنازل عن شيء من شموخه وعنفوانه، وغير من اتجاهه (دون أن ينكسر)، منعطفا نحو اليمين–وكأنما هناك عقبة تترصده وتقطع الطريق أمامه- مستمسكا بروح التحدي، مواصلا رحلته نحو المدى البعيد، تحيينا لطموح ما كان قد سكن أوصاله، وفي انحناءة الخط دلالة قوية على الأنوثة و«الوداعة والرشاقة والجمال والرقة»[13].

وغير بعيد عن نهاية هذه الريشة - التي احتلت مساحة معتبرة من فضاء اللوحة – نرى سربا من الطيور قد انطلق (جهة اليمين) محلقا في أرجاء السماوات العليا بتلاوين متباينة (أزرق، أخضر وأحمر)، تتقصد تغييب الانسجام والألفة، والتعزيز من حضور ملامح وأمارات الفرقة والانشطار، على ما للطيور من دلالات غائرة في الإيحائية، فهي قد تأتي كرمز: للسلام والحرية والسلطة والتفاؤل والوفاء، أو قد توحي بنقيض هذه القيم الإيجابية، فتبدو دالة أكثر على الهجرة والفراق والأسر والتشاؤم ... إلخ.

وإذا ما عقدنا الصلة بين العنوان وهذه الطيور المختلفة الألوان، لاحظنا أن الكفة تميل إلى ترجيح الصنف الثاني من الدلالات؛ وهي الفراق والهجران والبينونة والانفصال، وكأن الناصة لا تخفي رغبتها الملحة في امتطاء صهوة فراق الرجل، وهجرانه والانفصال عن دوائره؛ فراق راحت تجمله وتضفي عليه هالة سحرية بلمستها اللغوية المتأنقة والمتألقة، ليتحول إلى شيء مشتهى ومرغوب فيه حد الاستزادة، على الرغم من أنها تدري جيدا أن لهذه الكلمة وقعها الشديد والمدوي، إذ نسمعها تقول: «قلت الفراق...؟ يا للكلمة! كيف لصاعقة أن تكون كلمة؟! إنه هزة وجدانية خارج التوقعات الجيولوجية، زلزال لم يضع له ريختر درجة في سلمه لأن ارتداداته قد تمتد لأعوام، يأتي على كل بنيان خلته سقفك الأبدي...»[14]، وهكذا، فإن عتبة العنوان تأتي لتحطم أفق الانتظار، وتخسف بسقف التوقعات، ولا نستطيع كشف الستار عن هوية هذا الرجل إلا بالعودة إلى المتن النصي، والذي يشي بأنه بطلها المشتهى ومحرمها الأدبي المبجل **(خالد بن طوبال)**، والذي كانت مسكونة به، وبصمته المباغت بين الجمل، وإيحاءاته بقبل مسروقة لم تحصل ولن تحصل

أبدا، وبجسده الذي خاض معارك وحروبا حامية الوطيس، أورثته ألما وعذابا وعاهة وجرحا لن يندمل لسنين، فهل تريد **أحلام** من خلال هذه اللفتة السردية إعادة الاعتبار للأنثى، أم أن الأمر لا يعدو أن يكون مجرد حيلة روائية لا غير؟

كما أن الطيور – وعلى مر الأزمان- لطالما تحولت إلى مصدر للإلهام الدائم أدبيا وثقافيا وعلميا، فقدرتها على التحليق عاليا تحفز الذات المبدعة على الانطلاق والانعتاق من عقال الصمت، تعبيرا على رحابة الأفق، والتسامي والتطلع إلى تحقيق الطموحات الدفينة.

وبالإضافة إلى كل ما سبق، فإن الذي يلفت انتباهنا في صورة الغلاف هو هيمنة اللون الأبيض، والذي يراه المتخصصون في حقل الفن التشكيلي أنه يمثل: «غيبوبة الألوان، إنه يشبه الصمت الذي يحتوي على كل إمكانيات المباشرة، عندما يكون لماعا يصبح نوره متعبا، وعندما يكون وحيدا يصبح مزعجا، يمكن استعماله كلون خلفي (Couleur de fond) وذلك لإبراز أهمية الألوان الأخرى»[15].

ويمكن التأكيد من جانب آخر على أن هيمنة اللون الأبيض على عتبة هذا الغلاف، لا توحي سوى بصفاء قريحة الكاتبة (الروائية)، وسعة وكثافة سيولتها السردية، ورحابة أفقها التخييلي الإبداعي.

أما اللون الأزرق الفاتح (أو السماوي)، والذي يعلن حضوره إلى جانب الأبيض، فإنه من الألوان المنضوية تحت مظلة مجموعة لونية كبرى، سميت ألوانا باردة، ربما لأن السماء والمياه وكلاهما مصادر برودة تميل ألوانها إلى الزرقة، إنه لون لا يخرج في إحالته الدلالية عن نطاق كونه لونا حالما وقادرا على خلق أجواء خيالية، كما أن الفاتح منه تحديدا يدل«على الثقة والبراءة والشباب ويوحي بهدوء البحر واعتدال المزاج...إنه لون الأمل والثبات والدوام والحزن والإخلاص والولاء، لون الهدوء...[بل] إن البعض يرى فيه لون الذكاء والفطنة... والكلام والروح الأرستقراطية، وفي بعض الحالات يراه الآخرون أنه رمز الصداقة والخلود»[16].

هكذا، فقد بدا الغلاف– (بعناصره الأيقونية: الريشة المتماهية مع الحبر والطيور المحلقة نحو عوالم فسيحة) متواطئا مع رغائب الكاتبة (الانفصال والفراق)، معبرا عما يختلج في ثنايا نفسها الرقيقة، فالهاجس المركزي الذي كان يسكنها ويتربع على عرش كيانها هو الكتابة، التي حملت مشعلها وراحت تقتات من نسغ كلماتها، ثم تنثرها بهاء ورونقا في عيون قرائها، فعبرها فقط تستطيع التحرر والانطلاق بعيدا نحو عوالم مأهولة بالرحابة والانفتاح على اللامتناهي.

3. ميثاق الكتابة السردية النسوية:

تشكل **أحلام مستغانمي** صوتا سرديا بارزا، وقلما روائيا استثنائيا في حقل الكتابة النسوية العربية عامة، والجزائرية على وجه الخصوص، فقد استطاعت وبحساسية الأنثى المبدعة المثقفة تشييد عوالمها الروائية الخاصة بها، وذلك بتطويع إستراتيجية المخاتلة والمواربة تارة، وتعميد اللغة الحكائية بماء الشعرية الطافحة تارة ثانية، حتى بدت مشروعا لانتفاضة نسوية مناوئة لـ«الثقافة الذكورية كسلطة مهيمنة على اللغة إبداعا ونقدا »[17].

هذه هي **أحلام مستغانمي** الروائية التي كسرت جدار الصمت، وانخرطت في حقل التجربة الإبداعية، لتسجل «اسمها بجدارة إلى جانب كتاب الجزائر للكبار: الطاهر وطار، ورشيد بوجدرة، وواسيني الأعرج وعبد الملك مرتاض »[18]، إنها مسكونة بالكتابة حد الحلول والتماهي، فالأبجديات عندها لها وقع خاص وبعد جمالي مدجج بالسحر والفتنة والغواية... وكأنها لا تتقن شيئا غير شحذ همة الكلمات، واستثارة عنفوانها، لأجل ذلك كانت وسيطها الخطابي الذي استطاعت– عبر منافذه – أن تخرج من خدرها، أن تتنفس الحياة عبقا، وتهيم شغفا في تعاريج السرد بوحا وشوقا، تفجيرا للأسئلة المضمرة، وتحريكا للآسن المثقل بالأوجاع الغائرة، بل ارتيادا للمناطق القصية المطمورة في زمن الخيبات والهزات العاطفية، وبالفعل وفي غمرة وجد ووله تمخضت عنها أجنتها الروائية:(« بالنسبة لي، لا جدوى من مراجعة « روزنامتي الشهرية» في الأدب. كما في الحياة، سأحبل في لحظة سهو خارج الأيام المخصصة للإخصاب، وخارج رحم المنطق الإبداعي، هكذا أنجبت رواياتي...»)[19]، لتضع القارئ على تخوم بهجة آسرة، مشحونة بالرغبة الجامحة في التشظي والتلاشي في زخم حركة المد والجزر لبحورها الحكائية.

إن **أحلام** التي تكتب بروح عارية ... وترتكب جرائم حبر في حق نفسها، تدرك تماما أن ما تكتبه هو بعمر الجرح الأنثوي في ارتحالاته واستكاناته عبر محطات التاريخ الإنساني المديد، فالمأساة عميقة ومتجذرة، ونون النسوة لطالما كانت - ولا تزال- محط اتهام، وبؤرة اختزال لوزر العالم وآثامه التي لا تهمد، فمذ أزل كانت حواء رمزا للخطيئة الأولى، ثم حبلت الخطيئة فأنجبت زليخة (العزيز)، ثم طغت الجاهلية الكبرى، فأضحت هذه الأنثى مستلبة في حياتها بقيود ثقافة الوأد، لتغدو بعدها خائنة، ساحرة، شهوانية وفاجرة... وتطول عريضة الاتهامات بما لا يتسع المقام لذكره.

وعلى هذا الأساس، فإن **أحلام** – وعلى الرغم من خيباتها المتكررة – تواصل الإمساك بتلابيب حلمها الجميل، والعض على نواجد القلم دحضا للموت الإبداعي، وهكذا كانت الكتابة هي عزاءها الوحيد لإثبات وجودها الذاتي، وتأشيرتها المثلى للدفاع عن أنوثتها المسلوبة، بل وقودها المتوهج لإشعاع الدفء في القلوب الباردة التي اجتاحها صقيع الحرمان العاطفي، إنها أهم مساربها للهروب: (« الكتابة هروب، فهل تكون القراءة كذلك؟»[20])، والتخلص من قيود المجتمع البطريركي وهيمنة العقل الذكوري الناقم على الأنثى، والذي يجعل مهمتها تقتصر على «أن تكون وعاء للإنجاب واللّذة، وخادمة للرجل ترضخ لأوامره ولا تفكر أبدا بالانفلات من حظيرة سطوته، وإلا فإن المصائب الهالكة ستحيق بها»[21].

وإذا كانت الكتابة عند **أحلام** طقسا من طقوس المواعدة السرية، ومصادفة جميلة وهبتها إياها الحياة: (« في الكتابة أيضا قد تهدي لك الحياة مصادفة تيسر لك أمر كتاب وشخصا يلهمك نصا جميلا تعسرت عليك كتابته لسنوات لسبب تجهله أنت نفسك»)[22]، فإن الولوج إلى محرابها – تبعا لمنطقها النسوي – لن يكون بالأمر الهين، ذلك أن على الذي يتخذ منها منفذ عبور للكشف والمكاشفة، عليه أن يدرك أنه يقبع على ذروة جبل بركاني مؤجج، قابل للانفجار في أية لحظة، فـ «الكتابة لا تهادن إنها فعل عنيف وفعل إرباك قبل أن تكون فعل اختلاف باعتبارها حال ارتحال دائم بين الأسئلة وانتهاك متواصل لمنطق الأجوبة»[23].

هكذا بدت **أحلام** تعيش الكتابة كحالة لها فصولها ومواسمها القابعة في عمق الذاكرة المتنكرة للنسيان، لها أقاليمها وأرخبيلاتها، جزرها وشطآنها، ومدائن للإقامة وأخرى للترحال، إنها تدرك جيدا أن ما تبدعه ينضوي تحت مظلة الكتابة النسوية، لأجل ذلك نراها تعمد إلى تقديم توصيف دقيق - عبر وسيط تقليدي مقولب ذكوريا- حول المسيرة العمرية للمرأة الكاتبة، انطلاقا من لحظة ميلادها، وصولا إلى سن يأسها الإبداعي، تقول: «...أمي تعتقد أن الكتابة بالنسبة للنساء تبدأ كما مهنة عارضات الأزياء في سن الثامنة عشرة، وتنتهي في الثلاثين، وأن على الكاتبة أن تتقاعد عند بلوغها الثلاثين من العمر، قبل ظهور أول تجعيدة على وجهها وأول شعرة بيضاء... »[24]؛ ومعنى ذلك أن الفئوية- أو بالأحرى الجنسية- غدت معيارا في التصنيف النوعي للأدب إلى أدب ذكوري وآخر نسوي، وهو تصنيف غالبا ما يظهر ازدراء للنساء وإعلاء لشأن الرجال، بل يعكس موقفا سلبيا اتجاه كتابة المرأة، ويسمها بمياسم تسيء إليها، وتنعتها بالدونية القصوى، «ففي السويد مثلا ظهرت تسمية للأدب الذي تكتبه المرأة بأدب (الملائكة والسكاكين) وهو ما قلده أنيس منصور فأطلق على ما تكتبه المرأة (أدب الأظافر الطويلة) أي أنها مستعدة وهي تكتب إلى الخربشة والانتقام من الرجل. ثم أوجد إحسان عبد القدوس تسمية أخرى حينما سمى أدب المرأة بأدب (الروج والمانيكير)، لأنه يرى أن أدبها صوتي وأدب شكلي تعتني فيه بالتأثير الرنيني والتخيلي عن طريق اختيار الجملة والعبارة دون التدقيق في الموضوع»[25].

إذن، تكتب **أحلام** لتثبت ذاتها ووجودها، ولتؤكد جدارتها بالأنوثة، « فوجود الذات مكتوبا على الورق هو الذي دفع الكاتبات إلى الشغف بالورق والقلم وقضاء الأوقات الطويلة في صحبتها»[26]، وبالتالي فإن الجلوس في حضرة الكلمات هي ما يشعرها بكينونتها حقا، ويضفي على حياتها نكهة خاصة، فمن خلال الكتابة فقط تستطيع المواجه والمجابهة، وركوب موجة التحدي ضد الآخر(الرجل)، تنصلا من تبعيته وخروجا من دوائر عنجهيته.

إن **أحلام** التي تختزل تاريخ أنوثتها في الكتابة، وتعيشها كلحظة عشق آسرة تبدأ بالغزل والمداعبة، وتنتهي بالنشوة[27]، كانت قد بدأت مسيرتها الإبداعية كشاعرة، لكنها فضلت -فيما بعد- الاتجاه إلى مجال الرواية كتقليد من تقاليد الكتابة الأدبية، التي راحت

تمارسها المرأة وبكثافة في العصر الحديث، وذلك إيمانا منها بأن الرواية - كتوليفة سردية لها مكانتها المائزة بين الأشكال السردية الأخرى- أكثر مرونة وطواعية وسلاسة إنها: «مساحة كبرى للأسئلة التي ليس بالضرورة أن تجد لها أجوبة»[28]، بل أفق كتابة أرحب يمتلك القدرة على استيعاب هموم المرأة ومعاناتها على الصعيدين النفسي والاجتماعي.

وعلى الرغم من صعوبة ارتياد عوالم الكتابة في فن الرواية -نظرا لكونها لا تكتفي باقتناص اللحظة أو الحدث من أجل نظمه أو تدبيجه، كما في القصة القصيرة أو القصيدة مثلا، بل إن الرواية بحاجة إلى متابعة دقيقة لمجمل التغيرات والمعطيات، ثم التعبير عنها بأسلوب فني ماتع وشائق، وهذا بالطبع، يتطلب إلى جانب الموهبة والتعليم والدربة، تفرغا واستقرارا وهدوءا، وتجربة حياتية ثرية، قد لا تتطلبها كتابة القصة القصيرة أو النص الشعري- إلا أن **أحلام** بدت شغوفة بها حد المنتهى، إذ جعلتها خيارها الأول في الكتابة، وحتى بطلتها حياة في روايتها الأولى **ذاكرة الجسد** كانت كاتبة روائية بامتياز، يقول الراوي **(خالد بن طوبال)**:« يومها تذكرت حديثا قديما لنا، عندما سألتك مرة... لماذا اخترت الرواية بالذات وإذا بجوابك يدهشني. قلت يومها بابتسامة، لم أدرك نسبة الصدق فيها من نسبة التحايل: كان لابد أن أضع شيئا من الترتيب الداخلي وأتخلص من بعض الأثاث القديم، إن أعماقنا أيضا في حاجة إلى نقض، كأي بيت نسكنه، ولا يمكن أن أبقي نوافذي مغلقة، هكذا على أكثر من جثة...»[29].

وإذا كانت **أحلام مستغانمي** قد جعلت من الرواية ميثاقا سرديا أنثويا، سعت من خلاله إلى تحرير طاقاتها الإبداعية الخلاقة، والكشف عن هموم الذات البشرية « في زمن التيه والحب الذي يعاشر الموت، لينجب منه جيلا من البائسين...»[30]، فهل كانت على وعي كامل بكينونتها المؤنثة؟ أكانت تحكي ذاتها أم تحكي قطبها المذكر عن طريق استعارة صوته السردي؟ أو بتعبير آخر: هل كانت الكتابة الروائية لديها ضربة حرة؟ أم أنها انبثقت من خطوط التماس الذكورية؟ أو لنقل بتعبير آخر: هل تمكنت **أحلام**-ككاريزم إبداعي له وزنه وثقله في ساحة الرواية الجزائرية، بل العربية عامة- الدفاع عن شرف الكتابة النسوية؟

وهي التي كانت تردد قولها في إصرار: «أقول دائما إنني لا أدافع عن كتاب، أنا أدافع عن شرف الكتابة، نحن نكتب الكتب لتدافع عنا»[31].

3-1. أحلام الوجه الآخر لشهرزاد:

إن القارئ لإبداعات **أحلام مستغانمي** السردية، سيلحظ -ومن دون عناء- أن نصوصها الروائية قد جاءت في صيغة حكايات، تسترفد- في ملامحها- شيئا من سحر وسخاء المرويات الألف ليلية، وسيستعيد- وهو في أوج نشوته القرائية- صورة الحكواتية شهرزاد سيدة الفجيعة والخطاب المراوغ، الراوية المؤطرة، بل الأنثى التي خبرت الحكي، واحترفت القص المشوق، فجعلت من الحكاية المليحة وسيلتها المثلى، بل رهانها الحقيقي من أجل الحفاظ على حياتها وإرجاء موتها، فأن تقص مساو لأن تعيش، وبالتالي فإن: «الحكاية تساوي الحياة وغيابها يساوي الموت»[32].

لقد استطاعت شهرزاد عن طريق سردها لمجموعة حكايات ذات كيمياء عجيبة وقوة علاجية لا تضاهى ترويض الملك شهريار، وتخليصه من حنقه وهوسه وحقده ضد النساء، وهكذا فقد صارت بمثابة إلهة الخير التي انتصرت على إله الشر، وأعادت للحياة صفاءها ورونقها، بل قلبت صفحاتها القاتمة، لتغدو أكثر بهجة وأشد ألقا ونضارة.

والحقيقة أن **أحلام**- وهي تكتب نصوصها الروائية- باتت مشدودة إلى جدتها السالفة شهرزاد، مأخوذة بسحرها، متلبسة بلبوسها، إذ لا يخفى علينا أنها تلتقي معها في العديد من القواسم المشتركة، وتأخذ عنها بعض الطبائع والممارسات الطقسية والأعراف السردية.

وإذا كانت شهرزاد قد استحوذت – وكما يرى **عبد الفتاح كيليطو**- «على ورقة رابحة على درجة كبيرة من الأهمية، وهي فن الحكي»[33]، إذ بدت متسلحة بإتقان السرد ومراوغاته، متحكمة في دفق الحكي وانهمار شلالاته، ماضية بسخاء في استدعاء زخم محمولاته، في تعقيداته ومسراته، بوجوه عديدة متقلبة باستمرار، تغري وتشاكس وتخاتل، وتستدرج وتريح وتماطل، فإن **أحلام مستغانمي**- بدورها- قد امتلكت زمام القول، وأظهرت براعة لا تضاهى في تحريك بيادق الحكي، وصوغ خيوط السرد المتوهجة، ففي غمرة الانسياب المطلق المعانق لوله الحياة، استطاعت أن تشيد صروح بناءاتها الروائية

باحترافية عالية، متخطية كل قوانين الديباجة السردية، وكأنها لا تتقن شيئا غير الحلول في جسد الكتابة، التي كانت تأسرها من رأسها إلى أخمص قدميها ولعلها تؤكد على ذلك حينما تقول: «فالكتابة هي ما أتقنه حقا»[34].

ونظرا للمكانة المائزة التي تحتلها الحكاية في النص الألف ليلي، والحفاوة والتبجيل اللذين حظيت بهما، فقد ارتأت شهرزاد أن لا ترويها إلا إذا جن الليل في طقس احتفائي مدجج بكل مباهج الفتنة والجلال، ولليل قداسته، فهو وقت الأسرار وموطنها، والبؤرة الزمنية التي تتبرعم فيها الألغاز، وتتسع في حدودها المفاجآت والمقالب وهكذا فكلما جاء الصباح سكتت سلطانة الحكي عن الكلام المباح.

وإذا كانت شهرزاد ملكة الليل بامتياز، إذ لا تقيم محافلها السردية إلا في هذا الميقات الزمني، فقد وجدنا **أحلام**– هي الأخرى- قمرية النزوع إبداعيا، فنهم الكتابة لا ينتابها إلا إذا حل الليل وسكنت الخليقة، إذ تقول: «...برغم كونه على الأرجح لم يسمع بي، أصبح هاروكي صديق ليلي، أشاطره ضحكتي، كلما قفزت ليلا من سريري نحو المطبخ بحثا عن شيء شهي يمكنني التهامه لأتمكن من مواجهة الكتابة»[35].

وعلى غرار شهرزاد التي حالفها الحظ في امتلاكها لوجاهة العلم والثقافة -إلى جانب حيازتها لسلطة الحكي- لا لشيء إلا لأنها عاشت بصحبة الكتب لمدة طويلة، فقد وجدنا **أحلام** قد تشبعت بروح الثقافة، وتغذت من معينها الخصيب، فنصوصها لا تسلم قيادها للقارئ بسهولة، لأنها مدججة بخلفيات ثقافية ومعرفية ذات طابع موسوعي، وعلى هذا الأساس، فإن الروائية لم تكن سوى الوجه الآخر(المعاصر) لشهرزاد، الرمز التقليدي الماضوي لسلطة الثقافة وجموح الحكي.

3-2. غواية شهريار:

إن الحديث عن شهرزاد التي نسجت خيوط النص الألف ليلي، باعتباره نصا للحياة في مواجهة الموت، بل جسرا سرديا يردم تلك الهوة بين الذوات الإنسانية، ويغير من طبائع العلائق بين الذكر والأنثى من وجهها الأول المغمور في وحل العنف والتصفية الجسدية، إلى وجه جديد يهدج بقيم الرقة والوداعة والمشاعر النبيلة، يستدعي بالضرورة ذكر قطبها

الجنساني الملك شهريار؛ الحاكم الذائع الصيت قاتل النساء والذي لم يأته التعافي إلا بعد ارتشافه لترياق حكاياتها الليلية، ذلك أننا حين نستشرف العوالم الروائية **لأحلام مستغانمي** نتحسس ظل شهريار الأسطوري طاغيا على واجهة متخيلها السردي، متربعا على عرش مساحة تشكيلها الإبداعي، فلا تدور رحى التدشين والتأسيس النصي عندها، إلا بمشيئة وتحت رقابته، الأمر الذي من شأنه أن يؤكد على أنها: «مسكونة بغوايت [ه]، ببلاغته السالفة بظل الفحولة التي تتجدد فيه»[36].

وعلى الرغم من أن الروائية حققت شهرة واسعة المدى، فكان اسمها كالنجم الذي طفق في سماء الرواية العربية ساطعا، ليزيل غبار العتمة والتهميش عن المرأة المبدعة، ويزحزح عن كيانها تلك الغيوم الملبدة بالمصادرة والإلغاء والإقصاء والاستبعاد الذكوري، إلا أننا لا نستشعر في إبداعاتها لهفة كبيرة في التأسيس لمركزية أنثوية خالصة، وترجيح كفة الميزان لصالحها، إذ بدت ملامح المؤنث في مرايا نصوصها الروائية باهتة بعض الشيء، ذلك أنها منحت لشهريار مساحة منفرجة على الرحابة، ليقوم بكل ما بوسعه القيام به، معيدة إليه قيمته الاعتبارية وأمجاد فحولته الاستثنائية.

إذن، لم تستطع **أحلام** الـ«محكومة بإرث الشهرزادية الثقيل الوطء»[37] التخلص من لعنة شهريار التي راحت تطاردها، وتقض عليها مضجعها الإبداعي، وهكذا بدا النص الروائي عندها خاضعا لمنطقه الذكوري، محبوكا على مقاساته النموذجية، ملتاعا بسحر هيبته ورهبته التليدة، سواء على مستوى الإهداء أو على صعيد الراوي الضليع بالحكي.

أ. الإهداء:

يعتبر الإهداء أحد أهم الموجهات والمصاحبات النصية، إنه «بوابة حميمة دافئة من بوابات النص الأدبي. وقد يرد على شاكلة اعتراف وامتنان، شكر وتقدير، رجاء والتماس...إلى غير ذلك من الصيغ الإهدائية التي يؤدي فيها البعد الوجداني، الحماسي والحميم الدور المميز»[38].

وإذا كان الإهداء –كعتبة نصية ومدخل تمهيدي استشرافي- «لا يخلو من معطيات توجه إستراتيجية الكتابة»[39]، فإنه- في المقابل- يحمل مؤشرات دلالية قيمة تحدد مسار القراءة ومسالك المغامرة التأويلية، لأجل ذلك اعتبره البعض «أحد الأمكنة «الطريفة»

للنص الموازي التي لا تخلو من أسرار تضيء النظام والتقاليد الثقافيين لمرحلة تاريخية محددة، فيما تعضد حضور النص وتؤمن تداوليته»[40].

تحتفي **أحلام** كثيرا بمداخل رواياتها، وتشتغل على الإهداء اشتغالا واضحا، مضفية عليه لمستها الذاتية وتوشيحتها اللغوية، إنها لا تتورع عن إيراد أكثر من توليفة أو صيغة تعبيرية إهدائية، ففي **ذاكرة الجسد** (دار الآداب، بيروت 1993)، وجهت إهداءها إلى ابن مدينة الصخر والجسور المعلقة قسنطينة؛ شهيد الكلمة والصفحة البيضاء **مالك حداد** أولا، وإلى أبيها ثانيا، وفي **فوضى الحواس** (دار الآداب، بيروت، 1997) خصصته للذي ارتشف حليب الوطنية حد النخاع، فراح يسري دما في شريانه إلى أن اغتالته- ذات يوم- تلك الرصاصة الغادرة اللعينة: **محمد بوضياف**، وللرجال النوفمبريين الذين تواصل الكتابة لأجل عيونهم، ولأبيها مرة أخرى...وفي **عابر سرير** (منشورات أحلام مستغانمي، بيروت 2003) ترفع الروائية إهداءها لوالدها من جديد ولشرفاء الأمة ورجالها الرائعين، وفي **شهيا كفراق** (دار نوفل، 2019) تجعله مقولبا في زجاجة وترسله إلى الذين (لا اللواتي) لم يعد لهم من عنوان لتكتب إليهم، وفي **نسيان دوت كوم** (دار الآداب بيروت، 2009) تحظى الأنثى (ممثلة في صديقتها وفي النساء اللواتي عقدن قرانهن على الانتظار)- في غفلة رجل- بفرصة إهداء، لكن سرعان ما نلحظ أن القطب الذكوري يعود إلى الواجهة، ليستحوذ على نصيب وافر من مغانم هذه العتبة النصية، ويتجاوز حدود المشاركة إلى الهيمنة، أين حقق حضورا مضاعفا (قراصنة كتبها التي تدين لهم باكتساحها ساحة الإبداع، ثم الرجال المضمرة في العبارة التبجيلية للنساء، ثم الرجال الرجال الذين وحدهم من يغيرون أقدار النسوة، ويضعون حدا لطقوس الانتظار الأنثوية).

وإذا كان الإهداء ينتصب –بالنسبة للقارئ- كـ: «مثير فضول لمعرفة بعض التفاصيل المتعلقة بخصوصيات الكاتب وحياته الحميمة، على اعتبار أن الإهداء هو أحد الجيوب النصية الأثيرة التي تحتضن دفء هذه الخصوصية»[41]، فإن ما تكشف عنه إهداءات الروائية من حيثيات وتفاصيل يوحي بولائها الكامل للرجل، الذي ما استطاعت الإنفكاك من قيوده وسحر تأثيره، وكأنها تعيشه كحالة...كهالة...كجنون عشقي تستقي منه

وهج الإلهام، وتقذف به ولها ودلها في عيون قرائها المتعطشين، بل لكأن قلمها لا ينسكب إلا حبرا ذكوريا يلبي رغائب الامتلاء ببطلها ومحرمها الأدبي، ويملي عليها أزمنة مواعداتها السرية للكتابة الإبداعية. لقد بدت مشدودة إليه منغمسة وجدا في مقاماته العرفانية، مسلمة له بوصلتها الأنثوية، وأي رجل هو الأقدر على دق وتد في شغاف قلب امرأة من طينة **أحلام**، إن لم يكن بوزن شهريار المتوج بعنفوان الفحولة وخيلاء الذكورة المبجلة؟!

إذن، تعلي **أحلام** من شأن الرجل، وتمنح له شارة الحضور الطاغي عبر مفاصل صيغها الإهدائية، إنها تثبت وجوده، وتلغي- في المقابل- اسمها المعلق إلى مشجب حلم أنثوي قد لا يتحقق، وهو ما يغيب صوتها المؤنث، ويجردها من كينونتها، بل من خصوصيتها الأنثوية، الأمر الذي دفع بالبعض إلى التلويح بوجود «حراسة ذكورية»[42] مشددة على مداخل ونقاط العبور إلى ردهات معمارياتها النصية.

ب. الراوي:

يحتل الراوي موقعا استراتيجيا داخل الحكي، ويؤدي أدوارا فاعلة لا يستهان بها ليغدو بذلك المحور الرئيس، بل الشريان النابض الذي يحمل على عاتقه مهمة تقديم الأحداث إلى المروي له، وتمرير إيديولوجية الكاتب ورؤيته للعالم، انطلاقا من منظوره الخاص، إنه الصوت الخفي والوسيط التبليغي وجسر الإمداد القصصي داخل البناءات السردية.

ومهما قيل عن الراوي وحضوره داخل فضاءات الخطابات الروائية، فإنه لن يخرج عن نطاق كونه ذلك الشخص الحبري «الذي يروي الحكاية أو يخبر عنها سواء أكانت حقيقية أم متخيلة، ولا يشترط أن يكون اسما متعينا، فقد يكتفي بأن يتقنع بصوت أو يستعين بضمير ما، يصوغ بوساطته المروي»[43]؛ إنه-بتعبير آخر- كائن تخييلي يعمد المؤلف إلى ابتكاره، حتى يسند إليه مهمة الاضطلاع بفعل السرد وتدعيم حضوره وانسياب وحداته، وبالتالي فإنه صاحب وضعية خاصة تتيح له إنتاج الخطاب وتشكيله وسط زخم من الأصوات السردية المؤثثة لمعمارية المنجز الروائي.

تعمد **أحلام مستغانمي** في بناءاتها السردية إلى تمرير رؤاها وأفكارها الإيديولوجية عبر قناة الراوي، الذي تنوع حضوره من رواية إلى أخرى، ففي **ذاكرة الجسد** كان الصوت

المتخفي وراءها، و«الرجل الأقدر على تنفيذ المهمة في إملاء فراغات: مسامات الجسد الأنثوي»[44]، هو: خالد بن طوبال الذي انخرط في لعبة السرد عبر ضمير المتكلم (في تكافئه العلني مع نمط: الرؤية مع)، «وبهذا تضع الكاتبة مسافة نفسية بين المتلقي وبين الإحساس بأن ما يقرأه هو مذكرات شخصية للكاتبة نفسها وهذا أمر شديد الشيوع في التعامل مع الرواية النسوية...»[45].

ويبدو أن خالد بن طوبال؛ الرجل المثقف والفنان التشكيلي الذي يتوجه بالحكي إلى الأنثى(حياة) بضمير المخاطب، لم يكن أحادي الوظيفة في هذه الرواية، إذ أنه يضطلع بدور آخر ممثلا في البطل أو الشخصية المحورية، ليغدو -والحال هذه- راويا مشاركا «يمارس حضورا واضحا في الأحداث فاعلا فيها منفعلا بعبارة أخرى، يكون من شخصيات الرواية، وتراوح مشاركته في الأحداث ما بين البسيطة إلى الدور الرئيس»[46].

وعلى الرغم من أن **أحلام** كانت قد صرحت أكثر من مرة على مستوى رواياتها أنها تمارس نوعا من القتل المجازي لأبطالها- «إننا نكتب الروايات لنقتل الأبطال لا غير وننتهي من الأشخاص الذين أصبح وجودهم عبئا على حياتنا. فكلما كتبنا عنهم فرغنا منهم..وامتلأنا بهواء نظيف...»[47] -إلا أنها لم تجسد ذلك حبريا، فشجاعتها الأنثوية لم تسعفها يوما(ولعلها لم تفكر بتاتا) على قتل بطل مثل خالد بن طوبال، الذي ظل يتمركز في محيط وعيها ولا وعيها الإبداعي، ويهيمن على متخيلها السردي، ليبقى البطل الأول والأخير المنتهى والمشتهى في سدرة أبطالها: «في الواقع، لم أكن أنا نفسي قد فارقت ذلك الرجل حقا، ولا شفيت منه «من مثله يفسد علاقتك ببقية الرجال»...خالد هو البطل المشتهى، كقصة حب ظلت معلقة، لم تنته تماما وكان لابد لها من خاتمة»[48]، وهكذا فقد تحول خالد- وبلسان شهرزادي يهدج بالوفاء التام لشهريار- إلى رمز للبطولة الروائية المطلقة: «فلا بطولة عاطفية في الحياة، ولا عاشق يصمد على مدى ثلاثة أجزاء وحتى الصفحة المئتين بعد الألف!»[49].

والحقيقة أن **أحلام** التي أشهرت سيف التهديد بالقتل المجازي والحبري لأبطالها ما فتأت – وعلى مستوى كتابها الأخير **شهيا كفراق**- أن أعادت إليهم رونق الحياة من رماد

عنقاء رواياتها السابقة، وكأنها كانت عاجزة عن استيلاد أبطال جدد من رحم متخيلها السردي، والذي اجتاحه زلزال ذكوري عتي، قلب الأمور رأسا على عقب، لقد كانت متحكمة في سيولتها القصصية وغزارة عدتها الحكائية، لكن فجأة وصلت إلى حد الخصاصة السردية، وحتى شهرزاد السالفة قد لا يبقى لها -بعد ثلاث سنوات من التدفق الحكائي- ما ترويه لملكها المتسلط.

وإذا كانت **عابر سرير** قد فتحت آفاق الاضطلاع بالسرد للذكورة، أين جاء تأثيث الأحداث القصصية على لسان المصور الصحفي، فإن وظيفة الراوي في **فوضى الحواس** تؤول إلى الأنثى حياة بطلة رواية **ذاكرة الجسد**، التي«تروي بضمير المتكلم (أنا)، تستهل السرد بضمير الغائب (هي)، لتروي عن (هو) عاشق مجهول تشفر الأحداث لتثير المتلقي، حتى تخلق لديه عنصر التشويق»[50]؛ ومعنى ذلك أن الراوية تنصهر في بودقة المذكر وتتقمص أدواره، وهي حالة استلاب حبرية رهيبة، تدجج من حظوظ الآخر (الرجل) ووفرة حضوره على صفحات البياض، في ظل انكفاء أدوار الأنثى وانطفاء أضوائها.

وفي رواية **نسيان دوت كوم**، والتي تحمل نفسا ذكوريا عبقا انطلاقا من عتباتها وبواباتها الافتتاحية، يهيمن الصوت الأنثوي على الروي، لكن في تلبسه وانغماسه داخل الكيان الذكوري، إذ لا يتم إنقاذ نساء أحلام من تجارب الحب الفاشلة، وترويضهن على النسيان إلا بفتح ذكوري مهيب.

ويكاد الأمر يكون ذاته مع تدبيجتها الإبداعية الأخيرة **شهيا كفراق**، والتي تتحدث فيها الكاتبة بلسانها، لتتيح -فيما بعد- المجال لاستدعاء إرثها الذكوري القابع في ثنايا رواياتها السابقة (خالد بن طوبال، السيد طلال، وعشيق كاميليا صاحبة الرسائل في نسيان. كوم، وكذا زوجها الذي لم يستطع يوما دق وتد في شغاف قلبها)...

4. خاتمة:

نصل في الأخير إلى القول بأن **أحلام مستغانمي** التي كانت تبهجنا تارة، وتحزننا تارة أخرى، تذكرنا بالخيبات والانكسارات، ثم ما تفتأ تبشرنا بالفتوحات والانتصارات تهدئ من روعنا، ثم سرعان ما تبث الحيرة والقلق في أوصالنا، استطاعت أن تنتج روايات رائعة استوطنت ذاكرتنا، وانهار أمامها فضولنا القرائي، لكن لا يجب أن نغفل البتة أن سحر

الكتابة لديها كان مؤمما ذكوريا، يحمل بصمة أو دمغة الذكر، ولأجل ذلك فنصوصها الروائية بدت فاقدة لهويتها النسوية، متعطشة إلى الأنوثة الخالصة التي كانت مغيبة، بل مجرد وهم وخيوط واهية، في ظل هيمنة المذكر على متخيلها السردي وسطوته على أفق الإبداع لديها.

5. الهوامش:

[1]- محمد نور الدين أفاية، الهوية والاختلاف، المرأة والكتابة والهامش، أفريقيا الشرق، (د.ط)، الدار البيضاء، المغرب1988، ص: 33.

[2]- نزيه أبو نضال، تمرد الأنثى في رواية المرأة، وبيبلوغرافيا الرواية النسوية العربية (1885- 2004)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط 1، بيروت، 2004، ص:12.

[3] - معجب الزهراني، صورة الغرب في كتابة المرأة العربية، أفق التحولات في الرواية العربية، دراسات وشهادات، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، بيروت، 1999، ص: 68.

[4] - نزيه أبو نضال، تمرد الأنثى في رواية المرأة العربية، ص: 12.

[5] - المرجع نفسه، ص: 26.

[6] - أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، دار الآداب، ط15، بيروت، 2000، ص: 355.

[7] - أحلام مستغانمي، شهيا كفراق، دار نوفل، (د ط)، بيروت، لبنان، 2019، ص: 27.

[8] - المصدر نفسه، ص: 24.

[9]- جميل حمداوي، دلالات الخطاب الغلافي في الرواية، تاريخ النشر: 20- 09- 2008، تاريخ الإطلاع: 2020/01/31، الموقع الإلكتروني: https : // pulput.alwatanvoice.com.

[10]- أبو المعاطي خيري الرمادي، عتبات النص ودلالاتها في الرواية العربية المعاصرة، "تحت سماء كوبنهاغن" أنموذجا، مجلة مقاليد، السعودية، ع 07، 2014، جامعة الملك سعود، ص: 293.

[11]- أسمهر الهاشم، عتبات المحكي القصير في التراث العربي والإسلامي، الأخبار والكرامات والطرف، الشبكة العربية للأبحاث والنشر، ط1، بيروت لبنان، 2008، ص: 74.

[12]- عدلي محمد عبد الهادي ومحمد عبد الله الدرايسة، نظرية اللون، (مبادئ في التصميم)، مكتبة المجتمع العربي للنشر والتوزيع، ط1، الأردن، 2011، ص: 25.

[13] - عبيدة صبطي ونجيب بخوش، الدلالة والمعنى في الصورة، دار الخلدونية، ط1،الجزائر، ط1، ص: 54.

[14] - أحلام مستغانمي، شهيا كفراق، ص: 15.

[15] - فارس متري ظاهر، الضوء واللون (بحث علمي وجمالي)، دار القلم، بيروت، لبنان، ط1، 1979، ص:55.

[16]- شكري عبد الوهاب، القيم التشكيلية والدرامية للون والضوء، مؤسسة حورس الدولية للنشر والتوزيع، (د ط)، الإسكندرية، 2007، ص: 161، وينظر أيضا: أحمد مختار عمر، اللغة واللون، عالم الكتب، ط2، القاهرة، 1997، ص: 183.

[17] - ليلى محمد بلخير، خطاب المؤنث في الرواية الجزائرية، مؤسسة حسين رأس الجبل للنشر والتوزيع، (د ط)، قسنطينة، 2016، ص: 5.

[18] - نزيه أبو نضال، تمرد الأنثى في رواية المرأة العربية، ص: 108.

[19]- أحلام مستغانمي، شهيا كفراق، ص: 23.

[20]- المصدر نفسه، ص: 17.

[21] - محمد عبد الرحمن يونس، الاستبداد السلطوي والفساد الجنسي في ألف ليلة وليلة، الدار العربية للعلوم ناشرون، ط1، بيروت لبنان، 2007، ص: 171.

[22] - أحلام مستغانمي، شهيا كفراق، ص: 18.

[23] - محمد محمود، « حوار مع أحلام مستغانمي»، مجلة أيام الرواية، مؤتمر القاهرة للإبداع الروائي، ع23، 23 فبراير 1998، ص: 2.

[24] - أحلام مستغانمي، شهيا كفراق، ص: 26.

[25] - أشرف توفيق، من الأدب النسائي، اعترافات نساء أديبات، دار الأمين للنشر والتوزيع، ط1، مصر، 1998، ص: 11.

[26] - أمل التميمي، السيرة الذاتية النسائية في الأدب العربي المعاصر، المركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء/ بيروت، 2005، ص: 199.

[27] - المرجع نفسه، ص: 200.

[28] - محمد محمود، « حوار مع أحلام مستغانمي»، مجلة أيام الرواية، مؤتمر القاهرة للإبداع الروائي، ص: 3.

[29] - أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص: 18.

[30] - أحلام مستغانمي، شهيا كفراق، ص: 12.

[31] - حوار أجرته مجلة الاختلاف مع الكاتبة، ع3، الجزائر، ماي 2003، ص: 28.

[32] - بوعلي ياسين، خير الزاد من حكايات شهرزاد، دار الحوار للنشر والتوزيع، ط1، سوريا، 1986، ص: 25، نقلا عن: تزفيطان تودوروف، ألف ليلة وليلة كما ينظر إليها التحليل البنيوي، مجلة مواقف بيروت، ع 16، 1971، ص: 146.

[33] - عبد الفتاح كيليطو، العين والإبرة، دراسة في ألف ليلة وليلة، تر: مصطفى النحال، دار شرقيات، ط1، القاهرة، 1995، ص: 15.

[34] - أحلام مستغانمي، شهيا كفراق، ص: 8.

[35] - المصدر نفسه، ص: 27.

[36] - إبراهيم محمود، زئبق شهريار" جماليات الجسد المحظور في الرواية العربية عبر نماذج نسائية"، ضمن: جماليات الرواية العربية، وقائع مهرجان العجيلي الرابع للرواية العربية 2008، دار الينابيع سوريا ط1، 2009، ص: 103.

[37] - المرجع نفسه، ص: 127.

[38] - عبد المالك أشهبون، عتبات الكتابة في الرواية العربية، دار الحوار للنشر والتوزيع، ط1، سوريا، 2009، ص: 199.

[39] - عبد النبي ذاكر، عتبات الكتابة، منشورات مجموعة البحث الأكاديمي في الأدب الشخصي، ط1، أكادير، المغرب،1998، ص: 136.

[40] - نبيل منصر، الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة، دار توبقال للنشر والتوزيع، ط1، الدار البيضاء، المغرب، 2007، ص: 48.

[41] - عبد المالك أشهبون، عتبات الكتابة في الرواية العربية، ص: 206.

[42] - إبراهيم محمود، زنبق شهريار" جماليات الجسد المحظور في الرواية العربية عبر نماذج نسائية"، ضمن: جماليات الرواية العربية، ص:106.

[43] - عبد الله إبراهيم، السردية العربية، المركز الثقافي العربي، بيروت لبنان، (د.ط) 1992، ص: 11.

[44] - إبراهيم محمود، زنبق شهريار" جماليات الجسد المحظور في الرواية العربية عبر نماذج نسائية"، ضمن: جماليات الرواية العربية، ص:104

[45] - نزيه أبو نضال، تمرد الأنثى في رواية المرأة العربية، ص: 108.

[46] - حفيظة أحمد، بنية الخطاب في الرواية النسائية الفلسطينية، ص: 25، نقلا عن: واين بوث، البعد ووجهة النظر، ص: 46.

[47] - أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص: 18.

[48] - أحلام مستغانمي، شهيا كفراق، ص: 36.

[49] - المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[50] - ليلى محمد بلخير، خطاب المؤنث في الرواية الجزائرية، ص: 195.