مجلة العلوم الإنسانية لجامعة أم البواقي
ISSN 1112-9255
المجلد7،العدد3 – ديسمبر 2020
OEB Univ. Publish. Co.

جمالية السرد النسوي وخصوصيته في "الأسود يليق بك" لأحلام مستغانمي.

The aesthetic and specificity of the feminist narration in"alaswad yaliq biki" ahlam mostaghnmi

د. وردة كبابي*، جامعة خنشلة،الجزائر.
ouardakebbabi@gmail.com

تاريخ التسليم:(2020/03/31)، تاريخ المراجعة:(2020/04/08)،تاريخ القبول:(2020/04/19)

ملخص :

إن تتبعنا للمشهد الثقافي العربي عموما، والجزائري خصوصا، يوضح لنا أن المرأة اقتحمت عالم الكتابة، الذي طالما كان حكرا على الرجل وسعت إلى تقويض سلطته. فبعد أن كانت المرأة مجرد موضوع يؤثث السرد الذكوري، شرعت– بوصفها كاتبة– في إنتاج سرد، يسعى إلى الثورة على مقومات السرد التقليدي الذي نظر له الرجل بإحكام ووضع معاييره وفق طبيعته وتفكيره، ميوله وسلطته الأحادية.

يمكن أن نطرح في السياق السابق الذكر إشكالية مفادها: هل يمكن للمرأة الكاتبة أن تجعل من لغة الرجل لغة أنثوية بعدما دخلت مملكة الكتابة المذكرة؟ ثم هل تجاوزت الكاتبة الجزائرية استغلال الكتابة للتعبير عن مكنوناتها وما يؤرقها من أسئلة وأفكار، للاشتغال على جمالية الأسلوب؟ هل تخطت حدود الاستعمال الذكوري للغة لتجعل منها ميدانا للتجريب الأنثوي؟ .ذلك ما سأحاول الإجابة عنه من خلال قراءتي لنص "الأسود يليق بك" للروائية الأسلوبية في الرواية الجزائرية "أحلام مستغانمي".

الكلمات المفتاحية: السرد النسوي، الذكورة، الأنوثة، الشخصية الانثوية، السارد الأنثوي.

Abstract :

Our tracing of the Arab cultural scene in general, and the Algerian in particular, shows us that the woman broke into the world of writing, which has long been the preserve of men and sought to undermine his authority. After the woman was merely a subject that influenced the male narrative, she began - as a writer - to produce a narration, seeking to revolt upon the elements of the traditional narration, which the man looked at tightly and set his standards according to his nature and thinking, his tendencies and his unilateral authority.

In the aforementioned context, we can pose a problem that states: Can a woman writer make a man's language a feminine language after entering the male writing kingdom? Then, did the Algerian writer surpass the exploitation of writing to express its contents and the questions and thoughts that disturb it, in order to work on the aesthetic of style? Have you crossed the limits of the masculine use of language to make it a field of female experimentation?

This is what I will try to answer by reading the text `` the Black fits you " for the stylistic novelist in the Algerian novel " Ahlam Mostaghanemi ".

Key words: female narration, masculinity, femininity, the female personality, the female narrative.

* المؤلف المراسل: د. وردة كبابي ،الإيميل: ouardakebbabi@gmail.com

مقدمة:

بين الحضور الرمزي للأنثى في الخطاب السردي الذكوري، وبين النفي الاجتماعي لوجودها. لجأت المرأة الجزائرية إلى الكتابة ملاذا. وسلاحا يحررها من سطوة المجتمع الذكوري الذي طالما مارس عليها القهر والتهميش، وذلك ما تؤكده السردية الرجالية في الجزائر، وهي تصف حال المرأة الجزائرية محكومة مسبقا بوعي ذكوري يجعلها رهينة له، ولأيديولوجيته الأحادية، فلم تكن في يد الروائي إلا أداة لغوية يستحضرها ويغيبها كيفما شاء، بحسب طبيعة تكوينية لعالمه السردي، ومدى مساهمتها في إيضاح رؤيته وإيديولوجيته فحسب.

هذا التموضع المغيب جعلها تقتحم عالما لطالما تسيده الرجل الكاتب، فتارة هي وجود رمزي تجريدي مثبت، وأخرى نص وجود حقيقي حسي منفي، رؤية الذكورية جعلتها تتمرد على واقع سلطوي أحادي من خلال اتخاذ الكتابة وسيلة للدفاع عن ذاتها المقموعة ووجودها المحكوم عليه بالتبعية، وغاية لتثبت أن بإمكان قلم الأنثى أن يفكر وأن يبدع، وأن تتحول الأنثى من مجرد مفعول به، في عالم السرد إلى فاعل، ولكن هل باقتحامها عالم الكتابة استطاعت أن تلغي تلك الصورة الموروثة عنها الخاضعة لسلطة الرجل؟

لقد خضع مصطلح الكتابة عند المرأة للمد والجزر، بين مصطلح نسائي، ونسوي وأنثوي، وبين هذه المسميات الثلاثة ظلت المرأة الكاتبة، تبحث عن موقعها، بين توقيع كتابة تثبت هويتها الوجودية وهويتها الإبداعية في ظل إنكار الرجل ومقاومتها للانضمام تحت التسمية الموصوفة بجنسها إلى فضاء أرحب يضمن لها كينونتها كنصف مشارك في العملية الإبداعية، وذلك أنها جعلت من سردها خرقا لتابوهات الدين والسياسة والجنس والعادات الاجتماعية القارة والنظام الأسري الذي تحيا ضمنه، فقد سعت إلى تقويض سلطة الرجل وزحزحة موقعه القائم على المركزية.

- **البدايات :**

إذا عدنا إلى بدايات الأدب النسوي في الجزائر، فعلينا أن نقر أن الكاتبات الجزائريات، لم يتمرسن كتابة السرد الروائي، إلا بعد كتابتهن للشعر والقصة، حيث كان كلاهما متنفسا لهن، لكن واقع الأزمة في التسعينيات. أجبرهن على التخلي عن سحر القوافي، وومضات القصص المقتضبة، ففي عوالم السرد الروائي المتعددة الفضاءات والشخوص والرؤى ما يلائم أسئلتهن المتناسلة بين أسئلة ذاتية خاصة بهن، وأسئلة موضوعية تخص وجودهن ضمن المحيط الاجتماعي والقضايا التي يطرحها سياسية، ثقافية دينية. ولئن احتفى الرجل بالكتابة وفق ما يمليه العقل فإن المرأة اختصت بالكتابة من موقع العاطفة ذلك "أن السرد عند الرجل هو إعادة بناء العالم، أما عند المرأة هو بؤرة أحاسيس، والفرق بينهما أن الأول يكتب بعقله، أما الثاني فيكتب بقلبه" (طرابيشي،1981، ص 10) ولا شك أن المتلقي إذ يقدم على قراءة عمل سردي من إنتاج المرأة، سينطلق من خلفية شعورية وفنية ومعرفية تختلف عما إذا كان مقبلا على تلقي عمل رجالي.

ها هي المرأة تقتحم وجودا ذكوريا بالدرجة الأولى، إنه الوجود عبر الكتابة التي طالما سادها الرجل وجعلها حكرا للتعبير عنه وبأدواته الفحولية، لكن الكتابة هذا الكيان الثقافي الذي طالما ساده الرجل، ها هي المرأة تقتحمه، بالدرجة الأولى، بتطويعها اللغة للحديث عن واقعها الاجتماعي المأساوي، ووجودها ثقافيا واجتماعيا ولكن الإشكال الذي يطرح نفسه في هذا السياق، هل يمكن للمرأة الكاتبة أن تجعل من لغة الرجل لغة أنثوية بعدما دخلت مملكة الكتابة المذكرة؟ ثم هل تجاوزت الكاتبة الجزائرية استغلال الكتابة للتعبير عن مكنوناتها وما يؤرقها من موضوعات الاشتغال على جماليتها؟ وهل تخطت حدود الاستعمال المألوف للغة إلى جعل اللغة ميدانا للتجريب الأنثوي؟ وهل سيكون بإمكان أحلام الروائية امتلاك القدرة على محاكمة الخطاب الذكوري عبر نص إبداعي ناضج فنيا؟

سأحاول الإجابة عن هذه الأسئلة من خلال تتبعي لنص "الأسود يليق بِكِ" للروائية "أحلام"، النص الذي يسرد لنا قصة البطلة "هالة الوافي" من مدينة مروانة بالأوراس الجزائري التي تتحدى الموت والدمار والعادات والتقاليد في الجزائر، فبعد وفاة والدها على يد الجماعات الإرهابية وأخيها، تعود إلى مواطن أمها (سوريا) وتصدح بصوتها عاليا، تغني وجعها مع آهات الناي الحزين وتستدعي موروث أجدادها بنوع من الشموخ والتحدي اللامتناهي، والثورة ضد خنوعها للرجل، وسلطته الحتمية، هالة المثقفة المعلمة التي تهوى الحرف العربي، وتقدس اللغة العربية، أيضا تتخذ من الغناء وسيلة للبوح بشجونها إثر وفاة والدها، وتجعل من الأسود لونا يعادل تحديها للحزن وعنوانا للصمود في وجه من يحاول قبرها، أو إسكات صوتها، يعجب بها رجل الأعمال اللبناني، ويشده ثوبها الأسود، فيرسل إليها باقة ورد مائلة إلى اللون الأسود ومعها بطاقة كتب عليها "الأسود يليق بِكِ"، كأول رسالة تدفعهما نحو بعضها، ثم تسحلهما بعدا وفراقا، والمتصفح للرواية يدرك حدة الصراع النفسي، ومحاولة انتصار كل طرف لقيم جنسه، **فهالة** رفضت دائما أن تعترف بإعجابها أو حبها للرجل **"طلال هاشم"** وهو الآخر كان يراوغها، بحرفية فكلما توقعت وجوده غاب وكلما نسيته حضر، علاقة يلفها الغموض والكبرياء والتحدي والرغبة والصراع الخفي والمعلن بين **"هالة الوافي"** ورجل الأعمال **"طلال هاشم"** فكلا منهما كان يعيش صراعا داخليا بينه وبين رغباته، وصراعا خارجيا بين أناه وبين الأنا الأخرى، ومحاولة كل منهما إثبات ذاته وانتصار قيمه على قيم الآخر، وبعد لقاءات وفراقات ووصل وهجر، بين **"هالة"** و **"هاشم"**، تنتهي الرائية بانتصار **"هالة"** لقيمها بأن خلعت عنها ثوب الحداد، لترتدي ثوب الحياة والجمال كرفض للخطاب الذكوري الذي حاول منذ البداية، التحكم في سلوكها ولباسها وحاول **"هاشم"** إكراهها على الغناء بأن اشترى كل التذاكر وجعلها تغني له وحده، ومرة يقترح عليها بأن لا تغني، وأخرى يحاول إذلالها بثرائه الفاحش، وأخرى يقترح عليها أن لا تتوشح إلا بالسواد وأحايين كثيرة يريد أن يفرض سلطة الملكية على أفكارها، ويفرض رأيه في النهاية، ويحاول أن يطوعها لتنسى طبيعتها المتحدية وتخضع لرغباته ورؤيته لها وتدخل ضمن ممتلكاته الخاصة، لكنها أبت أن تكون ضمن مملكته المحنطة التي تسير وفق شريعته التي لا تقبل الجدل والنقاش في أي أمر وكأنه هو الآخر كان يشعر لمركب نقص فهل لامرأة أن تحبه لشخصه دون أن تقرنه بماله؟

هذا ما حاول معرفته، لكنه أدرك في النهاية أن **هالة** المرأة المتحدية ليست ككل النساء، لم تغرها أمواله، لتسلم في رؤيتها وكرامتها. بل قررت أن تضحي بمشاعرها لقاء المحافظة على وجودها، الذي لا طالما دافعت عنه، كان يراهن بدهاليزه المظلمة وغموضه حتى يأسرها لكنه فشل، بأن فكت شفرته وألغازه في حالة سكر ومثالة ذات ليلة، في الحقيقة كان يعشق أنثى أخرى هي الحياة، أما المرأة **"هالة الوافي"** كانت أحد رهاناته وتحدياته أو متعته التي أراد الإمساك بها وسرقة صوتها وذاتها، لكنها تأبت ورفضت، لأن تستجيب، لأنها فهمت مقصده من تمجيد سوادها، بأنه يريد استعبادها، لتكون نهبا للموت والنهاية واللاوجود ويكون هو وفيا لحبيبته التي لا ترتدي حداد أحد "الحياة".

لخصت في هذه الأسطر، رواية "الأسود يليق بك" "لأحلام"، حتى أضع المتصفح بهذا المقال على علم بتفاصيل الأحداث وحركة الصراع الدائر بين **هالة الوافي وهاشم طلال** كنقطة بؤرية لتطوير حركة السرد في الرواية وصناعة حبكتها وتسطير نهايتها.

لا شك أن الروائية "أحلام" كغيرها من الروائيات العربيات تبنت معتقدات ومفاهيم سعت باجتهاد لتوظيفها في نتاجها الرائي، على مستوى الناحية الموضوعية والناحية الجمالية، ساعية لخرف القواعد الأدبية المألوفة محاولة تشكيل منظومة من القيم والأسس المغايرة للمعهود، فلكتابة المرأة هي محاولة كسر حاجز الصمت الذي طالما أطبق على أنفاسها ولخصها في متعة أو فكرة أو شخصية ثانوية طبعت الكتابات الرجالية.

ومن أهم مميزات كتابة المرأة العربية، نزعتها الثائرة الرافضة للوصاية الذكورية، حيث جعلت من ذاتها الأنثوية محورا مركزيا لعملها السردي، وتعمل بكافة الصيغ والأساليب على تعزيز هذه الذات، وذلك بنفي سلطة الفحولة الأدبية ونظريات فصلها الرجل على مقاييسه، وكتاباته مهملا الوجود الإبداعي للأنثى، لذلك فقد سمعت "أحلام" كغيرها من الكتابات في تقديم لغة جديدة، عبر معمار فني متماسك الرؤية والبناء، كامتلاك أدوات فنية ووعي بذاتها، ومسؤوليتها في تحرير الأنثى من ربقة الاستعمار اللغوي الذكوري، وهذا ما يؤكده "محمد معتصم" في قوله: "إن المرأة لا تميل إلى التقليد، إلى الالتزام للمعايير والحدود الناظمة للجنس الأدبي شكلا ومضمونا، فالمرأة الكاتبة تنطلق من ذاتها، لا بد من المعايير"(معتصم، 2004، ص.ص 132-133)

ومن هذا المنطلق، احتفت الكاتبة مستغانمي كغيرها من الكاتبات العربيات بالكتابة التجريبية، ولعل أهم سمات تمردها على التشريع الذكوري عنايتها برسم ملامح الشخصية الأنثوية بدقة متناهية، تمنحها صفات القوة والفعالية، بأن تكون مثقفة أو كاتبة، أو معلمة أو عاملة، أو صحفية أو فنانة تشكيلية...الخ. فتجعلها بذلك قادرة على نقض الاستكانة للسلطة الذكورية وهذا ما نلمسه في نص "الأسود يليق بِكِ"، حيث جعلت الروائية من المرأة **هالة الوافي** مركزا لعلمها السردي، ومديرا لصراع طرفه الآخر الرجل **طلال هاشم**، وغير ذلك من الأدوات السردية التي أعلنت من خلالها الروائية "أحلام" رفض أعراف الكتابة الذكورية نلمس ذلك من خلال العناوين الفرعية الآتية:

1. الحضور الطاغي للشخصية الانثوية في الأسود يليق بك:

إن القراءة المعمقة لعتبة العنوان "الأسود يليق بِكِ"، الذي أرادته الروائية خطابا ذكوريا على لسان **طلال هاشم**، يحيلنا دون مواربة، إلى مركز هذا الخطاب السردي وسببه الدلالي، الأنثى القابعة في الحرفين **(بك)**، **هالة الوافي**، فيبدوا أن المتحكم في منحى الخطاب ليس القائل (الذكر)، بل المقول (الأنثى)، كما أن هذا العنوان يفتح لنا أفق التأويل ويغذي نهمنا القرائي، للوهلة الأولى بأن يشوقنا من هي هذه الأنثى؟ التي شكلت محور العنوان، وهل تراها تشكل مركز النص أيضا؟ ثم لماذا هذا الربط بينها وبين اللون الأسود الذي لا يبدو أنه يخلو من قصدية؟ أسئلة كثيرة، تتزاحم في أذهاننا حول حدي العنوان، الذكر المنتج للخطاب والأنثى التي لونت الخطاب وهل هذا العنوان إقرار صريح من الروائية "أحلام" بفوقية الخطاب الذكوري، وتحكمه في مسار السرد ضمن العمل؟ ثم لماذا اللون الأسود بالذات؟ وهو المعبر في ثقافتنا عن هذا الوعي الجنائزي، الذي يشع دلالات الحزن والكآبة والفقد فهل حقا لا يليق بالأنثى إلا هذا اللون؟ أم لها رؤية ضيقة تنفي عن المرأة أي مشاركة في فعل الحياة، وتختصر وجودها في ثوب الحداد؟ فحضور الأسود كمنطلق مرجعي للعنوان هو نفي دلالة معاكسة للأبيض الذي يدل على الخير والجمال والفرح والإشعاع والانطلاق، بل تحضر دلالات مناقضة هي الموت والخوف والاستعباد لتؤثث العالم السردي في "الأسود يليق بِكِ".

ولكن الأهم من مركزية اللون الأسود ودلالته الازدواجية- لدى كل من البطلة **هالة الوافي وهاشم طلال**- السلطة الأولى والمرجعية للخطاب، التي تجلت في "إرادة" الأنثى **"هالة الوافي"** وتحديها الموت والقمع والإرهاب، للفقد والوحدة، بارتدائها هذا اللون الذي لم يصبح دالا على الحداد والحزن فحسب، بل أضحى لونا للصمود والتحدي والتمييز، هذه المعاني التي جعلت منها محط أنظار البطل **هاشم طلال**.

وليس الحديث عن دلالة اللون الأسود في هذا المقام – بوصفه فاتحة العنوان، من قبيل دراسته كعلامة سيمائية تشير إلى حقيقة نصية-، بل إنني حاولت كشف ارتباط هذا اللون بالصراع القائم بين هالة **الوافي وهاشم طلال**.

وإذ نمسح بأعيننا تباعا صفحات الرواية، ندرك طبيعة الصراع بين **هالة الوافي'، وهاشم طلال**، وندرك أيضا أن النص كتب على شرف البطلة **هالة الوافي**، التي لطالما أراد **هاشم طلال** الإمساك بحبها، بسطوتها، بكبريائها، لكنها لم تكن ككل النساء اللواتي قابلهن كانت كلغز مستعص عن الحل، وامرأة كلها تحد، كل هذا دفعه إلى اختراق عالمها بنوع من الغموض، حتى يحافظ على مسافة تحقق مهابة الوجود الذكوري، وتحكمه في عالم الأنثى، لكن يبدو أن عالم الأنثى، الذي يثير فيه أحاسيس جديدة ومتضاربة، استعصى عليه وفشل في فك شفرته. مما جعل حضوره في هذا النص يعد ثانويا مقارنة **بهالة الوافي**، التي سلمتها الروائية مقاليد العمل السردي وجعلت البطولة المركزية من نصيبها، فتكون الروائية بذلك، قد جردت الرجل من دورة البطولي في السرد التقليدي مقابل منحها مكانة مهيمنة للمرأة وإسناد دور البطولة لها وجعلها شخصية محركة لمسار السرد والأحداث، فرسمت بذلك صورة **لهالة**

الوافي "المرأة المثقفة والفنانة المبدعة التي كانت تبحث عن حريتها الشخصية، فاختارت عبودية الفن على عبودية الجهل وحاولت أن تحيا حياة متمردة خارجة عن شرط المجتمع"(وائل علي فالح الصمادي، 2010، ص 84). ويبدو أن الكاتبة أرادت من خلال هذا التوظيف تفعيل دور الأنثى في النص ليعكس تفعيل دورها في الواقع. وذلك من خلال تحرر **هالة** من التبعية للرجل التي طالما صادقها المجتمع وآمن بها.

ويبدو أن من بين الفروق الجوهرية بين الكتابة الذكورية والكتابة النسائية، تلاؤم جنس البطل والمبدع، فكما أن الأبطال في روايات الرجال "ذكورا"، فان الكاتبات يختزن بطلات إناثا؟ حتى يتسنى لهن تحقيق حريتهن، ومغادرة يومياتهن، وأن يعشن الانعتاق من السيطرة الذكورية، والخروج عن السائد في الكتابة السردية، فتكون السمة الغالبة على الرواية النسوية، تحطيم القيود الذكورية، وشن حرب ضد كل الثوابت التي أقرتها المؤسسة الاجتماعية الذكورية بطبيعتها، فكانت نصوصا "مشحونة بالاحتجاج والرفض لوضع المرأة العربية المختلف في مجتمعات تكرس سلطة الرجل وتسلب وجود المرأة وكيانها" (بوشوشة،2003، ص 15)

وفي نص "الأسود يليق بِكِ" نلمس سيطرة المرأة **هالة الوافي** على دور البطولة وعلى سلطة السرد، حيث قلبت الروائية الأدوار، وجعلت من الذات الأنثوية، مركز السرد، فالأنثى صارت تفصح عن ذاتها، بوصفها شخصية رئيسة في النص السردي، وقبل "لم تكن المرأة في هذا التكوين سوى مجاز رمزي أو مخيال ذهني يكتبه الرجل وينسجه حسب دواعي الحياتية"(الغذاني، 2006، ص7)، فقد سيطر الرجل على اللغة، وكيفية تشكيلها وبنائها، بما يسمح ببقائه المتحكم الوحيد في عالمه، حيث اكتفى بجعل المرأة مجرد لعبة سردية يوظفها بما يلائم وعيه ورؤيته الفحولية.

ويتلاءم تكثيف حضور الشخصية الأنثوية في "الأسود يليق بِكِ"، مع طبيعة العمل السردي الروائي، باعتبار "التشخيص هو محور التجربة الروائية" (محمد بو عزة، 2009، ص 39)، بحيث لا يمكن تصور رواية بدون شخصيات. لأن الشخصية هي التي تصنع الحدث، وهي التي تؤجج الصراع النفسي والاجتماعي من خلال أفكارها وسلوكياتها ومشاعرها، ضمن بعد مكاني وزماني، يمنحها معنى جديدا، عبر حركاتها وتلوينها لهما، ضمن بعد زمكاني يمنحها معنا جديدا عبر حركتها وتلوينها للزمن والمكان بما يضطرب في داخلها. ويبدو أن حضور الشخصية الأنثوية في "الأسود يليق بِكِ" جاء تعزيزا لرؤية أرادتها الكاتبة، تقرر حضور المرأة شخصية فاعلة، لا شخصية تابعة كما هو الحال في السرد الذكوري.

ويمكن القول أن الحضور الطاغي، والمكثف لشخصية المرأة، يعد خاصية مميزة للسرد النسوي، وهذا ما نلمسه في روايات "أحلام"، ولا سيما رواية "الأسود يليق بِكِ"، حيث تطالعنا الشخصية البطلة **هالة الوافي**، منذ بداية النص في الحركة الأولى بعنوان **"الإعجاب هو التوأم الوسيم للحب"**، حيث نجد الساردة تعرض لنا حضورها بشكل غير مباشر عبر وعي البطل **طلال هاشم**.

إذا جاء على لسان الساردة "إذا اسمها هالة الوافي. تمتم الاسم ليتعرف على موسيقاه، ثم ترك عينيه تتأملانه بعض الوقت. شيء ما يؤكد له أنه سيكون له مع هذا الاسم قصة، فهذه المصادفات المتقاربة، تلقاها كإشارة من القدر، ثم...إنه يحب الأسوار القصة لأحرف اسمها" (مستغانمي،2012، ص20). ويبدو جليا من هذا المقطع السردي، خصوصية تلقي **طلال هاشم** لهذا الاسم ووقعه عليه.

ونلمس تحيز الساردة للأنثى، التي لم تعد تبحث عن الرجل كزوج. بل تبحث عما يعادله "النجاح"، مع عدم الوثوق به هو الآخر، لأنه مزاجي، وقد يتخلى عنها، لتطرح الروائية على لسان الساردة قضية الزواج بوصفها قضية مفصلية في حياة الأنثى، برؤية تبدو أنثوية محضة فالأنثى الساردة، تجعل من الزواج والعنوسة قضية نسبية، فقد تتزوج المرأة، وتنجب ولكنها تبقى عانسا، لأنها طالما مثلت الطرف المستلب والمقموع من قبل الزوج وقبله المجتمع، كذلك كانت **هالة** وهي تستقبل باقات الورد المهدى إليها، تنتقم لطفولتها المسروقة، وأنوثتها المقموعة فـ "كلما قدمت لها باقة ورد، شعرت أنها تثأر لزمن قمعت فيه أنوثتها. كما الليلة تشعر وهي في عربة الورد، كأنها عروس، وإن كانت لا تدري لمن تزفن بلى هي تزف للنجاح. غير أن النجاح زوج مزاجي لا يعول عليه يمكن أن يتخلى عنها تماما كما عقد قرانه عليها لسبب وحده يعرفه. حال وصولها إلى غرفتها راحت تتفقد باقات الورود بسعادة. ثم تذكرت أنها لا تدري مع من تقتسم فرحتها وهذه أعلى درجات الوحدة.

حزنت لأن لا أحد سيرى هذه الباقات بتنسيقها الجميل. ثم هي لا تمتلك آلة تصوير الورود ستذبل، أوصلها التفكير إلى العمر الذي يمضي بها. وذلك الشاب الذي كانت ستتزوجه، وتخلت قبل سنتين عنه فأثارت بذلك غضب أهلها، خشية أن تذبل في انتظار خطيب لا يأتي.

لا أحد يخير وردة بين الذبول على غصنها. أو في مزهرية العنوسة قضية نسبية. بإمكان فتاة أن تتزوج وتنجب وتبقى رغم ذلك في أعماقها عانسان وردة تتساقط أوراقها في بيت الزوجية" (مستغانمي، 2012، ص22)

وتتجلى رؤية الأنثى للزواج انطلاقا من ثالوث الكاتبة "أحلام" والساردة "الأنثى"، والبطلة **هالة الوافي**، حيث تعرض الكاتبة موقفها على لسان الأنثى المجسدة في الساردة، وهي تتحدث عن الأنثى **هالة الوافي**، مبررة عدم قبولها الزواج من **قادر** الذي لم تتفق معه لا روحيا ولا جسديا، قائلة. "كيف لجسده الأبكم محاورة أنوثتها الصارخة؟ وكيف لها أن تتعرى أمام رجل لم تجرؤ يوما أن تعري أمامه صوتها؟. من تناقض طباعهما، أدركت أن الحب، قبل أن يكون كيمياء هو إيقاع كائنين متناغمين/ كأزواج الطيور والفراش التي تطير وتحط معا، دون أن تتبادل الإشارة.

الحب هو إثنان يضحكان للأشياء نفسها، تحزنان في اللحظة نفسها، يشتعلان وينطفئان معا بعود كبريت واحد، دون تنسيق أو اتفاق معه كان عود الثقاب رطبا لا يصلح لإشعال فتيلة"(مستغانمي، 2012، ص 23)

تطرح الكاتبة عبر السياق السابق قضية "الجسد الأنثوي" بصورة أكثر جرأة، وقد خلفت رداء الحياء اللغوي، مرتدية لبوس كلمات تفوح جرأة تحد، مساوية بين الجسد الأنثوي والجسد الذكوري، كاسرة بذلك عرض للرجل، الذي أباح لنفسه الفعل والقول، وأسكت الأنثى حتى عن القول، وإبداء الرأي، فلطالما كان الرجل سيد الرغبة الجنسية، أما المرأة فلم تتجاوز كونها مستقبلا لتلك الرغبة ومكملا لها، فها هي الكاتبة على لسان الساردة، تؤكد أن العلاقة الجنسية بين الرجل والمرأة هي علاقة شراكة وتناغم بين زوجين، وليس حكرا على الرجل يديره حسب رغباته الغريزية فحسب. مستعينة بلغة رومانسية أسعفتها في توصيف حالة العلاقة بين الرجل والمرأة، لتقدم بعدها مفهوما للحب، بلغة ترميزية ولكنها جريئة، "فالاشتعال" تشير إلى الرغبة الجنسية، **فهالة الوافي** التي تستفيض أنوثة صارخة، لا يمكنها التلاؤم مع جسد ذكوري أبكمن فبينما تنتظر المرأة عموما، إلى الجنس نظرة خجل وتأثيم، ها هي الكاتبة تعبر بالجنس عن حرية ذاتية من حقد المرأة أن تمارسها مناصفة مع الرجل، رافضة أعراف "المجتمع الذي يكتب أحاسيس ومشاعر المرأة الجنسية، ويبيح للرجل عمل ما يحلو له... فالأنثى إنسان له مشاعره وأحاسيسه وكيانه المستقل الذي لا يجب أن يرتبط بالرجل، بحيث تكون المرأة تابعة له".(وائل علي فالح الصمادي، 2010، ص166) ورؤية الكاتبة هنا تناسب تطلعات المرأة وتحترم كينونتها بوصفها عقلا وشعورا أولا، ثم جسدا ثانيا.

وعبر الصوت الأنثوي **هالة الوافي**، تتبدى لنا الكاتبة "أحلام"، التي لا تجد حرجا في تضمين بعض من رغباتها أو تناقضاتها أو أفكارها، فالكاتب شاء أم أبى، ذكرا كان أم أنثى، لا يمكنه أن ينفصل عن واقعه عاما، حيث يتسلل هذا الأخير إلى ثنايا سياقه المتخيل، فيثريه بتنوعه وخصوصيته وصدقه.

ويتجلى ذلك منذ الوهلة الأولى، في تلك المعركة بين البطلين **هالة الوافي وهاشم طلال**، المعركة التي تولت الكاتبة "أحلام" سردها، منحازة للأنثى **هالة**، دون الرجل **هاشم**، بقولها: "لن يعترف حتى لنفسه بأنه خسرها. سيدعي أنها من خسرته، وأنه من أراد لهما فراقا قاطعا كضربة سيف، فهو يفضل على حضورها العابر غيابا طويلا، وعلى المتع الصغيرة ألما كبيرا، وعلى الانقطاع المتكرر قطيعة حاسمة. لشدة رغبته بها قرر قتلها كي يستعيد نفسه، وإذ به يموت معها، فسيف العشق كسيف الساموراي، من قوانينه اقتسام الضربة القاتلة بين السياف والقتيل"(مستغانمي،2012، ص11). فالكاتبة "أحلام" تتخذ من لغتها معول هدم للأعراف الذكورية، ثم أن عنايتها بشخصية المرأة البطلة –التي تلتقي معها في كثير من التفاصيل– يؤكد إرادة المرأة العربية وقدرتها على معالجة مختلف التحديات والقضايا، ومحاولة تحقيق أحلامها وطموحاتها، بعيدا عن الإطار الرجولي، مما يؤكد أن النسوية كصفة لأدب تكتبه المرأة "لا تقتصر على كونها مجرد خطاب يلتزم بالنضال، ضد التمييز الجنسي ويسعى إلى تحقيق المساواة بين الجنسين، وإنما هي أيضا فكر يعمد إلى دراسة تاريخ المرأة، وإلى تأكيد حقها في الاختلاف وإبراز صوتها وخصوصياته" (المدغري،2009، ص18). ومما يرسم هذه الخصوصية على مستوى اللغة استعانة الكاتبة المرأة بالسارد الأنثوي.

2. الأنثى الساردة:

عندما نجوس بأبصارنا، المتن الرائي في "الأسود يليق بِكِ" يطالعنا ثالوث سردي، قوامه صوتين أنثويين وصوت ذكوري، أما الغالب طبعا، هو صوت الساردة الأنثى، الذي يتماهى مع الكاتبة، والذي نلفيه في كافة النص، منذ بدايته وحتى النهاية، فالساردة (الأنثى/الكاتبة) تسيطر على خيوط السرد، وتوزع أدوار الحكي بين **هالة الوافي** و**هاشم طلال**، فتتمثل الدورين، بإتقان سردي تحاول من خلاله استبطان الذاتين معا، فهي تتأرجح بين الأنثى **هالة** والرجل **هاشم** وتعيش أفكارهما ورؤاهما ووعيهما.

وتسعى الكاتبة – من خلال الصوت الأنثوي المضاعف– إلى إثبات وجود المرأة موضوعا وجمالية، مقابل جعل الذات الرجولية في المرتبة الثانية، كترجمة لرغبتها في هيمنة المرأة على الواقع من خلال هيمنتها على النص، وجعل الصدارة من نصيبها ونفيها عن الرجل على مستوى الوعي أولا، والنص ثانيا، وهنا تتجاوز الكاتبة بناء مغامرة سردية بين رجل وامرأة لتجعل من "الكتابة نفسها موضوعا للتأمل والتفكير"(المودن،2009، ص113). حيث وحدها المرأة الكاتبة، قادرة على نقض الحكم بالهامشية على المرأة مقابل مركزية الرجل.

يتأكد حضور المرأة نصيا بتوليها مهمة السرد، بوصفها الضمير المتحكم في العالم المتخيل، كخطوة أولى، لتحكم بعد ذلك العالم الواقعي فـ "كل أسئلة المتن الحكائي النسائي تدور حول المرأة، ويأتي الحكي فيها بلسان امرأة، مما يجعل المرأة تكون راوية الحكاية وموضوعها في الآن ذاته ومن ثم فهي الشخصية الأساسية" (بوشوشة،2003، ص ص 33–34)، في أغلب النصوص الروائية النسوية، مما يجعل من فعل الكتابة فعلا تعريفيا للهوية الأنثوية.

تكشف رواية "الأسود يليق بِكِ" عن سيطرة السارد الأنثى على عملية السرد، الأنثى "الكاتبة" كساردة خارج عالم النص، والأنثى **هالة الوافي** بوصفها بطلة النص. وقد لجأت الكاتبة "أحلام" إلى استخدام تقنية تعدد الرواة، فوزعت مهمة السرد، بين سارده خارج نصية، تتماهى معها (الكاتبة)، والساردة البطلة **هالة الوافي**، والسارد **طلال هاشم** وفي كلتا الحالتين تهيمن الأنثى على سرد الأحداث، بضمير الغائب الذي يؤكد حضورها "كسارد عليم"، – يتجاوز سرد الأحداث وتقديمها واستبطان نفسيات الشخوص، ومساءلة الأمكنة وتتبع الزمان بوصفه حاضرا وذاكرة– إلى "عقد صلة مباشرة ومستمرة بالقارئ، مما دعا بعضهم لتسمية هذه الوظيفة بالوظيفة التواصلية" (خليل،2010، ص92)، وظيفة لا شك أنها ستقيم جسرا اغرائيا للمتلقي، يعبره ليبلغ مجامع الدلالات والمعاني التي أرادت الروائية قولها، عبر شخوصها لتبلغ صوت الأنثى ورؤيتها للعالم وللوجود. ذلك أن السارد العليم هو أحد أقنعة الكاتب عموما. والوسيط بينه وبين القراء من جهة، وبين الشخوص والقاري من جهة أخرى "لذا يمثل الراوي العليم تجسيدا للمسافة بين القاص والحكاية، وتجسد لزاوية النظر". (خليل، 2010، ص 84)

نستشف وجهة نظر الروائية، من خلال الساردة الأنثى، التي قررت اشهار سيفها الأنثوي في وجه القمع الذكوري، لكن وفق رؤية موضوعية، بعدية للحوادث، تسم سردها بالثقة، الناتجة عن معرفتها

القبلية بالشخوص والحوادث، وهو ما يجهله غيرها. ويتجلى ذلك في رسم حدود الصراع بين **هالة وهاشم**، الذي يتأبى أن يعترف بخسارة **هالة الوافي**، كما أبى أن يتعرف بحبه لها، فكبرياؤه الذكوري، منعه من البوح بمشاعره، لأنه يؤمن بمنطلق (البحر والسمكة) ويعاملها وفقه "وهل يبكي البحر لأن سمكة تمردت عليه"(أحلام مستغانمي ، 2012، ص 12). قطعا لا، ولكنه يستغرب من تحديها له ولطبيعته المتسلطة "كيف تسنى لها الهروب وليس خارج البحر من حياة للأسماك" (مستغانمي،2012، ص 12). وإمساك الساردة الأنثى بخيوط السرد، وإدارة الصراع الأنثوي الذكوري من منظور أنثوي، هنا وعلى مدى المتن الروائي، يؤكد رغبة الكاتبة في قلب دور سلطة امتلاك الوعي، والقدرة على مجاراة الرجل في أساليبه، والتفوق عليه كعلامة دالة على أنوثتها المبدعة.

ويمكن القول أن "أحلام" الكاتبة، لم تُحَيِّدْ صوت الراوي العليم، –بمسار الأحداث، وسيرورتها، والذي يعتبر امتدادا لسلطة الرجل– لأنها أرادت استبدال المواقع، وتحدي السلطة المطلقة للرجل مستخدمة السلاح السردي نفسه الذي يستخدمه الكاتب. فهيمنة المرأة على النص ستمتد إلى الواقع لتعلن حرية الذات الأنثوية وتنتقل بها من موقع المفعول به، إلى موقع الفاعل الحركي، فالأنثى "تضمر داخلها رغبة الهيمنة على العالم، في صورة هيمنتها على النص واحتلالها موقع الصدارة، في مقابل إرجاء الرجل وتأخيره عن هذا الموقع، بنفيه من النص تارة، أو نفيه من النص تارة أخرى وأخيرا تداعيه (استحضاره) من خلال الذات الكاتبة" (ناجي سوسن، ص 353). وها هي الروائية "أحلام" عبر صوت الساردة الأنثى، تنتصر لذاتها وللصوت الأنثوي داخلها، والذي مثل الحافز السردي لكتاباتها، فترسم عبر الأنثى المضاعفة نهائية موشحة بالصراع الذكوري الأنثوي من **هالة الوافي، وهاشم طلال**. إذ تخلع **هالة** عنها ثوب الحداد، الذي يساوي الاستعباد، وكما أن **هاشم** لم تخلص إلا لأنثى واحدة هي الحياة، تعلمت هي الأخرى **هالة**، أن لا تخلص إلا للحياة "هو يمجد سوادها كان يريد أن يتم استعبادها، فأثناء ذلك كان يخونها مع عشيقاه الأزلية، تلك الشهية التي لا ترتدي حداد أحد: الحياة.

الرجل الذي لم يعطها شيئا وعلمها كل شيء تناسى أن يعلمها درسه الأهم: الإخلاص للحياة فقط" (مستغاني،2012، ص333) ، وأن تغني لنفسها، وتحب لنفسها، وليس لإسعاد أحد لأنها فهمت معنى الحياة، فجعلت من قمة الحزن بهجة، ففي الفقد يستفيق كبرياء الأنثى.

ويبدأ صوت **هالة الوافي** في الظهور في حوار صحفي، مما يدل على أن هالة تعد مركز السرد والبطل الأول في "الأسود يليق بِكِ"، فمن خلال أجوبتها على أسئلته تبدو مثقفة واعية بحجم تأثير كلماتها الثائرة، حيث تحدت خوف الموت في التسعينيات، وخوف المجتمع الذكوري، وقاتلت دون احتمال الخسارة، مؤمنة بأن النجاح يحتاج إلى ضريبة باهظة، ذلك أن التاريخ الذكوري سعى دائما إلى إقناعها بضعفها وعدم قدرتها على الإبداع، لأن هذا التاريخ أسند إدارة العالم بتفاصيله لإستراتيجية ذكورية محضة، وبالتالي فإن إسهام المرأة في هذا البناء، من خلال فعل الكتابة، أو أي فعل إبداعي "لا يمكنه أن يتم إلا بعد تقديم تضحيات لا حصر لها. بحيث تعرف مسبقا أن هذه التضحيات هي قدرها

كالموت".(أفاية،1988، ص33) ورغم أن **هالة الوافي** لم تضع الحب ضمن أولوياتها، إلا أنها كانت تنتظره، لأنه شعور يغذي الحياة ويدعم تحدي البقاء لديها "يسألها مقدم البرنامج: – لم تظهري يوما إلا بثوبك الأسود إلى متى سترتدين الحداد؟ تجيب كمن يبعد شبهة: –الحداد ليس فيما نرتديه بل فيما نراه. إنه يمكن في نظرتنا للأشياء. بإمكان عيون قلبنا أن تكون في حداد: ولا أحد يدري بذلك.

– يوم أخذت قرار اعتلاء منصة لأول مرة، هل توقعت نجاحا كهذا؟

–هل تعتقد أن المرء أمام الموت يفكر في النجاح؟ كل ما يريده هو أن ينجح في البقاء على قيد الحياة. ما أردته هو أن أشارك في الحفل الذي نظمه بعض المطربين في الذكرى الأولى لاغتيال أبي بأدائهم لأغانيه. قررت أن أؤدي الأغنية الأحب إلى قلبه، كي أنازل القتلة بالغناءليس أكثر.. إن واجهتهم بالدموع يكونوا قد قتلوني أنا أيضا.

–أما خفتِ أن تشقي طريقك إلى الغناء بين الجثث؟

– لقد غير تهديد سلم الأقارب سلم مخاوفي. إن امرأة لا تخشى القتلة تخاف مجتمعا يتحكم حماة الشرف في رقابه. ثمة إرهاب معنوي يفوق جرائم الإرهابيين.

تمتم المذيع مأخوذا بكلامها: – صحيح.

– تصور حين وقفت على الخشبة لأول مرة، كان خوفي من أقاربي يفوق خوفي من الإرهابيين أنفسهم. أنا ابنة مدينة عند أقدام الاوراس لا تساهل فيها مع الشرف.

– حسن أن تكوني كسبت الجولة.. ما دمت منا بيننا.

– الجولة؟ الجولة ينازل فيها طرف طرفا آخر .. ليس أن تكون وحدك على حلبة لتلقي ضربات يتنافس الجميع على تسديدها إليك. إن امرأة واقفة في حلبة ملاكمة، دون أن يحمي ظهرها رجل، ودون أن تضع قفازات الملاكم، أو تحمل في جيبها المنديل الذي يلقى لإعلان الاستسلام، احتمال الخسارة غير وارد بالنسبة لها. لذا تفتح بشجاعتها شهية الرجال على هزيمتها، وهذا ما أخاف والدتي وجعلها تصر على أن نغادر الجزائر إلى الشام بحكم أنها سورية"(مستغانمي،2012، ص.ص 16–17). يتضح من الشاهد السابق، ولا سيما الفقرة الأخيرة منه المحددة من "الجولة.....والدتي)، كيف تبدأ **هالة الوافي** الكلام بوصفها ساردا داخليا وهي تصف حال الجولة التي من المفروض أن تكون متكافئة الأطراف، لتستعين بضمير المخاطب موجهة الكلام للصحفي، في صيغة (وحدكَ) مبينة حالتها العسيرة، إذ تشبه نفسها، بمن يتنافس الجميع على تسديد الضربات إليه وهو وحيد على الجلبة، لتستدعي ضمير الغائب (هي) وهي تصف تحدي المرأة التي ترفض كل شروط الاستسلام، في معركة ليس فيها رجل يحميها، كما أن شجاعتها تعري الرجال بهزيمتها في العبارة الآتية (ظهرها رجل)، ثم تنتقل بسلاسة إلى ضمير المتكلم في صيغة المفرد "والدتي" أما عن تعدد الضمائر، التي وظفتها الروائية في السياق السابق الذكر، على لسان **هالة الوافي**، بين ضمائر (المتكلم والمخاطب والغائب)، فإنه ينتج اللحظة السردية الدرامية، مقارنة بالسارد الخارجي (هو) الذي يصنع سردا موضوعيا، والسارد الداخلي (أنا) الذي ينتج سردا ذاتيا، أما ما

جاء في خطاب **هالة الوافي** فهو (سرد مختلط) يقوم على تقويض الحوافز بين مختلف الضمائر وأمثلة ذلك في النص كثيرة، فالسارد أو الراوي يتدخل في تحديد نوعية العمل الرائي، فالراوي الداخلي ينتج سردا ذاتيا، أما الراوي الخارجي فينتج السرد الموضوعي. وإذا تعدد الهواة فسوف ينتج السرد المختلطة" (معيكل، 2010، ص58). وهذه حتما إستراتيجية لجأت إليها الكاتبة "أحلام"، لتحطيم رتابة ونمطية استخدام الضمير الواحد، وأيضا لتتيح تعدد زوايا النظر للحدث الواحد.

أما استخدامها لضمير الغائب (الأنثى) وسيطرته على السرد، بواسطة ساردة خارج نصية، فربما يكون نابعا من رؤيتها للعالم التي ما تزال محكومة برؤية الطبقة التي تنتمي إليها، أي الكاتبات–واللواتي يصدرن عن وعي مؤنث، فالكاتب قبل أن تكون مبدعة فهي أنثى– اللواتي مازلن يتحركن بتؤدة، نحو عالم أسسه الرجل وأثثه بجوده المطلق ذلك أن "الرؤية هي موقع يحدد وجه العالم المتخيل، الذي يقدمه النص وهي بمعناها هنا تطرح مسألة الراوي من الذي يروي، أو ينص الكلام؟ ما هي علاقة الراوي بالكاتب؟ وهل الراوي هو بالضرورة للكاتب". (العيد، 1985، ص 80)

ولا شك أن رؤية –الكاتب عموما–، والكاتبة الأنثى خصوصا، تتأثر بموقعها في المجتمع، وبطبيعة إدراكها للعالم المحيط بها، ومكانتها فيه، ومعتقدات هذا الأخير (المجتمع) حولها، ورؤيته لها، ولا سيما أن هذا العالم الاجتماعي ذكوري بامتياز، ولا يمكن بأي حال من الأحوال أن تقوض الأنثى، هذا العالم، إلا باعتماد أسلحة فنية ابتكرها مبدع هذا العالم أي الرجل، ومن ذلك استخدام الروائية "أحلام مستغانمي" ضمير الغائب، لإثبات وجودها السردي الأنثوي في الساحة السردية العربية، ولتقول بأنها قادرة على مجاراة الرجل.ولئن التقت الروائية "أحلام" مع الكاتب (الرجل) في استخدامها ضمير السارد العليم الخارج نصي، فهل كانت اللغة التي استخدمتها، أنثوية أم تميل إلى الفحولة؟ أم تتأرجح بينهما كدفاع عن الأنثى ومهادنة للرجل؟

3. لغة السرد عند أحلام: ذكورية أو أنثوية:

تؤكد غالبية الدراسات النقدية الحديثة، أن اللغة أداة رجولية بامتياز، ولطالما سيطر الرجل على إمكاناتها وطقوسها، وقرر ما هو حقيق فيها، وما هو مجازي، فاللغة ملك للرجل، والمرأة موضوع تلك اللغة، لذلك وجب على الكتابة النسوية في بواكيرها، أن تتبنى لغة الرجل، فخرجت من مرحلة الحكي إلى مرحلة الكتابة "ولكنها تدخل إلى أرض معمورة بالرجل، أو هي مستعمرة ذكورية، والمرأة لا تدخل الكتابة بوصفها سيدة النص، إذ إن السيارة النصوصية محتكر ذكوري وتأتي المرأة بوصفها ناتجا ثقافيا جرت برمجته، وجرى احتلاله بالمصطلح المذكر والشرط المذكر"(الغذامي،2006، ص27). أي أنها تدخل بوعي فحولي مسبقا يقر بالملكية الذكورية للغة، كما أنها تستخدم هذه المرجعية، في الإفصاح عم يراودها من أفكار وما يخالجها من مشاعر، ما كانت لتقولها بوصفها أنثى "وها هي أحلام تشير إلى أنها وجدت التمدن بلسان الرجل، يسهل عليها الكتابة، ويساعدها على السرد، ويجعلها تقول ما تعجز عن قوله كأنثى". (الغذامي، 2006، ص49)

فتصير اللغة بحضورها المذكر عنوانا للعمق والفحولة، وعليه لجأت المرأة بداية، إلى أسلوب الرجل كنمط للكتابة، لكنها رغم ذلك عملت دائما على تقويض هذه المسلمة –كإيديولوجيا ووجود مطلق– عبر كتاباتها كمواجهة للذات الأنثوية، التي تحاول أن تتبنى نفسها عبر ذاكرة تملكها هي وتؤثثها لمصلحاتها ومعاينها وما يناسب رؤيتها ووعيها. ذلك أن "تأنيث اللغة أو في الأقل أنستها لن تحقق إلا بعد أن تكتنز الذاكرة الثقافية بالمعنى المؤنث والأنوثة وهو شرط لم يتحقق بعد ولكن المرأة الجديدة تسير باتجاهه بوعي واضح وإبداعية واثقة"(الغذامي،2006، ص235)

لكن يمكننا القول أن التصنيف اللغوي القائم على الجنس، تصنيف مجحف ويسلب اللغة أنستها واستيعابها لكافة الاختلافات بين الأجناس والفئات الاجتماعية، والرجل والمرأة. رغم الفروقات الكائنة بين لغة الرجل ولغة المرأة، ذلك أن هناك تعابير يستخدمها الرجل والمرأة والعكس بالعكس، غير أنهما يلتقيان في التعبير عن إيديولوجية معينة، أو التعبير عن الوجود والشعور الخاص بكليهما، فلا يمكن للرجل أن يكتب عن أشياء لم يعشها ومثله المرأة، وهو ما يؤكد التمايز بينهما من ناحية التجربة المعيشة.

ولا شك أن ثورة المرأة على الأسلوب الذكوري تجلت عبر رؤيتها الهجومية على المؤسسة الأدبية الذكورية، على مستوى الفني والموضوعاتي وفي صميمها اتخاذ الذات الأنثوية الموقع المركزي في النص.

سنحاول استنطاق نص "الأسود يليق بِكِ" بوصفه أحد السرود النسوية التي اتخذت من اللغة وسيلة لإثبات الذات المؤنثة فـ "لغة المرأة هي حرية القدرة على أن تتكلم المرأة كما تريد، وبكل الطرائق الممكنة، وأن تظل اللغة قريبة من الجسد الأنثوي وألا يبتعد عنه مطلقا".(حسن نجمي،2000، ص184)

أما عن صور الثورة الأنثوية على الرجل، تتجلى في نبش الذاكرة الذكورية، واستنطاق المحظورات الاجتماعية، وربط اللغة بالجسد الأنثوي، تارة كحضور فيزيولوجي، وأخرى كوجدان ومشاعر عبر لغة تفيض رومانسية، كما أن الأنثى الكاتبة "أحلام" حاولت سرد واقعها بلغة واقعها، وذلك فرض عليها توظيف اللهجة العامية ممزوجة بالفصحى، وأحيانا وظفت لغة تفيض تعقيدا، هي إشارات صوفية، كاستحضار لجلال الدين الرومي.

إن وعي الكاتبة الأنثى بالرسالة التي يؤديها حضور الجسد –بالنسبة للمتلقين– بوصفه الدال الفاصل والمميز الأول للكيان الأنثوي عن نظيره الذكوري ذلك الوعي أدى بالروائية "أحلام" إلى توظيف الجسد بطريقة بعيدة عن التخفي، تجنح إلى العلن، الرافض لقمع طبق على الأنثى منذ طفولتها، كذلك تقول على لسان بطلتها **هالة** "إنها كمن تكتشف على كبر أنها لم تمتلك يوما دمية وأنهم سرقوا منها طفولتها، كلما قدمت لها باقة ورد، شعرت أنها تثأر لزمن جمعت فيه أنوثتها، كما الليلة تشعر وهي في عربة الورد هذه كأنها عروس، وإن كانت لا تدري لمن تزف، بل هي تزف للنجاح غير أن النجاح زوج مزاجي لا يقول عليه، يمكن أن يتخلى عنها تماما كمن عقد قرانه عليها لسبب وحده يعرفه" (مستغاني، 2012، ص 22). هذا المقطع يبرز لنا مفارقة شعورية **فهالة** التي كان من المفروض أن تسعد، تولد لديها شعورا

سلبيا، فأن يقدم "ورد" لأي امرأة، أمر يشعرها باهتمام الآخر بها ويسعد قلبها، لكنه يتحول هاهنا إلى نشوة الانتقام في ساحة المصارعة بين مركزية السلطة الذكورية والأنثى المهمشة، ويمتد رفض هالة للقمع الذكوري، ملغية الكيان الذكوري، إذ تستبدل الزوج الرجل، بالزوج المعنوي، (النجاح)، الأول يلغيها ويقمعها أما الثاني فهي من تصنعه، ثم نراها تسقط مزاجية النجاح على مزاجية الرجل (الزوج)، الذي يمكن أن يتخلى عن الأنثى (زوجته) لسبب وحده يعرفه، كما كان حال قرانه بها وهذه إشارة صريحة من قبل **هالة** إلى الإرادة المنفية عن الأنثى وتهميشها كطرف فاعل في مشروع الزواج.

وتستحضر الكاتبة "الجسد بلغة جريئة، وهي تصف التنافر بين **هالة الوافي، وقادر**، تنافر يتجاوز الجسد، ليفرق بين روحيهما طلب يدها للزواج فرفضته، مستعينة بلغة ترميزية مكثفة بالإيحاءات الجنسية لقادر إيقاعا خاطئا، لم يكن سيئ الصوت كان سيئ الإيقاع، وهذا أكثر إزعاجا. كان نشازا مع موسيقاه الداخلية تلك التي ما كان يملك أذنا لسماعها.

سدى حاولت أن توفق بين إيقاعهما. كانا آلتين لا تصلحان لعزف سمفونية مشتركة. فكيف إذا لروحيهما أو جسديهما أن يتناغما؟ كان قادر مزمارا تتعذر دوزنته مع قيثارتها. أثناء انشغالها بضبط الإيقاع، كان هو مشغولا بضبط النفس. منهمكا في سد كل ثقوب المزمار بمخاوفه، وتردده، وخجله.

كيف لجسده الأبكم محاورة أنوثتها الصارخة؟ وكيف لها أن تتعرى أمام رجل لم تجرء يوما أن تعري أمامه صوتها؟ الحب هو اثنان يضحكان للأشياء نفسها، يحزنان في اللحظة نفسها، يشتعلان وينطفئان معا بعود كبريت واحد، دون تنسيق أو اتفاق معه كان عود الثقاب رطبا لا يصلح لإشعال فتيلة"(مستغانمي، 2012، ص 23) والملاحظ على لغة الروائية في المثال السابق الذكر، أنها تحفل بالإشارات والانحناءات الجنسية، لتصف علاقة جنسية مستحيلة، بين **قادر** و**هالة الوافي**، والقرائن اللفظية الدالة على ذلك (تتعرى، عود الثقاب، إشعال فتيلة، يشتعلان وينطفئان معا)، هي لغة ملتحمة بالجسد الأنثوي، الذي طالما غيب كطرف واع ومسؤول عن إدارة العلاقة مع (الرجل)، حيث ترفض **هالة** الزواج من **قادر** لأنه لا يسلمها لحب يوحد روحيهما وجسديهما اشتعالا وانطفاء –على حد تعبير الساردة الأنثى– ، محتميا بمخاوفه وتردده وخجله، وها هي الساردة، تخلع صفات التخوف والتردد والخجل على **قادر**، بدل **هالة**، خارقة بذلك الناموس الذكوري المقدس الذي يلحق كل صفات القوة والحزم والمواجهة بالرجل، ويلحق بالمرأة الخنوع، والخوف والتردد والانهزام. ذلك أن "مفهوم الأنوثة بشكل عام هو تركيب ثقافي، لأن المرأة، لا تولد امرأة بل تصبح ذلك حيث يعمد المجتمع الأبوي استنادا على وجهة النظر هذه إلى فرض مقاييس اجتماعية عن الأنوثة على جميع النساء"(المدغري،2009، ص19) وهذا ما عمدت الروائية على لسان "الساردة الأنثى" إلى هدمه والتحرر منه.

يعلو صوت الساردة الأنثى، ممزوجا بصوت البطل **هاشم طلال** في حوار له مع **هالة الوافي** كاشفا عن ذلك القمع الذي تطبقه الأنثى على جسدها، استجابة لوعي اجتماعي استقر في الذاكرة الأنثوية منذ أمد تلخصه كلمة (عيب)، وتلك الجرأة التي أرادها **هاشم** أن تكون عليها –ليس حبا فيها، وتحقيقا لحريتها

من سجن أفكارها الموروثة- بل لمداهمة وعيها الأنثوي المحروم والمكبوت، والظفر بها لأنها طالما تحدت ذكورته. نستكشف ذلك من خلال حوارهما: "هاشم: الجرأة ليست في أن تواجهي الإرهابيين بل في أن تحاربي نزعتك لقمع نفسك، وإخراس جسدك، وتفخيخ كل الأشياء الجميلة بحروف النهي والرفض. الحياة أجمل من تعلني الحرب عليها.. حاربي أعداءها! استدرجها حيث شاء. قالت ما تمنت أن تقوله حقا: -متى أراك؟

هاشم.. اليوم طبعا.. ما دمت تسافرين غدا! - هالة: أين؟ . - هاشم: سأزورك في الفندق.

هالة: الفندق؟! - هاشم: لا شيء سوى أنه المكان الأكثر تسترا في مدينة لا سر فيها. ما رقم غرفتك؟ - هالة: 423.

لفظت الرقم غير مصدقة تسارع الأحداث، كان الأمور اختلت من يدها، وأن امرأة غيرها تلفظ الأرقام الثلاثة التي ستتحول حال انتهاء المكالمة، إلى أحرف ثلاثة: "ع ي ب "، تلك التي تحكمت في حياتها حتى الآن، طبعا "عيب" هذا الذي تقوم به. أغلقت الهاتف وهي تتساءل كيف أقدمت على أمر كهذا" (مستغانمي، 2012، ص 23). فالروائية عبر الصوت السردي المضاعف -(صوت هاشم) الذكوري، وصوت الساردة الأنثى (خارج النص)- تؤكد وجوب احتفاء الأنثى بجسدها، وبأن تكسر كل الحواجز الاجتماعية المفروضة عليها، بإعلان حرب ليس على جسدها، الذي طالما كبلته بحروف النفي والنهي، بل حربا على حراس جسدها وقامعي أنوثتها.

وها هو الصراع الخارجي بين **هالة وهاشم**، يغير فضاءه، ليتخذ من داخل **هالة** ميدانا له، بعد أن "راح نصفها الشرس يحاكم نصفها الوديع، ورجولتها تحاسب أنوثتها المطيعة. ألم يقل لها أحدهم متغزلا «أجمل ما في امرأة شديدة الأنوثة.. هو نفحة من الذكورة'؟» مصيبتها كونها اكتسبت أخلاقا رجالية، وكثيرا ما قست على نفسها كما لو كانت أحدا غيرها.

والآن ما عادت تعرف كيف تعود من جديد أنثى، ولا كيف تستعد لهذه المداهمة العاطفية"(مستغانمي، 2012، ص.ص138-139). والواضح مما سبق أن وعي **هالة** اتسم بالانشطار إلى وعي ذكوري أبوي، يمارس عليها سلطة الرقيب الأعلى، ووعي أنثوي ناعم بحثها على الاستسلام لرغبتها وقبولها بموعد مع **هاشم**، وفي ذلك ربما إشارة خفية إلى الحنين الذي تحسه الأنثى إلى الجسد الأصل، الذي خلقت منه المرأة، وهو جسد سيدنا آدم عليه السلام، لتعلن الاتحاد الذكوري الأنثوي، مسلمة بالحقيقة الوجودية الخالدة.

ومن جهة أخرى يبدو احتفاء الروائية "أحلام" بالجسد، حيث تقيم علاقة وثيقة بين خطابها السردي والصراع الأنثوي الذكوري، مسلطة الضوء على رؤية **هاشم، لـ هالة** بوصفها جسدا أنثويا صارخا، رغم إدراكه أنها تختلف عن غيرها من النساء، وان إغراؤه لها لن تجدي نفعا، إلا أنه قرر أن يشهر رغبته الجامعة في وجهها، ويقوم باستدراجها، "هذه الفتاة التي قبلها لثوه وذهب للعشاء.. رغم اشتهائه لها، وثقته

في كونها لا تشبه غيرها، سيبقيها على جوعها إليه إلى حين تستوي يخفف النار حينا، ويضرمها حينا ويصبر حتى تحين وليمتها.

عندما تتقن فن الطبخ–أنت حتما تعرف كيف تعد مائدة حياتك، وكيف تطهو رغباتك. متعتك تبدأ بالإعداد للمتعة من إحضار لوازم أطباقك، ومد مائدة انتظارك" (مستغانمي،2012، ص 148).

والملاحظ في السياق السابق الذكر، أن اللغة أنثوية بامتياز، فالروائية تقيم علاقة مشابهة بين تهيئة **هاشم** الظروف المناسبة لإقامة علاقة مع **هالة**، وبين إعداد وجبة طعام شهية، فرغم أنه يشتهيها إلا أنه يبقيها على جوعها إليه، حتى تلين وتستوي على نار هادئة، فهو يطهو رغبته بأناة، ليضاعف متعته، متعة الانتظار ومتعة الظفر بها.

هذه اللغة تنم عن وعي أنثوي جريء، تخطى التحجب والتحجيب في رؤيته للجسد، والجنس والحب، وإدراك "الروائية لحق امتلاك الجسد والتصرف به، وما يتعلق بذلك من الحب والجنس...، حيث صورت إحساسات الأداء الذكوري إزاء جسد الأنثى" (سليمان،2013، ص28).فكانت لغتها تحتشد بإشارات الرغبة والمتعة عند **هاشم**، بوصفهما معبرين عن احتفاء الكاتبة باللغة الجنسية، وضمير الساردة الأنثى العليمة يؤكد صحة ما ذهبت إليه.

خاتمة:

وكخلاصة يمكننا القول أن خصوصية سرد "أحلام"، هي خصوصية وعي فكري تلتقي مع خصوصية فنية، جعلت من أدبها علامة فارقة ودالة في حق السرد النسوي العربي عموما والجزائري خصوصا ذلك أنها جعلت من الذات الأنثوية محور النص وقلبه النابض بالدلالات، والرؤى المشحونة بالوجود الأنثوي. كون الأنثى الشخصية الرئيسية الأولى في نص "الأسود يليق بِكِ"، وثانيا لأنها الساردة التي تسلمت مهمة الحكي، وبينهما تقف الكاتبة "أحلام" على خلفية وعي متقدم، مدرك لطبيعة العلاقة بين الرجل والمرأة، وحجم الصراع القيمي بينهما، والذي يرسم شرط وجود المرأة في مجتمعها العربي والجزائري، موظفة اللغة كسلاح هجوم فني جمالي موشح بالإغراء، أشهرته في وجه الإبداع الذكوري الذي طالما امتلك زمام الإبداع عموما، وتسيد السرد، وشرع قوانين أدبية ونقدية تخدم فنه، ولم تكن الأنثى إلا ذاتا هامشية في عالمه السردي.

هذه الدوافع جعلت الروائية "أحلام" تمنح نفسها، وبطلاتها موقع الذوات الفاعلة، لا المفعول بها، ومركزا للوعي والشعور والرؤية والاهتمام، على خلاف ما ألفناه في السرد الذكوري.

وقد ركزت على بعض وجوه تأنيث مكونات السرد في هذا المقال مثل الحضور المركزي المكثف لشخصية الأنثى **هالة الوافي** في النص، وتقليد مهمة السرد للساردة الأنثى التي تتماهى مع الكاتبة. والاهتمام بلغة الجسد والجنس بوصفهما مؤشرين للتحرر قلم المبدعة المرأة. بيد أن النص والمدروس يحتفل بمظاهر متعددة للثورة الأنثوية على السرد الذكوري والتي لا يتسع السياق لعرضها كلها. وسأخصها بدراسات لاحقة.

–إن شاء الرحمان– لأن هذه الدراسة، تدخل ضمن تصور نقدي شمولي، نابع من الاهتمام بالكتابة النسوية في الجزائر وتسليط الضوء على خصائصها المميزة– وبحثها بوصفها مسألة خلق إبداع متحرر من القيود، يهتم بالدفاع عن قضايا المرأة وأفكارها، عبر تغيير النظام اللغوي التقليدي وفق رؤية تترجم خصوصية السرد النسوي الذي سعى دائما إلى كسر حاجر الصمت الذي أنهك الوجود الأنثوي لأمد طويل.

قائمة المراجع:

– جورج طرابيشي.(1981)، الأدب من الداخل، سوريا: دار الطبعة للطباعة والنشر.

– محمد معتصم.(2004)، المرأة والسرد، الدار البيضاء: دار الثقافة.

– وائل علي فاتح العمادي.(2010)، صورة المرأة في روايات سحر خليفة، عمان: دروب للنشر والتوزيع.

– بوشوشة بن جمعة.(2003)، الرواية النسائية المغاربية، تونس: المغاربية للطباعة والنشر والإشهار.

– عبد الله محمد الغذامي.(2006)، المرأة واللغة،الدار البيضاء: المركز الثقافي الغربي.

– محمد بوعزة.(2009)، تحليل النص السردي (تقنيات ومفاهيم)، الجزائر: منشورات الاختلاف.

– أحلام مستغانمي.(2012)، الأسود يليق بك، بيروت: نوفل.

– وائل علي فالح الصمادي.(2010)، صورة المرأة في روايات سحر خليفة، عمان: دروب للنشر والتوزيع.

– هدى المدغري.(2009)، النقد السنوي (حوار المساواة في الفكر والأدب)، الرباط: منشورات فكر ودراسات وأبحاث .

– حسن المودن.(2009)،الرواية والتحليل النصي (قراءات من منظور التحليل النفسي)، الرباط: دار الأمان.

– إبراهيم خليل.(2010)، بنية النص الرائي، الجزائر: منشورات الاختلاف

– ناجي سوسن.(د.ت)، صورة الرجل في القصص النسائي،القاهرة: وكالة الأهرام للنشر والتوزيع

– محمد نور الدين أفاية.(1988)، الهوية والاختلاف، المرأة والكتابة الهامش،المغرب: إفريقيا الشرق.

– أسماء معيكل.(2010)، نظرية التوصيل في الخطاب الرائي الغربي المعاصر، سوريا: دار الحوار للنشر والتوزيع .

– يمنى العيد.(1985)، في معرفة النص، بيروت: دار الآفاق الجديدة.

– عبد الله الغذامي.(د.ت)، المرأة واللغة،المركز الثقافي العربي، (الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي)؛

– حسن نجمي.(2000)، شعرية الفضاء السردي ،الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي.

– نبيل سليمان.(2013)، المساهمة الروائية للكاتبة العربية، سوريا: دار الحوار للنشر والتوزيع.