تعدّد الأصوات ووحدة الرؤية

في الخطاب الروائيّ النسائيّ

شيراز بلعبريّة

تونس

اخترنا الاشتغال على نصّ روائيّ للكاتبة التونسيّة مسعودة بوبكر، بعنوان"طرشقانة(1) وهو عنوان طريف وغريب في آن. وقد فسّر بعضهم لفظة طرشقانة "باللوبان" تلك العلكة التي يمكن أن تكون رمزا للأنوثة خصوصا في طريقة استعمالها من طرف بعضهنّ، فتحدث صوتا قد يكون لجلب الاهتمام الرجالي"(2). فالعنوان، إذن، هو تمهيد للمتن أو تلميح بموضوع الرواية الذي يتلخّص في حكاية رجل متأرجح بين الأنوثة والذكورة يدعى مراد الشواشي ويكنّى بـــ"طرشقانة". لقد كان يعيش مشكلة نفسيّة متولّدة عن اضطراب هويّته الجنسيّة، لذلك كان يرغب في تصحيح جنسه والتحوّل إلى أنثى. وقوبلت هذه الرغبة بالرفض القاطع من قبل أفراد عائلته، ومن قبل المجتمع عموما.

ومن هذا الرفض تنطلق حكاية "طرشقانة" تلك الشخصيّة المتمرّدة، ومن خلاله حاولنا الوقوف عند أوجه التشابه بين هذه الشخصيّة والكاتبة، وكيف كانت محاولات طرشقانة لإثبات ذاته وتأصيل كيانه الأنثويّ بالتحوّل من الهامش إلى المركز، انعكاسا لتمرّد الكاتبة ومحاولة تأصيل كيانها الأدبيّ المتميّز. وسنحاول إبراز العلامات الدالّة على حضور الذات في خطابها و لاسيّما الذات الأنثوية التي قد يفسّرها البعض" بنرجسيّة الذات الكاتبة التي تجعل من أناها محور العالم الروائيّ الذي تنشئه، والمدار الذي تدور في فلكه سائر الشخوص الروائيّة، بسبب وثيق العلاقة بين الذات الكاتبة والشخصية الرئيسية التي غالبا ما تكون بطلة(3)ولذلك تعاملت الكاتبة مع طرشقانة على أنّه أنثى مهووسة بالأنوثة حالمة بالأمومة، فعبّرت بشتّى الطرق عن رغبتها الجامحة في التحوّل إلى أنثى. ومن أبرز محاولات الشخصيّة في التمرّد والتعبير عن الترعة الأّنثويّة التي تسكنها ما رأيناه في الأشكال التالية:

I– المشهد الكرنفاليّ ومركزيّة الأنا: إنّ قارئ هذه الرواية يدرك منذ الوهلة الأولى أنّه سيكون إزاء نصّ ساخر أو فرجة كرنفاليّة غريبة. وذلك متى نظر في صورة الغلاف التي جاءت في شكل منحوتة للفنان الألمانيGudrun Baudisch تحمل عنوان"Tête de femme " رأس امرأة. وقد اتخذت المنحوتة شكلا

كريكاتوريّا مشوّها تذكّرنا إلى حدّ مّا بالقناع الذي يرتديه الممثّل المسرحي والذي يقوم أساسا على المكياج ومزج الألوان. وقد لمسنا شبها بين تقاسيم هذا الرأس وبين وجه مراد المتنكّر في شكل امرأة في حفل زفاف أحد أقاربه:"لم يكن بالعسير على من يجلس بمنأى عن الحلقة أن يلحظ أحمر الشفاه الكثيف الصارخ، والكحل الداكن حول العينين والهالة بلون البنفسج حول الأجفان"(ص9).

فمنذ العتبة النصّية الأولى، تضعنا الكاتبة أمام موقف كرنفاليّ ساخر ينطلق من الغلاف ويمتد إلى المتن، حيث افتتح النصّ بمشهد احتفاليّ يلعب فيه الجسد دورا مركزيّا. ولعلّ أبرز وظائف هذا الجسد هي "وظيفة الانمحاء" التي تقوم أساسا "على فعل التنكر الذي يعتبر أهمّ تقنية مشهديّة في الفرجة الكرنفاليّة، ويصاحب هذه التقنية اللعب بالأقنعة، وتحوّل الوجه من دلالة إلى أخرى اعتمادا على تبديل السحنة"(4). ولذلك كان لطرشقانة دور مهمّ في هذا الاحتفال حيث مثّل الشخصيّة الرئيسة في هذا المشهد، فتنكّر في شكل امرأة ترقص بإتقان على إيقاع الطبل والمزمار. قال الراوي واصفا الجسد الراقص:"انتصبت القامة الأنثوية يلفّها "لَحْرَامْ" في قلب المكان كأنّما انشقت عنها البطحاء التي فرشت من العشيّ بالمراقيم الصوف والأكلمة الكتّان والحصر البلاستيك"(ص8).

وتأكيدا لمركزية هذه الشخصية أو هذا الجسد الراقص وظّفت الكاتبة عبارة "في قلب المكان" وهي إشارة إلى أنّ شخصيّة "طرشقانة "ستكون محور اهتمام الجمهور واستقطابهم. فقد اضطلعت بدور الممثل المتمرّد الذي لا يلتزم بمبادئ التمثيل كما حدّدها أندري كلافل بقوله:"ما يهمّنا في هذه الممارسة هو أنّ الممثلين لا يدخلون في اللعبة ولا يندمجون في الموضوع أو الحيوان الذي يحاكونه، وإنّما يلعبون فقط، ذلك أنّ الرجل الذي يتنكّر مثلا في شكل امرأة لا يتوغّل في الأنوثة، وإنّما يعمل على تجسيد الفكرة كما هو الشأن في ظواهر التنكر الشرقية، إذ لا شيء يبدو هستيريّا في الالتقاط الرمزي للغيريّة"(5). ولكن ينقلب هذا الشرط وتظهر أولى بوادر الخرق والتجاوز مع طرشقانة، إذ بدت الشخصية منسجمة في الدور، موغلة في الأنوثة ف"راح الجسد المستثار يحيك أسراره، يصنع لغته، يحرّر تعابيره الدفينة ثمّ يطلق جموحه المشدود ونداءاته الحادّة التي ردّتها عن الخروج حبال الصوت وتأوّهات رغبات بدائيّة شبقيّة"(ص9). وفي هذا المقام "تستبدل علاقة فرد/مجتمع بعلاقة وعي/فضاء. والمقصود هنا هو الكشف عن الروابط التي توحّد بين الأنا والنحن. فالرواية، إذن، هي تحابك مجموعة من العلاقات النفسيّة الاجتماعيّة(6). وهي علاقات متوتّرة أساسا تقوم على النزاع والصراع. وإنّ هذا المشهد التنكّري يحيلنا إلى مسرحيّة "رحلة جسد" لـــ"لاوند هاجو" حيث تمّ "تجسيد فكرة تمايز الأنثى عن الذكر، والذكر عن الأنثى وفق الرواية الدّينيّة لأنّهما كانا جسدا واحدا، وكيف خرجت من ضلعه

(...) هذا تذكير بقصّة الخلق بشكل مجسّد عبر حالة بصريّة، أي كيفيّة انبثاق أحدهما من الآخر" (7). وهذا ما لمسناه من خلال تنكّر طرشقانة وتحوّله من ذكر إلى أنثى. وذلك لأنّ "الغروتسك" ، وفق "ميخائيل باختين" يسمح للجسد أو الإنسان بالتحرّر "تماما من سلطة أي شكل من أشكال الواقع القائم على التّمايز (طبقة، مرتبة، عمر، ملكيّة خاصّة) هذا الواقع الذي يتحكّم داخل الحياة الاعتياديّة (خارج الكرنفال) بتصرّف الإنسان وكلمته وكلّ ما يصدر عنه"(8). ولذلك أتقن هذا الرجل، المتنكّر في إهاب امرأة، الدور إلى درجة يصعب معها معرفة هويّة هذه الشخصيّة التي استغلّت هذه الفرصة أو المناسبة لتأكيد رغبتها في التحوّل إلى أنثى كما يشير إلى ذلك المثال التالي:"كان العريس وحاشيته منشدّين إلى إيقاع هذا الجسد المنغمس في نشوة حركاته، رهن إشارات داخليّة تصدر عن قوّة مسيّرة في خلايا الجسد وغدده" (ص10).

إن الرفض بالنسبة إلى طرشقانة هو الأداة التي مكنته من الكشف عن رغباته الدفينة. ولهذا نجد جسد "طرشقانة" يجيب مسبقا عن سؤال جوهري أثاره في موطن آخر من النص وهو التالي: "في قحف هذا الرأس نسجت الطبيعة دماغ أنثى وحبكت إهاب ذكر فأيّهما المسيّر" (86).

فالطبيعة الأنثويّة هي المسيطرة والمهيمنة على شعور هذه الشخصيّة التي لم تكتف بالتنكّر وإنّما انسجمت مع هذا الدور (دور المرأة) وانغمست فيه لأنّ غاية طرشقانة من هذا السلوك لم تكن الإضحاك أو تحقيق الفرجة، وإنّما كانت غايته التعبير الجسماني /الجسدي عن رغبة جامحة في التّحول إلى أنثى. هذه الرغبة التي لم يفهمها المجتمع أو يقنع بها لأنّها رغبة بدت غريبة وشاذّة لم يألفها من قبل ولذلك كان"الموقف الكرنفاليّ من العالم هو عبارة عن حزام لنقل الحركة يربط بين الفكرة والصورة الفنيّة المغامريّة"(9).

والملاحظ في هذا المشهد الذي اعتبرناه من قبيل المشهد الكرنفاليّ أنّ مرادا كان يمارس سلوكا طبيعيّا ولا يدّعي التمثيل أو التنكّر، وقد ساهم الوصف الدقيق لهذا الجسد الراقص في تأكيد ذلك. وقد جاء في القول التالي:"تلوّى الجسد في انتشاء وامتدّت الذراعان في إيماءات وحركات متناسقة. اهتزّ الردفان وارتسمت خطوطهما تحت طيّات "لحرام" وارتعش نهدان نافران تحت "الدنتيل" الأبيض لا ينسجم حجمهما مع الكتفين و خطوط القامة الطويلة النحيفة وضيق الحوض" (ص9).

ومن خلال هذا المقطع الوصفي نلاحظ أنّ الغروتيسك "يولي أهميّة لتجويفات الجسد ونتوءاته: بما في ذلك الأعضاء التي تكون في تفاعل مع الخارج، والتي بها يكون الجسد قادرا على الخروج من حدوده الخاصّة وعلى التهام العالم وولادة جسد جديد"(10). لذلك تركّز الوصف كما هو في المقطع

السابق على الأعضاء المميّزة للجسد الأنثوي (النهدان، الردفان...) وتقوم هذه الأعضاء"داخل فضاء الفرجة الكرنفاليّة بأدوار وظيفيّة تخلّص الجسد من يقينيّته ويلقي به في مواضع الأسئلة الحرجة والمستفزّة"(11). وقد عبّر طرشقانة عن هذه الفكرة بقوله: "حين أرقص يبوح الجسد بكلّ الخطابات التي تصمّون عنها الأسماع ...حين أسبح في العرق أدخل موجة واحدة من كتل اللّحم البشري التي تتحرّك حولي فأقترب أكثر من خلاياها وأسألها في لغة لا تفقهها إلاّ وهي تؤدّي في لحمة الأجساد طقوس رقصة مّا" (ص80).

فالمظهر الخارجي أو الفيزيقي للجسد وثيق الارتباط بدخيلة الإنسان، فيعبّر عن أهواء النفس وعواطفها. وقد عبّر باختين عن هذه العلاقة بقوله: "ليس من شكّ في أنّ مظهري الفيزيقي لا يدخل في الأفق الملموس لرؤيتي الفعليّة، باستثناء تلك الحالات الخاصة جدّا التي أقوم فيها، مثل نرسيس، بتأمّل صورتي في الماء أو في المرآة. إنّني أعيش مظهري الفيزيقي وتعبيريّة جسدي من الداخل"(12). وإنّ رأي باختين ليس ببعيد عن رأي ميرلوبونتي حول علاقة الجسد بالحواس إذ قال:" إنّ إدراك الجسد الشخصي يتمّ عبر الحواس التي يتمّ بها إدراك العالم، ولكي أستطيع إدراك جسدي كليّة، عليّ امتلاك جسد ثان يكون بدوره غير قابل للملاحظة"(13).

إن الإحساس ب"الجسد الشخصي" نابع من الداخل ولا تحدّده الرؤية الخارجيّة. ولذلك كانت غربة طرشقانة ناجمة عن عدم التطابق بين إدراكه لجسده ورؤية الآخر لهذا الجسد المشوّه. ولعلّ ما يعمّق غربة هذا الجسد هو أنّ الجسد الشخصي لا يعيشا منعزلا عن الآخر، أو ربّما هو يعيش من أجل هذا الآخر. فلجسد طرشقانة طبيعة خاصّة، فهو في منزلة بين المنزلتين،ولذلك يجد صعوبة في التواصل مع الآخر ولذلك كان يشعر باستمرار بأنّه غريب عن جسده وعن الآخر أيضا. وقد أكّد باختين هذه العلاقة الوجوديّة (علاقة الجسد بالآخر) حين اعتبرها المخلّص الوحيد الجسد من العزلة والاغتراب فيقول: "إنّي من داخل ذاتي لا أملك سوى الصلاحيّة الداخليّة، إنّها صلاحيّة لا يمكنني إسقاطها على تعبيريّتي الخارجيّة بما أنّ هذه الأخيرة منفصلة عن إدراكي الداخلي وهو ما يجعلها بالنسبة لي وهميّة وغارقة في فراغ مطلق من القيم"(14).

ولذلك كان الرقص حركة جسديّة تسيّرها موجات لا شعوريّة لتحرّر الجسد من سلطة الوعي وما يتبعه من كبت وقمع يجعلانه ينكفئ على ذاته. فالرقص إذن حركة تعبّر عن رغبة الراقص في التخلّص من قيود الجسد، فتعبّر الأعضاء بدقّة عن هذه الرغبة وقد تتحوّل حركات الجسد إلى علامات دالّة على انفعالات الروح.

لقد أصبح للجسد لغته ولذلك نراه يهتزّ ويتمايل على إيقاع دوافعه الدفينة والمكبوتة. تلك الدوافع التي حرمها المجتمع بقوانينه ومؤسّساته الدينيّة والأخلاقيّة من التكشّف والظهور. ولذلك حاول طرشقانة، من خلال الرقص، أن يطلق العنان لرغباته لتطفو على السطح، وتنكشف ذات الأنثى التي تسكنه. ونلاحظ ذلك من خلال ردود أفعال المتفرّجين إزاء الجسد الراقص وعدم قدرتهم على تمييز هذا الجسد إن كان لامرأة أم لرجل.

II- إغرابيّة الشخصيّة: لقد بيّنا سالفا أنّ الشخصيّة الرئيسيّة مختلفة جسديّا وربّما ثقافيّا، وكلّ الشواهد التي أوردناها تثبت أنّ "فرادة الذات برمّتها تتأسس على خصوصيّة "وجهة نظرها" حول العالم وأفكارها الباطنيّة وصورها ورؤيتها للعالم"(15).

وقد ساهمت الكاتبة في إثبات هذه السلوكات الشاذّة ووجهة النظر الغريبة الصّادرة عن شخصيّة طرشقانة وبيّنت أنّ "سلوك بطل الرواية هو دائما مسطور بإيديولوجيته. فهو يعيش ويتصرّف داخل عالمه الإيديولوجي، وله مفهومه الخاصّ للعالم، مجسّدا في كلامه وفي سلوكه"(16).

وإنّ هذه الرواية بحرصها على رصد خصوصيّات الذّات المتفرّدة قد "أنتجت داخل مسار تشكّل جنيني لمفهوم الفرد بوصفه دالّا على الحاجة إلى التميّز بما يعنيه ذلك من تلافي كلّ الأشكال الاجتماعيّة المكرهة على التنميط، والاتّباع، وبما يعنيه أيضا من السعي إلى التعبير عن رفض كلّ أشكال الوصاية والحجر الثقافيين"(17). وإنّ هذه الصفة "التعبير عن رفض كلّ أشكال الوصاية" هي في الحقيقة صفة مشتركة بين الكاتبة والشخصيّة كما سنتبيّن ذلك في موضع لاحق من هذا العمل.

تبدو هذه الشخصيّة ممزّقة بين جنسين: ذكر/أنثى. وكذلك بين ثقافتين أو حضارتين: شرق/غرب، باعتبارها سليلة أمّ فرنسية وأب تونسي. فـــ"طرشقانة" إذن هو خنثى يعيش غربة مّا بين جسده وروحه، فظاهره رجل وباطنه أنثى. ولذلك كان يريد مصالحة بين جسده ودماغه، يريد أن يكون أنثى وقد عبّر عن هذه الرغبة بشتّى لغات العالم كما في القول التالي:

"نحب نولّي مرا...

Je veux devenir femme
I want to be women
Vorrei essere donna"(ص13)

فهذه التعابير المختلفة باختلاف اللغات تعبّر عمّا يدور في ذهن الذات المتلفّظة بالكشف عن العلاقة بين القول والفعل وتفسّر هذه الظاهرة من وجهة نظر لسانيّة" بأنّ دراسة اللغة لا تعني النظر في الروابط الكامنة بين الرموز اللسانية فحسب وإنّما تعني أيضا العلاقات التي تصل الكلام

بالفكرة(...)هي دراسة من ناحية نفسيّة، بقدر ما ترتكز على النظر إلى ما يحدث داخل ذهن الذات المتكلّمة في اللحظة التي تعبّر فيها عمّا تفكّر به"(18).

يعيش طرشقانة غربة متولّدة عن رفض المجتمع له، هذا المجتمع الذي يرفضه لأنّه مسخ ثمّ يرفض في المقابل أن يتركه يصحّح جنسه. فهو مرفوض في كلتا الحالتين. فهذا الوعي الفرديّ مرتبط بوعي جماعيّ ف"لا يكتفي بنفسه أبدا، بل يرتبط بعلاقة متوتّرة مع وعي آخر. إنّ كلّ خلجة من خلجات البطل، إنّ كلّ فكرة من أفكاره هي ذات طابع حواريّ في أعماقها، موشّاة بالجدل، مفعمة بروح الخصام، أو على العكس، مفتوحة أمام إلهام الغير، على أيّ حال فهي لا ترتكز ببساطة على موضوعها، بل مصحوبة دائما بتلفّت أبديّ نحو إنسان آخر"(19)، فهذا الآخر الذي يسكن طرشقانة هو المجتمع الذي يقف عائقا أمام سعادته وتحقيق مآربه. فوضعيّة طرشقانة تربك العائلة وكذلك المجتمع، إذ جاء على لسان أحد أقاربه: "أنت بركان مشاكل لا يهدأ، أتعبتنا معك وألحقت العار بعائلتك...سامحك الله" (ص14).

هذا المجتمع بأعرافه وتقاليده ومؤسساته يمنع الفرد من ممارسة رغباته التي قد تتعارض في كثير من الأحيان مع طبيعة هذه الأعراف، لذلك يلتجئ الفرد إلى التمرّد والثورة. ولهذا حاول طرشقانة تجاوز هذا المجتمع والتمرّد على أعرافه ونظمه، وبالتالي قد يتمكّن من تحقيق مآربه ورغباته. ويبرّر علم النّفس هذا السلوك بأنّه "لا توجد سعادة إلاّ بواسطة ثورة. لا يشعر أحدنا بالمتعة دون أن يواجه عقبة أو منعا أو سلطة أو قانونا يمكّننا من أن نقيس أنفسنا فنشعر بأنّنا مستقلّون وأحرار. إنّ الثورة التي تتجلّى مصاحبة للتجربة الحميمة للسعادة هي جزء لا يتجزّأ عن مبدأ اللّذة"(20).

لقد تدرّجت بنا إشكاليّة الجسد إلى مناقشة مسألة مهمّة تناولتها الكاتبة مسعودة بوبكّر في هذا النصّ الروائيّ، وهي مسألة المثليّة الجنسيّة أو العلاقات المثليّة التي تعتبر علامة دالّة على الحرّية الفرديّة. "فهي من ناحية الرمزيّة نكوص جسدانيّ واكتفاء وانكفاء على الذات المتمثّلة في النوع الواحد، وتعبير صارخ عن فكرة العزلة والخوف من الآخر، أو داخل النوع الآخر وذلك بسجن رغبات وطموحات الذات داخل الجسد نافذة الذات على الآخر بل يصبح مقبرة لها"(21) ويتأكّد إحساس الشخصيّة بالغربة من خلال القول التّالي :"ليس ثمّة كيفيّة أمرّ من لعنة الاحتياج والإحساس بالغربة بين أهلك، وأنّك في جلدك مخلوق ممسوخ لو كنت عثرت عليه لتبدّلت حياتي"(ص82). فالمثليّة الجنسية في طرشقانة هي إذن تعبير عن الشعور بالعزلة والانكفاء والاغتراب الناتج عن اضطراب الهويّة الجنسية وذلك لأنّ"الجسد هو الصورة التي تحدد هويّة الإنسان"(22). فهذه الصورة بالنسبة إلى طرشقانة

مشوّهة فتشوّه معها مجرى الرغبة الجنسيّة. ولعلّ هذا ما يفسّر سلوك هذه الشخصيّة على عكس ما قد يذهب إليه البعض فيعتبر أنّ الكاتبة من خلال روايتها تسوّق للانحلال الأخلاقي وتحوّل "طرشقانة" إلى منظّر للسلوك المثلي. ولكنّ طرشقانة لا ينظّر للسلوك المثليّ وإنّما كان سلوكه ناتجا عن اضطرابات نفسيّة وجسديّة أو هو رغبة في التحوّل من الهامش إلى المركز ليكون ذاتا تستقطب الاهتمام والأنظار وتتصدّر الأحداث. كما يمكن اعتباره ردّة فعل على المجتمع الذي رفضه، ولذلك رأى أنّه "يجب مواصلة الإساءة إلى الآخرين وإلى نفسه حتى يكون في نفس المستوى مع من يرفضه"(23). وهو بذلك يحاول استرداد ثقته بنفسه فيبلغ رفضه مداه حين يرفض خلقته ويتمرّد على خالقه بقوله: "ولدت مرّة دون اختيار ذلك...وسأولد من جديد باختيار منّي، سأحدّد موعد ذلك وأختار هيأتي واسمي"(ص 103).

وقد يذكّرنا هذا الموقف المتفرّد والمتمرّد بموقف بطل جون بول سارتر في "الذباب" حين قال مخاطبا جوبيتير :"أنا حرّ والحمد لله ! آه كم أشعر بأنّي حرّ... لن أعود إلى الطبيعة فقد سُطّر بها ألف طريق تؤدّي إليك، ولكن ليس لي إلاّ أن أتّبع طريقي لأنّي إنسان يا جوبتير وعلى كلّ إنسان أن يوجد طريقه"(24). ويحاول طرشقانة تبرير موقفه المتمرّد بتعلّة أنّ الطبيعة قد منحته حقّ الاختيار بقوله:" طالما أنّ الطبيعة مكّنتني من فرصة اختيار وضعيّتي في المفترق بين حالتين"(ص15).

III- بين تمرّد الكاتبة والشخصيّة : لقد تبيّن ممّا سبق أنّ مراد طرشقانة شخصيّة مهمّشة تمكّنت إلى حدّ مّا من التحوّل من الهامش إلى المركز بفضل صمودها وتمرّدها وخرقها للأعراف الاجتماعيّة والأخلاقيّة. ومن خلال دراستنا لخصائص هذه الشخصيّة تبيّن لنا أنّ النصّ تسيّره عدّة أصوات ولعلّ هذا ما يميّز النص السردي الحديث وما ينتج عن ذلك من تعدّد الرّؤى. ولكنّنا سنحاول في هذا العمل بيان أنّ تعدّد الأصوات في هذا النّص كان متبوعا برؤية واحدة، وذلك لأنّنا لا نعني بالرؤية التبئير (la focalisation) كما ذهب إلى ذلك جينيت (G.genette) أو وجهة النظر(point de vue) كما حدّدها أ. راباتيل (A.Rabatel) وإنّما هي رؤية مخصوصة المقصود بها كيف وظّفت الكاتبة هذه الأصوات المتعدّدة لتبليغ صوتها أو رؤيتها للمرأة من جهة وللعالم من جهة أخرى.

لقد أصبحت تقنية تعددّ الأصوات (la polyphonie) من السّمات المميّزة للنصّ السّردي أو هي تقنية تفتح المجال لتعدّد العوالم والمواقف وربّما" بواسطة الفنّ وحدة نستطيع أن نتجاوز أفقنا وأن نعلم ما يراه آخر عن هذا الكون الذي يختلف عن كوننا نحن والذي يمكن لصورة أن تظلّ مجهولة كتلك

التي يمكن أن تكون موجودة على سطح القمر، فبفضل الفنّ، لنا أن نرى عوضا عن عالم واحد هو عالمنا، عالما متعدّدا وبقدر ما يكون هناك فنّانون أصلاء تكون عوالم تحت تصرّفنا"(25).

فمن خلال تعدّد الأصوات قد يتمكّن المبدع/الكاتب من كشف عوالم أخرى أو الخروج من عالم الأنا إلى عالم الأنت أو الآخر..وتثير هذه الظاهرة سؤال من المتكلّم في الرواية؟ ويعزى ذلك إلى اقتحام صوت المؤلّف النصّ والتباسه في أحيان كثيرة بصوت الشخصيّة الراوية أو ببقيّة الشخصيّات الروائيّة بصفة عامّة.

وبذلك يسيّر النصّ صوتان اثنان (صوت المؤلّف وصوت الشخصيّة) "فينطلق تعددّ الأصوات من تعايش الصوتين، وإن اتّصل الصوتان بنفس المتكلّم، وهكذا فإنّ مفهوم الازدواجيّة التلفظيّة يسمح لنفس المتكلّم بأن يبتني وضعيّتين تلفظيّتين مميزتين"(26).

وانطلاقا من هذه الأصوات المتعدّدة ومن هذه الرؤية الخاصّة (رؤية الكاتبة لعالم الآخر) سنهتمّ بالبحث في الكيفيّة التي عكست بها الشخصيّة الروائيّة، المتمرّدة على المجتمع بتقاليده وأعرافه، تمرّد الكاتبة مسعودة بوبكر على عادات الكتابة الروائية بخوضها في عوالم مجهولة ومحظورة ومقاربتها بأسلوب جريء. وهل يكون هذا التّمرّد رغبة من الكاتبة في تأصيل كيانها الإنساني من ناحية بتهميش دور الرجل وإعلاء مرتبة المرأة، وكيانها الأدبي من ناحية أخرى تحدّيا للأدب الذكوريّ بكتابة جريئة ومتحدّية.

كلّ هذه الأسئلة تثير موضوعا مهمّا يخصّ علاقة المبدع بالنّص، وإنّ هذا ما يدعونا إلى تتبّع آثار انخراط الذات الكاتبة في خطابها، ومن ثمّة البحث عن العلامات الدالّة على الذاتيّة في اللغة أو في الخطاب. وهذا المبحث كان ومايزال محلّ اختلاف وتضارب آراء ما بين رافض لفكرة حضور الكاتب في نصّه ومؤيّد لها. فمن الدارسين من اعتبر العمل الإبداعي نصّا منغلقا على ذاته لا يحتاج إلى استحضار المؤلّف، ولذلك ظلّ كيانا مستقلّا قادرا على إنتاج نفسه بنفسه مثلما تذهب إلى ذلك المدرسة البنيويّة التي يمكن تمثيلها في موقف رولان بارط حين أعلن "موت المؤلّف" وبيّن أنّ " الذي يتكلّم غير الذي يكتب والذي يكتب غير الذي هو موجود"(27). وهذا ما دعا البنيويّين إلى ضرورة الفصل بين المبدع وعمله، إذ بات المؤلّف مدعوّا إلى القيام " بدور الميّت في لعبة الكتابة"(28).

ولكن في المقابل نجد آراء أخرى تدحض هذه الفكرة وتعيد للكاتب اعتباره وتؤكّد ضرورة الوصل بين المبدع وأثره، وذلك متى انطلقنا من علاقة الإنسان باللغة من ناحية ومن وظيفة الكتابة أو الأدب من ناحية أخرى.

أمّا عن العلاقة الأولى فقد جعل بنفنيست (Benveniste) وجود الإنسان مرهونا بوجود اللغة فنحن: "لا نستطيع أبدا أن ندرك الإنسان منفصلا عن اللغة"(29)، ذلك أن المبدع يستعمل ملفوظات وعلامات لغويّة لتبليغ مقاصده.

ولتأكيد دور الكاتب في نصّه اعتبر بعضهم أنّ " التشكيل الروائي هو عمليّة تتطلّب عونين اثنين: الكاتب من ناحية، وهو الذي يضع نصّا، أي منظومة لغويّة تخوّل له تمثيل الصور الذهنية التي أراد تجسيدها، والقارئ من ناحية أخرى، وهو الذي يحوّل هذه المنظومة اللغويّة إلى صور ذهنيّة خاصّة به"(30). فالكاتب وفق هذا الرّأي يمثّل حجر الأساس في العمليّة الإبداعيّة. وقد أكّد البعض الآخر الذاتيّة في الخطاب أو في أيّ عمل إبداعي كما بيّن ذلك هنري جيمس حينما اعتبر العمل الإبداعي ترجمان الذات المبدعة فهو "يتكلّم عمّن يكتب، ويعكس نظرته للعالم وللحقيقة التي عايشها، وكثيرة هي النقود الأدبيّة التي ثابرت في هذا الجهد وبحثت إلى هذا اليوم عن الصلات بين المبدع وعمله الإبداعي، ذلك الأثر الذي يجعلنا متلصّصين دون علم الكاتب الذي يرغب في أن يرينا العالم، ويسلّمنا في ذات الوقت النظرة التي رأى بها هو العالم"(31). وهذا ما لمسناه فعلا في نصّ "طرشقانة" الذي حاولت الكاتبة من خلاله تبليغ القارئ رؤيتها للعالم ومواقفها المختلفة منه، وسنتبين ذلك في موقع آخر من هذا العمل. وقد أرجع دارسون آخرون ترابطيّة العلاقة بين المبدع وموضوع إبداعه إلى وظيفة الأدب أو الكتابة. فمنهم من اعتبر " أنّ الكتابة (...) هي جسر نحو البعد الآخر للإنسان، إذ بها يتّخذ الكاتب دور الوسيط بين كونين: العالم من ناحية، أين يسيطر الخيال والوهم، والواقع المجرّد من ناحية أخرى، أين يوجد العمق الحقيقي للأشياء"(32).

تعد الكتابة، وفق هذا الرأي، أداة للتنفيس والتصعيد، من خلالها يتمكّن المبدع من التواصل مع ذاته أوّلا ومع الآخر ثانيا. كما تسمح له بتبليغ أفكاره ومواقفه إزاء ما يحدث في العالمين: الداخلي والخارجي. وقد لمسنا حضور الذات الكاتبة في هذا النصّ وتحسّسنا رؤيتها من خلال عدّة مؤشّرات نذكر منها على سبيل المثال لا الحصر ثلاث علامات وهي كالتالي:

1- الرواية داخل الرواية: إنّ قارئ رواية "طرشقانة"يلاحظ بيسر أنّها تسير في اتجاهين مختلفين:

-اتجاه واقعي تمثّله الرواية الإطار وتكتبها مؤلّفة حقيقيّة هي مسعودة بوبكر، تروي تفاصيل أزمة طرشقانة ورغبته في الحصول على منابه من إرث والده، حتى يتسنّى له السّفر والقيام بعمليّة جراحيّة لتصحيح جنسه والتحوّل إلى أنثى، ولكن قوبلت مطالبه بالرفض من قبل العائلة ولاسيّما جدّته الحاجّة قمر. ومن هذا الرفض تنطلق أزمة طرشقانة أو مأساته.

-واتجاه تخييلي/افتراضي تجسّده الحكاية المضمّنة التي كتبتها كاتبة افتراضيّة وهي إحدى الشخصيات الروائيّة هي نورة الشواشي. وجاءت هذه الرواية في شكل رسائل كتبها طرشقانة إلى صديقته الفرنسيّة أنوشكا.

ومن أهمّ المسائل التي تناولتها الكاتبة نذكر العلاقة بين الفن والواقع، وكذلك تعرّضت إلى إثارة مسألة أخرى تهتمّ بالعلاقة بين الأنا والآخر أو النحن والآخر (الغرب) مؤكّدة الفوارق العميقة بين هذين العالمين.

إن سير النصّ في اتجاهين متوازيين لا يلتقيان يجسّد للقارئ رؤيتين مختلفتين متّصلتين بموضوع تغيير الجنس وهما رؤية عربيّة وأخرى غربيّة. ونلمس ذلك من اختلاف الآراء وتضاربها حول هذه المسألة. فالحاجّة قمر مثلا كانت تفضّل موت حفيدها على أن يتحوّل إلى أنثى. كذلك أبناء عمومته الذين رأوا في رغبته تشويها لسمعة العائلة وتلطيخا لتاريخ والده المجيد. أمّا نورة الشواشي، تلك التي كتبت رواية الحلم بالتوازي مع رواية الواقع، فكان موقفها مختلفا، وهي تمثّل صوت المرأة المثقّفة في المجتمع التونسي والعربي. إذ كانت الصّديقة المقرّبة لطرشقانة، تساعده وتدافع عن رغباته، فتطلب من أفراد الأسرة مهادنته وترفض رميه بالجنون فتقول: "لا أقول لكم افتحوا صدوركم لحلمه، فنحن مازلنا دون ذلك...ولكن هادنوه"(ص105).هكذا كان موقف نورة من وضعيّة مراد. ولكن سرعان ما نكتشف نفاقها ورياءها. ونتبيّن أنّ تفهّمها لوضعيتّه واحترامها لرغبته في التحوّل إلى أنثى، كان من قبيل الشفقة لا غير، وهذا ما لمسناه من خلال حدسها وتوقّعها لفشل مشروع مراد حين بدت على علم بالأحداث اللّاحقة في قصّته كما جاء في القول التالي :" كانت نورة تحدس أنّ المرحلة التي ينتظرها مراد ليست أرحم من وضعه الحالي. لن يكون الاندماج بالسهولة التي يتصوّرها لا اجتماعيّا ولا قانونيّا ولا نفسانيّا، إذ ستتعمّق غربته في بيئته أكثر"(ص142).كان من الممكن أن تواجه نورة طرشقانة بمصيره هذا وتناقشه ولكنّها تغاضت عن ذلك وواصلت مجاراته ومهادنته ولعب دور المساعد المتفهّم لمشكلته، وآثرت الإقرار بمصيره كتابيّا من خلال روايتها التي حكمت من خلالها على حلمه بالفشل أو ربّما أجهضته قبل أن يبدأ.

كما بدا حضور الذات الكاتبة جليّا في النصّ من خلال علمها بمصير مراد حين جعلت معرضه يحتوي على تسع لوحات بعدد أشهر الحمل، محورها حمل سيمون (والدة مراد) وهي من أصل فرنسي، جاء في القول التّالي: "هي تسع لوحات زيتيّة، كانت نواة الموضوع فيها واحدة...امرأة حسناء في ربيع عمرها حامل... حيث تظهر في هيئة جلوس وكفّها على بطنها الذي تبدو استدارته وبروزه في ازدياد

عند كلّ لوحة"(ص65). ولكن يفاجأ زائرو المعرض ويخيّب أفق انتظارهم بحيث كان من المفترض أن تظهر فيها المرأة مع مولودها بعد انتهاء أشهر الحمل العاديّة. ولكن كانت اللوحة حزينة ظهرت فيها المرأة وحيدة، فالظاهر أنّها أجهضت وليدها، وليس هذا المولود في الحقيقة غير حلم طرشقانة بالأنوثة والأمومة.

والملاحظ أنّ هذه اللّوحات التّسع قد أرفقت "بملصقات رقيقة بعناوين تبدو حسب أشهر الحمل العاديّة" فكان الشهر الأوّل للحب وخصّص الشهر الأخير للخيبة. ربّما كانت هذه خيبة طرشقانة حين أجهضت نورة حلمه فجعلته يتمكّن من التحوّل إلى أنثى ومنحتها من الأسماء اسم "ندى"، ولكنّها جعلته يعجز عن تحقيق النصف الآخر والأهمّ للحلم وهو الأمومة. فالعقم بالنسبة إلى "ندى" يعادل الموت كما جاء في القول التالي: "لو أطلقت الرصاص عليّ لكان أرحم(ص149). فهذه الرواية المضمّنة لم تجهض حلم مراد فحسب وإنّما أجهضت حلم الكاتبة الحقيقيّة للرواية، وجعلت مشروعها يصاب بالعقم نتيجة لسلطة الواقع. فالمجتمع بضوابطه ومؤسّساته كان أقوى من الفنّ وأكثر سطوة منه. فحين يعلو صوت الفرد ليقول: "أنا مختلف إذن أنا موجود"، يعلو صوت المجتمع ليردّ:" أنت مختلف إذن أنت مرفوض". ويعود ذلك حسب قوبينو (Gobineau) "إلى سيطرة المجتمعات على الشعوب وقدرتها على تحويلها إلى عبيد عمي لا يستطيعون الخروج عن سيطرة هذه المجتمعات التي تملي عليهم عناصر قوانينهم، وتلهم غرائزهم، وتضبط أهواءهم وتذكّي أحقادهم"(33) ولعلّ هذا ما يفسّر قيام الرواية على مبدإ التنازع بين الشخصيّات والصراع الاجتماعي والثقافي والوجودي، الذي من خلاله حاولت الكاتبة إثارة إشكاليّة لعلّها الأهمّ في هذا النصّ، إشكاليّة لها علاقة بالحريّة وبحقّ الاختلاف وبالهويّة. وغياب هذه المبادئ أدّى إلى تلك النهاية التراجيديّة والغامضة التي آل إليها مصير طرشقانة، إذ قتل مرتين، مرّة في الحكاية الإطار وأخرى في الحكاية المضمّنة ، رغم تعاطف "الكاتبتين" معه "ولكن سلطان التقاليد الراسخة في ذاكرة الكاتبتين الحقيقية والمتخيّلة حالت دون تحقيق نصف الحلم، لأنّ الحلم كاملا يهدف إلى الأمومة نفسها"(34).

أمّا الرؤية الغربيّة لوضعيّة مراد فهي مختلفة تماما عن الرؤية العربيّة التي كانت محكومة بعدّة ضوابط. وقد تجسّدت هذه الرؤية الغربيّة في موقف إحدى صديقات طرشقانة، وهي عازفة الكمان الفرنسيّة أنوشكا، فهي"لم تعجب من رغبته في أن يصبح أنثى بل وعدته أن تكون معه يوم يقتنع بعرض حالته على إخصّائي والقيام بالعمليّة الجراحيّة إذا أثبت الأطبّاء نجاحها وقابليّة جسده لذلك" (ص57). واعتبرت هذه الرغبة حقّا مشروعا وضربا من ضروب الحريّة الشخصيّة. فكان الأمر كذلك

وتمكّن مراد من إجراء العمليّة وتحوّل إلى "ندى" التي عاشت في النورمندي وواصلت هواية الرسم وأقامت عدّة عروض ناجحة في جلّ أنحاء العالم ومارست حياتها بشكل طبيعي .

2- تضخّم صورة المرأة: تبدو صورة المرأة في بعض التجارب الأولى للكتابات النسائيّة، فالكاتبة مسعودة بوبكر أثارت في أوّل عمل لها وهو"ليلة الغياب"(35) قضيّة قهر الرجل للمرأة وتسلّطه في مقابل عجزها عن المواجهة والتحدّي. ولكنّها برواية "طرشقانة" جعلت المرأة قادرة على استعادة هويّتها التي كانت قد سلبت في " ليلة الغياب". فبطلة هذه الرواية " فائقة محفوظ" كانت تحاسب والدها الميّت تلومه لإهماله لها طيلة ثلاثين سنة كاملة. والغريب في الأمر أنّها لم تجرؤ على مواجهته حيّا، ولكنّها تخاطبه وهو جسد مسجّى، أي أنّها كانت تخاطب جثّة هامدة فيتحوّل الخطاب إلى مونولوج أو نوع من المناجاة. فتقول : "اهض... خاطبني...اهض... أحتاج إلى انبعاث صورة الماضي واضحة دون تواثب... اهض لأحاسبك على حقّي عليك، اهض وضع قبل الحساب حسابا" (ص10).

هذه هي الصورة أو الوضعيّة العامّة للمرأة، ولذلك كانت "ليلة الغياب" أوّل خطوة تخطوها مسعودة بوبكر لكسر الحاجز بين المرأة والرجل وتغيير الصورة التقليديّة للمرأة المضطهدة والمهمّشة، وبالتالي تغيّر طبيعة الخطاب الذي يجمعها بالآخر. وواصلت الخطوة الثانية في رواية "طرشقانة" لإعلاء صوت المرأة ووضعها في مواجهة مباشرة مع الرجل، واستعادة هويّتها الاجتماعية. ولذلك كانت المرأة في هذه الرواية تحظى بمكانة مرموقة ومتميّزة من خلال تكثيف الشخصيّات النسائيّة واحتلالها المراتب الأولى مقارنة بالرجل. وكأنّنا بمسعودة بوبكر كانت تنتظر موت الرجل في "ليلة الغياب" لتعلن حريّتها وتمرّدها على هذا الجنس.

فابتعدت بذلك عن صورة المرأة الضحيّة وحوّلتها إلى امرأة فاعلة وماسكة بزمام الأمور، متحكّمة في سير الأحداث وفي حياة الشخوص وتمثّل هذا النموذج الحاجّة قمر" السيدة الأولى في عائلة الشواشي. كما كانت المرأة تتحكّم في مسار العلاقة الحميمة بينها وبين الرجل (الزوج) كما هو شأن نورة ، إذ يقول زوجها:" آه يا مراد جئتها أوّل الليل أكاد أنفلق.. لم ألمسها منذ شهر، إذ بها تتعلّل بأعصاب متوتّرة وآلام عند الظهر وصداع بالرأس ولا قدرة لها على شوط الفراش... ثمّ ماذا أفعل لهذا الاهتزاز بين أضلعي والنار التي تنسحب من عمودي الفقري حتى وسطي"(ص27).

كما بدت النزعة النسائيّة واضحة في هذا النص على المستوى اللفظي إذ ورد ذكر ألفاظ من قبيل: أنثى، امرأة، نساء... أكثر من أربعين مرّة. هذا بالإضافة إلى التغنّي بمزايا المرأة وأدوارها الفاعلة

في الحياة، إذ اعتبرتها أصل الوجود. فهي أمّ الإنسان ورحم الخلق."لأنّ الأرض أنثى والسماء أنثى والشمس أنثى والرحمة أنثى والمحبّة أنثى".

كما بدت المرأة قادرة على منافسة الرجل وهذا ما لمسناه من خلال الحوار السجالي الذي دار بين طرشقانة وابن عمّه حين استنكر رغبة طرشقانة في التحوّل إلى أنثى ونزع صفة الرجولة عنه، يقول:-" ولكنّك رجل.. كذلك تقول جيناتك...كذالك أرادتك الطبيعة، ففيم تمرّدك على جنسك؟ عجيب أمرك يا أخي. كان بإمكانك أن تحقّق الكثير... غيرك من بني جنسك يفاخر برجولته.

-أحقّق الكثير؟ وما يمنع المرأة من تحقيق الكثير؟ ثمّ علام الفخر؟ أوّل جريمة بشعة على وجه الأرض اقترفها رجل، وأوّل عصيان اقترفه رجل أهذا ممّا يبعث على المفاخرة؟" (ص15).

يبدو موقف الكاتبة، في هذا الحوار، واضحا وصريحا من الرجل الذي يصرّ على التقليل من شأن المرأة ليحتلّ هو المركز. وهذا دليل واضح على أنّ " الوعي الجديد الذي امتلكته كاتبات الرواية التونسيّة مكنهنّ من السعي إلى استعادة هويتهنّ بعد طول استيلاب وفقدان من خلال ما صغنه من شخصيّات نسائيّة، وفي ذلك صورة الدخول في علاقة تسلطيّة مع الآخر لانتزاع الاعتراف بالصورة الجديدة، دون أن تقايض الآخر باعتراف مماثل ودون محاولة لرسم البديل"(36).

1-مسعودة بوبكر: طرشقانة، دار سحر للنشر، ط1 ، 1999

2-جلول عزونة: رواية طرشقانة لمسعودة بوبكر: طرافة وجرأة. الحياة الثقافيّة، سنة 25 ، عدد120، ديسمبر 2000، ص .132

3-عفيف فراح: صورة المرأة في أدب المرأة: جدلية الجسد الطبيعي والعقلي والاجتماعيّ. مجلة الفكر العربي المعاصر، عدد43، سنة 1988. ص ص147، 148.

4-محمد جلال أعراب:الغروتسك والموقف الكرنفالي من العالم عند ميخائيل باختين:أبحاث في الفكاهة والسخرية. الورشة الأولى،دار آبيقراف للطباعة والنشر،ط1 2008 ص138

5-أندري كلافل: نقلا عن الجسد في المسرح:إعداد وترجمة د.حسن المنيعي.مطبعة سيندي 1996 ص32

6- Belinda Cannone : Narrations de la vie intérieure. P.U.F, 2001,p :19.

7-الجسد في تجربة لاوند هاجو المسرحيّة: مجلّة تحوّلات العدد 2 آب. موقع انترنت:www.tahawola .com بتاريخ3 جويلية 2010.

8-ميخائيل باختين: شعريّة دوستويفيسكي: ترجمة جميل نصيف التكريتي. مراجعة د.حياة شرارة،دار توبقال للنشر ط1، 1986 ص.179

9نفسه ص.196

10- Mikhaïl BAKHTINE : l'œuvre de François RABELAIS et la culture populaire en Moyen-âge et sous la renaissance. Coll.Bibliothèque des idées,Gallimard,Paris,revue Romaine, bind ;8,(1973) Site :1-2(file ///g:/vising.jsp.htm) 03-07-2010.

11-محمد جلال أعراب: مرجع مذكور ص139.

12- Mikhaïl BAKHTINE : l'œuvre de François RABELAIS et la culture populaire en Moyen-âge et sous la renaissance. coll.Bibliothèque des idées,Gallimard,Paris,revue Romene, bind ;8,(1973) Site :1-2(file ///g:/vising.jsp.htm) 03-07-2010.

13-محمد جلال أعراب: مرجع مذكور ص.139

14- M. Bakhtine : Esthétique de la création verbale , Gallimard, Paris, 1984, p48

15- M. Merleau- Ponty, phénoménologie de la perception, Gallimard- tel, Paris, 1045,p107

16- M .Bakhtine, Esthétique de la création verbale, Gallimard, Paris 1984, p29

17- Roland BREEUR : Singularité et sujet : une lecture phénoménologique de Proust , éd, Jérôme MILLON,2000, pp36-37.

18- Mikhail BAKHTINE : Esthétique et théorie de roman.Traduit du Russe par Daria OLIVIER , éd Gallimard , 1970 P155.

19-عبد الرحيم جيران: في النظريّة السرديّة: رواية الحيّ اللاتيني: مقاربة جديدة، أفريقيا الشرق، المغرب 2006 ص8.

20- Jean –louis CHISS/Christian PUECH : Fondations de la linguistique : études d'histoire et d'épistémologie, éd,Universitaires, Paris,1987, p195. ;

21-ميخائيل باختين: شعرية دوستويفيسكي، ص 47. 22—نفسه ص20

23-سيد الوكيل: ثقافة الجسد، موقع من الانترنيت salwakil@hotmail.com بتاريخ 03-07-2010. 24-نفسه

25- Julia Kristeva :op.cit p350 26- نفسه ص311

27- Roland Breeur : Singularité et sujet : une lecture phénoménologique de Proust. P 37

28- Robert Vion: Modalisation, dialogisme et polyphonie. Le sens et ses voix op. cit p108 [11]

29- Roland Barthes: Analyse structurale des récits. Rev.Communication n° 8 P 20

30- Michel Foucault :qu'est ce qu'un auteur ?,B .S.F.P ,Paris :

31- Gérard Dessons: Emile Benveniste: Bertrand-lacoste,paris 1993 p56.

32- Belinda Cannone, op.cit p7

33- agit Florence vandendorpe, de se taire. Reflexions sur l'écriture en compagnie de 'Lorsqu'il s Maurice Blanchot . Revue de critique et de théorie littéraire @ analyses p21

34- نفسه ص 2

35-محمود طرشونة : اغتيال الحلم في رواية طرشقانة: الحياة الثقافيّة: السنة 24 العدد110 ديسمبر1999 ص112