

الإبداع النسائي العربي بين سلطة المرجع وحرية المتخيل آلية إنتاج العنوان، عناوين ثلاثية أحلام مستغانمي أنموذجاً • وهاب خالد

الملخص :

شكّل الخطاب الأدبي النسائي العربي المعاصر خرقاً على مستوى ذائقة القارئ، الذي ترسبت ضمن خبرته القرائية الجمالية نصوصاً معظمها من إبداع ذكوري... لذا فإنّ هذا الخطاب الناشئ - الذي استطاع في ظرف وجيز نسبياً لفت الانتباه إليه - قد أصبح يشكّل اختلافاً واضحاً بالنسبة للموروث والساند (الخطاب الأدبي الذكوري) سواء من حيث الشكل و الثيمات أو من حيث العوالم التخيلية التجريبية التي تقوم المرأة بابتداعها وفق شروط وخصوصيات مميزة. تأتي هذه المقالة لإزاحة اللثام عن قضايا مركزية صاحبت الخطاب الروائي النسائي العربي المعاصر، ولا تزال تغذيه بأفكارها، كقضية المركز والهامش، وقضية أسئلة الكتابة والوعي بها، وقضية سلطة المرجع وحرية المتخيل ...

إنّ هذا المقال لا يزعم أبداً بأنه سيجيب عن كل ما يطرحه، وإنّما هو محاولة تروم الكشف عن خصوصية الكتابة لدى المرأة الجزائرية المبدعة، لذا فقد اتخذت "آلية إنتاج العنوان في ثلاثية أحلام مستغانمي كأنموذج تطبيقي لبعض الأفكار النظرية التي طرحها منظروا الكتابة النسائية.

Abstract:

Literary women speech is a change in the year wait player, that had used to men productions. This new address could, by various invistigators attract attention on him through potential it holds. Highlight by a difference against player habits speech literary masculine.

This study referred to remove veil on key issues statement accompanying the arab women Romanesque as the question of the center and the periphery, the awareness of this writing and the question of dictates of reference and imagination.

This item is not the answer to claim all question, this is only attempt to discover characteristics writing in the Algerienne Famme. Doing, we will treat the link between (Mechanisms of title of production in the trilogy) Ahlem MOUSTAGHANMI, Model as a primer application theoretical theorists raised by writing women.

الكتابة النسائية العربية المعاصرة وخرق الأفق

يرى العديد من النقاد بأنّ مناقشة قضايا المرأة وهمومها وأسئلتها الاجتماعية والثقافية والسياسية، أسهم في تنامي "السرديات الأنثوية" (*) العربي الذي استطاع في ظرف وجيز نسبياً أن يلفت الانتباه إليه لما يمتلكه من مقومات حديثة استطاعت أن تثبت جدارة الحضور النسوي في المشهد الثقافي العربي. فلم يبق هذا السرد في إطار الجسد الناعم ونداءاته المحمومة للاكتمال بالآخر، ولا في إطار الغرف المغلقة ونصف المضاءة، وإنّما أعلن عن حضوره المتماهي بالراهن الثقافي والسياسي والاقتصادي والاجتماعي. مفصلاً عن وجع الأنثى ومسراتها خالفاً بذلك

مساحة إبداع ذات صلة مباشرة بطبيعة الأنثى البيولوجية والنفسية وظرفها الاجتماعي الخاص.

والمتتبع لمسار الكتابة الأنثوية العربية المتصاعد في العقود الأخيرة من القرن العشرين وبداية هذا القرن، في مجال النقد أو الشعر أو السرد، بجده قد اقترن بحوافز جديدة وبشروط ذاتية وموضوعية مغايرة لتلك التي سادت من قبل، إذ أنّ الكتابة لم تعد هما ذكوريا فحسب، بل أصبحت انشغالا أنثويا، تسائل بها الأنثى عالمها، وتدافع بها عن خصوصيتها، وعن حقوقها الإنسانية المسلوبة، مفتحة عوالم التجريب ضمن حقل اللغة، لتكتشف ما بها من فضاءات.¹

هذا ما يقف عنده قارئ دواوين الشاعرة "أحلام مستغانمي" ففي قصيدتها التي حملت عنوان (تحدي) يتجلى رفض الشاعرة لواقعها وتحديها لكل ما من شأنه أن يقف حجرة عثرة في طريقها.

تقول:²

لَأَنِّي رَفَضْتُ الدُّرُوبَ القَصِيرَةَ
وَأَعْلَنْتُ رَغْمَ الجَمِيعِ التَّحْدِي
وَأَنِّي سَأَمُضِي
لأَعْمَاقِ بَحْرِ بَدُونِ قَرَارِ
لَعَلَّنِي يَوْمَا
أُحَطِّمُ عَاجِيَةَ الشَّهْرِيَارِ
أُحَرِّرُ مِنْ قَبْضَتِهِ الجَوَارِي
لَعَلِّي يَا مَوْطِنِي رَغْمَ قَهْرِكِ
أَعُودُ بِلَوْلُؤَةٍ مِنْ بَحَارِي
لَأَنِّي صَرَخْتُ أُرِيدُ الحَيَاةَ

وبالرغم من إدراك الشاعرة أنها ستمضي منفردة إلى أعماق بحر من دون قرار - في إشارة منها إلى وضع المرأة المعاصرة وسط مجتمع ذكوري ضاغط - فأنها تُعلن رفضها لعصا الشهريار، وتُبدي مُمانعتها في أن تتحوّل لمجرد جارية فاقدة للأهلية يتمّ تغييب صوتها ومصادرتة بسبب تقاليد بالية من وضع رجل يصرّ على ممارسة وصايته غير المشروطة عليها... وتستمرّ مسيرة الشاعرة الباحثة عن فضاءات تخيلية يمكنها استيعاب هواجس أنثى رافضة لواقع فرضه عليها (شهريار) لتطالعنا في ديوانها الثاني بهذا المقطع الشعري الصادم، والمؤسس لمشروع كتابة من نوع آخر. حيث تبوح في مطلع قصيدتها التي حملت عنوان (دفاعا عن العادة (...)) (!) عن وجع المرأة المبدعة التي تعيش في كنف مجتمع ذكوري ضاغط.³

يَوْمَ كَتَبْتُ أَحْبَبْتُ قَالُوا شَاعِرَةٌ
تَعْرِيبْتُ لِأَحْبَبْتُ... قَالُوا عَاهِرَةٌ
تَرَكْنُكَ لِأَقْنَعَهُمْ... قَالُوا مَنَافِقَةٌ
عُدْتُ إِلَيْكَ قَالُوا جَبَانَةٌ
اليوم نسيت بأنك موجود
وبدأت أكتب لنفسي، أتعري

للمرأة

إنّ الرواج الذي شهده هذا النوع من الكتابة على مستوى الأسماء والعناوين^(*)، كان له أثره على مستوى فنية وجمالية الكتابة من جهة، وأشكال الوعي بأسئلتها في علاقتها بما أنتجته ذاكرة الفحولة من جهة ثانية، خاصة وأن هذه الكتابة تتميز بتهديمها لجدران الصمت والسيان، عبر كتابة الجسد تارة، وتحبير الذاكرة تارة أخرى بغية فضح الأنساق الثقافية الموروثة، وشحنها بأنساق أخرى يمكنها استيعاب العوالم التي تتطّلع المرأة المعاصرة إلى بنائها، وذلك عبر فسخ المجال لإبداعاتها، وإعطائها حضوراً مركزياً ضمن خطاب مؤثث وفق خصوصياتها ومتطلباتها. ولا بد هنا من استحضار عامل المتناقفة، وحركة الانفتاح على "النظرية النسوية الفرنسية"⁴، والتي حققت إنجازاً لافتاً فيما يخصّ كفاءات بناء الأنثوي في اللغة والفلسفة والتحليل النفسي وغيرها من أنظمة تحليل الخطاب. "وذلك بعدما استطاعت الحركة النسائية الفرنسية بالخصوص تجاوز معضلة التحليل النفسي الفرويدي، الذي كان يعتبر المرأة رجلاً ناقصاً، وذلك عبر تبنيها نظرية "لاكان" حيث قام هذا الأخير بإعادة تجديد جذري لنظريات "فرويد" لاسيما ما تعلق بتحليل (الذات)"⁶

هذا ما أدى إلى تشييد هيكل طلاعي مجسد لمعمارية الكتابة النسائية العربية المعاصرة المتأثرة بالكتابة الغربية التي أسهمت في تشكيل معالمها كل من: "جورج إليوت، إليزابيث جاسكل، (فرجينيا وولف)^(*)، سيمون دوبوفوار... إلخ" هذه الأخيرة "تعدّ رائدة الحركة النسوية الحديثة، ومعلماً أساسياً لـ"الوجودية الفرنسية" بعد الحرب العالمية الثانية، حيث شكّلت مواقفها وأعمالها خطاباً مؤثراً في حركة الوعي النسوي في القرن العشرين... وإدراك قيمة أعمال ومواقف "دوبوفوار" يكفي التذكير فقط بكتابها الهام الذي حرّك حركة الوعي التاريخي بالمرأة، والذي يمكن اعتباره إنجيل الحركة النسوية الغربية في مجتمع بطريكي مهيمن، وهو بعنوان "الجنس الثاني" الصادر في جزأين، إذ تفضح استغلال المرأة جنسياً منذ ما قبل التاريخ ضمن دائرة تراتبية أخرى مثل: العرق والطبقة والدين."⁷ ويمكن تلخيص أفكارها ومسيرتها النضالية المناهضة للحمية البيولوجية المنقصة من قدرة المرأة على الإنتاج الفكري في مقولتها الشهيرة (المرأة لا تولد امرأة بل تصبح امرأة) وهذه إشارة بالغة القيمة إلى دور المجتمع، في تشكيل وضعية الأنثى والتفرقة بينها وبين الذكر، وشعار نقدي مناهض لأفكار الفلاسفة الذين أكدوا الحتمية البيولوجية التي صاغت وضع المرأة كجنس ثان.⁸

إنّ الكتابة النسائية العربية المعاصرة المتأثرة بالمنجز الغربي. استطاعت أن تلج أفقا جديداً هو أفق التجريب الموصول باللغة، حيث راحت تستثمر عبرها تقنيات السرد المتنوعة، وإمكانات الصوغ اللغوي المتحققة في أجناس عديدة وجعلها ترتبط ارتباطاً ناجحاً بعوالم المرأة. محاولة تجاوز المقولة المركزية الذكورية التي أرسى دعائمها "عبد الحميد بن يحيى الكاتب" والقائلة: (خير الكلام ما كان لفظه فحلاً ومعناه بكراً) والتي علّق عليها "عبد الله الغدامي" في كتابه (المرأة واللغة) قائلاً: "وكانّه بهذا يعلن عن قسمة ثقافية يأخذ فيها الرجل أخطر ما في اللغة وهو

(اللفظ) بما أنه التجسيد العملي والأساس الذي يبني عليه الوجود الكتابي والخطابي لها، فاللفظ فحل (ذكر) وللمرأة المعنى، لاسيما وأنّ المعنى خاضع وموجّه بواسطة اللفظ، وليس للمعنى من وجود أو قيمة إلا تحت مظلة اللفظ.⁹

وقد عبرت الكاتبة "سيمون دي بوفوار" عن الفكرة ذاتها، أي فكرة (علاقة المرأة باللغة) في قولها: "أنا أعلم أنّ اللغة المتداولة مليئة بالأحبابيل، فرغم إدعاء الكلية، نجد اللغة موسومة بميسم الرجال، الذين تواضعوا عليها. إنّها تعكس قيمهم ومزاعمهم وأحكامهم المسبقة. وما زال المجتمع يحصر المرأة في لغة/الأنثى. ولا يقبل من المرأة فضاضة التعبير، التي لا يجد غضاضة في أن تكون عند الرجل. فما نجد رانعا لدى ميشال تورنييه، أو ميلر، أو مايلر، يستمر في إثارة الصدمة، إذا فاهت به المرأة، أو كتيبتة فالرجل وحده من له الحق في التلفظ بعبارات جنسية."¹⁰

وبهذا تعلن المرأة عن فعل مقاومة مضاد ومغاير ومختلف، تفصح من خلاله عن وعي لغوي جديد يوجّه الكتابة، بعضها قد يسبق الفعل، وبعضها الآخر يصاحبه، أو يليه، وفي هذا السياق تؤكد الكاتبة الكويتية "ليلي عثمان" (*) مستندة على شهادة الكثير من الكاتبات العربيات أنّ المرأة المبدعة ما تزال تعيش في وسط ذكوري محض، لا يقبل أن تتجه المرأة نحو الإبداع والفكر والأدب، بل تنحصر مهمتها في الإنجاب وإمتاع الرجل والخضوع له، وأكدت صاحبة الثلاثة عشرة رواية أنّ إبداع المرأة يصطدم أيضا بالقوة التي تتخذ من الدين ستارا لها، وتستخدمه بشكل خاطئ جدًا وبطرق تشددية، مضيئة أنّ التيار التزمّتي حول كل شيء إلى محرّمات، وذلك من خلال محاولة تحويل تقاليد بالية إلى أمور دينية يجب إتباعها ... كما طرحت ذات الكاتبة خلال الندوة التي تناولت "الإبداع والحرية" والمنظمة من طرف "المكتبة الوطنية الجزائرية" يوم 25 مارس 2008م مخاوفها في أن تدفع الرقابة بالمبدعين الشباب إلى اختيار الرمزية الصعبة أو اللجوء إلى الكتابات الجنسية الساخرة كتحدٍ يتخذونه ضدّ هذه الرقابة¹¹ ولعلّ هذا من بين الأسباب التي جعلت المرأة المبدعة تحتفي بكتابة الجسد كفعل مواجهة مراوغة حيث تصبح الكتابة أداة احتيال على واقع شخوص تتلاعب بأقدارهم، وقد تصل إلى حدّ إلغاء ذواتهم، ومن ثمّ يصبح مشروع قتلهم، مبررا فمن خلال وعي سارد رواية (ذاكرة الجسد) يتعرف القارئ عن الجدوى من كتابة الروايات: "إننا نكتب الروايات لنقتل الأبطال لا غير، وننتهي من الأشخاص الذين أصبح وجودهم يشكل عبنا على حياتنا، فكأما كتبنا عنهم فرعنا منهم... وامتلانا بهواء نظيف"¹²، ولا تكتفي المرأة الكاتبة بهذا الوعي فقط بل تلجأ كذلك إلى استخدام لغة الحواس كفعل مواجهة للاحتفاء بالذات، وذلك من أجل بناء خطاب مغاير لخطاب الآخر المهمش لكي نوثقها"¹³

وبهذا يتضح جليا بأنّ المقاومة لدى المرأة المبدعة ليست سوى شكل من أشكال المقاومة التي يتمّ تمريرها عبر قنوات ثقافية متنوعة تشمل فنونا تعبيرية كثيرة كالغناء والرقص والنحت والرسم والشعر والسرد ...¹⁴

I النص الروائي النسائي الجزائري المعاصر وأسئلة الإبداع :

المتأمل في النصوص "الروائية النسائية الجزائرية المعاصرة"¹⁵ (*) من حيث أسئلة الإبداع والكتابة يلاحظ أنّ الوطن قد شكل الموضوع المحوري لها، فيما

توارى البعد الشخصي المتعلق بهواجس المرأة خصوصاً في علاقتها مع الرجل، وبالمجتمع (الأبوي) تحت عباءته¹⁶، وذلك عبر تكثيف السرد والاستبطان الداخلي الواعي للشخصية الروائية في علاقتها مع الشخصيات التي تقاسمها الحدث من جهة، وفي علاقتها مع السارد المسئول عن بناء الإطار التخيلي للحكاية من جهة أخرى. هذا ما جعل المتن الروائي يصرّ على طرح الأسئلة المسكوت عنها دون أن يكلف نفسه عناء الإجابة.

بهذا الوعي الكتابي تشيّد الأنتى عوالمها السردية، لذا فلا غرابة في أن نجد "أحلام مستغانمي" مثلاً تعتقد بأن: "الرواية هي المساحة الكبرى لطرح الأسئلة التي ليس بالضرورة أن تجد لها أجوبة" حيث تبقى أجوبتها مرتنة بالقارئ وحده. وعلى هذا الأخير أن يصل إلى "ما لم يقوله النص من خلال ما قاله" ذلك أن "النص الأدبي على حدّ تعبير (أمبيرتو إيكو) آلة كسولة توكل إلى القارئ شيئاً من عملها"¹⁷ فهي تحتاج دوماً إلى قارئ نشط متفاعل مع المقروء، كما أنّ النص الأدبي لا يحمل في بطنه المعنى جاهزاً، إنه يحمل فقط معالم موجهة تؤدي لتكوين المعنى، ولعل هذا ما جعل "إيزر" وهو أحد منظري "جمالية التلقي والتأثير"^(*) يعتبر "الفهم عملية بناء وتشكيل المعنى في وعي المتلقي، وليست عملية الكشف عنه داخل النص"¹⁸

إنّ النصوص الروائية التي تكتبها المرأة العربية والجزائرية على وجه الخصوص تشكل فضاءات سردية شديدة التنوع والحساسية، تُظهر فيها أشكال مختلفة من المقاومة والمواجهة عبر توظيف السرد كسلاح في وجه الهيمنة والتحدث باسم الآخرين، مولدة من المتخيل صوراً بنورامية مشحونة بطاقة دلالية مستوحاة من فنون ذات طابع تعبيرية كالشعر والرسم والنحت والموسيقى والرقص... تبتدع من خلالها تشييدات متعددة للعالم الذي تعيش فيه، مستثمرة الخطابات الفكرية الموازية التي يكتبها الرجل، محاولة تفكيك السرد المسطح للتواريخ المنجزة حول المجتمعات والهويات، سواء ما دونه الاستعمار أو المؤسسة الرسمية فيما بعد.

هذا ما جعل العديد من الباحثين في شؤون الكتابة النسائية، ومنهم الباحثة "بريجيت لوغار" تشدّد على خصوصية هذه الكتابة، واختلافها عن نظيرتها عند الرجل حيث تعتقد: "بأنّ الحركة النسائية الإبداعية جاءت لتمثل الخلاف الأنتوي في الكتابة، وأن ذلك يتحقق من خلال التركيز على إظهار الخصوصيات الكامنة داخلها، فالأنتى تكتب (إدراك الجسد، الجنس، التجربة، اللغة) وفق مقاييس تملئها عليها العفوية والمباشرة والاستعمال العادي للكلمة المتحررة في الصمت، أو التي تمارس نوعاً من الثرثرة المقبولة من خلال احتفائها بالبعد الحميمي، وممارسة الاعتراف والبوح."¹⁹

إنّ المرأة "تكتب بجسدها ما لا يستطيع النظام الرمزي الذكوري تفكيكه أو فهمه... إنّها كائن نرجسي يتمحور حول ذاته، دون القيام بأدنى محاولة للخروج منها، فكتابة المرأة المتمحورة حول ذاتها وردود أفعالها تشكل آلية للدفاع عن حقوقها المسلوكة"²⁰ وتصف "فرانسوا مالييه" هذه الكتابة بقولها: "إننا أمام كتابة منشغلة بالجسد، ومهووسة بالتجربة، وما يعينها في المقام الأول هو معرفة الذات واختبارها في

مواقف مختلفة، عبر رصد دقيق لمشاعرها وتفاعلاتها مع واقعها.²¹ ويرى "بوشوشة بن جمعة" في كتابه (الرواية النسائية التونسية) بأن: "الحديث عن إبداع المرأة الأدبي لا يمكن أن يكون حديثاً موضوعياً إلا بإقارنا بأن الكيان المؤنث المختلف، ينتج (البيان/النص) المؤنث المختلف، مما يفيد وجود متخيل نسائي يتميّز عن نظيره الرجالي، ويسهم في صياغة المرأة لكتابتها بشكل مختلف عن صياغة كتابة الرجل، باعتباره يعكس القدرة على إقامة بناء استيقني جمالي عن طريق اللغة. ويستمد هذا البناء مادته من خلال رصد المجتمع والخلفيات السياسية والفكرية والثقافية المكوّنة له. لكنّ هذه الخلفيات يتم تفكيكها وإعادة تركيبها، وفق منطق جمالي، يتفق أو يختلف مع ما هو قائم بالفعل، وتصبح الذات في هذه الحالة طرفاً أساسياً في عملية التفكيك وإعادة التركيب. ويتراوح التركيب الجديد في تماسكه وعمقه وجذريّة أطروحته، بقدر اكتساب الذات الكاتبة لدرجات من الوعي والقدرة على التشكيل وامتلاك أدوات الصناعة الفنية"²² ووفق هذا التصور يكشف "عبد الله الغدامي" عن أنثوية نص (ألف ليلة وليلة) ويشير إلى بعض التحريفات التي مورست عليه من طرف الذكورة مبرزاً أهم الخصائص التي تميز السرد الأنثوي: "إننا في نص (ألف ليلة وليلة) أمام نص (أصيل) هو النص الأنثوي الذي يمثل الحكايات وتناسلاتها، وإبازاء ذلك فقرات (دخيلة) من وضع المدونين الرجال، وهذا من أجل تحويل النص الأنثوي إلى نص مذكر، وعلامة الدخيل هي الفحش والشبق المغالي فيه وغير الطبيعي. فالحكي أصيل وأنثوي ووراءه مبدعة أو مبدعات والتدوين عمل توالى مع الزمن ووراءه رجال أثروا حجب أسمائهم لاسيما وأنهم من مارسوا فعل الكتابة والتدوين والتوثيق."²³ وفي معرض حديثه عن ملكية المرأة لهذا النص. راح يدافع دفاعاً مستميتاً عن أحقيتها في امتلاك أبجدية الكتابة. مستشهداً ببعض الأقسام النسوية التي استطاعت إثبات وجودها لا على مستوى الإبداع الفني فقط وإنما على مستوى الإبداع الفكري النقدي يقول: "لكن المرأة التفتت أخيراً إلى هذا النص الخطير- يقصد نص ألف ليلة وليلة- وبدأت تنافس الرجل على قراءته، وكانت "سهير القلماوي" (*) رائدة هذه الخطوة الحاسمة، وجاءت بعدها "فريال جبوري غزول" لتطرح أفكار نقدية واعية في نص هو للمرأة ومن إبداعها قبل أن يكون للرجل ومن تدوينه."²⁴

في خضم هذا السجال التاريخي الطويل، الذي ما يزال متواصلاً إلى غاية يومنا هذا. جاءت (رواية ذاكرة الجسد) ومن بعدها (فوضى الحواس) و(عابر سرير) لتعلن عن الأنوثة بوصفها قيمة لغوية وهو إعلان خطير، لأنه "بواجهه موروثاً عريقاً من الفحولة تلك الفحولة التي كانت ولا تزال ترى نفسها على أنّها القيمة المطلقة في شعرية اللغة. فالفحولة هي قمة السمو اللغوي الأدبي، والفحل هو الشاعر الذي ملك زمام اللغة وتسيّد غايتها، والفحولة حق ذكوري خاص، وأي امرأة تصبح (فحلة) فهي سليطة اللسان"²⁵

ولكن ما الذي أجبر الشاعر "نزار قباني" وهو من فحول الشعر العربي المعاصر على الإدلاء بمثل هذا التصريح عندما سئل عن رأيه في رواية "أحلام مستغانمي": "إنّ أحلام تكتبني دون أن ندري. روايتها دوختني. وأنا نادراً ما أدوخ أمام

رواية"26 فهل هو انتصار لأنثوية اللغة، أم للغة الأنثى، أم لهما معا؟ هذا ما سأحاول أن أستشفه من خلال البحث في آلية إنتاج العنوان لدى الروائية أحلام مستغانمي.

II آلية إنتاج العنوان، عناوين "ثلاثية أحلام مستغانمي" نموذجاً

1. الأبعاد الفنية والجمالية المتحركة في إنتاجية العنوان:

تعتبر العناوين أحد المفاتيح الأولية والأساسية التي على القارئ أن يُحسن قراءتها وتأويلها والتعامل معها، فالعنوان لا يوضع هكذا عبثاً أو اعتباطاً على الغلاف، إنه المفتاح الذي يمدنا بمجموعة من المعاني المساعدة على فك رموز النص وتسهيل مأمورية الدخول في أغواره.²⁷

"إلا أن إستراتيجية إنتاج العنونة، وكذا تقبلها لم تتل نصيباً وافراً من اهتمام النقد التقليدي، الذي انشغل بالأديب وعصره وتفصيلات حياته ونوازه النفسية والاجتماعية وسواها، إذ لم يتم الالتفات إليها كفاعلية إنتاجية إلا مع المنهجيات الحديثة (البنوية وما بعدها) حيث أولتها نصيباً وافراً من التحليل والتدقيق والقراءة، فكان العنوان الملتصق بكينونة النص الأقرب إلى أفق انشغالها واهتمامها النقدي، فلم تعد العنونة بالنسبة لها مجرد حلية تزيينية يُرصع بها أعلى النص. بل هو أفق من التعبير واكتناه الدلالة، وتساوق تكويني مع النص ومنجزه القيمي والجمالي. ذلك أنّ النص بدون عنوان يكون عاجزاً عن تكوين محيطه الدلالي، الذي يحفز القارئ على تقبله، وبالتالي تكوين أفق قرائي يكون بمثابة هوية قابلة للانفتاح والتغير الدلالي الناتج أساساً عن تأويل العنوان في علاقته مع النص، وذلك باعتبار العنوان "نصاً موازياً أو مقطعاً لغوياً يمثّل العمل الفني كله، وعلى الرغم من أنه غالباً ما يكون أقل من الجملة"²⁸ إلا أن إستراتيجية تلقيه لا بد وأن تجعله أكبر من النص الذي يمثله باعتباره حاملاً لدلالات يختزنها النص وأخرى يحيل إليها، والتي تكون باستمرار عرضة للذوبان في نصوص أخرى، وهذا ما يجعل القارئ المتقبل للعنوان والنص مزوداً بسجل نصي ناتج عن الخبرة الأدبية الجمالية المتشكلة في وعيه عن الجنس الأدبي، مما يجعل تأويله للعنوان خاضعاً للأفق القرائي الذي يمثّل تجربته الجمالية في تعامله مع النصوص الروائية والتي غدت تشكل رصيماً جمالياً مكتسباً لديه... لتصبح بذلك عملية العنونة أكثر من هامة كتابياً وقرائياً.

ولعلّ المبدع كان السباق إلى إدراك أهمية العنوان. لا بوصفه جزءاً تابعاً للنص فقط بل لكونه نصاً موازياً له آليات إنتاجية تستجيب للرؤية الجمالية والفكرية التي ينطلق منها المبدع.²⁹ فإما ترى ما هي آليات إنتاج العنوان عند الروائية أحلام مستغانمي؟

"لقد عدت الرواية أسطورة جديدة لإنسان ما بعد الشعر، ولعلّ تواشج الشعر مع الرواية من شأنه أن يوّد شاعرية أكثر"³⁰ وهذا ما يلمسه ويستشعره القارئ لروايات "أحلام مستغانمي" حيث تصبح الكتابة أداة لتأسيس علاقة جديدة تعتمد على فنّ الإمتاع عبر ممارسة فنون الإغراء لذائقة القارئ، والتي غالباً ما تقرن أدب المرأة بالمتعة³¹، إذ تشير ملفوظات عناوين ثلاثيها (ذاكرة الجسد/فوضى الحواس/عابر سرير) إلى الأنوثة والجسد باعتبارهما من العلامات الدالة على كتابة المرأة، مما

يضفي عليها سمة الحداثة لانفتاحها على أكثر من أفق قراءة، وصورة فهم، ومسلك تأويل. ومن ثم تجاوزها لعناوين النموذج السائد في مباشرتها.

فبين كلمتين (ذاكرة الجسد)، (فوضى الحواس)، (عابر سرير) وبين دفتي كتاب، يخرج رجل من كتاب ليعيش في كتاب، وبين كتاب وكتاب يتم صياغة تاريخ عنيف عاشته الجزائر، فمن عنف وصخب الثورة، إلى ثورة هيجان العنف تتجلى (ذاكرة الجسد) و(فوضى الحواس) و(عابر سرير) لتطريز علاقة جمالية غريبة بين رجل من حبر وامرأة من ورق يلتقيان في منطقة ملتبسة بين سحر وألق الكتابة، وصراع وصخب الحياة ليكتبا معا "كتابا خارجا من الحياة وعليها في أن واحد"³²

وككل الروايات فإن العنوان يشكل فاتحة وعتبة النص، فهو جواز المرور لاكتشاف حيثياته وتفصيله المبطن، وعلى القارئ الحذر من العناوين التي تتميز بافتقارها الدلالي، لأنها تتضمن فراغا لا يمكن ملؤه إلا من خلال قراءة النص، الذي سيمكنه من فك طلاسم تلك النجمة المعلقة في سقفه.

فالعنوان كفاعلية إبداعية يفتح على مستويات عدة، كتابية وقرائية، إذ انه ينطلق من سياق معين لينفتح على تراث ثقافي واسع يمثل أنماطا شعبية ودينية واجتماعية وتاريخية وفلسفية ... مانحا القارئ تأشيرة الولوج لعالم النص الروائي مكوّنا لديه إحساسا بالانجذاب نحوه.

إن دلالة العنونة الرابطة بين ما هو داخل النص وما هو خارجه تجعل القارئ ينساق وراء مناهاتها ف(ذاكرة الجسد) و(فوضى الحواس) و(عابر سرير) كوحدات لغوية مفتقرة من حيث التركيب، وليس بإمكانها إحالة القارئ إلى مرجع معين من شأنها توريطه في عقد ميثاق قرائي يستفز ذاكرته وخلفيته المعرفية والثقافية.

فوضى الحواس من الناحية المدلولية تحيل القارئ إلى (الجسد/ النص) الذي تكتبه أحلام مستعانمي، وحتى وإن كان حضور الجسد مضمنا في مفهوم الحواس، إلا أنه يظل مبعثرا موزعا بينها مولدا معطى انفعالي وغريزي وثقافي عام. لا يمكن أن يُدرك إلا إذا توحدت هذه الحواس ضمن الكل الجسدي.³³

كما أن الفوضى التي تملك الحواس لم تكن سوى تعبير عن هوية ضائعة وحائرة بين هويات وانتماءات متعددة، فذات البطلة (حياة) ضائعة بين أخ إسلاموي، وزوج ضابط عسكري، وعشيق من ورق له أكثر من اسم، وحب ضائع بين اسمين بين شخصيتين "فكيف لك أن: [تكون على يقين من إحساس مبني أصلا على فوضى الحواس وعلى حالة متبادلة من سوء الفهم، يتوقع فيها كل واحد أنه يعرف ما يكفي ليحبه]"³⁴

إن متن (فوضى الحواس) يقوم منذ البداية على الفوضى واللامعقول مورطا القارئ. تاركا له المجال لدخول عالم تجري أحداثه بين وهم الكتابة وحقيقة الحياة، إذ قسّمت المبدعة فصول روايتها إلى أربعة فصول هي: (دوما / طبعا / حتما/ قطعاً) مستثمرة عبرها "ثنائيات ضدية تتجاوزنا بين الولادة والموت، الفرح والحزن، الانتصارات والهزائم، الأمل والخيبة، الحب والكراهية، الوفاء والخيانة، حيث

يلتقي ضمن هذا العالم المسكون بالتصادم الخفي تارة، والمعلن تارة أخرى كل من الأديب والمحارب لينخرط الاثنان في حوار يجسد تراجيديا المآسي والحرمان في ظل عالم تشيئاً فأصبح لا يؤمن سوى بلغة القتل والدمار³⁵ وحتى تنتصر الكاتبة على هذا المنطق تلجأ إلى استعارة فعل التشويه والقتل (خالد بن طوبال) الذي يحمل ذاكرة ذراع مبتورة، والذي تسرب إلى رواية (ذاكرة الجسد) بعد أن جسد أحداث رواية مالك حداد (رصيف الأزهار لا يجيب)* وأكمل فصول رواية (فوضى الحواس) ليجد نفسه في رواية (عابر سرير) تتقاذفه أسرة المنافي مأتماً على نقل رفات مثقف جزائري هو (الفنان التشكيلي زيان) من فرنسا نحو مسقط رأسه قسنطينة³⁶

بهذا الوعي الكتابي نُصِرَ "أحلام" على تشيد عالمها التخيلي المتصادم مع الواقع والمؤسس وفق منظور مناهض لسلطة الذكورة، بحيث يتم تشكل الخطاب الروائي ضمن المنطقة الوسطى، أين يتم اختيار المفردات اللغوية الواقعة بين الحلم والواقع، مما يضيف على النص رونقا خاصا، مستمدا من ألق السرد الممزوج بفتنة وحساسية الكلمة الشعرية، المتدفقة في لغة متوهجة تمتاز فيها الذات الكاتبة مع شخصية بطلها الحبري مشكلة علاقة حميمية تكشف عن حسّ فني راق، وعن إلتزام بالكتابة من حيث إنَّها فعل مقاومة وانحياز واع للحبر فقط

تقول: "في حضرة زوربا .. خلع البحر نظاراته السوداء وقميصا أسود، وجلس يتأملني
رجل نصفه حبر، ونصفه بحر، يجرّني من أسلتي بين مدّ وجزر، يسحبني نحو قدرتي.

رجل نصفه حياء .. ونصفه إغراء، يجتاحني بحمّي من القبل
بذراع واحدة يضمّني، يلغي يدي ويكتنبي، يتأملني وسط ارتبائي يقول:
- إنَّها أوّل مرّة أطلّ فيها من نافذة الصفحة لأتفرّج على جسدك.. دعيني أراك أخيرا.

أحاول أن أحتمي بلحاف الكلمات يطمنّني:
- لا تحتمي بشيء. أنا أنظر إليك في عتمة الحبر، وحده قنديل الشهوة يضيء جسدك الآن لقد عاش حبنا في عتمة الحواس.³⁷

هذا التماهي بين الساردة وشخوص رواياتها، هو ما أكسب الكتابة نكهة خاصة تجذب القارئ بإصرار أنثوي مغري لمآهات الإبداع الفني الجمالي، ليغدو طرفا فيه له حضوره المميز، ومشاركته الفاعلة في بناء الحدث واستكناه دلالاته الفنية والجمالية الموزعة بين ما هو ماض محفور بالذاكرة، وحاضر تشكّل عاهة الجسد ارتدادا ناجزا له، وكشفا لعوراتها التي يجب تجاوزها استكمالاً لمسيرة حبّ عبقرتي تشكّل فيه ثيمة (الوطن) "العاشق والمعشوق" وحتى وإن نما هذا الحب على أعتاب ذاكرة جسد واشتدّ عوده في ظلّ فوضى الحواس، وكان عابر سرير تتقاذفه أسرة المنافي من بلد إلى آخر فلا بدّ لهذا العشق المجنون أن يظلّ محافظا على فرادته وزخمه العاطفي المستمدّ من ألق الكتابة، لتغدو الرواية وطنا يبحث فيه كاتبها عن الأمان، فعبر وعي الروائية نقرأ هذا السؤال الصادم "الآنك هنا، لا وطن لك ولا بيت، قرّرت أن تصبح من نزلاء الرواية، ذاهبا إلى الكتابة، كما يذهب آخرون إلى

الرقص، كما يذهب الكثيرون إلى النساء، كما يذهب الأغبياء لحتفهم؟³⁸ الكتاب إلى فعل مقاومة ومواجهة عبر آلية (البناء والهدم) بحيث يكون فيها الوطن القاسم المشترك بين أبنائه المعبرين عن هذا الحب كل بحسب طريقته، وبمقدار احترامه وتمثله للمبادئ العليا التي قامت على أساسها ثورة التحرير، فكما يوجد هناك مدافعين عن منجزاتها المتحققة بشراسة، هناك طرف آخر يحاول أن يبرز بعض من مثالبها وسقطاتها، ولكن بعيدا عن مناخ أرض الوطن. هناك في المنافي حيث لا يجد سوى الإبداع يحتمي به، ولهذا نجد الروائية تحتفي بتوظيف المبدعين والفنانين ضمن متونها، وذلك من أجل فضح ممارسات الذاكرة الذكورية السلطوية المهمشة لكيونة الآخر.

2. القارئ وإنتاج معنى المعنى :

بهذا الوعي القارئ الناقد إلى بنى النص العميقة يدرك القارئ التعلق الموجود في ثلاثية "أحلام مستغانمي" فمن (ذاكرة الجسد) ولدت (فوضى الحواس) ومن كليهما ولدت أحداث رواية (عابر سرير)، وهو ما يبرز مقدرة الروائية على الصوغ الفني القائم أساسا على تفجير إمكانات اللغة وإعطائها بعدا تناسليا بحيث أن قارئ الثلاثية يشعر في الأخير بأنه قد قرأ رواية واحدة يتلخص مضمون فكرتها في (الطريقة المثلى لحب الوطن) طبعا من منظور أنثوي مدرك لمتطلبات الجسد لاسيما النفسية منها، "فالمراة التي أقصت نفسها طويلا عن مركز حياتها النفسية، وجعلت من الرجل مركزا تدور حوله انشغالاتها بحيث أضحت (الآخر) تُفَقِّدُ بغياب الرجل مبرر وجودها، تعيد الآن ترتيب علاقاتها مع نفسها ومع العالم حولها، ومن ضمن ما يتغير موقع الرجل في حياتها.³⁹ لهذا فإن العلاقة الحميمية تصبح بالنسبة لوعي المرأة الكاتبة مشروعا لإشعال الرغبة المتأججة، عبر تغيب الرجل الواقعي. فلا غرابة في أن نجد الساردة تعقد علاقة حميمية مع شخصيتها الورقية بغية قلب المعادلة، وجعل الإبداع الكتابي متنفسا تُعيد من خلاله المرأة ترقيع ما تبقى من ذاكرتها التي أرهقها الرجل الواقعي. مرغمة القارئ إلى دخول عوالم خيالية مغايرة لتلك الأنماط السائدة والمبتذلة والمكرورة، وذلك عبر توظيف تجارب وحيل نسائية، ولعل هذا ما أدى إلى تقليص وتأطير وتحجيم أفق الحدث السردي ضمن مساحة الروائي، مما أدى إلى حشد معتبر من النصوص المقتبسة، التي ساهمت في إثراء وتأييد النص السردي، وذلك بغية تفجير الحكي والثروة اللغوية الواصفة، والتي تعدّ من الخواص المميزة لكتابة المرأة، وذلك حسب ما أقرته الباحثة "برجيت لوغار" التي تعتقد بأن الوظيفة الأولى للكتابة الأنثوية هي التوصيل، وتفجير الكلمة المنحرفة في الصمت، مع ممارسة نوع من الثروة المقبولة عبر الاستعمال العادي للكلمة.⁴⁰

وبهذا فإن الوعي القارئ لدى المرأة يأخذ شكل الصراع في أرقى صوره الإبداعية، حيث يتم تحويل الرجل إلى مكتوب (مفعول به)، وذلك من أجل تحرير اللغة من سلطته الفحولية، ولكن حالما تحرر الكاتبة المبدعة أذاتها (اللغة). حتى ترتمي في أحضان متونها لتغدو المؤلفة وبطلة الرواية في ذات الوقت بمجسدة العودة إلى الاعتماد بالذات، ومتمخدة اللغة السردية كأداة للتعبير عن متطلباتها، ولكي تُقنع الآخر بأنها موجودة ... هذا ما حدث على الأقل مع أحلام مستغانمي الكاتبة وبطلة الرواية.

إنّ وحدة التسمية تعني عضوية العلاقة بين الأنثى خارج النص، والأنثى التي في داخله، إنهما ببساطة وجه لعملة واحدة... بهذا نجد المرأة المبدعة تتطلع إلى التخلص من الصورة النمطية التي رسمها لها المجتمع، إذ تعمل جاهدة على ألا تصبح مجرد فتاة غلاف، وأن لا تُختزل في رمز ذكوري غير معبر عن كينونتها، إنَّها تريد أن تكون جوهر النص ونسغ الخطاب اللغوي⁴¹ وهذا ما يجده القارئ مجسداً في كتابات "أحلام مستغانمي"^(*)، حيث تمتدّ العلاقة العضوية من خلال اتحاد الأنثى (أحلام = المؤلفة + البطلة) مع عوالمها الإبداعية، فهي المرشدة العاطفية لقرائها وهي المدينة (قسطنطينية)، وهي أم البطل وابنته هي حبيبته وعشيقته، هي المقدس والمدنس، وهي ذاكرة جسده ومعدّبة روحه هي الصفحة البيضاء التي رسم عليها جسور مدينته بل هي الجسور ذاتها هي الحياة بكل تناقضاتها، فقد كان اسمها في "بداية متن" ذاكرة الجسد "حياة" ثم تحوّل إلى أحلام⁴².

هي النص والمنصوص، هي الكاتبة والمكتوبة، هي أحلام المؤلفة والبطلة. أحلام التي إذا حاول البطل تقطيع اسمها وجده مكوّن من مادتي اللحم والالم: "أحلام = اللحم + الالم"⁴³

الخاتمة :

في ختام هذه المقالة لا بد من الإلماح إلى أنّ الإبداع النسائي العربي لاسيما الجزائري، وعلى الرغم من تأثره بالمنجز الغربي قد استطاع أن يخلق فضاءات تعبيرية مغايرة في بعض جوانبها لما أنجزه الرجل. غير أنّ هذه الفضاءات لا تزال بحاجة إلى أن تُربط بأصولها المعرفية المتجذرة في تاريخ الأدب العربي، ولعل هذا ما تنبّهت إليه الكثير من الناقدات اللواتي حملن جعبة أقلامهن، ورحن يبحثن في كتب التراث الأدبية والنقدية عن ملامح لنصوص نسائية عربية تم تغيبها أو طمس هويتها للأسباب التي ذكرناها آنفاً.

الهوامش:

* أستاذ مساعد أ، جامعة المسيلة.

(*) يجب التمييز بداية بين مصطلح "السردي الأنثوي" ومصطلح "السردي النسوي"، فالأول تعبير على خصوصية هذه الكتابة واختلافها وفرادتها. أما الثاني فهو يحتكم إلى البعد الجنسي فقط. وعليه فكل إنتاج لأية إمرة يدخل في نطاق السردي النسوي (للمزيد ينظر: سعيد يقطين: قضايا الرواية العربية الوجود والحدود، ط1، منشورات الاختلاف، لجزائر، 2012 م، ص 204/205/206) 1 - وجدان الصائغ: شهرزاد وغواية السردي - قراءة في القصة والرواية الأنثوية، ط1، منشورات الاختلاف، 2008 م، ص 09.

² - أحلام مستغانمي: على مرفأ الأيام، دط، الشركة الوطنية للنشر، الجزائر، 1972، ص87.
³ - أحلام مستغانمي: الكتابة في لحظة عري، ط1، دار الآداب بيروت، 1976، ص40.
 (*) في كتابه "قضايا الرواية العربية الجديدة - الوجود والحدود- يورد الناقد (سعيد يقطين) مجموعة من الأسماء النسوية التي شاركت في تأييد المشهد الثقافي العربي إبداعا ونقدا، فمن الروائيات: كوليت خوري، نوال السعداوي، غادة السمان، سحر خليفة، ليانة بدر، حميدة نعنغ خناثة بنونة، ليلي العثمان، أحلام مستغانمي، هالة البدري، سلوى بكر، رضوى عاشور، رجاء عالم، ميسون صقر، ليلي الأطرش سميحة خريس، فوزية رشيد، ميرال طحال، مها محمد الفيصل، ربيعة ريحان، زهور كرام، زهرة رميح... ومن الناقدات: يمني العيذ سيزا قاسم، رضوى عاشور، نبيلة إبراهيم، سامية أسعد، فدوى ملطي دوغلاس، إعتدال عثمان، فاطمة الوهبي، زهور كرام، ضياء الكعبي، أمل التميمي، فاطمة البريكي، عفاف عبد المعطي... واللائحة طويلة. (ينظر: سعيد يقطين: قضايا الرواية العربية الجديدة - الوجود والحدود - ط1، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2012، ص201).

- ينظر: رمان سلدن النظرية الأدبية المعاصرة، ترجمة: جابر عصفور، دط، دارقبا للنشر والتوزيع، القاهرة، 1998م، ص207.
 5 - فنسنت ليتش: النقد الأمريكي من الثلاثينيات إلى الثمانينيات، ترجمة محمد يحيى، مراجعة وتقديم ماهر شريف فريد، المجلس الأعلى للثقافة، 2000 ص330.
 6 - ينظر: رمان سلدن: النظرية الأدبية المعاصرة، ص207.
 (*) ترى "فاطمة ناعوت" في كتابها "جيوب مثقلة بالحجارة ورواية لم تكتب بعد" بأن نزعة الكتابة النسوية عند "فرجينيا وولف" تظهر في كتابها "غرفة خاصة" و"ثلاثة جنينيات" (ينظر عقيلة ر: أعضاء على جوانب من حياة فرجينيا وولف، جريدة الأحرار، العدد 3181، الأربعاء 6 أوت 2008م، ص17)
 7- يوسف شنياتي: العالم يحتفل برائدة النسوية الحديثة والمثقفين الأحرار، جريدة الأحرار، العدد 3030، الأحد 10 فيفري 2008م، ص17.
 8- حفناوي بعلي: مدخل في نظرية النقد النسوي وما بعد النسوية، منشورات الاختلاف الجزائر، ط1، 2009، ص104.

9 - عبد الله الغدامي: المرأة واللغة، ص07.
 10- حفناوي بعلي: مدخل في نظرية النقد النسوي وما بعد النسوية، ص40.
 (*) كاتبة كويتية من مواليد 1943م، لها العديد من القصص والروايات، ترجم بعضها إلى سبع لغات، وقد تعرضت العديد من هذه الروايات إلى المنع في الكويت نذكر من بينها: رواية " في الليل تأتي العيون" و"وسيمة تخرج من البحر" هذه الأخيرة أختيرت ضمن أشهر مائة رواية عربية في القرن الحادي والعشرين (ينظر: لطيفة د: المرأة المبدعة مكبلة ولكن هائجة نحو هدفها، جريدة المساء، العدد 3366، يوم الأربعاء 26 مارس 2008م، ص14).
 11- المرجع نفسه، ص14.
 12- أحلام مستغانمي ذاكرة الجسد، ط18، منشورات ANEP، الجزائر، 2004م، ص11.
 13- ينظر: فاطمة الزهراء بايزيد: الكتابة الروائية النسوية بين سلطة المرجع وحرية المتخيل، إشراف الطيب بودريالة، مذكرة مقدمة لنيل درجة دكتوراه العلوم في الأدب العربي الحديث، جامعة الحاج لخضر باتنة، 2011/2012، ص60.
 14- ينظر: مصطفى خضر: النقد والخطاب، دط، منشورات اتحاد الكتاب العرب دمشق، 2001م، ص121.

(*) تذهب الباحثة إلى أن بداية "الرواية النسوية المكتوبة باللغة العربية" في الجزائر كان مع صدور رواية (ذاكرة الجسد) لأحلام مستغانمي سنة 1993م ورواية (لونجة والغول) لزهور ونيسي، وقد ارتبط كلا النصين بأزمة الجزائر المتمثلة في العشرية السوداء (ينظر: سعيدة بن

- بوزة: الرواية النسوية الجزائرية وخطاب الأزمة، الملتقى الثاني في الأدب الجزائري، 17/16 مارس 2009م، المركز الجامعي بالوادي، ص200.
- ¹⁵ - سعيدة بن بوزة: الرواية النسوية الجزائرية وخطاب الأزمة، الملتقى الثاني في الأدب الجزائري، 17/16 مارس 2009م، المركز الجامعي بالوادي، ص200.
- ¹⁶ - عبد الله الغدامي: المرأة واللغة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء المغرب، ط2006م، ص3، ص07.
- ¹⁷ - أميرتو إيكو: ست نزاهات في غابة السرد، ترجمة: سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي الدار البيضاء المغرب، ط2005م، ص1، ص87.
- ^(*) جمالية التلقي والتأثير، نزعة ألمانية في نقد استجابة القارئ تطوّرت تنظيميا في نهاية الستينيات وبداية السبعينيات في جامعة كونستانس على نحو خاص، وقد طرحت من خلال كتابات "هانس روبرت يابوس" HANS ROBERT JUBAS و"فولفغانغ إيزر" WOLFGANG ISEER، وقد أحدثت الكتابات المتأخرة تأثيرا كبيرا في نقد استجابة القارئ والنظرية الأدبية في بريطانيا والولايات المتحدة الأمريكية. (ينظر: عودة ناظم عودة خضر: الأصول المعرفية لنظرية التلقي، دار الشروق والتوزيع عمان، الأردن، ط1997م، ص1، ص121).
- ¹⁸ - فولفغانغ إيزر: فعل القراءة: نظرية جمالية التجاوب في الأدب، ترجمة: حميد الحمداني والجلالي الكدية، منشورات مكتبة المناهل فاس، المغرب، ط1987م، ص56.
- ¹⁹ - سعيد يقطين: قضايا الرواية العربية الجديدة - الوجود والحدود - ، منشورات الاختلاف ، الرباط، ط2012م، ص206 .
- ²⁰ - ينظر: حفناوي بعلي: مدخل في نظرية النقد النسوي وما بعد النسوية، ط[، منشورات الاختلاف الجزائر، 2009م، ص36.
- ²¹ - المرجع نفسه: ص37.
- ²² - بوشوشة بن جمعة: الرواية النسائية التونسية، المطبعة المغاربية للطباعة والإشهار، ط2009م، ص1، ص140.
- ²³ - عبد الله الغدامي: المرأة واللغة ، ص81.
- ^(*) -يشير "عبد الله الغدامي" في كتابه (المرأة واللغة) في هامش (ص82) بأن كل من "سهير القلماوي" و"فريال جبوري غزول" كتبت أطروحة دكتوراه عن نص (ألف ليلة وليلة)، وقد تمكنت الباحثة الثانية من نشر ترجمة فصلين من أطروحتها في مجلة (فصول) المجلد الثاني عشر، العدد الرابع شتاء 1994 (ص76-97).
- ²⁴ - عبد الله الغدامي: المرأة واللغة ، ص82.
- ²⁵ - المرجع نفسه، ص180.
- ²⁶ - ينظر: ذاكرة الجسد، الغلاف.
- ²⁷ - جميل حمداوي: السيميوطيقا والعنونة، مجلة عالم الفكر، الكويت، مج25، عدد28، يناير/مارس 1997م، ص90.
- ²⁸ - ينظر: سعيد علوش: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، مطبوعات المكتبة الجامعية، الدار البيضاء المغرب، ط1994م، ص89.
- ²⁹ - ينظر: علي حداد: العين والعنبة مقارنة لشعرية العنوان عند البردوني، مجلة الموقف الأدبي، العدد: 370، اتحاد الكتاب العرب بدمشق، شباط 2002.
- ³⁰ - فاطمة الزهراء بايزيد: الكتابة الروائية النسوية بين سلطة المرجع وحرية المتخيل، ص60.
- ³¹ - بوشوشة بن جمعة: الرواية النسائية التونسية، ص51.
- ³² - فوزى الحواس، دار الآداب بيروت، ط2010م، ص61.

³³-كايساء مايساء ملاح:كتابة العنف / عنف الكتابة في رواية فوضى الحواس،الملتقى الدولي الحادي عشر للرواية،عبد الحميد بن هدوقة، وزارة الثقافة مديرية الثقافة برج بوعريريج، مؤسسة الفانوس للثقافة والفنون،دت،ص238.

³⁴- أحلام مستغانمي:فوضى الحواس، ص348.

³⁵- ينظر:أيمن الغزالي:لذة القراءة في أدب الرواية ، دار نينوي للدراسات والنشر والتوزيع ، دمشق، ط1، 2002م،ص18.

(*) بطل رواية(رصيف الأزهار لا يجيب) لمالك حداد كان اسمه (خالد بن طوبال) وقد انتحر في نهاية الرواية بسبب أن زوجته (وريدة)التي عشقها وقاوم من أجلها كل إغراءات (مونيك)الفرنسية مستعجلا العودة إلى قسنطينة ليراها هربت أثناء غيابه مع أحد المظليين الفرنسيين.ويبدو أن القارئة أحلام مستغانمي قد أعجبت بهذه الشخصية الحبرية،أو ربما أرادت أن تغيير قدرها الروائي لهذا قامت باستعارتها ممارسة عليها نوعا من التشويه الجسدي لتقلدها دور البطولة ضمن ثلاثيتها، وهي لا تتفك تذكر القارئ بها.كما حدث في الصفحة149 من رواية (عابر سرير).

³⁶- أحلام مستغانمي:عابر سرير، منشورا أحلام مستغانمي، ط3،2003م، ص258.

³⁷- فوضى الحواس، ص289.

³⁸- عابر سرير،ص10.

(*):بناء الأفكار الجديدة ، وهدم وتقويض الممارسات السلطوية المهمشة لكل ما هو نقيض لأفكار هذه السلطة وتصوراتها .

³⁹-حفاوي بعلي:مدخل في نظرية النقد النسوي وما بعد النسوية،ص37.

⁴⁰- سعيد يقطين:قضايا الرواية العربية الجديدة - الوجود والحدود -،ص206

⁴¹- عبد الله الغدامي:المرأة واللغة،ص192.

(*):نقصد كتابتها الشعرية الأولى (الكتابة في لحظة عري وعلى مرفأ الأيام وأكاذيب سمكة) والتي جسدت مرحلة الوعي بمتطلباتها كأنثى.أما متونها الروائية (ذاكرة الجسد/ فوضى الحواس /عابر سرير/ الأسود يليق بك)فقد جسدت مرحلة الدفاع عن هذه المتطلبات.فيما جسدت كتابها (نسيان كوم) مرحلة نضال المرأة ضد الرجل المتعطر، والكتاب عبارة عن وصفات نفسية سريرية تحاول فيه المبدعة تخليص المرأة من أسر الرجل ،موظفة فيه العديد من تجارب النساء اللواتي عانين من نكسات عاطفية سببها الرجل لهذا نجدها تنصح المرأة الغافلة قائلة:"أحببه كما لم تحبه امرأة،وانسيه كما ينسى الرجال"والشيء الملفت في كتابها هذا هو قدرتها على الذوبان داخل نسيج النص - كما في نصوصها السابقة- مع عدم إحساس القارئ بوجود فجوة بينه وبين مبدع النص. حيث نجد "أحلام مستغانمي"لا تشتغل ضمن منطقة الكاتب الذي يكون أسمى وأرفع وأعرف بعوالم الشخص التي يبدعها. لكنها تندمج في نسيج العمل الأدبي مما يجعلها أقرب وفي حالة تماس وتفاعل مع قرائها المفترضين.

⁴²- ينظر: ذاكرة الجسد،ص42.

⁴³- ينظر: ذاكرة الجسد،ص37.نقلا عن:عبد الله الغدامي:المرأة واللغة،ص193.