سطوة المكان وشعرية القص في السرد النسائي المغاربي مقاربة تحليلية

د. ابن السائح الأخضر

جامعة الأغواط

هل الرواية النسائية المغاربية مشحونة بسطوة المكان وجبروته ؟

وهل للمكان هدير يبقى يجوب أصقاع الفكر والشعور والجسد في أثناء الكتابة؟

إن المكان عند المرأة المبدعة المغاربية سكن يلفّها ويملأ دربها ويروي ظمأها السردي. فالمكان هو حلم السنين وينبوع حياة يتفجّر. وهو دنيا وهو أكثر. فالسرد ينبع بعبق المكان، ويستيقظ المشتهى على نداء الرقبة المتقدّة ....

ولما كنا بصدد معرفة سطوة المكان عند المرأة المغاربية وزاوية رؤيتها، وهي حافز هذا البحث كانت المقاربة الأنسب معها تحليل الخطاب على مستوى نسيجه الأدبي، ثم البحث عن النواة الدلالية القابعة في النص ولا شيء غير النص.

– سرد المغلق ومحاولات الفتح:

1– الغرفة المغلقة ودهاليزها المظلمة: يمثّل (المكان) وظيفة حكائية، ومكوّنا مهما في الآلة الحكائية، ففي حيّز المكان تشدو المرأة المبدعة في مدى الفن الروائي النسائي، وتتّخذ منه فاعلية الإسقاط وحركته، حيث ينشط المخيال السردي ببوحه النازف. ويغدو التخيّل والتذكر والنجوى فضاءً تبحر فيه المرأة إلى الضوء والمدى الرحيب.

تنفرد الروايات النسائية بـ (الغرفة) وتفاصيلها المكانية؛ فالمرأة تسكن غرفتها مثلما تسكن جسدها، وستغدو حجرتها السريّة، مخبأ أشيائها. ومن هنا، جاء (سرد المغلق)، بفعل العلاقة الجدلية القائمة بين المرأة وحجرتها.

تتكون (بنية السرد) في الرواية النسائية، من حركتين متناوبتين: حركة تذكّرية؛ استرجاعية ترتبط بالماضي، وحركة تأمّلية آنية ترتبط بالمكان، ينضاف إليه القرائن المكانية التي تحوي الجسد وما يحيط به. فالغرفة تشكّل أحد الثوابت المكانية في الفضاء

الروائي النسائي، يحيل – ضمنا – على التفصيلات المشهدية التابعة لحيّزه، كالنافذة، والسرير، والكنبة.

قد تمثّل الغرفة عتمة الغياب أو فضاء للموت. وقد تتحوّل إلى رمز دال على مكابدات الفجيعة والحرمان، وقد نجد الغرفة من الأمكنة المطوّقة بالمألوف، كما نجدها رمزا يؤشّر على استلاب الأنا الأنثوية المكبّلة والمهمّشة. وقد تجد المرأة في الغرفة نشوة الأنوثة وحريّة الجسد، مثلما تجد فيها الدفء الزاخر بعطاءاته. أو قد يكون عشّا آمنا بعيدا عن صخب الحياة وضوضائها.

بين جدران هذه الغرفة، عاشت المرأة الويلات وضاقت من التعاسة والقهر والتهميش والاستلاب، ونالت من الدونية الشيء الكثير. وهذا الذي نجده واضحا وجليا في رواية "آمنة" لـ (زكية عبد القادر). هذه الشخصية المحورية، التي حوّلت "الغرفة" إلى همّ مسترسل يقضّ مضجعها، حيث التغييب والدرامية المفجعة. نسمع الساردة تبوح بهذا الشعور المنقبض:

"... ثمّ دخلت غرفتها، حيث أطلقت العنان للبكاء، بكت حتّى التهبت جفنتاها، فقد بلغت بها خيبة الأمل أقصى درجة..."[1].

وقد تتحوّل الغرفة إلى مكان (مغلق) بقمع الآخر، حيث تظهر (الأنا) الأنثوية مهمّشة، حين يحاصر (الآخر) أزمنتها وأمكنتها، كما تتحوّل الغرفة إلى سجن للذات المسكونة بالطموح، وإغراقها في مرارة الفشل، وفوضوية الخيبة. فالغرفة هي الفضاء الحسّي الخانق المجرّد من الكينونة وسلطة الحواس، حين يخترقها الآخرون، فينفلت الإحساس بالاطمئنان ويتبخّر الشعور بالحياة وتتحوّل "الغرفة" إلى كيان هش لا يصمد أمام معاول الوحدة والغربة، وصراخ الرغبات المكبوتة، وهاجس الانتظار والترقّب.

نجد المظاهر نفسها، في رواية "الفصل الأخير"، لـ (ليلى أ بوزيد)، فقد ورد على لسان إحدى شخصياتها، وأغلب شخصياتها نسائية، ألفت التلقي السلبي لأفعال (الآخر) ونتائجها غير المستحبّة، حيث تحوّلت الحجرة إلى مكان مغلق أشبه بسجن، يلجّم تصرّف الأنثى ويقيدّها:

"... في ليلة، أيقظني الجرس، فقمت مفزوعة، قلت: "من ؟"، من وراء الباب. قال: "أنا.. عائشة، افتحي! فلم أجد إلا الظلام والرياح"[2].

قيّدت الحجرة من فاعلية الأنثى، فجعلتها في موقع (المنتظر)، نظرا للمكان (المغلق) الذي زرع في الذات الساردة حبّ "التطلع إلى الكائن، والممكن، والمستحيل وهو هاجس الكتابة الطامحة إلى مدّ الجسور بين الذات والآخر والعالم"[3].

يكتسب المكان تجانسه الصوتي والإيقاعي مع الفضاءات الحالمة التي تعيشها الأنثى فالمكان لا يبقى محايدا، بل يكتسب ملامح نفسية جديدة متآلفة مع وضع المرأة وحلمها المخبوء وتفاصيل عالمها وطبيعة طقوسها. لهذا "يختلف تشخيص الفضاء، تبعا لطرائق الوصف التي يختارها الروائي فقد يكون بانوراميا، أو أفقيا، أو عموديا.. وقد يكون وصفا سكونيا، أو متنقلا، بحسب ثبات نظرة الشخصية أو حركيتها"[4].

إن المكان الروائي هو مكان متخيّل، تصنعه اللغة على النحو الذي تريده الذات أو تتصوره. فالمكان هو الوجود. والوجود هو الكينونة والهويّة. و"الكتابة افتراق مع الآخر وارتماء في آخر مغاير بواسطة الكلمات، والنص المكتوب امتداد وجودي للذات الكاتبة، وتكثيف لأشياء أخرى تتجاوزها"[5].

تستحضر الرواية النسائية (المكان)، ليس بوصفه شيئا ماديا؛ وإنّما تستحضره بوصفه (مرايا) تعكس أوضاع الذات والآخر. فالمكان مكتنز بأصوات الماضي، وشاهد على أصوات الحاضر. ومخيّلة المرأة تتفاعل مع هذا الفيض المكاني الذي تضلّله عواطف آدمية، تجعله يشارك المرأة في أفراحها وأتراحها، وتبقى (القرائن المكانية) معطّرة بأجواء الغبطة التي تسعد المرأة. وعن طريق هذه العناصر المكانية الدالّة، أو الأثاث المرافق لبيتها، الذي خزّنته الذاكرة، تعيد المرأة ترتيب بيتها وحياتها من جديد.

استثمرت (فوزية شلابي) أثاث حجرتها في التنفيس عن الأنين المكتوم، الذي تشعر به الذات الساردة "صالحة"؛ فالمنفضة، وورقة الحلوى، أفاضت على جسد النص مدلولات تؤشّر على عناية المرأة بتلك التفاصيل الصغيرة، التي غدت كائنات آدمية تشارك الساردة إحساسها، تعينها على استحضار ذكرى تلك الأيام الخوالي، المعطّرة بعبق (الآخر) وشذاه.

تنفتح الأبواب الموصدة، وتنهار الحواجز المكانية، حين يحمل المكان إلى العالم المتخيّل. وينتقل حوار الساردة مع التفاصيل المنسّية في البيت. ويتحوّل الأثاث إلى جزء من المكان، يجتاح عالم الأنثى ويتماهى مع فضاءاتها الحالمة:

"... خمسة أعواد ثقاب.. شمع.. قليل من الهباء، وغلاف قطعة حلوى، يميل إلى لون الكاكاو، ورائحة الزهر.. ملفوف بحنان وعناية واضحين. وها هي المنفضة لا تزال في الجانب الأيمن للمنضدة: واضحة، منفردة، مثير للاهتمام، وناصعة جدا!.. أتأملها.. أمدّ يدي.. أحاول أن ألمسها بحذر، فيدق قلبي بعنف!.. أسحب يدي فجأة.. أرفع رأسي إلى السقف:

كنت أراهن على مجيئك، لكنك جئت. فهل كنت مثلي؛ تخفي صعقتك واضطرابك، ولأني أميل إلى الجمل القصيرة المقتضبة، لا أكاد أسرف في وصف الزمن النفسي السخي بتناقضاته الذي وضعتني فيه استجابتك الفورية المذهلة، وأنت تجيبني بلا مشقة أو تردد:

- نلتقي هذا المساء!

أعود من جديد إلى تأمّل المنفضة: قبل أيّام لم تكن هذه المنفضة لتعني شيئا أكثر من أنها قطعة جمالية صامتة، شأن علبة السجاير الرخامية التي تجاورها، وحتّى عندما كنت أضطر للقيام بواجب تنظيف البيت، كنت أنضوي عنها الأتربة بتكاسل شديد، خلافا لقطعة الفقاع الزجاجية"[6].

إنّ التأثيثات المشهدية التي تحتويها الغرفة، لا تتجاوز غلاف قطعة الحلوى والمنفضة والمنضدة والسقف وعلبة السجائر، لتكوّن فضاءً روائيا، من حيث الامتلاء والثراء. لكن الذات الساردة "صالحة"، حوّلت هذا القفص الأصغر "الحجرة" إلى قفص أكبر، يتجاوز جغرافية المكان، إلى فضاء أوسع وأرحب، خلافا للمكان المرجعي "الحجرة"، حيث استطاعت استرجاع (الآخر) المغيّب بشكله وصوته ولونه، من خلال العنصر الجزئي "المنفضة".

انطلقت بداية عملية السرد المكانية، ومشهديته من الأثاث. ولم تصف الساردة هذه الأشياء، بل اكتفت بسردها كحقل من الدلالات والإشارات المتجانسة التي كان لها

وقع جمالي في نفسها، وفي عالمها المتخيّل الذي استدعى (الآخر) الغائب، لينتقل الحوار مباشرة منه وإليها:

"... كنت أراهن على مجيئك، لكنك جئت، فهل كنت مثلي تخفي صعقتك واضطرابك...".

من خلال هذا الحوار، يتمّ استحضار فضاء سابق، لأشياء حاضرة وثابتة في مكانها:

"... غلاف قطعة الحلوى، والمنفضة...".

وهي صورة لعملية رصد التفاصيل الديكورية حسيّا، عند الساردة، تنقلها إلى عالمها النفسي التخيّيلي، وكأن العلامات المثبّتة في المكان، قد تحوّلت إلى قرائن استدعت الغائب والمخفي وتحولت الأشياء المكانية، من موصوفة إلى واصفة لغيرها متعديّة لحدودها المكانية والزمانية.

تحوّلت المنفضة من مكانها الثابت، كقطعة جمالية صامتة، إلى فضاء مستحضر، نشعر فيه بالروح والحركة والحيوية، بحكم تطابقه وتماهيه مع الذات الساردة، ومع المكان المخزّن في الذاكرة الذي يدرك ويستشف من خلال غلاف قطعة الحلوى الموجود في المنفضة. "كلام المرأة ولغتها مستعصية على صرامة منطق التوحيد، بحيث إن لها لغة مع جسدها وذاتها، لا تنفك تتغير بتغير الصور التي تريد أن تلبسها على ذاتها"[7].

إنّ تجليات المكان في السرد النسائي (المغاربي) يحيل على فضائين متوازيين: فضاء داخلي، وفضاء خارجي. الفضاء الداخلي هو المتأصّل والثابت، لأن رؤية المكان باطنية، تنطلق من الرؤية الحسيّة إلى الرؤيا الحالمة التي تصنعه اللغة، وينسجه الخيال، كون "الكتابة جسدا متكاملا من الأعضاء، متوحّد الدلالات"[8].

2- المرأة سجينة غرفتها وملابسها: تيمة (الغرفة)، وتمثلات القرائن المكانية المصاحبة لها: "السرير/ اللباس/ المرآة/ الفستان الأبيض/ المخدّة.."، تمثّل عالم المرأة الصغير، بل تملك العشق والهيام، والتماهي مع هذه الأشياء التي تتفاعل معها، وتنخرط في وعيها، فتصبح من التفاصيل التي تمتلكها الذات من الداخل، ومن الصور التي تكوّنها المرأة عن نفسها:

"إنّ المرأة تصوغ كتابتها بشكل مختلف تماما عن أشكال كتابة الرجل، سواء، تعلّق الأمر بالكتابة المخطوطة، أو أشكال الكتابات التي لا تتوقّف المرأة عن ممارستها في علاقتها بجسدها. فالمرأة، باعتبارها كائنا مختلفا في تكوينه وجسده عن الرجل، وباعتبار تواجدها في مجتمع ذكوري، تعمل على الدوام، على إظهار جسدها بشكل مغاير، ولكي تغري وتعجب، وتؤسّس علاقة مع الآخر، تتّخذ الصورة التي تحملها عن ذاتها، مكانة أكبر من جسدها الحقيقي الواقعي؛ إنّها تعطي للعالم قناعا لكي ترتّب للجسد مسافة ما، فهي تفضّل إبراز التمثّل الذي تحمله عن جسدها، بدل جسدها الملموس"[9].

ولعلّ من أهم العلامات التي تؤطّر للمكان وتكثّف دلائليته: الغرفة بوصفها مكانا ثابتا، وثقوب الباب، وفتحات القميص؛ لكونهما (عتبة سيميائية) للبوح والاعتراف عند الأنثى، والفستان الأبيض، بما تحمله (أيقونة) اللون في مسكوت المرأة الغريزي.

في رواية "قلادة قرنفل"، نجد "الغرفة"، واللون الأبيض أحد الثوابت المكانية في فضاء المرأة:

"... هذا الصباح، مزّقت الأسود إربا إربا. قبل أيام، اكتشفت أن معظم ملابسي، يحتلها الأسود بقعا بقعا.. حتّى الأحذية.

أبحث عن الأبيض في الدولاب.. بصعوبة، وجدت الأبيض في فستان.. أخذته.. وضعته فوق السرير، كأني بداخله عروس منتشية ليلة الزفاف.. جلست على حافة السرير.. بدا الفستان أمامي منعكسا على المرآة.. أعجبتني نصاعته، وطوله.

نزعت ثوب النوم عني.. هو أيضا ما سلم من الأسود.. ارتديت الفستان، وتقدمت خطوة نحو المرآة.. أتمعّن في الفستان.. لا.. في الأبيض الذي ارتداه جسدي.. جربت المشي بالأبيض داخل الغرفة.. لم أتعثّر، وإن كان طويلا.. من؟.. الفستان.. أعجبني المشي.. أعدته.

ولأن الغرفة لا تجود بالخطوات الطوال، فقد اكتفيت بالدوران أمام المرآة.. أدور.. أدور.. أدور، ثمّ فجأة، أسقط على السرير..."[10].

تعيش الساردة فضاء "الغرفة" بكل تفاصيله وأشيائه الصغيرة، ولعلّ أهم العلامات التي تكثّف حضور هذا الفضاء وصورة الملابس والدولاب والفستان الأبيض والسرير

والمرأة. حتّى وإن بدت لنا الفاعلية السردية في هذا المقطع بصريّة وحسيّة، فإنها في الباطن، فاعلية جوّانية نفسية، يحلّق في المدى الذي يتجاوز فضاء الغرفة.

تكرّر ورود لفظ "الأبيض" أكثر من مرّة، كما كان يوازيه ويضاهيه تكرار اللون "الأسود". يتجلّى لنا ذلك في هذه الجمل السردية المتواترة التي كرّست هذا اللون، دلالة على الانغلاق والخوف والحزن والنواح على ما حلّ بالذات الأنثوية من هموم كدّرت حياتها، كما كرّست تاريخ الأوهام والهزائم التي مسّت هويّة (الأنا)، والتمزّقات الموسعة التي لحقت بالمرأة:

"... هذا الصباح، مزّقت الأسود إربا إربا..." [11].

لكن الغرفة، بعد تمزيق "الأسود"، وتجاوزه، تغيّر حالها، إذ أصبحت أكثر دفئا وإضاءة، وبخاصة، بعد استكشاف "الأبيض" الذي تحوّل إلى ديكور، استدعى الصورة الغائبة لحاضر الأنثى، والمتعلّق بعوالم المشاعر والعلاقة مع (الآخر)، حيث المتعة والحبّ والانتشاء.

إنّ حضور "الأبيض" في الغرفة يحوّل المكان إلى فضاء حيوي، تتحرّك فيه الذات الساردة بكلّ حريّة وتلقائية. فأثناء وجود الأبيض، يتداعى شريط طيفي عن الأمكنة والأشياء. وقد اكتفت الساردة بالإشارة إليها دون وصفها:

"... مرة أخرى، أعلن أني لست وحيدة.. الأبيض يرافقني إليه. هو هكذا سفري.. أكون في حاجة إلى رفيق.. هل لأن المسافة إليه طويلة.. أم لأن الشوق كبير، فيأكلني حين أصير وحيدة؟.. ولقد اختفينا معا (...) يا سعادتي هذا الصباح.. خبّأت أحزاني، وتركتها ورائي، وانطلقنا معا.. كلما اهتزّت خطواتي، اهتزّ فوق جسدي.. هو – أيضا – مسافر إليه.. الأبيض الذي أتّثني هذا الصباح..

الأبيض رفيقي إليه.. إلى الذي أتذكره، كلما هاج الصحو بداخلي.. لا أطلب مطرا.. مطرا.. لا أنشد الرياح.. لا أبتغي عواصف.. إني أشتهي السير مع الأبيض.. لا أريد أن يتلطّخ ترابا.. أريده أن يبقى، ويبقيني معه..." [12].

إنّه تقارب فضاء "الأبيض" مع فضاء (الكون والوجود)، فمع الأبيض ينفتح الباب وتنهار الحواجز المكانية. والمرأة تسعى إلى اختراق الفضاء الواقعي إلى فضاء خيالي حلمي مستعينة بالأبيض حيث التصورات والانفعالات والكلمات المجنحة الحالمة.

إنّ الاندماج الحسّي في المكان، اقتضى في السرد النسائي اندماجا نفسيا وروحيا بالمكان ومن هنا، كان الأبيض نافذة إغاثة كبيرة لعالم متخيّل بديل، تسعى المرأة من خلاله إلى العبور، حيث التلاحم مع (الآخر) الغائب.

فالمرأة تكتب فضاءها، لا بعناصره المكانية الثابتة، ولكن بأشواقه ورغباته؛ ففضاء المرأة غرفتها، ومن الغرفة تستنطق الجسد، وتحرّك ساكنه، والسرد النسائي يحسن الربط بين (المكان) و(عالم الأشياء)، ضمن العلاقات الرمزية التي تتحوّل إلى محافل سردية، من خلال البنيات السردية الصغرى، وبنيتها الكبرى، حيث يتناسل السرد عبر الاهتمام بالتفاصيل والجزئيات الدقيقة المتّصلة بالمكان والأشياء التي توثّثه.

تبقى الأمكنة المغلقة هي حلم المرأة المخبوء الذي يفجّر المتن السردي بؤرا مفخّخة، كما ينفتح المخيال الانزياحي باتجاه فضاءات باهرة، تمنحها نشوة سرابية، أو بلورة سحرية، تجتاز بالذات المتكلّمة عتبة الراهن الكابوسي إلى فضاءات حالمة منفلتة من الأسر. "فالمكان الطبيعي، ينفتح بدوره على أمكنة شعرية، تعيد للذّاكرة والمخيّلة هندستها، مزاوِجة الواقع بالخيال، والزمني بالأبدي"[13].

في الرواية النسائية، يمتزج الفضاء الخارجي بالفضاء الداخلي؛ فالمكان هو مرايا الذات، وتحولاتها الطريفة عبر المخيال الانزياحي الذي يشكّل الثوابت المكانية حسب الأحوال الباطنية للذات الساردة.

"... عدت إلى الغرفة، وبي إحساس كبير من الراحة. كانت تنبعث منها رائحة قديمة، أزحت الستائر البنيّة، وفتحت النافذة، فرحت بما رأيت كطفلة، منذ سنوات لم أره، ربما منذ سنة (1982)، لمّا كنت تلميذة في الثانوية، اشتقت إليه، إلى بياضه، إلى ملمسه، إلى ملاعبته. تفتّح قلبي لهذا البياض الذي يغطّي "بون"، ويهيّج الذاكرة.

تلحفّت بشالي الأسود، ومضيت إلى التسكّع، فتحت باب الفندق الثقيل، وصفقته ورائي لينغلق بشدّة، كانت الطريق خالية، والأبواب مقفلة على أسرارها وحكاياتها ودفئها. كنت، وفرحي الطفولي، نتسكّع وحدنا تحت الثلج المنهمر بلا ضجيج..."[14].

بدأ السرد من حلقة فضائية مقفلة، متمثّلة في الغرفة والرائحة القديمة والنافذة لينفتح الفضاء – بعد ذلك – على الطريق والأفق المفتوح، تسكّع الساردة وانفتاحها على فضاء أرحب وأوسع، وكأنّها تسير في شرود تام، لا تحيل على عناصر مكانية ثابتة، وكأن الوظيفة الشعرية للغة هي التي حلّت محلّ هذا الفضاء الذي يماثل حياتها النفسية، بحيث أزال النقاب عن العلامات المكانية الدالة وأعتمد الأوصاف الفضفاضة.

بدأت الساردة من (العتمة)، لتنتقل إلى (النور)، أي أنّها تحولّت من (المغلق) إلى (المفتوح)، وكأن "المغامرة الكتابية، تبدأ في تشكيلها لعوالم الحب والمرأة، باجتياز العتبات الليلية، ثمّ العتبات النهارية، إذ تسافر الذات في ليل العيون، وقد أذهلتها المباهج ثم أرهبتها العتمة. إن الحركة، بوصفها انسجاما وتناغما جسديا وكونيا، مقام مشكّل بدقّة وعناية، من خلال ما يطلق عليه الشاعر المغربي (محمد بنيس): "كتابة المحو"[15]، أو كتابة ما هو (مغيّب)، وإثبات حضوره، من حيث كونه كائنا موجودا، سواء، أكان ذلك على مستوى ظهور المرأة ذاتا فاعلة منتجة للفعل، أم ذاتا ساردة تمتلك من الفاعلية والتأثير ما يسمح لها بصياغة الحياة على الوجه الذي تريد.

إن المرأة "تكتب لأجل أن تفرغ البرمجة المضادة لذاتها وعقلها وروحها وكيانها... من أجل أن تعيد برمجة ذاتها وفق شروطها هي، وتطلعاتها هي... وفق أحلامها وقواها الكامنة، وقدراتها الخفيّة وجوهرها المتميّز... تكتب كي تؤسّس حضورها، لا في الواقع الذي غُيّبت عنه طويلا فقط، بل في الواقع الإنساني بشموليته"[16].

3- عمليات الاختراق وإضاءة المخبوء في مكامن الحجر السرّية المعتّمة: تمثّل (الحجرة) السريّة المعتّمة حيوية السرد وحركية المكان النابعة من حضور الصوت، وغيّاب الحركة، حيث تهيمن الذاكرة والتداعي، وتطغى الظلال النفسية، والأصداء الفكرية، لتتحوّل "الحجرة" معه إلى فضاء للهواجس والتأملات، لا تعكس الواقع المكاني، بقدر ما تلغمه وتطرحه إشكاليةً.

وإشكالية "الحجرة" السريّة المعتّمة، هي إشكالية الحبّ والجسد والحريّة، فما من همسة مسموعة أو ذرّة مرئية، أو رائحة خفية هامسة، إلا وتتحوّل إلى رغبة جامحة تستدعي الآخر، أو تحاول الالتحاق بالآخر، وبإيقاعه الوجودي. ومن هنا نلمس فاعلية المرأة على الاختراق والتجاوز والعبور لإضاءة المخفي والمستتر. وهذه الظاهرة تعكس رغبة (الأنا) الساردة في الرواية النسائية الساعية إلى هتك الحجب الفاصلة بينها وبين الآخر.

تسعى الذات الأنثوية، – دوما – إلى تجاوز دوائر العتمة، والتغلّب على صوت الإلغاء والمصادرة، لهذا يكثر اندفاع السرد النسائي نحو مناطق المجهول من الذات والواقع، ومن المناطق الأكثر عتمة لتفجير المسكوت عنه ورصد تحولاته. فما بين (الحجرة) السريّة و(المرأة) علاقة عشق عميقة، كتبت الجدران والستائر والأفرشة، وكتبت الأشواق والرغبات، لتسهم هذه الأشياء في تشييد فضائها.

هذا الفضاء الذي تحرّكه رغبة عشقيه، مارست (الحجرة) فيه خيالها وأبدعت فيه لغة الجسد فكانت أنموذجا ذهنيا مخبوءًا داخل الرواية النسائية، حيث امتزجت جغرافيتها بجغرافية الجسد، فضاءً يتعامل مع (المؤنّث) ويجعل (التأنيث) مركز الحبكة فيه.

إن مكامن (الحجرة) السريّة المعتّمة مواجع للأنثى، لا يهمّها من الأمكنة (الحسيّة) إلاّ صداها الذي بقي ذكرى تزعج النسيان، أو أماكن عطّرها شذى الطقس الأنثوي، وما تركه (الآخر) من نشوة تروق للأنثى أن تنقّب عنه، باحثة عن ملامح الأنوثة المسكوبة لحظة لقائها الخاطف به، أو لحظة اغترابها عنه.

إنّ جمالية المكان، في الرواية تبقى جماليته لغوية "فبمجرّد ما يتحوّل الواقع إلى كلام، يضع مصيرُه الجمالي بين يدي اللغة"[17]، ذلك أن اللغة، هي التي تفيض على جغرافية الأمكنة، صانعة منها مستعمرة من الحروف والكلمات والجمل، تشع منها ويفوح عبق الأمكنة، وشذاها المتشبّث بالذاكرة والوجدان.

ولعل (أحلام مستغانمي) رائدة هذا التوجّه، حيث نلفيها تبحر في اللغة، تستخلص منها عصارة المكان بنكهاته وألوانه وعطوره وأصدائه.

"... أترك حقيبتي ملقاة على سرير شاسع لن يشغله سواي، وأذهب لاكتشاف البيت الذي سأقضي فيه أسبوعا أو أسبوعين.

في الواقع، أذهب لاكتشاف مزاج الأمكنة، وما تبثّه روحها من ذبذبات، أستشعرها منذ اللحظة الأولى.

أحببت هذا البيت، هندسته المعمارية تعجبني، وحديقته الخلفية، حيث تتناثر بعض أشجار البرتقال والليمون، تغريني بالجلوس على مقعد حجريّ، تظلّله ياسمينة مثقلة، فأجلس وأستسلم للحظة حلم.

البيوت أيضا كالنّاس، هنالك ما تحبّه من اللحظة الأولى، وهنالك ما لا تحبّه، ولو عاشرته، وسكنته سنوات.

ثمّة بيوت تفتح لك قلبها، وهي تفتح لك الباب، وأخرى معتّمة، مغلقة على أسرارها، ستبقى غريبا عنها، وإن كنت صاحبها.

هذا البيت يشبهني، نوافذه لا تطلّ على أحد، أثاثه ليس مختارا بنيّة أن يبهر أحدا، وليس له سرّ يخفيه على أحد.

كلّ شيء فيه أبيض شاسع، لا تحدّه سوى خضرة الأشجار، أو زرقة البحر والسماء.

بيت لا يغري سوى بالحبّ والكسل، وربمّا بالكتابة.

أتساءل، وأنا أتأمّله، من ترى سكن هذا البيت، ومن مرّ به قبلي، ويعتني بحديقته إلى هذا الحدّ..."[18].

إنّ المتفرّس في أوصاف هذه البيت: "بيت شاسع، محلّ إعجاب، مزوّد بحديقة، تظلّله أشجار الليمون والبرتقال، نوافذه شبه مغلقة، لا تطلّ على أحد، تحدّه الخضرة والبحر"، يجد أنّ صورته المادية تكاد تكون (فوتوغرافيّة) محدّدة، لكن الشيء الذي يلفت النظر في هذا المشهد المغلق، (ملفوظات/اشارات)، تعتملها الساردة أثناء الحكي الوصفي، من بينها إشارة "السرير" الشاسع، المتواضع، التي تمثّل إحدى العلامات المكانية البارزة في السرد النسائي، حيث يحيل – ضمنيا – إلى ثنائية (الرجل والمرأة)، تلتها أوصاف حسيّة، تكاد تكون (ذاتية): "مزاج هذا المكان الذي يوحي بالحبّ والجمال

والكسل..". كما أن العلامة المضافة في هذا المشهد الفضاء المفتوح، وصفاء السرير، ورومانسية المشهد المنسجم مع فضاء الأنثى بامتياز.

ركّزت الساردة في هذا المشهد المكاني على الخضر والماء عناصر جمالية مضاعفة، يضاف إليها جمال الأنثى المشخّصة في (الذات الساردة)، وشساعة السرير الذي تكتمل معه مشهدية (الأنثى) حيث الحبّ والنظارة، والانفلات من السياج الفحولي، لتجد فيه الساردة حيزا رخوا تلج منه إلى تضاريس المكان، فتستنطقه:

فالمكان مطرّز بسهر الليالي، مفخّخ بالحب، قد أفلح المخيال الانزياحي في توظيف ملفوظات لها سيميائيتها، كاستحضار "البحر" المطل على هذا البيت واستعادة طقوسه، إذ "البحر" ساعد في تلك الرؤية الرامزة للكينونة الأنثوية، وتنشيط فاعلية الإسقاط وحركته:

"... منذ قرّرت أنه ليس هناك من حبيب يستحقّ الانتظار، أصبح الحب مرابطا عند بابي، بل أصبح بابا ينفتح تلقائيا، حال الاقتراب منه، وهكذا، تعوّدت أن أتسلى بهذا المنطق المعاكس للحبّ.

وكنت جئت إلى هذه المدينة دون مشاريع، ودون حقائب تقريبا، وضعت في حقيبة يديّ ثيابا قليلة، اخترتها دون اهتمام خاص؛ لأقنع نفسي أن لا شيء كان ينتظرني هناك.. عدا البحر.

البحر الذي يملك حقّ النظر إليّ، في ثياب خفيفة، دون أن يناقشه أحد في ذلك. ولذا جئته بأخفّ ما أملك، وبتواطؤ صامت، فأنا لا أدري إن كنت جئت حقا من أجله..."[19].

في سماء الفن الروائي النسائي، تسافر المبدعة بقلمها إلى مرافئ الإبداع، وبنكهة مغايرة، تحمل بصمة (أنثى)، تتأسس لذّة الاختراق والالتحام، في إطار معرفتها بـ (الآخر) الحبيب الذي يستحسن الاندفاع والحركة تجاهه، من هنا، يتواتر ذكر تعرية الجسد وانفتاح الباب؛ فالذات الساردة "تحاول إعادة تسوية الجسد، بشقيه: الجوّاني والبرانى، وفق مشيئة شعرية، ومن خلال عمليات مزج كيميائي، بين الواقعي والخيالي، في بوتقة خطابية، لا تلبث – هي الأخرى – أن تنفتح على الأجناس والفنون، في

تعدديتها، تجد لها، في بعض المحطات الكتابية، منفذا تزاوج فيه التشكيل والكتابة الشعرية"[20].

إن الفضاء اللغوي الموظف عند (أحلام مستغانمي) هو فضاء مستمد من (الجسد) المؤنّث، ومن (المكان). فالبحر تحوّلٌ إلى الحبيب المنتظر، وهو يمارس خياله بتلقائية وحرّية، وتدفّق العشق بطلاً، في هذا المكان الآمن، متوسّلا الأداة اللغوية، والإشارة الدالّة، ليتماثل مع الحياة الباطنية لـ "الساردة" التي تسعى إلى الإمساك بما لا يمكن الإمساك به، فكان البحر شاهدا، ومشاركا، وممارسا.

"... لا شيء كان ينتظرني هناك، عدا البحر.. البحر الذي يملك حق النظر إليّ..."[21].

يصوّر "التكرار الظلال الخفية في الحياة الروحية، من خلال رصد الوضع النفسي البالغ الدقة، وحركة التحوّل في المشاعر التي تقوم بدور المحرك لحياة البطل الروحيّة، وذلك التحوّل الداخلي العميق"[22].

إنّ هذه الكثافة التعبيرية التي تتميّز بها (أحلام مستغانمي) وغزارة الصور وعنف السرد خصوصية عندها، فهي تستنطق الساكن، وتهمس للمخبوء، وكأن التحوّل الأنثوي الفاعل، يلبس المكان: بجدرانه وغرفه وأبوابه وأشجاره ومياهه حلّة أنثوية وعواطف آدمية تتجانس مع "الذات" الساردة في خلق واقع متخيّل يهمس ويتكلّم ويبوح. وقد يتحرّر من قيود المنطق.

قد يتحوّل "البحر" رمزا للطهارة ومتعة للجسد، كما يصبح متنفّسا لأوجاع الذات، يحمل في مدّه وجزره أصداء التحدّي، فهو الوحيد الذي يملك القدره على ممارسة طقوس العشق، وترويض الجسد، وفضاء "البحر"، في الرواية النسائية، هو انعتاق للجسد، وفضاء يمنح أفقا للتفاعل والفعل والفاعلية، وقد يمتزج الفضاء المكاني بالفضاء الجسدي، وتتدفق الأنوثة بكامل دفئها ورقتها وانفعالاتها وأحوال وجدانها على فضاء النص، حيث المشاعر الأنثوية المصاحبة للرغبات الجنسية.

أمّا فضاء المؤنّث في رواية (خناثة بنونة)، فنجده فضاءً محتجزاً، سلب الأنثى هويتها وزمانها ومكانها، بل وطمس هذه الأشياء جميعا، وسلب ما تبقى لها:

"... في الغرفة، كان انهيار يترصدني، وفي الفراش استسلمت لشعور أسودَ، وللدغات الحمى، وكان ألم يدي يتضافر هو ومرح الحرارة في عروقي، حتّى حملاني بعيدا في غيبوبة.

الغيبوبة.. لا وعي يتفجّر، يكشف فضاء رحبا مرعبا، تتراقص فيه الأشباح بغموض، ترقص حواليّ وعليّ، وأنا أعدو. في الحلق صرخة قوية لا تنطلق، وفي العينين دموع متكبّرة، وفي الرجلين طاقة خارقة على المواصلة، وفي النفس احتراق.

كنت أعدو.. الفضاء يزداد بعدا، والظلمة أشدّ حلكة، والحشرات السرّية تتكوّم علي وتتكاثر، وأنا أخبط الخطو وأصرّ. الحلكة، أشدّ حلكة، والغموض في كل الفضاء، وعليّ أن أكتشف شيئا وما هو؟ الحشرات تتكوّم أكثر، لتشغلني وأعدو.. أريد أن أصل.. أخبط الهوام والأسرار، وأخترق، ما أراه، وما لا أراه، والمسافة تزداد بعدا، ومن سيصل بوصولي إذا وصلت؟ الأمام وراء، والعدو في هذه الحالة لا يفيد. العينان تحملقان بلا رؤية، والإصرار هو نفسه، ولا علامة.. ما هذا؟ .. صراخ.. ويعود الوعي. أين أنا ؟ قهقهات..."[23].

يعود الفضاء الحسّي إلى التململ والضياع فهو أقرب إلى الدفق الكلامي المنولوجي. معالم الأمكنة باهته، فاقدة لأيّ إحساس بالحياة وقد وردت في دفق من التصورات والانفعالات المصاحبة وهي أقرب إلى النظرة السوداوية التي تحملها "الذات الساردة"، فكان المخيال السردي، والكينونة الأنثوية في تمرّد على تابو التهميش، وعلى الواقع المر.

إنّ العلامات المكانية التي تتضمّنها اللقطة المشهدية هي الغرفة: "الفراش/ الفضاء/ الظلمة/ الغموض.."، والذات الأنثوية مكبّلة بالنفي والمصادرة، تعاني مناخات التهميش والاستلاب، وفضاء مدجّج بالمخاطر والويلات، تطاردها في كلّ مكان، ولسان حالها يصرّ على العبور والاجتياز والمقاومة.

4 – همس الغرفة / جذوة الشهوة / نبض القلب، ونبض الصفحة: تمثّل (الغرفة) فراديس البوح التي تعكس طقوس الذات الأنثوية وتراتيلها وتحولاتها، كما يمثّل هذا المكان محرابا للذات، حيث توجد تفاصيل عالمها وخصوصياتها، وكلّ متحولات الأنا الأنثوية باتجاه النشوة بالآخر أو الاغتراب عنه. فـ (الأنا الأنثوية) حين تتمثّل غرفتها، تتمثّل ذاتها وجسدها، وتستعين بالماضي المختزن في ذاكرتها، تعيد من خلاله مشاهدها النابضة بالحياة. من هنا، تتواتر الصور؛ لتدوّن سردا وتنتقل تلك الصور المحسوسة التي تحملها ذاكرة الأمكنة إلى واقع الكتابة، حين تمارس الساردة لذّة التعبير، ولذّة التشكيل.

فالمكان كما يبدو من بناء المتخيّل دليل سحر وغواية وإشارة خاصّة لتتقابل صورة الذات بصورة الآخر، يؤسس لعلاقة حميميّة مستجيبة لنداء الحضور في أثناء فعل السرد. و(الغرفة) هي عصارة تستخلصها المرأة من تجربتها الحياتية، كونها مشدودة إلى أطياف الرؤيا التي توحي بالجمال والسموّ والغواية والمتعة ؛ "فكلّ شيء إلى كلّ شيء، بالشهوة يندفع، وبالمتعة يشعّ"[24].

وليس غريبا أن المرأة، حين تدخل عالم الكتابة، تتوزّع بين الواقع والتاريخ والحقيقة، والذكرى والاستشراف المستقبلي، فهي تلجأ إلى التقاط البؤر المضيئة في عالمها وحياتها، وتحلم بما ينبغي أن يكون، فتأتي (الغرفة) عندئذ لتسهم في هذا الاستحضار وتعضد هذا المسعى، لتتفتح الكتابة معه على عوالم إضافية، تكون (بؤرة) لاصطناع هذا المتخيّل وتوليد معانيه.

تسكن الغرفة الذاكرة، وترتبط بالهوية، وتترك حفرياتها على الجسد، وقد تتحوّل فضاءاتها إلى ذوات تحتفظ بإشراقها وعنفوانها. و(الغرفة) في متخيّل المرأة حاضن لملذاتها وآهاتها وتأوهاتها وزفراتها، ففيها تفجر الرغبات من قيودها، ويتحرّر الجسد، فيمارس إغراءه واستفزازه. وإذا كانت الغرفة سكنا ماديا، فالمكتوب هو السكن المعنوي لهذه الذات التي تستحضر عوالم (الغرفة) بتفاصيلها أين يكمن الحلم، وتستقر الرعشة والدهشة. ولأجل تقرير هذه الظاهرة، سنستقر على مقطع سردي لـ (فوزية شلابي)، من رواية "رجل لرواية واحدة"، نستثير من خلالها هذه الأجواء.

تنفتح عين "الساردة" على فضائها المكاني المؤنّث، حيث الغرفة والداخل:

"... أعود إلى الداخل، لا أشعر بالحاجة إلى إنارة البيت.. كان ضوء الإنارة العامة بالشارع، الذي تخلّل البيت عبر النوافذ والشرفات، كافيا ومريحا لأن يحقق لي رغبة قديمة في الاستغراق في تفكير عميق دون انقطاع.

أفكّر في الكتابة، بل أحس بالرّغبة الشديدة فيها، أصرف النظر عن ذلك؛ لأن الضوء الخافت الذي يغمر البيت، يغريني بطرد فكرة النوم، والاستغراق في التفكير..."[25].

فالعلامة الدالّة في هذا المقطع السردي، هي العناصر المكانية المصاحبة للغرفة: "الإنارة الخافتة التي تتسلّل عبر النوافذ والشرفات/ السكون المريح الذي أثار الرغبة المكبوته كالجمر من تحت الرماد/ الضوء الخافت الذي يحمل الساردة في اتجاه النشوة بالآخر والالتحام به..". هذه التفاصيل المكانية المؤثّثة للغرفة، تتحوّل إلى مكان مدجّج بالنشوة والإغراء، والتفكير بـ (الآخر)، حيث انفتاح الأفق السردي النسائي الذي يبدأ من ملامح (الأنا) الأنثوية التي تحوّل المكانَ إلى عتبة دلالية، توقظ شهية الكتابة، وتستفزّ رغبة الجسد، فتؤثّث لمساحة سردية، تغمرها طقوس الجمال ومعالمه.

فمن الغرفة تهمس الكاتبة (الأنثى) بنبراتها المرهفة، وتتكاثف (البنى) الترميزية التي تغطّي النسيج السردي، تتغذّى من تقنية الإسقاط، وما ينتج عنها من رموز وحضور (الآخر) في هذه العملية هو حضور لأجواء التجدّد والعنفوان الكتابي، تتقوّى به فاعلية الإسقاط، وتزدهي حركته، ويتطعّم السرد على إثره بالحيوية والارتواء.

هنا نشعر بنبضات الأنوثة الحالمة، وبنبضات السرد المعبّأ بالكلمات الرّامزة، تفيض على جسد النص بمؤشرات، تسرّع من عملية السرد، وتخرج من الفضاءات الملبّدة بالانكسار إلى عالم يعبق منه شذى الأنوثة المعطّرة بالحلم، تحلّق في تلك الأجواء الوارفة الظل، كما تتثال الذكريات على مخيّلة الساردة التي تتفاعل مع هذا الفيض سحرا وغواية، فتتحوّل الورقة إلى نص بلّوري مشفّر، ينبض غبطة راقصة تمتدّ إلى عمق المخيّلة المكتنزة بإيحاءات الجسد ومحمولاته اللفظية الزاخرة برائحة الأنوثة.

هذا الاحتفاء بـ (المكان)، كان متفاوتا بين المبدعات (المغاربيات)، ومتميّزا بينهن. فـ (زهور كرام)، على سبيل المثال، تحسن التسكّع في فضاء البيت، وفضاء الغرفة بامتياز، تحترف اللعب على حفريات المكان، من خلال الأشياء والعلامات الدالّة، فهي

تقرأ أسراره وخباياه، وتستكشف دلالاته المتفاعلة، في الجهر والخفاء، مستخدمة لغة شعرية شفّافة مثيرة، وكأن السرد عندها، سيمفونية للبوح، والعزف على أوتار الذات والوجدان.

في رواية "قلادة قرنفل"، تسترجع الساردة "الآخر"، وتسترجع (الجملة) التي قالها:

"... شعرك غابة.. شعرك ليل دامس.. وأنا، الآن، أبحث عنه في تعاريج الغابة.. أخاف أن أفقده في هذا الليل الدامس.. لولا أن هذا الأبيض الذي أشاهده الآن، يرقص أمامي، لحسبت الكون انطفأ، وبات ليلا..."[26].

لقد تمرّست (زهور كرام) أساليب التخبئة وتقنيات المجاز، توظفها بلغة التشكيل والألوان، لتتسلّل إلى الفضاءات النصية، تولّد الرؤى، فتشكلها في أوجه متعددة متجددة، ضمن تدوير (حلزوني)، تنفذ به إلى عوالم واقعية وتخييلية، تمثل في النهاية التعرية الفكرية والغواية الحسّية.

"فالوجود المنادي للصورة، ليس سوى مناسبة للتوليد والإنتاج؛ ففيها سرد تاريخ الذات للذات والآخر، في إطار محاولة تأكيد الكينونة الوجودية، واسترداد الزمن المنفلت، ورسم ملامح الوجه العميق الذي يتوارى بعيدا، في المتاهات، بين الذكرى والنسيان. إنها في محصلة القول: تأمل في المصير الإنساني الذي يخترق جدار اللغة وجدار الواقع"[27].

باعتبار ما سبق، نلمس تحولات (الأنا) المنتشية بـ (الآخر)، والأسباب التي تؤدّي إلى الاغتراب عنه، تقرّبها هذه الجملة المستحضرة على لسان (الآخر):

"... شعرك غابة.. شعرك ليل دامس.. وأنا، الآن، أبحث عنه في تعاريج الغابة..."[28].

إنّ هذه الجملة السردية تتميّز بشعرية متوهّجه، تحمل في قدرتها وتكثيفها، ملامح الوجع الأنثوي المكبّل بالنفي والمصادرة، ذلك أن الشعر الأسود الدامس مؤشر على ملامح الانكسار التي تواجهها (الذات) في هذا الواقع المدجّج بالخطر والأرق والقهر والرتابة وصعوبة الحياة، مما يجعل (الآخر) المنتظر ينفلت ويضيع من (الأنا) الأنثوي التواقة إلى وجوده، والبقاء معه.

إذا كانت (الغرفة) أحد الثوابت المكانية في الفضاء الروائي النسائي، فإنّ هذا الفضاء ينفتح على عوالم شتى، حين يقترب (الآخر)، ليتحسّس فضاء (الأنثى) وأشياءها. فتتحوّل (الأنثى) بوجوده، من مستقبل للمثيرات والحوافز إلى مركز لبؤرها، حيث تغدو (الغرفة) عند المرأة مركزا للتأمل والذكريات المتلاحقة، ومجمعا للصور المتتالية، تأخذ إحساسها بالمكان، وجغرافيته إلى فضاء أرحب وأوسع.

لا يتأتى هذا التفاعل إلا بالتقابل الحاصل بين صورة (الذات) وصورة (الآخر) المساهمتان في بناء المتخيّل في عالم المرأة، حيث الإغراء والغواية. وتحت سرادقاتها، تتولّد الرؤيا الحالمة، حيث تسبح بعيدا، في فضاء الفن والجمال، مما يجعل المرأة الكاتبة مشدودة إلى أطياف الرؤيا الحالمة، تسعى دائما إلى اختراق التخوم والمشارف لاستكشاف ما لم يكتشف.

إن العوالم التخييلية للمرأة تتّخذ من نبض القلب بؤرة لتوليد المعاني، حين تظهر حواراتها بين الأشياء والكائنات. فحول قطب هذه الحوارات تدور تلك العلاقة بين العاشق والمعشوق، تخرج الصورة عن مقاسات العقل، منفلتة من الخطيّة المنطقية، لتحلّ محلّها لغة الحلم والرعشة والدهشة، كما تتحوّل الرموز والعلامات الدالّة إلى مركز إشعاع واستقطاب، فيدخل السرد طور التشكّل الدائم، والبناء المستمر.

يغلب على سرد (زهوركرام[29]) الوظيفة الشعرية للغة، حيث تسمح بتفعيل حركية المشاعر والأفكار وتحرير الهواجس من أسر المكان، تسافر في الكينونة الوجودية، مفككة الأطواق، متجاوزة الحواجز. فالمغامرة الكتابية "تروم الانتقال من الحس إلى ما وراءه، ومن الواقعي، بوصفه إكراها وبشاعة، إلى الشعري، بوصفه جمالا يعيد الاعتبار إلى الذات، ويهيئ لها طقوس الحوار المثمر والبنّاء، بينها وبين الجسد، بوصفه وجودا متفاعلا مع غيره من الموجودات، والذات، بوصفها التحاما بهوية نفسية غرائزية وذهنية وروحية"[30].

قد تتميز المرأة المبدعة برهافة حسيّة، تؤهلها للإنصات إلى الأصوات العميقة والأرواح المتمرّدة والحفر في الذاكرة والبحث في المستور ومن هنا يسهل على المرأة أن

تنتقل من مكانها الحسّي المقيّد إلى مكان متخيّل، حيث تسافر في أعماق الرؤيا، تستثمر طاقتها الترميزية في التواصل مع الموجودات.

فالذات في رواية "قلادة قرنفل"، تتحوّل إلى طائر صنعه طفل من ورق، يطير فيزداد انتشاء الساردة بتحليقه في سماء بعيدة كل البعد عن هذا الواقع الذي مسك (الآخر)، ولولا صفاء الحب، ولولا قوّة الأمل، لما تحرّر هذا (الآخر) من الغابة. و"الساردة" لا تجد تفسيرا لهذه الرّحلة المفاجئة التي رفعتها إلى عالم مجنّح، سوى أن تقول:

"... ما حدث أنّي طفت أجواء، وحين نزلت، وجدتني قد تغيرت.

حين هممت للعودة، شدني إليه. تأكدت حينها أني دخلت زمن العشق، وقبل أن يختصر وجهي في نظرة ممتلئة بالحزن، قال: "ستلدنا الأرض من جديد.. هذه المرّة.. علينا ألا ننسى.. ألا نسكت.."، ثمّ غاب ..

بقيت مشدودة إلى بقايا أثره.. كان هنا قبل لحظات، ثم غاب.. عدت بخطى ثابتة.. غير مستعجلة.. أطلب الطريق أن تمتدّ أمام خطواتي.. أردت أن أتجذّر في الأرض.. هذه أرضنا.. مكاننا..."[31].

إنّ الفضاء الروائي يحيل على التجاوز والتخطّي ورفع الأطواق. وفي الوقت نفسه يصرّ على الاستجابة لنداء الحضور، وإثبات الكينونة والوجود، كما يؤشّر على المكان بوصفه هوية، من اللقطات الخاطفة المتلاحقة التي تتوسّل فيها الذات والآخر على الارتباط العضوي بالمكان، والتشبّث به، على الرغم من وقعه الضاغط، وكثرة أعبائه، ومسؤولياته.

"... أردت أن أتجذّر في الأرض.. هذه أرضنا.. مكاننا..." [32].

إن المكان هو بيت الجسد، وهو الهويّة والانتماء والجذور. وإذا كانت ذاكرة المرأة محترقة بمرارة الماضي، فهي متلهّفة لمستقبل مختلف، فيه تجد فردوسها المفقود، وتتحرّر من ضوابط المجتمع، لتسكن نصها، تزرع فيه شتى بذورها، وتسلم رعايته لمتلق خبير بسياسة أرضها، مؤمنا بتنوّع عطائها.

إن "النص مضغة، والقارئ يخلقها من بعد خلق خلقا آخر، وما كان ليتأتّى له ذلك، لولا أن النص، في حيائه وانغلاقه، كان مفردا متعدّدا: فهو مفرد؛ لأنه بنية

سطحية، يقيمها نظام صوتي، به يفصح النص عن نفسه. ونظام نحوي تركيبي؛ به يكشف المكتوب عن نموذج وجوده في النص. وهو متعدّد؛ لأنه – أيضا – بنية عميقة، يقيمها نظام دلالي، يرسمها المحتمل والممكن، ويسمح بتأويلها، وإعادة صياغتها"[33].

فـ (النص) واحد من متعدّد، أو متعدّد في واحد، كونه يحمل شبكة متداخلة من الدلالات، القابلة للتشكّل في وجوه متعدّدة. و(النص) يقبل بفيضه المتدفّق، وسلاسته الشعرية التي لا تتلاشى، يعلقها المبدع على صدر البياض تمائم تحمل كلّ العناصر الغائبة عن النص، ثم يتحملها المتلقي بمفرده. و(النص) كائن هلامي متحوّل يستعصى الإمساك به، كما أن الأمكنة، في الكتابة النسائية، مرتبطة بحيزها الوجداني، تجد في التخييل مرجعا خصبا لاشتغالها، حيث تشكّل الرغبة والحلم والاستيهامات أهم آلياتها.

ولعل أهم كاتبة (مغاربية) وظّفت هذه الآليات فنّيا (أحلام مستغانمي) في ثلاثيتها المشهورة التي تغرينا بالوقوف والتفرّس في مفرداتها وعلاماتها، وكشف النقاب عن شيطان لغتها وهيمنته في محاولة فك أثر سحره الذي يطلّ منه عبق المكان وأسره، ونكهة الغرفة وطعمها. تقول "الساردة" في رواية (فوضى الحواس):

"... رحت أستعجل النوم.. أحاول أن أنام دون أن أقع في فخّ الأحلام، ثمّة غرف جميلة إلى حدّ الحزن، تعاقبك أسرّتها بالحلم!

وبرغم ذلك، في الصباح، لم أنج من جسدي، كنت أستيقظ، وتستيقظ رغبة داخلي.. تلفّني رائحة شهوتي، فأبقى للحظات مبعثرة تحت شرشف النوم النسائي الكسول.

يستبقيني إحساس بمتعة مباغتة لم أسع إليها.. جاءني بها البحر حتّى سريري ليتحرّش بي.

على غير عادتي.. أستيقظ باكرا هذا الصباح، وكأنّني أريد أن أستفيد من كلّ لحظة.. حريّة قد تسرق منّي فجأة، لأي سبب كان.

يفاجئني جوع.. صباحيّ لا يقاوم، وكأن شهيتي للحياة قد تضاعفت هنا، فأبعث بالسّائق لإحضار لوازم الفطور، وأبقى لأتفرّج على البحر.

أتجاهل اعترافه الفاضح بليلة حبّ قضاها على مقربة منّي، منشغلا بترويض الأمواج، بينما كنت أنا منشغلة عنه بترويض حواسيّ، والهروب بنفسي من تلك الهواجس التي كانت تطاردني، وتعكّر مزاج نومي.

البارحة نمت نوما عميقا، كما لم أنم منذ أيّام.. شعرت بمعنى السكينة، وكأنّني تركت كلّ شيء خلفي، وجئت لألقي بنفسي هنا، على سرير شاسع لا ذاكرة له..."[34].

نستكشف في هذا الملفوظ السردي إمكانات (أحلام مستغانمي) الشاسعة في انتقاء المفردات الساكنة في معبد الرومانسية، والضرب على إيقاع الجسد من خلال التخفي والتجلّي، مما يعزز عندنا تلك القناعة الراسخة بشعرية الكاتبة المتجذّرة بين الروائيات (المغاربيات). ينضاف إليها تلك الخصوصية التي تشكّل ذاتها المشحونة بأصوات داخلية.

إنّ الكتابة النسائية، تستنطق المخبوء في الأمكنة المغلقة، وتستبصر بالآتي، وهذا ما يجعلها تفرط في التفريغ والتشفيف، كونها تحاول القفز فوق المحظور من خلال الانزياح والخروج عن مألوف اللغة. وهذه هي العلامة المحورية في صياغة كل النساء المبدعات (المغاربيات) اللواتي ظهرن في السرد النسائي، حيث تتحوّل المرأة إلى علامة تثير الوجدان، وتفعّل الحواس باتجاه الحب والرغبة والانفتاح على الآخر.

فالكاتبة (أحلام مستغانمي)، تستضيء بتحولات الجسد، بغية الوصول إلى جوهر اللغة والكون، كما تتحوّل الرؤيا عندها إلى طيف طليق، يغادر جسدها، ليتوحّد في الآخر، من خلال استقطاب الحدث بأبعاده الزمانية والمكانية. واستحضار المكان إلى النص، يلغي أبعاده الجغرافية المحسوسة لخضوع المكان "لخصائص الكلمة التصويرية ؛ فالكلمة لا تنقل إلينا عالم الواقع، بل تشير إليه، وتخلق صورة مجازية لهذا العالم"[35].

لأن المكان الذي توظّفه الرواية النسائية يبقى خفيا وسريّا، لا يملك تلك الحقيقة الموضوعية تعهّدت الملكة الإبداعية بتخصيبه، من خلال التقاطع مع الذات، صعودا وهبوطا، وقوّة وضعفا بحسب طاقة الذات المتخيّلة التي تحافظ على المكان، ضمن غلالته الضبابية القابعة في الذاكرة وهذا ما أكّده (باشلار) بقوله: "كلّ ما نوصله للآخرين، هو تكييف لما هو خفي وسري، ولكنّنا لا نستطيع – أبدا – أن نحكي عن ذلك

بموضوعية. ما هو خفي، لا يمكن أن يمتلك موضوعية مطلقة وفي هذا المجال لا نكيّف أحلام اليقظة، ولكننا نخلقها"[36].

وبناء على ما سبق، نستخلص أن (الغرفة) لا تبقى آسرة مقيّدة لحركة (المرأة) بقدر ما تصعد بالساردة إلى ذروة الحلم، حيث بكارة الهواء وعذرية الطبيعة، بعيدا عن دمامة الواقع. ولعل التصعيد في الرؤيا ينطلق من حيثيات (المكان)، لتتّجه مخترقة المجاهل حيث يتمّ استكشاف الذات عبر استكشاف (الآخر) و(الكون) معا.

الهوامش

1- زكية عبد القادر، آمنة، سراس للنشر، تونس، 2000، ص.50.

2- ليلى أ بوزيد، الفصل الأخير، ص.78.

3- عبد القادر الغزالي، الصورة الشعرية، وأسئلة الذات، مرجع سابق، ص.127.

4- مجموعة من المؤلفين، الفضاء الروائي، تر. عبد الرحيم حزل، إفريقيا الشرق، المغرب، 2002 ص. 32.

5- محمد نور الدين أفاية، الهوية والاختلاف، مرجع سابق، ص.41.

6- فوزية شلابي، رجل لرواية واحدة، ص.30-31.

7- محمد نور الدين أفاية، الهويّة والاختلاف، مرجع سابق، ص. 52.

8- فهد حسين حسن، إيقاعات الذات (قراءة في السرد العربي) ط1..2002. المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت لبنان، ص. 25.

9- محمد نور الدين أفاية، الهوية والاختلاف، المرجع السابق، ص.41.

10- زهور كرام، قلادة قرنفل، ص. 89- 90.

11- م ن، ص. 89- 90.

12- م ن، ص92.

13- عبد القادر الغزالي، الصورة الشعرية وأسئلة الذات، مرجع سابق، ص. 153.

14 - آمال مختار، نخب الحياة. ص.47-48.

15 - عبد القادر الغزالي، الصورة الشعرية وأسئلة الذات، مرجع سابق، ص. 153.

16- حدة خميس، لماذا تكتب النساء (تأملات في إشكالية إبداع المرأة)، [مقال إلكتروني سابق]

17- جان كوهن، بنية اللغة الشعرية، تر. محمد الولي، ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط.1، ص.37.

18- أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، ص. 140.

19 – م ن، ص 139.

20- عبد القادر الغزالي، الصورة الشعرية وأسئلة الذات، مرجع سابق، ص 95.

21 – أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، ص139.

22– ناصر يعقوب، اللغة الشعرية وتجلياتها في الرواية العربية، مرجع سابق، ط.1، 2004 بيروت، ص219.

23– خناثة بنونة، الغد والغضب، ص. 120.

24– منذر عياشي، الكتابة الثانية، وفاتحة المتعة، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1، 1998، ص21.

25– فوزية شلابي، رجل لرواية واحدة، ص. 92.

26– زهور كرام، قلادة قرنفل، ص. 93

27– عبد القادر الغزالي، الصورة الشعرية وأمثلة الذات، مرجع سابق، ص.154

28– زهور كرام، قلادة قرنفل، ص. 93.

29– م ن، ص. 95

30– عبد القادر الغزالي، الصورة الشعرية وأسئلة الذات، ص 109.

31– زهور كرام، قلادة قرنفل، ص. 95.

32– م ن، ص. 95.

33– منذر عياشي، الكتابة الثانية وفاتحة المتعة، مرجع سابق، ص14.

34– أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، ص. 142.

35– سيزا قاسم، بناء الرواية، دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ، الهيئة المصرية العامة للكتاب....القاهرة، 1984. ص 68.

36– جاستون باشلار، جماليات المكان، تر. غالب هالسا، يصدر عن وزارة الثقافة مجلة الأقلام، دار الجاحظ للنشر والإعلام، بغداد. ص. 50.