سيميائية المسكوت عنه في الرواية الجزائرية
من إنتاجية الدال إلى تسويق المدلول
(روايات الطاهر وطار و أحلام مستغانمي نماذجَ)

أ/ بحري محمد الأمين
كلية الآداب والعلوم الإنسانية والإجتماعية
قسم الأدب العربي، جامعة – بسكرة –

نص المداخلة:

تتفجر دلالة الموضوع في النص السردي كلما عمد المؤلف إلى إخفائه و خاصة حينما يتعلق الأمر بطَرق مواضيع محظورة التناول و التداول في سوق مجتمع المتكلمين، أو في المخيال الجمعي.

و هذا ما دفعنا إلى تناول المسكوت عنه كموضوع أساس لهذه الدراسة كونه مطروق بكثرة في الرواية الجزائرية. و قد تناوله كل روائي، بطريقة تزيد من شحنته الدلالية كلما أشار إليه و لم يصرح. مما جعل هذا الموضوع المحظور متعدد المستويات و الأنساق و الأشكال التعبيرية و الغايات التدليلية. لذلك فإنه لا ينفجر حينما ينفجر من السطح بل من الأعماق التي سنبحثها في هذه المداخلة.

المقاربة النظرية

نقصد بالمسكوت عنه جملة المحظورات الأخلاقية– الدينية–السياسية التي يأتيها الأدباء في كتاباتهم (أي الثالوث المحرم: الدين – السياسة– الجنس).

و تشير كلمتا (الإنتاجية و التسويق)في العنوان إلى أننا داخل سوق حقيقية تبيع مصطلحات، و موضات، و صيغ تعبيرية لكل من لا مصطلح و لا موضة و لا صيغ له، و نحن في عالمنا العربي لا يمكن أن نتوجل من أننا قد اشترينا يوماً مصطلح السيمياء،

رغم أنه دارج في الثقافة العربية العريقة، دون أن نحتفل به كما احتفلنا بصيغته المعدلة الوافدة إلينا من الغرب.

و هذا الوفود لا يعني بالضرورة أننا ارتحلنا إليهم أو أنهم اقتحموا ديارنا، و إنما هو محض التقاء كان لا بد منه في عصر المثاقفة و تلاقح الحضارات.

و إن كان هذا التلاقح ولاَّداً فإن الولادة تقتضي زمناً طبيعياً لاكتمال المولود، كما تقتضي أن يحمل المولود صفات وراثية مشتركة من والديه، دون أن يكون له اختيار في الانحياز لأحدهما.

و الأمر في لغة السيمياء لا يتعلق بولادة طبيعية أولى بل بولادة ثانية. متأثرة بظروف خارجية أفرزت جملة من المعاني الحضارية سرعان ما تصبح محل تسويق سيميائي الطبيعة بعد اكتمالها. و هي حال تنقل أنساق الموضة من أمة لأخرى و من بلد لآخر. فهي تنطفئ هنا لتشتعل هناك، موزعة استبدادها و قهرها على الذين انساقوا في لحظة انزلاق حضاري لومضة علامة يجهلون عواقب لبوسها، و لكنهم ارتدوها لذة في الانسياق للآخر الذي أنتج ثقافته و ترك لهم الموضة. التي خصص لها السيميائي البنيوي رولان بارت كتاباً سماه: "***نسق الموضة*** *– Le système de la Mode 1967*".

أ- مفهوم الإنتاجية السيميائية(تكوينية المنجز السيميائي):

المقصود بالإنتاجية. هي ظروف إنتاج الدلالة و حملها على دال متواضع عليه يتم تسويقه فيما بعد عند كل عملية إبلاغ بخبر يحمل دلالة قيمية و وظيفية متعلقة بالمدلول المتواضع عليه في بيئة إنتاجه يجيب عن طريق إرجاعه إلى ظروف و دوافع نشأته عن السؤال:

– ما الحامل على استعمال هذا الدال دون سواه ؟ و ما العامل الذي قاد إلى إنتاجيته، تبئيره، فتسويقه؟

إن العلامة المسوقة من بيئة لأخرى هي علامة متجددة لا تسمح بالتعامل معها أبداً كنتيجة جاهزة من قبل، أو كمنجز قديم، بل تفرض – بالمقابل- التعامل معها كجملة من الأسباب، و شروط التحقق لعلامة ما، ذلك أن: " السيمياء لا تعني دراسة العلامات ، و لكن كل ما هو سابق عليها، كل ما هو ضمني فيها، كل ما يمكن أن ينتهي إلى إنتاجها"[1].

إن النص يعمل باستمرار لا نهاية له، و ما دام الأمر كذلك فليس بوسع النص إلا أن يستوعب نصوصاً سبقت و يمتصها، و يتمثلها ليعيد صياغتها وفق تصور جديد في سياق جديد، و ظرف مبتدع، قد يتطلب منه صياغة المضمون في شكل غير لبق، و لا لائق أخلاقياً، لكنه في كل الأحوال معبر بشكل أو بآخر عن مكنون النفس و عقدها و لسان حال عن أزمتها.

و بالتالي فقد كان لزاماً على الذات المبدعة أن "ترتطم – في هذا الحيز– بقوى الجذب الواعي و اللاواعي . فتلفظها يصطدم بتلفظ غيرها، ولا تجد سبيلاً لتوقّي هذا الاصطدام سوى امتصاص ملفوظ الآخر، و من ثم يتم الحديث عن إنتاجية لا عن إنتاج و عن عمل لا عن منتَجٍ"[2].

و هذا يعني أن التمظهر في شكل علامة ليس في الأخير سوى حصيلة لعملية معقدة من الإنتاج، و في هذا يقول جوزيف كورتيس:" يجب أن نفهم النظرية السيميائية إلى حد أنه بين الهيئات الأساسية أين تكتسب المادة الدلالية تمفصلاتها الأولى و تتكون في شكل دال، و الهيئات النهائية، أين يتمظهر التدليل من خلال كلامات عديدة، يكون فضاءً واسعاً قد تهيأ من أجل تعيين هيئة وساطة أين ستوضع بنيات سيميائية تتمتع بكيان مستقل– من بينها البنيات السردية– "[3] .و هذه الكينونة المستقلة للبنية السردية (ملفوظ المسكوت عنه في دراستنا) هي الخاصية التي تجعلها كائن حر في التنقل و الترحال من بيئة لأخرى ناشراً و ناثراً مدلولاته المتجددة في حقول متكلميه ممن يسوقونة أو يبتاعونه و هو ما أطلقنا عليه تسمية الإنتاجية (ذات الطبيعة المتجدد) و التسويق (ذو الطابع التداولي).

و ضمن مرحلة اكتساب العلامة لتمفصلاتها الأولى تتبلور إنتاجيتها في ظروفها الحضارية و سياقها الثقافي الخاص، و هنا تصبح العلامة السميائية علامة زمنية بامتياز. بموجب خضوعها لملابسات موقف إنتاجي جديد يمر عبر مراحل زمنية تعاقبية diachronique منتظمة.

و هنا بالذات نكون قد أخرجنا العلامة من مفهومها البنيوي(البارتي) الذي يعينها كائناً آنيا لا زمن له، و لا تاريخ[4] إلى مفهومها السيميائي الانتشاري في فضاءاته الحضارية و أنساقه الثقافية التي تجيب عن السؤال:

ما الذي أدى إلى استعمالنا لهذا اللفظ ؟

ب- البعد الإيحائي و السيميائي للمسكوت عنه:

المقصود بسيميائية المسكوت عنه هو الدلالة الانتشارية التوزيعية المتعددة الناشئة عن صدمة تلقي كلام محظور غير متوقع.

و المسكوت عنه بالطبيعة هو ذلك الخوض في مواضيع محظورة التداول و التناول (أخلاقياً، دينياً، سياسياً)، و هنا نضع أنفسنا أمام سؤال جوهري مفاده:

هل نستطيع أن نطلق تسمية "أدب(رواية، قصة، شعر...) " على نص يخلو من التعرض للثالوث المحرم (الدين – السياسة – الجنس)[5] ؟ خاصة و أن مصائب الأمم قاطبة- و الأمة العربية من بينها- آتية مما يثيره هذا الثالوث (الهم) من مشكلات، و مَ يسقطها فيه من مطبات، جرها إليها تعاملها و علاقتها المعقدة مع دينها، مع سياستها، و مع جنسها.

إنها مواضيع محظورة إذا ما تعرض إليها الكاتب صراحة و عبارة، لذلك نجده يتلافى هذه اللغة التعبيرية المباشرة التي قد تزج به في مخاطر و محاذير المثقف في دول العالم الثالث، و هي إلى حد كتابة هذه الأسطر مسكوت عنها.

و ما من حل إلى تناول هذه المواضيع إلا رمزاً بالإشارة دون العبارة، و الإيحاء دون التصريح، و كثيراً ما اكتفى أديبنا بمجرد التلميح لشريحة من القراء تتفهم ظروفه، و تقيل عثرته و تعزيه أخيراً في مصابه.

و هنا بالذات يكون التلميح الإشاري، و الرمز الإيحائي، و التدليل العلاماتي قد فرض- في تناول هذا الثالوث المحرم من طرف الأدباء – ضرورته السيميائية التي من شأنها أن تفتح مغاليق التلميح، و مجاهيل الإشارة، و دهاليز كل عبارة تحولت بفعل انضوائها تحت غطاء المسكوت عنه إلى آلية سيميائية بامتياز.

و إنما ركزنا على طبيعة المسكوت عنه لكونه نصاً يشع بالدلالات السيميائية أكثر من غيره، و ذلك لوقوع الكاتب الروائي في مأزق إبداعي لا فكاك منه و المتمثل في عدم كفاية الكلام المباح للتدليل على المعنى المراد، و عدم بلاغته في تصوير الحالات المراد تجسيدها، و الصور المراد نقلها، و المضامين التي طفحت عن الأشكال و القوالب الروتينية المألوفة ، فتم اللجوء إلى تلك الصيغ الناشزة و النابية، و المتفجرة في شذوذها عن المألوف بسيل متدفق من الدلالات التي أعيد إنتاجها في قوالب جديدة. صنفناها قيمياً تحت نمط المسكوت عنه.

ج- مفهوم التسويق السيميائي (نسق الموضة).

تصبح اللغة بما هي نسق للتعبير المنسجم، آلية تسويقية عجيبة لكل القيم التي تحملها و تهدف إلى تشييعها عبر نظامها الإشهاري المحكم، فالهدف من البحث السيميائي حسب رولاند بارت يتلخص في: "إعادة بناء اشتغال الأنظمة العلامية غير اللغوية تبعاً للمشروع ذاته الذي يضعه كل نشاط بنيوي نصب عينيه، و المتمثل في تكوين هيكل صوري للأشياء الملحوظة"[6]. و هي الأشياء التي حملها و حرص على استجماعها هذا النسق من أشياء العالم الموصوف الموجه للإعلان نحو الآخر.

ذلك أن "الظاهرة اللغوية لا يمكن النظر إليها بمعزل عن سائر الظواهر الاجتماعية والثقافية (...) و من ثم فإن وجود الإنسان هو وجود كائن يكتب أفكاره، و مشاعره، و مبانيه، و لباسه، و غذاءه . و من هنا لم يفرق بارت بين اللباس، و السيارة، و طبق الأكل، و الإيماءة، و الفيلم، و الموسيقى، و الأثاث، و الصورة الإشهارية، و عناوين الجرائد... و إذا كانت هذه الأشياء تبدو جد متنافرة، فهي في نظره، كلها دالة"[7]. لأنها تشكل عناصر الفضاء المشهر به، أو المسوق للآخرين.

و الملحوظ في هذا الكم الهائل من العناصر المتنافرة /الدالة هو التأكيد على الرهان السيميائي القائم على تعددية النص.

و هذا ما دفع بارت في مقدمة كتابه (**S/Z**) إلى المطالبة بتغيير مفهوم التقييم(l'évaluation) للأشياء المعبر عنها باللغة، فالتقييم: "لا يعني تفسير النص، إعطاءه معنى (يكاد يكون ثابتاً أو حراً) بل على العكس: تقدير تعدديته التي تشكله"[8].

و هذا هو المسلك النظري الذي تعتمده هذه المقاربة في أطروحتها التي تعالج مسألة تسويق الدلالات بهذا المعنى السيميائي، من خلال القيام بتحليل نصاني للمدونة الروائية لأحلام مستغانمي، و الطاهر وطار . و هو تحليل لا يهدف إلى تصنيف النص، أو تأكيده ضمن دلالة أحادية، بقدر ما يقرأ النص بوصفه فضاءً من الدوال، يقوم على استراتيجية الإيحاء-La connotation، التي تسمح بالقيام بإنتاجية بنينة متحركة structuration mobile تفي بشروط التحليل السيميائي لمكونات الثقافة المدونة خطياً.

<u>المقاربة التطبيقية</u>

ينتظم المسكوت عنه في الرواية الجزائرية ضمن منظومة ثقافية معقدة يحملها الروائيون إلى العالم بكل توابلها، و يتم تسويق هذه المنظومة الثقافية عبر متتالية من

المنجزات النصية ذات البعد السيميائي الذي يتخذ دلائليته من حيث طبيعتـــه الازدواجيـــة (مسكوت عنه في العلن / معمول به في السر) و يتم تسويق هذه الدلالات جميعاً ضـــمن استراتيجية جديدة في الكتابة الروائية في الجزائر التي طلَّقت على ما يبدو رواية الريف و دخلت في هذه السنوات المتأخرة بوتقة المدينة التي باتت تطالبها بأنساق حضارية جديدة، و ألوان و طقوس ثقافية توافق الحس المدني الجديد الذي يطالب بدوره باستحضار توابل و عادات المدينة (سلبية كانت أم إيجابية) كيمَ يتم إنتاج و تسويق هذه الدلالات في حقـــل سيميائي يعج بالمفاهيم الوافدة التي دخلت بالرواية الجزائرية عهد المدينـــة و الحداثـــة، و العالمية دون رجعة .

أولاً: سيميائية المسكوت عنه في رواية المدينة.

I – إنتاجية الدال في المحظور الأخلاقي و الديني :

تعتبر المدينة في الرواية الجزائرية فضاءً رحباً تتقاطع فيه كل التناقضات الحضارية المعقدة التي أباحت المحظورات، و كشفت المستورات، باعتبارها فضاءً مفتوحاً يتفرج فيه العالم على كل تصرفات مرتاديه، و عندما تسوق الأفعال الشخصية للفرد إلى كل العالم، فهذا يعني أن المستور، و السري، و الخاص فيها قد انكشف، مما يدفع دلالته إلى التفجر و البروز حالما تنتقل من الوضع المستور إلى الوضع المعلن. و حالما يصبح المســـكوت عنه متكلَّماً به، و المحظور مباحاً. مما يكثف الدلالة السيميائية للدال، و يعدد مدلولاتـــه و يمنحه وقعاً استغرابياً متميزاً يساهم في إدخاله إلى محفل الغريب و المدهش و الجـــرئ و الغير متوقع، و الصادم و الجارح ربما . بحيث يجعل منه هذا الوضـــع الناشـــز منتجـــاً تسويقياً يتشاكل مع بقية طقوس المدينة في العالم. دون أن يتخلص تماماً– باعتباره منجزاً نصياً– من محاذير قبوله أو رفضه محلياً في مدينته و فضاءاتها المختلفة.

1 – المحظور الأخلاقي(*Le tabou*) في المقهى و السينما:

أ– المقهى: لقد مر مقهى المدينة باعتباره دالاً في الرواية الجزائرية بمخاض عسير جعل خطاباته تتلاحى و تتناقض، بتلاحي خطابات مرتاديه و تناقضها. فيضحى، بما هو فضاء للمسكوت عنه، وكراً تجتمع فيه مختلف طبقات و ثقافات المجتمع، و مكاناً منبـــوذاً فـــي العرف العام، و أخلاق المجتمع نظراً لكونه بؤرة تتسرب منها أسباب التلـــف القيمـــي، و فساد أخلاق الأمة و هي الصورة التي يسوقها الطاهر وطار عن مقهاه الذي تـــم إنتـــاج

دلالاته في ظروف كانت الجزائر فيها حديثة العهد بالمدنية و طقوسها السلبية التي يفردها الكاتب أمامنا.

و المقهى فضاء مفتوح بطبيعيته سرعان ما يتحول إلى فضاءات مغلقة عنـــدما يدخل دائرة المسكوت عنه المستشري في فضاءات المدينة.

يواجه الطاهر وطار فضاءات المدينة التي تستنبت العادات و السلوكيات المنافية لأخلاقيات المجتمع المحافظ بنبرة الشجب، و التطير و التنديد، على لسان بطله في رواية الزلزال "بو الارواح " الذي نزل ضيفاً على قسنطينة التي رأى مقاهيها و ساحاتها أوكاراً للرذيلة فلعنها و دعا عليها بكل الدعوات، و هي المشاهد التي يصفها لنا في مثل قوله في أحدها:

" قابله مقهى معلق في الطابق الأول، ينبعث منه ضجيج اللاعبين، و دقـــات الحجـــر، و تمتم عندما قرأ على لافتته عبارة (مقهى الانشراح).

– لا شرح الله لكم صدرا"[9]

أو في تعليقه على تلك المقاهي/ الحانات، و مرتاديها فيقول : " كل يوم يمنعون مقهى من بيع الخمر، فيهجرها صاحبها و زبناؤها، الشعب يشرب، و الشـــعب يبيع، و الشعب لا يرى مانعاً (...)

– ليفعلوا ما يشاؤون، فالكمية المشروبة ستظل تشرب إلى يوم القيامة .

– تشربون ((الرهج)).[10]

أو وصفه لخسران بعضها مما كان مفخرة للروح الوطنية و شهامة الشعب، فصار وصمة عار يحسن أن يسكت عنه، و هو المآل الذي عرفه مقهى البهجة الذي يصفه بقوله :

"مقهى البهجة، كان في ذلكم الزمن وكر المثقفين من كامل الولاية، لا يشعر الغريب الذي يدخله إلا و النادل يقف عند رأسه هامساً :

– ثمن مشروبك مدفوع.

– و من دفعه؟

– قسنطيني حر يأبى أن يعلن عن نفسه.

كانت الحمية الوطنية تنمو هنا، كانت البورجوازية الصغيرة تعلن عن نفسها من هنا.

و الآن ؟

لا حول و لا قوة إلا بالله (...)

لم يبق من الحياة السابقة إلا الآثار .. هدموا عالماً و أقاموا عالماً آخر.. داسوا فوق عنق روح قسنطينة و راحوا يضغطون"[11].

و الملاحظ أن مقهى الطاهر وطار مقهى شعبي أصيل تحولت صورته حينما دب فيه الفساد، و انحرفت فيه أخلاق الناس، فصار مكاناً متغير الدلالة عبر العصور. فقد كان في البداية يحمل دلالة إيجابية بكل المقاييس ، إذ كان: " وكر المثقفين من كامل الولاية، لا يشعر الغريب الذي يدخله إلا و النادل يقف عند رأسه هامساً:

– ثمن مشروبك مدفوع..."، حيث ."... كانت الحمية الوطنية تنمو هنا، كانت البورجوازية الصغيرة تعلن عن نفسها من هنا" كما نص المقطع السابق. ليتخذ مع تقدم الزمن دلالة أخرى معاكسة تماماً، حيث:" لم يبق من الحياة السابقة إلا الآثار .. هدموا عالماً و أقاموا عالماً آخر.. داسوا فوق عنق روح قسنطينة و راحوا يضغطون"، قسنطينة التي كانت روحها مجسدة في شخصية المرأة القسنطينية التي رفعت شأن مدينتها بسيميائها المعروفة بلباسها المحتشم:(الملاية و الحايك)، و سرعان ما انقلب حال قسنطينة التي سقطت بانحراف ثلة من نسائها اللاتي جاهرن بالرذيلة فصرن معيرة لها من طرف الناس المحافظين الذين خرجوا عن صمتهم لما شاهدوا الجهر بالسوء علناً في كل شارع و بيت، على غرار البطل الذي ينعت تلك الفئة قائلاً: " كل نافذة عامرة بامرأة تطل. بقرات إبليس لا يليق لهن إلا الكهوف و المغاور".[12]

يرتفع شأن المدينة بعادات رجالها و نسائها، و ينخفض سعرها في ميزان القيم بفقدان أخلاقهم و انحراف سلوكاتهم التي تحمل معانيها على دوال و مسميات مهضومة و مستهجنة (مسكوت عنها).

و هي لعمري تعددية دلالية تجعل هذا الفضاء المديني يتنقل في حركية دائبة بين دلالتين إحداهما أثيرة مأثورة و الأخرى بغيضة محظورة. و ما النساء و الرجال إلا المؤشر على رسوخ أو اضمحلال القيم الأخلاقية التي ينعيها الكاتب في هذه الإشارات الدالة على الشجب:(لا شرح الله لكم صدراً– تشربون الرهج – بقرات إبليس).

غير أن فضاء"المقهى" بالذات يعرف إنتاجية دلالية و تسويقاً سيميائياً مغايراً لدى أحلام مستغانمي. حيث نجده يخالف نوعياً و قيمياً نمط مقهى الطاهر وطار، ذلك أنها قامت كتابياً بمغامرة محظورة اجتماعياً مثلت جانباً مهماً من تكوينية المسكوت عنه في المجتمع الجزائري، و هي ظاهرة الزج بالعنصر النسوي في المقاهي، حيث يتم تسويق

دلالة هذا المشهد مشوبة بمزيد من محاذير العقاب من المجتمع الذي خرجت عن طوعه. فتصف لنا مثلاً مغامرة بطلتها(حياة في فوضى الحواس) التي ترتاد مقهى الموعد فتقول:"جلست وحيدة في تلك الزاوية اليسرى من ذلك المقهى الذي كان يعرف الكثير عنهما"(13). و أمام هذا التحدي الاجتماعي تصور لنا الكاتبة مشهداً يدل على انتقاص قيمتها و استهجان سلوكها من طرف المجتمع الممثل في شخص النادل:

"أخيراً جاء النادل بفنجان القهوة، وضعه أمامي، أو بالأحرى رمى به أمامي، و ذهب.(...) شعرت أن صمتي أجمل من أن أكسره لأقول شيئاً لنادل، خاصة أن عواقب ما سأقوله قد لا تكون محمودة، حسب ما توحي به لحيته.(...) هذا إذا لم يقلب على الفنجان"(14). و هذا السلوك الرجالي المناهض للسلوك النسوي يحمل أكثر من دلالة . على احتكار هذا الفضاء لهم دون هن. فكان وجود المرأة في هكذا أمكنة من قبيل الهجوم الغير متوقع على مملكة الرجال في عقر ديارهم. و هي آية على غرائبية الوضع، و نشازه، و شذوذ من يأتيه، لذلك عليه أن يكون على استعداد لكل سلوك مضاد من لدن مالكي ذلك المكان و هو الإحساس الذي حدثتنا به الكاتبة التي يشير كلامها بأنها رضيت بأن يُرمى أمامها الفنجان على أن يُقلب عليها. و كلاهما رد فعل متوقع على سلوكها الشاذ و المستهجن في هذا المجتمع.

ب- السينما: و السينما فضاء عام مفتوح أيضاً و مظهر بارز من مظاهر المدينة التي تزج فيها الروائية بالمرأة في تحدٍ سافر للعرف الاجتماعي، و هي تقر بذلك في هذا المشهد المربك، لوجود بطلتها في سينما "أولمبيك" وهي مغامرة لم تجد لها الصاحبتها من تسمية غير "الحماقة" في مجتمع محافظ كمجتمع قسنطينة، و ها هي تعترف بنشاز سلوكها حينما تصفه:

"كنت أعي تماما أنني أرتكب حماقة غير مضمونة العواقب، بذهابي بمفردي لمشاهدة فيلم في مدينة مثل قسنطينة . لا ترتاد فيها النساء قاعات السينما، فما بالك إذا كانت هذه المرأة زوجة أحد كبار ضباط المدينة و تصل إلى السينما في سيارة رسمية(...) وحدهما رجل وامرأة كانا يجلسان على انفراد في آخر القاعة، و يبدو أنهما كانا هنا لسبب آخر." (15).

ذلك أن كل امرأة إنما ترتاد الأماكن المحظورة عليها دائماً لسبب آخر غير السبب الأصلي الذي جاءت من أجله. و تتجلى دلالة الفعل المسكوت عنه في استراتيجية الضوء و الظلمة؛ فنلاحظ كيف أن تواجد الرجل و المرأة في آخر قاعة السينما (و هي

قاعة مظلمة تنطفئ فيها الأنوار عندما تبدأ مشاهدة الفيلم) هو سلوك مسكوت عنه يصاغ في مشهد مركب من المقومات التالية: [رجل و امرأة + زاوية + ظلام+ آخر قاعة سينما + بعيداً عن الجمهور المتفرج] و هذه المقومات هي التي جعلت الكاتبة تستنتج بأنهما هنا لسبب آخر غير مشاهدة الفيلم، و نلاحظ بكل وضوح كيف أن الكاتبة قد امتنعت عن ذكر ذلك السبب الآخر الخفي لتوفر كل مقومات دلائليته. و وقوفها على عتبة المسكوت عنه في هذا السلوك يوحي بدلالة حضارية عميقة عن و ضع المرأة في هذه البلاد، بل بأزمتها الأخلاقية التي توصد أمامها كل الأبواب للتصرف كإنسان مكتمل، فتلجأ إلى حلول تعويضية بديلة، و هي بالطبع ليست بدائل نقية دائماً، من أجل نيل مرغوبها في الحياة.

- التقاطبات الدلالية للمسكوت عنه الأخلاقي – من السيمياء إلى الإيديوبوجيا-

و إذا ما حللنا هذه الإشارة السيميائية من الوجهة الإيديولوجية نجد بأن هذا المشهد الأخير يشير إلى أحد هذه البدائل الحضارية، الناتج عن غياب الأصل(الشرعي و المعلن و المباح) فتلجأ المرأة إلى فصم شخصيتها إلى شطرين: شطر مخصص لما هو شرعي و عرفي و محترم للمجتمع يمارس في ضوء النهار، و هي صورتها اليومية، و شطر شخصي خفي محظور و محرم اجتماعياً و دينياً و أخلاقياً يمارس في الظلام و لا ينبغي أن يفاجئه الضوء فينكشف المحظور. أو الشخصية الأخرى. و هذا ما دفع المرأة أن تتحجج بالذهاب إلى مكان ما لسبب معروف تعلن عنه فيعترف به المجتمع ، و هي في الأصل تقصده لسبب آخر خفي (يستهجنه المجتمع). مما أفضى إلى شخصية نسوية فصامية **أو انشطارية** و هي خاصية شائعة بكثرة في المجتمعات الأبوية الأقل تحضراً على وجه الخصوص.

و الملاحظ أن هذه العقدة النسوية للمرأة الانشطارية:(امرأة تمارس ما يحب المجتمع و يفرضه عليها في العلن و الضوء/ امرأة تمارس ما تحبه هي و يرفضه فيها المجتمع- في السر و الظلام). تتم عادة عبر صفقة مشبوهة مع رجل يشاركها النية و السلوك و الانحراف، رغم أنه ليس موقفاً مسانداً لموقفها في كسر الحجر المضروب عليها اجتماعياً بقدر ما هو نزوة شخصية تلبي حاجته هو.. و هكذا تتدحرج كرة الإدانة و التجريم من مرمى النساء إلى مرمى الرجال. الذين يسيرون المجتمع بما فيه النساء بمنطقهم، فيمَ يكونون هم في العادة من من يحمل المسؤولية و بالتالي وزر هذا الانحراف.

و هكذا يصبح ظهور أعراض الفصامية أو الانشطارية في شخص هذه المرأة نتيجة مباشرة و طردية جراء ما تتعرض له و تقبله من ضغط و رقابة سلطوية و حجر على أهوائها من طرف **مجتمع أبوي مضاد.**

و إذا كنا قد عرفنا الانشطارية و أشكال و دواعي تكوثرها لدى المرأة فلا بأس أن نعرج على دلالة **المجتمع المضاد؛** فهو ليس مضاداً لبعض فئاته الاجتماعية (النساء في دراستنا مثلاً) بقدر ما هو مضاد لمبادئه و سننه و شرائعه التي يحرص على فرضها و توطينها في العلن، و يدأب على خرقها و تقويضها في الخفاء، لنقف بعد فكرة المجتمع المضاد هذه، على دلالة مأساوية تسفر لنا بعد برهة تأملية على مجتمع فصامي و انشطاري في معاملاته، ظاهره **فصامية فئة** وجدناها في أفعال المرأة و باطنه **فصامية مجتمع** بأسره تكرسها ممارسات الرجل.

تظهر ملامح الفصامية الاجتماعية حينما يلمِّح النص إلى ذلك الضعف الحضاري في شخصية الرجل الذي أوكلت إليه القوامة ، و هي الإشارة الخفية من وراء هذا التلميح.

و التعريض بسلوكات المرأة هنا لا يمسها مباشرة بقدر ما يتجه إلى الرجل الذي توكل إليه قوامتها(أخ، أب، زوج كفيل). و بالتالي فانحراف النساء في هذه الحال يعني أن مصيبة هذا المجتمع في رجاله الذين أخلوا بالقوامة التي تسيِّر مجتمعاً بأسره. و هي دلالة معكوسة كما نرى، إذ يظن القارئ أن المرأة هي المستهدفة من وراء تركيز الروائيين على انحراف سلوكها. و تكون هذه القراءة صحيحة حينما تكون المرأة هي التي تملك زمام القوامة في المجتمع. لذلك فإن هذا الاختراق حينما يحدث و يشار إليه فإنما تلصق فيه التهمة مباشرة بمن يملك المرأة و قوامتها. و هذه المقولة بقيت خفية تحت تلك الإشارات السيميائية التي أوحت لنا بهذه الدلالة و لم تصرح، و أشارت و لم تعبِّر، و أخفت المعنى و لم تعلن فحواه إلى مجتمع أبوي مضاد، يقهر المرأة بفزَّاعة رجل فاقد للمسؤولية، ثم يعاقبها كما لو أنها صاحبة القوّامة والمسؤولية و تملك أمر نفسها.

و هذه الإشارة السيميائية (التي تصرح لنا بوجه المرأة و تضعها في الواجهة، و تخفي عنا وجه الرجل الذي يقف وراءها و تنكر إخلائه بمهمته) هي التي ستتكرس أكثر عند تناولنا للمحرم الديني الذي يتم فيه التركيز على صورة جنوح آخر للنساء في الحمامات العمومية المحرمة شرعاً، التي سنتناولها باعتبارها محظوراً دينياً. له أبعاده

السيميائية التي تنفذ من الدال إلى المدلول ثم إلى المرجع مخترقة المرأة (الحاضـــرة)، و الرجل(الغائب)، و المجتمع(المفلس القيم) جميعاً.

2- المحظور الديني(*L'élicite*) في حمام النساء :

هو فضاء آخر لتكشف المسكوت عنه لدى أحلام مستغانمي، التي تجلو أمامنا جانباً مـــن هذا المستور، و جوانب محظورة أخرى.. فتفتح أمامنا الحمام كفضاء يفترض منطقياً أن يكون مغلقاً على مرتاديه خاصة إذا علمنا أن الطبقة التي تعمد الكاتبة إلى كشف مستورها هناك هي طبقة النساء . ناقلة هذا الفضاء من صيغة الفضاء المغلق على كل محظوراته و محاذيره إلى صيغة الفضاء المفتوح، أو المفضوح بالأحرى.

و حالما يتحقق هذا الانتقال العجيب من النقيض إلى النقيض، ينشطر بنا الفضاء إلى فضاءات؛ فنلفيه و قد انقسم إلى مستويات و فئات نطلق عليها صفة "الحضارية" بكل تحفظ. فكان جانب منه مخصص للنساء الشـــريفات المحافظـــات، و آخـــر للســـاقطات المومسات، و آخر بينهما للزائرات الجديدات، المتفرجات اللاتي تمثلهن البطلة/ الراويـــة حياة.

لتضعنا الكاتبة في آخر المطاف أمام تساؤلات محيرة مفادها:

- ما أمر تلك النسوة اللاتي ترتدن الحمامات يومياً .
- هل كل ذلك طلباً للنظافة؟
- و بالتالي هل صارت النساء تقصد الحمامات يومياً من أجل النظافة؟

يصبح الحمام محفلاً سردياً تتقاطع فيه الايديولوجيات و الفئات، و المستويات. و لكم هـــو غريب أن نتحدث عن الايديولوجيا وسط حمام! لكنه يغدو بعد برهـــة تأويليـــة مســـرحاً مناسباً لها. و هو ما يجعل منه محفلاً سيميائياً تتعدد فيه الدلالات و العلامات و تتنـــاثر، بعد أن كان محفلاً للنساء(العاريات).

لنلفيه أخيراً إمبراطورية للعلامات تحيل الفضاء المغلق إلى فضاءات مفتوحة تفتح بدورها النص على دلالات لا متناهية تطل جميعها على قعر المحظور الذي لا ينبغي أن يقال .. فضاء مسكوت عنه لجأت إليه الكاتبة بعد أن استنفدت المباح، أو أنها لم تعـــد تثـــق فـــي جدواه دلالياً فتقول: " الحمام هو المكان الذي تنتهك فيه حرمة الجسد، و حيـــاؤه، تســـلط عليه الأضواء، و النظرات الفضولية للنساء، ... و فجأة تـــدخل الحمـــام ثـــلاث نســـاء

متوسطات العمر، متوسطات الجمال، لكن بإغراء و بمظهر ((مميز)) فقد دخلن عاريات تماماً، شاهرات أنوثتهن أمام الجميع، بينما العادة هنا أن تدخل جميع النساء بالفوطة ، و لا يخلعنها إلا وهن جالسات...أفهم من مسبات أمي و نعوتها لهن، أنهن مومسات. مومسات."[16]. إنه فضاء نسوي بحت يحمل وجهان متناقضان:

– **الوجه الأول:** وجه عادات أهل المدينة المتوارثة عن حمام النساء الذي بات معرضاً لتسويق كل السلع بما فيها البشر، و هي حرفة تنافي وظيفة الحمام الأولى التي هي الاغتسال، ولعل الدلالة السيميائية لهذا الفضاء تنفجر مدوية أكثر حينما نطرح تساؤلنا السابق:– هل أن النساء تقصد الحمام لمجرد الاغتسال ؟ و من هنا تبدأ الدلالة المعاكسة لوجهه الثاني في التجلي.

– **الوجه الثاني** : لأن الحمام بات رقعة لكل الأنشطة المرذولة، من استعراض الحلي و الأجساد، و الأخبار و تسويقها فإن هذا الوجه السافر للحمام هو ما استدعى دلالة تحريمه دينياً على النساء لقوله صلى الله عليه وسلم في حديث حسن مخرّجٌ في السنن نقله الإمام أحمد ابن حنبل في مسنده عن عائشة رضي الله عنها أنها سمعت رسول الله صلى الله عليه و سلم يقول:"**أيما امرأة نزعت ثيابها في غير بيت زوجها، هتكت ما بينها و بين الله**"[17] .

و في سنن الترمذي بالرواية نفسها أن رسول الله صلى الله عليه وسلم قال: " أيما امرأة نزعت ثيابها في غير بيت زوجها هتكت الستر بينها و بين ربها" [18]. و في حديث آخر خرَّجه الترمذي في سننه، قال عليه الصلاة والسلام:"**من كان يؤمن بالله و اليوم الآخر فلا يدخل الحمام بغير إزار، و من كان يؤمن بالله و اليوم الآخر فلا يدخل حليلته الحمام**"[19].

و إنما سقنا هذه الأدلة التحريمية لارتياد النسوة للحمام، لكي ننير جانباً دلالياً يفيد وجهه الثاني كمحرم ديني، بينما يسود وسط الفئات الساذجة للمجتمع كفضاء محظور كشفه، تهتك فيه حرمة المرأة بإرادتها ثم تتستر هي نفسها على ما تشاهده من تجاوزات، و تقرر حجبه في خانة المسكوت عنه الذي أعلنته الشريعة الإسلامية فضاءاً محرماً بنص الحديث الشريف.

فيضحى الحمام قيمياً؛ وكراً لفساد الأخلاق و حوضاً تفرخ فيه الرذيلة، و تفرخ فيه بالتوازي سوقة من الدلالات السيميائية المتعددة و المتناقضة المواقف تأييداً و

معارضة و حياداً عند تلقي هذا الخطاب الكاشف لعورة الحمام و أهله الملعونين شرعاً، و المستنكرين أخلاقاً، و المؤيدين عرفاً في المخيال الساذج لبعض الطبقات الاجتماعية الجاهلة بدينها(و إن تثقفت في أشياء أخرى). التي ما تزال إلى حد كتابة هذه السطور تدافع على ارتياده و مرتاداته، (من أجل مواصلة ارتياده لأسباب أخرى كما قالت أحلام مستغانمي) و تطعن في كل قول ينادي بقطع إباحية هذا السفور الجماعي المدسوس في قلب عادات المجتمع المسلم، حتى و إن كان صاحب هذا القول رسول الله عليه أزكى الصلاة و السلام.

3- التقاطبات الدلالية للمسكوت عنه من خلال فضائي المقهى و الحمام

أ- التباين:

ليس غريباً أن ننتظر من خلال أي علامة النفاذ من الإشارة إلى العبارة و من الإيحاء إلى التصريح، أي من المرأة التي في الواجهة إلى الرجل الذي يقف خلفها. فإذا كانت رمزية انحراف المرأة في الرواية دالاً على مدلول قيمي (سلبي) فإن مدلوله يتمرجع بالرجل الذي يفضحه غيابه الرهيب، و يُجرِّمه لأنه غاب عن جلسة المحاكمة هذه التي تعترف بالحاضر. و تمسح التهمة بالغائب، أو الهارب. لأن في الغياب عزوف عن تحمّل المسؤولية. و في الهرب دليل و اعتراف بالوزر. فتنقلب موازين الحضور و الغياب بين الرجل و المرأة في هذا الخطاب الذي حضرت نساؤه و غاب رجاله. لكن قراءة النص تستدعي الرجل من هروبه و تنصف المرأة بحضورها الطاغي الذي سمح بهذا التأويل الذي توصلنا إليه في هذه المقاربة السيميائية لحقل مزروع بالإشارات و الإيحاءات و الإيماءات التي قد تجر إلى أحكام مباشرة تسيء إلى النص و الكاتب و القارئ معاً.

ب- التشاكل

و حينما نعتزم الإجابة عن سؤالنا السابق: هل أن النساء تقصد الحمام لمجرد الاغتسال و التطهر؟

فسنجد أنفسنا أمام دلالة موازية تتساوى فيها وظيفة الحمام كمظهر حضاري لدى النساء بوظيفة المقهى كمظهر حضاري لدى الرجال ، و لعلنا نتبين هذه المساواة الوظيفية بين الحمام و المقهى حينما نطرح سؤالاً مماثلاً على مجتمع الرجال فنقول:

- هل يهذب الرجال إلى المقاهي لمجرد شرب القهوة ؟

قطعاً الجواب في الحالتين: "**لا**". لأننا لو قسنا زمن جلوس الرجال في المقهى و حصرناه في مهمة شرب القهوة لا غير، لانقدَّت بطونهم أو تحولت إلى براميل للقهوة، و هذا مُحال.و إذا قسنا زمن ارتياد النساء للحمام و حصرناه في مهمة الاستحمام الفعلي لا غير لسلخت هناك جلودهن، و هذا أكثر استحالة. و بالتالي سنلفي أنفسنا لا محالة على مشارف الدلالة الثقافية لهذا الفضاء التي تتجاوز في كل الأحوال غاية شرب القهوة، كما تتجاوز غاية الاغتسال في حد ذاته. لينغمس الجنسان في حركية ثقافية دائبة تأخذ صفة العادة و الضرورة لدى كل جنس . فكما ترى بعض الرجال لا يتصور أن يمر يوم دون أن يجلس في المقهى، بل يعمل المستحيل للظفر بمقعد فيه. فكذلك هناك بعض النساء يفعلن المستحيل و يختلقن كل المبررات و السبل التي تؤدي إلى الحمام. بالمفهوم الحضاري و الثقافي الشامل الذي لم تعد له ها هنا علاقة مباشرة لا بالنظافة و لا بالاغتسال.

و هنا نكتشف مزية استعمال الرمز و الإشارة و الإيحاء في مواضيع حساسة كالمسكوت عنه الذي لا يطالب إلا بهكذا إجراء علاماتي رامز. ينجو به صاحبه من فجاجة التصريح و قبح العرض المباشر و الفاضح للصور التي تخدش الحياء و تقوض حاجز الأخلاق في المجتمع، أو من مغبة التعرض لعقوبة الساسة. لذلك كانت المعالجة السيميائية هي الأنسب لتأويله.

II- تسويق المدلول:

من جانب آخر، عند تتبعنا للبطلة "حياة" في رواية فوضى الحواس، نجدها تُصَعِّدُ لهجتها الانتهاكية لسنن المجتمع المحافظ، و ذلك حينما نشهدها في أماكن جانبية أخرى ترتادها بين جولاتها السافرة بين مقهى و سينما و حمام، حيث تأتي البطلة مزيداً من المحظورات و السلوكيات المنافية لأعراف و تقاليد المجتمع .كأن تذهب لتشتري علبة سجائر في هذا المشهد:"عندما توقفت في طريقي لأشتري هذه العلبة (من السجائر) نظر إلي البائع شزراً حتى توقعت أن يطردني من محله.

امرأة تجرؤ على اشتراء السجائر في قسنطينة، لا بد أنها على قدر من سوء الأخلاق...أوعلى قدر من الجنون"(20).

نلاحظ بأن إنتاجية المعنى في هذه المشاهد تتم على أساس أن هذه الظواهر الدخيلة على المجتمع موجودة و بدأت تفرض نفسها و تتسلل إلى ثقافة المجتمع و تتخذ لها مساحة معتبرة في مخياله. و هو الأمر الذي فتح الأبواب على اختراق ممنوعاته و هتك محاذيره،

تشهيراً بالمسكوت عنه و تسويقاً لصوره على الملأ. كنسق ثقافي له ما يبرر وجوده في هذا المجتمع المضاد لسننه.

فإذا كانت إنتاجية المعنى تتم على أساس رصد الظواهر الثقافية الدخيلة و مواضع انتشارها و رواجها. بكل ما تحمله من دلالات الاختراق، و التمرد، و التحدي لطابوهات المجتمع، فإنه على مستوى المنجز النصي يتم تسويقها على أساس أنها سلوكيات منبوذة، و غير مرحب بها، و مسكوت عنها في كل الأحوال في المجتمع المحلي، و إن كانت ظواهر لها أكثر من دلالة حضارية و ترقوية في الذهن الجمعي في المجتمعات الأخرى. و ذلك نظراً لأن كل مشهد يمر في مرحلة تسويق دلالته سيميائياً عبر ثلاث مراحل متعاقبة، نجملها في هذا الجدول :

الروائي	إنتاجية الدال (مرحلة التأسيس)	بلورة المسكوت عنه (مرحلة التجنيس)	تسويق المدلول (مرحلة التدنيس)
الطاهر وطار	– مقهى معلق في الطابق الأول، –" كل يوم يمنعون مقهى من بيع الخمر، – "مقهى البهجة، كان في ذلكم الزمن وكر المثقفين... كانت الحمية الوطنية تنمو هنا. – كانت البرجوازية الصغيرة تعلن عن نفسها من هنا.	– ينبعث منه ضجيج اللاعبين، و دقات الحجر... (مقهى الانشراح) – فيهجرها صاحبها و زبناؤها الشعب يشرب و الشعب يبيع و الشعب ... لا يرى مانعاً – و الآن ؟لا حول و لا قوة إلا بالله (...)لم يبق من الحياة السابقة إلا الآثار .. داسوا فوق عنق روح قسنطينة . – كل نافذة عامرة بامرأة	– لا شرح الله لكم صدرا – تشربون ((الرهج)). – هدموا عالماً و أقاموا عالماً آخر.. – بقرات إبليس لا يليق لهن إلا الكهوف و المغاور

....	....	....	....
أحلام مستغانمي:	– جلست وحيدة في تلك الزاوية اليسرى من ذلك المقهى"مقهى الموعد" – سينما "أولمبيك"... وحدهما رجل وامرأة كانا يجلسان على انفراد في آخر القاعة، و يبدو أنهما كانا هنا لسبب آخر. – الحمام هو المكان الذي تنتهك فيه حرمة الجسد، و حياؤه، تسلط عليه الأضواء، و النظرات الفضولية للنساء	– جاء النادل بفنجان القهوة،وضعه أمامي، أو بالأحرى رمى به أمامي، و ذهب – ذهابي بمفردي لمشاهدة فيلم في مدينة مثل قسنطينة . لا ترتاد فيها النساء قاعات السينما، فما بالك إذا كانت هذه المرأة زوجة أحد كبار ضباط المدينة . – و فجأة تدخل الحمام ثلاث نساء متوسطات العمر ... لكن بإغراء و بمظهر ((مميز)) فقد دخلن عاريات تماماً، شاهرات أنوثتهن أمام الجميع، بينما العادة هنا أن تدخل جميع النساء بالفوطة، و لا يخلعنها إلا وهن جالسات.	– عواقب ما سأقوله قد لا تكون محمودة ... هذا إذا لم يقلب علي الفنجان – كنت أعي تماما أنني أرتكب حماقة غير مضمونة العواقب – أفهم من مسبات أمي و نعوتها لهن، أنهن مومسات. مومسات.

نلاحظ في هذا الجدول أن المرحلة الأولى (إنتاجية الدال) يتم فيها التأسيس المقامي و المورفولوجي للمعلم المكاني، مانحة إياه كدال دلالة ثابتةً في كل أحواله، تماماً مثل المرحلة الثالثة (مرحلة تسويق المدلول) التي تسوقه مدلولاً مستهجناً .

و هكذا فإن كل مدلولاته تغدو ثابتة على طول الخط الدلالي حاملة صورة الشجب و التنديد، و التعريض أحياناً، و هي الدلالة التي تعلن هذا الدال محرَّماً و غير مرحب به، و إذا وجد فهو محظور، مسكوت عنه في عرف هذا المجتمع.

لكن البارز في هذا الجدول هو تلاحي الدلالات للمدلول الذي شهدناه موحداً في مرحلتي الإنتاج و التسويق، و يحدث ذلك في المرحلة الوسطى مرحلة " تجنيسه كمسكوت عنه"، حيث يدخل في حركية دينامية يتجاذبه فيها طرفان متناقضان دلالياً:

– الطرف الأول: يتمشهد فيه دبيب الفساد وضوضاء الدخول العنيف لمختلف الظواهر السلبية على هذا المجتمع.

– الطرف الثاني: يذكرك بالعادات النقية و المحافظة للمجتمع السالف و تقاليد حياته الأصيلة التي سلخها السلوك الدخيل الذي تجتمع فيه كل الدلالات المذمومة و المقيتة التي تبلورت في المرحلة الثالثة من تسويق دلالته التي أعلنته حقلاً غير مرغوب فيه.

ثانياً: المحظور السياسي l'indicible واختزال فضاءات المسكوت عنه

سنتوسل في هذا الشطر الثاني من الدراسة إجراءاً منهجياً مخالفاً للأول يتطلب أمثلة مضاعفة عن كل طبقة من طبقات الخطاب مما يجرنا إلى التكرار و الإطناب ربما، لذلك فسنكتفي في تمثلنا له بنصوص أحلام مستغانمي التي تبدو أكثر دقة و اختزالاً للدلالة، بحيث تستوعب من البداية الأقطاب المهيمنة الثلاثة التي تشكل قوام خطاب المسكوت عنه لديها و هي:

1) ***المحظور الأخلاقي: Le tabou*** الذي يسفه المجتمع من يظهره.
2) ***المحظور الديني (المحرم): L'élicite–*** الذي يكفر الدين من يجاهر به.
3) ***المحظور السياسي l'indicible*** – الذي يعاقب القانون على التصريح به.

تقسم أحلام مستغانمي المسكوت عنه إلى ثلاثة مستويات تطلق عنها مصطلح الثالوث المحرم، فتقول:" سلاماً ؟ أيها المثلث المستحيل .. سلاماً أيتها المدينة التي تعيش مغلقة وسط ثالوثها المحرم (الدين – الجنس – السياسة)".

و هنا تنتظم السلطات الثلاث كمحفل سردي يحدد دلالته سيميائياً بقدر التعبئة التي منحها له السياق الثقافي، و القيمي في الواقع.

- الدين : كمستوى علوي مقدس
- الجنس كمستوى سفلي مدنس
- السياسة كأفيون و عقار يخدر الشعب. و يعاقبه كلما استفاق (و انتهك محظوراته)

و عندما تعمد الكاتبة على تسريد هذه المقومات الثلاثة للمسكوت عنه على مستوى الحكي فإن كل عنصر يبدأ في تعبئة دلالته عن طريق تقاطب يسقطها على نظائرها في العالم الواقعي، و ذلك حينما تقول الروائية في حوار الأخوين البطل خالد بن طوبال و أخيه حسان اللذان اخترقا حاجز المسكوت عنه و أظهراه بكل مستوياته في تحدٍ واضح للسلطات العقابية الثلاث و هما يتحدثان عن الأوضاع السياسية للبلاد:

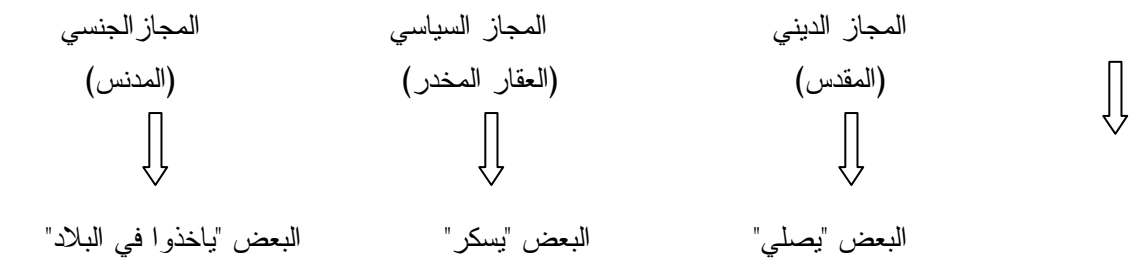
<<خياخي واش بيكم..البلاد متخذة, وأنتما, واحد لاتي يصلي.. وواحد لاتي يسكر.. كيفاش نعمل معاكم ؟(...) رفعت عني نحوه وقلت له بشيء من السخرية المرة هذه هي الجزائر يا حسان..البعض يصلي..والبعض يسكر والآخرون أثناء ذلك <<خياخذو في البلاد >> "[21] .

و هنا نقف على الأقطاب الثلاثة للمسكوت عنه مستوفية الدلالة؛ فـ

- القطب الأول يمثله من يصلون؛ و هم فئة يحترمون مقدسات الدين و ينضوون تحت مظلته.
- القطب الثاني: يمثله من يسكرون؛ و هم فئة يأتون محظورات الدين و المجتمع باتخاذهم عقاراً يجنح بهم عن سواء السبيل
- القطب الثالث: الذين جعلوا " البلاد متخذة " أي المنتهكة العرض (تحت مصطلح جنسي محظور اجتماعياً ".

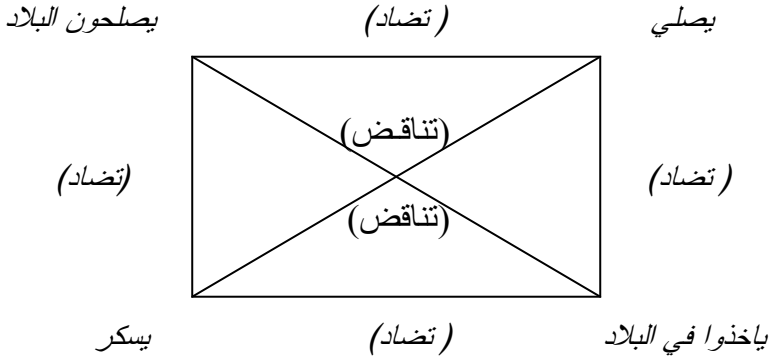
و هو مصطلح عامي له دلالة جنسية في الدارجة الجزائرية و التي استوقفتنا أحلام مستغانمي لتشرحها فتقول:" توقف سمعي عند ذلك التعبير، الذي لم أسمعه منذ عدة سنوات: "البلاد متخذة" (...) و الذي هو في الواقع تعبير جنسي محض"[22] .

و إذا أسقطنا هذه الخطاطة القيمية على خطاطة المسكوت عنه لدى أحلام مستغانمي تبرز التقاطبات الدلالية المنجرة عن ذلك الإسقاط المتجانس على النحو الآتي:



فكل عبارة من عبارات الكاتبة تنضوي قيمياً و دلالياً تحت القطب المعبر عن السقوط في المحظور بما فيها منتسبي المجال الديني الذي أصبح من المنظور السياسي في هذه الفترة الظلامية عصياناً مدنياً و ضرباً من المحظور الذي يعاقب عليه القانون.

لترتسم لنا خطاطة تتقابل فيها المحظورات و ممثليها سيميائياً على الشكل اللآتي:



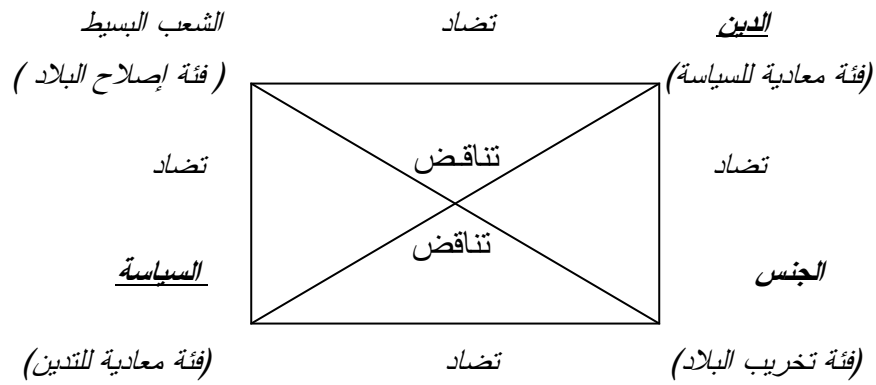
تقول الخطاطة تبعاً للدلالة القيمية و السيمية لكل فعل بأن كل من الأقطاب الأربعة يدخل في علاقة تضاد مع ما يجاوره، و يناقض ما يقابله، فتدل علاقة التضاد على انعدام علاقة التشاكل، أي أن كل ما يدور في هذه الخطاطة هو من قبيل التباين الدلالي، بينما تدل علاقة التناقض على الفعل المحظور:

فمن يصلي يرى في من يسكر واقعاً في المحظور- و من يتعاطى عقار السكر (السياسي) يرى في دعاة الدين واقعين في المحظور. و من " ياخذوا في البلاد"، يقعون بين الطرفين

بعيدين عنهما ويمارسون فعل انتهاك العرض على هذه البلاد كما عبـرت عنـه الكاتبـة بقولها: " والآخرون أثناء ذلك <<ياخـذو في البلاد >> " (23).

فيما لا يجد الركن الافتراضي يصلحون البلاد أي محل من الإعراب في هذه الخطاطـة التي ينعدم فيها العامل الذي يقوم بهذا الدور. و رغم ذلك فهو قائم في المحتمل و الممكن الذي لم يتحقق بعد في نظر الكاتبة.

و هذه الدلالات المنبثقة عن كل عنصر تحيل على خطاطة ثانية ناتجة بطبيعتها عن الأولى و لكنها هذه المرة تأخذ مصطلحات الكاتبة، و كلها علاقات مجازية تعبر عن واقع الأزمة الجزائرية الموزعة على أقطاب المسكوت عنه:



نلاحظ أن أقطاب المسكوت عنه و التي تسميها الكاتبة(الثالوث المحرم: الـدين- السياسة – الجنس) التي أشرنا عليها بالنبر البصري و التسطير تحتل مواقعهـا الدلاليـة بإحكام فيما يفقد الركن الرابع الذي يمثله الشعب البسيط الذي ينشد (إصلاح البلاد) موقعه الدلالي و السيميائي في الخطاطة لأنه لا يمثل ركناً من أركان المسكوت عنه، و بالتـالي يحرم آلياً من دلالته هنا. و يفقد موقعه في هذه المعادلة.

لكن يبقى هذا الشعب- كفئة حاملة لأمل بناء البلاد- المصدر الوحيـد الـذي ينبعث منه صوت خطاب خالد بن طوبال و أخيه حسان في المقطـع الحـواري السـابق الشاجب و المعادي لهذا الثالوث المحرم (الدين – السياسة- الجنس).

و نلاحظ إذا ما وضعنا هذه الخطاطة في ضوء النموذج العاملي أن الأقطاب الثلاثة للمسكوت عنه تنضوي تحت لواء العامل المعاكس، و حقله الدلالي، فيما ينعدم العامل الذات(الذي خصصنا له الزاوية الرابعة من المربع السيميائي، و هي مكانة افتراضية لهذا العامل الذي لا مكان له إلا في تلك الزاوية التي يحل فيها بالضرورة لأنه في ذلك الموقع يتضاد نظرياً مع الوضعين المشوهين لكل من الدين و السياسة في البلاد، و يتناقض نظرياً كذلك مع فئة مخربي البلاد الذين حملتهم الكاتبة مجازاً جنسياً محظوراً و مسكوتاً عنه: (ياخذوا في البلاد).

و هذا دليل على تجريم هذه الفئة التي يبدو أنها انتقلت لدى الكاتبة من قطب المسكوت عنه إلى قطب الممنوع قوله (سياسياً) " ***l'indicible*** " و ذلك خوفاً على شخصها (في الواقع) من عقوبة التصريح بالأسماء، فلجأت الكاتبة – كي تعبر عن هذه الفئة كشخصيات مجرمة– إلى استعمال هذه العلامة: "(...)" حينما تتحدث عن عالم الثراء الفاحش المنغمس في متع و ملذات الرفاه و البذخ القائمين على نهب خيرات و ثروات الشعب البائس،عالم ملؤه الإجرام و الانتهاز، و هي طبقة الوجهاء، و الرسميين، و رجال العسكر التي نجدها ممثلة بوضوح في شخصية (سي...) و هي الشخصية التي تحمل من الغموض و استتار الهوية ما تحمله من مسكوت عنه من جرائم و فضائح سياسية و صفقات مشبوهة ، تحاشت الكاتبة إعطاءها أي اسم مخافة مطابقته لأحد أسماء هذه الطبقة في الواقع. فآثرت أن ترمز لتلك الشخصية بـ (سي...) التي لا ينم غموضها إلى عن بشاعة جرائمها فتقول عنها :

"ها هو (سي..) يبدو طيبا، و رجلا شبه بسيط لولا بدلته الأنيقة جدا..حديثه الذي لا يتوقف عن مشاريعه القريبة و البعيدة التي تمر جميعها بباريس، و بأسماء أجنبية مشبوهة،تبدو مخجلة في فم ضابط سابق. هو ذا إذن.. تراه ظاهرة ثقافية في عالم العسكر..أم ظاهرة عسكرية في عالم الثقافة...و لكن (سي..) كان أكثر من ذلك.كان رجل الصفقات السرية، و الواجهة الأمامية. كان رجل العملة الصعبة و المهمات الصعبة كان رجل العسكر و رجل المستقبل فهل يهم بعد هذا أن يكون طيبا أو لا يكون"(24) .

و تقول في عملية فضحه من طرف أحد الصحفيين الشجعان الذين قادتهم شجاعتهم هذه إلى أبشع الاغتيالات: " و بدل أن يسكنه الخوف، تدفقت حمم غضبه على

صفحات الجرائد ، فاضحاً ممارسات (سي...) الجنرال الذي كان بنجومه الكثيرة يصنع الصفاء و الأعاصير في سماء قسنطينة.

و (سي...) هذا، ليس سوى زوج تلك الكاتبة التي كما يمتهن زوجها تدبير الاغتيالات، تتسلى هي بقتل أبطالها في الروايات"[25]

هذا باختصار ما صرحت به الروايات التي تمثلنا بها من مسكوت عنه الذي ارتأينا أن نعدد إجراءات دراسته تماشياً مع تعدد طرائق توظيفه لدى الروائيين، و حسبنا في كل ذلك البرهنة على المسار السيميائي للدوال و المدلولات، إنتاجية، اشتغالاً، و تسويقاً للمفاهيم الثقافية و الحضارية التي اجتاحت المجتمع الجزائري عبر تاريخه عموماً و في مرحلة التسعينيات خصوصاً.

و إنما ركزنا على طبيعة المسكوت عنه لكونه نصاً يشع بالدلالات السيميائية أكثر من غيره، و ذلك لعدم كفاية المباح للتدليل على المعنى المراد، فتم اللجوء قهراً إلى الثالوث المحرم في صورة تلك الصيغ الناشزة و النابية، و المتفجرة في شذوذها عن المألوف بسيل متدفق من الدلالات التي أعيد إنتاجها في قوالب جديدة.

و هذا ما حرصنا على تبيانه من خلال إظهار كيفية تعدد المعنى و تكوثر الدلالة، و استزراع حقولها بما يزخر به النص من علامات، و المنهج من إجراءات حرصنا على تبسيطها أيان نقلنا لجدلية الخطابات و صدامها الإيجابي الخلاق من المستوى السطحي إلى المستوى التأويلي العميق المتحدث بالإيديولوجيا، و القيمة و المخيال الجمعي الثاوى خلف كل بناء صوري و كل صورة خطابية، و كل شكل و مظهر سردي. كما حرص على تبليغه من تمرجعنا بهم من رواد المنهج السيميائي على غرار رولان بارت و جوليان غريماس.

خـــــــــلاصـــــــــــــــات

(من التحليل السيميائي إلى التأويل التفكيكي)

- – نخلص من خلال تحليل المدلولات السيميائية و تأويل الدوال التقابلية(محظور– مباح)–(غياب– حضور)– (مرأة– رجل)... إلى جملة من الاستنتاجات التي يحسن أن نفردها أمام القارئ المحترم عسى أن تجيب على بعض تساؤلاته.

- – لا حظنا أن الدلالة السيميائية تتفجر من عمق المسكوت عنه و ليس من سطحه، حيث قادنا دالة الحاضر على السطح إلى المدلول الثاوي خلفه = (إدانة المرأة إدانة الرجل).
- – و من ثم تم تحويل مجرى المحاكمة من حكم علني للحاضر إلى حكم غيابي على الغائب بفضل آليتي الإشارة و التلميح.
- – إن عملية إنتاج الدوال لا يمكن أن تكتمل و تفهم إلا بعملية تالية لها و هي تسويق المدلولات التي تحيل مباشرة على مراجعها في واقع اجتماعي جاءت سيمياء الثقافة لتعالج أزمته و تطرحها بين يدي القارئ بطريقة فنية و جمالية غير مباشرة.
- – من هنا يبرز المجتمع سوقاً للمستمعين المتكلمين المثاليين، الذين ينقسمون إزاء الفكرة المسوقة بين مؤيد و معارض و محايد. و هو دليل التسويق الناجح، في حين يصعب تصور تسويق فكرة ينتج عنها موقف موحد لدى متلقيها : الكل مؤيد، أو الكل معارض، أو الكل محايد (لأن هذا أول طعن في مصداقيتها).
- – و هذا هو سر نجاعة سيمياء الثقافة الملامسة للحس الجمعي و مشكلاته.
- – إن تمتع التأويل السيميائي الثقافي بآلية اختراق الدوال، يمنح زمام الخطاب للضمير "نحن" الذي لا يبرئ أحداً من المسئولية ، فحينما يبرز الفرد فإنما المقصود هو الجماعة التي تدفعه و تقف خلفه. و حينما تبرز الجريمة و يحضر طرف واحد فيها فهذا يستدعي استحضار الغائب. و حينما تذكر المرأة يتم اختراق الرجل و المجتمع و الهيئة بأسرها.
- – تبدو القراءة التأويلية مؤسسة نيابية بأحكام غيابية، أي أن الحاضر فيها يحيل على الغائب و يستدعيه رمزاً و إيحاءاً و إشارة ضمنية.
- – من هنا فإن ما تم ذكره (بالمنظور التفكيكي لشفرات النص) يمثل أطرافاً أولى في ثنائيات متلازمة لكل طرف حاضر فيها نظيره الغائب المنتظر: فخلف الدال المذكور مدلول خفي، و خلف السواد المعلن في الصفحة، بياض يقول ما لم يقله السواد، و خلف كل ضمير ظاهر متصل، ضمير مستتر تقديره هو..

الهـــــوامش:

(1)- جوزيف كورتيس: مدخل إلى السيميائية الســردية و الخطابيــة. ترجمــة جمــال حضري.الدار العربية للعلوم ناشرون- منشورات الاختلاف. الطبعة الأولــى 2007.ص 167.

(2) – أحمد السماوي : التطريس في القصص، إبراهيم الدرغوثي أنموذجاً، مطبعة التسفير الفني، صفاقس،الطبعة الأولى 2002، ص 18.

(3) – جوزيف كورتيس: مدخل إلى السيميائية السردية و الخطابية ص 167.

(4)- Roland BARTHES :Introduction a l'analyse structurale des récits in poétique du récit .éd du seuil-paris1977.p 20.

(5) – من الدارج بين المثقفين، و بالخصوص في الكتابات الشعرية و النثرية الكلاسيكية و حتى الحداثية إطلاق تسمية الثالوث المحرم على موضوعات محرمة أو طابوهات الكتابة و هي (الدين- السياسة – الجنس)

(6) – رولان بارت: مباديء في علم الأدلة، ترجمة محمد البكري، دار الحوار سوريا، 1987. ص 29.

(7) – حليمة الشيخ: سيميائية رولان بارت- الأساطير، إشعلر و نظام الموضى، مجلة كتابات معاصرة، بيروت – لبنان، العدد 46 المجلد الثاني عشر، 2002. ص 72.

(8) – Roland Barthes: S/Z. édition du seuil . collection tel-quel. 1970.p 18.

(9) – الطاهر وطار: الزلزال- المؤسسة و الوطنية للفنون المطبعيةENAG موفم للنشر و التوزيع- 2004: ص 37.

(10) – نفسه: ص 38.

(11) – نفسه: ص 29- 30.

(12) نفسه ص 94.

(13) – أحلام مستغانمي: فوضى الحواس – منشوراتANEP – ط 12 الجزائر -2004 . ص 14.

(14) – نفسه ص 68-69.

(15) – نفسه ص 45

(16) –نفسه، ص 232–233.

(17) – مسند الإمام أحمد بن حنبل الشيباني:. الجزء 50. كتاب حديث السيدة عائشة رضي الله عنها، باب حديث السيدة عائشة رضي الله عنها.

(18) – سنن الترمذي محمد بن عيسى السلمي: الجزء 10. – كتاب الأدب عن الرسول صلى الله عليه وسلم، باب ما جاء في دخول الحمام.

(19) – نفسه: الجزء 10. كتاب الأدب عن الرسول صلى الله عليه وسلم، باب ما جاء في دخول الحمام.

(20) – فوضى الحواس ص 358.

(21)– أحلام مستغانمي: ذاكرة الجسد، منشورات المؤسسة الوطنية للنشر والإشهار ANEP الجزائر الطبعة 18– 2004 ص 345..

(22)– نفسه ص 345.

(23)– نفسه ص 345.

(24)– نفسه ص 317.

(25) – أحلام مستغانمي : عابر سرير– منشوراتANEP – الطبعة 4 الجزائر –2004 . ص68.